

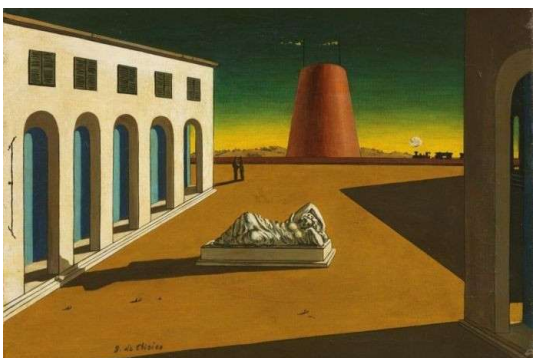
QUANDO L'ARTE HA SMESSO DI RAPPRESENTARE IL MONDO PER TESTIMONIARNE LA DISTRUZIONE

Luigi la Gloria



Le due guerre mondiali hanno scardinato l'ordine geopolitico e azzerato le certezze occidentali, travolgendo anche la funzione tradizionale dell'arte: la pittura ha abbandonato la mimesi della realtà per farsi tragica testimone del suo collasso. Il trauma collettivo del Novecento ha spinto i creatori a rifiutare i canoni estetici classici – ormai avvertiti come ipocriti o insufficienti – per dare forma alle devastazioni interiori e materiali dell'umanità.

Il primo conflitto mondiale ha rappresentato il debutto dello shock tecnologico e industriale su scala globale. Gli artisti non si sono limitati a raccontare la guerra, ma l'hanno vissuta in prima persona nel fango delle trincee, tanto che si può situare la nascita dell'arte contemporanea proprio lungo il fronte della Somme. I due conflitti novecenteschi hanno inferto fratture insanabili: il primo ha disgregato la figura e la prospettiva spaziale, il secondo ha letteralmente polverizzato la materia e la stessa legittimità della rappresentazione umana. L'anno 1914 non rappresenta una semplice coincidenza cronologica. Quell'universo immobile e carico di sospensione si rivela, a posteriori, la perfetta traduzione visiva del clima psicologico che ha preceduto lo scoppio della Prima Guerra Mondiale.



La Metafisica di Giorgio de Chirico si muove come un'anticipazione del trauma collettivo, traducendo il presentimento del declino della civiltà europea in un silenzio enigmatico. Molto prima che i campi di battaglia si popolino di tragiche sfigurazioni, l'artista svuota programmaticamente le sue tele dalla presenza umana, lasciando che l'architettura malinconica diventi l'unico palcoscenico di un mondo sul punto di mutare radicalmente.

In questo scenario, le piazze deserte, le ombre allungate e i manichini diventano i simboli di una catastrofe imminente. Lungi dal voler riprodurre la realtà fenomenica, questi dipinti evocano una dimensione che risiede oltre la percezione sensoriale, congelando il tempo in un'atmosfera immutabile e misteriosa. Le sue *Piazze d'Italia*, rigorosamente geometriche, scarne e ritmate da porticati classici o ciminiere industriali sullo sfondo, si configurano come veri e propri spazi mentali. La luce tagliente e crepuscolare seziona lo spazio, generando ombre monumentali che acquistano una consistenza quasi corporea, ergendosi a uniche abitanti di luoghi altrimenti desolati. Il tempo smette di scorrere per farsi statico: gli orologi delle torri indicano ore immutabili e i treni all'orizzonte appaiono perennemente bloccati, congelati in un'immagine perenne.

Questa poetica dell'enigma non è un mero esercizio di stile, ma risponde alla crisi dei sistemi razionali ottocenteschi che da lì a poco avrebbe condotto ai conflitti globali. Assimilando le riflessioni di Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, de Chirico interiorizza la consapevolezza

che la realtà visibile sia soltanto un velo di illusioni destinato a squarciarsi. La "solitudine d'autunno" di matrice nietzschiana evolve così nello smarrimento dell'uomo contemporaneo, oppresso dal presentimento della fine. Isolare l'oggetto quotidiano dalla sua rete logica ordinaria – come avviene per il celebre accostamento del guanto di lattice alla testa di gesso, non è più un divertissement intellettuale. Al contrario, diventa l'intuizione precoce di uno straniamento totale, in cui la perdita di utilità e di certezze precede l'effettiva distruzione materiale delle trincee, lasciando l'umanità orfana di coordinate di senso.

Prima del 1914, la cultura visiva europea – comprese le avanguardie radicali del Cubismo e del Futurismo – considerava il mondo come un elemento ancora decodificabile e traducibile sulla tela. Si alimentava il mito della macchina come sinonimo di bellezza e del progresso come una traiettoria lineare e inarrestabile. L'impatto con la carneficina industriale di massa, tra i gas tossici, le mitragliatrici e i milioni di vittime di Verdun, ha reso quella fiducia improvvisamente intollerabile. La reazione dei pittori non si è tradotta in un semplice mutamento stilistico, ma in una rivoluzione ontologica: l'arte ha rinunciato alla ricerca della bellezza per assumersi la responsabilità della testimonianza. Da questa ferita sono emersi i concetti chiave del secolo: la frammentazione della forma e la centralità della materia lacerata. La frantumazione del corpo e della prospettiva rinascimentale è andata di pari passo con la crisi dell'idea stessa di nazione.

Se i futuristi italiani avevano celebrato la guerra nel loro manifesto come *sola igiene del mondo*, l'avanguardia tedesca ne ha invece subito il dramma. Ernst Ludwig Kirchner, arruolatosi come volontario, ne è uscito psicologicamente devastato, popolando i suoi quadri degli anni Venti di spettri urbani nevrotici e alienati. Nelle sue opere iconiche, *La Trincea* e il *Trittico della Guerra*, Otto Dix ha evitato la retorica della battaglia per registrare la crudezza dei corpi mutilati, delle trincee sventrate e delle maschere antigas. Allo stesso modo, Max Beckmann ha trasformato i reduci in tragiche nature morte, mentre George Grosz ha fustigato la società ritraendo ufficiali corrotti accanto a invalidi di guerra.



Otto Dix

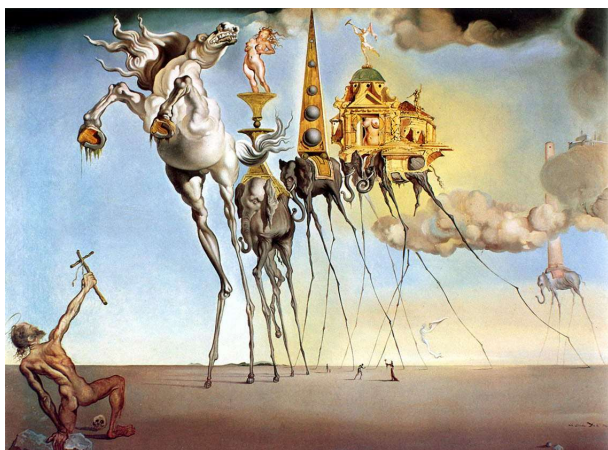
Per la prima volta, la pittura ha rifiutato l'eroismo celebrativo per documentare con distacco clinico la condizione del reduce. È la linea teorica della Nuova Oggettività, *Neue Sachlichkeit*, caratterizzata da uno sguardo lucido, spietato e quasi chirurgico sulla realtà. Davanti al fallimento della razionalità borghese e della scienza, nel 1916 la Zurigo neutrale ha visto nascere il Cabaret Voltaire per mano di Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp e Sophie Taeuber. La loro provocazione era netta: se la cultura ufficiale aveva partorito il massacro del fronte, l'arte doveva rispondere riscoprendo l'illogico, l'infantile e la distruzione. Attraverso il collage, il fotomontaggio e il ready-made, la tela

tradizionale è stata contestata e decostruita. In questo modo l'arte del Novecento ha appreso la sua lezione più radicale, per sopravvivere alle macerie della storia, doveva trovare il coraggio di azzerare se stessa.

Dal trauma della carne lacerata dai proiettili e dalle armi chimiche, l'arte compie un'evoluzione radicale: non potendo più raddoppiare l'orrore letterale di una devastazione esterna ormai intraducibile, si rifugia nei territori dell'inconscio. Figure come Max Ernst, che ha vissuto l'esperienza del fronte sulla propria pelle, o René Magritte comprendono che l'universo visibile, regolato dalla logica borghese, ha fallito il suo compito intellettuale, conducendo l'Europa al

massacro. Di fronte a una realtà esterna divenuta mostruosa e invivibile, l'attività onirica si configura come l'unico spazio rimasto incontaminato.

Il Surrealismo raccoglie così l'eredità della Metafisica di de Chirico, estremizzandone però la portata e l'intento, gli oggetti quotidiani smettono di essere semplicemente misteriosi e diventano profondamente sovversivi. La tela si trasforma nel palcoscenico in cui le fobie, i desideri e i paradossi scalzano la cronaca bellica, dimostrando che la ferita più profonda inflitta dal conflitto non ha colpito soltanto i corpi, ma l'intera psiche occidentale.



Salvador Dalí

Esaurita la spinta eversiva dell'irrazionale e della distruzione, i decenni successivi sono attraversati da una reazione opposta: un brivido quasi biologico di stabilità, un tentativo sistematico di ritorno all'ordine per esorcizzare il caos. In Italia, questa urgenza si incarna nelle tesi del movimento *Novecento*, coordinato da Margherita Sarfatti e interpretato sul piano pittorico da Mario Sironi. Le composizioni sironiane si popolano di figure monumentali e di periferie urbane silenziose, pesanti e volumetriche come blocchi di pietra. Si avverte la necessità di aggrapparsi a una nuova classicità, a una solidità formale capace di fare da scudo

contro l'inquietudine del futuro. Parallelamente, il Realismo Magico di Felice Casorati o Antonio Donghi immobilizza la realtà in un'atmosfera vitrea e sospesa: l'ordine formale è manifesto, ma appare così rigido e assoluto da svelare una tensione sotterranea che pulsa sotto la superficie apparentemente levigata della tela.

Mentre la pittura insegue la stabilità nella tradizione, in Germania il Bauhaus tenta una via ancora più radicale, proponendosi di rifondare la società attraverso il design e l'architettura. Sotto la direzione di Walter Gropius, l'arte abbandona la sua sterile torre d'avorio per farsi pura funzione, modulo geometrico e linea retta. Se la guerra ha raso al suolo le vecchie strutture urbane e sociali, la progettazione razionalista si assume il compito di ridisegnare l'esistenza stessa, dalle unità abitative agli oggetti d'uso quotidiano. È la grande illusione che la razionalità, applicata allo spazio, possa curare le ferite della storia e immunizzare la collettività da future derive totalitarie. Le sedie in tubolare d'acciaio e le grandi facciate continue in vetro si ergono a simboli di una trasparenza democratica e progressista.

Tuttavia, questa monumentale architettura di regole e classicismi si rivela presto una fragile costruzione di cristallo. Si tratta di una stabilità puramente apparente, un guscio sottile sotto il quale continuano a gravitare la crisi economica del 1929, i risentimenti nazionalisti e l'ascesa dei totalitarismi. La trasparenza del Bauhaus verrà bruscamente infranta dal regime nazista, che disporrà la chiusura della scuola bollandone le ricerche come arte degenerata.

L'impianto monumentale di Sironi sarà in gran parte assorbito dalla propaganda di regime e il silenzio del Realismo Magico finirà per spegnersi nel boato di un nuovo conflitto globale. Quel vetro, faticosamente lucidato per occultare le crepe della storia, era destinato a frantumarsi, provando che lo stato d'attesa dipinto da de Chirico nel 1914 non era un fenomeno passeggero, ma un ciclo ricorrente della coscienza europea.

In questo scenario di imminente collasso, Pablo Picasso intuisce prima di chiunque altro che i nuovi fascismi hanno inaugurato un'epoca in cui la violenza esce dai confini dei campi di battaglia per abbattersi direttamente sui civili inermi.

Questo inedito orrore richiede un linguaggio visivo privo di compromessi: una pittura in bianco e nero, priva di colore e di retorica eroica, dominata esclusivamente da corpi deformati, madri urlanti e cavalli straziati. Eliminando la tavolozza cromatica, Picasso priva la guerra di qualsiasi spettacolarizzazione e riduce la tragedia alla spietata crudezza del contrasto grafico, mutuando l'immediatezza espressiva dalla fotografia di reportaggio e dalle prime pagine dei quotidiani dell'epoca. *Guernica* non si limita a documentare la guerra civile spagnola, ma si configura come il primo manifesto visivo della guerra totale. All'interno della monumentale composizione, lo spazio cubista viene completamente scardinato: la frantumazione dei piani prospettici annulla ogni distinzione tra interno ed esterno, tra cielo e terra, proiettando lo spettatore dentro il caos simultaneo ed eterno del cataclisma umano. Il dipinto si consuma in un interno claustrofobico dove i corpi degli uomini e degli animali si fondono nello stesso spasmo di dolore. Non si guarda, si subisce. Chi si trova di fronte a questa tela monumentale non è un semplice spettatore, ma viene investito da un'onda d'urto visiva che lo costringe a farsi testimone del massacro.



Quest'opera si colloca su un crinale storico unico: si tratta, al contempo, dell'ultima grande pittura di storia e del primo manifesto di denuncia totale della contemporaneità. Se la tradizione accademica aveva sistematicamente celebrato i vincitori, i condottieri e il sacrificio eroico dei soldati, Picasso ribalta radicalmente la prospettiva, ponendo al centro della scena esclusivamente i vinti, le vittime sacrificali e l'orrore puro. *Guernica* si impone così come il più potente atto d'accusa visivo contro le barbarie

belliche e i totalitarismi di tutta l'arte moderna. Il toro – simbolo della brutalità cieca o, secondo altre letture, della Spagna stessa che resiste – e il cavallo morente, che incarna l'umanità ferita a morte, non appartengono più al mito classico, ma alla cronaca nera del Novecento. Picasso realizzò la tela in pochissime settimane, mosso da un misto di commozione e indignazione: tradusse l'impulso emotivo della notizia del bombardamento del 26 aprile 1937 in decine di schizzi preparatori, sotto l'occhio fotografico di Dora Maar. Una foga creativa che si configurò come un vero e proprio esorcismo laico contro l'avanzata della barbarie.

L'eredità più complessa di *Guernica* risiede nel suo valore di spartiacque etico per l'intera cultura occidentale. After questo capolavoro, nessun artista potrà più rivendicare una posizione apolitica. L'arte non può più concedersi il lusso dell'isolamento metafisico, né il disimpegno dell'onirismo surrealista o il rigore geometrico dei ritorni all'ordine. Davanti ai bombardamenti a tappeto e all'annientamento programmato dell'essere umano, la neutralità si traduce inevitabilmente in complicità. Picasso dimostra che la tela può e deve trasformarsi in un campo di battaglia ideale; il pennello cessa di essere uno strumento di pura decorazione borghese e diventa, per usare le parole stesse del maestro, «uno strumento di guerra offensivo e difensivo contro il nemico». Con quest'opera, l'avanguardia firma il suo definitivo patto di sangue con la storia.

Se la Prima Guerra Mondiale aveva frammentato il corpo e la forma, il secondo conflitto mondiale distrugge l'idea stessa di umanità. All'indomani dei campi di sterminio e di Hiroshima, la riflessione di Theodor W. Adorno assume una centralità ineludibile: «Scrivere una poesia dopo Auschwitz è

un atto di barbarie». La risposta della pittura a questo interrogativo è duplice e complementare, ma concorda su un punto: è ormai impossibile concepire l'atto creativo secondo i vecchi canoni. In Europa, la superficie immacolata della tela perde ogni legittimità. Jean Fautrier, brevemente arrestato dalla Gestapo per il suo sostegno alla Resistenza, trovò rifugio in una clinica psichiatrica a Châtenay-Malabry. L'edificio sorgeva a ridosso di un bosco in cui le truppe naziste compivano sistematicamente torture ed esecuzioni di prigionieri. Impossibilitato a vedere l'orrore con gli occhi, ma costretto ad ascoltarne quotidianamente le grida, l'artista impresso quel trauma profondo nella materia pittorica, dando vita alla celebre serie degli *Ostaggi* e ponendosi tra i padri fondatori dell'Arte Informale.

Dal medesimo trauma della carne offesa si sviluppa la ricerca di Alberto Burri. Medico di formazione, catturato in Tunisia nel 1943 e recluso nel campo di prigionia di Hereford, in Texas, una volta rientrato in Italia sceglie di non dipingere più nel senso tradizionale del termine. Il giovane ufficiale sanitario abbandona la strumentazione clinica per applicare un'anatomia laica, brutale e diretta sulle cose: cuce sacchi di juta, aggredisce le plastiche con il fuoco nelle *Combustioni*, salda lamiere nei *Ferri* e frammenta il supporto cellotex attraverso il calore nei *Cretti*. Per Burri la materia non è un mezzo finalizzato alla rappresentazione, ma coincide con il dipinto stesso.

Quei sacchi di juta grezza, logorati dal trasporto dei materiali e rattoppati con spaghi grossolani, cessano di essere superfici neutre per tramutarsi in epidermidi, bende e uniformi militari lacerate; le sue celebri cuciture non assolvono a una funzione decorativa, ma tentano di suturare le ferite aperte della storia, spostando l'esperienza del trauma bellico dal corpo umano all'oggetto quotidiano. Nelle *Combustioni*, la fiamma ossidrica smette di essere uno strumento di distruzione per farsi mezzo di generazione formale. Il fuoco aggredisce i fogli di cellophane, il PVC e il legno, liquefacendoli e generando piaghe nere e raggrinzite che evocano le ustioni dei bombardamenti e i tessuti necrotizzati. Nei *Cretti*, al contrario, la miscela di creta, zinco e colle si spacca autonomamente durante l'asciugatura, configurando una terra bruciata, un deserto di fessurazioni che richiama la desolazione di un'Europa ridotta in macerie. La materia burriana reca i segni tangibili di un'aggressione subita, eppure trova un tragico equilibrio compositivo, una dignità monumentale che si impone come un silenzioso epilogo: la catastrofe si è ormai compiuta, l'umanità ha esaurito le parole e la pittura si trasforma in una cicatrice aperta sulla superficie del mondo.



Francis Bacon

Laddove la figura umana osa riaffacciarsi, essa si manifesta in forme mostruose e deformi. Nel 1944, Francis Bacon consacra la propria ricerca con i *Tre studi per figure alla base di una crocifissione*, un monumentale trittico che sconvolge il panorama del dopoguerra imponendosi come una delle più lucide e viscerali metafore dell'angoscia esistenziale legata ai conflitti globali. Le tre creature antropomorfe,

isolate su piedistalli geometrici che richiamano lo straniamento spaziale delle prime piazze dechirichiane, appaiono private di ogni connotato umano: si presentano come masse di carne contratta, colli allungati e bocche spalancate in un urlo muto che raccoglie l'eredità dolorosa di *Guernica*. Bacon attinge sia all'immaginario delle Eumenidi della tragedia greca per dare corpo al rimorso di un'Europa conscia dell'orrore dei campi di sterminio, sia al linguaggio del cinema. Il pittore era infatti ossessionato dal celebre fotogramma del film *La Corazzata Potëmkin* in cui una madre, ferita a morte dai soldati, urla nel sangue dietro le lenti frantumate dei suoi occhiali, mentre

la carrozzina con il figlio le sfugge di mano lungo la scalinata di Odessa. Questa immagine, di cui conservava una riproduzione nel suo studio, diviene la matrice formale della sua estetica del dolore.

In questo panorama di progressiva scarnificazione della figura si inserisce l'opera di Alberto Giacometti, tra i più tormentati scultori del Novecento. Le sei silhouettes umane filiformi, allungate e levigate fino all'osso si impongono come il simbolo visivo dell'esistenzialismo e della fragilità del dopoguerra: corpi ridotti a ombre esili che evocano la condizione dei sopravvissuti ai lager. Prima di giungere a questa svolta, l'artista attraversa una fase surrealista tra il 1930 e il 1935 a Parigi, unendosi al gruppo di André Breton e abbandonando temporaneamente lo studio del vero per dare forma a sogni, fobie e pulsioni inconsce. Tuttavia, nel 1935, Giacometti decide di fare ritorno alla scultura intesa come indagine della testa umana dal modello. Questo strappo con l'ortodossia surrealista ne determina l'espulsione immediata dal movimento, spingendolo verso un isolamento creativo da cui germoglieranno le sue celebri icone plastiche.

È fondamentale registrare il sodalizio intellettuale che lo legò a Jean-Paul Sartre, nato casualmente nel 1939 al Café de Flore di Parigi, quando il filosofo si offrì di saldare il conto del caffè che lo



Alberto Giacometti

scultore non poteva permettersi. Da quell'incontro si sviluppò un legame profondo, alimentato da interminabili discussioni nei locali di Saint-Germain-des-Prés e da lunghe camminate nella capitale deserta. Sartre individuò nelle figure filiformi di Giacometti l'equivalente visivo del proprio pensiero filosofico, fornendo una solida legittimazione teorica alla produzione post-bellica dell'artista attraverso due saggi fondamentali. Nel primo testo, intitolato *La ricerca dell'assoluto* (1948) e scritto in occasione della mostra alla Pierre Matisse Gallery di New York, il filosofo descrive Giacometti come un artefice impegnato nella sfida impossibile di plasmare il vuoto per catturare la pura essenza della presenza umana. Nel successivo saggio, *I dipinti di Giacometti* (1954), Sartre evidenzia il paradosso per cui, indipendentemente dalla vicinanza fisica dello spettatore, la scultura mantiene intatta una

distanza virtuale e insuperabile, specchio dell'incomunicabilità intrinseca alla condizione umana. L'amicizia si interruppe bruscamente nei primi anni Sessanta a causa della pubblicazione dell'autobiografia sartriana *Le parole* (1964); nel volume, il filosofo riportava una frase pronunciata da Giacometti dopo essere stato investito da un'auto («Finalmente mi succede qualcosa»), riducendola a un aneddoto da macchietta esistenzialista. Sentendosi tradito dall'amico, l'artista interruppe ogni rapporto.

Mentre l'Europa affronta il proprio dramma interiore, il baricentro geopolitico e culturale dell'arte si sposta oltreoceano. Il vuoto sublime dell'Espressionismo astratto americano prende forma a New York, catalizzato dall'arrivo di maestri europei in fuga dal conflitto come Piet Mondrian e



Marcel Duchamp, le cui ricerche si innestano su un terreno già fertile presidiato da giovani autori come Mark Rothko e Arshile Gorky. All'interno della neonata Scuola di New York, Jackson Pollock incarna il mito dell'artista ribelle e tormentato, la cui biografia si sviluppa come un'estensione diretta della tela. Originario del Wyoming, Pollock cresce nei territori dell'Ovest a stretto contatto con la natura e con le culture dei nativi americani, da cui assimila l'interesse per le pratiche rituali e la pittura sulla sabbia.

Trasferitosi a New York nel 1930, studia alla Art Students League sotto Thomas Hart Benton, esponente del Regionalismo, da cui apprende la monumentalità compositiva e il ritmo del disegno per poi scardinarli radicalmente. Nel 1945 sposa la pittrice Lee Krasner, figura cardine che ne argina il temperamento autodistruttivo e lo spinge a trasferirsi a Springs, a Long Island.

Qui, in un fienile adibito a studio, Pollock sperimenta tra il 1947 e il 1950 la tecnica del *dripping*. Adagiando la tela direttamente sul pavimento, l'artista vi danza sopra lasciando sgocciolare il colore dall'alto: la superficie pittorica perde ogni centro e orientamento prospettico per farsi specchio di un puro atto esistenziale. Pollock trasforma la pittura in un'azione coreografica e muscolare, un processo in cui il corpo dell'artefice si fonde con lo spazio e con la materia reale, sancendo l'atto di nascita della *Action Painting*.

Questo modo di operare scardina secoli di tradizione accademica, il cavalletto viene definitivamente abbattuto e la superficie pittorica cessa di essere una finestra sul mondo per trasformarsi in un'arena d'azione. I grovigli stratificati di smalti e vernici industriali che si sovrappongono sulla tela non configurano immagini predeterminate, ma registrano l'impronta fisica di un'energia psichica incontrollabile. Si tratta di una pittura *all-over*, in cui ogni centimetro quadrato rivendica la medesima importanza strutturale e l'occhio dello spettatore, privato di un centro focale sicuro, si smarrisce in un labirinto visivo privo di coordinate.

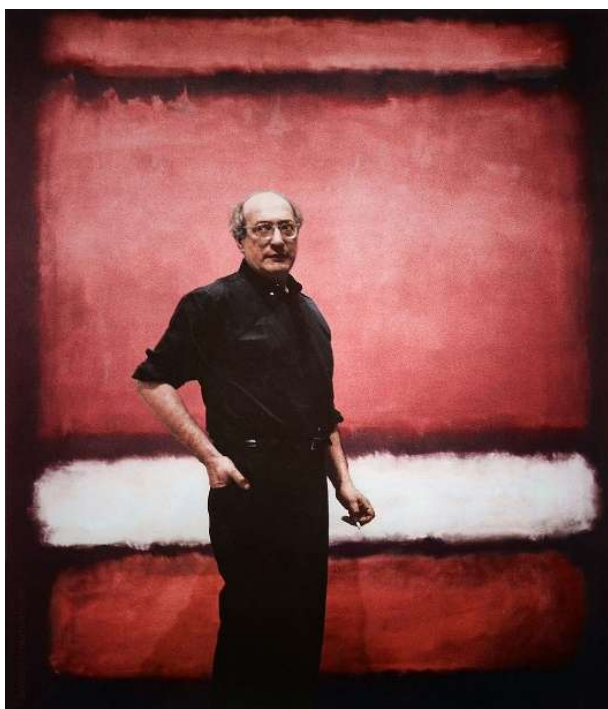
Questo caos controllato non si esaurisce in un mero esercizio formale, ma riflette l'orizzonte psicologico del secondo dopoguerra, dominato dall'angoscia per l'era atomica e dalle prime tensioni della Guerra Fredda. In una realtà che ha smarrito i propri punti di riferimento morali e geopolitici, l'artista rinuncia alla pianificazione illustrativa: può solo agire nel momento presente. Il *dripping* evolve così in un esorcismo contro la paralisi esistenziale, un radicale grido d'indipendenza dell'individuo. La tela si offre come uno spazio d'azione totale, trasposizione inconscia di un'epoca in cui la distruzione di massa è divenuta una possibilità astratta, governata da schermi e pulsanti. Il gesto di Jackson Pollock si colloca all'estremo opposto rispetto al silenzio metafisico del 1914: dopo trent'anni di catastrofi, l'arte non attende più l'evento, ma si scarica sulla superficie come un fulmine, rivendicando l'urgenza di esistere nel qui e ora.

Mark Rothko condivide con Pollock la centralità all'interno della Scuola di New York, pur sviluppando un approccio diametralmente opposto. Se Pollock incarna l'energia cinetica dell'Action

Painting, Rothko si impone come il maestro della *Color Field Painting*, orientando l'arte verso una dimensione contemplativa, silenziosa e profondamente spirituale. Egli struttura monumentali campi cromatici che vibrano e fluttuano nello spazio; una saggistica acuta vi ha letto una sorta di contro-spazio monumentale rispetto alle tragedie del secolo, luoghi di meditazione sul lutto assoluto della Shoah. I suoi rettangoli geometrici dalle stesure sfilacciate e sovrapposte non si riducono a campiture astratte, ma si configurano come varchi dimensionali. Diluendo il pigmento fino a renderlo una pellicola impalpabile, Rothko permette alla luce di filtrare dagli strati inferiori della tela, generando una pulsazione ipnotica. Le sue opere esigono una fruizione ravvicinata, quasi simbiotica: l'osservatore è chiamato a farsi inghiottire dal colore per esperire un senso di trascendenza e vertigine.

Per l'artista il colore non assume mai una funzione decorativa, ma si fa veicolo delle emozioni umane più radicali: l'estasi, la tragedia e la sventura. Nei decenni successivi, la sua tavolozza subisce un progressivo incupimento, virando verso i marroni, i viola e i neri profondi. Questo cammino verso l'oscurità culmina nella celebre *Rothko Chapel* di Houston, uno spazio interreligioso in cui quattordici enormi tele scure avvolgono il visitatore in un silenzio assoluto. Quell'ambiente solenne diviene l'estremo rifugio per un'umanità rimasta orfana di certezze dopo l'Olocausto. Schiacciato dal peso di quel vuoto e tormentato dalla depressione, l'artista si toglierà la vita nel suo studio nel 1970. Il suo sangue, versato sul pavimento, suggellerà l'ultima tragica stesura di un artefice che per tutta la vita ha tentato di dipingere l'invisibile. Con questo estremo sacrificio si chiude la parabola del Novecento: l'arte, partita dall'attesa metafisica del disastro, si congela frantumando la materia, la carne e, infine, l'artista stesso.

È bene sottolineare che le due guerre mondiali non rappresentano un semplice capitolo isolato della storia dell'arte. Esse si configurano, piuttosto, come il vero e proprio spartiacque epistemologico tra l'alveo moderno e la dimensione contemporanea, consegnandoci tre eredità fondamentali che definiscono ancora oggi lo statuto del fare arte.



Mark Rothko

Il primo lascito risiede nel dovere inderogabile della testimonianza. Dalle imponenti tele di Anselm Kiefer, che evoca lo spettro della Germania nazista stratificando piombo, cenere e paglia, alle superfici volutamente sfocate di Gerhard Richter sulla memoria della RAF, fino alle denunce urbane di Banksy o al ciclo pittorico di Fernando Botero sulle torture di Abu Ghraib, l'arte ha smesso di potersi dichiarare estranea alla contingenza politica. L'artista è testimone della propria epoca, talvolta suo malgrado. La seconda eredità sancisce la totale libertà dei mezzi espressivi: l'opera di Burri ha dimostrato una volta per tutte che un frammento di sacco consunto possiede una densità storica e un valore concettuale superiore a qualsiasi pannello rinascimentale, proprio perché reca in sé le stigmate della realtà. In ultimo luogo, si registra il definitivo tramonto della bellezza intesa come fine ultimo dell'atto artistico. Nel

panorama post-bellico la dimensione estetica, laddove sopravvive, emerge solo come una conseguenza collaterale e quasi colpevole della ricerca della verità. La pittura cessa di essere uno



specchio nitido deputato a riflettere il mondo, tramutandosi in un sudario teso a raccogliarne i frammenti. Trova così compimento la celebre intuizione che Paul Klee aveva espresso già nel 1920: *L'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile*. Nel secondo dopoguerra, questo assunto si radicalizza, trasformando l'opera nell'unica epifania possibile di ciò che l'occhio umano non avrebbe mai voluto vedere.

Se Pollock incarna l'urlo del soldato nel cuore del conflitto, saturando lo spazio con la ferocia ritmica di un groviglio cinetico, Rothko rappresenta la cenere che si deposita lenta dopo l'esplosione, un abisso ipnotico che dilata i pigmenti fino ad azzerare ogni residuo di figurazione. In questo scontro radicale tra l'urgenza del gesto e l'assolutezza del vuoto, la carne deformata di Bacon e la materia lacerata di Burri smarriscono anche l'ultimo appiglio con il reale: il grido disperato che Picasso aveva impresso in *Guernica* si frantuma definitivamente. Quel fragile ordine di vetro che le utopie degli anni Trenta avevano tentato di opporre all'avanzata della barbarie crolla sotto il peso di una distruzione totale. Il viaggio attraverso l'arte del Novecento si chiude così in un vicolo cieco del pensiero. Dal presentimento del disastro che nel 1914 allungava le proprie ombre monumentali sulle piazze deserte di de Chirico, tramutando l'uomo in un manichino cieco, l'avanguardia approda all'impossibilità della salvezza: non rimane che sprofondare in un vuoto di puro colore che fagocita lo spettatore, lasciandolo definitivamente solo dinanzi alla fine della storia.

RIFLESSI ON LINE

Iscrizione presso il Tribunale di Padova
n.2187 del 17/08/2009

Direttore Responsabile
Luigi la Gloria
luigi.lagloria@riflessionline.it

Vice Direttore
Anna Valerio
anna.valerio@riflessionline.it

Coordinatore Editoriale
Gianfranco Coccia