

Tra i moderni

di Maria Mimita Lamberti

MEYER SCHAPIRO, *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986, prefazione di Cesare Segre, ed. orig. 1978, trad. dall'inglese di Renato Pedio, pp. 300, 105 ill., Lit. 50.000.

Se il grande pubblico dimostra un crescente interesse per le manifestazioni ed i protagonisti dell'arte moderna, a questa domanda fa fronte una sostanziale sordità per il problema dell'informazione, abbandonata alle famigerate introduzioni ai cataloghi di mostre e mostricine, in cui la scrittura dei critici può liberamente dare sfogo a estri e velleità sempre soggettivi, raramente fondati, spesso verbosamente fumosi, mentre l'apparato accademico si irrigidisce nei confronti dell'intrusione del contemporaneo, negando dignità a quella che è considerata una non-disciplina (tant'è che secondo i parametri ministeriali l'arte moderna dovrebbe finire alla data fatidica del 1789, e da lì in poi inizierebbero le paludi dell'arte contemporanea).

Tra le caligini di questo sconcertante panorama italiano, ecco finalmente la traduzione dei saggi di Meyer Schapiro, attesa da anni, a dimostrare che se uno storico dell'arte sa e vuole occuparsi del moderno i risultati non mancano, anzi possono innestarsi e competere degnamente per qualità con gli studi più rigorosi dedicati a settori artistici di piena legittimazione (questi scritti di Schapiro sull'arte moderna non cedono di un'unghia rispetto a quelli, già celebri, dello specialista di scultura romana — editi sempre da Einaudi nel 1982). E dove la competenza e l'acume della raccolta molto devono all'eccellenza della personalità di Schapiro, certo uno dei massimi storici dell'arte oggi viventi (è nato nel 1904), la flessibilità del metodo e l'attenzione partecipa all'oggetto di studio innervano l'impeccabile analisi interna delle opere su cui si fonda concretamente ogni successivo nesso di interrelazione. Nel 1960, nel saggio *Sulla dimensione umana della pittura astratta*, Schapiro affermava che "in arte non si danno regole per la scoperta di ciò che vale: va scoperto attraverso la ripetuta visione e la seria valutazione dell'opera, sapendo correre il rischio dell'errore" (p. 244).

Da qui l'umiltà e la pazienza del l'approccio, esemplare nella conferenza del 1978 su Mondrian che chiude il volume, in cui la lettura di quadri famosi come la *Composizione in bianco e nero* del 1926 o il *Broadway Boogie Woogie* è condotta con un'analisi che si fa altissima pedagogia, unendo il pragmatismo di scuola anglosassone alla sottigliezza talmudica che è una delle componenti di base dell'atteggiamento mentale di Schapiro. Studioso del resto di grande ricchezza e curiosità, ma temperate da un'invidiabile equilibrio che gli permette di utilizzare strumenti affilati e pericolosi, senza mai snaturare la centralità del proprio tema disciplinare. Né il discorso di Schapiro rinuncia, per questa fedeltà alla concretezza fenomenica dell'opera d'arte (mai posta come una felice battuta, definiti "gli oggetti artigianali di materiale povero più costosi del mondo"), a spaziare dal dato singolo a problemi di ampio respiro, collocando i singoli oggetti dentro la storia creativa del pittore, in relazione dialettica con il suo tempo, per tracciare poi con sicurezza percorsi in cui i campi e i problemi della storia dell'arte diventano momenti portanti di un giudizio storico e morale di evidente impegno.

Questo coraggio di pensare in grande viene a Schapiro dalla sua formazione europea, sulle tracce della scuola di Vienna, ma senza incidenze metafisiche né schematicismi che sacrificino alla tesi l'indagine sul campo, come spesso, e soprattutto nel contemporaneo, avviene con l'uso indiscriminato di etichette e ricorrendo a quello che l'autore chiama "il linguaggio degli assoluti". Contro la teoria dell'esaurimento e della reazione, applicata da Barr al-

stili vengono fatti rientrare nella perpetua alternanza delle generazioni, ciascuna delle quali reagirebbe ai genitori ritornando al mondo dei nonni, secondo il "principio del nonno" adottato da certi storici tedeschi dell'arte". (p. 203)

D'altra parte Schapiro non assume il tono di chi si cali nel contemporaneo dalle certezze apodittiche di una più nobile cattedra universitaria: il linguaggio è alto per la dignità dei metodi e dei risultati raggiunti, ma il percorso del ragionamento e l'atteggiamento stesso dello storico sono intimamente partecipi alla discussione in corso. Gli oggetti d'indagine di Schapiro infatti sono tutti interni agli interessi e alla passione del criti-

co della natura morta, del 1968 e il già citato Mondrian. *Ordine e casualità nella pittura astratta*, del 1978) sono non solo i saggi più recenti, ma anche quelli di maggiore elaborazione. Di qui una possibile lettura della raccolta in una sequenza tutta ribaltata in primo piano che, a prescindere dai quarant'anni di studio di cui è lo specchio, propone al lettore l'impatto con un percorso che partendo da Cézanne, tocca Van Gogh, Seurat, Picasso, Chagall e termina, dopo il precedente storico dell'Armory Show, con quattro saggi sull'astrattismo sino all'esame finale di Mondrian. Che questo sia l'intendimento di Schapiro è chiaro e certo legittimo, se al lettore si vuole suggerire

su Courbet e il repertorio delle immagini popolari. *Saggi sul realismo e la naïveté*, non si sarebbe aperto il campo agli studi, una generazione più tardi, di Linda Nochlin e T.J. Clark, mentre l'analisi del 1946 sui cieli stellati di Van Gogh, pagato un marginale debito con l'iconologia apocalittica (che del resto in quegli anni non era certo una referenza consueta), torna proprio in questi ultimi mesi di attualità nella *querelle* tra Albert Boime e lo scienziato Whitney sulle coordinate astronomiche di quelle rappresentazioni e la lettura dei testi divulgativi di Flammarion da parte del pittore franco-olandese. Anche nel saggio del 1956 su *Le illustrazioni della Bibbia di Chagall*, la filologia del testo biblico, cui per ragioni di educazione e cultura Schapiro è puntuale chiosatore, è corroborata da una lettura esemplare delle ragioni espressive di Chagall, che niente ha da invidiare all'analisi degli illustratori alto-medievali dei libri sacri proposta dallo stesso Schapiro in un altro più smilzo ma ponderoso volumetto da poco tradotto in italiano (*Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche, Parma 1985).

Ma la ricchezza dei temi e degli spunti di riflessione sottende una trama di riferimenti, e di piacevoli sorprese, inesauribile: e se si segnala la straordinaria finezza di interpretazione per Seurat, dove il discorso critico spazia con agilità dal dato modernista della Tour Eiffel (come struttura simbolica della razionalità) alla citazione della classicità di Puvion de Chavannes (un nome ignoto ai più nel 1958, quando Schapiro scriveva questo saggio), la predilezione del critico per la grafica seuratiana, di un lirismo apparentemente in contraddizione con il meccanismo della tecnica cromatica, anticipa il riconoscimento della completezza intrinseca del disegno con cui si apre lo scritto su Cézanne acquarellista (p. 49). L'entusiasmo per le possibilità di innovazione creativa e per la libertà delle invenzioni permea l'articolo, del 1976, su Picasso, dove la fisicità del fare pittorico, il suo dipendere dalle capacità del corpo (il vedere dell'occhio e il fare della mano) si colora come un neosettecentesco elogio al materialismo; ma, al tempo stesso, l'agire dell'artista, fuori dalle convenzioni del suo mito sociale, conserva un carattere demoniaco, nel valore etimologico del termine, se il fare pittura comporta una totale catarsi, come testimoniano a Schapiro le lettere e le coordinate spaziali dei quadri di Van Gogh, in cui davvero la fisicità del dipingere si fa corpo (e da questa originale utilizzazione dell'*Einfühlung*, se fosse stata letta e capita a tempo debito, quante più tarde scoperte di ripetitivi seguaci della *body art* ci sarebbero state risparmiate).

Non resta che augurare a questo libro tutte le fortune possibili, dentro e fuori delle aule universitarie: ne trarremo giovamento tutti, storici dell'arte antica e moderna, critici, artisti e pubblico, né la lettura è, per quanto alta, tale da scoraggiare un lettore di media cultura, se davvero ha interesse per questi problemi. Unico intoppo per i non anglofoni sarà alla pag. 205 l'imbattersi in un ciclo del tutto ignoto di Claude Monet dedicato ai *Gigli d'acqua* (e puntualmente registrato come tale nell'indice dei nomi); non compulsi repertori in cerca di una qualche privatissima collezione né favoleggi di nuove tele, ma si tranquillizzi accantonando la suggestione preraffaellita dei *Waterlilies* per la più ovvia traduzione botanica: sono le stranote *Ninfee* (a cui da poco Basilea ha dedicato una mostra straordinaria).

Arte e società a Bisanzio

di Carlo Bertelli

ANTHONY CUTLER, JOHN W. NESBITT, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, trad. dall'inglese di Silvia Martinotti Giannetti, Utet, Torino 1986, voll. 2, pp. 419, Lit. 120.000

Anthony Cutler, londinese, cinquantenne, ma da tempo negli Stati Uniti, è autore di importanti contributi allo studio dell'arte bizantina, sui cosiddetti Salteri aristocratici, per esempio, e sui problemi dell'iconografia bizantina in generale; il secondo autore è alquanto più giovane e si è occupato da molto tempo di un argomento assai specifico: la sfragistica bizantina. Insieme hanno costruito un libro che rappresenta una novità non soltanto per il pubblico italiano e che è nato da una solida conoscenza diretta dei monumenti, oltreché essere il prodotto delle discussioni più vive fra i bizantinologi da Monaco all'Inghilterra a Dumbarton Oaks. Il titolo rammenta quello di un'opera stimolan-

te di Hans Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft* (1970), ma cerca di estendere il criterio interpretativo dell'arte bizantina attraverso l'analisi delle tendenze espresse dai committenti e dai fruitori su tutto l'arco di tempo da Giustiniano alla caduta dell'impero.

La scelta dei due autori risponde ad una effettiva crisi della ricerca nell'arte bizantina, dovuta alla constatazione di non poter spingere oltre le deduzioni cronologico-stilistiche senza cadere in aperte contraddizioni. Inoltre i due autori sono persuasi che anche la più esatta conclusione cronologica su basi stilistiche avrebbe scarse conseguenze storiografiche in una situazione di voluta staticità formale, dove invece hanno assai maggiore interesse le connessioni storiche reali. Ciò comporta una rimessa in di-



l'astrattismo classico, rispetto al naturalismo, ed ai pittori successivi alla prima fase astratta per il ritorno alla rappresentazione Schapiro era infatti, già nel 1937, molto reciso: "la radicalità per quanto profonda del cambiamento non autorizza a interpretare un'arte nuova come mera reazione, o se si preferisce conseguenza necessaria, all'esaurimento di quella precedente... La teoria dell'esaurimento e della reazione è inadeguata non soltanto perché riduce l'agire umano a semplice meccanismo, come quello del rimbalzo di una palla, ma anche perché, trascurando forze e condizionamenti in campo, non spiega neppure il funzionamento della propria limitata concezione meccanicistica. Lo schema azione-reazione ha un carattere artificiale: appartiene più alle polemiche fra le varie scuole pittoriche e agli schemi astratti degli storici che non al reale processo storico. E per dotare di un qualche motore questa storia degli stili improntata alla fisica, che per altro si vuole non meccanicistica, gli

co (che pure critico militante non diviene mai, anche trattando di un pittore amico e affine come Arshile Gorky) e, se si bada alle date, le scelte e i silenzi divengono significativi. Così ad esempio nella stagione americana dell'espressionismo astratto è il silenzio a prendere le distanze dalla passione statunitense per il surrealismo, che lasciava tracce tanto evidenti nell'ordinamento stesso dei musei newyorkesi di arte contemporanea. O nella nota introduttiva l'autore osserva oggi di non riconoscersi che in parte nelle tesi del saggio del 1937 sull'arte astratta, probabilmente per le sottolineature politiche ormai datate, ma che per quegli anni testimoniano invece un appassionato coinvolgimento di Schapiro nel dibattito fra gli intellettuali della sinistra americana.

È, questo delle date, un aspetto che l'accorpamento dei saggi in volume tende a sfumare: la raccolta ha, per così dire, una struttura a politico in cui il primo e l'ultimo articolo (*Le mele di Cézanne. Saggio sul significa-*

un'attenzione costante al racconto in una progressione lineare di cronologia interna al discorso dei pittori e dell'arte, dal realismo ottocentesco alla stagione astratta. Ma per apprezzare al meglio la sorprendente modernità del discorso di Schapiro si può suggerire anche una seconda lettura, scomponendo il palinsesto e rileggendo gli articoli uno per uno nell'ordine effettivo in cui l'autore li rese pubblici. Una seconda lettura, in ogni caso, a cui si sarà certo liberamente dedicato il lettore appena un po' avvertito, trovando in vari saggi l'apparire di alcuni suggestivi *leitmotiven*, come il primitivismo o il tema affascinante della natura morta come genere e della sua rivisitazione più polemica e sofferta in Courbet, Van Gogh, Cézanne o nei cubisti.

Solo seguendo l'effettivo percorso cronologico della stesura dei diversi temi è possibile apprezzare il contributo di innovazione e l'impulso che da essi è venuto alla ricerca sull'arte moderna: così senza un saggio straordinario come quello del 1941