



Università
Ca'Foscari
Venezia

**Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.*
270/2004)**

**in Economia e Gestione dei Beni e delle Attività
Culturali**

—

Ca' Foscari
Dorsocuro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

*Storie di Shock
nella Storia dell'Arte*

Prospettive, tra Vasari e Cattelan

Relatore

Prof. Emanuele Pellegrini

Correlatore

Prof. Stefania Portinari

Laureando

Erica Bisetto

Matricola 825417

Anno Accademico

2014 / 2015

Indice

1. Introduzione	4
2. Da Vasari a Caravaggio. Il magistero dello shock	15
2.1 Giorgio Vasari e la lezione delle <i>Vite</i>	16
2.2 « <i>Mi bagnai tutti gli occhi con le acque della affezione</i> ». Michelangelo Buonarroti, terribilità e <i>Giudizio</i>	34
2.3 <i>Per aspera ad astra</i> . Michelangelo Merisi da Caravaggio	46
3. Ottocento. Rivoluzioni e diffamazioni	62
3.1 « <i>Questo ammasso di materia, potentemente reso, che volge cinicamente le spalle all'osservatore</i> ». Gustave Courbet	62
3.2 « <i>Vedi, amico mio, la verità è tirare dritto davanti a sé, senza inquietarsi per ciò che si dirà di noi</i> ». L'Académie e Édouard Manet	75
3.3 1874-1886. Le mostre degli Impressionisti: shock e riconoscimento	88
4. Il secolo della paura. Il Novecento (e oltre) e lo shock come struttura	101
4.1 « <i>Men, it was a bull show, but don't do it again!</i> ». L'Armory Show	102
4.2 Nichilismo Dada	118
4.3 Marcel Duchamp: l'eterno shock del grande cinico	130
4.4 Per una definizione dello shock nella società dell'immagine	151
Bibliografia	175
Tavole iconografiche	186

STORIE DI SHOCK NELLA STORIA DELL'ARTE

Prospettive, tra Vasari e Cattelan

Solo quello che vedi con la coda dell'occhio ti tocca nel profondo.

E. M. Forster

I dipinti sono come trappole: innocui se visti da lontano, disorientanti e sconcertanti da vicino.

James Elkins su Mark Rothko

Abbiamo capito di voler collezionare arte contemporanea la prima volta che abbiamo visto un'opera del tutto nuova, e per noi del tutto scioccante. Ci ha fatto battere forte il cuore e abbiamo desiderato di entrare in questo mondo, un mondo in cui la nostra vita viene, letteralmente, trasformata ogni giorno.

Don e Mera Rubell, collezionisti, Miami

Introduzione

Cadaveri esposti, fluidi corporei sparsi, fotografati, congelati, comportamenti considerati al limite del vivere civile, autolesionismo esibito nella pubblica piazza – oppure gigantismo, decontestualizzazioni, simboli rovesciati e destinati all'infrazione ed effrazione di luoghi comuni e della comunità, fisici o mentali che siano: nessuno, tra quanti frequentino il [variegato, folle] territorio dell'arte contemporanea, può permettersi di non avere dimestichezza con proposte che si formano ad uno o a tutti di tali modelli d'azione, serbatoi di riferimento di un'arte che appare dèdita alla presentazione di quella barbarie caotica ed immonda che l'uomo ha arginato erigendo attorno a sé e al proprio spazio proverbiali architetture di tabù. Un'arte che sembra voler demolire ognuno di questi muri sui quali si regge il precario quieto vivere di un tempo complesso, parimenti conscio e distratto rispetto agli eventi che lo definiscono. Così le guerre e gli orrori che vi si consumano, così come la politica e la sua inquietante meschinità, si fanno apparizioni sconvolgenti, mentre il valore di una quotidianità forzatamente laida e inumana diventa argomento del dibattito critico e si fa capolavoro.

È una repulsione istintiva, quasi atavica, ad essere evocata da quest'arte. Eppure, ciò che dovrebbe essere naturalmente rifiutato non solo viene accettato, ma prolifera e si insinua fino all'interno delle istituzioni più prestigiose. Dove finisce la sua forza d'urto? Come possono convivere ammirazione e ripugnanza? Perché, insomma, l'arte degli ultimi anni ha scelto lo *shock*?

È dunque questo il contesto nel quale la ricerca tentata in questo scritto si muove – o meglio, quello da cui trae origine e motivo d'interesse: la pervasiva presenza dell'idea di *shock* in

rapporto alle manifestazioni artistiche contemporanee. Ciò che si è inteso fare è stato dunque un tentativo di definire come vi si sia giunti, delineando questa sorta di *storia dello shock nella storia dell'arte*: dalla performance alla pittura, dalle aste all'installazione, ciò che si cercherà di ricostruire è la declinazione che lo shock assume all'interno di eventi artistici il cui carattere scioccante è comunemente affermato, senza tuttavia che siano state interrogate quelle caratteristiche che, muovendosi indistintamente tra l'oggetto e il suo contesto, determinano quest'affermazione e che rappresentano, con tutta evidenza, il tramite per il quale viene loro garantito l'accesso alle due dimensioni fondamentali della fruizione artistica, quella mediatica e quella accademica, o generalmente specialistica.¹

Proporre lo shock come *problema* da affrontare non implica, d'altro canto, alcun pregiudizio rispetto al contesto artistico contemporaneo. Al contrario, la sua messa in questione scaturisce dalla necessità di comprenderne con quanta più profondità possibile le dinamiche che ne determinano una presenza così massiccia in modo da scardinare quelle stesse semplificazioni che, con maggiore o minore cognizione di causa, riducono la pratica contemporanea ad una mera operazione di marketing, privandola di qualsiasi pretesa di storicità. L'inserimento in una certa progressione storica di quella che è diventata, a tutti gli effetti, una categoria estetica sfruttabile e sfruttata all'interno dell'*art system* è invece, com'è chiaro, un modo per sottrarre l'arte scioccante all'indefinito presente della pubblicità provando a recuperare i termini del suo progressivo imporsi: determinare se, e in che termini, questa preponderanza all'interno del discorso sia stata una costante o se, di contro, in qualche momento della storia vi sia stata una qualche sopraffazione operata dallo shock ai danni di altre categorie può contribuire, in

¹ È giocoforza, stante questa breve introduzione, che in questo lavoro siano prese in considerazione opere ed artisti che rappresentano, a partire *soprattutto* dalla manualistica in uso nelle scuole, le tappe fondamentali nelle quali si articola l'insegnamento della storia dell'arte. Non vi è, da parte di chi scrive, la pretesa di poter dire qualcosa di realmente nuovo su queste figure e sulle loro creazioni mentre, d'altro canto, è la stessa qualità dell'argomento preso come filo conduttore del testo ad imporre la loro valutazione.

definitiva, ad attribuire un valore alla retorica dello shock.

Affrontare in quest'ottica il tema dello *shock* significa allora, primariamente, ritrovare l'originario significato di un termine la cui pervasiva presenza nel discorso critico si associa alla mancanza di un qualsiasi riconoscimento a livello lessicale del suo impiego, giacché né l'arte né, tantomeno, la storia dell'arte compaiono nelle definizioni proposte dai dizionari nemmeno a fronte dell'ormai consolidata istituzionalizzazione della retorica che fa dell'elemento sorprendente, perturbante, innovativo la struttura stessa del racconto storico, scandito fino nell'approccio scolastico alla materia da una sorta di *ritmo del capolavoro*. Come nota Gombrich, sono gli artisti che hanno consapevolmente agito al di fuori o in opposizione a quelli che erano gli standard della loro epoca – stilistici, morali, di gusto – a rappresentare le tappe principali di questo racconto: «perché le loro opere, rifiutate quando essi erano in vita, oggi sono diventate popolari»,² allo stesso modo in cui lo sconcerto che essi destarono con le loro proposte è passato dall'essere motivo di rifiuto a rappresentare qualcosa più che un valore aggiunto, virando verso una onnipresenza che sembra fare della facoltà di scioccare – esperita in maniera più o meno riuscita – qualcosa di cui l'opera ha bisogno per impostare il proprio rapporto con l'intero sistema della pratica artistica coeva.

«Ci si può chiedere se ciò che gli storici dell'arte chiamano "l'influenza di un artista" si manifesti proprio attraverso questa capacità di determinare nuove domande», continua Gombrich. Ma se l'esperienza scioccante ha il potere di destabilizzare, di mettere in discussione l'esistente con *nuove domande*, in che senso essa può essere posta a fondamento della narrazione di un processo che si svolge, o che viene narrato, apparentemente privo di soluzioni di continuità?

² E. H. Gombrich, *The Uses of Images. Studies on the social function of art and visual images*, London 1999 (ed. it. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, a cura di A. Marsoni, E. Romano, 1999, pp. 6-7).

La risposta a questa domanda prevede, se non altro, una considerazione dello shock che non si limiti alla valutazione della reazione dello spettatore di fronte all'opera d'arte, ma per la quale esso rappresenti a tutti gli effetti uno degli strumenti a disposizione della storia e della critica d'arte per la valutazione della stessa³; poiché, comunque, la ricezione riguarda direttamente le discipline cui si fa riferimento e, soprattutto, tutto l'arco temporale da esse indagato, ci si muoverà alla ricerca delle effettive ricorrenze di momenti che possano essere assimilati alla nostra concezione dello shock anche per le epoche per le quali manchi la stessa parola – o il suo uso, un argomento sul quale si tornerà – tentando al contempo di definirne valore e validità in quanto categoria critica.

Si ritiene perciò necessario, prima di affrontare questo percorso, cercare di fare chiarezza su significati, origini e impieghi di un termine al contempo estraneo e – ora più che mai – significativo per l'ambito al quale viene applicato.

shock <šòk> s. ingl. [propr. «urto, scossa violenta», dal v. (*to*) *shock* «percuotere», che a sua volta è dal fr. *choquer*, prob. di origine oland.] (pl. *shocks* <šòks>), usato in ital. al masch. –

1.

a. Stimolo intenso, di natura fisica o psichica; per estens., impressione violenta e improvvisa, trauma psichico: *provocare uno sh.*; *subire uno sh.*; *riportare un forte sh.*; *riprendersi dallo sh.*; *la morte del fratello è stata per lui causa di un grave shock.*

b. Per estens., nel linguaggio scient. e tecn., rapida e intensa variazione di una grandezza fisica; per es., *sh. termico*, violenta variazione della temperatura.

2. In medicina, sindrome a insorgenza acuta ed evoluzione più o meno drammatica, indotta da cause molteplici e di grave entità (emorragie profuse, grandi eventi traumatici, ustioni molto

³ In virtù di ciò si è ritenuto di escludere dalla trattazione la questione della cosiddetta *sindrome di Stendhal* che, se pure rappresenta la manifestazione forse maggiormente evidente di reazione scioccata di fronte all'opera d'arte, per il suo carattere decisamente privato, personale, attiene maggiormente alla psichiatria che alla storia dell'arte. Di fatto, comunque, lo sconcerto e la confusione attraverso cui si manifesta fanno senz'altro parte delle caratteristiche del fenomeno di cui ci si occuperà, rappresentandone al contempo il momento apicale – in quanto ad intensità ed evidenza fisica – e lo stadio iniziale, essenzialmente pre-logico e pre-scientifico: è solo in questi termini, limitatissimi rispetto alla complessità di fattori che concorrono all'insorgenza della “sindrome”, che essa entrerà nel nostro tentativo di tracciare una storia dello shock.

Per ogni approfondimento si rimanda agli studi della psichiatra Graziella Magherini (che per prima, negli anni Settanta, si è interessata della trattazione scientifica della sindrome di Stendhal) *La sindrome di Stendhal. Il malessere del viaggiatore di fronte alla grandezza dell'arte*, Firenze 1995, e *Mi sono innamorato di una statua*, Firenze 2007; C. Innocenti, G. Fioravanti, R. Spiti, C. Faravelli, *The Stendhal Syndrome between psychoanalysis and neuroscience*, in «Rivista di Psichiatria», marzo-aprile 2014; J. Elkins, *Pictures and Tears. A history of people who have cried in front of paintings*, New York – London 2005, ed. cons. *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Milano 2009, che sarà comunque citato nel corso del testo per alcuni aspetti del suo affascinante studio.

estese, interventi chirurgici di lunga durata, parti laboriosi, gravi tossinfezioni, crisi anafilattiche, ecc.), caratterizzata da complessi disturbi della dinamica circolatoria, compromissione delle funzioni vitali, turbe metaboliche, neurovegetative e del sensorio: *sh. traumatico, da ustioni, operatorio e postoperatorio, emorragico, tossinfettivo, anafilattico*. ◆ È stata lungamente in uso, anche nelle accezioni specifiche, per le quali oggi è poco com., la corrispondente forma fr. *choc*.⁴

Questa linea di definizione, condivisa nella sostanza dalla maggioranza dei dizionari italiani, rende conto senz'altro della estraneità che lo shock sconta rispetto allo storia dell'arte: improntata ad un tecnicismo scientifico che prende in causa soprattutto la medicina, per sconfinare nell'economia e nell'antropologia, ad essere lasciato a margine è in effetti proprio l'impiego in rapporto – quantomeno – della fruizione dell'opera d'arte. Ciò che emerge dalle varie voci del lemma è però una sorta di progressivo restringimento dell'impiego della parola, un “imbuto” che della generica *impressione* distilla progressivamente il valore scientifico, indicando la possibilità di risalire, attraverso l'etimo, a significati più pertinenti per il nostro studio.

shock, s. m. ‘condizione morbosa caratterizzata da abbassamento improvviso di tutte le facoltà vitali’ (“Secondo il concetto primitivo sarebbe la paralisi o per lo meno una forte diminuzione della attività cardiaca e respiratoria causata da una violenta stimolazione nervosa (gravi traumatismi, fulminazione, operazioni chirurgiche, ecc)” (1899, Ferrio), ‘emozione improvvisa e violenta’ (“Col tempo il concetto dello *shock* venne estendendosi a tutte quelle alterazioni preferibilmente di indole nervosa o psichica (*shock* psichico) o consecutive ad un fatto improvviso o per lo meno molto grave di qualsiasi genere, si stabiliscono con disturbi svariatiissimi ma senza un fondamento anatomopatologico dimostrabile”: 1899, Ferrio). – Der.: **shoccare**, v. tr. ‘provocare uno shock’ (*scioccare* “adattamento (inopportuno) del verbo fr. *Choquer*, nel senso di «urtare, offendere» e in quello di «colpire con choc»: «ragazze che vogliono *scioccare* il prossimo», «un cagnolino contuso e *sciocato*»”: 1963 [non 1950 come scrive Rando *Diz.*], Migl. *App.*; *shoccare*: 1970 Zing.)

• Vc. ingl., propr. ‘colpo’, da to *shock* ‘percuotere’ (d’orig. Germ.; cfr. *choc*). *Shoccare* è un rifacimento su *shock* del fr. *choquer* (inizio sec. XIII, *chuquier* nel sign. di ‘urtarsi nel combattimento’).⁵

Pur se confermata la preminenza dell'utilizzo del termine in rapporto alla medicina⁶, è lo stesso autore del lemma a sottolineare l'ampliamento occorso all'uso della parola *shock*, passata dall'indicare un trauma fisico – l'incidente – all'applicazione ad una casistica

⁴ In *Vocabolario Treccani*, [CERCARE RIFERIMENTO EDIZIONE NON ONLINE...].

⁵ M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1988

⁶ «Ferrio 1899» fa riferimento al compendio *Terminologia clinica* dello psichiatra Luigi Ferrio. Naturalmente quest'indicazione vale per la sola lingua italiana.

decisamente più varia che origina dai «fatti improvvisi di qualsiasi genere»; da qui si apre la strada per l'inclusione, fra questi generi, dell'arte come modalità di percezione eminentemente *visiva*,⁷ estetica: il tramite delle «ragazze che vogliono scioccare il prossimo» porta senz'altro alla presa in considerazione di opere conturbanti, se non esplicitamente scandalose.

Al di là delle reminescenze e delle suggestioni che possono scaturire da esempi come questi, è il riferimento etimologico più antico a fornire indicazioni utili ad una maggiore comprensione del significato anche artistico dello shock, e dunque alla definizione *strictu sensu* degli orizzonti di questo studio. Il verbo francese *choquer*, indicato come origine del termine – antecedente al più diffuso e consueto calco dall'inglese – viene così definito.

choquer [ʃokɛ] v.tr. <1> - 1230; néerl. *schokken*, ou angl. *to shock* (<heurter>), onomat.

1. vx Donner un choc plus ou moins violent à. → **heurter**. *Choquer une chose contre une autre*. SPÉCIALT *Choquer les verres*. → **trinquer**. – PRONOM. *Armées qui se choquent* (→ **choc**). «*Les bateaux se choquaient et les marinières échangeaient des injures*» (Gaut.).

2. (1640) Contrarier ou gêner en heurtant les goûts (→ **déplaire, offenser, rebuter**); SPÉCIALT en agissant contre les bienséances (→ **effaroucher, heurter, scandaliser**). *Un comportement qui choque les bien-pensants* (→ **choquant**). *Ses propos m'ont choqué. Elle a été choquée par son attitude, de son indifférence, (de ce) qu'il ne l'ait pas remerciée. Ça ne me choque pas*. – PRONOM. (PASS.) *Elle se choque facilement*. ◇ PAR EXT. Agir, aller contre; être opposé à. → **contrarier**. *Choquer la bienséance, le bon sens, la raison*.

3. Faire une impression désagréable (sur un sens). → **écorcher**. *Couleur criarde qui choque la vue. Bruits, sons musicaux qui choquent l'oreille*.

4. ÊTRE CHOQUÉ (par.) : subir un choc, un traumatisme. *Être gravement choqué dans un accident*. → **commotionner**. *Il a été choqué par cette agression* (cf. Être sous le choc*). → **émbranlé, traumatisé**.

5. MAR. Diminuer la raideur de (un cordage tendu). *Choquer une écoute, la laisser filer*.

◇ CONTR. Charmer, flatter, plaire, séduire. Border.⁸

Ad assumere interesse per le nostre considerazioni è, innanzitutto, la primissima attestazione.

La fonte duecentesca citata è infatti il romanzo cavalleresco *Li Romans de Durmart le*

⁷ Non si è specificato in precedenza come questo studio faccia riferimento esclusivo all'arte visiva, e specialmente alla pittura. Nelle pagine seguenti si darà conto delle ragioni di questo restringimento, pur restando valida la precedente considerazione sull'ampiezza del campo d'indagine che, se esteso all'intero spettro delle manifestazioni artistiche, diventerebbe assolutamente ingestibile, e il riconoscimento dell'occhio come organo primario attraverso il quale si definisce il rapporto dell'uomo con il mondo.

⁸ *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996.

Galois,⁹ dove *choquer* compare in almeno due occasioni, entrambe riferite all'urto tra i due eserciti sul campo di battaglia.¹⁰ Il campo semantico riferibile all'ambito bellico, allo scontro violento, autorizza la traduzione di quest'immagine nell'idea di una collisione tra due sistemi generalmente antitetici, al loro interno compatti e coerenti nelle finalità, volti all'annientamento o, quantomeno, alla prevaricazione l'uno dell'altro; né è impossibile allargare ulteriormente i confini della parafrasi, attribuendo alle due immagini il valore di due configurazioni culturali in parte o in tutto differenti, che replichino la collisione per l'affermazione delle proprie istanze. In questo senso si istituisce il legame con il secondo significato proposto, in cui «urtare il *gusto*» e «agire contro le *convenzioni*», oltre a riproporre la dinamica dello scontro tra un sistema urtante e uno urtato, fanno diretto riferimento a due categorie fondamentali della ricerca storico-artistica, la cui inclusione nel discorso assume così piena legittimità; al contempo, se gusto e convenzione sono concetti in cui si esprime il carattere normativo, parametrico, di un sistema culturale o artistico, va loro attribuita la qualifica di sistemi statici – o, quantomeno, pretesi tali nel momento in cui si realizza lo *choc*; di conseguenza, a rappresentare l'elemento già definito urtante sarà necessario immaginare una controproposta caratterizzata dal movimento, dalla spinta volta alla penetrazione di tale immobilità che si risolve in una collisione dallo spiccato carattere oppositivo e, in ultima analisi, non immune dalla traduzione in una volontà distruttiva che a propria volta muove la configurazione “passiva” verso la rimozione dell'elemento percepito come perturbante (attivo) rispetto a quell'orizzonte di gusto di cui si diceva.

⁹ Editto per la prima volta da E. Stengel, cfr. *Li romans de Durmart le Galois. Altfranzösisches Rittergedicht zum Ersten mal Eraggegeben*, Stuttgart 1873; il testo originale sembra da datarsi al 1220-1230.

¹⁰ «En haut font les tronçons voler / Des lances qui mena Tolèrent, / Et des frons et des pîz hurterent / Li doi eheral qui rade sont. / Al *chnqaiier* que li destrier font» (vv. 13400 -13404) e «Al vent volèrent les escliches. / Cil encontrés fu durs et riches, / Li cheval furent fort et gras, / Et si ne renfuserent pas, / Andoi hurtereut et *chuquierent*» (vv. 4685 – 4689).

Anche la terza voce del lemma riporta una definizione che avvicina lo shock al nostro orizzonte di studio, con evidenza anche maggiore: il colore *sgargiante*, alla pari dei *rumori* (e della musica e dei suoni, ma solo in condizioni più specifiche rispetto a quella che si manifesta in ciò che definiamo “rumore”), rileva essenzialmente di una *disarmonia* tra la qualità della sensazione suscitata dall’elemento definito scioccante rispetto all’ambiente nel quale esso è definito. Tale disarmonia, in particolare, si definisce come un porsi *per eccesso* oltre al limite che segna lo stato di equilibrio.

In proposito, la lessicografia di *choquer* redatta dal Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales di Francia riporta una frase di estremo interesse trattandosi, per quello che le nostre ricerche hanno potuto rilevare, della prima attestazione dell’impiego del nostro termine di riferimento in un discorso sull’arte, per di più svolto esso stesso da un artista. Nell’esemplificare il significato di «colpire spiacevolmente, produrre un’impressione spiacevole», i redattori del Centre includono questo passo:

Panthéon. Coupole de Gros ; hélas ! maigreur, inutilité. [...] Le luisant de la peinture achève de choquer et donne une maigreur insupportable à tout cela¹¹

Le parole sono di Eugène Delacroix, che così commenta nel suo *Journal*¹² le pitture di Antoine Gros che impreziosiscono la cupola del Panthéon. A metà XIX secolo è quindi possibile che un’artista definisca *scioccante*, perlomeno sotto il profilo tecnico, l’opera di un collega e che, per di più, tale shock prenda la forma del fastidio per quelle che l’artista percepisce come figure inconsistenti e pertanto decisamente estranee al suo gusto, alle sue convenzioni. Anche qui, lucentezza e leggerezza¹³ non sono attributi della pittura da

¹¹ «Panthéon. Cupola di Gros: ahimè! Inconsistenza, inutilità. [...] La lucentezza della pittura riesce a scioccare e dà a tutto una [secchezza] insopportabile» (traduzione di chi scrive).

¹² M. Flat, A. Piot, a cura di, *Le Journal de Delacroix*, Paris, 1893, tomo I, 19 gennaio 1847, p. 236.

¹³ Accettando questa come traduzione di *maigreur*; preferendovi *secchezza*, il giudizio di Delacroix assume i contorni di una condanna assoluta – e parimenti passibile di rientrare nelle definizioni cui ci stiamo dedicando – come si vedrà.

condannare in senso assolto: semmai, è quella che Delacroix interpreta come un'accentuazione esagerata rispetto al *proprio* ideale pittorico, a risultargli insopportabile, ed è dunque in questo esempio che si ritrova l'unità tra quello che abbiamo interpretato come uno scontro di sistemi fondato sul gusto e la disarmonia, che convivono nell'espressione del pittore.

Al tempo stesso, la variabilità dell'applicazione dello shock è accresciuta da dichiarazioni di questo tipo:

C'est devant les toiles de Rubens qu'un choc d'une émotion soudaine avait jailli en lui [Carrière] la résolution d'être peintre.¹⁴

Il senso di stupore che compare in questa brevissima citazione rappresenta ciò che potremmo indicare come l'altra faccia dello shock: un senso di completezza, finanche di gioia di fronte ad un'opera che suscita una meraviglia che scaturisce esattamente dalle stesse condizioni oggettive – la visione di un'opera d'arte parimenti eccedente i limiti – che porta al duro ed infastidito giudizio di Delacroix. Con un gioco di parole, potremmo dire che in questo caso lo scontro con l'elemento che devia rispetto ad una idea di “normalità” si risolve in un *match*, una corrispondenza, il cui valore sembra essere stato messo in deciso secondo piano nell'abitudine d'uso contemporanea che non lo prevede, se non per derivazione immaginativa dalla ricorrente *forte impressione*, in nessuno dei dizionari consultati ma che, al contempo, appare inscindibile rispetto all'accezione canonica.

Molteplicità di significati, quella di *shock*, che definisce non solo la qualità dell'emozione che lo esprime a livello di reazione personale, ma anche il valore del suo manifestarsi nella storia dell'arte e, ancora più profondamente, dell'impiego del termine nel discorso critico, aprendo ad una serie di considerazioni tanto più interessanti quanto non univoche e, spesso,

¹⁴ G. Séailles, *Eugène Carrière. Essai de biographie psychologique*, Paris 1911, p. 11

assolutamente complementari dello stesso fenomeno. Le specificità dell'arte, il carattere diretto che informa le sue possibilità comunicative nei confronti del pubblico e la complessa stratificazione di significati che l'opera e il contesto da cui origina e agisce sono in grado di veicolare appaiono dunque come terreno privilegiato per l'emersione di questa sfuggente e contraddittoria natura dello shock – in misura maggiore, quantomeno, rispetto ad un ambito scientifico che lo tratta quasi univocamente come un evento catastrofico.

D'altro canto, la *catastrofe* appare, al Bonito Oliva interprete di Duchamp,¹⁵ come la modalità privilegiata dell'azione artistica: leggendo la catastrofe come momento risolutorio di una situazione di rottura, di una crisi, egli vi riporta l'esatta commistione di impulso distruttivo e di ricomposizione che ha descritto lo shock sinora. Confusione che nelle discipline scientifiche appare difficilmente superabile – si pensi ad uno shock finanziario, o alle sindromi post-traumatiche -, ma che trova nell'arte e nell'estetica un terreno straordinariamente fertile se è vero che, come afferma Croce, «sensazioni ed emozioni sono certamente fatti estetici, quando s'intendono come intuizioni».¹⁶

Da Vasari e le sue *Vite*, attraverso le polemiche che coinvolsero il *Giudizio* della Cappella Sistina e Michelangelo Buonarroti, oltre ai celeberrimi rifiuti delle tele di Caravaggio, troppo naturalistiche per la curia romana controriformista (capitolo I), la storia che ci si propone di raccontare passa per la stagione ottocentesca segnata dagli scandali di Courbet, Manet e degli

¹⁵ A. Bonito Oliva, *Il mercante del silenzio*, pubblicato per la prima volta in M. Duchamp, *Mercante del segno*, a cura di A. Bonito Oliva, Cosenza 1978.

¹⁶ B. Croce, *Conoscenza intuitiva e attività estetica*, 1904, in B. Croce, *Saggi Filosofici*, I, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari 1966, p. 480. Vale la pena di proseguire la citazione per rilevare la differenza che per il filosofo corre tra l'una e l'altra manifestazione dell'*emozione*, fortemente influenzata dall'idealismo ma che pure rileva lo stesso carattere di arresto che normalmente attribuiamo allo shock di ascendenza scientifica: «[...] ma, per converso, non hanno a che vedere con l'Estetica quando sono intese come categorie naturalistiche. Una sensazione o una emozione, come viene offerta dal naturalismo e dalla Psicologia empirica, è un complesso, un miscuglio, un caos di momenti intuitivi, intellettivi e pratici: e tutt'insieme intuizione, riflessione, impulso verso un fine: direi, che è lo spirito tutto quanto, disordinato e depauperato». Nell'interpretazione di chi scrive il turbamento descritto da Croce non sembra altra cosa rispetto a quella che egli definisce emozione estetica, ma si configura piuttosto come parte di quel progetto che conduce alla ricomposizione – questa sì – modalità di espressione sostanzialmente esclusiva dell'arte.

Impressionisti (capitolo II) per giungere ad un Novecento che, segnato dalle esperienze più radicali dell'Avanguardia storica, troverà nell'emozione la forma necessaria all'espressione alle proprie istanze artistiche pur rapportandosi, in maniera sempre più stretta, alla logica mercantile dell'*art system*.

Capitolo I

Da Vasari a Michelangelo. Il Magistero dello Shock

Tracciare un profilo esaustivo dell'argomento di cui ci stiamo occupando nell'epoca della *rinascita delle arti* risulta essere una questione di una certa complessità. Da un lato, il profilo linguistico tracciato nell'introduzione mette in luce come lo stesso termine *shock*, di cui ci stiamo occupando, non abbia attestazioni in ambito genericamente estetico prima del XVIII: di necessità, dunque, bisognerà fondare l'indagine su lemmi che, pur se associabili al valore che si è cercato di precisare, non vi si sovrappongono completamente. D'altro canto, questa modalità operativa imposta dalla spiccata modernità della materia induce immancabilmente a considerare primariamente il significato, appunto, attuale che lo shock ha nell'uso contemporaneo; dunque, quell'interpretazione in chiave eminentemente negativa, associata ad eventualità che coprono una gamma di reazioni che vanno dal turbamento ad un sincero senso di pericolo per l'integrità (fisica o morale che sia) di colui che si trova al cospetto di un'opera o di una situazione scioccante. Il termine *emozione*, che come si è riscontrato ha stretta attinenza con il nostro argomento, può in questo senso risultare utile all'orientare lo studio delle fonti verso la considerazione di altre valenze di questo turbamento che, alla prova dei fatti, non sono assolutamente secondarie per il periodo. Che le si tratti quindi come *meraviglia* o che vengano declinate, in maniera ancora più specifica, nello *stupore*, è a manifestazioni di questa sorta di sconvolta commozione che si dovrà, parallelamente, guardare.

Una piccola precisazione prima di entrare nel merito delle fonti: è chiaro che per ricostruire queste letture delle opere d'arte sia necessario prestar fede a racconti che si sono spesso, in

tempi più o meno vicini a noi, rivelati inverosimili se non altro per le incongruenze di datazione che sottendono.¹ Non si tratta ignorare le correzioni e le precisazioni che gli studiosi hanno apportato ai testi, pur sempre capitali, della disciplina, quanto di adottare il sistema più fruttuoso per lo svolgimento di questa ricerca: per quanto a volte favolosi o leggendari, questi racconti restituiscono il sentire che accompagnava l'opera o i fatti che vi si riferiscono quanto piuttosto, nello specifico della trattazione, aprono a considerazioni di carattere critico che si ritengono assolutamente non secondarie. Inoltre, la costituzione di un aneddoto in quanto tale rivela di un momento di discontinuità rispetto al normale scorrere degli eventi², una condizione che può, anche se non necessariamente, trarre origine dallo shock; così, a maggior ragione si dovrà, più volte lungo il corso di questo studio, anteporre alle giuste rivendicazioni dello storico quelle dell'emozione, sia essa dell'artista, del critico o del committente.

Giorgio Vasari e la lezione delle *Vite*

Costruite su una serie di *topoi* il cui significato è stato delineato da Kris e Kurz nel giustamente celebre lavoro dedicato alla leggenda dell'artista, le *Vite* vasariane³ sono senz'altro il testo fondamentale in cui ricercare gli inizi della nostra storia: come rilevano gli stessi autori del testo citato, l'aneddoto è da considerarsi come la «cellula primitiva» della

¹ È il caso, ad esempio, del celebre aneddoto dei Crocifissi di Donatello e Brunelleschi, che tratteremo a breve: proposte come contemporanee la Vasari, per le due opere sono state proposte datazioni che le collocando dai due agli otto anni di distanza. Ciò crediamo non tolga nulla al significato dell'episodio quale emerge dalla nostra analisi, ma l'avvertenza è dovuta.

² *Prefazione di E. H. Gombrich*, in E. Kris, O. Kruz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Heaven (Connecticut), 1979 (ed. ampliata, prima edizione 1934), ed. cons. *La leggenda dell'artista*, Torino, 1989, p. XV (per brevità, il testo sarà d'ora in avanti indicato in nota come *Leggenda*); N. Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution artistique*, Paris, 2014.

³ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966-1987; vi si farà riferimento come *Vite*, specificando solo se necessario l'edizione vasariana di riferimento con [1550] o [1568].

biografia⁴ e, in virtù, del suo carattere malleabile – non trattandosi necessariamente di verità storiche – così simile a quello del *topos* – che possiamo intendere come una sorta di cornice, un’attitudine generale da far agire all’occasione da figure differenti -, appare come il luogo per eccellenza in cui quest’ultimo può comparire ed esplicitare il proprio significato. La conferma di questa nostra inferenza si ritrova puntuale nel testo vasariano, disseminato di questo tipo di “macchine narrative” il cui valore per certi versi romanzesco contribuisce certo al successo dell’impresa dell’aretino – cosa non priva di importanza anche per il nostro discorso, come diremo.

Ciò di cui Vasari ha chiara percezione, e che invece è comprensibilmente estraneo alla trattazione di Kris e Kurz, è la qualità storiografica della sua *rozza fatica*, tanto meno rozza quanto procede a delineare una linea evolutiva strutturata delle arti la quale si svolge senza soluzione di continuità da Cimabue a Michelangelo.⁵ È proprio questa qualità ad acquistare rilievo per il nostro lavoro.

Consideriamo quello che è probabilmente l’esempio di reazione scioccata più narrativamente riuscito dell’intera opera vasariana:

[...] fece [Donatello] con straordinaria fatica un Crucifisso di legno [Fig. 1], il quale quando ebbe finito, parendogli aver fatto una cosa rarissima, lo mostrò a Filippo di ser Brunellesco suo amicissimo, per averne il parere suo; il quale Filippo, che per le parole di Donato aspettava di vedere molto miglior cosa, come lo vide sorrise alquanto. Il che vedendo Donato, lo pregò per quanta amicizia era fra loro che gliene dicesse il parer suo, per che Filippo, che liberalissimo era, rispose che gli pareva che egli avesse messo in croce un contadino e non un corpo simile a Gesù Cristo, il quale fu delicatissimo et in tutte le parti il più perfetto uomo che nascesse già mai. Udendosi mordere Donato, e più a dentro che non pensava, dove sperava essere lodato, rispose: «Se così facile fusse fare come giudicare, il mio Cristo ti parrebbe Cristo e non un contadino: però piglia del legno e pruova a farne ancor tu». Filippo [...] lo condusse dopo molti mesi a somma perfezione [Fig. 2]. E ciò fatto, invitò una mattina Donato a desinar seco, e Donato accettò

⁴ *Introduzione*, in *Leggenda*, p. 11.

⁵ Una qualità, questa delle *Vite* vasariane, che non solo è esplicitamente dichiarata dal loro stesso autore (*Proemio di tutta l’Opera, Vite*, I, pp. 27-30) ma si manifesta soprattutto nelle biografie relative alla Prima Età in commenti quali quello secondo cui la decorazione musiva di S. Iacopo a Pistoia «ancorchè in que’ tempi fusse tenuta cosa difficile e di molta spesa, noi più tosto muove oggi a riso et a compassione che a meraviglia» (*Vita di Nicola e Giovanni Pisano, Vite [1568]*, II, p. 61; cfr. anche pp. 73, 75, 149-150).

l'invito. E così andando a casa di Filippo di compagnia, arrivati in Mercato Vecchio, Filippo comperò alcune cose, e datole a Donato, disse: «Aviati con queste cose a casa e li aspettami, che io ne vengo or ora». Entrato dunque Donato in casa, giunto che fu in terreno, vide il Crucifisso di Filippo a un buon lume, e fermatosi a considerarlo, lo trovò così perfettamente finito, che vinto e tutto pieno di stupore, come fuor di sé, aperse le mani che tenevano il grembiule; onde cascatogli l'uova, il formaggio e l'altre robe tutte, si versò e fracassò ogni cosa; ma non restando però di far le meraviglie e restar come insensato, sopraggiunto Filippo, ridendo disse: «Che disegno è il tuo, Donato? Che desineremo noi, avendo tu versato ogni cosa?». «Io per me – rispose Donato – ho per istamani avuta la parte mia: se tu vuoi la tua, pigliatela; ma non più: a te è concesso fare i Cristi et a me i contadini».⁶

Leggere questo episodio alla luce dei fini di questo scritto, cercando ciò gli elementi che definiscano i caratteri dello shock che indiscutibilmente travolge Donatello alla vista del Cristo di Brunelleschi, significa indagare da un lato le cause dirette, riferite all'opera, di tale reazione sconvolta, dall'altro allargare lo sguardo, come si è anticipato, alla natura di un rapporto che sfocia in questa godibilissima invenzione vasariana la quale risulta, per certi versi, non completamente inverosimile.

È invece impossibile dar credito a Vasari quando attribuisce il moto d'emozione che spalanca le braccia di Donato alla perfetta finitura del Cristo brunelleschiano, lasciando così intendere che la definizione di *contadino* per quello di Donatello fosse da riferirsi, almeno in parte, ad una minore rifinitura: le due opere sono perfettamente equivalenti in quanto a perizia tecnica e, se mai una dovesse spiccare per complessità di realizzazione, questa sarebbe proprio quella di Donatello, con il morbido panneggio del perizoma e le spalle snodate. Dove si trova, allora, la fonte dello shock?

Accostando i due crocifissi è immediatamente evidente che Donatello non si inganna quando, interpellato dopo il lungo silenzio, riconosce all'amico la capacità di *far Cristi*, piuttosto che contadini. Le membra esili, tese eppure aggraziate, sofferenti ma composte del modellato di Brunelleschi, il capo abbandonato con eleganza e l'espressione placida pur nella morte del suo Cristo lo rivestono di una grazia dignitosa e regale, di un'aura di superiore distacco dalle

⁶ G. Vasari, *Vite*, II, p. 204 ss.

cose del mondo che rende la figura una delle migliori incarnazioni del trionfo del figlio di Dio del momento più drammaticamente alto della sua vicenda. Più alto, esattamente, in quanto estremo: il corpo di Cristo modellato da Brunelleschi non conserva che labili tracce del suo stato terreno poiché il momento della morte sulla Croce sancisce definitivamente il passaggio da quel Gesù fattosi uomo, che dall'uomo acquisisce la mortalità della carne, alla condizione ultraterrena della divinità. I crismi della *gravitas* classica, interpretati alla luce del messaggio evangelico fanno dell'eleganza della forma la metafora della natura simbolica del Crocifisso: l'opera di Brunelleschi è Cristo nel momento in cui traduce il significato soteriologico dell'iconografia come vita dell'anima oltre la morte, come messaggio della Salvezza attraverso il sacrificio.

Il corpo del Salvatore modellato da Donato è invece sofferente, greve, con braccia e gambe – e soprattutto la gamba destra, sporgente in avanti – contratte e una sorta di respiro ancora trattenuto nel petto largo e massiccio su cui si posa il viso barbuto dai lineamenti popolari, gli occhi non ancora chiusi come pure la bocca: c'è ancora vita umana, in questo corpo. Issato sulla croce donatelliana non c'è Cristo in quanto partecipe della divinità, ma l'uomo-Gesù. Il suo innato sentimento vitalistico, così evidente anche nel San Giorgio di Orsanmichele e che troverà la massima espressione nelle opere più tarde, la straziante Maddalena e l'impressionante Abacuc, non si accorda con la trascendenza del tema del Crocifisso se non in una lettura alla luce di quel principio della *caritas* che impone di riconoscere Dio anche nel più umile degli uomini – un contadino, ad esempio.⁷

Partendo da sensibilità diverse, i due artisti giungono necessariamente a risultati diversi e contrapposti: la braccia di Donato si spalancano allora a riconoscere l'impossibilità *de facto* di

⁷ Lungo la strada che porta al divino si svolge invece tutta la vicenda artistica di Brunelleschi, che culminerà appunto nella realizzazione della Cupola del Duomo *erta sopra e' cieli* e nella definizione di quello straordinario strumento che è la prospettiva lineare, attraverso la quale la creazione artistica cerca di farsi copia dell'altra Creazione, quella assoluta e perfetta che promana da Dio.

pronunciare altra parola su questo confronto⁸ il cui verdetto è sancito non tanto da un diverso grado di abilità, quanto dalla profonda inconciliabilità delle due posizioni nei confronti del soggetto stesso dell'opera. Grande, ed in questo il testo delle *Vite* dimostra tutta la sua efficacia, dovette essere il turbamento del giovane scultore di fronte alla perfetta unità di significato e immagine dell'opera di Brunelleschi, e la sua reazione scioccata trova piena giustificazione proprio nell'alternativa rappresentata materialmente dai due Crocifissi che incarnano, e sottolinearlo non è superfluo al fine delle nostre considerazioni, le due opzioni che troveranno conciliazione nei più alti esempi dell'arte rinascimentale. Se il Crocifisso di Santa Maria Novella è un perfetto esempio dell'applicazione del dettato classico alla forma umana, quello di Santa Croce pone inevitabilmente la questione del rinnovato rapporto con il dato naturale che fin dal Trecento aveva caratterizzato le esperienze più aggiornate dell'arte fiorentina.

Il fatto che questo racconto sia ripetuto, esattamente negli stessi termini, in entrambe le biografie dei due artisti suggerisce una altrettanto insistita attenzione da parte di Vasari ai suoi significati. Come si è rilevato, la vera competizione sottesa all'aneddoto non è tanto una gara di abilità tra Donato e Brunelleschi in quanto artigiani, quanto un confronto tra la piana mimesi e l'interpretazione intellettuale ed erudita del modello. La stessa dicotomia, nuovamente impostata su un modello competitivo⁹ – seppure meno evidente, almeno nel dettato vasariano – e che di nuovo chiama in causa lo shock si ritrova in due biografie anteriori, l'una posta esattamente in apertura della raccolta e l'altra a costituire il centro della Prima Parte.

⁸ Lo stesso Vasari trova impossibile giudicare le bellissime teste di Sandro Botticelli e, come Donatello, ammutolisce (*Vite*, III, p. 515).

⁹ Il ripetersi dell'inserimento dei *topoi* all'interno di cornici narrative di tipo competitivo è già notato da Kris e Kurz (*Leggenda*, p. 116), che lo fanno risalire alle note contese tra Zeusi e Parrasio e tra Apelle e Protogene di cui pare, nel nostro caso, ereditare più d'un tratto.

L'alunnato di Giotto presso Cimabue¹⁰ inizia quando l'affermato maestro incontra, sulla strada tra Firenze e Vespignano, un giovane pastore intento a ritrarre una delle pecore del suo gregge su di un sasso: «per il che fermatosi Cimabue e grandissimamente meravigliatosi, lo domandò se volesse star seco».¹¹ È dunque lo stupore per il talento di Giotto, formatosi su nulla se non sulla natura,¹² ad attirare prima l'attenzione e poi spingere Cimabue a prendere con sé l'artista che lo supererà. Nella biografia vasariana, questo momento si concretizza nella divertente scena che vede Cimabue intento a scacciare dal naso di una sua figura dipinta una mosca dipinta «tanto naturale» dall'ancor giovinetto allievo:¹³ la riuscita dell'inganno non è che la certificazione, al pari della celebre terzina della *Commedia*¹⁴ del suo superamento della lezione cimabuesca, che proprio nel volgersi al naturale e alla sua imitazione aveva fornito a Vasari i motivi per rintracciarvi l'inizio della rinascita delle arti. D'altro canto, è proprio l'insistito riferimento alla qualità mimetica della sue pittura a caratterizzare la biografia di Giotto che, a fronte dell'importanza che riveste nello sviluppo delle *Vite* e l'aura mitica che circonda l'artista, appare singolarmente priva di altri momenti in cui emerga un qualche senso di meraviglia. La declinazione che questo tema assume è, nondimeno, assai significativa: da un lato si muove appunto nella direzione della necessità di riferimento al dato visivo, mentre

¹⁰ Smentito dalla critica; Kris e Kurz attribuiscono questa tradizione alla “fantasia popolare” che necessitava di mettere in relazione i due grandi artisti, cfr. *Leggenda*, pp. 23-24.

¹¹ *Vite*, II, p. 96-97. L'episodio sembra risalire a Ghiberti (*I Commentarii*, 1452-1455 circa, p. 35) ed è ripreso dalla storiografia successiva con l'eccezione dell'anonimo commento alla Divina Commedia pubblicato nel 1866 (*Commento alla Divina commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani*, Bologna, 1866-74, p. 187 ss.; cfr. anche F. Wickhoff, *Über die Zeit des Guido von Siena*, in «Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung», n. 10, 1889, p. 280 segg.) che vuole il giovanissimo Giotto lasciare la bottega del lanaiuolo, dove lavorava, per apprendere il mestiere di pittore presso Cimabue: anche in questa versione, comunque, il ruolo della meraviglia appare inalterato, cambiando solo la direzione del proprio movimento (da Cimabue stupito a Giotto avvinto). Sempre nelle biografie vasariane, l'inizio della carriera di Beccafumi viene trattato esattamente negli stessi termini della “scoperta” di Giotto (*Vite*, V, p. 165), come è pure assai simile alla versione dell'Anonimo la vicenda del giovane Andrea del Castagno (*Vite*, III, p. 352-353); al di fuori di queste, il motivo compare a proposito di Zurbaràn e Goya (H. Kehrler, *Francisco de Zurbaràn*, München, 1918 e V. von Loga, *Francisco de Goya*, Berlino 1903).

¹² Nella Giuntina, egli è «discepolo della natura e non d'altri», *Vite [1568]*, II, p. 101.

¹³ *Vite*, II, p. 121. L'aneddoto è di invenzione vasariana e rientra nella tradizione delle burle ordite dall'artista.

¹⁴ «Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura», *Purgatorio*, XI, vv. 94-96

dall'altro l'insistenza sull'imprescindibilità del riferimento alla natura assume la forma dell'ideale complemento di quel «cielo» che elargisce al pittore le sue straordinarie e precocissime qualità. L'insistenza con la quale Vasari presenta questo motivo non solo in rapporto alla vicenda giottesca, ma lungo tutto il corso dell'opera,¹⁵ indica chiaramente l'attenzione con cui l'aretino guarda agli esempi di artisti che sembrano presentarsi da subito già estremamente dotati: il tradizionale iter formativo presso la bottega appare, per queste figure – e l'invenzione dell'alunnato giottesco ne è l'esempio più evidente – sostanzialmente come un momento di poco o nessun conto. Considerando questa ricorrenza alla luce del carattere topico che le è attribuito¹⁶ emerge chiaramente come inserti biografici di questo tipo si pongano in sostanziale antitesi rispetto alla tendenza sistematizzante della teoria artistica che si afferma con la fioritura trattatistica cinquecentesca e trova espressione nell'istituzione, da parte di Vasari e col sostegno del Duca Cosimo, della fiorentina Accademia delle Arti e del Disegno nel 1563, dunque giusto tra le due redazioni delle *Vite*. Se tale contraddizione potrebbe dare adito ad un qualche genere di imbarazzo da parte dell'estensore del testo – poiché manca, a questi artisti, uno dei presupposti imprescindibili della professione – è nondimeno rilevabile la tendenza rinascimentale a derivare la creatività artistica proprio da quel talento naturale che l'Accademia subordina allo studio:¹⁷ in questo senso la ricorrenza del topos è fonte di stupore proprio in rapporto alla situazione coeva, fondata sull'apprendimento progressivo e non sull'*exploit*, con il fine di mettere in evidenza l'eccezionalità delle vicende di artisti che, se nella Firenze medicea dovevano assolvere ad

¹⁵ Così Polidoro da Caravaggio (*Vite*, IV, p. 456), Spinello Aretino (*Vite [1568]*, II, p. 277), Taddeo Gaddi – con una considerazione che può essere estesa all'intero corpus biografico della Prima Parte – (*Vite [1550]*, II, p. 203), Pierino da Vinci (*Vite*, V, p. 230).

¹⁶ *Leggenda*, p. 29 segg.

¹⁷ È nuovamente lo stesso Vasari a deplorare l'eccessiva applicazione allo studio e alla soluzione di alcune difficoltà dell'arte attraverso questa via: il "caso" più rappresentativo è certo la biografia di Paolo Uccello (*Vite*, III, p. 61 segg.; R. e M. Wittkower, op. cit., *L'ossessione per il lavoro*, p. 65 segg.), ma resta molto rappresentativa di questo atteggiamento anche la scena in cui Andrea del Sarto scopre anzitempo l'opera dell'allievo Pontormo, impedendogli di lavorarci indefinitamente in cerca della perfezione (*Vite*, V, p. 309).

una fondamentale funzione di rappresentanza, all'interno delle *Vite* andavano presentati come iniziatori quasi mitici della maniera moderna. È dunque qui che si sostanzia, ancor più che per quanto concerne gli altri artisti ritratti nell'opera vasariana, la funzione della meraviglia come veicolo dell'*exemplum*, poiché la straordinarietà delle vicende dei primi artefici viene trasposta nell'eccezionalità dell'intero panorama cui la scrittura vasariana si applica, facendo dell'opera una sorta di "guida" proposta agli artisti del suo tempo e di quello a venire al fine di scongiurare il ritorno alla barbarie gotica.¹⁸

Altre testimonianze, questa volta coeve all'artista e dunque assai più leggibili e dirette rispetto allo stratificato testo vasariano, propongono per Giotto una interpretazione solo parzialmente sovrapponibile a quella sinora esaminata:

[...] ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sì simile a quella, che non simile, anzi piuttosto dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo essere vero ciò che era dipinto. E per ciò, avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipingendo, era stata sepolta, meritatamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote.¹⁹

[...] tabulam meam sive iconam beatae Virginis Mariae, operis Iocti pictoris egregii [...] cuius pulchritudinem ignorant non intelligunt, magistri autem artis stupent.²⁰

La dichiarazione esplicita del motivo dello stupore che si ritrova nei due passi citati,²¹ come si vede, non è risolta che parzialmente attraverso il riferimento alla qualità mimetica della

¹⁸ Che d'altro canto segna una sorta di barriera temporale fisiologica della possibilità di apprendere per via dello studio, per cui il ricorrere del *topos* del talento naturale nella Prima Parte dell'opera assume un significato ancora più rilevante marcando l'impossibilità di trarre alcun insegnamento da altro passato che non sia quello della romanità, e sottolineando ulteriormente la netta cesura che Vasari colloca, nuovamente in funzione di un intervento del «cielo», nel 1250. È insomma la struttura stessa delle *Vite*, che traduce la specifica *forma mentis* del loro autore, ad imporre questo tipo di modalità narrative. Cfr. anche *Leggenda*, p. 49-50, per le considerazioni sulla diffusione del tema dell'«artisti si nasce» e il suo rapporto con l'eccezionalità della figura dell'artista.

¹⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, VI giornata, Novella Quinta.

²⁰ *Testamento di Francesco Petrarca*, cit. in M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanists Observers of Painting in Italy and the discovering of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford, 1971, ed. cons. *Giotto e gli Umanisti. Gli Umanisti osservatori della pittura in Italia e alla scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, 1994, p. 101. La pubblicazione del testamento si deve a T. E. Mommsen, *Petrarch's Testament*, 1957.

pittura giottesca così accentuato nelle *Vite*. Piuttosto, ad essa si accompagna costantemente una netta distinzione operata nei confronti del pubblico tra i savi, intesi come coloro che possono accedere alla meraviglia della proposta giottesca, e gli ignoranti, caratterizzati da Boccaccio come coloro cui è concesso solo un apprezzamento sensuoso (*dilettar gl'occhi*). La breve citazione petrarchesca restituisce compiutamente i termini della questione nell'opposizione tra i due verbi che descrivono l'approccio di questo pubblico alle opere di Giotto: nel momento in cui *non intelligunt* si contrappone a *stupent* emerge chiaramente, a completare la prospettiva boccacesca, come il motivo del meravigliato apprezzamento sia da ricercarsi esattamente in quell'intelletto che, etimologicamente, traduce la capacità di operare al tempo stesso una scelta e una riorganizzazione dell'esperienza del vedere e del tradurre la realtà attraverso il mezzo pittorico.

Se tale modalità di apprezzamento non sembra esser colta che parzialmente da Vasari, che la traduce nei termini – certo significativi, ma che al momento esulano dalle nostre considerazioni – di un altro argomento topico quale è quello della beffa²² e in funzione della maestria tecnica e del disegno,²³ sono invece i letterati del nascente Umanesimo a darvi una

²¹ Più chiara nello scritto petrarchesco, viene comunque risolta nei termini di quella confusione tra pittura e realtà che abbiamo appena citato in riferimento all'aneddoto della mosca in Boccaccio.

²² Che Giotto fosse particolarmente noto per la sua arguzia lo testimoniano, oltre agli episodi citati da Vasari (*Vite*, II, pp. 103-104, p. 108 e pp. 120-121), le *Trecento novelle* del Sacchetti e l'attenzione dedicatagli da Boccaccio. Per una panoramica del tema nella letteratura artistica, interpretato quale argomento a supporto della tesi del dominio esercitato dall'artista sul pubblico, *Leggenda*, p. 104 segg.. In proposito, si segnala l'interpretazione vasariana dell'aneddoto (*Vite*, III, pp. 445-446) secondo cui papa Sisto IV avrebbe decretato la vittoria di Cosimo Rosselli nel concorsino indetto tra gli artisti impegnati nella decorazione della Cappella Sistina in ragione della propria «poca intelligenza»: la profusione di oro e blu oltremare che il Rosselli avrebbe impiegato per mascherare la propria debolezza d'invenzione e di disegno, che aveva suscitato l'ilarità dei colleghi-avversari (Botticelli, Ghirlandaio, Perugino e i rispettivi aiuti), si sarebbe rivelata la miglior scelta in vista di un verdetto pronunciato da un papa incapace di apprezzare altro che non la ricchezza dell'opera, con lo smacco degli artisti a rappresentare l'ormai consueto momento di confuso stupore. Che sia piuttosto questa la prospettiva entro cui semmai intendere il racconto, che dunque ribalterebbe il giudizio di Vasari a proposito del pontefice, che avrebbe scelto la proposta del Rosselli proprio per l'opulenza di una pittura destinata a mostrare il potere della cattedra di San Pietro nel luogo deputato alla sua manifestazione, va a sostegno dell'interpretazione che esporremo nelle prossime pagine per l'intera costruzione vasariana di questi episodi.

²³ Se gli accorgimenti presi da Giotto per preservare gli affreschi del Camposanto di Pisa (attribuiti a Taddeo Gaddi da Sirén [1917]) dai venti salmastri (*Vite*, II, p. 102) danno comunque modo all'artista di esprimere pienamente il suo acuto ingegno nel senso della padronanza tecnica (in proposito, *Leggenda*, p. 101), le

rilevanza del tutto inedita nella sua chiarezza espositiva. Né ciò può stupire (noi): la tendenza degli umanisti alla concettualizzazione, all'astrazione teorica delle caratteristiche di quelle manifestazioni artistiche della classicità attorno a cui si concentrava il loro interesse è certo il terreno ideale per la ricezione di questo tratto intellettuale dell'arte giottesca, quello che porta l'artista al trattamento semplificato cui sono sottoposte le figure rese nella loro volumetria, piuttosto che attraverso la descrizione minuta e preziosa del particolare. È questa la profondità di una proposta artistica che non si limita, come già per Cimabue, al tentativo di imitazione della verità delle superfici, ma si spinge piuttosto nella ricreazione della intera struttura dello spazio attraverso quella prospettiva empirica che non è che il frutto dell'astrazione dello spazio del dipinto rispetto a quello della realtà; ed è per questo, in ultima analisi, che Giotto supera il preteso maestro, ancora impegnato nella riproduzione del dato naturale intesa come imitazione epidermica delle cose, legata alla copia di ciò che si vede e non alla sua ricostruzione. Il fatto che anche Cimabue sia coinvolto nella generale meraviglia suscitata dalle opere di Giotto serve dunque a marcare la differenza fra la proposta del "maestro" e quella dell'allievo – senza comunque che il primo ricada nella categoria degli *ignoranti* appena descritta – ossia, all'interno della concezione linearmente evolutiva della storia dell'arte che struttura l'opera vasariana, il passaggio della figura stessa dell'artista da una condizione di *riproduttore* della realtà a quella di suo *produttore*. *Alter deus* in senso proprio, Giotto segna la fine della sottomissione medievale dell'uomo al dettato divino realizzata eguagliandone il potere creativo, e la *complessiva* eccezionalità della sua vicenda biografica, sottolineata da Vasari omettendo ogni racconto di scene di plateale stupore di fronte alle sue opere, ne è lo specchio: la novità dell'approccio giottesco al problema della mimesi è fonte di stupore solo

descrizioni del ciclo riminese della Beata Michelina (*ivi*, pp. 109-111) e del mosaico della *Navicella* in San Pietro (*Vite* [1568], II, p. 106) pongono l'aspetto dell'intelletto in netta subordinazione, quasi in rapporto ancillare rispetto all'ammirazione per la resa delle figure e delle loro attitudini.

finché non si fa nuovo paradigma dell'azione dell'artista – solo, dunque, finché il giovane pittore-umanista è in contatto con la tradizione espressa da Cimabue e destinata a soccombere. D'altro canto, perché tale contatto possa sussistere il momento del passaggio deve prevedere una certa condivisione del codice espressivo il quale, però, appare passibile di letture differenti a seconda che lo si interpreti secondo l'una o l'altra delle strutture paradigmatiche che agiscono nel contesto. Una situazione di questo tipo sembra dunque essere all'origine di shock che insistono su elementi diversi dell'opera – come si è visto a proposito delle reazioni degli Umanisti e di Cimabue – determinando uno sdoppiamento del significato della stessa. A tal proposito, è utile considerare un passo della biografia dello stesso Cimabue:

Fece poi nella Chiesa di Santa Maria Novella una tavola, dentrovi una Nostra Donna, la quale è posta in alto, fra la cappelle de' Rucellai e de' Bardi da Vernia, con alcuni angeli intorno ad essa, ne i quali, ancora che egli avesse la vecchia maniera greca, tuttavolta si vede che e' tenne il modo et il lineamento della moderna. Fu quest'opera di tanta maraviglia ne' populi di quel tempo, per non essersi veduto infino allora meglio, che di casa sua con le trombe perfino in chiesa fu portata, con solennissima processione, et egli premio straordinario ne ricevette.²⁴

Glissando sul grossolano errore attributivo (Fig. 3; la tavola, commissionata nel 1285, parrebbe essere la *Madonna Rucellai* di Duccio da Buoninsegna,²⁵ pur nel suo momento più cimabuesco), quel che maggiormente interessa di questo passo è l'accoglienza che viene riservata alla meravigliosa pala di Cimabue-Duccio. La processione che accompagna il dipinto fino alla chiesa è senz'altro da intendersi quale manifestazione dell'euforia dei *populi di quel tempo* di fronte ad una immagine che ha del miracoloso; una pratica, dunque assolutamente corrispondente al trattamento riservato ad immagini di culto quale è questa Madonna col Bambino. È però lo stesso Vasari a puntualizzare, con grande chiarezza, come il tributo alla pala non tragga origine dalla sua funzione devozionale e sia invece dovuto alla possibilità di leggerci, finalmente, la prima apparizione dei modi moderni di costruzione della

²⁴ *Vite*, II, p. 40.

²⁵ F. Wickhoff, art. cit., p. 278.

figura – nella lumeggiatura che fa sporgere il ginocchio della Vergine seduta su un trono stabile e sufficientemente confortevole da non dare la nota impressione di scivolamento delle figure le quali, a propria volta, suggeriscono la presenza di uno spazio abitabile che consente loro di volgere volti e corpi che cominciano a perdere le fissità delle icone.

In quanto opera d'arte, dunque, la *Madonna* di Cimabue-Duccio si garantisce un laico trionfo, ed è in tal senso corretto, da parte di Vasari, considerarla come incunabolo del mutamento che sta avvenendo nella produzione artistica e riconoscerne il valore attraverso una invenzione di questo tipo. Ma se Vasari e, al limite, l'autore della pala potevano essere consapevoli di cosa significassero le novità che le sue figure proponevano, è lecito attribuire altrettanta comprensione – e quindi altrettanto stupore – alla folla che le rende omaggio?

È proprio il riferimento, contenuto nel testo, ad una *maniera moderna* di là da venire²⁶ a svelare l'artificiosità romanzesca della ricostruzione dell'episodio e, contestualmente, ad illuminare su tutta una serie di simili espedienti utilizzati dall'aretino Frutto di un senno di poi impossibile per i contemporanei, il topos dell'acclamazione popolare fa parte di quel repertorio sistematicamente utilizzato da Vasari al fine di apporre una sorta di certificato d'eccellenza ad opere che rivestano un particolare significato all'interno della sua concezione progressiva dello sviluppo dell'arte, valida soprattutto per quelle a lui più lontane nel tempo. In questo caso, poi, il miracolo artistico rappresentato della *Madonna Rucellai* riceve ulteriore suggello dalla visita, fittizia come è fittizio l'intero episodio, di un Carlo d'Angiò di passaggio a Firenze «la quale, per ciò ch'ancora non era stata veduta da alcuno, mostrandosi al re, subito vi concorsero tutti gli uomini e tutte le donne di Fiorenza, con grandissima festa e con la

²⁶ Nel *Proemio alla Seconda Età* (*Vite*, III, p. 6) si legge che, per quanto degni di riconoscimento, i risultati conseguiti dagli artisti della Prima Parte sono «acompanat[i] da tanta imperfezione, che e' non merita per certo gran lode [...] se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse».

maggior calca del mondo».²⁷ Il coinvolgimento di una personalità di rilievo quale l'Angiò, ma soprattutto il suo inserimento in quanto personaggio *storico*, dall'esistenza documentata e documentabile, cui si accompagna la realtà del toponimo di Borgo Allegri al luogo della gran festa in suo onore, fungono evidentemente da prove della veridicità del racconto.

Anche alla luce di quanto detto in precedenza a proposito della condivisione dei linguaggi necessaria affinché lo shock, così com'è stato inteso fin qui, possa prodursi si ha allora che il riconoscimento del valore delle opere d'arte da parte di non intendenti o presunti tali, soprattutto se risolto nei termini di una adorazione popolare tanto più utile quanto meno verificabile sul piano storico, porta alla luce e conferma il valore di queste storie come aneddoti coscientemente plasmati da Vasari al fine di rispondere agli scopi che con la sua opera si prefigge.²⁸

La necessità costante di riferirsi agli intenti vasariani nell'analisi dei momenti di stupore presenti all'interno delle *Vite* non è dovuta ad altro che a questa specifica caratteristica di un testo che, come si è detto, deve la sua complessità, il suo successo e il suo fascino proprio alla sovrapposizione del racconto storico-biografico²⁹ con i fini didascalici, rivolti agli artisti, e quelli quasi propagandistici di una proposta artistica toscana, e ancor più fiorentina, di cui Vasari ambisce a presentarsi come il miglior promotore accanto e in supporto all'azione del

²⁷ *Vite*, II, pp. 40-41.

²⁸ O. Kurz, E. Kris, *Die Legende vom Künstler: Ein historischer Versuch*, Wien, 1934, ed. riv. New Haven, 1979, ed. cons. Torino 1989, p. 19.

²⁹ La precisa intenzione di Vasari di costruire una narrazione coerente con la propria teoria progressiva delle arti trova uno dei migliori riscontri nell'analisi dei successori di Giotto così come impostata nel saggio di Carlo Volpe *Il lungo percorso del «dipingere dolcissimo e tanto unito»* (in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1979, vol. 5, soprattutto pp. 252-256): appoggiandosi ai rilievi di Longhi ed in parte confutandoli (*Stefano fiorentino*, pubblicato in «Paragone Arte», anno II, numero 13, gennaio 1951) Volpe mette in luce come l'ottica storica vasariana abbia necessariamente deformato la considerazione delle qualità di Stefano e del figlio Giotto attribuendo a quest'ultimo, poiché più giovane, caratteri di unità pittorica meglio riscontrabili in Stefano. Tale studio, in cui si coglie appieno come la genesi del testo vasariano abbia subito il condizionamento dei precetti teorici del suo autore, nel suo non presentare alcun accenno al nostro argomento segnala, da un lato, la pervasività di tali strategie nell'opera dell'aretino, mentre dall'altro pone in rilievo la questione dell'inserimento di motivi shock in presenza di simili alterazioni.

Duca Cosimo.³⁰ È in questo senso che lo shock assume un ruolo fondamentale, di reale fondamento dell'intera architettura vasariana interpretata in questa prospettiva: come la narrazione dell'aneddoto serve a veicolare con maggiore immediatezza caratteri che almeno dall'antichità pliniana sono diventati tipici dell'artista, così l'inserimento in questa dinamica dell'emozione generata dallo stupore, in qualsiasi senso esso possa essere inteso, non ha che la funzione di moltiplicare l'impatto che il racconto ha sul lettore delle *Vite*. Come già aveva osservato Cicerone sulla scorta del rilievo di Simonide riguardo alla preponderanza della vista rispetto agli altri sensi, l'accompagnare il discorso all'immagine arriva in sostegno del ricordo e, ancora più significativamente, l'aderenza si fa più semplice ed immediata quando le immagini sono selezionate per la loro capacità di produrre un'emozione. Come la mnemotecnica ciceroniana, che si compone di quei *locis et imaginibus*³¹ cui fanno eco anche linguistico le riflessioni sui *topoi*, così le uova che rovinano in terra e si spargono sul pavimento di casa Brunelleschi e Cimabue stizzito che si agita attorno al dipinto su cui Giotto è intervenuto rappresentano le immagini *eccezionalmente basse, vergognose, inconsuete, grandi, incredibili o ridicole* che servono a veicolare i messaggi rivolti da Vasari ai propri destinatari.³²

³⁰ Si segnala in proposito lo studio di Barbara Agosti, *Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, 2013, che tratta la questione mostrando la ricorrenza, all'interno del testo, di motivi che inducono a considerare la prima edizione delle *Vite* un tentativo, riuscito, di auto-promozione presso la corte ducale. Il concentrarsi dell'aretino sul mito michelangioloesco e la centralità del ruolo di Firenze nello sviluppo della maniera moderna, rilevata sin dai primi commentatori del testo e che diede peraltro luogo e reazioni quali quella del Dolce – impegnato a proporre una sorta di contro-storia che ridimensionasse il mito della città toscana – culmineranno, una volta conquistato l'accesso alla cerchia cortigiana di Cosimo, con il successo nel riportare in patria le spoglie del Buonarroti e l'organizzazione delle sue grandiose esequie, a decretare finalmente (almeno sul piano letterario) la supremazia della città gliata.

³¹ Cit. in F. A. Yates, *The Art of Memory*, London, 1966, ed. cons. *L'arte della memoria*, Torino, 1972, p. 8.

³² Sui rilievi di Cicerone a proposito di Simonide, *De oratore*, II, LXXXVII, 347, cit. in F. A. Yates, op. cit. p. 5; sulla funzione retorica delle immagini, *Ad Herinnium* III, XXII (Yates, p. 11). Val la pena prolungare ulteriormente la citazione: «Non potrebbe essere così se non perché le cose naturali abituali scivolano via facilmente dalla memoria, mentre quelle eccitanti e nuove si fissano più a lungo nella mente. Un'aurora, il corso del sole, un tramonto non sono sorprendenti per nessuno, perché accadono ogni giorno. Ma le eclissi di sole sono fonte di meraviglia, perché avvengono di rado, e quelle di sole meravigliano più di quelle di luna, essendo queste più frequenti. Così la natura mostra che essa [...] è scossa da un avvenimento nuovo o straordinario. *L'arte*,

È nel senso di questa sorta di precettistica narrativa condotta con l'ausilio di *urti emozionali*³³ che si dovranno allora intendere racconti quali la leggenda della pittura ad olio, che si vuole portata in Italia da Antonello da Messina dopo che la vista di un dipinto di Van Eyck in possesso del re di Napoli, anche questo motore primo di una processione tanto laica quanto adorante, l'aveva spinto a mettere da parte «ogni negozio e pensiero»³⁴ e partirsi per le Fiandre; così rientrano in questa pratica l'estremizzazione della dedizione di Paolo Uccello allo studio della prospettiva³⁵ o, di nuovo, nei cortei che rendono omaggio al cartone della *Sant'Anna* di Leonardo e alla *Battaglia di Cascina* di Michelangelo,³⁶ in cui il fondamentale strumento del disegno trova evidentemente la propria più alta espressione. Quelli che attraverso questa serie di rilevi emergono non sono, evidentemente, altro che i principali caratteri tecnici della *maniera moderna* così come è intesa alla metà del XVI secolo – e, specificamente, in ottica vasariana: l'importanza fondamentale del disegno, l'illusionismo prospettico, il primato assegnato alla figura umana e alla imitazione delle sue fattezze.

dunque, imiti la natura [il riferimento è alla mnemotecnica; il corsivo di chi scrive], cerchi ciò che la natura richiede [...] lo faremo fissando somiglianze quanto più possibile straordinarie [...]. Le cose che ricordiamo più facilmente quando sono reali, egualmente le ricordiamo senza difficoltà quando sono fittizie, se sono caratterizzate con cura». Va a sostegno di questa interpretazione profondamente legata agli artifici retorici ed eruditi in genere anche la leggenda – di nuovo, e nuovamente attribuibile allo stesso Vasari (*Vite*, I, p. 141) – che racconta come l'idea della redazione delle *Vite* sia di Paolo Giovio, che l'aveva esposta al giovane artista nel 1546 durante una riunione in casa del cardinale Alessandro Farnese, cui partecipavano anche il Molza, Annibal Caro e il Tolomei.

³³ F. A. Yates, op. cit., p. 11.

³⁴ *Vite*, III, pp. 305-306. A conferma di quanto si sta sostenendo, la modifica apportata all'episodio nell'edizione Giuntina: se nel 1550 ad rendere omaggio alla “nuova” tecnica è il generico popolo, diciott'anni più tardi il restringersi del pubblico ai pittori serve da specificazione dei reali destinatari della novità giunta dalle Fiandre.

³⁵ *Vite*, III, p. 61 segg. e R. e M. Wittkower, op. cit., pp. 67-68: il caso di Paolo Uccello si distingue da quelli citati nell'opera dei Wittkower poiché, e ciò è tanto più interessante per il nostro studio, l'avvicinamento ai problemi prospettici avviene in seguito al rientro dell'artista da soggiorno veneziano che lo tiene lontano da Firenze proprio nel momento in cui il problema della resa della profondità di campo nella pittura trova una delle sue declinazioni più precoci e significative nella decorazione della Cappella Brancacci da parte di Masolino e Masaccio.

³⁶ Rispettivamente, Vita di Leonardo da Vinci, *Vite*, IV, p. 29, in cui viene anche esplicitata la metafora liturgica della processione, «come si va alle feste solenni»; Vita di Michelangelo Buonarroti, *Vite*, VI, p. 24, di cui si tornerà a discutere.

Né sono solo le questioni di tecnica pittorica ad essere trattate da Vasari con queste modalità: racconti quali quelli, gemelli, che vedono protagonisti Andrea del Sarto e Francesco Mazzuoli, la cui vita e opera si salva dalle distruzioni belliche esattamente grazie alla meraviglia che suscita nei soldati,³⁷ o quello del Rosso Fiorentino che, giunto a Roma, appare così schiacciato dalle opere che vi vede da non poter nemmeno concludere felicemente la decorazione della cappella Cesi³⁸ (Fig. 4), oppure la tracotanza dimostrata da Donatello sfidando Brunelleschi ad issare sulla croce un vero Cristo o il racconto della morte del Francia, che di fronte alla *Estasi di Santa Cecilia* (Fig. 5) inviata da Raffaello a Bologna

³⁷ «Onde non è meraviglia se la sua bontà fu cagione che nelle rovine dell'assedio di Firenze, l'anno 1529, egli [il Cenacolo di San Salvi] fusse lasciato stare in piedi, allora che i soldati e' guastatori per commenda mento di chi reggeva rovinarono tutti i borghi fuori della città, i monasteri, spedali e tutti altri edifizii. Costoro, dico, avendo rovinato la chiesa e il campanile di San Salvi e cominciando a mandar giù parte del convento, giunti che furono al refettorio dove è questo Cenacolo, vedendo chi gli guidava – e forse avendone udito ragionare si meravigliosa pittura, abbandonando l'impresa non lasciò rovinare altro in quel luogo [...]» (Vita di Andrea del Sarto pittore fiorentino, *Vite*, IV, p. 386); «E macò poco che Francesco non la perdesse ancor egli [la vita, che a tanti artefici fu tolta durante il Sacco di Roma del 1527]; perciò che in sul principio del sacco egli era sì intento a lavorare, che quando i soldati entravano per le case, e già nella sua arena alcuni Tedeschi, egli per rumore che facessero non si muoveva dal lavoro; per ch' soprugiugnendogli essi e vedendolo lavorare, restarono in modo stupefatti di quell'opera, che come galantuomini che dovèno essere lo lasciarono seguitare» (Vita di Francesco Mazzuoli pittore parmigiano, *Vite*, IV, p. 538).

Si tratta di due episodi che possono essere interpretati come immagini di quella sorta di funzione salvifica che Vasari attribuisce al proprio testo, di cui il Sarto può certo rappresentare un alfiere in virtù del proprio essere pittore «senza errori» (*Vite*, IV, p. 342). Essi inoltre sostengono la progressione ininterrotta proposta da Vasari per l'evoluzione delle arti rappresentando la negazione della soluzione di continuità cui è esposta la pratica artistica per via della guerra: una funzione che trova rappresentazione figurata nell'arrestarsi dei soldati.

³⁸ Se nella Torrentiniana la *débaçle* del Rosso è ricondotta all'essere giunto a Roma «gonfio di vanagloria di se stesso» (*Vite [1550]*, IV, p. 480), l'interpretazione giuntina affronta il problema del "regresso" dell'artista nelle sue opere per l'Urbe sostenendo che «chi muta paese o luogo, pare che muti natura, virtù, costumi et abito di persona, intantoché talora non pare quel medesimo ma un altro, e tutto stordito e stupefatto. Il che poté intervenire al Rosso nell'aria di Roma, e per le stupende cose che egli vi vide d'architettura e scultura, e per le pitture e statue di Michelagnolo, che forse lo cavarono di sé; le quali cose fecero anco fuggire, senza lasciar loro alcuna cosa operare in Roma, fra' Bartolomeo di San Marco et Andrea del Sarto» (*Vite [1568]*, ibidem). Che le porzioni realizzate della Cappella Cesi portino i segni dell'incontro con la pittura di Michelangelo è evidente sia nei corpi che si torcono in masse piene e decisamente (troppo) pesanti che, soprattutto, nella citazione quasi letterale del Dio del riquadro della volta sistina con la *Creazione degli astri e delle piante*, ed è in questo citazionismo che si devono cogliere le ragioni del tracollo: fra le suggestioni propostegli dai capolavori cittadini il Rosso appare impacciato, probabilmente confuso dal tentativo di metabolizzare le nuove proposte. Se Donatello ammutolisce di fronte alla smaccata divinità del crocifisso di Brunelleschi, al Rosso tocca balbettare imbarazzato, irretito al contempo dalla qualità e dalla quantità degli stimoli che Roma gli offre e che *lo cavano da sé*, privandolo di quelle certezze acquisite e rimettendo in discussione lo stile stesso dell'artista. Non è sbagliata, in tal senso, la definizione di regresso che più volte è stata attribuita alle opere del soggiorno romano, poiché è come se il Rosso fosse tornato a quello stadio di sperimentazione incerta della fanciullezza, in cui si procede a tentoni e passi falsi – né ciò inficia quanto si dirà a breve sul valore progressivo dello shock, poiché è nella riuscita della sintesi di questi stimoli che il processo si può compiere.

proprio tramite il pittore, che lì stava godendo i frutti della sua lunga e fortunata carriera, adorato dall'intera città, subisce un trauma – letteralmente – mortale,³⁹ dimostrano come anche l'etica dell'artista sia considerata da Vasari come bisognosa di ammonimenti. Che sia soprattutto la questione della superbia a emergere in casi come questi⁴⁰ è, ancora una volta, passibile di essere interpretata alla luce della autobiografia vasariana: il fatto che, proprio nella biografia del Francia, dalla seconda edizione venga espunto il rimprovero agli artisti che considerino se stessi e le proprie opere superiori ai colleghi posto in apertura, è facilmente interpretabile alla luce della raggiunta sicurezza di Vasari in quanto uomo di corte e come tale sufficientemente indifferente a competizioni e gelosie professionali.⁴¹

La trattazione della tematica competitiva risolta nel senso dello stigma della superbia, intesa come causa di involuzione – quantomeno – delle qualità dell'artefice che di tale peccato si macchia,⁴² apre alla considerazione di un altro ordine di conseguenze dello shock.

Onde gl' uomini di que' tempi, non usati vedere altra bontà né maggiore perfezione nelle cose, di quelle ch'essi vedevano, solamente si meravigliavano e quelle, ancora che baronesche fossero, nondimeno per le migliori apprendevano.⁴³

³⁹ *Vite*, III, pp. 590-593.

⁴⁰ Nella Vita di Bartolomeo da Bagnoreggio e d'altri pittori romagnoli, «con ciò sia che il prosumersi d'esser maestri li fece troppo discostarsi dal buono» (*Vite*, IV, pp. 493-494); a proposito di Boccaccino: «facendo cotal lodi coloro gonfiare acerbi, non li lasciano andare più avanti» (ivi, p. 311) e, infine, sul Torrigiani (ivi, pp. 123-124).

⁴¹ «Di gran danno fu sempre in ogni scienza il presumere di sé e non pensare che l'altrui fatiche possano avanzar di gran lunga le sue, e per natura e per arte avere dal cielo non solamente le doti eccellenti e rare, ma ancora prerogative di grazia, di agilità e di destrezza nell'operare molto maggiori che altri non ha. Perché alle volte s'incontra e vedesi l'opere di tale che mai non si sarebbe creduto essere sì belle e sì bene condotte, che lo ingannato dalla folle credenza sua ne rimane tinto di gran vergogna e tutto confuso. E quanti si sono trovati, che nel vedere l'opere d'altri per il dolore del rimanere adietro hanno fatto la mala fine?» (*Vite [1550]*, III, p. 581). Simile, e forse ancora più violenta, l'invettiva che apre al biografia Torrentiniana (anche questa cancellata nella Giuntina) di Paolo Romano e maestro Mino, *Vite [1550]*, III, p. 343-344. Sull'intreccio tra la carriera cortigiana di Vasari e la redazione delle due edizioni delle *Vite* si rimanda nuovamanete al saggio citato di Barbara Agosti.

⁴² È da intendersi in questo senso, più che nelle inveterata interpretazione di una discendenza artistica smentita dalle fonti, la già citata terzina del *Purgatorio* a proposito del superamento di Cimabue da parte di Giotto, che è introdotta da «*Oh vana gloria de l'umane posse / com'poco vede in su la cima dura, / se non è giunta de l'etati grosse!*» (*Purgatorio*, XI, vv. 91-93)

⁴³ *Vite*, II, p. 28

Così Vasari racconta l'avvicinamento al fatidico 1250, l'anno in cui «il ciel, a pietà mossosi dei belli ingegni che 'l terren toscano produceva ogni giorno»⁴⁴ decretò il superamento delle mostruosità gotiche. Come segnala la congiunzione “e”, apertamente da intendersi nel suo valore causale-consequenziale, fu la meraviglia il movente di quella rivoluzione dello sguardo: lo stupore di fronte a realizzazioni ancora grezze dei maestri mosaicisti greci sembra aprire ad una riconsiderazione di quelle antichità la cui lezione forma il nucleo centrale della teoria artistica così come espresso nel *Crocifisso* di Brunelleschi, così che l'incontro con la novità degli schemi ha modo di tradursi nell'apprezzamento estetico e, da questo, nella conquista del primato della produzione artistica attraverso quello stesso processo imitativo che tanto peso ha sia nella biografia giottesca che, più compiutamente, nel desiderio del Rosso di accogliere le novità formali di Raffaello e Michelangelo nella propria pittura.⁴⁵

È attraverso la meraviglia, dunque, che si realizzano sia la rinascita delle arti, in parallelo alla concezione aristotelica per cui essa sta all'origine della filosofia,⁴⁶ che la loro progressione teorizzata da Vasari e, alla luce di quanto detto, letteralmente incarnata nelle *Vite*, e ciò vale anche a spiegare perché tanto rilievo sia attribuito alla rivelazione precoce del talento nei giovani artisti destinati a diventare le principali figure delle tre Età in cui l'aretino suddivide la propria trattazione – che replicano, non senza fondamento, l'evoluzione dallo stato infantile alla piena maturità dell'uomo. Prima di ritrovare la declinazione di ognuna delle qualità

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Si vedano anche la biografia di Smargiasso (*Vite*, IV, p. 96), Pellegrino Tibaldi (*ivi*, p. 336), Fra' Giocondo (*ivi*, p. 390) e il soggiorno di Donatello e Brunelleschi a Roma, condotto da «Filippo per voler essere superiore et a Lorenzo [Ghiberti, che l'aveva superato in occasione del mitico concorso del 1401] et a Donato»: nell'Urbe, «vedendo la grandezza degli edifizii e la perfezione de' corpi de' tempii, stava astratto che pareva fuor di sé. [...] datosi in preda agli studii non si curava di suo mangiare o dormire» (*Vite [1568]*, III, pp. 147-148).

⁴⁶ «Infatti gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia: mentra d principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori. [...] Ora, chi prova un senso di dubbio o meraviglia riconosce di non sapere; ed è per questo che chi ma il mito è, in qualche modo, filosofo: il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia» (Aristotele, *Metafisica*, I, 2, 982b)

dell'artista citate nella biografia che tutte in sé riassume e completa, quella di un Michelangelo Buonarroti divino e terribile e di affrontare, almeno per quanto concerne il nostro ristretto campo di indagine, il suo superamento, ecco dunque che già nel testo di Vasari emerge come la categoria dello shock, lungi dal limitare la sua influenza alla descrizione di un particolare tipo di reazione all'opera d'arte comprensibile solo in riferimento all'emozione privata del soggetto, si definisca come strumento interpretativo vero e proprio di cui è possibile fare un uso consapevole e decisamente raffinato già all'inizio della tradizione della letteratura artistica.

«Mi bagnai tutti gli occhi con le acque della affezione»: Michelangelo Buonarroti, terribilità e Giudizio⁴⁷

L'uso che Vasari fa dell'artificio dello shock trova compimento ideale nella biografia di quello che è l'incontrastato eroe del progetto dell'aretino: il primato attribuito a Michelangelo Buonarroti sin dalla prima redazione del testo e che si accentua nella seconda in relazione alle valenze politiche di cui si è detto, giustifica l'ulteriore forzatura degli schemi topici che percorrono l'intera opera al fine di sviluppare compitamente e finanche superare, in Michelangelo, quella concezione dell'artista come *alter deus* tratteggiata dall'Alberti.⁴⁸

Una rapida carrellata dei momenti su cui si appunta lo stupore che pervade la biografia dell'artista rende sicuramente ragione della dimensione della questione: l'incipit ripropone il topos dell'intervento divino per risollevar le sorti delle arti, già utilizzato per spiegare la

⁴⁷ Lettera di Pietro Aretino a Michelangelo, Venezia, aprile 1544.

⁴⁸ Sulla divinità dell'artista, *Leggenda*, pp. 47-48, p. 60 segg.

svolta del 1250, declinato però nella sola figura di Michelangelo;⁴⁹ lo stupore che travolge l'artista fanciullo alla vista del giardino dei Medici e delle sue sculture antiche suggerisce, nemmeno molto velatamente, la sua diretta linea di discendenza dalla mitica, aurea età antica;⁵⁰ la vocazione precoce e l'altrettanto rapido superamento del maestro Ghirlandaio ne fanno fin da subito una sorta di prodigio avallando, attraverso l'esempio insuperabile, la declinazione della straordinarietà artistica in termini di divinità che si dispiega in tutta lo scritto di Vasari e che trova qui il suo apice.⁵¹ Va pure in questa direzione, verso l'iscrizione del Buonarroti ad un registro ultramondano, anche la descrizione delle opere di Michelangelo, in special modo quella del *David* («E fu certo miracolo quello di Michelagnolo far resuscitare uno che era morto»⁵² con riferimento al fatto che il marmo del colosso fosse già stato variamente sbizzato da Agostino di Duccio prima e Antonio Rossellino poi) e il racconto che delle vicende successive all'esposizione del cartone della *Battaglia di Cascina* (Fig. 6) smembrato, quasi fosse un corpo santo, in parti che paiono reliquie.⁵³ È però il Varchi a fornire la più pregnante testimonianza – invero redatta a posteriori, per quei funerali che non furono solo l'ultimo omaggio a Michelangelo, ma che si trasformarono in una vera e propria

⁴⁹ «[...] il benignissimo Rettore del cielo volse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studii senza alcun frutto e la opinione prosuntuosa degli uomini, assai più lontana dal vero che le tenebre dalla luce, per cavarci di tanti errori si dispose a mandarci in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte fusse abile, operando per sé solo a mostrare cosa sia la perfezione dell'arte del disegno [...]», *Vite*, VI, p. 3.

⁵⁰ «Gustata la bellezza de l'opere non più di poi alla bottega di Domenico [Ghirlandaio] [...] ma qui tutto il giorno, come la miglior scuola di tal facultà, si stava facendo qualche cosa», A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma, 1553. Anche nel racconto vasariano ambientato nel giardino mediceo si rileva il passaggio per la personalità di potere che, se nel caso già considerato di Cimabue era l'Angiò, qui è nientemeno che il Magnifico Lorenzo.

⁵¹ «Costui ne sa più di me», fa dire Vasari al Ghirlandaio: il topos dell'allievo che supera il maestro è stato preso in considerazione nel trattamento della vicenda giottesca, al capitolo precedente.

⁵² *Vite*, VI, p. 20. E subito dopo: «A me mi piace di più – disse il gonfalonieri – gli avete dato la vita». Che quest'ultima frase faccia parte di un piccolo inganno perpetrato per soddisfare il Soderini e il suo tronfio atteggiarsi a intendente d'arte non è importante: l'episodio non fa altro che confermare la perfezione dell'arte di Michelangelo ed alimentare il mito della sua semi-divinità.

⁵³ Sia Vasari che il Cellini fanno riferimento alla distruzione del cartone da parte degli artisti giunti in massa a copiarlo, ma solo l'aretino riporta che «alcuni pezzi [...] si veggono ancora in Mantova in casa di Uberto Strozzi [...] i quali con *riverenza grande* sono tenuti», *Vite*, VI, p. 25: il corsivo, di chi scrive, sembra ribadire lo sconfinare del collezionismo nella devozione riservata alle divine qualità michelangeloesche.

apoteosi dell'artista – dell'accoglienza riservata alla incompiuta *Battaglia*, al cui scoprimento «concorsero con incredibile calca quante persone erano in Firenze, tutti quegli dell'arte rimasero attoniti, storditi e spaventati, e tutti colmi di stupore; e alzando gli occhi al cielo per la meraviglia e stringendo le labbra, affermavano quasi sbasiti che mai più non s'era fatto e mai più non si farebbe».⁵⁴ Il climax rende con straordinaria efficacia la fenomenologia dello shock, e sembra quasi di vedere impallidire e tremare quei pittori che restano incapaci di profferire parola, incantati e travolti.

Nudo e disegno: sono questi gli elementi che fanno della *Battaglia di Cascina* la scuola del mondo⁵⁵ dal momento che, a giudicare dall'unica copia conosciuta del cartone di Palazzo Vecchio, mai come in questo momento essi acquistano risalto nelle pose complicate e incredibilmente varie in cui sono atteggiati i valenti fiorentini.⁵⁶ Il fatto che la *Battaglia* resti allo stato di progettazione, senza dunque che intervenga il colore a deviare l'attenzione su altre componenti dell'opera, assolutamente secondarie in ottica vasariana, rafforza l'ipotesi che l'entusiasmo che si riversa su quest'episodio incompiuto della vicenda pittorica michelangiotesca abbia lo scopo di fornire ulteriore supporto a quella gerarchia che, ripetutamente suggerita nel testo delle *Vite* e incarnata nella persona del Buonarroti, troverà affermazione nel fiorire delle Accademie. L'assenza del colore impone di considerare il disegno dei nudi in maniera assoluta, scissa da quell'apprezzamento sensuoso che già per Boccaccio portava al fraintendimento delle qualità di Giotto; a risaltare sono allora il gigantismo delle proporzioni e l'ipertrofia della muscolatura di questi soldati sorpresi al

⁵⁴ B. Varchi, *Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente all'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo, in Firenze, Appresso i Giunti, MDLXIII.*

⁵⁵ Come vennero definiti dal Cellini il cartone di Michelangelo e il suo contrappunto leonardesco, cfr. B. Cellini, *Vita*, 1558-1562.

⁵⁶ «Cosa tanto variata nell'attitudine, che chi non l'ha vista non se la potrebbe mai immaginare», nell'*Anonimo Magliabechiano*. La copia del Cartone fu realizzata dall'allievo Aristotile da Sangallo nel 1524 e dè conservata presso la Holkham Hall di Norwich, Inghilterra.

bagno che si stagliano su uno di quegli inconsistenti paesaggi così tipici della pittura michelangiotesca e nei quali all'uomo è riservato non tanto il ruolo di centro ordinatore del Creato quanto quello, assai più vicino ad una concezione cosmica dantesca piuttosto che umanista, di suo riassunto perfetto in quanto diretta emanazione e copia di Dio: è da questo spiccato orientamento all'elezione della figura umana ad un ruolo *assoluto* che origina lo shock delle sue opere, vero punto di non ritorno per un'arte che era risorta volgendosi ad un dato naturale di cui qui non resta che qualche debole traccia. Da qui, inoltre, prende le mosse anche quella attribuzione di *divina terribilità* alla sua persona, poiché le sue figure, lungi dall'essere personaggi, si pongono come archetipi e lui, il loro creatore, non può allora che assumere le vesti di quel Dio dalla gestualità precisa e potente, dalle mani d'artefice, eloquenti e forti, attraverso le quali si chiude il cerchio dell'interpretazione delle sue opere alla luce della categoria del miracolo, davanti al quale la parola, il *logos*, perde di senso.⁵⁷ Il confronto tra la biografia vasariana di Michelangelo e il trattamento riservato a quella di Giotto lascia emergere, nell'evidente disparità dei registri – l'uno, come si è visto, piuttosto piano a fronte dell'importanza delle novità introdotte dal pittore trecentesco; l'altro marcatamente orientato ad acuire il senso di meraviglia –, come il Buonarroti sia chiamato a rappresentare il punto estremo della concezione inaugurata da Giotto: l'origine della *terribilità* del Michelangelo descritto da Vasari sta nel superamento che egli propone dell'idea di artista come ri-creatore della realtà, che lo pone *oltre* i limiti del paradigma nel quale si muove e dal

⁵⁷ La traduzione della meraviglia suscitata dall'opera nel registro del divino è, vi si è fatto cenno, piuttosto comune all'interno delle biografie vasariane. Si ritiene comunque interessante sottolineare come questa interpretazione trovi i più pertinenti motivi di apparizione nel caso in cui ad essere coinvolta sia la figura umana: in tal senso, l'esempio più pregnante di questa dinamica è il racconto del soggiorno di Gentile Bellini presso il sultano Maometto II. Il fatto che a suscitare l'ammirazione del sultano fossero soprattutto i ritratti prodotti da Gentile – se ne fece fare almeno tre, di cui l'unico noto è conservato alla National Gallery di Londra – suggerisce un collegamento tra l'appellativo "divino" attribuitogli dal sovrano e il divieto musulmano di rappresentare la divinità in forma umana. Come già precisato da Kurz e Kris, il concetto rinascimentale della divinità dell'artista non è esente da riferimenti alla teoria medievale che rappresenta Dio come artefice del mondo; cfr. O. Kurz, E. Kris, op. cit., p. 74 segg.

quale lo osserva il suo stesso biografo.

Il senso estatico dello shock è dunque praticamente connaturato alle opere di questo *Michiel più che mortal Angel divino*⁵⁸, ma non è il solo motivo di quel «romore» che ancora echeggia.

Lo scoprimento del *Giudizio Universale* (Fig. 7) sulla parete di fondo della Sistina, l'ultimo giorno di ottobre del 1541, segue di pochissimi mesi la conclusione del fallimentare tentativo di riconciliazione tra cattolici e luterani messo in atto tra aprile e luglio a Ratisbona⁵⁹. Il palesarsi dell'inconciliabilità delle posizioni dell'una e dell'altra parte e il riconoscimento dell'impossibilità di ricomporre la frattura aperta ormai da decenni nel mondo cristiano implicava la necessità di definire puntualmente il carattere di ciascuno degli opposti schieramenti; per il mondo cattolico, che sosteneva il primato vaticano, la cappella papale voluta da Sisto IV assurse dunque in misura ancora maggiore al ruolo di primo centro del cattolicesimo e alla sua decorazione pittorica, già di per sé antitetica al rifiuto iconoclasta che travolse l'arte religiosa nordeuropea, fu richiesto di rappresentare il manifesto del pensiero controriformista che di lì a poco troverà definizione a Trento. In questo clima teso fa la sua stupefacente apparizione l'immenso affresco, e né l'ammirazione che suscitò nel mondo artistico – per gli stessi motivi di cui si è parlato finora - né la (piuttosto logica) propaganda papale⁶⁰ cui questo Apocalisse si presta valsero a impedire che fin da subito esso venisse aspramente contestato negli ambienti curiali. Quel che emerge dalle considerazioni intorno alla messe di testimonianze riguardanti reazioni turbate quando non apertamente ostili nei

⁵⁸ L. Ariosto, *Orlando Furioso*, XXXII, 1516. Un altro verso dell'opera, «ornamento e splendor del secol nostro», passa come attributo dal cardinale Ippolito d'Este a Michelangelo attraverso la penna del riformista siciliano Bartolomeo Spatafora (*Lettera di Bartolomeo Spatafora a Michelangelo*, Messina, 15 marzo 1560).

⁵⁹ La Dieta di Ratisbona, svoltasi sotto l'egida del legato papale Gasparo Contarini, si articolò intorno alle questioni inerenti la dottrina della giustificazione, il carattere apostolico della Chiesa di Roma e la sua gerarchia e, soprattutto, il dogma della transustanziazione dell'eucaristia.

⁶⁰ Il breve saggio di Anne Leaders *Michelangelo's Last Judgment: the culmination of papal propaganda in the Sistine Chapel*, in «Studies of Iconography» n. 27, 2006, analizza la dibattuta iconografia del *Giudizio* michelangioloesco in chiave pietrina.

confronti del *Giudizio* è che anche qui, come in altri esempi già analizzati, lo shock sembra articolarsi su due registri che, pur essendo per certi versi adiacenti, mostrano l'uno e l'altro importanti specificità.

Il primo livello dello shock in rapporto all'affresco sistino si alimenta alla stessa fonte che nutriva la (quasi) universale ammirazione: i nudi. Se già la *Volta* (1512) era stata giudicata da Adriano VI più adatta ad ornare una *stufa* che il soffitto di uno spazio consacrato, l'affresco del *Giudizio* offre la più incredibile messe di corpi svestiti mai dipinta all'interno di un luogo sacro. I cardinali teatini guidati dal Carafa⁶¹ – destinato nel 1555 ad ascendere al soglio pontificio con il nome di Paolo IV – ne sono scioccati, né sono i soli.

Ancor che l'opera sia di quella bellezza che po' pensare V. Ill. S. [...] gli R.mi Chietini sono gli primi che dicono di non star bene gli ignudi in simil luogo, che mostrano le cose loro.⁶²

Et chi pur è christiano, per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale spettacolo tanto il decoro non osservato nei martiri e ne le vergini, quanto il gesto del rapito per i membri genitali, che anco serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo. In un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro!⁶³

[...] Nam haec membrorum nuditas indecentissime in aris et praecipuis Dei sacellis ubique conspicitur. Verum annumeretur et hic cum caeteris multis et magnibus abusus, quibus foedatur ecclesia Dei sponsa Christi. Quod autem in meum praesentem usum sumere inde volui, istud est, non ea absoluta perfectione ab egregio isto pictore Michaelae pingi nuda corpora, turpia at obscoena (quae tunc vel natura ipsa in nobis tecta esse voluit) qua noster Apostolus haereticum nuda quaeque et pudenda vivo spiritus penicillo nobis espressi et in ostentum posuit.⁶⁴

Non mi par molta lode che gli occhi de' fanciulli e delle matrone e donzelle veggano apertamente in quelle figure la disonestà che dimostrano, e solo i dotti intendano la profondità delle allegorie che nascondono.⁶⁵

⁶¹ Gian Pietro Carafa, cardinale dal 1536 e principale promotore dell'istituzione della Congregazione del Sant'Uffizio (1542), di cui fu il primo presidente. Della frangia chietina fanno parte, oltre al Carafa, l'altro fautore della creazione dell'Inquisizione, il cardinale Juan Álvarez de Toledo, e alcuni amici di Michelangelo stesso quali Jacopo Sadoleto, Gaspare Contarini, Marcello Cervini e Reginald Pole. (R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari – Roma, 1978)

⁶² *Lettera di Niccolò Sernini al cardinale Ettore Gonzaga*, Roma, 19 novembre 1541, in L. Pastor, ed. cons. *Storia dei papi*, V, Roma, 1942, p. 807. Sernini è l'agente dei Gonzaga in città.

⁶³ *Lettera di Pietro Aretino a Michelangelo*, Venezia, 31 ottobre 1545.

⁶⁴ A. Politi, detto il Catarino, *Commentaria in omnes divi pauli et alias septem catholicas epistolas*, Venezia 1551.

⁶⁵ L. Dolce, *Dialogo della Pittura*, Venezia 1557.

Questa breve serie di citazioni restituisce i termini delle accuse rivolte all'affresco sistino, tutte concentrate sul problema del decoro che, finora, mai era emerso con tanta evidenza. Il decoro è, di per se stesso, una delle fonti più immediate di shock: quando si tratti di opere d'arte, esso viene chiamato in causa nel momento in cui si rileva una divergenza tra l'immagine e il luogo che la accoglie. Così la sensualità del nudo, che lo lega al vizio e all'aspetto più terreno, animale della vita umana, contrasta violentemente con la destinazione celeste della cappella papale realizzando quello scontro tra fini opposti che caratterizza le prime occorrenze di *choquer*.

Ad ogni modo, nessuna delle figure dipinte da Michelangelo all'interno della Sistina parla il linguaggio dell'erotismo,⁶⁶ né i corpi quasi deformati dalle masse compatte dei muscoli sembrano atti a indurre compiaciuti voyeurismi. È comunque possibile che essi siano stati condannati per la loro piana sconvenienza dai rigorosi cardinali della cerchia del Carafa, ma questa resta una spiegazione parziale poiché quegli stessi nudi rientrano con ben altro peso in un altro genere di shock che investe il Giudizio, ben più contingente e ricco di implicazioni per il nostro racconto.

«Vi è mille eresie» scriveva Miniato Pitti a Vasari nel 1545,⁶⁷ e di vergogna per le licenze prese dall'artista parla anche l'Aretino nella lettera a Michelangelo dello stesso anno:⁶⁸ santi quasi indiscernibili gli uni dagli altri e avvinti in inediti abbracci (Fig. 8), angeli àpteri che

⁶⁶ Le uniche figure passibili di interpretazioni in tal senso furono quelle di San Biagio e Santa Caterina che, nella stesura michelangiolesca, vedevano il Santo nudo e ritto alle spalle di una Caterina, con cui scambiava uno sguardo piuttosto intenso, altrettanto svestita e chinata a raccogliere il suo pezzo di ruota. Il gruppo fu oggetto del più importante degli interventi censori di Daniele da Volterra (1565): i corpi di entrambi furono scalpellati e ridipinti a fresco, questa volta adeguatamente coperti, e l'intera testa di Biagio venne rivolta alla ben più consona figura del Cristo Giudice.

⁶⁷ *Lettera di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari*, San Miniato al Monte, 1° maggio 1545. Miniato di Girolamo Pitti, abate del monastero di San Miniato al Monte, è noto per la sua immensa erudizione, rivolta in particolare alle scienze matematiche. Fu in stretti rapporti d'amicizia con Vasari.

⁶⁸ «Intanto io, come battezzato, mi vergogno della licentia, sì illecita a lo spirito, che havete preso ne lo isprimere i concetti u' si risolve il fine al quale aspira ogni senso della veracissima credenza nostra», *Lettera di Pietro Aretino a Michelangelo*, cit.

paiono aggrapparsi ai simboli della Passione per non precipitare in basso e replicare note cadute (Fig. 9), quel Cristo possente ma irrimediabilmente sbarbato che appare troppo giovane per la sovrumana ira della Seconda Venuta,⁶⁹ nessuna traccia di nimbi o aureole a dividere coloro che già hanno avuto accesso alla pace del Paradiso e chi si trova coinvolto nel caos dell'Apocalisse. E poi la nudità, che accomuna tutte le figure rendendole scandalosamente uguali nella forma come, per estensione, nella sostanza: si tratta di un argomento terribilmente sovversivo, in un frangente tanto delicato per la Chiesa di Roma e esattamente dietro l'altare da cui il papa doveva esercitare il suo ruolo di guida unica del gregge cattolico, mentre l'episodio del Giudizio Finale, con il Cristo implacabile e severo, fa di per sé diretto riferimento alla superiorità esclusiva e all'auspicata saldezza del pontefice, suo vicario in terra e come Lui chiamato nello stesso novero d'anni a pronunciarsi in merito alla scottante questione della Riforma luterana.⁷⁰ La gerarchia ecclesiastica non può essere messa in discussione nel momento in cui è ancora alle prese con le correnti riformate che serpeggiano soprattutto negli ambienti culturali più elevati e da cui essa stessa non è immune. In questo contesto ciò che l'artista divino per eccellenza, il Michelangelo già proclamato santo in vita, sembra invece dipingere è la trasformazione dell'episodio che dovrebbe confermare la necessità imprescindibile della Chiesa nella Salvazione in una esaltazione totale dell'uomo in quanto uomo, descritto in tutto lo strazio della sua condizione mortale e dell'irriducibilità della comune esperienza umana delle passioni all'ordine superiore del divino: è una lacerazione profonda quella che si apre, su questa scia, tra la retorica della salvezza e la dannazione di quelle figure terrorizzate e confuse. La dottrina del libero arbitrio,

⁶⁹ E in effetti non pare essercene traccia, negli occhi bassi e quasi indifferenti di Cristo. L'Aretino aveva già avuto occasione di recriminare contro le licenze anagrafiche di Michelangelo nei riguardi della giovanissima Madonna della *Pietà* vaticana.

⁷⁰ Negli anni della più accesa polemica attorno al Giudizio anche il *De Monarchia* dell'Alighieri finirà all'Indice, assieme all'opera omnia di Macchiavelli (*Index Auctorum et librorum prohibitorum, Romae, ex Officina Saluiana*, febbraio 1559).

che di lì a poco riceverà definizione conciliare a Trento, sembra tragicamente beffarda a fronte all'episodio del dannato dall'unico occhio spalancato, sgomento, che viene trascinato verso i colpi di *Caròn demonio* dalle spire dei diavoli, ed è quanto di più inaccettabile.

Anche se le reali intenzioni di Michelangelo non fossero state così eversive⁷¹ il *Giudizio* pone la Curia di fronte alla questione della libertà creativa che, come tale, è passibile di sottrarsi all'imperio dell'iconografia tradizionale – si consideri la tradizionale interpretazione della decorazione ecclesiastica come *biblia pauperum*, senza risalire a funzioni e funzionalità della simbologia cristologica già in uso nelle prime comunità cristiane – e dare adito a difficoltà esegetiche intrinsecamente inammissibili alla luce e delle vicende di Lutero, che proprio sulla lettura autonoma della Bibbia aveva impostato la sua riforma. La perfetta intelligibilità didascalica delle pitture risulta strettamente necessaria perché intorno al dogma non deve sussistere spazio per l'interpretazione: esso è, univoco e immobile, e la sola possibilità di un'alternativa deve essere motivo di censura.

Si tratta, dunque, di un tipo di shock completamente scisso dalla effettiva qualità artistica, come già era stato nelle *Vite*, e che anzi con l'opera in sé può, potenzialmente, aver poco o nulla a che fare dal momento che si svolge sul filo della possibilità che l'artista agisca, anche inconsapevolmente, in maniera differente rispetto ai significati del suo mandato. Come i nudi, così contorti, variati, così nuovi nelle proporzioni giganti e nella maestosità delle pose testimoniano della esuberante creatività di Michelangelo, così il suo muoversi all'interno dell'ordinata iconografia tradizionale del *Dies Irae* si trasforma, passando attraverso le preoccupazioni teologiche degli albori della Controriforma, da motivo di ammirato stupore per l'ingegno dispiegatovi – ed echeggia qui la ricorrente distinzione petrarchesca: non per nulla sono coloro che antepongono le ragioni dell'arte a quelle della dottrina, o politica che

⁷¹ È comunque rilevante l'aderenza di alcune soluzioni michelangiottesche al dettato evangelico, con cui instaura un legame più forte rispetto a quello con la tradizione iconografica precedente.

dir si voglia, a rientrare nello schieramento dei meravigliati – in ragione di scandalo a carico del Buonarroti. A rileggere le parole dell’Aretino, poi, risulta evidente come la responsabilità di tanta offesa migri dall’opera alla persona stessa dell’artista⁷² e venga alimentata, in un circolo perversamente vizioso, dai continui riconoscimenti della sua divinità. La ricorrenza del doppio motivo dell’encomio, quando non della aperta lode all’artista, nei giudizi anche violenti sull’affresco sistino lascia trasparire come fosse, in più di un caso, l’incompatibilità tra l’estrema altezza stilistica della pittura di Michelangelo e i suoi grossolani errori iconografici a lasciare sbigottiti.⁷³

È allora forse qui, in questo contrasto tra la natura dell’artista e quella della sua opera, che lo scandalo acquista dimensioni e risonanza e si radicalizza acquistando un senso inedito. Da un lato il Buonarroti, come semi-dio, appare agli occhi dei censori che s’allineano su questa interpretazione come colui che si macchia del peccato di superbia⁷⁴, abusando della sua posizione privilegiata e recando offesa all’interesse della stessa entità da cui promanano le sue straordinarie qualità;⁷⁵ mentre dall’altro il fascino che la sua pittura esercita soprattutto sugli altri artisti rischia di non fermarsi alla copia del suo inarrivabile disegno, ma di ereditarne la statura filosofica, quella libertà improponibile se non pericolosa (più ancora che cogliere e

⁷² In proposito, è di estremo interesse e perfettamente allineata al meccanismo qui descritto la vicenda della “conversione” dell’Ammannati, che nella lunga lettera indirizzata all’Accademia fiorentina del Disegno nell’agosto del 1582 scrive: «Il far dunque statue ignude, satiri, fauni e cose simili, scoprendo quelle parti che non deono scoprire [...] è grandissimo e gravissimo errore. Perciocché, quando mai altro male, ed altro danno non ne venisse, questo certo n’avviene, che altri comprende pure *il disonesto animo e l’ingorda voglia di dilettere dell’operante. Da che nasce poi, che tali opere sono testimoni contro la vita di chi le ha fatte*» (cit. in R. e M. Wittkower, op. cit., p. 196, già in G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, vol. III, Milano 1822-1825, p. 532 segg.; corsivo di chi scrive).

⁷³ Pur trattando un argomento sostanzialmente differente, la breve riflessione di Philippe Minguet (*Retorica e discorso sull’arte*, in E. Mucci, P. L. Tazzi, *Il pubblico e l’arte*, Firenze, 1982, pp. 167-171) a proposito della funzione retorica dell’associazione ossimorica come esaltazione, contemporaneamente squilibrata verso l’uno e l’altro, degli elementi che compongono il sintagma dell’ossimoro.

⁷⁴ Tale accezione è presente soprattutto nelle lettere di Cirillo («[...] tanti sbracati e nudi che ha fatto in cappella a ostentation de l’arte e virtù sue», *Lettera di Bernardino Cirillo a Ugolino Gualtieruzzi*, Loreto, 15 febbraio 1549, in *Epistolario di B. Cirillo*, Biblioteca Lancisiana, Roma), e dell’Aretino, quest’ultimo macchiato però dal sospetto di un certo risentimento personale (*Lettera*, cit.).

⁷⁵ E vengono le sue prestigiosissime commissioni, a voler forzare l’equivalenza tra la figura di Dio e quella del suo rappresentante in terra.

accogliere l'eventuale eresia).⁷⁶ In questo senso, Michelangelo diventa una figura scomoda nella confessionalità controriformista ed è interessante vedere come sarà proprio quella sorta di agiografia orchestrata da Vasari a maggior gloria della città di Firenze,⁷⁷ a diventare una freccia all'arco di quanti, preso atto che abbattere le pietre su cui s'è dipinto lo scandalo non è soluzione da potersi attuare, si rivolgono alla sola alternativa possibile: una volta emendato l'emendabile, si tratterà di trasformare l'angosciato e devoto Buonarroti nel campione della Controriforma, traducendo l'eroismo tragico della sua umanità libera (vissuta e dipinta) in una delle fonti di quella norma che, nella temperie secentesca, si servirà consapevolmente dello stupore nella produzione artistica per sostenere l'indiscutibile primato del cattolicesimo romano.

Corredata dai ricorrenti interventi censori,⁷⁸ questa modalità d'azione assicura se non altro la sopravvivenza del *Giudizio* al suo scandalo e alle istanze di distruzione⁷⁹ e rifacimento in toto

⁷⁶ La dicitura «scuola del mondo» non tarderà a migrare dal cartone della *Battaglia di Cascina* al complesso della decorazione michelangiotesca della Sistina. È peraltro significativo a proposito della continuità dell'attenzione che gli artisti rivolsero a quest'opera la testimonianza di Goethe che nel 1786 trova la cappella affollata di giovani intenti a copiare gli affreschi.

⁷⁷ Cfr. A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, vol II «L'artista e il pubblico», Torino, 1979, p. 194 segg.. Interessante in tal senso l'interpretazione di Barbara Agosti, la quale riconduce l'esaltazione del Buonarroti alle aspirazioni "politiche" di Vasari: attraverso la glorificazione del suo artista di maggior successo e il tentativo, andato a buon fine, di riportarne le spoglie in patria, Vasari intenderebbe perorare la propria causa per ottenere l'accesso alla cerchia ducale di Firenze, cosa che spiegherebbe anche gli accenti fiorentinocentrici tipici soprattutto della prima edizione delle *Vite* – quando ancora il risultato non era stato raggiunto – e che gli frutteranno aspre critiche già negli anni di pubblicazione dell'opera. Cfr. B. Agosti, op. cit..

⁷⁸ Il più celebre è senz'altro quello di Daniele da Volterra all'indomani della morte del maestro (1565): il fatto che si si attesa la scomparsa di Michelangelo per mettere mano al *Giudizio* e che per compiere gli interventi censori sia stato scelto un amico e collaboratore del Buonarroti la dice lunga sul rispetto che era comunque tributato alla grandiosa opera. Il "rivestimento" delle figure durò comunque fino al XVIII secolo: J. Richard ricorda di aver visto nel 1762 «artisti mediocri» (Stefano Pozzi e i suoi aiuti) intenti a coprire con panneggi i più bei nudi della Sistina (*Description historique et critique d'Italie*, 1776). Il restauro conclusosi nel 1994 ha eliminato buona parte degli interventi censori successivi a quelli del Braghettoni, di cui si è invece decisa la conservazione – suscitando, invero, altrettante polemiche.

⁷⁹ Ricorrente è l'invocazione e la lode all'opera iconoclasta di papa Gregorio Magno (in Aretino, nel Catarino), che già sola basterebbe a marcare la distanza tra le posizioni dei censori e quelle di Vasari, che non riserverà parole tenere al pontefice nel Proemio delle *Vite*. «Spesso vediamo nelle figure molto più di quanto non possiamo comprendere dalle cose scritte» (Erasmus, *Epistole*): la vivacità delle immagini, il loro essere, tanto più nel caso delle figure terribili del *Giudizio*, così facili a sollecitare una immediata risposta empatica, portano inevitabilmente a trattarle come fossero nemici vivi, combattendole con le armi della retorica, della teologia e, infine, dell'annientamento fisico (cfr. S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in *Storia dell'arte italiana*, II, cit., p. 175,178).

dell'opera, che pure dovettero incontrare l'opposizione di una parte di quegli ambienti che reagirono violentemente al soverchiante affresco sistino.⁸⁰ Traspare dalla delibera tridentina che fa seguito alla denuncia degli abusi michelangioteschi sottoposta al Concilio dal Carafa il riconoscimento della grandezza dell'opera del Buonarroti, cui viene riservato un trattamento di deciso favore rispetto all'ingiunzione di distruggere le pitture che «mostrino qualcosa di osceno o patentemente falso» nelle altre chiese,⁸¹ mentre già subito dopo lo scoprimento il malvisto cardinale Corner giunse ad affermare che avrebbe dato se stesso per una sola delle figure del *Giudizio*⁸² e Paolo III istituì la carica del *mundator* (*motuproprio* del 1543), deputata alla pulizia e conservazione delle pitture della volta e della parete.

D'altro canto l'impostazione critica sull'opera michelangiotesca derivata dall'Aretino in diretta relazione allo scandalo della decorazione sistina e involontariamente sostenuta dall'accento che Vasari pone sulla straordinarietà dell'artista trova larghissima risonanza nella fortunata opera di Ludovico Dolce, che nel *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* contrappone le delicatezze di Raffaello alle «perfettissime e disonestissime» cose di Michelangelo. La prospettiva del Dolce è comunque distinta dagli eccessi moraleggianti dell'Aretino e ha il merito di spostare nuovamente la questione sul piano strettamente pittorico: a essere presi di mira sono dunque gli eccessi formali delle figure michelangiotesche, così distanti dalla figuratività veneta. E d'altro canto, come si diceva, è lo stesso Vasari a porre per primo la questione del superamento del limite, dello sconfinamento sconvolgente in relazione all'opera del Buonarroti, limite inarrivabile delle possibilità dell'arte: spingersi ancora oltre sulla strada della sofisticazione del disegno significa cadere

⁸⁰ È Niccolò Sernini a rilevare per primo la qualità schiacciante dell'affresco di Michelangelo nella già citata lettera al cardinale Gonzaga del novembre 1541 (cfr. De Maio, op. cit., p. 17).

⁸¹ «Le pitture della cappella apostolica vengano coperte, nelle altre chiese vengano invece distrutte qualora mostrino qualcosa di osceno o patentemente falso», Delibera del Concilio di Trento, 21 gennaio 1546.

⁸² *Lettera di Niccolò Sernini*, cit..

nella aborrita *difficoltà*, rompere l'equilibrio tra forma ed espressione.

Non solo, dunque, il *Giudizio* è l'opera sbagliata nel momento sbagliato per i cardinali teatini, ma è la stessa pittura di Michelangelo a contenere i germi dello shock: che ci si ponga sul fronte della difesa della dottrina piuttosto che su quello degli artisti l'enorme affresco della Cappella Sistina segna una fase fondamentale della storia che stiamo raccontando mostrando agli artisti il miglior esempio dei rischi, ma anche delle conquiste, del muoversi nelle breccie dei dettami stabiliti, dello sperimentare licenze, eccessi e forzature sia in tema di forma (il gigantismo, la linea serpentinata e le infinite complicazioni delle forme michelangiottesche) che di scelte iconografiche. Di qui in poi le occasioni di shock e scandali non potranno che moltiplicarsi e a rispondervi sarà chiamato, con sempre più insistenza, l'artista stesso.

Per aspera ad astra Michelangelo Merisi da Caravaggio.

22 settembre 1602. A Michelangelo Merisi da Caravaggio, pittore in Roma da una decina d'anni, viene rifiutato il dipinto che dovrebbe finalmente occupare l'altare della cappella Contarelli, in San Luigi dei Francesi. Il San Matteo rappresentato dall'artista, chiamato a sostituire la deludente versione scultorea del gruppo dell'anziano Codaert, è giudicato troppo plebeo, con quell'aria stupidamente attonita e il grosso piede che si spinge fuori, nello spazio della cappella (Fig. 10). La disperazione di Caravaggio per l'accoglienza della sua prima commissione pubblica viene rapidamente vinta dall'acquisizione della tela da parte del marchese Vincenzo Giustiniani⁸³. Nel giro di pochi mesi sull'altare della cappella

⁸³ Le vicende della prima versione del *San Matteo e l'angelo*, distrutta a Berlino alla fine del Secondo Conflitto, sono in G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII nel 1572 in fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642; G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672 (i brani relativi in cui Baglione si occupa di Caravaggio sono riprodotti in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti. 1532-1724*, Roma, 2003, pp. 316-318, cui si farà

troverà posto la seconda versione del *San Matteo e l'angelo* (Fig. 11), risolta nel segno di un più composto classicismo: lo stupendo ciclo di San Luigi dei Francesi, che comprende anche la *Vocazione di San Matteo* e il *Martirio* del Santo, è finalmente completo.

16 giugno 1606: l'Arciconfraternita dei Palafrenieri registra il pagamento di cento scudi ottenuto da parte del cardinale Scipione Borghese per la *Madonna della serpe* (Fig. 12), sempre di mano del Merisi, fatta levare dall'altare della confraternita in San Pietro dai padri della chiesa.⁸⁴ Nella nota la vendita del dipinto è detta «utile», piuttosto che «danno alla compagnia».⁸⁵

In quei mesi Giovanni Magno, ambasciatore romano del Duca di Mantova, accetta il suggerimento del pittore Pieter Paul Rubens riguardo all'acquisto di una *Morte della Vergine* (Fig. 13) che i padri carmelitani scalzi di Santa Maria della Scala non vollero nemmeno far porre sull'altare.⁸⁶ La grande tela suscitò sgomento tra i padri per la sua mancanza di decoro e di devozione e venne, per così dire, rispedita al mittente.⁸⁷ Il medico Giulio Mancini, che sarà primo biografo di Caravaggio, si adoperò per acquistare il dipinto ma le trattative si interruppero quando subentrò l'offerta mantovana, nel gennaio del 1607. Raggiunto l'accordo con il Magno,⁸⁸ prima di intraprendere il viaggio verso la Lombardia la scandalosa «Madonna

riferimento nelle note). La tesi avanzata da Luigi Spezzaferro (*Caravaggio rifiutato? Il problema della prima versione del San Matteo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte» n. 10, 1980, pp. 49-69), che si trattasse non di un'opera rifiutata ma di una tela provvisoria, resta in notevole contrasto con queste testimonianze che, anche se non contemporanee ai fatti e tacciabili – per il Baglione in primis – di una profonda avversione alla pittura caravaggesca, restano imprescindibili.

⁸⁴ G. Baglione, op. cit., p. 317.

⁸⁵ Archivio dell'Arciconfraternita dei Palafrenieri, cod. 17, c. 99, in S. Macioce, op. cit., p. 197.

⁸⁶ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura...*, Parte Seconda, Roma 1619-1620 ca.. Anche l'opera del Mancini è riprodotta nel volume curato da Stefania Macioce, pp. 311-314; come per il Baglione, nelle note si farà riferimento a questa trascrizione.

⁸⁷ L'avvocato umbro Laerzio Cherubini, che ricoprì anche numerose cariche presso l'amministrazione pontificia. Per le critiche rivolte alla *Morte della Vergine*, cfr. G. Baglione, op. cit., p. 317 e G. Mancini, op. cit., p. 312.

⁸⁸ Per la considerevole cifra di duecentottanta scudi, il prezzo pagato a Caravaggio dal Cherubini che non vuole perdere «pur un giulio [...] Il che può esser anco argomento della qualità del quadro, perché non resta punto discreditato per esser fuori dalle mani del pittore et rifiutato dalla chiesa», Giovanni Magno da Roma, 24 febbraio 1607, *Carteggio da Roma*, Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, Esterni, n. XXV, Diversi; cit. in S. Macioce, op. cit., pp. 219-220.

gonfia, e con le gambe scoperte» (Baglione) in cui si diceva che Caravaggio avesse ritratto una «meretrice sozza degli ortacci» (Mancini), viene esposta per una settimana per soddisfare la curiosità della *universalità delli pittori*.⁸⁹

Non era passato nemmeno molto dall'*estremo schiamazzo*⁹⁰ popolare alla vista della *Madonna di Loreto* della Chiesa di Sant'Agostino (1604-1606),⁹¹ con i due laceri pellegrini in ginocchio sulla soglia di una Vergine dall'aspetto matronale, che testimonia il contraddittorio successo dell'artista; Caravaggio non ebbe però modo di goderne: al momento dell'ostensione della *Morte della Vergine* egli si trovava già a Napoli, dove aveva riparato in fuga dalla condanna capitale per all'assassinio di Ranuccio Tommasoni, consumatosi l'ultimo giorno di maggio del 1606.

Tre opere rifiutate, dunque, e una che solleva la plebe romana. Opere che si collocano tutte negli anni che vedono la definitiva affermazione del Merisi sulla scena artistica della città, giusto a ridosso dell'inizio della sua personale disfatta sul piano umano. Senza cadere nelle semplificazioni di una anticipazione della venuta del personaggio dell'artista *maudit* l'evidenza documentaria – in riferimento soprattutto alla mole di atti giudiziari che lo citano – restituisce l'immagine di un pittore per il quale adorazione e condanna, successo e disfatte si incrociano così spesso da non poter essere tralasciate nella valutazione della sua opera, tanto più se, come nel nostro caso, lo scopo è la ricerca di motivi, significati e valore dello shock. La questione dei rifiuti, anche se dibattuta, merita quindi la massima attenzione.

Come rilevato dalle fonti più o meno coeve l'argomento attorno a cui ruota la censura posta sulle tele di Caravaggio è il decoro, ma non quello la cui assenza si rimprovera ai nudi del

⁸⁹ Giovanni Magno da Roma, 7 aprile 1607, *Carteggio da Roma*, cit..

⁹⁰ G. Baglione, op. cit., p. 317.

⁹¹ Al centro, fra l'altro di una delle innumerevoli denunce di aggressione a carico del Merisi (luglio 1605): motivo del contendere la modella utilizzata per la Vergine, a detta del Passeri figlia di una povera vicina di casa di Caravaggio e pagata per il suo servizio, i cui ripetuti incontri col pittore suscitarono la gelosia di un pretendente, il notaio Mariano Pasqualone

Giudizio (anche se, come abbiamo visto, il problema della nudità non è che una parte del vero e proprio processo alle intenzioni che viene intentato a carico dell'artista), se non altro perché della profusione di figure discinte del Buonarroti non si trova traccia nelle opere del Merisi. Certo, i giovanetti delle opere dei primi anni romani dell'artista sono tutto fuorché alieni ad una tensione esplicitamente sensuale, quando non erotica, ma nessuno di questi accenti traspare nelle commissioni pubbliche: a quali elementi della sua pittura fa riferimento lo sconcerto che, immediato, si diffonde attorno ad opere che spesso non vengono nemmeno issate sui muri cui erano destinate?

Nel 1582, dunque giusto tra le vicende del *Giudizio* e gli scandali delle opere del Merisi, il cardinale Paleotti pubblica il suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*,⁹² in cui dichiara senza possibilità di fraintendimento che l'ormai istituzionalizzata Controriforma non può più accettare quel che a Michelangelo si era concesso lasciando al suo posto il *Giudizio* e che le licenze, anche quelle "ornamentali" dietro cui si era trincerato Veronese per difendere la singolarmente affollata *Ultima Cena* nel processo del 1537⁹³ non fanno che alimentare le fiamme della censura ecclesiastica. Alla luce del testo redatto dal cardinale rientrano nel novero dei motivi che impongono i rifiuti dei tre dipinti di Caravaggio tutta una serie di imprecisioni che nei testi critici ritrovano unità nella denuncia, appunto, del mancato decoro delle figure; un decoro che è infine inteso non tanto in riferimento alla nudità quanto a «quello errore che si commette col non darsi alla condizione della persona quello che se li deve».⁹⁴

⁹² G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582, Città del Vaticano, 2002.

⁹³ Obbligato ad emendare il telerio per riportarlo all'auspicata aderenza alla Scrittura, l'artista se la cavò modificando il titolo, e l'*Ultima Cena* si trasformò nella *Cena in casa di Levi* delle veneziane Gallerie dell'Accademia. Sulla vicenda, M. E. Massimi, *La cena in casa Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia, 2011.

⁹⁴ G. Paleotti, op. cit., in F. Bologna, *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 52. L'argomento della sensualità è spesso preso a misura dell'opera di Caravaggio e del rifiuto delle sue opere – ivi compresa la prima versione del *San Matteo*, che secondo Berenson non venne accettata in ragione della trasparenza dei panneggi che avvolgono e sottolineano il morbido corpo dell'angelo (B. Berenson, *Caravaggio*, Firenze 1951, p. 22). Quando non s'erano ancora del tutto sopite le rimostranze attorno al

La *Morte della Vergine* manca dell'aura mistica dell'iconografia della *dormitio virginis* ma mette in scena, inequivocabilmente, una povera veglia funebre sul corpo di una popolana: Più che le caviglie nude o la pretesa identificazione della modella per la Vergine con una prostituta è dunque l'aver rappresentato un cadavere, *e nulla più*, ciò che sconvolge i padri di Santa Maria della Scala.⁹⁵ In parallelo, non porta alcuna traccia di elevazione spirituale l'espressione incredula di Matteo, un analfabeta che fatica anche a farsi guidare dall'angelo, né si adatta alla figura dell'evangelista la posa volgare del corpo massiccio e contadino;⁹⁶ anzi, tale versione del santo sembra addirittura ignorare chi fosse Levi, l'agiato pubblicano che tutto poteva essere, ma non un illetterato.

È di nuovo il Paleotti a segnalare come questa mancanza si risolva in un senso di estremo interesse per il nostro discorso:

[...] e dicono che quella virtù ch'opera ciò che da Latini è chiamata decorum, e da' Greci Prepon, la quale, quando per caso venghi in parte alcuna a mancare, lascia nel corpo dell'opera quella nota e quello sconcerto che comunemente si chiama inetto.⁹⁷

Intendere lo *sconcerto* come derivato da una mancanza non può darsi che in un sistema nel quale alle opere d'arte è richiesto di comunicare con precisione ed efficacia messaggi specifici e, al contempo, complessi; arrotondarli per eccesso (con la *licenza*) o per difetto (la mancanza di *decoro*) si traduce in una comunicazione solo parziale, nel migliore dei casi, o nel fraintendimento più o meno grave del significato di cui le immagini sono fatte portatrici. Opere di questo genere, valutate con il metro della disciplina iconografica controriformista,

Giudizio, però, non sarebbe stata una mossa saggia da parte di un artista in cerca di pubblica affermazione presentare nel contesto di una commissione per la Chiesa nudi ancora più sensuali di quelli del Buonarroti, pur avendo già dato saggio delle sue qualità in questo genere di pittura nei dipinti dei primi anni romani.

⁹⁵ G. Mancini, op. cit., capitolo VIII, p. 313. Mancini fa tra l'altro perfetta eco al Paleotti quando scrive che «si deve considerare il costume delle figure che habbin quell'esser proprio in effigie, affetto et operazione, con la quale vogliamo esprimere una persone che facci quella tal operatione».

⁹⁶ «Fù tolto via da i Preti, con dire che quella figura non haveva decoro, né aspetto di santo, stando a sedere con le gambe incavallate, e co' piedi rozzamente esposti al popolo», G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Parte prima, Roma 1672, in S. Macioce, op. cit., p. 324

⁹⁷ G. Paleotti, op. cit., cap. XXVII.

sono dei fallimenti, e in questo senso trovano giustificazione sia il ritiro dell'opera dal contesto per il quale era stata pensata, dato che vi risulterebbe inutile se non dannosa, sia l'accusa di inettitudine che si rovescia immancabilmente sull'artista, sulla sua pretesa incapacità di dar forma ai propositi dei committenti per i quali, beninteso, il luogo fisico di destinazione dei dipinti è una componente non secondaria.

Le «leggerezze» citate dal Baglione a proposito della *Madonna dei pellegrini* rientrano esattamente in questo orizzonte (anche linguisticamente), ma si traducono, piuttosto che in un rifiuto, nello «schiamazzo» popolare.⁹⁸ Che il popolo potesse manifestare rumorosamente alla vista di due suoi rappresentati ammessi così realisticamente al cospetto della Vergine non è impensabile,⁹⁹ ma le *parti che una gran pittura aver dee* non sono, realisticamente, cose che li riguardino. Ciò che invece emerge da questo costrutto del pittore e biografo sono le stringenti assonanze con quanto già si è rilevato in precedenza: come Vasari, anche il Baglione sembra impegnarsi a mettere a frutto la valenza letteraria dello shock – con il consueto coinvolgimento di figure estranee al contesto della produzione artistica – per dare rilievo a particolari questioni. La presa di posizione contro le proposte caravaggesche che su questo artificio trova solido sostegno non è, fra l'altro, prerogativa di Baglione poiché, rispetto al coro unanime di difesa ed elogio che si era levato dagli artisti (sconfinando, semmai, al di fuori del recinto strettamente professionale) all'indomani dello scoprimento dell'affresco sistino, la pittura del Merisi porta ad una profonda spaccatura che corre anche attraverso il

⁹⁸ «[...] fece una Madonna di Loreto ritratta al naturale con due pellegrini, uno co' piedi fangosi e l'altra con una cuffia sdruccita e sudicia; e per queste leggerezze in riguardo alle parti che una gran pittura aver dee, da' popolani ne fu fatto estremo schiamazzo», G. Baglione, op. cit, p. 317.

⁹⁹ Il Berenson sembra mancare decisamente il bersaglio quando scarta l'ipotesi che potesse essere la presenza dei due pellegrini a causare scalpore tra il popolo romano: «I due contadini non ci scandalizzano, noi usi a incontrarli, e ad amarli, in Murillo, e forse anche più nel Ribera», B. Berenson, *Caravaggio*, Firenze, 1951, p. 29.

milieu artistico diviso, sul filo della novità,¹⁰⁰ fra l'entusiastica ammirazione e il ripudio.

Come si avrà modo di constatare nel procedere di questo scritto fratture di tal segno sono spesso scaturite dall'incontro scioccante con una proposta artistica che rompeva con la tradizione. Il tema della novità è certo già presente nelle biografie vasariane e, come si è avuto modo di notare, è intrinsecamente destinato a suscitare sconcerto; il fatto che anche gli artisti si arroccino su posizioni opposte nei riguardi della pittura caravaggesca suggerisce che il motivo di tale shock – e del conseguente ripudio e condanna delle sue proposte – sia da ricercare non solo nelle diatribe dottrinali ma attenga strettamente anche agli elementi stilistici della pittura del Merisi.

Il rimprovero messo in bocca al partito degli oppositori dal Bellori, che vuole i pittori più anziani letteralmente sbigottiti, si ferma alla superficie della concezione pittorica di un Caravaggio che «povero di invenzione e di disegno, senza decoro e senz'arte, coloriva le sue figure [...] senza degradarle»;¹⁰¹ se ai nostri occhi una valutazione di questo tipo ha subito una radicale inversione di segno, ciò non fa che sottolineare il carattere marcatamente innovativo che essa ebbe al suo tempo.

Più che come mancanze è allora il caso di considerare questi attacchi alla stregua di una sostanziale incomprensione del punto di vista caravaggesco riguardo ai fini della pittura.

Sostenuto da una ben elevata concezione di sé,¹⁰² egli porta avanti risolutamente l'ideale

¹⁰⁰ Che l'originalità sia tra le principali ragioni del terremoto scatenato dalle proposte caravaggesche trova conferma nel neologismo *naturalista* attestato per la prima volta nel *Microcosmo della pittura* di Vincenzo Scannelli (1657) che vuole l'artista «primo capo de' naturalisti» e, nuovamente, nell'opera biografica del Baglione. Nel riferire della visita di Federico Zuccari alla cappella Contarelli, Baglione concentra la sua attenzione sul fatto che l'anziano pittore manierista non vede altro nella pittura di Caravaggio «che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo» e se ne va «sogghignando, e maravigliandosi di tanto rumore» - che pure l'aveva lì attirato (G. Baglione, op. cit., p. 317). Il tentativo di ridimensionare la portata delle novità caravaggesche è palese e si somma ai toni costantemente denigratori tenuti nel considerare la vicenda del Merisi.

¹⁰¹ G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672; cit. in S. Macioce, op. cit., pp. 324-328. Per questa citazione, cfr. p. 325.

¹⁰² I documenti dei processi in cui si trova a dover commentare la valentia dei colleghi trasudano la convinzione che solo la sua proposta sia corretta; cfr., fra gli altri, l'interrogatorio subito dal pittore nel corso del processo per

sintetizzato nella lettera del Giustiniani al Borromeo con la celebre frase «il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure», che non vuol dir tanto (o solo) che al pittore è richiesto studio e attenzione per il dato naturale, così da poterne riportare l'immagine sulla tela nel modo più fedele e veritiero possibile,¹⁰³ ma, e in misura maggiore rispetto alla fedeltà della riproduzione di ogni singolo aspetto dei soggetti, che ciò che vige è l'assoluta indifferenza rispetto alla scelta stessa: è questo a suscitare indignazione, e il van Mander inquadra perfettamente la questione quando scrive che il ritrarre dal vero non è di per sé un errore e, anzi, l'aderire al dato naturale è un modo sicuro di giungere ad buon fine, «ma bisogna anzitutto che il pittore adotti il criterio di scegliere dal bello le cose più belle».¹⁰⁴ La matrice mitica dell'ideale classicista cinquecentesco, l'abusato aneddoto sul pittore greco Zeusi,¹⁰⁵ è quanto di più distante dal trattamento che Caravaggio riserva alle sue figure di cui, attraverso la *manifattura*, accoglie in toto forme e caratteri e lascia semmai traccia nella attenta organizzazione delle scene dipinte. Il fascino esercitato da questo accostamento trova riscontro in uno dei più importanti testi della letteratura artistica d'inizio Seicento, quel *Discorso sopra la pittura*¹⁰⁶ pubblicato da Vincenzo Giustiniani in cui Caravaggio figura, in compagnia di Guido Reni e del Carracci, al fianco degli «eccellenti pittori della prima classe, noti al mondo» che incarnano il modo di dipingere più elevato dei dodici individuati dal marchese, il «dipingere di maniera, e con l'esempio avanti del

diffamazione intentato da Giovanni Baglione (Archivio di Stato di Roma, Tribunale Criminale del Governatore, sec. XVII, vol. 28bis, cc. 398v-401r, cit. in S. Macioce, op. cit., p. 127-129), in cui esprime così il proprio giudizio: «Li valent'huomini sono quelli che si intendono della pittura et giudicaranno buoni pittori quelli che ho giudicato io buoni et cattivi».

¹⁰³ La «omnis diligentia et cura» che viene richiesta nel contratto per la *Morte della Vergine* è forse stata interpretata – e magistralmente realizzata – da Caravaggio in questo senso, certo più vicino ai suoi ideali artistici, ignorando completamente che la disposizione dovesse invece avere come riferimento la tradizione iconografica del soggetto.

¹⁰⁴ K. Van Mander, *Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Schilders*, 1603. Gli fa eco il Baglione: «[...] benché egli nel rappresentar le cose non avesse molto giudizio di scegliere il buono e lasciare il cattivo», op. cit., p. 317.

¹⁰⁵ E. Kris, O. Kurz, op. cit., pp. 61 segg..

¹⁰⁶ Pubblicato, assieme al *Discorso sopra la scultura* e alla *Istruzione necessaria per fabbricare* (ante 1618-1630 circa) nel *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze 1981.

naturale». L'acuto senso critico del Giustiniani sembra dunque riconoscere al Merisi la personale interpretazione di quell'ideale classicista fondato sulle varie riletture dell'aneddoto del pittore greco, che viene rivolto non tanto verso il faro ideale di quel Cinquecento che si sta concludendo, la figura umana, quanto alla struttura stessa dell'opera, modellata dalla fantasia dell'artista attraverso la forza compositiva di linee, luci e colori.

La critica rivoltagli da Carracci, assai pungente se rapportata al vanto di maestria che Caravaggio si faceva, che le ombre scure e profonde non fossero che una di scorciatoia adottata dall'artista di fronte alle difficoltà dell'arte¹⁰⁷ è invece, a detta di Bellori, il principale motivo di attrazione per i giovani pittori che «presi dalla novità [...] concorrevano a lui, e celebravano lui solo come unico imitatore della natura, e come miracoli mirando le opere sue, lo seguivano a gara».¹⁰⁸ Il *lampo abrupto della luce* descritto da Longhi è parte integrante della complessità della pittura caravaggesca e motivo di continuo stupore, anche per la sua novità: da un lato, esso risalta le qualità materiche degli oggetti su cui incide sottolineando l'accurata e, per così dire, gratuita osservazione della loro "pelle"; dall'altro un'illuminazione di questo tipo concentra tutta l'attenzione sul *clou* dell'azione, il momento in cui le forze in gioco raggiungono la massima intensità sia che si applichino alla tensione formale che in rapporto alla storia narrata. Ancella del naturalismo caravaggesco, la luce assume un significato nuovo anche in rapporto alla struttura del dipinto, dando nuovamente ragione alla lettura di Bellori e giustificando, una volta di più, lo sconcerto di chi vide queste opere in cui quasi ognuna delle regole prescritte veniva sovvertita, con scene che si svolgono davvero tutte in primo piano e appaiono isolate da una luce cui non è più chiesto di definire i rapporti tra le figure e l'ambiente (una delle principali conquiste della *maniera moderna*, di vasariana memoria), così che quest'ultimo non può che cadere nell'oblio di quei fondali indistinti che

¹⁰⁷ Cit. in L. Torti, *Naturalismo e polemica sociale nella pittura del Caravaggio*, Pavia, 1976.

¹⁰⁸ G. P. Bellori, op. cit. p. 325.

tanto lasciarono interdetto Berenson:¹⁰⁹ rappresentare la strada di Damasco nella *Conversione di San Paolo* della cappella Cerasi avrebbe significato sviare l'attenzione dai sorprendenti rapporti proporzionali tra la massa del cavallo e quella di Saulo cosa che, anche alla luce della riedizione dell'opera nell'intervallo dei lavori per la cappella, non era certo intenzione del Merisi.¹¹⁰ Infine, la considerazione della preminenza formale nella struttura compositiva può forse spiegare l'arditezza della posa che spinse al rifiuto del *San Matteo*, con la gamba accavallata a gareggiare con la scultura che andava a sostituire anche nell'ambito in cui questa dovrebbe detenere il primato, ossia la resa della spazialità (Calvesi).

Come si vede, questi aspetti della pittura del Merisi non possono essere considerate totalmente ininfluenti anche in rapporto alle questioni dottrinali affrontate in precedenza, con ricadute significative in merito ai precetti sul decoro iconografico: la piana accoglienza di ogni forma mondana implica che qualunque cosa non faccia parte di quella realtà fenomenica non rivesta alcun interesse per il pittore. Se Michelangelo cancella l'iconografia tradizionale nel nome della morale, Caravaggio ne radicalizza la posizione ignorando ciò per cui non trova un modello nella natura¹¹¹ – così, ad esempio le ali degli angeli che si fanno ali d'uccello, e gli scandalosi popolani, più che incarnare un richiamo ad ideologie pauperistiche, servono solo a dare volto a storie altrimenti lontane.

¹⁰⁹ «Salvo la Vocazione di Matteo, questo [la *Decollazione di San Giovanni Battista* de La Valletta, 1608] è il solo Caravaggio a me noto in cui so dove mi trovo», B. Berenson, op. cit., p. 39.

¹¹⁰ La prima versione della *Conversione* è il cosiddetto *Caravaggio Odescalchi*, in collezione privata a Roma. Commissionato nel settembre del 1600, non è chiaro se il dipinto fosse stato rifiutato dal committente Tiberio Cerasi (come prospettato dal Baglione), che morì nel maggio dell'anno seguente e potrebbe non aver nemmeno avuto modo di vederlo. Al momento della morte del Cerasi, peraltro, i lavori di ristrutturazione della cappella – ad opera del Maderno – non erano ancora iniziati, ed è possibile dunque che Caravaggio abbia tenuto per sé la tela e che la seconda versione, commissionata dagli eredi di Tiberio e collocata nel maggio de 1605, derivi da un aggiornamento stilistico dell'artista da mettere in relazione anche alla ridotta spazialità della cappella. Cfr. R. Vodret Adamo, *Il Caravaggio Odescalchi. Le due versioni della Conversione di San Paolo a confronto*, Milano, 2006.

¹¹¹ Avrebbe senso in questa cornice l'accusa di povertà d'ingegno, se non fosse che essa trova modo di esprimersi nei complicati ed originali impianti compositivi di opere quali il *Martirio di Matteo*, le *Sette Opere di Misericordia*, il *Seppellimento di Santa Lucia*.

Prende le mosse da queste considerazioni la reiterata accusa rivolta a Caravaggio di essere venuto al mondo per distruggere la pittura (Baglione, Bellori, Malvasia¹¹²). La curiosità¹¹³ suscitata dalle sue opere si traduce nell'imitazione dei suoi modi e la sua influenza si esercita su una intera generazione di giovani artisti e torna dunque, con maggiore intensità e fondatezza rispetto all'identica preoccupazione in rapporto al *Giudizio* michelangiolesco, la considerazione sugli effetti nefasti che scelte artistiche e iconografiche alternative o semplicemente nuove avrebbero potuto avere, ed ebbero, sugli altri pittori: a conferma, una volta di più, che alla meraviglia è ancora ascrivibile quel ruolo educativo di cui si è discusso nel capitolo precedente. Ad emergere sono però i rischi cui questa qualità, che appare sempre più direttamente proporzionale al grado di stupore che è in grado di suscitare, espone la creazione artistica. A propria volta, infatti, la questione della dis-educazione perpetrata da Caravaggio viene amplificata dal successo cui egli va incontro e che lascia interdetti soprattutto considerando come siano le opere rifiutate perché variamente indecorose a trovare acquirenti tra i più noti collezionisti della città e non solo. Nonostante le critiche piovutegli addosso fin dalle prime commissioni pubbliche il cardinale Del Monte continua a sostenerlo e Vincenzo Giustiniani, dopo essersi appropriato della prima versione del *San Matteo*, rinnova quelle commissioni che fecero del marchese il maggiore collezionista di opere del Merisi:¹¹⁴

¹¹² «Anzi presso alcuni si stima aver esso rovinata la pittura, poiché molti giovani ad esempio di lui si danno ad imitare una testa dal naturale, e non studiando ne' fondamenti del disegno e della profondità dell'arte, solamente del colorito appagansi, onde non sanno metter due figure insieme», G. Baglione, op. cit., p. 318. «Così sottoposta dal Caravaggio la maestà dell'arte, ciascuno si prese licenza, e ne seguì il dispregio delle cose belle [...] All'ora cominció l'imitazione delle cose vili, ricercandosi le zozzure e le deformità», G. P. Bellori, op. cit., p. 326. «Né poté mai tollerare [l'Albani], che si seguitasse il Caravaggio, scorgendo essere in quel modo il precipitio, e la totale runa della nobilissima, e compitissima virtù della Pittura», G. C. Malvasia, *La Felsina Pittrice*, 1678, cit. in S. Macioce, op. cit., p. 331.

¹¹³ La scandalosa *Morte della Vergine* dovette essere esposta al pubblico per una settimana prima di essere trasferita nelle collezioni dei Gonzaga, «essendovi accorsi molti et delli più famosi con molta curiosità, atteso ché era in molto grido essa tavola», *Lettera di Giovanni Magno al cardinal Gonzaga*, Roma, 7 aprile 1607, in S. Macioce, op. cit., p. 220.

¹¹⁴ Nell'inventario del 1638 risultano in totale quindici opere del Merisi (cfr. S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, a cura di S. Macioce, Roma 1995, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 5-6 ottobre 1995). Il sostegno che il banchiere continuò ad assicurare al pittore

mentre Scipione Borghese, intransigente esponente della curia controriformista al momento di lanciare l'interdetto su Venezia, fa in modo di avere la *Madonna dei Palafrenieri* ad un prezzo di favore¹¹⁵ e, infine, la *Morte della Vergine* finisce nientemeno che nelle ricche raccolte dei Gonzaga. Anche a fronte degli scandali artistici e personali che coinvolgono il pittore¹¹⁶ Caravaggio è protagonista di un'ascesa straordinaria e, come riporta Baglione, «più si pagavano le sue teste che l'altrui historie», aggiungendo un significativo «tanto importa l'aura popolare che non giudica con gli occhi, ma guarda con le orecchie»¹¹⁷. Il nuovo gusto¹¹⁸ portata sulla scena romana da Caravaggio sembra prendere il sopravvento su qualsiasi norma infranta e pitture che non possono stare sugli altari delle chiese romane – ma che non sono nemmeno scopertamente contrarie alla verità confessionale, per cui non sono costrette a subire ritocchi o, peggio, distruzioni – hanno tutto lo spazio per essere assorbite in un sistema che alla rigidità delle norme che regolano i dipinti destinati alla pubblica visione contrappone il godimento privato di opere che vengono misurate solo sul canone mobile della qualità artistica. A ciò fa gioco la definizione di *naturalistiche* che, almeno sul piano linguistico, garantisce ai dipinti la liberazione dalle preoccupazioni dottrinali e fa perciò saltare l'incompatibilità tra l'immoralità della pittura e l'immagine pubblica, legata agli ambienti curiali, dei suoi estimatori. Solo una proposta estrema dal punto di vista del

emerge, fra l'altro, nell'anticipo che egli fornì a Tiberio Cerasi per il completamento della cappella in Santa Maria del Popolo e nell'essersi prestato a valutare il compenso di Caravaggio per la *Morte della Vergine* (in F. Bologna, op. cit., p. 216)

¹¹⁵ Soli cento scudi, a fronte dei settantacinque pagati dalla Confraternita all'artista; se si pensa che la stima, magari un po' gonfiata, del Giustiniani per la *Morte della Vergine* ammontava a duecentottanta scudi si ha tutta la misura del talento commerciale del cardinal nepote. Per le transazioni tra i Palafrenieri, Caravaggio e il cardinale, Archivio dell'Arciconfraternita dei Palafrenieri, cod. 246, c.81v (19 maggio 1606); per la stima del Giustiniani si veda nota precedente.

¹¹⁶ Resta da prendere con le dovute cautele, in mancanza di documenti a riguardo, l'ipotesi avanzata da Calvesi che vuole i rifiuti delle opere addebitabili, almeno in parte, alle pressioni degli stessi collezionisti con il potente e spregiudicato cardinale Borghese in testa; il documento citato alla nota precedente fa comunque propendere per l'autonomia della decisione dei confratelli. Cfr. M. Calvesi, op. cit., p. 348.

¹¹⁷ Baglione, op. cit., p. 318.

¹¹⁸ Più che il «fascino delle incongruenze» rilevato, come la questione del gusto, dal Berenson, e che ha forse più significato alla luce della spiccata tendenza barocca al concettismo.

naturalismo, quale è quella di Caravaggio, poteva di fatto far emergere, e dunque risolvere pubblicamente, questo contrasto – non il naturalismo classicista carraccesco, sufficientemente “politicamente corretto” da non creare scandalo, né la tensione idealistica e profondamente, sofferentemente religiosa delle straripanti forme dei nudi sistini di Michelangelo.

Vi è un’ulteriore considerazione da fare a proposito della fama e della fortuna, anche critica, di Caravaggio. Come si è detto, il 28 maggio 1608, dunque nemmeno un mese prima della cessione della Madonna dei Palafrenieri al cardinal Borghese da parte della Confraternita, il pittore uccise Ranuccio Tommasoni. Dal momento che nessuno dei documenti precedenti alla nota del 16 giugno, in cui si registra e commenta la transazione, fa cenno a rimostranze di tipo iconografico da parte dei confratelli,¹¹⁹ è forse possibile istituire un collegamento tra i due avvenimenti, collegamento che rientrerebbe nello schema di “migrazione dello scandalo” dall’opera al suo autore che, in senso contrario, aveva già coinvolto il Buonarroti e il *Giudizio* della Sistina. Certo, si tratta di un’affermazione del tutto ipotetica, che potrebbe essere confermata solo da una eventuale carteggio intercorso tra la Confraternita e la curia – o lo stesso cardinale –; nondimeno una documentazione in tal senso rappresenterebbe un importante precedente, pur prematuro, di quella considerazione del rifiuto e della contestazione come *valore aggiunto* dell’opera nel momento dell’acquisto. Se non è possibile dichiarare con sicurezza che il cardinal Borghese abbia deciso l’acquisizione del dipinto secondo questa logica, resta però la considerazione del Baglione, per il quale,

in queste opinione [d’acquisto] entrò il Marchese [Vincenzo Giustiniani] per li gran schiamazzi che del Caravaggio, da per tutto, faceva Prosperino delle grottesche, turcomanno di Michelagnolo, e mal affetto co ‘l Cavaliere Giosepe. Anzi fe cadere al romore anche il Signor Ciriaco Matthei, a cui il Caravaggio havea dipinto un s. Gio. Battista [...] e intaccò quel Signore di molte centinaia di scudi.¹²⁰

¹¹⁹ Cfr. il documento che attesta il saldo del pagamento da parte dei confratelli (19 maggio), in S. Macioce, op. cit., p. 192. Per la documentazione relativa all’assassinio del Tommasoni, *ivi*, pp. 193 segg.

¹²⁰ G. Baglione, op. cit., p. 317.

Che la fortuna di Caravaggio sia inscindibilmente legata alle tinte cupe della sua biografia – ed è di nuovo il suo principale antagonista Baglione a descrivere più efficacemente questa relazione¹²¹ – è senza dubbio vero anche alla luce della retorica *noir* che, anche oggi, sostiene la divulgazione dell'opera del Merisi presso il pubblico generalista; la possibile legittimità di un'articolazione della questione condotta secondo questo modello, che a propria volta si sostiene sullo shock (pure accettato) dell'incompatibilità tra le finezze della sua tecnica e la turpitudine della persona, si ritrova dunque nello scioglimento del nodo critico che considera la condanna morale derivata, alternativamente, dall'uomo all'opera o dall'opera all'uomo, e che potrebbe restituire un più precisa indicazione sulle posizioni relative dei due elementi nell'immaginario artistico del tempo.

Comincia in questo modo, da questa domanda, un racconto diverso dello shock, che prende le mosse dalla ricezione dell'opera nel senso e nella forma più laica possibile, quella del mercato, il quale inizia ad assumere un peso sufficientemente rilevante nel sistema artistico della Roma d'inizio Seicento, profilandosi accogliente anche per quelle opere che non hanno, o non hanno più, una destinazione definita.¹²² Questo fatto, unito al *fascino da rock star* (Berenson) irresistibilmente esercitato da Caravaggio sui pittori in cerca di affermazione, indica una strada per il successo che passa attraverso il «rumore», il suono della fama che viene dallo scandalo che attira sull'opera l'attenzione di quanti nel frattempo possano aver “preso gusto” alla novità. «Ha potuto persuadere un numero così grande di persone di ogni genere che quella è la buona pittura, il suo vero principio e la sua vera maniera, tanto che essi hanno voltato le spalle al vero modo di *eternarsi*»:¹²³ riconoscimento e celebrità, ora, passano attraverso la vicenda di Michelangelo da Caravaggio, «il gran Protopittore/ Meraviglia de

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, cit., p. 230 segg..

¹²³ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, Dialogo Sexto, Madrid 1633.

l'Arte/ Stupor della Natura/ Se ben bersaglio poi di rea fortuna».¹²⁴

Dalla negazione dei limiti imposti dalle verità dottrinali al sovvertimento delle convenzioni figurative, lo shock si definisce con sempre maggiore precisione come reazione ad uno sconfinamento della proposta dell'artista in un campo che non è, o non è ancora, di sua competenza, entrando in irrimediabile conflitto con l'autorità che vi presiede, sia essa vera o presunta, rimettendo in primo piano il primitivo significato di *choquer* che sembrava sfumato nella visione di Vasari, se non conciliante quantomeno progressiva e positiva. Interpretare in questo senso le ingerenze dei commentatori che avversano l'opera considerata scandalosa significa, ad esempio, ricondurre le polemiche sul *Giudizio* michelangiolesco all'idea che l'artista intendesse sostituirsi alla Chiesa nel definire l'interpretazione ortodossa dell'episodio biblico o, in riferimento a Caravaggio, vedere nella sua personale concezione del significato e della qualità del lavoro artistico un attacco alla teoria dell'arte che si stava definendo attraverso l'attività delle Accademie.

Con diverso grado di permeabilità questi limiti – pretesi tali, imposti sull'artista dall'esterno – vengono sistematicamente scavalcati dall'opera d'arte che incarna dunque un momento di trasgressione, nel significato etimologico del termine (*transgrēdi*, andare oltre): il senso è quello già utilizzato già da San Paolo, «dove non c'è legge non c'è nemmeno trasgressione» (*Rom.*, 4,15).

Nel XVI secolo, inoltre, *trasgredire* assume un valore transitivo (che poi perderà),¹²⁵ per cui la trasgressione non riguarda solo la violazione di una norma e, da questo punto di vista, risulta ben chiaro come la vicenda di Caravaggio, ancor più che lo sgomento suscitato da Michelangelo, si ponga come punto di svolta fondamentale del nostro discorso spostando

¹²⁴ G. C. Gigli, *La Pittura trionfante scritta in IV capitoli*, Venezia 1615, in S. Macioce, op. cit. p. 311.

¹²⁵ A. Julius, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2003, p. 4.

quella sorta di “marchio di infamia” dall’opera al suo autore. Vent’anni dopo la morte del Merisi, settanta dopo quella di Michelangelo e quasi un secolo dopo lo svelamento del *Giudizio Universale* le coincidenze che in questo capitolo sono emerse nell’interpretazione degli scandali legati all’uno e all’altro non hanno più alcun valore: Caravaggio è diventato l’Anticristo e l’anti-Michelangelo,¹²⁶ mentre questi attraverso l’agiografia allestita sulla sua figura è stato elevato a campione della Controriforma. L’opzione caravaggesca non potrà subire questa sorte proprio perché tutto in lui, opere d’arte e vicende personali, sembra volto a sostenere l’immagine di un artista trasgressivo e solo poche voci tenteranno di ricomprendere il pittore in una sensibilità marginale ma profondamente cattolica. Portabandiera di un’opzione alternativa e di enorme successo, complessa e trasgressiva di (quasi) ogni regola del fare arte e caricata in questo senso dagli oppositori che riesce a trovare in ogni frangia della società, l’influenza del Caravaggio e il valore che lo shock assume in relazione a lui continueranno ad esercitarsi con sempre maggiore intensità nei secoli successivi.

¹²⁶ V. Carducho, *Diàlogos de la pintura*, cit., in F. Bologna, op. cit., p. 73.

Capitolo II

Ottocento. Rivoluzioni e Diffamazioni

«Questo ammasso di materia, potentemente reso, che volge cinicamente le spalle all'osservatore».¹ **Gustave Courbet: contraddizioni.**

«Se fossi minacciato a fil di spada di trovare un recente parallelo di Caravaggio, sceglierei Courbet. Nessuno dei due rifiuterebbe il paragone».² Sulla scorta di questa affermazione di Berenson, la nostra storia procede dunque con l'analisi delle modalità attraverso le quali lo shock si esprime nell'opera dello scandaloso pittore di Ornans.

«Quell'uomo è un selvaggio»: questo si dice di Courbet nei salotti della Parigi della metà del secolo, nel momento in cui l'artista era, ad un occhio contemporaneo, al culmine delle sue possibilità espressive.³ Il pittore che pochi anni prima, nel 1845, aveva fatto il suo esordio con due eleganti autoritratti nello spazio di rappresentanza dell'arte francese, quel Salon controllato dall'*Académie des Beaux-Arts* che così profondamente incideva sulle possibilità di successo e di carriera dei pittori dell'Impero, veniva ora accusato di introdurre brani di barbarie nella città che si era appena lasciata alle spalle l'incubo sanguinario della Repubblica.

Nel 1849 le avvisaglie dello scandalo che sarebbe esploso nei suoi confronti sono già contenute nel *Dopocena a Ornans*, la grande tela in cui Courbet raffigura il padre e tre amici seduti attorno ad un tavolo, in un'atmosfera casalinga e familiare del tutto priva di quegli accenti quantomeno eroici che le dimensioni del quadro lascerebbero immaginare. Nonostante

¹ Commento di un critico sulle *Bagnante* di Courbet (1853), cit. in T. J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, 1973, ed. cons. Torino, 1978, p. 9.

² B. Berenson, op. cit., p. 61.

³ T. J. Clark, op. cit., p. 11

questa incongruenza, e il sottile richiamo all'iconografia della Cena in Emmaus (Clark, 1978), il lirismo folklorico di cui l'opera è impregnata, cifra della *école realiste* degli anni '40 (Meissonier, i Leleux, Bonvin), riscuote enorme successo e gli vale la medaglia d'oro e l'acquisto del dipinto da parte dello Stato: a trent'anni, e senza nessuna formazione accademica, e attraverso quello stile che è considerato sospetto, ma non certo (non ancora) una minaccia,⁴ Courbet accede ad una fama che travalica quella che già si era assicurato nella cerchia degli amici parigini che si occupavano di critica d'arte – i quali, da parte loro, rispondono al nome di Champfleury, Baudelaire, Dupont, Wey.

Sviluppando la linea del *Dopocena*, al Salon del 1851 Courbet presenta un'altra scena ambientata nella cittadina della Franca Contea, e le dimensioni dell'opera crescono in maniera direttamente proporzionale all'ampiezza della platea che è coinvolta nell'evento. Sul *Funerale a Ornans* (Fig. 14), per cui fa posare gli stessi compaesani, la critica è impietosa: volgare, triviale, semplicemente brutto, il quadro viene definito da de Chennevières una caricatura *ignobile ed empia* e tacciato di simpatie socialiste.⁵ La banalità del seppellimento di uno sconosciuto di quella *province* con cui Parigi dimostra a più riprese di avere un irrisolto complesso non è accettabile e tantomeno in quel momento, quando il mondo contadino aveva appena avuto accesso alla vita politica (l'istituzione del suffragio universale maschile è del fatidico 1848) e spaventava la borghesia; l'esposizione di una umanità comune, laida, il cui grigiore è sottolineato dai toni terrosi, densi e spenti della pittura non si accorda né alla monumentalità della tela, che ricorda i ritratti collettivi dei maestri olandesi del XVI secolo e

⁴ Cfr. T. J. Clark, op. cit., p. 59.

⁵ «Courbet è il Proudhon della pittura. [...] Proudhon, Courbet volevo dire, fa della pittura democratica e sociale – Dio sa a che prezzo»: così il critico L. Enault nel suo articolo sul Salon, in «Chronique de Paris» [cit. in T.J. Clark, p. 3], 16 febbraio 1851. Champfleury rigetterà l'accusa in un comunicato all'Assemblea del 25-26 febbraio: «è la borghesia moderna con le sue ridicolezze, le sue bruttezze e le sue bellezze».

A conferma della rilevanza della questione in quel novero d'anni, in una lettera dell'inizio del 1853 Millet si chiede se qualche suo quadro avrebbe potuto essere censurato dal governo a causa di quella calza dall'«odore popolare» che una delle contadine stava rammendando; cfr. T.J. Clark, op. cit., p.4.

la grande pittura di storia di David, né al trattamento richiesto ad una scena di genere: l'opera risulta troppo cruda per non suonare offensiva alla sensibilità borghese che, piuttosto, promuove una quotidianità cortese e confortevole. L'esposizione pubblica dell'orrore e della bassezza della condizione umana sono tollerati solo quando, in linea con le teorie dell'oratoria classica, servono ad amplificare i messaggi morali che giungono allo spettatore da lontano, da eventi straordinari nella loro drammaticità quali quelli immortalati da *La zattera della Medusa* di Géricault o dal *Massacro di Scio* di Delacroix.

L'evidenza oggettiva del realismo cui Courbet impronta la sua opera e che trova riscontro nella tecnica pastosa con cui è condotta, di cui comunque la critica rileva la qualità, parla soprattutto della mera sostanza materica delle cose, privata di qualunque trascendenza e lontana dalle tendenze imperanti, modellate sulla letteratura, cariche di introspezione e fantasia.⁶ Dal *Funerale* in poi la sua pittura trova espressione, in misura sempre maggiore, in una prosa paratattica che sconfessa il lirismo e il favore accordato alle scene mitologiche e allegoriche dalla pittura ufficiale e fa il paio con la rinuncia, più volte sostenuta dallo stesso Courbet, a rivolgersi ad altro che non fosse la realtà del popolo.⁷ Solamente, non è la popolazione di Ornans quella che nelle intenzioni di Courbet si raduna intorno alla fossa che ingloba il bordo inferiore del dipinto: i volti grotteschi e indifferenti della piccola folla nascondono, sotto le maschere fisiognomiche dei suoi paesani, l'immagine che Courbet ha della borghesia, ed è per questo che nelle esposizioni di cui fu protagonista prima dell'arrivo nella capitale (a Ornans, Besançon e Digione) il *Funerale* non suscita sconcerto alcuno.⁸

⁶ Cfr. T. J. Clark, op. cit., p. 16 e A. del Guercio, *Parigi 1750-1950. Arte e critica d'arte nel centro della modernità*, Roma, 1997, p. 102 segg. *1848-1868: realtà e bellezza*.

⁷ «Le mie simpatie sono per il popolo, io devo parlare ad esso direttamente, trarre da esso la mia scienza, ed esso deve fornirmi i mezzi per vivere», lettera di Courbet a Francis Way, 1850, già cit. in P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Geneva, 1948.

⁸ Anzi: accolto con entusiasmo ad Ornans e a Besançon, il *Funerale* non suscitò quasi alcuna reazione a Digione, prima dell'esplosione dello scandalo nella capitale. Come nota Françoise Gaillard nel breve saggio sulla ricezione del *Funerale* (*Gustave Courbet et le Réalisme. Anatomie de la réception critique d'une œuvre: "Un*

Gautier, e molti altri critici con lui, aggiungono nuovi elementi ai motivi di scandalo della grande tela: «On ne sait si on doit pleurer ou rire. L'intention de l'auteur a-t-elle été de faire une caricature ou un tableau?».⁹ Costantemente in bilico tra commozione e riso, il *Funerale* si presta contemporaneamente a letture allegoriche o cronachistiche e, più che il potenziale scioccante insito nell'una e nell'altra opzione, è l'impossibilità della scelta tra le due a scandalizzare: il grande quadro è incomprensibile.

Anzi, i *feuilletonistes* parigini si spingono oltre: l'opera è *indicibile* e *inguardabile*. Inguardabile, poiché respinge ogni tentativo di critica in ragione dell'impossibilità di attuare finanche la prima delle serie di operazioni che conducono alla produzione del giudizio, la *descrizione*: la mancata corrispondenza tra il formato del dipinto e il suo soggetto impedisce di definire la scena rappresentata, e ciò risulta evidente soprattutto nei commenti più ostili al realismo di Courbet. Quella che, stando alle dimensioni, dovrebbe essere una pittura di storia e dunque rappresentare gli eventi fondanti o comunque rilevanti per l'immaginario eroico della nazione appare invaso da figure volgari, distanti in senso fisico e ideologico dall'urbana educazione della borghesia di Parigi, e l'irrigidimento degli schemi accademici e la consuetudine alla loro lettura come parte integrante dell'opera d'arte, come categoria che *per prima* orienta la comprensione dell'immagine, fa sì che il soggetto si trovi in una condizione subordinata rispetto al formato dell'opera e che, dunque, sia da questo definito nel proprio significato.¹⁰ È questa la ragione di fondo dello shock del pubblico di fronte al *Funerale*, ossia

Enterrement à Ornans”, in «Révue d'histoire littéraire de la France», LXXX, n. 6, novembre-dicembre 1980, pp. 978-996), la curva di gradimento dell'opera scende con l'avvicinarsi a Parigi (p. 982): lì si concentra, infatti, il bersaglio critico di Courbet, che dimostra così di aver colto nel segno.

⁹ La maggioranza dei critici mostra esattamente questo dilemma nelle perifrasi cui ricorre per parlare del quadro, evitando non solo di definire il grado più o meno borghese delle figure dipinte ma addirittura di indicarne il soggetto (il *serraglio di bipedi* di Roux-Lavergne, cfr. nota seguente, ma fanno parte di questa categoria di “imbarazzati” anche Decléuze e Thierry). La questione torna in termini metaforici nella descrizione dell'opera come un funerale carnevalesco (Haussard, Bonnassieux. Arnoux). Cfr. T. J. Clark, op. cit., pp.134-135.

¹⁰ Ad essere giudicata non è dunque tanto la pittura in sé quanto la deformazione operata dalle convenzioni della visione. Se da un lato Courbet e Champfleury la descrivono come la semplice immagine di un seppellimento, in

la percezione di una sorta di insulto portato da Courbet all'immaginario mitico su cui si fonda la rivendicazione del potere – politico, ma più ancora sociale; ed è per questo che il quadro *non deve* essere visto, relegato nella penombra gettata dal cornicione sulla porzione più alta dei muri del Salon Carré, e *non può* essere visto: come critica alla borghesia, esso imporrebbe al proprio pubblico quella riflessione su se stesso che è, ancora una volta, incompatibile con il mantenimento del potere. Il *Funerale* è accecante, come un'esplosione:

[Le] fameux *Enterrement à Ornans* qui fut le premier coup de canon tiré par le peintre, regardé comme un émeutier de l'art.¹¹

Le réalisme ne fait que côtoyer le ridicule [...] *L'Enterrement à Ornans*, ce premier coup de canon tiré par M. Courbet est bien plutôt le premier coup de pied donné par le réalisme à l'art, à la nature, et même à la réalité; cet toile est un immense éclat de rire.¹²

Lungi da dimostrare maggiore prudenza, il primo Salon dopo la restaurazione imperiale, nel 1853, vede in mostra altri tre dipinti courbettiani: lo scandalo, stavolta, monta feroce e quasi universale attorno alle *Bagnanti* (Fig. 15), in cui la grossa figura che emerge dall'acqua, la contadina nuda che dà cinicamente le spalle al suo pubblico, attira così tante persone che la polizia è costretta a chiederne il ritiro, mentre l'Imperatrice l'associa ad una mucca *pecheron* (e si narra che l'Imperatore gli avesse invece lanciato contro lo scudiscio, cosa che avrebbe immensamente divertito Courbet).¹³ Delacroix annota nel Journal che più che la volgarità delle forme «è la volgarità e l'inutilità del pensiero ad essere abominevole. [...] Cosa

un paesino di campagna, con i ritratti delle persone che effettivamente vi vivono (cfr. lettera di Courbet a Champlfleury, primavera 1850 e, di Champlfleury, *L'enterrement à Ornans*, 1851; cit. in F. Gaillard, art. cit., pp. 982-983), dall'altro la critica utilizza per la descrizione di quelle stesse figure termini ambigui ed indefiniti: «ménagerie de bipèdes» per Roux Laverge de «L'Univers», «hommes noirs, femmes noires» nella descrizione di Vignon del Salon del 1851, «la disposition des lignes semble calculée pour la plus grande laideur... figures à la file ou dos à dos, groupes décousus ou contrariés, en tassement plutôt que masse», su «Le National» per Haussard (cit. *ivi*, p. 985).

¹¹ Lettera di Champlfleury a George Sand, 1855, pubblicata dall'autore in *Le Réalisme* (1857).

¹² Charles Perrier su «L'Artiste», ottobre 1855. Si tornerà in seguito sulla rilevante questione del riso e del suo rapporto con lo shock; in proposito, si segnala il volume di Charles Léger *Courbet selon les caricatures set les images*, Paris, 1920. Molte delle caricature relative all'esposizione di opere di Courbet traducono in immagine – ma lo stesso vale per la satira scritta – esattamente quella qualità *inguardabile* della sua pittura nel tipico svenimento.

¹³ S. Pinto, *Courbet*, Firenze, 1970, p. 14.

vogliono queste due figure?»¹⁴ ricalcando il commento di Gautier al *Funerale*.

Ma più che rinnovare il clima polemico e scandaloso che già si era formato attorno a Courbet, *Le bagnanti* svolge un'altra funzione, parallela e fondamentale. Attirato con tutta probabilità dal rumore parigino attorno alle pitture Alfred Bruyas – un ricchissimo collezionista, legato al mondo finanziario, nei cui scritti ricorre la dichiarazione di voler “salvare” l'arte¹⁵ – acquista il dipinto e diventa il mecenate di Courbet, il quale riesce finalmente a garantirsi non solo la fama, ma anche una più che discreta rendita. Ecco dunque che si realizza compiutamente quanto promesso dalle vicende caravaggesche e si istituzionalizza, almeno limitatamente al pittore più discusso della sua generazione, il processo che conduce al successo commerciale per la via dello scandalo. Il ritratto che il banchiere di Montpellier chiede al suo nuovo protetto al momento dell'acquisto dei dipinti esprime tutta la soddisfazione di Courbet per il risultato finalmente conseguito e, probabilmente, una certa consapevolezza dei modi di tale raggiungimento: Bruyas mostra tutta la sua ricchezza nell'eleganza dell'abbigliamento, mentre il grosso anello che porta alla mano sinistra poggia direttamente su un volume la cui copertina recita, a scampo di ogni fraintendimento, *Studio sull'arte moderna. Soluzione. A. Bruyas*.

È il sostegno di Bruyas che permetterà a Courbet, nel 1855, di organizzare uno degli episodi più significativi per lo sviluppo delle arti del XIX secolo. All'indomani del rifiuto con cui la giuria accoglie le proposte di Courbet per l'*Exposition Universelle*,¹⁶ il *Funerale a Ornans* e *L'atelier del pittore*, l'artista e il suo protettore iniziano la progettazione, al Ponte di Jena,

¹⁴ E. Delacroix, *Journal*, op. cit., II, p. 158, 15 aprile 1853.

¹⁵ T. J. Clark, op. cit., p. 152.

¹⁶ Cogliendo, a tutti gli effetti, l'occasione per mettere in atto ciò che non era stato possibile cinque anni prima, quando il *Funerale* e gli altri dipinti di Courbet dovettero essere accettati in virtù della medaglia conquistata dal pittore al Salon precedente. La riluttanza della giuria ad esporre le tele di Courbet si manifestò, in quell'occasione, nella collocazione sfavorevole dei dipinti, per cui solo al *Funerale* fu concesso uno spazio nel Salon Carré: ma in alto, nella penombra della cornice (T. J. Clark, op. cit., p. 125).

dello sconcertante *Pavillon du Réalisme*. Prospettato già da Courbet in una lettera all'amico dell'inizio del 1854¹⁷ il Pavillon, prima mostra privata di tale respiro e completamente separata dall'ambiente accademico, è la sfida più diretta portata dall'artista alla volontà accentratrice e di controllo di quell'Académie di cui mai si è sentito o ha fatto parte, ponendo la sua intera opera e la sua stessa persona in polemica diretta con la giuria. L'introduzione al catalogo, redatta con l'aiuto di Champfleury, è inequivocabile nella sua professione di totale libertà artistica: «Il titolo di Realista mi è stato imposto come è stato imposto agli uomini del 1830 quello di Romantici. I titoli non hanno dato in nessun tempo un'idea giusta delle cose; se non fosse altrimenti le opere sarebbero superflue. [...] Essere in grado di tradurre i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca, essere non solo un pittore, ma ancora un uomo; in una parola fare dell'arte vivente, tale è il mio scopo»; e nulla meglio de *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept ans de ma vie artistique* (questo il titolo completo della prima opera in catalogo) può illustrare il suo pensiero.

Delacroix, in visita al padiglione (3 agosto), scopre «un chef-d'œuvre dans son tableau refusé [...] un des ouvrages les plus singuliers de ce temps; mais [Courbet] c'est pas un gaillard à se décourager pour si peu». ¹⁸ Ciononostante, il Pavillon è un insuccesso, i toni polemicici si limitano alle poche voci di coloro che visitano lo spazio courbettiano e nemmeno la riduzione del biglietto d'ingresso serve ad attirare il pubblico che tanto rumorosamente aveva protestato per la presenza delle opere di Courbet al Salon. ¹⁹ Se nemmeno la fama che l'artista si era costruito riuscì a vincere la resistenza borghese alla rigidità delle consuetudini accademiche in materia di esposizione e ad innescare autonomamente lo scontro, il *Pavillon* certifica, da parte

¹⁷ *Gustave Courbet (1819-1877)*, catalogo della mostra, Grand Palais, Parigi, 30 settembre 1977 – 2 gennaio 1978, p. 31.

¹⁸ *Ivi*, p. 270.

¹⁹ Anche i suoi consueti sostenitori (Wey, Troubat) passano sotto silenzio *L'atelier*; *ibidem* e J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze 1949 (ed. originale, New York, 1946), p. 11; sul collegamento tra affluenza di pubblico e successo dell'esposizione, A. Vettese, *Artisti si diventa*, Roma 1998, p. 178 segg..

del suo protagonista, quell'associazione indissolubile che già si era prodotta tra il nome di Courbet e il Realismo. Courbet è il Realismo, con tutto il carico di significati e le reazioni a queste che una proposta così decisamente sovversiva nella negazione delle istanze accademiche non poteva non produrre.²⁰ Si esplicita in tal modo la dinamica cui si è fatto riferimento nel capitolo precedente, per la quale il giudizio pronunciato sull'opera – sia essa celebrata come un miracolo o condannata per la sua pericolosità – si trasferisce sul suo artefice,²¹ mentre a propria volta questa dinamica ricalca il processo già emerso, nella nostra analisi, a proposito di Caravaggio e del naturalismo (a conferma della tesi di Berenson con cui si è aperto questo capitolo). La traduzione dello shock nella coincidenza fra l'opera di un artista e le interpretazioni, anche etiche o moraleggianti, del movimento che egli rappresenta appare come conseguenza della combinazione di una proposta di decisa rottura rispetto al canone vigente con la singolarità di tale esperienza, per cui entrambe le condizioni sembrano necessarie.²² L'evidenza con cui questa modalità interpretativa si presenta a proposito delle vicende courbettiane è probabilmente da ricondurre alla temperie romantica e alla sua esaltazione dell'eroismo del genio, cui si modella, in maniera antinomica ma pur sempre titanica, la figura di Courbet – ed è questa una delle sue più affascinanti e contraddittorie caratteristiche: piena espressione dell'anti-eroe, egli nega con la sua pittura esattamente quella mitizzazione portando sulla tela un'umanità spesso banale, alla quale non è lecito attribuire

²⁰ In proposito, si rimanda nuovamente all'opera di Champfleury *Le Réalisme*, in cui l'autore prende in esame tutte le accuse rivolte a Courbet e alla scuola realista, rivoltandone il segno da qualità negative, pericolose, ad istanze positivamente intese nella loro portata libertaria.

²¹ Oltre che, retroattivamente, sulle altre sue opere: così per Courbet, i cui *Spaccapietre*, fino ad allora semplicemente «veri», ri-esposti nel 1855 appaiono sporchi, laidi, indegni nei commenti lasciati dai visitatori sul registro del Pavillon du Réalisme («Preghiamo M. Courbet di far riaccomodare la camicia e lavare i piedi ai suoi spaccapietre. Un uomo pulito e delicato»; cit. in F. Gaillard, art. cit., p. 983).

²² Una conferma può essere trovata guardando al concetto di Rinascimento, così come è presentato sulla scorta di Vasari. Se i suoi inizi sono inequivocabilmente descritti come un momento di forte discontinuità rispetto alla tradizione medievale, resta comunque impossibile associarvi una singola personalità in maniera così esclusiva – né Cimabue né Giotto *sono* la Maniera Moderna, ma non lo è neppure il suo campione, il Michelangelo Buonarroti nell'interpretazione vasariana.

altro significato che non la sua evidenza materica.

La chiara volontà di Courbet, come emerge dalle vicende del Pavillon, resta ad ogni modo quella di suscitare scandalo intorno alla propria opera e, di conseguenza, alla sua persona. L'individualismo che informa il secolo e che l'artista declina nell'immersione nel mondo fisico – sia in pittura che nella vita – trova speciale declinazione nella bohème di cui, anche alla luce delle sue frequentazioni, Courbet può dirsi un rappresentante.²³ In questo senso la definizione di *selvaggio* è quanto di più aderente ai modi del pittore, che anzi rivendica orgogliosamente il suo statuto di uomo oltre i limiti: «nella nostra società, oh tanto civilizzata, è necessario per me condurre la vita del selvaggio; mi devo liberare perfino dai governi».²⁴

Fondamentale per comprendere il suo atteggiamento provocatorio è la definizione dei suoi rapporti con la borghesia. Le simpatie anarchiche che si incarnano nel rapporto con Proudhon, viziato dal fraintendimento ideologico delle finalità essenzialmente artistiche di Courbet, il riconoscimento del degrado – soprattutto morale – della borghesia che domina la vita di Parigi,²⁵ lo spingono verso l'affronto diretto di questa frangia della società, un affronto condotto non tanto sulle barricate della rivoluzione, ma attraverso l'arte. L'intelligenza di Courbet, pur nascosta nelle sembianze del rude provinciale dedito alla birra e dalla sintassi faticosa, emerge nell'uso che egli fa del suo talento per dominare il contesto che gli è necessario per incanalarlo, anche senza parteciparvi: deluso, come sembra, dalla bassezza morale di questa borghesia parigina ingrignata, la sua strategia si realizza attraverso la consapevole e diretta provocazione del suo pubblico sostenuta dalla figura – e dalle risorse –

²³ T. J. Clark, op. cit., pp. 16-17, 40-42, 49 segg..

²⁴ Lettera a Wey, cit..

²⁵ «Garantisce per me l'odio che porto agli uomini e alla nostra società, odio che durerà finché campo»; lettera di Courbet a Bruyas, 1854, T. J. Clark, op. cit., p. 19.

di Bruyas.²⁶ Per portare a termine il proprio proposito, però, a Courbet è strettamente necessario esporsi in prima persona.

In effetti nessuno, prima di lui, sembra aver dato tanto compiaciuto risalto alla propria immagine:²⁷ a partire dalla prima opera che, nel 1844, vide accettata al Salon, l'*Autoritratto con cane nero* che lo ritrae in una simbolica posizione rialzata rispetto alla compagna circostante, il mento fieramente sollevato e lo sguardo di beffarda superiorità rivolto allo spettatore; attraverso il protagonismo de *L'atelier* e gli infiniti autoritratti che popolano le sue tele, l'esaltazione ed esposizione di sé e della propria proposta radicalizza lo scontro e impedisce, fintanto che continua l'identificazione del pittore con la sua opera, di far rientrare la trasgressione in confini (accademici) accettabili. I punti di tangenza con la proposta caravaggesca di duecentocinquant'anni prima sono evidenti, riproponendo l'opposizione tra i *valent'huomini*, impegnati sulla strada del realismo, e quanti continuano a difendere miti ed estetiche insincere. Che Courbet cercasse apertamente di dichiarare il proprio carattere di artista anarchico emerge addirittura dall'intestazione della sua carta da lettere, in cui si definisce *maître peintre, sans idéal et sans religion*. Il fronte lungo cui Courbet attacca le convenzioni borghesi è dunque duplice e ruota attorno al termine centrale, quell'*idéal* che, assieme a *maître*, conduce direttamente a riconoscere il primo bersaglio nell'Académie che sosteneva una pittura riconosciuta solo in quanto traduzione allegorica di storie, anche contemporanee, e mitologie religiose o letterarie. Il tutto, infine, sottomesso ad un disegno e ad un colorito tecnicamente ineccepibile appreso dai maestri: anche se non gli sarà mai

²⁶ È sorprendente a tal proposito la strategia, potremmo dire, di marketing, che egli attua al momento della vendita de *Il Sonno* al diplomatico turco Khalil-Bey. In quest'occasione, secondo la ricostruzione di Thierry Savatier (*L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, 2006, ed. it. *Courbet e "L'origine del mondo". Storia di un quadro scandaloso*, Milano, 2008), la transazione incluse anche un dipinto "segreto", la celeberrima *Origine del mondo*: Khalil-Bey pagò una grossa somma per entrambe le tele, che però apparve come prezzo di un unico quadro; in questo modo la quotazione di un tutto sommato piccolo dipinto di Courbet si impennò, a tutto vantaggio delle future vendite dell'artista.

²⁷ *Gustave Courbet (1819-1877)*, catalogo della mostra, cit., p. 4; P. Courthion, *Gustave Courbet*, Paris, 1931, ed. it. Milano, 1985, p. 5.

rimproverata alcuna deficienza tecnica – e anzi questa è per certa critica l'unica qualità, sprecata, del pittore – Courbet si fa vanto della sua formazione da autodidatta, e l'episodio della lettera giunta da un gruppo di giovani pittori, la cui risposta venne diffusa a mezzo stampa rivela oltre alle consueta esaltazione delle sue tendenze anarchiche la considerazione in cui l'artista teneva l'insegnamento accademico, di qualsiasi tipo.

Siccome io credo che ogni artista debba essere il maestro di se stesso, così non posso pensare a fare il professore. Non posso insegnare la mia arte, né l'arte di una scuola qualsiasi, perché nego l'insegnamento dell'arte, o in altri termini ritengo che l'arte è tutta individuale e che, per ciascun artista, non è altro che il risultato della propria ispirazione e dei propri studi sulla tradizione. [...] In particolare, l'arte della pittura può consistere soltanto nella rappresentazione delle cose che l'artista può vedere e toccare. [...] concepire il progetto di aprire una scuola, per insegnarvi dei principi convenzionali, vorrebbe dire ricadere nelle formule incomplete e banali che hanno ovunque diretto fin qui l'arte moderna.²⁸

Queste parole, assieme alla significativa e ossimorica caratterizzazione de *L'atelier* come *allegorie réelle* e al fatto, coerente con la sua scelta formativa al di fuori dell'Accademia, di aver sostituito al canonico viaggio a Roma il soggiorno nelle Fiandre del 1846²⁹ e, infine, al non possedere nella sua figura alcun tratto della venerabile rispettabilità degna di un maestro riconosciuto, ne fanno un radicale contestatore di tutto ciò che l'istituzione accademica rappresenta. La costante polemica e una sorta di insofferenza reciproca diventano inevitabili.

L'altro binomio, *idéal* e *religion*, non si riferisce tanto ad una questione dottrinale, anche considerando che è una sola l'opera di Courbet inequivocabilmente anticlericale,³⁰ quanto in maniera assai più radicale ad un sentimento religioso, alla credenza in un qualcosa di superiore al mondo fisico, che pure resta distinto dall'*antiphysis* dell'amico Baudelaire, volta

²⁸ Pubblicata sul «Corrier du Dimanche» in data 25 dicembre 1861.

²⁹ L'anno precedente il Prix de Rome, attraverso il quale l'Académie offriva ai suoi studenti l'opportunità di formarsi nella città che manteneva ancora il suo tradizionale status di riferimento imprescindibile, era stato vinto da Cabanel. Nel 1863, quando questi presenterà al Salon quel manifesto *pompier* che è la *Nascita di Venere*, Courbet andrà incontro ad un altro – ricercato – rifiuto con il polemico *Ritorno dalla conferenza*.

³⁰ Il perduto *Ritorno dalla conferenza*. Anche se il *Funerale*, tra le altre, subì critiche anche a proposito dell'atmosfera poco sacrale che pervade la scena. L'attitudine carnevalesca ravvisata in alcuni giudizi, che si spiega in rapporto alla già discussa irricognoscibilità di cui soffrono i personaggi che animano il funerale, riducendosi a maschere, appare completamente fuori luogo nel momento della sepoltura del defunto, al quale le convenzioni impongono il tributo del cordoglio e del rispetto. Cfr. F. Gaillard, art. cit., pp. 992-993.

al culto dell'Estetica,³¹ e che Dumas figlio coglie nelle stesse fattezze di quel «favoloso incrocio di una lumaca con un pavone [...] questo arnese chiamato Gustave Courbet»: «Non verrebbe fatto di dire», continua, «che egli è una forza di Dio, se Dio (*che questo non-essere ha voluto distruggere*) fosse capace di fare burle e potesse essersi impiccato di cose del genere?».³²

Come già poteva suggerire l'autoritratto citato in precedenza, egli intende porsi al di sopra di ogni potere riconosciuto per esercitare da lì il proprio nei panni di *Courbet che salva il mondo*, come Baudelaire definì l'artista nel titolo di uno dei capitoli del suo saggio incompiuto.³³ È questa la considerazione che sostiene l'artista nei suoi affronti più plateali alle istituzioni artistiche quali la proposta del 1864, con la presentazione alla giuria del Salon della *Venere che tormenta Psiche con la sua gelosia* (immediatamente rifiutato per gli espliciti riferimenti saffici, e ciò nonostante il dichiarato riferimento mitologico)³⁴ o il caso esemplare del *Ritorno dalla conferenza*, l'anno precedente.

Avevo voluto rendermi conto del grado di libertà che i nostri tempi ci accordano. Avevo mandato un quadro a cui tenevo molto, che rappresentava dei preti, Il Ritorno da una Conferenza. Questo quadro era la degna risposta all'insulto che l'Imperatore mi aveva fatto l'anno scorso, e d'altronde corrispondeva agli attuali rapporti con i clericali. Il quadro ha colpito nel segno: è andato dritto dritto a chi di dovere. È stato staccato e riappeso tre o quattro volte. Parlando a Walewski [ministro delle Belle Arti] si potrebbe forse riappenderlo per la quinta volta. *Io avevo fatto il*

³¹ «Glorificare il culto delle immagini, la mia grande, la mia unica, la mia primitiva passione», Baudelaire, *Œuvres complètes*, a cura di Y. Le Dantec, C. Pichois, Paris, 1964, p. 1295; «L'arte in altre parole la ricerca del bello e il perfezionamento della verità [...] questa è l'evoluzione finale del lavoratore, la fase che è destinata a portare il Cerchio della Natura a una gloriosa chiusura. L'Estetica, e, oltre l'Estetica, la Moralità [...]»: si tratta di un brano del *Système des contradictions économiques ou Philosophie de la Misère* di Proudhon (1846) copiato da Baudelaire nel 1848 (T. J. Clark, op. cit., p. 3) che mai Courbet avrebbe potuto condividere. La traduzione è di chi scrive.

³² A. Dumas figlio, *Lettre sur les choses du jour*, 6 giugno 1871.

³³ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 637. Le note risalirebbero al 1855.

³⁴ Anche se non sembra impossibile considerare la pretesa miticità della scena come una ulteriore accentuazione, più che un soffocamento, della trasgressività dell'immagine. L'ultima opera soggetto genericamente "letterario" può essere considerata l'incompiuto dipinto *Gesù davanti al calice* (1847 circa), e pare dunque assai strano un ritorno in tal senso; inoltre, il "degrado morale" cui viene sottoposto il riferimento mitologico avrebbe potuto sollevare ulteriori polemiche in commissione proprio in virtù della considerazione in cui il mito era tenuto nell'ambiente accademico.

*quadro perché fosse rifiutato e ci sono riuscito. È così che mi frutterà del denaro. Però, dato il terrore che produce, sarebbe da ridere a forzare la mano dell'amministrazione.*³⁵

La consapevolezza dimostrata da Courbet in questa lettera, la coscienza del suo straordinario talento non solo artistico, ma che si applica anche al piegare a proprio vantaggio, con disarmante facilità, critiche ed elogi (si pensi al successo del 1866 con la *Donna con pappagallo*) dimostra l'esistenza di quel preciso progetto di sottomissione che, d'altro canto, già si intuiva nel *Bonjour Monsieur Courbet!* e che egli realizza sostenendo, di volta in volta, la parte che più gli conviene per far parlare di sé il pubblico. «Un mostro tronfio della sua personalità, privo di senso autocritico, che è divenuto Dio», così vengono descritti sia lui che Hugo negli appunti di Zola per *L'Œuvre*,³⁶ ed è per lo stesso motivo che la sua *vis* si spegne rapidamente in seguito all'esilio svizzero: lontano da Parigi, non gli resta nulla contro cui dirigerla né alcuna attenzione da catalizzare,³⁷ e l'accusa di opportunismo rivoltagli, ancora una volta, da Baudelaire si rivela non del tutto infondata.

*Vous savez bien que je suis incapable de m'attendir sur les végétaux et que mon âme est rebelle a cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, puor tout être spirituel, je ne sais quoi de shocking. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et quand même elle y habiterait, je m'en soucierait médiocrement, et considérerais la mienne bien plus haut prix que celle des legumes sanctifiés.*³⁸

Shocking, descrive Baudelaire questa religione vegetale così inconciliabile con la sua spiritualità da spingerlo ad ipotizzare di ignorarla, qualora si fosse rivelata reale. La dinamica è quella ampiamente nota: ciò che mette a repentaglio l'esistenza del soggetto, che lo attacca

³⁵ S. Pinto, op. cit., p. 21. L'opera non sarà ammessa nemmeno al Salon des Refusés, organizzato in parallelo al Salon ufficiale a seguito delle proteste degli artisti per l'elevata quota di opere escluse.

³⁶ T. J. Clark, op. cit., p. 22

³⁷ P. Courthion, op. cit., p. 7.

³⁸ C. Baudelaire, *Correspondance*, cit. in A. del Guercio, op. cit., p. 85. Il poeta aveva già definito Courbet «goffo Macchiavelli di questo Borgia [Champfleury]» (*Correspondance générale*, I, p. 108); Courbet sembra effettivamente farsi trascinare dalla condotta del compagno di bohème ed eleva il realismo a costruzione teorica da cui trarre ogni conseguenza. Tra le altre, anche quella partecipazione politica che lo condurrà in galera, i rifiuti opposti al Salon per ragioni politiche e, infine, l'esilio volontario per la causa giudiziaria sorta sulle macerie della Colonna Vendôme; è chiaro che ognuna di queste manifestazioni non farà che sostenere l'associazione tra la scandalosità della sua opera quella della sua condotta.

con una proposta avversa, va eliminato.

Non sono passati che otto anni da quella che, nell'introduzione a questo scritto, abbiamo indicato come la possibile prima ricorrenza del termine, nel *Journal* di Delacroix³⁹. Attorno alla metà del XIX secolo, dunque, *choc* e *shock* sono entrati nel discorso critico, e l'hanno fatto con quel significato negativo, di fastidio se non di pericolo, che è a noi consueto e che eclissa il senso di meraviglia che analoghi stupori suggerivano nell'età moderna. D'altro canto, resta la considerazione della ricchezza di interpretazioni cui il termine si presta e che è suggerita non solo dall'insistere, rispettivamente in Baudelaire e in Delacroix, sull'immaterialità di un'idea piuttosto che sulla realtà di una abbagliante profusione d'oro, ma soprattutto dal *je ne sais quoi* baudelairiano, che suggerisce la cangiante inafferrabilità del concetto e il suo applicarsi, almeno potenziale, alla complessità delle relazioni che si tessono intorno all'opera. Si tratta di una considerazione fondamentale per il nostro studio, poiché è grazie a questo non insistere unilateralmente sull'oggetto che la categoria dello shock si presta così efficacemente a ricostruire o approfondire molte delle questioni che segnano i complessi passaggi che l'arte attraversa dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi.

«Vedi, amico mio, la verità è tirare dritto davanti a sé, senza inquietarsi per ciò che si dirà di noi».⁴⁰ **L'Académie e Édouard Manet.**

Anche il catalogo della mostra che Manet organizza all'Alma, nel 1867, fa uso del termine *choquer*,⁴¹ e non senza ragione.

³⁹ Cit. nell'introduzione a questo scritto, p. 10.

⁴⁰ A. Proust, *Édouard Manet. Souvenirs*, Paris, 1913, cit. in É. Manet, *Trascrivere la vita. Pensieri sull'arte*, a cura di M. Alessandrini, Pistoia 2012, p. 3.

Parallela all'uscita di Courbet dal sistema espositivo regolato dall'Accademia messa in atto, una decina d'anni prima, con il Pavillon du Réalisme e replicata in quello stesso anno, l'operazione di Manet fa seguito al rifiuto dei suoi dipinti per l'Exposition Universelle. Lo scritto che introduce al catalogo, redatto da Astruc e dello stesso Monet e nel quale non si fatica a cogliere l'influsso delle idee che l'amico Zola aveva espresso nel testo pubblicato in difesa dell'artista pochi mesi prima dell'apertura della mostra⁴² così giustifica la personale.

Ai suoi esordi al Salon, M. Manet ottenne una menzione [1861]. Ma in seguito si è visto troppo spesso escluso dalla giuria per non pensare che se i tentativi artistici sono una battaglia, almeno che si lotti ad armi pari, dunque potendo mostrare ciò che si fa. [...] Si dice al pittore che è la reazione spontanea [del] pubblico a motivare la scarsa accoglienza offerta dalle differenti giurie alle sue tele. In questa situazione, si è consigliato all'artista di attendere. Attendere cosa? Che non ci sia più giuria? Egli ha preferito chiarire la questione con il pubblico.⁴³

E il pubblico avrebbe risposto, anche se in misura molto inferiore a quanto sperato:⁴⁴ dopo i *succès de scandale* del 1863 e del 1865 i visitatori continuarono a schernirlo per quella pittura che anche Courbet ammetteva di non comprendere.⁴⁵ L'impresa dell'Alma fu un sostanziale insuccesso, sia per quanto riguarda l'afflusso del pubblico (considerato anche a fronte dell'investimento sostenuto, esattamente come nella vicenda del Pavillon du Réalisme) che per il fallimento del tentativo di dimostrare che, per l'ennesima volta, l'Académie si sbagliava su M. Manet.

Davvero poco era cambiato rispetto al fatidico Salon des Refusés del 1863, e quel poco sembrava essere cambiato in peggio. Al Palais dell'Industrie, dove in quell'anno erano state

⁴¹ «Montrer est la question vitale, le *sine qua non* pour l'artiste, car il arrive après quelques contemplations qu'on se familiarise avec ce qui surprenait, et, si l'on veut, choquait. Peu à peu on le comprend et on l'admet», *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés Avenue de l'Alma en 1867, Motifs d'une exposition particulière*, Parigi 1867, p. 6.

⁴² É. Zola, *Une nouvelle manière en peinture: Édouard Manet*, «Revue du XIX siècle», 1° gennaio 1867, in É. Zola, *Manet e altri scritti sul naturalismo nell'arte*, a cura di F. Abbate e G. De Paola, Roma, 1993, p. 3-37 (*Édouard Manet, studio biografico e critico*). D'ora in avanti, per i riferimenti a questa edizione degli scritti di Zola si farà ricorso alla dicitura ZM, seguita dal numero di pagina.

⁴³ *Catalogue des tableaux*, cit., pp. 4-5.

⁴⁴ J. Rewald, op. cit., p. 94.

⁴⁵ *Ivi*, p. 95 e relativa nota.

raccolte le quasi tremila opere⁴⁶ che una giuria particolarmente rigida aveva estromesso dal Salon ufficiale, quantomeno il successo di pubblico era stato indiscutibile, con migliaia di visitatori al giorno che si affollavano davanti al dipinto che suscitava le reazioni più incredule, esilarate e mordaci: il *Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 16).

«Cosa?», «Di là?», «È incredibile!». Le battute di spirito si sprecavano ed erano tutte riferite al soggetto del quadro. Nessuno lo capiva; tutti lo consideravano pazzesco, incredibilmente comico. «Ecco, vedi, la donna sentiva troppo caldo, gli uomini invece avevano freddo; per questo sono vestiti». «No, non è questo! Non vedi che è verde? Deve essere stata in acqua un bel pezzo prima che loro la tirassero fuori. Per questo lui ariccchia un po' il naso». «Peccato che abbia dipinto di spalle quell'uomo, lo fa apparire così maleducato»⁴⁷

Il passo di Zola è una delle testimonianze più suggestive dell'atmosfera di sconcerto che caratterizzò la mostra. Emerge chiaramente dalle recensioni pubblicate sui giornali come la nota dominante del Salon des refusés fosse il riso: la «seria condizione di spirito» che la critica vuole necessaria al confronto le opere è impossibile da mantenere in questa mostra «deplorabile, impossibile, folle e ridicola»⁴⁸. Né scene simili rappresentano un *unicum* per le mostre che coinvolsero Manet e, più tardi, gli Impressionisti: l'*Olympia* (Fig. 17) esposta al Salon del 1865 e le mostre che dal 1874 presentano al pubblico le ricerche del gruppo di Batignolles si risolsero ugualmente nell'ilarità collettiva, così come Courbet aveva alimentato, e continuava a farlo, un'impressionante produzione di sagaci caricature diffuse a mezzo stampa. Il ricorrere del motivo della comicità in contesti di questo tipo, la cui carica scioccante è, quantomeno in ragione della novità delle proposte, innegabile, impone

⁴⁶ 2783 sulle cinquemila presentate; cfr. *Manet 1832-1883*, catalogo della mostra, Parigi – New York, aprile-novembre 1983.

⁴⁷ É. Zola, *L'Œuvre*, Paris, 1886, ed. cons. Milano, Garzanti, 1982, p. 123. L'intero Capitolo V (pp. 111-136), dedicato alla visita del pittore Claude Lantier al Salon des Refusés, è ricca di citazioni di questo tono, tutte riferibili alla denigrazione e alla messa in ridicolo di opere naturaliste.

⁴⁸ L. Esnault sulla «Revue Française». Cfr. anche P. G. Hamerton, *The Salon of 1863*, in «Fine Arts Quarterly Review», ottobre 1863. Le dimensioni dell'ilarità suscitata nel pubblico dall'esposizione sono duramente criticate da Charles Brun nella recensione al Salon des Refusés per «Le Courrier Artistique» (30 maggio 1863), nella quale appare allineato alle posizioni accademiche di discredito della mostra: in questo articolo ad emergere è esattamente la «pericolosità» di tali risate, come si cercherà di dimostrare nelle prossime pagine.

decisamente all'attenzione la questione del riso.

Nel luglio 1855, quando l'indignazione per le proposte courbettiane tocca il suo apice, Baudelaire pubblica su «Le Portefeuille» il breve saggio *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*.⁴⁹ La massima secondo cui il saggio non ride se non tremando⁵⁰ è il pretesto attorno cui il poeta sviluppa un pensiero che, distinguendo le gioiose risate infantili dal riso grottesco, «violento», concepisce quest'ultimo come *comico assoluto*: quella «ilarità folle e smisurata, la quale si traduce in esplosioni e spasmi senza fine» che suscitano «le creazioni favolose, gli esseri la cui ragione o legittimazione non può essere tratta dal codice del senso comune».⁵¹ È questo il tipo di riso che accoglie il *Déjeuner* e l'*Olympia*, ed è un riso le cui caratteristiche e motivazioni sono direttamente assimilabili alla nostra definizione di shock. Muovendo la sua analisi verso le strutture più profonde di tale opposizione, elevando la discussione sulle caratteristiche del grottesco rispetto al piano particolare della inconciliabilità di fantasia e realtà (che avrebbe immancabilmente spostato la discussione sulla follia, dunque su una condizione particolare, non universale), Baudelaire ne riconduce l'origine all'irrimediabile contraddizione tra la superiorità di cui l'uomo si sente investito rispetto al mondo animale – cui, fa notare, il riso non è concesso – e il suo senso di inferiorità di fronte alla divinità, facendo sgorgare la comicità dallo scontro tra questi due infiniti che lascia emergere la tragica goffaggine di un'umanità, da cui nessuno può essere escluso, che si muove tra l'uno e l'altro.⁵² Alla luce di questa interpretazione, è naturalmente la cultura cristiana che dà consistenza, più d'ogni altra, al riso assoluto baudelairiano, la cui

⁴⁹ *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, nella raccolta C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Torino, 1981, pp. 139-155.

⁵⁰ *Ivi*, p. 140

⁵¹ *Ivi*, p. 147-148

⁵² «Il riso è nell'uomo la conseguenza dell'idea della propria superiorità; e, in effetti, siccome il riso è essenzialmente umano, è per essenza contraddittorio, in altre parole è a un tempo segno di una grandezza infinita e di una miseria infinita, miseria infinita in rapporto all'Essere assoluto di cui possiede il concetto, grandezza infinita in rapporto agli animali. *Dal continuo scontro tra questi due infiniti promana il riso*», *ivi*, p. 145; il corsivo è di chi scrive.

definizione si fa immagine nell'evento capitale della caduta di Satana, angelo ribelle all'autorità di Dio.⁵³

La coincidenza tra l'origine dello shock e quelle della risata *assoluta*, irrefrenabile, è evidente e tale legame indissolubile giustifica le reazioni incontrollate di coloro che si trovarono di fronte alle tele di quell'«uomo grottesco»,⁵⁴ opere che violano i confini estetici ed etici che il pubblico ha fatto propri.⁵⁵ Dipinti troppo vasti per i soggetti pastorali e licenziosi che li occupano, riferimenti visivi troppo contemporanei per iconografie desunte dalla tradizione, pennellate larghe e piatte che suggeriscono l'idea di un abbozzo che, in quanto tale, andrebbe celato nel segreto dell'atelier: accuse che accomunano Manet e gli Impressionisti e che trovano nel riso non tanto la valvola di sfogo rispetto alla percezione della violenza dell'attacco rivolto dagli artisti all'istituzione accademica, quanto uno strumento critico vero e proprio che trova riscontro in pubblicazioni quali i *Salons comiques* o i *Salons caricaturaux*.⁵⁶ Quando Chesneau scrive che «le comique resulte de la prétention hautement affichée de produire une oeuvre noble [...] déjouée par l'impuissance absolue de l'exécution»⁵⁷ non solo conferma l'ipotesi di Baudelaire sull'origine del grottesco, ma fornisce un ulteriore elemento per valutare la reale qualità dello shock che nasce dall'incontro tra il sistema accademico e le proposte di questi artisti: lo scandalo che essi provocano scaturisce esattamente da quella

⁵³ *Ibidem* e p. 146. A p. 141 si legge, fra l'altro, che «il riso umano è legato intimamente all'evento di un'antica caduta, di una degradazione fisica e morale», con chiaro riferimento alla cacciata del superbo angelo che volle sostituirsi a Dio. A proposito delle relazioni tra l'esperienza scioccante e la religiosità, affrontata dal punto di vista di una dimensione erotica che ricalca il conflitto tra dimensione sacra ed umana – risolti, rispettivamente, in termini di *continuità* e *discontinuità*, ordine e disordine – anche G. Bataille, *L'erotisme*, Paris, 1957, ed. cons. Milano, 1991, capitolo XI, *Il Cristianesimo*, pp. 113-123.

⁵⁴ É. Zola, *Une nouvelle manière en peinture*, art. cit., *ZM*, p. 21.

⁵⁵ Per l'analisi degli elementi da cui presero le mosse le critiche rivolte a Manet: P. Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, a cura di P. Casanova, P. Champagne, C. Charle, F. Poupeau e M. Rivière, Parigi 2013, p. 35 ss.; L. Venturi, *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, p. 148 segg.

⁵⁶ Sviluppatesi a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, dunque in coincidenza con le prime contestazioni al regime accademico, la tradizione delle recensioni comiche dei Salon e mostre continuerà fino all'avvento delle proposte delle Avanguardie: sarà Dada, fundamentalmente, a segnare il declino di questa pratica appropriandosi degli stessi stilemi contestatari che vi sono sottesi e rivolgendoli alla creazione artistica.. Cfr. N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, 1998, p. 33.

⁵⁷ E. Chesneau, *Les nations rivales dans l'art. Angleterre, Belgique, Hollande...*, Paris, 1868, p. 344.

pretesa di produrre un'opera nobile e, come tale, passibile di accettazione da parte delle istituzioni accademiche.

M. Manet n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, au contraire, qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté, parce qu'il y a un enseignement traditionnel des formes, de moyens, d'aspect, de peinture; c'est que ceux qui ont été élevés dans tels principes n'en admettent plus d'autres. [...] En dehors de leurs formules, rien ne peut valoir et ils se font non seulement critiques, mais adversaires, et adversaires actifs.⁵⁸

Quello che Manet ricerca non è lo scandalo che garantisca la notorietà *nonostante* le convenzioni glielo precludano, come già aveva fatto Courbet: se quest'ultimo fa sperimentare al pubblico lo shock, facendone un alleato della sua carriera e un mezzo attraverso il quale veicolare il significato dei suoi dipinti, Manet lo sperimenta su di sé, ne è protagonista come uno degli elementi coinvolti nello scontro, ed è indicativa di tale atteggiamento la costanza con la quale sottopone alla giuria del Salon le sue opere e l'irritazione con cui accoglie critiche e mancati riconoscimenti.⁵⁹ Il suo fine è penetrare le istituzioni accademiche con una proposta che si pone come discendente della tradizione che dai veneti (il tonalismo di Tiziano e Giorgione su tutti) giunge a Delacroix. Le accuse che gli furono mosse, prima fra tutte quella di inadeguatezza, sembrano andare nella direzione di una profonda incomprensione che la sua pittura dovette scontare all'interno dello stesso ambiente per cui era stata pensata; tuttavia, ad una valutazione che ignori la grandezza che sarà gli sarà poi riconosciuta, le ragioni della giuria e della critica non paiono prive di fondamento.

⁵⁸ *Catalogue des tableaux*, cit., p. 5.

⁵⁹ Nonostante nel 1868 si pronunci, in una lettera a Fantin-Latour, contro la Legione d'Onore in quanto simbolo di «tutta questa mediocrità che si regge sul consenso», la sofferta accettazione delle costanti critiche che si legge nelle sue parole della fine degli anni Settanta, insieme alla reazione dell'artista quando gli sarà finalmente concessa l'onorificenza, ad un anno dalla morte, sono senz'altro indicativi dell'obiettivo tenacemente perseguito di accedere al riconoscimento ufficiale. Cfr. É. Manet, op. cit., pp. 13-14; ad Antonin Proust scrive invece: «Questa battaglia incalzante mi ha addolorato. Mi ha procurato un'acuta sofferenza, ma mi ha anche inferto un'utile frustata», e, in un'altra occasione, «Ad ogni buon conto, io non ho fretta. C'è stato un tempo in cui l'avevo. Ora non più. [...] gli attacchi che ho dovuto sopportare hanno logorato la mia vitalità. Nessuno sa cosa significhi essere costantemente ingiuriato. È una cosa che ti nausea e ti distrugge».

La *nobiltà* che Manet intendeva restituire alla pittura viene infatti ricercata nell'epurazione di quest'arte rispetto agli elementi che non le sono propri, elementi che le sono rimasti addosso nel corso dei secoli e che si riferiscono non solo all'ambito prettamente artistico, con le concessioni alla scultura attraverso il rilievo e all'architettura tramite la prospettiva, ma anche a quelle valenze morali di cui si è visto il peso nel capitolo precedente. Tutto ciò, nel contesto in cui si trova ad operare Manet, assumeva la forma del sistema dell'Accademia in quanto fondante dell'insegnamento tradizionale fornito dall'École des Beaux-Arts. Opere come il *Dejeuner e Olympia* nel trasgredire in una sola volta tutte le norme artistiche ed etiche che avevano sino ad allora regolato la produzione artistica, ivi compresa quella sorta di deontologia professionale che impone all'artista di celare nel segreto dello studio ogni stadio dell'opera che preceda la sua compiutezza,⁶⁰ rompono drasticamente con la tradizione. La liberazione che Manet progetta⁶¹ e che soprattutto esplicita nei dipinti che propone all'Accademia, non nega alla pittura la resa della profondità, dello spazio, di quelle qualità che già nel Quattrocento suscitavano la meraviglia di quanti riuscivano finalmente a percepire l'aria intorno alle teste delle figure, ma intende rifondarle linguisticamente, attraverso i soli mezzi propri della pittura, quelli che la differenziano rispetto alle altre arti: né la costruzione prospettica di ascendenza brunelleschiana (dunque presa a prestito dall'architettura), né il chiaroscuro in quanto imitazione della tridimensionalità scultorea rientrano nel carattere esclusivo dell'indagine manettiana, che si rivolge invece alle possibilità offerte dal tonalismo.

⁶⁰ Retaggio di quell'idea di *facilità* che emerge soprattutto negli scritti vasariani come prova della qualità del lavoro artistico, ma che deriva anche dalla tradizione accademica che vuole l'abbozzo come fase antecedente al lavoro propriamente artistico (l'invenzione, ossia l'adeguamento dell'impressione iniziale al dettato accademico), cfr. P. Bourdieu, op. cit., p. 203: è un'accusa che troverà modo di esprimersi soprattutto in merito alle vicende degli Impressionisti, ma che già può essere presa in considerazione nel caso di Manet soprattutto in riferimento alla abrogazione, da parte sua, del riferimento erudito prescritto. Per altre considerazioni, si rimanda nuovamente a P. Bourdieu, op. cit., p. 189 ss., dove si definisce l'*estetica della finitezza*; in proposito, si veda anche L. Venturi, op. cit., p. 153-154.

⁶¹ Già dal 1850, secondo i ricordi di Antonin Proust: «Siamo pervertiti dalle tortuosità della pittura. Come sbarazzarsene? Chi restituirà il semplice e il limpido? Chi ci libererà dagli ornamenti arzigogolati?» (*Edouard Manet. Souvenirs*, cit.)

La reazione del pubblico, l'incomprensione cui i suoi quadri vanno irrimediabilmente incontro, è allora pienamente giustificata alla luce di quel concetto di abitudine nel quale Zola radica una parte significativa della difesa dell'artista accusato di produrre opere assolutamente (*assurdamente*) piatte.⁶² Il fatto che questo stesso pubblico tardi a compiere l'aggiornamento dei codici prospettato da Zola basta, però, a rilevare come le ragioni del prolungato ostracismo di Manet e la reiterazione delle critiche rivolte alle sue opere siano riconducibili ad un altro tipo di scontro, che trascende la questione strettamente stilistica pur mantenendo con questa il più stretto legame.

La violazione del «sacro estetico» ed «etico-sessuale»⁶³ che i suoi dipinti mettono in scena emerge prepotentemente rispetto alla questione della storia, del significato ultimo del dipinto:⁶⁴ si tratta di quella indifferenza nei confronti del soggetto che trova piena conferma nella laconicità dei titoli che perdono ogni riferimento ad altro che non sia l'evidenza di ciò che vi è rappresentato, senza eufemismi che ne mitighino la pura realtà percettiva.⁶⁵ Il

⁶² «È solo una questione di abitudine. A forza di vedere l'ostacolo, lo spavento e la diffidenza diminuiscono», É. Zola, art. cit., *ZM*, p. 33. Lo «spavento» è, evidentemente, facilmente traducibile con *shock*, come si evince dal brano del *Catalogue* del 1867 che sostiene ugualmente l'accostamento dell'abitudine al termine *choquer*. Si veda a proposito di quest'ultima nota sull'abitudine, anche L. Verdi, *Il sodalizio estetico tra arte e scienza*, in A. Argenton, *L'emozione estetica*, Padova, 1993, p. 61 segg., in cui le ragioni di questa sorta di de-sensibilizzazione all'immagine scioccante sono affrontate dal punto di vista neurologico. Elkins (op. cit., pp. 79-95) riporta l'esempio, assolutamente personale, della sua incapacità di commuoversi davanti al *San Francesco nel deserto* di Giovanni Bellini (Frick Collection) dovuta alla consuetudine della visione e allo studio stesso del dipinto: secondo chi scrive, sia la declinazione di Zola che quella di Elkins, supportate da Verdi, non coincidono con l'intrinseco significato del caso di Manet, poiché lo shock delle sue tele si placa solo nel momento in cui la proposta sua e degli Impressionisti instaura un nuovo paradigma all'interno del sistema artistico.

⁶³ P. Bourdieu, op. cit., p. 54.

⁶⁴ In proposito si vedano i commenti su un'altra tela di Manet, *Il balcone*, di cui risulta incomprensibile l'azione dei personaggi (*ivi*, p. 62). Per quanto riguarda il *Déjeuner* – meno *Olympia*, data l'evidenza con cui la modella si presenta come prostituta – è lo strano accostamento tra i giovani uomini abbigliati in costume moderno, la ragazza nuda, quasi una classica ninfa, che siede loro accanto e quella semivestita nello specchio d'acqua a sollevare dubbi sulla questione del racconto, risolto da parte del pubblico con una fallace interpretazione nel segno della volgarità (cfr. É. Zola, art. cit., *ZM*, p. 25)

⁶⁵ Cosa che fra l'altro non mancherà di tornare nel Novecento, nel momento in cui ad interessare saranno più il processo di creazione dell'opera o la sua qualità formale piuttosto che significati che trascendono la sua stessa esistenza. Rientrano in questa categoria sia i *senza titolo* che costellano il secolo che le opere seriali della Pop. La controprova di questo legame tra il tipo di titolo e il mezzo principale cui l'opera affida il proprio valore è fornita dai lunghi titoli tipici del Surrealismo e di certe tendenze postmoderne (incarnate, fra tutti, da Damien

caratteristico, costante riferimento di Manet ad iconografie note non è che un ulteriore segnale della natura pretestuosa del soggetto – inteso come concetto: il *Concerto campestre* del Louvre o la *Venere di Urbino* più che spunto polemico o parodistico sono un pre-testo, uno schema, se vogliamo, su cui esercitare l'autonomia della visione pittorica.⁶⁶ La difficoltà che proprio questa dimensione dell'arte di Manet oppone all'accesso al valore ultimo della sua operazione è a tal punto connaturata a questa da riflettersi anche negli scritti di coloro che prendono le sue difese, fra tutti Zola e Mallarmé.⁶⁷ Dove infatti il primo punta con costanza sul *meaning*, sul significato delle opere dell'artista in quanto negazione delle regole accademiche attraverso lo sguardo rivolto direttamente al soggetto, impostando la perorazione della causa manettiana direttamente sul punto di vista dei lettori cui si rivolge,⁶⁸ Mallarmé propone per la rivoluzione di Manet una lettura fondata su chiavi estetiche, *in primis* quella di istinto, che esulano decisamente dalle competenze del vasto pubblico, restringendo di conseguenza il proprio target – in ultima analisi – alla categoria altamente professionalizzata dei pittori. Attraverso il rilievo di Mallarmé, che vede in Manet la concretizzazione di una logica estetica di tipo pratico⁶⁹ si esplicita la condizione per cui non solo viene completamente

Hirst e Maurizio Cattelan) per le quali l'interesse e il messaggio si concentrano nel *soggetto*, mentre la tecnica, anche raffinatissima, appare data per scontata o tuttalpiù un mero sostegno all'azione dell'immagine.

⁶⁶ L. Venturi, op. cit., p. 149. È importante, qui, considerare il verbo *esercitare* anche nel suo senso di, appunto, esercizio, tentativo: ciò da senz'altro la misura della novità introdotta da Manet, che egli stesso sembra a volte non padroneggiare completamente e che pertanto si pone ancora più chiaramente come momento iniziale, di apertura ad una concezione stessa del fare pittorico assolutamente inedita.

⁶⁷ S. Mallarmé, *The Impressionists and Édouard Manet*, apparso in inglese in «The Art Monthly Review», London, 30 settembre 1876. La versione originale, in francese, sembra perduta.

⁶⁸ L'accusa che Longhi rivolge alla critica di Zola, l'essersi interessato alle vicende degli Impressionisti (in senso allargato, comprendendovi anche Manet) per affermarsi come scrittore facendosi conoscere dal pubblico, potrebbe qui trovare una qualche conferma: scrivere ciò che il proprio pubblico è in grado di capire e, soprattutto, su cui può polemizzare sposta il meccanismo del *succes de scandale* di cui già si era avuto esempio con Courbet sul piano letterario. Schierandosi contro i lettori dei giornali su cui scrive – che arriveranno a farlo cacciare, tanta la mole delle proteste – Zola assicura al suo nome una risonanza che l'uniformarsi alle posizioni correnti non gli avrebbe garantito, e certo non così rapidamente. Per la critica di Longhi, *Prefazione* a J. Rewald, op. cit., p. IX. Cfr. anche É. Zola, art. cit., *ZM*, p. 6, 28, 25. L'attenzione al *meaning* è proposta in P. Bourdieu, op. cit., p. 295.

⁶⁹ P. Bourdieu, op. cit., p. 293. La citazione da Cusano, nelle righe seguenti, è a p. 295, mentre a p. 299 una citazione dal testo di Duret *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre* (Paris, 1902) completa il quadro sostenendo che Manet avesse «una maniera istintiva e come organica di vedere e sentire».

a mancare il mezzo privilegiato attraverso il quale la critica è messa nelle condizioni di esporre il proprio giudizio nei confronti dell'opera⁷⁰ – il soggetto –, su cui si sostiene l'equivoco che spinge alla risata di fronte alle incomprensibili tele di Manet ma, più radicalmente, l'ignorare le convenzioni che a questo davano risalto⁷¹ e l'accento posto su una pratica artistica informata alla "dotta ignoranza" nega alle istituzioni accademiche il loro ruolo: se ciò cui ci si rivolge è solo la struttura fondante della pratica della pittura il sistema gerarchico che queste esplicano sia nei confronti della stessa produzione pittorica, che deve rispondere alla precisa e cristallizzata gerarchia dei generi e delle parti della pittura,⁷² sia rispetto alla carriera artistica, che comincia dall'apprendimento di questi principi sotto la guida dei maestri riconosciuti all'École des Beaux-Arts e termina nel riconoscimento da parte della giuria, viene sostanzialmente disconosciuto. La piattezza si pone così come rivendicazione di una scala di valori che, tutta esterna al modello teorico accademico, traduce la logica pratica in un linguaggio estetico che suggerisce a Mallarmé il ritratto di Manet come «energico lavoratore moderno», figura destinata a scalzare il vecchio artista immaginativo.⁷³

⁷⁰ «I pittori, soprattutto Édouard Manet che è un pittore analista, non hanno quella preoccupazione del soggetto che tormenta soprattutto la gente; per loro il soggetto è un pretesto per dipingere, mentre per la gente è la sola cosa che esista» (É. Zola, art. cit., *ZM*, p. 25); va nella direzione una nota in un taccuino di Corot secondo cui Théophile Gautier ebbe a dire di un dipinto presentato al Salon che raffigurava un guardiano di maiali che se il soggetto fosse stato indicato come un *Figliol Prodigio* che custodisce i porci il dipinto avrebbe avuto «beaucoup plus d'importance» (cit. J. Rewald, op. cit., p. 16); in proposito si veda anche P. Bourdieu, op. cit., pp. 57-58 (*Réthorique de l'euphémisme et effet du titre*).

⁷¹ A. Julius, op. cit., p. 28 e p. 54; lo stesso Julius riporta (p. 50) che nel *Ritratto dei genitori* un critico lesse il trattamento delle figure come una affermazione della mancanza di rispetto dell'artista. La *difesa formalista* dell'arte trasgressiva – così Julius nomina la difesa dei valori artistici dell'opera che ha nella questione della gerarchia il risvolto morale – si accompagna alla *difesa dall'estraniamento*, che si concentra sul superamento del pregiudizio da parte del pubblico, e alla *difesa canonica*, che fa scudo all'opera attraverso la tradizione degli scandali che le opere d'arte davvero innovative hanno suscitato nel pubblico ed è la posizione più vicina a quella di Zola.

⁷² È estremamente interessante in questo senso la risposta di Thomas Gainsborough a Reynolds, suo maestro alla Royal Academy, che sosteneva che il colore blu dovesse essere impiegato solo nel fondo dei dipinti: in *Ragazzo blu* (1770, Huntington library and art gallery, San Marino, California) Jonathan Buttall si presenta vestito interamente di blu in primo piano a dimostrazione della absurdità, nei termini di qualità dell'opera, di formalizzazioni di questo tipo. La storia è narrata da Gombrich e citata in A. Julius, op. cit., p. 108.

⁷³ S. Mallarmé, *The Impressionists...*, art. cit., in T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, 'Introduction', London, 1985 (d'ora in avanti citato come *PMF*, mentre il volume citato in precedenza, *Image of People*, sarà indicato come *IP*).

L'opera di Manet si configura allora, ricomprendendo solo parzialmente il punto di vista del pubblico cui fa da contrappunto Zola e incardinandosi, invece, sulla messa in discussione delle strutture accademiche che si appunta sulla critica di Mallarmé, come la «blague du XIXe siècle, cette grande démolisseuse, cette grande révolutionnaire, l'empoisonneuse de foi, la tueuse du respect»;⁷⁴ in questo senso, l'*abitudine* in cui Zola confida perde consistentemente di credito rispetto alla possibilità di mitigare lo shock che Manet rappresenta per la società parigina, e per quella artistica più d'ogni altra, poiché la radicazione dello scontro nella struttura che sostiene il sistema fa sì che la comprensione possa darsi solo in un contesto – inesistente – avulso rispetto alla configurazione dell'Accademia.

L'idea, espressa da Esnault, che lo scherno della folla accorsa al Salon des Refusés non fosse che la «vendetta della giuria»⁷⁵ che vi vedeva la legittimazione delle proprie scelte e, attraverso questa, la conferma della necessità imprescindibile della propria presenza nel sistema artistico non coglie la funzione dissacrante della *blague* com'è espressa dai Goncourt e da Baudelaire: l'elemento satanico, ribelle, espresso dalla comicità che origina dallo shock, inteso come reazione ad un movimento sovversivo rispetto al dogma. In questo senso la dissacrazione non agisce tanto sull'oggetto verso cui è diretta – i dipinti rifiutati, soprattutto il *Déjeuner* e la *Sinfonia in bianco* di Whistler⁷⁶ – ma, come prodotto di un peccato di superbia, è portavoce della debolezza e la prossima caduta della stessa fonte da cui sgorga. Il

⁷⁴ E. e J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, 1867, cit. in M. G. Messina, *A proposito di 'Olympia'. L'esperienza della modernità da Manet a Cézanne*, in *Paragone – Arte*, Anno L, Terza serie, Numero 28 (597), novembre 1999, p. 44-45.

⁷⁵ «[...] la loro preoccupazione fondamentale [dei membri della giuria] è, naturalmente, quella di giustificarsi col pubblico, e, per far questo, hanno invertito l'ordine consueto delle cose, ponendo con cura le opere peggiori nei punti più favorevoli», P. G. Hamerton, art. cit., in J. Rewald, op. cit., p. 55. Il decreto imperiale ne aveva in effetti messo in discussione l'autorità, la cui conferma poteva venire solo da un insuccesso del Salon des Refusés.

⁷⁶ Come Manet, anche Whistler subordina il soggetto all'espressione dei valori pittorici, come il titolo di questo ritratto di Jo, la bella irlandese amante sua e di Courbet, lascia chiaramente intendere nell'ignorare completamente qualsiasi oggetto che non sia direttamente riconducibile al colore.

provvedimento imperiale che istituiva l'anti-Salon del 1863⁷⁷ prevedeva la possibilità per gli artisti di ritirare definitivamente le proprie opere, così da non esporsi all'auspicato pubblico ludibrio, e le stesse recensioni al Salon di Chesneau e di Castagnary testimoniano delle perplessità che attorno a questa impresa erano sorte tra gli artisti confermando, in un certo modo, il ruolo attribuito al Salon des Réfusés da Esnault⁷⁸; senonché la stessa incapacità della commissione di cogliere gli aspetti autenticamente scioccanti, pericolosi dell'opera di Manet fece sì che lo scandalo potesse esplodere.⁷⁹ Così, nel luogo e nel contesto in cui l'Accademia aveva cercato la definitiva affermazione del proprio monopolio l'attenzione finì inevitabilmente per concentrarsi sull'opera che più radicalmente lo contestava, e le risate che risuonarono nel Palais dell'Industrie non furono altro che il riconoscimento sgomento dell'esistenza di una alternativa esposta con il sigillo dell'ufficialità:⁸⁰ è questo il senso ultimo dello shock che accompagna l'apparizione delle opere di Manet, mentre la pericolosa ambiguità di questo momento espositivo alternativo viene suggellata da una lettera firmata da un anonimo artista che esponeva al Salon, il quale chiese, dalle pagine del «Charivari», il trasferimento della sua opera «dall'inferno degli ammessi al paradiso degli esclusi».⁸¹

Parallelamente, in questa dinamica fondata sul potere di nomina⁸² si ritrova la qualità che differenzia, nel tipo di proposta e negli esiti, le vicende del Salon des Réfusés e del Pavillon du Réalisme di Courbet. Il tentativo del 1855 di sfidare il sistema chiuso dell'Académie

⁷⁷ Pubblicato sul «Moniteur» del 24 aprile 1863.

⁷⁸ Le due recensioni comparvero su «L'Artiste» rispettivamente il 1° maggio e il 1° agosto, cfr. J. Rewald, op. cit., p. 54.

⁷⁹ Che ipotizziamo dovuta al fatto che una così completa negazione dei principi accademici rendeva il suo significato inconcepibile per un'istituzione che su questi stessi pilastri si reggeva.

⁸⁰ Sull'ambiguità del significato storico del Salon des Réfusés, A. Boime, *The Salon des Réfusés and the devolution of modern art*, in «Art Quarterly», 32, 1969. In merito, anche G. Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Genève, 1974.

⁸¹ Lettera all'editore, pubblicata sul «Charivari» del 6 giugno; cfr. B. Altshuler, *Salon to Biennial – Exhibition That Made Art History*, London – New York, 2008, p. 30. La richiesta è motivata dalla ricerca di un maggiore visibilità, che il Salon des Réfuses dimostra di poter garantire in virtù della frenetica curiosità che ruota attorno all'impresa. Sintetizzabile nel proverbiale “purchè se ne parli”, questa questione rappresenta uno dei centri nevralgici della discussione sul valore anche attuale dello shock.

⁸² P. Bourdieu, op. cit., p. 179-189.

fallisce perché si colloca, a tutti gli effetti, in uno spazio esterno a quello in cui si esercita la sola autorità riconosciuta dal pubblico: al di là della qualità delle opere esposte, un potere che discende da quell'impianto gerarchico che Manet contesta fino nella struttura stessa del quadro⁸³ non può essere messo in crisi da una mostra promossa da un artista il cui carattere anarchico si applica alla provocazione dell'aspetto morale ed etico della società, senza coinvolgerne l'impianto di base.⁸⁴

Solo attraverso la dinamica dello shock, inteso come opposizione di una proposta radicalmente alternativa e coerente allo stato di fatto, il principio nuovo può emergere. L'esempio di Camille Pissarro, che per anni espose al Salon opere di gusto già impressionista senza alcuna contestazione,⁸⁵ chiarisce ulteriormente l'importanza di questo meccanismo: le sue tele schiette e semplici – sono parole di Zola, e vi risuonano sia le dichiarazioni d'intenti di Manet nel catalogo per la mostra dell'Alma che le stesse ragioni che lo scrittore oppose, in difesa dell'artista, alle accuse dei critici – non riescono a suscitare l'ilarità generale non tanto per una mancanza di «salsa piccante», di «trucchi del mestiere», ché altrimenti sarebbero da ridurre a questo le nudità esposte nelle tele di Manet, quanto perché la sua «ricerca aspra del vero» non costituisce una messa in discussione dell'intero castello accademico dall'interno, né pretende alcun riconoscimento da parte dell'istituzione. Con sempre maggiore evidenza, a

⁸³ La negazione della gerarchia anche all'interno del dipinto è messa in luce dalle critiche che vengono rivolte al *Ritratto di Zola* (1868) nel quale la testa dello scrittore, che dovrebbe essere il punto focale della composizione, appare agli occhi contemporanei manchevole di quel rilievo che le sarebbe dovuto – cosa che, fra l'altro, è indicativa dell'incomprensione dell'uso che Manet fa dei rapporti tonali (cfr. É. Zola, *Mon Salon. M. Manet*, «L'Événement», 7 maggio 1866, *ZM*, p. 53) Allo stesso modo nella *Esecuzione di Massimiliano*, dello stesso anno, la vicinanza tra fucilieri e fucilati priva la figura dell'imperatore e tutta la scena di ogni senso di solenne tragicità, che è semmai da ritrovarsi, nuovamente, nei fini contrasti delle tinte.

⁸⁴ Anche se la sua stessa condotta, al di là di affermazioni quali quelle contenute nella lettera ai giovani artisti pubblicata nel 1861 (cfr. p. 72 di questo scritto), sembra negare l'ideale della libertà assoluta. «Dipingete solo ciò che vedete! *Id est*, dipingete solo ciò che io vedo» (C. Baudelaire, *Pauvre Belgique*; cit. in T. J. Clark, *Immagine del popolo*, cit., p. 25): come già Caravaggio, per cui i *valent'huomini* non erano altri che coloro con cui condivideva i propri ideali, anche Courbet sembra sostenere un ideale gerarchico, scolastico, con la sua stessa persona all'apice.

⁸⁵ «Camille Pissarro non richiama la gente, e lascia esitante la giuria che lo ammette e lo rifiuta a caso», É. Zola, *Mon Salon. Les naturalistes*, in «L'Événement», 19 maggio 1868, *ZM*, pp. 71-76, da cui sono tratte anche le citazioni seguenti. L'ultima partecipazione di Pissarro ad un Salon risale al 1870.

decretare il *succès de scandale* è l'aspettativa di cui il contesto carica il momento dell'esposizione: come non si cerca l'arte dove non dovrebbe esserci, al di fuori e degli istituti cui è affidata la sanzione di artisticità e del consesso degli artisti che vi sono – o vi sono stati – ammessi, così a far rumore è la percezione che essa non ci sia dove, di contro, dovrebbe esserci.

1874-1886. Le mostre degli Impressionisti: shock e riconoscimento

L'argomento che finora è corso sotto la traccia dell'esposizione delle qualità e dei motivi per cui l'opera di Manet si configura come lo scandalo di maggior portata di un secolo agitato quale è il XIX riguarda esattamente questo: il momento dell'esposizione pubblica dell'opera, e i contesti in cui essa si attua, risultano fondamentali perché la possibilità di scioccare il pubblico – che le è connaturata nella misura in cui la mostra si propone di dimostrare la validità di una posizione, tanto più quando questa contrasta anche parzialmente con la tendenza generale – possa essere esercitata. Più che la vicenda di Manet è la storia delle mostre degli Impressionisti a definire i caratteri della completa affermazione dell'importanza di questo percorso, soprattutto se letta alla luce delle contemporanee vicende manettiane.⁸⁶

La mostra del 1874 della *Société Anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.*, inaugurata il 15 aprile nei locali in procinto di essere liberati dello studio del noto fotografo Nadar, fu un successo dal punto di vista dell'affluenza. La maggior parte del pubblico che si riversava nei locali di Boulevard des Capucines non aveva, come è lecito supporre alla luce delle vicende precedenti, altro scopo che irridere i giovani pittori che vi esponevano le proprie opere, e la critica si dimostrò assai severa nel giudicare quei quadri che, secondo una

⁸⁶ Cfr. le considerazioni di Clark in merito alla relazione tra *spectacle* e *modernism*, 'Introduction', *PML*, pp. 5 segg.

barzilletta che si era rapidamente diffusa all'indomani dell'apertura dell'esposizione, non erano che il risultato di tubetti di colore sparati, letteralmente, sulle tele⁸⁷. Nonostante il discredito che il rifiuto di prendere sul serio una pittura di questo genere gettò sul gruppo di Batignolles, il cui scherno fu soprattutto affidato al parodistico articolo firmato da Leroy per il «Charivari», nel corso delle altre sette esposizioni che gli artisti che conquisteranno la notorietà con il nome di Impressionisti metteranno in scena a Parigi⁸⁸ si definirono i contorni di un successo senza precedenti, un trionfo duraturo che sarà sostenuto anche da alcune delle molte voci che inizialmente l'avevano contestato.⁸⁹

Se lo sconcerto che la pittura degli Impressionisti suscitò tra la critica ufficiale fu certamente grande, nella sostanza le accuse rivolte a Monet e compagni non di discostarono di molto da quelle che una decina d'anni prima avevano travolto Manet – e a ragione: è Rivière, amico di Renoir, a tracciare il più lucido parallelo tra le loro proposte.⁹⁰ Dal canto suo, però, Manet si tenne fin dall'inizio a prudente distanza dalle esposizioni degli *Indépendants*:⁹¹ appena un

⁸⁷ J. Rewald, op. cit., p. 151.

⁸⁸ Le otto mostre coprono un arco temporale di dodici anni, fino al 1886 che segna, con la netta prevalenza dei *post-impressionisti* (Gauguin, Seurat, Signac...), la fine del “periodo classico” del movimento.

Il termine “impressionista” sembra risalire allo stesso articolo di Leroy (L. Leroy, *L'Exposition des Impressionistes*, 25 aprile 1874. Cfr. anche M. Schapiro, *Impressionism. Reflects and Perceptions*, New York, 1997, ed. cons. *L'impressionismo, riflessi e percezioni*, a cura di B. Cinelli, Torino, 2008, p. 19) e rifarsi alla tela di Monet *Impression. Soleil levant*. La questione dell'importanza dell'attribuzione di un nome al gruppo e il significato che esso ricoprì per i pittori sarà trattata a breve.

⁸⁹ «Il pubblico e la maggior parte degli impressionisti considerarono queste prime esposizioni del gruppo come una ribellione al Salon ufficiale. La notorietà alla quale pervennero gli impressionisti nei cinque anni seguenti, attraverso le loro esposizioni e le loro vendite alle aste comuni – peraltro duramente contestate, come quella del 1877 – non cessò di crescere fino al momento in cui le cose cominciarono a girare a loro vantaggio», in H. e C. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, University of Chicago Press, 1965; ed. consultata *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, 2009, p. 245)

⁹⁰ G. Rivière, *L'Exposition des Impressioniste* in «L'Impressionisme», 6 aprile 1877. Anche se è possibile, con Schapiro e Clark, rilevare come la posizione degli Impressionisti si riveli più spinta, rispetto a quella di Manet, verso la rappresentazione di una modernità che poggia sul concetto di cambiamento: in questo senso, la loro critica alla rigidità e all'immobilismo del sistema accademico va ancora oltre la negazione della gerarchia proposta da Manet; cfr. T. J. Clark, 'Introduction', *PML*, p. 3.

⁹¹ Dopo aver tentato di dissuadere i pittori con cui era in contatto dall'affrontare una esposizione pubblica al di fuori del contesto del Salon come suggerito loro dal mercante Durand-Ruel (un consiglio che ignorarono, guadagnandosi l'irritazione dell'artista che si vide abbandonato da coloro che avrebbero dovuto dimostrare che la sua non era la solitaria battaglia di un folle) le ragioni del suo distacco dal gruppo vanno comprese nella costante ricerca del riconoscimento accademico che Manet persegue e che avrebbe potuto essere messa in

anno prima dell'apertura della mostra egli sembrava aver finalmente conquistato critica e pubblico con *Bon Bock* (1873, Fig. 18), opera che tuttavia dimostrava che il successo al Salon non poteva prescindere dal compromesso con le condizioni imposte da, e per, l'arte ufficiale. È in questo contesto che il progetto di una esposizione indipendente assunse carattere di necessità per la conservazione di quello sguardo in cui si sostanziavano le istanze innovatrici del gruppo. La scelta di porsi al di fuori del contesto dell'ufficialità accademica, come già Manet e Courbet prima di loro, rappresentava al contempo un rischio e una dichiarazione dal forte accento ideologico: la possibilità d'essere ignorati, come il precedente realista insegnava, era reale, così come quella che la loro operazione si risolvesse nello scherno fine a se stesso, totalmente improduttivo. Quello che, con il senno di poi, è invece assolutamente evidente è che la grande crisi di nervi che scosse il milieu artistico parigino ebbe tutt'altra soluzione.

La prima delle condizioni oggettive che distingue l'approccio degli Impressionisti è il fatto che essi agiscano primariamente come gruppo. Nonostante le differenze che corrono tra le maniere di Monet e Degas, per citare solo l'esempio più eclatante, il fatto di raccogliersi attorno ad una definizione, pur da alcuni sgradita, li identifica rapidamente come una forza nuova nel panorama artistico della capitale:⁹² come il neologismo del *naturalismo* aveva

discussione dalla presenza, tra gli impressionisti, di figure troppo radicali e contestatarie quali quella di Cézanne, come lascia intendere Chesneau nella recensione alla mostra della *Société des peintres* del 1874: «A-t il [Manet] craint les excentricités de certains peintures dont je n'ai pas nommé l'auteur?», cit. in M. G. Messina, art. cit., p. 41; per un più lungo estratto dell'articolo *A Côté du Salon. II: Le Plain Air Exposition du Boulevard des Capucines* pubblicato su «Paris-Journal» e «Le Soir» in data 7 maggio, B. Altschuler, op. cit., p. 45 (in inglese).

⁹² Ne è prova la rapida adozione della definizione da parte della critica, oltre che degli stessi artisti cui veniva riferita. A meno di goffi errori come quello, ricorrente nelle prime manifestazioni del gruppo, che confonde Monet con Manet e che era già comparso in occasione della prima partecipazione al Salon di Monet, nel 1865 – quando le sue marine erano state esposte di fianco alle criticatissime opere di Manet raccogliendo un immediato successo che non aveva mancato di infastidire il già ben noto quasi omonimo («Chi è questo Monet, con un nome che sembra il mio, e che così prende anche la mia notorietà?», Th. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Paris 1906, cit. in É. Manet, op. cit., p. 4; cfr. anche J. Rewald, op. cit., pp. 73-74 e p. 153) – l'importanza di tale riconoscimento, almeno nominale, va nella direzione della personalizzazione che in questo ricorrere d'anni fa la sua comparsa all'interno del sistema artistico parigino e che è un altro elemento dell'opposizione all'Accademia e al suo carattere primariamente istituzionale, corporativo; cfr. H. e C. White,

sanzionato l'esistenza della corrente che trovava in Caravaggio il proprio capostipite, così quello coniato da Leroy permetteva ai pittori di opporsi all'accademismo dei Pompiers. Se anche Manet poteva contare su un discreto numero di sostenitori egli pure continuò la sua battaglia per il riconoscimento accademico in maniera solitaria, contando soprattutto sull'appoggio di letterati, non di altri pittori,⁹³ esponendosi così in misura maggiore al pericolo di liquidazione della sua pittura nei termini di una singolare follia e del conseguente isolamento in quanto caso circoscritto. L'associazionismo che caratterizza la vicenda degli Impressionisti non è peraltro, rispetto al citato naturalismo, una teorizzazione a posteriori, ma già si configura nella presentazione del gruppo come *Société Anonyme*: in questa definizione è contenuta da un lato la dichiarazione della parità tra membri⁹⁴ e la potenziale mobilità di questi, decisamente antitetica rispetto all'assetto gerarchico, rigido, che regola il *cursus honorum* dell'Académie traducendo sul piano strutturale – nel suo senso di modello visibile – la contestazione che già Manet vi aveva rivolto destituendo la supremazia del soggetto; dall'altro, la dichiarazione esplicita dell'intento promozionale, orientato alla vendita e che già, seppur in maniera piuttosto limitata, può contare sul sostegno di mercanti professionisti è una palese invasione di quello che sino ad allora era rimasto un campo strettamente dipendente dal sistema dei riconoscimenti del Salon.⁹⁵

op. cit., p. 162 ss.. In proposito, anche il saggio che è l'ideale complemento di quello degli White: J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, 1968.

⁹³ Il ringraziamento che Manet rivolge a Mallarmé per il testo, già citato, in cui interpreta la sua pittura sua e degli impressionisti come alternativa alla rappresentazione accademica (art. cit.), è indicativo, nella sua franchezza, della fiducia che egli ripone nel potere della critica letteraria: «Si j'avais quelques défenseurs comme vous, je me f... absolument du jury.». D'altro canto, non mancano nemmeno le accuse rivolte agli artisti che si incentrano sui rapporti che essi intrattengono con letterati ritenuti "sospetti", ricalcando lo schema dell'associazione tra la proposta naturalista di Courbet e l'ideologia anarchica di Proudhon attraverso la quale il naturalismo aveva assunto definitivamente un carattere minaccioso (la definizione è di Clark, cfr. p. 63) agli occhi della società.

⁹⁴ Che traspare fin nell'allestimento delle mostre, in cui le decisioni sull'ordine di presentazione dei dipinti vengono raggiunte dopo lunghe discussioni o, come nel caso della prima, per estrazione (J. Rewald, op. cit., p. 146).

⁹⁵ I fini dell'associazione, pubblicati in «La Chronique des Arts et de la Curiosité» il 17 gennaio 1874 (cfr. B. Altschuler, *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History*, London-New York, p. 36), comprendono

Né il complesso degli atelier privati né, tantomeno, l'azione della singola personalità potevano rappresentare un'alternativa al sistema École-Académie, fondandosi come questo su una concezione essenzialmente monopolistica e gerarchica (come si era già accennato a proposito di Courbet). L'opzione dell'associazione, di contro, spezza il meccanismo maestro-allievo a favore dell'istituzione di una struttura paritaria e aperta, fornendo al gruppo una solidità affatto secondaria per la propria affermazione, in quanto prova dell'esistenza, e dunque della pur complicata praticabilità, di altri percorsi. In parallelo, la figura di Durand-Ruel⁹⁶ emerge come uno dei principali artefici dell'opposizione impressionista: oltre al sostegno economico garantito agli artisti, egli rappresenta l'elemento che dall'esterno organizza le loro istanze applicandole a quella dichiarazione, contenuta nella prefazione al fondamentale catalogo redatto alla vigilia della prima mostra del gruppo – di cui può essere annoverato tra gli ispiratori, avendo convinto lui stesso i pittori ad abbandonare i tentativi di essere accolti al Salon, nel 1872 –, che privilegia decisamente il riconoscimento diretto da parte del pubblico rispetto alla mediazione fornita dall'Accademia.⁹⁷

È da riferire al Longhi l'indicazione della chiave attraverso cui considerare l'importanza fondamentale di Durand-Ruel e dell'atteggiamento tenuto dalle personalità che si muovono

testualmente: «1° l'organisation d'expositions libres [...]; 2° la ventes desdites œuvres; 3° la publication, les plus tôt possible, d'un journal exclusivement relatif aux arts».

Per quanto riguarda l'assetto tradizionale del mercato parigino, i giudizi della commissione del Salon erano per il pubblico un riferimento imprescindibile, dal momento che non solo una tela non accettata aveva minori possibilità di essere venduta, ma non era nemmeno insolito che i quadri respinti venissero restituiti agli artisti da proprietari insoddisfatti (J. Rewald, op. cit., p. 53) – gli stessi che apponevano il loro nome sulle targhette delle opere di loro proprietà issate sulle pareti dell'esposizione ufficiale. Per una disamina dei vantaggi derivati dall'espone in piccoli gruppi, C. Morice, *Salon et salonnets*, in «Mercure de France», gennaio 1894.

⁹⁶ Per la vicenda di Paul Durand-Ruel, L. Venturi, *Mémoires de Paul Durand-Ruel*, in *Les archives de l'Impressionisme*, Paris, 1939; più brevemente, H. e C. White, op. cit., pp. 218-226. Accanto a Durand-Ruel è doveroso ricordare almeno l'industriale Rouart, collezionista, finanziatore e amico dei pittori del gruppo (cfr. A. Vettese, op. cit., p. 140 segg.).

⁹⁷ Distribuito nel gennaio del 1873 il catalogo riporta, a proposito di Manet: «le moment est venu pour le public d'être convaincu, enthousiste ou révolté, mais non pas ébahi [per cui lo shock non è che il primo momento del riconoscimento] [...] Au fond, tout le monde sait bien fort que le peintre est sorti vainqueur de cette lutte». Se le parole di Silvestre sono in deciso anticipo sui tempi, esse attestano la decisa sostituzione di quello che era il principale ambito di riferimento per gli artisti. Cit. in L. Venturi, *Les archives*, cit., pp. 37-38.

attorno al gruppo degli artisti – una riflessione, quella che prende le mosse dalla breve constatazione del critico, in cui alla dinamica dello shock sembra sia da attestare un ruolo altrettanto primario. Quando nella *Prefazione* al prezioso volume di Rewald Longhi scrive che «in confronto ai critici “per scripta”, ma deboli, non sono invece da tacere quelli “per gesta”, da cercarsi piuttosto tra i collezionisti e i mercanti» egli rileva soprattutto la chiara differenza d'intensità del riconoscimento della proposta impressionista da parte dei recensori rispetto, appunto, a quello che proviene dai settori del generico pubblico maggiormente orientati all'attività pratica, implicati a vario titolo nel commercio delle opere.⁹⁸

Leroy, che nell'immaginario «M. Joseph Vincent, paesaggista, allievo di Bertin, medagliato e decorato da vari governi» il cui «cervello classico [...] attaccato da ogni lato in un colpo solo, si guastò [*détraqua*] completamente»⁹⁹ condensa l'universo accademico sconvolto, impazzito di fronte alle opere degli impressionisti è, pure nella sua funzione di feroce polemista, il primo a cogliere la portata del fenomeno che scherniva e a tradurre nella figurina dello sconvolto *père* Vincent lo shock cui fa da commento l'affermazione di Longhi. Alla critica *per verba*, così come sembra di intendere dal discorso longhiano, mancano dunque letteralmente le parole per comprendere e definire una situazione che origina dalla proposta *pratica* di Manet e degli Impressionisti: espressione dalla rigida gerarchizzazione accademica, il carattere teorico, erudito delle categorie su cui essa fonda l'esegesi artistica sembra impedirne l'applicazione alla nuova pittura, senza peraltro che i criteri interpretativi possano

⁹⁸ R. Longhi, *Prefazione, con un ragguaglio su l'Impressionismo e il gusto degli italiani*, in J. Rewald, op. cit., p. IX. Le eccezioni non sono molte, né hanno dato luogo a scritti che riuscissero e ricomprendere i significati dell'intera vicenda analizzandoli nella loro completezza. Tra i critici «per verba» immediatamente favorevoli alla proposta impressionista si ricordano almeno Duranty (*La Nouvelle Peinture*, Paris, 1876), Duret (*Les peintres Impressionistes*, Paris, 1878), Zola (*Mon Salon. Les réaliste au Salon*, «L'Événement» 11 maggio 1866; *Les naturalistes*, art. cit.; *Il naturalismo al Salon*, 1880, ZM, pp. 77 segg., in cui si coglie una nota polemica per la scelta di cercare il riconoscimento al di fuori della struttura del Salon) e Diego Martelli, che tiene una lettura sugli impressionisti al Circolo Filologico di Livorno già nel 1879 (*Gli Impressionisti*, Pisa, 1880); giungono invece più tardi ad apprezzare un Impressionismo che è di fatto finito Huysmans, Laforgue (1883), Geoffroy.

⁹⁹ L. Leroy, art. cit..

essere aggiornati nel breve periodo in virtù, appunto, del legame tra questi e la tradizione dell'istituzione di riferimento. Più profondamente ancora che per l'indicibilità che avvolge le opere di Courbet, solo all'interno del sistema dell'Académie questo tipo di critica, in quanto esercizio letterario, può trovare legittimazione della sua influenza in campo artistico dal momento che con questo non condivide i codici espressivi (a maggior ragione dopo la destituzione operata da Courbet e soprattutto da Manet) se non quando questi sono inseriti in un paradigma che ha nello studio precettistico il fondamento della pratica artistica:¹⁰⁰ così, mancando all'interno dell'istituzione il riconoscimento delle nuove istanze, viene meno la possibilità di ricezione delle novità che dovrebbe, in questo schema, discendere dall'autorità, in una sorta di circolo vizioso che impone lo shock e lo rinnova sino al sopraggiungere di un eventuale aggiornamento. A conferma della limitatezza verbale di cui la critica soffre, anche Victor Chocquet, fervido sostenitore accanto a Durand-Ruel del primo Impressionismo, appare animato fin dal racconto del primo incontro con gli artisti in occasione della vendita del 1875 da uno zelo apostolico, quasi che l'affermazione della qualità della pittura impressionista non potesse passare che per l'irrazionalità di una professione di fede mancando i codici interpretativi su cui fondare un giudizio razionale e comunicabile, così che anche l'adesione alla nuova pittura assume i contorni di una conseguenza dello shock dell'incontro con una realtà la cui effettiva dimensione resta inesprimibile.¹⁰¹

¹⁰⁰ Sul sostegno accademico alla critica d'arte, in rapporto alle sue origini, H. e C. White, op. cit., pp. 62-63. L'articolo a firma di Polday apparso su «La Renaissance Littéraire et Artistique» (*Les Intrusigeants*, 3 maggio 1874, cit. in B. Altshuler, op. cit., p. 45) rappresenta le modalità della risposta accademica di fronte alla proposta impressionista e mette in risalto l'incapacità di questa di penetrare l'arte del gruppo, e le categorie applicate da Polday appaiono, ai nostri occhi, decisamente inadatte allo scopo di comprensione che si propongono.

¹⁰¹ La mostra cui si fa riferimento fu comunque un fallimento sul piano economico e teatro di una contestazione accanita alla proposta impressionista (si cercò addirittura di impedire la vendita delle opere). Sembra comunque che Choquet, presentato a Monet con le lacrime agli occhi, gli abbia espresso tutto il suo rammarico per non aver partecipato alla vicenda del gruppo fin dalla mostra dell'anno precedente, per essersi lasciato dissuadere dagli amici. J. Rewald, op. cit., p. 162. La definizione di *apôtre* per Chocquet è di Duret (*Prefazione al catalogo della vendita Choquet*, Parigi, Galleria Georges Petit, 3-4 luglio 1899, cit. in J. Rewald, op. cit., p. 166), ed altrettanto chiaro è la sua caratterizzazione nei termini della follia: «Molti si divertivano di fronte all'entusiasmo di M.

È in quest'ultimo senso, di segno opposto rispetto all'ammutolare della critica scritta, che la critica *per gesta* traduce lo shock dell'incontro con la pittura impressionista in ragione del comune informarsi ad una ragione pratica, scevra della rigidità delle teorizzazioni accademiche, che la porta a *reagire* all'Impressionismo sulla scorta dell'idea di modernità come velocità e novità che accomuna le opere del gruppo e la borghesia libera da un sistema di valori ancora legato alla tradizione nobiliare e accademica, di gerarchico immobilismo.¹⁰²

L'affermazione che gli impressionisti traggono dalle mostre collettive deriva esattamente da questa dinamica. Attraverso esposizioni che si svolgono al di fuori di ogni controllo accademico – dunque libere dalla molteplicità di interpretazioni che avevano pesato sul Salon des Refusés – e che sono sostenute da un sistema parallelo a quello istituzionale che coinvolge sia la critica che la vendita, esse sanciscono l'apertura di uno spazio di legittimazione alternativo a quello del Salon.¹⁰³ Lo shock che esse inizialmente rappresentano per il pubblico parigino nel suo insieme si radica dunque nella sistematica conversione di ognuna delle componenti dell'accademismo vigente, conversione che trova – infine – nella

Choquet, che appariva loro come una dolce follia» (Th. Duret, *Les peintres impressionistes*, Paris, 1878), mentre il ritratto che Renoir gli fece nel 1875 riporta la scritta *Portrait d'un fou par un fou* (R. Longhi, *Prefazione*, in J. Rewald, op. cit., p. IX). Per un parallelo ritratto quasi eroico di Durand-Ruel si rimanda a L. Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme*, op. cit., *Introduction*.

¹⁰² Bourdieu (op. cit., p. 176-177) sostiene l'appartenenza dell'*Art Pompier* alla classe borghese perché essa è acquistata dai borghesi; ai fini di questo scritto, quantomeno, sembra più interessante valutare perché una parte di questa borghesia, tra i cui rappresentanti si contano i primi sostenitori non-artisti degli impressionisti, Durand-Ruel e Chocquet, rivolgono al gruppo la loro attenzione e una sorprendente devozione alla causa che si rivelerà vincente.

¹⁰³ Già gli articoli del 1866 in cui Zola, dalle pagine de «L'Événement» - che non tarderà ad allontanarlo, difende Manet mettono in rilievo entrambe queste questioni: «I nostri padri hanno riso di Courbet, ed ecco che noi lo adoriamo; noi ridiamo di Manet, e saranno i nostri figli ad estasiarsi davanti alle sue tele» (*Le moment artistique*, 4 maggio) e «Sono talmente certo che M. Manet sarà uno dei maestri di domani che crederei di concludere un buon affare, se potessi, comprendo oggi tutte le sue tele. Entro cinquant'anni si venderanno a quindici o venti volte il loro prezzo, mentre certi dipinti da quarantamila franchi non ne varranno che quaranta» (*Mon Salon*, 7 maggio). È interessante notare come alcuni dei critici poco disposti ad accettare le novità impressioniste vedano con favore l'emancipazione dal sistema espositivo accademico, simboleggiata anche dall'inaugurazione della mostra in anticipo rispetto all'apertura del Salon. Cfr. in particolare il già citato articolo di Polday.

Caratteristica di questo momento di passaggio è la compresenza, contraddittoria e dunque naturalmente tesa allo scontro, tra due sistemi che hanno entrambi i caratteri dell'istituzionalità, in quanto strutture coerenti che agiscono logicamente in vista di un fine preciso (cfr. H. e C. White, op. cit., p. 49), ed è in ragione di ciò che si può parlare di apertura del monopolio al campo. L'abbandono del consueto iter dell'affermazione artistica è analizzato in H. e C. White, op. cit., cap. II, *La machine à plein régime*.

mostra il mezzo più idoneo di rappresentazione dal momento che solo in questa, nel suo carattere di presentazione compiuta, più riflettersi la compiutezza dell'operazione, dove alla dirimponte novità della pittura corrispondono nuove modalità organizzative sia del momento espositivo che della carriera artistica.

Il fatto che il successo degli impressionisti giunga relativamente presto, rispetto a quello inseguito da Manet per vent'anni, ma soprattutto che il riconoscimento del valore dell'opera degli uni e dell'altro si definisca praticamente in contemporanea – tra la retrospettiva di Manet, nel 1884, e l'ultima mostra impressionista del 1886 – rafforza l'impressione che la vicenda delle loro mostre sia da considerarsi come il momento dell'affermazione della inedita e intrinsecamente sovversiva proposta manettiana, più che come il deflagrare dello scontro tra la nuova pittura e quella accademica, risolta attraverso la necessariamente scioccante esplicitazione dei suoi significati di rottura dello *status quo* con modalità strutturate, fondamentali per rendere accettabile ed accessibile tale percorso a settori più ampi del sistema artistico. A conferma della definizione dello scandalo impressionista nel senso di shock risolutivo, in questo stesso momento anche Manet è decorato con la Legione d'Onore¹⁰⁴ e le sue parole a commento dell'investitura rendono la misura del vizio di fondo che sconta il suo tenace e sinora fallimentare tentativo di ottenere il riconoscimento da parte del sistema accademico: «Quando scriverete a Nieuwerkerke, ditegli che il suo ricordo mi ha toccato, ma che avrebbe potuto decorarmi lui. Avrebbe fatto la mia fortuna, e ora è troppo tardi per riparare a vent'anni di insuccessi», scrive a Chesneau,¹⁰⁵ ma di fatto Nieuwerkerke non avrebbe

¹⁰⁴ Onorificenza attribuitagli solo nel 1882, e grazie anche alle pressioni dell'amico Antonin Proust, diventato da poco Ministro delle Belle Arti: di orientamento opposto rispetto a Nieuwerkerke, sostenne anche l'acquisto da parte dello Stato di un serie di quadri di Courbet; più che l'onorificenza, comunque, parlano del successo di Manet la retrospettiva dedicatagli nel 1884 e l'enorme incremento delle vendite che vi fece seguito (durante il corso della sua vita si registra la vendita, peraltro concentrata negli ultimi tredici anni, di sole cinquantun opere su duecentottantasei; H. e C. White, op. cit. p. 228).

¹⁰⁵ Lettera di Manet a Chesneau, che si congratulava con l'artista per l'onorificenza ricevuta (estate 1882).

potuto concedergli l'onorificenza in quanto la sua proposta artistica metteva in discussione il fondamento stesso dell'istituzione cui chiedeva accettazione. Rispetto agli Impressionisti, Manet non colse la bancarotta simbolica del monopolio dell'Accademia che aveva egli stesso contribuito a far emergere mentre, in ultima analisi, il sistema dell'opposizione impressionista determinò la formalizzazione della trasformazione del regime centralizzato dell'Académie in un campo policentrico: il paradosso improduttivo che è il Pavillon di Courbet nel 1855 si volge, con il *succès de scandale* del 1863 che mette in discussione la legittimità dei pronunciamenti dell'Accademia, nell'apertura di quella che prendendo a prestito la definizione di Weber potremmo definire una nuova chiesa, eterodossa più ancora che solo riformata.¹⁰⁶

La costituzione, nel 1890, del Salon des Independents segna già nel nome la ricezione da parte del sistema artistico della novità impressionista nel suo valore di apertura di contesti espositivi alternativi, ma è nel 1903, con l'apertura del Salon d'Automne, che il quadro si definisce con chiarezza: se infatti il Salon des Independents restava caratterizzato dall'assenza della giuria, cosa che di fatto lascia sospesa la questione centrale della conquista del potere di riconoscimento come fondamento dell'istituzione, la partecipazione al Salon autunnale è

¹⁰⁶ Il saggio già ampiamente citato degli White imposta la questione dal punto di vista prettamente sociologico, rilevando le ragioni essenzialmente quantitative del cambiamento. Nella *Conclusion* dello scritto, però, si legge: «In realtà, il nuovo sistema dovette molto della sua vitalità al drammatico conflitto che l'oppose al monumento accademico per più di due secoli. Se non ci fosse stata l'ideologia ufficiale centrata sul simbolismo letterario, su cosa ci si sarebbe potuti poggiare per sviluppare una posizione critica?» (pp. 266-267), domande da cui viene l'attenzione dedicata a Manet e al suo ruolo.

La definizione di campo policentrico è in P. Bourdieu, op. cit., pp. 216-218, che rimanda ai testi di J. P. Boullion, *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, «Romantisme», 54, 1986, e la prefazione del volume di H. e C. White, op. cit.. Sulla nozione di campo in rapporto al sistema artistico inteso come sistema gerarchico, P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale di jugement*, Paris, 1979 (ed. cons. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, 1983) e *Les règles de l'art*, Paris, 1992; interessante a proposito è anche la nozione di «mondi», meno caratterizzata dalla questione della gerarchia e più rivolta alla considerazione delle interazioni tra sistemi autonomi in vista del riconoscimento, elaborata da H. S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, 1982 (ed. cons. Berkeley, 2008). Per un quadro dell'evoluzione in cui il sistema artistico del XIX secolo viene coinvolto (con qualche anticipazione sugli sviluppi a venire, che a parere di chi scrive sono già contenuti *in nuce* nelle strutture di cui si è detto in questo capitolo), R. Rochlitz, *Subversion et subventions. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, 1994, pp. 33-34. Per il concetto di *chiesa*, M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, 1921.

nuovamente subordinata all'accettazione da parte della commissione. Una struttura di questo tipo, ricalcando quella del Salon ufficiale, si pone in ogni sua parte – salvo, coerentemente, per la proposta artistica in sé, decisamente orientata alle novità presentate dai giovani artisti, con una decisa apertura a pittori non francesi – come uno spazio di riconoscimento parallelo per il quale la definizione di Weber sembra assolutamente calzante.¹⁰⁷ Il dato fondamentale di una dinamica di questo tipo emerge con tutta evidenza già nel 1905, con lo scandalo scatenato dai Fauves: solo in presenza di una struttura soggetta ad un codice, anche non altamente formalizzato quale quello che regolava il contesto espositivo tradizionale dell'Accademia, si può tracciare una qualsivoglia linea di demarcazione che garantisca alla proposta artistica innovativa la possibilità di configurarsi come momento di rottura scioccante, con le conseguenze che tale modalità di presentazione comporta – la spinta all'allargamento dei confini, la critica allo *status quo*, e non ultime le possibilità di successo anche commerciale, assai più ampie. In tale senso, André Gide può affermare che «non sorprende che i giovani pittori d'oggi usino lo scandalo per essere scandalosi loro stessi. Infine, a Manet è stata

¹⁰⁷ Sul Salon des Independents, Roger-Marx, prefazione al *Catalogue des ouvrages della Société du Salon d'Automne*, 1906, cit. in M. Baxandall, *Patterns of Intentions. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, 1985, ed. cons. *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino, 2000, p. 78. Questo Salon primaverile sarà sostanzialmente dominato da Paul Signac e dal neo-impressionismo (*ivi*, p. 77). È la stessa prolusione di Roger-Marx a suggerire questa volontà di porsi come “specchio” di quello che era stato sino ad allora l'unico contesto espositivo capace di sanzione nell'attento riferimento alla *storia* (Baxandall lo definisce, felicemente, il *pedigree*) che ha condotto all'istituzione del Salon d'Automne. D'altro canto, resta da correggere la dizione di Zola che definisce il nuovo panorama che va rivelandosi come un *emporio* (in *Il naturalismo al Salon*. cit.), caratterizzandolo dunque come luogo in cui si esplica una libertà pressoché completa, piuttosto che come una struttura sottoposta a regole che, seppur diverse rispetto a quelle in vigore nel contesto riconosciuto, hanno comunque corso – in questo senso si deve intendere la qualifica di eterodossa precedentemente utilizzata. Non si spiegherebbe altrimenti come le vicende dei *Barbizonniers* che, negli anni Trenta del secolo, come gli impressionisti avevano esposto in gruppo all'esterno del Salon ufficiale opere altrettanto in opposizione all'accademismo non avessero sollevato alcuno scandalo: la loro contestazione non aveva alcuna legittimità, svolgendosi fuori da quella Parigi in cui veniva esercitato il potere di nomina – accademico o critico-mercantile che fosse.

È infine quantomeno curioso che Leroy, nell'irridere gli impressionisti dalle pagine del «Charivari», abbia (fortunatamente?) colto la questione, così importante per la vicenda di Manet, del valore della norma per il riconoscimento: «Quegli stupidi che stanno a pignoleggiare sul disegno di una mano non capiscono niente dell'impressionismo e [...] Manet dovrebbe cacciarli via dalla sua repubblica».

dedicata una mostra al Salon». ¹⁰⁸

La crisi di nervi della critica è deflagrata, il potere dello shock nel sistema del riconoscimento è stato affermato e perciò può essere ricercato deliberatamente per sostenere una proposta artistica di rottura rispetto al movimento che per primo aveva istituzionalizzato questa concezione dello shock. Di più: nella violenza dei contrasti fauves rispetto alla sostanziale dolcezza degli accordi cromatici impressionisti, nel senso di lacerazione della forma che annuncia l'espressionismo piuttosto che rappresentare il punto d'arrivo delle ricerche sull'unità atmosferica, i Fauves incarnano questa voglia – o necessità – di shock all'interno del sistema artistico d'inizio secolo.

Nel momento in cui l'azione dello shock si amplia e coinvolge, come elemento essenziale del proprio manifestarsi, le strutture stesse che regolano la produzione e l'attribuzione di valore artistico prende corpo la sua definizione come dimensione dialogica, pur connotata da elementi di radicalizzazione dello scontro, ossia come interpretazione del valore comunicativo dell'opera d'arte che, superata l'opposizione intrinsecamente violenta tra le diverse fazioni, resta comunque passibile di una ricomposizione del conflitto in un nuova sintesi, in un sistema in cui le due proposte raggiungono un nuovo equilibrio. Che tale possibilità, che già aveva trovato espressione nei secoli precedenti in rapporto principalmente al momento creativo – come è nella lettura vasariana – espliciti le proprie vaste possibilità d'agire nel momento stesso in cui la letteratura critica (gli esempi citati di Delacroix, Manet e Baudelaire) sanziona l'accezione negativa del termine e ne ridefinisce il significato propulsivo sciogliendo il rapporto tra shock e meraviglia che aveva caratterizzato la modernità, delimitando più chiaramente i caratteri del suo prodursi e, di conseguenza, dell'uso in quanto strumento

¹⁰⁸ A. Gide, *Promenade au Salon d'Automne*, «Gazette des Beaux-Arts», 1 dicembre 1905.

ermeneutico, come già conferma Gide.

Al contempo, la dimostrazione di questo potere propulsivo che si pone come processo, e processo dialettico, concorre all'instaurazione di quel legame tra le diverse componenti del sistema artistico che caratterizzerà fortemente il significato novecentesco dello shock sia nel suo impiego diretto, ormai sdoganato, che nell'interpretazione del suo ricorrente presentarsi nella stessa espressione creativa del secolo, spostando lo scontro all'interno delle strutture in cui si articola l'intero campo d'azione dell'arte e dunque aprendo al ripensamento completo del valore dell'opera indipendentemente dalle qualità etiche e morali che avevano pesato nel giudizio su Michelangelo e Caravaggio. Rendere praticabile tali opzioni è il merito della rivoluzione inaugurata da Courbet e conclusasi con il trionfo degli Impressionisti, mentre il significato di questo shock configura, nel tardo Ottocento, l'inaugurazione della feconda presa di coscienza dell'enorme potere sovversivo dello shock negativo, orientato al rifiuto, tradotto in risata.

Capitolo III

Il Secolo della Paura. Novecento (e oltre) e lo Shock come Struttura.

Nella misura in cui lo shock ottocentesco si lega indissolubilmente alla denigrazione dell'aspetto grottescamente rozzo, non perfezionato dalla tecnica accademica, delle opere del naturalismo prima – in quanto prelievo non “civilizzato” del dato naturale – e dell'impressionismo poi – che vi aggiunge la degradazione del *ductus* pittorico –, il Novecento si apre con una riflessione che ribalta completamente questa concezione della risata come reazione al sovvertimento della condotta convenzionale. Tra il febbraio e il marzo del 1899 Henri Bergson pubblica sulla «Revue de Paris» tre articoli sul *riso provocato soprattutto dal comico*, riuniti nel 1900 nel saggio *Le Rire*.¹ La tesi fondamentale che vi viene sostenuta può essere riassunta così: «il comico è [la] rigidità, e il riso ne è la concezione».² Ciò che si definisce nel pensiero bergsoniano all'aprirsi del nuovo secolo è dunque una sorta di rivalutazione, più che dell'origine, del valore di questa correzione che, lo ricordiamo, non è che la traduzione dello shock, la quale non solo ritrova quella dimensione strettamente sociale e relazionale che la concezione romantica di Baudelaire aveva negato, facendo del grottesco una carattere immanente alla stessa natura umana nella sua relazione con il divino, ma soprattutto perde quella connotazione negativa che era stata espressa dal poeta: ciò che alla metà del XIX secolo appare come l'imposizione di un limite insuperabile diventa invece un invito al cambiamento.³

¹ H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1900. L'edizione consultata (a cura di F. Sossi, Milano 2008) è tratta dalla pubblicaizione del 1924.

² *Ivi*, p. 27.

³ «Ogni *rigidità* di carattere, dello spirito e persino del corpo, risulta dunque sospetta alla società, perché è il possibile indizio di un'attività che s'addormenta e anche di un'attività che si isola, [...] di un'eccentricità, insomma. [...] Il riso non rientra dunque nel campo dell'estetica pura, perché persegue (inconsiamente, e in molti casi persino immoralmente) l'utile meta di un perfezionamento generale.», *ivi*, p. 26.

La dicotomia sulla quale Bergson articola lo scontro da cui origina la risata è appunto, e significativamente, quella tra la flessibilità intesa come *categoria caratterizzante l'umanità* e la rigidità che, quando si manifesta nell'uomo, lo avvicina ad una dimensione meccanica e animale – nella misura in cui quest'ultima risponde all'istinto. Di fronte a questi riferimenti, è impossibile non pensare alle proposte meccanicistiche, scientifiche portate avanti dalle proposte artistiche d'inizio secolo e che già compaiono nelle esperienze del post-impressionismo; né, d'altro canto, e anche in relazione alla “scoperta” psicanalitica del valore dell'inconscio, possono essere ignorate le tendenze spesso violentemente e dichiaratamente irrazionalistiche che trovano espressione nello stesso novero d'anni: le une e le altre, i loro frequenti contatti e le risposte che i loro prodotti inducono rappresentano dunque, necessariamente, gli argomenti principali sui quali discutere e in cui provare a definire il nuovo valore che lo shock assume nel corso del XX secolo.

«Men, it was a bull show, but don't do it again!». L'Armory Show⁴

«This exhibition will be epoch making in the history of American art. Tonight will be the red-letter night in the history not only of American but of all modern art»: così John Quinn descrisse al pubblico intervenuto all'inaugurazione la International Exhibition of Modern Art, meglio nota come The Armory Show.⁵

⁴ Sono le parole pronunciate da un critico alla Beefsteak Dinner dell'8 marzo 1913, la cena organizzata dai promotori dell'Armory per “our Friend and Enemies of the Press”, come recitava il frontespizio del menu.

⁵ «Il più stravagante compratore all'Armory Show», già collezionista di Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Puvis de Chavannes prima della mostra, John Quinn fu anche una delle principali figure coinvolte nella sua organizzazione. Fu membro onorario dell'AAPS, ed in questa veste gli venne affidato il discorso inaugurale, e in quanto avvocato fece da rappresentante legale per conto dell'Associazione; è noto soprattutto per la straordinaria collezione di capolavori del modernismo che continuò ad accumulare anche dopo l'esperienza dell'Armory. Su Quinn, B. A. Davidson, *Early American Modernist Painting, 1910-1935*, New York 1994, p. 168-169; M. W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York 1981, pp. 120-122 (le citazioni riportate in questo testo, dove non altrimenti specificato, sono tratte dalla seconda edizione dell'opera, indicata in bibliografia; d'ora in avanti, ci si riferirà all'opera abbreviandone il titolo in *The Story*).

L'intensità delle reazioni, il clamore e l'interesse suscitati dalla mostra furono assolutamente eccezionali rispetto al clamore con il quale vennero accolte simili manifestazioni,⁶ anche paragonando l'Armory alle mostre parigine del finire del secolo precedente o, al netto delle differenze di contesto, delle esposizioni più dibattute più strettamente contemporanee: come rileva il «Literary Digest»,⁷ fu la straordinaria folla che visitò la mostra nelle tre settimane della sua apertura ad assumere un ruolo di primo piano nella critica all'esposizione, lasciando ai professionisti del settore un ruolo per molti versi marginale che riflette l'imbarazzata debolezza già messa in risalto da Longhi a proposito della critica *per verba* all'Impressionismo. La stampa generalista assunse il ruolo di cassa di risonanza delle reazioni di un pubblico che, anche tra gli specialisti, si trovava nelle condizioni di non poter affrontare una critica seria ed informata delle opere esposte nelle sale predisposte all'interno dell'armeria: così distanti dalle posizioni tenute dall'arte ufficiale statunitense, ferma a quell'Impressionismo accolto con favore nel 1886 e che solo marginalmente era stata interessata da contestazioni,⁸ le opere europee degli ultimi due decenni – da Van Gogh a

Ospitata nel grande salone dell'Armeria del 69° Reggimento, da cui prese il nome, l'Armory Show fu inaugurato il 17 febbraio 1913 e terminò il 15 marzo seguente. Dopo la chiusura, la mostra fu trasferita (significativamente ridotta, in termini cui si avrà modo di accennare in seguito) all'Art Institute di Chicago (24 marzo – 16 aprile) e alla Copley Society of Art di Boston (28 aprile – 19 maggio). Sulla mostra, il testo di riferimento è il già citato saggio di Milton W. Brown e il catalogo della mostra *1913 Armory Show 50th Anniversary Exhibition*, 17 febbraio-31 marzo, Munson-Williams-Proctor Institute, Utica; 6-28 aprile, Armory of the Sixty-ninth Regiment, New York, 1963; si segnalano inoltre i materiali pubblicati on-line, assieme alla riproduzione dei documenti originali, grazie ai progetti curati dallo Smithsonian's Archive of American Art (*1913 Armory Show: the Story in Primary Sources*), dalla New York Historical Society (*The Armory Show at 100*), dalla University of Virginia e, infine, dagli Archives of American Art, grazie ai quali sono stati digitalizzati e resi liberamente consultabili i preziosi album e carteggi di Walter Khun (*Walt Khun. Walt Khun family papers and Armory Show records, 1859-1978*); sulla storia delle mostre, B. Altschuler, *Salon to Biennial*, op. cit..

⁶ Pur se da valutare al netto della parzialità del punto di vista di chi lo esprime, il giudizio di Brown a proposito della risonanza dell'Armory è quantomeno confermato dal numero dei visitatori dell'esposizione newyorchese, che supera gli ottantamila; cfr. p. 118.

⁷ *The Mob as Art Critic*, «The Literary Digest», 29 marzo 1913.

⁸ La principale può essere ricondotta all'attività del pittore Robert Henri, leader della Ashcan (o Ash Can) School che, soprattutto attraverso l'esposizione *The Eight* (1908), propose un'alternativa alle tendenze accademiche incentrata sulla vita quotidiana della città. Ancora più radicale, sebbene meno diretto nella sua volontà di contestare l'accademismo, fu il progetto portato avanti dal fotografo Alfred Stieglitz e dalla galleria '291' – aperta anch'essa nel 1908, lungo la Fifth Avenue –, la quale ospitò i debutti statunitensi di molti dei principali nomi del modernismo d'oltreoceano, dal Doganiere a Picasso, oltre alle più avanzate esperienze

Matisse, da Gauguin a Picasso, da Cézanne a Brancusi, Russeau e ai Duchamp-Villon – apparvero a tal punto incomprensibili (*inimmaginabili*, nelle parole di Davis) da sciogliere i commentatori dal vincolo della comprensione ed estendendo il diritto di critica a chiunque, com'era inevitabile a fronte anche di queste condizioni, sentisse di dover esprimere la propria traumatica esperienza. L'*overcharged anger or enthusiasm*⁹ che pervadeva la messe di lettere, recensioni, commenti e *strip* satiriche che occuparono le pagine dei giornali e riviste nei mesi di svolgimento dell'Armory, sia a New York che a Chicago,¹⁰ oltre a dimostrare l'effettiva carica scioccante dell'esposizione inaugurarono quella «controversy over modern art [...] free-for-all»¹¹ che sarà cifra del dibattito critico a venire.

Tra gli articoli più rappresentativi dell'accoglienza riservata alla mostra e dello sconcerto che essa provocò vi è sicuramente quello apparso su «The World» il 17 febbraio con il titolo *Nobody Who Has Been Drinking Is Let In To See This Show – He'd Have Bellevue* [il più antico ospedale cittadino] *for Next Stop After Futurist Art Exhibition, Scoffers Assert* (Fig. 21), secondo il quale nemmeno mettendosi a testa in giù, come l'anziano visitatore protagonista dell'immaginario racconto, era possibile comprendere cosa rappresentassero le opere della famigerata *Room I*, la “Camera degli Orrori”, come venne rinominata, che ospitava opere di Picabia, Picasso, Jacques Villon, Archipenko, Raymond Duchamp-Villon e l'opera più chiacchierata della mostra, il *Nudo che scende le scale n. 2* di Marcel Duchamp giusto all'uscita dal percorso espositivo; nel frattempo, il climax che qui toccava il proprio apice imponeva il ricovero ad un «unsuspecting critic [who] does the show».

americane. Cfr. B. A. Davidson, *Early American Modernist Painting. 1910-1935*, New York, 1981; ed. cons. New York, 1994; M. W. Brown, *The Modern Spirit: American Painting 1908-1935*, London, 1977.

⁹ *The Mob as Art Critic*, art. cit..

¹⁰ Boston figura in deciso sottotono rispetto alle tappe precedenti, in questa prospettiva (cfr. M. W. Brown, *The Story*, op. cit., cap. 12 *We'll chop it off with Boston*, p. 184 segg.). Le ragioni dell'*anticlimax* che vi andò in scena saranno discusse in seguito.

¹¹ M. W. Brown, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton 1955 (in seguito, *American Painting*), p. 52.

Oltre all'aspetto marcatamente faceto di questa critica *sui generis*, eppure così incisiva nel rendere le dimensioni dello shock che fu l'Armory, altri interventi ne tentano una traduzione più seria e, per quanto possibile, equilibrata:

INTERNATIONAL ART SHOW A SENSATION¹²

It is vitally necessary to move forward and to shake off the dead hand, often the fossilized dead hand, of the reactionaries; and yet we have to face the fact that there is apt to be a lunatic fringe among the votaries of any forward movement. In this recent art exhibition the lunatic fringe was fully in evidence, especially in the rooms devoted to the Cubists and the Futurists, or Near-Impressionists. [...] I was interested to find that a man of scientific attainments who had likewise looked at the pictures had been struck, as I was, by their resemblance to the later work of the paleolithic artists of the French and Spanish caves.¹³

One could easily recognize the germ of value which had been forced into performing capricious pranks by instigators with ocular aberrations and hallucinatory obsessions. [...] The staring presentation of drawing was of the sort done by children and Indians [...]. There was non of the simplicity of great art, but rather the simplicity of arrested development, or of the infantile type of consciousness.

A hundred onlookers spend the entire period of their visit in fatuous attempts to solve the riddles before them, or in amusing themselves over the 'funny' points of the monstrosities facing them at every turn ... One [art student] was seriously perturbed, and apparently took it for granted that it was his pre-professional duty [...] to make a profound study of the squirming abnormalities glaring at him from the canvases.¹⁴

[...] An elderly man, clad in froack coat, trousers, &c., approached the painting. He gazed, stare, riveted his eyes on it. He begun to worry [...].

It is the inevitable result of a tendency wich has grown stronger and stronger during the last fifty years, namely, to abandon all discipline, all respect for tradition, and to insist that art shall be nothing but an expression of the individual. [...] They [Cubists and Futurists] talk of their symbolism and their soul-expression! The thing is pathological! It's hideous! [...]

[W]ith Matisse, with the later work of Rodin, and, above all, with the Cubists and the Futurists, it is no longer of sincer fanaticism. This men have sized upon the modern engine of publicity ad are making insanity pay [...] many of his [Matisse's] paintings are simply the exaltation to the walls of a gallery of the drawings of a nasty boy.

I have always championed the nude. I am not squeamish on that side of the question; but I feel that in the drawings of some of these men there is a professed indecency which is absolutely shocking.¹⁵

¹² Con questo titolo si apre la recensione della mostra pubblicata sul «New York Sun» il 18 febbraio 1913; la conclusione dell'articolo recita «It is an event not to any account to be missed».

¹³ T. Roosevelt, *A Layman's View of an Art Exhibition*, «The Outlook», 29 marzo 1913.

¹⁴ Questo brano e quello che lo precede sono tratti dall'articolo *The Mob as Art Critic*, nel quale sono riportati come interventi da parte di pubblico (il primo inviato da un dottore, il secondo da un anonimo «irate writer») pubblicati sul «The Evening Post».

¹⁵ K. Cox, *Cubists and Futurists are making insanity pay*, «The New York Times», 16 marzo 1913. L'articolo-intervista al pittore accademico Kenyon Cox sarà ripubblicato dagli organizzatori dell'Armory nell'opuscolo a cura del responsabile pubblicitario dell'evento, Frederick James Gregg, *For For and Against: Views on the International Exhibition held in New York and Chicago*, New York, 1913, con il titolo *The New Art. Kenyon Cox*

Se ad attrarre e fomentare l'ironia del pubblico fu il *Nudo* duchampiano, davanti al quale si accalcava spesso una folla tanto cospicua da impedire la visione dell'opera,¹⁶ e la generale incomprendimento per le proposte cubiste si tradusse in un senso di smarrimento che nutrì le interpretazioni di vignettisti costretti, per la mancanza d'altri riferimenti ermeneutici, a depotenziare la carica autenticamente scioccante del nuovo corso che la pittura sembrava aver intrapreso elidendo la questione artistica – o meglio, riducendola alla superficialità del decorativismo¹⁷, l'artista che subì gli attacchi più violenti fu, in linea con le dichiarazioni di Cox, Henri Matisse, la cui effigie venne bruciata, assieme a quelle di Brancusi e Pach, al termine del farsesco processo messo in scena dagli allievi dell'Art Students League di Chicago.¹⁸ La deformazione fauve, rappresentata per il pubblico americano sostanzialmente dalla cospicua selezione dell'opera di Matisse (Fig. 20),¹⁹ sovrappose allo shock dell'incomunicabilità tra il pubblico e l'opera cubista lo sconcerto per la – presunta – indecenza con la quale era trattata non tanto la pittura in quanto arte della mimesi, obbiettivo

on "Futurism" and "Cubism", pp. 33-40. Cox, tra i critici più attivi nell'opposizione all'Armory Show e conservatore intransigente, anche come pittore, fu allievo a Parigi di Gerome, il quale scrisse, a proposito dell'acquisizione delle opere degli impressionisti da parte della Francia nel 1893, aveva parlato di un pericoloso *allentamento della morale*; cit. nel catalogo della mostra *1913 Armory Show 50th Anniversary Exhibition*, 17 febbraio-31 marzo, Munson-Williams-Proctor Institute, Utica; 6-28 aprile, Armory of the Sixty-ninth Regiment, New York, 1963, p. 5.

¹⁶ *The Story*, p. 136. Il *Nudo* fu probabilmente l'opera che maggiormente ispirò i vignettisti: tra le numerose caricature che se ne fecero, J. F. Griswold, *The Rude Descending a Staircase (Rush Hour at the Subway)*, «New York Evening Sun», 20 marzo 1913; si ritornerà a discutere del *Nudo* e del suo valore scioccante nelle pagine dedicate al suo autore.

¹⁷ Vignette quali *Why not let the Cubists and the Futurists design the spring fashion?* (in «Fun», inserto domenicale del «New York World», 16 marzo 1913) o *The Slight Attack of Third Dementia Brought on by Excessive Study of the Much-talked of Cubist pictures in the International Exhibition in New York* («The Masses», 7, aprile 1913), con il racconto di un uomo a cubetti che vive in un mondo in cui tutto è a cubetti, compreso il suo gatto e il topo che il gatto cattura, o ancora la più tarda *The Original Cubist* («The Evening Sun», 1 aprile 1918), in cui un'anziana signora si dedica ad una coperta patchwork, sono esempi di questa volgarizzazione che, nel momento in cui coglie la vastità della sovversione apportata dal Cubismo non solo all'arte, ma al tipo di sguardo *sul reale* che esso presuppone, ne svilisce la carica attraverso l'irrisione della sua qualità meramente formale o, come risulta evidente soprattutto nell'ultimo esempio, la riduzione ad una vetusta tradizione incarnata dalla nonnina.

¹⁸ Sul finto processo pubblico del 16 aprile, giorno di chiusura della tappa di Chicago: W. M. Brown, *The Story*, pp. 178-179.

¹⁹ Una quindicina di opere esposte, di cui almeno tre disegni. Tra le opere, *Le Madras Rouge* e *Le Luxe (II)* furono quelle che più indignarono il pubblico. Per il catalogo ragionato dell'intero corpus delle opere esposte all'Armory Show di New York, M. W. Brown, *The Story*, op. cit., pp. 217-301.

critico che appare quasi totalmente ignorato dai commentatori tanta è la gravità delle altre rivendicazioni,²⁰ quanto per quella sul «New York Review» fu definita una *nauseating monstrosity*,²¹ impossibile da sopportare. Di segno diverso rispetto all'indecenza sensuosa e lasciva delle nudità dipinte da Manet e, soprattutto, da Courbet, l'oscenità delle opere veniva dalla distruzione rigorosa e quasi sadica di quella che il puritanesimo statunitense chiamava la *human form divine*, manifestazione perfetta della creazione divina.²² È attraverso quest'ottica che va interpretato il rifiuto opposto dalla critica americana alle proposte delle avanguardie europee, la cui lettura si ferma di fronte ad una difficoltà di interpretazione che trova nell'exasperazione dell'individualismo la propria ragione: essenzialmente corretta nella definizione del significato ultimo delle nuove tendenze, votate alla rivendicazione dell'unicità della personalità dell'artista come rappresentante dell'élite culturale,²³ essa manifesta la decadenza che affligge la società europea che non può essere accolta da una civiltà, quale è quella statunitense, votata al progresso e che, anzi, vi ritrova la strada che conduce

²⁰ Tra le citazioni riportate da Brown, le uniche a fare riferimento alle qualità disegnative e coloristiche di Matisse sono quelle gemelle di Royal Cortissoz («It is I believe a matter of history that he has learned how to draw. But whatever his ability may be it is swaped in the contortion of his mishappen figures», in *The post-Impressionism Illusion*, «Century», LXXXV, marzo 1913) e di Frank Mather, il quale ritrasse il pittore come un «original and talented draughtsman», le cui *pictorial ideas* si rivelavano però «triviali, mostruose o completamente assenti» (*Newest Tendencies in Art*, «Independent», LXXIV, 6 marzo 1913). Cfr. M. W. Brown, *The Story*, op. cit., p. 142.

²¹ *The Story*, p. 164. Gli fa eco Duncan Philipps, che in due articoli (la recensione dell'Independent's Show *Fallacies of the New Dogmatism in Art, Part I*, pubblicato in «American Magazine of Art» IX, dicembre 1917] e *Revolutions and Reactions in Painting*, in «International Studio», LI, dicembre 1913) oltre ad ammettere la completa incapacità di comprendere «the perplexing subject of these atrocities enclosed in frames and christened with titles]», in cui ritorna il tema della necessità della pretesa di riconoscimento per l'attivazione del meccanismo di shock, quando riferito alla creazione artistica, definì Matisse *poisonous*, esplicitando chiaramente la percezione della qualità pericolosa dell'artista, quasi un untore votato all'annientamento, alla subdola soppressione dei valori fondanti della cultura – e della società – statunitensi. I due articoli sono citati, sempre da Brown, in *American Painting*, p. 55.

²² «It is impossibile to accept such offensive presentation of the human form divine as those which appear in *La Coiffeuse* and the *Panneau Rouge* and the *Portrait of Marguerite*»; cit. in M. W. Brown, *The Story*, op. cit., p. 164.

²³ «[...] art is by the few and for the few. The more individual a work of art is, the more precious and free it is apt to be; at the same time, as a natural consequence, the more difficult to understand», S. Hartmann, *That Toulouse-Lautrec Print!*, in «Camera Work», 29, gennaio 1910, cit. in M. W. Brown, *American Painting*, p. 41.

all'elevazione spirituale dell'individuo come partecipante alla comunità.²⁴ Personalizzazione e parcellizzazione dell'esperienza, diffusi per mezzo dell'opera d'arte, risultano essere concetti così estranei al valore che l'individualismo assume nella cultura statunitense da rappresentare un pericolo – o, quantomeno, questo lascia intendere l'aggressività con la quale le tendenze che lo professano sono contestate – per la tenuta del tessuto sociale e, come tali, vanno combattuti con gli strumenti appartenenti alla collettività; prima fra tutti, la possibilità di libera espressione che trova definizione nella stampa. Come sottolinea Brown,

Individualism is a time-honored trait of the character in the American hierarchy of values. In art, as in all other fields, individualism apparently was considered a virtue only so long as it remained within the established frame work of social precepts. The moment it came into conflict with the status quo it became suspect [...]. Sometimes this individualism was labeled irresponsibility, sometimes, when it seemed to have gotten quite out of hand, it was called anarchism. Cox saw the development of nineteenth-century European art as a progressive degeneration from social laws to individual whims [...].²⁵

La questione del limite all'espressione dell'individualità/individualismo che Brown solleva appare singolarmente ignorata dagli stessi organizzatori dell'Armory, come dimostra la richiesta che essi rivolgono agli artisti americani invitati ad esporre dal Domestic Committee e che val la pena di riportare per intero:

In the forthcoming Internationa Exhibition of Modern Art, the dominant feature of the foreign exhibit *is not so much its novelty as its distinct individuality of expression and forceful manifestation of creatività power*. For this reason it is held to be the more desirable that our home exhibit be equally conspicuous in like feature. The Domestic Exhibition Committee is therefore addressing this note to such artists on its list of invited exhibitors a sit deems most essential to be represented, with the request that *the prospective exhibitor expose works in which the personal note is distinctly sounded*.²⁶

La ricerca esplicita di quella che sarà l'autentica pietra dello scandalo della mostra, condotta

²⁴ «It was clear enough, even to American critics, that Matisse was trying to achieve a “childlike” or “primitive” vision, but this was itself upsetting. European art has revolted against the sophistication and “decadence” of the late nineteenth century, and was searching for “fundamentals” while American aesthetic thought was still naïvely sold on “progress.”» scrive Brown (*The Story*, p. 143) e prosegue con una significativa citazione, anche per la testata in cui venne pubblicata, di Adeline Adams: «The childlike attitude as an *idée fixe* shows degeneration in viewpoint» (*The Secret of Life*, in «Art and Progress», aprile 1913).

²⁵ M. W. Brown, *American Painting*, op. cit., p. 56; secondo Cox chi fa arte attraverso l'espressione del proprio sé è un anarchico o uno di quanti vogliono ribaltare le leggi della società.

²⁶ Cit. in M. W. Brown, *The Story*, p. 88; il corsivo è di chi scrive.

dalle stesse figure che si dichiaravano consapevoli della possibilità dell'esacerbazione del tono delle polemiche, come già era avvenuto in Europa, ma non intenzionati a fomentarle²⁷ impone di volgere la nostra ricerca alla considerazione dello shock da un punto di vista differente: quelli di quanti contribuirono alla realizzazione dello scandaloso Armory Show, dal momento che una violazione inconsapevole del limite, anche alla luce delle esperienze che avevano condotto Kuhn, Pach e Davies alla concezione dell'esposizione, risulta quantomeno poco credibile: l'entusiasmo che accompagnò il viaggio europeo, la meraviglia con cui i tre, privi di una formazione artistica tradizionale tranne nel caso di Pach, accolsero le novità del Vecchio Continente sembrano modellare la famigerata Chamber of Horrors, quasi fosse intenzione degli organizzatori portare negli Stati Uniti lo stesso shock che essi avevano subito in Europa.²⁸ Alla luce di tali considerazioni, non sembra improprio interpretare le azioni dei comitati selezionatori, e prima ancora della stessa leadership dell'AAPS, come rivolte quantomeno a fornire gli elementi primari sui quali sarebbe montato lo scandalo che di fatto decretò il successo dell'Armory Show del 1913.²⁹

²⁷ «Of course, controversies will arise, just as they have arisen under similar circumstances in France, England, Germany and Italy. But they will not be the result of any stand taken by the Association as such», F. J. Gregg, *The Statement*, in *For and Against*, cit., p. 11. Il piccolo pamphlet *For and Against*, contenente alcuni scritti sull'esposizione, fu pensato da Khun e Gregg e curato da quest'ultimo per il pubblico di Chicago, così da restituire ai visitatori parte del dibattito così come si era sviluppato a New York; nonostante la cospicua affluenza e l'interesse per la scandalosa mostra dimostrate dalla città, le copie de «The Red Pamphlet» vendute non raggiunsero le duemila unità: in che misura ciò sia indicativo di quella che Brown definisce una atmosfera carnevalesca, un *circus [...] heightened by an unexpected epidemic of "morals" rumors and charges* (*The Story*, p. 205) evidentemente meno interessato alla comprensione delle nuove proposte dell'Armory che all'esplosione della polemica in quanto tale è argomento di grande interesse per definire il valore dello shock in occasione di questo evento, e vi si tornerà.

²⁸ Dopo che Davies sottopose a Khun il catalogo del Sonderbund di Colonia del 1912 – annotato, secondo Khun, con la frase «I wish we could have a show like this» - egli si precipitò, letteralmente, in Germania: la mostra fu un vero shock per l'artista, che successivamente si spostò a L'Aja, dove conobbe l'opera di uno sconosciuto Redon, destinata ad enorme successo negli Stati Uniti grazie all'Armory, a Berlino e a Parigi, dove entrò in contatto con Pach (che viveva nella capitale da tempo, dipingendo e scrivendo della nuova arte) e la vitale scena cittadina nell'anno in cui, ormai passata la temperie Fauve, vi esponevano per la prima volta i Futuristi. A novembre fu raggiunto da Davies, ed il gruppo formato dai tre principali promotori della mostra *spent fantastic ten days trying to round up the best and most advanced art they could find*. Sulle vicende europee di Pach, Davies e Kuhn, M. W. Brown, *The Story, A regular orgy of art*, pp. 63-76.

²⁹ I dati, pur non assolutamente precisi, sull'affluenza del pubblico nel corso della rassegna newyorchese mostrano come ad un inizio in sordina fece seguito un exploit nelle ultime due settimane, fino al vero e proprio

La definizione del significato di tale atteggiamento e la sua specificazione all'interno della nostra trattazione richiama in causa, preliminarmente, quel concetto di progresso cui si è fatto cenno in precedenza – un'idea che, come si è detto, ha come fine l'elevazione genericamente “spirituale” dell'uomo. A dispetto delle accuse rivolte loro, la selezione operata dai fautori dell'Armory sulle opere europee condivide pienamente questo sentimento: «He [Quinn] says the New Yorkers are worse than rubes», scrive Khun a Pach,³⁰ ed è una condizione per la quale si invoca – da parte dell'AAPS – il riscatto. Ciò che l'Armory fu non può essere ridotto ad una semplice *mostra*, intesa come presentazione di una serie di opere senza altro fine che quello, appunto, dell'esposizione; il suo valore, nelle stesse concezioni dei suoi ispiratori, riposa nel carattere *dimostrativo* che soggiaceva all'ideazione del percorso espositivo: dimostrazione della discendenza delle punte più avanzate dell'avanguardia artistica statunitense dai riconosciuti maestri europei e, fra questi, dell'esistenza di un percorso coerente;³¹ ma dimostrazione, soprattutto, della legittimità dell'ideale espresso da due fondamentali dichiarazioni:

All of the master selected, big or little, represented some defined *breach* with accepted authority and tradition, from Ingres to the Impressionists, from the Impressionists to Cézanne, and from

trionfo dell'ultimo giorno d'apertura («Then, suddenly and unaccountably, one bright, cold morning an army of citizenry stood at the gates, jammed the stairs under the great arch, backed up like flood waters on the wide sidewalks [...]. More than one hundred thousand people came in those remaining weeks to see curiosities that outshone the dime museums.», R. Blesh, *Modern Art USA. Men, Rebellion, Conquest, 1900-1956*, New York, 1956, p. 52; cfr. anche M. W. Brown, *The Story*, p. 118). Il successo di pubblico trovò replica a Chicago, dove l'evidenza dell'effettivo contributo apportato alle polemiche sembra essere ancora maggiore. Di contro, l'edizione bostoniana dell'Armory fu deludente, sia in termini di affluenza che – ed in ciò sembra trovare conferma il legame tra i due aspetti – sul fronte delle polemiche condotte a mezzo stampa (*The Story*, pp. 183-189); l'ipotesi avanzata da Brown a spiegazione di una così netta involuzione, ossia il riconosciuto prestigio della Copley Society (*ivi*, p. 184; Brown prospetta inoltre un esaurimento della curiosità, dopo mesi di intensa copertura mediatica), è senz'altro plausibile e, anzi, è un elemento a supporto della tesi cui si è fatto riferimento, che vuole l'organizzazione almeno parzialmente responsabile dell'accoglienza dell'esposizione – anche a Chicago, peraltro, parte dello scandalo si centrò sull'accusa di aver *profanato* l'Art Institute (*ivi*).

³⁰ La lettera è del 12 dicembre 1912, poco dopo il rientro dal soggiorno in Europa, e si colloca nella cruciale fase di ideazione di quello che potremmo definire il *concept* del futuro Armory Show.

³¹ F. J. Gregg, *Letting in the Light*, in «Harper's Weekly», 15 febbraio 1913, ripubblicato in *For and Against*, op. cit., p. 17.

Cézanne to the “Cubists”.³²

The exhibition [...] starts, chronologically, with Ingres, born in 1785, and carries the spectator through Marcel Duchamp, born almost exactly a century later. Beginning with Ingres, we have *one of the greatest century of painting*, a succession of glorious creators, *every one of whom has been misunderstood and attacked*, until appreciated and *canonized*.³³

Ponendo il carattere di *breach*, di violazione e rottura, a criterio unificante di una sorta di nuovo *siglo de oro* della pittura senza peraltro lasciar in alcun modo intendere che gli artisti più sconvolgenti presentati nelle sale dell’Armory (Matisse e i Cubisti, o magari Marcel Duchamp e la sua originale interpretazione delle suggestioni avanguardiste nel famigerato *Nudo*) rappresentassero un punto di arrivo, come nella formula dei Salon ottocenteschi che premiavano il *migliore* della produzione artistica corrente,³⁴ nell’Armory lo shock si fa *fondamento* dell’esposizione mentre la tradizionale declinazione di reazione all’evento assume un carattere di necessaria conseguenza alla fruizione della mostra. In questo senso, si apre la possibilità di riconsiderare la collocazione “temporale” dello shock rispetto all’opera-evento, da *dopo* a *prima*, e parallelamente diventa percorribile la strada di una sua valutazione critica come parte dell’atto creativo stesso, più che della sua ricezione.

Il ruolo che lo shock detiene in questa dinamica permette il confronto con la lontana ma, per certi versi, parallela progettualità che si è delineata a proposito di Giorgio Vasari e della redazione delle *Vite*. Come per il testo vasariano, anche la concezione dell’Armory Show trova nello shock una modalità per dare rilievo ai nodi concettuali di maggior valore; rispetto all’opera cinquecentesca, il cui fine risiedeva nella definizione di quella *maniera moderna* che

³² *The New York Exhibition*, in *For and Against*, op. cit., p. 13.

³³ W. Pach, *Hindsight and Foresight*, in *For and Against*, pp. 27-28.

³⁴ La distanza tra le due impostazioni emerge compiutamente in chiusura di *Letting in the Light* (art. cit., in *For and Against*, cit., p. 25): «The moral is that nothing is final in art, no last word, and that the main thing is not to be taken in on one hand, and not to be blind on the other». In realtà, l’Armory non si distacca solo dalla formula del Salon – il diverso ruolo della giuria selezionatrice è fondamentale in quest’ottica – ma, in rapporto ai fini, in maniera forse meno netta marca anche la propria differenza rispetto alle mostre degli Impressionisti degli anni Settanta e Ottanta del secolo precedente: il gruppo di Batignolles intende contrastare l’accademismo, e pone dunque la propria proposta come alternativa “migliore” rispetto; l’Armory, di contro, con il solo fatto di includere pittori accademici quali Ingres nel percorso fa sì che anche l’Accademia sia integrata e, dunque, riletta attraverso la nuova concezione sottesa all’esposizione, di cui ora si cercherà di dar conto.

trovava il proprio *insuperabile* campione in Michelangelo Buonarroti, dopo il quale la teoria artistica e i precetti definiti dall'aretino potevano essere solo conservati e difesi, quest'uso strumentale dello shock viene ora declinato in quella che potremmo definire una reale categoria storiografica nella quale rottura del canone e progresso artistico coincidono: la distanza tra le due operazioni si misura nel passaggio da una concezione ancillare dello shock, volto a sostenere una prospettiva precettistica, e dunque *chiusa*, all'*apertura* che scaturisce nuovamente dallo shock ma che viene rivolta all'istituzione di un sistema artistico indefinitamente – almeno a livello teorico – progressivo ed aperto ad ogni possibilità.

Attraverso questo percorso l'Armory si caratterizza, in definitiva, come il momento in cui emerge pienamente la sostituzione della necessità di conservazione dell'esistente con l'esaltazione del *cambiamento*, del continuo rinnovarsi delle pratiche artistiche che assurge a valore in quanto tale. Il dinamismo di tale concezione, che sviluppa compiutamente quel carattere progressivo dello shock che abbiamo rilevato sin dal principio di questo scritto, riflette l'affermazione di un'idea di modernità nella quale è la relazione, e non più la norma, a strutturare il contesto nel quale opera l'artista, inteso come colui che rende possibile e definisce i termini del cambiamento, che si relaziona all'esistente in senso trasgressivo (*trans-grēdi*, 'procedere oltre') e scioccante, in ossequio al nuovo paradigma dinamico che già era stato adombrato nel saggio sul riso di Bergson e che trova ora, all'Armory, la propria rappresentazione.³⁵

³⁵ Nathalie Heinich legge l'istituzionalizzazione del nuovo paradigma che prevede la necessità della contestazione all'artista da parte della critica nelle vicende che riguardano Van Gogh. In *La gloire de Van Gogh. Essai d'atopologie de l'admiration* (Paris, 1991, cfr. soprattutto p. 208 segg.) la scoperta dell'artista dopo la sua tragica morte non solo si fa agiografia (accompagnata da una sorta di "bisogno di risarcimento" che determina il tardivo successo commerciale della sua opera, cfr. pp. 52-57), ma i caratteri *maudit* del pittore assumono il ruolo di riferimento imprescindibile per la rilettura critica di artisti del passato e diventano modello per comportamenti e valutazioni future. Il passaggio dal XIX al XX secolo si conferma dunque come momento di profonda revisione della struttura del sistema artistico, e se si è scelto di analizzare il versante americano di questa affermazione è solo in ragione del prodursi, oltreoceano, di una dichiarazione assai più esplicita – e dunque dirompente – dell'istituzione del nuovo modello.

È nella comparsa di questo nuovo paradigma, paradossale nella misura in cui il cambiamento diventa struttura di una griglia interpretativa rigida, che l'Armory esplica il suo ruolo fondamentale all'interno del percorso di cui stiamo cercando di dar conto. Come già a proposito del processo di apertura di un nuovo campo di riconoscimento giunto a compimento con le vicende impressioniste, l'applicazione del nuovo modello fondato sullo shock influisce sull'intero contesto che si esprime attraverso l'arte e nel quale l'arte trova possibilità d'espressione – e d'altro canto anche la conservazione di quel momento apicale dell'arte raggiunto a Firenze verso la metà del Cinquecento si era riflessa, per iniziativa del suo stesso teorizzatore, nell'istituzione dell'Accademia delle Arti del Disegno che ne avrebbe tramandato immutato lo splendore; allo stesso modo, anche la conflittualità che impronta la modernità si traduce nell'atteggiamento competitivo che informa l'azione di un sistema artistico che deve necessariamente rivolgersi a ciò che si trova all'esterno dei suoi tradizionali confini.

Il mezzo attraverso il quale la nuova concezione della scena artistica espressa dalla mostra trovò coerenti possibilità di contatto con il pubblico divenne uno degli elementi che assume maggior risalto nella prospettiva storica del racconto dell'Armory Show, non privo di elementi di interesse anche per la nostra trattazione. Kuhn, cui la decennale esperienza come vignettista aveva rivelato le logiche del *modern phenomenon of press publicity*,³⁶ e Frederick Gregg, editorialista del «Evening Sun» assunto dall'AAPS per occuparsi della promozione della mostra, furono le figure principali dietro la poderosa campagna pubblicitaria che anticipò la mostra e continuò a dare i propri fondamentali frutti nel corso dell'esposizione.³⁷

Poster, cartoline e lettere furono inviate ai giornali, alle scuole d'arte, alle librerie, ai musei e

³⁶ M. H. Bogart, *Artists, Advertising, and the Borders of Art*, Chicago, London, 1995, p. 222.

³⁷ Anche Pach aveva esperienza come giornalista, mentre Davies era noto per i suoi contatti con l'alta società cittadina, dalla quale ottenne un fondamentale sostegno economico all'impresa dell'Armory. La leadership dell'aspetto genericamente promozionale dell'esposizione venne, ad ogni modo, tenuta da Kuhn.

ai mercanti di tutto il paese, e si pensò anche ad affittare uno dei moderni tabelloni elettrici di Broadway: «our show must be talked about all over the U.S. before the doors open», scrisse Kuhn a Pach il 12 dicembre 1912,³⁸ un obiettivo che venne perseguito *according to American methods*.³⁹ Le vicende che avevano visto protagonista il celebre impresario Phineas Taylor Barnum e la sostituzione del potere d'attrazione del bello con quello dell'*interessante*, da lui operata, fanno da significativo antecedente alle azioni poste in essere dagli organizzatori e si concretizzano nel logo scelto per l'Armory: il *pine tree* simbolo della rivoluzione delle Colonie dichiarava senza possibilità d'equivoco quali fossero gli scopi dell'Armory, benché taciuti o comunque sminuiti da suoi stessi fautori, mentre gli effetti dell'esposizione rappresentano essi stessi una rivoluzione nel sistema artistico d'oltreoceano sia nel senso, già definito, dell'instaurazione del nuovo paradigma di riferimento, sia in quello, più concreto, dell'apertura di nuove gallerie e dell'inaugurazione di importanti collezioni dedicate al modernismo – frutti, questi ultimi, salutati con favore anche dalla critica ostile al Post-impressionismo e al Cubismo.

L'aspetto di maggiore interesse, per il nostro scritto, dell'innovativo approccio alla promozione dell'arte messo in opera prima e durante la mostra concernono però il significato e la necessità dell'imponente risonanza mediatica dell'evento che, ingigantitasi in stretta relazione con il crescente interesse dimostrato dal pubblico, conduce la propria missione di richiamo attraverso la sollevazione delle «individual emotions and appetites»⁴⁰ di un pubblico indifferenziato, per il quale la *vis* polemica dello scandalo e la curiosità assumono un

³⁸ Cit. in M. W. Brown, *The Story*, p. 78. Sul progetto pubblicitario a Broadway, cfr. M. H. Bogart, op. cit., pp. 224-225. Come riporta il testo, «Gude [la O. J. Gude Company era stata la prima compagnia ad usare l'elettricità in un cartellone pubblicitario, nel 1892] himself was very "much interested in this enterprise of such radical departure from established convention."»: una tale condivisione è senz'altro indicativa di un comune atteggiamento pionieristico.

³⁹ Lettera di Kuhn a Edward Goewy del «Kansas City Post», 31 gennaio 1913, in cui Kuhn offre all'amico giornalista fotografie e «a story»; cit. in M. H. Bogart, op. cit., p. 225.

⁴⁰ M. H. Bogart, op. cit., p. 225

significato rilevante e privilegiato come gioco sociale rispetto alla valutazione critica ed obbiettiva della qualità artistica delle opere esposte, appannaggio di una ristrettissima parte di visitatori.⁴¹ «Fu la reazione emotiva alla cosa o all'evento, più che la sua rappresentazione, a rappresentare il reale obiettivo», scrive Brown a proposito del procedimento creativo sottostante alle opere più sconvolgenti esposte nelle stanze dell'Armory, ma la reazione emotiva è anche la risposta automatica del pubblico a queste opere che impediscono il processo di elaborazione richiesto da ogni tentativo di comprensione: di nuovo, lo shock si dimostra connaturato all'Armory Show e le attività della leadership organizzativa dell'AAPS, fomentando la curiosità di visitatori totalmente impreparati ad accettare le nuove proposte artistiche europee, mirano nella straordinaria coerenza con gli aspetti decisivi della mostra a manifestare compiutamente, per ogni aspetto della mostra e del contesto in cui essa si inserisce, la rilevanza dei nuovi ideali di singolarità e stupore. «All the advertising in the world and all the press-agenting will do no good if there is nothing for the public to see when it comes»: il successo dello Show dell'armeria si deve, ancora una volta dopo le mostre degli Impressionisti, alla realizzazione di un evento coerente in ogni sua componente, a se stesso e al sistema che esprime; ma se le mostre parigine *furono* uno shock, attirando l'attenzione del pubblico su una realtà artistica parallela all'accademismo (il nuovo *campo* di cui si è discusso), il valore dell'Armory risiede nell'aver rilevato questo shock e nell'averlo posto a *fondamento* dell'espressione artistica, e non è un caso se, tra le varie vignette satiriche apparse sui giornali, qualcuna tentò la strada della contestazione attraverso la riduzione del cubismo a qualcosa di già visto, sintetizzato nell'immagine di un'anziana intenta a cucire una coperta *patchwork* le cui qualità artistiche sembrano già – queste sì – esser state riconosciute (Fig.

⁴¹ «[...] what we want, after all, is serious discussion – for and against – and with Cortissov writing in the Century, even writing adversely, we shall attain serious consideration for the subject», Crownshield, direttore del «Century» e difensore del modernismo europeo, a Kuhn, 15 gennaio; cit. in M. W. Brown, *The Story*, p. 144.

23).

La volontà di stupire e di sconvolgere le categorie estetiche tradizionali che sta alla base dell'ideazione della mostra del 1913 fa sì che sia esattamente questo aspetto ad esercitare quella funzione di educazione artistica ed estetica, di progresso, che è ormai assodato attributo dello shock. Le opere, e di ciò si trova conferma nella parole di Kuhn appena riportate, assumono un ruolo di supporto all'evento, sono funzionali alla sua riuscita – indipendentemente dallo scopo prefissato – ma *non sono l'evento*: nella misura in cui senza i Matisse, i Picasso, i Brancusi e i Duchamp l'aspettativa suscitata nel pubblico non avrebbe potuto trovare soddisfazione, impedendo il deflagrare dello shock, parimenti il barnumiano *circus* di Kuhn e Gregg rappresentò la sola possibile modalità di una loro diffusione negli Stati Uniti. Non più all'opera d'arte, o per meglio dire, non solo all'opera d'arte si può dunque applicare la ricerca dello shock: l'evento e la sua attenta pianificazione, che infrange la temporalità “al presente” della fruizione, sono acquisiti come spazi fondamentali della progettazione di uno shock divenuto necessario nel nuovo orizzonte novecentesco.

Il rischio, in una situazione così strutturata, è che all'opera resti affidata una mera natura pretestuosa che trasforma in *merce*, intercambiabile purché coerente con il fine dell'evento, l'oggetto artistico. Se nel caso dell'Armory il fine è educativo, e l'educazione viene attuata per mezzo dello stupore, è l'opera sulla quale questo stupore si appunta a correre tale rischio; inoltre, nel momento in cui il fine dell'organizzazione smette di coincidere con motivazioni artistiche o estetiche, o quantomeno queste sono messe in secondo piano rispetto all'intrattenimento, allo scandalo che si traduce in lauti proventi finanziari, ad essere degradato al livello di prodotto di consumo è anche l'evento stesso, mentre la dignità dell'opera d'arte appare compromessa. Trovano in questo senso giustificazione, al pari con le difficoltà esegetiche della poco aggiornata critica statunitense, le accuse di mercimonio della

pratica artistica rivolte sia agli artisti la cui opera risultava tanto incomprensibile da rendere impossibile perfino emettere un giudizio di valore, che, con maggiore malizia, agli organizzatori della mostra.

Probably we err in treating most of these pictures seriously. It is likely that many of them represent in the painters the astute appreciation of the power to make folly lucrative which the late P. T. Barnum showed with his faked mermaid.⁴²

The news, however, has just reached here that this exhibition is merely a pretext for giving prominent display to the pictures of certain bad American painters, who are among the organizers. [...] The works of the French artists are scattered and badly hung, serving only as *bait for the public*. [...] “The New Spirit” is the motto of this exhibition. It appears that this boasted “new spirit”, however, is a very old one – namely, the spirit of *business*.⁴³

Né l’una né l’altra di queste citazioni condividono con le reazioni alla – pretesa – nulla qualità artistica dei dipinti delle Avanguardie europee i consueti toni scandalizzati o astiosi; di contro, esse rappresentano una legittima derivazione delle accuse rivolte agli artisti: l’impenetrabilità, fonte di stupore e di rifiuto, viene scardinata attraverso il ricorso ad un metro di misura *mercantile*, alieno rispetto alle inservibili categorie critiche consuete, che permette il superamento dello shock e il reinserimento di queste opere inclassificabili in un sistema che dia loro un senso, per quanto spregevole.⁴⁴

⁴² T. Roosevelt, *A Layman’s Views of an Art Exhibition*, «Outlook», 29 marzo 1913.

⁴³ Il brano citato, secondo quanto riportato da Brown (*The Story*, p. 148; il corsivo è di chi scrive), sarebbe tratto da un articolo del «Times» facente riferimento, a propria volta, ad una recensione pubblicata sul nuovo magazine parigino «Montjoie» il 22 marzo.

⁴⁴ Nell’interpretazione delle vicende dell’Armory data da Bogart (op. cit., p. 225), è soprattutto la dicotomia tra l’atteggiamento accademico, disinteressato e rivolto al progresso sociale, e quello volgarmente utilitaristico di Kuhn, Pach e Davies a dover essere posto all’origine degli scontri sorti nel corso della mostra. Una riduzione così arbitraria non tiene conto di esperienze quali quella della Association for Blinds, che sfruttando le polemiche suscitate dall’Armory organizzò la *Academy of Misapplied Art*, mostra di dipinti parodistici rivolta alla raccolta dei fondi per l’Associazione. La mercificazione delle opere, oltre che della risonanza mediatica, fu appannaggio anche degli oppositori, confermando da un lato la concretezza del nuovo paradigma della modernità e, dall’altro, impedendo la semplificazione di un discorso che si arricchisce di punti vista intrecciati sullo stesso fenomeno. Tutto ciò, anche alla luce della censura tutt’ora vigente, soprattutto fra gli artisti stessi, a proposito delle connessioni fra essi stessi e il mercato, cfr. S. Thornton, *7 Days in the Artworld*, London 2012.

Se la figura dell'artista che *paints with a tongue in cheek and an eye on his pocket*⁴⁵ fa il paio con la ricerca di visibilità e potere competitivo dell'opera-evento, – così come traspare dalle attività promozionali e dalla sottolineatura del successo commerciale dell'Armory⁴⁶ – è infine lecito attribuire all'evento-Armory quantomeno l'emersione, in forma assolutamente embrionale e promossa dall'incomprensione di cui soffrirono le opere più scandalose della mostra, di quel progressivo avvicinamento tra l'opera e la merce che caratterizzerà gli anni centrali del secolo, è che sarà parte non trascurabile del dibattito artistico della sua seconda metà. D'altro canto, non è possibile screditare l'Armory in ragione di quanto i temi sottesi all'esposizione rappresentino un'anticipazione delle distorsioni prodotte dal sistema artistico e mercantile che troverà la propria patria d'elezione proprio a New York, di lì a pochi anni; *lo spettacolo* – perché di spettacolo è necessario parlare – *non potrà essere ripetuto*: lo shock, e così le sue conseguenze, traggono forza e vitalità esattamente dall'unicità del loro prodursi.⁴⁷

Nichilismo Dada

Se tra le conseguenze dell'Armory è da annoverare la definitiva emancipazione da una struttura espositiva modellata sull'esempio dei Salon ottocenteschi, nondimeno la mostra newyorchese opera, come questi, una selezione sulle opere europee da esporre volta alla presentazione di una storia ideale della produzione artistica del Vecchio Continente: ciò che si intende definire è un nuovo spazio d'azione per gli artisti americani, uno spazio la cui instaurazione si pone come il punto di arrivo, rappresentato dai cosiddetti *cubisti*, di un

⁴⁵ K. Cox, *The New Art*, «The New York Times», 16 marzo 1913. Cox riferisce questa frase a Matisse, la cui pittura gli appare come una beffa (*tongue-in-cheek*) volta a garantirgli il successo finanziario dello scandalo.

⁴⁶ Il valore delle vendite, il cui registro fu affidato a Pach, fu secondo Brown di circa 44 148,27 dollari – per un totale di 174 opere vendute, di cui solo una cinquantina di artisti statunitensi; cfr. *The Story*, p. 120.

⁴⁷ Cfr. *1913 Armory Show 50th Anniversary Exhibition*, catalogo della mostra, Utica – New York, febbraio a-aprile 1963.

percorso segnato dalla fede positivista nel progresso. In questo senso le vicende dell'Armory Show e le coeve proposte avanguardiste europee continuano la volontà di esposizione e imposizione di una modalità operativa, di un gusto egemonico che, seppur riconosciuto come il più avanzato, non riesce a completare l'opera di abbattimento delle strutture gerarchiche e compiere la definitiva liberazione della pratica artistica.

La produzione di manifesti, caratteristica delle avanguardie storiche, e in particolare quella rigogliosissima del Futurismo, non è che il tentativo di far trascinare l'arte nella vita attraverso una impostazione realistica e strettamente tecnica, normativa, per cui l'arte si fa portatrice di una assolutamente inedita – quantomeno nelle forme – e perciò tanto più sconcertante valenza politica e sociale. Ed è in quanto tali scopi sono connaturati alla natura del Futurismo e di quei movimenti avanguardisti ugualmente tesi ad esercitare un ruolo attivo nella ridefinizione del quotidiano che all'arte viene imposto lo sviluppo di una capacità di penetrazione che non può che passare attraverso le forme dello shock e dello scandalo, così che la già attestata azione di questi sul gusto del pubblico apra alla rivoluzione politico-sociale incarnata, almeno nell'intenzione, dal manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo* del marzo 1915.⁴⁸ Sono gli stessi Futuristi, peraltro, a fare un uso forse ancora più moderno della pubblicità rispetto a quanto messo in scena dall'Armory nelle celebri serate futuriste: serate cui il pubblico, conscio delle provocazioni di cui sarebbe stato oggetto, si presentava già munito di

⁴⁸ M. Calvesi, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma 1984, pp. 8-10. Tale possibilità, che Rochlitz fa risalire all'affermazione dell'autonomia dell'arte e, per questa via, al suo potere di suggestione, si fonderebbe sulla convinzione avanguardista di potere da un lato estetizzare il mondo, assorbendo la vita nell'arte, e dall'altro di trasformare la realtà in nome delle proprie esigenze utopiche (R. Rochlitz, op. cit., p. 35): questa sorta di movimento a doppio senso di quest'idea di arte – da “fuori” a “dentro” e da “dentro” a “fuori” della stessa – ritrova unità se, abbandonando tale prospettiva autonomista, si riporta la questione alla considerazione del potere attivo delle immagini nel partecipare alla definizione e al cambiamento delle condizioni del reale. Questa possibilità fu già indagata da Benjamin nella sua discussione sull'*estetizzazione della politica* messa in atto dal fascismo europeo e ricondotto alla necessità di questo di «fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei rapporti di proprietà tradizionali»; cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Torino 2012, pp. 47-49.

mezzi di risposta quali ortaggi, uova, persino petardi, e pronto ad un vero e proprio combattimento fisico con gli animatori di tali spettacoli che, concludendosi con l'intervento della polizia, occupavano il giorno seguente le pagine della stampa. Se a questo tipo di shock manca, a tutti gli effetti, l'elemento della sorpresa che induce a confusione e smarrimento, esso rappresenta senz'altro il riconoscimento della possibilità dell'azione scioccante e, in questo senso, marca la modernità dell'azione futurista e la direzione che la riflessione sul motto già bohémien *épater les bourgeois* sta prendendo, sempre più orientata alla presa di coscienza degli effetti della proposta artistica ha sul pubblico.

È Dada ad ereditare, e a sviluppare ulteriormente fino a superarla, la volontà futurista di scioccare la borghesia attraverso la violenza delle proprie manifestazioni. Nel Manifesto del 1918 Tzara prescrive per i dadaisti la creazione di un'opera «mostruosa da far paura alle menti servili»,⁴⁹ parole in cui emerge dichiaratamente l'intento scioccante – contenuto già nella sola idea di *mostruosità*⁵⁰ - affidato alle produzioni del movimento e, come presupposto della effettiva possibilità dell'azione sconvolgente da cui gli artisti parrebbero ritenersi non solo immuni, ma pienamente in sintonia con i suoi caratteri, la distanza di Dada da quella società i cui fondamenti hanno potuto trovare completa espressione solo nella tragedia della Prima Guerra Mondiale, che pur non coinvolgendo direttamente la compagine dadaista

⁴⁹ Questa e le successive citazioni del Manifesto sono tratte da *Manifesto Dada 1918*, in «Dada», n. 3, dicembre 1918, cit. in A. Schwarz, *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica, Cronologia, Repertorio delle riviste*, Milano, 1976, pp. 120-125.

⁵⁰ Etimologicamente riferibile alla sfera del divino, il *mostro* si pone come manifestazione di una realtà di ordine differente rispetto al luogo della sua apparizione, ed è in tale differenza qualitativa – che non esclude la declinazione nel senso della *meraviglia*, dunque positiva – che si sostanzia il suo carattere scioccante. La preferenza accordata al suo significato “negativo” qualifica l'origine della repulsione per la mostruosità nel senso dell'immondo, con attinenza dunque ad un ambito di devianza rispetto all'ordine della realtà rivolto verso il basso, l'*in*-umano o l'*infra*-umano (o anche *pre*-umano, con riferimento a quanto si dirà a breve sul rifiuto della razionalità operato da Dada). Si avrà modo di tornare sulla questione nel corso del capitolo.

zurighese è da questa osservata da una prospettiva tanto distante quanto privilegiata.⁵¹

L'intento del Cabaret Voltaire di scuotere la borghesia cittadina si risolve quindi in spettacoli all'insegna della trasgressione di ogni codice gerarchico o discriminatorio spinta fino alla messa in discussione della stessa idea di ragione, di logica che ordina e comprende: posizione che estremizza la destituzione gerarchica del soggetto della pittura già operata da Manet sostituendo alla ragione pratica che guidava l'artista parigino il dominio del caso, facilmente traducibile in quel caos – anche linguistico – che è l'antitesi stessa della vita in società. La totale incomprendimento cui in virtù di ciò sono sottoposte le produzioni Dada è di per se stessa eversiva venendo meno all'intento comunicativo dell'opera d'arte, e come tale non può che tradursi in vive proteste da parte del pubblico,⁵² ma ciò che differenzia Dada sia rispetto alla rivoluzione ottocentesca dei modi artistici che nei confronti del Futurismo – e dalle avanguardie che ne sono derivazione – è che il movimento, con l'esclusione comunque parziale del nucleo berlinese,⁵³ non ha alcun obiettivo polemico specifico se non la società nel suo insieme, nelle forze primarie che la dominano, e può per questo informare la sua

⁵¹ Negli stessi anni che vedono l'inizio della vicenda Dada vive a Zurigo, ed esattamente di fronte all'edificio che dal febbraio del 1916 ospita il Cabaret Voltaire di Hugo Ball, l'esiliato Lenin. È in città che egli scriverà buona parte del proprio saggio *Imperialismo, fase suprema del capitalismo* (pubblicato come opuscolo nel 1917; per l'edizione italiana si è consultato V. I. Lenin, *Opere complete*, Roma 1966, XXII, pp. 187-303) in cui emerge il tema, parallelo agli intenti sociali (più che politici) Dada, del «parassitismo e putrefazione» dell'ordine borghese (*ivi*, cap. VIII, p. 276-284). Cfr. anche L. Villari, *La guerra nella logica della Grande industria*, in *Il Dadaiismo*, «L'arte nella società», marzo 1977, pp. 6-15. Il cosmopolitismo di Dada, peraltro, emerge anche nel carattere del movimento in sé, oltre che nelle provenienze dei suoi componenti: nel recupero della tradizionale e corrosiva *moquerie* parigina – discussa nel capitolo precedente – refrattaria alle imposizioni retoriche di ogni valore, nell'ispirare al contesto germanico la struttura aperta al dibattito e allo scambio del Cabaret Voltaire, venata di un certo rifiuto della modernità in favore di una struttura sociale assai più limitata rispetto al modello industriale, infine, nell'attivismo interventista italiano come via, originariamente politica, per aprire alla proposta artistica la possibilità di azione sul contesto socio-culturale; cfr. G. Lista, *Dada e l'avanguardia*, in *Dada. L'arte della negazione*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, aprile-giugno 1994, p. 40.

⁵² «Abbiamo bisogno di opere forti dirette precise e incomprese una volta per tutte. La logica è una complicazione. La logica è sempre falsa» si legge nel Manifesto del 1918; «stavamo mettendo in atto uno dei nostri grandi Sabba. La gente intorno a noi urla, ride e gesticola. Rispondiamo con sospiri d'amore, raffiche di singhiozzi, poemi e l'abbaiare e miagolare dei *bruitists* medievali», H. Arp, *Dadaland*, in L. Lippard, *Dadas on art*, Englewood Cliff (New Jersey), 1971, p. 26. La traduzione è di chi scrive.

⁵³ Il Club Dada berlinese, fondato nel 1919 da Grosz, Heartfield e il fratello William Herzfelde, Hannah Höch, Richter, Hausmann e Huelsenbeck, tornato in Germania alla fine della guerra, è caratterizzato da un impegno politico inevitabile nel contesto delle tensioni postbelliche tedesche che troverà chiara espressione nell'attività dei fratelli Herzfelde e di Grosz.

azione ad un nichilismo che arriva a coinvolgere la stessa idea di logica elevando il caso, la gratuità del pensiero e dell'azione, ad unico principio-non principio tollerato come guida per la creazione artistica.⁵⁴

La radicalizzazione delle istanze dell'Avanguardia, soprattutto futurista, si impone sul piano non solo tematico, ma della stessa validità di una proposta tematica. La volontà futurista di affondare Venezia, di distruggere i musei, di far tabula rasa di tutti i miti della società italiana d'inizio Novecento dietro l'immagine anarchica non garantiscono – né prevedono – la liberazione dalle costrizioni della mitologia come tali, quanto piuttosto l'instaurazione di un sistema di valori parimenti coercitivo ed esclusivo che ha ai propri vertici la modernità della macchina, il mito della velocità, della scienza positivista e del progresso: un rivestimento dello *status quo*, una patina di modernità che, rinnovati gli idoli, non intacca la sostanza costitutiva del sistema.⁵⁵ Al contrario, il dadaismo di Tzara, Arp, Ball, dell'intero eterogeneo ed internazionale gruppo svizzero, piuttosto che dettare le leggi della società futura si propone di annullare quelle esistenti, rivelatesi fallimentari rispetto alle magnifiche sorti che prospettano, e le stesse strutture logiche che le reggono. Se le proposte Futuriste, nella loro assonanza con il fascismo, sembrano affermare il *fiat ars pereat mundus*, Dada risponde invertendo i termini: *fiat mundus*, un mondo "immondo" sottratto ad ogni dogma, primi fra tutti quelli dell'*ars* destinata alla distruzione. È per questo che lo shock si configura come elemento assolutamente necessario alla pratica Dada e connaturato al carattere contraddittorio che rappresenta la cifra del movimento: l'azione di ridiscussione del canone che si esplica nello shock pone l'individuo di fronte ad un oggetto impossibile da ridurre alle categorie normalmente impiegate per la comprensione della realtà – o meglio, a qualcosa di

⁵⁴ «Il Rinascimento insegnò agli uomini l'altera esaltazione della loro ragione. I tempi moderni, con la loro scienza e tecnologia, volsero gli uomini alla megalomania. La confusione della nostra epoca è il risultato della sovrastima della ragione», J. Arp, cit. in L. Lippard, op. cit., p. 24.

⁵⁵ Cfr. H. Béhar, M. Carassou, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, 1990, p. 31.

assolutamente antitetico rispetto a queste. Praticando questa collisione fra tragedia e riso, arte e non-arte, razionalità e caso, evidenze logiche e impenetrabilità dell'assurdo, oltre alla stessa dimensione storica di Dada, pseudo-avanguardia che manca di quel carattere normativo e ri-edificante dei movimenti pienamente avanguardisti contemporanei,⁵⁶ il dadaismo mette in scena la versione assoluta dello shock. Ciò che Dada rappresenta è il momento esatto dello scontro, quando le forze in gioco (gli eserciti della metafora cui abbiamo fatto riferimento sin dal principio di questo scritto) sono in perfetto equilibrio e a nessuna, per un istante, è concesso alcun vantaggio sull'altra. In questo senso Dada rappresenta la *tabula rasa*.

In quanto atto creativo, però, il dadaismo conserva una quota costruttiva che impedisce la nullificazione completa del progetto zurighese garantendogli, al tempo stesso, la possibilità di occupare quel ruolo fondamentale nel percorso novecentesco come momento della *materializzazione dello shock* che è presa di coscienza del suo significato, piena rappresentazione di quella che sinora non è stata che una tra le modalità di ricezione dell'opera d'arte. La reazione violenta, di disgusto e contestazione, alle opere Dada non è una conseguenza che dipenda da precise condizioni di contesto dell'opera d'arte rivoluzionaria, ma si fa mezzo attraverso il quale la stessa opera deve necessariamente trovare espressione: da previsione dell'impatto di questa sullo spettatore, come è per l'Armory e come già l'aveva forse inteso il Cosimo Rosselli che cercava di convincere il papa a premiare lui, e non i più talentuosi colleghi, incrostando d'oro e lapislazzulo i riquadri delle pitture sistine, quattrocentocinquant'anni prima del Cabaret Voltaire, lo shock diventa modalità d'azione di

⁵⁶ «Non c'è alcuna verità Dada. Basta pronunciare una dichiarazione opposta perché un'affermazione diventi Dada», A. Breton, cit. in L. Lippard, op. cit., p. 2 (traduzione di chi scrive), e T. Tzara, *Manifesto Dada 1918*, ivi, p. 16. Cfr. anche G. Lista, *Dada e l'avanguardia*, cit., pp. 39-40; H. Béhar, M. Carassour, *Conclusion*, op. cit., pp. 201-212; H. Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln, 1964, ed. it. *Dada. Arte e antiarte*, Milano, 1966.

opere a cui il pubblico è chiamato a rispondere, anche violentemente.⁵⁷

Il carattere fulmineo, temporaneo e spontaneo dello *shock fattosi movimento*, non strutturato – se non a posteriori, quando ormai la sua azione s'è conclusa⁵⁸ – né strutturabile radica lo shock nell'intero processo creativo accordando all'arte un'inedita adesione alla realtà che supera la sola volontà avanguardista di estetizzazione del sociale puntando a rimuovere, a distruggere, sia l'estetica che la socialità: è così, infine, che l'arte irrompe nella vita, portando in scena il legame tra l'una e l'altra e sottoponendolo allo shock dello scontro. Da qui deriva la considerazione dell'opera d'arte come prodotto non più unitario ma aperto alla riconfigurazione del suo stesso modo di rapportarsi con quello che, smesso necessariamente il ruolo passivo di pubblico, si fa interlocutore di opere che direttamente lo chiamano in causa, poiché «il principale piacere di Dada è di rivedersi negli altri» eccitandone «il riso, la curiosità, la collera».⁵⁹ La concezione della manipolabilità dell'interlocutore che Dada fa propria in relazione al proprio carattere scioccante trova prima e migliore espressione nel rivolgimento cui è sottoposta, significativamente, quella che nel XIX secolo era stata la più vivace, diffusa ed immediata manifestazione dello shock di fronte alle opere che nella seconda metà del secolo avevano a loro volta messo in discussione le convenzioni cui era

⁵⁷ «Il dadaista inventava gli scherzi per togliere il sonno alla borghesia [...] il dadaista comunicava alla borghesia un senso di confusione un brontolio distante e potente tanto che i suoi campanelli cominciarono a ronzare, le sue casseforti ad accigliarsi, i suoi onori scoppiavano in bollicine», cit. in L. Lippard, op. cit., p. 28-29; «Che ogni uomo gridi: vi è un grande lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, ripulire. La pulizia dell'individuo s'afferma dopo lo stato di follia, di follia aggressiva, completa, d'un mondo lasciato nelle mani di banditi che stracciano e distruggono i secoli. Senza scopo né disegno, senza organizzazione: al follia indomabile, la decomposizione.», T. Tzara, *Manifesto Dada 1918*, in A. Schwarz, op. cit., p. 124.

Per il riferimento a Rosselli, *Vite*, III, pp. 445-446.

⁵⁸ «Lo spirito Dada è realmente esistito solo dal 1913 al 1918, anni durante i quali non ha cessato di evolvere, di trasformarsi; dopo è diventato di un interesse ridotto, simile a quello della produzione della scuola di Belle Arti o a quello delle elucubrazioni statiche proposte dalla "Nouvelle Revue Française" o dai membri accademici dell'Istituto», F. Picabia, *Mr Picabia se sépare de Dada*, in «Comœdia», 11 maggio 1921.

Parallelamente, la forma d'espressione artistica privilegiata da Dada resta quella della *performance*, che meglio ne sostiene il carattere repentino, transeunte, la ricerca del rapporto diretto con il pubblico e la volontà, più che distruttiva, non-costruttiva.

⁵⁹ G. Ribemont-Dessaignes, *Les plaisirs de Dada*, in «Littérature», n. 13, maggio 1920, cit. in H. Béhar, M. Carassou, op. cit., p. 167.

sottoposto il sistema artistico parigino: il riso grottesco. Attraverso il *sensless*⁶⁰ determinato dall'elevazione del caso ad unica fonte della creazione artistica l'opera dada provoca nel pubblico una naturale ilarità che si rivolta però contro la platea da cui si leva, così che il processo di nullificazione delle strutture che la governano si svolge lungo una doppia direttrice: "all'andata", cioè nel momento della creazione artistica, quando al dominio della razionalità e di fronte al pubblico che lo incarna viene opposto l'impero del caso (primo shock, primo scontro tra sostanze incompatibili; messa in scena del conflitto);⁶¹ "al ritorno", quando l'ostilità al sovvertimento dei fondamenti relazionali si trasforma in risposta che avalla con la risata la critica dadaista («en se moquant d'eux, qui se moquent de tout, le public rit, de fait, de ses propres valeurs»:⁶² è il secondo shock, quello di una sostanziale auto-negazione più ancora che di una auto-critica).

È in questa dinamica che si definisce compiutamente il valore di *pars destruens* che Dada rappresenta nonostante la già sottolineata componente costruttiva indissociabile dal fare arte, in quanto nello shock, nella sospensione d'ogni possibilità d'azione che esso esprime, il nichilismo trova appoggio e complicità naturale, soprattutto quando tale atteggiamento viene espresso in maniera fondamentalmente inconsapevole direttamente da quello che è il proprio obiettivo polemico – lo shock che abbiamo definito *di ritorno*. Al contempo, il cortocircuito

⁶⁰ «Dada è per il *sensless*, che non significa *nonsense*. Dada è senza senso come la natura», J. Arp, *Dadaland*, cit., p. 28.

⁶¹ Interessante, in proposito, anche il legame istituito da Éluard tra riso e nulla: «Pour nous TOUS est une occasion de s'amuser. Quand nous rions, nous nous vidons et le vent passe en nous»; P. Éluard, *Développement Dada*, in «Mecano», n. 1, giugno 1922 (cit. in H. Béhar, M. Carassou, op. cit., p. 165); sulla relazione tra il progetto, se così lo si può definire, del nichilismo dadaista e le culture europee che vi sono coinvolte: «Il nulla! Dada fu effettivamente il primo incontro con il nulla. Questo nulla così sorprendente per un francese e anche per un individuo dell'Europa centrale, ma corrente per uno spagnolo, anche se confuso con l'abominio del mondo e l'ambizione d'eternità dei mistici (ricordiamoci del nulla di Unamuno), senza parlare dello Slavo vestito del suo nichilismo. Questo nulla che aveva poco in comune con il *nulla* degli esistenzialisti, il *nulla* di Heidegger, nonostante questo possa esserne una anticipazione giacché, invece di negare la "onnipotenza dell'essere", scoprì nella letteratura l'ombra negativa, il vuoto della sua irrealtà e rivelò in questo modo nei suoi promotori-distruttori il senso di una relatività inesorabile», G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1965, p. 357; la traduzione è di chi scrive.

⁶² H. Béhar, M. Carassou, op. cit., p. 187.

per cui lo shock agisce su se stesso fa sì che ad essere posta in discussione sia non solamente la qualità del valore in quanto tale (perché altrimenti Dada non avrebbe di che differenziarsi rispetto al Futurismo⁶³), ma la struttura del linguaggio che supporta il valore stesso, la cui univocità direzionale e di significato si fa impossibile da sostenere.⁶⁴

Contestando queste categorie Dada può sostenere la demolizione della folle razionalità che riscontra nell'idea di progresso economico, filosofico e sociale e che ha condotto materialmente, con il supporto delle conquiste scientifiche e sociali che ne sono espressione, alla tragedia del conflitto senza prevedere la sua sostituzione con alcun modello alternativo⁶⁵ che inficerebbe portata e validità della (anti) proposta.⁶⁶

⁶³ Cfr. G. Lista, *Dada libertino*, in *Dada. L'arte della negazione*, op. cit., p. 23.

⁶⁴ I *Canti di Maldoror* (1869) del Conte di Lautréamont (pseudonimo di Isidore Lucien Ducasse) rappresentano il precedente letterario dell'atteggiamento demistificatore che agisce attraverso lo humor e gli stilemi dell'allucinato e dell'assurdo e che sarà parzialmente ereditato, prima ancora della dichiarata influenza sul Surrealismo, da Dada. Per l'ascendente dell'opera di Lautréamont/Ducasse sul dadaismo, cfr. A. Gide, *Le cas Lautréamont*, in «Le Disque Vert», numero speciale, 1925 e, nello stesso numero, l'intervento di Ungaretti («Al momento delle *Poésies*, sembra non aver più alcuna fiducia nella parola. [...] S'è accorto dell'identità dei contrari, anche nel gioco delle parole. [...] Che vale dunque la parola? Tutto e nulla. E poiché la parola non ha più, per lui, alcun valore soggettivo, la tiene nel pugno come un'arma terribile.»); A. Breton, *Introduction*, in Lautréamont, *Œuvres Complètes*, Paris 1938, pp. IX-XIV («La rivolta completa di Maldoror non sarebbe per sempre la Rivolta se dovesse risparmiare indefinitamente una forma di pensiero alle spese d'un altro», *T.d.A.*, p. XIII); T. Tzara, *Dittatura dello spirito*, in «Le Surréalisme au service de la Révolution», n. 4, 1931 («[...] noi che abbiamo legato le nostre vite alla sua opera, per tutte le rivelazioni che successivamente ognuno di noi gli deve [...]. La sua opera ha funzione di leva nell'evoluzione che già si disegna perché [...] per una specie di magia verbale o di verbalismo incantatorio, la ragione è capace di spaesamento e la logica di dissezione») e *Notes sur le Comte de Lautréamont ou le Cri*, in «Littérature», Nouvelle série, n. 1, settembre 1922 («La libertà delle sue facoltà, non legate da nulla, che egli volge da ogni parte e soprattutto su se stesso, la forza d'abbassarsi, di demolire, d'aggrapparsi a tutte le tare, con una sincerità ben troppo intima per interessarci, è il più alto atteggiamento umano – perché trasformato in azione dovrebbe concludersi nell'annientamento di quello strano miscuglio d'ossa di farina e di vegetazioni: l'umanità»). Sull'atteggiamento di Dada nei confronti del linguaggio, *L'explosion langagière*, in H. Béhar, M. Carassou, op. cit., pp. 91-152.

⁶⁵ «Ils s'en prennent à tout ce qui, dans la civilisation, a favorisé le déclenchement de la poursuite de l'épouvantable tuerie, ou n'a pu la prévenir ni l'arrêter, à ces valeurs, selon Ribemont-Dessaignes, *responsables du massacre*», H. Béhar, M. Carassou, op. cit., p. 27. In *Système Dd* («Littérature», n.15, luglio-agosto 1920) Aragon si riferisce al nichilismo Dada come ad una *caduta senza fine*, «détruire un monde pour en mettre un autre à sa place, où rien n'existe, tel était en somme le mot d'ordre da Dada» (G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà Jadis*, 116-117?). Ribemont-Dessaignes fu sostanzialmente l'unico dadaista a professare una volontà distruttiva assoluta, che ignora la qualità intrinsecamente creativa di ogni atto produttivo interpretando tale contraddizione come rifiuto di istaurare principi estetici alternativi (cfr. H. Béhar, M. Carassou, op. cit., pp. 182-183).

⁶⁶ A propria volta, era stato il Primo Conflitto ad aver portato alla ribalta la questione dello shock con cosiddetti «scemi di guerra», soldati la cui psiche venne totalmente sconvolta durante il conflitto: quello che oggi è noto e curato come Disturbo Post Traumatico da Stress rappresentava un fenomeno nuovo durante e alla fine della guerra, spingendo la neonata psicanalisi a studiare i casi di *shellshock* e, dunque, origini e manifestazioni di un disturbo spesso fortemente invalidante che rivela, invero, tangenze con alcuni motivi Dada. (per una panoramica

Toujours la portée de ce mouvement dépassa la littérature et l'Art. Il visait la libération de l'individu hors des dogmes, des formules et des lois, son affirmation sur le plan de l'esprit, et l'on peut dire qu'il libérait l'individu de l'esprit lui-même, *en plaçant le génie au même rang que l'idiot*.⁶⁷

Il corsivo (di chi scrive) riassume il senso dell'intera operazione dadaista, che attraverso la frantumazione del costruito sociale e il ritorno ad una concezione dell'individuo come monade soggetta al caso o, al più, all'istinto eleva ad eroe degli artisti che si trovano ad agire all'intero del movimento lo *stupido* - dove "stupido" rileva più del carattere involontariamente, ingenuamente aperto all'impressione stupefacente del soggetto piuttosto che dell'ottusità di questi. Il fatto che l'etimo di *stupido* si riferisca allo stupore non fa che confermare lo strettissimo legame che Dada instaura con la necessità di *épater la bourgeoisie*, di "instupidirla" per avvicinarla a quello stato primitivo, pre-istorico e soprattutto pre-logico in cui la meraviglia, liberata dal cadere delle teorizzazioni della realtà, possa esplicarsi come mezzo del rapporto immediato con il mondo.⁶⁸ L'aver «rimesso il verbo essere nel dizionario», come afferma Ribemont-Dessaignes,⁶⁹ ha da parte di Dada proprio il significato di adesione-reazione irriflessiva al mondo che si concretizza per l'artista nella creazione intesa come fenomeno fisiologico (dunque non finalistico) dell'incontro con la vita: come

dei primi studi miranti ad affrontare la situazione si rimanda agli atti del V Convegno Internazionale di Psicoanalisi (Londra, aprile 1918) *Psicoanalisi e nevrosi di guerra* (1919), con introduzione di Freud). Lo storico Eric J. Leed suggerisce di ascriverne la responsabilità all'industrializzazione del conflitto, piuttosto che della guerra *tout court* (*No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, Cambridge, 1981), così come i dadaisti intendevano condannare le derive della scienza e della tecnologia positiviste, mentre è Freud stesso, già nel 1915, a paragonare il soldato semplice ad un ingranaggio meccanico), confermando indirettamente la diretta proporzionalità tra l'incompatibilità dei due elementi tra cui si instaura la dinamica dello shock e l'intensità dello stesso. Max Ernst, tra le più importanti figure del dadaismo renano e del Surrealismo, fu affetto da questo disturbo per quasi tutta la durata della guerra, come racconta nella biografia *Beyond Painting* (1948). André Gide, in proposito, vede in Dada più l'equivalente del conflitto che una conseguenza della guerra, a riprova del parallelismo cui si faceva riferimento nel testo: «Eh quoi! tandis qu'ont tant souffert nos champs, nos villages, nos cathédrales, notre Verbe demeurait invulnérable! Il import eque l'esprit ne reste pas en retard sur la matière: il a droit, lui aussi, à la ruine.» (*Dada*, in «Nouvelle Revue Française», n. 79, 1 aprile 1920).

⁶⁷ G. Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, «Nouvelle Revue Française», n. 213, giugno 1931, p. 869.

⁶⁸ In proposito, è di speciale rilevanza la riflessione di Gauguin – che del primitivismo delle avanguardie è una sorta di padre putativo – contro il mito del progresso, in cui compare peraltro il riferimento al *dada*, il cavalluccio a dondolo dell'infanzia, inteso come emblema della regressione [positiva]; cfr. la raccolta P. Gauguin, *Écrits d'un sauvage*, Paris, 1974, ed. cons. *Scritti di un selvaggio*, Milano 2000, p. 66.

⁶⁹ Cit. in G. Lista, *Dada libertino*, cit., p. 24.

l'azione dello "stupido", l'opera Dada è scioccante all'origine perché scaturisce senza alcun filtro dallo scontro con una realtà incompresa che non s'immagina neppure di comprendere, tanta è l'assurdità che manifesta.

Nella volontà rivolta al superamento di ogni dogma, ivi compresa dunque la razionalità, Dada trova, coerentemente, la propria fine. Lo scandalo che travolge la borghesia cittadina non riesce a superare il momento dell'indignazione non perché troppo antitetica, quindi troppo scioccante nel senso oppositivo che si è già più volte rilevato, è l'esposizione di una realtà dominata dal caso ad una struttura sociale, che come tale, ha bisogno dell'ordine per perpetuarsi, anche se va senz'altro rilevata la circostanza per cui l'applicazione integrale del pensiero Dada non è che un'utopia in rapporto al suo valore sociale,⁷⁰ e non può che conservare tale carattere di meta irraggiungibile poiché, nel momento in cui il progetto giungerà a compimento, la caduta delle strutture cui mira impedirebbe non solo la comprensione dell'intento – e, forse, la reale possibilità di una riedificazione a stento immaginabile – ma anche la stessa diffusione del messaggio dadaista, non sorretto nemmeno dalla minimale organizzazione che si concretizza nel Cabaret Voltaire e nelle imprese editoriali pure, significativamente, di breve o brevissima durata.⁷¹

Piuttosto, l'effettiva impossibilità di giungere al compimento del proprio ideale nichilistico conferma la definizione di Dada come traduzione dello shock in movimento artistico, sottoposto ad una sospensione della progressione della storia che inibisce ogni azione, soprattutto se diretta in senso evolutivo. La bellicosa confluenza nel Surrealismo di parte delle

⁷⁰ «Tutto questo, naturalmente, era un'impresa ingenua da parte nostra, perché infatti la borghesia ha meno immaginazione di un verme e al posto del cuore ha un callo che duole quando si avvicina una tempesta – sulla borsa», L. Lippard, op. cit., p. 28-29 (traduzione di chi scrive): la dicotomia tra *immaginazione* e *cuore*, da una parte, e *verme* e *borsa*, dall'altra, non fa che riproporre il contrasto tra l'irrazionalità dell'emozione e della fantasia, bandiera dei dadaisti, e la veniale realtà delle esistenze borghesi.

⁷¹ Sull'organizzazione minimale del gruppo Dada, sia nella versione zurighese del Cabaret Voltaire che nelle altre declinazioni europee, e sul suo significato, *Un groupe plus fort que la somme de ses compostantes*, in H. Béhar, M. Carassou, op. cit., pp. 186-188. Per le riviste dadaiste, si veda il repertorio pubblicato nel già citato *Almanacco* a cura di A. Schwarz, p. 649 segg.

istanze e dei protagonisti di Dada rappresenta l'unica alternativa all'esaurirsi del movimento che ne preservi l'irrazionalità, che sarà applicata alla dimensione dell'onirico freudiano: un trasferimento che non presuppone però la discendenza dell'uno dall'altro, quanto piuttosto il superamento dell'esperienza scioccante e la ripresa di un tentativo di riedificazione epistemologica assolutamente estranea al dadaismo che richiede, peraltro, il ripristino di quella valenza universale – e non monadica – precedentemente rifiutata.⁷² Di conseguenza, anche la completa libertà che Dada aveva reso disponibile alla creazione artistica subisce con lo strumento del manifesto una drastica limitazione che si concretizza nel passaggio dal dominio del *caso* a quello del *pensiero*, la cui traduzione in immagini presuppone una attività di razionalizzazione inaccettabile dal punto di vista Dada e che trova conferma nello scandalo scatenato da Dalì all'interno del movimento Surrealista con *Gioco lugubre* (1929) e le inequivocabili macchie dipinte sulla biancheria dell'uomo di spalle in primo piano: la mancata trasfigurazione onirica, dunque la rinuncia all'attività – per quanto subconscia – del pensiero, non è più passibile di accettazione.

Non è inoltre da trascurare, in rapporto all'esaurirsi del movimento dadaista europeo, l'azione di autodifesa opposta da Dada: parafrasando *l'art pour l'art* di Gautier, lo shock viene neutralizzato riducendolo allo *scandalo per lo scandalo*, «una cosa piacevole, allettante, aperitiva e digestiva».⁷³ La trasformazione del caos in copione, la proiezione e previsione del

⁷² In proposito, L. Lippard, op. cit., pp. 7-9.

⁷³ G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis, ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, Paris, 1958 e *Les greniers du Vatican* (in «Les Écrits Nouveaux», n.2, febbraio 1922): «[la folla] vient aux insultes et aux crachats par mode [...] mais elle veut au moins qu'au traers de ces émois, elle constitue une beauté», deriva scongiurabile solo attraverso la distruzione di questa «beauté dada formée par le public». Come nota Lippard (op. cit., p. 10, trad. di chi scrive), «Dada fu un'arte pubblica – se non sempre *per* il popolo, almeno *contro* la posizione dell'arte-per-l'arte che fece dell'arte del diciannovesimo secolo la patina culturale [*cultural frosting*] del trionfo borghese». Robert Klein (*La forme et l'intelligibile. Écrits sur la Renaissance et l'arte moderne*, Paris, 1970, ed. cons. Torino, 1975, cap. *Note sulla fine dell'immagine*) rileva, in proposito, come l'oggetto dada non possa essere trasformato in oggetto di culto davanti cui i borghesi prendono appunti: esso deve mantenersi regolato, per così dire, dal caso, e come tale fonte “pura” di indifferenza rispetto al sistema che non dia la possibilità di penetrare la propria natura a quanto sia solidale a quel sistema.

caso in un futuro che Dada rifiuta costituzionalmente distrugge la possibilità di uno shock che riveli, nella sospensione e rivolgimento d'ogni regola nel suo contrario, la limitatezza e la fallacia degli idoli e, anzi, fa sì che l'attacco suicida diretto dai dadaisti al pubblico diventi esso stesso simbolo di una modernità libera e assoluta.

Marcel Duchamp. L'eterno shock del grande cinico.

Affrontare il tema dello shock nella produzione di Marcel Duchamp impone un passo indietro rispetto alle vicende di Dada, a quell'Armory Show in cui il suo *Nu descendant un escalier, n. 2* (Fig. 24) fu l'opera sulla quale si concentrarono le attenzioni dei visitatori e di una stampa scioccata e divertita da quella «esplosione in una fabbrica di tegole», un dipinto dalle linee caotiche e chiassose nelle quali sembrava impossibile ritrovare i contorni della figura promessa dal titolo.⁷⁴

Quel titolo, dipinto in maiuscolo direttamente sulla pittura, messo in risalto dal colore acceso e che sembra preannunciare le scritte che compariranno entro pochi anni sui *readymade*, fece scandalo anche prima dell'esplosione critica della mostra newyorchese. Il 18 marzo 1912, giorno dell'anteprima per la stampa del Salon des Indépendants, a Parigi, Duchamp apprese dai fratelli che i membri della commissione Gleizes e Metzinger trovavano la sua tela «troppo letteraria» per la sala dedicata al Cubismo, cui era stata destinata, oltre a ritenere insensato e caricaturale che un nudo scendesse le scale, piuttosto che giacere. Il suggerimento fu di modificare il titolo, accordando il soggetto del dipinto alle istanze cubiste, ma Duchamp

⁷⁴ L'agitazione che pervade la tela di Duchamp è brillantemente riprodotta dalla vignetta disegnata da Griswold per il «New York Evening Sun» del 20 marzo 1913, intitolata *Rude descending a Staircase. Rush Hour at the Subway*, mentre lo sgomento di fronte all'impossibilità di trovare, nel groviglio di linee, il soggetto espresso dal titolo spiega il concorso a premi indetto dal «The American Art News» (1 marzo 1913), che mise in palio 10 dollari per chi fosse, fra i lettori, riuscito a trovare il famigerato nudo. L'ironica e scioccata definizione del nudo è invece di J. Street, *Why I became a Cubist*, «Everybody's Magazine», giugno 1913.

rifiutò di intervenire su quel titolo, inteso come parte integrante dell'opera, e la ritirò.⁷⁵ In ottobre, il dipinto fu esposto al Salon de la Section d'Or senza incontrare opposizione,⁷⁶ ma fu oltreoceano, come si è detto, che esso trovò modo di esprimere pienamente il suo significato, scuotendo la scena artistica statunitense e facendo immediatamente di Duchamp uno degli artisti europei più noti della sua generazione:

[Pierre Cabanne] Da un giorno all'altro, in America, lei divenne l'uomo del «Nudo che scende le scale». [...]

[Marcel Duchamp] Ciò che contribuì al suo successo fu il titolo. Non si dipinge una donna nuda che scende da una scala, è ridicolo. Adesso può non sembrarlo, dopo tutto quello che si è detto e scritto su quel quadro, ma allora fu scandaloso. Un nudo andava rispettato. Inoltre ci fu un'offensiva sul piano religioso, puritano. Anche questo contribuì a dare risonanza al quadro. E infine i pittori dell'altra sponda dell'Atlantico lo condannarono apertamente e con violenza. Ci fu battaglia. [...]⁷⁷

L'incomprensione e le risate che accompagnano la permanenza dell'opera nella famigerata *Chamber of Horrors* sono lo specchio puritano, volgarizzato, della condizione assolutamente liminale del tipo di figurazione espressa dal *Nudo*. Duchamp ribadì più volte come, all'epoca della redazione del dipinto, egli fosse completamente all'oscuro delle coeve produzioni futuriste, nelle quali quel movimento di cui egli intendeva fornire una rappresentazione statica assurgeva a tema fondante del modo stesso di percepire la realtà,⁷⁸ tuttavia la trattazione

⁷⁵ Per un resoconto delle vicende del 1912, cfr. J. Gough-Cooper, J. Caumont, *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy*, in *Marcel Duchamp*, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, luglio 1993 (d'ora in poi, *Ephemerides*), 18 marzo 1912.

⁷⁶ Così ricorda Duchamp nelle note redatte per la conferenza *A propos of myself* (City Art Museum di Saint Louis, Missouri, 24 novembre 1964) e pubblicate nel catalogo della retrospettiva *Marcel Duchamp* (Philadelphia, New York e Chicago, settembre 1973 – marzo 1974). L'edizione consultata di questo scritto (*A proposito di me stesso*) è in M. Duchamp, *Scritti*, a cura di M. Sanouillet (cui d'ora in avanti ci si riferirà quale autore-curatore dell'edizione; la prima, in francese, è indicata in bibliografia), Milano, 2005, p. 187 segg.; sul *Nudo che scende le scale*, p. 191.

⁷⁷ P. Cabanne, M. Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, 1967; ed. cons. *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, Milano 2009, p. 46. D'ora in avanti, vi si farà riferimento citando come autore il solo Cabanne.

⁷⁸ Si è accennato, discutendo Dada, di come le Avanguardie elevassero il principio estetico a modo univoco di intendere la realtà, a *Weltanschauung*; sia Dada che, con profondità e radicalità ancora maggiori poiché orientata in senso affatto diverso, rappresentano un'alternativa ad una considerazione dell'arte e dell'estetica di questo tipo, come si cercherà di mostrare.

dell'immagine non è lontana dalle soluzioni del gruppo italiano⁷⁹.

L'incertezza che, su più piani, caratterizza il *Nudo* nel contesto dell'Armory assume significato in rapporto alla sua collocazione al termine della serie di shock che informa il progetto di Kuhn, Davies e Pach: contraddittoria in ogni sua parte, la tela prospetta l'impossibilità di comprendere, l'instabilità e inaffidabilità delle categorie percettive cui il pubblico si affida – anche delle più recenti, inedite e di per sé spiazzanti. Il *Nudo* sembra inaugurare un nuovo modo di intendere il valore dello shock, non più riferibile, se non parzialmente, all'infrazione della regola riconosciuta che sarebbe possibile ricondurre nell'alveo di una qualche proposta alternativa, e il *succès de scandale* di Duchamp si configura come tale, anche giornalisticamente, perché non pone alcun limite alla speculazione sull'immagine che nella polivalenza trova la propria ragione. «Quarant'anni dopo, la gente ne parla ancora, quindi dev'esserci qualcos'altro, oltre allo scandalo. E io ne sono convinto», afferma Duchamp nel 1961.⁸⁰ Pur restando impossibile da definire il grado di consapevolezza da parte dell'artista nell'attivazione di questa dinamica attraverso il dipinto, le opere realizzate negli anni immediatamente seguenti alla mostra e l'immagine della sua produzione restituita dalla considerazione di come agisca al suo interno lo shock appaiono una replica della confusione generata e rappresentata dal, e nel, celebre *Nudo*.

⁷⁹ Duchamp ribadì in varie occasioni come, all'epoca del *Nudo*, egli ignorasse le proposte Futuriste pur condividendo una sorta di interesse per il movimento «che era nell'aria»; cfr. almeno in *A proposito di me* stesso, cit., p. 191; l'intervista di J. J. Sweeney a Duchamp che fa da colonna sonora al film realizzato Robert Graff nei locali del Museum of Art di Philadelphia, riprodotta adattata in M. Sannouillet, *Scritti*, p. 153 (in particolare, p. 155). In un'altra intervista condotta da Sweeney (in «The Bulletin of the Museum of Modern Art», voll. XIII, n. 4-5, 1946, in M. Sannouillet, op. cit., p. 149) Duchamp parla del Futurismo come di un «impressionismo del mondo meccanico», facente parte di quella pittura *retinica* che rifiuta. Afferma Duchamp «[...] la mia preoccupazione era più vicina a quella dei cubisti (scomposizione delle forme) che a quella dei futuristi (suggerimento del movimento) o anche a quella di Dalaunay (interpretazione “simultaneista” del movimento. Il mio scopo era la *rappresentazione statica del movimento* – un composizione statica di indicazioni statiche delle varie posizioni assunte da una forma in movimento – senza cercare di creare con la pittura effetti cinematografici», *ivi*, p. 148. L'approccio duchampiano è dunque accostabile agli studi di Muybridge, rilevando già l'interesse per la scienza che si dimostrerà fondamentale per la produzione seguente.

⁸⁰ Intervista televisiva con Katherine Kuh, in *Ephemerides*, op. cit., 27 settembre 1961. La traduzione è di chi scrive.

Quattro anni dopo lo straordinario l'Armory, il nome di Duchamp tornò protagonista sulla scena artistica newyorchese attraverso le pagine del secondo ed ultimo numero di «The Blind Man» con una lettera in difesa del sedicente e sconosciuto artista Richard Mutt, il quale aveva avuto l'ardire di presentare un orinatoio capovolto e firmato alla giuria della mostra organizzata dalla Society of Independent Artists.

Dicono che ogni artista che paghi sei dollari possa esporre. Il signor Richard Mutt ha mandato un orinatoio. Senza alcuna discussione, questo articolo è scomparso e non è mai stato esposto. Le ragioni del rifiuto dell'orinatoio del signor Richard Mutt furono:

- 1) alcuni contestarono che fosse immorale, volgare.
- 2) altri che si trattasse di plagio, un evidente articolo idraulico.

Ora, l'orinatoio del signor Mutt non è immorale, ciò è assurdo, non più di quanto lo sia una vasca da bagno. È un oggetto che si può vedere ogni giorno nella vetrina di un negozio di idraulica. Che il signor Mutt l'abbia fabbricato o meno con le proprie mani non ha importanza. Egli l'ha SCELTO. Ha preso un oggetto qualsiasi della nostra vita, l'ha posto in modo che il significato del suo uso sparisse con la nuova sistemazione e il nuovo punto di vista – ha creato un nuovo pensiero per quell'oggetto. Se questo è assurdo, lo è anche il mestiere degli idraulici. Le uniche opere d'arte che l'America ha prodotto sono i suoi articoli idraulici e i suoi ponti.⁸¹

Lo *j'accuse* firmato dall'artista, in veste di reale autore di un'opera tanto scandalosa ed imbarazzante da meritare il silenzio e l'oblio della censura,⁸² può forse essere interpretato come dimostrazione della perfetta comprensione, da parte di Duchamp, del meccanismo cui doveva la sua fama oltreoceano: se nelle vicende dell'Armory egli non aveva avuto alcun ruolo attivo, pur godendo i frutti dello shock che il suo dipinto aveva causato tra il pubblico e la critica, nel momento in cui gli fu negata l'esposizione di un'opera ben più radicale del

⁸¹ M. Duchamp, *The Richard Mutt Case*, lettera pubblicata in «The Blind Man», II, maggio 1917.

⁸² La denuncia della *scomparsa*, aggravata dalla mancanza di una discussione in merito, è misura dello shock provocato da *Fountain*. Nell'impossibilità di rifiutare palesemente un oggetto sottoposto alla commissione della Society of Independent Artists, l'orinatoio fu celato per tutta la durata della mostra dietro una parete divisoria: l'imbarazzo suscitato dall'opera, la confusione rispetto a come affrontare un oggetto al limite dello scherzo, decretarono tale destinazione che chiama nuovamente in causa la questione della cecità, declinata non solo in rapporto all'incomprensione all'interno della commissione ma imposta come *censura* verso il pubblico e, più radicalmente, nei confronti dello stesso autore dell'opera.

L'attribuzione della responsabilità della scomparsa dell'orinatoio originale allo stesso Duchamp, avanzata pur se impossibile da dimostrare e negata dallo stesso artista, non sarebbe che la conferma della ricerca esplicita dell'esplosione del 'caso'. Ciò non collima, comunque, con l'atteggiamento al limite fra sorpresa e disinteresse che Duchamp mostrò sempre nei confronti della fama di godette soprattutto negli Stati Uniti, motivo per il quale – pur riconoscendo il carattere spesso enigmatico e contraddittorio delle sue affermazioni – si ritiene di considerare la questione da un punto di vista interno alla produzione artistica, in cui il rapporto con il pubblico appare sostanzialmente privo di intenti puramente pubblicitari.

Nudo Duchamp apparve come determinato ad assumere il controllo del deflagrare di una protesta messa a tacere prima di poter prodursi. L'imposizione di questo mancato confronto, nel corso della mostra e, come accaduto all'Armory, a mezzo stampa, provocatorio in quanto proveniente da una rivista che esprimeva istanze condivise da coloro i quali avevano abdicato allo scontro, manifesta una consapevolezza che da un lato apre alla considerazione del valore attribuito da Duchamp al momento interlocutorio o, quantomeno, all'attenzione posta alla reazione del pubblico alla sua opera, mentre dall'altro non rende impensabile una certa pianificazione finanche del rifiuto da parte della Society, di cui fu tra i membri fondatori.⁸³

È in questi termini, più che nel senso strettamente legato al valore promozionale dello scandalo – che pure è da tenere in considerazione nella valutazione della complessa operazione che ruota attorno a *Fountain*, e di cui Duchamp ebbe cognizione⁸⁴ – che si ritiene di dover affrontare la questione del rapporto tra l'opera duchampiana e lo shock.

L'accento posto da Duchamp sulla *scelta* come matrice creativa assume interesse in rapporto al nostro tema nella misura in cui essa si pone all'origine del cambiamento di status che subisce l'orinatoio industriale (ma, in generale, ogni oggetto che si fa *readymade*): strappato al suo significato comune e investito di una *nuova sistemazione*, diventa esso stesso soggetto di uno shock da intendersi come infrazione/effrazione delle sue qualità essenziali (utilitarie, in primo luogo), così che la “violenza” esercitata sull'oggetto *crea il nuovo pensiero* attorno a cui esso si definisce nella nuova valenza, confermando il valore produttivo dell'esperienza scioccante applicato, quantomeno, al momento creativo. L'affinità tra il processo che, in

⁸³ Nel 1917 Duchamp ricopriva il ruolo di presidente della società: pur potendo ipotizzare una certa sopravvalutazione, da parte sua, delle aperture moderniste dei colleghi, alla luce del valore della sua opera, così come emerge in rapporto al nostro tema, non è possibile escludere una corretta valutazione delle loro reazioni e, dunque, la considerazione di un certo margine di intenzionalità – ipotesi avvalorata dalla risposta, pur ampiamente retrospettiva, alla specifica domanda postagli da Cabanne (*Ingegnere del tempo perduto*, op. cit., p. 57).

⁸⁴ Si veda in proposito la sua risposta all'invito di Creuze alla mostra tenutasi presso la sua galleria nel 1965, *La tragica fine di Marcel Duchamp*, così come l'artista la ricorda nell'intervista di Cabanne (op. cit., pp. 114-115): «Non c'è che una cosa da fare: non parlarne. Questa gente vuol farsi pubblicità, ecco tutto».

questo modo, Duchamp compie e le istanze Dada di radicazione dello shock nell'esperienza artistica in quanto tale – quello che nelle pagine precedenti è stato definito come il sostanziarsi dello shock nelle modalità operative del movimento zurighese, tanto da realizzare la coincidenza tra l'uno e le altre, così come lo shock viene qui posto a fondamento della pratica artistica, aprono però alla considerazione delle differenze, altrettanto profonde, tra l'attività dei dadaisti europei e quella di Duchamp, dettata in primo luogo dalla diversa direzione verso cui tende, nell'uno e nell'altro caso, lo sconvolgimento del ribaltamento della consuetudine: alla *creazione* dichiarata da Duchamp fa da contraltare il *nichilismo* proclamato da Dada.

Nel corso di questo scritto si è più volte sottolineata la specifica declinazione che lo shock assume, rispetto alle sue interpretazioni nell'ambito delle scienze, nel contesto della produzione e ricezione dell'opera d'arte, che si sostanzia in una inedita caratterizzazione progressiva o comunque accrescitiva, rispetto alle conoscenze pregresse al momento scioccante. Se Dada rifiuta pienamente tale definizione, riportando lo shock alla sua usuale interpretazione distruttiva e, per certi versi, spaventosa,⁸⁵ l'opera duchampiana riveste in quest'ottica un ruolo fortemente ambiguo, associando nel *readymade* la demolizione dell'inveterato concetto di opera d'arte (*côté* Dada) all'esaltazione delle possibilità *puramente* creative della mente dell'artista. La comprensione e risoluzione di tale ambiguità è, a tutti gli effetti, ciò da cui trae sostentamento la qualità sconvolgente delle operazioni duchampiane.

Che tale definizione proceda dal rilievo di alcune specificità *formali* di *Fountain*, oggetto scelto esattamente per le sue qualità an-estetiche,⁸⁶ è peraltro indicativo dell'intricata

⁸⁵ Pur con i distinguo già rilevati nella trattazione del movimento: il fondamento scioccante assunto da Dada si traduce pur sempre in un atto creativo; ma, come si è detto, ciò implica una sorta di “tradimento” delle istanze anti-artistiche, e anti-sociali, dei dadaisti europei – soprattutto del gruppo zurighese.

⁸⁶ «Era necessario ridurre il mio gusto personale a zero. È difficilissimo scegliere un oggetto che non ci interessi assolutamente e non solo il giorno in cui lo scegliamo ma per sempre e che, infine, non abbia la possibilità di

complessità del lavoro di Duchamp. La fotografia di *Fountain*, realizzata da Stieglitz e fino alla metà del secolo unica testimone della scandalosa opera,⁸⁷ oltre all'articolo che segue alla breve nota di Duchamp, a firma di Louise Norton,⁸⁸ sottolineano infatti il rivolgimento del significato dell'oggetto-orinatoio per via estetica, dando ad una operazione puramente mentale, quale è lo scegliere, la possibilità di un riferimento ad una concezione tradizionale della produzione e della valutazione dell'opera d'arte: l'occhio innocente, scrive Norton, vede la bellezza delle linee del *pissoir* trasfigurato in forma di «lovely Buddha [...] like the legs of the ladies by Cézanne».⁸⁹ Che la rotazione imposta *materialmente* all'orinatoio sia una questione centrale nella definizione di quali motivi stiano all'origine dell'attribuzione del titolo di opera più influente del XX secolo⁹⁰ – già di per sé motivo di considerazione nella nostra analisi: gli effetti che essa produsse non possono essere considerati che il frutto dell'impressione che essa produsse – trova altresì conferma nella firma posta sul *readymade*, il cui orientamento ne precisa il punto di vista e, soprattutto, esclude il ritorno dell'oggetto alla sua funzione originaria, cristallizzando il suo statuto di opera d'arte; ed è questa incontrovertibilità dell'orinatoio, o meglio, di *Fountain*, ad autorizzare ad immaginarlo come il primo, fondamentale test cui Duchamp sottopone le proprie possibilità d'azione⁹¹.

trasformarsi in qualcosa di bello, carino, piacevole, brutto»; cit. in O. Paz, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, 1968, ed. it. cons. *Il castello della purezza*, in *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, 2000, pp. 32-33; cfr. anche P. Cabanne, op. cit., p. 50. Nella già citata intervista di Katherine Kuh (*Ephemerides*, 27 settembre 1961) Duchamp appare perentorio: «[...] if you introduce your taste, you go back to that old ideals of taste and bad and good taste and uninteresting taste. Taste is the great enemy of art:A-R-T».

⁸⁷ Il primo rifacimento dell'opera fu autorizzata da Duchamp nel 1950; a questa, seguirono almeno altre diciassette copie di *Fountain*, fra le quali l'edizione in serie di otto multipli del 1964.

⁸⁸ L. Norton, *Buddha of the Bathroom*, «The Blind Man», II, cit., p. 5-6.

⁸⁹ Al contrario, i componenti della giuria non riescono a dissociare le loro «atavistic minds» dal collegamento tra l'opera e «certain natural function of a secretive sort»: con le teste rivolte di terga come gli indovini danteschi, procedono all'indietro (*atavici*) pensando di andare avanti – misconoscendo il valore progressivo dello shock di *Fountain*.

⁹⁰ Nel dicembre 2004, *Fountain* fu dichiarata l'opera d'arte più influente di sempre da una giuria di cinquecento «art expert»; la notizia è riportata dalla BBC, 1 dicembre 2004.

⁹¹ «[Duchamp] Tutto quello che facevo era abbastanza provocatorio. [Cabanne] Dunque, poiché lei aveva cercato lo scandalo poteva dirsi soddisfatto? Sì, è così. In effetti fui molto soddisfatto dell'accoglienza che ebbe.», *Ingegnere del tempo perduto*, op. cit., p. 57. Rispetto al valore che la firma, nel corso della storia

Fu lo stesso Stieglitz a raccontare, in seguito, che Duchamp pose particolare attenzione all'esecuzione della fotografia, nella quale intendeva far risaltare le linee morbidamente femminili dell'orinatoio.⁹² Il risultato fu una complessa quanto sottile sovrapposizione di un ambito di riferimenti alla condizione muliebre (le curve, la concavità uterina, la forma archetipica della Madonna velata) ad un oggetto destinato esclusivamente ad un pubblico maschile⁹³, e se mancano i riscontri per affermare che la censura sull'opera fosse dovuta all'aver compreso la duplicità sessuale di *Fountain*,⁹⁴ in cui il passaggio da una condizione

dell'arte, assume in relazione al riconoscimento dell'artista e della sua autonomia creativa, il prodotto industriale non ha, di norma e prima di quella concezione del design come settore specifico dell'universo delle arti, alcuna necessita di rivendicazione di paternità poiché fornisce una risposta essenzialmente funzionale; in questo senso, l'apposizione della firma da parte di Duchamp dichiara la consapevolezza della sua azione provocatoria.

⁹² Cfr. J. B. Thompson, *Nei boschetti di Filadelfia – Un impiccato femmina*, nella raccolta antologica *Duchamp dopo Duchamp*, Siracusa, 1993, p. 104. L'anno successivo, peraltro, Duchamp regalò ad Arensberg una versione della fotografia tagliata agli angoli, così che i contorni dell'immagine sottolineassero ulteriormente la forma trapezoidale dell'orinatoio: sempre secondo Thompson, la vicinanza temporale tra questa nuova redazione dell'immagine di *Fountain* e l'esecuzione del *readymade* rettificato *L.H.O.O.Q.* giustifica l'istituzione di un collegamento tra l'accentuazione della forma curvilinea dell'orinatoio e la sagoma della Monna Lisa baffuta (*ibidem*), collegamento fondato sull'identica e reciproca sovrapposizione di elementi maschili e femminili nelle due opere.

⁹³ Cfr. J. B. Thompson, cit., p. 101.

⁹⁴ Sono noti gli intricati riferimenti linguistici attivati dalla firma *R. Mutt*, che spaziano – nuovamente, e limitatamente al nostro specifico interesse – dall'area semantica della maternità e del sesso femminile a quella del *mutamento*, alla storpiatura del vero nome della ditta di produzione dell'orinatoio; vi è inoltre la questione degli enigmatici rapporti tra *Fountain*, Duchamp e la già citata Lousie Norton, il cui numero di telefono è il contatto indicato ad uso di chiunque volesse ricevere chiarimenti sull'opera direttamente dall'autore dell'opera, Richard Mutt [*sic*], in una lettera inviata da Charles Demuth al critico del «The Sun» Henry McBride (cfr. R. E. Kuenzli, F. M. Naumann, *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, «Dada/Surrealism», n. 16, 1987, ed. cons. Cambridge (Mass.), 1990, p. 72). Inoltre, se Stieglitz riporta la circostanza per cui a consegnare l'opera alla giuria degli *Independants* fu una giovane donna, probabilmente la stessa Norton, Duchamp alimenta la confusione di genere sostenendo, nelle prime fasi della discussione intorno all'orinatoio e in una lettera alla sorella (11 aprile), che questo fosse opera di *une des mes amies sous un pseudonyme masculin* (riportata in Kuenzli e Naumann, op. cit., p. 71). Non è da trascurare nemmeno la fotografia anonima dello studio sulla 67th Street, in cui si vede chiaramente l'orinatoio pendere dal soffitto e sulla quale Duchamp annotò il titolo *Le Pendu Femelle* (Thompson, cit., p. 107), che lo collega, a propria volta, con il Grande Vetro (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même...*, 1915-1923) e i disegni preparatori per l'opera relativi esattamente alla Sposa (sul disegno si rimanda alla scheda redatta da Christie's (*sale 2356*, novembre 2010)). Infine, tornando alla materialità dell'orinatoio-*Fountain*, la sessualità ambivalente della sua forma è determinata, come si è detto, dal punto di vista definito da una firma il cui genere risulta altrettanto confuso, continuamente oscillante tra la mascolinità di Richard Mutt, del *plumber*, di Duchamp e le suggestioni femminili dell'enigmatica amica e dei rimandi fonetici alla maternità; sul valore del titolo: «Sous le choc de l'impulsion allégorique, les mots du titre s'approprient des images et misent sur le fragmentaire, l'incomplet, l'imparfait, la ruine prenant la voie de Smithson et celle de Krauss qui nous ont montré "l'interchangeabilité entre l'écriture et la sculpture" grâce au pouvoir de transformation de l'allégorie enseigné par Benjamin. L'esprit de l'allégorie déployée dans les titres projette alors la nature de l'oeuvre dans l'histoire, une histoire morcelée, mouvementée où les liaisons participent d'une activité profondément critique. Sur la voie du dehors, le visuel s'entoure d'un murmure extérieur où transparait l'Autre. Des titres s'affichent, gouvernent et désignent l'oeuvre, entretenant plusieurs points de vue, parfois

maschile ad una femminile che non si risolve a favore dell'uno o dell'altro resta pur sempre una delle cifre principali del valore perturbante del *readymade*.

Il carattere “trans-gender” di *Fountain*, come quello di *L.H.O.O.Q.* e, in parte, valido anche per Rose Sélavy, non è una semplice superfetazione, un'aggiunta fatta da Duchamp, appunto, al fine di rendere ambigua l'immagine dell'orinatoio e porlo così nella condizione di scioccare il pubblico: ciò che lo caratterizza è il fatto di essere il risultato di una precisa metodologia d'azione che, se smentisce parzialmente la pretesa indifferenza rispetto alla scelta dell'oggetto, d'altro canto conferma la possibilità di creare un'opera d'arte senza ricorrere ad alcuna categoria estetica. Prima di affrontare le modalità attraverso cui si realizza questa contraddittoria condizione e le conseguenze, per il nostro tema, connesse alla pratica in questione, è però da chiarire come lo shock assuma distinte declinazioni e profondità in rapporto alle differenti nelle tipologie di *readymade* proposte da Duchamp.

Nel caso dei *readymade* semplici, oggetti prefabbricati *scelti* e trasferiti nel contesto artistico attraverso un atto di collocazione⁹⁵ (*Scolabottiglie*, 1914; *In advance of broken arm*, 1915; *Pulled at 4 pins*, 1915; *...pliant... de voyage*, 1916; *Peigne*, 1916) lo shock si situa esattamente in questo atto di introduzione forzata⁹⁶. «Dal chiuso all'aperto, dal luogo domestico della casa a quello più vasto della natura, non esiste soluzione di continuità per il

contradictaires dans un espace mixte d'investigation et d'expansion qui a aussi ses failles et ses béances, ses imprévisions et ses silences subits. Tout n'est pas montré. Tout n'est pas dit.», M. Regimbald, *De la nature du titre*, «Espace», 82, 2007-2008, p. 21.

⁹⁵ Le definizioni dei diversi tipi di *readymade*, certo riduttive ma pregevolmente sintetiche, sono tratte dal già citato saggio di Thompson, p. 108. L'autore non prende in considerazione il *reciprocal readymade*, citato invece da Duchamp nell'intervento *A propos of Ready-mades*, tenuto in occasione della mostra *Art of Assemblage* (Museum of Modern Art, New York, 4 ottobre – 12 novembre 1961); cit. M. Sanouillet, op. cit., p. 165. Lo shock determinato dall'idea di «servirsi di un Rembrandt come tavolo da stiro» non appare comunque significativamente differente rispetto allo shock determinato dal *readymade* “semplice” – di cui appare, appunto, come l'immagine specchiata.

⁹⁶ «L'*objet trouvé* acquista statuto altro mediante il gesto di cleptomania mentale, eseguito dall'artista che utilizza l'oggetto quotidiano per una pratica tutt'altro che quotidiana, quella dell'immaginario», A. Bonito Oliva, *Il mercante del silenzio*, cit..

linguaggio dell'arte di Duchamp»,⁹⁷ la soluzione che non esisterebbe per Duchamp è di contro patita dal fruitore, così che l'atto d'imporre il valico del confine che delimita lo statuto artistico dà origine allo shock.⁹⁸ Pur restando assolutamente valida se considerata secondo un ottica tutta interna al processo mentale e creativo di Duchamp, la posizione di Bonito Oliva esclude completamente il momento della fruizione che pure non viene ignorato dall'artista che, di contro, vi attribuisce grande importanza sostenendo la necessità della collaborazione del pubblico per la completa realizzazione dell'opera. Mostrare l'esistenza del limite significa allora proporre al fruitore di entrare in rapporto con questa dimensione trasgressiva dell'opera, sancendo al contempo come sia la stessa operazione artistica, l'atto che fa esistere l'opera, ad avere qualità scioccante, così che lo straniamento ne diventa qualità e requisito fondamentale, prima ancora di riguardare il suo rapporto con il pubblico. La perfetta coincidenza tra la produzione dell'opera d'arte e quella dello shock, per cui l'una appare imprescindibilmente legata al prodursi dell'altro, si rivela così sin dal livello più elementare del *readymade*.

Il rapporto di interdipendenza così istauratosi si approfondisce ulteriormente nel caso del *readymade assistito* (*Why not sneeze, Rose Sélavy?*, 1921; *A bruit secret*, 1921; *Unhappy readymade*, 1919). Oltre allo spiazzamento derivato dal trasporto 'fisico' dell'ordinario nello straordinario, l'accostamento di elementi eterogenei inaspettati determina un ulteriore effetto di sorpresa e, soprattutto, fa sì che le qualità fisiche degli oggetti subiscano un cambiamento di status – il marmo che si fa zucchero di *Why not sneeze*, la geometria a-logica di *Unhappy*

⁹⁷ *Ivi*, p. 11.

⁹⁸ In ragione di quanto si avrà modo di discutere a proposito del significato dello shock nel caso-Duchamp, si ritiene che una definizione di questo tipo non aderisca perfettamente alle finalità dell'azione dell'artista, pur restando assolutamente valida se tale azione viene considerata secondo un ottica tutta interna al processo mentale e creativo di Duchamp. In sostanza, la posizione di Bonito Oliva esclude completamente il momento della fruizione che pure non viene ignorato da Duchamp, il quale invece vi attribuisce grande importanza con l'opera che giunge a piena realizzazione solo nel rapporto che instaura con il pubblico. Mostrare l'esistenza del limite significa allora proporre al fruitore di entrare in rapporto con questa dimensione trasgressiva dell'opera, ma si ritornerà sull'argomento in seguito.

readymade.⁹⁹ Da una relazione fondante ma puramente contestuale, che produce arte senza alterare quella che resta (ed è necessario che resti perché il gioco funzioni) la primitiva caratterizzazione dell'oggetto-pretesto, lo shock si introduce così nell'aspetto materiale e formale dell'opera d'arte, modificandolo. In entrambi questi casi, ad ogni modo, il cambiamento cui sono sottoposti gli oggetti resta tale solo fino a quando non si scindano i vincoli istituiti dalle scelte dell'artista: slegando i rapporti si ristabilisce il valore meramente oggettuale, confermando la volatilità intellettuale della creazione.

Il problema che tali operazioni pongono è, come si sarà compreso, quello dell'arbitrio. Nel momento in cui è possibile procedere a ritroso, riportando il sistema alla condizione iniziale, ciò che viene meno è la radicazione dello shock all'interno dell'opera e, con esso, ciò che potremmo associare alla definizione di Duchamp di «arte allo stato grezzo», o *coefficiente d'arte* – la «cesura che rappresenta l'impossibilità per l'artista di esprimere appieno la sua intenzione, [la] differenza tra quel che aveva progettato di realizzare e quel che ha realizzato»: ¹⁰⁰ si tratta, in definitiva, della riproposizione della dinamica Dada, nella misura in cui essa nega ogni valore all'opera d'arte, annichilendola nel *caos*.

Un *impasse* di questo tipo non può essere superato, dunque, che sottraendo il processo che conduce all'opera d'arte dal condizionamento dell'arbitrio, e dell'aleatorio, attraverso la rigorosa precisione garantita dal *metodo*:¹⁰¹ i *readymade rettificati* (*Fountain*, 1917; *L.H.O.O.Q.*, 1919; *Fresh Widow*, 1920) ne sono l'espressione più compiuta. L'atto di

⁹⁹ «Un'ultima osservazione per concludere questo discorso da ego-maniaco: come i tubetti di pittura utilizzati dall'artista sono prodotti di manifattura e bell'e fatti, dobbiamo concludere che tutte le tele del mondo sono *readymade assistiti* e dei lavori di *assemblage*»; *A propos of Ready-mades*, cit., p. 166.

¹⁰⁰ Le due diciture si ritrovano nel testo, pubblicato dallo stesso Duchamp su «Art News» (vol. 56, n. 4, 1957), relativo ad una riunione dell'American Federation of Art cui parteciparono, oltre all'artista, Arnheim, Seitz e l'antropologo Bateson. Il testo è pubblicato anche negli *Scritti* curati da Sanouillet con il titolo *Il processo creativo* (op. cit., pp. 161-163).

¹⁰¹ «[Cabanne] Com'è riuscito a sfuggire al gusto? [Duchamp] Mediante il disegno meccanico, che non fa da supporto a nessun gusto perché è al di fuori di ogni convenzione pittorica.», *Ingegnere del tempo perduto*, op. cit., p. 50.

appropriazione che produce il nuovo pensiero sull'oggetto è in realtà frutto di un rivolgimento dell'oggetto stesso, per cui il cambiamento di status che esso subisce non deriva più né dalla traslazione, né dall'accostamento, e si tratta allora di «aprire delle possibilità sul nuovo modo di pensare, modificando il posto dell'osservatore rispetto a quel che costui osserva» secondo il principio per cui «la negazione e il rovesciamento di tutte le leggi naturali [sono] indispensabili all'esistenza di quelle stesse leggi quanto lo sono il flusso al riflusso e l'ombra alla luce». Queste parole, così appropriate nel suggerire le basi sulle quali si definisce la pratica duchampiana, appartengono al *Voyage au Pays de la Quatrième dimension*, di Gaston de Pawlowski.¹⁰² L'idea della Quarta Dimensione rappresenta un concetto fondamentale per l'opera di Duchamp, poiché le speculazioni ad essa connesse forniscono all'artista gli strumenti per sottrarre definitivamente l'arte all'impero del gusto e dell'occhio, certificandone la qualità filosofica più che esclusivamente estetica.

Attraverso il *semigiro*, un concetto che Duchamp deriva da Esprit Jouffret¹⁰³ l'oggetto ottiene l'accesso a quella Quarta dimensione dalla quale proietta un'ombra – poiché il nostro mondo tridimensionale non permette la visione degli oggetti quadrimensionali – che, nell'esemplificazione di questa operazione puramente immaginativa fornita da Jouffret, è il risultato di un processo analogo a quello per il quale un guanto sinistro può diventare completamente sovrapponibile al guanto destro: un rovesciamento della forma iniziale, per il quale la superficie esterna diventa superficie intera e viceversa, cui si somma un ribaltamento

¹⁰² Pubblicato a Parigi nel 1912; prima del romanzo, alcuni dei racconti che vi sarebbero confluiti furono pubblicati su «Comœdia»: è a questi che Duchamp si riferisce rispondendo a Cabanne sulle sue conoscenze matematiche in relazione alla genesi de *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même* (op. cit., pp. 40-41). Le citazioni nel testo sono invece tratte da J. Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, 1975, ed. it. Milano, 2003, p. 36.

¹⁰³ *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, Paris 1903. Su Duchamp e la ricchezza delle sue fonti matematiche e scientifiche, C. Adcock, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis*, Ann Arbor (Michigan), 1983.

speculare, la rotazione attorno ad un asse.¹⁰⁴ Il carattere ‘sessualmente’ ambiguo di oggetti come *Fountain*, e con maggiore evidenza la Gioconda baffuta de *L.H.O.O.Q.*, che pure resta più vicina alla *moquerie* dadaista, e più di tutti la versione *umana* e personalissima di questo genere di *readymade*, *Rose Sélavy* e la produzione da lei firmata,¹⁰⁵ appaiono dunque come altrettanti risultati di questo processo grazie al quale lo shock trova radicamento nell’esistenza stessa dell’opera: la sovrapposizione di genere che rappresenta il carattere più evidente di tutte queste operazioni è infatti, per così dire, la forma archetipica dello shock, rilevando al contempo la complementarità, l’attrazione, e la radicale opposizione di maschile e femminile.

In questo senso, diventa possibile attribuire allo shock così come inteso nel lavoro di Duchamp non solo un carattere fondante per l’oggetto d’arte, il quale trova finalmente una ragione sostanziale e indipendente dalle circostanze del suo manifestarsi per definire il proprio statuto, ma una dinamica specificamente *erotica* che garantisce il superamento del nichilismo di Dada e conferma la possibilità di intendere lo shock come matrice della creazione – interpretandolo, anzi, come necessità.¹⁰⁶

¹⁰⁴ E. Jouffret, op. cit., p. 40, e C. Adcock, *Duchamp’s Eroticism. A mathematical analysis*, in «Dada/Surrealism», n. 16, 1987, pp. 150-151.

¹⁰⁵ È possibile attraverso questa prospettiva considerare *Rose Sélavy* come la proiezione quadrimensionale di Duchamp. Il suo carattere è tra gli aspetti più affascinanti della vicenda artistica di Marcel Duchamp, in virtù della ricchezza di letture che offre già dalle suggestioni fonetiche del suo nome e dal gioco di parole del suo primo *readymade*, *Fresh Widow*, il cui approfondimento travalica però i limiti di questo scritto. Riservandoci di tornare, nel corso della trattazione, su alcune specifiche declinazioni di quest’argomento, si fa per ora notare solo la ricca produzione di giochi di parole pubblicati come *Rose Sélavy* (*Rose Sélavy* e *Morceux moisis*), *calembours* di vario genere – omofonici, omografici, omonimi e, soprattutto, paronimici – nei quali la sovversione della parola apre ad orizzonti di senso o non-senso (senza che ciò incida sul valore dell’operazione in quanto tale) inediti e sorprendenti. In proposito, *Rose & Cie*, in M. Sannouillet, op. cit., p. 124 segg.

¹⁰⁶ È nuovamente *Rose* a catalizzare questo valore dello shock: come nota Adcock (*Duchamp’s Eroticism*, cit., p. 156), la rosa, in geometria, è una figura che si espande dal centro verso tutte le direzioni, in un’ideale di crescita cui sembra fare riferimento anche Jouffret quando, nel descrivere un complesso solido quadridimensionale, sottolinea come l’*épandissement*, la fioritura, sia la modalità d’accesso a dimensioni spaziali ulteriori. La rosa si conferma dunque come immagine *n*-dimensionale della crescita e del superamento del limite, entrambi concetti strettamente legati al prodursi dello shock (rispettivamente definibili come conseguenza e causa dello stesso), mentre la traslitterazione fonetica del nome dell’*alter ego* di Duchamp definisce la coincidenza tra l’aspetto geometrico-floreal e quello erotico nella vitalità.

Lo spazio nel quale si produce l'incontro tra le due istanze è quello che Duchamp definisce *infra-mince* (infrasottile). «QUANDO IL FUMO DI TABACCO SA ANCHE DELLA BOCCA CHE LO ESALA I DUE ODORI SI ACCOPPIANO PER INFRA-SOTTILE», fa stampare Duchamp, a tutta pagine, nel numero speciale di «View» a lui dedicato,¹⁰⁷ e se già le scelte lessicali fanno riferimento ad una dimensione erotica (*si accoppiano*), ad un contatto che rende malleabili i confini dell'una e dell'altra delle componenti della relazione, nondimeno questi si conservano. Altre definizioni dell'*infrasottile* – il calore che resta sulla sedia dopo che chi vi era seduto si è alzato, la differenza fra lo stampo e il calco, ciò che distingue calchi prodotti dallo stesso stampo¹⁰⁸ – focalizzano l'attenzione su quest'aspetto dell'*infrasottile*, tale per cui l'una e l'altra delle superfici coinvolte nella relazione si trovino, nell'intervallo in cui combaciano, ad oscillare fra identità e distinzione.¹⁰⁹ In questo senso, l'*infrasottile* è da considerarsi come la condizione della reciproca determinazione delle qualità delle cose,¹¹⁰ determinazione il cui raggiungimento è subordinato all'instaurazione di un rapporto oppositivo tra le due: esso è, riprendendo la consueta definizione bellica, il luogo dello *shock*, nel quale l'attrazione erotica si riconfigura come scontro erotico. Tale definizione somma al carattere spaziale (tridimensionale) dell'*infrasottile* la componente temporale della *durata* del processo di definizione/scontro, esplicitando la sua appartenenza alla Quarta Dimensione; ciò che appare è quindi un sistema per il quale l'atto creativo – l'accoppiamento

¹⁰⁷ Cit. in M. Sannouillet, op. cit., p. 235.

¹⁰⁸ Duchamp fornisce quarantatre esempi di *infrasottile* nella *Boîte en valise* (1934-1941).

¹⁰⁹ Cfr. C. Adcock, *Duchamp's Eroticism*, cit.; J. B. Thompson, cit., p. 100.

¹¹⁰ La migliore rappresentazione dell'*infrasottile* e della sua evidenza erotica sono i quattro piccoli "oggetti erotici" realizzati da Duchamp negli anni Cinquanta. Il fatto che si tratti di calchi di parti di *Étant Donnés: 1° la chute de l'eau, 2° le gaz d'éclairage*, l'assemblaggio cui Duchamp lavorò in segreto dal 1946 al 1966 e che, come dimostrato da Paz (**Water Writes Always In* Plural*, «Diacritics», vol. 8, 1978, in *Apparenza Nuda*, op. cit.), rappresenta la *risoluzione* del *Grande Vetro*, contribuisce alla considerazione dell'*infrasottile* come concetto fondamentale della pratica artistica duchampiana.

erotico quadrimensionale – si sostanzia nell’azione in quanto tale,¹¹¹ di cui l’opera in quanto oggetto non può riportare che l’impressione a tre dimensioni. Privato dell’elemento temporale, allora, lo shock da cui l’opera scaturisce subisce in questa una sorta di arresto – o, più precisamente, il *ritardo* cui Duchamp si riferisce a proposito de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*:¹¹² il carattere improvviso e dunque attivo dello shock si cristallizza, l’emozione dell’esplosione (o l’esplosione dell’emozione) è irrimediabilmente rimandata e vi si sostituisce la continua tensione tra le due cariche oppostive radicando lo shock, questa volta definitivamente e senza possibilità di ritorno, in un’opera il cui significato sta al di fuori dei contorni materiali che ne permettono la fruizione.

Come nota Bonito Oliva, «cambiare funzione, prendere in contropiede l’oggetto quotidiano, significa fondare un estraniamento che diventa il nuovo valore, in quanto determina un mutamento di segno»;¹¹³ parallelamente, scrive Adcock, «l’uso che Duchamp fa di Rose Sélavy, colei che fornisce approcci alternativi, è un’attività correlata. Rose fu il suo alter ego e anche il suo alternatore, una sorta di magnete del desiderio che gli permetteva di scioccare il suo pubblico».¹¹⁴ L’attenzione posta dai due studiosi all’umorismo, inteso come rovesciamento ironico, non è che un altro aspetto del tipo di erotismo scioccante appena descritto:

¹¹¹ La scelta evocata già nella difesa di *Fountain*, ma appartengono allo stesso ordine concettuale anche l’apposizione di baffi e pizzetto di *L.H.O.O.Q.*, il travestimento immortalato dalla fotografia di Rose Sélavy, la progettazione del *Vetro* condensata nella *Boîte Verte* e, con maggiore pertinenza, in *À l’Infinifit* (la *Boîte Blanche*). La versione che ne dà Paz, centrando l’attenzione sul compimento della distruzione della nozione di oggetto d’arte, è che la «contraddizione è l’essenza dell’atto» (*Il castello della purezza*, cit., p. 27); l’atto che qui appare quasi puro pretesto, momento d’inizio al limite del casuale, merita invece una considerazione come *necessità*, così che sia messa in risalto la compattezza dell’impianto filosofico, prima ancora che creativo, artistico in senso stretto, che sostiene l’opera di Duchamp, che a propria volta mina la tradizionale interpretazione, in cui sembra credere anche Paz (*ivi*, p. 30), per cui un gesto di questo tipo assume significato solo in quanto compiuto da un artista: si tornerà in chiusura del capitolo a discutere quella che, si anticipa, appare una lettura *derivata* da Duchamp, pertanto non perfettamente applicabile al suo specifico caso.

¹¹² «Specie di sottotitolo – RITARDO DI VETRO – Usare «ritardo» invece di quadro o pittura; [...] un ritardo di [*su, cancellato*] vetro, come si direbbe una poesia in prosa o una sputacchiera d’argento.», in *La Boîte Verte*, Edizioni Rose Sélavy, Rue da la Paix, Paris, 1934.

¹¹³ A. Bonito Oliva, *Il mercante del silenzio*, cit., p. 10.

¹¹⁴ C. Adcock, *Duchamp’s Eroticism*, art. cit., p. 165. La traduzione è di chi scrive.

[Jouffroy] Does humor in general seem to you necessary in creating a work of art?

[Duchamp] “An absolute condition. I set great store by it because seriousness is something very dangerous. To avoid seriousness, humor must be introduced. The only seriousness that I could consider is eroticism, because that – that’s serious! And I have tried to use it as a platform – for *La Mariée*, for example.”

“In short” Jouffroy says, “eroticism is the serious part of *La Mariée*, and the humor is the way of presenting it.”

“The way of presenting it in liberty, as much as I could. Without too much seriousness either.”¹¹⁵

Come l’erotismo è integrato nell’opera di Duchamp nella sua versione ritardata, tesa e sospesa, perciò irrisolta, così agisce l’umorismo: il Guardiano della Gravità impedisce di raggiungere la condizione definitiva da cui pure origina, attraverso la scienza.

L’ironia su cui si regge il *Vetro* e che rappresenta uno dei caratteri più evidenti della produzione dei *readymade* è «un’ironia di affermazione: diversa dall’ironia di negazione che deriva solo dal Riso»¹¹⁶ e, a propria volta, frutto dell’inversione di senso che scaturisce dall’estremizzazione del rigore logico, la cui solidità viene ribaltata – e riflessa? – nel suo opposto e genera l’ambiguità di interpretazione che caratterizza l’umorismo e che ne associa le forme a quelle dell’*infrasottile*.¹¹⁷ Ma l’umorismo è, soprattutto, il *modo* di presentazione della dinamica erotica, il canale attraverso la quale essa può raggiungere il pubblico. È a questo punto che diventa allora necessario rivolgere l’attenzione al di fuori dell’opera di Duchamp: che cosa, di questo shock congelato, determina l’innegabile sconcerto del pubblico e, conseguentemente, il ruolo di “patriarca” attribuitogli nel contesto dell’arte contemporanea?

¹¹⁵ Intervista rilasciata ad Alain Jouffroy, cit. in *Ephemerides*, op. cit., 8 dicembre 1961.

¹¹⁶ Cit. in J. Clair, *Marcel Duchamp*, op. cit., p. 55. Clair ricostruisce le simmetrie tra l’umorismo duchampiano e il concetto così come espresso nell’opera di Pawlowski, per il quale lo humor, in quanto principio di contraddizione – e non di limitazione, *tribunale sociale* affine al *Riso* come inteso da Duchamp e al valore sanzionatorio così come è stato trattato sinora in questo scritto – che permette di percepire la Quarta Dimensione (*ivi*, p. 54) e «dà vita al mondo»: il rapporto con i *calembours* di Rose Sélavy, *eros c’est la vie*, non potrebbe essere più chiaro. Adcock (cit., p. 165) tratta l’argomento come «umorismo di superficie [che] sarebbe presto sbiadito», pur riconoscendo il suo legame con l’erotismo di cui rappresenterebbe, però, solo uno status passeggero. Secondo chi scrive (cfr. nota seguente) il rapporto tra le due qualità è di ordine diverso, essendo entrambe manifestazione dello stesso ideale di contraddizione.

¹¹⁷ «Mi interessava soprattutto affermare, in pittura, l’elemento esatto e preciso della scienza [...]. Non era l’amore della scienza che mi spingeva a farlo; anzi, era piuttosto il desiderio di screditarla, ma in maniera dolce, inavvertita, noncurante», *Ingegnere del tempo perduto*, op. cit., pp. 39-40.

L'influenza di Roussel fu, come dichiarato dallo stesso Duchamp, ciò che gli fornì la soluzione pragmatica rispetto al problema del superamento della pittura retinica: «l'espressione intellettuale, più che l'espressione animale».¹¹⁸ La concezione del linguaggio come struttura in movimento che soggiace alle *Impressions d'Afrique* determina, riflessa nell'opera duchampiana, l'instabilità della definizione di quali siano gli esatti confini di ciò che si vede:

There are those who anxiously ask: "Is he serious or is he joking?". Perhaps he is both! Is it not possible? [...] I think it would be well to remember that the sense of the ridiculousness *as well as* the sense of tragic increases and declines with the sensuousness.¹¹⁹

Nel legame, così come si è tentato di definirlo, tra ironia e shock, Duchamp oltrepassa la concezione stessa del linguaggio, utile a semplificare la comunicazione ma attraverso il quale resta impossibile raggiungere la pienezza della stessa¹²⁰, ed elegge a modalità privilegiata di relazione l'*erotismo*, in cui humor e scontro trovano composizione. Nell'*erotismo* la diversità non si risolve nella fusione, ma nella ridefinizione continua (nella durata del rapporto) dell'uno e dell'altro elemento, in un processo che non prevede il raggiungimento di un compimento, di un fine che ne sancirebbe *la fine*. L'opera di Duchamp traduce quella che una concezione attiva, che nel moto trova la propria ragione, nella forma materiale, solida dell'oggetto, il quale si trova quindi a rappresentare l'apparizione congelata, istantanea ed immobile, di tale movimento:¹²¹ in stretta affinità con il principio di indeterminazione di

¹¹⁸ Conversazione raccolta da James Johnson Sweeney, in «The Bulletin of the Museum of Modern Art», vol. XIII, n. 4-5, 1946; cit. in M. Sannouillet, *Scritti*, op. cit., pp. 147-151. Per il passo in cui Duchamp si riferisce a Roussel, p. 151.

¹¹⁹ L. Norton, *Buddha of the Bathroom*, art. cit..

¹²⁰ «Il linguaggio è un errore dell'umanità. Tra due esseri che si amano il linguaggio non giunge in profondità. [...] Il linguaggio è utile a semplificare, ma è un mezzo di locomozione che detesto. È per questo che amo la pittura: un'affezione diretta all'altro. Lo scambio si fa con gli occhi», Marcel Duchamp intervistato da Otto Hahn per *L'Express*; in *Ephemerides*, op. cit., 23 luglio 1964.

¹²¹ «In generale, il quadro è l'apparizione di un'apparenza», *Boîte Verte*, cfr. M. Sannouillet, *Scritti*, op. cit., p. 35.

Heisenberg,¹²² l'opera si presenta come immagine contraddittoria e confusa che può essere penetrata solo grazie all'ambigua strada proposta dall'umorismo. Il *disorientamento* è allora la specifica declinazione che lo shock assume nel rapporto tra l'opera e il pubblico, frutto dell'irrimediabile scontro tra la solidità delle categorie interpretative del fruitore, per il quale l'opera d'arte deve infine significare qualcosa, così che egli possa esercitarvi il proprio giudizio, e l'inafferrabilità finanche dello status dell'oggetto.

Né lo shock viene sedato dal raggiungimento, per la via ironica suggerita da Duchamp, del meccanismo che regola la funzione dall'opera, poiché il *significato definito* cui si anela, di fatto, non esiste: al suo posto sta, nuovamente, lo shock che anima l'oggetto – o, secondo le parole di Duchamp,

[Duchamp] Per quanto mi riguarda, l'erotismo è stato il tema, anzi l'«ismo», alla base di tutto quello che ho fatto all'epoca del Grande Vetro. [...]

[Cabanne] L'erotismo è comunque stato lungamente mascherato in lei. [...] Diciamo celato.

[Duchamp] Diciamo *sottinteso*.¹²³

Facendo dell'incontro erotico il cuore della propria azione Duchamp propone, ma i termini di questa proposta restano affatto ambigui, di accettare la contraddizione e il disorientamento come pratiche di una relazione per la quale lo shock si fa fine di se stesso, assumendo una posizione radicale per la quale la domanda non prevede una risposta, ma è la risposta alla questione posta dalla relazione con l'oggetto d'arte.¹²⁴

¹²² Nella sua formulazione più volgare, il principio di indeterminazione afferma l'impossibilità di determinare contemporaneamente la velocità e la posizione di un oggetto in moto nello spazio-tempo, in quanto grandezze fisiche coniugate. La sua importanza per il dibattito epistemologico del XX secolo è enorme, in quanto rappresenta il superamento del determinismo aprendo anche le cosiddette *scienze dure* all'influenza della probabilità, e dunque del caso. L'approfondimento dei rapporti tra le formulazioni di Heisenberg e l'opera di Duchamp, anche in ragione della contiguità temporale tra le due (l'enunciazione del principio è del 1927) e del medesimo riferimento a dimensioni inosservabili (l'*infrasottile* e la realtà quantistica), meriterebbe molta più attenzione di quella che è possibile dedicargli in questo scritto; sull'argomento, ed in generale sulle relazioni tra la fisica e l'arte di Duchamp, L. D. Henderson, *Duchamp in Context. Science and technology in the Large Glass and related works*, Princeton University, 1998.

¹²³ *Ingegnere del tempo perduto*, cit., p. 98. Il corsivo è di chi scrive.

¹²⁴ Per il quale è da considerare la definizione di arte, con α -privativo, proposta da Paz; cfr. *Il castello della purezza*, cit., p. 28.

Una posizione, questa, che non è infine che quella che anima lo stesso Duchamp il quale afferma, dopo aver definito il continuo succedersi degli “ismi” e l’inevitabile accettazione – traducibile come morte¹²⁵ – che segue alla contestazione, di desiderare di vedersi sottoposto a qualcosa di nuovo, intendendo la novità soprattutto come una sfida alla comprensione che non debba necessariamente terminare in un giudizio di qualità, influenzato dal gusto, ossia figura dell’arresto.¹²⁶ È qui che si ritrova l’eredità duchampiana, ciò che ne definisce la qualità di *deus ex machina* della contemporaneità. Egli riesce non solamente a sottrarre l’opera d’arte, contraddicendone la natura di oggetto auratico e dogmatico, al congelamento della storia dell’arte che la trasforma da stimolo a «feticcio di fede cieca, che alla vita toglie, invece di dare»¹²⁷ grazie all’eros vitale, ma a rimuovere l’idea stessa di *verità* artistica sostituendovi la *prassi della critica*, per la quale l’incontro con lo shock si pone come momento fondamentale di garanzia dell’apertura al nuovo, per così dire, assoluto, slegato da ogni contingenza che non sia quella individuale che impedisce l’operare completamente libero da condizionamenti progressi¹²⁸. In tal senso, la posizione espressa nel contesto dell’Armory Show, ossia che la dinamica tra rifiuto e accettazione rappresenti l’elemento vitale dell’evoluzione artistica, si vede negata dalla sottrazione dell’ideale evolutivo stesso inteso come categoria critica volta a giustificare, se non a spiegare, le proposte contemporanee per consegnarle, infine, al flusso

¹²⁵ Duchamp esprime la sua convinzione per la quale l’espressione artistica si esaurisce quando incontra l’accettazione del pubblico, «dopo trenta o quarant’anni», cfr. D. Kuspit, *La breve e felice vita dell’opera d’arte. Dall’arte-fatto all’arte all’artefatto*, in AA. VV., *Duchamp dopo Duchamp*, op. cit., e *Ingegnere del tempo perduto*, cit., p. 73. D’altro canto, il fatto che l’accettazione che esaurisce il rapporto dialettico possa essere definita come mortifera per l’opera trova riscontro nella concezione vitalistica dell’eros (*eros c’est la vie*) come forma di rapporto tra diversi.

¹²⁶ Per i riferimenti di questo passo: *ivi*, pp. 104-105. Il valore conoscitivo dell’erotismo è sostenuto e ricondotto alla tradizione neoplatonica in O. Paz **Water Writes Always in* Plural*, cit., soprattutto p. 141 segg., oltre che in J. Clair, op. cit., pp. 100-103. Sull’assurdità dell’idea di giudizio: intervista citata ad Alain Jouffroy, in *Ephemerides*, op. cit., 8 dicembre 1961.

¹²⁷ D. Kuspit, cit., p. 55.

¹²⁸ L’opera più rappresentativa sembra essere, in tal senso, l’incisione a puntasecca del 1958 *Et-qui-libre? Equilibre*. L’arte come *verità* trasmessa è incarnata piuttosto da Picasso. Contrariamente al tipo di shock suscitato da Duchamp, dialettico, quello dell’altro padre della contemporaneità è uno shock affermativo: *Les demoiselles d’Avignon*, *Guernica*, colpiscono il pubblico senza che questi sia concessa possibilità di replica, mostrano la verità dell’artista presentandola come l’unica interpretazione possibile della realtà.

storico di cui rappresentano l'ultima tappa in ordine di tempo. Duchamp, mettendo in discussione – in rapporto critico con il pubblico – lo shock stesso, impedisce questa sua considerazione come categoria storica, dall'azione retroattiva, o estetica, come prefigurazione di ciò che verrà, attribuendogli una dimensione “al presente”, *a-storica*. Al contempo, il vitalismo erotico descritto dallo spiazzamento non comporta, come per Dada, l'accesso dell'arte alla dimensione della vita nel senso della possibilità di intervento *catastrofico* su di essa.¹²⁹ Piuttosto, la sovrapposizione delle due realtà si realizza in un intervento *dimensionale* sul concetto di arte, ponendo il tempo (la durata, il ritardo) tra gli elementi strutturali del contesto della creazione artistica; ciò fa sì che *all'uomo* sia garantita la possibilità di agire sulla definizione di cosa sia l'arte – e non solo che all'arte sia affidato il compito di orientare, descrivendola, la forma dell'uomo.¹³⁰

Attraverso l'opera di Duchamp e le contorsioni alle quali essa viene sottoposta, il pubblico può uscire dall'imposizione che gli preclude la produzione del cambiamento che pure celebra, subendolo: elevare la sovversione a principio guida della modernità non significava che sottrarre il ruolo di ideologia regolatrice dell'espressione alla tradizione per attribuirlo all'infrazione della regola, in modo altrettanto ideologico e, fondamentalmente, aleatorio quanto caduco. L'arte di Duchamp è, in fin dei conti, l'applicazione esasperata del nuovo dettato che rovesciandosi ironicamente nella sua negazione fa da antidoto alla costrizione del paradigma.

¹²⁹ A. Bonito Oliva, *Il mercante del silenzio*, cit., p. 9.

¹³⁰ «L'arte: che cos'è un'opera d'arte? L'intera vita, una mente produttiva, può essere un'opera d'arte. Anche l'azione può essere arte. Anche un droghiere può essere – può essere – un artista», Duchamp intervistato da Jerry Tallmer, «The Village Voice». La trascrizione dell'intervista è riportata, in data 9 aprile 1959, in *Ephemerides*, op. cit.; la traduzione è di chi scrive. Apollinaire aveva profeticamente visto in Duchamp colui che avrebbe riconciliato l'arte e il popolo in virtù del suo disinteresse per le questioni estetiche; cfr. *Les Peintres Cubistes*, 1913.

Quelle proposte dall'opera di Duchamp potrebbero allora essere definite le leve, o istruzioni, di un *modus operandi* della libertà¹³¹ che si rivolge all'uomo come potenziale artista (creatore, manipolatore dell'arte; Bonito Oliva l'avrebbe definito *mercante del segno*). In questo senso, l'artista come tale si affranca dalla stigmatizzazione che gli derivava dal produrre un'opera scioccante – la stessa che aveva pesato sul Michelangelo del *Giudizio*, su Courbet e Manet – poiché, in questa prospettiva polivalente per la quale «si può essere solo irresponsabili, aperti non a percorsi obbligati ma a derive saettanti», è il pubblico ad “attivare” lo shock dell'opera, shock che resta in qualche modo attaccato all'oggetto senza precipitare sul suo creatore primario influenzandone la possibilità d'azione all'interno della società.¹³²

«ATTENZIONE VELENO»: così André Breton commenta la prima edizione della *Boîte Verte*.¹³³ Il caustico appunto rivolto all'oggetto che strappava definitivamente il Grande Vetro alla dimensione estetica, retinica, per restituirne la compiuta immagine di opera soprattutto filosofica coerente e coesa in ogni sua forma¹³⁴ avverte della vertigine che può provocare questa prospettiva di libertà per cui il dubbio si fa sistematico, senza possibilità di arresto e rispo. ¹³⁵ Lo shock così come interpretato da Duchamp, come ciò che fa l'opera dall'interno e dall'esterno della sua forma, richiede esattamente la stessa attitudine, quell'approccio

¹³¹ Paz la definisce *un'arte di liberazione interiore; Il castello della purezza*, cit., p. 33.

¹³² Con “creatore primario” si vuole intendere colui che fa, *scegliendola*, l'opera d'arte. La distinzione è necessaria nel momento in cui l'opera strutturata secondo le modalità sinora descritte ha bisogno del fruitore (“creatore secondario”) per *prodursi*. Tra i due tipi di creatori la differenza sembra risiedere dunque nella diversa temporalità dei due interventi, per cui uno viene prima dell'altro, mentre perde consistenza l'idea di una diversa qualità delle due azioni che non sia quella descritta dai verbi *scegliere* e *produrre*, i cui significati appartengono rispettivamente al campo semantico dell'*istantaneità* (se vogliamo, dell'intuizione) e della *durata* (del processo). È noto che Duchamp affermò in varie occasioni la necessità di com-partecipazione del pubblico alla creazione dell'opera; attraverso questa interpretazione viene però a cadere anche l'interpretazione secondo la quale l'opera è tale *perché* prodotta/scelta dall'artista, poiché in questa prospettiva il rapporto tra l'artista e il pubblico è da intendersi come inscindibile e paritario.

¹³³ *La Phare de la Mariée*, in *Le Surréalisme et la peinture*, NRF, Paris, 1928, pp. 108-120.

¹³⁴ Bi-, tri-, o quadridimensionale: rispettivamente, *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même, Étant donnés[...]*, e le due scatole scritte da Duchamp ed editate da Rose Sélavy.

¹³⁵ Allo stesso modo Sannouillet, presentando la trascrizione tipografica delle note della Scatola, consiglia al lettore di «prendere questo filtro intellettuale con moderazione. [...] Altrimenti, ebbrezza e disgusto si manifesteranno sin dall'inizio» (*Scritti*, op. cit., pp. 29-30).

radicale per il quale l'erotismo è, come si è detto, un *ismo*. Il rischio, altrettanto venefico, favorito dalla cancellazione del rapporto causale che legava lo shock che l'opera rappresentava e la condanna, in virtù del turbamento stesso, del suo autore, è che la critica diventi l'ideale, ossia che lo shock diventi una meta, un *gusto*, in ragione del superamento della vertigine per via della rinuncia ad accogliere *in toto* la scomoda pragmatica duchampiana. *I believe in nothing*, afferma Duchamp,¹³⁶ l'arte non è una cosa ma un mezzo attraverso il quale istituire una relazione che, per risolversi nello scambio e non nella soppressione di uno degli elementi, deve essere impostata sulla «most profound word in a language and one which cannot be argued – a pacific Perhaps!».¹³⁷

Il secolo della paura. Per una definizione dello shock nella società dell'immagine.

Il diciassettesimo secolo fu il secolo della matematica, il diciottesimo quello delle scienze naturali, e il diciannovesimo quello della biologia. Il nostro ventesimo secolo è il secolo della paura.¹³⁸

L'*avvelenamento* duchampiano, la pratica della contestazione continua ad ogni forma dell'esistente, sembra agire con la massima efficacia e pervasività nella produzione artistica della seconda metà del Novecento. La destituzione d'ogni mito, l'infrazione di ogni tabù non solo appaiono come le matrici della proliferazione di movimenti e tendenze che ha segnato gli ultimi decenni, ma si esplicita anche – con maggiore efficacia e risonanza – nelle singole manifestazioni artistiche caratterizzate da estremismi inediti, facciano questi riferimento alla violenza, alla pornografia, all'esposizione dell'intimità, praticate dall'artista sulla propria

¹³⁶ *Ephemerides*, op. cit., 23 luglio 1964

¹³⁷ L. Norton, *Buddha of the Bathroom*, art. cit., p. 6.

¹³⁸ A. Camus, *Nor victims nor executioners*, «Politics», luglio-agosto 1947.

persona o sulle figure che, a vario titolo, compongono il sistema dell'arte.

Dar conto, al termine di questo studio, di tutte le pratiche di questo genere che hanno attraversato soprattutto il finire del secolo rischierebbe di farne un elenco di opere,¹³⁹ assolutamente parziale per quanto lungo; ciò che ci si propone è invece, come dichiarato nell'introduzione, di restituire un quadro, pure altrettanto generale, di come lo shock abbia assunto quel ruolo primario facilmente verificabile nell'esperienza pressoché quotidiana del discorso sull'arte. D'altro canto, questa necessità di prendere in considerazione un numero crescente di elementi per tracciare un quadro il più fedele possibile del periodo in esame è già emersa con il procedere dello scritto; e se questa fioritura può essere interpretata nel senso della progressiva radicazione – o meglio, accettazione e istituzionalizzazione della pratica scioccante all'interno del sistema della produzione e fruizione dell'arte, il secondo Novecento e l'inizio del millennio non rappresentano che l'esplosione del concetto di shock, sia dal punto di vista della quantità delle opere che da quello, parimenti rilevante, della varietà dei modi in cui esso si esprime.

Il silenzio «sopravalutato» praticato da Duchamp negli anni tra la *Mariée* e l'installazione postuma dell'*assemblage* di Philadelphia che ne rappresenta il completamento tridimensionale¹⁴⁰ si rivela, al nostro sguardo retrospettivo e a quello dello stesso artista,¹⁴¹

¹³⁹ Il termine *opere* è qui usato in maniera palesemente impropria, stando a significare l'insieme delle produzioni artistiche che, come è noto, accanto alla pittura e alla rappresentazione plastica vedono pratiche quali la *video art*, l'*happening*, la *performance*, l'installazione etc.

¹⁴⁰ Come propone Paz recuperando il senso di “ritardo” musicale, per cui una nota trova compimento nell'accordo che la segue, così *Étant Données* non è che un'altra immagine del Grande Vetro. Azzardando, si potrebbe descrivere molta dell'arte contemporanea come una metamorfosi della posizioni di Duchamp non limitata alla classica interpretazione che muove dalla libertà totale conquistata dall'artista – a suo modo un mito, come si è descritto nel capitolo precedente, poiché la libertà è conquistata attraverso la rigorosa applicazione di un *metodo* – ma compiuta sacrificando l'aspetto *durevole*, “quadridimensionale” della prassi duchampiana.

¹⁴¹ «Non esiste una flagrante somiglianza tra quello che ho fatto io e quello che fanno loro. D'altra parte di cose io ne ho fatte il meno possibile. E questo non corrisponde allo spirito d'oggi che, al contrario, tende a produrre il più possibile per guadagnare il più possibile»: così Duchamp a Cabanne, sulla scena Pop contemporanea; in *Ingenere del tempo perduto*, op. cit., p. 105.

come l'antitesi di tale proliferazione la quale, a propria volta, sembra piuttosto da far risalire alla stagione Pop nella sua declinazione statunitense.

Prendere in considerazione la Pop Art in questo scritto può essere giudicato non pienamente lecito e in effetti non si danno, all'apparire delle opere dei suoi principali rappresentanti, quelle reazioni di rifiuto che si sono così di frequente incontrate sinora. È però questa stessa accettazione, unita all'oggettiva novità che la Pop rappresenta,¹⁴² a meritare attenzione. Come si è visto, lo shock scaturisce facilmente da una dicotomia esistente tra l'opera e il contesto in cui questa viene, più o meno a forza, immessa dall'artista: nella diversità dei fini che l'una e l'altro sostengono si produce lo scontro che descrive l'incomunicabilità delle due dimensioni, destinato a ricomporsi solo nel momento in cui l'opera viene sottoposta ad una rilettura o la struttura che inizialmente la rigetta cede alla pressione che essa esercita. In quest'ottica, mentre l'opera di Duchamp mantiene la propria possibilità di scioccare in virtù del rovesciamento ironico della verità che mette costantemente in dubbio la natura dell'opera stessa, l'arte pop svolge la sua funzione iconoclasta all'insegna di quello che Nicholas Calas chiama *why not?*:¹⁴³ un umorismo dissacrante ma inclusivo, per il quale ogni elemento della realtà è semplicemente accettato e accettabile in quanto prodotto della società, istituendo con la sacralità dell'arte definita dall'Espressionismo Astratto un rapporto, nuovamente, non esclusivo. Più che implodere in quello che potremmo definire il *why yes?* duchampiano, attraverso le pratiche Pop l'arte si satura di immagini e i suoi confini *esplodono*, mentre la ripetizione meccanica dell'immagine ne sottolinea il carattere *eccessivo*.

Ciò che si apre di fronte ad un ideale di arte così scardinato è allora il sistema artistico, da intendersi in senso lato come sistema culturale, che negli anni Sessanta esprime la propria valenza industrializzata e defunzionalizzata, cui la Pop Art è omogenea nel suo fare

¹⁴² E che è riconosciuta, nuovamente, da Duchamp: «I pop sono abbastanza nuovi», *ibidem*.

¹⁴³ N. Calas, *Why not Pop Art?*, «Art and Literature», n. 4, Paris, 1965.

dell'oggetto artistico un *segno* che non è tanto la materializzazione dell'intervento dell'artista, come – al limite – si può accettare per Duchamp, ma è la traccia dell'oggetto passato per la meccanica della riproduzione. Ciò che la Pop fa, allora, è aderire alla «società dello spettacolo»¹⁴⁴ dominata dal sistema dei media e della pubblicità che, privilegiando la simultaneità istantanea della paratassi piuttosto che la temporalità lunga dello sviluppo logico, ha della pubblicità e dunque della *reazione*, piuttosto che nell'elaborazione, la chiave d'accesso ai meccanismi che la sostengono: è dunque in questo nuovo orizzonte conquistato dalla Pop che si trova il terreno ideale per rendere lo shock quel riferimento imprescindibile che è per l'arte del secondo Novecento.

All'interno dell'industria culturale,¹⁴⁵ assimilabile alla società dello spettacolo nel concepire come *merce* i propri prodotti, anche culturali, l'opera d'arte partecipa necessariamente alla categoria dell'*intrattenimento* la quale, a propria volta, conferma il ruolo preminente che lo shock si trova ad assumere: poiché il *divertimento* presuppone, anche etimologicamente, la *di-versione* dello spettatore, il distacco dalla situazione contingente che lo shock è in grado di realizzare nel momento dell'interdizione, dell'impossibilità di formulare un pensiero su ciò che genera lo scontro. L'abitudine alla trasgressione dei codici che, nella formulazione di Bürger,¹⁴⁶ il pubblico eredita dalla stagione delle avanguardie rappresenta però un ostacolo a quella riformulazione del pensiero sull'oggetto artistico cui, ancora in Duchamp, lo shock forniva la spinta, facendo così decadere il valore propulsivo dello shock che più volte si è rilevato: ciò che resta, è la sterilità di una condizione pienamente istituzionalizzata del superamento del limite.

¹⁴⁴ G. Debord, *La société du spectacle*, Paris, 1967.

¹⁴⁵ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947 (ed. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, 1966).

¹⁴⁶ P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Francoforte, 1974 (ed. it. *Teoria dell'avanguardia*, Torino, 1990).

Che la Pop rappresenti il momento inaugurale di questo nuovo paradigma del sistema artistica, pur incontrando le stesse resistenze che si erano manifestate in occasione della rivoluzionaria apertura di campo promossa dall'Impressionismo è espresso infine nella stessa qualità delle opere che essa produce. Da un lato infatti queste riprendono il movimento avanguardista di assunzione del reale all'interno dell'opera d'arte, ma lo volgono alla proposta non già di un oggetto, ma della sua riproduzione: le serigrafie di Warhol, le *strip* di Lichtenstein, i morbidi beni di consumo di Oldenburg (per citare solo i nomi più noti) non sono la cosa in sé, ma la sua immagine già mediata, *assimilata* dalla cultura e perciò incapace di suscitare finanche lo sgomento della novità, che perde dunque – e la rinuncia appare irrimediabile – il proprio ruolo di motivo primario del prodursi dello shock. Di conseguenza, ed è l'altro aspetto per il quale la Pop Art è da assumere come esordio del nuovo modello all'interno del quale l'arte si muove, ciò che è *straordinario* (l'*eccezione*, come l'avrebbe definita Duchamp) si trova a scivolare nell'*ordinario* e, anzi, ne diventa elemento strutturale, istituendo una condizione paradossale che riflette la natura di un'arte che marca la sua separatezza rispetto alla vita quotidiana proprio nel momento in cui aderisce perfettamente alle sue forme.¹⁴⁷ L'esempio forse più rappresentativo di questa trasformazione che l'immagine shock subisce nel contesto Pop è la serie *Death and Disaster* di Warhol (1962-1969), per la quale l'artista seleziona, ritaglia e ripete serialmente fotografie tratte dai giornali di incidenti aerei e automobilistici con le vittime che emergono dalle lamiere contorte, di suicidi e scontri civili, fino alla celebre immagine della sedia elettrica (*Big Electric Chair*, 1967, Fig. 30) e al fungo atomico di *Atomic Bomb* (1965). Se non è tanto il lato *kitsch* di

¹⁴⁷ Il corpus delle riflessioni estetiche di Danto è senz'altro il riferimento principale per il concetto di separatezza dell'arte contemporanea che deriva, a propria volta, dall'ideale kantiano di autonomia del giudizio (cfr. anche T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francoforte, 1970, ed. it. *Teoria estetica*, Torino, 1975). Come nota Di Giacomo, «un'estetica dell'autonomia è la più alta forma strumentalizzata di esperienza non strumentalizzata sotto il capitalismo liberale borghese» (G. Di Giacomo, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento a oggi*, Roma-Bari, 2015, p. 12).

alcune di queste opere a renderle preziose per il nostro studio, l'inquietudine che esso trasmette ha senz'altro il merito di concentrare l'attenzione sulle tragedie evocate dalle immagini, ed proprio nella distanza suggerita dall'evocazione che si rende possibile la riduzione dell'eccezione a norma: il filtro della riproduzione, ossia l'intervento stesso dell'artista, che a propria volta agisce su una realtà – l'immagine cronachistica – già sottoposta ad una manipolazione cancella l'immediatezza e con essa la possibilità di una comunicazione empatica e scioccante tra la *vicenda*, e non la scena, e colui che si trova al cospetto dell'opera.¹⁴⁸ L'Andy Warhol che afferma di voler essere una macchina replica esattamente questo meccanismo, liberando l'opera d'arte e se stesso – che va inteso come parte di quella stessa opera – dalla necessità di entrare in relazione con il pubblico e, in senso lato, con le componenti di un sistema sociale e culturale sempre più caratterizzato dall'aggressività dei media.¹⁴⁹ Il senso della proposta Pop in relazione alla società dello spettacolo non sta dunque tanto nell'averne replicato i meccanismi, ma ne nell'averlo fatto opponendoli al loro stesso ambiente: dove la società chiede la reazione emotiva rapida, istintiva, che non può realizzarsi che attraverso l'immagine scioccante, l'arte risponde con l'inibizione del contatto, facendosi *realismo traumatico*, secondo la definizione di Hal Foster.¹⁵⁰ La serialità delle immagini di Warhol non può dunque produrre alcuno shock,

¹⁴⁸ È più volte emerso, nel corso di questo scritto, come lo shock si manifesti all'interno di un ambito che potremmo definire "realistico": come è l'avvicinarsi della rappresentazione alla realtà ad essere fonte di stupore in rapporto a Giotto e, in senso dispregiativo, a sollevare la critica contro il naturalismo di Caravaggio, così anche le reazioni assumono spesso connotati decisamente fisici, dal malore fatale che coglie il Francia ai parigini che, letteralmente, cercano di danneggiare *Olympia* con i propri ombrelli, agli atti vandalici di contestazione alle opere contemporanee, di cui sono ricche le cronache anche recenti – fra le altre, lo sfregio dell'installazione di Anish Kapoor al Castello di Versailles.

¹⁴⁹ «Se non la puoi abbattere [la cultura di massa e i suoi mezzi] – suggerisce Warhol – unisciti a lei. Anzi, ci puoi entrare completamente, la puoi esporre, puoi rivelare il suo automatismo, attraverso il tuo esempio *esagerato*» (il corsivo è di chi scrive); cit. in L. Lecci, *Pop Art*, in *Le Arti del XX secolo*, vol. III 1946-1948. *La nascita dell'arte contemporanea*, Milano, 2007, p. 314. Sull'ossessività della ripetizione mediatica, cfr. G. Di Giacomo, op. cit., p. 160

¹⁵⁰ H. Foster, *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts), 1996 (ed. it. *Il ritorno del reale*, Milano, 2006).

poiché rappresenta la ricomposizione del trauma¹⁵¹ attuata per via di un'anestesia che, al contrario rispetto a quella praticata da Duchamp, non è una scelta né agisce limitatamente alla categoria del gusto, ma si riversa sull'intera gamma delle possibilità d'esperienza del reale. È in questo modo che si realizza il passaggio fondamentale che segna la storia dello shock nel secondo Novecento: l'inversione della lezione del cinico Duchamp, ossia della *possibilità della realtà*, nella brutalità della *realtà della possibilità*, della minaccia dell'evento sconvolgente che prende forma.

Il carattere minaccioso, più che effettivamente traumatico o disorientante, che lo shock assume nel corso del XX secolo trova conferma, in maniera quasi paradossale, in quell'Espressionismo Astratto che la Pop Art rinnega. Se è probabile, come scrive Elkins, che la maggior parte di coloro che ha pianto davanti ad un quadro l'abbia fatto davanti ad un Rothko,¹⁵² il pathos delle sue opere non deriva dall'aver *rappresentato* un dramma, ma dall'aver posto sulla tela la suggestione della tragedia.¹⁵³ L'incontro diretto con l'immagine perturbante o angosciata attiva il rifiuto, spinge a prendere le distanze in un tentativo di difesa che si realizza anche, se non soprattutto, a livello empatico,¹⁵⁴ secondo la strategia messa in atto da Warhol; di contro, la suggestione appare come un invito alla scoperta di ciò che vi è suggerito, senza che la violenza dell'immagine occluda il canale di comunicazione – o meglio, di *coinvolgimento* – tra il pubblico e l'artista:

¹⁵¹ Di Giacomo (op. cit., p. 161) giunge alla conclusione diametralmente opposta, ossia che le ripetizioni di Warhol siano *produttrici* di traumi, nonostante citi l'artista che sostiene l'anestesia prodotta dall'osservazione ripetuta di immagini terrificanti. Mi sembra che queste due affermazioni, quella di Warhol e quella di Di Giacomo, siano assolutamente antitetice e che si possa piuttosto dar credito al primo, accostandovi la nota difesa fondata sull'idea di abitudine che Zola fece di Manet (parzialmente messa in discussione in questo scritto, ma in quanto riduzione semplicistica del processo che avrebbe portato al tardivo riconoscimento del pittore).

¹⁵² J. Elkins, *Dipinti e lacrime*, op. cit., p. 4.

¹⁵³ La tragedia è una delle categorie fondamentali dell'arte di Rothko; in proposito, I. Sandler, *Mark Rothko's Paintings: Tranquillity Tinged with Terror*, in *Mark Rothko. Into an Unknown World*, catalogo della mostra, Mosca, Garage Center for Contemporary Culture, 23 aprile-14 agosto 2010, pp. 26-38.

¹⁵⁴ «I libri dei visitatori [della Cappella de Menil] attestano che quando si guarda Rothko la componente davvero ardua è appunto il guardare [...]. A essere davvero intollerabile è che il significato consiste in ciò che è assente», J. Elkins, op. cit., p. 18.

Assolutamente antagonistico e raggelante.

Mi sono commosso fino alle lacrime, ma ho la sensazione che avrà luogo un cambiamento in senso positivo.

Vi ringrazio per aver creato un luogo dove il mio cuore può piangere.

Questo mi fa precipitare.

Che luogo importante, bello, così pieno di senso, lenitivo.

Nel quadro che stavo guardando non c'era niente da toccare, nessun terreno sul quale restare, nessun confortante orizzonte. Sembrava privo d'aria e malsicuro.¹⁵⁵

I commenti dei visitatori della Cappella de Menil (Fig. 31), a Houston, che ospita le grandi e cupe tele dipinte da Rothko a pochi anni dal suicidio restituiscono un'immagine vivida del turbamento che suscitato nel pubblico: le campiture profonde, scure, nelle quali sembrano nascondersi immagini impossibili da definire con esattezza si fanno invito ad una scoperta che si risolve però nell'indeterminatezza, nell'inafferrabilità di un riferimento stabile e, dunque, in quella sensazione di spaventosa vertigine. Ma se le opere della Cappella sono fonte di commozione e destabilizzano i visitatori, vi è nell'Espressionismo Astratto una declinazione diversa di questa caratterizzazione minacciosa dello shock novecentesco. Jackson Pollock e le sue opere appiono a tutti gli effetti una sorta di contraltare della proposta di Rothko che si esprime, prima ancora che sul piano formale, nell'ingombrante, possente vitalità che l'Action Painting trasmette, fatta di completo controllo sul disordine che scaturisce dal gesto, rapido e istintivo tanto quanto quello di Rothko appare legata alla riflessione, al progressivo avvicinamento ad una sostanza mitica, se non divina, che per sua stessa natura rimane irraggiungibile. La perfetta presa sulla realtà che definisce la pittura di Pollock ne fa, dunque, la migliore espressione di quell'accentuazione del personalismo che già era emersa nel XIX secolo e che diventa nella seconda metà del XX la cifra principale della personalità

¹⁵⁵ Dal libro dei visitatori della Cappella de Menil, cit. n J. Elkins, op. cit., p. 11, tranne l'ultima frase, dell'autore, *ivi*, p. 20. Elkins riporta, nello stesso capitolo del suo studio (*Piangere almeno per i colori*) l'esperienza di Jane Dillenger, storica dell'arte e teologa dell'università di Berkeley, che rivela la tragicità della produzione pittorica di Rothko (cfr. pp. 2-5, 15-16).

dell'artista; è in questo senso che Pollock può essere indicato, assieme a Picasso, come figura mitica e archetipica dell'artista contemporaneo, e non vi è, in questo senso, soluzione di continuità tra la risposta che gli artisti Pop, e Warhol in particolare, oppongono alle nuove modalità di comunicazione fondate sull'immagine mediatica: in tutti questi casi, il momento dello shock subisce uno spostamento rispetto al tempo e al "luogo" su cui insiste, agendo non sullo spettatore – nell'articolazione dialettica tra questi e l'opera – ma nel rapporto tra l'artista e una realtà che egli cerca di dominare sottomettendone le regole al proprio controllo, anche attraverso la distorsione. In questo modo lo shock viene risolto *ex ante* e non ha modo di agire sul pubblico, che lo percepisce semmai nella dimensione titanica assunta dall'artista. Picasso, Pollock e Warhol, secondo modalità espressive diverse, marcano dunque la propria alterità rispetto al pubblico, esercitando su quest'ultimo un potere che deriva da questa distanza:¹⁵⁶ ciò di cui si può parlare, allora, è di *artisti-shock*, mentre il carattere scioccante attribuito all'opera appare come una forzatura.

Di segno opposto, l'espressionismo di Rothko si definisce nella capacità di sconvolgere lo spettatore mettendosi sul suo stesso piano, condividendo con lui il rapporto conflittuale e insoluto con la realtà nel quale entrambi sono chiamati a mettersi in gioco, fino a sprofondare: come interpretare altrimenti che come invito ad infrangere le barriere poste a protezione della propria individualità il suggerimento, rivolto dall'artista allo spettatore, di vedere le sue opere da una distanza di cinquanta centimetri, dunque dall'interno di quell'area che la prossemica definisce *personale*, e al limite del raggio dell'*intimità*?¹⁵⁷

¹⁵⁶ La posizione Boatto, per il quale l'eccezionalità è per la Pop una categoria «inutilizzabile» a seguito della forzatura cui l'ha sottoposta l'Espressionismo astratto (cfr. A. Boatto, *Pop Art in U.S.A.*, Milano, 1967, p. 11), resta condivisibile solo a proposito della produzione Pop, nei termini di riduzione all'ordinario di cui si è detto.

¹⁵⁷ Cit. in J. Elkins, op. cit., p. 19. Elkins nota, di contro, che le persone in visita alla Cappella tendono a fermarsi alla distanza di almeno un metro dalle tele, mentre Jane Dillenberger sostiene di trovarsi spesso ad arretrare inconsapevolmente, urtando altri visitatori della Cappella (*ivi*, p. 18). Sulle distanze prossemiche, E. T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, 1966; *History of Private Life*, serie a cura di P. Ariès, G. Duby, Harvard University, 1992-1998

Ciò che si configura è allora una distinzione tra due tipi di shock: quello che si riversa, interrogandolo, sul pubblico e che agisce dunque *ex post* rispetto all'opera e – ma non necessariamente – nel contesto in cui essa si trova, e quello che si colloca a monte della creazione, investendo piuttosto l'artista e che, di conseguenza, opera sul pubblico solo come *riflesso*. Da una parte vi è dunque l'invito all'azione (partecipativa), che richiede il coinvolgimento dello spettatore e che nel suo carattere esperienziale suggerisce la possibilità di una soluzione catartica del conflitto tragico mostrato sulla tela;¹⁵⁸ dall'altro, l'imposizione dell'*esserci* dell'artista e del suo potere di trasformazione della realtà che il pubblico è chiamato a riconoscere e che si traduce nella personalizzazione, nella rappresentazione iconica della singolarità eccezionale della sua figura.

È una condizione, quest'ultima, particolarmente funzionale ad un contesto sociale modellato dal mercato, che trova nell'artista come *brand* il punto di connessione tra il sistema artistico e le strutture della pubblicità che rappresentano la linfa del consumo.¹⁵⁹ Come *brand* – come *superstar*, termine coniato non casualmente da Warhol – l'artista è allora chiamato ad agire, attraverso l'imposizione della propria aura scioccante sul pubblico che nega la posizione di Duchamp e la scissione operata tra la propria figura e la qualità destabilizzante delle sue opere. In questa struttura, ciò che si ripropone sono le modalità già rilevate a proposito

¹⁵⁸ «Ricordo di essere stato preso nell'avvolgente ed inquietante atmosfera che emanava dai loro [dei dipinti] campi di colore [...]. Genuinamente tragici – e però magnifici – i dipinti di Rothko venivano da un luogo oscuro della sua psiche e toccavano un punto oscuro della mia. [...] Coinvolge lo spettatore con immediatezza – improvvisamente», I. Sandler, *Mark Rothko's Paintings: Tranquillity Tinged with Terror*, in *Mark Rothko. Into an Unknown World*, catalogo della mostra, Garage Center for Contemporary Culture, aprile-agosto 2010, p. 26. La traduzione è di chi scrive.

¹⁵⁹ Dal Lago e Giordano indicano in Peggy Guggenheim colei che inaugurò la trasformazione dell'artista in *brand*; in generale, l'Espressionismo Astratto e in particolare Jackson Pollock appaiono come “momenti” ideali per l'applicazione di questa forma di critica – è in questo contesto, propriamente, che la definiscono i due autori –, data da un lato l'alleanza che finalmente si stabilisce tra critici ed artisti e, dall'altro, dalle figure romantiche e drammatiche di questi ultimi, così come emergono potentemente dalle opere. Per l'interessante disamina sull'argomento si rimanda A. Dal Lago, S. Giordano, *Mercanti d'Aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, 2006, pp. 102-111. La nozione di singolarità, che procede parallela a questa concezione dell'artista e del suo rapporto con la critica, è elemento centrale del trattamento sociologico dell'arte contemporanea da parte di Nathalie Heinich, cfr. *L'élite artiste. Excellence e singularité en régime démocratique*, Paris, 2005.

dell'Armory Show, per le quali gli organizzatori della mostra riportano negli Stati Uniti le esperienze – le opere – che maggiormente li avevano impressionati in Europa: una sorta di duplicazione, o traslazione, dello shock, inteso come valore primario dell'opera sia nella sua azione in un contesto che come atto creativo che conferma, se non altro, la qualità fondante che esso assume nel discorso artistico novecentesco.

Ad uno sguardo retrospettivo, questa condizione appare quantomeno paradossale: nel sistema dell'arte attuale la figura dell'artista, intesa come brand, ha senz'altro una enorme rilevanza, così come la sua capacità di scioccare il pubblico attraverso le proprie opere; come si è visto, però, il personalismo deriva da una circoscrizione dello shock al rapporto tra l'artista e la realtà che di fatto esclude il pubblico dall'esperienza traumatica, della quale è presentata la soluzione. La ricomposizione dei due principi sembra compiersi nelle esperienze della Body Art, la quale materializza il momento dello shock “personale” *nel corpo dell'artista che si fa opera*, proponendo così al pubblico l'istante in cui la conflittualità è ancora in essere, irrisolta: «Narciso protesta attraverso la testimonianza di sé».¹⁶⁰

Le performances che costellano la lunga carriera di Marina Abramovič appaiono, nel loro sviluppo, come un compendio di ciò che lo shock diventa in seguito al raggiungimento di questo equilibrio tra la carica personalistica e le esigenze di comunicazione,¹⁶¹ la cui rappresentazione può essere trovata nella retrospettiva dedicata nel 2010 dal Museum of Modern Art.¹⁶² *The Artist is Present*, questo il titolo della rassegna e della performance (Fig.

¹⁶⁰ L. Vergine, *Prolegomeni alla Body Art*, in *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, 2000. Per una prospettiva più ampia che si ricollega all'idea di minaccia precedentemente espressa, L. Vergine, *Parole sull'arte. 1965-2007*, Milano, 2008, pp. 129-132.

¹⁶¹ Le quali, a loro volta, si fanno più pressanti in risposta allo sviluppo dei mezzi di comunicazione, con speciale riferimento alla televisione e all'instaurarsi di una sorta di regime dell'immagine – in proposito, N. Postman, *Amusing Ourselves to Death*, New York, 1985 (ed. it. *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo*, trad. L. Diena, Venezia, 2002)

¹⁶² *Marina Abramovič: The Artist is Present*, a cura di K. Biesenbach, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 14 marzo – 31 maggio 2010.

32) che l'artista realizza nel corso dei tre mesi dell'esposizione, se da un lato rimarca la potenza della presenza fisica della Abramovič, attraverso la quale si realizza l'infrazione di convenzioni sociali e tabù antropologici, dall'altro lascia intravedere la feticizzazione che su quello stesso corpo, veicolo di shock oltre che di significato, si è nel frattempo operata: la riproposizione di molte delle sue performance più note nel contesto istituzionale e "istituzionalizzante" del MoMa non è solo un tributo alla straordinaria figura della Abramovič, ma appare come la cristallizzazione nell'immagine, o meglio, nella fissità dell'*icona*, di ciò che traeva la propria forza dalla carica scioccante insita nel fatto di essere un momento di azione di fronte ad un pubblico non preparato a ciò cui avrebbe assistito, perciò libero di reagire opponendo il rifiuto che accompagna l'emergere dello shock alla violenza imposta dall'artista sul proprio corpo e, metaforicamente, su quello del pubblico.

A questo proposito, è significativo come tale reazione sia più volte giunta in momenti che si collocano al limite delle possibilità di sopportazione dell'artista – nel caso della Abramovič, il riferimento è a *Rythm 5* (1974) e a *Rythm 0* (1975, Fig. 33), che si interruppero solo quando il pubblico intervenne, rispettivamente, in soccorso dell'artista svenuta a causa del fumo e lambita dalle fiamme e quando uno dei partecipanti le accostò alla tempia una pistola carica, mentre inerme lasciava che si agisse sul suo corpo con uno qualsiasi dei pericolosi strumenti messi a disposizione.¹⁶³ In casi come questi risulta evidente la qualità sciamanica che investe il corpo dell'artista, accentuata dall'esplicita caratterizzazione rituale e culturale delle *performance* che non è fine a se stessa ma, anzi, si definisce come la sola dimensione nella quale può essere esperito l'avvicinamento empatico che apre il canale di comunicazione con il pubblico. La riuscita di questa partecipazione dell'artista performativa ad una dimensione sacrale, sostenuta dal rito, comporta esattamente quello sconfinamento che più volte si è visto

¹⁶³ R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to Present*, London 2001.

essere all'origine dello shock: se al di là del confine le limitazioni imposte dalla fisiologia umana, dai tabù e dalle norme sociali non sono più valide non esiste, di fatto, alcuna violazione e dunque nessuno shock, nessuna sensazione di pericolo; al contrario, nel momento in cui l'azione performativa è percepita come scioccante essa termina e tutti confini vengono ripristinati.

A New York sembra andare in scena esattamente questa condizione post-catartica, riappacificata: i *re-enactment* delle performance non si compiono in quel regime di singolarità espresso dalle performance originali attraverso il corpo della Abramovič, ma ad essere presentati sono dei *simulacri*, integrati al contesto espositivo istituzionale e al suo significato documentario e didascalico. I corpi dei performes, pur altrettanto reali, si trovano infatti a dover soggiacere alla «struttura forte» del museo¹⁶⁴ che li priva dell'aura che, secondo la formulazione di Benjamin, è «un singolare intreccio di spazio tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina», che perde consistenza con l'esposizione ripetuta sottomessa alla finalità, elemento incompatibile con l'emozione scioccante che è per definizione, in quanto sospensione traumatica dell'azione, a-finalistica. Sottratto il contatto con l'emozione, ai *re-enactment* non resta dunque che la qualità di immagini, passibili di suscitare empatia e turbamento solo come forma di risposta individuale e mnemonica.¹⁶⁵ Né ciò è da intendersi come una degradazione o denigrazione del lavoro della Abramovič, poiché questo shock che potremmo definire di secondo grado appare conforme al rapporto tra arte e pubblico instauratosi negli ultimi decenni del XX secolo.

¹⁶⁴ La definizione è di Umberto Eco.

¹⁶⁵ Sul rapporto tra shock e memoria si rimanda a C. Subrizi, *Aura o non aura: l'opera d'arte tra choc ed emozioni*, in «Rivista di Estetica», n. 52, giugno 2013, pp. 193-203. Lo shock collegato al ricordo, simile all'azione della *madeleine* di Proust, «connota il processo della creazione, dice Benjamin, come esperienza dello choc, [...] tra ciò che ha provocato l'opera e ciò che solleciterà in chi la guarda» (p. 196): un orizzonte, questo, che è riconducibile a quel carattere riflessivo, non direttamente esperienziale, citato in precedenza. È inoltre evidente come questo legame con il ricordo non garantisca della riuscita della produzione del contatto (o *avvicinamento*, secondo la terminologia di Benjamin), ossia della riuscita della performance che intende e deve – invece coinvolgere *tutti* gli spettatori.

«Le immagini chiedono di essere riconosciute, le parole [il linguaggio] di essere capite»:¹⁶⁶ trasformare il linguaggio della comunicazione della Body Art in immagine, sottoponendolo alle finalità didascaliche dell'esposizione museale, è dunque ciò che blocca il prodursi dell'esperienza scioccante nel caso della mostra *The Artist is Present*, ma appare soprattutto come il prodotto primario di quell'evoluzione del mezzo mediatico tratteggiata – con qualche estremizzazione – da Neil Postman e che trova corrispondenza con la riscoperta dell'immaginario visivo e formale Pop da parte della neo-avanguardia degli anni Ottanta. Il contesto dominato dall'immagine che si definisce in seguito al superamento della comunicazione *tipografica*¹⁶⁷ appare sostanzialmente di tipo assertivo; esso instaura, cioè, una comunicazione unidirezionale che dall'opera muove verso lo spettatore, una sorta di monologo cui sono concesse, come replica, solo l'accettazione o il rifiuto del contenuto della comunicazione: «arte non è solo la creazione di una visione; arte è anche imporre questa visione ad altri».¹⁶⁸ La mostra *Sensation* e le modalità espressive degli Young British Artists, che vi trovarono consacrazione, sono probabilmente il migliore esempio di questo modo di intendere l'operazione artistica, confermato dalle reazioni che accompagnarono l'esposizione. Dar conto delle dimensioni dello scandalo e della varietà delle accuse, ma che delle difese, che scaturirono dalla mostra è un'impresa che travalica i necessari limiti di questo scritto. Accuse di blasfemia furono rivolte, soprattutto nel corso della tappa newyorchese

¹⁶⁶ G. Salomon, *Interaction of Media, Cognition and Learning*, San Francisco, 1979, p. 36, cit. in N. Postman, op. cit., p. 93.

¹⁶⁷ Così Postman definisce la cultura che si fonda sulla stampa – sulla parola – come medium primario di comunicazione, messa in crisi già con l'invenzione della fotografia e del telegrafo. Naturalmente si tratta di affermazioni discutibili, come si è detto, ma che conservano nelle loro linee generali una forte utilità per il nostro discorso.

¹⁶⁸ N. Rosenthal, *The Blood Must Continue to Flow*, in *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy of Arts, 18 settembre – 28 dicembre 1997, p. 9. La traduzione è di chi scrive.

dell'esposizione, all'opera di Chris Ofili *The Holy Virgin Mary*,¹⁶⁹ mentre a Londra lo scandalo si concentrò sullo sfruttamento del corpo dei minori, tra la pedopornografia di *Zygotic Acceleration* dei fratelli Chapman (Fig. 34) e la violenza dell'enorme ritratto della serial killer Myra Hindley di Marcus Harvey (Fig. 35), fatto di impronte di mani di bambini;¹⁷⁰ prolungata e poco contestata a Berlino,¹⁷¹ la mostra non fu invece presentata in Australia: per la direzione del museo di Canberra, essa appariva troppo vicina al mercato, tanto da compromettere e adombrare l'«integrità dell'arte».¹⁷² Un'affermazione di questo tipo è rivelatrice: le opere degli YBA appaiono senz'altro scioccanti, nutrendosi degli aspetti della società che già da questa sono rifiutati, al limite del tabù (la violenza, il sangue, gli escrementi, la morte), ma questo shock può essere facilmente ridotto e addirittura cancellato inserendo le immagini perturbanti in un discorso che abbia una dichiarata cornice economico-mercantile. Ciò che si produce in questo caso è quella che Benjamin avrebbe definito la distruzione dell'aura, la perdita radicale di quel sentimento di unicità già duramente scalfito dalle possibilità di riproduzione tecnica dell'opera¹⁷³ definitivamente compromessa dalla riduzione a merce; poiché l'aura è condizione fondamentale dello shock è l'accostamento che si realizza *nella struttura dell'esposizione* tra il ciò che è interdetto al corpo sociale, ossia il

¹⁶⁹ M. Ellison, *New York Seeks to Ban Britart Sensation*, «The Guardian», 24 settembre 1999; P. Span, *New York Art Show in a Heap of Controversy*, «The Washington Post», 24 settembre 1999. La Vergine nera di Ofili fu oggetto di accuse di blasfemia in relazione ai materiali impiegati nella realizzazione dell'immagine, fra i quali spiccavano escrementi di elefante, utilizzati per il busto, e ritagli di immagini pornografiche, nella fattispecie genitali femminili, incollati attorno alla figura della Madonna in assonanza con l'iconografia tradizionale degli angeli reggicortina o dei putti.

¹⁷⁰ Sulla mostra, e sulla speciale attenzione riservata a *Myra*, cfr. fra gli altri lo sferzante l'articolo apparso su «City», *Trash, Violence and Versace: But is It Art?*, inverno 1998. Nonostante adotti un punto di vista decisamente parziale, e perciò fonte di alcune distorsioni nel giudizio, si segnala anche l'articolo di J. Molyneux, *State of the Art: a review of the 'Sensation' exhibition at the Royal Academy of Arts, September-December 1997*, in «International Socialism», n. 79, luglio 1998.

¹⁷¹ Nicola Kuhn, critico d'arte per «Der Tagesspiegel» scrisse «no sensation about Sensation», definendo la mostra «più seria che irriverente, divertente e stupefacente»; *You can puff all you like Damien, but the wind's gone out for Britart*, «The Guardian», 16 marzo 1999.

¹⁷² C. Vogel, *Australian Museum Cancels Controversial Art Show*, «The New York Times», 1 dicembre 1999

¹⁷³ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 1966, ed. cons. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, 2012.

tabù, e il mercato che invece ne regola l'azione a determinare la possibilità di una critica ambivalente, schierata su posizioni completamente opposte seppure ugualmente estreme che oscillano, appunto, tra l'enfatizzazione della trasgressione e il sottolineare la sottomissione della creatività artistica alle norme economiche.

Se questa ambiguità è compresa nell'idea di shock, come si è più volte sottolineato nel corso di questo scritto, la sua aderenza al paradigma per cui l'immagine è segno, mentre il significato si concentra nel mezzo attraverso la quale essa si esprime¹⁷⁴ del valore segnico dell'immagine fa sì che essa diventi la nota dominante nei lavori di artisti quali Andrés Serrano, il cui *Piss Christ* (1987, Fig. 36) continua, dopo quasi vent'anni, a scandalizzare per la sua blasfemia e insieme a provocare la levata di scudi di quanti difendono la libertà dell'arte, senza che sia possibile nemmeno giungere ad una soluzione mediata e ad una collocazione stabile dell'opera nel panorama novecentesco.¹⁷⁵ Ma è in qualche modo proprio

¹⁷⁴ Cfr. M. McLuhan, Q. Fiore, *Medium is the Message. An Inventory of Effects*, London, 1967, ed. it. *Il medium è il messaggio*, Milano, 1968. Il pensiero di McLuhan, in associazione a quello espresso ne *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley (*Brave New World*, London, 1932), sta alla base delle riflessioni sul valore dell'immagine televisiva di Neil Postman, op. cit..

¹⁷⁵ La vicende che coinvolsero la fotografia del piccolo crocifisso immerso nell'urina dell'artista sono note: vincitore del premio messo in palio dal Southeastern Center for Contemporary Arts finanziato in parte dal National Endowment for Arts, il fondo federale statunitense dedicato al sostegno economico agli artisti, sollevò l'indignazione dei senatori D'Amato e Helms che contestarono pubblicamente le politiche di un fondo che, finanziato con il denaro dei contribuenti, ricompensava un artista la cui opera ne offendeva la sensibilità. La notorietà garantita, in questo modo, all'opera e al suo autore contribuì a fomentare le reazioni estreme da parte dell'opinione pubblica che trovarono espressione nei ripetuti vandalismi condotti ai danni della fotografia (tra i più gravi, le martellate da parte di attivisti cattolici ad Avignone, nel 2011). D'altro canto, fu lo stesso Serrano a rimarcare la profondità della sua fede cattolica e perfino la popolare critica televisiva Sorella Wendy Beckett difese l'opera in quanto rappresentazione e denuncia del livello di degradazione della religiosità contemporanea; anche Lucy Lippard si espresse a favore della *immersione* – questo il titolo della serie di cui *Piss Christ* fa parte, valutandone la qualità sul piano strettamente formale.

Questa modalità d'azione, fortemente ambigua ed aperta ad interpretazioni – e dunque dibattiti – che coinvolgono più piani del discorso artistico è ripetuta quasi immediatamente e perfettamente per l'esposizione del *Portfolio X* di Robert Mapplethorpe, le cui immagini sadomaso suscitarono uno scandalo che si accompagnò alla difesa concentrata sulla qualità formale delle fotografie (più interessante, in proposito, la contro-interpretazione come *sessualizzazione dell'estetica*, suggerita da Danto), ma echeggia insistentemente nella quasi totalità dell'opera di Cattelan e, in generale, nei casi in cui l'opera d'arte abbia accesso a finanziamenti erogati a spese dei contribuenti o trovi collocazione in luoghi a particolare rilevanza pubblica. Rientrano nella consuetudine di questo schema, per guardare all'attualità italiana, da un lato la contestazione di *Piss Christ* che ha portato a ritirare l'opera dal festival Photolux di Lucca (novembre 2015), dall'altro le polemiche scatenate dall'installazione di fronte a Palazzo Vecchio, a Firenze, del *Pluto and Proserpina* di Koons, lo scorso settembre. Fra gli articoli pubblicati dalla stampa in merito a quest'ultima, quello dello storico dell'arte Tomaso

nell'infinita possibilità di argomentazione intorno alla liceità dell'opera d'arte perturbante che lo shock nel suo senso propriamente trasgressivo viene a cadere, rientrando piuttosto nelle convezioni imposte dallo stesso paradigma dominante. Per definizione, e nelle sue espressioni fisiologiche, lo shock genera infatti l'impossibilità di pronunciare un giudizio rispetto all'oggetto che lo causa, di definire ciò che l'opera significa all'interno delle categorie fondanti il discorso legittimo: esso impone il silenzio sull'evento o sull'opera, opponendosi alla ricomposizione della frattura che questa genera. Il fatto che attorno all'opera d'arte scandalosa si producano dibattiti anche aspri, più che silenzi, è in contrasto solo apparente con questa affermazione, ed anzi rileva come sia il confronto critico, più che l'opera stessa, il terreno sul quale è possibile assistere alla deflagrazione dello shock.

Lo scontro fra quanti vedono nelle componenti fondamentali dell'oggetto scioccante – per *Sensation*, la figura di Charles Saatchi, il riconosciuto talento promozionale di Damien Hirst, finanche il successo registrato alla prima apparizione londinese¹⁷⁶ – il prodotto della piena sottomissione dell'Arte al mercato e quanti, al contrario, continuano a vedere nell'opera un mezzo di espressione attraverso il quale sono espressi valori civili e morali diventa infatti ideologico, produce cioè quello che in precedenza è stato definito come il carattere non-comunicativo della proposta artistica intesa come immagine: dire 'sì' all'una o all'altra di queste ideologie significa solo dire 'no' all'altra, e mentre l'opera diventa un pretesto per la

Montanari («La Repubblica», 2 ottobre 2015) esprime significativamente il valore segnico dell'opera, articolando la difesa di quest'ultima attorno ad un significato che sta al di fuori della scultura stessa. In proposito, si rimanda anche alla dissertazione sui casi Serrano e Mapplethorpe affrontata da Robert Hughes in *Culture of Compliant. The Fraying of America*, Oxford, 1993, ed cons. *La cultura del piagnisteo. La saga del politicamente corretto*, Milano, 1994, p. 183 segg..

¹⁷⁶ Sono tutti aspetti presi più volte in considerazione nel saggio di Rosenthal che introduce al catalogo (*The Blood Must Continue to Flow*, cit., p. 9-12). Il critico, da parte sua, interpreta la capacità autopromozionale di Hirst come un atto di generosità verso il gruppo e legge il collezionismo di Saatchi come dettato dalla sola passione; l'insistenza su questi argomenti mostra, nondimeno, un atteggiamento piuttosto difensivo, probabilmente dovuto a critiche in proposito che già prima dell'esplosione di *Sensation* avevano coinvolto gli YBA e il loro mecenate.

contestazione si riproduce la condizione sospesa di “indecidibilità”, ossia di *indicibilità*, che è cifra dello shock.

A proposito del modello che per Benjamin definisce il rapporto fra aura e shock, esso non può logicamente resistere in un contesto che, come afferma egli stesso, ha distrutto l’aura attraverso la moltiplicazione tecnologica. In questo senso trovano fondamento le accuse di adeguamento al mercato rivolte alla critica che imposta la propria azione sulla retorica di uno shock mediato, di un *meta-shock* che risponde all’esigenza dell’*industria* culturale di produrre attorno all’oggetto un’aura fittizia, volta da un lato a giustificare le dimensioni finanziarie del mercato artistico, dall’altro a sostenere la proliferazione del proprio prodotto di consumo ossia, brutalmente, di opere-merci, o opere-immagini da riversare nel sistema delle case d’asta e del collezionismo. Una conferma di questa interpretazione può giungere dal fatto che mentre le opere dichiaratamente figurative – dunque più vicine all’immagine, anche pubblicitaria, suscitano scandalo nel momento in cui incontrano lo sguardo del pubblico per ciò che effettivamente rappresentano – le ripetute contestazioni rivolte alle opere di Maurizio Cattelan: tra i casi più eclatanti, *La Nona Ora* (1999) e *Untitled* (2004), i manichini dei bambini impiccati in piazza XXIV Maggio a Milano (Fig. 37) –, per quelle non figurative le polemiche si concentrano in occasione di passaggi d’asta particolarmente importanti dal punto di vista economico: meno legate al valore assertivo dell’immagine, per queste opere la radicalizzazione dello scontro critico e l’esacerbazione dei toni, che *fanno* l’opera rispetto soprattutto a quella parte di pubblico che ignora o non accetta l’arte non figurativa, si producono solo quando il loro valore viene tradotto nel linguaggio economico condiviso dalla società del consumo, dove anche il denaro appare come un medium portatore di un significato

autonomo.¹⁷⁷

All'interno di questa prospettiva, è infine impossibile trovare di fatto alcuna frattura radicale tra le proposte artistiche della seconda metà del secolo, nessuna negazione del paradigma dominante che richiede appunto il costante rinnovamento dell'immagine, che *deve* trasgredire: anche i richiami culturali e atavici della Body Art, così come la stilizzazione della Minimal Art, gli echi dei traumi del secolo dell'arte di Kiefer, le denunce dell'oppressione e delle storture della Rivoluzione Culturale cinese di Ai Wewei trovano nel discorso critico contemporaneo le stesse possibilità dell'esposizione dell'infrazione del tabù delle neoavanguardie Pop o della violenza crudamente esibita di un'artista come Adel Abdessemed (Fig. 38). Il sistema di interpretazione dei fatti artistici in vigore, fondato sul meta-shock, applica e istituzionalizza la lettura delle esperienze dell'Espressionismo Astratto decretata dalla Pop ed espressa da Boatto: «il mondo può venire posseduto o sconvolto solo per brevi istanti fulminanti oltre i quali si ricompone il tempo normale e fastidioso, e per di più solo metaforicamente sulla superficie della tela», inibendo ogni possibilità di operare il cambiamento.¹⁷⁸

La proliferazione dell'esegetica (sia accusatoria che difensiva) dell'opera d'arte scioccante racconta dunque della trasformazione dello shock da mezzo del cambiamento, o quantomeno dell'emersione di una possibilità alternativa, in *fine* dell'opera, valevole in sé non tanto – o non solo – come assoggettamento dell'artista alle logiche del consumo, ma come

¹⁷⁷ In caso contrario, l'opera appare come esclusa da un discorso che non sia quello specialistico, storico-artistico: il valore dello shock che esse producono come oggetti autonomi è nullo quando inserito nel contesto epistemologico fondato sull'immagine-merce poiché esso fomenta il dubbio e la riflessione, non la risposta assertiva ed esclusiva. L'esempio più noto di questa dinamica è probabilmente il grande clamore mediatico suscitato dalla vendita di *Onement VI* (1953) di Barnett Newmann per quasi 44 milioni di dollari, nel maggio del 2013. Pur all'apparenza diversi, anche gli scandali montati in seguito ad annunci quali quello fatto dal sindaco di Venezia Luigi Brugnaro ad ottobre dello scorso anno – la possibilità di mettere all'asta una serie di opere appartenenti ai musei civici della città per ripagare i debiti contratti dalle amministrazioni cittadine – rientrano nella stessa cornice interpretativa: lo shock della proposta non riguarda i dipinti come tali, ma la traduzione del loro valore dal punto di vista merceologico.

¹⁷⁸ Cfr. A. Boatto, op. cit., p. 11.

materializzazione delle stesse. Si è detto, dell'arte prodotta dalle neo-avanguardie dagli anni Novanta, che appare spinta da una volontà di comunicazione diretta con il pubblico che si traduce in una forma essenzialmente narrativa la quale, in ossequio ai fondamenti retorici che trovano espressione già nell'opera vasariana, si rivolge all'emozione come veicolo del proprio contenuto.¹⁷⁹ Il tipo di shock che essa propone potrebbe dunque essere inteso non come funzionale alle leggi che sostengono l'*art system* mercantile – ossia della società dell'immagine, del consumismo – ma alla loro esposizione: contestarla su questo piano, riconducendo l'attività creativa esclusivamente alle deformazioni della produzione artistica dedita alla facile e remunerativa provocazione del pubblico non è allora contestare l'esistenza di questo adattamento dell'arte al *marketing*, che pure esiste, ma parteciparvi e sostenerlo; parimenti, censurarla o vandalizzarla non significa porre un limite alla commercializzazione dell'opera ma aumentarne il valore *come merce*, più che come arte.

Ridurre la provocazione e lo scandalo a espedienti promozionali di artisti piegati alle esigenze di un mercato che movimentava capitali enormi significa, a tutti gli effetti, affermare che – davvero – l'arte è morta, uccisa dal realismo della finanza e non, come sostenuto da Danto, dal completamento di quel processo di adesione mimetica alla realtà che la trasforma in filosofia.¹⁸⁰ Negando ogni margine di libertà agli artisti (ma a questo punto sarebbe da accogliere la definizione di Fumaroli: *plasticatori*, produttori seriali di merci complici di una sorta di lussuoso inganno globale¹⁸¹), ciò che resta ammesso nel recinto dell'*art system* è la sola dinamica dell'apparenza, per la quale ciò che conta è solo essere conosciuto,

¹⁷⁹ Una definizione schematica di questo carattere è data da Di Giacomo, op. cit., p. 171.

¹⁸⁰ A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1986; ed. cons. *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo 2008.

¹⁸¹ M. Fumaroli, op. cit., p. 32-33

probabilmente più che essere *riconosciuto*.¹⁸²

La questione fondamentale che lo shock artistico pone dal punto di vista critico non riguarda la definizione della sua influenza *commerciale* sulla produzione artistica contemporanea perché è la sua stessa storia, di cui si sono cercati di definire i lineamenti, a rispondere affermativamente a questa domanda. L'interrogativo di fondo è invece espresso da Nathalie Heinich: certe opere sono grandi perché trasgrediscono o trasgrediscono perché sono grandi?¹⁸³

La critica d'arte, oggi, non può che rispondere ambigualmente a questa domanda, nello stesso modo in cui risponde ambigualmente alla trasgressività scioccante dell'opera. In ciò adempie alla propria funzione primaria, collega cioè l'oggetto artistico al sistema grazie al quale esso trova espressione e risonanza presso il pubblico, riferendo però la questione a questo sistema, piuttosto che all'opera. Sul piano della fruizione, la centralità attribuita al contesto fa sì che la produzione degli artisti si informi in misura sempre maggiore ad un atteggiamento provocatorio, il quale a propria volta determina diffidenza da parte del fruitore che intuisce – forte di una conoscenza dei meccanismi del consumo che deriva dal vissuto quotidiano – il nesso tra successo di mercato e polemica: l'opera gli si rivela come merce, e la consuetudine ad esempi di questo tipo rischia di portare alla generalizzazione di questo carattere per *ogni* manifestazione che coinvolga la categoria di “arte”. Come scrive Lea Vergine a proposito di quella che chiama «irritarte», lo spettatore «si rende conto che quanto vede è infernale dal momento che gli sta mettendo allo scoperto qualcosa che intuisce e che lo disturba»,¹⁸⁴ ma ciò non vale limitatamente alle espressioni artistiche contemporanee che l'autrice prende in

¹⁸² Il riconoscimento è da intendersi nel senso già delineato a proposito delle vicende di Manet e degli Impressionisti, ossia dell'accettazione da parte dell'istituzione. Lo scacco, per l'artista, non è più il rifiuto, la contestazione alla sua opera, ma il fatto che essa venga ignorata, cfr. N. Heinich, *La triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., pp. 31, 103, e Vettese, *Artisti si diventa*, op. cit., p. 137.

¹⁸³ N. Heinich, *Le triple jeu*, op. cit., p. 71.

¹⁸⁴ L. Vergine, *Parole sull'arte*, op. cit., p. 136.

considerazione e che coincidono sostanzialmente con quelle impegnate nella retorica dell'*immondo*,¹⁸⁵ arrivando a scoprire le leggi che dirigono l'intera struttura sociale e le modalità d'azione del fruitore stesso. Rivelato nella sua veste di consumatore, allo spettatore *irritato* sembra non restare che la scelta tra l'accettazione o il rifiuto dell'opera così caratterizzata, chiudendo il cerchio della sterile divisione ideologica tra apologia e condanna di cui si è detto.

La critica che, secondo Carla Lonzi, dagli anni Sessanta del secolo ha avocato a sé quegli scopi promozionali tradizionalmente appannaggio del settore mercantile del sistema artistico – e tutt'al più riconducibili, sommessamente, alla volontà d'affermazione degli artisti¹⁸⁶ – ricalca quel processo di personalizzazione parallelo a quello che coinvolge la figura e l'azione dell'artista, dando conto della progressiva sovrapposizione tra l'uno e l'altro attore del sistema dell'arte; deposto il «sistema dell'incertezza»¹⁸⁷ di matrice duchampiana, l'uno e l'altro troano nello shock la strada per imporre la propria voce in un panorama artistico sempre più vasto e competitivo.

In questo contesto, prendere a riferimento l'orizzonte della storia dell'arte significa di contro riportare lo shock da fine a mezzo, svincolando il suo prodursi dalla necessità contingente determinata dal sistema. Se l'*art system* richiede l'adesione alla retorica dello shock le due istanze cui lo shock risponde, risonanza e riconoscimento, vengono a sovrapporsi, facendo della prima il titolo d'accesso alla dimensione istituzionale rappresentata dalla seconda; in questa dinamica, la sola struttura che pare poter conservare un margine di riconoscimento autonomo rispetto a quello decretato dal mercato è il museo, che nel suo valore espositivo, di

¹⁸⁵ Cfr. J. Clair, *De Immundo. Apophatisme et apocastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris 2004; ed. it. *De Immundo*, Milano 2005.

¹⁸⁶ Per l'intervento di Carla Lonzi nel dibattito sul ruolo della critica d'arte, *La solitudine del critico*, in «L'Avanti!», 13 dicembre 1963; cfr. anche S. Bordini, *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta*, in *L'arte del XX secolo*, cit., vol. II, pp. 222 segg..

¹⁸⁷ C. Lonzi, art. cit..

raccolta e presentazione della storia dell'arte, si mantiene intrinsecamente incompatibile con lo shock. Anche *L'origine del mondo* di Courbet (Fig. 39), probabilmente una delle opere più sfacciatamente scandalose della pittura occidentale, può trovarvi posto: l'ingresso del dipinto al Musée d'Orsay, nel giugno del 1995, non solo non suscitò quelli accessi censori che pochi mesi prima avevano imposto il ritiro del romanzo *Adoration perpétuelles* di Jacques Henric che riproduceva l'immagine in copertina, ma ebbe la funzione di svelare, letteralmente, l'opera. Sin dalla sua creazione, nel 1866, l'opera era stata infatti gelosamente custodita da una serie di proprietari i quali, indistintamente, ne avevano celato le forme sotto spesse cortine di velluto, cornici chiuse a chiave o altri dipinti fatti realizzare esplicitamente per fungere da copertura al quadro:¹⁸⁸ avvolta dall'aura dell'eccezionalità, del proibito ed esclusivo, *L'origine del mondo* non poteva che presentarsi a quanti era concessa la sua visione come un'opera semplicemente scioccante e indicibile. Esposta nelle sale del museo parigino, all'opera è invece concesso di rientrare nel discorso attorno alla produzione pittorica del suo autore, al quale può fornire il proprio contributo come conferma dell'adesione dell'artista a quell'imperativo di realtà che lo porta spesso ad eccedere nella volgarizzazione del soggetto – come nei volti villani dei protagonisti del *Funerale*, o nelle provocatorie suggestioni saffiche delle *Bagnati* o delle *Demoiselles des bords de la Seine (Été)* – che trova nello shock volutamente imposto al suo pubblico il mezzo con cui affermare la propria visione.

Solo intendolo in questo modo, come *mezzo*, lo shock può diventare uno strumento a disposizione dello storico dell'arte utile ad interrogare l'opera da un punto di vista comprensivo delle sue valenze intrinseche ed estrinseche, formali e sociologiche, come si è cercato di fare in questo scritto. Né il ruolo di orientamento dell'azione che lo shock si è visto

¹⁸⁸ Cfr. T. Savatier, op. cit., p. 287; i proprietari cui Savatier si riferisce sono, rispettivamente, il diplomatico turco e collezionista del II Impero Khalil-Bey, il mercante Bernheim e l'ultimo possessore, lo psicologo Jacques Lacan.

attribuire dalla contemporaneità risulta incompatibile con la sua considerazione strumentale, piuttosto che finalistica, poiché attraverso la presa di coscienza di questa qualità e il suo inserimento nel giudizio sulle opere può essere recuperata la dimensione euristica e produttiva che già lo shock ebbe: nel *club méditerranée* filosofico¹⁸⁹ in cui tutto ha il medesimo valore sconvolgente, ossia nessun valore, lo shock rappresenta la possibilità di superare l'*impasse* dell'autoreferenzialità del sistema.

Se tale possibilità appare inconcepibile, d'altro canto, nulla di meglio che ribaltare lo sguardo perché si realizzi.

¹⁸⁹ A. C. Danto, *La destituzione filosofia cell'arte*, op. cit., p. 134.

Bibliografia

- AA. VV., *Duchamp dopo Duchamp*, a cura di E. Cappuccio, Siracusa, Tema Celeste Edizioni, 1993
- AA. VV., *Documents of the 1913 Armory Show: the Electrifying Moment of Modern Art's American Debut*, Hol Art Books, 2009
- Alberto ABRUZZESE, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico*, Venezia, Marsilio, 2011
- Craig ADCOCK, *Marcel Duchamp's Notes from the Large Glass: An N-Dimensional Analysis*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983
- Theodor W. ADORNO, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1967
- , *Ästhetische Theorie*, Amsterdam, Querido, 1970
- Theodor W. ADORNO, Max HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947
- Barbara AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2013
- Alexander ALBERRO, *Conceptual Art and the Policy of Publicity*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2003
- Bruce ALTSHULER, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, London –New York, Phaidon Press, 2008
- Giulio Carlo ARGAN, *Classico e Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Breughel*, Milano, Feltrinelli, 1984
- Alberto ARGENTON (a cura di), *L'emozione estetica*, Padova, Il Poligrafo, 1993
- Enrico BAJ, Paul VIRILIO, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Milano, Elèuthera, 2002
- Anna BANTI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, Firenze, Sansoni, 1981
- Paola BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi Editore, 1984
- Georges BATAILLE, *L'erotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, 1957
- Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a cura di Yves Le Dantec, Claude Pichois, Paris, Éditions

Gallimard, 1964

Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanists Observers of Painting in Italy and the discovering of pictorial composition, 1350-1450*, Oxford, Oxford University Press, 1971

----, *Patterns of intentions. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1985

----, *Words for pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Critics*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2003

Howard Saul BECKER, *Art Worlds – 25° anniversary edition, updated and expanded*, Berkeley, University of California Press, 2008

Henri BÉHAR, Michel CARASSOU, *Dada. Histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990

Hans BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Deutscher Kunstverlag, München 1983

Walter BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi Editore, 2012

Bernard BERENSON, *Caravaggio*, Firenze, Electa, 1951

Henri BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924

José Luis BERMÚDEZ, Sebastian GARDNER, *Art and Morality*, London, Routledge, 2003

Rudi BLESCH, *Modern Art USA. Men, Rebellion, Conquest, 1900-1956*, New York, Alfred A. Knopf, 1956

Michèle Hélène BOGART, *Artists, Advertising, and the Borders of Art*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1995

Ferdinando BOLOGNA, *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

Achille BONITO OLIVA, a cura di, *Marcel Duchamp. Mercante del segno*, Cosenza, Edizioni Lericci, 1978

Alain BOTON, *Marcel Duchamp par lui-même (ou presque)*, Lyon, Fage éditions, 2013

Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Flammarion, 1979

----, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*, a cura di Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, Paris, Éditions Raison d'agir, 2013

Milton W. BROWN, *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1955

----, *The Story of the Armory Show*, New York, Abbeville Press Publisher, II ed. 1988

Manlio BRUSATIN, *Arte della meraviglia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1986

Louisa BUCK, Judith GREER, *Come comprare l'arte contemporanea. Il manuale dei collezionisti*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2008

Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1974

Pierre CABANNE, *Le scandale dans l'art*, Paris, Éditions de la difference, 2007

Pierre CABANNE, Marcel DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Éditions Belfond, Paris, 1967

Maurizio CALVESI, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Milano, Lerici, 1966

----, *La realtà del Caravaggio*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990

Ernest CHESNEAU, *Les Nations Rivales dans l'Art. Angleterre, Belgique, Hollande, Bavière, Prouse, États du Nord, Danemark, Suède et Norwège, Russie, Autriche, Suisse, Espagne, Portugal, Italie, États-Unis d'Amérique, France. L'art Japonais. De l'influence des Expositions Internationales sur l'avenir de l'Art*, Paris, Dider, 1868

Jean CLAIR, *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du "Grand Verre"*, Paris, Éditions Galilée, 1975

----, *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Galilée, 2003

Timothy J. CLARK, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, Thames and Hudson, 1973

----, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, London, Thames and Hudson, 1985

Jean-Pierre COMETTI, *Art et facteurs d'art. Ontologies friable*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2012

Pierre COURTION, *Gustave Courbet*, Paris, Fleury, 1931

Angelo CRESPI, *Ars Attack. Il bluff del contemporaneo*, Monza, Johan & Levi Editore, 2013

Benedetto CROCE, *Saggi Filosofici*, Bari, Editori Laterza, 1966

Alessandro DAL LAGO, Serena GIORDANO, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2006

Arthur C. DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986

----, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley, University of California Press, 1992

----, *After the end of art. Contemporary Art and the pale of History*, The A. W. Mellon Lectures in the fine arts, The National Gallery of Art, Bollingen Series XXXV: 44, Princeton University Press, 1995

---, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, Open Court Publishing, 2003

Abraham A. DAVIDSON, *Early American Modernist Painting, 1910 – 1935*, New York, Da Capo Press, 1981

Guy DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967

Antonio DEL GUERCIO, *Parigi 1750-1950. Arte e critica d'arte nel centro della modernità*, Roma, Editori Riuniti, 1997

Romeo DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari - Roma, Editori Laterza, 1978

---, *Rinascimento senza toga*, Napoli, Guida Editori, 1999

Alfredo DE PAZ, *Sociologia e critica delle arti*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, 1980

Giuseppe DI GIACOMO, *Fuori dagli schemi. Estetica e arti figurative dal Novecento ad oggi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015

Mary DOUGLAS, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London, Penguin Books, 1970 *Purezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino, 1993

James ELKINS, *Pictures and Tears. A history of people who have cried in front of paintings*, New York – London, Routledge, 2005

Paul FLAT, Andrieu PIOT, *Journal de Delacroix*, Paris, Plon, 1893

Hal FOSTER, *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1996

David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1991

Marc FUMAROLI, *Parigi – New York et retour. Voyage dans l'art et les images. Chaier 2007-2008*, Paris, Fayard, 2009 [Adelphi, 2011]

Paul GAUGUIN, *Écrits d'un Sauvage*, Paris, Gallimard, 1974

Berys GAUT, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2007

Ernest H. GOMBRICH, *The Uses of Images. Studies on the Social Function of Art and Visual Communication*, London, Phaidon Press Limited, 1999

Frederick James GREGG, a cura di, *For and Against: Views on the International Exhibition held in New York and Chicago*, New York, Association of American Painters and Sculptors Inc., 1913

Charles HARRISON, Paul WOOD, *Art in theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers, 1993

Francis HASKELL, *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 1987

Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991

--- , *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998

- , *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005
- , *Le paradigme de l'art contemporain, structures d'une révolution artistique*, Paris, Éditions Gallimard, 2014
- Linda D. HENDERSON, *Duchamp in Context. Science and technology in the Large Glass and related works*, Princeton, Princeton University Press, 1998
- Robert HUGHES, *The Shock of the New. The Hundred-year History of Modern Art – Its Rise, Its Dazzling Achievement, Its Fall*, New York, Alfred A. Knopf Publisher, 1980
- , *Culture of Compliant. The Fraying of America*, Oxford, Oxford University Press, 1993
- Esprit JOUFFRET, *Traité élémentaire de Géométrie à Quatre Dimensions et Introduction à la Géométrie à N- Dimensions*, Paris, Gauthier-Villars, 1903
- Anthony JULIUS, *Transgressions. The Offences of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2002
- Ernst H. KANTOROWICZ, *La sovranità dell'artista, mito e immagine tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Maurizio Ghelardi, Venezia, Marsilio, 1995
- Hugo KEHRER, *Francisco de Zurbaràn*, München, Hugo Schmidt Verlag, 1918
- Ernst KRIS, Otto KURZ, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, New Heaven (Connecticut), Yale University Press, 1979 (ed. ampliata)
- Comte de LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse), *Œuvres Complètes*, Paris, G. L. M., 1936
- Le Arti del XX secolo*, a cura di Valerio Terraroli, 5 voll., Milano, Skira, 2007
- Charles LÉGER, Jean Désiré COURBET, Théodore DURET, *Courbet selon les caricature set les images*, Paris, Rosenberg, 1920
- Lucy R. LIPPARD, *Dadas on Art*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall Inc., 1971
- Valerian von LOGA, *Francisco de Goya*, Berlin, 1903
- Roberto LONGHI, *Il Caravaggio*, Milano, Aldo Martello editore, 1952
- Stefania MACIOCE, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti 1537-1742*, Roma, Ugo

Bozzi Editore, 2003

Graziella MAGHERINI , *La sindrome di Stendhal. Il malessere del viaggiatore di fronte alla grandezza dell'arte*, Firenze, Ponte delle Grazie, 1995

---, *Mi sono innamorato di una statua*

Stephane MALLARMÉ, *Œuvres complete*, Paris, Éditions Gallimard, 1998

Édouard MANET, *Trascrivere la vita. Pensieri sull'arte*, a cura di Marco Alessandrini, Pistoia, Via del Vento edizioni, 2012

Maria Elena MASSIMI, *La cena in casa Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Venezia, Marsilio, 2011

George E. MARCUS, Fred R. MYERS, a cura di, *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1995

Egidio MUCCI, Pier Luigi TAZZI, *Il pubblico e l'arte. Con un saggio introduttivo di Giulio Carlo Argan*, Firenze, Sansoni Editore, 1982

Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992

Linda NOCHLIN, *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904: sources and documents*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall Inc., 1966

Ludwig von PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, Herder Verlag, 1886-1933

Octavio PAZ, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, traduzione di Elena Carpi Schirone, Milano, Abscondita, 2000

Gaëtan PICON, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974

Carmela PIGNATO, *Totem mana tabù. Archeologia di concetti antropologici*, Roma, Meltemi Editore, 2001

Sandra PINTO, *Courbet*, Firenze, Sansoni Editore, 1970

Neil POSTMAN, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, New

York, Viking, 1985

Jules David PROWN, *American Painting. From its beginnings to the Armory Show*, Genève, Skira, 1987

John REWALD, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze, Sansoni Editore, 1949

Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà Jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*, Paris, Julliard, 1958

Hans RICHTER, *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln, DuMont Schauberg, 1964

Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994

Alain QUEMIN, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consecration artistique dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013

Arturo Carlo QUINTAVALLE, *Pubblicità. Modello Sistema Storia*, Milano, Feltrinelli, 1977

Michel SANOUILLET, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1957

Thierry SAVATIER, *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat, 2006

Gabriel SÉAILLES, *Eugène Carrière. Essai de biographie psychologique*, Paris, Colin, 1911

Meyer SCHAPIRO, *Impressionism. Reflects and Perceptions*, New York, George Brazillers, 1997

John SHEARMAN, *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Bollingen Series XXXV·37, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992

Arturo SCHWARZ, *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica, Cronologia, Repertorio delle riviste*, Milano, Feltrinelli, 1976

Edmund STENGEL, *Li romans de Durmart le Galois. Altfranzösisches Rittergedicht zum Ersten mal Eraugegeben*, Stuttgart, Litterarischer Verein, 1873

Storia dell'arte italiana, 9 voll., Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979

- Armando TESTA, *Dalla parte di chi guarda*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1992
- Sarah THORNTON, *Seven days in the art world*, London, Granta Publications, 2008
- Luigia TORTI, *Naturalismo e polemica sociale nella pittura del Caravaggio. Saggio di estetica*, Pavia, La bodoniana, 1976
- Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Bari – Roma, Laterza, 1960-1962
- Paul VALÉRY, *Œuvres*, a cura di Jean Hytier, Paris, Édition Gallimard, 1957
- Benedetto VARCHI, *Orazione funerale di Messer Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente all'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella Chiesa di San Lorenzo, in Firenze, Appresso i Giunti MDLXIII*, a cura di Charles Davis, 2008
- Giorgio VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, Sansoni Editore, 1966-1987
- Lionello VENTURI, a cura di, *Les archives de l'Impressionisme*, Paris, Durand-Ruel, 1939
- , *La via dell'Impressionismo. Da Manet a Cézanne*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970
- Lea VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000
- , *Parole sull'arte. 1965-2007*, Milano, il Saggiatore, 2008
- Angela VETTESE, *Artisti si diventa*, Roma, Carocci Editore, 1998
- Rossella VODRET ADAMO, *Il Caravaggio Odescalchi. Le due versioni della Conversione di San Paolo a confronto*, Milano, Skira, 2006
- Andy WARHOL, *La filosofia di Andy Warhol. Da A a B e viceversa*, traduzione di Caterina Medici, Milano, Abscondita, 2009
- Max WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen, Mohr Siebeck Verlag, 1921
- Harrison WHITE, Cynthia WHITE, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Chicago, University of Chicago Press, 1965
- Rudolf WITTKOWER, Margot WITTKOWER, *Born under Saturn. The Character and Conduct of*

Artists. A documented history from Antiquity to the French Revolution, London, Weidenfeld and Nicolson, 1963

Frances Amelia YATES, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966

Émile ZOLA, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier et C^{ie} Éditeurs, 1886

Émile ZOLA, *Manet e altri scritti sul naturalismo nell'arte*, a cura di Francesco Abbate e Gregorio De Paola, Roma, Donzelli Editore, 1993

Cataloghi

Dada. L'arte della negazione, Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 aprile-30 giugno 1994, Roma, De Luca Editore, 1994

Gustave Courbet (1819-1877), Catalogo della mostra, Firenze-Milano, ottobre 1969-febbraio 1970, Roma, De Luca Editore, 1969; Parigi, Grand Palais, 30 settembre 1977-2 gennaio 1978, Éditions des Musées Nationaux, Parigi, Éditions Gallimard, 1977; ed. it.

Manet, inventeur du moderne, catalogo della mostra, Parigi, Musée d'Orsay, 5 aprile-3 luglio 2011

Marcel Duchamp, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Grassi, 4 aprile-18 luglio 1993; Milano, Bompiani

Marina Abramović: The Artist is Present, a cura di K. Biesenbach, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York, 14 marzo-31 maggio 2010

Mark Rothko. Into an Unknown World, catalogo della mostra, Mosca, Garage Center for Contemporary Culture, 23 aprile-14 agosto 2010

Michelangelo Merisi da Caravaggio, a cura di Stefania Macioce, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 5-6 ottobre 1995, Roma, 1995

Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection, catalogo della mostra a cura di Norman Rosenthal e Charles Saatchi, Londra, Royal Academy of Arts, 18 settembre – 28 dicembre 1997, Thames and Hudson

Sitografia

1913 Armory Show, a cura della University of Virginia, www.xroads.virginia.edu, ultimo accesso 3 febbraio 2016

1913 Armory Show. The History in Primary Sources, a cura di Smithsonian's Archives of American Art, www.armoryshow.si.edu, ultimo accesso 3 febbraio 2015

Christie's

Chronicling America. Historic American Newspapers, The Library of Congress, www.chroniclingamerica.loc.gov, ultimo accesso 15 gennaio 2016

Socialist Review and International Socialism Journal Index, www.lpi.org.uk, ultimo accesso 5 febbraio 2016

Sotheby's

The Armory Show at 100, a cura della New York Historical Society, Museum & Library, www.armory.nyhistory.org, ultimo accesso 3 febbraio 2015

La Repubblica, www.repubblica.it, ultimo accesso 18 gennaio 2016

The Guardian, www.theguardian.com, ultimo accesso 4 febbraio 2016

The New York Times, www.nytimes.com, ultimo accesso 30 gennaio 2016

The Washington Post, www.washingtonpost.com, ultimo accesso 1 febbraio 2016

Tavole Iconografiche



Fig. 1. Donatello, *Crocifisso*, 1406-1408 ca., Cappella Bardi di Vernio, Santa Croce , Firenze



Fig. 2. Filippo Brunelleschi, *Crocifisso*, 1410-1415 ca., Cappella Gondi,
Santa Maria Novella, Firenze



Fig. 3. Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai*, post 1285, Galleria degli Uffizi, Firenze



Fig. 4. Rosso Fiorentino, *Creazione di Eva*, 1524, Cappella Cesi, Santa Maria ella Pace, Roma



Fig. 5. Raffaello Sanzio, *Estasi di Santa Cecilia*, 1514 ca., Pinacoteca Nazionale, Bologna



Fig. 6. Aristotile da Sangallo da Michelangelo Buonarroti,
Copia del Cartone per la Battaglia di Cascina, 1542,
collezione privata, Holkham Hall, Norfolk, Inghilterra



Fig. 7. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, 1536-1541, Cappella Sistina, Città del Vaticano



Fig. 8. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, particolare

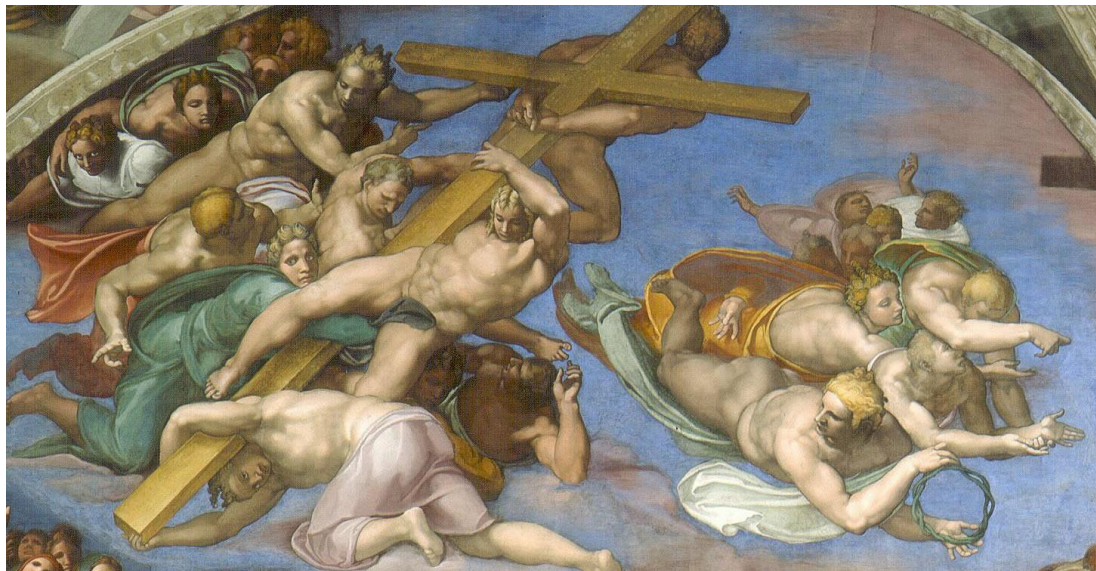


Fig. 9. Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, particolare



Fig. 10. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, 1602, già a Berlino, distrutta nel 1945



Fig. 11. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, 1602, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma



Fig. 12. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna della Serpe (Madonna dei Palafrenieri)*, 1606, Galleria Borghese, Roma



Fig. 13. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Morte della Vergine*, 1605-1606, Musée du Louvre, Paris



Fig. 14. Gustave Courbet, *Funerale a Ornans*, 1849, Musée d'Orsay, Parigi

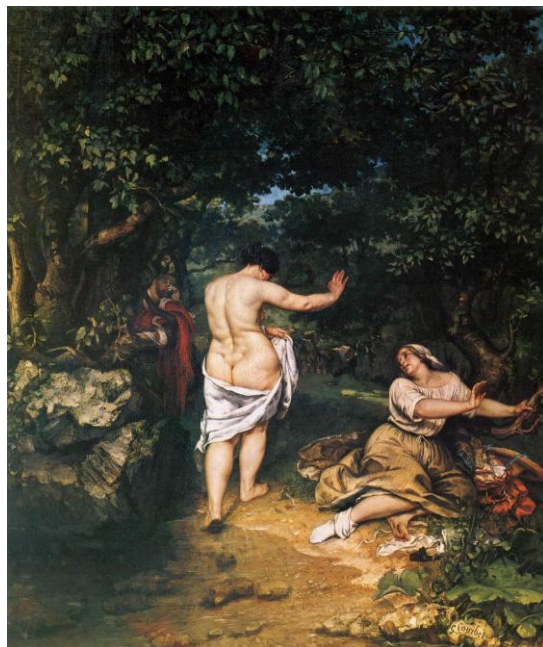


Fig. 15. Gustave Courbet, *Le bagnanti*, 1853, Musée Fabre, Montpellier



Fig. 16. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1863, Musée d'Orsay, Paris

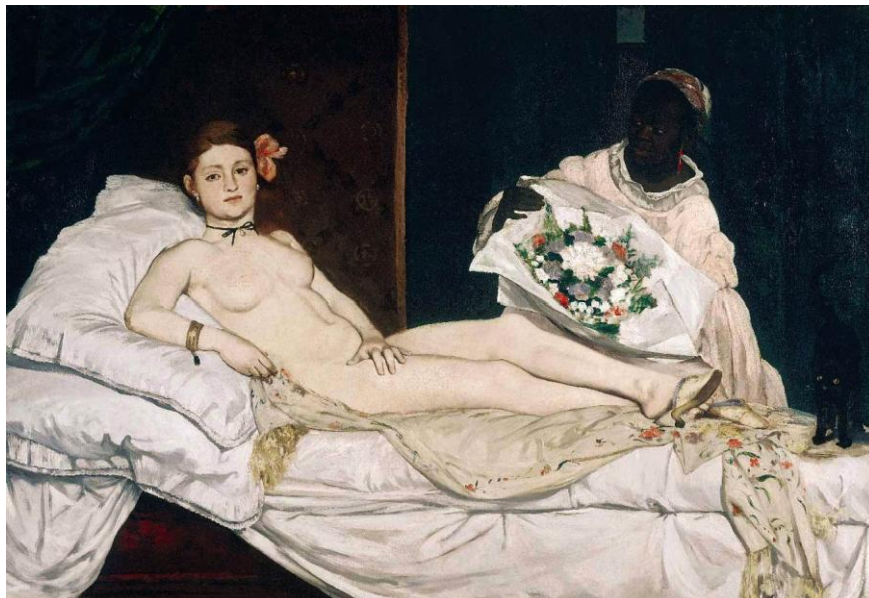


Fig. 17. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay, Paris



Fig. 18. Édouard Manet, *Le Bon Bock (Portrait de Emile Bellot)*, 1873,
Museum of Modern Arts, Philadelphia (Pennsylvania)



Fig. 19. Clude Monet, *Impression. Soleil levant*,



Fig. 20. Henri Matisse, *Nude Bleu (Souvenir de Biskra)*, 1907,
Baltimore Museum of Art, Baltimore (Maryland)



Fig. 21. Alek Sass, *Nobody who has been drinking is let in to see this show*,
«New York World», 17 febbraio 1913, The New York Public Library

Fig. 22. Harvey Peake, *Why not let the Cubists and Futurists design the Spring Fashion?*, «New York World», 16 marzo 1913, David M. Rubenstein Rare Book and Manuscript Library, Duke University, Durham (North Carolina)

Fig. 23. Clare Briggs, *The Original Cubist*, «New York Evening Sun», 1 aprile 1913, The new York Public Library

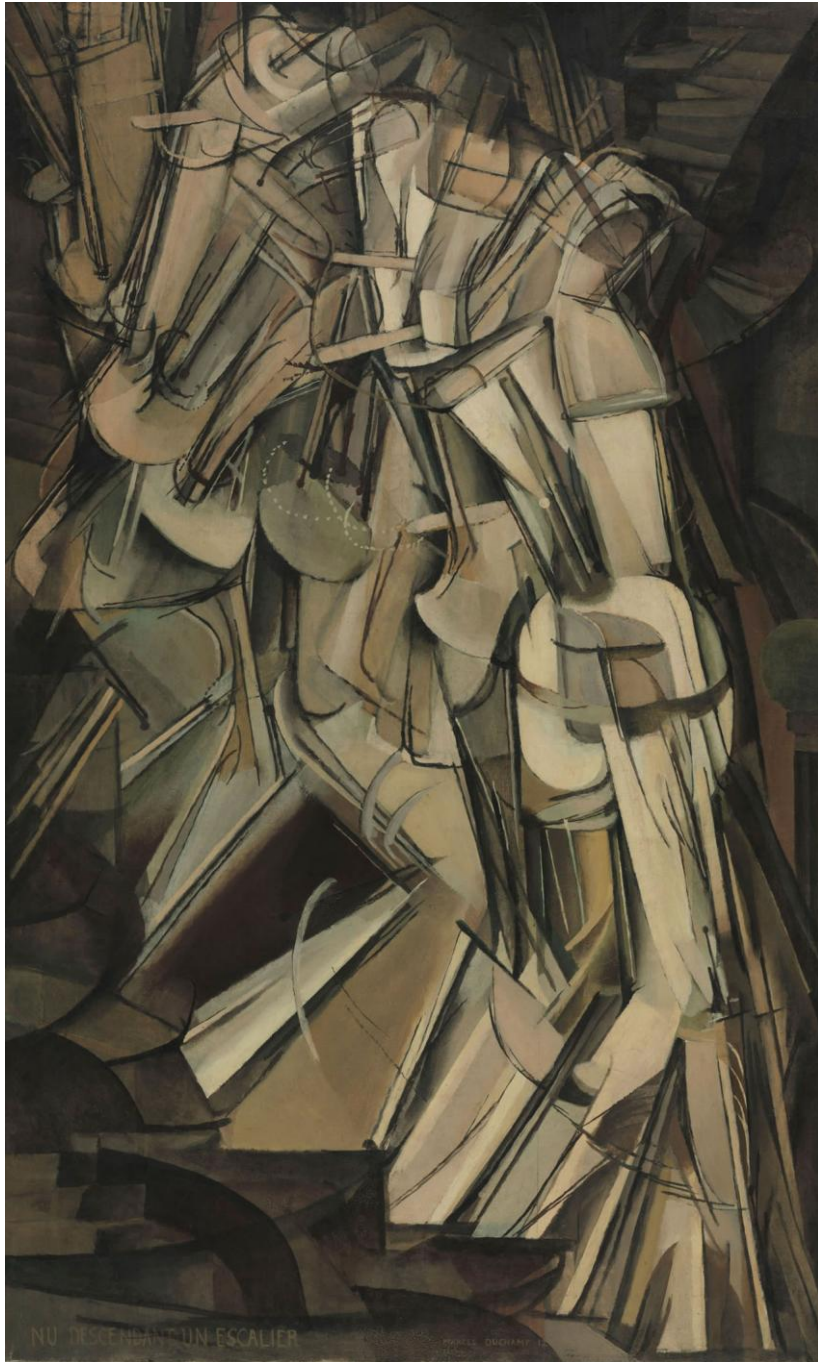


Fig. 24. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier, n. 2*, 1912,
Museum of Modern Art, Philadelphia

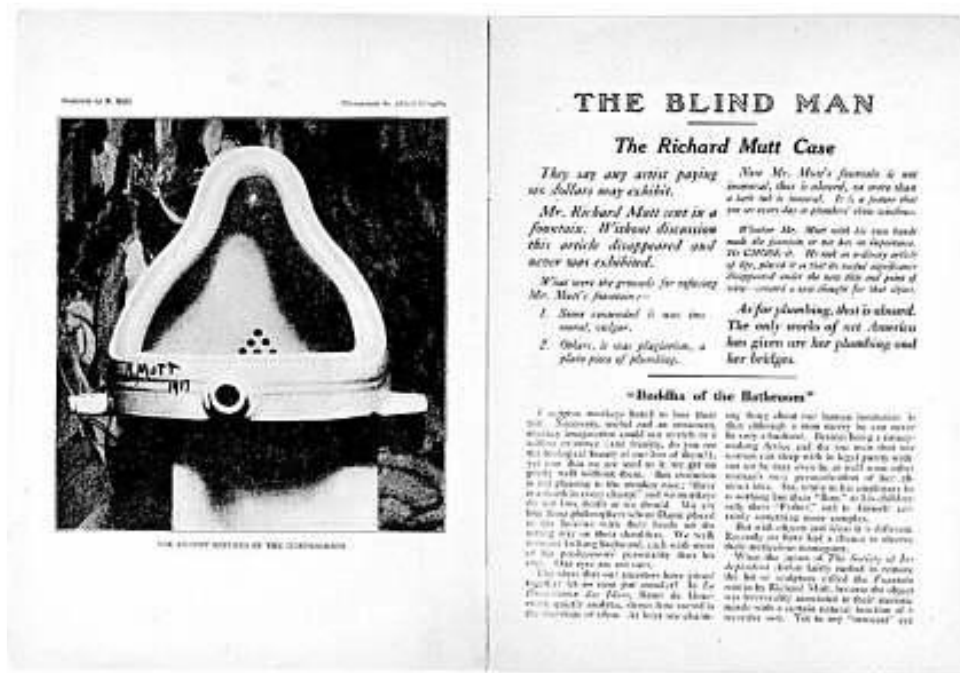


Fig. 25. «The Blind Man», II, maggio 1917



Fig. 26. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, collezione privata

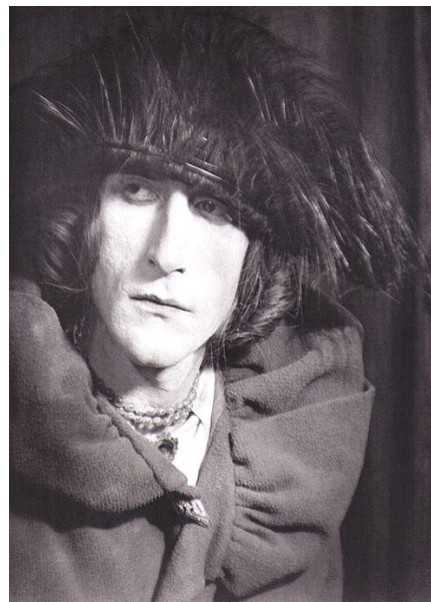


Fig. 28. Marcel Duchamp fotografato da Man Ray, *Rose Sélavy*, 1921

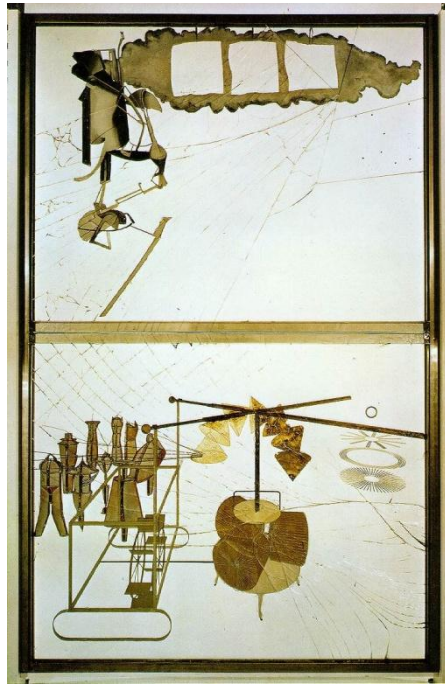


Fig. 28. Marcel Duchamp, *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même (Il Grande Vetro)*, 1915-1923, Museum of Modern Art, Philadelphia

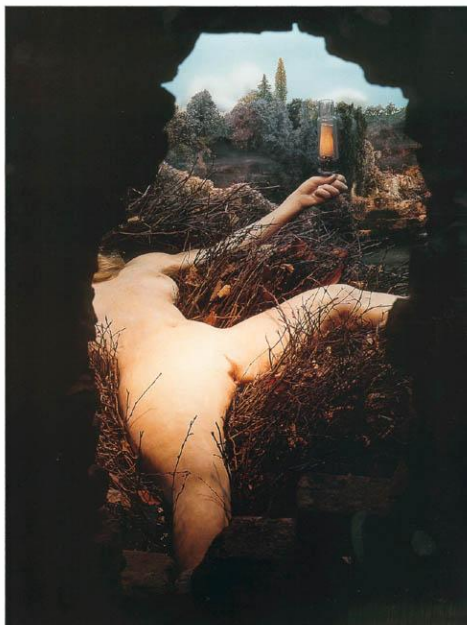


Fig. 29. Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute de l'eau, 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1966, Museum of Modern Art, Philadelphia



Fig. 30. Andy Warhol, *Big Electric Chair*, 1967, Frohlich Collection, Stuttgart



Fig. 31. Philip Johnson, Mark Rothko, *De Menil Chapel*, interno, 1964, Houston (Texas)



Fig. 32. Marina Abramović, *The Artist is Present*, 2010, Museum of Modern Art, New York



Fig. 33. Marina Abramović, *Rythm 0*, 1974, Studio Mona, Napoli



Fig. 34. Jake e Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-Sublimated Libidinal Model*, 1995, collezione privata



Fig. 35. Marcus Harvey, *Myra*, 1995, collezione privata



Fig. 36. Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987, collezione privata



Fig. 37. Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2004, Piazza XXIV Maggio, Milano



Fig. 38. Adel Abdessemed, *Taxidermy*, 2010, proprietà dell'artista

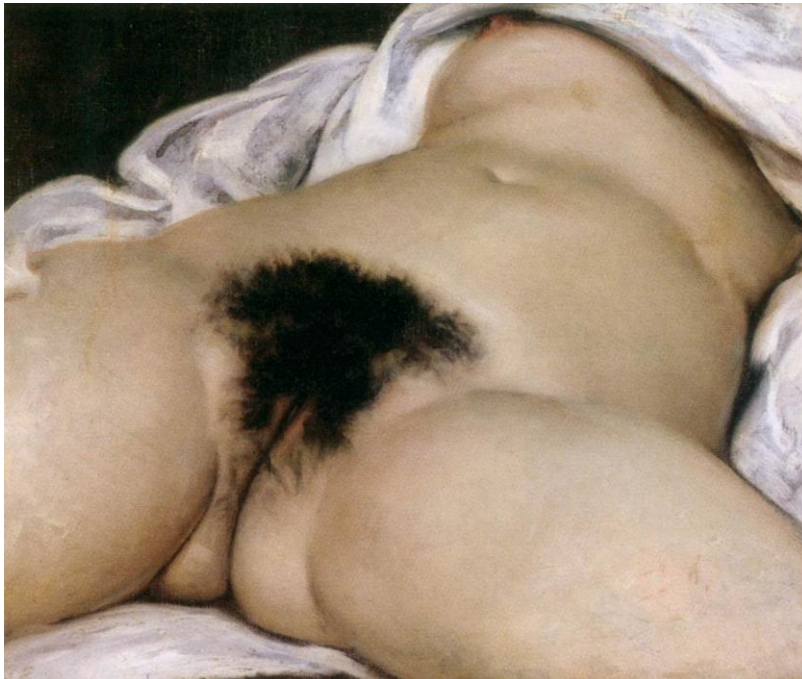


Fig. 39. Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, 1866, Musée d'Orsay, Parigi

Crediti fotografici

Figure 1, 2: I, Sailko.