CAPITOLO

12

Dada, Metafisica, Surrealismo e il ritorno all'ordine

Un oggetto spostato, una piazza vuota, un sogno dipinto con precisione: tra il 1916 e il 1939 l'arte si chiede che cosa sia la realtà.

OBIETTIVI

1. Collocare Dada nel contesto della prima guerra mondiale e riconoscerne i mezzi: il caso, la provocazione, la poesia sonora, il fotomontaggio.
2. Spiegare che cos'è un ready-made e leggere la *Fontana* di Duchamp come sequenza di atti.
3. Riconoscere i caratteri della Metafisica di de Chirico e verificare con il disegno le sue prospettive contraddittorie.
4. Definire il Surrealismo secondo il manifesto di Breton e distinguerne la via automatica (Ernst, frottage e grattage) e la via onirica (Magritte, Dalí).
5. Descrivere il ritorno all'ordine in Italia, da *Valori Plastici* al Novecento di Sironi, e il rapporto tra arte e regime.
6. Costruire un percorso multidisciplinare a partire da un documento sulle avanguardie tra le due guerre.

INDICE DEL CAPITOLO

12.1 Dada: l'arte contro l'arte 3
12.2 La Metafisica: l'enigma della piazza 8
12.3 Il Surrealismo: la realtà del sogno 12
12.4 Il ritorno all'ordine 15
12.5 Eredità e luoghi 18

Disegno e Storia dell'arte 5 · Parte III · Le avanguardie storiche · versione 1.0
Capitolo 12: Dada, Metafisica, Surrealismo e il ritorno all'ordine · pagine 315–340 del volume completo · estratto per lo studio

Il 5 febbraio 1916, a Zurigo, in una sala sul retro di una birreria della Spiegelgasse, un poeta tedesco e una cantante aprono un piccolo locale di spettacolo. Lo chiamano Cabaret Voltaire. In pochi mesi quel palco ospita poesie fatte di sole sillabe, maschere di cartone, musica rumorosa, quadri appesi accanto a manifesti: è la nascita di **Dada**. Intorno, l'Europa è in guerra da un anno e mezzo; la Svizzera neutrale è piena di profughi, disertori, esuli politici. Nella stessa via, al numero 14, abita in quei mesi un esule russo di nome Vladimir Lenin.

Un anno dopo, a Ferrara, due pittori militari, Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, si incontrano in un ospedale per malattie nervose e danno un nome a una pittura di piazze deserte e di manichini: la **Metafisica**. Nel 1924, a Parigi, André Breton pubblica il *Manifesto del Surrealismo*. Intanto, nell'Italia che esce dalla guerra, molti artisti chiedono il contrario dello scandalo: ordine, mestiere, tradizione. In questo capitolo seguirai queste quattro strade, così diverse e così intrecciate, dalla *Ruota di bicicletta* di Duchamp (1913) alla vigilia della seconda guerra mondiale.

Il capitolo chiude la terza parte del libro. Dopo l'Espressionismo, il Cubismo, il Futurismo e l'Astrattismo (capp. 8–11), che hanno cambiato il *modo* di dipingere, Dada e il Surrealismo mettono in discussione l'idea stessa di opera d'arte, e la Metafisica usa le regole della pittura, a cominciare dalla prospettiva, per renderle inquietanti. La carta della Figura 12.1 mostra dove si svolgono queste vicende.

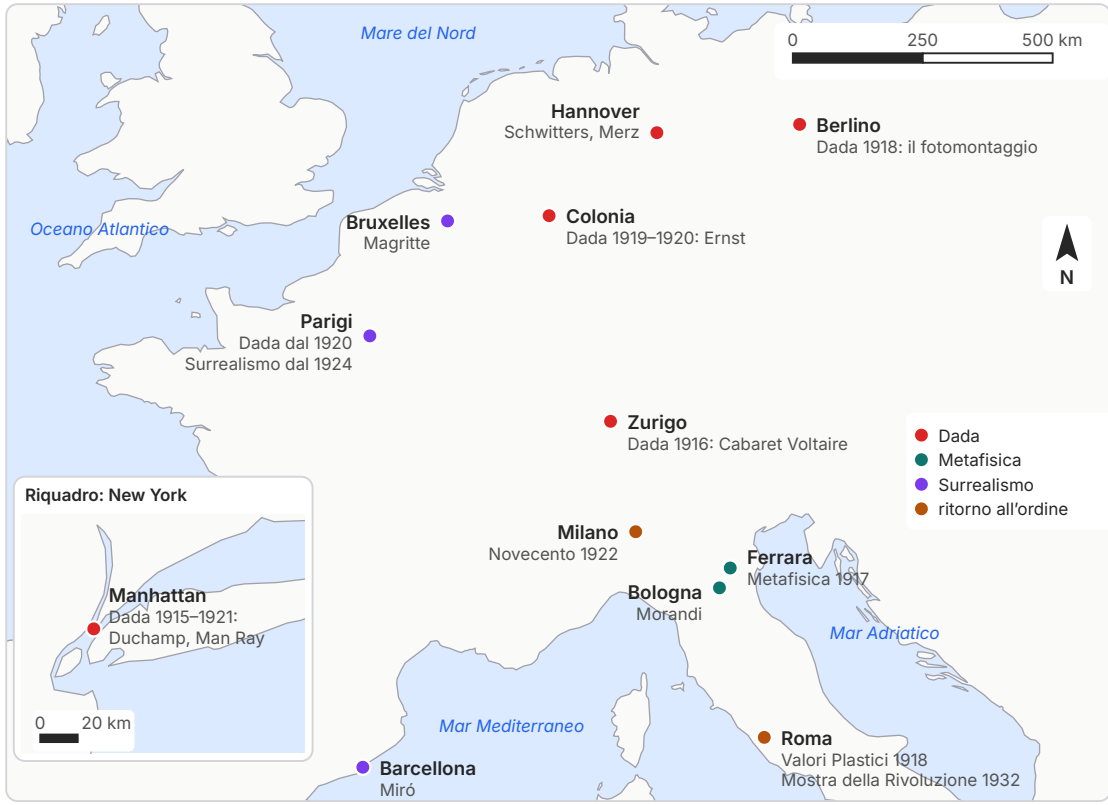

Figura 12.1 Le città di Dada, della Metafisica, del Surrealismo e del ritorno all'ordine (carta schematica; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche, proiezione semplificata; il riquadro di New York ha una scala propria). I colori distinguono i quattro movimenti del capitolo.

12.1 Dada: l'arte contro l'arte

12.1.1 Zurigo, 1916: il Cabaret Voltaire

Il Cabaret Voltaire è fondato da Hugo Ball, poeta e uomo di teatro tedesco, e da Emmy Hennings, cantante e poetessa. Vi si radunano artisti fuggiti dalla guerra: il poeta romeno Tristan Tzara, il pittore e architetto romeno Marcel Janco, il pittore e scultore alsaziano Hans Arp, lo scrittore tedesco Richard Huelsenbeck, la danzatrice e artista svizzera Sophie Taeuber. Il nome **Dada** compare nella primavera del 1916. Sulla sua origine i protagonisti raccontano versioni diverse; la più diffusa vuole che sia stato trovato aprendo a caso un dizionario. In francese *dada* è il cavallo a dondolo dei bambini, e in molte lingue suona come un balbettio infantile: una parola che non significa niente, ed è proprio questo il programma.

Dada nasce infatti come *rifiuto*. Se la civiltà europea, con la sua scienza, la sua logica e la sua arte, ha prodotto il massacro delle trincee, allora quella civiltà non merita fiducia: e nemmeno l'arte che la celebra, con i suoi musei, le sue accademie, il suo mercato. Dada non propone uno stile nuovo, come avevano fatto i Fauves o i cubisti, ma un atteggiamento: la provocazione, l'ironia, il gioco, il caso. Per questo si parla spesso di «antiarte», a patto di intendere che anche l'antiarte produce opere, mostre e riviste, e che oggi quelle opere stanno nei musei.

Le serate del Cabaret mescolano generi diversi. Ball recita, vestito con un costume di cartone simile a un'armatura, versi composti di sole sillabe inventate: è la **poesia sonora**, in cui la parola perde il significato e resta suono e ritmo. Tzara, Huelsenbeck e Janco leggono insieme tre testi in tre lingue diverse, uno sopra l'altro: il *poème simultané*. Arp straccia fogli di carta colorata, li lascia cadere e li incolla dove sono caduti: è il **collage «secondo le leggi del caso»**, che porta oltre il collage cubista (cap. 9), dove ogni pezzo era scelto e collocato con cura. Il caso diventa un collaboratore dell'artista, al posto della sua abilità. La cronologia della Figura 12.2 mette in fila Dada e gli altri movimenti del capitolo, tra le due guerre.

DA RICORDARE

I mezzi di Dada.

- la **provocazione**: serate, scandali, manifesti contraddittori;
- il **caso**: collage di frammenti caduti, parole estratte da un cappello;
- la **poesia sonora** e simultanea, che separa il suono dal significato;
- il **ready-made**: un oggetto comune scelto e presentato come opera;
- il **fotomontaggio**: immagini a stampa ritagliate e ricomposte;
- la **rivista** e la **rete** internazionale: Zurigo, New York, Berlino, Colonia, Hannover, Parigi.

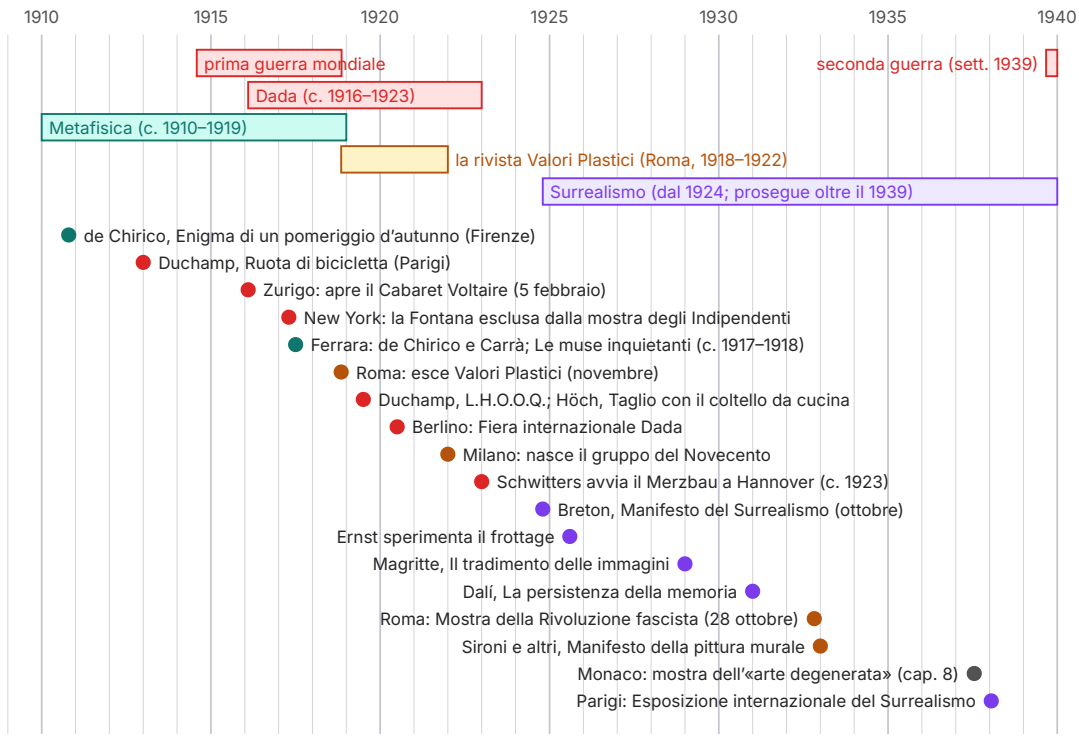

Figura 12.2 Cronologia dal 1909 al 1940 (scala proporzionale). In alto la durata dei movimenti e delle due guerre; sotto, alcune opere e alcuni fatti del capitolo, nel colore del loro movimento (rosso Dada, verde Metafisica, viola Surrealismo, ambra il ritorno all'ordine).

12.1.2 Marcel Duchamp e il ready-made

Marcel Duchamp (1887–1968), francese, ha attraversato da pittore l'Impressionismo e il Cubismo. Il suo *Nudo che scende le scale n. 2* (1912, olio su tela; Filadelfia, museo d'arte), una figura scomposta in una sequenza di piani in movimento, è contestato dai cubisti del Salon des Indépendants di Parigi, che gli chiedono di ritirarlo, e diventa lo scandalo dell'Armory Show di New York nel 1913. Proprio in quell'anno Duchamp fissa una ruota di bicicletta, rovesciata, sopra uno sgabello da cucina: la *Ruota di bicicletta* (1913; l'originale, rimasto a Parigi, è perduto; New York, Museum of Modern Art, conserva una versione del 1951). Più tardi, nel 1915, trasferitosi a New York, chiama questi oggetti **ready-made**, cioè «già fatti»: prodotti industriali che l'artista non costruisce, ma *sceglie*.

Il caso più celebre è *Fontana* (*Fountain*, 1917). Duchamp compra un orinatoio di porcellana, lo appoggia sul dorso, lo firma con un nome falso, «R. Mutt 1917», e lo presenta alla prima mostra della Society of Independent Artists di New York, di cui era tra gli organizzatori. Le regole della mostra dicevano che chiunque avesse pagato la quota poteva esporre; eppure il comitato decide che l'oggetto non è un'opera d'arte e lo esclude, tenendolo nascosto. Il fotografo Alfred

Stieglitz lo fotografa, e la foto esce nel maggio 1917 nella piccola rivista *The Blind Man*, con un testo anonimo in difesa di Mr Mutt: non importa che l'abbia fatto con le sue mani; l'ha *scelto*, gli ha tolto la funzione e gli ha dato un nuovo punto di vista.

La Figura 12.3 scompone il ready-made in una sequenza di atti. L'oggetto non viene modificato: cambia il suo *contesto*. Spostato dal negozio di sanitari alla sala di una mostra, girato, firmato, intitolato, l'orinatoio costringe a una domanda che da allora l'arte non ha più smesso di porsi: che cosa rende arte un oggetto? La mano dell'artista, la sua idea, la decisione di una giuria, il museo che lo accoglie? Duchamp sposta il centro dell'opera dall'occhio alla mente: per questo è considerato il padre dell'*arte concettuale*, che incontrerai nel cap. 15.

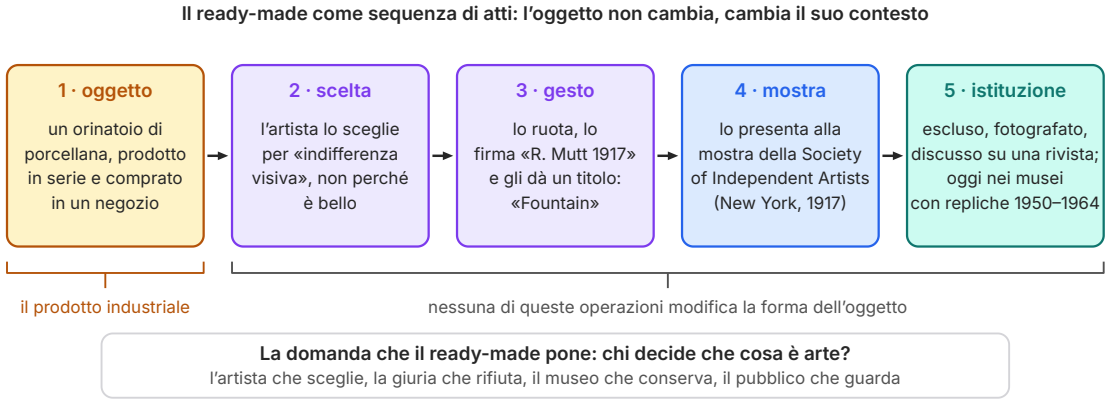

Figura 12.3 Il ready-made come sequenza di atti (schema concettuale, nessun oggetto disegnato). Ogni passaggio, dall'oggetto di serie all'istituzione che lo conserva, cambia il significato di *Fontana* senza cambiarne la forma.

ERRORE FREQUENTE

La *Fontana* del museo non è quella del 1917. L'orinatoio originale, fotografato da Stieglitz, è andato perduto, forse gettato via subito dopo. Quelle che vedi nei musei sono repliche autorizzate da Duchamp molti anni dopo: un primo esemplare nel 1950, poi altri, e soprattutto una serie del 1964 realizzata con il gallerista milanese Arturo Schwarz, che ne fece rifare la forma da artigiani. Una di queste repliche è a Roma, nella Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea. Il fatto che un'opera possa essere «rifatta» è coerente con l'idea stessa del ready-made: conta la scelta, non l'esemplare. Ma quando descrivi l'opera devi dirlo.

Duchamp va oltre. Nel 1919 compra una cartolina con la *Gioconda* di Leonardo, le disegna a matita baffi e pizzetto e scrive sotto cinque lettere, *L.H.O.O.Q.*, che lette ad alta voce in francese formano una frase volgare. È un **ready-made rettificato**, cioè ritoccato: il bersaglio non è Leonardo, ma il culto del capolavoro e la riproduzione infinita che lo ha trasformato in un'immagine di consumo. Negli stessi anni Duchamp lavora al *Grande vetro* (1915–1923, Filadelfia), che lascia

incompiuto; poi, per molti anni, si dedica soprattutto agli scacchi: anche il silenzio diventa un gesto.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *Fontana* di Duchamp (1917). Lo schema dell'appendice E funziona anche per un oggetto che l'artista non ha fatto con le sue mani; cambiano soltanto le risposte.

- **Identificazione.** Marcel Duchamp, 1917, ready-made (orinatoio di porcellana, firmato «R. Mutt 1917»); originale perduto, repliche del 1950 e del 1964 (tra cui Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea).
- **Soggetto e tema.** Non rappresenta nulla: è l'oggetto stesso. Il tema è la definizione di arte.
- **Composizione e spazio.** L'oggetto è ruotato di novanta gradi rispetto all'uso: appoggiato sul dorso, assume una forma chiusa e simmetrica che qualcuno, all'epoca, paragonò a una Madonna seduta o a un Buddha. Il nuovo punto di vista nasce solo dalla rotazione.
- **Luce, colore, materia.** La porcellana bianca e lucida, materiale dell'industria sanitaria, prende il posto del marmo e del bronzo.
- **Stile e contesto.** Dada a New York, durante la guerra (gli Stati Uniti entrano nel conflitto proprio nell'aprile 1917); la sfida è rivolta a una mostra che si dichiarava aperta a tutti.
- **Funzione e committenza.** Nessun committente; l'oggetto perde la sua funzione d'uso e ne riceve un'altra, quella di essere guardato e discusso. L'esclusione è parte dell'opera.
- **Collegamenti.** Il prodotto di serie e la catena di montaggio (storia); la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte secondo Walter Benjamin (filosofia, 1936); l'arte concettuale e la Pop Art (cap. 15).

12.1.3 New York, Berlino, Hannover, Colonia

Dada non ha un centro. A New York, già dal 1915, Duchamp, il francese Francis Picabia e l'americano Man Ray (1890–1976) formano un gruppo che si incontra nella galleria di Stieglitz e nel salotto del collezionista Walter Arensberg. Man Ray, pittore e fotografo, trasferitosi a Parigi nel 1921, realizza dal 1922 i **rayogrammi**, come chiama i suoi fotogrammi: immagini ottenute senza macchina fotografica, appoggiando oggetti sulla carta sensibile ed esponendola alla luce. Gli oggetti lasciano la loro ombra bianca su fondo nero.

A Berlino, dove Huelsenbeck torna nel 1917, Dada diventa politico. La Germania sconfitta conosce la rivoluzione del novembre 1918, la repressione, la fame, l'inflazione. Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz e John Heartfield inventano il **fotomontaggio**: ritagliano fotografie da giornali e riviste illustrate e le ricompongono in immagini nuove, aggressive, piene di testi. Il collage cubista usava carte da parati e giornali; il fotomontaggio usa il linguaggio stesso della stampa e lo rivolge contro il potere. L'opera più famosa di Höch ha un titolo lunghissimo, *Taglio con il coltello da cucina Dada attraverso l'ultima epoca culturale della pancia da birra della Repubblica di Weimar in Germania* (1919–1920, fotomontaggio e collage; Berlino, Neue

Nationalgalerie): vi si mescolano generali, politici, ballerine, macchine, folle e scritte. Nel 1920 la *Fiera internazionale Dada*, in una galleria berlinese, riunisce le opere dei dadaisti tedeschi e stranieri, tra manichini, scritte e caricature dei militari. Heartfield, negli anni Trenta, userà il fotomontaggio contro il nazismo, sulle copertine di una rivista operaia.

A Colonia, nel 1919–1920, Dada si raccoglie intorno a Max Ernst, che ritroverai tra i surrealisti. A Hannover Kurt Schwitters (1887–1948) chiama la sua versione personale di Dada *Merz*, dal frammento di una parola ritagliata da un giornale, e compone collage con biglietti del tram, etichette e scarti. Dal 1923 circa trasforma alcune stanze della sua casa in una costruzione abitabile di superfici e cavità, il *Merzbau*, distrutta da un bombardamento nel 1943: è uno dei primi esempi di opera che diventa spazio, un'«architettura» senza progetto. A Parigi, dove Tzara arriva all'inizio del 1920, Dada vive le sue ultime serate; intorno al 1922–1923 i litigi tra Tzara e il giovane André Breton ne segnano la fine, e dalle sue ceneri nasce il Surrealismo.

COLLEGAMENTI

Storia: perché Zurigo. Durante la prima guerra mondiale la Svizzera resta neutrale. Zurigo accoglie chi rifiuta la guerra o la sfugge: obiettori, artisti, esuli politici. Nel 1916 nella Spiegelgasse convivono il Cabaret Voltaire, al numero 1, e Lenin, al numero 14, che vi resta fino all'aprile 1917, quando parte per la Russia. Non risulta che Lenin abbia mai frequentato il Cabaret; ma la coincidenza dice bene che cosa fosse quella città: un osservatorio sulla crisi dell'Europa, dove si preparavano le due rivoluzioni del secolo, quella politica e quella dell'arte. Oggi il Cabaret Voltaire, nella stessa sede, è uno spazio culturale aperto al pubblico.

12.2 La Metafisica: l'enigma della piazza

12.2.1 Giorgio de Chirico

Giorgio de Chirico (1888–1978) nasce a Volos, in Grecia, da genitori italiani; il padre è un ingegnere che costruisce ferrovie. Studia ad Atene e poi all'Accademia di Monaco di Baviera, dove ammira la pittura simbolista di Arnold Böcklin e Max Klinger e legge i filosofi Schopenhauer e Nietzsche. Da Nietzsche ricava un'idea che resterà al centro della sua pittura: dietro l'aspetto consueto delle cose si nasconde un enigma, che si rivela in certi momenti, nei pomeriggi d'autunno, nelle piazze vuote, quando un luogo noto appare all'improvviso estraneo. Nel 1910 a Firenze, in piazza Santa Croce, vive una di queste «rivelazioni» e dipinge *Enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910, olio su tela; collezione privata), il primo dei suoi quadri *metafisici*.

Il termine **Metafisica** viene dalla filosofia: indica ciò che sta «oltre la fisica», oltre l'esperienza dei sensi. Non è un altro mondo, fantastico: è questo mondo, guardato in modo da farne sentire il mistero. Tra il 1911 e il 1915 de Chirico vive a Parigi, dove il poeta Guillaume Apollinaire lo sostiene; lì dipinge le **Piazze d'Italia**, una serie di quadri con piazze deserte chiuse da portici, statue sdraiate, torri, ciminiere, treni che passano sul fondo, piccole figure lontane, ombre lun-

ghissime. Le piazze ricordano Torino, la città dei portici in cui Nietzsche aveva vissuto i suoi ultimi mesi di lucidità, e Firenze; ma non sono vedute di luoghi reali. Sono luoghi della memoria, ricomposti.

Che cosa rende inquietante una piazza di de Chirico? Prima di tutto lo *spazio*. La prospettiva, la regola che dal Rinascimento garantisce un mondo misurabile e coerente (vol. 3, capp. 3–4), è usata in modo volutamente contraddittorio. Il pavimento sale troppo ripido; i portici a sinistra e a destra fuggono verso punti diversi; l'orizzonte cambia altezza da un edificio all'altro. Poi la *luce*: ombre lunghe come al tramonto, ma un cielo chiaro e talvolta un orologio che segna l'inizio del pomeriggio. Infine gli *oggetti*: statue e manichini al posto delle persone, cose accostate senza un motivo. Ogni elemento, preso da solo, è dipinto con chiarezza; è il loro insieme che non torna.

12.2.2 Una prospettiva che non torna

Per capire come funziona questo spazio, il libro ha costruito una piazza inventata, non tratta da alcun dipinto (Figura 12.4). Nel disegno A la piazza è in prospettiva centrale corretta: un solo punto di vista, quindi un solo orizzonte e un solo punto di fuga, il punto principale P, verso cui convergono tutte le rette perpendicolari al quadro, i bordi del pavimento come le linee di gronda dei due portici. Le arcate, di passo costante, si restringono con regolarità verso il fondo.

Nel disegno B la stessa piazza è costruita con *due* punti di vista. Il pavimento, il muro di fondo e il portico di sinistra sono visti da un occhio alto e spostato a sinistra: il loro punto di fuga è P_1, su un orizzonte alto. Il portico di destra e la torre sono visti da un occhio basso e spostato a destra: punto di fuga P_2, orizzonte basso. Ciascuna metà, presa da sola, è una prospettiva esatta; insieme sono incompatibili. Il portico di destra non appoggia più sul bordo del pavimento, la piazza sembra inclinarsi verso chi guarda, e l'occhio, che cerca senza saperlo un unico orizzonte, non trova un posto da cui stare. È l'effetto che de Chirico ottiene, con mezzi diversi in ogni quadro: lo spazio sembra ordinato, ed è proprio la sua precisione a renderlo impossibile.

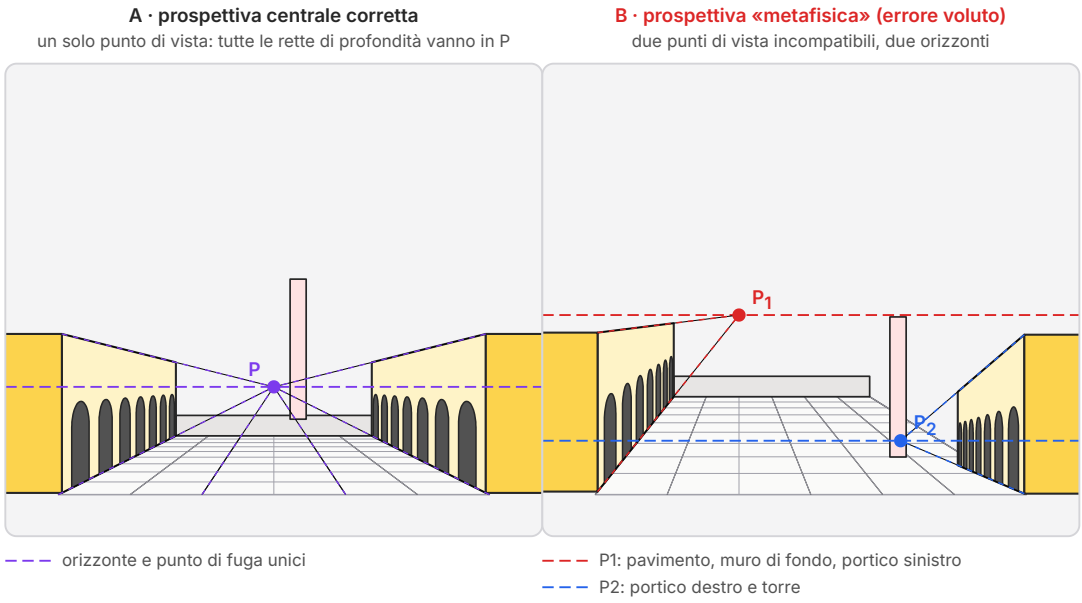

Figura 12.4 La «piazza metafisica» (esempio inventato dal libro, prospettiva centrale, distanza del punto di vista 30 m). A: un solo punto di vista, altezza 6 m. B: due sistemi incompatibili, occhio alto 10 m e spostato di 4 m a sinistra (P_1), occhio alto 3 m e spostato di 5 m a destra (P_2). In tratteggio le rette che individuano i punti di fuga.

ERRORE FREQUENTE

Non è un errore di mestiere. Davanti a una piazza di de Chirico si sente dire che «non sapeva fare la prospettiva». È falso: aveva studiato in accademia e, dagli anni Venti, dipingerà anche secondo le regole più tradizionali. Le incongruenze sono volute, e funzionano solo perché tutto il resto è dipinto con nitidezza: un quadro sbagliato per incapacità sembra goffo, un quadro sbagliato con precisione sembra un enigma. Quando leggi un'opera metafisica, cerca i punti di fuga e gli orizzonti, come nella Figura 12.4, e chiediti che effetto produce ogni contraddizione.

12.2.3 Ferrara 1917: Carrà, Savinio, Morandi

Nel 1915, con l'entrata in guerra dell'Italia, de Chirico e il fratello Andrea, musicista e scrittore che firma con lo pseudonimo di Alberto Savinio, rientrano da Parigi e sono assegnati a un reggimento di stanza a Ferrara. La città estense, con le sue vie diritte, i portici, il castello con i fossati, diventa il nuovo repertorio delle piazze. Nel 1917, nell'ospedale militare di Villa del Seminario, dove entrambi sono ricoverati, de Chirico incontra Carlo Carrà (1881–1966), che viene dal Futurismo (cap. 10) e cerca una pittura più calma e costruita. Dal loro sodalizio, con Savinio

e il giovane ferrarese Filippo de Pisis, nasce la **pittura metafisica** come gruppo e come nome. Il gruppo durerà poco: già nel 1919 i rapporti tra de Chirico e Carrà si guastano, perché ognuno rivendica la paternità della Metafisica.

Le opere ferraresi sono piene di **manichini**: figure senza volto, con la testa ovale e cucita come quella dei manichini da sarto, sostenute da squadre, righe e telai da disegnatore. Il manichino è un essere umano svuotato, una persona diventata cosa; e insieme ricorda i personaggi del teatro e delle opere di Savinio. In *La musa metafisica* di Carrà (1917, olio su tela; Milano, Pinacoteca di Brera, collezione Jesi) un manichino senza volto domina una stanza chiusa dal pavimento inclinato, accanto a oggetti senza rapporto fra loro.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *Le muse inquietanti* di de Chirico (c. 1917–1918). La data del dipinto è discussa: le fonti oscillano tra il 1916 e il 1918, e l'artista stesso ne dipinse più tardi altre versioni.

- **Identificazione.** Giorgio de Chirico, c. 1917–1918, olio su tela; collezione privata (la prima versione). Dipinto a Ferrara.
- **Soggetto e tema.** Due figure femminili fatte di manichino e di statua classica, una in piedi, una seduta con la testa staccata e posata a terra, su un palco di assi; dietro, una statua di Apollo in ombra, il Castello Estense rosso e due ciminiere. Le Muse dell'antichità, che ispiravano le arti, diventano presenze mute e minacciose.
- **Composizione e spazio.** Il palco di legno sale ripidissimo verso il fondo, come una rampa; le sue linee non convergono con quelle del castello e degli edifici; l'orizzonte è alto. Lo spazio è teatrale, una scena vuota.
- **Luce, colore, materia.** Luce radente, ombre lunghe e nette; colori caldi e saturi, il rosso del castello, il verde scuro del cielo; superfici lisce, senza pennellata visibile.
- **Stile e contesto.** La Metafisica ferrarese, in piena guerra, nel periodo dell'ospedale militare; il ritorno al classico (le Muse, la statua) mescolato alla città moderna (le ciminiere).
- **Funzione e committenza.** Quadro da cavalletto, per il mercato e i collezionisti; per i surrealisti diventerà un modello.
- **Collegamenti.** Nietzsche e l'enigma (filosofia); il teatro e i personaggi senza volto (italiano: Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921); la prospettiva come costruzione (disegno, vol. 3).

Giorgio Morandi (1890–1964) non è mai stato a Ferrara con il gruppo, ma tra il 1918 e il 1919, a Bologna, dipinge alcune nature morte metafisiche, con manichini, sfere e scatole in spazi chiusi. Poi sceglie una strada solitaria: per oltre quarant'anni dipinge quasi soltanto bottiglie, vasi, scatole e paesaggi dell'Appennino, variando di pochissimo la disposizione e la luce. È la Metafisica ridotta al suo nucleo, il silenzio delle cose.

APPROFONDIMENTO

Il laboratorio di Morandi. Morandi vive tutta la vita a Bologna, nella casa di via Fondazza, con le sorelle, e d'estate a Grizzana, sull'Appennino. Nel suo studio tiene gli oggetti delle nature morte, spesso coperti di polvere o dipinti a tempera per togliere i riflessi: non gli interessa la bottiglia, ma il rapporto tra volumi, intervalli e toni. Le stesse forme ritornano in centinaia di quadri, acqueforti e acquerelli; come nella serie di Monet (vol. 4, cap. 16), la ripetizione mostra che cosa cambia. A Bologna il Museo Morandi raccoglie un nucleo ampio della sua opera, e la casa di via Fondazza è visitabile: un esempio perfetto di approccio diretto all'opera, a una cinquantina di chilometri dalla Ferrara di de Chirico.

Il rapporto della Metafisica con la città va oltre la pittura. Le piazze di de Chirico, con i loro portici, le arcate ripetute, i volumi semplici e l'assenza di decorazione, diventano negli anni Trenta un riferimento per molti architetti italiani, che vogliono un'architettura moderna ma legata alla tradizione mediterranea. Le piazze delle città di fondazione dell'Agro Pontino, come Sabaudia (1933–1934), e alcuni edifici del quartiere dell'EUR a Roma (dal 1937), primo fra tutti il Palazzo della Civiltà Italiana con le sue logge tutte uguali, sono spesso definiti «metafisici». È un'analogia della critica, non un programma degli architetti; la ritroverai nel cap. 14, quando studierai l'architettura italiana tra le due guerre.

12.3 Il Surrealismo: la realtà del sogno

12.3.1 André Breton e il manifesto del 1924

André Breton (1896–1966) ha studiato medicina e durante la guerra ha lavorato in reparti di neurologia e psichiatria militare, dove ha incontrato le teorie di Sigmund Freud sull'inconscio e sul sogno (cap. 8). Nel 1919, con Philippe Soupault, scrive *I campi magnetici*, un testo composto di getto, senza correzioni, lasciando che le parole vengano da sole. Dopo l'esperienza di Dada a Parigi, nell'ottobre 1924 pubblica il *Manifesto del Surrealismo*. La parola *surréalisme* era stata usata nel 1917 da Apollinaire; Breton la riprende per indicare una realtà superiore, «sopra» la realtà, in cui sogno e veglia non sono più separati.

Il manifesto definisce il **Surrealismo** come un **automatismo psichico**: un modo di esprimere, con la parola, la scrittura o qualunque altro mezzo, il funzionamento reale del pensiero, dettato dall'inconscio, senza il controllo della ragione e al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. (Il testo è protetto dal diritto d'autore: qui ne diamo una parafrasi.) Rispetto a Dada, che distruggeva, il Surrealismo vuole *costruire*: un'arte e una vita liberate, che diano spazio al desiderio, al sogno, al caso, al meraviglioso. Il gruppo ha la sua rivista, *La Révolution surréaliste* (1924–1929), un ufficio di «ricerche surrealiste» aperto al pubblico, giochi collettivi come il *ca-*

davre exquis, in cui ciascuno scrive o disegna una parte di una frase o di una figura senza vedere quella degli altri. Dal 1925 si avvicina anche alla politica rivoluzionaria.

COLLEGAMENTI

Filosofia e scienze: Freud e i surrealisti. Nel 1921 Breton va a trovare Freud a Vienna, e anni dopo gli scrive ancora. Ma Freud resta diffidente: per lui il sogno è un materiale da interpretare per curare, non un'opera da ammirare; e il «pensiero senza controllo» dei surrealisti è un'idea poetica, non una scoperta della psicoanalisi. È bene tenerlo distinto: il Surrealismo usa Freud come una fonte di immagini e di libertà, non come una teoria scientifica da applicare. In un percorso per il colloquio puoi collegare *L'interpretazione dei sogni* (fine 1899, datata 1900), la crisi del soggetto in Pirandello e Svevo e le tecniche surrealiste, ma senza dire che i quadri «dimostrano» la psicoanalisi.

12.3.2 Max Ernst: frottage e grattage

Max Ernst (1891–1976), tedesco, ha combattuto come artigliere nella prima guerra mondiale, ha animato Dada a Colonia e nel 1922 si trasferisce a Parigi, dove entra nel gruppo di Breton. Ernst cerca un equivalente pittorico della scrittura automatica, un modo per far nascere immagini senza progettarle. Racconta di averlo trovato nell'agosto del 1925, in una locanda sulla costa atlantica, osservando le venature consumate di un pavimento di legno: vi appoggia sopra dei fogli e li sfrega con la grafite. Nasce il **frottage** (dal francese *frotter*, «strofinare»), raccolto nel 1926 in una serie di disegni pubblicati come *Storia naturale*.

La Figura 12.5 mostra il procedimento. La matita, passata di piatto, lascia la grafite soltanto dove il foglio è sostenuto da un rilievo, sulle creste delle venature, e lascia bianco dove il foglio sta sopra un incavo. Ne risulta una trama che nessuno ha disegnato: l'artista la guarda, vi «legge» foreste, uccelli, occhi, e la completa. Dal 1927 Ernst porta la tecnica sulla tela con il **grattage** («raschiatura»): stende uno o più strati di colore, posa la tela su una superficie in rilievo, una rete, una grata, una corda, un pezzo di legno, e raschia il colore fresco con una spatola. Lo strato superiore se ne va dove la tela sporge e resta negli incavi, così che riaffiora il colore sottostante con la forma della trama. Nascono così le sue *Foreste*, muraglie di tronchi pietrificati sotto un disco lunare.

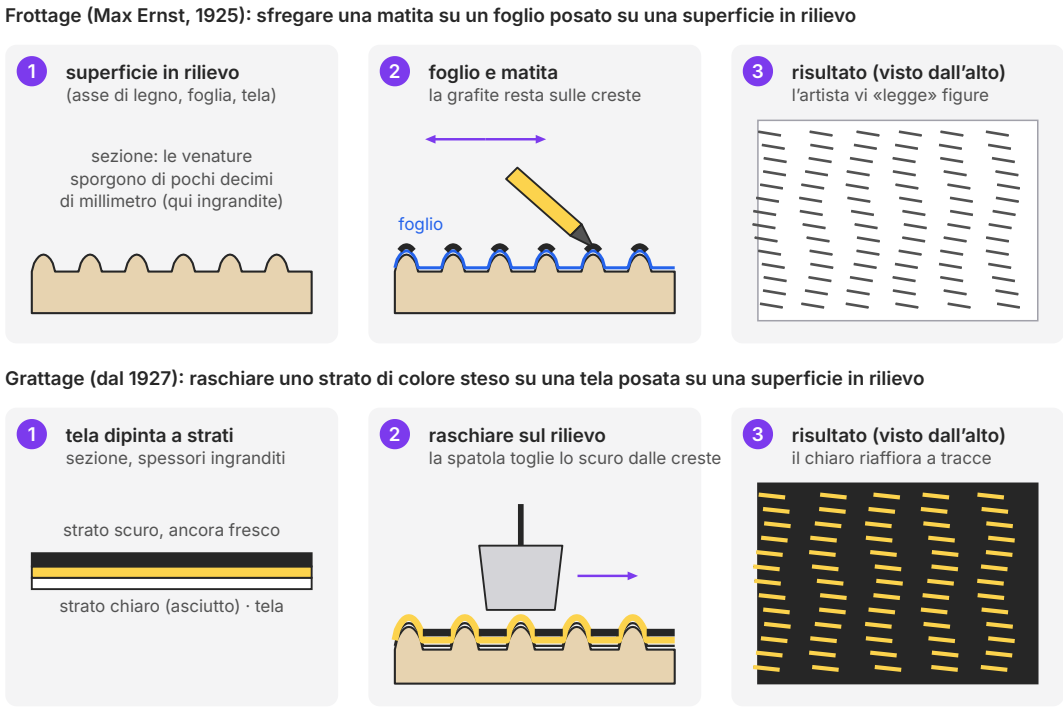

Figura 12.5 Frottage e grattage (schema; in sezione gli spessori sono ingranditi). In entrambe le tecniche l'immagine nasce dal rilievo di un oggetto: con la matita la grafite si deposita sulle creste; con la spatola il colore scuro si toglie dalle creste e resta negli incavi.

12.3.3 René Magritte e Salvador Dalí

Nel Surrealismo si possono distinguere due vie. La prima, *automatica*, affida l'immagine al caso e al gesto: è quella del frottage di Ernst, dei disegni automatici di André Masson e dei segni colorati del catalano Joan Miró (1893–1983). La seconda, *onirica* o illusionistica, dipinge con precisione quasi fotografica scene impossibili, come in un sogno: è quella di Magritte e di Dalí, che deve molto a de Chirico.

Il belga René Magritte (1898–1967) dipinge in modo piano, quasi da cartellone pubblicitario, oggetti comuni: pipe, mele, bombette, nuvole, finestre. Il mistero nasce dall'accostamento e dal rapporto tra parola e immagine. In *Il tradimento delle immagini* (1929, olio su tela; Los Angeles, County Museum of Art) sotto una pipa dipinta in modo chiarissimo si legge la scritta «Ceci n'est pas une pipe», «questa non è una pipa». Ed è vero: è l'immagine di una pipa, non si può fumare. Magritte mostra che le immagini e le parole non sono le cose, ma segni che ci accordiamo a usare. In altri quadri gioca con il quadro dentro il quadro, il giorno e la notte nello stesso paesaggio, la finestra che è insieme vista e dipinto.

Lo spagnolo Salvador Dalí (1904–1989), catalano di Figueres, entra nel gruppo nel 1929, anno in cui realizza con il regista Luis Buñuel il film *Un chien andalou*. Teorizza un **metodo paranoico-critico**: coltivare in modo controllato le associazioni deliranti, per cui uno stesso contorno può essere letto come due cose diverse (un volto che è anche un paesaggio, un gruppo di figure che forma un teschio). La sua tecnica è minuziosa, accademica, con velature lisce; i paesaggi sono le coste rocciose della Catalogna. Dalí verrà espulso dal gruppo alla fine degli anni Trenta, anche per le sue posizioni politiche e per l'uso commerciale della propria immagine.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *La persistenza della memoria* di Dalí (1931).

- **Identificazione.** Salvador Dalí, 1931, olio su tela; New York, Museum of Modern Art. È un quadro piccolo, poco più di 24 × 33 cm: le riproduzioni lo fanno credere grande.
- **Soggetto e tema.** In un paesaggio deserto in riva al mare tre orologi da tasca molli si afflosciano su un ramo, sul bordo di un parallelepipedo e su una strana forma bianca a terra, che si legge come un profilo umano addormentato; un quarto orologio, chiuso, è coperto di formiche. Il tempo dell'orologio, rigido e misurabile, si scioglie come nel sogno.
- **Composizione e spazio.** Primo piano scuro a sinistra, con il blocco e l'albero secco; la figura molle al centro; in fondo, scogli e mare in piena luce. Prospettiva coerente, che porta l'occhio fino al mare lontano: lo spazio è credibile, l'oggetto no.
- **Luce, colore, materia.** Luce di tramonto o di alba, ombre nette, colori smaltati; pennellata invisibile, come nella pittura fiamminga che Dalí ammira.
- **Stile e contesto.** Surrealismo «onirico», metodo paranoico-critico; Parigi e la Catalogna (gli scogli di Capo Creus) all'inizio degli anni Trenta.
- **Funzione e committenza.** Quadro da cavalletto, esposto a Parigi nel 1931, acquistato dal gallerista newyorkese Julien Levy ed entrato nel museo nel 1934: diventa subito una delle immagini più riprodotte del secolo.
- **Collegamenti.** Il tempo vissuto e il tempo misurato in Bergson (filosofia); la relatività e la fine del tempo assoluto (fisica: solo come suggestione culturale, non come «illustrazione» della teoria); Pirandello e Svevo (italiano).

12.4 Il ritorno all'ordine

12.4.1 Dopo la guerra: mestiere e tradizione

Mentre Dada e il Surrealismo rompono, nell'Europa del dopoguerra molti artisti vanno nella direzione opposta. Dopo l'esperienza della guerra, dopo l'accelerazione delle avanguardie, si avverte il bisogno di forme chiare, di disegno, di mestiere, di un legame con la tradizione nazionale. Il fenomeno, che attraversa la Francia, l'Italia e la Germania, è detto **ritorno all'ordine**,

dal titolo di una raccolta di saggi del poeta francese Jean Cocteau (1926). Non è un movimento con un manifesto, ma un clima. Lo stesso Picasso, tra il 1918 e il 1925 circa, dipinge figure monumentali di gusto classico, accanto alle opere cubiste (cap. 9). In Germania la **Nuova oggettività** (*Neue Sachlichkeit*, dal titolo di una mostra di Mannheim del 1925) torna alla figura nitida e descrittiva, ma per guardare con durezza la società di Weimar, come nei ritratti e nelle scene di Otto Dix e di George Grosz.

In Italia la voce più importante del primo dopoguerra è la rivista **Valori Plastici**, pubblicata a Roma da Mario Broglio dal novembre 1918 al 1922. Ospita de Chirico, Carrà, Savinio e Morandi, diffonde la Metafisica in Europa e sostiene un ritorno al «mestiere» della pittura italiana, da Giotto a Piero della Francesca. Carrà scrive su Giotto e Paolo Uccello; de Chirico si dichiara *pictor classicus* e copia i maestri al museo. La Metafisica, che era nata come inquietudine, si trasforma così in uno dei punti di partenza del classicismo degli anni Venti.

12.4.2 Il Novecento e Mario Sironi

A Milano, nel 1922, si riunisce intorno alla critica d'arte Margherita Sarfatti un gruppo di pittori che prende il nome di **Novecento**: tra loro Mario Sironi, Achille Funi, Ubaldo Oppi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig. Espongono insieme nel 1923 alla Galleria Pesaro di Milano; il gruppo si allarga poi nel *Novecento italiano*, con grandi mostre a Milano nel 1926 e nel 1929 che riuniscono decine di artisti. Il programma è una «modernità classica»: figure solide, composizioni semplificate e costruite, colori sobri, temi della vita quotidiana e del lavoro, la tradizione italiana come fondamento. Sarfatti è vicina a Mussolini, che parla all'inaugurazione della mostra del 1923; ma il Novecento non diventa mai l'arte ufficiale del regime, che non ne sceglierà una sola.

Mario Sironi (1885–1961), sassarese di nascita e romano di formazione, ha attraversato il Futurismo e la Metafisica. Dai primi anni Venti dipinge i *Paesaggi urbani*: periferie di Milano con case operaie massicce, gasometri, ciminiere, strade vuote, qualche camion o un tram, sotto un cielo cupo. Sono immagini della città industriale prive dell'entusiasmo futurista: la metropoli è un luogo monumentale e solitario, costruito a grandi masse con colori terrosi e una pennellata densa. Negli anni Trenta Sironi si dedica sempre più alla pittura murale, al mosaico, al rilievo, alla grafica per i giornali del regime.

12.4.3 Arte e regime

Il fascismo, al potere dal 1922, non impone uno stile unico come faranno il nazismo e lo stalinismo; usa piuttosto le diverse tendenze, dal Novecento al Futurismo all'architettura razionalista, purché servano alla propaganda. Il momento simbolico è la **Mostra della Rivoluzione fascista**, aperta a Roma il 28 ottobre 1932 nel Palazzo delle Esposizioni di via Nazionale, per il decimo anniversario della marcia su Roma. La facciata ottocentesca è nascosta da una nuova facciata provvisoria disegnata da Adalberto Libera e Mario De Renzi, con quattro enormi fasci littori metallici; all'interno, sale allestite da artisti e architetti diversi, tra cui Sironi e Giuseppe Terra-

gni (cap. 14), con fotomontaggi giganti, scritte, plastici. La mostra, prorogata più volte, resta aperta fino al 1934. È un caso esemplare di come le tecniche delle avanguardie, il fotomontaggio di Berlino, la tipografia futurista, l'allestimento costruttivista, possano essere messe al servizio del potere.

APPROFONDIMENTO

Il *Manifesto della pittura murale* (1933). Nel 1933 Sironi, con Carrà, Funi e Massimo Campigli, firma un manifesto che chiede di tornare alla pittura sulle pareti degli edifici pubblici, come nel Medioevo e nel Rinascimento: un'arte collettiva, educativa, legata all'architettura, contro il quadro da cavalletto destinato al collezionista privato. Nello stesso anno la V Triennale di Milano, nel nuovo Palazzo dell'Arte, ospita grandi pitture murali. L'opera più nota di Sironi in questo campo è il grande dipinto murale *L'Italia fra le Arti e le Scienze* (1935) nell'aula magna del Rettorato della Città universitaria di Roma: dopo la guerra fu ricoperto per cancellarne i simboli del regime, ed è stato restaurato e riportato in vista nel 2017. Il muralismo pone un problema che resta attuale: come conservare e spiegare un'opera d'arte nata come propaganda (art. 9 della Costituzione; Codice dei beni culturali e del paesaggio, D.Lgs. 42/2004).

Lontano dalla compostezza del Novecento, a Roma, tra il 1928 e il 1933 circa, Scipione (Gino Bonichi), Mario Mafai e Antonietta Raphaël dipingono una città barocca visionaria, dai colori accesi e dalla materia sfatta: il critico Roberto Longhi la chiama «scuola di via Cavour», ed è nota come *Scuola romana*. Dopo il 1938, con le leggi razziali, il clima si chiude, e alcuni giovani cercano nell'arte uno spazio di libertà, come il gruppo milanese di Corrente.

IN SINTESI

Quattro risposte alla crisi del primo Novecento.

- **Dada** (Zurigo 1916, poi New York, Berlino, Colonia, Hannover, Parigi; fino al 1922–1923 circa): rifiuto dell'arte e della logica; caso, provocazione, ready-made, fotomontaggio.
- **Metafisica** (de Chirico dal 1910; gruppo a Ferrara nel 1917): la realtà resa enigmatica; piazze, manichini, prospettive contraddittorie, pittura nitida.
- **Surrealismo** (Parigi, manifesto di Breton del 1924): l'inconscio e il sogno; via automatica (Ernst, Miró), via onirica (Magritte, Dalí).
- **Ritorno all'ordine** (dal 1918): mestiere, classicità, tradizione; *Valori Plastici*, il Novecento, Sironi; in Germania la Nuova oggettività.

12.5 Eredità e luoghi

12.5.1 Che cosa resta

Dada e il Surrealismo hanno cambiato il modo di pensare l'arte più di quanto abbiano cambiato il modo di dipingere. Dal ready-made discendono l'arte concettuale, le installazioni, la Pop Art che usa gli oggetti e le immagini del consumo; dal fotomontaggio, la grafica politica e pubblicitaria del secolo; dal caso e dall'automatismo, l'Informale e l'*action painting* americana, nata anche dall'incontro dei pittori di New York con i surrealisti emigrati negli Stati Uniti durante la seconda guerra mondiale (cap. 15). La Metafisica ha insegnato che si può essere moderni senza rompere con la tradizione, e ha dato ai pittori e agli architetti italiani un'immagine della piazza e del portico che dura fino all'architettura degli anni Settanta e Ottanta, quando Aldo Rossi tornerà a disegnare portici e volumi elementari (cap. 16).

Il ritorno all'ordine pone invece una domanda morale, oltre che estetica: che cosa succede quando l'arte accetta di servire un regime? Le risposte degli artisti del Novecento sono diverse e vanno giudicate caso per caso, senza assolvere e senza cancellare. Anche per questo le opere e gli edifici di quegli anni sono tutelati come *beni culturali*: perché sono documenti di una storia che bisogna conoscere.

COLLEGAMENTI

Italiano: le parole e le cose. La crisi del significato che Dada porta in scena con la poesia sonora attraversa anche la letteratura italiana. Il Futurismo aveva già proposto le «parole in libertà» (cap. 10); Aldo Palazzeschi, nel 1910, scrive una poesia fatta di versi senza senso, *E lasciatemi divertire!*, che rivendica il gioco contro la poesia solenne. Pirandello mette in scena personaggi che non sanno più chi sono e un teatro che mostra i propri meccanismi, come Magritte mostra quelli dell'immagine. Montale, negli *Ossi di seppia* (1925), cerca invece l'«anello che non tiene», il varco nel muro delle cose: un tema vicino all'enigma metafisico (l'opera di Montale è protetta: la si cita a parole proprie).

12.5.2 Dove vedere le opere

Molte opere del capitolo sono in Italia, a portata di una visita: la Tabella 12.1 ne indica alcune. A Ferrara puoi camminare intorno al Castello Estense che compare nelle *Muse inquietanti*; a Milano il Museo del Novecento e la Pinacoteca di Brera raccolgono de Chirico, Carrà, Morandi e Sironi; a Roma la Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea conserva un nucleo di ready-made di Duchamp; a Bologna c'è il Museo Morandi. Durante una visita prova a fare quello che hai fatto in questo capitolo: cercare in un quadro metafisico gli orizzonti e i punti di fuga, oppure fare uno schizzo dal vero di un portico (cap. 1) e confrontarlo con quello di un dipinto.

Tabella 12.1 Dove si trovano oggi alcune opere del capitolo (approccio diretto all'opera). Per i ready-made sono indicate le repliche.

Opera	Autore, data	Luogo
Fontana (replica del 1964)	Duchamp, 1917	Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea; altre repliche a Parigi, Centre Pompidou, e a Londra, Tate Modern
Ruota di bicicletta (versione del 1951)	Duchamp, 1913	New York, Museum of Modern Art
Taglio con il coltello da cucina…	Höch, 1919–1920	Berlino, Neue Nationalgalerie
La musa metafisica	Carrà, 1917	Milano, Pinacoteca di Brera (collezione Jesi)
nature morte e paesaggi	Morandi, 1918–1964	Bologna, Museo Morandi; casa di via Fondazza
Il tradimento delle immagini	Magritte, 1929	Los Angeles, County Museum of Art; a Bruxelles il Museo Magritte
La persistenza della memoria	Dalí, 1931	New York, Museum of Modern Art
L'Italia fra le Arti e le Scienze	Sironi, 1935	Roma, Città universitaria, aula magna del Rettorato
Castello Estense (soggetto delle *Muse inquietanti*)	dal 1385	Ferrara

SINTESI

- **Dada** nasce a Zurigo il 5 febbraio 1916, al Cabaret Voltaire di Hugo Ball ed Emmy Hennings, con Tzara, Janco, Arp, Huelsenbeck e Taeuber: è il rifiuto di una civiltà che ha prodotto la guerra e della sua arte.
- I mezzi di Dada sono la provocazione, il **caso** (i collage di Arp), la **poesia sonora** e simultanea, la rivista e una rete internazionale di città.
- Il **ready-made** di Marcel Duchamp (*Ruota di bicicletta*, 1913; *Fontana*, 1917) è un oggetto di serie scelto, firmato e presentato come opera: cambia il contesto, non la forma. L'originale di *Fontana* è perduto; esistono repliche del 1950 e del 1964.
- A **Berlino** Dada è politico e inventa il **fotomontaggio** (Höch, Hausmann, Heartfield); a Hannover Schwitters crea il *Merz* e il *Merzbau*; a Colonia c'è Ernst; Man Ray crea i rayogrammi.
- La **Metafisica** di Giorgio de Chirico (dal 1910) rende enigmatiche le cose: piazze deserte, portici, ombre lunghe, manichini, prospettive volutamente incompatibili.
- A **Ferrara** nel 1917 de Chirico, Carrà, Savinio e de Pisis formano il gruppo della pittura metafisica; Morandi a Bologna ne fa una ricerca solitaria sulle cose.
- Il **Surrealismo** nasce a Parigi con il manifesto di André Breton (1924): un automatismo psichico che esprime il pensiero senza il controllo della ragione, nel solco di Freud.
- Max Ernst inventa il **frottage** (1925) e il **grattage** (1927), tecniche in cui l'immagine nasce dal rilievo di una superficie.
- La via **onirica**: Magritte e il paradosso tra parola e immagine (*Il tradimento delle immagini*, 1929); Dalí e il metodo paranoico-critico (*La persistenza della memoria*, 1931).
- Il **ritorno all'ordine** riporta mestiere e tradizione: *Valori Plastici* (Roma, 1918–1922), il **Novecento** di Margherita Sarfatti (Milano, 1922), i paesaggi urbani di Sironi; in Germania la Nuova oggettività.
- Il regime fascista usa più tendenze insieme: la Mostra della Rivoluzione fascista (Roma, 1932) e il muralismo (1933) mostrano le tecniche delle avanguardie al servizio della propaganda.
- L'eredità: l'arte concettuale e la Pop Art (dal ready-made), la grafica (dal fotomontaggio), l'Informale (dall'automatismo), la piazza e il portico nell'architettura italiana (dalla Metafisica).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Il Cabaret Voltaire, dove nasce Dada, apre nel 1916 a:
   - **A.** Parigi
   - **B.** Zurigo
   - **C.** Berlino
   - **D.** New York

2. ● Un ready-made è:
   - **A.** una scultura modellata in gesso e poi fusa
   - **B.** un collage di carte colorate
   - **C.** un dipinto eseguito rapidamente
   - **D.** un oggetto di serie scelto dall'artista e presentato come opera

3. ● Della *Fontana* di Duchamp (1917) è corretto dire che:
   - **A.** l'originale è perduto e nei musei si vedono repliche
   - **B.** fu esposta con successo alla mostra degli Indipendenti
   - **C.** è un orinatoio modellato a mano da Duchamp
   - **D.** è conservata a Zurigo nel Cabaret Voltaire

4. ● Il fotomontaggio è tipico soprattutto del Dada di:
   - **A.** Zurigo
   - **B.** Hannover
   - **C.** Berlino
   - **D.** New York

5. ●● La pittura metafisica prende forma come gruppo nel 1917 a:
   - **A.** Torino
   - **B.** Milano
   - **C.** Roma
   - **D.** Ferrara

6. ●● Nelle Piazze d'Italia di de Chirico la prospettiva:
   - **A.** è usata in modo volutamente contraddittorio, con più punti di fuga e orizzonti
   - **B.** è assente, sostituita da campiture piatte
   - **C.** è sempre una prospettiva centrale corretta
   - **D.** è costruita con l'assonometria cavaliera

7. ●● Il *Manifesto del Surrealismo* (1924) definisce il movimento come:
   - **A.** un ritorno al mestiere della pittura italiana
   - **B.** un'arte della velocità e della macchina
   - **C.** un automatismo psichico, senza il controllo della ragione
   - **D.** una pittura di soli colori puri

8. ●● Nel frottage di Max Ernst la grafite si deposita:
   - **A.** negli incavi della superficie sotto il foglio
   - **B.** sulle parti del foglio sostenute dai rilievi
   - **C.** solo dove l'artista disegna un contorno
   - **D.** sulle parti bagnate con l'acqua

9. ●● La rivista *Valori Plastici*:
   - **A.** esce a Roma dal 1918 al 1922 e sostiene un ritorno alla tradizione
   - **B.** è l'organo dei surrealisti parigini
   - **C.** è fondata da Tzara a Zurigo
   - **D.** pubblica i fotomontaggi di Heartfield contro il nazismo

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *a*) ready-made; *b*) fotomontaggio; *c*) automatismo psichico; *d*) ritorno all'ordine.

11. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Dada propone uno stile pittorico preciso, come il Cubismo. *b*) Il nome «Dada» fu scelto proprio perché non significa nulla di preciso. *c*) I rayogrammi di Man Ray si ottengono senza macchina fotografica. *d*) De Chirico dipingeva prospettive contraddittorie perché non conosceva le regole. *e*) Il Novecento fu l'unica arte ufficiale del regime fascista.

12. ● Abbina ogni termine all'autore: 1) Merz; 2) frottage; 3) metodo paranoico-critico; 4) *L.H.O.O.Q.*; 5) poesia sonora; 6) paesaggi urbani. Autori: *a*) Dalí; *b*) Hugo Ball; *c*) Schwitters; *d*) Sironi; *e*) Duchamp; *f*) Ernst.

13. ● Completa: «Nel _____ Ernst stende strati di colore sulla tela, la posa su una superficie in _____ e raschia il colore _____ con una spatola: lo strato superiore se ne va dalle _____ e riaffiora il colore sottostante.»

14. ●● Spiega la differenza tra il collage cubista (cap. 9), il collage «secondo le leggi del caso» di Arp e il fotomontaggio berlinese.

15. ●● Che cosa sono i manichini della pittura metafisica? Descrivine l'aspetto e spiega che cosa significano.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, scrivendo la data: *Manifesto del Surrealismo*; *Fontana*; apertura del Cabaret Voltaire; *Ruota di bicicletta*; Mostra della Rivoluzione fascista; *Enigma di un pomeriggio d'autunno*; primo numero di *Valori Plastici*; *La persistenza della memoria*.

17. ● Abbina ogni città al movimento o all'esperienza: Zurigo; Ferrara; Hannover; Milano; Bruxelles; New York. *a*) il Merzbau; *b*) il gruppo del Novecento; *c*) la *Fontana*; *d*) il Cabaret Voltaire; *e*) Magritte; *f*) la pittura metafisica come gruppo.

18. ●● Osserva la carta della Figura 12.1. *a*) Con la barra della scala misura la distanza in linea d'aria tra Zurigo e Parigi e tra Ferrara e Roma. *b*) Perché per New York serve un riquadro con una scala diversa? *c*) Quali città della carta sono legate a Dada?

19. ●● Osserva la cronologia della Figura 12.2. Quali movimenti del capitolo nascono durante la prima guerra mondiale e quali dopo? Che cosa cambia tra Dada (1916) e Surrealismo (1924) nel rapporto con la guerra?

Leggere l'opera

20. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *Il tradimento delle immagini* di Magritte (1929) con lo schema dell'appendice E. Soffermati sul rapporto tra la pipa dipinta e la scritta, e spiega perché la frase è vera.

21. ●● **Lettura d'opera.** Leggi *L.H.O.O.Q.* di Duchamp (1919): che cosa fa l'artista alla cartolina, qual è il bersaglio del gesto, che rapporto c'è con la riproduzione delle opere d'arte?

22. ●● Descrivi un *Paesaggio urbano* di Sironi degli anni Venti, basandoti sulla descrizione del capitolo: soggetto, composizione, colore e materia. Confrontalo con la città dei futuristi (cap. 10).

23. ●●● **Leggere il disegno.** Osserva la Figura 12.4, disegno B. *a*) Come puoi verificare che il portico di destra non appartiene allo stesso sistema del pavimento? *b*) Se il portico di destra appartenesse al sistema di P_1, dove andrebbero le sue linee di gronda e di base? *c*) Quale effetto produce sull'osservatore l'incompatibilità dei due orizzonti?

24. ●● **Leggere l'edificio.** Con le quattro analisi (tipo, struttura, funzione, distribuzione) descrivi il Cabaret Voltaire nel 1916 o la Mostra della Rivoluzione fascista del 1932, basandoti sul capitolo, e spiega in che modo lo spazio architettonico è parte dell'evento artistico.

Collegare e confrontare

25. ●●● **Disegno: la piazza in prospettiva centrale.** Disegna su un foglio A4 orizzontale, alla scala 1:200, la piazza della Figura 12.4 (disegno A): fronte sul quadro, larghezza 24 m, profondità 36 m; punto di vista sull'asse della piazza, a distanza d = 30 m dal quadro e ad altezza h = 6 m. *a*) Calcola, con i triangoli simili, a quale altezza sopra la linea di terra si trovano nel disegno le linee trasversali del pavimento a 12 m, 24 m e 36 m di profondità, e quanto è larga in prospettiva la linea di fondo. Dai i risultati in m e in mm sul foglio. *b*) Calcola l'altezza in prospettiva della gronda del portico (alta 9 m) sul fronte e in fondo alla piazza. *c*) Disegna la piazza con i due portici di 7 arcate (passo 5 m).

26. ●●● **Disegno: l'errore voluto.** Ridisegna il portico di destra dell'esercizio precedente con un altro punto di vista: alto 3 m e spostato di 5 m a destra dell'asse (distanza invariata). Calcola dove cade in prospettiva lo spigolo di base in fondo alla piazza (a 36 m) e confrontalo con l'angolo di fondo del pavimento. Di quanti millimetri, sul foglio, si separano i due punti in orizzontale e in verticale?

27. ●● Confronta il ready-made di Duchamp con il collage cubista di Picasso e Braque (cap. 9) e con un oggetto del design (capp. 7 e 13): che differenza c'è tra un oggetto progettato per essere bello e utile e un oggetto scelto per non esserlo?

28. ●● **Filosofia.** Spiega in che modo Nietzsche è presente nella pittura di de Chirico e Freud nel Surrealismo, e perché in entrambi i casi la filosofia è una fonte d'ispirazione e non una teoria da illustrare.

Verso l'esame

29. ●●● **Dal documento al percorso.** Documento: «Un orinatoio di porcellana bianca, appoggiato sul dorso, con la scritta "R. Mutt 1917". New York, aprile 1917». Costruisci un percorso di cinque minuti per il colloquio, con quattro–sei collegamenti tra discipline.

30. ●●● **Trattazione breve (15–20 righe).** «Distruggere o ricostruire? Dada e il Surrealismo». Tratta date, luoghi e protagonisti, i mezzi, almeno un'opera per movimento e il rapporto con la guerra e con Freud.

31. ●●● **Lettura d'opera completa.** Leggi *Canto d'amore* di de Chirico (1914, olio su tela; New York, Museum of Modern Art), un'opera non letta nel capitolo. Su un muro, all'aperto, sono appesi una grande testa di gesso di una statua classica e un enorme guanto di gomma rosso; a terra c'è una palla verde; sullo sfondo un portico in ombra, un edificio e la locomotiva fumante di un treno, sotto un cielo verde-azzurro. Usa lo schema dell'appendice E.

PER APPROFONDIRE

- [DEM] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*: i capitoli su Dada, la Metafisica e il Surrealismo, letti come risposte alla crisi della guerra.
- [ARG] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*: per Duchamp, de Chirico, il Surrealismo e l'arte italiana tra le due guerre.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sull'arte sperimentale della prima metà del Novecento, con de Chirico, Magritte e Dalí.
- [BEN] L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*: per l'Italia degli anni Trenta, le mostre del regime e le città di fondazione, che ritroverai nel cap. 14.

Glossario del capitolo

Automatismo psichico
Per Breton, espressione del pensiero dettata dall'inconscio, senza il controllo della ragione e senza preoccupazioni estetiche o morali; è la definizione del Surrealismo.

Collage «secondo le leggi del caso»
Collage di Hans Arp (1916–1917 circa) in cui i frammenti di carta, lasciati cadere, sono incollati dove sono caduti: il caso prende il posto della composizione.

Dada
Movimento nato a Zurigo nel 1916 al Cabaret Voltaire, diffuso fino al 1922–1923 circa; rifiuta la logica e l'arte tradizionale con la provocazione e il caso.

Fotomontaggio
Immagine composta ritagliando e ricomponendo fotografie e testi a stampa; tipico del Dada berlinese (Höch, Hausmann, Heartfield).

Frottage
Tecnica di Max Ernst (1925): si sfrega una matita su un foglio posato su una superficie in rilievo, che vi lascia la propria trama.

Grattage
Tecnica di Max Ernst (dal 1927): si raschia il colore fresco di una tela posata su una superficie in rilievo, facendo riaffiorare lo strato sottostante.

Manichino
Nella pittura metafisica, figura umana senza volto, con la testa ovale, come quella del manichino da sarto: una persona diventata cosa.

Merz
Nome dato da Kurt Schwitters alla sua versione di Dada a Hannover; il *Merzbau* è la costruzione abitabile nella sua casa (dal 1923 circa, distrutta nel 1943).

Metafisica
Pittura di de Chirico (dal 1910) e del gruppo di Ferrara (1917) che rende enigmatiche le cose comuni: piazze deserte, portici, manichini, prospettive incompatibili.

Metodo paranoico-critico
Procedimento di Dalí che coltiva in modo controllato le associazioni deliranti, per cui una stessa forma si legge come due immagini diverse.

Novecento
Gruppo di pittori nato a Milano nel 1922 intorno a Margherita Sarfatti (Sironi, Funi, Oppi…), che cerca una modernità classica.

Nuova oggettività
Neue Sachlichkeit: pittura tedesca degli anni Venti (Dix, Grosz) che torna alla figura nitida per descrivere con durezza la società; il nome viene da una mostra del 1925.

Piazze d'Italia
Serie di dipinti di de Chirico con piazze deserte, portici, statue e ombre lunghe, ispirate a Torino e a Firenze ma non vedute reali.

Poesia sonora
Poesia fatta di sillabe e suoni senza significato, recitata da Hugo Ball al Cabaret Voltaire nel 1916.

Rayogramma
Immagine fotografica ottenuta da Man Ray senza macchina, posando oggetti sulla carta sensibile ed esponendola alla luce.

Ready-made
«Già fatto»: oggetto di serie scelto dall'artista e presentato come opera (Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913; *Fontana*, 1917).

Ready-made rettificato
Ready-made a cui l'artista aggiunge un intervento, come i baffi sulla cartolina della *Gioconda* in *L.H.O.O.Q.* (1919).

Ritorno all'ordine
Clima del primo dopoguerra che riporta disegno, mestiere, classicità e tradizione; il nome viene da un libro di Jean Cocteau (1926).

Surrealismo
Movimento fondato a Parigi da André Breton con il manifesto del 1924; cerca una realtà superiore in cui sogno e veglia si uniscono.

Valori Plastici
Rivista pubblicata a Roma da Mario Broglio dal 1918 al 1922; diffonde la Metafisica e sostiene il ritorno alla tradizione italiana.

Soluzioni

1. B. Hugo Ball ed Emmy Hennings lo aprono il 5 febbraio 1916 nella Spiegelgasse.

2. D. «Già fatto»: l'artista sceglie, non costruisce; il termine è adottato da Duchamp nel 1915.

3. A. Il comitato la escluse; l'originale, fotografato da Stieglitz, è perduto; repliche del 1950 e del 1964.

4. C. Höch, Hausmann, Heartfield e Grosz, nella Germania del 1918–1920.

5. D. De Chirico, Savinio e Carrà si incontrano nell'ospedale militare di Villa del Seminario.

6. A. Più sistemi prospettici incompatibili in uno spazio dipinto con nitidezza (Figura 12.4).

7. C. La definizione di Breton, qui in parafrasi.

8. B. La matita lascia il segno dove il foglio è premuto su una cresta; resta bianco sopra gli incavi.

9. A. Pubblicata da Mario Broglio, ospita de Chirico, Carrà, Savinio e Morandi.

10. Traccia: *a*) oggetto prodotto in serie che l'artista sceglie, eventualmente firma e intitola e presenta come opera, senza costruirlo (Duchamp, dal 1913; il termine dal 1915); *b*) immagine composta ritagliando e ricomponendo fotografie e testi a stampa (Dada berlinese, 1918–1920); *c*) per Breton, espressione del pensiero dettata dall'inconscio, senza il controllo della ragione né preoccupazioni estetiche o morali; *d*) clima del primo dopoguerra che riporta disegno, mestiere, classicità e tradizione (dal titolo di Cocteau, 1926).

11. *a*) F: Dada è un atteggiamento (provocazione, caso, rifiuto), non uno stile. *b*) V: la parola, forse trovata a caso, indica in francese il cavallo a dondolo e suona come un balbettio. *c*) V: oggetti posati sulla carta sensibile esposta alla luce. *d*) F: aveva studiato in accademia; le incongruenze sono volute. *e*) F: il regime usò più tendenze (Novecento, Futurismo, Razionalismo) senza imporne una.

12. 1 – *c*; 2 – *f*; 3 – *a*; 4 – *e*; 5 – *b*; 6 – *d*.

13. «grattage»; «rilievo»; «fresco» (accettabili «ancora fresco», «superiore»); «creste» (o «parti in rilievo», «parti che sporgono»).

14. Traccia: nel *papier collé* cubista ogni frammento (carta da parati, giornale) è scelto e collocato per costruire la forma e introdurre la realtà nel quadro; in Arp i frammenti cadono a caso e l'artista li incolla dove sono caduti: il caso sostituisce la composizione; nel fotomontaggio si ritagliano fotografie della stampa illustrata e si ricompongono in immagini nuove, spesso con testi, a fine di satira politica.

15. Traccia: figure con la testa ovale senza volto, cucita come quella dei manichini da sarto, spesso sostenute da squadre, righe e telai; sono persone ridotte a cose, svuotate, presenze mute; ricordano il teatro e le marionette; esprimono lo straniamento e l'enigma (de Chirico, *Le muse inquietanti*; Carrà, *La musa metafisica*).

16. *Enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910) – *Ruota di bicicletta* (1913) – Cabaret Voltaire (5 febbraio 1916) – *Fontana* (1917) – *Valori Plastici* (novembre 1918) – *Manifesto del Surrealismo* (ottobre 1924) – *La persistenza della memoria* (1931) – Mostra della Rivoluzione fascista (28 ottobre 1932).

17. Zurigo – *d*; Ferrara – *f*; Hannover – *a*; Milano – *b*; Bruxelles – *e*; New York – *c*.

18. *a*) Zurigo–Parigi circa 490 km; Ferrara–Roma circa 330 km (sono accettabili differenze di qualche decina di chilometri, dovute alla carta semplificata). *b*) New York è a circa 5800 km da Parigi, oltre l'oceano: alla scala della carta d'Europa sarebbe fuori dal foglio; il riquadro la mostra a una scala molto più grande (barra di 20 km). *c*) Zurigo, Berlino, Colonia, Hannover, Parigi e New York.

19. Traccia: durante la guerra (1914–1918) nascono Dada (1916) e la Metafisica come gruppo (1917; de Chirico dipinge in modo metafisico già dal 1910);

dopo la guerra *Valori Plastici* (fine 1918), il Novecento (1922), il Surrealismo (1924). Dada è una reazione immediata al massacro: rifiuto, distruzione, provocazione; il Surrealismo nasce nel dopoguerra e vuole costruire un'alternativa positiva, una liberazione dell'uomo attraverso il sogno e il desiderio, e si lega alla politica rivoluzionaria.

20. Traccia: Magritte, 1929, olio su tela, Los Angeles, County Museum of Art; una pipa dipinta in grande, nitida, isolata su un fondo neutro, e sotto la scritta in corsivo scolastico «Ceci n'est pas une pipe»; pittura piana, quasi da illustrazione o da insegna; la frase è vera perché il quadro è l'immagine di una pipa, non una pipa: non si può riempire né fumare; parola e immagine sono segni, non cose; Surrealismo belga, via «onirica» e concettuale; collegamenti: la filosofia del linguaggio, la pubblicità, i ready-made di Duchamp (l'oggetto vero) per contrasto.

21. Traccia: Duchamp prende una cartolina, una riproduzione a stampa della *Gioconda*, aggiunge a matita baffi e pizzetto e scrive cinque lettere che lette in francese formano una frase volgare: ready-made «rettificato»; il bersaglio non è Leonardo ma il culto del capolavoro, il museo, la venerazione borghese; la cartolina è già un prodotto di serie: la riproduzione infinita ha trasformato l'opera in un'immagine di consumo (Benjamin, 1936); ironia e dissacrazione tipiche di Dada.

22. Traccia: periferie di Milano, case operaie massicce, gasometri, ciminiere, strade deserte, qualche camion o tram; composizione per grandi masse squadrate, spazio chiuso, orizzonte alto o assente; colori terrosi, grigi, neri, pennellata densa e materica; atmosfera monumentale e solitaria. I futuristi celebrano la città in movimento, la luce elettrica, la folla e la velocità (Boccioni, *La città che sale*); Sironi mostra una città ferma e silenziosa, senza entusiasmo, vicina alla Metafisica.

23. *a*) Si prolungano le linee di gronda e di base del portico di destra: si incontrano in un punto (P_2) diverso da quello in cui si incontrano i bordi del pavimento (P_1), e su un orizzonte più basso; inoltre la base del portico non coincide con il bordo destro del pavimento. *b*) Convergerebbero in P_1, come i bordi del pavimento e il portico sinistro; la base del portico starebbe sul bordo destro del pavimento. *c*) L'osservatore non trova un unico punto di vista: lo spazio, pur nitido, sembra instabile, inclinato e impossibile; ne nasce lo straniamento metafisico.

24. Traccia (Cabaret Voltaire): tipo: piccolo locale di spettacolo nella sala di una birreria, non un museo né una galleria; struttura: un ambiente esistente, riadattato; funzione: serate, letture, musica, mostre; distribuzione: un palco e il pubblico vicino, quadri alle pareti: lo spazio mescola le arti e coinvolge gli spettatori. (Mostra del 1932): tipo: palazzo espositivo ottocentesco; facciata provvisoria di Libera e De Renzi che nasconde quella storica; funzione propagandistica; percorso di sale successive allestite da artisti diversi, con fotomontaggi e scritte: l'architettura diventa racconto e messaggio.

25. *a*) Una retta del pavimento a profondità p appare all'altezza $h \cdot p / (d + p)$ sopra la linea di terra (triangoli simili: l'occhio, il punto a terra e il quadro). p = 12 m: $6 \cdot 12 / 42 = 1{,}71$ m, 8,6 mm; p = 24 m: $6 \cdot 24 / 54 = 2{,}67$ m, 13,3 mm; p = 36 m: $6 \cdot 36 / 66 = 3{,}27$ m, 16,4 mm. Larghezza della linea di fondo: $24 \cdot 30 / 66 = 10{,}91$ m, 54,5 mm (sul fronte 24 m = 120 mm). *b*) Sul fronte la gronda è in vera grandezza: 9,00 m = 45,0 mm. In fondo: $h + (9 - h) \cdot d / (d + p) = 6 + 3 \cdot 30 / 66 = 7{,}36$ m, 36,8 mm sopra la linea di terra. *c*) Il disegno sta in un riquadro di circa 120 × 45 mm: verificare che tutte le rette di profondità passino per P, a 30 mm sopra la linea di terra sull'asse, e che le arcate si restringano verso il fondo (la profondità di ogni arcata si ottiene con la stessa formula).

26. Con il nuovo punto di vista lo spigolo di base a 36 m cade a $3 \cdot (1 - 30/66) = 1{,}64$ m sopra la linea di terra e a $5 + 7 \cdot 30/66 = 8{,}18$ m dall'asse; l'angolo di fondo del pavimento, nel sistema corretto, è a 3,27 m di altezza e a 5,45 m dall'asse. Differenze: in verticale 1,64 m = 8,2 mm sul foglio; in orizzontale 2,73 m = 13,6 mm. Il portico «stacca» dal pavimento: è l'incompatibilità del disegno B della Figura 12.4.

27. Traccia: il collage cubista inserisce frammenti di realtà (giornale, carta da parati) dentro un quadro composto dall'artista; il ready-made è l'oggetto

intero, non composto, e sposta l'attenzione dal fare allo scegliere; l'oggetto di design (Morris, Art Nouveau, Bauhaus) è progettato per unire forma e funzione, la bellezza è un fine; il ready-made viene scelto per «indifferenza visiva», gli si toglie la funzione, e la bellezza non è in gioco. Paradosso: oggi entrambi sono nei musei.

28. Traccia: de Chirico legge Nietzsche a Monaco; ne ricava l'idea dell'enigma dietro le apparenze, la rivelazione improvvisa, i pomeriggi d'autunno, Torino dei portici; Breton conosce Freud durante la guerra e lo incontra nel 1921; ne ricava l'importanza dell'inconscio, del sogno, delle associazioni libere. In entrambi i casi gli artisti prendono temi e immagini, non un metodo: de Chirico non «dimostra» una tesi di Nietzsche, e Freud stesso diffidava dei surrealisti, perché per lui il sogno andava interpretato per curare.

29. Traccia di percorso: **arte**: il ready-made di Duchamp, Dada a New York, la sequenza oggetto–scelta–mostra–istituzione (Figura 12.3), le repliche del 1950 e del 1964; **storia**: gli Stati Uniti entrano nella prima guerra mondiale proprio nell'aprile 1917; la produzione di massa e la catena di montaggio di Ford; **filosofia**: Walter Benjamin e la riproducibilità tecnica (1936), la perdita dell'«aura»; **italiano**: la crisi delle certezze e del significato, Pirandello e il relativismo («così è, se vi pare»); **scienze**: la porcellana come materiale ceramico industriale; **inglese**: *The Blind Man* e il dibattito sull'arte nella New York della guerra.

30. Traccia: Dada, Zurigo 1916 (Ball, Hennings, Tzara, Arp), poi New York, Berlino, Colonia, Hannover, Parigi, fino al 1922–1923 circa: reazione immediata alla guerra, rifiuto della logica e dell'arte, caso, provocazione, poesia sonora, ready-made (*Fontana*), fotomontaggio (Höch); il Surrealismo, Parigi 1924 (Breton): nasce dalle ceneri di Dada, ma vuole costruire una nuova realtà superiore, unire sogno e veglia; Freud come fonte (il sogno, l'inconscio); automatismo (Ernst, frottage) e via onirica (Dalí, *La persistenza della memoria*; Magritte); continuità: il caso, il gioco, l'oggetto, la provocazione; differenza: distruggere contro ricostruire, il manifesto e il gruppo organizzato del Surrealismo.

31. Traccia: **identificazione**: de Chirico, 1914, olio su tela, New York, Museum of Modern Art, periodo parigino; **soggetto**: oggetti accostati senza rapporto logico, la testa dell'Apollo classico e il guanto di gomma moderno: l'antico e il presente, il nobile e il quotidiano; il titolo non spiega l'immagine, la rende più enigmatica; **composizione e spazio**: muro in primo piano come un quadro nel quadro, portico in prospettiva sul fondo, punti di fuga e orizzonti da verificare, il treno come memoria (il padre ingegnere delle ferrovie); **luce e colore**: luce radente, ombre nette, cielo verde, colori piatti e nitidi; **stile e contesto**: Metafisica prima di Ferrara, Apollinaire, Parigi alla vigilia della guerra; **fortuna**: secondo un racconto spesso ripetuto, René Magritte disse di aver pianto la prima volta che vide una riproduzione di quest'opera, che per i surrealisti fu un modello; **collegamenti**: Nietzsche e l'enigma (filosofia), lo straniamento in Pirandello (italiano), la ferrovia e la modernità (storia).