



Bettina Della Casa

L'immagine del vuoto: figure dell'assenza

Di che cosa parliamo quando parliamo di vuoto? Anzi, come poter parlare di qualcosa che per sua stessa definizione viene a mancare, privo cioè di una pur minima traccia d'identità e di presenza? È intrinsecamente complesso affrontare, dare evidenza all'idea di vuoto in una dimensione culturale, quella occidentale – sia essa filosofica¹, estetica o artistica – pervasa dalla pienezza dell'essere.

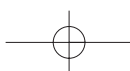
L'essere nella sua totalità si afferma in ogni forma di esistenza, di sensibilità, di pensiero: conferma, restituisce e ripropone in ogni momento l'ineluttabile e coerente ordine delle cose. In tale onnicomprensiva solidità ontologica quale forma può assumere il vuoto? Come si rivela al nostro sguardo? Si configura come presenza di assenza, perdita rispetto alla dimensione della totalità, momento di crisi, scarto nella dinamica del fluire del senso.

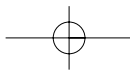
È necessario guardare all'"altra metà del vuoto", cioè alla concezione espressa dall'arte orientale, per trovarci a frequentare un vuoto diverso, inteso come dimensione indifferenziata da cui emergono i fenomeni, condizione di esistenza dei dati del reale: non più dimensione metafisica, bensì libero scambio energetico, sfondo primigenio sul quale i fenomeni possono avere luogo e trovare possibilità al loro dispiegarsi.

La necessità di guardare al concetto di vuoto, sia dal punto di vista occidentale – in cui ciascuno di noi non può evitare di riconoscersi – sia da quello orientale, emergeva già nel 1959, quando il critico e poeta giapponese Yoshiaki Tono scriveva nel primo numero di "Azimuth": "Date una scatola ad un europeo o ad un giapponese contemporaneo. Egli vi forzerà dentro i suoi effetti personali, dopo di ché [sic??] sarà soddisfatto. Se fosse stato posto lo stesso piccolo recipiente davanti ad un antico Zennista, egli l'avrebbe vuotato, lanciato per aria, e se ne sarebbe andato. Non è forse questa attitudine più moderna dell'altra?"². Poche righe più sopra evidenziando paradossalmente la subordinazione tipicamente occidentale del vuoto rispetto all'essere, inteso come "margine" o "residuo", si interrogava: "Non si può forse dire oggi che anche in pittura si cerca il *margine dello spazio*, la presenza pre-gna del vuoto?"³

Note di metodo

È a partire da queste considerazioni generali che possiamo focaliz-





Children and Artists: Is a Dialogue Possible?

Arte e bambini. Si tratta di un tema che sta letteralmente imponendosi in questi ultimi mesi: una mostra che si è conclusa da poco presso la Shirn Kunsthalle di Francoforte, una seconda mostra presso il Palazzo Te a Mantova e infine questa mostra presso il Museo Cantonale d'Arte di Lugano. Ma anche libri dedicati allo stesso argomento come quello recentemente pubblicato in Italia della psicologa americana Claire Golomb, *L'arte dei bambini* (Cortina Editore, Milano 2004) uscito negli USA nel 2002.

Non si tratta certo di una moda del momento, perché riguarda un tema che ha sempre suscitato interessi e interrogativi sia in campo artistico che psicologico per le molte implicazioni e le molte questioni che solleva.

Una prima prospettiva riguarda le immagini dell'infanzia in campo artistico e più specificamente nella pittura nel corso dei secoli. Prendiamo ad esempio il dipinto di Giovanni Francesco Caroto *Ritratto di fanciullo con disegno* del 1520 (cat. n. 1) esposto in questa mostra. L'immagine del bambino è senz'altro rassicurante. Il fanciullo, infatti, è rivolto verso l'osservatore con un sorriso accattivante mentre mostra il suo disegno su cui ha tratteggiato il primo schema grafico di ogni bambino, la figura umana. È un fanciullo che ricerca l'approvazione e la lode dei grandi, quasi la sua identità non potesse esistere al di fuori dello sguardo vigile degli adulti che osservano il suo disegno.

Come ha messo in luce lo storico Philippe Ariès¹ il concetto e la percezione dell'infanzia tardano a emergere nel mondo occidentale, come periodo della vita identificabile e distinto rispetto all'età adulta. Il fanciullo di Caroto deve compiacere gli adulti, ma probabilmente non gli viene riconosciuta, come accadeva ai bambini del passato – questa è l'opinione di Ariès –, alcuna capacità di comprendere le regole sociali e di far valere le proprie idee. Solo dopo il diciottesimo secolo Rousseau fece emergere l'interesse per il mondo dell'infanzia e per i metodi educativi più appropriati, interesse successivamente amplificato dal romanticismo, che evocò l'immagine dell'infanzia come un periodo di ispirazione creativa, ricco di immaginazione, caratterizzato.

Ben diverso è il quadro di Oscar Kokoschka *Bambini che giocano* (fig. 1) dipinto nei primi del Novecento. L'immagine dei due bambini tra-

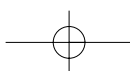
smette una nuova concezione dell'infanzia ed una capacità di cogliere e di rappresentare l'atteggiamento tormentato e allo stesso tempo trasognato di entrambi, che si esprime nei loro volti e nei corpi quasi contorti, segno della goffaggine e della disarmonia che caratterizza il passaggio dall'infanzia all'adolescenza.

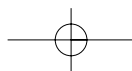
Il quadro di Kokoschka non può non riflettere il nuovo clima culturale e scientifico che si respirava a Vienna, in cui il padre della psicoanalisi, Sigmund Freud, mise profondamente in discussione l'immagine dell'infanzia convenzionale e rassicurante che aveva fortemente impregnato la società asburgica. Nei *Tre saggi sulla sessualità* del 1905 Freud scoprì il velo dell'ipocrisia del mondo asburgico che aveva accuratamente negato che i bambini potessero manifestare desideri e comportamenti sessuali, e addirittura giunse a teorizzare che "il bambino possa, sotto l'influsso della seduzione, diventare un perverso polimorfo e possa essere avviato a tutte le possibili prevaricazioni".

Degli stessi anni, ossia del 1906, è il libro *Il giovane Torless* dello scrittore austriaco Robert Musil², che dà un'illustrazione particolarmente coinvolgente dei giochi sessuali e delle perversioni sado-masochistiche di un gruppo di adolescenti che vivono in un collegio. È interessante che il senso di vuoto che si coglie nel quadro di Kokoschka venga raccontato dallo stesso Musil a proposito del giovane Torless che nel collegio soffriva "di una terribile, appassionata nostalgia [...]. Questo lasciò nell'animo del giovane Torless un vuoto". Nelle righe successive Musil spiega le vie messe in atto dal ragazzo per sfuggire a questo vuoto opprimente: "ora Torless si sentiva assai malcontento e brancolava alla ricerca di qualcosa di nuovo a cui potersi appoggiare".

Ma oltre alle immagini dell'infanzia riflesse nell'arte vi è una seconda prospettiva che ha una maggiore rilevanza psicologica in quanto cerca di definire le tappe attraverso cui i bambini cominciano ad utilizzare il tratto grafico e il disegno per esprimere i propri sentimenti e le proprie concezioni.

Chi osserva le figure disegnate dai bambini non può non rimanere stupito dalle strane figure umane cefaliche, caratterizzate cioè da un grande testone da cui si dipartono arti filiformi. È evidente che non si tratta di rappresentazioni realistiche in quanto violano i codici della





zare l'attenzione sull'ambito della ricerca artistica e verificare quali passi siano necessari per avvicinare, con la dovuta cautela, l'idea di vuoto e l'universo di immagini che lo annunciano e lo esprimono. Innanzitutto determiniamo le coordinate geografico-temporali entro cui tracciare questo percorso: si intende indagare i molteplici aspetti delle trasformazioni attuatesi nell'arte in Italia a partire dalla fine degli anni cinquanta. A tal fine appare irrinunciabile esplorare affinità, contaminazioni e contrasti tra il contesto sperimentale italiano – animato all'epoca da Fontana, Manzoni e Castellani – e Yves Klein, in quegli anni "attore" ben presente a Milano, sia sul piano espositivo sia nell'intensità dello scambio dialettico.

L'obiettivo è quello di far emergere, attraverso la ricerca di artisti quali Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Francesco Lo Savio, Gianni Colombo, Dadamaino, Giulio Paolini, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Gino De Dominicis ed Ettore Spalletti una specificità tutta italiana nell'elaborazione di tematiche che gravitano intorno all'idea di vuoto. L'esposizione giunge infine a esplorare l'eredità lasciata da questi artisti all'ultima generazione, individuando – nel panorama attuale – quali aspetti di tale riflessione permangano tutt'oggi nel vocabolario artistico italiano. Vengono presentate opere di artisti come Mario Airò, Francesco Barocco, Gianni Caravaggio, Martino Coppes, Daniela De Lorenzo, Chiara Dynys, Francesco Gennari, Eva Marisaldi, Amedeo Martegani, Sabrina Mezzaqui, Diego Perrone, Luca Trevisani, Francesco Vella e Italo Zuffi⁴.

L'Italia in Europa

Ma torniamo agli inizi di questa stagione per definire i confini della scena: i due numeri della rivista "Azimuth" (ottobre 1959 e gennaio 1960), a cura di Piero Manzoni ed Enrico Castellani, appaiono in questo senso di importanza fondamentale: sia per l'interesse teorico dei contributi critici sia per i dati più marginali, come gli spazi pubblicitari in essi contenuti, inaspettatamente utili perché restituiscono la geografia dei centri nevralgici dell'arte del tempo. L'asse Milano-Düsseldorf-Leverkusen-Anversa, che si sarebbe costituito nel giro di pochi mesi, comincia ad abbozzarsi, infatti oltre che alle gallerie milanesi, torinesi e romane i redattori di "Azimuth" offrono spazio pubblicitario a gallerie e riviste europee. Compaiono nel primo numero le pubblicità delle riviste "Panderma. Revue de la fin de l'homme", Basilea; "Das Kunstwerk Une revue mensuelle sur tous les domaines des beaux-arts", Baden Baden; la galleria Kasper, Losanna, mentre nel secondo

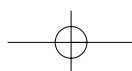
numero viene "consigliata" la lettura delle riviste "Appia", Roma; "Art Actuel", Losanna; "Nota", Monaco; "Plus", Bruxelles; la già citata "Panderma" di Basilea e "Zero" di Düsseldorf. Questo dettagliato elenco mostra come le capitali Parigi, Londra e New York non fossero più (o ancora) gli unici centri di riferimento per l'arte d'avanguardia e come invece una radicata rete di relazioni si stesse sviluppando in diverse località europee più periferiche⁵. È in questo contesto, di un'Italia artisticamente ambiziosa e ben radicata in Europa, che la nostra indagine prende avvio.

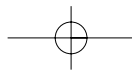
Voce fuori campo: Carla Lonzi

Al fine di definire un quadro esauriente dell'*humus* in cui si evolvevano determinate trasformazioni è opportuno notare come alla "rivoluzione linguistica" in atto sul piano artistico si svolgesse parallelamente una rivoluzione altrettanto innovativa sul piano della critica. L'accademismo baronale in auge nelle università e sulla stampa, pur rimanendo ancora largamente egemone, trova contrapposizione e alternativa nella figura di Carla Lonzi che con la pubblicazione nel 1969 di *Autoritratto*⁶ [MINIMALE INSERIRE COPERTINA ok], raccolta di interviste registrate e trascritte in volume, cede per la prima volta la parola agli artisti, consapevole di come "l'artista è naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua struttura creativa"⁷. Il rinnovato rapporto critico-artista messo in atto da Carla Lonzi prelude e accompagna una nuova stagione concettuale. Lonzi "registra" il mutamento in atto, che trova espressione nelle parole degli artisti in termini di denuncia del soggettivismo attribuito alla dimensione informale e di apertura verso una nuova dimensione concettuale spesso relazionata all'idea di vuoto. Subito dopo, già a partire dal 1970, Carla Lonzi preferirà orientarsi verso la militanza femminista con l'esperienza di *Rivolta femminile*. Innegabilmente, il suo breve e fulmineo contributo alla critica d'arte aprì la strada alle successive generazioni di studiosi, che oggi danno per acquisita la radicalità metodologica da lei introdotta.

Verso il vuoto

Fontana stesso orienta nella giusta direzione la nostra indagine sul vuoto con le parole riferite proprio a Carla Lonzi – con l'abituale tono colloquiale – in occasione dell'intervista per *Autoritratto*: "Incomincia a essere valido Klein quando fa tutto bleu, che è una dimensione [...] Lui l'ha intuito lo spazio, però, te lo dico io, quelli, proprio, che l'hanno capito siamo io e Manzoni: Manzoni con la linea all'infinito, e fino





rappresentazione stessa. Cercando di ricostruire le tappe attraverso cui passano i bambini quando cominciano a usare il pennarello o la matita e un foglio si notano all'inizio degli scarabocchi, a cui si possono attribuire anche dei significati, qualora i genitori li sollecitino a dare un senso a quello che hanno scarabocchiato. Claire Golomb considera che siano degli espedienti prerappresentazionali per dare un senso alle produzioni grafiche non intenzionali.

Dal groviglio iniziale dello scarabocchio cominciano a prendere forma delle rappresentazioni grafiche che hanno un vero e proprio carattere simbolico, in quanto rimandano a un referente con cui si stabilisce una qualche corrispondenza. E questo avviene più o meno intorno ai tre anni, ossia quando i bambini raggiungono una maggiore capacità di coordinazione e di controllo motorio e allo stesso tempo una percezione ed una rappresentazione mentale più complessa della realtà. Compaiono a questo punto le prime forme riconoscibili, che presentano una somiglianza con la persona o l'oggetto che viene riprodotto. Queste prime rappresentazioni sono piuttosto schematiche, cerchi, punti e linee, che costituiscono delle invenzioni potremmo dire "gestaltiche" del bambino, veri mattoni con cui costruisce le sue prime produzioni artistiche. Prendiamo ad esempio una forma circolare, naturalmente ancora irregolare, in cui il bambino mette due piccoli tondi a designare gli occhi e un tondo più grande per la bocca, anche se i rapporti spaziali non sono sempre rispettati; si tratta dell'esempio più significativo dell'inizio dell'attività simbolica. Non è una rappresentazione realistica di una persona, tuttavia indica una capacità di astrarre gli elementi essenziali per designare la figura umana con una progressiva consapevolezza che i simboli hanno un valore rappresentativo e non devono essere scambiati per l'oggetto reale a cui si fa riferimento.

In una sequenza piuttosto rapida durante la fanciullezza le figure umane disegnate si differenziano graficamente, grazie alla maggiore complessità e all'arricchirsi dei particolari e dei dettagli. All'inizio i bambini sono interessati a riprodurre una certa verosimiglianza, mentre le dimensioni relative, le proporzioni e i colori delle figure disegnate sono di importanza secondaria. In questa fase la forma è il principale veicolo per costruire rappresentazioni dotate di senso. E solo dopo che la forma è padroneggiata i bambini cominciano a prestare attenzione alle dimensioni delle figure. Nel corso dell'infanzia i bambini preferiscono soprattutto adottare la visione frontale degli oggetti disegnati. E quello che colpisce in questi disegni è il fatto che non vengano colti gli aspetti momentanei e mutevoli di una scena quanto piuttosto gli aspetti categoriali, quasi astratti, che designano le figure stesse.



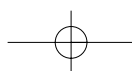
1

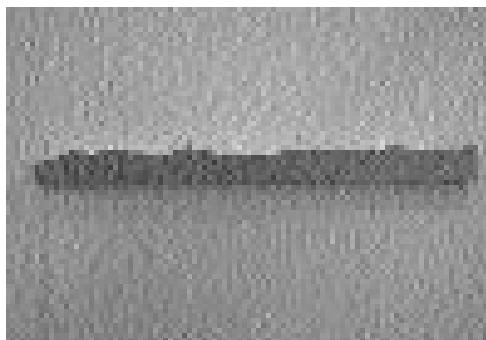
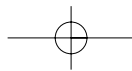


2

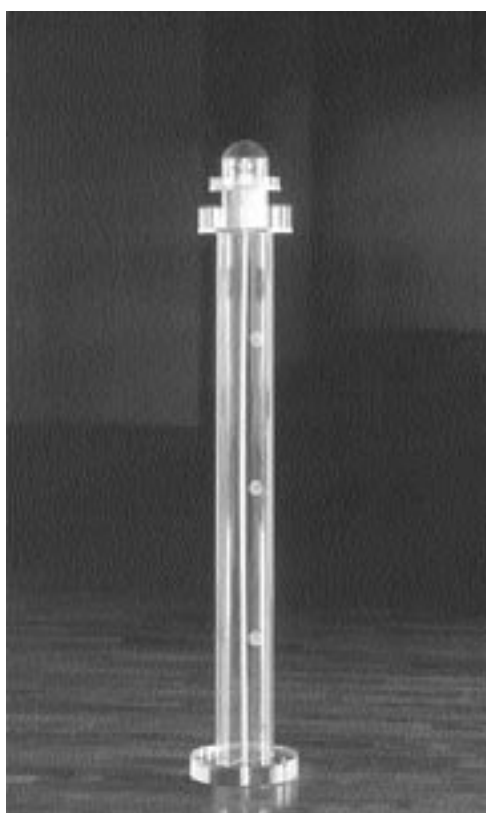
5

1. Nadar
Henry Murger, 1854
2. Alex Katz
Ovalada, 1958





3



4

6

- 3. Nadar
Henry Murger, 1854
- 4. Alex Katz
Ovalada, 1958

adesso nessuno l'ha raggiunto, guarda, con tutte le sperimentazioni che stan facendo, è la scoperta più grande che ci sia, e io col buco [...]".⁸ Un "monocromo" di Klein, un "buco" di Fontana e una "linea" di Manzoni fissano, dunque, i termini della questione, offrono punti di riferimento per poter giungere a intravedere il vuoto attraverso tre concetti fondanti, immateriale, invisibile e infinito, tematiche su cui si basa una triangolazione di sguardi tra Klein, Fontana e Manzoni. I tre artisti si muovono ormai decisi sul fronte comune del processo di azzeramento delle pulsioni espressive del gesto e della materia che caratterizzavano la pittura informale.

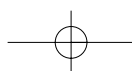
Yves Klein – unico artista straniero in mostra – ricopre il ruolo di "presente giustificato", in quanto figura essenziale al dibattito italiano per la radicalità con cui esprime il suo enunciato artistico, così necessario e contiguo a quello degli artisti milanesi. Il conflitto tra dimensione materiale e spirituale, la lucidità con cui volge verso il superamento di tale tensione, la frontiera dell'immateriale come limite "valicabile", definiscono una visione radicalmente nuova in cui il vuoto, come sensibilità pittorica allo stato di materia prima, rappresenta l'inizio e la fine del suo percorso mistico, spirituale e intellettuale, percorso che trova nel monocromo *bleu* assoluta esemplificazione. Klein è presente alla galleria Apollinaire di Guido Le Noci a Milano con mostre personali e collettive nel 1957, 1959, 1960 e 1961. Nel 1957 presenta *Proposte monocrome, epoca blu*. Si tratta di undici dipinti di uguale formato (78 x 56 cm) uniformemente dipinti in blu oltremare e appesi a distanza di 20 cm dalla parete, che occupano completamente lo spazio della piccola galleria. Per la prima volta, a Milano l'artista francese presenta un'intera sala di monocromi. Uno di questi, presentato in mostra (cat. ??), viene acquistato da Lucio Fontana. In *L'avventure monocrhome* apprendiamo la genesi di questo progetto espositivo: "Sfortunatamente, nel corso delle manifestazioni che ebbero luogo in quell'occasione, e soprattutto durante un dibattito organizzato da Collette Allendy è apparso che parecchi spettatori, prigionieri di un modo di visione convenzionale, rimanevano molto più sensibili ai rapporti delle diverse proposte tra loro (rapporti di colori, di originalità, di valori, di dimensioni, e di integrazione architettonica): essi ricostituivano gli elementi di una policromia decorativa. È questo che mi ha spinto a portare più avanti il tentativo, e a presentare, questa volta alla Galleria Apollinaire di Milano, una mostra dedicata a quello che io oso chiamare il mio periodo Blu. (In effetti, io mi dedicavo già da più di un anno alla ricerca della più perfetta espressione del 'Blu').

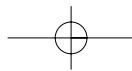
5

7

10

12





se.

Scoprire ciò che può essere fatto grazie ai fogli di carta, ai pennarelli e alle tempere mette in moto un processo che riguarda il pensiero visivo, una sorta di dialogo ideale fra l'artista bambino e il mezzo espressivo che consente di ricercare soluzioni pittoriche, in grado di avvicinare il bambino e l'artista.

In questo lavoro di ricerca e sperimentazione un compito estremamente arduo è la rappresentazione dello spazio tridimensionale su una superficie bidimensionale. In questo frangente emergono espedienti pittorici soprattutto nei bambini più dotati, come rimpicciolire la dimensione degli oggetti più lontani o introdurre diagonali per raffigurare i lati di un oggetto oppure sperimentare le linee convergenti.

Il senso e l'uso del colore nel disegno costituiscono un'altra tappa importante, in quanto viene a connotare il clima affettivo e gli stati d'animo di un personaggio o di una situazione. I bambini dopo aver raggiunto la piena confidenza con le forme cominciano ad usare i diversi colori per abbellire e decorare i loro disegni. Ma i colori non ricalcano quelli della realtà, piuttosto suscitano nei bambini una sorta di piacere estetico (Golomb 2004).

In questa prospettiva come si colloca il talento artistico dei bambini, che probabilmente ha affascinato i pittori di questa mostra, da Picasso a Kandinskij, a Paul Klee?

Si tratta di quei bambini, considerati di talento, che già a pochi anni padroneggiano le tecniche di rappresentazione tridimensionale oppure disegnano le figure umane e gli animali in modo realistico. Ma forse quello che è più decisivo è l'acquisizione della consapevolezza delle forme artistiche e un'organizzazione grafico-pittorica che ricorda i dipinti dell'arte primitiva. Probabilmente sono bambini che, come ricorda Milbrath³, hanno una propria traiettoria di sviluppo caratterizzata da una precoce sensibilità nei confronti delle funzioni delle linee e dei piani e con una particolare abilità a vedere gli oggetti in termini spazio-figurativi.

Agli occhi dei pittori presenti in questa mostra i disegni dei bambini dotati hanno esercitato un fascino fortissimo per l'uso espressionista del colore e della piattezza della rappresentazione. A differenza di quanti si pongono in un'ottica realistica rispetto agli oggetti rappresentati, i bambini possono esprimere il proprio mondo psicologico interiore che prende il sopravvento rispetto all'esperienza percettiva.

Tuttavia non solo la psicologia ha studiato l'evoluzione e la specificità delle forme espressive grafico-pittoriche durante l'infanzia, ma anche la critica artistica si è imbattuta nelle produzioni pittoriche dei

bambini, chiedendosi quanto meritassero l'appellativo di arte.

Si può addirittura affermare che l'interesse della critica artistica abbia anticipato la psicologia, se rileggiamo, ad esempio, le pagine dello straordinario libro *L'arte dei bambini* dello storico dell'arte Corrado Ricci, pubblicato a Bologna dall'editore Zanichelli nel 1887. Il libro fu scritto da un poco più che trentenne Corrado Ricci, che in seguito avrebbe avuto un ruolo decisivo nel mondo museale italiano di fine Ottocento dirigendo grandi musei come Brera o gli Uffizi, ma anche contribuendo a fondare la moderna storia dell'arte.

Questo austero soprintendente ebbe l'occasione di avvicinarsi e di scoprire casualmente il valore dei disegni dei bambini, come risulta dalle sue parole:

"Un giorno dell'inverno 1882-1883, tornando dalla Certosa di Bologna, fui costretto da una pioggia dirotta a riparare sotto il portico che conduce al Meloncello.

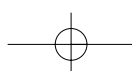
Io non sapevo che sotto quegli archi si trovasse un'esposizione permanente letteraria ed artistica, di poco valore estetico [...]. Solo le opere degli espositori più piccoli, le quali naturalmente si trovano più in basso, se mostrano minor tecnica e minor logica, superano tutte le altre nella decenza. Oltre a ciò, bisogna notarlo a titolo di lode, si diradano considerevolmente le tracce poetiche!"

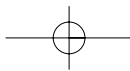
Ho riportato le parole di Ricci che si trova casualmente a scoprire il mondo espressivo dei bambini che, pur mostrando minor tecnica e convenzionalità degli adulti, esprimevano una "arte ingenua", che coinvolse il futuro soprintendente. Come racconta nelle righe successive mise al lavoro i figli dei suoi amici che cominciarono a raccogliere i disegni. Per affrettare il suo lavoro fu addirittura aiutato da Adolfo Venturi, noto critico d'arte e ispettore della Galleria Estense che si recò nelle scuole di Modena a raccogliere altri disegni.

Le osservazioni di Ricci sono addirittura stupefacenti quando descrive la "trasparenza" tipica dei disegni infantili. Come annota nel suo libro a titolo di esempio, se un bambino tratteggia una persona a cavallo il disegno mostra entrambe le gambe, nonostante una delle due sia coperta. Oppure se il personaggio del disegno si trova in barca la fiancata non nasconde la parte inferiore del corpo.

Ma qual è secondo Ricci la logica dei bambini quando disegnano? "[...] i bambini descrivono l'uomo e le cose invece di riprodurle artisticamente; cercano di riprodurle nella loro complessione assoluta e non nella risultanza ottica".

Ricci si pone molti interrogativi più che attuali sulla nascita del senso del bello che "è ragionevolmente meno sviluppato nei bambini che





Questa mostra era composta di una decina di quadri di un blu ol-
tremare carico, tutti rigorosamente simili in tono, valore, proporzioni
e dimensioni. Le polemiche molto appassionante sollevate da queste
manifestazione [singolare o plurale?], mi hanno provato il valore del fe-
1 nomeno, e la profondità effettiva del turbamento che esso porta negli
uomini di buona volontà, assai poco preoccupati di subire passiva-
mente la sclerosi delle concezioni riconosciute e delle regole stabilite.

Io sono felice malgrado tutti i miei errori e le mie ingenuità, mal-
grado le utopie nelle quali vivo, di trovarmi alla ricerca di un proble-
4 ma così attuale.

La più sensazionale osservazione fu a riguardo dei 'compratori'.
Tra gli undici quadri esposti, essi scelsero ciascuno il suo, e lo paga-
rono ciascuno il prezzo richiesto. Naturalmente i prezzi erano tutti
differenti. Questo fatto mostra che la qualità artistica di ogni quadro
era percettibile attraverso qualcosa di diverso dall'apparenza mate-
riale e fisica di una o di un'altra parte; evidentemente quelli che sce-
5 gliavano le opere si rendevano conto di quello stato di cose che io
chiamo la 'Sensibilità pittorica'".⁹

Se Klein sfida la vertigine dell'immateriale, Fontana contempo-
6 raneamente apre, con il buco e successivamente con il taglio, a una
nuova dimensione che è tutta mentale: "Il buco era, appunto, quel
vuoto dietro di lì [...] e, poi, matura in qualunque forma, ma, l'importa-
nte, era dire 'è finita una forma così, io vado più in là, la voglio do-
cumentare' [...] io buco, passa l'infinito di lì, passa la luce, non c'è bi-
sogno di dipingere"¹⁰. Lo spazio diviene con Fontana dimensione as-
soluta, oltre la rappresentazione del reale, oltre la superficie della rap-
presentazione. Con lo squarcio nella tela, la luce che la attraversa,
Fontana sfida la barriera dell'invisibile.

Nell'estate del 1959 alla galleria Pozzetto Chiuso di Albisola, Pie-
ro Manzoni presenta alcune linee tracciate con tamponi imbevuti di
inchiostro su rotoli di carta bianca di diversa lunghezza e successi-
vamente chiusi in contenitori cilindrici, con l'indicazione sull'etichet-
ta della lunghezza della linea e della data di esecuzione. Tracce pit-
toriche minimali che si sviluppano in lunghezza e in direzione dell'in-
finito. La linea infinita, estrema sperimentazione in quest'ambito, sa-
rà costituita da un semplice cilindro di legno dipinto di nero, non sus-
sistendo più la necessità di chiuderla in un contenitore.

Perché Fontana identifica proprio nella linea infinita (cat. ??) di
Manzoni il punto di ricerca più avanzato di quel momento? Probabil-
mente perché essa rappresenta dichiaratamente l'emancipazione dal-
l'obbligo – per non dire dalla schiavitù – della composizione, della for-
ma e del colore, dai limiti e dalle condizioni dettate dallo spazio com-
8

positivo. Parole di Manzoni: "Nelle linee non esiste più nemmeno il pos-
sibile equivoco del quadro: la linea si sviluppa solo in lunghezza, cor-
re all'infinito. L'unica dimensione è il tempo [...]. Non vale in quanto
più o meno bella, ma in quanto più o meno linea: in quanto è."¹¹

L'immateriale di Klein, l'invisibile di Fontana, l'infinito di Manzo-
ni sono coordinate "aperte", nel senso che ognuno dei tre artisti co-
niuga la sua ricerca in una complessa relazione tra esse, non sussi-
ste alcun rapporto di rigida esclusione, bensì traiettorie incrociate
che sfiorano, alludono, evocano l'idea di vuoto.

Declinazioni del vuoto

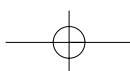
L'idea di vuoto è qui assunta – tra i tanti percorsi possibili – come in-
sieme di tracce da esplorare. Guardare al vuoto con una prospettiva
frontale, infatti, si rivelerebbe inappropriato; appare più opportuno
privilegiare percorsi laterali e indiretti: evitare di farsi abbagliare dal-
la luce diretta e accecante che emana, per ricercare nel linguaggio ar-
tistico quali diverse sembianze può assumere. La sfida è quella di
5 scorgere nel vuoto – dimensione aniconica per eccellenza – una co-
stellazione di immagini che lo rispecchino.

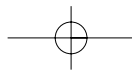
Dopo la stagione informale¹², caratterizzata dalla centralità del-
l'io, dall'universo dell'interiorità, dal primato del soggetto, la nuova ge-
nerazione capeggiata da Lucio Fontana con i più giovani Yves Klein,
7 Piero Manzoni ed Enrico Castellani, ambisce – come abbiamo visto –
a oltrepassare la frontiera dell'immateriale, dove il vuoto come spazio
pittorico autentico, l'infinito come dimensione, i codici della pratica ar-
tistica diventano elementi essenziali per configurare una nuova con-
cezione dello statuto dell'opera e della stessa identità dell'arte.
10

In un'ideale progressione che dallo spazio infinito del cosmo con-
duce allo spazio finito dell'immagine, ipotizziamo quindi alcuni ambi-
ti di riflessione intorno al vuoto quali *Spazio e cosmo*, *La concretezza*
dell'infinito, *L'io incorporato*, *L'architettura del vuoto*, per affluire infine
12 nei *Codici della visione*. L'obiettivo è quello di visualizzare le diverse
dimensioni che concorrono alla configurazione di una "nuova conce-
zione artistica"¹³, e delle sue complesse evoluzioni che toccano e in-
crociano ripetutamente l'idea di vuoto.

Spazio e cosmo

Il vuoto ha in sé l'eco di una profondità cosmica, allude a una di-
mensione che può assumere valenze fisiche o siderali: una *Natura* di
Fontana (cat. ??) fino a un recente *Pensatore di buchi* di Perrone (cat.
??) – per limitarci a esempi emblematici e visibili in mostra – con-
corrono a sondare i meandri del vuoto fisico. Le *Nature* di Fontana –





non lo sia negli uomini, ma è più puro, come è più puro un fiume quando consiste in un filo d'acqua, che non presso alla foce, quando ha già raccolta la furia d'altri torrenti e il fetido contributo delle cloache".

Ma nonostante queste considerazioni le conclusioni di Ricci sembrano escludere il valore artistico nelle produzioni infantili:

"fra di essi ho cercato l'artista fidando nelle rivelazioni della precocità, ma la sfinge ignota dell'avvenire non ha risposto". E aggiunge: "gli esempi hanno provato che il bambino dapprima non riproduce artisticamente un oggetto, ma lo descrive a seconda che la memoria più o meno compiutamente gli suggerisce, mentre disegna, le parti dell'oggetto stesso.

L'arte come arte è a loro sconosciuta; quindi disegnano meno male e s'accostano di più all'integrità vera delle cose, quelli che hanno più memoria.

Ma quando la riproduzione non è più il prodotto della sola memoria, come nei bimbi, ma è il risultato di forze indipendenti da essa, quali il gusto estetico, la perfezione e la finezza del senso ottico, la leggerezza della mano e in genere l'esercizio tecnico, i migliori artisti non sono sempre quelli che hanno più memoria".

Queste prime osservazioni di Ricci sulle caratteristiche e sul valore dei disegni infantili anticipano il dibattito teorico che si è sviluppato negli ultimi decenni e che ha visto l'intervento di protagonisti di rilievo.

In primo luogo il grande psicologo svizzero Jean Piaget⁴, che era convinto che il miglior modo per descrivere la vita mentale dei bambini fosse quello di definirne gli stadi evolutivi qualitativamente differenti. In una prima fase il bambino farebbe uso di simboli ancora poco differenziati che comporterebbero una comprensione distorta di sé e degli altri. Tipico sarebbe l'egocentrismo cognitivo dei bambini che finisce per interferire con la possibilità di riconoscere il punto di vista degli altri.

E a proposito dei disegni infantili Piaget ne ipotizzò una stretta corrispondenza col ragionamento spaziale-matematico. Nella fase preoperatoria dello sviluppo intellettuale le carenze concettuali si rifletterebbero nei disegni, che in questa fase si basano su rapporti topologici (connessione/disconnessione, interno/esterno eccetera), per approdare solo successivamente al realismo intellettuale. A quest'ultimo stadio i disegni mostrerebbero differenziazioni nella struttura e nelle componenti della figura fino a giungere a una somiglianza, anche se ancora limitata, col modello originale.

Tuttavia il cambiamento più consistente, secondo Piaget, si veri-

ficherebbe con il passaggio al realismo visivo. Disegni tipici di questa nuova conquista mettono in luce un'attenzione per il dettaglio e una crescente differenziazione delle forme, delle dimensioni e delle proporzioni. L'acquisizione del realismo visivo corrisponderebbe a una capacità rappresentativa più matura, proprio perché consentirebbe la costruzione di operazioni concrete e formali altamente sviluppate.

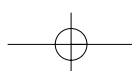
Molte delle ipotesi formulate da Piaget sono state oggetto di critiche, ad esempio da parte del cognitivista Howard Gardner⁵ che ha messo in discussione il concetto di egocentrismo infantile, in quanto si è dimostrato che bambini di quattro o cinque anni sono in grado di considerare gli aspetti visivi di un oggetto secondo punti di vista diversi.

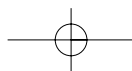
Un'ulteriore critica ai presunti deficit concettuali ipotizzati da Piaget viene formulata da Norman Freeman⁶, che ritiene che non sia carente la comprensione dei bambini quanto piuttosto la loro capacità di realizzazione tecnica. Prendendo spunto da una serie di esperimenti sulla rappresentazione di singoli oggetti Freeman propone un'importante distinzione fra *raffigurazione centrata sull'oggetto*, ossia una rappresentazione dell'oggetto che ne illustra le sue caratteristiche precipue, e *raffigurazione centrata sulla percezione*, che valorizza le peculiarità percettive e contingenti dell'oggetto nell'ottica di chi lo disegna. Quest'ultima distinzione viene particolarmente enfatizzata da Cox⁷, che è dell'opinione che lo sviluppo artistico implichi il passaggio da una raffigurazione centrata sull'oggetto a una centrata sul punto di vista, la quale costituirebbe una conquista di ordine superiore.

Pur con sfumature e accenti diversi emerge la convinzione che il traguardo nel campo della produzione grafica sia rappresentato dal realismo ottico.

In questo contesto i bambini più dotati artisticamente percepiscono il mondo in modo differente – questo è il parere di Milbrath⁸ – ossia lo vedono meno in termini di categorie e più in termini di forme, di strutture evidenti e caratteristiche visive particolari. Verrebbe utilizzato in questo caso un pensiero figurativo, indirizzato al mondo percepito.

Queste teorie che si rifanno inevitabilmente al contributo di Piaget, pur con sfumature ed accentuazioni diverse, vengono tutte messe in discussione dallo psicologo dell'arte Rudolf Arnheim⁹, che applica i principi della teoria della Gestalt allo studio dell'espressività artistica. Arnheim sfida la concezione dell'arte come copia della realtà, si tratterebbe piuttosto di una capacità rappresentativa che richiede l'invenzione di forme strutturalmente o dinamicamente corrispondenti all'oggetto.





denominate dall'artista semplicemente "palle" – sono corpi sferoidali che rimandano a diverse tipologie di forme iscrivibili a una dimensione microcosmica o macrocosmica: seme germogliato, utero, pugno di terra, pianeta ecc. Nell'eterogeneità della misura (dai 30 cm al metro) e nelle diverse modalità e posizione dell'incisione, buco o taglio, offrono – come d'altronde già la ceramica policroma *Senza titolo* del 1955 (cat. ??) – una visione del tutto inedita del reale, non più come insieme di frammenti da selezionare e rappresentare, ma come denotazione di un infinito metafisico. Nelle parole di Fontana: "[le

1 al metro) e nelle diverse modalità e posizione dell'incisione, buco o taglio, offrono – come d'altronde già la ceramica policroma *Senza titolo* del 1955 (cat. ??) – una visione del tutto inedita del reale, non più come insieme di frammenti da selezionare e rappresentare, ma come denotazione di un infinito metafisico. Nelle parole di Fontana: "[le

4 *Nature*] sono il nulla o il principio di tutto"¹⁴ [...] la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito, allora buco questa tela, che era alla base di tutte le arti e ho creato una dimensione infinita, un'X che per me è la base di... di... tutta la... la... scusa eh, di tutta l'arte contemporanea, chi la vuol capire. Sennò continua a dire che l'è un *būs*, e ciao. Eh. Invece, l'idea è proprio quella lì, è una dimensione nuova corrispondente al cosmo, che ancora il missile non era stato scoperto eh, cioè il cosmo eh"¹⁵.

Quella che potremmo definire la componente fisica del vuoto sembra appassionare, oltre quarant'anni dopo, nel 2002, un altro artista italiano, Diego Perrone, autore di una serie di opere fotografiche di varie dimensioni, *I pensatori di buchi*, il cui soggetto sono appunto buchi scavati nel terreno. Buchi di varia forma e dimensione, senza funzione alcuna se non la memoria del processo, inesorabilmente ripetitivo, futile e spiazzante, che li ha posti in essere. Perrone sembra interrogare il vuoto stesso, il suo statuto, la possibilità di transizione tra vuoto fisico e vuoto cosmico. Un semplice buco in terra diviene un buco metafisico, mette in scena un vuoto che potrebbe leggersi come attualizzazione di quello delle *Nature* di Fontana, ferma restando quella cifra peculiare che li ancora al presente: l'ossessività processuale, l'elemento narrativo, la lenta fatica di scavare il vuoto come antidoto alla forzata frequentazione dell'accidentata superficie della velocità.

In Klein e De Dominicis fino a Mario Airò e Francesco Gennari non troviamo alcuna traccia di fisicità, domina piuttosto l'allusione a un vuoto cosmico. Polvere di stelle, bagliori aurorali, piogge primaverili, baluginii di cielo notturno ci conducono verso una concezione assoluta che supera ogni forma di condizionamento e di relativismo per raggiungere la massima libertà spirituale e la purezza dell'essenza cosmica.

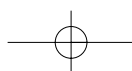
Fisico, cosmico, contemplato, meditato, destrutturato, analizzato, il vuoto abita – secondo diverse declinazioni – la visione che gli ar-

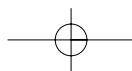
tisti hanno del cosmo¹⁶. La vertigine dell'idea di universo conduce così alla perdita di dimensione dell'opera.

La concretezza dell'infinito

Il diaframma del vuoto ci conduce dalle distanze siderali del cosmo agli angusti confini del quadro. Una nuova concezione dell'opera emerge: il quadro non è più, a partire dai tardi anni cinquanta, una composizione di elementi, lo spazio entro cui si mette in scena il dialogo – per non dire la lotta – tra forme e colori nel dominio emozionale, bensì una rappresentazione visibile e concreta dell'assoluto nell'immagine. L'idea di vuoto arriva a corrispondere al concetto di infinito mentale. Una *Superficie* di Castellani (cat. ??), un *Achrome* (cat. ??) di Manzoni danno "concretezza all'infinito"¹⁷, lasciano che l'infinito stesso si specchi nelle varie angolazioni del quadro. Scrive Castellani: "Il bisogno di assoluto che ci anima, nel proporci nuove tematiche, ci vieta i mezzi considerati propri del linguaggio pittorico [...] Il solo criterio compositivo nelle nostre opere sarà quello non implicante una scelta di elementi eterogenei e finiti che, posti in uno spazio finito, istantaneamente determinano l'elaborato al punto di toglierli irrimediabilmente la possibilità di qualsiasi ulteriore sviluppo [...]. Ma, il solo che, attraverso il possesso di un'entità elementare, linea, ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma, sia necessario per dare alle opere stesse concretezza di infinito e possa subire la coniugazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esigenza spirituale."¹⁸ [\[controllare citazione\]](#)

In perfetta sintonia, pur con una fisionomia critica ben distinta, Manzoni scrive nel testo *Libera dimensione*, sempre su "Azimuth" "Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura e assoluta? Alludere, esprimere, rappresentare, sono oggi problemi inesistenti [...] un quadro vale solo in quanto è, essere [giusto che ci sia un virgola? ctrl. citazione] totale; non bisogna dire nulla, essere soltanto; due colori intonati o due tonalità di uno stesso colore sono già un rapporto estraneo al significato della superficie, unica illimitata, assolutamente dinamica; l'infinità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore [...] La problematica artistica che si avvale qui della composizione, della forma, perde qui ogni valore; nello spazio totale, forma, colore, dimensione non hanno senso, l'artista ha conquistato la sua integrale libertà; la materia pura diventa pura energia; gli ostacoli dello spazio, le schiavitù del vizio oggettivo sono rotti; tutta la problematica artistica è superata"¹⁹.





Secondo la prospettiva di Arnheim la rappresentazione è intimamente connessa col dominio delle arti e con una concezione dello sviluppo cognitivo che privilegia il pensiero visivo e le regole gestaltiche dell'organizzazione percettiva. Gli artisti – questa è la convinzione di Arnheim – non aspirano a una corrispondenza univoca e non vogliono copiare l'oggetto originale, ricercano piuttosto l'astrazione riproducendo alcune caratteristiche distintive in modo strutturalmente essenziale. Mentre le prime tappe del pensiero artistico comportano la creazione di forme astratte e semplificate, successivamente prende corpo il desiderio di una maggior complessità con la possibilità di poter raffigurare i molteplici aspetti e significati di un oggetto.

Osservando le prime fasi della rappresentazione pittorica durante l'infanzia si nota che compaiono inizialmente forme globali, cerchi e linee che raffigurano l'oggetto in modo generale. Ad esempio una linea indica la terra su cui stanno i personaggi oppure una linea a zig-zag può indicare le onde del mare. In seguito le equivalenze si potranno basare su relazioni più complesse.

Ora, cercando di mettere a confronto, come viene fatto in questa mostra, le tendenze artistiche nell'infanzia e quelle in età adulta, Arnheim vi riconosce una continuità fondamentale nell'ambito del pensiero visivo. Al cuore della creatività artistica vi sarebbe la spinta a creare equivalenze di forma in questo particolare mezzo espressivo.

I disegni dei bambini hanno un valore creativo proprio perché sono in grado di inventare un vocabolario di forme grafiche significative, con una certa completezza all'interno dei sistemi rappresentazionali. Prendiamo ad esempio l'omino testone composto da un grande cerchio da cui si dipartono le linee corrispondenti a braccia e gambe: anche in questo disegno elementare si colgono le forme e le caratteristiche percettive che ne suggellano il carattere distintivo.

Ci si può chiedere a questo punto perché l'infanzia abbia rappresentato un riferimento mitico per molti pittori dell'ultimo secolo, come ad esempio Picasso oppure Paul Klee o Kandinskij, mentre in precedenza nessuno vi aveva prestato attenzione, se non eccezionalmente lo storico dell'arte Ricci, a cui abbiamo dato particolare rilievo?

Con il Novecento la tradizione artistica va incontro a una profonda crisi che spinge i suoi protagonisti a ricercare nuove strade e a inventare nuovi canoni che condurranno la pittura a interessarsi all'arte africana oppure alle espressioni infantili nel campo del disegno. L'arte occidentale, infatti, come mette in luce Ernst Gombrich nella sua opera monumentale *La storia dell'arte*, era giunta a un'*impasse* irrisolvibile: i canoni legati alla "fedeltà alla natura" oppure alla "bellezza idea-

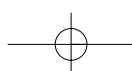
le" validi ormai da molti secoli, non potevano costituire più i criteri della rappresentazione pittorica dal momento che avevano progressivamente perso la forza espressiva.

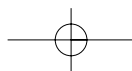
In questa ricerca l'espressività infantile poteva costituire un interessante terreno di esplorazione. Ma quale infanzia, quella mitologica costruita dai pittori del Novecento oppure quella reale nata dall'osservazione sistematica del comportamento dei bambini? Non dimentichiamo che fra la fine dell'Ottocento, in cui si colloca un disegno colorato di Paul Klee in cui vengono raffigurati dei bambini che giocano (cat. n. 28), e le opere più recenti esposte in questa mostra si sviluppa un interesse crescente per lo sviluppo psicologico dei bambini. Il libro di Freud, a cui già si è fatto riferimento, *Tre saggi sulla sessualità* è del 1905 e delinea le tappe della sessualità infantile riportando il bambino al centro dello scenario psicologico.

Ma forse più che la scoperta della sessualità infantile quello che interessava i pittori sperimentali era proprio l'espressività grafica dei bambini, come si esprimeva nel disegno, ossia la qualità del *signum* col quale i bambini riaffermano la propria presenza e il piacere di imprimere e lasciare una traccia di sé nel mondo.

In questo ambito l'approccio di tipo simbolico o interpretativo che privilegia il ruolo espressivo del disegno ricercandone i significati psicologici che ne sono alla base non poteva non interessare i pittori a cui abbiamo fatto riferimento. È il disegno che viene studiato come una rappresentazione dei processi emotivi e delle intenzioni del bambino che si immerge con tutto sé stesso nell'immagine che prende forma davanti ai suoi occhi, espressione della sua personalità e delle sue dinamiche interiori. In questo caso la psicoanalisi ha un ruolo preminente proprio perché i contenuti vengono interpretati prendendo in considerazione i conflitti interni e le paure che ogni bambino deve affrontare. Il disegno viene letto come il sogno oppure come il gioco. Si tratta di produzioni ambigue, in cui si verificano un intreccio e una condensazione di significati che possono essere decifrati solo attraverso un codice interpretativo che fa riferimento alle dinamiche inconscie (Melanie Klein, 1932¹⁰). Non dimentichiamo che clinicamente parlando il disegno costituisce un reattivo proiettivo nel campo dell'infanzia, come il disegno dell'albero o il disegno della famiglia. Per quanto riguarda l'interpretazione del disegno se ne possono maggiormente focalizzare il contenuto oppure la forma e l'organizzazione grafica.

Fra le diverse forme di espressione e di comunicazione umana il disegno, al pari del gioco, assume un valore importante durante l'infanzia, nel periodo fra i 3 e i 9 anni circa, per poi esaurirsi con l'avvici-





Lo spazio del quadro, luogo della rappresentazione, incontra la
 traiettoria dello sguardo secondo nuove modalità che donano la "con-
 cretezza dell'infinito". I dispositivi attraverso cui la superficie viene
 attivata si declinano nelle opposizioni tra pieno e vuoto, concentrazione
 e dilatazione, introflessione e estroflessione, profondità e affiora-
 mento. I tagli o i buchi di Fontana, gli achromi di Manzoni, le superfi-
 ci di Castellani, i monocromi di Klein contribuiscono a costituire una
 nuova stagione in cui il gesto informale, ormai definitivamente ripu-
 diato, viene sostituito con l'atto mentale. Nell'intensa e fulminea av-
 ventura espositiva di Azimut ed editoriale di "Azimuth" – esauritasi
 nell'arco di pochi mesi – si radica quella riflessione metalinguistica
 che determinerà le condizioni di esistenza della stagione concettua-
 le immediatamente successiva che vede Paolini, Fabro, Boetti e An-
 selmo tra i principali esponenti.

L'io incorporato

Donare concretezza all'infinito sul piano della superficie pittorica si-
 gnifica dunque dare avvio al processo di smaterializzazione dell'im-
 magine. Processo che arriva a sottrarre sostanza alla stessa figura
 dell'autore o del soggetto rappresentato: si delinea, da parte degli ar-
 tisti, l'esigenza di porre tra parentesi la propria identità psicologica e
 soggettiva per formulare una nozione impersonale e assoluta di arte-
 fice dell'opera.

Paolini utilizza il mezzo fotografico per nominare sé stesso nel-
 la veste di autore [minimale io], non certo di persona o individuo, op-
 pure cita, scandisce, elenca lettere dell'alfabeto [minimale una poe-
 sia ???], parole, frasi per dare ospitalità al soggetto ritratto, sia esso
 un artista coetaneo – Boetti, (cat. ??), o Fabro [minimale], – un pro-
 tagonista del firmamento della storia dell'arte o della letteratura o
 più semplicemente una persona a lui vicina.

Anche Boetti intraprende la via dell'impersonale declinando so-
 lo in modo marginale (attraverso la fotocopia del proprio viso) il resi-
 duo figurativo (cat. ?? Xerox): è l'istanza linguistica, intesa come no-
 minazione nella scansione alfabetica della parola o della frase, che
 diventa invece fondante. Si assiste a una sorta di tensione verso la
 sparizione fisica, pur nella consapevolezza che l'annullamento è fit-
 tizio, l'autore è sempre lì, immobile e silenzioso, a interrogare la pro-
 pria identità di artefice. Da qui il gioco di moltiplicazione, di riprodu-
 zione in una vertigine reiterata che sembra perdere di vista l'origine
 identitaria per condurci verso l'io incorporato, negli abissi del vuoto.

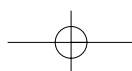
Oggi, in una precisa linea di continuità con Alighiero Boetti, Ame-

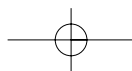
deo Martegani interroga l'idea di identità come artificio, nella dialet-
 tica presenza/assenza, celarsi/apparire, annullarsi/sorprenderci, es-
 serci/negarsi; un lavoro fotografico del 1993 si intitolava emblemati-
 camente *Esserci, nascondersi, fare capolino* [INSERIRE MINIMA-
 LE: Amedeo Martegani, *Esserci, nascondersi, fare capolino*, 1993,
 duraclear sotto perspex, 180 x 140 cm]. La recentissima serie di rica-
 mi su organza *Alias* (cat. ??) rinnova l'interrogativo su individualità che
 nel loro statuto precario tendono alla sparizione, tracce che alludono
 a profili misteriosi e indefiniti, collocate in quella linea sottile di con-
 fine tra il "non ancora" e il "già", inconsistenza e fragile esistenza. Un
 gioco all'eliminazione, quello di Boetti e poi di Martegani, che trae sen-
 so proprio nel disperdere l'immagine, nel disseminarla in mille tracce
 evanescenti.

Con una diversa attitudine Daniela De Lorenzo agisce all'interno
 del binomio farsi/disfarsi, darsi/ritrarsi, "ritrarsi" qui nella duplice ac-
 cezione di "ritrarre sé stessi" e "tirarsi indietro". L'opera *Dimentico*
subito, o non dimentico mai (2006, cat. n.)²⁰, – è costituita da due fi-
 gure in feltro grigio disposte su una parete dello stesso colore: si trat-
 ta di impronte del corpo dell'artista, una delle quali subisce una leg-
 gera distorsione nella postura rispetto all'altra. Viene messo in scena
 lo scarto tra percezione e ricordo, dimenticanza e memoria. L'irrafi-
 gurabilità del soggetto, il mistero dell'identità configurano un univer-
 so in cui ogni possibile definizione individuale si rovescia in un inde-
 finibile assoluto. Nei feltri di De Lorenzo, in processo inverso rispet-
 to a Martegani, traspare la volontà di dare presenza all'assenza, per
 radicarsi, pesare, fare dello stesso vuoto un pieno.

L'architettura del vuoto

In questo *excursus* sul dispiegarsi del vuoto nelle vicende artistiche
 degli ultimi sessant'anni, è inoltre opportuno porre l'accento sulla ri-
 cerca spaziale orientata verso la tridimensionalità intesa non più co-
 me dimensione plastica, ma come integrazione reciproca tra l'ogget-
 to e lo spazio che lo accoglie. In questo ambito – processuale più che
 culturale – diviene necessario contestualizzare l'opera nello spazio fi-
 sico tridimensionale, e non più sulla superficie: in una dimensione
 non più illustrativa bensì "disegnata" nel vuoto attraverso la luce. Un
Filtro (cat. ??) o un *Metallo* (cat. ??) di Lo Savio testimoniano di que-
 sta esperienza. Nelle parole dell'artista: "[...] i filtri, un'azione addi-
 zionale di varie superfici semitrasparenti, iniziano un reale contatto
 con lo spazio ambientale, ma solo nei metalli l'azione si esplica con
 un possibile riscontro specifico del fatto tridimensionale. Poi l'idea di





narsi dell'adolescenza. È una sorta di periodo aureo dell'espressione preverbale in cui il comportamento, il gioco e il disegno costituiscono i canali privilegiati per far emergere le spinte interiori e organizzarle secondo un lessico personale, prima che il linguaggio ne dia una traduzione condivisa e socialmente accettata.

Ma, ritornando al rifiuto della tradizione artistica radicata nel naturalismo da parte di pittori e avanguardie artistiche, pur partendo da presupposti diversi, questo esprimeva il loro rigetto per le convenzioni pittoriche e allo stesso tempo la ricerca di un modo più diretto e immediato di rappresentare il mondo, che ai loro occhi emergeva dai disegni dei bambini. In momenti diversi della loro vita artisti come Léon Bakst, Marc Chagall, André Derain, Raoul Dufy, Vasilij Kandinskij, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Joan Miró, Gabriele Münter furono influenzati dai disegni dei bambini, forse con maggiore evidenza nel caso di Paul Klee. Molti di questi artisti attribuirono grande valore ai propri disegni infantili che avevano conservato e buona parte di loro, come si può osservare in questa mostra, collezionavano disegni di bambini.

L'interesse per l'arte infantile si legava anche alla scoperta delle sculture africane, confermando il clima condiviso di antiaccademismo e antintellettualismo. Pittori come Matisse e André Derain studiarono i disegni dei bambini per scoprire la loro percezione originaria del mondo e distillare l'innocenza e l'immediatezza della loro arte. Anche Pablo Picasso si interessò all'arte infantile, come si può cogliere negli schizzi dei suoi quaderni, simili a quelli dei bambini, oppure nelle bozze per quadri e sculture degli anni successivi, come ad esempio lo schizzo quasi infantile del cavallo per il famoso dipinto *Guernica* (fig. 2). Allo stesso tempo Picasso era affascinato dai disegni dei suoi figli alla ricerca di quello che definì "il genio dell'infanzia", periodo estremamente creativo della vita che tende poi a scomparire.

Anche fra gli artisti dei movimenti artistici tedeschi, Die Brücke e Der Blaue Reiter, vennero adottati alcuni codici del disegno infantile, come l'appiattimento dello spazio pittorico, la semplificazione e la distorsione delle forme e l'uso dei colori primari contrastanti. Nel bisogno di costruire un linguaggio più autentico questi artisti, come ad esempio Kirchner, cercarono ispirazione nelle opere dei bambini e nell'arte primitiva. Kirchner sottolineò il rapporto diretto fra i propri disegni da bambino e la produzione artistica adulta. Anche Münter, Kandinskij e Klee utilizzarono deliberatamente i disegni dei bambini come modelli dei loro quadri. Il linguaggio del naturalismo non poteva esprimere l'intensità e a volte la violenza delle emozioni che i pittori espres-

sionisti del Brücke consideravano al centro dell'esperienza umana. Artisti come Kandinskij, Franz Marc e Klee, che facevano parte del Blaue Reiter erano alla ricerca di un linguaggio pittorico che esprimesse le spinte e i bisogni spirituali, le cui radici potevano essere trovate nelle espressioni infantili.

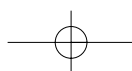
Il comune denominatore degli artisti moderni era il rifiuto dell'imitazione della realtà esterna per andare a sondare la vita interiore, fatta di quei sentimenti e di quelle emozioni che l'arte infantile sembrava distillare in quantità. E l'infanzia diveniva ai loro occhi un periodo mitico della vita, in cui era ancora vivo il linguaggio dei sentimenti, che poteva riemergere successivamente nei ricordi, nelle ricostruzioni e nelle immaginazioni adulte.

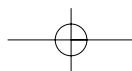
Nel loro entusiasmo fantasticarono che i bambini con la loro curiosità e la loro capacità di meravigliarsi potessero percepire aspetti della realtà e misteri del mondo, afferrabili solo da una mente ingenua, priva di pregiudizi e costruzioni difensive. Questa "visione originaria" era una sorta di Paradiso Perduto, a cui bisognava ritornare se si voleva far rinascere l'arte, che ormai era divenuta troppo convenzionale nelle accademie e nelle scuole artistiche.

Per Kandinskij l'arte infantile aveva una grande potenzialità spirituale in quanto i bambini ignorano la realtà esterna ed esprimono esperienze interiori che parlano direttamente all'osservatore. Nei quadri di Kandinskij (cat. n. 3, 6), i disegni infantili ammiccano dietro la semplificazione delle forme e la composizione delle astrazioni cromatiche, la disgiunzione tra proporzioni e spazio e la molteplicità dei punti di vista, per cui le figure appaiono fluttuanti in uno spazio indefinito. Vi è la rottura della coerenza narrativa e una discontinuità prospettica che evoca emozioni e significati profondi.

Ma forse fu Klee l'artista che più cercò di ridurre e di semplificare le forme e adottò con maggior coerenza lo stile grafico infantile. I suoi quadri sono caratterizzati da vortici e scarabocchi, girini con teste enormi, figure filiformi e figure con corpi triangolari. Riprendendo i disegni della propria infanzia e osservando le figure realizzate dal figlio Felix, Klee sperò di far rivivere il proprio sé infantile, che doveva illuminare la sua produzione adulta.

Questa tecnica infantile gli avrebbe permesso di accedere a un "mondo in-between" condiviso dai bambini, dai pazzi e dai primitivi. Non va tuttavia dimenticato che questi pittori, nonostante adottassero modalità tipiche della pittura infantile, erano esperti sul piano pittorico e non si trovavano ai primi passi del disegno, come succede ai bambini. Consapevoli delle differenze fra il mondo dei bambini e quello adulto,





avere una maggiore libertà nella strutturazione formale di questi oggetti, mi ha condotto alla necessità di definire uno spazio integrato all'oggetto stesso, che viene a usufruire di una situazione ambientale più limpida nella lettura formale, limitando nel contempo l'interferenza dell'ambiente esterno"²¹.

Il rapporto tra opera e spazio, superficie e ambiente è centrale in Lo Savio in quanto condizione per l'attivazione della luce, "origine fisico-energetica della percezione" e del colore "modo dinamico relativo alla luce stessa". Il vuoto diventa quindi sfondo primigenio in cui questo processo può prendere vita. Afferma ancora Lo Savio nel 1959: "Sensibilizzare lo spazio vuoto, inteso come movimento dinamico della luce, può essere l'azione iniziale di un processo che tende all'affermazione di una realtà. Un'indagine essenziale nei confronti di quest'ultima conduce all'immediata negazione di ogni precedente esperienza: quindi ad una libertà che sembrava preclusa. Libertà che annulla l'ansia della fine e propone un'esperienza che potrà vivere nel futuro."²²

Se in Lo Savio il rapporto spazio-luce trova evidenza nel vuoto, nelle opere recenti di Luca Trevisani – giovane artista che vede proprio in Lo Savio il suo referente intellettuale – il rapporto spazio-luce viene posto in una dialettica temporale. In *Gibbosa e sfuggente* (cat. ??) una coppia di sfere visualizzano il moto della luna attorno alla terra, un passaggio da luce a ombra, un movimento ondivago senza soluzione. *Partirei dall'acqua* (cat. ??) è invece una sfera completamente trasparente, dove al centro è disposta una clessidra. Lo scorrere del tempo diventa un moto ininterrotto e lo spazio un'unità di misura temporale.

La dialettica luce-ombra prende invece corpo nelle superfici protese di Bonalumi, dove la tela monocroma viene modellata per mezzo di imbottiture e supporti in legno, si creano così rilievi capaci di restituire strutture percettive in una dimensione puramente mentale. Proprio nella relazione tra bidimensionalità e tridimensionalità, tra vuoto e pieno, luce e ombra i *Bianco* (cat. ??) dialogano con lo spazio e sfidano le nostre modalità di percezione.

L'affermazione di Castellani "le mie opere sono soprattutto quadri" da cui traspare l'assenza di ogni finalismo oggettuale ben si adatta alle superfici trapunte, ma si trova però in contrasto con le "atipiche morfologie"²³. Esempio in questo senso la struttura *Obe-llisco* dove la sostanza fisica, pur irrisoria, definisce e iscrive una porzione di vuoto.

Il passaggio tra spazio bidimensionale e tridimensionale, l'affermazione della struttura aggettante, il prendere corpo dell'opera nel-

lo spazio può quindi 'avere luogo' perché lo spazio non è più inteso come superficie da riempire, bensì come condizione aperta al dispiegarsi dell'opera.

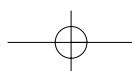
Codici della visione

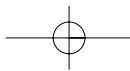
Gli aspetti inerenti la tematica del vuoto fin qui presi in esame confluiscono in questo capitolo conclusivo dedicato all'avvento di una trasformazione radicale: il sopraggiungere della consapevolezza che l'autore assume nei confronti degli strumenti e dei termini di linguaggio della pratica artistica ora intesa come effettivo soggetto dell'opera. Approda in quest'ambito una nuova visione – al contempo individuale e universale, manifesta e cifrata – dettata dall'osservanza dei codici formali della rappresentazione.

Il concetto stesso di esteticità era già stato ribaltato dai protagonisti di *Azimut*: se Castellani era alla ricerca di un campo d'azione all'interno del quadro che non mostrasse tuttavia alcuna parentela con il gesto del dipingere, e Manzoni poneva la sua identità di artefice, il gesto demiurgico, al centro dell'azione artistica, la generazione successiva con Anselmo, Boetti, Fabro, Paolini e Pistoletto raccoglie questa eredità per riformulare un nuovo vocabolario artistico.

Uno scarto di generazione con caratteri di sovrapposizione e contiguità cronologica, ma anche di radicale rinnovamento. Si tratta, infatti, di figure che fin dai primi anni sessanta frequentavano a Milano e successivamente a Torino le stesse gallerie e luoghi di ritrovo. Il mutamento – il passaggio di testimone – è documentato, ad esempio, dai brani dedicati da Paolini a Manzoni nell'intervista rilasciata alla Lonzi e pubblicati in *Autoritratto*: "Se penso a Manzoni, per esempio, ritengo che ci fosse ancora in lui un'implicazione pittorica, così, tra virgolette, nel senso che, forse, non era ancora cosciente di adoperare la tela, il telaio, il pennello proprio come limite meditato e stabilito. Dunque, lui agiva naturalmente, in un ambito di distruzione di immagini e di forme senza avere presente il rifiuto di altre tecniche più moderne, diciamo. Io credo di farlo coscientemente, di voler rimanere apposta in mezzo a questi telai, a questi barattoli di vernice e di servirmene per non arrivare a un risultato, per consolarmi di non essermi valso dell'elettronica, per esempio, quindi di aver dato vita a un modello, a un'idea e non a un oggetto vero e proprio"²⁴.

Questa ricerca di "un modello, un'idea e non un oggetto vero e proprio" – dunque un'evocazione di "vuoto" piuttosto che di "pieno" – è presente anche in Pistoletto che, negli stessi anni, applica su superfici specchianti sagome di figure diverse (il suo ritratto, altre per-





erano tuttavia in grado di far vivere entrambe le dimensioni. Come in psicoanalisi si verifica nel transfert terapeutico la regressione e la ri-emergenza dei contenuti e dei conflitti infantili, così la pittura moderna riattinge alla dimensione infantile riportata alla vita nelle sperimentazioni grafiche.

Si può senz'altro affermare che l'arte infantile ha rivestito un ruolo importante nel lavoro di ricerca e nella sperimentazione di molti artisti moderni, che hanno costruito un vocabolario di forme, colori e composizioni utilizzando una molteplicità di mezzi espressivi che suscitavano in chi li guardava forti coinvolgimenti emotivi, anche se non sempre riconosciuti.

Il mito dell'infanzia continua a essere vivo ancora oggi. Da una parte ha contribuito la ricerca scientifica che ha dimostrato la complessità dell'universo infantile e addirittura di quello del neonato che viene al mondo adottando complesse strategie cognitive con cui esplora e interpreta la realtà, analogamente al ricercatore che indaga nuove strade per la conoscenza. Ma vi è anche una seconda dimensione più nascosta e misteriosa dell'infanzia spesso ignota non solo agli adulti in genere ma anche ai genitori in specie, acutamente colta dallo scrittore Stephen King nei suoi libri. Nel silenzio della notte il bambino è in grado di captare presenze fantastiche e mostri che popolano il suo mondo, mentre i genitori, che entrano nella sua stanza per verificare se il figlio si è addormentato, non riescono a vedere nulla di queste presenze misteriose e addirittura si stupiscono che il figlio sia ancora sveglio. Probabilmente gli artisti che si avvicinavano al mondo dei bambini erano in grado se non di scoprire questa dimensione immaginaria, perlomeno di sospettarne l'esistenza.

Non i personaggi oppure una linea a zig-zag può indicare le onde del mare. In seguito le equivalenze si potranno basare su relazioni più complesse.

Ora, cercando di mettere a confronto, come viene fatto in questa mostra, le tendenze artistiche nell'infanzia e quelle in età adulta, Arnheim vi riconosce una continuità fondamentale nell'ambito del pensiero visivo. Al cuore della creatività artistica vi sarebbe la spinta a creare equivalenze di forma in questo particolare mezzo espressivo.

I disegni dei bambini hanno un valore creativo proprio perché sono in grado di inventare un vocabolario di forme grafiche significative, con una certa completezza all'interno dei sistemi rappresentazionali. Prendiamo ad esempio l'omino testone composto da un grande cerchio da cui si dipartono le linee corrispondenti a braccia e gambe: anche in questo disegno elementare si colgono le forme e le caratteristiche per-

cettive che ne suggellano il carattere distintivo.

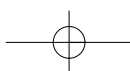
Ci si può chiedere a questo punto perché l'infanzia abbia rappresentato un riferimento mitico per molti pittori dell'ultimo secolo, come ad esempio Picasso oppure Paul Klee o Kandinskij, mentre in precedenza nessuno vi aveva prestato attenzione, se non eccezionalmente lo storico dell'arte Ricci, a cui abbiamo dato particolare rilievo?

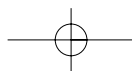
Con il Novecento la tradizione artistica va incontro a una profonda crisi che spinge i suoi protagonisti a ricercare nuove strade e a inventare nuovi canoni che condurranno la pittura a interessarsi all'arte africana oppure alle espressioni infantili nel campo del disegno. L'arte occidentale, infatti, come mette in luce Ernst Gombrich nella sua opera monumentale *La storia dell'arte*, era giunta a un'*impasse* irrisolvibile: i canoni legati alla "fedeltà alla natura" oppure alla "bellezza ideale" validi ormai da molti secoli, non potevano costituire più i criteri della rappresentazione pittorica dal momento che avevano progressivamente perso la forza espressiva.

In questa ricerca l'espressività infantile poteva costituire un interessante terreno di esplorazione. Ma quale infanzia, quella mitologica costruita dai pittori del Novecento oppure quella reale nata dall'osservazione sistematica del comportamento dei bambini? Non dimentichiamo che fra la fine dell'Ottocento, in cui si colloca un disegno colorato di Paul Klee in cui vengono raffigurati dei bambini che giocano (cat. n. 28), e le opere più recenti esposte in questa mostra si sviluppa un interesse crescente per lo sviluppo psicologico dei bambini. Il libro di Freud, a cui già si è fatto riferimento, *Tre saggi sulla sessualità* è del 1905 e delinea le tappe della sessualità infantile riportando il bambino al centro dello scenario psicologico.

Ma forse più che la scoperta della sessualità infantile quello che interessava i pittori sperimentali era proprio l'espressività grafica dei bambini, come si esprimeva nel disegno, ossia la qualità del *signum* col quale i bambini riaffermano la propria presenza e il piacere di imprimere e lasciare una traccia di sé nel mondo.

In questo ambito l'approccio di tipo simbolico o interpretativo che privilegia il ruolo espressivo del disegno ricercandone i significati psicologici che ne sono alla base non poteva non interessare i pittori a cui abbiamo fatto riferimento. È il disegno che viene studiato come una rappresentazione dei processi emotivi e delle intenzioni del bambino che si immerge con tutto sé stesso nell'immagine che prende forma davanti ai suoi occhi, espressione della sua personalità e delle sue dinamiche interiori. In questo caso la psicoanalisi ha un ruolo preminente proprio perché i contenuti vengono interpretati prendendo in conside-





sone, oggetti, animali ecc.). Un telaio, soggetto dell'opera *Chassis* (cat. ??), incornicia a sua volta persone e cose presenti nello spazio reale intorno all'opera. Pur interessato agli strumenti del fare artistico, in questo caso il telaio, Pistoletto crea una relazione con la realtà esterna, un dialogo espresso nel gioco dei riflessi offerti dallo specchio. Oltre trent'anni dopo, Italo Zuffi, con la serie di opere fotografiche *Rivolta* (cat. ??), rovescia la questione, utilizzando lo specchio per restituire banali dettagli architettonici di interni, in una vertigine sensoriale che muta ogni volta secondo la scelta del verso (alto/basso) da parte dell'autore-osservatore. Se Pistoletto assumeva nell'opera la complessità del reale e dell'arte, Zuffi sceglie il margine, il residuo in una sospensione immateriale, dove l'elemento riduttivo della portata dell'immagine diventa fondante quanto l'istanza affermativa posta da Pistoletto.

Diversamente Giovanni Anselmo – orientato verso la reificazione nell'oggetto artistico di tensioni e flussi di energie proprie dell'universo fisico-gravitazionale – elabora il tema della coincidenza tra autore e opera con la fotografia *Entrare nell'opera* (cat. ??), dove l'autore si annulla e confonde dentro alla stessa superficie, invitando al contempo l'osservatore a prendere parte all'evento. L'artista sceglie, infatti, un grande spazio aperto e indifferenziato per collocare la macchina fotografica su di un cavalletto e regolarne il fuoco, punto che subito raggiunge, in tempo per essere ripreso dall'auto-scatto. Si stabilisce così una perfetta coincidenza tra artista e opera, artista e spettatore, punto di vista e oggetto dello sguardo, in una dimensione fisica che evoca spazi sconfinati.

I confini degli spazi geografici sono invece presi in esame da Boetti e più tardi da Caravaggio. Se Boetti con *Mappa (mettere al mondo il mondo)*, (cat. ??) nomina, classifica, cataloga i territori corrispondenti agli stati del mondo attraverso i codici delle bandiere nazionali, Caravaggio mette in scena con *Giocami e giocami di nuovo* (cat. ??) "il gioco a dadi" del mondo: su una serie di mollettoni ovali di diversi toni di azzurro si è invitati a tirare dadi in bronzo modellati a guida dei continenti terrestri. Il bicchiere che permette l'operazione è ovoidale, come d'altronde l'uovo è simbolo di inizio e di nascita. Scrive a questo proposito l'artista: "ogni getto contiene la possibilità di configurare i continenti come sono adesso, ma anche altre infinite possibilità che di solito si verificano. Demiurgicamente costituisco il mondo senza alcun parametro precostituito"²⁵.

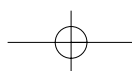
Boetti e Caravaggio, appartenenti a due generazioni diverse, indagano il mondo come insieme di configurazioni geo-politiche: Boet-

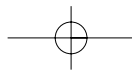
ti si perde nel fascino delle combinazioni tra bandiere e nazioni, nomina e definisce i luoghi, Caravaggio fa *tabula rasa* di ogni precedente visione e, senza esitazione, con Boetti e oltre Boetti, "rimette al mondo il mondo".

Attraverso questa panoramica sul vuoto si è voluto delineare una specificità tutta italiana, una traccia sotterranea, nascosta, quasi un'anomalia che percorre in modo sottile una linea di ricerca nel panorama europeo del secondo Novecento. Si è inteso cioè ripercorrere quella complessa e variegata configurazione dello stato dell'arte che, pur nella sua portata innovativa, nel suo azzeramento radicale, sembra tuttavia conservare la consapevolezza della necessità irrinunciabile dell'immagine. Immagine che si presenta "senza corpo", evitando peraltro di arenarsi nelle secche di un'arte di matrice analitica e dichiaratamente concettuale di tipo anglosassone²⁶, che rifiuta l'immagine per scelta pregiudiziale. Un'ottica, quella italiana, che mai si affida a punti di vista puramente teorico-speculativi, ma che sceglie invece di tener fede all'immagine anche davanti a istanze estranee a una concezione mimetica dell'arte. Il primato della rappresentazione non abdica neppure quando nuclei di ricerca come la smaterializzazione dell'oggetto, la sparizione del soggetto individuale o l'analisi del linguaggio dell'arte stessa diventano pressoché egemoni nel dibattito artistico.

Del tutto estranei all'attitudine filosofico-speculativa empirista che così fortemente permea l'universo culturale anglosassone, gli artisti italiani sembrano non smarrire memoria di quella tradizione artistico-letteraria che ne definisce ancora oggi l'identità, nonostante e malgrado la complessità delle trasformazioni in atto. D'altronde la pittura italiana ha sempre guardato al vuoto, dai cieli di Perugino [minimale] alle fughe prospettiche di Piero della Francesca [minimale] ... [???perché punti di sospensione???] immagini icastiche che saturano irrimediabilmente lo sguardo orientandolo, nondimeno, verso sempre nuovi orizzonti.

La scelta di giustapporre, in questa mostra, artisti di varie generazioni va individuata quindi nella volontà di verificare – in esponenti di diverse stagioni – l'irrinunciabilità dell'immagine pur declinata attraverso il concetto di vuoto. Abbiamo già ricordato come, alla fine degli anni cinquanta, l'Italia abbia rivestito un ruolo centrale nella costellazione dei diversi luoghi dell'arte in Europa; nel presente di un mondo globalizzato, l'Italia ricopre un ruolo assai più marginale. Appare allora legittimo porre la questione di quale collocazione debbano assumere gli esponenti delle ultime generazioni di artisti italiani, in bi-





razione i conflitti interni e le paure che ogni bambino deve affrontare. Il disegno viene letto come il sogno oppure come il gioco. Si tratta di produzioni ambigue, in cui si verificano un intreccio e una condensazione di significati che possono essere decifrati solo attraverso un codice interpretativo che fa riferimento alle dinamiche inconscie (Melanie Klein, 1932¹⁰). Non dimentichiamo che clinicamente parlando il disegno costituisce un reattivo proiettivo nel campo dell'infanzia, come il disegno dell'albero o il disegno della famiglia. Per quanto riguarda l'interpretazione del disegno se ne possono maggiormente focalizzare il contenuto oppure la forma e l'organizzazione grafica.

Fra le diverse forme di espressione e di comunicazione umana il disegno, al pari del gioco, assume un valore importante durante l'infanzia, nel periodo fra i 3 e i 9 anni circa, per poi esaurirsi con l'avvicinarsi dell'adolescenza. È una sorta di periodo aureo dell'espressione preverbale in cui il comportamento, il gioco e il disegno costituiscono i canali privilegiati per far emergere le spinte interiori e organizzarle secondo un lessico personale, prima che il linguaggio ne dia una traduzione condivisa e socialmente accettata.

Ma, ritornando al rifiuto della tradizione artistica radicata nel naturalismo da parte di pittori e avanguardie artistiche, pur partendo da presupposti diversi, questo esprimeva il loro rigetto per le convenzioni pittoriche e allo stesso tempo la ricerca di un modo più diretto e immediato di rappresentare il mondo, che ai loro occhi emergeva dai disegni dei bambini. In momenti diversi della loro vita artisti come Léon Bakst, Marc Chagall, André Derain, Raoul Dufy, Vasilij Kandinskij, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Joan Miró, Gabriele Münter furono influenzati dai disegni dei bambini, forse con maggiore evidenza nel caso di Paul Klee. Molti di questi artisti attribuirono grande valore ai propri disegni infantili che avevano conservato e buona parte di loro, come si può osservare in questa mostra, collezionavano disegni di bambini.

L'interesse per l'arte infantile si legava anche alla scoperta delle sculture africane, confermando il clima condiviso di antiaccademismo e antintellettualismo. Pittori come Matisse e André Derain studiarono i disegni dei bambini per scoprire la loro percezione originaria del mondo e distillare l'innocenza e l'immediatezza della loro arte. Anche Pablo Picasso si interessò all'arte infantile, come si può cogliere negli schizzi dei suoi quaderni, simili a quelli dei bambini, oppure nelle bozze per quadri e sculture degli anni successivi, come ad esempio lo schizzo quasi infantile del cavallo per il famoso dipinto *Guernica* (fig. 2). Allo stesso tempo Picasso era affascinato dai disegni dei suoi figli alla ri-

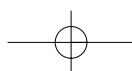
cerca di quello che definì "il genio dell'infanzia", periodo estremamente creativo della vita che tende poi a scomparire.

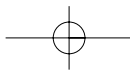
Anche fra gli artisti dei movimenti artistici tedeschi, Die Brücke e Der Blaue Reiter, vennero adottati alcuni codici del disegno infantile, come l'appiattimento dello spazio pittorico, la semplificazione e la distorsione delle forme e l'uso dei colori primari contrastanti. Nel bisogno di costruire un linguaggio più autentico questi artisti, come ad esempio Kirchner, cercarono ispirazione nelle opere dei bambini e nell'arte primitiva. Kirchner sottolineò il rapporto diretto fra i propri disegni da bambino e la produzione artistica adulta. Anche Münter, Kandinskij e Klee utilizzarono deliberatamente i disegni dei bambini come modelli dei loro quadri. Il linguaggio del naturalismo non poteva esprimere l'intensità e a volte la violenza delle emozioni che i pittori espressionisti del Brücke consideravano al centro dell'esperienza umana. Artisti come Kandinskij, Franz Marc e Klee, che facevano parte del Blaue Reiter erano alla ricerca di un linguaggio pittorico che esprimesse le spinte e i bisogni spirituali, le cui radici potevano essere trovate nelle espressioni infantili.

Il comune denominatore degli artisti moderni era il rifiuto dell'imitazione della realtà esterna per andare a sondare la vita interiore, fatta di quei sentimenti e di quelle emozioni che l'arte infantile sembrava distillare in quantità. E l'infanzia diveniva ai loro occhi un periodo mitico della vita, in cui era ancora vivo il linguaggio dei sentimenti, che poteva riemergere successivamente nei ricordi, nelle ricostruzioni e nelle immaginazioni adulte.

Nel loro entusiasmo fantasticarono che i bambini con la loro curiosità e la loro capacità di meravigliarsi potessero percepire aspetti della realtà e misteri del mondo, afferrabili solo da una mente ingenua, priva di pregiudizi e costruzioni difensive. Questa "visione originaria" era una sorta di Paradiso Perduto, a cui bisognava ritornare se si voleva far rinascere l'arte, che ormai era divenuta troppo convenzionale nelle accademie e nelle scuole artistiche.

Per Kandinskij l'arte infantile aveva una grande potenzialità spirituale in quanto i bambini ignorano la realtà esterna ed esprimono esperienze interiori che parlano direttamente all'osservatore. Nei quadri di Kandinskij (cat. n. 3, 6), i disegni infantili ammiccano dietro la semplificazione delle forme e la composizione delle astrazioni cromatiche, la disgiunzione tra proporzioni e spazio e la molteplicità dei punti di vista, per cui le figure appaiono fluttuanti in uno spazio indefinito. Vi è la rottura della coerenza narrativa e una discontinuità prospettica che evoca emozioni e significati profondi.





1 lico tra modelli appartenenti allo standard internazionale – l'estetica
 2 relazionale, l'arte contestuale, l'attitudine *politically correct* o la di-
 3 mensione "luna-park" – da una parte, e una peculiarità italiana – il pri-
 4 mato dell'immagine, appunto, il riferimento alla storia dell'arte, l'i-
 5 stanza narrativa come dispositivo inerente all'opera – dall'altra, com-
 6 ponenti spesso estranee al grande circuito dell'arte globale.

Tali diverse tracce di ricerca, come è ovvio, tendono a confon-
 7 dersi e sovrapporsi al di là di ogni schematismo, nondimeno il sussis-
 8 tere di una "attitudine italiana" è innegabile; ma come restituirle
 9 un'adeguata visibilità? Naturalmente è indispensabile evitare toni vit-
 10 timistici o rivendicativi da periferia dell'impero dell'arte; altrettanto
 11 inappropriato sarebbe proporre formule definitive: ogni artista sa
 12 orientarsi all'interno della sua ricerca, frequentando le antinomie of-
 13 ferte dalla dimensione estetica e dalla realtà culturale in cui si trova
 14 a lavorare e interpretandole secondo le proprie inclinazioni. L'augu-
 15 rio è che gli artisti delle ultime generazioni sappiano offrire risposte
 16 illuminanti e sviluppare ulteriormente le linee di indagine che si è qui
 17 tentato di descrivere.

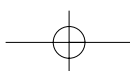
Questo scritto si è potuto configurare grazie a conversazioni, sug-
 18 gerimenti, scambi epistolari con Giovanni Anselmo, Gianni Caravag-
 19 gio, Daniela De Lorenzo, Errore. Il segnalibro non è definito, Marco
 20 Francioli, Amedeo Martegani, Simone Menegoi, Giulio Paolini, An-
 21 nemarie Sauzeau ed Elena Volpato. Ognuno di loro – con una pro-
 22 spettiva diversa e personale – ha orientato il mio sguardo, sostenu-
 23 to e incoraggiato. A tutti loro va la mia sincera e profonda gratitudi-
 24 ne per i lampi di lucidità e ironia, intelligenza e simpatia che mi han-
 25 no voluto offrire.

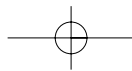
5

7

10

12



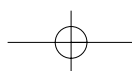


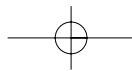
Ma forse fu Klee l'artista che più cercò di ridurre e di semplificare le forme e adottò con maggior coerenza lo stile grafico infantile. I suoi quadri sono caratterizzati da vortici e scarabocchi, girini con teste enormi, figure filiformi e figure con corpi triangolari. Riprendendo i disegni della propria infanzia e osservando le figure realizzate dal figlio Felix, Klee sperò di far rivivere il proprio sé infantile, che doveva illuminare la sua produzione adulta.

Questa tecnica infantile gli avrebbe permesso di accedere a un "mondo in-between" condiviso dai bambini, dai pazzi e dai primitivi. Non va tuttavia dimenticato che questi pittori, nonostante adottassero modalità tipiche della pittura infantile, erano esperti sul piano pittorico e non si trovavano ai primi passi del disegno, come succede ai bambini. Consapevoli delle differenze fra il mondo dei bambini e quello adulto, erano tuttavia in grado di far vivere entrambe le dimensioni. Come in psicoanalisi si verifica nel transfert terapeutico la regressione e la riemersione dei contenuti e dei conflitti infantili, così la pittura moderna riattinge alla dimensione infantile riportata alla vita nelle sperimentazioni grafiche.

Si può senz'altro affermare che l'arte infantile ha rivestito un ruolo importante nel lavoro di ricerca e nella sperimentazione di molti artisti moderni, che hanno costruito un vocabolario di forme, colori e composizioni utilizzando una molteplicità di mezzi espressivi che suscitavano in chi li guardava forti coinvolgimenti emotivi, anche se non sempre riconosciuti.

Il mito dell'infanzia continua a essere vivo ancora oggi. Da una parte ha contribuito la ricerca scientifica che ha dimostrato la complessità dell'universo infantile e addirittura di quello del neonato che viene al mondo adottando complesse strategie cognitive con cui esplora e interpreta la realtà, analogamente al ricercatore che indaga nuove strade per la conoscenza. Ma vi è anche una seconda dimensione più nascosta e misteriosa dell'infanzia spesso ignota non solo agli adulti in genere ma anche ai genitori in specie, acutamente colta dallo scrittore Stephen King nei suoi libri. Nel silenzio della notte il bambino è in grado di captare presenze fantastiche e mostri che popolano il suo mondo, mentre i genitori, che entrano nella sua stanza per verificare se il figlio si è addormentato, non riescono a vedere nulla di queste presenze misteriose e addirittura si stupiscono che il figlio sia ancora sveglio. Probabilmente gli artisti che si avvicinavano al mondo dei bambini erano in grado se non di scoprire questa dimensione immaginaria, perlomeno di sospettarne l'esistenza.





¹ L'approccio filosofico all'idea di vuoto è affrontato in catalogo da Marcello Ghilardi in *Le forme del vuoto. Prospettive filosofiche sull'arte contemporanea*, p. ?????.

² Yoshiaki Tono, *Spazio vuoto e spazio pieno*, in "Azimuth", n. 1, Milano 1959, s.p.

³ *Ibidem*.

⁴ L'analisi della permanenza del concetto di vuoto nell'arte attuale è affrontata in catalogo da Elena Volpato in *Narrare il vuoto*, p. ?????.

⁵ In particolare sul rapporto Milano-Anversa si veda in catalogo Dieter Schwarz *Corrispondenze tra Anversa e Milano*, p. ?????.

⁶ C. Lonzi, *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly*, De Donato, Bari 1969.

⁷ *Ibidem*, p. 6.

⁸ *Ibidem*, p. 121.

⁹ *L'avventura monocroma*, in A. Passoni (a cura di), *Yves Klein*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970, pp. 28-29.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 169-170.

¹¹ Piero Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2, Milano 1960, s.p.

¹² Il dominio della corrente informale che prelude al periodo storico preso in esame è analizzato in catalogo da Ada Masoero in *L'orizzonte informale. Premesse internazionali di un'esperienza italiana*, p. ?????.

¹³ Come è noto, titolo della rivista "Azimuth" n. 2, 1960, e della omonima mostra a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni.

¹⁴ Lucio Fontana, *Lettere 1919-1968*, a cura di Paolo Campiglio, con un saggio di Loredana Parmesani, Skira, Milano 1999.

¹⁵ C. Lonzi, *op. cit.*, p. 169.

¹⁶ Questi temi sono approfonditi in catalogo da Annemarie Saeuzeug in *Klein e Manzoni, Boetti e Paolini (e altri): simmetrie asimmetriche*, p. ??.

¹⁷ Espressione usata da Enrico Castellani nel suo celebre testo *Continuità e nuovo*, in "Azimuth", n. 2, cit., s.p.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P. Manzoni, *Libera dimensione*, in "Azimuth", n. 2, cit., s.p.

²⁰ S. Beckett, *Aspettando Godot*, in ??Curatela??, *Teatro*, Einaudi, Torino 2002, p. 61.

²¹ G. Celant (a cura di), *Francesco Lo Savio*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 1979, p. 7.

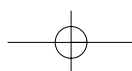
²² *Ibidem*.

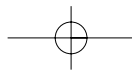
²³ Espressione adottata da Bruno Corà nel saggio *Enrico Castellani: l'infinito attimo* in G. Celant (a cura di), *Enrico Castellani 1958-1979*, Fondazione Prada, Milano 2001.

²⁴ C. Lonzi, *op. cit.*, p. ????

²⁵ Conversazione tra Gianni Caravaggio e Mauro Panzera, in "..." aspettare dati Panzera.

²⁶ Questi temi sono trattati in catalogo da Tony Godfrey in *Pictures of Nothing, and very like-anglo-saxon Responses to Images of the Void*, p. ??.





Note

¹ Sul rapporto della Mûnter con il disegno infantile si veda: J. Fineberg, *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 46-81; B. Wörwag, "There Is an Unconscious, Vast Power in the Child". Notes on Kandinsky, Mûnter and Children's Drawings, in J. Fineberg (a cura di), *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*, Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 68-94; E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Hazan, Paris 2003, pp. 171-178.

² Sul dipinto di Caroto vedi W. Kemp, "... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen". Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien, 1500-1870, Syndikat, Frankfurt am Main 1979; I. Lavin, *Bernini and the Art of Social Satire*, in I. Lavin (a cura di), *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the "Museum der Bildenden Künste Leipzig"*, University Press, Princeton 1981, pp. 27-54; L. Rubin, *First Draft Artistry: Children's Drawings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Children of Mercury. The Education of the Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, catalogo della mostra, Providence 1984, pp. 10-19; I. Lavin, *Picassos Stiere oder die Kunstgeschichte von hinten*, Wagenbach, Berlin 1995; B. Wittmann, *Der gemalte Witz. Giovan Francesco Carotos "Knabe mit Kinderzeichnung"*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 50, 1997, pp. 185-206; U. Pfisterer, *Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert*, in U. Pfisterer, M. Seidel (a cura di), *Visuelle Topoi:*

Note

¹ Sul rapporto della Mûnter con il disegno infantile si veda: J. Fineberg, *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 46-81; B. Wörwag, "There Is an Unconscious, Vast Power in the Child". Notes on Kandinsky, Mûnter and Children's Drawings, in J. Fineberg (a cura di), *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism and Modernism*,

Princeton University Press, Princeton 1998, pp. 68-94; E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Hazan, Paris 2003, pp. 171-178.

² Sul dipinto di Caroto vedi W. Kemp, "... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen". Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien, 1500-1870, Syndikat, Frankfurt am Main 1979; I. Lavin, *Bernini and the Art of Social Satire*, in I. Lavin (a cura di), *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the "Museum der Bildenden Künste Leipzig"*, University Press, Princeton 1981, pp. 27-54; L. Rubin, *First Draft Artistry: Children's Drawings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Children of Mercury. The Education of the Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, catalogo della mostra, Providence 1984, pp. 10-19; I. Lavin, *Picassos Stiere oder die Kunstgeschichte von hinten*, Wagenbach, Berlin 1995; B. Wittmann, *Der gemalte Witz. Giovan Francesco Carotos "Knabe mit Kinderzeichnung"*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 50, 1997, pp. 185-206; U. Pfisterer, *Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert*, in U. Pfisterer, M. Seidel (a cura di), *Visuelle Topoi:*

² Sul dipinto di Caroto vedi W. Kemp, "... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen". Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien, 1500-1870, Syndikat, Frankfurt am Main 1979; I. Lavin, *Bernini and the Art of Social Satire*, in I. Lavin (a cura di), *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the "Museum der Bildenden Künste Leipzig"*, University Press, Princeton 1981, pp. 27-54; L. Rubin, *First Draft Artistry: Children's Drawings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Children of Mercury. The Education of the Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, catalogo della mostra, Providence 1984, pp. 10-19; I. Lavin, *Picassos Stiere oder die Kunstgeschichte von hinten*, Wagenbach, Berlin 1995; B. Wittmann, *Der gemalte Witz. Giovan Francesco Carotos "Knabe mit Kinderzeichnung"*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 50, 1997, pp. 185-

