

Gemma Zaganelli

## **CUBISMO: L'ARTE DEL PENSIERO, L'ESPERIENZA DEL REALE**

Intorno al 1911, cominciano a delinearsi le pretese intellettuali che permeano il cubismo: La Fresnaye chiama in causa Platone ed Euclide e medita sul concetto di forma pura, mentre i cubisti citano Kant e Schopenhauer. Secondo il pensiero di Kant – che si ritiene basilare per l'espressione cubista – lo spazio e il tempo non sono determinazioni oggettive della realtà a cui la mente si adegua, ma forme (o schemi mentali) che precedono e condizionano ogni nostra percezione del mondo esterno. Lo spazio è il mezzo attraverso cui la psiche struttura le coscienze fenomeniche che provengono dal mondo:

Lo spazio non costituisce in alcun modo una proprietà delle cose in sé, neppure delle cose nei loro rapporti reciproci [...]. Lo spazio altro non è che la forma di tutti i fenomeni dei sensi esterni, ossia la condizione soggettiva della sensibilità, sotto la quale soltanto ci è possibile l'intuizione esterna (Kant 1781, 73).

Dalla dottrina kantiana, Schopenhauer desume che qualsivoglia oggetto di conoscenza è sempre condizionato e determinato dagli schemi insiti nella mente del soggetto conoscente, quindi lo spazio, il tempo e il rapporto di causa-effetto (Schopenhauer 1818, 20). Ciò significa che ogni conoscenza è una costruzione mentale e che tutto ciò che sappiamo del mondo è apparenza e illusione. La sua scettica conclusione è che tutte le nostre convinzioni sono soggettive e che l'intero mondo è un insieme di personali rappresentazioni mentali. Schopenhauer sente l'esigenza di comprendere una realtà più reale della sua stessa apparenza, precorrendo la verità auspicata da Albert Gleizes e Jean Metzinger, dunque il mondo come apparirebbe senza gli inganni della prospettiva, della percezione dei sensi e dell'elaborazione arbitraria che ne compie il nostro sguardo. Essi par-

lano di costruzione plastica della forma: «[nous] étudions à travers la forme et la couleur l'intégration de la conscience plastique», scrivono i due intellettuali nel 1912 (Gleizes - Metzinger 1912, 17). E ancora: «la peinture n'est pas [...] l'art d'imiter un objet par des lignes et des couleurs, mais de donner une conscience plastique à notre instinct», dice Gleizes (Gleizes - Metzinger 1912, 15-16). Ciò che avanza, in questi anni, è un rovesciamento integrale del canonico linguaggio artistico, messo in atto sulla base di una rivoluzione di ordine, innanzitutto, concettuale: il cubismo mira a reintrodurre nella pittura il senso di una realtà solida e concreta, negata all'arte dagli impressionisti e dai simbolisti. I suoi adepti dipingono il concetto, il pensiero – il noema secondo la riflessione greca – e non la sensazione suscitata dall'oggetto, riacciandosi allo studio della fenomenologia e alla intenzionalità degli atti della mente umana indagati dalla teoria di Edmund Husserl, le cui idee vengono sviluppate negli stessi anni del cubismo (1901-1915)<sup>1</sup>. Il filosofo e matematico tedesco concepisce la fenomenologia come lo studio dei noemata: questi pensieri, o entità significanti, sono i canali principali della mente umana e possono essere colti attraverso la riflessione fenomenologica. Ebbene, per Platone, la noesi (νόησις) rappresentava la conoscenza intuitiva, quindi filosofica e prediscorsiva. Nell'universo dell'episteme (sapere incontrovertibile), essa si opponeva a quella dianoetica (discorsiva, matematica) e designava il più alto grado di conoscenza razionale, avendo per oggetto l'idea in sé e per sé. Nella filosofia di Husserl, la noetica assume una valenza centrale, significando l'esperienza vissuta nel suo insieme. Sulle tracce della soggettività trascendentale enunciata da René Descartes (1641), il pensatore tedesco si richiama all'*ego cogito*, concetto intorno al quale ruota tutta la sua filosofia:

---

<sup>1</sup> La prima edizione di *Ricerche logiche* risale al 1901. Le analogie tra il metodo husserliano e l'arte di Braque e Picasso sono già state discusse da Ortega y Gasset (1924, 129-160), da Guy Habasque (1949, 151-161), entrambi citati nel testo di Edward Fry (1966, 38-39). Sulla relazione tra cubismo e fenomenologia, si veda in particolare Habasque 1998, 49-58 e Hintikka 1975, 111-134. Si segnala anche Bermet - Welton - Zavota 2005.

Riflettiamo. Come filosofi che meditano in maniera radicale non abbiamo ancora né una scienza per noi valida, né un mondo per noi esistente. Il mondo invece di essere senz'altro esistente, ossia invece di valere nella credenza esistenziale [*Sein-sglauben*] dell'esperienza in modo naturale, è per noi solo una semplice pretesa all'essere [*Seinsanspruch*]. Questo riguarda anche l'esistenza intramondana di tutti gli altri io, sicché noi a rigore non potremmo parlare propriamente più al plurale in senso comunicativo. Gli altri uomini e gli animali non sono per me che datità di esperienza e solo in virtù dell'esperienza sensibile che io ho dei loro corpi. Io non posso servirmi della validità della loro esistenza, poiché essa è messa in questione. Esclusi così gli altri, io perdo anche naturalmente tutte le formazioni della società e della cultura. In breve non solo la natura corporea ma l'intero e concreto mondo della vita è ormai per me solo un fenomeno d'essere anziché un essere [*Sein-sphänomen*] (HUSSERL 1931, 89).

Cosa dunque, delle cose materiali, ci è dato di poter conoscere con certezza? La consapevolezza indubitabile della propria esistenza (*ego sum, ego existo*) è attestata dall'atto stesso del pensiero. Dubito, quindi penso; penso, dunque sono e, attraverso il dubbio, raggiingo la verità. Nel dualismo cartesiano, il soggetto è *res cogitans*, sostanza pensante: reso ciò certo, l'intelletto si interroga ora sulla realtà delle sue idee. Niente trova una giustificazione al di fuori del soggetto e quindi della ragione, quest'ultima intesa quale essenza dell'uomo e sostanza che non richiede null'altro da sé. Ne consegue che la conoscenza delle cose materiali (*res extensa*) dipende dal pensiero del soggetto, criterio oggettivo di verità.

Come dire che esistono due tipologie distinte di forma: quella *esistenziale*, che viene da noi percepita «sensorialmente – ed è Hildebrand ad annunciarlo nel 1893 – quale risultato di un processo della natura», e la forma *effettuale*, il cui «punto chiave sta nei sensi, non nell'oggetto». La prima forma corrisponde all'apparenza diretta e può essere «ulteriormente formata secondo le norme e le leggi dei nostri sensi. L'oggetto si configura in questo caso per il nostro bisogno visivo». Il secondo tipo di forma, invece, «non è afferrabile, né presente, ma sentita solo dall'occhio» (Hildebrand 1893, 101-102). Le due forze dovranno quindi completarsi attraverso il processo della rappresentazione.

In una sorprendente analogia concettuale, Picasso dice: «io non dipingo le cose come appaiono, ma come io so che so»

no» (Picasso 1956, 78).<sup>2</sup> Per i cubisti, non si tratta più di imitare, ma di sintetizzare una realtà per essi veritiera, ovvero una realtà altra, più indagata e completa, più autentica rispetto a quella che comunemente siamo abituati a percepire. Nell'enunciare il concetto di 'forma chiara', Konrad Fiedler parte dalla premessa che le cose del mondo esterno non hanno altra esistenza se non quella che presta loro la nostra coscienza nel momento in cui se ne appropria: si tratta di un meccanismo che ricorre nelle più varie forme della conoscenza, da quella dell'arte a quella del linguaggio attraverso cui ci esprimiamo. Il valore della parola consiste nella sua capacità di mettere ordine nel caos delle sensazioni che percepiamo dalla realtà. Il linguaggio, tuttavia, non esaurisce la realtà che vuole descrivere, né in essa si annulla.<sup>3</sup> Allo stesso modo, gli artisti cubisti si muovono intorno all'oggetto, cercando di impadronirsi della sua struttura interna. Si sconvolgono le regole dell'imitazione e della verosimiglianza; si concede all'artista la possibilità di creare opere secondo le leggi di un nuovo e personale criterio intellettuale. Si potrebbe perciò parlare di un 'platonismo cubista'?

L'operazione cognitiva svolta dal nostro ingegno, che ci consente di rappresentare e classificare le cose che ci circondano, è dovuta a gruppi di cellule che riconoscono l'oggetto senza ricorrere a particolari punti di vista, alla maniera, quindi, di un'illustrazione cubista (Pegoraro 2004). Il cervello si serve di un particolare meccanismo – la legge di costanza – che gli permette di scartare i continui mutamenti cui l'oggetto è sottoposto ed estrarre dalle informazioni che lo raggiungono soltanto ciò che è necessario per trattenere la conoscenza delle proprietà durevoli dello stesso. Sono per questo aboliti gli effetti luminosi che definiscono un particolare istante nel tempo, così come la prospettiva tradizionale, legata a un'unica posizione nello spazio e dovuta alle teorie euclidee. Dall'epoca del Rinascimento fino a parte degli anni Dieci del Novecento, la prospettiva ha rappresentato un carattere fondamentale della pittura. Essa era dovuta alla concezione dello spazio che si era fatta avanti con la geometria euclidea, ma che, dalla seconda metà del XIX secolo, aveva cominciato a vacillare in favore di nuove

---

<sup>2</sup> Si veda anche Hintikka 1998, 305-306.

<sup>3</sup> Il discorso di Fiedler è citato in Salvini 1949, 15.

teorie basate sull'impiego delle quattro dimensioni. Nella fisica moderna, lo spazio è inteso in relazione a un punto di vista mobile, non più unico e statico. Si tratta di una presa di coscienza che appartiene non solo al campo del cubismo, ma alle più diverse manifestazioni della storia dell'arte e del pensiero. Le loro tracce rinviano a epoche ben più antiche: nel X libro della *Repubblica*, Platone lamentava per l'appunto l'incapacità dell'arte di catturare l'oggetto da più punti di vista, cogliendo quindi solo una sfaccettatura dell'idea. Secondo Platone, il poeta e il pittore imitano in egual misura gli oggetti sensibili, ovvero ciò che è come appare, ma la loro arte, intesa quale sterile imitazione dell'apparenza, è lontana dalla verità:

Sapresti dirmi che cosa è mai, in generale, l'imitazione? Perché nemmeno io capisco troppo cosa vuole essere. – Figurati allora, rispose, se lo capirò io! – Non c'è nulla di strano, ripresi; persone più deboli di vista hanno veduto molte cose prima di persone dallo sguardo più acuto. – È così, ammise. Però, quando tu sei presente, non mi sentirei nemmeno voglia di parlare, anche se una cosa mi fosse evidente. Vedi piuttosto tu stesso. – Ebbene, vuoi che, fedeli al nostro solito metodo, incominciamo di qui a esaminare la questione? Siamo soliti, non è vero?, porre un'unica singola specie per ciascun gruppo di molti oggetti ai quali attribuiamo l'identico nome. Forse non comprendi? – Comprendo. – Consideriamo anche adesso uno qualunque di questi numerosi oggetti, quello che vuoi. Per esempio, se consenti, esistono molti letti e tavoli, non è vero? – Come no? – Però le idee relative a questi mobili sono soltanto due, una del letto e una del tavolo. – Sì. – E non siamo anche soliti dire che l'artigiano dell'uno e dell'altro di questi mobili guarda all'idea, per fare così l'uno i letti, l'altro i tavoli che noi usiamo? E non è allo stesso modo per gli altri oggetti? Ma l'idea stessa non la costruisce nessun artigiano. Come potrebbe? – In nessuna maniera. [...] A simili artigiani, secondo me, appartiene anche il pittore. Non è vero? – Come no? – Ma dirai, credo, che gli oggetti fatti da lui non sono veri. Eppure, in un certo modo almeno, anche il pittore fa il letto. O no? – Sì, rispose, però anche il suo è un letto apparente.<sup>4</sup>

Ciò che Platone rifiuta è l'omogeneità dei due stati, empirico e ideale, in cui versa l'essenza dell'oggetto al nostro sguardo. Ogni oggetto si compone, infatti, di una dimensione attuale (re-

---

<sup>4</sup> In onore della teoria delle idee, l'arte subisce una severa condanna, tutta contenuta nel dialogo tra Socrate che parla in prima persona e il suo interlocutore Glaucone (Platone, *La Repubblica*, X, 596 a-e.)

ale, empirica) e di una dimensione ideale che è la condizione necessaria per la costruibilità dell'oggetto stesso: se il pittore non avesse un'idea globale di ciò che vuole rappresentare non potrebbe in alcun modo rappresentare la sua visione empirica e secondaria.

Nel suo studio del 2009, Simona Chiodo fa riflettere su una vignetta di Alain (Daniel 'Alain' Brustlein, *Egyptian art students drawing woman in hieroglyphic pose*, 1955) – citata anche da Gombrich a incipit del suo *Arte e illusione* (1998) – che fa notare il meccanismo di rappresentazione dell'arte egizia. In essa si nota un gruppo di studenti di disegno dell'Egitto antico mentre ritrae una modella che ha assunto una posa classica egizia, con relativa torsione del busto visto di profilo, braccia alzate e piegate e la prima gamba che avanza precedendo la seconda. L'umorismo di Alain ci fa sorridere poiché il fumetto punta sull'assurdità della scena: cosa disegnano realmente gli studenti di Alain? La risposta che fornisce Chiodo è la seguente:

Qualcosa di astratto, e non concreto. E cioè: [fanno riferimento] a qualcosa che è astratto, ma attraverso qualcosa che è concreto (ad esempio all'eternità, ma attraverso l'iterazione continua dei disegni degli esseri umani) – e gli esseri umani disegnati hanno il potere di fare riferimento all'eternità, cioè di rappresentare l'eternità, perché, Platone docet, sono eterogenei, e non omogenei, agli esseri umani veri (Chiodo 2009, 25).<sup>5</sup>

In effetti, l'arte egizia è amata sin dai tempi di Platone, poiché afferma, anziché negare, l'eterogeneità e quindi la dualità tra l'oggetto reale e quello ideale, percezione essenziale per distinguere la verità dalla falsità dell'immagine (viceversa, ciò che Platone non ama è l'arte greca sua contemporanea che ritiene l'esempio dell'omogeneità di empirico e ideale).<sup>6</sup>

I cubisti sembrano seguire le orme del dialogo platonico: essi dipingono il noema dell'oggetto, non l'oggetto come tale. Detto altrimenti, fabbricano un'arte concettuale in quanto inerente alle nostre concezioni degli oggetti e non all'apparenza esterna di questi oggetti. Le cose che vediamo sono trascen-

---

<sup>5</sup> La vignetta di Alain a cui si riferisce Chiodo è stata pubblicata nel "The New Yorker magazine" del 1° ottobre 1955.

<sup>6</sup> Si veda, a questo proposito, Bernal 2011, 116.

denti rispetto alla coscienza e si offrono sempre per visioni parziali. Noetico diviene quindi l'atto mentale per mezzo del quale sintetizziamo le qualità di un dato oggetto:

Ai molteplici dati del contenuto reale, noetico, corrisponde sempre una molteplicità di dati, rilevabili dall'intuizione effettivamente pura, in un correlativo contenuto noematico, e, brevemente, nel noema (Husserl 1913, 88).<sup>7</sup>

Per rendere il discorso di più chiara comprensione, si riporta un passo tratto dallo studio fenomenologico del norvegese Dagfinn Føllesdal:

Per fare un esempio tratto dalla percezione, consideriamo l'atto di guardare un albero. Quando guardiamo un albero, noi non vediamo un agglomerato di macchie colorate distribuite in un certo modo; noi vediamo un albero, un oggetto materiale con un retro, con dei lati, e così via. Parte di esso, per esempio il retro, non può essere visto, ma noi vediamo una cosa con un retro [...]. Il noema è il complesso sistema di determinazione che unifica questa moltitudine di caratteristiche in aspetti parziali di un unico e medesimo oggetto.<sup>8</sup>

Il noema di un albero – dice Føllesdal – include aspetti che non possono essere percepiti in uno stesso particolare momento. L'attesa rispetto all'albero, basata su nostre precedenti esperienze, è che questo abbia un retro e dei lati: ciò attiene al noema dell'albero.

Così, come un noema husserliano contiene contestualmente attese su come un oggetto può apparire da diverse prospettive, i pittori cubisti rappresentano lo stesso oggetto considerato da molteplici e diversi angoli visuali contemporaneamente.<sup>9</sup> Per la prima volta, si considera l'oggetto 'relativamente', cioè da più punti di vista, nessuno dei quali predomina sugli altri.

L'oggetto sezionato è visto simultaneamente da tutti i suoi lati, dall'interno e dall'esterno, da sopra e da sotto. Le disparate angolazioni da cui esso viene colto vengono così ricomposte e sovrapposte nella visione sincretica della rappre-

---

<sup>7</sup> Il primo volume di *Ideen* fu pubblicato per la prima volta nello "Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung" nel 1913.

<sup>8</sup> Il passo di Føllesdal è citato in Hintikka 1975, 119-120.

<sup>9</sup> Sul metodo di scomposizione cubista, si veda Fry 1966, 24.

sentazione. A sua volta, essa risulta quale riassunto sincronico di un percorso che l'artista ha compiuto intorno all'oggetto illustrato. La geometria dei piani che regge la scomposizione delle immagini cubiste, ricostruita nella simultaneità delle parti dell'intero pittorico, appaiono quale principio fondante dell'esperienza fenomenologica, ovvero quella delle parti dipendenti e non dipendenti degli interi di percezione. I dipinti di un Picasso, ad esempio, restituiscono i vari aspetti di una figura, riportato l'uno accanto all'altro e nelle loro forme rientranti e sporgenti.<sup>10</sup> In una singolare coincidenza con le teorie della relatività di Einstein (1905), il fattore del tempo interviene in luogo della dimensione della profondità, nel tentativo di superare la conoscenza empirica della realtà per approdare a nuovi modelli descrittivi. Mossi rispettivamente da desideri estetici e scientifici, artisti e scienziati teorizzano la conoscenza dello spazio e del tempo quale dato relativo al singolo punto di osservazione. Ebbene, il noema non è, per sua natura, immagine né illustrazione. Esso ha piuttosto a che fare con qualcosa di indecifrabile che solo la mente dell'uomo può comprendere. Un concetto che attiene non solo all'universo pittorico – come la critica tradizionale vuol far pensare – ma anche alla sfera della scultura che, negli stessi anni, si trova a rispondere ai medesimi interrogativi della pittura.

Nei primi anni Dieci del secolo, Raymond Duchamp-Villon avrebbe scritto:

*L'Art est le rapport de l'homme avec l'indéchiffrable. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il soit illisible... C'est aussi l'unique moyen pour l'homme de s'évader en esprit et de goûter la liberté.*<sup>11</sup>

Non è forse proprio l'importanza del pensiero ciò cui allude lo scultore francese in uno dei suoi appunti? E, ancora: «la nature nous oblige chercher, maintenant, la représentation de l'objet pensé puisqu'elle se charge de nous donner l'objet vu».<sup>12</sup> Certo, al fine di rappresentare la successione dei dati contingenti di un oggetto, la scultura non si avvale dell'arma delle due dimensioni, al modo della pittura. Essa è infatti dotata, per sua natu-

<sup>10</sup> Si segnala, a questo proposito, Albertazzi 1998, 303.

<sup>11</sup> Duchamp-Villon, nota manoscritta non datata, pubblicata in Popovitch 1976, 19.

<sup>12</sup> Duchamp-Villon, nota manoscritta non datata (Archivi della Bibliothèque Kandinsky – Centre Pompidou, Fonds Duchamp-Villon, DUCHV 2, 7783.8).

ra, della misura della profondità (la terza dimensione) che indissolubilmente si lega alla materia di cui si compone. Ne risulta che la quarta dimensione, quella del tempo – generata dalle tre grandezze conosciute e data, in pittura, dai processi di scomposizione e successiva ricomposizione dei piani –, è insita nella sua stessa struttura plastica. In ragione di un’analisi critica del cubismo, superfluo sarebbe dunque accontentarsi degli elementi di somiglianza tra le due arti, riconducendo gli stessi alla forma di riferimento della pittura. Se il cubismo pittorico traduce una nuova pratica spazio-temporale provocando una conseguente impressione scultorea, allo stesso modo l’espressione plastica di questi anni introduce l’esperienza temporale nella rappresentazione spaziale dell’opera. Nonostante la dimensione del movimento e del tempo sia sempre stata presente nella scultura occidentale e abbia raggiunto l’apice del dinamismo nelle figure di Rodin, questa antica tipologia di rappresentazione del reale presuppone una verosimiglianza iconografica che, per il suo stesso esistere, nulla ha che fare con il cubismo.

Il cubismo non può essere concetto normativo: esso ha piuttosto un proprio valore operativo che fornisce una risposta a una problematica figurativa nuova, in rottura con la produzione plastica dominante. Si tratta di un discorso a mio avviso conforme a quella stessa obiettività che, sin dai primi anni del Novecento, attrae Guillaume Apollinaire, quando egli riconosce come criteri oggettivi della creazione artistica i principi di verità, qualità e originalità. Nei suoi *Peintres Cubistes*, il critico e poeta francese distingue quattro tipi di cubismo: il cubismo scientifico (ovvero l’arte di dipingere complessi nuovi con elementi tratti non dalla realtà della visione, ma dalla realtà della conoscenza) che comprende Braque, Picasso, Gris e Gleizes; il cubismo fisico (ovvero l’arte di dipingere complessi nuovi con elementi tratti prevalentemente dalla realtà della visione, tipica dell’opera di Le Fauconnier, Marchand, Herbin e Véra); il cubismo orfico (l’arte di dipingere complessi nuovi con elementi tratti non dalla realtà della visuale, ma interamente creati dall’artista e da lui dotati di verità) che comprende Léger, Delaunay e Picabia; il cubismo istintivo (l’arte di dipingere complessi nuovi con elementi tratti non dalla realtà visuale, ma da quella che l’istinto e l’intuizione suggeriscono all’artista) che annovera Rouault, Matisse, Derain e Dufy (Apollinaire

1912b, 24-26). L'arte diviene un concetto che, unendosi indissolubilmente alla realtà e alla natura, si dota di verità, punto focale di quelle virtù plastiche che egli ha riconosciuto in Cézanne, Matisse, Picasso e Braque:

Les Vertus plastiques: la pureté, l'unité et la vérité maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée. [...] La flamme est le symbole de la peinture et les trois vertus plastiques flambent en rayonnant (Apollinaire 1912a, 5-6).

La verità è insita nell'opera stessa e deve essere ricercata attraverso l'anima dell'artista che, a sua volta, tenta di raggiungerla al di là della semplice imitazione della natura. I nuovi artisti assimilano il modello che hanno di fronte e, tramite una corretta applicazione della tecnica – in cui il ruolo di prim'ordine spetta alla matematica e alla geometria – pervengono al concetto assoluto di verità. Diversamente da Picasso, lontano da ogni tentativo di teorizzazione del cubismo, si ricorda che fu proprio Apollinaire a istituzionalizzare il cubismo quale pittura concettuale: «le cubisme authentique [...] ce serait l'art de peindre de nouvelles compositions avec des éléments formels empruntés non à la réalité de la vision mais à celle de la conception» (Apollinaire 1913). Ancora, nei suoi *Peintres cubistes*:

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création (Apollinaire 1912a, 16).

Una lezione che si crede per certi aspetti vicina al concetto di 'forma significativa' di Clive Bell che, intorno agli anni Dieci del Novecento, germoglia nell'universo teorico del cubismo secondo un metodo empirico e induttivo caratteristico del pensiero inglese:<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Roger Fry e Clive Bell svolsero un ruolo chiave per la storia del cubismo, presentando per la prima volta l'arte di Picasso a Londra con la mostra *Manet and the Post-impressionists*, organizzata nel 1910. Fry fu anche il primo a esporre alcuni quadri cubisti nella capitale britannica in occasione della successiva *Second Post-impressionist Exhibition* del 1912, per la quale Clive Bell curò una sezione dedicata all'arte modernista britannica (Reed 2013, 52).

Ci deve essere una qualità senza la quale l'opera d'arte non può esistere; e tale invece che nessuna opera che la possieda anche all'infimo grado sia del tutto priva di valore. Qual è questa qualità di cui sono partecipi tutti gli oggetti che provocano in noi emozioni estetiche? Qual è la qualità comune a Santa Sofia e alle vetrate di Chartres, alla scultura messicana e ad una coppa persiana, ai tappeti cinesi e agli affreschi padovani di Giotto, ai capolavori di Poussin, di Piero della Francesca e di Cézanne? Una sola risposta mi appare possibile: la forma significativa. In ciascuna di quelle opere una particolare combinazione di linee e di colori, la presenza di certe forme e di determinati rapporti di forme provocano in noi emozioni estetiche. Questi rapporti e queste combinazioni di linee e di colori, queste forme che suscitano una commozione estetica, ecco ciò che io chiamo 'forma significativa'; e la 'forma significativa' è appunto l'unica qualità comune a tutte le opere di arte visiva (Bell 1914).

Nel campo del più puro formalismo herbartiano, Bell elegge emozione estetica quel particolare tipo di emozione che, pur attraversando infinite variazioni, resta fondamentalmente sempre lo stesso. Egli definisce forma significativa la qualità che accomuna la classe di oggetti che è ragione della nostra emozione estetica. Si tratta di una definizione che, per via negativa, impone l'esclusione di tutto ciò che è riassumibile sotto il termine di 'bello':<sup>14</sup> rispetto al pensiero di Berenson, che aveva concepito lo spazio come forma (1896), il discorso di Clive Bell tenta di dare forma di puro pensiero alla viva e attuale esperienza artistica.<sup>15</sup> L'elemento descrittivo – tutto ciò, quindi, che accomuna nozioni in rapporto con la vita pratica – diviene irrilevante rispetto all'arte, in luogo di una sempre maggiore importanza accordata al concetto di fondo che muove l'azione dell'artista. Per Bell, compito della critica è pertanto individuare quegli elementi la cui combinazione produce la forma significativa (Bell 1914). Nel suo saggio del 1947, d'altronde, anche Metzinger, avrebbe sottolineato l'importanza del pensiero che sta alla base della pratica cubista: «le cubisme, en effet, outrepassa la chose extérieure pour l'envelopper et la

---

<sup>14</sup> Herbart aveva definito "bello" un complesso sistema di rapporti di linee e di colori. Dal punto di vista estetico si era rivolto al solo concetto di forma, intesa quale coerenza di rapporti (si segnala la sua opera *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, A. W. Unzer, Königsberg, 1813), citata in Salvini 1949, 12.

<sup>15</sup> Si allude a *I pittori italiani del Rinascimento* (Berenson 1942), in cui l'autore elabora uno studio sul metodo delle attribuzioni riducendo a sistema l'analisi morfologica già enunciata da Giovanni Morelli.

mieux saisir. Regarder le modèle ne suffit plus, il faut que le peintre le pense» (Metzinger 1947, 77).

Si stava mettendo in atto un fondamentale cambiamento che presto avrebbe investito l'arte occidentale del primo Novecento: il passaggio da un'arte di percezione (protagonista della pratica illusoria dell'arte fino agli anni del Cubismo) a un'arte di concettualizzazione, dall'illustrazione di ciò che ci appare esternamente alla struttura interna di uno spazio complesso, concepito in relazione a un punto di vista mobile.<sup>16</sup>

Dal momento in cui i giovani artisti scoprono la scultura negra, tra il 1906 e il 1907, la pittura cubista irrompe sulla scena artistica internazionale: in pochi anni si moltiplicano le opere di Picasso e di Braque, ma anche di Léger, di Delaunay, Gleizes e altri, foriere di qualcosa di totalmente nuovo rispetto a ciò che fino ad allora era conosciuto. Si tratta di una radicale – la più grande, dopo la sconvolgente epoca del Rinascimento – rivoluzione dei canoni estetici che investe il panorama artistico parigino ed europeo, ostacolando, nella sua ortodossia, la lettura critica della più generale produzione d'avanguardia degli stessi anni. Una tra le glorie del cubismo è infatti l'eterogeneità di tecniche e di stili proprie agli artisti che lo coltivano, mossi dall'ambizione di condividere un clima spirituale piuttosto che un dogma accademico.<sup>17</sup> Varietà tra pittura e scultura, innanzitutto. Ma cosa significa una pittura cubista? E cosa identifica una scultura cubista? Sicuramente l'adesione alla matematica e alla geometria; la scomposizione dei piani; la moltiplicazione dei punti di vista, il rifiuto dello spazio euclideo; la semplificazione e frammentazione delle forme; l'introduzione della quarta dimensione e la riconfigurazione dello spazio grazie a nuove operazioni intellettuali.

Attraverso l'abbandono dell'unico e statico punto di vista, la pittura cubista traduce una inedita pratica spazio-temporale: tradizionalmente, riteniamo un oggetto reale un corpo la cui verità è costruita ed elaborata dal nostro atto cognitivo. Proprio a questa verità convenzionale la pittura ora si oppone, rifiutando quello che il nostro intelletto ci fa vedere.

La visione tridimensionale, prospettica e proporzionale cessa di esistere, relegando il suo status a obsoleta regola ac-

---

<sup>16</sup> A proposito dello spazio cubista, si segnala Alvard 1953, 43-49.

<sup>17</sup> Una parte della letteratura artistica definisce le varianti del cubismo quali "cubismi". Si veda Dubois 1973, 77-92.

cademica. Una rimessa in causa della ragione, della mente pensante; una rielaborazione della morfologia nel campo dell'arte che, oltre a coincidere con il relativismo di Einstein, abbraccia il campo dello strutturalismo linguistico, argomento ancora poco studiato nel merito del cubismo.<sup>18</sup>

Picasso e Braque sono tra i primi a ridurre l'oggetto in forme semplici e sfaccettate: essi rimettono in discussione la rappresentazione narrativa e descrittiva e trattano le nature morte e i paesaggi quali solide forme geometriche che eludono ogni accenno di profondità.

I due artisti, presto seguiti dagli altri, mirano a risolvere il problema della terza dimensione, riportando la categoria dello spazio – anch'esso inteso come elemento solido – alla superficie piana della tela, servendosi di linee oblique per suggerire la profondità e di linee curve per rivelare massa e volume. Il cubismo è demitizzazione e demistificazione, poiché significa anziché imitare. Un atteggiamento di totale rifiuto rispetto alla prassi artistica dell'illusione che, contestualmente, invita a discernere le caratteristiche di ogni singolo pittore e scultore e dei loro ineguali vocabolari estetici.

Gli scultori che gravitano in ambito cubista guardano e si confrontano con le soluzioni estetiche indagate dai colleghi pittori, che queste siano date dalla scomposizione poliedrica dell'oggetto rappresentato, dalla ricezione dell'arte africana o dalla più razionale interpretazione del primo cubismo cezanniano. È attraverso quest'arte plastica che artisti come Matisse e Picasso, il primo tra il 1905 e il 1908 e il secondo tra il 1907 e il 1914, riescono a risolvere i problemi che pone la loro pittura. Ma, accanto a loro, Alexander Archipenko, Joseph Csaky, Henri Laurens, Jacques Lipchitz e Raymond Duchamp-Villon.

Si tratta di un progressivo mutamento di concetto e di forma che, da lì a poco, avrebbe implicato un radicale rinnovamento nella percezione dell'oggetto rappresentato. Per citare lo strutturalismo di Saussure – di cui la semiotica si appropria estendendo il concetto a tutti i prodotti di una data cultura – ciò che avanza è la scoperta della dimensione completamente

---

<sup>18</sup> Un accenno al rapporto tra lo strutturalismo linguistico (iniziato con la pubblicazione postuma del *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure nel 1916) e l'arte delle Avanguardie è pubblicato nell'introduzione di Palma Bucarelli al catalogo della mostra *Il cubismo*, Roma, 1973 (Bucarelli 1973, 8).

arbitraria tra significante e significato, quindi tra forma e oggetto rappresentato.<sup>19</sup>

Nel corso del primo Novecento, si assiste ad alcune ricerche d'espressione che si articolano sulla base di due aspetti principali: dapprima, la sfaccettatura della superficie in una sorta di moltiplicazione geometrica (si pensi a *Fernande* di Picasso del 1909), successivamente, la semplificazione estrema degli elementi e la geometrizzazione delle forme, fino a toccare i limiti dell'astrazione. Come la pittura, la scultura cubista si rivolge essenzialmente alla relazione tra spazio e oggetto, data dall'uguaglianza che gli artisti accordano ai pieni e ai vuoti della composizione. Lo scultore cubista – si pensi all'opera di Archipenko degli anni 1912-1915 o al *Cheval* di Duchamp-Villon – non rappresenta l'elemento della composizione come un qualcosa in movimento nello spazio e nel tempo reali, ma lo traduce perché esso possa essere compreso nel suo significato essenziale. Quando raggiunge Parigi da Mosca, nel 1908, Archipenko, per cui la forma non consiste che in pieni e vuoti (*Femme marchante* del 1912), non esita a introdurre nelle sue composizioni i materiali del legno, del metallo e del vetro, alla maniera degli imminenti collages dei suoi colleghi pittori (*Medrano I*, 1913), anticipando e servendosi degli effetti di trasparenza che alcune decine di anni dopo sarebbero divenuti principi sistematici dell'opera di Henry Moore (Mathey 1967, 289). *Femme Marchante*, in particolare, è il prototipo di una serie di donne ritratte in piedi o intente a pettinarsi, dal viso svuotato e dalle cosce modellate e formate dall'opposizione concavo-convesso, tipiche della sua produzione. I colori vivi delle sue opere, così come le incrostazioni metalliche delle icone della sua giovinezza trascorsa in Ucraina rivelano il suo interesse per la pittura cubista e per l'arte africana.<sup>20</sup>

Archipenko è senz'altro lo scultore d'avanguardia più presente sull'attuale scena artistica parigina che, inevitabilmente, dedica maggiore spazio alla produzione pittorica. Allo stesso modo, Henri Laurens e Jacques Lipchitz (*Marin à la guitare*, 1914-1915) aderiscono al cubismo intorno al 1915, tutta-

---

<sup>19</sup> Sul significante nelle arti figurative, si veda Gombrich 1967.

<sup>20</sup> A Parigi, Archipenko si lega subito di una profonda amicizia con numerosi artisti, francesi e stranieri, insieme ai quali, dal 1910 al 1914, egli espone le sue opere. Tra questi, noti al pubblico come cubisti, Fernand Léger, i fratelli Duchamp-Villon, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Frantisek Kupka, Joseph Csaky, Robert e Sonia Delaunay.

via focalizzandosi sull'aspetto più costruttivo e architettonico della scultura. Tra il 1915 e il 1919, particolarmente attento alla relazione tra spazio e forma, Laurens tenta di captare l'equivalente plastico delle analisi pittoriche che ha modo di osservare: egli adotta l'estetica cubista traducendo nella forma plastica il suo repertorio di chitarre e bottiglie e non ricorre al colore che per eludere gli effetti di spostamento della luce sull'oggetto che rappresenta (si pensi, ad esempio, a *La Bouteille de Beaune* del 1918). «Une œuvre d'art – dice Laurens – doit projeter sa lumière et non l'emprunter. Elle est l'expression de la qualité humaine de l'artiste».<sup>21</sup>

Dal 1913, l'opera di Lipchitz vede una sensibile semplificazione della forma e una predominanza della linea curva. Nelle sue sculture si nota una frammentazione delle forme e una commistione di superfici piane e arrotondate: il suo *Marin à la guitare* del 1914 è costruito a partire da elementi schematizzati; la contrapposizione di parti concave e convesse provoca forti opposizioni di luce e ombra fino a suscitare il senso di dinamismo dell'opera. Anche Joseph Csaky offre il suo contributo al cubismo già prima del 1914. Subito dopo il suo arrivo a Parigi, installatosi nella celebre Ruche, nel quartiere di Vaugirard ai confini di Montparnasse, frequenta gli artisti che vi abitano – da Arkipenko a Modigliani a Léger e da Zadkine a Lipchitz all'italiano Ardengo Soffici – e scopre rapidamente l'avanguardia. Tra le sue opere di matrice cubista, meritano attenzione particolare la *Figure habillée* del 1913, in cui gli elementi del corpo femminile sono semplificati e geometrizzati fino alle estreme conseguenze, e la *Tête* dell'anno successivo, un ritratto ridotto a linee di forza e composto con vive contrapposizioni dei piani, in cui l'artista raggiunge il culmine della semplificazione. Brancusi, sebbene nella sua vita si sia sempre mostrato personalità autonoma e solitaria, mosso dal desiderio costante di ritrovare la forma originaria, assoluta e primordiale delle cose, si avvicina all'estetica cubista con opere come *Tête d'enfant* del 1915: «la simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi, en s'approchant du sens réel des choses».<sup>22</sup> Secondo la letteratura artistica più accreditata, Ossip Zadkine, Julio González e Joseph Csaky sono da

---

<sup>21</sup> Henri Laurens, cit. in Janneau 1929, 90.

<sup>22</sup> Constantin Brancusi, 1955, cit. in Zervos 1955, 159.

considerarsi tra i primi scultori cubisti, nonostante essi si attingano a codici classici che presto si trovano ad abbandonare in sostegno di una linea evolutiva più personale. L'agiografia ortodossa – e sottolineo la volontà di esaltazione quasi religiosa da parte della storiografia – riconosce Zadkine, insieme a Lipchitz e a Gutfreund, quali scultori cubisti. La nuova maniera cubista di interpretare la realtà li aveva tuttavia persuasi a tornare verso una figurazione in grado di legittimare «la ragione cosciente che significa l'esperienza vissuta».<sup>23</sup> Nonostante la *Femme à l'éventail* del 1920 (esposta al Salon d'Automne del 1923) o la serie de *l'Accordéoniste* (1922-1926) mostrino un orientamento estetico decisamente cubista e la critica generale sul movimento citi l'artista quale adepto del cubismo, Zadkine, come emerge dal suo scritto *Le Maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie* del 1968, non si è mai sentito tale: «cette période dite 'cubiste' – avrebbe detto – n'a pas duré longtemps, car je ne m'y sentais pas, je ne m'y voyais plus, je ne m'y exprimais pas» (Zadkine 1968, 216). Tra il 1921 e il 1925, egli è brevemente sedotto da questa particolare sintassi delle forme, ma per poi abbandonarla e tornare al suo personale vocabolario plastico.

Ben prima di Zadkine, intorno al 1909, Picasso getta le basi di una nuova grammatica scultorea, orientata verso l'utilizzo ritmico dei piani e della policromia e l'integrazione di materiali diversi. Egli sembra tuttavia trasporre nelle tre dimensioni le qualità pittoriche della sua opera, affrontando una scultura sostanzialmente sperimentale e di rado pervenendo a una creazione plastica dissociata dalla sua stessa pittura. Intorno al 1912, con lo sguardo di un pittore, egli inizia a realizzare le sue prime sculture assemblate: i temi prediletti sono le nature morte, mentre i materiali che sceglie, come il legno, il cartone, la lamiera e la corda, danno libero sfogo alla sua spontanea creatività. Ancora, l'anarchico e anticonformista Henri Gaudier-Brzeska, giunto a Parigi nel 1909, si fa incantare dall'arte negra – già celebrata dagli Espressionisti e dai Fauves per il suo significato magico ed esotico, senza però esser studiata nei suoi caratteri formali e strutturali – cui viene iniziato dal poeta americano Ezra Pound (Chevillot 2009, 121). Attraverso l'arte primitiva, che molto lo avvicina alle ricerche condotte da Archipenko tra il 1909 e il 1910, Brzeska tenta di af-

---

<sup>23</sup> Si veda Milhau 1973, 125.

francare la scultura dalla figurazione tradizionale per dare risalto al gioco formale del volume nello spazio. La scoperta della scultura primitiva avrebbe giocato un ruolo fondamentale, anche se di breve durata, nelle creazioni cubiste. Essa avrebbe indotto gli artisti alla progressiva riduzione dell'anatomia umana a losanghe e triangoli geometrici oltre che all'abbandono di ogni proporzione canonica e tradizionale (Fry 1966, 13). Personalità quasi mistica, Brzeska è artefice di un'opera per alcuni aspetti molto vicina a quella di Brancusi e di Duchamp-Villon. Nel bronzo *Le chien* del 1914, egli riduce le singole parti del corpo dell'animale per integrarle in una medesima forma semplificata.

Se l'ultimo scorcio dell'Ottocento aveva visto primeggiare l'attenzione al colore e alle sensazioni ottiche suscitate dalle tele impressioniste, ora ci si concentra sull'aspetto prettamente formale – e contenutistico – dell'opera, aspetto a fondo indagato dalla storiografia classica sul cubismo.<sup>24</sup> A partire dal 1910, Duchamp-Villon è tra i primi ad applicare alla scultura un linguaggio vicino al cubismo:

Cubisme: libération de tout esclavage, couleur, apparence des objets, perspective; aucun contact d'un art avec un autre. Pas de passivité – création. Moyens nécessairement sujets de l'espace et du temps, mais régis par des lois hors l'espace et le temps.<sup>25</sup>

La luce interviene nella sua opera per sottolineare il movimento potenziale, conferendo a una struttura statica il suo effetto dinamico. *L'Athlète* del 1910, il *Baudelaire* del 1911 e soprattutto il suo ancor più celebre *Cheval Majeur* del 1914 testimoniano il suo interesse per il problema dell'espressione plastica

---

<sup>24</sup> Nella sua ricostruzione della storia dell'arte moderna, Edward Fry spiega le ragioni profonde della rivoluzione picassiana e cubista. Insieme a Daniel-Henry Kahnweiler, John Golding e a Douglas Cooper, Fry prende parte alla critica "ufficiale e ortodossa" che ritiene il cubismo essenzialmente costituito dall'opera di Picasso e di Braque, cui viene talvolta affiancata quella di Gris e di Léger (Fry 1966, 13-14). Si veda a tal proposito l'introduzione al testo di Maria Grazia Messina e Jolanda Nigro Covre (1986, 11-34). Come precisa Guido Bartorelli nel suo studio su Léger del 2011, le ricerche dei nuovi interpreti del cubismo (Daniel Robbins, Christopher Green, Virginia Spate, Maria Grazia Messina, Jolanda Nigro Covre, David Cottington, Linda Dalrymple Henderson, Mark Antliff e altri) avvertono la necessità di un'indagine contenutistica e iconologica che accompagni quella meramente formale (Bartorelli 2011, 13-19).

<sup>25</sup> Duchamp-Villon, nota manoscritta non datata, pubblicata in Popovitch 1976, 19.

del movimento cubista fino ad approdare alla sintesi, apparentemente impossibile, tra la realtà organica e la Macchina.

Il problema degli scultori è quello di trovare il potere formale, attinente alla loro arte plastica, che ben si accordi con la nuova nozione di spazio. Nessuno di loro ammette un'influenza cubista nella loro opera, ma tutti tengono conto di questo movimento.

Non si tratta di un semplice trasferimento dei principi pittorici nelle tre dimensioni. In tal modo la scultura risulterebbe un fenomeno di superficie. Caso emblematico e contrario, il *Verre d'absinthe* di Picasso (1914) conserva il suo effetto pittorico mancando perciò di un effettivo risultato scultoreo: se la sintesi sembra raggiunta, prevale infatti l'elemento aneddótico e decorativo, risultando l'intento dell'artista ancora lontano dall'introduzione del colore auspicata dagli scultori per conferire effetti di spazio e luce alle loro opere. Nella ricerca di una ristrutturazione sintetica della realtà, la scultura cubista mantiene la propria autonomia attraverso l'aggiunta o la soppressione delle forme, la distorsione delle proporzioni, la figurazione e l'astrazione. Una scultura – direbbe Picasso – che si dimostra il miglior commento alla pittura.<sup>26</sup> Una scultura, quella cubista, che non si dimostra quale sterile e stilistica imitazione della pittura, ma che, attraverso gli elementi di cui essa si compone (materia, spazio e volume), tenta di tradurre la condizione di profonda incertezza propria dell'animo umano.

Errato sarebbe definire il cubismo come scuola o, ancor peggio, come scuola di pittori. Vero è che il movimento nasce – termine incongruo ma efficace – su iniziativa dell'artista che più di tutti ha rivoluzionato i canoni estetici moderni, Picasso. Ma una rivoluzione così profonda non può che infiltrarsi nei meandri della storia della bellezza (sempre che del cubismo si possa parlare in questi termini). Complice il ruolo di catalizzatore intellettuale del circolo di Puteaux, il pensiero sembra rappresentare il fondamento della pratica cubista: il motivo risiede nel fatto che, ancor prima di una rivoluzione estetica, si tratta di una rivoluzione concettuale che sembra guardare e reinterpretare le riflessioni di Sant'Agostino, di Aristotele, di Platone, di Husserl, di Cartesio e di Bergson. Gli artisti discutono insieme di arte, di

---

<sup>26</sup> Il 2 febbraio 1964, Picasso dice alla moglie di Renato Guttuso, Mimise: «la scultura è il miglior commento che un pittore possa fare alla pittura» (Picasso 1998, 96).

letteratura, di filosofia, di matematica, di geometria non-euclidea e di quarta dimensione; si interrogano su come riuscire a creare un'arte che possa rispecchiare la vita del XX secolo. Da qui, si annunciano essenziali le relazioni con la letteratura di Baudelaire, in perpetua difesa della modernità, e con quella di Tolstoj che auspica la realizzazione di un'arte più fruibile e aderente ai bisogni della società contemporanea, di fatto incontrando lo spirito dell'avanguardia cubista. Il tutto sembra trovare un naturale sviluppo nel contesto contemporaneo a Picasso e compagnia che ambisce alla definizione di una rivoluzionaria maniera d'arte, riflesso di un altrettanto inconsueto modo di interpretare il mondo che abitano. La storia dell'arte cubista appartiene alla storia del pensiero.