

Da: *Standing Sculpture*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang, F. Poli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 dicembre 1987 - 30 aprile 1988), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 1987, pp. 19-26.

## *Alcune note intorno alla scultura*

**Francesco Poli**

### *Sfortuna della scultura*

«Che cos'è la scultura? La scultura è quella cosa contro cui si va a sbattere quando si indietreggia per vedere meglio un quadro». Questa divertente affermazione di Ad Reinhardt è qualcosa di più di una semplice battuta ironica sulla differenza fra pittura e scultura e sulla superiorità della prima. Al di là delle specifiche ragioni connesse all'idea di pittura dell'artista americano, risuona qui l'eco persistente della sfortuna critica che ha accompagnato la scultura moderna a partire, soprattutto, dal drastico giudizio negativo di Baudelaire, ma che ha radici autorevoli già nel Rinascimento. Straordinariamente viva, quasi da commedia teatrale, è la descrizione delle differenze fra il lavoro del pittore e quello dello scultore che si legge nel *Trattato della pittura* di Leonardo. Mentre il pittore «con grande agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e muove il lievissimo pennello», in un'abitazione pulita, in silenzio o accompagnato da belle musiche, lo scultore, sudato e «tutto infarinato di polvere di marmo che pare un fornaio», lavora in un ambiente sporco e in un continuo strepito di martelli. Contrapponendo polemicamente l'attività del pittore che «conduce le opere sue con maggior fatica di mente», a quella «meccanicissima» dello scultore che agisce «per forza di braccia e di percussione», Leonardo rivendica per l'artista lo status di intellettuale e per l'arte figurativa quello di «scienza» che supera i limiti della pratica artigianale. A differenza della scultura che è incatenata alla fisicità ingombrante e pesante dei suoi materiali costitutivi, la pittura «in una piana superficie per forza di scienza dimostra le grandissime campagne co' lontani orizzonti», e cioè può allargare quanto vuole il suo orizzonte figurativo nell'universo virtuale della bidimensionalità.

Concorda sostanzialmente con la posizione di Leonardo quanto scrive Baudelaire all'inizio del suo commento sulle sculture esposte al Salon di Parigi del 1846, intitolato *Perché la scultura è noiosa*. Per Baudelaire la pittura «è un'arte di ragionamento profondo, il cui godimento richiede per sé un'iniziazione particolare», mentre la scultura che ha origini lontanissime (tutti i popoli primitivi erano abilissimi nell'intagliare feticci) e si avvicina molto di più alla natura è «un'arte dei Caraibi»: infatti anche i contadini più ignoranti sanno apprezzare un pezzo di legno o di pietra ben tornito, restando invece «istupiditi davanti alla pittura più bella». Uscita dal suo stato primitivo la scultura diventa, per secoli, un'arte complementare, funzionale alle grandi realizzazioni architettoniche, popolando le strutture delle cattedrali o le facciate e i parchi di palazzi come Versailles. Nei Salons, proposte come opere isolate, scrive Baudelaire, le sculture diventano un'arte da salotto e da camera da letto: «non vi sono minuzie o inezie a cui lo scultore non si conceda», vincendo «il confronto con tutti i calumé e i feticci». D'altro canto ci sono anche artisti dotati di una disperante universalità, capaci di tutto: dalle figure colossali ai portafiammiferi, dai motivi d'oreficeria ai busti e bassorilievi, la cui funzione non va mai al di là della decorazione o della celebrazione retorica.

Collegandosi direttamente a Baudelaire, senza peraltro citarlo, Carlo Carrà, in uno scritto del 1923, rincarà la dose: «Del resto non bisogna credere che queste siano le sue peggiori degradazioni. Vi è

la scultura dei monumenti celebrativi, sulle piazze delle città e dei cimiteri, vera e propria industria del cadavere: un'idea grottesca che ha fiorito sul terreno putrido della fatuità moderna e ha spesso troppo spesso dispensato chi la pratica d'ogni responsabilità verso l'arte».

Nelle sue riflessioni degli ultimi anni (1945) sulla scultura, anche molto autocritiche, Arturo Martini accusa quest'arte di essere «lingua morta», e cioè ancora legata scleroticamente a canoni antichi e sorpassati, perché troppo condizionata dalla sua funzione monumentale e celebrativa, perché il suo orizzonte «è ancora il piedestallo dove si inchina e muore la solita riproduzione del modello nelle stesse tre dimensioni». Per lui tutta la scultura moderna «non è stata che un fiasco o un fallimento» perché non ha sentito il bisogno di rendersi indipendente, di uscire dai limiti delle tradizionali tre dimensioni: tutti, in un modo o in un altro si sono messi a copiare qualcuno, gli egizi o gli etruschi o, i più moderni, «i fantocci dell'Isola di Pasqua», fermandosi comunque al fatto umano. La scultura per non essere più sterile dovrà trasformarsi in un «grebbo plastico» esprimendosi nello spazio e non più come un fatto avulso da questo e posato su un piedestallo.

Precursori italiani in tale direzione erano stati, in forme diverse, Medardo Rosso e Umberto Boccioni; uno sviluppo inedito dell'opera plastica nello spazio sarà realizzato da Fontana. Ma naturalmente non si tratta solo di una questione italiana.

In ogni caso la rottura definitiva con l'accademismo classicheggiante o veristico così deprecato da Baudelaire avviene per molti aspetti attraverso la scoperta dei valori dell'arte primitiva (dell'«arte dei Caraibi») da parte degli esponenti delle avanguardie. Artisti come Brancusi, Epstein, Gaudier-Brzeska, Derain, Kirchner cercano di caratterizzare i loro lavori con la forza sintetica e la carica di espressività primaria delle sculture africane e oceaniche, allontanandosi definitivamente e in modo radicale dal «bianco mondo di gesso e di marmo popolato da figure in pose teatrali», per usare una efficace definizione dei Salons, ufficiale scritta da Léonce Bénédite (*La sculpture*, parte I, in «La Revue de l'Art», 1899) e vivere autonomamente in nuovi spazi di libertà creativa.

### *Vita da statue*

Il popolo delle statue in marmo e in bronzo è piuttosto numeroso nel mondo e in particolare in Italia. Questi figli marmorizzati e bronzificati della memoria storica ufficiale, nati in secoli diversi, pur non esenti da acciacchi, sfidano per dovere e diritto l'incalzare inesorabile del tempo. Alloggiati in piazze, strade e giardini (o relegati nei cimiteri), in dignitosa e silenziosa immobilità, rispettando rigorosamente le posizioni gerarchiche loro assegnate, sopportano stoicamente pioggia, grandine, canicola, nebbia e anche le più umilianti deiezioni dei piccioni, per essere sempre pronti a offrirsi agli sguardi degli eventuali osservatori. Sguardi casuali e distratti, per lo più, quando si tratta della più vasta categoria dei monumenti privi di carisma artistico; ossessivamente feticistici, carichi di indiscreta e vorace curiosità turistica, nel caso si tratti di famose opere d'arte, tanto da temere talvolta per la loro stessa incolumità (il martello iconoclasta di un nuovo Toth è sempre in agguato). In quest'ultimo gruppo ci sono personaggi talmente famosi, come per esempio il *David* di Michelangelo, che si possono permettere di avere addirittura un sosia incaricato di occupare la posizione all'aperto, subendo le intemperie e, unica consolazione, divertendosi spesso a beffare l'ignaro pubblico disinformato. Ma, ingabbiato come un leone allo zoo, nella sua sala al Museo dell'Accademia, il vero *David* forse rimpiange la rumorosa e vitale quotidianità del passato, quando non era ancora stato definitivamente classificato come «pezzo da museo». Tuttavia, nella sua attuale collocazione in un interno, la statua emerge come un grandioso gigante straniato, la cui forza plastica appare più intensa, cambiati i rapporti spaziali.

Gloriosa e gratificante è l'esistenza dei monumenti equestri che hanno resistito saldi sugli alti

pedestalli in mezzo alle principali piazze. In groppa a possenti cavalli di incontestabile virilità, il *Colleoni* a Venezia, il *Gattamelata* a Padova, il *Farnese* a Parma, *Emanuele Filiberto* a Torino, onorano i loro artefici così come vanno superbi del nome che portano, guardando dall'alto in basso lo sciame di persone e automobili che li circonda. Solo il capostipite di questo scelto manipolo, il vecchio *Marco Aurelio* del Campidoglio, intaccato dal cancro del bronzo è andato al restauro rischiando per sempre di lasciare il suo posto, anche lui, a un sosia.

Nel caso di questo genere di élite monumentale, avviene da parte di tutti un processo di personalizzazione tale che, si può dire, non ci si trova più davanti a una rappresentazione, ma davanti al personaggio stesso del quale non è importante la vera storia passata quanto quella presente, e cioè la sua funzione quotidiana nel contesto urbano. Della stessa categoria fanno parte anche certi monumenti, non di per sé capolavori artistici, che hanno assunto un ruolo da protagonisti nelle città in cui vivono.

Due casi strettamente connessi, a Copenaghen, risultano in questo senso esemplari. Il primo è la celeberrima *Sirenetta*, che tutti vanno a visitare, o meglio a salutare, là sulla punta del porto dov'è posata su un modesto masso a fior d'acqua. Il secondo, per molti versi, nella piazza del municipio, è Andersen in persona, fuso in una massa di bronzo un po' più grande del vero, tranquillamente seduto in poltrona, su un piedestallo molto basso. Detto per inciso, una figura sicuramente gradita a De Chirico, grande estimatore del popolo delle statue, in particolare di quelle che su bassi pedestalli sono in rapporto diretto con la gente normale. Anche solo vedendo la statua di Andersen solitaria si capisce qual è il suo lavoro quotidiano: il ginocchio sinistro lucidissimo, accoglie ogni giorno tanti e tanti bambini che i genitori amano fotografare in braccio a chi ha scritto le favole dell'infanzia loro, dei genitori, dei nonni e dei bisnonni. All'apparenza si tratta di una banale abitudine turistica (legata magari al vicino parco del Tivoli), ma in realtà, solo a pensarci, appare con evidenza in tutto ciò l'intensa forza rituale e la potenza della memoria nella definizione del senso dell'esistenza. Attraverso Andersen, sia pure bronzificato, si vuol far rivivere la propria infanzia, e quella dei propri vecchi, proiettandola in quella dei figli. La funzione che questo monumento svolge è la stessa che, secondo i desideri dei pubblici poteri, dovrebbero svolgere tutti i monumenti, naturalmente allargando i termini della questione dal privato alla storia politica, militare, religiosa: e cioè quella di «vivificare», «eternare» la memoria di quei valori che il personaggio immortalato dovrebbe incarnare.

Ma siccome nella maggioranza dei casi i valori sono sempre stati quelli di un potere non amato e subito dalla gente, ecco che la funzione del monumento (*monimentum*, dal verbo *moneo*, ammonire) si è per lo più tradotta in una mera solidificazione iconica dei simboli del potere stesso. Bisogna anche dire, però, che molti onesti monumenti dedicati a onorevolissimi personaggi vivono una desolante esistenza periferica: scrittori, scienziati, artisti, esploratori, giuristi, eruditi, politici, religiosi, a cui la fama aveva donato l'onore di una statua, o almeno di un mezzo busto, si trovano oggi negletti negli angoli dei giardini, delle piazzette secondarie, dei cortili degli edifici pubblici, coperti di polvere e sporcizia. Possono comunque consolarsi, in parte, pensando a chi è condannato alla solitudine ben più squallida dei cimiteri.

I monumenti di maggior diffusione nei tempi recenti sono quelli dedicati ai caduti delle ultime guerre. Qui, in genere, la figura o le figure non hanno un nome, salvo eccezioni, ma devono retoricamente rappresentare «l'eroico sacrificio» di innumerevoli figli del popolo: in realtà qui è l'uniforme militare, degli alpini, dei fanti, dei bersaglieri, a essere glorificata. Nessuno gli rivolge un'attenzione particolare, se non parenti o amici delle famiglie dei morti che però ignorano la scultura, giustamente, per guardare sul piedestallo l'elenco dei nomi. È il trionfo del piedestallo, unico elemento qui portatore di vere memorie umane. Dopo la seconda guerra mondiale la nuova ondata di monumenti ai caduti della guerra e della Resistenza apre le porte anche a linguaggi non

figurativi che si contrappongono a quelli tradizionali del passato. Questi monumenti, comunque anonimi come quelli precedenti, si propongono ancora come immagini simboliche, ma del tutto incomprensibili alla gran maggioranza della gente.

Tutto questo per sottolineare un dato effettivo: quello della crisi oggi della scultura pubblica monumentale, che poi vuol dire gran parte del significato storico della scultura. Per la maggioranza della gente la scultura è ancora di fatto identificata nei monumenti che in qualche modo è possibile omologare, identificare in rapporto alla propria idea di spazio urbano, come qualcosa che vive in sintonia con le proprie abitudini e soprattutto con la propria memoria e cultura visiva. La discrasia fra quest'ultima e i linguaggi plastici contemporanei appare ancora per molti versi incolmabile. Uno dei dati più significativi, a questo proposito, è che la trasformazione edilizia e urbanistica ha avuto negli ultimi decenni un'accelerazione dinamica straordinaria, non lasciando spazi a luoghi di sedimentazione della memoria e non curando di inventarne davvero di nuovi. Il monumento, per definizione caratterizzato da una collocazione fisica precisa ed edificato «a memoria perenne», bello o brutto che sia, risulta oggi quasi un ingombro più che spaziale, temporale, se così si può dire. I monumenti «veri» per la gente comune non possono che essere vecchi o antichi, sembra, perché solo così significano qualcosa, anche se si tratta di presenze secondarie o periferiche. Per questo grande è la difficoltà per la scultura d'oggi di farsi accettare negli spazi pubblici delle città, di farsi comprendere salvaguardando la propria autonomia e qualità estetica. Per questo la scultura si rifugia per lo più all'interno delle sicure e tranquillizzanti mura dei musei d'arte moderna.

### ***Giù dal piedestallo***

Nel 1898, al Salon di Parigi, Rodin espone *Eva*, un nudo in bronzo di altezza naturale: la statua poggia i piedi direttamente al suolo, dato che il piedestallo è stato completamente interrato, sepolto. L'operazione risulta inedita e per certi versi straordinaria, al di là della motivazione particolare connessa al tema, vale a dire la condanna di Eva a vivere sulla terra dopo la cacciata dall'Eden. In effetti, si può dire che giù dal piedestallo non è solo scesa Eva: in questa occasione Rodin sembra mettere giù dal piedestallo la scultura in quanto tale, prefigurandone il destino nell'arte delle avanguardie del Novecento. Un destino di libertà da vincoli di rappresentazione celebrativa, allegorica, per l'eternizzazione di valori storici ideologici; in breve, soprattutto libertà dalla funzione monumentale tradizionale, in direzione di un'autonomia del linguaggio plastico radicalmente nuova. Lo stesso Rodin, dopo il 1900, realizzerà dei nudi che rappresentano solo se stessi, come forme plastiche emergenti dalla vitale tensione espressiva della materia. È il distacco definitivo da quella scultura accademica che verso la fine del secolo era arrivata addirittura ad automonumentalizzarsi come nel caso dell'opera di Aimé Morot (1850-1913), ora esposta al Musée d'Orsay di Parigi, *Jean Léon Gérôme che sta scolpendo «Les Gladiateurs»*. Un omaggio dell'allievo al maestro, dove ovviamente è assente ogni intenzione cosciente di analisi autoriflessiva del linguaggio scultoreo. Sicuramente cosciente in questo senso è invece il *Calco della mano dell'artista che tiene un piccolo torso femminile*, un lavoro di Rodin del 1917: qui è la mano dell'autore a far da «piedestallo» alla sua scultura esibita come semplice corpo plastico.

Partito inizialmente anche lui da Rodin, dopo aver annullato gli ultimi residui di retorica monumentale e di frammenti di linguaggio classico, Brancusi è tra quelli che per primi, guardando in particolare all'arte primitiva, cercano di ritornare al corpo fisico primario della scultura, all'essenzialità plastica di forme semplici e sintetiche, al fascino primordiale di oggetti in qualche modo assoluti, perché lontani da ogni mediazione naturalistica fra significante e significato. Non quindi sculture che rappresentano qualcosa di altro da sé, messe in scena su un piedestallo, ma

presenze espressivamente potenti in se stesse, nell'identità esplicita dei loro materiali.

*Il bacio*, del 1908 (che ha, per quello che riguarda la concezione, un importante precedente nella *Figura accovacciata* di Derain del 907), è un semplice blocco di pietra di forma quadrangolare in cui sono appena sbazzate, con una stilizzazione arcaica, due figure abbracciate in un amplesso: una forma primaria per un atto primario. Non c'è da stupirsi troppo, credo, nel fatto che indicazioni molto precise riguardo a un tipo di scultura del genere si possono leggere nel saggio teorico dello scultore classicista Adolf von Hildebrand (*Il problema della forma nella pittura e nella scultura*, 1893) quando, parlando della plastica primitiva, cita gli antichi egiziani che hanno scolpito delle figure accovacciate, traendole da semplici dadi di pietra i cui lati sono perfettamente conservati. «Come capita a noi - scrive Hildebrand - a una certa distanza di prendere talora un dado di pietra per un uomo accovacciato, qui il dado di pietra si è effettivamente trasformato in una figura [...]. E come la fantasia ha fatto nascere da un dado di pietra una figura, così la figura davanti allo spettatore è ricondotta alla più semplice sensazione visiva». Una scultura così nasce come animazione degli elementi architettonici semplici alla base delle costruzioni: «È facile anche capire che col tempo la scultura si è svincolata da questa subordinazione all'architettura. Ma allora è venuta a mancare l'energia coesiva di una forma totale conclusa elementare». In altri termini, la scultura divenuta figura completamente autonoma si libera e si distacca dal blocco delle forme architettoniche semplici, utilizzando queste ultime come piedestallo, basamento.

In Brancusi, il ritorno alla plastica primitiva si caratterizza per molti versi attraverso un processo inverso, reinglobando organicamente il piedestallo nella struttura complessiva della scultura. Per esempio in lavori come *La strega* (1916) o *Chimera* (1918). *La Colonna senza fine* è la riduzione della scultura lignea a semplice elemento architettonico, a puro modulo strutturale primario in una sequenza verticale: un'opera senza centro e virtualmente senza inizio e senza fine. «Brancusi - ha detto Carl Andre - è il grande legame verso la terra e la *Colonna senza fine* è naturalmente il culmine assoluto di quella esperienza. Le sue sculture si sospingono in alto e si conficcano giù nella terra con una sorta di verticalità che non è terminale. Prima questa verticalità era terminale: la cima della testa e il fondo dei piedi erano i limiti della scultura». Non a caso questo Brancusi è stato un punto di riferimento privilegiato per Carl Andre e in un certo senso per la scultura minimalista, dal punto di vista della concezione primaria dei materiali e dei volumi e anche per quello che riguarda il rapporto con lo spazio.

In tutt'altro modo, attraverso un'operazione spiazzante di natura concettuale un artista come Piero Manzoni arriva a proporre il piedestallo, «allo stato puro» come opera in sé. Nel 1961 installa nel parco di Herning in Danimarca, *Socle du monde* (*Base magica n. 3, Omaggio a Galileo*): un cubo in ferro con le scritte rovesciate, posato su quattro pilastri a terra. Tutto il fascino di quest'opera, di per sé un semplice cubo, sta ovviamente nella sua capacità di stimolare l'immaginazione dello spettatore invitato a guardare la scena a testa in giù, mentalmente o anche di fatto. Lo spazio, il luogo fisico su cui posa il cubo è la vera scultura che, senza soluzioni di continuità, si allarga a ricomprendere tutta la sfera della terra. Un'opera tutta mentale anche se di evidente concretezza materiale, nello spirito dei ready made (qui l'oggetto dell'intervento è nientemeno che il mondo leggermente «rettificato» con un piedestallo).

Duchamp dimostrando che, con un accorto displacement, anche un oggetto qualunque può diventare un'opera d'arte, ha allargato il ventaglio dei materiali utilizzabili per la scultura da quelli classici come il bronzo, il legno, la pietra, la creta a qualsiasi altro presente nella realtà quotidiana. Al limite, indicando con un dito l'Empire State Building, ha realizzato la più imponente delle standing sculptures.

## *Standing sculpture*

Standing sculpture: scultura a tutto tondo, a tutto rilievo, che si erge con le sue masse e i suoi volumi, con il peso della sua materia nello spazio in cui è collocata. E lo occupa da protagonista, concentrando l'attenzione su di sé e sul proprio sistema interno di relazioni formali e di significati. Si tratta, in effetti, di una forma fondamentale della scultura, del modo più vecchio e tradizionale di concepire l'arte plastica, dalle strutture monolitiche dei menhir ai totem e feticci, dalla grande statuaria antica e moderna fino ai lavori degli artisti contemporanei, dove sono entrate in gioco anche altre soluzioni plastiche e spaziali a fianco delle forme antropomorfe da sempre dominanti.

Dopo le esperienze degli anni Sessanta-Settanta in cui la ricerca era più rivolta a problemi di installazione ambientale e di espressività primaria dei materiali (industriali e naturali), nell'ultimo decennio è ritornata anche l'esigenza di riprendere in considerazione con nuova attenzione le pratiche operative e i materiali classici in pittura e scultura, mettendo peraltro in moto una dialettica molto vitale con la fase precedente, ben lontana dall'essere esaurita.

In questo senso, prendendo in considerazione gli aspetti di maggior interesse della scultura d'oggi (che non casualmente è oggetto di sempre maggiore fortuna critica, finalmente) si deve tener conto dell'articolata complessità dell'attuale contesto artistico, con un occhio critico non legato a troppo affrettate ansie storicizzanti e a schemi classificatori troppo rigidi. Come dire, in altri termini, che la questione della scultura è tuttora più che mai aperta e che, tra l'altro, non vanno affatto considerate come definitive interpretazioni consolidate negli anni passati. Da una prospettiva che privilegia la dimensione della «standing sculpture», anche molti lavori in precedenza visti soprattutto come interventi di interrelazione con il contesto spaziale possono essere considerati in modo diverso e nuovo.

È possibile incontrare in questa mostra il rigore strutturale dei minimalisti come Carl Andre, Sol LeWitt e Richard Serra; la compatta stazza dei blocchi di pietra di Rückriem; il violento e aggressivo impatto dei neoespressionisti tedeschi con figure in bronzo e in legno; le imponenti forme verticali di Schnabel e quelle zoomorfe di Flanagan in bronzo; il gigantismo ironico dei torsi in poliuretano di Pistoletto; i bronzei «gesti vegetali» di Penone e le contorte lamiere d'automobile saldate di Chamberlain; la leggerezza dell'«antiscultura» di Melotti e la pesantezza delle sculture in ferro del «fabbro» basco Eduardo Chillida; i ferri saldati di David Smith e le straordinarie figure di de Kooning. E poi ancora Fabro, Fontana, Kirkeby, Masson, Beuys.

Un elenco sommario e non ordinato, a bella posta senza soluzioni di continuità (se non congiunzioni e segni di interpunzione), per rimandare alla complessità dei percorsi possibili all'interno delle sale del museo; alla diversità delle presenze in scena da confrontare, contrapporre, accostare. Il tutto all'interno del museo, senza uscite all'esterno per una lettura più concentrata e intensa dei lavori.