

CASTELLO DI RIVOLI

# Il logos del corpo vivente

## Max Ernst sculture

17 maggio ~ 15 settembre 1996

La presenza delle donne nella cultura e nella società degli ultimi venticinque anni è stata definita "un imprevisto della storia". Per secoli, infatti, rarissime sono state le personalità femminili che hanno avuto riconoscimento ufficiale e contemporaneo alla loro vita. Si è così tramandato un universo storico, politico, culturale, plasmato su un soggetto neutro maschile nel quale erano tacitamente comprese anche le donne. Da quando la filosofia greca inventò il *logos*, ovvero il concetto che permetteva di elaborare la conoscenza fisica e metafisica, si instaurò nel linguaggio l'uso del termine *gli uomini* per indicare tutta la specie. A quella grande scoperta seguì come conseguenza la nascita dell'arte e della tragedia greca, classica. Nacque così il pensiero umanista che sta alla base della civiltà dell'Occidente. Una civiltà a cui le donne hanno partecipato come soggetti "non visibili", "non nominabili".

Insieme ai movimenti femministi sono emerse in questi anni moltissime figure di donne in vari campi del sapere e della società e, anche se non tutti i guasti di questa millenaria esclusione sono stati sanati, molti luoghi comuni sono scomparsi: una nuova libertà di espressione, di comportamento, di vita si sta affermando. La mostra *Il logos del corpo vivente* ne è una testimonianza diretta. Promossa dall'IFA di Berlino, sulla base di opere di sua proprietà, e curata da Gudrun Inboden, la mostra arriva al Castello di Rivoli, dopo essere stata presentata a Berlino, Stoccarda e Oslo. Essa riunisce quattordici artiste tedesche, delle generazioni degli anni Settanta e Ottanta: Dagmar Demming, Elke Denda, Maria Eichhorn, Katharina Fritsch, Isa Genzken, Asta Gröting, Rebecca Horn, Katharina Karrenberg, Karin Sander, Wiebke Siem, Pia Stadtbäumer, Rosemarie Trockel, Ute Weiss-Leder, Qin Yufen.

Se un singolo paese può fare una selezione così ricca di donne-artiste è già un sintomo di un grande cambiamento, che evidenzia peraltro una realtà operante in molti altri paesi. Inoltre la varietà di linguaggio di queste opere vanifica il luogo comune di un'arte monotematicamente

centrata su una sensibilità femminile, che dovrebbe fare da *pendant* alla supposta androginità di quella maschile. Sicuramente esiste una sensibilità femminile, ma essa non ha come campo di osservazione una parte del mondo, ma il mondo in sé, con le sue differenze, le sue immagini, la sua razionalità, il suo pensiero.

Fino a qualche decennio fa nell'arte e nella cultura le donne costituivano un'eccezione, ma questo non vuol dire che esse non partecipassero concretamente allo sviluppo delle idee, né che non abbiano costruito una propria consapevolezza e ribellione alle regole patriarcali. Una delle quali, forse la più radicata, le voleva come soggetti non completi in sé, ma come metà complementari dell'uomo, il quale, in cambio della loro più o meno felice subordinazione, elargiva nome, diritti civili e identità. Chi creava era Lui, Lei procreava. All'uno era demandato il costruire, ragionare e pensare, all'altra la sfera dei sentimenti. Ma, come tutti sappiamo, nell'arte - e in ogni forma di espressione: personale, politica, professionale - convivono elementi emozionali e razionali, dunque è molto importante vedere, leggere e ascoltare cosa dicono le donne. Le loro voci, le loro figure, le loro parole ci raccontano di un soggetto troppo spesso sepolto dal silenzio o assorbito e annullato dalla complementarità con l'uomo.

Dalle opere di queste artiste appare infatti l'immagine di soggetti interi e non complementari che mettono in dialogo la loro storia personale con i riferimenti culturali e artistici che sono stati elaborati dall'esperienza contemporanea. Il filo rosso che unisce la loro attività creatrice riguarda la messa a fuoco di un punto di vista che non obbedisce alla flessione neutra, iscritta nel termine artista senza connotazione di sesso, secondo la quale prima viene l'artista e poi l'uomo o la donna che incarna questa qualità. In queste opere è palese il riferimento alla propria dimensione soggettiva e alle influenze che ognuna ha ricevuto nel corso della propria vita. Lo si vede nel telaio con cui Rosemarie Trockel traccia alcuni suoi disegni. I fili che compongono la trama e l'ordito della sua "tela" finiscono



in pennelli fatti con capelli e peli del corpo, suoi e di altre artiste. Essi evocano una Penelope contemporanea che tesse e disfa la tela per trovare la propria identità di donna in carne ed ossa (simbolizzata dai capelli e dai peli) e non solo per attendere ritorno di un moderno Ulisse. Nelle sculture di donne in feltro e legno che Pia Stadtbäumer presenta nude, distese, quasi oppresse, sotto una lastra di legno ricoperta di feltro si può leggere il segno di quella separazione dal mondo che aveva reso il corpo della donna un oggetto e non un soggetto con cui dialogare faccia a faccia. Mentre gli acquerelli di Asta Gröting evocano quel primo ambiente di vita che è il corpo della madre. Nella colonna di Katharina Fritsch, che regge alla sommità una corona circolare di calchi di una statuetta di Santa Caterina, appare il cerchio chiuso dove viveva la divinità femminile. Rebecca Horn ibrida gli ingranaggi tecnici che producono energia con piume di uccelli o gusci di ostriche con la propria perla. L'influenza della tecnologia viene riletta attraverso il ritmo complesso della conoscenza della natura, una natura che trattiene tracce delle conoscenze esoterico-alchemiche, che vennero vinte dalla scienza moderna, e dalla conseguente supremazia maschile nelle discipline scientifico-mediche che, prima della rivoluzione del Seicento, erano state tramandate invece da donne e uomini. Sui rapporti complessi del sapere interviene anche Maria Eichhorn, allestendo un atelier per bambini, dove colori, disegni e banchi vengono disposti rompendo l'ordine gerarchico della scuola. Mentre Ute Weiss-Leder indaga le figure "archetipiche" del nazismo. In una serie di scatole nere, azionate da una manovella, scorrono alcune sequenze dei discorsi di Hitler. La forma rudimentale, primaria di questo proiettore crea una immediata assonanza con l'immagine archetipica dell'ordine fondato sulla guerra. E, come tutti sappiamo, il nazismo ha impostato la sua propaganda proprio attraverso il cinema, ampliando anche la potenzialità di quest'arte, come testimoniano i famosi documentari sul regime di Leni Riefensthal.

Qin Yufen, di origine cinese, ma "espatriata" a Berlino, attraverso una folla di stendibiancheria su cui sono appesi migliaia di fogli bianchi, fa intravedere la potenzialità espressiva che per millenni le donne hanno dedicato alla cura della vita quotidiana. Appunto fogli bianchi su cui stendere al sole la storia che non è entrata nel libro di Storia degli uomini.

Da queste immagini e dalle altre esposte in mostra, appare un'idea del *logos* che non separa la mente dal corpo, la storia personale da quella universale, la creazione della propria figura dall'esistenza. Come dice la curatrice Gudrun Inboden, siamo in presenza del "logos del corpo vivente", e non di quello che per millenni ha visto nella donna una metafora della bellezza, dell'ispirazione poetica, oppure un oggetto da possedere e ammirare.

*Francesca Pasini*



CASTELLO DI RIVOLI

# Il logos del corpo vivente

## Max Ernst sculture

17 maggio ~ 15 settembre 1996

Nato a Brühl, in Germania, nel 1891 e scomparso nel 1976 a Parigi, Max Ernst è uno dei protagonisti assoluti dell'arte del nostro secolo. Dopo aver seguito corsi universitari in psichiatria, filosofia e storia dell'arte, si dedica all'attività artistica sotto l'influenza del movimento espressionista *Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro)*, mentre nel 1919 partecipa alla nascita del gruppo Dada di Colonia, insieme, tra gli altri, a Hans Arp.

In questo ambito si dedica soprattutto al collage, cioè ad una pratica di accostamento di immagini preesistenti e fra loro incongrue in modo da creare un senso di disorientamento nell'osservatore. Conoscitore di Freud, cui era giunto anche grazie alla sua esperienza in ospedali psichiatrici, nel 1919 Ernst entra in contatto con André Breton e il Surrealismo, un personaggio ed un movimento interessati propriamente al connubio fra arte, creatività e psicanalisi. Il contributo di Ernst al gruppo surrealista è di capitale importanza e concerne soprattutto l'invenzione di nuove pratiche espressive dette automatiche, cioè basate sull'immediatezza del gesto, al di fuori di ogni controllo cosciente, e sulla casualità.

Tra queste pratiche la più feconda è forse quella del *frottage*, una tecnica disegnativa o pittorica realizzata mediante sfregamento di fogli o tele già trattati col colore e messi a contatto con materiali diversi.

Fedele agli obiettivi tipici di tutti i movimenti d'avanguardia, Max Ernst si è dedicato ai più diversi linguaggi artistici con l'intento di rinnovarli radicalmente, sottraendo l'arte stessa alla funzione che la tradizione accademica le assegna, quella di imitare meramente la realtà.

La poliedricità del linguaggio di Ernst, che tocca pittura, scultura, grafica, collage e arriva all'adozione di oggetti trovati, è pari alla sua sorprendente capacità inventiva, con la quale l'artista non imita o rappresenta il mondo ma ri-crea una realtà autonoma e nuova che in gran parte si identifica con la dimensione dell'inconscio.

Simili caratteristiche sono evidenti anche nel-

l'opera scultorea, a cui è dedicata la mostra del Castello di Rivoli e che, sia pure in modo discontinuo, attraversa tutta la vita artistica di Max Ernst.

L'interesse per la scultura è già presente, in nuce, nelle composizioni del periodo dadaista dove il dato materico, il frammento di realtà, interagisce col dato pittorico, fino a sostituirlo integralmente nel caso negli assemblage di oggetti o di materie tridimensionali. Il ricorso al linguaggio plastico vero e proprio data dalla fine degli anni Venti e conduce l'artista ad elaborare uno stile espressivo progressivamente distinto ed autonomo rispetto a quello pittorico o grafico.

In generale, mentre in pittura Ernst dà vita, attraverso pratiche prevalentemente automatiche, a forme di aspetto organico e biomorfo, come appartenenti ad una natura parallela, in scultura realizza opere dal marcato impianto costruttivo e dal forte risalto volumetrico, ambedue accentuati dalla predilezione per materiali rigidi quali la pietra e soprattutto il bronzo.

Le opere sono elaborate sul principio compositivo fondamentale della compenetrazione delle forme a cui Ernst resterà sempre fedele; la scultura è sempre integrazione di forme, immagini, strutture diverse che ne fanno un organismo eterogeneo e tuttavia formalmente unitario, integro, perché costruito con piena nitidezza formale e abilità sintetica, di grande efficacia sul piano espressivo.

Tali caratteri derivano in parte dalla conoscenza della scultura africana e in generale delle culture visive primitive ed extraeuropee, sentite come contrapposte a quelle accademiche e tradizionali, e in parte dal favore con cui l'artista, come tutti i Surrealisti, guarda alla pittura di De Chirico e della Metafisica.

Alla prima ascendenza si può ascrivere la natura vagamente totemica dell'opera scultorea di Ernst, alla seconda il suo fantasioso antropomorfismo, che la pervade come un altro dei suoi tratti distintivi più duraturi. Essa infatti sembra toccata da una sorta di sacralità arcaica



e indecifrabile, sembra immersa in una dimensione panica (o panteistica, posto che esseri umani e animali la abitano allo stesso titolo) quanto misteriosa.

I personaggi di Ernst spesso appartengono a diverse mitologie e cosmologie religiose: dal profeta biblico *Habakuk* alle due versioni di *Edipo* (tutte del 1934); dalla figura di Eva che traspare in *La bella tedesca* (1934-35) a quelle evocatrici di Poseidone, delle Ondine e delle Sirene presenti nella casa di Saint-Martin-d'Ardèche dove Ernst e Leonora Carrington vanno a vivere nel 1938; da *Tannhäuser* rappresentato con un tridente in legno e una maschera di leone in ghisa (1939), a *Capricorno* del 1948, anno in cui realizza le non meno suggestive *Maschere* che illustrano i volti di animali favolosi come altrettanti blasoni araldici, fino al *Totem* e a *Giano* del 1973. Questo universo sacrale viene descritto dall'artista con tono leggero, fabulatorio e non privo di ironia. L'umorismo, che è uno degli aspetti fondamentali della poetica surrealista, è presente anche nelle sculture di Ernst con funzione straniante e sdrammatizzante. Ne sono prove il richiamo al gioco infantile come metafora della creazione artistica che in Ernst è sempre esplicito, e il processo formativo che origina la scultura stessa, e che ogni opera lascia trapelare nel suo divenire.

Tale processo si basa sulla ripetizione di forme identiche, secondo un canone formale delimitato che dà vita al gioco delle combinazioni. Esse vertono sulla giustapposizione di forme semplici di coni, cilindri, parallelepipedi, sfere, dischi, elementi della geometria pura ed assiomatica che l'artista ottiene tramite il calco di oggetti comuni ed inaspettatamente banali come vasi per fiori, anfore, cucchiaini, secchielli, piatti, pietre.

Il totemismo ironizzato da Max Ernst sembra allora insegnarci che nessuna trascendenza, nessuna astrazione ha valore se non trova modo di inverarsi nell'orizzonte semplice della quotidianità.

La mostra del Castello di Rivoli documenta

tutti questi diversi aspetti dell'attività di Max Ernst scultore. Vengono esposte opere della fine degli anni Venti, come gli scacchi o *l'Oggetto Dada* (1930) ironicamente conservato in una custodia per gioielli, alcune sculture in pietra grezza realizzate nel 1934 ed opere dalla metà degli anni Quaranta fino ai Settanta, da *Testa Y* del 1948 a *Madre e figlia* del 1959, da *Il Genio della Bastiglia* (1960) a *Un microbo visto attraverso un temperamento* (1964) a *La più bella* (1967). In quest'ampia selezione le costanti del linguaggio di Ernst emergono con chiarezza alla lettura, e si identificano nella nitida e precisa scansione costruttiva dei volumi che infonde all'opera un carattere monumentale indipendentemente dalle sue dimensioni.

La mostra si completa con una scelta di fotografie che ritraggono Max Ernst nel corso di tutta la sua vita. Dalla giovinezza nel 1909 ai momenti salienti dell'avventura dadaista e surrealista, dal periodo di Saint-Martin d'Ardèche con Leonora Carrington negli anni Trenta all'esilio americano, durante gli anni del nazismo e della guerra, e poi gli anni del soggiorno a Sedona, in Arizona, con Dorothea Tanning fino al ritorno in Francia negli anni Cinquanta. A realizzare le immagini sono alcuni fra i protagonisti della storia della fotografia, come Man Ray, Berenice Abbot, Lee Miller, George Platt Lynes, Irving Penn, Ugo Mulas, Gisèle Freund.

*Giorgio Verzotti*