

## **RIEVOCANDO UN CLIMA DELLA SCULTURA AMERICANA**

di Milton Gendel

"Sdefnizione" è diventato un termine in voga nel gergo dei critici contemporanei da quando Harold Rosenberg l'ha coniato per indicare un fenomeno di straniamento nel definire cosa è arte. In scultura, il fenomeno ha significato l'estendersi del campo specifico su un terreno contraddittorio, dove c'è posto persino per l'opera a due dimensioni. Alla Biennale di Venezia, quest'anno, il premio di scultura è andato a una coppia di fotografi tedeschi, mentre lo scultore inglese Anish Kapoor ha ricevuto un premio perché artista giovane. Poiché di qualunque eccentricità si possono trovare precedenti nella storia, potremmo leggere a ritroso, a cominciare dai fotografi classificati come scultori all'inclusione di Joseph Cornell, con le sue immagini e oggetti in scatole, nell'odierna Biennale di Scultura a Matera.

Nel recondito Paese delle Meraviglie che fu il mondo artistico newyorkese alla fine degli anni trenta e per tutti gli anni di guerra, con il suo giro sfarzoso di collezionisti e gallerie che faceva perno sulle "Fifties", e la sua bohème di artisti e scrittori nel Village, Cornell emerse fra i surrealisti come "artista degli artisti". Concettualmente la sdefnizione non era ancora stata formulata ma il processo, che era incominciato con gli slittamenti di piani e i collages cubisti, si era evoluto con i dadaisti, aveva già trovato il suo compimento espressivo nel cinema, nella pubblicità e nella vetrinistica. Mentre Cornell si dedicava con passione a costruire le sue piccole vetrine cariche di riferimenti storici e culturali a null'altro che a sottigliezze estetiche, Salvador Dalì stava vorticosamente invadendo quella che all'epoca era nota come "arte commerciale", e decorava le vetrine di Bergdorf Goodman a Fifth Avenue combinando in maniera allora provocatoria manichini e vasche da bagno. (Si potrebbe avanzare la tesi che la vetrinistica dopo la seconda metà del ventesimo secolo sostituisca l'accademia, dato che ha fornito tre dei suoi maggiori protagonisti: Rauschenberg, Johns e Warhol). Cornell, a sua volta, aveva alle spalle l'attrazione surrealista e dada per gli oggetti trovati, gli accostamenti irrazionali, il combinarsi fortuito di forme e materiali, e il confronto fra arte e anti-arte il quale si risolse nell'accettare il fatto che dopo tutto era arte ogni cosa ci si prendesse la briga di chiamare così, come chiunque si definisse artista doveva essere creduto sulla parola. Concentrato di arte e artisti, il Village, il quartiere della bohème newyorkese, aveva la sua porta d'accesso in Washington Arch. Di là dell'arco, Washington Square - da quando Greenwich Village divenne un rifugio rurale dell'epidemia di colera che nel 1830 aveva imperversato tra la Battery e Wall Street - era strutturata sul modello delle piazze residenziali inglesi, con una serie di abitazioni uniformi attorno al giardino centrale. A celebrazione del Padre della Patria, l'arco fa da cornice al monumento a George Washington, opera di Alexander Stirling Calder, padre del Sandy Calder della nostra generazione. Padre e figlio potrebbero rappresentare la transizione della scultura dal suo ruolo esplicitamente commemorativo e sensuale (che senza soluzione di continuità si era protratto dalla Venere di Willendorf al ventesimo secolo), al suo espandersi, sovente provocatorio e gioioso, come espressione di sé, e alle molteplici esperienze della nostra epoca.

Oltre al suo manifesto legame filiale con Washington Square, Sandy Calder - che vivendo in Connecticut veniva spesso a New York - aveva un altro legame familiare con il luogo. Sua moglie Louise era la nipote di Henry James, per il cui tramite, con il romanzo intitolato al suo nome, la piazza era entrata nella letteratura. Un occulto parallelismo esiste forse fra la scultura dei Calder, padre e figlio, e la transizione delle residenze neoclassiche di Washington Square da case private

del ceto mercantile ad alberghi e studi degli artisti e degli scrittori che subentrarono nel quartiere dopo la Guerra Civile.

A partire dalle sue figure di fil di ferro attorto - come nel "Circo" - Sandy Calder portò la scultura in un contesto moderno dove acquisì mobilità e perse la forza di gravità. Nel frattempo Jacques Lipchitz, già cubista della Scuola di Parigi, sbarcava a New York con l'onda degli "émigrés" e si installava a Washington Square insieme alla moglie Berthe. La sua opera era persino più monumentale di quella di Calder senior: grandi figure totemiche in bronzo dai caratteri femminili con una specie di esuberanza vegetale. Un altro scultore, anche lui proveniente dalla Scuola di Parigi, e prima ancora dall'Impero russo, Zadkine, aveva avuto gli stessi inizi cubisti e gli era rimasto fedele - una sorta di tardo cubismo sintetico con spesso riferimenti formali ad Archipenko. Altrettanto di rilievo nell'orizzonte del village era all'epoca Frederick Kiesler che anni prima si era stabilito vicino alla Quattordicesima Strada. Kiesler veniva da Vienna, dove aveva studiato architettura. La prima commissione che ebbe a New York fu per il Cinema dell'Ottava Strada, per cui progettò uno schermo a forma di occhio che si apriva al momento dell'inizio del film.

Dall'architettura comunque il suo lavoro si estese alla scultura, e la sua "Endless House" fu certo al tempo stesso una scultura organica e una dimora. L'interno, come nella galleria "Art of This Century" che progettò per Peggy Guggenheim, creava un'atmosfera di spazio chiuso, ellittico, una specie di trasognato ritorno al grembo. Kiesler era un uomo piccolo, molto ironico ed espansivo, e il suo studio appartamento era sempre pieno di artisti. Qui l'interno era semplice e funzionale salvo che per una sedia "Art Nouveau", tutta curve e argentata, che lui sosteneva disegnata da Henri van de Velde. L'atmosfera accesa proveniva dallo stesso Kiesler e dai suoi ospiti, fra cui nuovi arrivati come George Grosz, Jean Arp e Mondrian.

Mondrian e il suo mecenate americano, Harry Holtzman, ovviamente non credevano nella scultura né a niente che fosse estraneo alla stretta regola architettonica. Il puritanesimo della loro dottrina era tale che Nelly van Doesburg, la vedova del pittore neoplastico, non poté trattenersi da un commento acido sull'abitazione di Breton. La moglie di Breton, Jacqueline, aveva riempito l'appartamento di piante e fiori nei vasi. Nelly si aggrottò dichiarando: "Le piante in casa sono così borghesi, n'est-ce pas?" È possibile che Mondrian sia rimasto anche sconcertato dal pervertimento dell'estetica di De Stijl quando Holtzman si mise a fare obelischi a quattro lati, creando così sculture dal cuore di una dottrina che le rifiutava.

I Mondrian quadrati di Holtzman costituivano un immacolato contrappunto alle libere forme organiche dei rilievi di Jean Arp. Ma tutto l'ambiente artistico stava assumendo rapidamente toni surrealisti. Breton, con Marx Ernst, Tanguy, Matta, Calas e altri lanciò "VVV", la rivista del gruppo, e Hans Richter aveva fatto di quella parte della comunità il cast del suo "Dreams That Money Can Buy". (Ma gli "exploits" di Dalì ampiamente pubblicizzati già da Parigi gli erano stati ripagati con le contumelie di Breton e l'espulsione dal movimento surrealista). Sulla scena locale le donne del gruppo si facevano notare per gli abiti e i gioielli non convenzionali. Catherine Yarrow - una ceramista che in realtà avrebbe potuto essere considerata una scultrice giacché le sue ruvide terracotte dai colori aridi avevano protuberanze animali come nei vasi villanoviani ed etruschi - creò la moda dei sandali, delle gonne e camicie di pelle e delle borse a sacco. A questi abiti si alternavano "drndles" e antichi vestiti a balze, plissetti e guarniti di perline, ripescati nelle soffitte e nei negozi dell'usato. Tale abbigliamento era accompagnato da lunghi orecchini e collane di perline indiane e artigli d'orso. Difatti talvolta le donne assomigliavano alle bambole Hopi che avevano preso il posto un tempo avuto dalla scultura africana negli studi parigini. Tuttavia gli oggetti africani e pre-colombiani erano molto ricercati se pure non facili da trovare. Lipchitz telefonò a tutti i suoi amici per raccontare come aveva potuto comprare ad un'asta una grande scultura azteca di un serpente arrotolato per pochi dollari perché nessuno sapeva cosa fosse. L'abbigliamento eccentrico non era ancora un fenomeno di massa, quindi Catherine Yarrow, la cui guida sontuaria veniva entusiasticamente seguita da molte donne nel mondo dell'arte, fra cui Leonora Carrington, Jacqueline Breton, Dorothea Tanning, Jeanne Rieynal e persino Peggy Guggenheim, si svestiva del suo abbigliamento roussonianamente "nature" quando andava uptown

dal suo mercante, o dallo psichiatra. Indossava allora quello che chiamava il suo “travestimento”, vale a dire abiti convenzionali. Chissà se il suo fornitore di pelli la mise in imbarazzo un giorno salutandola, “Buongiorno, Miss Yarrow. Dove sono le frecce e l’arco?” Catherine Yarrow viveva al 61 di Washington Square South, un piano sopra a Nakian, che un tempo era stato un albergo dove aveva soggiornato la grande soprano Adelina Patti. In Nakian la lunghezza d’onda surrealista emergeva in forma astrattamente barocca nelle figure e nei rilievi di creta e gesso. Così, giovani scultori come David Hare e Bayard Osborn arrivarono freschi all’impatto: essendo nati in America, Parigi era venuta a loro invece del contrario. Come tutti guardavano a Noguchi, che aveva lo studio in MacDougal Alley, appena dietro Washington Square.

L’elemento manuale è un aspetto indistruttibile della scultura in quanto “medium”. Quando nel XIX secolo la pantografia ne conquistò la tecnica fu appena poco prima che gli scultori più avanzati si muovessero in direzione opposta e insistessero sulla finitura manuale dell’opera. A New York Chaim Gross fu un leader nel revival dell’operare direttamente su legno. Le sue figure goffe, un poco clownesche tuttavia, erano ben lontane dalle levigate invenzioni di Noguchi. Americano per metà giapponese e per metà scozzese, Isamu Noguchi poteva volgersi a qualunque mezzo espressivo nella forma tridimensionale, dalla pietra al legno. Vera star nella bohème newyorkese, il suo firmamento includeva il mondo dei Quartieri Alti, dove era diventato famoso come ritrattista, con le teste di personalità di spicco, come la Signora Luce e Margaret Lafarge Osborn. Nelle sue opere maggiori la figurazione si dette in composizioni astratte ovoidali e osteomorfe con forature nette o meati.

La stilizzazione, che derivava dal cubismo ma era un “ritorno all’ordine”, portava all’astrazione laddove la mano procedeva al di là di quanto l’occhio manteneva della tradizione. Come i paesaggi e alberi di Mondrian alla fine si formularono in piatti reticoli di colori primari, alle varianti su membra femminili di Zadkine seguirono forme biomorfiche e geometriche. La scultura prese in prestito da scheletri, organi interni e microcosmi. Le opere di Hare, Louise Bourgeois e Osborn echeggiavano le libere forme delle pitture di Tanguy come i sostegni e le grucce di Dalì, senza figura da tenere in piedi. Il sostegno morale degli ovali levigati e delle forme “naturali” in legno e pietra veniva dal gusto per l’oggetto trovato. Un’estetica che venne portata all’orgasmo da Louise Nevelson nelle sue grandi orchestrazioni di gambe di sedie, balaustre, stecche, modanature e tavole di legno, trovati per strada o nei depositi dei robivecchi.

In contrasto con la ruvidezza dell’oggetto trovato o fatto a mano, la nitida modernità di Mondrian trovava un’eco nella scelta di nuovi materiali. Lucenti e trasparenti, visti in Gabo e Pevsner l’esperta locale di questa tendenza era I. Rice Pereira. La sua opera si pone a mezza strada fra pittura e scultura, così come le incisioni di Hayter divenivano tridimensionali nello “stampaggio” in gesso a rilievo. Alla stessa epoca Helen Phillips, allora moglie di Hayter, infondeva nei suoi totem in bronzo, finemente lavorati, una astratta vita tutta loro.

Nella corsa verso le zone di confine dell’arte il processo di sdefinizione della scultura si addosso la molteplicità delle forme e dei materiali.