

L'oggetto nella pittura del passato era dato dalla natura circostante e riprodotto, con maggiore o minore libertà di stile, nelle sue apparenze quotidiane. Il processo creativo era limitato alle modalità di realizzazione formale dell'oggetto scelto: non implicava, cioè, l'invenzione di una diversa e nuova condizione oggettuale. L'immaginazione creativa dei diversi valori (colore, linea, volume, ritmo, spazio, composizione, etc.) si concentrava sulla «veste» e sulla «posizione» da assegnare all'oggetto in uno spazio prospettico.

La fantasia dell'artista moderno, affermando la esigenza di esprimersi liberamente e totalmente, inizia a intaccare la «normale» struttura dell'oggetto. Dapprima lo assoggetta al dissolvimento in luce-colore di ogni sostanza, secondo l'imperativo impressionistico. Poi prende a deformarlo: per Van Gogh la forma dell'oggetto non gode più di autonomo valore: essa è determinata da esigenze espressionistiche; in Gauguin la forma dipende in tutto da una decoratività simbolistica; in Cézanne gli oggetti sono piegati e foggati secondo una modulazione geometrizzante indubbiamente deformante. Cubisti e futuristi giungono a disintegrare e ricostruire sotto aspetti impensati gli oggetti; tuttavia essi non rinnegano mai completamente la natura come oggetto di un processo riproduttivo-creativo. Dalla natura come oggetto Malevich, Kandinsky, Klee e Mondrian pervengono all'a-strazione: l'oggetto naturale viene sostituito da puri valori di armonia e di equilibrio geometrici, musicali, architettonici. La crisi dell'informale travolge, poi, anche questi valori. Scompaiono gli oggetti naturali e gli oggetti ideali.

Durante il lungo e travagliato processo *informel* non si ebbe forse chiaro che la totale negazione, spesso in termini drammatici, di qualsiasi oggettività derivava in sostanza dall'esigenza di creare nuovi oggetti puramente fantastici, forme pure, portando a termine quel processo di libera, assoluta e pura espressione iniziato molti anni prima. Negato ogni oggetto, linee e colori corsero liberamente sulla tela fino a raggiungere l'au-tomatismo del gesto, l'ebbrezza e l'angoscia della liberazione e, poi, un avvertito senso di vuoto e di vanità. È possibile creare immagini universalmente valide senza che posseggano una qualsiasi oggettività? La nuova crisi è ancora in atto. Molti già considerano l'informale come arte di transizione verso un'arte nuova che sia veramente «autre». Si cerca questa nuova arte muovendo in diverse direzioni: si parla di neo-dada, neo-concretismo, neo-figuralità.

L'oggetto è ora preso dalla realtà e direttamente applicato sulla tela o sulla tavola o nelle sculture. Allo stesso modo avevano operato i dadaisti (Duchamp, Schwitters, Picabia, Arp, Ernst, etc.) e molti informali-materici (Burri, Tapies, ecc.), ma con molto diversi significati, funzioni, valori. In senso analogo avevano operato anche i cubisti con i famosi collages, ma entro i limiti precisi della ricerca e dell'ulteriore valorizzazione del gioco strutturale dei piani cubistici. Non a caso oggi si parla diffusamente di neodada, poiché la situazione attuale trova le analogie e i rapporti più evidenti principalmente col Dadaismo.

Il Dadaismo fu in sostanza una reazione all'ondata di distruzione, terrore e angoscia riversatasi sul mondo con la prima guerra mondiale: reazione anarchica, amaramente ironica, nichilistica. Reazione sotto molti aspetti giustificabile e necessaria che ebbe il merito di impostare un nuovo rapporto con le cose e, quindi, con la realtà circostante.

C'è un'osservazione di Marcel Proust che può bene attagliarsi al caso: «Forse l'immobilità delle cose intorno a noi è imposta loro soltanto dalla nostra certezza che esse siano questo e non altro; dalla immobilità del nostro pensiero verso di loro». Se il nostro pensiero si accosterà alle cose da diversi punti di vista, conoscerà diverse risposte alle sue domande e realtà nuove rispetto a quelle consuete e convenzionali, che altrimenti rimarrebbero non conoscibili. Osserva Haftmann che l'incomunicabilità fra realtà interna ed esterna può trovare, in qualche punto

dell'inconscio, il suo superamento in forme nuove di accostamento e di assimilazione delle cose. Queste forme nuove il Dadaismo coglie fuori della sfera logica e descrittiva, secondo un metodo che tende a liberare l'attività della psiche automaticamente, e cioè con quella estrema spontaneità che dovrebbe rivelare e liberare i contenuti dell'inconscio (e in ciò si riconosce la premessa al Surrealismo). Entrano in gioco la casualità, la sorpresa, l'euforia puerile, e il non-senso e lo scherzo ironico. Hugo Ball, scrittore e filosofo tedesco, fondatore del Cabaret Voltaire nella Zurigo culla del Dada, disse: «Ciò che noi chiamiamo Dada, è una arlecchinata, fatta di nulla in cui tutte le qualità più alte sono poste in gioco». Dada, come si sa, fu parola trovata a caso, lasciando cadere un temperino in un dizionario tedesco-francese. Con tale termine infantile i bambini tedeschi si riferiscono al cavalluccio di legno. In un libro di Levinstein del 1904 «Das Zeichnen der Kinder» si legge: «Anche se il bambino ha appena detto che quello scarabocchio è il suo «dada», non si perita ad affermare dopo pochi minuti che è invece il suo micio».

Non è estranea una componente romantica in un certo «animismo» attribuito alle cose trasposte. Marcel Duchamp e Picabia vedevano nelle loro inusitate composizioni strane personalità fatte di fili, ruote, ingranaggi, etc. e in ciò intendevano ironizzare l'oggetto meccanico, considerato come feticcio della civiltà moderna, idolatrato dai futuristi. L'oggetto snaturato si traduce per Max Ernst in sogno e magia; e un certo carattere magico, feticistico, si ritrova anche nei «Merzbilder» di Kurt Schwitters.

Dopo la seconda guerra mondiale riappare la esigenza di un diverso rapporto con le cose, esigenza trascurata quasi del tutto dopo l'accesa stagione del Dadaismo. La coincidenza è troppo evidente perché non si possa parlare anche in questo caso di reazione verso lo sconvolgimento della guerra mondiale. Lo scetticismo verso i principi e i valori di una civiltà che non aveva saputo evitare la catastrofe mondiale induce questa volta più a concezioni tragiche che ironiche. L'informale materico (Burri, Tapies, Schumacher, Millares, Munoz, etc.) si serve degli oggetti come materia evocativa di angoscia e disfatta spirituale.

Uno spirito medioevale, violento e mistico, corre nella pittura informale e gestuale del dopoguerra da un capo all'altro del mondo. Negli ultimi anni di questo spirito si forma un'accademia. A questo punto riappaiono nei quadri e nelle sculture gli oggetti nella loro autonomia e si parla di neo-dada.

Ma del Dada manca il ribellismo anarchico, la gratuità scandalistica, insomma quel-l'autentico spirito Dada che oggi non troverebbe giustificazione né causale, né finale, nelle condizioni del nostro tempo, escluso da ogni effettiva continuità storica. Meglio sarebbe parlare di «oggettismo», poiché unico elemento indiscutibilmente in comune agli artisti che operano in tale direzione è l'importanza assunta dall'uso degli oggetti. Quest'uso è diversamente qualificabile di volta in volta.

La trasposizione dell'oggetto - dalla sua condizione originaria e usuale al fatto artistico - fa acquistare all'oggetto un'emblematicità prima non posseduta, valori e contenuti prima sconosciuti. (Dicembre 1961).

(*Auditorium*, a. XI, n. 5-6, Roma, giugno 1962)