



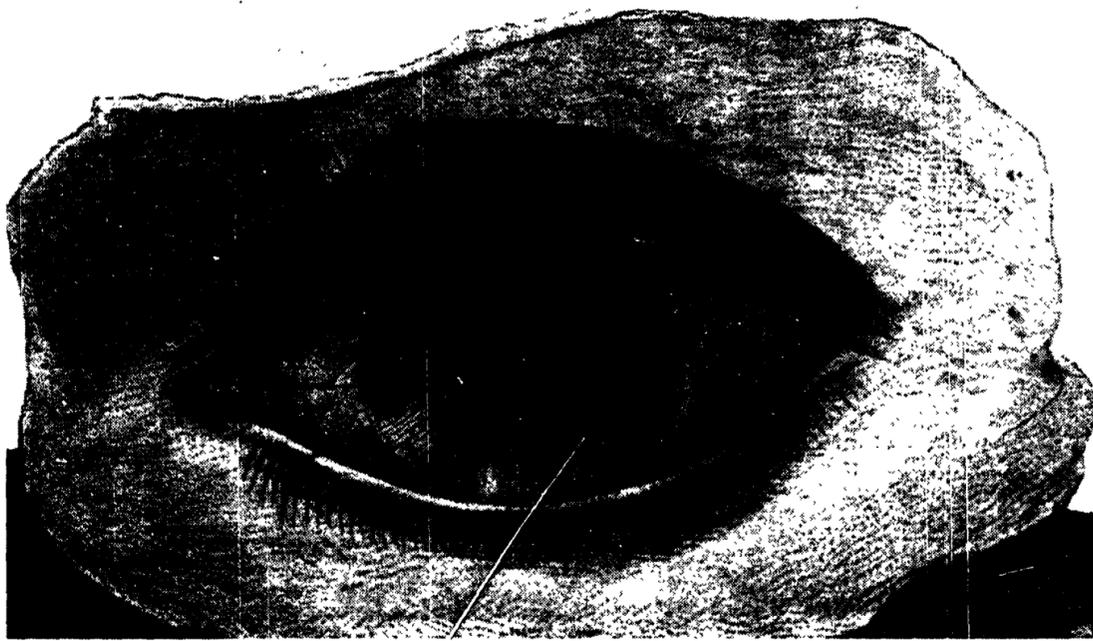
Qui accanto, Max Ernst in un noto montaggio fotografico di Man Ray. Sotto, un'opera di Ernst: «La Rue de la Lumière», del 1925

CULTURA



Lo storico dell'arte Ernst Gombrich

Un'ampia retrospettiva di Ernst al Beaubourg
 Molte opere sconosciute provenienti da collezioni private. Un immenso collage di quadri diversi per raccontare la storia come unità spirituale



Un libro-intervista analizza il metodo del celebre critico

Ernst Gombrich e l'«ecologia delle immagini»

FABIO GAMBARO

PARIGI. Ernst Gombrich, il grande storico dell'arte, ha oggi ottantadue anni, ma nonostante l'età avanzata continua ad interessarsi con passione al mondo delle arti figurative, progettando studi e ricerche per gli anni a venire. Ascoltarlo parlare è sempre un vero piacere, dato che nel suo discorso si sovrappongono di continuo la ricostruzione storica, il gusto per l'aneddoto e il bisogno di riflessione teorica. Quando poi Gombrich rievoca il suo passato e la sua storia intellettuale, è tutta un'epoca che ci viene riproposta e il suo racconto risulta sempre appassionante ed istruttivo. Questa almeno è l'impressione che si ricava da un bel libro-intervista da poco pubblicato in Francia, in cui lo storico dell'arte si è a lungo intrattenuto con Didier Erbon, giornalista del *Nouvel Observateur*, già autore di due opere analoghe con Lévy-Strauss e Dumézil.

Il libro si intitola *Ce que l'image nous dit* («Ciò che l'immagine ci dice», Adam Biro, pp. 187, 145 fr.). Gombrich, intelligentemente stimolato da Erbon, ci racconta le grandi tappe della sua vita e del suo lavoro di ricerca: evoca l'apprendistato a Vienna con Schollosser, l'esilio a Londra a cui fu costretto dalla minaccia nazista, il lavoro presso il celebre Istituto Warburg, di cui è stato direttore dal 1959 al 1976, i viaggi in America, le discussioni con i suoi colleghi. Lo storico dell'arte narra i suoi primi passi nella disciplina e i suoi studi giovanili sul manierismo dedicati al palazzo del Té costruito a Mantova da Giulio Romano: fu quella la prima tappa di una lunga vita di studio, tutta dedicata allo studio della creazione artistica e del gusto, i cui studi sul Rinascimento, su Raffaello e Leonardo, su Poussin e Chardin, sugli impressionisti e Kokoschka sono rimasti dei testi esemplari.

Il libro permette altresì di conoscere da vicino alcune delle convinzioni che stanno alla base del lavoro di Gombrich, prima fra tutte quella famosa e provocatoria che apre la sua celebre storia dell'arte: «L'arte non esiste. Esistono solo gli artisti». Per Gombrich, infatti, l'arte è «una nozione culturalmente determinata», dato che non esiste l'«essenza dell'arte» ma solo una sequenza di definizioni che sono gli uomini a decidere di epoca in epoca. E così ad esempio che come utile strumento per lo storico egli introduce la nozione di «ecologia dell'immagine», la quale consente di riconnettere all'o-

Quel degenerato di Max

ROSANNA ALBERTINI

PARIGI. A Bruhl, apriti gli occhi il 2 aprile 1891, piccola città della provincia renana, a metà strada fra Colonia e Bonn. Lo hanno messo al mondo con il nome di Max Ernst, e nessuno sapeva che avrebbe condiviso con Picasso, con Miró e con Arp la gloria conquistata dagli artisti che più sono stati interlocutori e interpreti del nostro tempo. Il genitore: Philip Ernst, suo padre, mestiere: professore in una scuola per bambini sordomuti; per passione, pittore. Padre molto autoritario, bell'uomo, cattolico di stretta osservanza, sempre di buon umore. Luisa nata Kopp, sua madre. Graziosa, ben fatta, con gli occhi chiari. Bianca come la neve, di porpora come il sangue, nera come il Mar Nero. Gemelle, un senso innato dell'humour e dell'arte di raccontare fiabe. Redditi modesti. Molti bambini. Molte preoccupazioni.

Con realismo e surrealismo, Max Ernst ha scritto e riscritto la sua biografia; ha dipinto le immagini sarcastiche e disilluse di un secolo che ha seminato bombe sulla realtà e l'idea di progresso. Costernato dalla prima guerra mondiale, Ernst si racconta ancora una volta in terza persona: «Max Ernst morì il primo agosto 1914. Giovane, nacque a una rinascenza l'11 novembre 1918 e volle diventare un mago e trovare il mito del suo tempo».

modi per deridere la figura dell'artista come creatore. Il pittore non fa che vedere cose che ci sono già: può soltanto alterarle, ricomporle. «Per favore, signori, l'arte non ha niente a che fare con il gusto, non è lì per essere gustata. È un saper fare, che vuol dire saper fare le forme, rendere sensibile la vita interna della linea e del colore. Presuppone che si abbia dell'esperienza». Quindi, il collage. Serve per fronteggiare la situazione mondiale nel 1919, e le immagini sono realtà distanti che si incontrano sulla tela, un terreno di spaesamento sistematico. Alla fine, dopo l'intervento dell'artista, rimane lo spaesamento, ma i pezzi eterogenei sono fusi tra loro, l'abilità tecnica fa scomparire l'artificio.

Addirittura si può concepire l'opera intera di Max Ernst come un immenso collage di quadri diversissimi tenuti insieme non dalla colla, ma dalla potenza edificante del NO. «Fautore del grande NO edificante», era questo che Beckett diceva di Ernst, sottolineando anche la valenza etica della sua ribellione alla guerra, al nazismo, e della sua scelta di esilio in Francia, in Arizona, ancora in Francia fino alla fine. *Alle 100.000 colombe*, del 1925, è un quadro in cui le tinte della terra e del cielo segnano appena i contorni delle popolazioni di volatili: la cui identità singola e collettiva è in parte distrutta dall'affollamento.

Le colorate vengono dalla stessa mano che nel 1917 dipingeva distruzioni violente persino fra i pesci (*Kamp der Fische*) e poi, nel '20, calava un titolo lunghissimo alla base di un uccello di pizzo con le gambe di donna: *Sopra le nuvole cammina la mezzanotte*. *Sopra la mezzanotte plana l'uccello invisibile del giorno*. *L'etero spunta poco sopra l'uccello, e i muri e i tetti ondeggiavano*. *Castor e Pollution* (1923) si succhiano il dito inquinato da un mare oleoso, poco raccomandabile, e gli *Uccelli in un paesaggio* (1922) accennano la metamorfosi di tre strumenti chirurgici che si alzano in piedi sulla tavola. Reminiscenze da Goya, Brueghel, Van Gogh, perfino delle tavole dell'Encyclopédie settecentesca (si veda *Santa Cecilia, Il piano invisibile*, del 1923, con il corpo calcinato fra le pietre del monumento) non sono difficili da intravedere, ma questo non fa nessuna impressione. Mentre l'impatto dei quadri di Max Ernst sulla storia dei nostri giorni è sconvolgente. Ogni tema meriterebbe una sosta lunga, riflessiva. Invece c'è una follia da supermercato. La cultura è un rito da consumare. Questa pittura è l'esteriorità sconcertante di un pensiero sottinteso. La gente si affatica e si rifugia a grappoli intorno alle finestre che tagliano a spicchi Parigi dall'alto. Di tanto in tanto l'occhio scivola senza curiosità su quella meraviglia che è

2 bambini minacciati da un ugnolo del 1924. Un gruppo di turisti fissa la bocca asimmetrica della guida che sta cercando di spiegare *La sposa del vento* (1927): l'animale misterioso di Max Ernst palpa sulla tela, con le labbra rosse della vagina spalancate, davanti agli occhi distratti o ingrigiti dall'assuefazione. Quando finirà quest'assuefazione per le mostre grandi, indebolite dalla falsità anche se la qualità delle scelte è superlativa, come nel caso di Max Ernst?

Dal '27 al '76 foreste, città, ramificazioni di corpi acquistano una consistenza pittorica, una compattezza straordinaria, come se alcuni frammenti di storia contemporanea avessero consolidato subito la loro immagine fessile. È importante la messa a fuoco di Robert Motherwell: «I pittori moderni, per la maggior parte, danno battaglia nei loro atelier, e i loro sistemi strutturali sono un modo plastico di riprodurre drammi che si svolgono nel loro intimo. Si oppongono alla società per vie traverse. Max Ernst è l'opposto, uno dei rari pittori moderni importanti che si dedica ad una sorta di giardino degli avvenimenti, delle istituzioni sociali, della chiesa, della repressione politica, della schiavitù, dell'eroticismo». Bollano come rappresentante dell'arte degenerata. Marx Ernst fu nelle liste dei proscritti dal regime nazista dal 1933. Non ha fatto che scappare per una dozzina d'anni. In quei tempi ha perfino recitato una parte piccolissima nell'Age d'or di Bunuel, era per guadagnarsi il pane. Ci fermiamo sulle sue foreste pietrificate, con l'anello di sole che a volte raggiunge il cielo, a volte no, cupe come rocce senza cave, quinte di storia che cancellano dal mondo la prospettiva. Più il sole è nero, più fragile è l'uccellino, che sembra l'unico abitante. Siamo nel '27. *Auignone* è una muraglia piatta che elide le torri bianche della città, una barriera che si alza dal terreno di questo secolo e schiaccia in un primo piano senza speranza le radici della vita. Max Ernst non sarà più ottimista nel 1973: sul fondo nero di *Alcuni animali di cui uno illetterato*, il portatore di handicap è proprio l'umanità, con radici corte che gli spuntano dal collo. *Il XX secolo*, una tela del '55, addolcisce il profilo della montagna, che tuttavia rimane nera e devastata, sotto un cielo antracite e un sole bianco cerchiato di stanchezza. Ne ha viste troppe, compresa *L'Europa dopo la pioggia*, (1940-'42) che è ridotta ad una sorta di giardino degli orrori, una ricomposizione ricamata nei dettagli, sempre con l'invasione del primo piano. Dal corpo della terra scarmificata ricompaiono strani mostri polimorfici. Il cielo è intatto, sereno. In moltissimi quadri di Ernst il cielo sembra la dimensione intertemporale del

cielo nella pittura, il solo spazio che la follia della storia non riesce ad alterare. Perché la verità è comunque cancellata e la memoria una fonte di dubbi. Proprio in questi giorni guardiamo il pessimismo costruttivo dei quadri di Ernst, abbracciando. Li intrecciamo alle immagini e ai discorsi di un reportage trasmesso da Antenne 2 sulla ricostituzione del partito nazista in Germania. Ripensiamo allo slogan nazista attuale: «La verità è la nostra libertà». La verità proclamata dai revisori della storia sarebbe che le camere a gas e i campi di sterminio sono invenzioni maligne per intaccare l'innocenza cristiana di quella parte del popolo tedesco che non tollera né ebrei, né russi, né stranieri in generale, ed è pronta ad eliminare gli intrusi con qualsiasi mezzo. Intanto si arma e si organizza. Nonostante il Calderone del Beaubourg, questa mostra di pittura non è un fatto come gli altri. Dovrebbe vederla tutti, e ringraziare Max Ernst perché non fu mai pacificato con le assurdità del reale, perché ai fiori di neve ha dato i colori dell'estate, perché ha immaginato gli effetti di un alveare aperto in un palazzo di giustizia, ha celebrato il matrimonio filiforme fra il cielo e la terra, ha dipinto il mondo come fabula, realtà che racconta sempre se stessa, ma qualcosa deve ascoltarla e interpretarla.

Urss anni Trenta: comincia la grande mistificazione

Ad Atene storici di tutto il mondo hanno ripercorso lo sviluppo del «modello stalinista» Fu una conseguenza oppure una deviazione della rivoluzione?

GIUSEPPE GARRITANO

ATENE. Si è svolto a Atene il secondo convegno di «Simposio '90» (il primo si è tenuto a Londra appunto l'anno scorso) l'associazione fondata da Vanessa e Corin Redgrave che intende studiare le origini e lo sviluppo dello stalinismo. L'anno scorso il tema era «Gli anni Venti dell'Urss» quest'anno il convegno era dedicato agli anni 30, quelli in cui si afferma nell'Urss il totalitarismo staliniano. Tra i contributi più importanti ricordiamo quelli dei sovietici Volobuev, Novosel'tsev e Sacharov, rispettivamente direttore e vicedirettore dell'Istituto di Storia dell'Accademia delle scienze dell'Urss, Zuraviov, vicedirettore dell'Istituto di ricerche politiche e sociali, Muraviov, Otto Latsis, Le'cuk, degli americani Teeter e Rabinovic, del francese Broué oltre che di studiosi greci e spagnoli.

Volobuev ha svolto un interessante relazione su «L'esperienza della modernizzazione staliniana nella società», mentre Sacharov e Zuraviov si sono occupati del concetto del totalitarismo e delle analisi compiute su di esso negli anni 30, e Novosel'tsev ha trattato un



argomento allora (e ancor più ora) di grande attualità: i problemi delle visioni, così come furono visti e affrontati negli anni 30.

Il prof. Volobuev ha incentrato il suo intervento sullo sviluppo industriale del paese che i bolscevichi si posero come obiettivo, con l'idea che il

sino i contadini poveri. L'industrializzazione fu fatta a spese di tutti i contadini. Dopo la collettivizzazione, l'industrializzazione forzata conduce con il secondo piano quinquennale alla militarizzazione economica: nel '31 sorgono i primi Gulag con l'impiego economico della mano d'opera in cattività, e si introduce una legislazione duramente punitiva. Tuttavia le masse, afferma Volobuev, con la prospettiva del socialismo (nel '37 si dichiara falsamente che ne sono state gettate le basi) lavorano ancora con entusiasmo e nel '40 l'Urss è al secondo posto in vari settori di produzione: il prodotto è aumentato in certi casi di 2 o 3 volte, ma a costo di enormi perdite umane. Negli anni 30 insomma il sistema amministrativo di comando diviene vero e proprio dispotismo. Alla fine del decennio il vecchio bolscevismo (e chi lo aveva rappresentato) era stato distrutto e si è venuto a creare un regime burocratico-anticapitalista, ma non socialista; un regime che, come gli eventi

successivi hanno dimostrato, aveva un presente, ma non aveva un futuro.

Secondo il prof. Le'cuk, invece, agli inizi degli anni 30 c'è nell'Urss una forte crisi, crolla la produttività del lavoro, scoppiano i colosiani. Stalin esce dalla stretta attuando la politica del terrore, e perfezionando la costruzione del suo sistema amministrativo di comando. Zuraviov osserva che in effetti il «modello staliniano del socialismo» è un termine usato dagli studiosi di scienze sociali che non corrisponde alla realtà si tratta di una struttura politica-sociale concresciuta nel tempo mediante iniziative prese di volta in volta e messe in atto con una intensa opera di repressione. Dopo la morte del despota tale «modello» si mantiene con forza inerziale e i suoi tratti permangono nel profondo della vita sociale, anche perché il regime era il prodotto di due elementi equivocamente uniti: il principio totalitario staliniano e insieme, però, l'aspirazione popolare alla giustizia sociale, che nel '17 aveva condotto alla rivoluzione.

Mentre per il prof. Muraviov il sorgere del totalitarismo in Germania, Russia e Giappone si fonda sullo sciovinismo, che rischia ora di riprendere vigore nelle classi dirigenti delle sinistre repubblicane, per Novosel'tsev proprio verso la metà degli anni 30 si è scatenata la repressione staliniana sulle nazionalità dell'Urss: al tempo stesso, in storiografia viene ripudiata la scuola di Pokrovskij, tendenzialmente critica verso l'oppressione zarista, e si riabilita la storia della Russia pre-rivoluzionaria, si dà spazio allo sciovinismo grande-russo *Pietro il Grande*.

Ora di quella politica si scontano le conseguenze, e le repubbliche, timorose dell'eventuale ritorno di una supremazia russa, abbandonano la forma dell'autonomia per abbracciare il separatismo e la secessione. In questo c'è la minaccia (in certi casi già realizzata) che esse «ormo a subordinare i diritti del cittadino, che

in una società democratica e civile, devono prevalere, ai diritti della nazionalità».

Otto Latsis, già direttore del Komunist, ha ricordato che l'industrializzazione forzata perseguita da Stalin negli anni 30, il «grande balzo» che la Russia doveva compiere con la collettivizzazione e i piani quinquennali, ha portato alla fame e alla repressione e in definitiva a una strada senza uscita.

Dopo vari interventi, il prof. Mordasciov ha ricordato due «suicidi eccellenti» avvenuti nell'Urss alla vigilia della guerra: quello di Michael Kaganovic, fratello del più noto Lazzar, intimo collaboratore di Stalin e quello di Vladenko Kom, commissario agli armamenti. Citiamo infine gli interventi di Pierre Broué, autore della nuova biografia di Trotskij appena uscita in Italia, sul «caso Smimov» e l'opposizione nel 1932 e di Firov sulla difficile situazione in cui si vennero a trovare i partiti dell'Internazionale comunista di fronte al patto tedesco-sovietico del '39.

Conn Redgrave ha ricordato infine un filosofo russo contemporaneo, Evald Il'enkov, il quale aveva prospettato un'influenza del pensiero di Bogdanov sulla politica di Stalin. Ma questi sono soltanto alcuni dei numerosi contributi che gli studiosi riuniti ad Atene hanno svolto in questa sessione di Simposio '90. L'interesse del convegno è dato in particolare dal fatto che qui si sono ascoltate diverse interpretazioni e cioè quelle di coloro che vedono nello stalinismo una «degenerazione» della rivoluzione, quelle di chi lo considera una «conseguenza» della rivoluzione e del leninismo. Anche se la prima interpretazione è sembrata prevalere, tutti sono stati concordi nel rilevare i guasti economici e morali che ha lasciato dietro di sé una dittatura totalitaria come quella di Stalin che, sullo slancio comunque innovativo della rivoluzione, ha creato, con il sangue del popolo, un regime tirannico in nulla partecipe, se non a parole, dei principi del socialismo.