



Università
Ca' Foscari
Venezia

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Corso di Laurea Magistrale in Storia Delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici (DM270)

Tesi di Laurea

**COSTUMI DI SCENA, MANICHINI E STATUE:
ANALISI DELLA RAPPRESENTAZIONE DELLA FIGURA
UMANA NELL'OPERA DI OSKAR SCHLEMMER, GIORGIO
DE CHIRICO E GRISHA BRUSKIN**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Correlatore

Ch. Prof. Matteo Bertelè

Laureanda

Lusia Rienzo

Matricola 865026

Anno Accademico

2020/2021

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO UNO: OSKAR SCHLEMMER	7
1.1 L'INIZIO DELLA SUA CARRIERA	7
1.2 IL TEATRO	12
1.2.1. Le sperimentazioni teatrali che hanno influenzato il lavoro di Schlemmer	13
1.2.2 La sua concezione di teatro	20
1.2.3 Il costume che trasforma il corpo: il <i>Balletto Triadico</i>	28
1.3 UN NUOVO CORSO DI FORMAZIONE ALL'INTERNO DEL BAUHAUS: L'INSEGNAMENTO "DER MENSCH"	34
CAPITOLO DUE: GIORGIO DE CHIRICO	38
2.1 LA VITA DI DE CHIRICO, TRA PARIGI E L'ITALIA	39
2.2 DE CHIRICO E LA PITTURA METAFISICA	41
2. 2. 1 Il periodo ferrarese	47
2.3 PRESENZA E ASSENZA DELLA FIGURA UMANA NELL'OPERA DI DE CHIRICO	52
2. 3. 1 Il ruolo della statua	54
2. 3. 2 Il manichino metafisico	57
CAPITOLO TRE: GRISHA BRUSKIN	68
3.1 DALL'UNIONE SOVIETICA AGLI STATI UNITI D'AMERICA	68
3. 2 IL CONTESTO ARTISTICO E CULTURALE	71
3.2.1 Grisha Bruskin e il rapporto con l' <i>andregraund</i>	76
3.3 "UN EBREO CRESCIUTO SOTTO IL POTERE SOVIETICO"	78
3.3.1 <i>Alefbet</i> : il progetto ebraico	79
3.3.2 <i>Lessico Fondamentale</i> : il progetto sovietico	84

3.3.3 Elementi comuni tra i due progetti	87
3.4 LA RIFLESSIONE SUL POTERE E LA MASSA CONTINUA: <i>L'ORA X</i> E <i>CAMBIO DI SCENA</i>	89
3.4.1 L'altrui e la paura: <i>L'ora X</i>	90
3.4.2 Ibridi, cyborg e mostri: <i>Cambio di Scena</i>	95
CAPITOLO QUATTRO: GLI ARTISTI A CONFRONTO	99
4.1 LA COSTRUZIONE DELLA FIGURA UMANA	99
4.2 LO SPAZIO E IL TEMPO NELLE OPERE DI SCHLEMMER, DE CHIRICO E BRUSKIN	105
4.2.1 La concezione spaziale	106
4.2.2 La concezione temporale	111
CONCLUSIONI	120
APPENDICE DELLE IMMAGINI	122
ELENCO DELLE IMMAGINI	146
BIBLIOGRAFIA	153
SITOGRAFIA	165

INTRODUZIONE

Questa tesi di laurea magistrale nasce dalla volontà di approfondire un interesse sviluppato durante la frequentazione del corso di laurea in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, in rapporto al ruolo che assume la figura umana all'interno delle raffigurazioni dell'arte contemporanea. In particolare, il mio lavoro si concentra sull'analisi della produzione artistica di Oskar Schlemmer, Giorgio De Chirico e Grisha Bruskin, tre artisti del Novecento che provengono da contesti artistici e culturali diversi e utilizzano *media* espressivi differenti, ma nei quali è possibile rintracciare delle linee comuni in relazione, soprattutto, alla rappresentazione dell'essere umano.

Nel corso del Novecento, infatti, si era sviluppata una particolare attenzione verso il corpo, che è stata indagata anche da Jean Clair nella 46^{esima} Biennale di Venezia del 1995 intitolata *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895/1995*, in cui la figura umana perde la sua perfezione, per diventare frammentaria, protesica, virtuale ed esce dai canoni per acquisire attraverso la sua trasformazione infinite possibilità¹. Gli artisti che vengono analizzati in questa tesi (Alcune opere di De Chirico e Schlemmer oltretutto erano parte del percorso espositivo alla Biennale del 1995) si inseriscono in questo contesto di riflessione e di modificazione del corpo, che consente loro di poter andare oltre ai limiti imposti dalla natura, in un processo di contaminazione, di apertura verso ciò che è esterno al sistema di riferimento. In questo lavoro di creazione, che deriva dall'incontro tra apparati culturali diversi, acquisiscono un ruolo fondamentale le caratteristiche peculiari della contemporaneità nella quale gli artisti operano, soprattutto in relazione al concetto di meccanizzazione e, dunque, alla creazione di figure che possono essere definite ibride.

Schlemmer, De Chirico e Bruskin, dunque, indossano i panni di una divinità creatrice e, ordinando il caos, danno vita al loro personale universo, che popolano di figure nate dalla loro volontà personale, come a voler dare forma ad una nuova mitologia, una

¹ J. Clair, *L'anatomia impossibile 1895 - 1995, Note sull'iconografia del mondo delle tecniche in Identità e alterità, figure del corpo 1895/1995*, J. Clair (a cura di), Marsilio, Venezia, 1995. Qui pp. XXV - XXXI

nuova narrazione, che però si discosta dall'idea del mito futurista sulla meccanizzazione ed è invece più legata alla contemplazione della bellezza e delle forme della geometria².

La scelta di analizzare le opere di questi tre artisti deriva dalla volontà di comparare ambienti artistici diversi per arrivare a comprendere che cosa porti, all'interno del loro processo creativo, alla modificazione della figura umana e quali siano le modalità attraverso cui avvengono le contaminazioni che le permettono di acquisire infinite possibilità.

Oskar Schlemmer e De Chirico sono coevi, il primo è uno dei maggiori maestri del Bauhaus e utilizza come *medium* espressivo il costume di scena per portare il corpo dell'attore in dialogo con lo spazio attraverso il movimento; il secondo, invece, inserisce all'interno delle visioni metafisiche figure che si richiamano all'immaginario del manichino, che costruisce utilizzando un insieme di oggetti ed elementi ripresi dal campo della tecnica e della quotidianità; i personaggi che crea diventano un mezzo che contribuisce ad aumentare la sensazione di straniamento ed enigma della scena e, attraverso di loro, inserisce all'interno dell'opera la sua intimità e la sua soggettività.

La scelta di inserire il lavoro di Grisha Bruskin in quest'analisi nasce dalla volontà di considerare anche un contesto culturale diverso da quello europeo, nonché di offrire uno sguardo sulla produzione artistica più contemporanea. Anche l'artista russo, infatti, come Schlemmer e De Chirico, che lo precedono dal punto di vista temporale, si serve dell'ibridazione della figura umana per dare vita alla sua personale collezione di figure che abitano un mondo fittizio e rappresentano degli archetipi, ricchi di significato che l'osservatore è invitato a decifrare.

Questa tesi di laurea, dunque, analizza nello specifico l'operato di ogni artista, in relazione soprattutto alla sua concezione del corpo e al modo di rappresentarlo all'interno del suo lavoro, per concludersi con una comparazione tra le tre modalità di raffigurazione, che si lega in modo imprescindibile alle concezioni spaziali e temporali, che in modo predominante influenzano la costruzione della figura umana. Per quanto riguarda Oskar Schlemmer l'attenzione è stata posta sui costumi per le

² J. Clair, *Verso l'uomo nuovo (1915 - 1930)* in *Identità e alterità, figure del corpo 1895/1995*, J. Clair (a cura di), Marsilio, Venezia, 1995. Qui p. 243

rappresentazioni teatrali, e in particolare quelli creati per il *Balletto Triadico*; per Giorgio De Chirico, invece, la focalizzazione è stata rivolta alla pittura metafisica, al ruolo della statua e soprattutto a quello del manichino; mentre, in riferimento a Grisha Bruskin è stata attuata un'analisi su tre progetti artistici ovvero *Alefbet*, *Lessico Fondamentale* e *Cambio di Scena*, in relazione al ruolo del corpo. Infine, nell'ultimo capitolo, sono stati messi in luce i punti di contatto tra le tre diverse tipologie di rappresentazione e di esperienza.

CAPITOLO UNO: OSKAR SCHLEMMER

“L’essere umano è sia un organismo in carne e ossa, sia un meccanismo di numeri e misure. È un essere dotato di sentimento e di ragione e che ha in sé numerosi dualismi del genere e tuttavia riesce a conciliare continuamente questa dualità che porta dentro di sé molto meglio di quanto non riesca a farlo in creazioni figurative astratte, fuori di lui... mi riferisco alle creazioni che nel balletto si sviluppano dalla spazialità, dal sentimento dello spazio”³

(O. Schlemmer)

Oskar Schlemmer è uno degli artisti più influenti della prima metà del ‘900. La sua produzione artistica e le sue riflessioni si legano in modo molto stretto all’ambiente nel quale ha lavorato per gran parte della sua vita, ovvero il Bauhaus, presso il quale ha ricoperto la carica di direttore dell’officina teatrale. È stato proprio questo incarico a consentirgli di mettere in pratica le sue sperimentazioni legate alla concezione del corpo umano, sia dal punto di vista della caratterizzazione fisica, sia dal punto di vista filosofico e teorico. Gli elementi che più gli hanno permesso di indagare questi aspetti erano i costumi, che faceva indossare agli attori o ai ballerini, e lo spazio della scena nel quale si muovevano. È proprio la commistione di questi due aspetti a rendere la produzione di Schlemmer straniante ma allo stesso tempo incredibilmente affascinante.

1.1 L’INIZIO DELLA SUA CARRIERA

Oskar Schlemmer è nato nel 1888 a Stoccarda. Dal 1903 al 1905, ancora molto giovane, ha cominciato a lavorare come disegnatore in un laboratorio che eseguiva intarsi, che si trovava presso la sua città natale, luogo in cui a partire dal 1909 ha iniziato a frequentare l’accademia di Belle Arti. In questo primo periodo di formazione

³ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Giangiacom Feltrinelli Editore, Milano, 1987. Qui p. 206

ha assunto un ruolo di grande rilevanza Adolf Richard Hölzel, pittore austriaco, insegnante presso l'Accademia di Stoccarda⁴.

Hölzel presentava nella sua produzione artistica più influenze: all'inizio della sua carriera era molto legato all'approccio del suo maestro, che era Wilhelm Von Diez, uno dei professori della scuola di Monaco. Una volta completati gli studi presso questa rinomata istituzione era entrato in contatto con Franz Von Uhde che lo aveva fatto avvicinare al mondo dell'impressionismo. Aveva iniziato quindi ad approcciarsi all'astrazione e alla teoria dei colori proposta da Goethe, ma anche quella teorizzata da Wilhelm Von Bezold, che ispirandosi alla musica, basava la sua concezione su una struttura circolare in cui erano inseriti valori di tipo diatonico e cromatico. L'aspetto che caratterizzava la produzione di Adolf Richard Hölzel era la presenza dell'elemento religioso, che era sempre rintracciabile nonostante le sue opere fossero lontane dal realismo. Esempio di questo tipo di considerazioni può essere l'opera *Paesaggio* (Fig. 1), dipinta dall'artista intorno al 1915, in cui è presente sia l'elemento cromatico che quello astratto⁵.

Frequentando l'Accademia di Stoccarda, dunque, Schlemmer aveva potuto avvicinarsi agli insegnamenti di Hölzel, soprattutto in relazione al corso di composizione astratta, tanto da entrare a far parte della cosiddetta "cerchia di Hölzel", nella quale rientravano alcuni tra gli alunni più legati alla sua figura, tra cui si annoverano Willi Baumeister, Max Ackermann e Johannes Itten⁶. Per la presenza di questi artisti, questo gruppo può essere definito come una sperimentazione antecedente a quelle che poi si vedranno nei laboratori presenti all'interno del Bauhaus. Tra tutti loro però Schlemmer era l'allievo prediletto e ha frequentato le sue lezioni fino al 1914, anno in cui è stato costretto ad arruolarsi tra le file dell'esercito, a seguito dello scoppio della Prima Guerra Mondiale. Una volta ritornato in patria, nel 1918, ha ripreso la sua collaborazione con Hölzel, che ha terminato nel 1920, anno in cui il suo maestro si era ritirato dalla scena artistica a causa del cattivo rapporto che aveva con gli altri colleghi dell'Accademia⁷.

⁴ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui p. 365

⁵ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, 1999, in *Bauhaus* di J. Fiedler e P. Feierabend, Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 1999. Qui pp. 282-286

⁶ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*, traduzione dal tedesco di K. Winston, Wesleyan University Press, Middleton, 1972. Qui p. 4

⁷ R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*, Hatje Cantz Publishers, 2000. Qui p. 258

Oltre all'importanza dell'influenza della figura del suo insegnante, in questo primo periodo della sua carriera di studente, Schlemmer aveva avuto l'occasione di entrare in contatto anche con l'Avanguardia francese, che aveva potuto osservare in un viaggio a Berlino, presso le sale della galleria *Der Sturm (La Tempesta)* legata alla rivista omonima, che si occupava prevalentemente di espressionismo. È stata, in particolare, la figura di Paul Cézanne ad assumere grande importanza per la sua produzione artistica, soprattutto per quanto riguarda la riduzione degli elementi naturali a forme semplici, come, ad esempio, quella del cilindro, della sfera o del cubo. Importante in questo senso risulta anche l'influsso della composizione formale e dell'astrazione di derivazione cubista⁸. Questo genere di considerazioni sono riscontrabili soprattutto nelle opere pittoriche e in quelle plastiche, come anche nei costumi del teatro. Ad esempio, nel celebre quadro *La Scala del Bauhaus* (Fig.2) del 1932, che fa riferimento ad una fotografia del 1927, scattata da Theodore Lux Feininger e intitolata *Allieve dell'officina di tessitura sulla scala principale del Bauhaus* (Fig. 3), Schlemmer ha compiuto un lavoro di tipizzazione dei caratteri individuali delle donne, ottenendo così l'effetto di renderle in modo monumentale ma senza far perdere del tutto le fattezze umane. Come nelle opere che realizzava nel primo periodo di produzione in cui si trovava a Stoccarda, ciò a cui puntava era il raggiungimento di una sintesi tra l'architettura e il disegno figurativo, in cui non aveva importanza la congruenza della prospettiva quanto più la costruzione architettonica dell'opera, come si può osservare nel dipinto *Il Gesto (La Danzatrice)* (Fig. 4) del 1922.⁹

Il suo stile, che iniziava a prendere forma, dunque, anche prima dell'ingresso nel Bauhaus, si contraddistingueva per la combinazione dell'interesse per la figura umana, inserita all'interno di uno spazio, e di un linguaggio oggettivo formale, anche se mai strettamente di matrice costruttivista¹⁰. Restava quindi ancorato alla realtà oggettiva, senza però mai entrare nel realismo tipico della Nuova Oggettività¹¹. In tutta la sua produzione, sia pittorica, che teatrale, che scultorea, non ha mai fatto ricorso a rappresentazioni umane naturalistiche o deformate dall'influenza della soggettività,

⁸ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui. p.27

⁹ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*. Qui pp. 282-286

¹⁰ Ibidem

¹¹ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui pp. 240 - 241

ciò che mirava a raggiungere era una tipizzazione che potesse avere una valenza generale¹².

A questo proposito nei suoi scritti¹³, già nel 1915 attribuiva alle varie parti del corpo umano una forma geometrica, infatti scriveva:

Il quadrato del torace,
il cerchio del ventre,
il cilindro del collo,
i cilindri delle braccia e delle gambe,
le sfere delle articolazioni dei gomiti, delle ginocchia, delle spalle, delle
nocche,
le sfere della testa e degli occhi,
il triangolo del naso,
la linea che collega il cuore e il cervello,
la linea che collega gli organi della vista con l'oggetto osservato,
l'ornamento che si dispone tra il corpo e il mondo esterno,
simboleggiano il suo rapporto con esso.

Questo tipo di riflessioni sul corpo diventeranno poi il fulcro delle sue sperimentazioni artistiche presso il Bauhaus, del quale era entrato a far parte a partire dal 1920; anno in cui aveva fatto il suo ingresso nella scuola come maestro dell'officina di pittura murale¹⁴.

Al momento del suo arrivo si era trovato a ricoprire il ruolo di mediatore tra due tendenze opposte, quella più innovatrice promossa da Johannes Itten e quella indirizzata al costruttivismo sostenuta da Laszlo Moholy-Nagy; questa contrapposizione si può leggere come lo specchio del contesto nel quale questi artisti erano inseriti, che si rifletteva di conseguenza sugli insegnamenti scolastici e sul modo di concepire l'arte¹⁵. Nella brochure promozionale della scuola creata per la prima esposizione del Bauhaus nel 1923, in cui era inserito il manifesto programmatico, si

¹² K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*. Qui pp. 282-286

¹³ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Cit. p. 32

¹⁴ R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*. Qui p. 258-260

¹⁵ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, Qui p. 280

leggeva¹⁶ che “Una scuola di questo genere [...] diventa involontariamente il barometro delle oscillazioni della politica e della vita spirituale del tempo”. Schlemmer, fin da subito, ha cercato di districarsi tra queste due tendenze, e se da una parte era tra i fautori dell’avvicinamento al mondo dell’industria, dall’altra come artista non si sarebbe mai inserito in questo tipo di processi di produzione¹⁷. Nel 1922 infatti affermava¹⁸ che “io non posso volere ciò che l’industria fa già meglio e niente di ciò che gli ingegneri fanno meglio, Rimane una cosa metafisica: l’arte”. Anche se con l’avvento del nazionalsocialismo sarà proprio un’industria di vernici a offrirgli un lavoro e un posto sicuro dove potersi riparare.¹⁹

Oltre al laboratorio di decorazione parietale, a partire dal 1922 Schlemmer aveva diretto anche quello di scultura in pietra e di scultura in legno fino al 1925. Ma il momento cruciale per la sua carriera artistica era stato il 1923, quando aveva iniziato ad occuparsi anche del laboratorio teatrale; pratica artistica di cui si era già precedentemente interessato e che aveva iniziato a praticare prima del suo ingresso nel Bauhaus, ma che poi ha approfondito con maggiore intensità e dedizione all’interno della scuola. Ad esempio, i primi bozzetti per il *Balletto Triadico*, il suo lavoro teatrale più celebre, risalgono al periodo precedente alla sua partecipazione alla Prima Guerra Mondiale, quando ancora si trovava a Stoccarda²⁰.

L’esperienza del teatro diventa per Schlemmer un mezzo per poter mettere in pratica le considerazioni teoriche che rivolge nei confronti della figura umana, il suo ambito di interesse principale, che presso la scuola aveva già iniziato ad trattare precedentemente, a partire dal 1921 attraverso l’insegnamento del disegno di nudo, denominato successivamente disegno figurativo, per poi diventare il responsabile del corso intitolato *Der Mensch* (ovvero *L’uomo*), ideato e tenuto dall’artista stesso, in cui l’approccio pratico alla concezione della figura umana andava ad unirsi con quello teorico e filosofico²¹. Questa attenzione per lo studio del corpo aveva suscitato

¹⁶ Manifesto “*Das Staatliche Bauhaus in Weimar*” pubblicato nella brochure della Prima Esposizione del Bauhaus di Weimar del 1923 di Herbert Bayer

¹⁷ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, Qui. p. 280

¹⁸ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui p. 134

¹⁹ H. M. Winger, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui. p. 365

²⁰ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, Qui p. 280

²¹ R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*. Qui pp. 260 - 262

all'interno della scuola non poche critiche, veniva infatti accusato di accademismo soprattutto perché il disegno di nudo non veniva ritenuto vicino al processo creativo che si attuava nel momento storico in cui l'artista muove i suoi passi. In realtà per Schlemmer tutto il processo di creazione artistica partiva dalla conoscenza oggettiva della figura umana. In ogni modo, comunque, cercava di allontanarsi dall'accademismo ponendo l'accento sull'atmosfera che veniva creata nell'ambiente del disegno di nudo; giocava su un uso dell'illuminazione insolito, inseriva il suono di un grammofono o spostava la lezione su un palcoscenico²².

L'impegno di Oskar Schlemmer come maestro del teatro del Bauhaus era proseguito anche quando la scuola aveva spostato la sua sede da Weimar a Dessau. Nel 1929 però aveva abbandonato questo ruolo per diventare insegnante presso l'Accademia di Belle Arti di Breslavia, dove teneva comunque un corso legato al teatro, e nello specifico al suo campo di indagine privilegiato, ovvero la relazione tra lo spazio e la figura umana. Negli anni successivi poi, aveva preso la cattedra presso le Scuole di Stato riunite di Berlino-Charlottenburg, fino al suo licenziamento nel 1933, che era avvenuto per ordine del nazionalsocialismo, dal momento che la sua arte era stata bollata come arte degenerata. Ha trascorso, quindi, gli ultimi anni della sua vita facendo lavori di ripiego, in particolare aveva trovato rifugio presso una fabbrica di vernici nel Wuppertal-Elberfeld.

Oskar Schlemmer morì nel 1943 a seguito di una lunga malattia²³.

1.2 IL TEATRO

Il problema figurativo che interessava maggiormente Oskar Schlemmer riguardava la definizione della relazione tra la figura umana e lo spazio in cui essa si muove; questo tipo di riflessione, fin da subito, ha portato l'artista a non soffermarsi sulla questione solo dal punto di vista pittorico, ma essa si è esplicitata con l'attuazione di esperimenti

²² R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*. Qui pp. 260 - 262

²³ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui. p. 365

tridimensionali e plastici, legati dunque alla scultura in pietra e in legno, arrivando a inserire la sua sperimentazione in ambito teatrale, considerando soprattutto il versante del balletto e soffermandosi in particolare sul ruolo dei costumi e dei movimenti che occupavano la scena. La ricerca del modo migliore per evidenziare questo tipo di relazione ha portato Schlemmer a porre particolare attenzione alla coreografia, facendolo avvicinare al mondo della danza; lui stesso era un ballerino e le sue prime sperimentazioni su questa relazione sono state messe in pratica con l'ideazione e la creazione del *Triadisches Ballett* (tradotto in italiano con l'espressione *Balletto Triadico*), lavoro di cui si è occupato a partire da un'età molto giovane²⁴.

Nel 1925 Schlemmer ha affermato²⁵ infatti di essere “troppo moderno per pitturare i quadri”, spostando dunque sempre di più il suo interesse verso l'ambito teatrale, in cui l'opera d'arte acquisiva dinamicità e lo spazio in cui si agiva superava la bidimensionalità per aprirsi ad una pluralità di alternative, soprattutto grazie all'utilizzo delle forme, del colore, delle luci e degli elementi sonori²⁶.

1.2.1. Le sperimentazioni teatrali che hanno influenzato il lavoro di Schlemmer

Il periodo che ha preceduto la Prima Guerra Mondiale è stato un grande terreno di sperimentazione per il teatro, soprattutto per quanto riguarda le esperienze dell'Avanguardia italiana e russa, che si allontanavano in modo radicale dalla concezione del dramma borghese, imbrigliato nei linguaggi rappresentativi tradizionali²⁷. Nella penisola, infatti, nel gennaio del 1911 Filippo Tommaso Marinetti scriveva il *Manifesto dei Drammaturghi Futuristi*²⁸. Il teatro di stampo futurista, fortemente imperniato delle idee di Marinetti, si contraddistingueva per il volersi allontanare dalle logiche commerciali borghesi, legate ad esempio all'acquisto del

²⁴ Bauhaus Archive e M. Droste, *Bauhaus*, 1998, Benedikt Taschen, Berlin. Qui. p. 101

²⁵ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui p. 171

²⁶ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*, in *Bloom*, Rivista trimestrale di architettura, N. 29, 2019, Qui. p. 18

²⁷ Ivi qui pp. 15 - 18

²⁸ F. T. Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, Redazione di “Poesia”, Milano, 1911

biglietto per la visione dello spettacolo che consentiva di acquisire uno status sociale e intellettuale, e per la mancanza totale di una trama, come anche di una organizzazione in versi o in prosa; tanto che in relazione a questo tipo di esperienza si parlava di verso libero.²⁹ La volontà di rinnovare l'esperienza teatrale portando una "assoluta originalità novatrice"³⁰ nell'ottica di creare uno spettacolo che fosse lo specchio della contemporaneità è ben evidente nel sesto punto del manifesto, in cui Marinetti sottolinea la necessità di introdurre "nel teatro la sensazione del dominio della Macchina³¹", rompendo totalmente con la tradizione precedente legata alle ricostruzioni storiche che tessevano le lodi degli eroi, in direzione di una rappresentazione che poneva l'accento sulle scoperte scientifiche e sul cambio di mentalità che contraddistingueva l'uomo del ventesimo secolo³².

Come nella concezione che ha sviluppato Schlemmer, anche nel caso del teatro futurista, assumeva grande rilevanza sulla scena la compenetrazione tra l'uomo e lo spazio, che dava origine a quella che Enrico Prampolini nell'*Atmosfera Scenica Futurista* definiva³³ "sintesi scenica vivente dell'azione teatrale". Questo processo portava al superamento della concezione tradizionale di scenografia, e alla definizione invece dello "spazio scenico polidimensionale"³⁴.

Per quanto riguarda il ruolo dell'attore e la sua funzione nel teatro, la visione dell'interpretazione futurista si avvicinava alle considerazioni di rivalutazione del ruolo della figura umana di altri protagonisti, ovvero Edward Gordon Craig e Adolphe Appia, nell'ottica della creazione di una nuova forma di drammaturgia che si allontanasse da quella ottocentesca. La visione del gruppo italiano però si presentava più estremista, l'attore veniva definito come un elemento inutile e quasi pericoloso perché portatore di poche garanzie ma di molte incognite, questo faceva correre il rischio di rompere la magia e il mistero che caratterizzavano il teatro. L'attore, secondo

²⁹ F. T. Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*

³⁰ Ibidem

³¹ Ibidem

³² Ibidem

³³ E. Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista, in 164 – Manifesti futuristi* a cura di Luciano Caruso, Spes – Salimbeni, Firenze, 1980

³⁴ Ibidem

questa concezione, doveva essere la personificazione dello spazio, come punto di sintesi tra la scena e il pubblico che assisteva allo spettacolo.³⁵

Questo tipo di considerazioni si accompagnavano agli esempi messi in scena delle rappresentazioni del *Teatro Plastico* ideato da Fortunato Depero, insieme al poeta svizzero Gilbert Clavel, in cui gli attori venivano sostituiti dalle marionette. Oltre a questo tipo di sperimentazioni, nel 1916 si era cimentato nella creazione dei bozzetti per i costumi della pantomima *Mimismagia*, che non verrà però mai portata sulla scena, in cui i protagonisti erano tre ballerini-robot che indossavano dei drappi colorati e degli elementi luminosi; la particolarità di questo tipo di approccio era lo stretto legame che Depero voleva creare tra lo spazio del movimento e il ballerino, che non era isolato sulla scena ma grazie agli elementi dell'ingombrante costume che indossava riusciva a modificare l'ambiente nel quale si trovava, anche con l'utilizzo degli elementi meccanici del quale era composto (Fig. 5). L'attore perdeva così il suo ruolo sulla scena, per lasciare il posto al movimento, alle luci, ai colori, alle forme e alle emozioni³⁶. Fortunato Depero aveva nominato questi costumi con l'espressione "Vestito ad apparizione" perché la loro composizione a metà tra il magico e il meccanico consentiva di creare sul palco una simultaneità di suoni, luci, colori e forme che contribuivano a rafforzare il significato della narrazione che prendeva luogo sulla scena, in cui l'attore veniva sottomesso al costume che indossava³⁷.

Parallelamente in Russia nel 1913 Kazimir Malevič, nel ruolo di scenografo, aveva presentato per la prima volta a San Pietroburgo la "*Vittoria sul Sole*", in cui i protagonisti erano un gruppo di superuomini che dovevano sconfiggere il sole, lo spettacolo dunque metteva in scena la rappresentazione di un'eliomachia; la spazialità che voleva rappresentare era lontana, misteriosa ed indefinita e in essa gli attori si muovevano con movimenti sgraziati e innaturali, i costumi coprivano i loro corpi fino ad annullarne le normali caratteristiche fisiche³⁸ (Fig. 6). I travestimenti di scena, che Malevič aveva progettato per questa rappresentazione teatrale d'avanguardia, erano

³⁵ E. Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista*

³⁶ A. Nigro, *Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio Ombre dei Balli plastici di Fortunato Depero*, *Lea* 8: pp. 411-434. Qui pp. 419 - 420

³⁷ G. Berghaus, *Fortunato Depero and the Theatre*, *Italian Modern Art*, Issue 1, Gennaio 2019. Qui pp. 5-6

³⁸ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui pp.15-16

composti da elementi che riprendevano le forme geometriche, con l'inserimento di particolari astratti, rendendo così sul palco il lavoro di scomposizione geometrica del corpo che attuava in pittura, come ad esempio è possibile notare nell'opera *Il Taglialegna*³⁹ (Fig. 7). Si veniva a creare, dunque, un mondo in cui gli elementi della tecnica si fondevano con lo spazio onirico e fiabesco per dare vita a qualcosa di nuovo. Anche la comunicazione e le espressioni verbali venivano meno, il linguaggio che veniva utilizzato era quello costruito sulle regole dello "Zaum", una lingua inventata che aveva come caratteristiche quelle di essere musicale, onomatopeica e di non rispettare le regole della comunicazione tradizionale⁴⁰. Oltre ad occuparsi dei costumi, Malevič si era occupato anche della scenografia, che aveva composto sempre utilizzando elementi geometrici, forme coniche e a spirale, richiamandosi alle sperimentazioni cubiste⁴¹. Molta importanza veniva data anche all'utilizzo della luce, che consentiva di creare forme ed effetti innovativi; questo tipo di intervento derivante dal fattore luminoso era già stato trattato da Malevič anche nella produzione pittorica, come ad esempio nell'opera *Mattina al villaggio dopo la tempesta di neve* (Fig. 8) in cui la rappresentazione è stata modificata e distorta dall'utilizzo della luce, proprio come accadeva per i costumi e la scenografia nella rappresentazione teatrale⁴². Benedikt Livshits, poeta futurista, descriveva⁴³ con queste parole le sue impressioni sul lavoro teatrale del pittore russo:

Queste figure sono state tagliate dalle lame della luce e sono state private alternativamente di mani, gambe e testa perché, per Malevič erano semplicemente corpi geometrici soggetti non solo a disgregarsi nelle parti che le compongono ma anche nella totale dissoluzione dello spazio pittorico

Il lavoro di Schlemmer, dunque, si inseriva in questo contesto ricco di sperimentazione, in cui il ruolo dell'attore o del ballerino, e del loro rapporto con la

³⁹ C. Douglas, *Victory over the sun in Russian History*, Vol. 8, N. 1/2, Brill, 1981. Qui p. 79

⁴⁰ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui pp.15-16

⁴¹ K. Tomashevsky, *Victory over the sun*, in *The Drama Review*, Vol. 15, N. 4, Cambridge University Press, 1971. Qui p. 97

⁴² S. P. Compton, *Malevich's Suprematism - The Higher Intuition in The Burlington Magazine*, Vol. 118, N. 881, Burlington Magazine Publications, 1976. Qui pp. 580 - 581

⁴³ B. Livshits, *Polutoraglazyi strelets*, Leningrad, 1933. Qui p. 188

scena e il palco erano in via di trasformazione, soprattutto per quanto riguardava la concezione del corpo umano e della fisicità. Prima dell'avvio di questo tipo di interventi innovativi, infatti, lo spazio della scena e la presenza dell'attore riprendevano in modo dettagliato gli episodi e gli ambienti tipici della vita quotidiana, portando a teatro una rappresentazione estremamente realistica, che aveva imperniato la cultura fino alla fine dell'800⁴⁴. A partire dai primi anni del '900, invece, si erano iniziati ad evidenziare i limiti della concezione naturalistica del teatro teorizzata da Stanislavskij, per spostarsi verso una considerazione nuova della fisicità dell'attore o del ballerino. Ad esempio, si cominciavano a seguire le teorizzazioni della Biomeccanica, ideata nel 1922 dal regista russo Vsevolod Mejerchol'd, secondo cui l'emozione doveva essere indotta dal movimento, che portava ad incanalare anche l'espressione, e non il contrario come invece accadeva nelle esperienze teatrali precedenti. In questo modo il performer si poteva muovere in due direzioni, da una parte trasportava la sua interiorità nello spazio e dall'altra reagiva allo spazio stesso, attraverso movimenti meccanici legati alla figura della marionetta⁴⁵. La teorizzazione di Mejerchol'd si basava su un linguaggio che era ripreso dalla scienza, in particolare in relazione al corpo e ai movimenti durante lo sport, avvicinandosi ad esempio al campo dell'ortopedia; l'utilizzo di questo tipo di pratica per la performance teatrale, infatti, era preceduto da un *training* molto duro, in cui ogni attore doveva imparare a controllare ogni parte del suo corpo in modo rigoroso, per poter soddisfare ogni richiesta del regista in maniera estremamente precisa. L'obiettivo era quello di raggiungere un'espressività lontana dall'imitazione. Per questo motivo lo studio di ogni movimento veniva analizzato dividendolo in diverse fasi.⁴⁶ Mejerchol'd sosteneva⁴⁷ infatti che

Essendo l'arte del recitare, arte delle forme plastiche nello spazio, l'attore deve imparare la meccanica del proprio corpo. Questo è necessario dato che ogni

⁴⁴ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui pp.15-16

⁴⁵ D. Trubočkin, *La biomeccanica nella didattica teatrale del GITIS di Mosca, a colloquio con Nikolaj Karpov*, Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione, Anno I, Numero I, Aprile 2011. Qui pp. 47 - 49

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ V. E. Mejerchol'd, *L'attore del futuro e la biomeccanica*, in «Ermitage», n. 6, 1922. Qui p. 43

manifestazione di forza (in quel senso anche in un organismo vivo) è soggetta alle leggi della meccanica (e l'arte delle forme plastiche dell'attore nello spazio della scena è certamente una manifestazione delle forze dell'organismo umano).

Il regista russo, dunque, aveva portato il ruolo dell'attore, che diventava un acrobata per la padronanza del corpo e dei movimenti che con esso attuava, ad una consapevolezza tale da diventare una marionetta in carne ed ossa poiché riusciva a controllare ogni minimo gesto, come se fosse guidato da dei fili che muovono un pezzo di legno⁴⁸. Nel primo principio della Biomeccanica, Vsevolod Mejerchol'd aveva infatti teorizzato⁴⁹ che “se la punta del naso lavora, lavora anche tutto il corpo”.

Se si considera invece lo spazio scenico in cui l'attore o il ballerino si muovono è necessario fare riferimento a Gordon Craig e Adolphe Appia che nei primi anni del '900 avevano inserito nella scena degli elementi tridimensionali, posti in orizzontale o in verticale, che venivano colpiti dalla luce elettrica, che per le prime volte cominciava ad entrare all'interno dei teatri e consentiva di creare giochi d'ombra; prima infatti la luce veniva utilizzata prevalentemente per rendere ben visibile l'azione che prendeva luogo nello spazio scenico. La scenografia dunque si trasformava, veniva svuotata di ogni elemento decorativo⁵⁰. Per Craig il teatro doveva allontanare ogni forma di realismo, i significati dovevano essere resi attraverso l'utilizzo delle luci, delle linee e degli elementi cromatici, per fare in modo che il significato della scena venisse evocato e mai descritto in modo diretto. Il senso che più di tutti doveva essere coinvolto, dunque, era la vista, questo permetteva di creare un filo diretto con il teatro della tradizione dell'antica Grecia, in cui il termine “*θέατρον*” (*thèatron*) significava letteralmente “luogo da cui si guarda”, intendendo la zona riservata agli spettatori. In questa teorizzazione dell'esperienza teatrale un ruolo essenziale era attribuito al movimento, da intendersi soprattutto in relazione allo spazio, perché era il punto

⁴⁸ F. Ruffini, *Mejerchol'd, Biomeccanica, Biomeccaniche*, Teatro e storia, n.s. 37/2016 Qui pp. 171-172

⁴⁹ V. E. Mejerchol'd, *Principes de Biomécanique* in *Ecrits*, traduzione e cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973 - 1992. Qui t. II, p. 100

⁵⁰ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui pp. 17 - 18

centrale in cui la rappresentazione trovava la sua origine⁵¹. Craig sosteneva⁵² infatti che “L’azione ha la priorità. Essa è per l’Arte del Teatro quello che il disegno è per la pittura o la melodia per la musica. L’Arte del Teatro è nata dall’azione, dal movimento, dalla danza”. L’importanza dello spazio scenico faceva sì che l’attore acquisisse un rilievo sempre minore, ad esempio le pareti che componevano la scenografia erano estremamente alte e ingombranti, invece l’uomo spesso non era neppure distinguibile; questo tipo riflessioni avevano portato Craig a inserire nello spazio astratto della scena la “Supermarionetta”, in grado di poter sostituire l’attore grazie alla sua perfezione⁵³, dal momento che per sua natura l’uomo non poteva essere controllato, sostenendo⁵⁴ che “è chiaro che per produrre un’opera d’arte qualsiasi, possiamo lavorare soltanto con quei materiali che siamo in grado di controllare. L’uomo non è uno di questi materiali”, poiché era succube delle sensazioni e delle emozioni.

Anche per Appia, come per Schlemmer, assumeva rilevanza centrale il rapporto della figura umana con lo spazio, che avveniva attraverso il movimento: la scena quindi, che si configurava in maniera architettonica, entrava in relazione sia con il corpo, inteso dal punto di vista organico, sia con i movimenti che esso compiva: i piani verticali, per contrasto, si opponevano alla sinuosità delle forme organiche dell’attore, mentre quelli orizzontali servivano ad identificare il carattere e i personaggi sulla scena⁵⁵. Ogni elemento della rappresentazione doveva quindi essere fuso con gli altri grazie all’aiuto della musica, che consentiva di unire il piano bidimensionale che caratterizzava la scenografia, con gli elementi tridimensionali propri dell’uomo. Per questo motivo la scena veniva costruita sulle caratteristiche della figura umana in modo che l’attore “può percorrere e calpestare, quali scale, gradini e piani inclinati, che offrano resistenza alla sua corporeità e interagiscano coi suoi movimenti”⁵⁶.

⁵¹ P. Salvadeo, *Gordon Craig: Spazi Drammaturgici*, LetteraVentidue edizioni, Siracusa, 2017. Qui pp. 39 - 43

⁵² E. G. Craig, *Primo dialogo fra un uomo del mestiere, il regista e un frequentatore di teatro, lo spettatore*, in Craig, *Il mio teatro*, trad. it. a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971. Cit. p. 84

⁵³ P. Salvadeo, *Gordon Craig: Spazi Drammaturgici*. Qui pp. 59 - 63

⁵⁴ E.G. Craig, *L’Attore e la Supermarionetta*, in: Craig, *Il mio teatro*, trad. it. a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971. Qui p. 34

⁵⁵ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui pp. 17 - 18

⁵⁶ V. Morselli, *Adolphe Appia e il Palcoscenico Plastico*, in *La storia della danza* vol. III, Dino Audino editore, 2019. Cit. pp. 1-2

Schlemmer si inseriva, dunque, in questo filone di riflessioni cercando di individuare nella relazione tra lo spazio e la figura umana le leggi geometriche che ne regolano il rapporto; questo filone di ricerca lo impegnò durante tutti i suoi anni di insegnamento, sia durante il periodo all'interno del Bauhaus, sia quando lo abbandonò per trasferirsi all'Accademia di Belle Arti di Breslavia.⁵⁷

1.2.2 La sua concezione di teatro

L'interesse di Schlemmer era rivolto soprattutto a quello che lui stesso definiva come "teatro metafisico", termine da intendersi nel senso di astratto e artificiale⁵⁸. Questo tipo di concezione del teatro che aveva proposto l'artista all'interno degli ambienti del Bauhaus, dopo aver assunto la carica di direttore dell'officina teatrale, si contrapponeva all'impronta espressionista che aveva voluto dare il suo predecessore, ovvero Lothar Schreyer. Avverso a questo tipo di concezione artistica, che veniva dagli ambienti del *Der Sturm (La tempesta)*, si trovava anche Laszlo Moholy-Nagy che, entrato come insegnante nella scuola al posto di Johannes Itten nel 1923, era interessato soprattutto agli effetti cinetici e illuministici, con un riguardo particolare nei confronti dei mezzi espressivi del cinema e della fotografia, media artistici di cui Schlemmer invece non si interessò⁵⁹.

L'officina teatrale all'interno del Bauhaus aveva aperto nel 1921 con Schreyer e le rappresentazioni che venivano messe in scena, per concezione, erano vicine ai drammi sacri, in cui la sintassi e la logica delle azioni diventavano sempre meno comprensibili, il significato delle rappresentazioni era principalmente di tipo simbolico e ciò che assumeva il ruolo più rilevante era il sentimento, trasmesso non tanto attraverso i contenuti ma con l'utilizzo di una gestualità molto accentuata. Questo tipo di pratica teatrale però non era riuscita a riscontrare un grande successo nell'ambiente del Bauhaus e aveva portato all'arrivo di Schlemmer, per ricoprire il ruolo direzionale del

⁵⁷G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui pp. 17-18

⁵⁸ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui p. 184

⁵⁹ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui p. 471

laboratorio nel 1923⁶⁰. Se si considerano però gli aspetti programmatici della sua concezione del teatro, anche il nuovo maestro si trovava comunque vicino alla concezione espressionista, in cui lo spazio scenico corrispondeva al luogo in cui trovava spazio un'azione culturale secolarizzata, ma nel caso di Schlemmer si differenziava perché erano presenti anche elementi legati all'ambito dello scherzo ed era possibile effettuare innumerevoli esperimenti artistici; infatti nei casi in cui l'artista avesse messo in scena delle rappresentazioni vicine alle caratteristiche del dramma sacro, queste comunque erano contraddistinte da aspetti grotteschi e comici⁶¹.

Al centro delle considerazioni di Schlemmer si poneva l'essere umano, che attraverso i movimenti che compiva all'interno dello spazio scenico univa il genere della pantomima e quello della danza, dimostrando di avere sia consapevolezza della sua interiorità, che dell'ambiente in cui era inserito. La scenografia veniva concepita in modo architettonico ed era creata in modo tale da dare luogo ad una connessione con il corpo in movimento; era proprio in questa concezione che stava la novità e la particolarità del suo pensiero. L'uomo era quindi l'attore che rappresentava gli eventi dell'anima e del corpo, muovendosi in uno spazio che si trovava a metà tra l'artificialità e la naturalezza. Questo tipo di relazioni si esplicavano attraverso l'utilizzo delle forme e del colore, ma anche dello spazio architettonico⁶².

Per Oskar Schlemmer una caratteristica fondamentale del teatro era che esso dovesse essere uno specchio del proprio tempo, della contemporaneità nella quale veniva realizzato⁶³. Nello specifico identificava⁶⁴ alcune delle caratteristiche del momento storico in cui era immerso. La prima che considerava era l'astrazione, che da una parte portava ad una frattura di un insieme in varie parti e dall'altra risolveva questa disgregazione tramite la generalizzazione e il riepilogo, per ricreare, dunque, una tipizzazione di ciò che era prima l'insieme; il secondo aspetto riguardava la meccanizzazione che coinvolgeva ogni campo della vita, arrivando a toccare anche quello artistico, tanto che, per Schlemmer, poiché tutto era divenuto meccanizzabile,

⁶⁰ Bauhaus Archive e M. Droste, *Bauhaus*. Qui p. 101

⁶¹ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui p. 471

⁶² *Ibidem*

⁶³ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui. p. 3

⁶⁴ *Ivi* qui pp. 3 - 4

si poteva riconoscere in modo lampante ciò che non lo era. Legato a queste considerazioni si sviluppava il terzo punto cardine della contemporaneità ovvero le potenzialità che la tecnica e la ricerca offrivano. Lo scopo del teatro era quello di non trascurare questi elementi, che dovevano essere i punti focali delle rappresentazioni che venivano portate sulla scena.⁶⁵.

Schlemmer aveva analizzato, poi, quali erano i materiali che venivano messi in gioco nell'allestimento dello spettacolo teatrale o nel balletto; l'elemento di cui si dovevano servire gli attori o i ballerini era il loro stesso corpo, infatti scriveva⁶⁶, riguardo alle figure che si muovevano sulla scena, che "il suo materiale coincide con il suo corpo stesso", contraddistinto dalla possibilità di utilizzare i gesti, la voce e i movimenti. I materiali, invece, di cui si doveva servire lo scenografo, a cui Schlemmer attribuisce⁶⁷ la definizione di "artista figurativo", che si occupava della parte architettonica della scena, erano i colori e le forme, considerati dal punto di vista astratto, perché si trovano in contrapposizione con gli aspetti legati alla natura; lo scopo da raggiungere, attraverso la commistione di questi elementi, era l'ottenimento dell'ordine⁶⁸.

Se si analizzano nello specifico i termini che Schlemmer utilizzava nelle considerazioni sulla sua concezione di teatro, si può intendere la forma come la struttura dello spazio che doveva essere subito percepita da chi guarda e che rimaneva invariata, "vale a dire suscettibile di venir colta dell'osservatore"⁶⁹; questo elemento era caratterizzato dall'altezza, dalla larghezza e dalla profondità. Era presente, inoltre, un tipo di forma che l'artista definiva instabile ovvero la luce, che forniva un effetto volumetrico e spaziale ma che non poteva essere colta. A queste caratterizzazioni della scena veniva accostato un colore cromatico.⁷⁰ A differenza della pittura, della scultura e dell'architettura, in cui il movimento viene immobilizzato ad un solo istante, in cui c'è l'equilibrio delle forze che vi collaborano al fine di creare la stabilità, nel teatro la forma e il colore si trovano in una situazione di movimento e, in questo dinamismo,

⁶⁵ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui pp. 3 - 4

⁶⁶ Ivi qui p. 6

⁶⁷ Ivi qui p. 7

⁶⁸ Ivi qui pp. 6-7

⁶⁹ Ivi qui. p. 8

⁷⁰ Ivi qui pp. 8-9

l'uomo è alla ricerca del senso ed è governato da leggi diverse da quelle che regolano lo spazio⁷¹.

A seguito di queste considerazioni, dunque, l'artista si poneva un interrogativo, ovvero "uomo e spazio rispondono alle proprie leggi. Quale tra le due leggi dovrà valere?"⁷², si chiedeva dunque quale fosse la via da seguire per far convivere l'essere umano e la scena sulla quale esso si muoveva: o lo spazio astratto si doveva adeguare alle leggi che regolavano l'uomo, che è ciò che accade nel teatro che riproduce in modo illusorio la natura, o la figura umana si doveva piegare alle norme dettate dello spazio, che è ciò che accade nel teatro astratto. Lo spazio tridimensionale è regolato da leggi che provengono dall'insieme delle linee delle relazioni planimetriche e stereometriche; questo tipo di matematica corrisponde a quella del corpo umano, che si esplica attraverso il movimento, ed è percepibile soprattutto quando si mettono in pratica esercizi di ginnastica o di danza. Le leggi dell'uomo organico, invece, hanno sede nelle funzioni biologiche che non sono visibili, come la circolazione del sangue, il respiro o il battito cardiaco, queste caratteristiche definiscono i movimenti che vengono imposti dal sentimento, e quindi si trovano soprattutto nel teatro tragico, in cui il fulcro della rappresentazione è posto a livello espressivo⁷³. La figura del ballerino, tuttavia, per Schlemmer, poteva unire sia la legge dello spazio che quella del corpo poiché "egli segue tanto la legge del corpo che la legge dello spazio, tanto il sentimento di sé che il sentimento dello spazio"⁷⁴.

Per poter essere inserito all'interno dello spazio scenico il corpo necessitava di una trasformazione che poteva avvenire attraverso l'utilizzo del costume, elemento che, insieme alla maschera, serviva per enfatizzare la figura umana o cambiare il suo aspetto. Secondo Schlemmer però, il costume di scena avrebbe dovuto essere inteso diversamente da quelli che solitamente erano previsti dalle istituzioni statali, religiose o della società; invece, nella maggior parte delle rappresentazioni i due tipi di travestimenti corrispondevano. Ciò che nessuna tipologia di costume poteva però abolire era il peso del corpo umano, che condizionava in modo ineludibile la forma⁷⁵.

⁷¹ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui pp. 9-10

⁷² Ibidem

⁷³ Ivi qui pp. 10-12

⁷⁴ Ivi qui p. 12

⁷⁵ Ibidem

Per Schlemmer il superamento di questa limitazione era possibile solamente in modo parziale attraverso il ricorso alle acrobazie attuate dai ballerini o dai ginnasti, che portavano l'uomo verso la liberazione del suo stesso peso.⁷⁶ Per questo motivo Schlemmer aveva avvicinato il laboratorio teatrale del Bauhaus al mondo della danza e del balletto, che, facendo riferimento agli elementi della tragedia greca, diventavano il punto di incontro che univa le caratteristiche dell'apollineo e del dionisiaco. Questo tipo di rappresentazioni erano diventate preponderanti nella produzione di Schlemmer tanto che per indicarle si può utilizzare l'espressione "*Bauhaustanz*", ovvero le Danze del Bauhaus⁷⁷.

Le riflessioni legate all'impossibilità di eliminare la corporeità dell'uomo portarono a ripensare all'essere umano all'interno della scena fino a sostituirlo con una nuova forma, meccanica e allo stesso tempo artistica, così da inserire Schlemmer in un filone ricco di sperimentazioni sul tema, che trovano le loro radici circa un secolo prima, ovvero con Heinrich von Kleist nel suo *Über das Marionettentheater* (*Sul Teatro delle Marionette*), in cui la concezione della marionetta veniva completamente scardinata, per giungere a considerarla come l'emblema della grazia e dell'eleganza, ad un livello tale da superare quella del ballerino in carne ed ossa, perché riproduceva i movimenti del corpo ma raggiungeva un grado di purezza più elevato, dal momento che non era contaminato dai movimenti involontari, non era soggetto alla forza di gravità e non era limitato dalla riflessione⁷⁸.

Anche per Edward Gordon Craig, come già citato in precedenza, l'evoluzione del teatro era quella in cui l'attore non trovava più posto sulla scena ma veniva rimpiazzato da un essere inanimato, che aveva chiamato "Supermarionetta", in cui il corpo biologico lasciava il posto a quello inorganico⁷⁹, così da poter abbandonare soprattutto la parte emotiva e riflessiva, che avrebbe potuto portare all'imprevedibilità e dunque a scostare la rappresentazione dalla perfezione tanto agognata; il posto dunque veniva

⁷⁶ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui p. 13

⁷⁷ L. Cabras, *Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee*, "Medea", II, 1, 2016. Qui pp. 1-3

⁷⁸ La Manna F., *La danza della marionetta. «Sul teatro di marionette» di Heinrich von Kleist*, in *Dal giornale al testo poetico: I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist* di Agazzi, E., Cercignani F., Reuss R. e P. Staengle, Studia Theodisca, 2011. Qui pp. 177-191

⁷⁹ E. G. Craig, *L'Attore e la Supermarionetta*. Qui p. 34

lasciato ad una costruzione meccanica, liberata da ogni vincolo emotivo e dunque dagli errori⁸⁰. Questo tipo di sperimentazioni avevano portato all'indiscutibile ampliamento delle possibilità espressive, che erano state aumentate anche dalle possibilità della tecnologia, come ad esempio la costruzione di protesi e costumi molto complessi, congiuntamente all'utilizzo di apparecchi di vetro e di metallo, tanto che Schlemmer utilizzava questi elementi in modo preponderante nella costruzione dei costumi; tuttavia, allo stesso tempo, l'artista ha sempre rifuggito la definizione di "Balletto Meccanico" per le sue rappresentazioni, attributo con cui invece erano soliti essere nominati gli spettacoli all'Avanguardia⁸¹. Si voleva scostare da questa denominazione perché per Schlemmer era sempre importante considerare che il corpo che si muoveva sulla scena era quello di un essere umano, dotato di sangue, carne, muscoli e sentimenti, anche se veniva sovrastato dalla struttura del costume che indossava⁸². Per l'artista l'utilizzo di questo genere di costumi si presentava di rilevante importanza soprattutto per quanto riguarda gli aspetti metafisici, perché le figure artistiche potevano mettere in atto ogni sorta di movimento. Il corpo, però, per essere trasformato aveva bisogno di rispettare determinate leggi stabilite sia dallo spazio, che dalla figura umana stessa. Le prime regolamentazioni erano date dallo spazio prismatico, questo implicava il trasferimento delle forme geometriche prismatiche anche sul corpo, per creare quella che Schlemmer definiva⁸³ come "architettura semovente" (fig. 9); successivamente dovevano essere considerate le leggi funzionali del corpo umano messo in relazione allo spazio, questo implicava la tipizzazione delle parti che componevano l'essere umano, dunque di conseguenza la testa veniva rappresentata da un ovale, il corpo da un cilindro, le articolazioni dalla sfera; per l'artista il risultato di queste considerazioni portava all'identificazione e alla creazione di una "bambola articolata o marionetta"⁸⁴ (Fig. 10). La riflessione successiva scaturiva dalle leggi che derivavano dal corpo umano in movimento nello spazio, dando origine a forme come

⁸⁰C. J. Preston, *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*, in *Modernist Cultures* 9.1, Edinburgh Press University, 2014. Qui pp. 116-120

⁸¹ L. Cabras, *Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee*. Qui pp. 3-7

⁸² M. Kant, *Oskar Schlemmer's "Triadic Ballet" (Paris, 1932) and Dance Discourse in Germany. Three Letters with Annotation and a Commentary*, in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Summer 2015, Vol. 33, No. 1 (Summer 2015), Edinburgh University Press. Qui p. 23

⁸³ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui p. 14

⁸⁴ *Ibidem*

la spirale o il cono, e creando quello che Schlemmer definiva come un “organismo tecnico”⁸⁵ (Fig. 11) Infine, venivano considerate le forme espressive metafisiche ovvero la simbolizzazione delle parti del corpo umano, come la stella che rappresentava la mano aperta, l’infinito che sostituiva le braccia conserte o la croce della spina dorsale; questo tipo di passaggio portava alla “smaterializzazione”⁸⁶ dell’individuo umano (Fig. 12).

Schlemmer ricollegava queste considerazioni alla tradizione teatrale passata, ad esempio nella tragedia antica in cui venivano utilizzate le maschere e i trampoli per dare agli attori maggiore monumentalità, oppure elementi simili potevano essere rintracciati anche nelle esperienze legate al momento del carnevale⁸⁷.

Tutti questi aspetti portarono Schlemmer a superare la concezione tradizionale di opera d’arte intesa come oggetto autosufficiente e autonomo, in direzione invece della creazione di uno spazio estetico totale, in cui venivano creati dei modelli che, pur essendo limitati, diventavano la base per dare l’avvio alla progettazione di strutture ampie e complesse⁸⁸. Sulla base di questo, Walter Gropius pensava alla progettazione di quello che definiva il “Teatro Totale”, intendendolo dal punto di vista architettonico, in cui non c’era separazione tra il mondo artificiale dell’attore e quello reale dello spettatore, tanto che l’azione teatrale doveva essere portata nella platea, che quindi acquisiva uno stretto legame con la scena; riaffermando ancora una volta l’idea di Schlemmer del legame tra l’essere umano e lo spazio ed estendendola anche agli spettatori e alla zona che occupano all’interno del teatro⁸⁹.

Il ruolo dell’artista all’interno del Bauhaus è stato spiegato anche dallo stesso Walter Gropius nel 1922, che in uno scritto definiva la funzione dell’officina teatrale all’interno della scuola⁹⁰. Essa, infatti, doveva essere intesa come un luogo per rappresentare la contemporaneità, sfruttando la collaborazione di tutti i settori creativi;

⁸⁵ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui p. 15

⁸⁶ Ibidem

⁸⁷ Ivi qui p.16

⁸⁸ F. Menna., *Teatro totale e catacomba grottesca*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui p. 91

⁸⁹ W. Gropius, *I compiti nel teatro del Bauhaus*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui pp. 83 - 88

⁹⁰ W. Gropius, *Il lavoro del teatro del Bauhaus*, abbozzo di un contributo al figlio di informazione del teatro del Bauhaus del 30 ottobre 1922, in H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1987. Qui pp. 110 - 111

non trascurando i sentimenti e i moti dell'anima che precedentemente non erano stati considerati. Tutti gli sforzi dovevano essere rivolti a smuovere l'emotività di coloro che assistevano agli spettacoli, e questo diventava possibile grazie ai movimenti dinamici del corpo nello spazio, che dovevano obbedire alle leggi dell'ottica, della meccanica e dell'acustica, e che a loro volta avevano bisogno di essere padroneggiate da colui che realizzava questo tipo di spettacoli. L'officina teatrale, dunque, doveva configurarsi come un luogo di studio delle varie parti che componevano una messa in scena e che venivano regolate attraverso la scenografia, ovvero il mezzo che consentiva di unire ogni aspetto singolo della rappresentazione per ottenere un risultato finale che seguisse sia le leggi dello spazio, sia quelle del corpo⁹¹.

Anche lo spazio fisico che ospitava l'opera teatrale doveva quindi essere modificato, perché, se in epoca classica anche la forma stessa del teatro favoriva la relazione tra lo spettatore e gli attori al fine di creare una condivisione e un coinvolgimento totale, per Gropius⁹² l'osservatore a lui contemporaneo era costretto a guardare come se fosse posizionato al di là di una finestra, che dava la sensazione di eliminare la tridimensionalità caratteristica dei movimenti delle rappresentazioni teatrali. Per cercare di raggiungere lo scopo di creare un'arte totale e "cooperare in modo creativo"⁹³, l'officina teatrale veniva coadiuvata nella realizzazione delle scenografie e dei costumi dagli altri laboratori presenti all'interno del Bauhaus, diventando così una delle maggiori occasioni di sperimentazione della scuola⁹⁴.

L'interesse principale, dunque, era sempre rivolto all'uomo, che, attraverso il movimento attuato nell'interpretazione delle pantomime o della danza, riusciva a procedere con un'analisi più profonda sia della sua interiorità, sia dello spazio in cui si muoveva. Il corpo veniva considerato e modificato secondo le impostazioni dell'architettura: questa è una delle grandi novità che Schlemmer ha apportato nello studio e nella concezione della figura umana⁹⁵.

⁹¹ W. Gropius, *Il lavoro del teatro del Bauhaus*. Qui pp. 110 - 111

⁹² Ibidem

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ F. Menna, *Teatro totale e catacomba grottesca*. Qui p. 92

1.2.3 Il costume che trasforma il corpo: il *Balletto Triadico*

Triadisches Ballett (tradotto con *Balletto Triadico*) è la più importante opera a cui Schlemmer ha lavorato ed esemplifica a tutto tondo le varie caratteristiche, viste nel paragrafo precedente, che l'artista attribuiva alle rappresentazioni teatrali. Nonostante sia il lavoro a cui il nome dell'artista è maggiormente legato, all'epoca della realizzazione non aveva riscontrato il successo desiderato, sia dal punto di vista della comprensione delle novità introdotte, sia dal punto di vista economico⁹⁶.

La composizione di questo lavoro aveva occupato Schlemmer a partire dalla sua giovinezza. Si dice che l'idea gli fosse venuta prima di partire come soldato per la Prima Guerra Mondiale, ovvero nel 1912, anno in cui era entrato in contatto con una coppia di sportivi specializzati nella ginnastica ritmica, Albert Burger e Elsa Holzer; questa disciplina, che coniuga il movimento alla musica, aveva acquisito una certa popolarità e veniva insegnata dal suo stesso creatore, Emile Jacques-Dalcroze, a Dresda. L'artista, affascinato da questo tipo di pratica sportiva, aveva iniziato dunque a comporre un balletto che avesse le caratteristiche tipiche del genere della pantomima, con figurini per tre danzatori, concepito in tre atti che prendevano il nome di Serie Gialla, Serie Rosa e Serie Nera⁹⁷.

Lo spettacolo ha visto la luce per la prima volta dopo dieci anni dall'inizio dei lavori di realizzazione di schizzi e bozzetti, presso il Württembergisches Landestheater di Stoccarda, nel settembre del 1922⁹⁸. Lo stesso anno Schlemmer aveva annotato sul suo diario quali erano le caratteristiche di questo tipo di composizione: innanzitutto si trattava di una danza, genere che per lui era il punto di partenza per poter portare un rinnovamento nel campo del teatro, perché non era legata alle forme espressive della tradizione, come l'opera o il dramma; inoltre non era vincolata a elementi come la parola, il suono o i gesti, ma era libera⁹⁹.

⁹⁶ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, Qui pp. 532 - 534

⁹⁷ Bauhaus Archive e M. Droste, *Bauhaus*. Qui p. 101

⁹⁸ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, Qui pp. 532-534

⁹⁹ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*, Qui pp. 128 - 129

La definizione di *Balletto Triadico*, alla quale Schlemmer accostava l'espressione di "Danza della Triplicità", era legata sia alla struttura della danza, che era suddivisa in tre serie, sia all'alternanza di forma, colore e movimento¹⁰⁰. Questi tre elementi erano quelli che caratterizzavano sia lo spazio, sia l'attore, o come scriveva l'artista "la planimetria delle superfici danzanti e la stereometria dei corpi mobili"¹⁰¹. Schlemmer, infatti, considerava di importanza essenziale quella che definiva la "geometria della scena" ovvero i ballerini che, indossando costumi composti da forme geometriche, si muovevano in uno spazio caratterizzato dallo stesso tipo di elementi¹⁰².

Nella sua versione conclusiva, il balletto era organizzato in tre parti, ognuno di questi momenti era associato ad un colore: il primo, denominato *Serie Gialla*, era rappresentato dal giallo e si legava al mondo del burlesque; il secondo, *Serie Rosa*, invece trovava espressione nel colore rosa e assumeva le caratteristiche di un cerimoniale solenne: per questa parte l'artista aveva preso ispirazione dalle sue ricerche sulla danza barocca che si caratterizzava per l'uso di vestiti geometrici e coreografie che riprendevano i rituali che venivano allestiti presso le corti; mentre all'ultima parte, *Serie Nera*, Schlemmer aveva attribuito il colore nero ed era contraddistinta da un particolare misticismo¹⁰³.

All'interno della rappresentazione i ballerini indossavano diciotto costumi diversi che servivano per mettere in scena dodici danze¹⁰⁴; erano proprio le maschere e i travestimenti ad assumere il ruolo principale nella creazione del balletto, ma allo stesso tempo si sono rivelate essere l'aspetto più problematico, soprattutto per quanto riguardava la loro realizzazione, sia dal punto di vista economico, sia per quello materiale¹⁰⁵.

I costumi sono stati definiti da Schlemmer come la caratteristica peculiare del Balletto Triadico perché racchiudevano le tre caratteristiche fondamentali del suo pensiero, ovvero erano plastici, spaziali e colorati, inoltre erano una scomposizione in forme

¹⁰⁰ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui p. 126

¹⁰¹ Ivi qui p. 127

¹⁰² Ivi qui pp. 127 - 128

¹⁰³ P. M. Paret, *Oskar Schlemmer's Triadic Ballet and the trauma of War*, in *Nothing but the Clouds Unchanged, Artists In World War I* di G. Hughes e P. Blom, The Getty Research Institute, 2014. Qui p. 175

¹⁰⁴ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*, Qui p. 196

¹⁰⁵ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*. Qui p. 532

matematiche elementari del corpo e dei movimenti che esso compiva nello spazio. Il costume aveva lo scopo di costruire una particolare relazione con lo spazio dal momento che rendeva alcuni movimenti obbligati, e a volte ne anticipava, dal punto di vista formale, le geometrie¹⁰⁶. Ad esempio, la figura femminile che indossava la gonna a spirale, si muoveva sulla scena tracciando un movimento a spirale (Fig. 13), mentre le figure bifrontali, denominate “Disco” si spostavano nello spazio seguendo due tipi di direzioni opposte. Il costume, dunque, si poneva come un accento del movimento e dei gesti e modificava, influenzandola, la percezione di colui che osservava la danza, nonché i movimenti stessi del ballerino¹⁰⁷. Un esempio di questo era anche il costume dell’”Astratto”, figura chiave del balletto, presente all’interno della *Serie Nera*, che spesso indossava lo stesso Schlemmer e che rappresentava il suo *alter ego*. Quest’ultimo era composto da una maschera con un solo occhio ed era dotato di una mazza e di una spada, il costume poi si divideva in due parti, una chiara e una scura, marcando una gamba bianca che non poteva essere piegata ed era più grande rispetto al resto del corpo; il richiamo dunque era alla forma fallica, anche se la figura si presentava come impotente perché a causa della rigidità dell’unico arte inferiore era molto limitata nei movimenti e costretta a zoppicare, per questo motivo la libertà di movimento nello spazio era molto ridotta; dal punto di vista visivo appariva come se fosse un corpo diviso a metà tra un uomo e una marionetta (Fig. 14)¹⁰⁸.

I costumi per le rappresentazioni teatrali dell’officina teatrale inizialmente venivano costruiti in cartapesta poiché era un materiale poco costoso, ma il risultato che ne derivava era di un vestito molto pesante e poco suggestivo; successivamente, grazie all’inserimento delle novità proposte dalle nuove scoperte, si iniziarono ad impiegare altri tipi di materiali, come la lamiera, la gomma, la carta, l’alluminio e il vetro, tanto da avvicinarsi a dei veri e propri costumi da lavoro; proprio per questa vicinanza uno di questi figurini veniva definito il “Palombaro”¹⁰⁹.

Era proprio all’aspetto della costruzione dei costumi che si collegava uno dei problemi maggiori che il *Balletto Triadico* aveva incontrato nel corso della sua storia; la

¹⁰⁶ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*, Qui pp. 126 - 128

¹⁰⁷ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui pp. 22-23

¹⁰⁸ P. M. Paret, *Oskar Schlemmer’s Triadic Ballet and the trauma of War*. Qui p. 175

¹⁰⁹ G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*. Qui p. 24

creazione delle maschere e dei travestimenti infatti prevedeva un grande dispendio di risorse, soprattutto economiche, che non venivano reintegrate con la partecipazione del pubblico agli spettacoli¹¹⁰; la platea infatti spesso non veniva riempita e pochi erano coloro che comprendevano e apprezzavano questa nuova modalità di rappresentazione teatrale. Oltre a queste difficoltà c'era da aggiungere che gli abiti che venivano creati erano molto fragili perché molto rigidi. Per cercare di sanare i debiti derivanti da questo allestimento, che si facevano via via sempre più gravosi nel corso degli anni, Schlemmer fu costretto a mettere in affitto i costumi perché venissero utilizzati nell'allestimento di altre rappresentazioni; spesso però i figurini, in queste occasioni, subivano ingenti danni e dunque era necessario procedere con delle riparazioni, che Schlemmer a volte non riusciva a pagare, soprattutto perché con il passare degli anni l'apprezzamento dello spettacolo veniva sempre meno¹¹¹. Gli spettatori erano più incuriositi dalla particolarità dei costumi che si presentavano come colorati e stravaganti, piuttosto che porre l'attenzione sulla teorizzazione del legame tra il corpo, il movimento e lo spazio che la coreografia presentata permetteva di mettere in atto¹¹².

L'interesse nell'utilizzo del costume stava nel fatto che, nella concezione di Schlemmer, esso non dovesse annullare la materialità dell'essere umano, pur non mostrando il corpo e il viso del performer, quanto più essa doveva essere neutralizzata in modo che il ballerino potesse essere in grado di muoversi nello spazio seguendo le leggi della geometria e della matematica. Per questo motivo il palco su cui si muovevano i ballerini era definito con linee geometriche, forme a spirale o altre figure tracciate sul pavimento, atte a guidare e costringere il movimento dei figurini, che era limitato anche dal costume che indossavano¹¹³.

L'azione di mappatura dello spazio che Schlemmer attuava nelle rappresentazioni teatrali e nelle danze che metteva in scena è esemplificata da due disegni che l'artista aveva inserito nel suo saggio¹¹⁴ *Mensch und Kunstfigur* (ovvero *L'uomo e la figura artistica*); i titoli di questi due schemi prodotti dall'artista per mostrare il rapporto tra

¹¹⁰ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer* Qui pp. 183 - 187

¹¹¹ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*. Qui. pp. 532 - 536

¹¹² O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui. pp. 129 - 130

¹¹³ Ivi qui. pp. 126 - 128

¹¹⁴ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, Qui. pp. 10 - 11

lo spazio e l'uomo sono *Figur und Raumlineatur*¹¹⁵ (tradotto con *Figura e Delineazione dello spazio*) e *Egozentrische Raumlineatur*¹¹⁶ (tradotto con *Delineazione dello spazio egocentrico*). Nel primo (Fig. 15) la figura umana statica è inserita all'interno dello spazio scenico, nel centro del palco; il secondo (Fig. 16) invece raffigura una ripresa più ravvicinata del corpo, che, a differenza dell'altro disegno, si trova in movimento. Schlemmer, dunque, considerava¹¹⁷ lo spazio come astratto, euclideo e stabile, al contrario, invece, il corpo in movimento non era misurabile in modo semplice come lo era invece il luogo in cui si muoveva. Nel disegno *Figura e Delineazione dello spazio*, Schlemmer cercava di mostrare come il ballerino o l'attore percepissero lo spazio in cui erano inseriti e il modo in cui si connettevano con esso, attraverso il movimento che prendeva una molteplicità di direzioni; il moto però era sempre legato alle regole geometriche e matematiche della scena. Queste considerazioni avevano portato, dunque, alla conclusione che il moto all'interno dello spazio fosse di tipo meccanico. In *Delineazione dello spazio egocentrico*, invece, il centro dell'attenzione era sul ballerino che nel suo movimento seguiva un moto radiale ed entrava in relazione con ciò che lo circondava in modo più organico¹¹⁸. L'unione di queste due visioni permetteva di comprendere il pensiero di Schlemmer sul ruolo dell'uomo e dello spazio, sulla commistione di elementi meccanici e organici, che ben sono esplicitati all'interno della rappresentazione del *Balletto Triadico*¹¹⁹.

Da questo, dunque, emergeva l'importanza della presenza del corpo umano che non poteva essere sostituito con le marionette o con l'utilizzo di oggetti inanimati. L'organismo vivente, quindi, veniva combinato con elementi artificiali, ovvero maschere, costumi e travestimenti, che pur limitando i movimenti e la libertà del corpo non si sostituivano ad esso e non lo annullavano¹²⁰. Schlemmer definiva con il termine "danza", anche se probabilmente avrebbe voluto utilizzare un altro vocabolo (che però

¹¹⁵ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, Qui p. 10

¹¹⁶ Ivi qui p. 11

¹¹⁷ Ivi qui pp. 10 - 11

¹¹⁸ Ivi qui pp. 11 - 12

¹¹⁹ J. Birringer, *Bauhaus, Constructivism, Performance*, in *PAJ A Journal of Performing Arts*, N. 35, maggio 2013. Qui pp. 42 - 45

¹²⁰ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui pp. 12 - 13

non trovava), questo tipo di movimento, in cui il corpo vivente veniva posto in relazione con la spazialità, ma anche con la propria interiorità. Tutto ciò poteva verificarsi solamente attraverso l'utilizzo dei costumi che guidavano e attuavano questo rapporto¹²¹.

Schlemmer stesso aveva indicato quali erano le tre caratteristiche principali del *Balletto Triadico* ovvero “i costumi che sono di un disegno colorato, tridimensionale, la figura umana che è un ambiente di forme matematiche di base, e i corrispondenti movimenti di quella figura nello spazio¹²²”. L'obiettivo era quello di trasformare il corpo per renderlo come un simbolo universale dell'essere umano, che veniva determinato dalla dicotomia che caratterizzava lo spazio, ovvero la convivenza della geometria e della razionalità con gli aspetti metafisici. Il costume, ancora una volta, si presentava come indispensabile, tanto che a differenza delle successive danze rappresentate da Schlemmer che saranno definite gestuali o spaziali, nel *Balletto Triadico* è l'aspetto scultoreo del corpo umano, rinchiuso in un costume che ne modificava ed esagerava le fattezze, a fare da padrone nella performance¹²³.

Un altro importante aspetto che è possibile rintracciare nei costumi del *Balletto Triadico*, ma anche nelle altre danze che mette in scena e nelle opere legate alla scultura e alla pittura, è la relazione con l'esperienza della guerra, che è rimasta indelebile nel suo immaginario e lo ha portato a inserire alcuni elementi che sono un forte richiamo al trauma subito¹²⁴. Nei costumi erano infatti presenti fattori che rimandavano allo smembramento, alla deturpazione del corpo e all'innesto di protesi, anche la stessa maschera dell'”Astratto” che l'artista indossava può essere letta in quest'ottica, come anche quella della “Sfera Dorata” (Fig. 17) che era rappresentata da un busto senza braccia, in cui gli arti si presentavano come retriatti per porre la figura in una posizione di difesa, oppure le due figure gemelle dei “Dischi”, che avevano i corpi e le teste fissati con delle lame, che davano l'impressione di affettarli quando i due si fossero avvicinati. Anche la figura del “Nuotatore”, presente nella serie legata alla rappresentazione del burlesque, era priva delle braccia e deformata poiché la testa,

¹²¹ J. Birringer, *Bauhaus, Constructivism, Performance*. Qui pp. 42-45

¹²² O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui pp. 126 - 127

¹²³ S. Nikolic, *The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer's Design-in motion Concept*, Serbian Architectural, Journal 6, 2014. Qui pp. 54-55

¹²⁴ P. M. Paret, *Oskar Schlemmer's Triadic Ballet and the trauma of War*. Qui pp. 174 - 178

coperta da una maschera da sub si presentava sovradimensionata rispetto al resto del corpo¹²⁵. Schlemmer, infatti, nelle pagine che aveva scritto durante la sua esperienza in guerra, si era interrogato molto riguardo a come essa potesse modificare il corpo; sul suo diario annotava¹²⁶ infatti le domande che l'esperienza della guerra gli aveva fatto nascere ovvero "Cosa fa? il possente caos della guerra ha in serbo per me? Un proiettile nel petto? ... Sarò paralizzato? Perderò la mia mano destra, il mio braccio destro, la mia vista?".

1.3 UN NUOVO CORSO DI FORMAZIONE ALL'INTERNO DEL BAUHAUS: L'INSEGNAMENTO "DER MENSCH"

L'importanza che Schlemmer attribuiva alla figura umana era evidenziata non solo dalle riflessioni su questo tema portate all'interno dell'officina teatrale, ma anche dall'istituzione, nella programmazione del Bauhaus, di un nuovo corso obbligatorio per il terzo semestre che aveva come argomento centrale lo studio dell'uomo. L'insegnamento si è tenuto nell'estate del 1928 e nell'inverno tra il 1928 e il 1929, ed era stato preceduto da un corso, tenutosi nell'inverno tra il 1927 e il 1928, che aveva come argomento il disegno della figura umana, inteso come raffigurazione del corpo in maniera schematica; poiché il corso di disegno di nudo era già presente tra gli insegnamenti del Bauhaus, ma non era tenuto da Schlemmer¹²⁷.

Il corso, che prendeva il nome di *Der Mensch* ovvero *L'uomo* ed era tenuto dall'artista, considerava l'essere umano come una totalità, comprensiva di corpo, spirito e anima; l'analisi del tema, per questo motivo, veniva svolta sia dal punto di vista formale, che biologico, che filosofico. Queste tre parti venivano considerate in modo parallelo per poi essere ricondotte alla totalità del concetto di uomo¹²⁸.

¹²⁵ P. M. Paret, *Oskar Schlemmer's Triadic Ballet and the trauma of War*. Qui pp. 174 - 178

¹²⁶ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer* Cit. pp. 20-21

¹²⁷ R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*. Qui p. 273

¹²⁸ Ivi qui pp. 276 - 277

Per quanto riguarda il primo approccio del corso, che riguardava prevalentemente la parte figurativa, l'oggetto di indagine era il corpo, concepito attraverso schemi e semplificazioni, seguendo le regole della geometria bidimensionale, le misurazioni di Dürer e la sezione aurea, nonché la teoria delle proporzioni a partire da quella di Policleto per arrivare a quella di Carus, attuando anche una catalogazione delle parti anatomiche, come ad esempio le teste¹²⁹ (Fig. 18). Questo era il punto di partenza essenziale per applicare le leggi del movimento, della meccanica e della cinetica alla figura umana, anche in rapporto allo spazio, concepito sia dal punto di vista naturale che culturale. Sempre guardando alle rappresentazioni figurative accademiche, Schlemmer attuava quindi una schematizzazione del corpo umano in elementi primari e fondamentali, come la linea o il cubo; lo scopo di ciò era sempre mettere in relazione l'uomo con lo spazio. L'ultima parte del corso era invece legata alla filosofia, che concepiva l'uomo come essere pensante e senziente. L'approccio teorico veniva comunque coadiuvato da quello visivo perché l'insegnamento sull'uomo era sempre preceduto dal disegno di nudi, e i modelli che venivano utilizzati spesso erano proprio gli stessi studenti della scuola¹³⁰.

Il campo di interesse di Schlemmer, dunque, non era solamente lo studio delle funzioni biologiche e fisiologiche del corpo, ma per l'artista era anche necessario un approccio che permettesse di giungere alla conoscenza della parte metafisica dell'essere umano, per unirla alla rappresentazione figurativa e poter comprendere aspetti legati all'etica e all'estetica. Questo complesso sistema di studio venne esemplificato in maniera grafica da Schlemmer nel 1928 attraverso un bozzetto intitolato *L'uomo nel Cerchio delle Idee* (Fig. 19), che svolgeva allo stesso tempo sia una funzione didattica, sia una funzione ideologica¹³¹. Rainer Wick in *Bauhaus-Pädagogik*¹³² evidenziava come in questo lavoro apparisse evidente il compromesso che Schlemmer aveva attuato nel suo approccio, ovvero quello tra Romanticismo e Classicismo; l'artista stesso infatti rifletteva su come per lui la forma privilegiata fosse quella il più possibile legata a un'idea romantica ma nella maggior semplificazione che potesse esserci; scriveva¹³³

¹²⁹ R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*. Qui pp. 276 - 277

¹³⁰ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui pp. 642-643

¹³¹ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*. Qui p. 287

¹³² R. Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Köln, 1982. Qui p. 261

¹³³ O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*. Qui p. 29

infatti di voler rappresentare “l’idea più romantica possibile nella forma più semplificata possibile”. Questo schizzo, dunque, offriva una rappresentazione esemplificativa del rapporto che si creava tra l’uomo e lo spazio. L’approccio di Schlemmer si contrapponeva a quello di Kandinskij e di Itten proprio perché lui si era fermato di fronte all’utilizzo delle forme totalmente astratte, così come anche verso la definizione di un canone delle forme esoterico¹³⁴.

Nella concezione dell’artista le due forze che si contrapponevano erano, da una parte la legge, ovvero i dogmi, e l’arbitrio dell’uomo rappresentato tramite la trasposizione oggettiva della figura umana, dall’altra invece la forma, la natura e l’anima che venivano ricondotte all’unità, all’elemento essenziale. *L’uomo del Cerchio delle Idee* si presentava come una trasposizione dinamica dell’*Uomo Vitruviano* di Leonardo, inscritto nel cerchio e nel quadrato. Nel caso dell’artista del Bauhaus però l’uomo era inserito in uno spazio architettonico solamente accennato in una prospettiva accidentale, attorno a cui c’erano tutti i concetti fondativi della concezione della figura umana e del teatro, che riguardavano quindi sia l’uomo che lo spazio. Questo tipo di opera può essere presa come un testamento su cui Schlemmer ha impresso i suoi studi e i suoi dissidi e che renderà in maniera tridimensionale nell’esperienza del teatro¹³⁵.

Per Schlemmer, sia il ricorso alla pura astrazione che al puro realismo portavano ad un’azione estrema, sia per quanto riguardava la forma sia per il contenuto; a questa netta cesura, dunque, contrapponeva la sintesi di tutto ciò che c’è di positivo in un centro forte, ovvero alla figura umana a cui ogni tipo di arte doveva fare riferimento; il corpo, dunque, doveva essere il confine più lontano e invalicabile delle rappresentazioni artistiche¹³⁶. Questo fa sì che Schlemmer operi un passo indietro rispetto ai due secoli a lui precedenti, in cui la forma richiedeva la sua autonomia, per tornare ad un approccio più vicino a quello del Rinascimento, molto legato alla rappresentazione della figura umana. Lo studio dell’uomo inserito nel contesto spaziale faceva riferimento, ad esempio, alla prospettiva proposta da Giotto in cui l’evento a cui prendevano parte i vari personaggi rappresentati veniva posizionato

¹³⁴ K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*. Qui p.. 287

¹³⁵ L. Cabras, *Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee*. Qui pp. 7-8

¹³⁶ N. M. Schmidt, *Il design antropologico di Oskar Schlemmer*, in *Bauhaus* di J. Fiedler e P. Feierabend, Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 1999. Qui. pp. 288 - 291

all'interno di una scatola, costruita grazie all'uso della prospettiva, che si presentava come una scena teatrale¹³⁷.

Per questo tipo di riflessioni si può affermare che gli studi e l'approccio di Schlemmer siano molto vicini alla sensibilità a noi contemporanea poiché, come nell'interpretazione del design odierno, l'attenzione veniva posta alla figura umana e alle sue caratteristiche globali, e non alle forme e agli oggetti. Si può quindi definire quella di Schlemmer come una ricerca verso la creazione di un'opera totale che abbia una finalità vicina all'umanesimo, in cui ciò che si prende come punto di partenza è l'esperienza dei singoli individui, inseriti però all'interno di un contesto dinamico¹³⁸.

¹³⁷ R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*. Qui pp. 276 - 277

¹³⁸ N. M. Schmidt, *Il design antropologico di Oskar Schlemmer*. Qui pp. 288 - 291

CAPITOLO DUE: GIORGIO DE CHIRICO

“Il manichino di De Chirico più che un vero e proprio personaggio è un veicolo plastico. La sua struttura complessa ed elementare. È una macchina ma è anche un essere soprannaturale, uno scheletro ragionato, una specie di androgino matematico composto di squadre, con una testa ovale senza lineamenti e un profilo proiettato. Ha qualche cosa di solenne e di conturbante”¹³⁹

(R. Carrieri)

Giorgio De Chirico, come Oskar Schlemmer, si è mosso nel contesto culturale e artistico dell'inizio del Novecento, un momento particolare per la storia mondiale perché è stato un periodo di grandi stravolgimenti, apportati sia dalle conseguenze della brutalità della guerra, sia dalla rivoluzione del pensiero filosofico rispetto a quello di matrice Ottocentesca che precedentemente imperava. De Chirico si colloca in questo tempo come un grande genio, portando un tipo di pittura che, pur avendo delle caratteristiche in comune con le nuove correnti artistiche che si stavano sviluppando nello stesso periodo, restava innovativa e unica nel suo genere, nonché varia.

Anche nella produzione artistica di De Chirico, come in quella di Schlemmer, è importante considerare l'attenzione che viene posta alla concezione dello spazio, che può essere quello di una città deserta o di un ambiente chiuso come quello di una stanza, e al modo in cui la figura umana, presentata sotto varie forme, viene inserita all'interno di questi luoghi. In particolare, una delle trasformazioni che il corpo subisce nell'opera di De Chirico è quella in manichino, inanimato e costituito dall'innesto di vari parti, che vengono prese sia dal mondo degli oggetti della quotidianità, sia delle novità della tecnica. Sono proprio questi gli elementi che permettono all'artista di muoversi dal mondo del reale a quello del metafisico, inteso non come una dimensione altra, ma come un modo diverso di poter percepire ciò che lo circonda.

¹³⁹ R. Carrieri, *Giorgio De Chirico*, Garzanti, Milano, 1942, s.p.

2.1 LA VITA DI DE CHIRICO, TRA PARIGI E L'ITALIA

Giorgio De Chirico è nato in Grecia, precisamente a Volos, nel 1888, dove fin da piccolo era stato avviato all'arte del disegno dal padre, che lo aveva fatto affiancare da un maestro¹⁴⁰ che gli aveva insegnato “l'amore per le linee pulite e belle, i bei contorni, le forme ben modellate e l'amore per il buon materiale”¹⁴¹. Si era trasferito poi con la famiglia ad Atene, dove aveva continuato a coltivare questa passione, copiando soprattutto le opere della classicità e le rovine. Inseguendo questa sua attitudine si era iscritto, dunque, all'Accademia di Belle Arti della città, che prendeva il nome di Politecnico, e nella quale aveva frequentato la classe di disegno. Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1905, si era trasferito con la madre e il fratello Andrea Francesco Alberto De Chirico, conosciuto con lo pseudonimo di Alberto Savinio, a Monaco per poter continuare a studiare pittura. Nella strada per la Germania, aveva fatto con la famiglia una sosta in Italia, precisamente a Venezia e Milano; questa seconda tappa si è rivelata particolarmente importante perché De Chirico aveva potuto scoprire la pittura di Gaetano Previati e Giovanni Segantini, dai quali era rimasto molto affascinato, soprattutto per la misteriosità che velava le loro opere¹⁴².

Aveva frequentato, dunque, per qualche anno l'Accademia di Belle Arti a Monaco, dove aveva iniziato ad interessarsi soprattutto ad artisti tedeschi come Arnold Böcklin o Max Klinger, nonché alla filosofia, e nello specifico al pensiero di Friedrich W. Nietzsche e di Arthur Schopenhauer, che hanno avuto molta influenza su tutto il suo sviluppo artistico e sulla sua produzione¹⁴³.

Nel 1910 si era trasferito a Firenze dove era rimasto impressionato dall'architettura della città e aveva continuato a coltivare il suo interesse per la filosofia Nietzscheana, tanto che nelle opere di questo periodo si può ritrovare il sentimento di mistero che legge nella produzione del pensatore, legato alla malinconia delle città italiane nel

¹⁴⁰ M. L. Rocco, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, *La vita in De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa 2019. Qui p. 332

¹⁴¹ G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano, 1962 Qui p. 19

¹⁴² M. L. Rocco, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, *La vita*. Qui pp. 332 - 334

¹⁴³ Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, *Biografia di Giorgio De Chirico in La Natura Secondo De Chirico*, A cura di A. Bonito Oliva, Federico Motta Editore, Milano, 2010. Qui p. 264

periodo autunnale, che era stato l'ispirazione per il primo quadro metafisico ovvero *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (Fig. 20)¹⁴⁴.

La vita in movimento di De Chirico lo ha portato poi a seguire la madre e il fratello a Parigi nel 1914, dove aveva potuto esporre le sue opere per la prima volta ed era stato notato da artisti come Picasso e da alcuni critici, tra questi in particolare c'era il poeta Guillaume Apollinaire, che era stato il primo a denominare con il termine "metafisica" la sua pittura. Il fatto di trovarsi nella capitale francese gli aveva consentito di conoscere tutti gli altri artisti che in questa città si erano trasferiti e che lì vivevano, e in cui si trovava anche il suo mecenate, ovvero Paul Guillaume¹⁴⁵.

Nel 1915 a causa della guerra era però stato costretto a tornare in Italia insieme al fratello e a trasferirsi a Ferrara, città che ha dato un grande apporto alla sua produzione, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio¹⁴⁶: sosteneva infatti che le botteghe, le vie e i quartieri di Ferrara avessero "delle forme oltremodo metafisiche e strane"¹⁴⁷. Il suo soggiorno nella città emiliana ha assunto una rilevanza importante anche perché gli ha consentito di conoscere Carlo Carrà, che successivamente verrà annoverato in quella che sarà chiamata la "Scuola Metafisica" con De Chirico e il fratello Andrea Savinio. In questo periodo ferrarese, nel 1917, era entrato in contatto anche Tristan Tzara e in particolare, la rivista ufficiale dei Dadaisti, *Dada 2*, all'interno della quale era stata inserita la riproduzione dell'opera "*Il Cattivo Genio di un Re*". Si trovava dunque pienamente inserito nel nuovo contesto artistico che si stava sviluppando in Italia, con le Avanguardie, e in Europa¹⁴⁸.

Alla fine della guerra si era trasferito a Roma dove aveva preso parte alle pubblicazioni della rivista "*Valori Plastici*", per la quale collaboravano anche Carlo Carrà, Alberto Savinio, Ardengo Soffici e Giorgio Morandi. Questo periodo ha segnato per De Chirico un punto di svolta perché aveva iniziato una ripresa dei fondamentali della pittura, intraprendendo una via più vicina ad una rappresentazione più realistica e più classica dei soggetti, e in particolare della figura umana, avvicinandosi alla pittura dei

¹⁴⁴ P. Baldacci, G. Roos (A cura di), *De Chirico*, Marsilio, Venezia, 2007. Qui pp. 8 - 9

¹⁴⁵ M. L. Rocco, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, *La vita*. Qui pp. 335 - 337

¹⁴⁶ Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, *Biografia di Giorgio De Chirico*. Qui p. 284

¹⁴⁷ G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli Editore, Milano, 1962. Qui p. 19

¹⁴⁸ Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, *Biografia di Giorgio De Chirico*. Qui pp. 284 - 285

primitivi e prestando un'attenta cura nella tecnica pittorica¹⁴⁹. Sosteneva infatti che “Tornando al mestiere, i nostri pittori dovranno stare oltremodo attenti al perfezionamento dei mezzi: tele, colori, pennelli, oli, vernici, dovranno essere scelti tra quelli di migliore qualità¹⁵⁰”.

A partire dal 1919, essendo ormai diventato uno degli artisti europei di maggior spessore, aveva iniziato ad allestire numerose mostre, sia nella penisola, che in Europa e specialmente a Parigi. A seguito di questo fortuito periodo stava però iniziando a crearsi una grande frattura con il movimento surrealista che sempre più aveva acquisito importanza nel panorama internazionale¹⁵¹.

Iniziava quindi tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta il ricorso ad una nuova espressione della metafisica, legata ad un rinnovamento dei temi aveva già rappresentato nel primo periodo metafisico come ad esempio il manichino, che però veniva reso in modo seduto e attraverso l'utilizzo di una nuova tavola cromatica¹⁵².

L'accrescersi della sua fama a livello mondiale e della ricerca delle sue opere da parte dei collezionisti ha fatto sì che negli anni successivi De Chirico abbia continuato a dipingere opere che riprendevano i temi e i soggetti che già aveva trattato in passato, tanto che le opere che aveva prodotto nell'arco di tempo tra il 1960 e il 1978 (anno della sua morte) vengono inserite all'interno del concetto di “Neometafisica”. Verso la fine degli anni '60 aveva iniziato inoltre a produrre una tiratura di sculture in bronzo, che riprendevano i soggetti che aveva elaborato precedentemente in pittura, legate all'esperienza della metafisica¹⁵³.

2.2 DE CHIRICO E LA PITTURA METAFISICA

¹⁴⁹ L. M. Barbero, *Gli anni Venti* in *De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019. Qui pp. 107 - 110

¹⁵⁰ G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008. Cit. p. 278

¹⁵¹ Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, *Biografia di Giorgio De Chirico*. Qui p. 285

¹⁵² L. M. Barbero, *La metafisica come “ritornante”*, in *De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019. Qui pp. 140 - 141

¹⁵³ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 55

Dopo un primo periodo in cui la pittura di De Chirico era molto vicina a quella di Böcklin e Klinger, artisti che aveva potuto studiare e apprezzare durante la sua permanenza a Monaco mentre frequentava l'Accademia di Belle Arti, si erano inseriti nelle tele nuovi temi e nuovi misteri, o enigmi, che erano fortemente influenzati dalle teorie filosofiche di Nietzsche e di Schopenhauer. Questo tipo di produzione artistica, che aveva iniziato a dipingere tra il primo e il secondo decennio del '900, aveva preso il nome di "Arte metafisica", definizione che era stata data da Guillaume Apollinaire, uno dei primi critici a notare De Chirico dopo che si era trasferito a Parigi intorno al 1910, che aveva affiancato questo aggettivo ripreso dalla tradizione greca antica che solitamente veniva utilizzato in ambito filosofico, al nuovo tipo di pittura che l'artista aveva iniziato a proporre.¹⁵⁴ Nel 1913 il critico francese scriveva¹⁵⁵ infatti che

L'arte di questo giovane pittore è un'arte interiore e cerebrale che non ha alcun rapporto con quella dei pittori che si son rivelati in questi ultimi anni. Non viene né da Matisse né da Picasso, e non deriva dagli impressionisti. Questa originalità è talmente nuova che merita di essere segnalata. Le sensazioni molto acute e molto moderne del signor de Chirico prendono in genere una forma architettonica. Sono stazioni ornate da un orologio, torri, statue, grandi piazze deserte; all'orizzonte passano treni delle ferrovie. Ecco alcuni titoli singolari per questi dipinti stranamente metafisici: *L'énigme de l'oracle*, *La tristesse du départ*, *L'énigme de l'heure*, *La solitude* e *Le sifflement de la locomotive*.

L'attribuzione di questo termine per indicare la sua pittura di questi anni ha creato non pochi fraintendimenti, tanto che lo stesso artista aveva dovuto dare spiegazioni sul suo modo di intendere questa espressione, spesso utilizzata nell'ambito filosofico ma di difficile interpretazione in quello artistico¹⁵⁶. De Chirico sosteneva infatti che l'errore più comune, che poteva portare ai fraintendimenti maggiori, era quello di interpretare il significato delle sue opere metafisiche prendendo come riferimento la traduzione pedissequa del termine dal greco, ovvero "τὰ Μετὰ τὰ φυσικά" che significa

¹⁵⁴ Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, *Biografia di Giorgio De Chirico*. Qui p. 284

¹⁵⁵ G. Apollinaire, *La vie Artistique* su *L'intransigent*, 9 ottobre 1913

¹⁵⁶ F. Santoro, *Tempo e spazio nell'opera metafisica di De Chirico*, 2015. Qui pp. 29-32

letteralmente “dopo le cose fisiche”¹⁵⁷. La spiegazione corretta di cosa si deve intendere per arte metafisica è stata data proprio dall’artista che portava un esempio¹⁵⁸:

io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò che mi colpisce non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'uno all'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento, o per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri la biblioteca, chissà allora quale stupore o quale terrore, e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sotto un altro angolo, ecco l'aspetto "metafisico" delle cose.

Questo ragionamento ha portato l’artista a concludere che ogni cosa possiede due aspetti, il primo, che possiamo definire corrente, è quello che vediamo quando la collana dei nostri ricordi ci fa osservare la realtà secondo i principi della logica, l’altro invece è quello metafisico¹⁵⁹. Questo secondo punto di vista, però, non è individuabile sempre, lo è solamente in pochi momenti “di chiaroveggenza e di astrazione metafisica¹⁶⁰”, per lo stesso principio secondo cui alcuni elementi del reale non si riescono a vedere con la luce del sole ma c’è bisogno di espedienti particolari, come ad esempio l’utilizzo dei raggi X, come ha spiegato lo stesso De Chirico¹⁶¹.

Il quadro che ha segnato il passaggio alla pittura metafisica è stato identificato con *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (Fig. 20) che è stato dipinto nel 1910, per essere presentato ed esposto per la prima volta al *Salon D'Automne* di Parigi nel 1912¹⁶².

¹⁵⁷ G. De Chirico, *Noi Metafisici* in *Cronache d'attualità*, Roma, 15 febbraio 1919, ora in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008. Qui pp. 270 - 276

¹⁵⁸ G. De Chirico, *Sull'Arte Metafisica*, in *Valori Plastici*, n. 4-5, Roma, 1919 ora in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985. Qui p. 83

¹⁵⁹ G. De Chirico, *Sull'Arte Metafisica*. Qui pp. 84 - 85

¹⁶⁰ *Ibidem*

¹⁶¹ *Ibidem*

¹⁶² M. Fagiolo Dell'Arco (A cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Classici dell'arte Rizzoli, Milano, 1984. Qui p. 81

L'ispirazione di quest'opera è da rintracciarsi nelle suggestioni filosofiche di Nietzsche che descriveva "la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane"¹⁶³; ed è proprio questa la sensazione che De Chirico doveva aver percepito seduto su una panchina in Piazza Santa Croce a Firenze, in un pomeriggio autunnale. Non era la prima volta che l'artista si recava in quel posto e lo osservava, però in quel momento gli sembrava di poterlo vedere come non lo aveva mai visto prima, intessuto di un mistero che non riusciva a spiegarsi¹⁶⁴. Sono proprio queste le sensazioni che si ritrovano in quest'opera enigmatica, che è il frutto, non di una rappresentazione del reale, ma di una visione diversa, in cui la collana dei ricordi, per riprendere l'esempio dell'artista, si è spezzata e non si riesce più ad osservare la realtà seguendo i dettami della logica¹⁶⁵. A queste considerazioni c'è da aggiungere che De Chirico si trovava in una condizione psicologica molto compromessa, che si era via via sempre più aggravata dopo la morte del padre; l'artista però sosteneva che questo stato di salute avesse reso più morbida la sua sensibilità e dunque questo gli consentiva di osservare i luoghi e gli oggetti sotto un altro punto di vista¹⁶⁶.

Questo tipo di nuova disposizione d'animo può essere l'esemplificazione del termine tedesco "*Stimmung*", che per De Chirico doveva essere tradotto con la perifrasi "l'atmosfera nel senso morale"¹⁶⁷ ed è da intendersi come una disposizione dell'animo dell'uomo in relazione allo spazio e all'ambiente in cui è inserito¹⁶⁸. Nel caso di questo dipinto, De Chirico si trovava proprio in Piazza Santa Croce ma per via di questa sua particolare condizione psicologica, l'opera che ne è derivata è diversa da ciò che ci si aspetterebbe di trovare in un dipinto che rappresenta questo luogo: lo spazio ampio, la chiesa gotica e un monumento ottocentesco che rappresenta Dante Alighieri si sono trasformati in uno spazio compresso, un tempio greco e una statua di derivazione classica. Ed è proprio in questo cambio di prospettiva che si può riassumere il

¹⁶³ G. De Chirico, *Memorie della mia vita*. Qui p. 65

¹⁶⁴ G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985. Qui pp. 31-32

¹⁶⁵ G. De Chirico, *Noi Metafisici*. Qui pp. 270 - 276

¹⁶⁶ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p. 81

¹⁶⁷ G. De Chirico, *Memorie della mia vita*. Qui p. 59

¹⁶⁸ F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la Nascita della Metafisica. L'altra avanguardia italiana, 1910-1911 in Secessione e Avanguardia*, S. Frezzotti (a cura di), Roma, 2014. Qui p. 97

significato del termine metafisica¹⁶⁹. Nel 1912 lo stesso De Chirico spiegherà le ragioni della nascita di quest'opera descrivendo il momento esatto in cui ha avuto questa sua prima rivelazione¹⁷⁰:

Al centro della piazza si erge una statua di Dante, vestita di una lunga tunica, il quale tiene le sue opere strette al proprio corpo ed il capo coronato d'alloro pensosamente reclinato... il sole autunnale, caldo e forte, rischiarava la statua e la facciata della chiesa. Allora ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta, e la composizione del dipinto si rivelò all'occhio della mia mente...

Emerge quindi da queste parole la sensazione di questo cambio di prospettiva, ovvero il vedere in un'ottica diversa ciò che aveva già osservato prima più volte¹⁷¹.

Un'altra opera che era stata esposta al *Salon D'Automne* nel 1912 insieme a quella precedentemente citata è *L'enigma dell'oracolo* (Fig. 21), secondo dipinto che aveva realizzato con il nuovo stile metafisico, anche se aveva mantenuto un forte legame con la tradizione che precedentemente lo aveva influenzato, e nello specifico con l'opera *Odisseo e Calipso* (Fig. 22) di Böcklin, in cui, seguendo la storia di Omero, l'eroe si trova su uno scoglio immerso nei suoi pensieri e da lontano la dea cerca di trattenerlo con il suono della sua cetra¹⁷². Pur avendolo dipinto mentre si trovava in Italia e più precisamente a Firenze, prima del trasferimento a Parigi, De Chirico in quest'opera ha rappresentato uno scorcio greco, nello specifico l'Acropoli ateniese vista dal tempio di Atena Vincitrice a Pyrgos¹⁷³. Anche in questo caso il soggetto dell'opera è un pensatore, che è stato posto davanti all'enigma del suo futuro, del suo destino, rappresentato da una statua bianca, della quale si può vedere solo la parte superiore del busto, poiché è nascosta da una tenda. L'uomo che pensa dunque può essere accostato alla figura di Odisseo, che a sua volta rappresenta De Chirico stesso, che più volte all'interno dei suoi quadri metafisici si era inserito vestendo i panni dell'eroe; anche il

¹⁶⁹ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p. 81

¹⁷⁰ G. De Chirico, *Meditationes*. Qui p. 650

¹⁷¹ F. Santoro, *Tempo e spazio nell'opera metafisica di De Chirico*, qui p. 33

¹⁷² P. Baldacci, G. Ross, *De Chirico*, Qui p. 72

¹⁷³ F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la Nascita della Metafisica. L'altra avanguardia italiana, 1910-1911*. Qui p. 107

tendaggio che copre la figura dell'oracolo è comune nella produzione dell'artista perché contribuisce ad aumentare in senso di mistero dal momento che copre la visione di ciò che si trova dietro, ma dall'altra parte, dato che è mossa dal vento, lascia intuire un'apertura¹⁷⁴.

Il fondamento filosofico di questo tipo di pittura, dunque, riguardava la situazione enigmatica dell'esistenza umana in relazione al tempo e allo spazio, perché lo sguardo dell'artista rifuggiva le certezze della rappresentazione oggettiva della realtà, facendo così apparire il soggetto delle opere pittoriche sospeso, incerto ed illusorio, in cui non erano più presenti punti di riferimento precisi, tanto che a molte delle opere di questo periodo non si è ancora riusciti ad attribuire una collocazione dal punto di vista geografico dell'ambiente rappresentato¹⁷⁵.

Oltre che dal punto di vista spaziale, anche considerando l'aspetto temporale ci si ritrova in una realtà straniante, in cui il tempo è sospeso in un limbo in cui il presente, il passato e il futuro sembrano coincidere, perché elementi di carattere antico, come le statue o le torri, si trovavano a convivere con aspetti caratteristici del progresso tecnologico della società moderna, come le ciminiere o i treni, e in cui, al contempo, veniva fatto posto anche per oggetti della quotidianità¹⁷⁶.

De Chirico esplicava con un'espressione, che sarebbe potuta sembrare un controsenso, questo tipo di visione che gli consentiva di arrivare alla composizione di un'opera metafisica, ovvero "Non c'è che ciò che i miei occhi vedono aperti e più ancora chiusi"¹⁷⁷. L'artista dunque aveva la possibilità di osservare ciò che lo circondava con due tipi di sguardo, quello biologico degli occhi, e quello che gli proveniva dall'interno e che gli permetteva di cogliere il senso metafisico degli oggetti, che si presentavano come delle intuizioni ma che erano strettamente legate al mondo concreto¹⁷⁸.

Le rappresentazioni metafisiche dunque erano solide, l'effetto di straniamento nel momento dell'osservazione dell'opera non veniva dalla deformazione della realtà ma

¹⁷⁴ P. Baldacci, G. Ross, *De Chirico*. Qui p. 72

¹⁷⁵ F. Poli, *Statue, ombre, manichini* in *La Natura Secondo De Chirico*, A. Bonito Oliva (a cura di), Federico Motta Editore, Milano, 2010 Qui pp. 136 - 137

¹⁷⁶ Ibidem

¹⁷⁷ G. De Chirico, *Scritti I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici* a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano, 2008. Cit. p. 609

¹⁷⁸ G. Negri, *L'"alfabeto metafisico" di Giorgio De Chirico*, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n. 19, 2019. Qui pp. 72 - 74

da un riordino degli elementi spaziali e temporali tale da far emergere i segni della visione metafisica, che offre una materia ancora più ricca di contenuti. In quest'ottica, dunque, anche il passato non era più solo un ricordo, ma si faceva concreto nel presente e si fondeva con esso, come ad esempio è possibile notare nelle cosiddette architetture metafisiche, ovvero i luoghi ripresi dalla classicità greca e romana che però venivano inseriti nella realtà presente¹⁷⁹.

Un ulteriore aspetto che contribuiva ad aumentare il senso di inquietudine, di straniamento e di mistero all'interno delle opere di questo periodo era l'assenza della presenza di esseri viventi; sia nelle piazze, sia negli interni infatti si assiste al trionfo del vuoto; l'artista infatti inseriva solamente ombre o simulacri della figura umana, per arrivare, a partire dal 1914 alla rappresentazione di veri e propri manichini¹⁸⁰.

Le riflessioni che De Chirico ha attuato nell'ambito della rappresentazione pittorica erano strettamente legate ai meccanismi che, secondo le sue riflessioni, si attuavano nella mente dell'uomo, sui quali l'artista aveva indagato nel 1943 all'interno del *Discorso sul meccanismo del pensiero*, in cui era arrivato a proporre come linguaggio universale di espressione quello delle immagini che vengono rappresentate dalla mente¹⁸¹, poiché la parola "è infinitamente più lenta dell'immagine"¹⁸². De Chirico le descriveva come delle rappresentazioni "che piuttosto somigliano a un sogno e la loro chiarezza e la loro precisione variano come nei sogni"¹⁸³

2. 2. 1 Il periodo ferrarese

Un impulso alla poetica metafisica di De Chirico, ma anche uno stravolgimento della sua vita, è stato dato, senza dubbio, dal trasferimento a Ferrara, città nella quale ha

¹⁷⁹ G. Negri, *L'"alfabeto metafisico" di Giorgio De Chirico*. Qui pp. 79 - 80

¹⁸⁰ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 136 - 137

¹⁸¹ L. M. Barbero, *Parigi: la concretizzazione dei misteri in De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019. Qui p. 53

¹⁸² G. de Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero in Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008. Cit. p. 534

¹⁸³ Ivi qui p. 537

vissuto assieme al fratello dalla metà del 1915 al 1918, a seguito del loro arruolamento volontario nell'esercito dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Inizialmente lo spostamento in questa realtà molto provinciale, rispetto alla capitale francese da dove arrivavano, aveva rattristato i loro animi e li aveva gettati nello sconforto, tanto che continuamente scrivevano lettere ai loro amici e colleghi che erano rimasti a Parigi; successivamente però le geometria solenne delle vie della città, delle piazze, i miti e le leggende medievali e rinascimentali, l'oscurità dei vicoli e la rigidità della prospettiva si rivelarono essere di forte impatto per la produzione dell'artista, che rimase estremamente colpito da questi aspetti della città¹⁸⁴. Con il passare del tempo era arrivato a definire Ferrara una delle città più belle d'Italia, "quanto mai metafisica, solitaria e di geometrica bellezza¹⁸⁵"; questo luogo era nato, infatti, per esplicito volere del signore Ercole I d'Este che aveva fatto creare una città di marmo disposta su assi ortogonali. E' proprio a Ferrara che De Chirico era riuscito a concretizzare il concetto di città mentale, che aveva iniziato a immaginare a partire dal 1911, perché in questo ambiente riusciva, infatti, a creare i suoi luoghi metafisici in maniera enigmatica, straniante, in cui ogni connotazione dal punto di vista urbano scompariva e, come Ercole, il signore della città, aveva reso il suo immaginario di pietra in modo tridimensionale, così l'artista costruiva la sua città metafisica sulla tela.¹⁸⁶ Per De Chirico Ferrara poteva essere rappresentata come una nave fatta di pietra che si trovava nel mezzo della campagna romagnola¹⁸⁷. È proprio questo tipo di considerazioni sulla concezione aperta della città che si ritrovano nella rappresentazione della spazialità del *Trovatore*¹⁸⁸ (Fig. 23), opera del 1917, in cui l'artista medita sul senso medievale e rinascimentale della città di Ferrara¹⁸⁹; questo quadro infatti risente molto del contesto storico e culturale soprattutto per quanto riguarda i colori (ad esempio l'utilizzo di rossi molto profondi) e la sensazione di irrealtà che avvolge la scena raffigurata, sottolineata dalla presenza di chiaroscuri che sono stati ammorbiditi

¹⁸⁴ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 24

¹⁸⁵ G. De Chirico, *Gaetano Previati* in G. De Chirico, *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008. Cit. p. 368

¹⁸⁶ L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie* in L. M. Barbero, *De Chirico*, Marsilio/ Electa, Venezia,, 2019. Qui pp. 81 - 84

¹⁸⁷ G. De Chirico, I. Far, *Commedia dell'arte moderna*, Abscondita, Milano, 2017. Qui p. 369

¹⁸⁸ L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie*. Qui pp. 83 - 84

¹⁸⁹ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p. 95

dall'uso di una materia brillante¹⁹⁰, attraverso i quali riusciva a trasmettere “quel senso dell'incubo¹⁹¹” che percepiva Ferrara. Il soggetto dell'opera è un manichino, mutilo degli arti superiori; anche in questo caso si avverte l'assenza della figura umana, l'unica traccia che emerge è un'ombra che però è stata lasciata da qualcosa che si trova all'esterno della scena¹⁹². In questo quadro inoltre è possibile osservare un altro elemento caratteristico della produzione artistica di De Chirico ovvero l'inserimento della squadra, che era diventato uno dei temi più ricorrenti delle opere di questi anni ferraresi¹⁹³, tanto che l'artista sosteneva¹⁹⁴ che “le squadre ossessionano e ossessionarono ancora la mia mente”. In questo caso erano state utilizzate per la composizione del busto del manichino, ovvero per strutturare la parte dei pettorali della figura; nelle altre opere invece questo elemento veniva collocato in posizioni diverse, ad esempio in *Muse Metafisiche* (Fig. 24) del 1918 le squadre vengono utilizzate per delineare il naso sul volto del busto in primo piano¹⁹⁵.

Considerazioni simili a quelle fatte per l'analisi del *Trovatore* si possono ritrovare nell'opera *Le muse inquietanti* (Fig. 25) del 1918, in cui è possibile evidenziare questo nuovo tipo di rapporto con lo spazio della città¹⁹⁶. Le muse che ha rappresentato in quest'opera sono inquietanti perché vengono colte di sorpresa all'interno della piazza, e sono inserite come interpreti dei sogni dell'artista, in cui la prospettiva si è modificata, e inoltre è stata utilizzata una nuova tavolozza di colori, che derivava sempre dall'ispirazione del gusto medievale e rinascimentale che avvolgeva Ferrara. Anche la concezione del tempo è venuta meno, infatti la mitologia classica della figura delle muse è stata portata all'interno di un arco temporale che è quello della corte rinascimentale. Come nel *Trovatore* l'osservatore è portato a percepire un processo disumanizzante dei soggetti, dal momento che vengono trasportati in uno spazio temporale diverso da quello in cui normalmente sono inseriti, ma che per De Chirico

¹⁹⁰ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*, qui p. 110

¹⁹¹ G. De Chirico, *Gaetano Previati*. Qui p. 373

¹⁹² L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie*. Qui pp. 83 - 84

¹⁹³ Ivi qui p. 85

¹⁹⁴ G. De Chirico, *Estetica Metafisica in Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008. Qui p. 294

¹⁹⁵ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*, qui p. 110

¹⁹⁶ L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie*, qui pp. 84 - 85

si può ritrovare nella città di Ferrara¹⁹⁷. Questo aspetto di De Chirico, che nelle sue opere coniugava elementi moderni con altri che riprendevano l'antico, era uno dei motivi per cui i due critici Ardengo Soffici e Giovanni Papini, che in quel periodo erano alla ricerca di talenti da collocare all'interno della riflessione sui movimenti d'avanguardia italiana, appoggiavano l'artista e la sua produzione¹⁹⁸. Soffici, nel luglio del 1914, infatti aveva scritto su "*Lacerba*" un articolo elogiativo della figura di De Chirico, affiancandolo ai grandi pittori della tradizione italiana passata, come se l'artista potesse essere una via d'uscita dall'eccessivo modernismo che stava caratterizzando movimenti come quello Dadaista o Surrealista¹⁹⁹. In realtà l'arte di De Chirico si muoveva in modo trasversale tra l'apertura alle esperienze nuove in cui emergeva il ruolo dell'inconscio e del non senso, e un attaccamento alla tradizione precedente²⁰⁰.

Un ulteriore cambiamento, che era stato apportato durante il soggiorno ferrarese, riguardava la pittura di ambienti interni, definiti anch'essi metafisici, perché velati dallo stesso mistero e dall'enigma che erano presenti anche negli spazi aperti, come le piazze. La caratteristica di questi luoghi chiusi era quella di essere ricchi degli artefatti dell'uomo, che venivano rivelati all'osservatore esterno come se stesse guardando dal boccaporto di una finestra²⁰¹. Come lo stesso De Chirico scriveva²⁰² nell'*Ebdòmero* "accadeva a volte che il muro in fondo alla camera si aprisse, come il sipario di un teatro", e dunque negli interni ferraresi l'artista faceva convivere ciò che si trovava all'esterno con ciò che invece si trovava all'interno, creando così uno spaesamento dei sensi, della percezione logica dello spazio e dell'inquadratura dello sguardo. Riteneva²⁰³ infatti che "La mia camera è un bellissimo vascello ove posso fare viaggi avventurosi degni di un esploratore testardo", ad indicare proprio l'importanza

¹⁹⁷ L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie*, qui pp. 84 - 85

¹⁹⁸ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*, qui pp. 24 - 25

¹⁹⁹ A. Soffici, *Raggio in Lacerba*, anno 2 numero 13, 1° luglio 1914

²⁰⁰ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*, qui pp. 24 - 25

²⁰¹ L. M. Barbero, *La terribile naturalezza* in A. Bonito Oliva, *La Natura Secondo De Chirico*, Federico Motta Editore, Milano, 2010. Qui pp. 112 - 113

²⁰² G. De Chirico, *Hebdòmeros*, Abscondita, Milano, 2003. Qui p. 21

²⁰³ G. De Chirico, *L'arcangelo affaticato* in *Metafisica, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, 7-8, Firenze, 2006. Cit. p. 486

dell'immaginazione, delle costruzioni mentali, per andare oltre a ciò che l'occhio biologico osserva.

Un altro espediente che veniva utilizzato da De Chirico era quello di porre gli oggetti come se si trovassero su dei palcoscenici, che però avevano la caratteristica di essere molto inclinati; in questo modo riusciva ad ottenere una grande pendenza dell'opera verso l'osservatore stesso²⁰⁴.

Lo spazio del dipinto, dunque, iniziava a ridursi, creando una sensazione di claustrofobia e chiusura in cui si accavallavano elementi ripresi dalla quotidianità, tanto che si potrebbe definire questo tipo di pittura come la rappresentazione metafisica degli oggetti comuni. Venivano infatti inseriti nei dipinti strumenti da disegno, elementi geometrici, biscotti, dolci o panini; talvolta aprendo scorci verso l'esterno che lasciavano intravedere manichini²⁰⁵. Tutti gli elementi che inseriva, che contribuivano ad aumentare il senso di mistero, diventavano mezzi per esprimere significati enigmatici e simbolici, come se fossero delle metafore del suo stato d'animo, dei suoi pensieri ma anche delle sue ossessioni. Questi elementi si possono ritrovare in molte opere di questo periodo, tra cui ad esempio il *Saluto all'amico lontano* (Fig. 26) del 1916 e *Il pomeriggio soave* (Fig. 27) anch'esso dello stesso anno, in cui i piani prospettici sono stati sormontati e l'artista ha rappresentato elementi tipici della quotidianità come il pane e i biscotti, inseriti in un gioco prospettico straniante ed enigmatico perché la tridimensionalità viene meno, a favore invece di una bidimensionalità che portava le opere ad acquisire una forte connotazione verticale²⁰⁶. Il processo di elaborazione degli interni lo ha portato poi ad inserire all'interno dei quadri altri quadri, ovvero una rappresentazione in cui nel dipinto veniva inserita un'immagine, per lo più realistica o naturalistica, che si presentava in netto contrasto con lo spazio in cui era collocata, come ad esempio avviene con *Interno Metafisico con grande officina* (Fig. 28) del 1917²⁰⁷. In quest'opera l'artista ha creato una composizione ricca di elementi, tanto da sembrare affollata ma comunque dando l'impressione di essere di fronte ad un insieme di oggetti che rendono la scena in modo

²⁰⁴ L. M. Barbero, *La terribile naturalezza*. Qui pp. 112 - 113

²⁰⁵ L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie*. Qui pp. 82 - 85

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 26 - 27

verosimile; anche in questo caso l'artista ha unito lo spazio esterno con quello interno utilizzando l'espedito della finestra aperta, attraverso cui l'osservatore percepisce una compenetrazione di piani. Inoltre, De Chirico ha inserito nella composizione un "un quadro nel quadro", aumentando ancora di più il senso di straniamento derivante dal gioco prospettico. È comunque importante sottolineare che l'opera fa riferimento ad una costruzione che esisteva nella realtà, ovvero l'officina per i lavori di bonifica del fiume Po che si trovava a Codigoro²⁰⁸, e quindi anche in questo caso, come nell'*Enigma di un Pomeriggio d'Autunno* e nelle altre opere di De Chirico, anche se non sempre si è stato in grado di identificarlo, c'è un riferimento reale da cui poi scaturisce l'interpretazione metafisica²⁰⁹.

2.3 PRESENZA E ASSENZA DELLA FIGURA UMANA NELL'OPERA DI DE CHIRICO

A partire dagli anni del trasferimento a Monaco, De Chirico ha iniziato ad affrontare, all'interno delle sue opere, una riflessione basata sulla convivenza di situazioni ossimoriche che contribuivano a caricare di mistero la composizione: la consistenza dell'inconsistenza, la potenza del niente e la presenza dell'assenza; le opere pittoriche diventavano così il mezzo per proporre e cercare di decifrare queste contrapposizioni²¹⁰.

Le considerazioni sulla figura umana si inserivano in questo tipo di riflessioni perché le rappresentazioni di De Chirico, pur essendo caratterizzate dall'assenza della figura umana, tanto che le città, ad esempio, appaiono come se fossero dei luoghi fantasma, in realtà contengono al loro interno proiezioni, ombre, statue e successivamente manichini che sono la raffigurazione di uomini, personaggi del mito o divinità; è come

²⁰⁸ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p. 100

²⁰⁹ Ivi qui p. 81

²¹⁰ V. Trione, *De Umbris* in *La natura secondo De Chirico* a cura di A. Bonito Oliva, Federico Motta Editore, Milano, 2010. Qui pp.84 - 85

se ci fossero ma la sostanza impalpabile di cui sono composti li rende appartenenti ad un regno diverso da quello della realtà²¹¹.

L'ombra, ad esempio, veniva presentata all'osservatore come un elemento effimero ma allo stesso tempo ambiguo, perché si poneva come collegamento con un elemento che era presente ma nell'opera non si poteva vedere, scatenando un meccanismo allusivo. Questa traccia veniva a crearsi a causa di una mancanza di illuminazione che si concentrava in un punto ben localizzato, che dunque si presentava all'osservatore come se fosse un miraggio, un sogno o una visione dell'oggetto, facendogli acquisire così molteplici significati. Era dunque il segno di una realtà che però non si riusciva a cogliere con la vista, spesso infatti le ombre che venivano inserite all'interno delle opere di De Chirico non provenivano da qualcosa di interno al quadro, ma al contrario alludevano a degli elementi non compresi nella composizione²¹². Esempio di questo tipo di considerazioni è l'opera *Mistero e Malinconia di una strada* (Fig. 29) del 1914, in cui appaiono due segnali della presenza umana, la sagoma scura di una bambina che corre reggendo un cerchio e un'ombra che emerge parzialmente in secondo piano. Questi elementi di presenza, che allo stesso tempo sono indicatori di assenza, contribuiscono ad aumentare il senso di mistero e ambiguità dell'opera²¹³.

Questo tipo di riflessioni sulla rappresentazione della figura umana affondavano le loro radici dalla passione di De Chirico per la filosofia di Nietzsche, come già citato in precedenza, a proposito del quale affermerà “sono il solo uomo ad aver capito Nietzsche - tutte le mie opere lo dimostrano²¹⁴”, ma anche per un autore più singolare ovvero Carlo Collodi, e nello specifico le riflessioni che venivano attuate all'interno di *Le Avventure di Pinocchio*. L'artista infatti accostava il celebre testo per bambini a *Così parlò Zarathustra* del filosofo tedesco; entrambe le opere letterarie, infatti, riflettevano sul significato dell'esistenza, sulla necessità della presenza del doppio e sulla volontà di rompere le barriere che costringono la libertà dell'immaginazione²¹⁵. Evidenziava infatti come

²¹¹ V. Trione, *De Umbris*. Qui pp. 85 - 86

²¹² Ibidem

²¹³ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p.

²¹⁴ G. De Chirico, *Lettera a F. Gratz* in *Giorgio De Chirico. München 1906 - 1909*, G. Roos, W. Schmied, Akademie der Bildenden Künste, Monaco, 1994. Qui p. 177

²¹⁵ V. Trione, *De Umbris*. Qui pp. 84 - 85

dopo aver letto l'opera immortale di Nietzsche *Così parlò Zarathustra*, sentii in vari passaggi di questo libro un'impressione che avevo provato già da bambino nel leggere un libro italiano per l'infanzia che s'intitola *Le avventure di Pinocchio*.²¹⁶

Il testo di Collodi è stato di grande ispirazione per De Chirico soprattutto per quanto riguarda la riflessione sulle marionette, che nelle opere del pittore diventano manichini, e il loro ruolo come espediente per portare l'essere umano verso altre dimensioni²¹⁷.

2. 3. 1 Il ruolo della statua

Nell'opera di De Chirico è rintracciabile un'altra modalità di configurarsi dell'assenza della presenza umana ovvero attraverso l'inserimento di elementi statuari, sintomo dell'essere vivente che è stato pietrificato e che viene collocato all'interno delle piazze italiane, come se fosse uno dei simboli imperituri della città, che non viene scalfito dallo scorrere del tempo²¹⁸. Nell'*Ebdòmero*, infatti, li aveva definiti come dei guerrieri in bronzo che continuano a combattere orde di nemici che incombono per l'eternità ma che sono visibili solo ad essi²¹⁹. L'artista, in uno scritto incentrato proprio sul tema della statua, intitolato *La volontà della statua*, riportando in prima persona i pensieri del blocco di marmo, aveva infatti sostenuto che esso vuole stare da solo e rimanere immobile in un tempo eterno in cui il sole non compie più il suo ciclo, ma resta alto e immobile nel cielo, permettendo alla statua di proiettare nello spazio la sua ombra²²⁰.

²¹⁶ G. De Chirico, *Scritti dispersi: manoscritti Eluard* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008. Qui p. 607

²¹⁷ V. Trione, *De Umbris*. Qui pp. 84 - 85

²¹⁸ C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico* in *De Chirico*, L.M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019. Qui p. 59

²¹⁹ G. De Chirico, *Ebdòmero* in *Scritti/I*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, ed. diretta da A. Bonito Oliva, Milano, 2008. Qui p. 84

²²⁰ G. De Chirico, *La volontà della statua* in *Scritti/I*, Giorgio De Chirico a cura di A. Cortellessa, ed. diretta da A. Bonito Oliva, Milano, 2008. Qui p. 655

Anche le figure pietrificate, come il resto degli elementi che inseriva all'interno dei suoi dipinti, contribuivano a intensificare l'alone di mistero, di enigmaticità e di inspiegabilità che caratterizzavano sia gli spazi delle piazze delle città italiane, sia gli interni ferraresi²²¹. A proposito di questo, Jean Cocteau, nel *Mistero Laico* del 1928, aveva scritto che “Nei quadri di Giorgio de Chirico, gli accessori, le pareti, le arcate, le ombre, le statue equestri, gli ortaggi sono sospetti”²²², evidenziando come l'enigma della pittura metafisica è tale solo se ogni elemento di cui è composta l'opera viene letto in questa chiave²²³.

In questo senso possono essere letti quadri come *L'incertezza del poeta* (Fig. 30) del 1913, in cui un tipico busto di gusto accademico, simbolo della cultura eurocentrica, catturato nel momento di una torsione molto enfatizzata, è stato accostato a delle banane, che sono un classico esempio di un elemento che faceva riferimento al mondo dell'esotico, spinto dal fenomeno dell'imperialismo che era molto presente in questi anni²²⁴, oppure *Il sogno trasformato* (Fig. 31) del 1913, in cui c'è sempre la presenza del frutto della banana a cui però sono stati aggiunti anche degli ananas; sulla sinistra della scena invece aveva collocato una grande testa barbata di gesso, mentre a destra aveva posto un porticato che traccia, sulla lunga prospettiva che crea, un'ampia ombra nera; anche in questo caso l'enfasi è sul tema dell'esotico, come se l'artista avesse voluto portare l'osservatore in un mondo lontano, originario, lo stesso scenario che successivamente troverà espressione nelle opere di Paul Gauguin²²⁵.

Facendo riferimento alle considerazioni sull'ombra e sulla statua è opportuno citare anche un'altra importante opera ovvero *Il ritratto di Apollinaire* (Fig. 32) del 1914; in questo quadro l'artista ha ritratto l'amico Guillaume Apollinaire, poeta che gli era stato di grande ispirazione soprattutto per la formulazione dell'arte metafisica, tanto che Savinio, per la novità delle idee che lo scrittore aveva portato, lo definiva “angelo dei tempi nuovi”²²⁶, quasi come fosse un profeta. Nell'opera, il poeta, posto in secondo

²²¹ C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico*. Qui p. 59

²²² J. Cocteau, *Il mistero laico*, Abscondita, Milano, 2007. Qui p. 58

²²³ C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico*. Qui p. 65

²²⁴ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p. 86

²²⁵ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 88

²²⁶ A. Savinio, *Apollinaire*, in *Souvenirs*, Adelphi, Milano 2019. Qui p. 90

piano, è stato rappresentato attraverso l'utilizzo di una forma di ritratto che richiamava le antiche raffigurazioni numismatiche, De Chirico, nella rappresentazione del soggetto, ha dato estrema importanza al ruolo della luce che proietta contro il cielo verde dello sfondo il profilo di Apollinaire. Ritorna quindi, ancora una volta, la presenza dell'ombra, espediente utilizzato dall'artista per sottolineare l'assenza della figura umana, per alludere ad essa. In primo piano invece ha collocato il busto della divinità greca Apollo, rappresentato con le fattezze che rimandano a quelle della *Venere di Milo*, alla quale però ha scostato i capelli da davanti al viso per accentuarne la virilità²²⁷. L'intento di De Chirico era quello di rappresentare un Orfeo che fosse veggente, musicista e poeta, ma, dal momento che questo tipo di figura mitologica non era rintracciabile nella tradizione classica, ne ha creato una sua personale visione²²⁸. Elementi simili si possono evidenziare anche nell'opera *La nostalgia del poeta* (Fig. 33) del 1914: il riferimento è sempre ad Apollinaire ma in questo caso il volto dell'artista non è presente, sono stati invece rappresentati alcuni motivi che erano presenti nel quadro analizzato precedentemente, ovvero il pesce e il busto di ispirazione classica con gli occhiali da sole, che basa la sua iconografia sul tema del poeta cieco di derivazione omerica, come simbolo assoluto di una poesia che non vede solo al presente, ma anche al futuro e al passato; come Apollinaire che veniva ritenuto da De Chirico e da Savinio un profeta anticipatore delle novità. La poesia, dunque, ha subito un processo di personificazione. In quest'opera, oltre alla presenza della statua, compare per la prima volta nella produzione dechirichiana anche il manichino sartoriale²²⁹, elemento di cui si tratterà nel paragrafo successivo.

Se invece si prende in considerazione l'inserimento dell'elemento statuario all'interno delle piazze italiane i riferimenti per l'iconografia sono, ad esempio, importanti personalità politiche, come quelle che avevano giocato un ruolo cruciale nel periodo del Risorgimento; al *Salon D'automne* del 1913 De Chirico aveva esposto due opere legate al tema dell'unificazione, la prima era *La torre rossa* (Fig. 34) in cui si intravede un monumento equestre, che può essere identificato con il *Carlo Alberto* di Carlo

²²⁷ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui pp. 89 - 90

²²⁸ L. Cherubini, *La natura del mito in La natura secondo De Chirico* a cura di A. Bonito Oliva, Federico Motta Editore, Milano, 2010. Qui p. 52

²²⁹ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 102

Marocchetti che si trova in Piazza San Carlo a Torino²³⁰ e che riprendeva “un monumento equestre simile a quei monumenti dedicati ai militari e agli eroi del Risorgimento che si vedono in tante città italiane e specialmente a Torino²³¹”. Il secondo dipinto che aveva portato a Parigi in quell’anno era *Surprise (La Sorpresa)* (Fig. 35); la particolarità di quest’opera riguarda l’inquadratura che è stata data alla scena, la statua che si trova sulla parte sinistra della rappresentazione, infatti, è stata tagliata a metà dall’artista. Il soggetto della scultura appare comunque chiaro ed è Camillo Benso conte di Cavour, pietrificato come se fosse un automa di gesso²³². De Chirico, in una piccola autobiografia del 1929, a proposito degli enigmi che gli erano stati ispirati dalle piazze italiane aveva scritto²³³:

È alla scoperta di questo mistero, di questo enigma sabauda o cavouriano, che dobbiamo tutta la serie di quadri nei quali statue solitarie ed erette su zoccoli molto bassi allungano le loro ombre pomeridiane su vaste piazze deserte circondate da portici.

2. 3. 2 Il manichino metafisico

Fin dai primordi, la storia dell’uomo si è intrecciata con quella del manichino²³⁴, nel senso che il primo essere umano che ha messo piede sulla terra, ovvero Adamo, era stato creato da Dio, che aveva impastato il fango per renderlo a sua immagine e somiglianza²³⁵. Negli scritti talmudici il risultato di questa fabbricazione veniva indicato con il termine *Golem*, nel significato letterale di “corpo privo di anima”, che però aveva la capacità di prevedere o intuire ciò che sarebbe stato nelle generazioni

²³⁰ C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico*. Qui p. 62

²³¹ G. De Chirico, *Memorie della mia vita*. Qui p. 73

²³² C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico*. Qui p. 63

²³³ A. Bardi, G. De Chirico, *La Vie de Giorgio de Chirico in Selection. Chronique de la vie artistique*, VIII, Giugno 1929

²³⁴ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 18

²³⁵ *Genesi 2, 7-8*, in *La Bibbia, Antico testamento*, Mondadori, 2006

successive alla sua. Queste caratteristiche possono essere la chiave di lettura di quello che sarà indicato come manichino metafisico, che De Chirico ha inserito all'interno delle sue opere. Il *Golem* quindi, frutto della creazione e dunque uomo artificiale, si collocava in uno spazio che era privo delle contingenze che caratterizzano la realtà dell'uomo, dal momento che si trovava sospeso tra due poli, quello del divino e quello della natura²³⁶.

La fine dell'Ottocento, infatti, è stata caratterizzata da una sostanziale crisi nei confronti della tradizionale considerazione che si aveva dell'essere umano, spinta anche dalle nuove riflessioni in ambito filosofico che via via prendevano sempre più piede, come ad esempio la teorizzazione del *Superuomo* di Nietzsche, una forma umana concepita per andare oltre i paradigmi della logica e della morale dell'uomo borghese ottocentesco, nell'ottica di poter raggiungere la piena libertà²³⁷.

Il manichino metafisico, come anche l'uomo meccanico futurista, dunque si inserivano in questo clima culturale che si era sviluppato sul finire del XIX secolo: il primo trovava i suoi riferimenti filosofici nelle teorie di Schopenhauer e di Nietzsche, mentre il secondo traeva le sue mosse dalle considerazioni di stampo positivista, legandosi soprattutto al concetto di progresso ed evoluzione²³⁸. Confrontando le due modalità di creazione di uomini artificiali si possono evidenziare delle sostanziali differenze: l'uomo meccanico del futurismo era pensato come ad un'anticipazione dell'avvenire dell'essere umano attraverso un'evoluzione di tipo meccanico; Filippo Tommaso Marinetti, infatti, voleva creare una sorta di creatura che fosse costruita tramite una catena di montaggio, come avveniva per le macchine nelle fabbriche, in modo da poter sviluppare, sia dal punto di vista biologico, sia dal punto di vista psicologico, delle modificazioni che fossero in grado di rendere l'essere umano più resistente²³⁹. L'uomo meccanico futurista, dunque, non portava con sé un significato simbolico, come invece accadeva per il manichino metafisico. All'interno di questo ambiente, però, è importante citare Umberto Boccioni che nel 1913 aveva esposto undici sculture di

²³⁶ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 18

²³⁷ *Ibidem*

²³⁸ S. Storchi, *Massimo Bontempelli between de Chirico and Nietzsche: Mannequins, Marionettes and De - Humanized subjects in La scacchiera davanti allo Specchio e Eva ultima in Romance Studies*, Vol. 27 n. 4, Swansea University, Novembre 2009. Qui p. 299

²³⁹ F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Edizioni Futuriste di Poesia Milano, Maggio 1912.

gesso presso la *Première Exposition de Sculpture Futuriste*, di queste opere ci sono rimasti solo alcuni scatti fotografici, ma si possono notare degli elementi geometrici che ricordano delle squadre, che intrecciandosi danno vita a forme di tipo anatomico, che sono paragonabili a quelle che aveva utilizzato De Chirico per la costruzione dei suoi manichini²⁴⁰, come ad esempio *Sintesi del dinamismo umano* (Fig. 36) del 1913. Restano comunque delle differenze sostanziali dal punto di vista concettuale, perché le opere scultoree che creava Boccioni non erano dei manichini ma degli uomini che per compenetrarsi allo spazio, regolato dalle leggi matematiche, avevano bisogno di modificare le loro fattezze con elementi geometrici²⁴¹.

Se invece si considera il manichino dal punto di vista formale gli antecedenti sono numerosi e, oltre che ai riferimenti del mondo dell'arte, è opportuno ricordare anche che ogni artista possedeva un manichino per poter attuare lo studio dell'anatomia e delle posizioni del corpo, nonché nelle vetrine delle sartorie di inizio '900, ad esempio quelle parigine in cui sicuramente De Chirico si era imbattuto, erano presenti i manichini per l'esposizione degli abiti o le *sidonies*, ovvero le teste di cartapesta che venivano utilizzate per l'esposizione delle acconciature. Questi elementi, ad esempio, si possono vedere nelle fotografie che scattava Eugène Atget nella capitale francese, in cui venivano catturate sulla lastra le immagini riflesse dei busti che si utilizzavano negli atelier o nei saloni degli acconciatori²⁴². Inoltre, è importante citare nuovamente il concetto di "Supermarionetta" teorizzato da Edward Craig Gordon per gli spettacoli teatrali, il quale sosteneva che "l'attore deve andarsene e al suo posto deve intervenire una figura inanimata²⁴³" e ancora scriveva "La Supermarionetta non competerà con la vita, ma piuttosto andrà oltre²⁴⁴". Dunque, i primi manichi che De Chirico aveva inserito all'interno delle sue opere, anche se non aveva mai fatto esplicito riferimento a Craig, se non nel 1942 all'interno del *Discorso sulla spettacolo teatrale*, hanno delle

²⁴⁰ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 19 - 20

²⁴¹ U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 11 aprile 1912.

²⁴² P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 18

²⁴³ E. C. Gordon, *The actor and the Ubermarionette* in *Craig on theatre* edito da J. M. Walton, Methuen, Londra, 1983. Qui p. 85

²⁴⁴ Ivi qui p. 86

caratteristiche compatibili con le teorizzazioni sul teatro dello scenografo inglese, anche per la costruzione scenica che l'artista ha impostato nei suoi dipinti²⁴⁵.

Sia De Chirico che il fratello Savinio affermavano che la base all'origine dell'inserimento del manichino nell'opera dell'artista fosse derivata da alcuni bozzetti che erano stati creati per *Les Chants de la mi-mort*, una rappresentazione teatrale che Savinio aveva messo in scena nel 1913 e per la quale aveva preso ispirazione dai busti sartoriali; si era infatti lasciato influenzare dal verso di un poema cavalleresco del 1908 di Luigi Pulci, ovvero il *Morgante Maggiore*²⁴⁶, nel quale i manichini, identificati come "uomini da sarti²⁴⁷", venivano indicati come esempio di mezzo attraverso cui poter esprimere la metafisica delle cose²⁴⁸. Il manichino metafisico, nato dalla compenetrazione delle idee e dalla collaborazione artistica tra Giorgio de Chirico, Guillaume Apollinaire e Alberto Savinio, si presentava come una figura plastica nuova che incarnava un significato simbolico²⁴⁹.

De Chirico, infatti, sosteneva che l'arte aveva bisogno di essere ripulita dall'abitudine, dalle regole e da un sistema estetico per "sopprimere completamente l'uomo come punto di riferimento, come mezzo per esprimere un simbolo, una sensazione e un pensiero"²⁵⁰.

E' importante considerare che l'utilizzo del manichino, pur essendosi sviluppato in maniera più completa intorno al 1914, quando l'artista si trovava a Parigi, in realtà era già presente in nuce nelle opere che aveva realizzato tra il 1909 e il 1914, in cui De Chirico rappresentava degli alter ego o dei sosia.²⁵¹ La volontà di inserirsi, dal punto di vista autobiografico, all'interno delle opere, è poi stata esplicitata in modo molto più costante nei dipinti che vanno dal 1914 al 1917, in cui la proiezione della sua figura avveniva attraverso l'espedito del manichino, che gli consentiva di ovviare alla realizzazione di un autoritratto vero e proprio, per dirigersi invece verso una

²⁴⁵ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 138 - 139

²⁴⁶ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 20 - 21

²⁴⁷ L. Pulci, *Morgante Maggiore*, Garzanti, Milano, 1989. Qui p. 623

²⁴⁸ A. Triente, *Savinio lettore di Pulci in Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Adi Editore, Roma, 2017. Qui p. 10

²⁴⁹ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 20 - 21

²⁵⁰ G. De Chirico, *Meditationes in Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008. Qui p.649

²⁵¹ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 20 - 21

rappresentazione della sua anima e della sua mente attraverso l'utilizzo delle forme, facendo così diventare il quadro come uno specchio in cui viene riflessa l'esperienza che ha portato alla creazione dell'opera²⁵².

I primi manichi, proprio perché ispirati alle riflessioni di Savinio, sono propriamente quelli che venivano utilizzati nelle sartorie, e idealmente si presentavano come la diretta continuazione della statua di soggetto maschile, attraverso cui De Chirico, precedentemente, aveva inserito la presenza della figura umana all'interno delle sue opere. Nei primi dipinti in cui l'artista aveva inserito questi elementi, ovvero a partire dal 1914, è possibile rintracciare sia la statua che i manichini da sartoria. Un esempio della convivenza delle due forme è l'opera *La nostalgia del poeta*²⁵³. In quest'opera, come già analizzato nel paragrafo precedente, si possono ritrovare alcuni degli elementi che erano presenti nel *Ritratto di Apollinaire*, tra cui il calco in gesso con gli occhiali da sole, che però è stato raffigurato in una posa di profilo; il passo in avanti rispetto all'opera precedente è la presenza di un manichino, che sostituisce il profilo del poeta²⁵⁴. Questo quadro è stato identificato come la prima composizione dechirichiana in cui compare in modo integrale un fantoccio utilizzato nelle botteghe sartoriali; infatti, sono ben evidenti le cuciture a vivo sulla parte posteriore e la testa di pezza. Il manichino che l'artista ha rappresentato, dunque, ha perso le facoltà meccaniche che sono proprie dell'uomo comune, della realtà, si è liberato dei suoi limiti per poter andare oltre la realtà. La presenza del manichino in quest'opera, inoltre, fa riferimento anche ad una produzione poetica in forma di poema composta da Apollinaire alla fine del 1913, intitolata *Le musicien de Saint-Merry*, in cui, tra i personaggi, era stata inserita una figura umana senza volto che personificava le caratteristiche dionisiache del potere creativo del poeta. Questi stessi elementi erano stati ripresi anche da Savinio in *Chants de la mi-mort* e sono i medesimi da cui anche De Chirico ha preso ispirazione per la sua opera.²⁵⁵ Il manichino che in quest'opera è presente in forma tridimensionale, si può ritrovare anche in un altro lavoro del 1914, ovvero *J'irai... le chien de vers* (Fig. 37), in cui persiste ancora l'elemento della statua,

²⁵² F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 138 - 139

²⁵³ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 20 - 21

²⁵⁴ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui pp. 89 - 90

²⁵⁵ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 102

che questa volta è un calco del corpo di Venere, con un ritaglio nel petto in cui è inserito un cuore rosso, ma accanto vi è collocato un disegno su sfondo nero, come se fosse fatto su una lavagna, che rappresenta una statua rinascimentale in posizione eretta trasformata in un manichino sartoriale, in cui sono presenti le cuciture e la testa di pezza²⁵⁶.

Nei primi anni del periodo ferrarese i manichini non trovarono molto spazio nella produzione dechirichiana, se non in alcuni disegni; il ritorno all'inserimento di questo tipo di forme era iniziato nell'aprile del 1917, ovvero quando era entrato, insieme a Carrà, all'interno dell'ospedale della Villa del Seminario per curare delle malattie nervose, ma aveva raggiunto il suo apice nell'agosto dello stesso anno, quando uscito dal sanatorio, aveva trascorso del tempo in città. Le figure di questo periodo vengono definite "grandi manichini" e sono *Il Trovatore* (Fig. 23), *Ettore e Andromaca* (Fig. 38) e il *Grande Metafisico* (Fig. 39). Come tutte le opere che aveva prodotto a Ferrara, anche queste risentono dell'influenza rinascimentale del luogo²⁵⁷. I manichini di questi dipinti appaiono come delle ibridazioni delle statue celebrative classiche con cui venivano rappresentati poeti, politici, filosofi o muse²⁵⁸. Si presentano come figure legate al mito e alla storia, ma non hanno più alcun riferimento per quanto riguarda i tratti del volto, in quanto veniva rappresentato come un ovoidale bianco. Hanno perso anche ogni tratto distintivo per quanto riguarda il corpo, dal momento che è composto da più elementi geometrici uniti tra loro: squadre, semicerchi e rettangoli. Sono figure sospese in un tempo al limite tra il presente, il passato e il futuro; in questo scenario però ci appaiono malinconiche e tristi: sono lo specchio dell'animo del poeta che era sconvolto dall'esperienza della guerra.²⁵⁹ I manichini che rappresentano Ettore ed Andromaca, ad esempio, non sono vuoti dal punto di vista psicologico, ma portano con loro tutta la disperazione legata al tema dell'addio e dell'allontanamento dagli affetti, che anche lo stesso De Chirico aveva vissuto quando si era arruolato volontario come caporale. Sono dunque dei fantocci ma possiedono un'anima, che è vicina a quella dell'artista, e ne riflette i sentimenti.²⁶⁰

²⁵⁶ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 138 - 139

²⁵⁷ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 110

²⁵⁸ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 139 - 140

²⁵⁹ F. Santoro, *Tempo e spazio nell'opera di Giorgio De Chirico*. Qui p. 133

²⁶⁰ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p. 100

Una caratteristica tipica della vasta produzione dechirichiana è la riproposizione di temi e motivi già trattati nelle opere di periodi precedenti; anche i manichini sono stati coinvolti in questo ritorno che ben si sposa con le teorie di Nietzsche che durante tutta la vita De Chirico aveva studiato²⁶¹. Il filosofo sosteneva infatti che “il passato e il presente sono la stessa identica cosa e costituiscono [...] una struttura immobile e di significato diversamente uguale”²⁶². Nelle opere dei primi anni ‘20, dopo la sua partecipazione alla rivista *Valori Plastici* dal 1918 al 1922, la struttura che è stata riproposta è quella del manichino come elemento formato da un’unione di oggetti geometrici differenti.²⁶³ Esempio di questo ritorno può essere l’opera *Il figliol prodigo*, il primo disegno di questo lavoro risale al 1917 ma la sua prima realizzazione pittorica è del 1922 (Fig. 40), a cui ne è seguita una successiva nel 1924. Il tema in tutti e tre i lavori è il medesimo ma la rappresentazione ha assunto delle connotazioni differenti²⁶⁴. Come nelle rappresentazioni degli anni ‘10, anche i manichini di questo periodo, pur essendo lontani dall’aspetto umano, sono fortemente caratterizzati dalle emozioni; nel caso della versione del 1922 si assiste ad una forte contrapposizione, enfatizzata sia dal punto di vista cromatico, sia dal punto di vista dei materiali di cui i soggetti sono formati. Il figlio infatti è costituito da una forma che dà l’impressione di essere precaria, dal momento che è composta di squadre che sono poste in bilico; il padre, al contrario, è rappresentato in modo statuario, fermo. C’è quindi una forte enfasi sulla differenza di età e sulla saggezza che questo comporta, che viene posta in rilievo dall’abbraccio tra i due²⁶⁵. Questo gesto può essere letto anche dal punto di vista metaforico come appunto, il ritorno della figura del manichino e del blocco scultoreo di derivazione ottocentesca, dunque un incontro tra il passato e il presente.²⁶⁶

Un altro soggetto che è stato riproposto in questi anni è *Il trovatore*, di cui ha dipinto una versione nel 1917, una nel 1922 e una nel 1924²⁶⁷. La particolarità delle opere di

²⁶¹ L. M. Barbero, *La metafisica come “ritornante”*, in *De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio, 2019. Qui p. 139

²⁶² F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Adelphi, Milano, 1982. Qui p. 72

²⁶³ L. M. Barbero, *La metafisica come “ritornante”*. Qui p. 139

²⁶⁴ M. Fagiolo Dell’Arco, *Nostalgia della metafisica* in *De Chirico: gli anni Venti*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986. Qui pp. 86 - 88.

²⁶⁵ L. M. Barbero, *La metafisica come “ritornante”*. Qui p. 139

²⁶⁶ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 139 - 141

²⁶⁷ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 114

questo periodo è che sono state eseguite per diventare parte del patrimonio di personalità di spicco della cultura, sia in ambito francese che in ambito italiano; la maggior parte di questi dipinti infatti veniva creata su commissione perché la popolarità di De Chirico stava diventando sempre maggiore e le sue opere erano molto ambite.²⁶⁸ Nel caso di questo soggetto, la versione del 1922 (Fig. 41) era stata dipinta per Flaminio Martelletti, un sarto romano che finanziava la rivista *Valori Plastici*, lo stesso che aveva commissionato nel 1923 una nuova versione di *Ettore e Andromaca*²⁶⁹.

Un'ulteriore evoluzione dei manichini ha iniziato a prendere forma tra il 1925 e il 1931, anni in cui l'artista si trovava principalmente a Parigi. Queste forme, che comunque gettavano le loro radici nella opere che avevano ispirato i primi dipinti su questi temi, ovvero gli *Chants de la mi-mort* di Savinio e *Le musicien de Saint-Merry* di Apollinaire, avevano acquisito, però, una dimensione più umana²⁷⁰; De Chirico, infatti, scriveva che “questi personaggi seduti si umanizzano a modo loro²⁷¹”. Questa citazione evidenzia anche un'altra caratteristica dei manichini di questo periodo ovvero il fatto di non essere più figure rette e stanti, ma di trovarsi in posizione seduta. La motivazione del passaggio a questo tipo di rappresentazione è stata esplicitata in modo chiaro dall'artista nel testo *Nascita di un manichino*, all'interno del quale scriveva²⁷² che

abbandonai la figurazione del manichino in piedi (solo o con un altro manichino)
perché malgrado il loro indiscutibile senso metafisico, erano troppo simili alla
poesia della marionetta e a quella del duo del vecchio melodramma italiano

Queste figure, dunque, si presentavano come dei personaggi con le gambe molto corte e il busto, al contrario, allungato, in posizione seduta e con una grande testa dalla forma ovoidale. Un'ulteriore caratteristica era che dal loro corpo uscivano elementi

²⁶⁸ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 22 - 23

²⁶⁹ Ivi qui p. 114

²⁷⁰ L. M. Barbero, *La metafisica come “ritornante”*. Qui pp. 140 - 141

²⁷¹ G. De Chirico, *Nascita del Manichino* in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, 1 - 2, Firenze, 2006. Qui pp. 279 - 280

²⁷² *Ibidem*

riconducibili a reperti archeologici, simboli araldici o forme geometriche, come anche frammenti paesaggistici²⁷³.

Un esempio di questo tipo di pittura è *L'archeologo* (Fig. 42) del 1926, anche se la posizione non è quella seduta, comunque la figura non si trova in piedi ma è adagiata su un lato; ha allontanato, dunque, il soggetto dalle caratteristiche peculiari dei manichini di legno per fare riferimento, invece, all'universo dei sarcofagi di derivazione etrusca, nei quali la raffigurazione ricorda quella di uno sposo con un'espressione imperturbabile. Un'altra caratteristica di quest'opera è il gigantismo della figura, che al contempo viene compressa all'interno del dipinto e che rende una situazione di claustrofobia e di inquietudine.²⁷⁴

Un'altra opera, sempre del 1926, all'interno della quale le caratteristiche della nuova rappresentazione della forma umana emergono in modo chiaro è *La famiglia del pittore* (Fig. 43), in cui il manichino diventa sempre più umanizzato rispetto alle precedenti versioni che aveva elaborato a Parigi e a Ferrara, anche se comunque continua a rappresentare l'*alter ego* del poeta. I soggetti che ha rappresentato in quest'opera sono inoltre dotati di arti, sono coperti da stoffe drappeggiate e si trovano in posizione seduta, accogliendo nel ventre i segni del loro passato, come anche del loro futuro, rappresentato dal neonato, che però a sua volta porta nel grembo i piccoli segni di un tempo andato²⁷⁵. Inoltre, come nell'opera precedentemente analizzata, anche in questo caso i soggetti sono inseriti in uno spazio chiuso, all'interno di una stanza, a differenza dei manichini precedenti che occupavano principalmente spazi aperti. Questo cambio di prospettiva è giustificato da Chirico che sosteneva²⁷⁶ che

il manichino seduto è destinato ad abitare le stanze, ma soprattutto gli angoli delle stanze, gli spazi aperti non gli si confanno; è là che sono a casa propria, che si espandono e prodigano generosamente i doni della loro ineffabile e misteriosa poesia.

²⁷³ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 139 - 140

²⁷⁴ L. M. Barbero, *La metafisica come "ritornante"*. Qui p. 143

²⁷⁵ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 196

²⁷⁶ G. De Chirico, *Nascita del Manichino*. Qui p. 280

Il concetto del ritorno del tema del manichino non si era esaurito con gli anni Venti, ma è stato sviluppato anche in anni più tardi, ovvero durante il periodo della Neometafisica²⁷⁷. De Chirico, ormai alla fine della sua vita, ovvero tra il 1960 e il 1978, aveva iniziato a riprendere soggetti che già aveva trattato in precedenza: sia quelli degli anni Dieci e Venti ma rendendoli con colori più chiari, sia i temi che aveva trattato negli anni Trenta. Lo spirito neometafisico si basava proprio su una citazione delle opere precedenti che venivano utilizzate come base per nuove creazioni²⁷⁸. Esempio di questo è l'opera *Oreste e Pilade* (Fig. 44) del 1960 che riprendeva i tratti del manichino seduto, con un volto senza tratti dalla forma ovoidale, le braccia sono molto lunghe, mentre gli altri inferiori molto corti; indossa delle vesti drappeggiate e dal ventre fuoriescono elementi di derivazione archeologica, proprio come si poteva vedere nelle opere dipinti a metà tra gli anni Venti e Trenta²⁷⁹.

La Neometafisica, dunque, si presentava sia come un ritorno ma anche come un nuovo esercizio di creatività, perché le immagini riprese dal passato trovavano nuova linfa e si modificavano attraverso nuove scelte, sia stilistiche che formali; tanto che gli enigmi imperscrutabili iniziavano a rivelarsi. Lo stesso De Chirico nel 1970 aveva scritto:²⁸⁰

Da alcuni anni dipingo soggetti che sono, direi, come una evoluzione di visioni, apparenze e sensi reconditi di quei soggetti che ho eseguiti prima, per molti anni, e che sono i “manichini seduti” tipo “Gli Archeologi” ed i “manichini in piedi” tipo “il Trovatore” ed “Ettore e Andromaca”. Queste nuove ispirazioni e visioni, che dir si voglia, si basano su vari elementi, fisici e metafisici. Gli elementi fisici sono una maggior chiarezza nella tonalità generale del dipinto, e l'uso del nero, più abbondante di quanto non lo usassi prima.

Verso la fine degli anni Sessanta inoltre ha elaborato alcuni soggetti che aveva trattato in pittura, anche attraverso la scultura, nello specifico utilizzando come materiale il

²⁷⁷ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 139 - 140

²⁷⁸ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 55

²⁷⁹ L. M. Barbero, *Giorgio De Chirico: breve itinerario tra figura, ritratto ed emblema* in *Giorgio de Chirico: ritratti, figure e manichini fino alla Nuova Metafisica*, Cicero Editore, Venezia, 2000. Qui p. 20 - 21

²⁸⁰ G. De Chirico, *Pensieri sulla pittura*. “Così ho ridipinto fra sogno e realtà i miei manichini” in *Il Tempo*, 22 aprile 1994

bronzo con il quale aveva creato alcuni multipli di argomento metafisico, come ad esempio *Il Trovatore* (Fig. 45) o *Gli Archeologi*²⁸¹.

²⁸¹ Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, *Biografia di Giorgio De Chirico* in A. Bonito Oliva, *La Natura Secondo De Chirico*, Federico Motta Editore, 2010 Qui p. 286

CAPITOLO TRE: GRISHA BRUSKIN

“Il gioco più ammaliante della mia infanzia era il teatro di marionette che si allestiva in casa nostra. Cacciati dalla stanza, le mie sorelle costruivano il palco. Quando tutto era pronto, mi facevano entrare – me, unico spettatore – e mi mettevano a sedere. L’accesso alle quinte era severamente vietato. Iniziava lo spettacolo. I giocattoli a cui ero abituato, compresa una vecchia bambola scarruffata che mio padre aveva portato dalla Germania dopo la guerra, prendevano vita. Capivo sì che quanto stava succedendo dietro il sipario era un trucco escogitato dalle mie sorelle. Capivo anche, però, che il mio meraviglioso spettacolo domenicale di marionette ce l’avevo lì, davanti a me. Sentivo tutto un rimescolio”²⁸²

(G. Bruskin)

Grisha Bruskin si colloca in un contesto geografico, culturale e temporale diverso sia da quello di Oskar Schlemmer, sia da quello di Giorgio De Chirico, precedentemente analizzati. Il suo sviluppo artistico, infatti, avviene all’interno del sistema dell’Unione Sovietica, un *background* particolare in cui è necessario utilizzare un punto di vista diverso rispetto alla concezione e all’evoluzione dell’arte occidentale.

La scoperta di questo artista, soprattutto in ambito italiano, è avvenuta a partire dal 2015 e poi successivamente nel 2017 con la sua partecipazione all’interno del Padiglione della Federazione Russa alla Biennale di Venezia. Oggi è un artista molto affermato nel panorama internazionale.

Ho deciso di inserire Grisha Bruskin all’interno della mia analisi perché anche nella sua produzione risulta centrale la rappresentazione della figura umana, che viene raffigurata in un tempo indefinito, a metà tra il passato, il presente e il futuro, e in una posa statica, come se le figure che crea, intrise di significato allegorico, venissero presentate su un palcoscenico per mostrarsi e farsi decifrare dall’osservatore.

3.1 DALL’UNIONE SOVIETICA AGLI STATI UNITI D’AMERICA

²⁸² G. Bruskin, *Imperfetto Passato*, a cura di A. Niero, Voland, Roma, 2017. Qui p. 25

Grigorij Davidovič Bruskin, conosciuto come Grisha Bruskin, è nato nell'ottobre del 1945 a Mosca. Nel 1957 ha iniziato a frequentare la scuola d'arte della sua città natale per poi proseguire i suoi studi presso il Dipartimento di Arti Applicate all'interno dell'Istituto Tessile²⁸³. Nel 1969 è diventato membro dell'Unione degli Artisti dell'Unione Sovietica presentando i lavori che aveva prodotto durante il periodo di formazione scolastica²⁸⁴. Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta ha iniziato ad approfondire il tema dell'ebraismo e ha cominciato a produrre una serie di opere che erano legate proprio all'argomento religioso²⁸⁵. La famiglia di Bruskin, infatti, era di religione giudaica ma, a causa del fatto che la professione di ogni tipo di culto era vietata dai dettami dell'Unione Sovietica, l'artista aveva scoperto quasi per caso la sua appartenenza a questa fede. Come ha raccontato Bruskin stesso, pare che la sua famiglia si fosse dimenticata di rivelargli questo aspetto delle sue tradizioni e, infatti, era venuto a conoscenza di questa caratterizzazione culturale mentre stava giocando con dei bambini che lo deridevano proprio per il fatto di essere ebreo²⁸⁶. Dal momento che in famiglia, dunque, non aveva potuto entrare in contatto con questa religione, aveva iniziato ad approfondirne lo studio attraverso la letteratura. Parallelamente al tema dell'ebraismo Bruskin aveva coltivato, nello stesso periodo, anche l'analisi del mito del comunismo e del potere dell'Unione Sovietica, che aveva iniziato a rappresentare tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, soprattutto a seguito dell'avvicinamento agli ambienti dell'arte non conformista che stavano prendendo sempre più piede a Mosca²⁸⁷.

In questi anni, in cui la produzione di opere era molto vasta, sia dal punto di vista della quantità sia dal punto di vista dei materiali con i quali lavorava, dal momento che si dedicava sia alla pittura, che alla tessitura, che al disegno, ha iniziato a prendere parte a numerose mostre, una di queste fu allestita al Circolo dei Pittori di Mosca, nella Casa centrale dei lavoratori dell'arte²⁸⁸. In altre due occasioni, ovvero nel 1983 a Vilnius e nel 1984 presso la Casa degli artisti di Mosca, invece l'esposizione delle opere di

²⁸³ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*, Mimesis Edizioni, Milano, 2019. Qui p. 203

²⁸⁴ G. Bruskin, *Imperfetto Passato*. Qui p. 141

²⁸⁵ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 203

²⁸⁶ G. Bruskin, *Imperfetto Passato*. Qui p. 12

²⁸⁷ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 203

²⁸⁸ G. Bruskin, *Imperfetto Passato*. Qui p. 160

Bruskin era stata ostacolata dal partito comunista, sia da quello lituano nel primo caso, sia da quello moscovita nel secondo, perché ritenuta non conforme alle linee politiche²⁸⁹.

Un importante momento di svolta nella vita dell'artista è stata la partecipazione alla mostra dal titolo *Chudožnik i sovremennost* (tradotto in “L'artista e l'oggi” o “L'artista e la contemporaneità”²⁹⁰), allestita nel febbraio del 1987 a Mosca, nella quale avevano potuto esporre gli artisti che non rispettavano i dettami del realismo socialista, ovvero la corrente artistica a servizio del regime sovietico, o che non avevano avuto l'opportunità di esporre le loro opere per difformità ai principi del comunismo. In questa occasione erano state invitate a partecipare importanti personalità dell'arte e della politica, anche a livello internazionale, tra cui, ad esempio, Miloš Forman, famoso regista statunitense, che ha acquistato in questa circostanza la prima parte dell'opera *Lessico Fondamentale*, lavoro pittorico sulla tematica sovietica a cui Bruskin aveva lavorato²⁹¹. La mostra, in generale, aveva riscosso un grande successo in Occidente, perché le opere che erano state presentate erano molto appetibili per i mercanti e i collezionisti. A questo proposito il *Kunstmuseum* di Berna aveva deciso di organizzare una mostra che aveva come tema proprio le opere prodotte dagli artisti legati all'ambiente *Andergraund* di Mosca²⁹², che racchiudeva la produzione artistica non ufficiale e non autorizzata dal partito comunista, tema che approfondirò nel paragrafo successivo.

Allo stesso modo anche il 1988 si era rivelato essere un anno molto importante, sia specificatamente per l'artista, sia per l'arte non ufficiale in generale. Per la prima volta, e anche l'unica, a Mosca si era tenuta un'asta di Sotheby's, all'interno della quale erano state battute anche sei opere di Bruskin, tra cui la seconda parte di *Lessico Fondamentale*, che era rappresentata nella copertina del catalogo dell'asta, e alcune delle opere che componevano la serie *Alefbet* (il progetto di Bruskin legato al tema dell'ebraismo)²⁹³.

²⁸⁹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 203

²⁹⁰ La prima traduzione fa riferimento al testo di G. Bruskin, *Imperfetto Passato*, la seconda invece al testo S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*

²⁹¹ G. Bruskin, *Imperfetto Passato*. Qui pp. 242 - 253

²⁹² Ivi qui pp. 263 - 265

²⁹³ G. Bruskin, *Imperfetto Passato*. Qui pp. 283 - 285

Grazie ai contatti che aveva avuto con esponenti della cultura occidentale, nello stesso anno Grisha Bruskin si era trasferito negli Stati Uniti per un progetto di scambio artistico con l'Unione Sovietica, iniziando ad esporre le sue opere e a collaborare con istituzioni e gallerie internazionali, coltivando sia nuovi progetti artistici, sia parallelamente portando quelli già precedentemente trattati, come la serie di opere legata al mito dell'Unione Sovietica (*Lessico Fondamentale*), ad un'evoluzione basata sugli stravolgimenti storici che avevano interessato il suo paese natale, soprattutto a seguito del crollo del regime sovietico²⁹⁴.

La prima mostra italiana dell'artista è stata allestita nel 2015 e aveva come argomento le opere di tema ebraico (ovvero la serie *Alefbet*), che erano state inserite all'interno degli spazi della Fondazione Querini Stampalia; lo stesso anno aveva inoltre preso parte ad un evento collaterale della 56^{ma} Biennale di Venezia nella quale aveva esposto l'evoluzione del tema dell'Unione Sovietica che aveva sviluppato precedentemente all'interno di *Lessico Fondamentale*, con l'allestimento di *Collezione di un Archeologo*²⁹⁵.

Nel 2017 ha preso parte alla 57^{esima} Biennale di Venezia in cui ha esposto l'installazione *Cambio di Scena*, all'interno del Padiglione della Federazione Russa²⁹⁶.

3. 2 IL CONTESTO ARTISTICO E CULTURALE

Il Novecento russo, dal punto di vista artistico, è stato caratterizzato dalla presenza di più tendenze, che hanno convissuto e che rientravano in un contesto culturale molto complesso, influenzato prepotentemente dalla componente politica²⁹⁷. Per quanto riguarda il periodo storico nel quale si muoveva Grisha Bruskin è opportuno *in primis* considerare che si era sviluppata una tendenza ufficiale di regime, che aveva preso il

²⁹⁴ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 204

²⁹⁵ Ivi qui p. 205

²⁹⁶ Ibidem

²⁹⁷ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900 in Russie! memoria mistificazione immaginario*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Terra Ferma, Crocetta Del Montello (TV), 2010. Qui p. 48.

nome di realismo socialista. Questa corrente si era sviluppata in modo ufficiale a partire dal 23 aprile del 1932, a seguito di una legge che eliminava tutti i gruppi artistici che precedentemente erano stati formati al fine di riunirli sotto un'unica unione, all'interno della quale era necessario seguire delle linee guida precise per la creazione delle opere d'arte, seguendo lo slogan "realistico nella forma, socialista nel contenuto"²⁹⁸. Lo scopo, dunque, era stato quello di dare vita ad un'arte di stato per far in modo che anche la cultura potesse rientrare nei canoni rappresentativi del regime totalitario, in modo tale da poter essere utilizzata come strumento in grado di rafforzare l'ideologia comunista²⁹⁹. I soggetti di queste opere, dunque, venivano raffigurati come se fossero delle fotografie di una realtà ideale che dovevano servire per mostrare ai posteri e al popolo quali fossero i fatti che interessavano la vita socialista, basandosi sempre sul concetto chiave che ciò che doveva essere realistico nella rappresentazione era la forma e non il contenuto³⁰⁰. Il realismo socialista, dunque, si presentava come un concetto dinamico; non era riconducibile ad una scuola o ad una corrente contraddistinta da elementi peculiari comuni, tanto più invece era rappresentata da una molteplicità di stili diversi. Anche i soggetti di questo tipo di pittura erano vari; venivano dipinti i ritratti delle personalità di spicco del regime, oppure vicende legate alla storia rivoluzionaria del Paese, o ancora aspetti della vita quotidiana del popolo, in cui veniva sottolineata soprattutto la dedizione al lavoro, alla famiglia e alla scuola, nonché temi legati allo sport e alla giovinezza³⁰¹. L'obiettivo, infatti, era quello di mostrare lo splendore dell'impero staliniano utilizzando un tipo di rappresentazione artistica che potesse essere compresa dalle masse, in modo tale da poter essere utilizzata per istruirle ed educarle anche attraverso la cultura³⁰². L'*homo sovieticus*³⁰³ dunque, secondo Burini³⁰⁴

²⁹⁸ B. Groys, *Educating The Masses: Socialist Realist Art in Russia!: Nine hundred years of masterpieces and master collection*, Guggenheim Museum, New York, 2005. Qui p. 318

²⁹⁹ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*. Qui p. 50

³⁰⁰ B. Groys, *Educating The Masses: Socialist Realist Art*. Qui pp. 319 - 320

³⁰¹ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*. Qui pp. 51 - 56

³⁰² B. Groys, *Educating The Masses: Socialist Realist Art*. Qui p. 321

³⁰³ il termine *Homo Sovieticus* è stato coniato da Aleksandr Aleksandrovič Zinov'ev all'interno di un saggio con lo stesso nome, per indicare ironicamente le persone di ceto medio dell'URSS

³⁰⁴ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*. Qui p. 58

era portato ad identificarsi, a riconoscere nei dipinti le proprie caratteristiche, così da ostentare il proprio orgoglio rispetto alle altre nazioni.[...] anche se si sentiva indifeso rispetto a quello stesso potere che poteva ritorcersi contro: di giorno realizzava gli obiettivi di un piano quinquennale e di notte tremava per la paura di essere arrestato.

Dopo la morte di Stalin nel 1953 e l'ascesa al potere di Nikita Chruščëv, corrispondente al periodo del cosiddetto "disgelo", aveva iniziato ad emergere sulla scena artistica un nuovo tipo di arte non supportata dallo stato e per questo etichettata con la definizione di "non ufficiale" o *andergraund* (traslitterazione russa dell'espressione inglese *Underground*)³⁰⁵.

Tra le varie sottoculture che erano emerse, due in particolare risultano importanti per la caratterizzazione della figura di Grisha Bruskin ovvero il Concettualismo Moscovita e la *Sots Art* che iniziano a emergere in modo più aperto a partire dagli anni Settanta. Questo tipo di produzione artistica non conformista aveva come base identitaria la critica alla politica comunista in atto all'interno dell'Unione Sovietica, ma poi si era sviluppata con stili e approcci che variavano da artista ad artista³⁰⁶. Nel periodo del cosiddetto "disgelo" inoltre c'era stata un'apertura alla cultura esterna rispetto a quella prodotta dall'Unione Sovietica, questo era avvenuto grazie ad alcune mostre che erano state allestite a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, in cui venivano esposte opere d'arte di produzione occidentale. Nel 1956, ad esempio, era stata allestita una mostra dedicata a Picasso, mentre nel 1959 erano state mostrate opere legate alla corrente dell'espressionismo astratto che provenivano dagli Stati Uniti. L'evento più importante, però, era stato il Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti, tenutosi nel 1957 a Mosca, che si era rivelato un momento di condivisione e collaborazione tra i giovani artisti sovietici e quelli occidentali, ma era stato soprattutto un modo per far incontrare tra loro gli artisti legati all'*andergraund*, che prima, invece,

³⁰⁵ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*. Qui p. 58

³⁰⁶ E. Degot, *Official and Unofficial art in the URSS: the dialectics of the vertical anche the horizontal in Russia!: Nine hundred years of masterpieces and master collection*, Guggenheim Museum, New York, 2005. Qui p. 364

non ne avevano avuto la possibilità e che a partire da questo momento avevano iniziato a radunarsi in gruppi³⁰⁷.

Un altro anno fondamentale per l'evoluzione dei movimenti non ufficiali era stato il 1962, ovvero quando Chruščëv si era recato presso il Maneggio di Mosca, luogo nel quale si stava tenendo un'esposizione che celebrava il Trentesimo anniversario della Sezione moscovita dell'Unione degli artisti e all'interno della quale erano state esposte opere non conformi ai dettami del realismo socialista, che per questo lo avevano fatto infuriare, tanto che poi per questi artisti era iniziato sempre più a diffondersi un clima di paura, nel quale però comunque avevano continuato a produrre la loro arte³⁰⁸.

Se si considerano nello specifico i due circoli di artisti precedentemente citati, ovvero il Concettualismo Moscovita e la *Sots Art*, è molto difficile attuare una netta separazione poiché gli artisti che ne facevano parte si muovevano all'interno dello stesso tipo di ambienti e utilizzavano uno stesso *modus operandi* soprattutto dal punto di vista concettuale, basato sulla decostruzione.

Per quanto riguarda nello specifico la pratica artistica degli autori legati allo *Sots Art* il processo creativo consisteva nell'utilizzo dello stile del realismo socialista per decostruire la mitologia creata dal regime proprio attraverso questo tipo di rappresentazioni. Nel caso, invece, del concettualismo moscovita, la demolizione dello stile comunista veniva attuata attraverso un cambio di paradigma nella creazione dell'opera stessa, ovvero ciò che risultava centrale era il legame anche fisico che si veniva a creare tra l'oggetto e l'artista che lo creava; il prodotto che ne derivava, dunque, era un ibrido, che coniugava in sé sia aspetti più legati alle arti figurative, sia espressioni legate all'ambito letterario e legate all'ambiente verbo-visuale³⁰⁹.

Pur avendo delle caratteristiche comuni, i due circoli non possono essere definiti come degli stili del momento che ogni artista utilizzava un peculiare linguaggio per esprimersi; questo avveniva soprattutto perché ognuno di loro creava le sue opere all'interno del suo studio, ma non c'era comunicazione con gli altri, proprio perché era un tipo di arte non conforme a quella del regime e che quindi veniva esposta in luoghi privati quali le case degli artisti, almeno fino alla metà degli anni Settanta, ovvero

³⁰⁷ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*. Qui pp. 58 - 60

³⁰⁸ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 37 - 38

³⁰⁹ Ivi qui pp. 121 - 124

quando questa tipologia di arte aveva iniziato a trovare spazio nelle esposizioni ufficiali dell'Unione degli artisti di Mosca, all'interno della quale era stata fondata una sezione proprio per l'arte non ufficiale.³¹⁰

Parallelamente a ciò che succedeva all'interno dell'Unione Sovietica, che dalla fine degli anni Sessanta alla metà degli anni Ottanta, stava vivendo il periodo della cosiddetta "stagnazione", nella quale l'arte non conformista veniva via via censurata e criticata tanto che le mostre che dovevano essere inaugurate molto spesso venivano chiuse qualche istante prima della loro apertura, in Occidente invece nel 1965 si erano tenute a Londra e a Parigi le prime due mostre personali di due artisti legati ai movimenti *underground* ovvero Oskar Rabin e Anatolij Zverev³¹¹.

Per quanto riguarda la *Sots Art*, i suoi fondatori vengono identificati con Vitalij Komar e Aleksandr Melamid che avevano definito gli artisti vicini alla loro corrente come "i figli del realismo socialista e i nipoti dell'avanguardia". Il termine *Sots Art* nasceva in assonanza con l'espressione *Pop Art* di stampo americano, e si presentava come modalità espressiva di opposizione al realismo socialista, che però ne utilizzava gli stessi modi rappresentativi, nei quali l'ironia era il fattore preponderante. Questo aspetto veniva enfatizzato dall'utilizzo stesso dell'espressione "Sots" come diminutivo del termine "*Sotzrealizm*" ovvero realismo socialista. Un esempio di questo tipo di produzione artistica è l'opera *Conferenza di Yalta* (Fig. 46) del 1982, in cui Komar e Melamid hanno inserito un riferimento alla cinematografia statunitense contemporanea utilizzando la figura di E.T., personaggio nato proprio nel 1982, e lo hanno accostato alla figura di Hitler e di Stalin, che vengono rappresentati in modo conforme ai dettami del realismo socialista. Allo stesso modo agiva nelle sue opere anche Leonid Sokov, come ad esempio si può osservare nell'opera *Stalin e Marilyn Monroe* (Fig. 47), in cui ha accostato le immagini dei due personaggi, come se fosse un'operazione di collage alla Andy Warhol³¹². Un altro artista, che era legato a questo tipo di produzione, anche se non è totalmente affiancabile alle linee della produzione della *Sots Art*, era Boris Orlov, che reinterpretava la monumentalità dell'Unione

³¹⁰ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 37- 40

³¹¹ S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900*. Qui pp. 62 - 63

³¹² O. Alpay, *The Irony of Social realism: Sots art as an early stage of Russian postmodernism in The Journal of international social research*, Vol. 10, Issue 52, Ottobre 2017. Qui p. 14 - 16

Sovietica utilizzando come mezzo espressivo la scultura; un esempio di questo tipo di produzione sono i *Ritratti in Stile Imperiale* (Fig. 48) in cui creava delle ibridazioni tra il suo stesso corpo e gli emblemi tipici legati sia all'impero sovietico che a quello precedente, ovvero al periodo zarista³¹³.

Il concettualismo moscovita, invece, gravitava attorno a figure di spicco come quella di Il'ja Kabakov; l'attenzione, in questo tipo di pratica veniva posta sugli elementi progettuali, tanto che a prevalere spesso era proprio l'aspetto performativo che l'artista attuava sull'opera attraverso la sua manipolazione. Questi artisti agivano, dunque, in modo diametralmente opposto al realismo socialista, in cui il contatto fisico con l'oggetto non era presente³¹⁴. Kabakov utilizzava come metodo espressivo un approccio verbo-visuale, aveva infatti illustrato molti libri per bambini e dunque creava le sue opere accostando il testo scritto all'immagine, come ad esempio avviene nella serie *Ten Albums* creata tra il 1972 e il 1975³¹⁵. Negli anni Ottanta invece aveva iniziato a dedicarsi ad opere performative come ad esempio *L'uomo che volava nello spazio del suo appartamento* (Fig. 49), in cui una piccola stanza ricolma di oggetti si presentava totalmente disordinata e distrutta, al centro del pavimento inoltre c'era un enorme buco, motivo per cui era impossibile accedere all'interno; l'osservatore dunque poteva comprendere ciò che era presente nella stanza dalle fessure che si trovano nelle pareti³¹⁶.

3.2.1 Grisha Bruskin e il rapporto con l'*andregraund*

All'interno del contesto dell'arte non ufficiale è possibile collocare anche la produzione di Grisha Bruskin, l'artista infatti si era sempre allontanato dalle pratiche pittoriche legate al realismo socialista. Dalla fine degli anni Cinquanta, infatti, aveva

³¹³ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp.108 - 109 e 127

³¹⁴ Ivi qui pp. 121 - 124

³¹⁵ O. Alpay, *The Irony of Social realism: Sots art as an early stage of Russian postmodernism*. Qui p. 17

³¹⁶ www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment (ultimo accesso 27/12/2021)

iniziato a coltivare il suo interesse legato alla mitologia ebraica, che aveva studiato a partire dalla letteratura, più che dalla sua esperienza religiosa personale dal momento che la sua famiglia non professava il culto all'interno delle mura domestiche, anche a seguito dei divieti imposti dal regime. Parallelamente a queste tematiche aveva poi iniziato ad approfondire aspetti più politici legati al potere e all'emblematica sovietica. Una forte cesura dal punto di vista stilistico era avvenuta a partire dagli anni Ottanta, ovvero quando era entrato in contatto con le personalità di spicco degli ambienti *underground*, soprattutto legati al concettualismo moscovita e alla *Sots Art*, tra cui c'erano ad esempio Dmitrij Prigov, Boris Orlov, Il'ja Kabakov e Rosislav Lebedev³¹⁷. La frequentazione di questo tipo di contesto ha portato in Bruskin un cambio di rotta, secondo Burini³¹⁸, infatti, "il suo stile cambia, e da un primitivismo un po' ornamentale, giunge ad una maniera più asciutta, che assume il sembiante plastico dai poster sovietici"; inoltre aveva potuto approfondire meglio gli aspetti legati al potere sovietico.

Dal momento che tracciare una linea di separazione tra la *Sots Art* e il Concettualismo moscovita è difficile, soprattutto per la pluralità di stili che coinvolgono entrambe le correnti, non è possibile etichettare Bruskin all'interno dell'una o dell'altra tendenza, anche se è possibile rintracciarne dei tratti comuni. Da una parte, infatti, Bruskin può essere avvicinato alle pratiche della *Sots Art* in riferimento alla mantenimento delle strutture espressive e plastiche che venivano riprese dal realismo socialista, dall'altra invece l'artista non utilizzava questo tipo di linguaggio per la derisione o la presa in giro dell'ideologia comunista, quanto più invece era interessato agli emblemi e ai segni che la caratterizzano, avvicinandosi così anche al concettualismo moscovita³¹⁹. Se, ad esempio, si analizza la produzione artistica di Bruskin e di Orlov si può infatti notare come l'approccio e lo stile dei due sia differente. Il secondo infatti è affascinato dall'estetica monumentale del regime che si esplicava con la grandiosità delle opere scultoree e architettoniche che erano presenti all'interno dei territori dell'impero; Bruskin, invece, basava le sue rappresentazioni su opere statuarie meno imponenti,

³¹⁷ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 50

³¹⁸ *Ibidem*

³¹⁹ S. Burini, "The secret of History lies in the mystery of language" *From a Fundamental Lexicon for the Future to An Archeologist's Collection in Grisha Bruskin An Archeologist's Collection*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015. Qui pp. 15 - 16

legate ad esempio alla figura del soldato, del pioniere o del lavoratore. Come ogni artista non ufficiale, dunque, anche Bruskin utilizzava una forma di dissenso propria, in cui nonostante le conoscenze e i legami con gli altri esponenti delle tendenze, ognuno manteneva le sue peculiarità³²⁰.

L'artista stesso ha affermato di non sentirsi parte di alcun gruppo in maniera netta, nonostante si muovesse, appunto, all'interno della scena non conformista; in un'intervista con Silvia Burini, infatti, ha affermato di considerarsi un "gatto solitario"³²¹, interessato alle dinamiche dell'arte che lo circondava, piuttosto che ai singoli artisti o alle specifiche correnti. Oltre all'influenza del *background* culturale e politico russo, comunque Bruskin ha rivolto il suo sguardo anche alle esperienze occidentali, facendo in modo che le sue opere diventassero un terreno di contaminazione e di espressione personale³²².

3.3 "UN EBREO CRESCIUTO SOTTO IL POTERE SOVIETICO"³²³

Come già anticipato nei paragrafi precedenti, le prime tematiche verso cui Grisha Bruskin aveva rivolto la sua attenzione erano legate in modo molto stretto alla sua storia personale; la prima serie artistica alla quale si era dedicato, che ha preso il nome di *Alefbet*, infatti aveva per soggetto il mondo del culto ebraico, al quale apparteneva la sua famiglia; il secondo progetto, ovvero *Fundamental'nyj Leksikon (Lessico Fondamentale)*, era invece legato al potere sovietico che imperversava e condizionava le vite di tutti i cittadini dell'URSS. Questi due lavori devono essere considerati non come due entità distinte, ma come una concatenazione, una progettualità unica e

³²⁰ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin e l'estetica del declino*, in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2017. Qui pp. 24 - 25

³²¹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 54

³²² Ivi qui pp. 54 - 55

³²³ B. Groys, *Allegorical Man* in <https://fineartbiblio.com/critique/boris-groys/44385/allegorical-man> (Ultimo accesso 14/02/2022 ore 11.28)

continua; anche perché queste due serie sono state sviluppate parallelamente anche dal punto di vista cronologico³²⁴.

3.3.1 *Alefbet*: il progetto ebraico

Grisha Bruskin ha iniziato a lavorare a questo progetto artistico a partire dalla fine degli anni Settanta, ma il suo interesse verso la tematica della religione ebraica aveva radici più profonde. La famiglia dell'artista, infatti, non professava il culto all'interno delle mura domestiche e dunque Bruskin, aveva scoperto la sua appartenenza a questa religione giocando con gli altri bambini, che utilizzavano questo aspetto delle sue tradizioni per etichettarlo e deriderlo³²⁵.

Il processo di elaborazione della serie di opere che compongono *Alefbet*, dunque, prendeva le sue mosse proprio da questo desiderio dell'artista di conoscere la sue radici. Il mezzo attraverso con cui aveva iniziato ad attuare questa ricerca erano i libri, elementi che si erano rivelati fondamentali per la creazione del suo progetto³²⁶. L'opera (Fig. 50) si presenta come un imponente alfabeto intriso di mistero, costituito da centosessanta personaggi, ognuno diverso dall'altro e caratterizzati da elementi che li contraddistinguono: sono demoni, angeli, mostri, ibridi con volti di animali³²⁷. Il cuore del progetto è costituito da cinque grandi arazzi, ma ne fanno parte anche i disegni preparatori (Fig. 51), una serie di *gouaches* e sei dipinti che aiutano a ripercorrere il percorso di creazione del complesso lavoro. Questo tipo di esperienza artistica così vasta e con molte sfaccettature può essere letta come un tentativo dell'artista di comprendere la tradizione della sua famiglia e dunque della sua persona, per colmare un vuoto sia creato dal fatto di non aver mai ricevuto un'educazione religiosa dai suoi genitori, sia, in senso più lato, con il desiderio di riempire una

³²⁴ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 61 - 62

³²⁵ G. Bruskin, *Imperfetto Passato*. Qui p. 12

³²⁶ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 66 - 67

³²⁷ S. Burini, *Visibile parlare: intertestualità e sistemi di modellizzazione secondaria nell'opera di Grisha Bruskin in Grisha Bruskin Alefbet Alfabeto della memoria*, G. Barbieri, S. Burini (a cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015. Qui p. 41

manca che caratterizza il culto ebraico in sé, ovvero il divieto della rappresentazione iconografica del divino che caratterizza la religione. Grisha Bruskin, dunque, ha inserito le sue figure proprio in questa latitanza di simboli³²⁸, che, come sostiene Burini³²⁹ “si rivela essere un pretesto” per attuare un’invenzione artistica, che non è altro che un gioco di fantasia.

Lo strumento che ha utilizzato per colmare questo vuoto è l’immagine, che diventa un codice, un alfabeto appunto, con il quale l’artista ha composto le pagine del suo libro e attraverso cui fornisce al suo lettore un messaggio, come se fosse una sorta di codice crittografato che ha bisogno di essere decifrato; tanto che l’opera era stata corredata dallo stesso artista di alcuni commenti con il fine di aiutare l’osservatore a comprendere il testo composto dalle immagini che si trova di fronte³³⁰. Ogni figura, infatti, è stata descritta dallo stesso artista in riferimento agli insegnamenti che derivano dalla cultura ebraica e dalle sue tradizioni. Prendendo ad esempio i quattro personaggi che compongono uno dei riquadri degli arazzi (Fig. 52), essi vengono così descritti³³¹

105 Creatura con gli occhi sul corpo – un demone, che vede la carne.

106 L'uomo con un ramo di mandorlo in fiore – mandorlo (Luz) è il percorso verso la misteriosa città nascosta di Luz, la città dell'immortalità. Accanto ad essa fu data una visione a Jacob. Oltre a ciò, secondo la volontà di D-o, Mosè fece appello al popolo affinché ogni patriarca gli portasse un ramo. Mosè ha inciso il nome del patriarca su ogni ramo. C'erano 12 rami. Mosè li depose davanti a D-o. Colui il cui ramo è sbocciato è stato scelto da D-o. Il ramo fiorito era il mandorlo. Apparteneva ad Aaron. Simboleggia il monte Sion, che fiorì come segno di Mosè che riceveva i Dieci Comandamenti.

107 L'uomo che contempla il cielo – il figlio della fede (ben mekhemnuta). Rabbi Akiba disse: “Quando salii al primo palazzo, ero devoto (hasid), nel secondo palazzo ero puro (tahor), nel terzo sincero (yashar), nel quarto ero completamente

³²⁸ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 65 - 67

³²⁹ Ivi qui p. 67

³³⁰ S. Burini, *Visibile parlare: intertestualità e sistemi di modellizzazione secondaria nell'opera di Griša Bruskin*. Qui pp. 42 - 43

³³¹ G. Bruskin, *Glossario mitologico con commento per gli arazzi di Alefbet* (<https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44401/mythological-glossary-with-commentary-for-the-alefbet-tapestries-part-ii> - ultimo accesso: 05/01/2022 ore 15:14)

con D-o (tatim), nel quinto ho mostrato santità davanti a D-o; nel sesto ho pronunciato la kedusha (il trishagion) davanti a Colui che ha parlato e ha creato il mondo, affinché gli angeli custodi non mi ferissero; nel settimo palazzo mi tenni eretto con tutte le mie forze, tremando in tutte le membra, e dissi una preghiera”.

108 L'uomo il cui volto è coperto dalla mano di un angelo – un angelo custode copre gli occhi di un uomo giusto, in modo che non sia accecato vedendo il volto di Do.

Anche il mezzo espressivo che Bruskin ha utilizzato, ovvero quello dell'arazzo, ha un collegamento stretto con la tradizione ebraica; all'interno di questa religione, infatti, il Dio era spesso equiparato alla figura del tessitore che aveva tessuto i fili di un grande tappeto, con lo scopo di creare un mondo proprio suo, questo processo dunque era paragonabile alla scrittura delle pagine di un libro. L'artista allo stesso modo ha utilizzato il tessuto per scrivere il suo testo, che si struttura in una parte divina, in cui la tessitura avviene con l'utilizzo di fili orditi in senso verticale, e in una parte terrena, legata alle cose umane, in cui il senso del tessuto è quello orizzontale³³².

Lo stesso Bruskin a proposito di questo scriveva³³³ infatti che

Gli ebrei sono il popolo del Libro. Il Libro è il simbolo fondamentale dell'ebraismo. Il Libro è il Mondo, e il Mondo è il Libro. Nel Libro è contenuto l'universo. Si pensa che nel Libro sia celato il nome dell'Autore, quella minuscola chiave d'oro che permette di accedere ai segreti del mondo. Che le lettere e il testo siano stati tracciati dal Creatore. Ecco perché il Libro in quanto tale costituisce l'immagine originaria della mia arte in generale, e del ciclo *Alefbet* in particolare.

Proprio per la complessità e l'articolata composizione di *Alefbet*, sia dal punto di vista concettuale, che dal punto di vista dei media espressivi utilizzati, lo stesso Bruskin ha affiancato a questo lavoro il termine “collezione”; l'artista

³³² S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 75

³³³ G. Bruskin, *Il ciclo di arazzi di «Alefbet», o la prosecuzione della lingua*, in *Grisha Bruskin Alefbet Alfabeto della memoria*, G. Barbieri, S. Burini (a cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015. Qui p. 7

annotava³³⁴ infatti che “Mi è subito venuta voglia di organizzare la narrazione secondo il principio della collezione (...) L’idea della collezione è una delle idee più importanti nel mio lavoro visivo”.

Ciò che Bruskin si era prefissato di fare con questo progetto era comprendere come, attraverso l’arte e dunque le immagini, si potessero influenzare le persone, ovvero arrivare a capire come si poteva costruire la cosiddetta “aura” che le religioni e gli stati utilizzavano come mezzo per imbrigliare l’uomo e sottometterlo. Attuare questo esperimento con la religione ebraica aveva delle particolarità, dal momento che non c’era stata una produzione artistica legata a questo tema per il divieto di rappresentazione del divino. Questo stesso procedimento veniva attuato in parallelo anche con l’universo sovietico, all’interno di *Lessico Fondamentale*³³⁵.

Dal punto di vista figurativo Bruskin si è servito di bizzarri personaggi raffigurati in gruppi di quattro (Fig. 52), che sono separati in modo netto gli uni dagli altri e vengono posti in un particolare ordine, proprio come se fossero le lettere di un alfabeto. Ogni personaggio si contraddistingue dagli altri per l’inserimento di un accessorio e di un colore, che fa sì che si crei un binomio figura-simbolo che via via arricchisce il vocabolario che l’artista ha composto, sottolineando dunque la costruzione della collezione dal momento che ogni elemento non è parte di una trama, ma semplicemente viene presentato, come a creare una catalogazione³³⁶. Nella lettura di Burini³³⁷ “il frammento diventa di conseguenza fonte diretta o archetipica di ripetibilità. Moltiplicando i frammenti e ricombinandoli tra di loro, si possono comporre serie, cicli”.

Questa modalità di rappresentazione, che si avvicina dunque ad un tipo di scrittura arcaica legata all’immagine, ha come riferimenti dei modelli antichi come ad esempio gli affreschi, le miniature medievali e le icone; i personaggi raffigurati infatti indossano tutti il *tallit*, ovvero lo scialle per la preghiera ebraica, e hanno il capo coperto come in segno devozionale al Dio, inoltre

³³⁴G. Bruskin, *Podrobnosti pis'mom*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2005. Qui pp. 521 - 522

³³⁵S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 70

³³⁶G. Bruskin, *Špalera “Alefbet”*. *Mifologičeskij slovar'-kommentarij [Gli arazzi “Alefbet”*. *Dizionario-commentario mitologico*], GMII im. Puškina, Moskva 2006. Pagine non numerate

³³⁷S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p.87

ognuno di loro è distinto dall'altro solamente dall'inserimento di un oggetto che lo differenzia, come era tipico della pittura medievale, e nello specifico nella presentazione dei santi ovvero il menologio³³⁸.

Per poter comprendere il significato allegorico che portano con sé queste figure, come anche gli elementi che li contraddistinguono, Boris Grojs ha fatto riferimento alle teorie di Walter Benjamin in *Dramma Barocco Tedesco* che distingueva il termine “allegoria” dal termine “simbolo”; il primo veniva definito come un elemento astratto, inanimato, creato convenzionalmente, il secondo invece fa riferimento a qualcosa di vivo e reale. Per questa caratterizzazione si era sempre stati portati a preferire questo secondo vocabolo, invece Benjamin sosteneva che fosse proprio l'allegoria a dover essere preferita perché porta con sé il peso della storia e dell'inevitabilità della morte. A questo ragionamento si lega proprio il tema dell'ebraismo analizzato da Bruskin, inteso come un popolo estremamente legato all'antico e dunque alla necessità di un rinnovamento e di un superamento, legato alla venuta del Messia; queste stesse tematiche possono essere la chiave di lettura, anche se dal punto di vista laico, per il progetto sovietico³³⁹. La particolarità delle figure di *Alefbet*, rispetto a quelle di *Lessico Fondamentale*, oltre che dal punto di vista della rappresentazione, sta nel rapporto con il divino; le prime, infatti, si muovono tra l'esperienza personale e quella trascendentale, mentre nel progetto sovietico la presenza del divino non è riscontrabile, come se Dio avesse totalmente abbandonato il mondo³⁴⁰.

Nella composizione di *Alefbet* risulta determinante anche l'utilizzo del colore, lo stesso Bruskin infatti ha evidenziato come anche essi portino con sé un significato allegorico³⁴¹; intervistato nel settembre 2018 da Burini a questo proposito diceva³⁴²

³³⁸ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 84

³³⁹ B. Grojs, *Allegorical Man* in <https://fineartbiblio.com/critique/boris-grojs/44385/allegorical-man> (Ultimo accesso 14/02/2022 ore 11.28)

³⁴⁰ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 78

³⁴¹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 85

³⁴² G. Bruskin intervistato da S. Burini nel settembre 2018, ora in S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 85

Il rosso si associa all'elemento divino del fuoco. Il nero al niente, al principio demoniaco. Il bianco alla presenza Divina, alla Luce Assoluta. Oppure, per esempio, nell'alchimia il rosso, il bianco e il nero sono tre dei quattro colori primari, le fasi del processo del *Magnum opus*. Gli esperimenti di alchimia mi hanno sempre affascinato.

3.3.2 Lessico Fondamentale: il progetto sovietico

Per l'ideazione di *Lessico Fondamentale*, Bruskin è partito da una riflessione comune a quella che è stata analizzata nel paragrafo precedente, legata all'analisi dei processi di creazione dell'aura, della sacralità e come questa potesse muovere le masse e le folle, nel suo caso specifico puntava ad individuare quale fosse il meccanismo sotteso a questo processo di creazione di potere all'interno dell'Unione Sovietica.

Come *Alefbet*, dal punto di vista figurativo il riferimento è alle rappresentazioni menologiche, e come questo tipo di modalità illustrativa e descrittiva, possa essere letta come una collezione di figure archetipiche derivate dall'immaginario e dall'iconografia sovietica. Questi personaggi rappresentati sono caratterizzati dal fatto di non avere legami con il passato; non possiedono delle caratteristiche soggettive personali, ma rappresentano delle figure ideali, poste in un non-luogo (ovvero in cima ad una montagna) che si trova in una zona di limbo, al confine tra la realtà e l'immaginazione, come se fossero immersi in una sorta di paesaggio lunare. Questo progetto (Fig. 53) si compone di duecentocinquantasei figure archetipiche monocrome simili tra loro, ma caratterizzate solamente dall'inserimento di accessori che le contraddistinguono l'una dall'altra³⁴³.

Anche in questo caso, dunque, ritorna il tema della collezione, della catalogazione, metodologia che Bruskin ha utilizzato per presentare i risultati di un'indagine sulla civiltà nella quale viveva, che aveva analizzato come se avesse ricoperto il ruolo di un

³⁴³ G. Bruskin, *Storia E Cronistoria Di Fundamental'nyj Leksikon*, in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017. Qui pp. 13 - 14

entomologo o di un archeologo, alla ricerca dei segni che la contraddistinguono, e che in questo caso fanno riferimento alla mitologia sovietica³⁴⁴.

Questo progetto, secondo le intenzioni di Bruskin, che nel momento dell'inizio del lavoro credeva che il regime sovietico fosse incrollabile, doveva essere inteso come missiva che l'artista indirizzava agli uomini del futuro, ma il messaggio che veniva presentato era ingannevole, fittizio, proprio come il comunismo che aveva creato un mito attraverso l'utilizzo dell'arte, ovvero tramite le opere che venivano create dagli artisti del realismo socialista³⁴⁵. Lo stesso Bruskin, infatti, ha commentato quest'opera definendola come "un quadro-lettera indirizzato verso il lontano Nessunluogo"³⁴⁶.

Con il crollo inaspettato dell'Unione Sovietica, Bruskin, però, si era ritrovato ad essere lui stesso il destinatario della sua lettera e aveva così dato vita dal 2001 al 2003 a *Kollekcija archeologa (Collezione di un Archeologo)* (Fig. 54), ovvero la resa tridimensionale di alcune delle figure che componevano *Lessico Fondamentale*, che riemergevano sotto forma di artefatti scultorei dal terreno della toscana, nel quale l'artista stesso le aveva sepolte, come se un archeologo (ovvero l'artista stesso) avesse fatto il ritrovamento delle rovine di un'antica civiltà³⁴⁷.

Anche le stesse figure del progetto pittorico, in realtà, facevano a loro volta riferimento alle statue che erano presenti in gran numero all'interno del territorio sovietico e che servivano a rafforzare il potere che il regime aveva sulle masse e che permeava ogni aspetto della vita quotidiana³⁴⁸. Lo stesso artista aveva affermato³⁴⁹ che

Il parco di fronte al caseggiato dove nacqui ospitava l'Istituto Stalin di educazione fisica. In mezzo a un'aiuola con viole del pensiero sveltava la sagoma d'acciaio di lui, il capo dei capi e "miglior amico degli sportivi". Intorno, un po' dappertutto nel parco, si innalzavano decine di sculture raffiguranti atleti sovietici. Da piccolo mi immaginavo uno Stalin comandante degli atleti

³⁴⁴ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino* in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017. Qui pp. 21 - 25

³⁴⁵ G. Bruskin, *Storia E Cronistoria Di Fundamental'nyj Leksikon*. Qui pp. 17 - 18

³⁴⁶ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 141

³⁴⁷ G. Bruskin, *Storia E Cronistoria Di Fundamental'nyj Leksikon*. Qui pp. 17 - 18

³⁴⁸ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino*. Qui pp. 21 - 22

³⁴⁹ G. Bruskin, *Imperfetto Passato*. Qui p. 47

Con il crollo inaspettato dell'Unione Sovietica dunque Grisha Bruskin, si era ritrovato in una di quelle Jurij Lotman aveva definito come esplosioni³⁵⁰ ovvero un momento di cambiamento radicale che aveva portato al crearsi di situazioni imprevedibili. Questo tipo di stravolgimenti inaspettati, in realtà, possono essere la chiave per poter interpretare nel modo corretto tutto lo sviluppo culturale e artistico russo, che non può essere inglobato negli schemi e nelle periodizzazioni che si utilizzano per definire l'evoluzione dell'arte dell'Occidente³⁵¹. Uspenskij, infatti, sosteneva che la storia della cultura russa non potesse essere analizzata dal punto di vista di uno sviluppo evolutivo lineare, ma era caratterizzata da quelli che definiva “scossoni rivoluzionari”, o esplosioni, per dirla alla Lotman, che influenzavano in modo radicale lo sviluppo della cultura³⁵².

La vita di Bruskin e la sua produzione, dunque, sono state interessate da questo tipo di meccanismo, che lo ha portato a considerare sotto una nuova ottica la missiva che aveva spedito all'uomo del futuro, attraverso *Lessico Fondamentale*, e ad attualizzarla a seguito delle nuove circostanze politiche. *Collezione di un archeologo* si inseriva proprio in questo contesto³⁵³, ovvero, come si legge nel catalogo della mostra *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, “Scendendo dal quadro e passando dal bidimensionale al tridimensionale, i personaggi di *Lessico fondamentale* “incarnano” e diventano statue metalliche corrotte, reperti, rovine”³⁵⁴. Per creare questo falso processo di invecchiamento dato dallo scorrere del tempo, Bruskin aveva sepolto le sculture di bronzo nel terreno della Toscana per tre anni e poi le aveva riesumate, vestendo nuovamente i panni dell'archeologo³⁵⁵. Le statue che compongono questo progetto sono trentatré, ovvero lo stesso numero delle lettere dell'alfabeto russo, anche in questo caso, dunque, il richiamo è al tema della scrittura e del libro poiché grazie a loro è possibile dare vita, ancora una volta, ad una narrazione. Si presentano all'osservatore estremamente segnate dal passare del tempo, sono infatti mutile di

³⁵⁰ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino*. Qui p. 22

³⁵¹ S. Burini, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed “esplosioni” nella cultura figurativa russa in L'avanguardia russa, la Siberia e l'Occidente*, J. E. Bowlt, N. Mislser, E. Petrova (a cura di), Skira edizioni, Milano, 2013. Qui pp. 33 - 34

³⁵² B. Uspenskij, “La pittura nella storia della cultura russa”, in *Volte dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, F. Ciofi degli Atti (a cura di), Electa, Milano, 1991. Qui p. 41

³⁵³ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino*. Qui p. 22

³⁵⁴ *Ibidem*

³⁵⁵ *Ibidem*

alcune parti e a differenza della fissità e della regolarità nella quale erano imbrigliate all'interno dello schema di *Lessico Fondamentale*, in questo caso diventano parte integrante della storia³⁵⁶.

Il progetto sovietico di Bruskin, inoltre, si componeva di un altro lavoro ovvero *Vsjudu žizn'* (*La vita è ovunque*) (Fig. 55), elaborato tra il 1998 e il 1999, in cui le figure di *Lessico Fondamentale* avevano assunto la forma tridimensionale attraverso l'utilizzo della porcellana. Erano diventate, infatti, delle piccole statue, dopo aver subito un processo di miniaturizzazione, che dunque aveva permesso all'artista di creare una nuova forma di rappresentazione delle figure del periodo sovietico, tale da consentirgli di inserirle all'interno degli spazi domestici della quotidianità, diventando così inoffensive, come se fossero dei soprammobili *kitsch*, di un impero che non spaventava più il suo popolo³⁵⁷.

Bruskin ha inserito all'interno del processo evolutivo della storia, del compenetrarsi di passato, presente e futuro, le riconfigurazioni che ha assunto il suo complesso lavoro nel corso del tempo³⁵⁸, intervistato da Burini l'artista ha affermato³⁵⁹ che:

Il mio tema è composto da diverse parti:

1. il dipinto *Lessico Fondamentale* è la Storia nella sua stessa realizzazione;
2. l'installazione in porcellana *Roždenie geroja [La nascita di un eroe]* è la vita dopo la morte della Storia;
3. il progetto *Kollekcija archeologa [Collezione di un archeologo]* è il ricordo della Storia, del futuro.

3.3.3 Elementi comuni tra i due progetti

³⁵⁶ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 141 -142

³⁵⁷ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino*. Qui p. 22

³⁵⁸ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 56 - 57

³⁵⁹ Ibidem

Nell'analisi del progetto sovietico e di quello ebraico è indispensabile considerare che i due lavori si intersecano in modo indissolubile, sia dal punto di vista figurativo, sia dal punto di vista concettuale, perché le opere d'arte che Grisha Bruskin produce sono impregnate delle sue tradizioni e della sua cultura, che era appunto una commistione di ebraismo e comunismo sovietico³⁶⁰.

Il punto di partenza per l'interpretazione dei due lavori risiede nelle prime forme figurative che in Russia si erano largamente diffuse, ovvero le icone e, in questo caso, il riferimento specifico è ai menologi. Questi erano un'originale forma di calendario liturgico in cui ogni mese venivano riportate le feste che si ripercorrevano all'interno dell'anno liturgico, nonché anche una raccolta delle vite dei santi, prima descritte solamente tramite l'utilizzo del linguaggio scritto, e successivamente attraverso l'utilizzo delle illustrazioni³⁶¹. L'obiettivo, come già analizzato in precedenza, era quello di comprendere le modalità della creazione dell'aura sacrale che riesce a mantenere il suo potere sui popoli, anche attraverso i secoli, dunque l'interpretazione di *Lessico Fondamentale* è possibile attuando un confronto con *Alefbet*, che si avvicina di più alla forma del menologio sia per la tematica religiosa, sia per il tipo di organizzazione delle figure che l'artista adotta; nel progetto sovietico invece la forma di rappresentazione delle figure ha come scopo quello di mostrare come anche il mito comunista abbia la sua caratterizzazione religiosa³⁶². Ogni personaggio che compone le tele di *Lessico Fondamentale* infatti è stato raffigurato con degli accessori che lo differenziano dagli altri, come a volerlo caratterizzare all'interno del vasto novero di "santi laici" che componevano la religione sovietica, dando così vita ad un menologio laico³⁶³. Nel progetto sovietico ogni archetipo è stato rappresentato a figura intera, monocroma e standardizzata, in cui ombre, volumi, peso e gestualità scompaiono, eliminando ogni forma di tratto personale, proprio come nelle rappresentazioni dei santi nel menologio; anche la questione temporale acquisisce importanza perché l'azione oltre ad essere bloccata dal punto di vista del movimento, è fissa anche dal

³⁶⁰ B. Groys, *Allegorical Man* in <https://fineartbiblio.com/critique/boris-groys/44385/allegorical-man> (Ultimo accesso 14/02/2022 ore 11.28)

³⁶¹ G. Barbieri, *Icona e Racconto* in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017. Qui pp. 32 - 35

³⁶² S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 61 - 62

³⁶³ Ivi qui p. 113

punto di vista tempo ovvero non c'è un moto verso il futuro³⁶⁴. Lo stesso tipo di caratterizzazione è stata attuata anche in *Alefbet* e dunque i due progetti si presentano come una catalogazione, anche se di due mondi totalmente differenti, soprattutto per la presenza di Dio nel lavoro legato alla religione, e la sua totale assenza nelle opere legate al mito sovietico³⁶⁵.

In entrambi i progetti, inoltre, è importante sottolineare come assuma un ruolo essenziale il tema del testo, ovvero il fatto che ogni figura che compone l'opera complessiva non è che un frammento di una narrazione, che può essere ricombinato agli altri in modo da comporre cicli narrativi sempre diversi. In quest'ottica dunque è possibile analizzare gli accessori che sono stati attribuiti alle varie figure, questi infatti possono essere considerati come degli epiteti, paragonabili a quelli delle opere letterarie, e dunque la parte testuale si mescola a quella figurativa, agganciandosi ad una antica tradizione che definiva l'arte russa come "letteraturocentrica"³⁶⁶, richiamandosi al forte legame che fin dall'antichità sussisteva tra la parola e l'immagine³⁶⁷. I due progetti di Bruskin, dunque, si configurano come una serie segni organizzati in un alfabeto, che a loro volta però compongono un testo, appoggiandosi all'idea di Lotman che l'arte, in quanto mezzo di comunicazione può essere analizzata come una lingua e dunque può comporre un testo. Nel caso di Bruskin la codifica dei testi avviene in modo diverso perché l'artista ha unito i tre aspetti della sua cultura ovvero il suo essere russo, ebreo e sovietico ma è importante sottolineare come i testi agiscono tra loro in un sistema di intertestualità, in cui è doveroso prendere in considerazione anche la produzione letteraria³⁶⁸.

3.4 LA RIFLESSIONE SUL POTERE E LA MASSA CONTINUA: L'ORA X E CAMBIO DI SCENA

³⁶⁴ A. Cavallaro, *Icona russa: persistenza di una tradizione in Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017. Qui pp. 105 - 109

³⁶⁵ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 77 - 78

³⁶⁶ Ivi qui pp. 92 - 94

³⁶⁷ D. Lichačëv, *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Fabbri, Milano 1991. Qui p. 92

³⁶⁸ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 97 - 99

Dopo aver partecipato ad un evento collaterale della Biennale di Venezia del 2015, inserendo in campo archeologico fittizio le opere in bronzo del progetto *Collezione di un archeologo*, Grisha Bruskin ha preso parte anche all'esposizione internazionale del 2017 con *Cambio di Scena*, installazione che faceva parte di un progetto più ampio, intitolato *Theatrum Orbis*, per il Padiglione della Federazione Russa, in cui, seguendo il *fil rouge* delle opere analizzate nei paragrafi precedenti, ha proseguito la sua indagine sulla tematica del potere e del suo influsso sulle masse³⁶⁹. Ciò che Bruskin ha voluto restituire al pubblico attraverso questo lavoro è una grande riflessione sull'alterità e il rapporto dell'uomo con il sentimento della paura, analizzati attraverso la creazione di ibridi e di mostri, che si discostano totalmente dalle norme stabilite dalla logica per mettere in atto un processo di contaminazione e di apertura della cultura, elementi che aveva già iniziato a considerare all'interno del progetto *L'Ora X*³⁷⁰.

3.4.1 L'altrui e la paura: *L'ora X*

Per comprendere i meccanismi che entrano in gioco nella creazione e nell'interpretazione di *Cambio di Scena*, è opportuno considerare un progetto precedente, ovvero *Vremja Č (L'ora X)* (Fig. 56) al quale Bruskin si è dedicato a partire dal 2009. Questo lavoro si focalizzava sul tema del nemico, in ogni sua forma, inteso come ciò che è altro, diverso dalla specie umana. Lo scopo, dunque, era quello di mostrare, attraverso la creazione di figure tridimensionali, qual è il processo che porta alla creazione del "nemico" e del sentimento di paura correlato ad esso³⁷¹. Questo stesso meccanismo era molto familiare a Bruskin perché si legava ad un genere di manifesti che venivano utilizzati durante il periodo sovietico per mantenere sempre vigile l'attenzione del popolo e fare in modo che fosse sempre pronto all'imminente

³⁶⁹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 155

³⁷⁰ S. Burini, *Hybrids: Human Monster, Terrorist Dolls and Cyborg*, in *Theatrum Orbis MMXVII*, M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), Marsilio, Venezia, 2017. Qui p. 87

³⁷¹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 160 - 161

arrivo di un nemico, anche se questo non veniva identificato in modo univoco: solitamente poteva essere l'invasore tedesco o americano³⁷². Ciò che risulta fondamentale, secondo Aleksandr Borovskij, è comprendere che alla base delle opere di Bruskin è sempre rintracciabile l'apporto della cultura sovietica nella quale era stato immerso fin dalla nascita. Il nemico per eccellenza nella tradizione sovietica era la spia e il progetto dell'artista mette in evidenza quelli che erano gli elementi peculiari della costruzione della paura, collegati proprio al fenomeno dello spionaggio contro l'impero sovietico. Il primo elemento che caratterizzava questo meccanismo era l'individuazione del nemico che apparteneva al gruppo fino a che non si tradiva con i suoi comportamenti; il secondo elemento erano le tracce che la spia lasciava dietro di sé e il terzo invece riguardava la raccolta delle informazioni. Il popolo sovietico dunque veniva istruito, fin dall'infanzia, all'individuazione di queste possibili minacce, attraverso l'osservazione attenta di tutti coloro con cui entravano in contatto³⁷³.

Ciò che prende vita all'interno del progetto *L'ora X*, dunque, secondo Burini³⁷⁴

è costruito in un certo senso come un gioco: l'eroe prova a giocare d'astuzia, cambia vestito, indossa delle maschere, muta d'aspetto, sesso, età, ma viene comunque sempre riconosciuto e punito. Così la vita dell'uomo è la continua attesa di un nemico, reale o immaginario, concreto o mitico

Bruskin dunque, attraverso questo lavoro, ha creato una sorta di presentazione, uno spettacolo, di figure viventi, siano essi animali o umane, che sono diventate tutt'uno con gli accessori che gli vengono attribuiti e dunque evolvono, modificando le loro caratteristiche biologiche per unirsi ad elementi artificiali: se ad esempio si considera la figura femminile (Fig. 57) che appartiene all'NKVD si può osservare come la pistola che regge nella sua mano non sia solamente un oggetto esterno al suo corpo, al

³⁷² G. Bruskin, *H-Hour* in *Grisha Bruskin: H-Hour*, O. Sviblova (a cura di), Kerber Art, Berlino 2013. Qui p. 79

³⁷³ A. Borovskij, *Bruskin-Hour* in <https://fineartbiblio.com/educational-interpretations/alexander-borovsky/44381/bruskin-hour> (Ultimo accesso 07/01/2022, ore 10:23)

³⁷⁴ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 161

contrario invece si presenta come una continuazione della sua mano e tutto il corpo è costruito attorno ad essa. Questo scenario, dunque, si configura come lo specchio delle nuove paure e del nuovo concetto di nemico, che va oltre a quelle che si erano sviluppate all'interno dell'Unione Sovietica, in cui la vita biologica si trova minacciata dalle mutazioni che può subire a causa dell'uso smodato della tecnologia³⁷⁵.

Come in *Alefbet e Lessico Fondamentale* anche le sculture che compongono *L'Ora X* possono essere lette nell'ottica del libro, ovvero ognuna di esse rappresenta la pagina di un insieme più ampio che serve a comporre un messaggio che il lettore deve decifrare, aiutato dal fatto che le figure si presentano pietrificate, ma si trovano in una scena teatrale che presuppone dunque un ruolo attivo da parte dell'osservatore, il quale comunque viene aiutato da Bruskin attraverso un commento, come accadeva con il progetto ebraico. La volontà dell'artista, però, non era quella di dare una soluzione univoca all'enigma che aveva presentato, infatti, la posizione del lettore doveva essere quella di dubitare al fine di creare un'interpretazione propria³⁷⁶.

Bruskin, dunque, ha analizzato con questo progetto quello che secondo Lotman è uno dei meccanismi che si trovano alla base per quanto riguarda il funzionamento della cultura, ovvero l'importanza della relazione tra il proprio e l'altrui, che nel caso delle opere dell'artista viene rappresentata attraverso la creazione di figure mostruose o di ibridi. Per il semiologo, infatti, il rapporto con ciò che viene considerato esterno al sistema di riferimento era indispensabile per far sì che la cultura potesse passare dall'essere statica, all'acquisizione di una dimensione di dinamicità, grazie ai conflitti che si creano dalla compenetrazione con ciò che è altro, dal dialogo con il diverso³⁷⁷. Nel campo dell'arte contemporanea, questo aspetto ha portato ad una grande riflessione sull'essere umano, e su come esso potesse uscire dai suoi limiti, attraverso, ad esempio, l'uso dell'ibridazione, in cui vengono fusi insieme sistemi che sono esterni l'uno dall'altro, ma che entrano in dialogo, diventando dei simboli, come nelle pratiche artistiche che ha messo in atto Bruskin³⁷⁸. È importante, inoltre, comprendere come lo

³⁷⁵ A. Borovskij, *Bruskin-Hour* in <https://fineartbiblio.com/educational-interpretations/alexander-borovsky/44381/bruskin-hour> (Ultimo accesso 07/01/2022, ore 10:23)

³⁷⁶ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 162

³⁷⁷ J. Lotman, *Culture and Explosion*, Mouton de Gruyter, Berlino, 2009. Qui pp. 1 - 3

³⁷⁸ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 163

stesso termine “ibrido”, dal punto di vista etimologico, si leghi a questi meccanismi. Nell’antica Grecia, infatti, il peccato peggiore che si potesse commettere era quello di ὕβρις (*Hybris*), ovvero la tracotanza di coloro che violavano la costruzione ordinata del cosmo, uscendo dalle categorie prestabilite dalle divinità. Nella modernità, dunque, le forme ibride sono proprio quelle che rompono gli schemi dell’ordine prestabilito, andando sia contro le leggi della cultura, sia infrangendo quelle della natura, e rientrano così nel campo dell’altrui, dell’extra-sistemico³⁷⁹.

Sulla base di queste riflessioni è doveroso prendere in considerazione anche la tematica della paura verso ciò che è esterno al sistema, che Lotman ha analizzato nel saggio *La caccia alle streghe. Semiotica della Paura* all’interno del quale il semiologo ha indagato il modo in cui la collettività sviluppa il sentimento della paura in relazione ad un nemico: nello specifico prendendo in considerazione il fenomeno della stregoneria ha cercato di comprendere quali fossero i meccanismi messi in atto dal sistema nel processo di esclusione di una parte ritenuta diversa. L’aspetto che ha messo in evidenza riguardava, innanzitutto, il punto di vista numerico, ovvero l’esclusione di una minoranza, che si trovava ad essere indifesa perché verso di essa convergevano gli attacchi della maggioranza. Con i suoi ibridi, dunque, Bruskin ha cercato di rendere dal punto vista artistico questo processo, dandogli dunque una forma tridimensionale³⁸⁰. Jurij Lotman sosteneva che

Il problema della paura mette lo studioso davanti a questioni di carattere non soltanto psicologico, ma anche semiotico. In questa circostanza vengono svelati meccanismi culturali che, in altri contesti socio-culturali, rimangono celati allo sguardo e non si appalesano con tale evidenza³⁸¹.

Nell’opera di Bruskin dunque si sono intersecate le osservazioni sulla tematica della paura e del suo ruolo nella costruzione dinamica della cultura, con la riflessione sul tema del corpo umano che si era aperta nel Ventesimo secolo e che caratterizza anche il Ventunesimo, in cui i fattori biologici vengono modificati per far sì che l’insieme

³⁷⁹ S. Burini, *Hybrids: Human Monster, Terrorist Dolls and Cyborg*. Qui pp. 89- 93

³⁸⁰ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 172 - 173

³⁸¹ J. Lotman, *La caccia alle streghe. La semiotica della paura in Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J. M. Lotman. Per una semiotica delle culture*, Venezia, IUAV, 6-7 maggio 2008. Qui p. 3

delle parti che compone l'uomo si possa adattare meglio alla contemporaneità, tanto che la definizione che viene attribuita a questo periodo è quella di *post-human*³⁸².

Le figure ibride e mostruose che l'artista ha inserito all'interno dei suoi progetti, dunque, si richiamavano ad uno scenario artistico più ampio di riflessione sul corpo e sull'ibridazione. Secondo Miglietti infatti "il corpo individuale acquista una duttilità radicale [...]. Il reale affiora su corpi ricostruiti, rimanipolati, rimodellati, «pezzi di ricambio della vita»"³⁸³. Alcuni tra gli artisti che si muovono in questo contesto sono, ad esempio, gli AES+F, un gruppo di artisti russi che utilizza le nuove tecnologie per creare mondi immaginari in cui vengono messi in evidenza i conflitti e i valori contraddittori che caratterizzano la società contemporanea; gli spazi che creano vengono popolati da chimere, esseri fantastici creati dall'unione di elementi che richiamano al reale (Fig. 58)³⁸⁴. Un altro riferimento, questa volta in ambito americano, può essere Matthew Barney che nella serie *Cremaster* ha costruito ibridi mostruosi tra gli uomini e gli animali o tra gli uomini e la tecnologia, che sono entrati a far parte di una mitologia fittizia nata proprio dalla sua immaginazione (Fig. 59)³⁸⁵.

Parallelamente a ciò è indispensabile considerare che la rappresentazione del corpo che Grisha Bruskin ha inserito all'interno dei suoi lavori ha risentito, oltre che dell'influsso dell'arte contemporanea, anche della tradizione figurativa russa. Le figure che ha rappresentato infatti sono asettiche e prive di interesse fisiologico; questo tipo di raffigurazione trovava le sue radici nel generale approccio nei confronti del corpo che hanno assunto nel tempo la maggior parte degli artisti russi³⁸⁶. Questo tipo di rapporto, che è lontano da quello della rappresentazione del corpo occidentale, derivava direttamente dalla tradizione dell'icona russa, in cui il corpo che per eccellenza veniva rappresentato era quello di Cristo, ma veniva privato delle ferite e della sofferenza; l'esposizione della carne dunque era molto limitata, a favore invece

³⁸² S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 176 - 178

³⁸³ F. A. Miglietti, *Identità mutanti. Dalla Piaga alla Piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Bruno Mondadori, Milano, 2004. Qui p. 119

³⁸⁴ *AES+F: The revolution starts now. Interpretive guide*, The University of Queensland Art Museum, Brisbane, 9 July – 29 August 2010

³⁸⁵ M. Gioni, *Matthew Barney*, Electa, Milano, 2007. Qui pp. 6-9

³⁸⁶ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 178 - 179

di una rappresentazione pasquale, di un corpo risorto privo di sangue e dolore³⁸⁷. Celebre in questo senso è l'episodio che si può leggere nell'*Idiota* di Dostoevskij, in cui il protagonista del racconto, ovvero il principe Myškin, dopo aver visto una riproduzione del *Corpo di Cristo morto nella tomba* (Fig. 60), opera di Holbein il Giovane del 1521, sostiene che vedendo una rappresentazione simile si possa perdere la fede, perché assolutamente lontano dalla raffigurazione tipica del corpo di derivazione russa³⁸⁸. In questa tradizione, che derivava dalle forme di espressione artistica più arcaiche, ovvero le icone, ma si trascinava fino alla contemporaneità, è stato dunque eliminato ogni riferimento fisiologico, biologico ed erotico; anche durante il periodo sovietico, infatti, la rappresentazione del corpo era problematica, soprattutto se il soggetto in questione era un nudo, che veniva accettato solamente quando la tematica dell'opera era collegata alla maternità o allo sport³⁸⁹.

3.4.2 Ibridi, cyborg e mostri: *Cambio di Scena*

Scene Change (Cambio di Scena) (Fig. 61) di Grisha Bruskin era una delle installazioni presenti all'interno del Padiglione della Federazione Russa nella Biennale di Venezia del 2017. Il lavoro complessivo della nazione, chiamato *Theatrum Orbis*, comprendeva anche un'installazione scultorea del Recycle Group intitolata *Blocked Content e Garden*, una video performance dell'artista Sasha Pirogova³⁹⁰.

Questo progetto è stato definito dall'artista stesso come un paesaggio, che diventa il punto di collisione tra un tempo antico, arcaico, e la contemporaneità; in questo spazio hanno trovato la loro collocazione le figure della memoria, come se fossero state

³⁸⁷ S. Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa in Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, G. Barbieri, S. Burini, A. Cavallaro (A cura di), Edizioni Gallerie d'Italia - Skira, Padova, 2019. Qui pp. 25 - 28

³⁸⁸ F. Dostoevskij, *L'idiota*, Feltrinelli, Milano, 1998. Qui p. 282

³⁸⁹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 182 - 183

³⁹⁰ "Viva Arte Viva: partecipazioni nazionali & eventi collaterali, 57. Esposizione Internazionale d'Arte", La Biennale di Venezia, Venezia, 2017. Qui pp. 142-143

composte da un alchimista in vista della creazione di un nuovo ordine mondiale³⁹¹. L'installazione si componeva di una moltitudine di figure che sono state create con l'utilizzo di diversi materiali ma che hanno la caratteristica comune di essere connotate da elementi emblematici, riconoscibili in modo inequivocabile dall'osservatore, che hanno la funzione di mostrare i meccanismi del potere in tutta la sua contraddittorietà³⁹². Le figure che popolano questo spazio sono fisse, anche dal punto vista temporale, poiché non è rintracciabile un prima, un durante e un dopo; il tempo è stato compresso e dalla realtà è stata eliminata la storia, ma anche l'astronomia, l'arte, la fisica e la biologia. Anche in questo caso, come nei progetti analizzati precedentemente, dunque, ogni elemento che compone il progetto assume un significato nuovo e diverso, tanto da comporre una molteplicità di testi³⁹³. Sono dunque figure che travalicano il concetto di tempo perché sono radicate nella memoria, ma non trasmettono una verità univoca e permanente perché sono collegate alla soggettività di chi le guarda e alle sue emozioni più profonde; in questo modo dunque la costruzione della narrazione nella sua complessità sarà il frutto di una esperienza di condivisione che rende il significato dell'opera dinamico³⁹⁴. Lo stesso Bruskin, infatti, sostiene che tutte le immagini e le tradizioni antiche si ritrovino nel contemporaneo, come se ne conservassero la memoria e *Cambio di Scena* diventa proprio il luogo di incontro tra queste due temporalità³⁹⁵.

Le figure di cui Bruskin si è servito per comporre questo progetto non sono prese dalla realtà in quanto trascendono i limiti del naturale, e sono state utilizzate per rappresentare tutte le paure che attanagliano l'uomo contemporaneo, attuando dunque il passaggio dal concetto di "nemico" al concetto di "mostro", inteso come una creatura che trascende gli schemi dell'umano, ma anche, secondo la derivazione etimologica

³⁹¹ G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear.* in <https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 11:12)

³⁹² S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale.* Qui pp. 155 - 156

³⁹³ G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear.* in <https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 11:12)

³⁹⁴ G. Barbieri, *The Power Of The Images Of Memory: Scene Change As Contemporary Emblematics* in <https://fineartbiblio.com/critique/giuseppe-barbieri/44433/the-power-of-the-images-of-memory-scene-change-as-contemporary-emblematics> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 14:53)

³⁹⁵ G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear.* in <https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 11:12)

latina del termine³⁹⁶, come qualcosa di represso che ritorna, ciò che vorremmo tenere nascosto ma che, invece, viene rivelato³⁹⁷.

Lo scenario che ha creato l'artista, composto da piramidi, ziggurat, torri e mausolei, dunque, diventa lo spazio in cui bambole, ibridi, automi e manichini, che rappresentano la figura del terrorista, vengono collocati; sono creature che hanno perduto la loro soggettività e sottostanno a ordini e regole che mettono in pratica senza usare il ragionamento, poiché prive di questa capacità. Il simbolo del potere invece è un'aquila bicefala (Fig. 62), che è anch'essa un ibrido meccanico ed è simbolo dell'impero; ha il compito di punire e dare ordini e si serve di soldatini ibridi che svolgono la funzione di supervisione. Il terzo attore sulla scena è la folla (Fig. 63), elemento imprescindibile legato al potere, che viene rappresentato come una moltitudine indefinita composta da uomini che si richiamano all'immaginario dei giocattoli per bambini e fanno riferimento alla posa del *Gladiatore Borghese*, che ha perduto il suo volto e dunque uno non è distinguibile dall'altro³⁹⁸.

Come analizzato per il progetto *L'Ora X*, dunque, anche le figure ibride che compongono *Cambio di Scena* si inseriscono nelle riflessioni sul corpo che caratterizzano l'arte contemporanea evidenziate nel paragrafo precedente. Nello specifico Burini³⁹⁹ ha individuato tre tipologie di ibridazioni che sono presenti all'interno di questo lavoro:

- I mostri umani: ovvero figure di fantasia create grazie al processo di "chimerizzazione", attraverso cui si combinano elementi presi da creature esistenti per produrre un risultato che è lontano dai riferimenti di partenza (Fig. 64).
- Le bambole terroristiche: nell'opera di Bruskin si trovano radunate in gruppo. Il processo di trasformazione che hanno subito è quello della

³⁹⁶ il termine *monstrum*, infatti, deriva dal verbo *monere* che ha un doppio significato poiché vuol dire sia mettere in guardia, avvertire, sia tenere la traccia, conservare la memoria. (S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 170)

³⁹⁷ S. Burini, *Hybrids: Human Monster, Terrorist Dolls and Cyborg*. Qui pp. 87 - 89

³⁹⁸ G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*. in

<https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 11:12)

³⁹⁹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 185 - 195

“gorgonizzazione”, ovvero la bambola passa dall’aver una caratterizzazione positiva, ad essere connotata negativamente (Fig. 65)

- Sculture legate ad un processo di “cyberizzazione”: ovvero figure di fantasia create dall’inserimento di elementi tecnologici o scientifici, come ad esempio l’aquila bicipite che ha posizionato sul petto un meccanismo che le consente il movimento.

Per quanto riguarda il secondo ibrido, ovvero quello delle bambole terroriste, è opportuno fare una riflessione più approfondita sul ruolo che questo tipo di oggetti hanno nella cultura e nell’immaginario comune. La bambola, infatti, incarna tradizionalmente una doppia valenza, una deriva dalla sua funzione, dal suo ruolo diretto, l’altra invece riguarda il significato metaforico che ad essa si dà; dunque, se il ruolo diretto risulta fortemente importante, allora il suo significato metaforico è ancora più forte; questo è proprio quello che si verifica nel caso della bambola, se la si legge all’interno, ad esempio, delle opere di Hans Bellmer (Fig. 66)⁴⁰⁰. Di per sé, comunque, questi oggetti sono caratterizzati da una forte complessità perché sono distinti dalla statua pur essendo tridimensionali, dal momento che presuppongono un’interazione che porta alla partecipazione ad un gioco, mentre invece nella scultura l’azione che l’uomo è chiamato a compiere è solo quella dell’osservazione; inoltre, si trovano in una condizione a metà tra il burattino del teatro, il giocattolo e l’automa meccanico. Per questo motivo alla bambola può essere associata una vita che però è costruita, falsa e dunque, ancora una volta, Bruskin si trova a creare una sua mitologia⁴⁰¹.

Il visitatore, dunque, è sospeso in questo mondo statico, in una temporalità in cui antico e contemporaneo si compenetrano ed è chiamato a mettere in discussione ciò che osserva, utilizzando la propria immaginazione, le sue emozioni e facendo emergere la propria storia personale, per poter così creare una sua narrazione e dare la sua chiave interpretativa della realtà contemporanea che lo circonda⁴⁰².

⁴⁰⁰ S. Burini, *Hybrids: Human Monster, Terrorist Dolls and Cyborg*. Qui p. 97

⁴⁰¹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 189 - 191

⁴⁰² E. Bobrinskaya, *Imagine Contemporaneity* in <https://fineartbiblio.com/critique/ekaterina-bobrinskaya/44435/imagine-contemporaneity> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 18:06)

CAPITOLO QUATTRO: GLI ARTISTI A CONFRONTO

Questo ultimo capitolo della mia tesi di laurea magistrale ha lo scopo di attuare una comparazione tra le diverse rappresentazioni del corpo che gli artisti inseriscono all'interno delle loro opere, con una particolare attenzione ai concetti di spazio e di tempo, evidenziando quali sono gli elementi che hanno in comune e quelli, invece, per i quali differiscono.

4.1 LA COSTRUZIONE DELLA FIGURA UMANA

Il primo aspetto in comune che si può evidenziare se si paragona la produzione di Oskar Schlemmer, Giorgio De Chirico e Grisha Bruskin riguarda il modo in cui danno forma alla figura umana; la loro, infatti, non è una rappresentazione naturalistica, al contrario, invece, è una costruzione artificiale, in cui più elementi diversi tra loro vengono unificati per dare vita a quelli che possono essere definiti ibridi o marionette⁴⁰³. A questo proposito è importante considerare il concetto di *Golem*, già analizzato a proposito del manichino dechirichiano (paragrafo 2.3.2 *Il manichino metafisico*), inteso come una creatura plasmata da Dio e priva di anima, che viene inserita nel mondo degli uomini e che dunque si trova in una situazione di limbo, posto a metà tra la realtà umana e l'universo divino; nel caso delle sacre scritture il *Golem* per eccellenza è Abramo. Questa creatura si presenta, dunque, come un essere artificiale, costruito da un creatore esterno, che lo configura e lo regola in modo da poterlo inserire all'interno dell'ordine cosmico⁴⁰⁴.

Nella visione di Schlemmer, il corpo umano veniva trasformato grazie all'utilizzo dei costumi che offrivano all'uomo la possibilità di andare oltre i limiti imposti dalle sue caratteristiche fisiche imposte dai fattori biologici e fisiologici. Per l'artista questo

⁴⁰³ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 167

⁴⁰⁴ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 18

superamento veniva reso possibile grazie all'utilizzo degli elementi tecnologici e di nuovi materiali, che sempre più stavano prendendo piede all'inizio del Novecento e che, nel caso delle sue rappresentazioni teatrali, sono diventati parte integrante dei costumi di scena; come, ad esempio, le protesi che venivano impiegate in campo chirurgico, il vetro e il metallo. Questi elementi offrivano, dunque, all'artista la possibilità di creare infinite combinazioni astratte⁴⁰⁵. Nell'opera di Schlemmer, le modificazioni che venivano attuate sul corpo attraverso l'utilizzo del costume di scena erano legate in modo inscindibile allo spazio nel quale avveniva il movimento. Per l'artista, infatti, l'ambiente scenico diventava il luogo in cui la meccanizzazione, gli elementi biologici e quelli fisiologici dell'uomo si incontravano in un rapporto dialettico, per amplificarsi a vicenda. Schlemmer, infatti, sosteneva che non fosse possibile ignorare la tecnologia e i suoi progressi, soprattutto meccanici, e che per questo motivo essi dovessero essere utilizzati anche nelle pratiche artistiche, nello specifico nel suo caso all'interno delle performance teatrali, non dimenticando però che la geometrizzazione del corpo riguardava anche la sua pratica pittorica.⁴⁰⁶

Allo stesso modo, se si considera la produzione di De Chirico, si può constatare come, anche nel suo caso, risulti centrale il ruolo delle novità portate dalla scienza e dalla meccanizzazione, questi elementi infatti diventavano parte integrante della costruzione del suo immaginario, e anche delle figure umane che rappresentava. Se si prendono in considerazione i manichini, ad esempio, ciò che emerge innanzitutto è la loro artificialità assolutamente innaturale, grazie alla quale veniva implementata la sensazione enigmatica della visione. Si presentano infatti come delle figure simboliche, ricche di rimandi e citazioni; sono assemblaggi di oggetti della quotidianità o della meccanica, elementi ripresi da statue, hanno maschere o teste ovoidali monocrome. Rappresentano grandi dubbi esistenziali, domande filosofiche che l'artista presenta all'osservatore, e che quest'ultimo è invitato a decifrare⁴⁰⁷. Per queste sue caratteristiche, il manichino metafisico, vicino alla figura del *Golem*, non può essere paragonato al concetto del robot futurista che invece era privo di ogni significato simbolico ed era il frutto di un rifiuto della soggettività e dell'individualità,

⁴⁰⁵ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui pp. 12 - 13

⁴⁰⁶ C. J. Preston, *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*. Qui pp. 120 - 124

⁴⁰⁷ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 137 - 139

a favore, al contrario, della creazione di un automa, di un uomo meccanico che diventava il simbolo del progresso e delle teorie evoluzionistiche⁴⁰⁸. Il manichino metafisico, invece, pur prendendo forma grazie alla commistione di elementi diversi, ripresi anche dal campo delle creazioni tecnologiche, è intriso di significato simbolico; è l'espedito che De Chirico ha utilizzato per inserire la sua soggettività, le sue emozioni e la sua anima all'interno delle opere che dipingeva, come se fossero uno strumento attraverso il quale l'artista si potesse specchiare, come in una sorta di autoritratto. De Chirico, dunque, vestiva i panni del creatore, che dava forma al suo *Golem* e lo riempiva della sua interiorità⁴⁰⁹. Anche il manichino, dunque, diventava un mezzo attraverso cui esprimere il senso metafisico che riusciva a percepire durante le visioni di ciò che lo circondava e che dipingeva all'interno dei suoi quadri, in cui ogni elemento arrivava a perdere il suo significato reale per acquisirne uno diverso, straniante, che non aveva più a che vedere con l'esperienza comune e secolarizzata, ma si presentava come nuova e inaspettata. Era frutto di una rivelazione che presupponeva un particolare stato d'animo e che si rendeva visibile tramite la costruzione di un enigma, che riguardava anche la concezione del tempo e dello spazio⁴¹⁰.

Per entrambi gli artisti, dunque, la figura umana subiva un processo di trasformazione, sia esso dovuto dall'utilizzo dei costumi di scena che ne modificavano le fattezze biologiche e i limiti imposti dalla natura, nel caso di Schlemmer, sia esso, invece, imposto dal processo metafisico di interpretazione della realtà che portava alla costruzione dei manichini o all'inserimento delle statue, che ha attuato De Chirico. Questo tipo di esperienze legate alla costruzione artificiale della figura umana e all'apporto della componente meccanica e di quella tecnologica, che si inseriscono in un panorama più complesso sviluppatosi tra gli anni Dieci e gli anni Trenta del Novecento, sono sicuramente da considerarsi rilevanti anche per le creazioni artistiche di Bruskin, che, in una conversazione con Burini, in riferimento al progetto *Cambio di Scena*, per la Biennale di Venezia del 2017, ha dichiarato di essersi rifatto a questo tipo di riflessioni sul corpo, legate alle bambole e ai manichini, e di conseguenza anche

⁴⁰⁸ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 19 - 20

⁴⁰⁹ Ivi qui pp. 20 - 22

⁴¹⁰ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui p. 136

alle teorizzazioni di Schlemmer e De Chirico⁴¹¹. Allo stesso modo l'artista russo, infatti, ha creato una sua personale mitologia di figure umane che trascendono i riferimenti naturali per spingersi oltre il concetto di "normalità", di "proprio"; i suoi mondi infatti sono stati popolati di ibridi che rivestono un ruolo simbolico e funzionale all'interno della narrazione che vuole creare. Nel caso di questo lavoro, che si colloca, dal punto di vista cronologico, lontano circa un secolo dall'attività di Schlemmer e De Chirico, si può comunque assistere al superamento dei limiti imposti dalla componente biologica del corpo umano attraverso l'utilizzo dei mezzi offerti all'uomo dalle nuove tecnologie, che sempre di più hanno invaso la vita contemporanea e ne sono diventate una parte fondamentale e imprescindibile⁴¹². Come era accaduto anche nel progetto *L'Ora X*, Bruskin ha creato una collezione, termine con il quale sono stati definiti anche *Alefbet* e *Lessico Fondamentale*, in cui l'identità umana è stata trasformata e riconfigurata attraverso la contaminazione con l'alterità, con ciò che è esterno rispetto al sistema di riferimento; lo spazio dunque si è popolato di bambole assassine, bambini terroristi, ibridi meccanici e automi privi di capacità intellettiva, frutto di una costruzione artificiale che è stata messa in atto dall'artista stesso⁴¹³. Si ritorna, così, al concetto di *Golem* inteso come creatura che si colloca a metà tra il mondo della realtà e dell'alterità, portatore di un significato simbolico ma libero dalle contingenze della vita umana, a causa della sua artificialità⁴¹⁴. Per Bruskin la figura del *Golem* assume un ruolo ancora più importante perché è direttamente collegata alla religione ebraica delle origini e, dunque, strettamente significativa per quanto riguarda l'immaginario di *Alefbet*, ma anche alla creazione di una mitologia personale che riguarda tutti gli altri progetti⁴¹⁵. Nella descrizione dei personaggi che compongono il progetto ebraico, Bruskin ha, infatti, fatto riferimento proprio a questa figura, tanto che nel commento al sesto elemento della composizione (Fig. 67) si può leggere:⁴¹⁶

⁴¹¹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 167

⁴¹² S. Burini, *Hybrids: Human Monster, Terrorist Dolls and Cyborg*. Qui p. 87

⁴¹³ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 167

⁴¹⁴ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*, qui p. 18

⁴¹⁵ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 128

⁴¹⁶ G. Bruskin, *Glossario mitologico con commento agli arazzi di Alefbet* in <https://fineartbiblio.com/artist-articles/null/44388/mythological-glossary-with-commentary-for-the-alefbet-tapestries-part-i> (ultimo accesso 18/01/2022 ore 09.38)

6 Uomo con Golem: un uomo che voleva creare un Golem mescolato con argilla rossa (adama) a imitazione di D-o che creò Adamo e poi fece una figura umana delle dimensioni di un bambino di dieci anni, poi scrisse la parola ebraica per “vita” sulla sua fronte. In quel momento, il Golem ha ripreso fiato e movimento ed è diventato simile a un essere umano. Era uno schiavo obbediente del suo creatore. Il Golem ha fatto il lavoro più duro senza stancarsi. Queste creature crebbero molto rapidamente e si trasformarono in giganti. Quindi il creatore avrebbe scritto "morte" sulla fronte del Golem e il gigante sarebbe crollato in un cumulo di argilla. Ma a volte le macerie cadevano sul creatore negligente. Se il Golem tenesse la parola "vita", il suo potere potrebbe portare a terribili catastrofi, poiché da solo potrebbe fare solo il male. Il cabalista potrebbe indirizzarlo a compiere azioni malvagie o buone. Il Golem simboleggia la creazione dell'uomo, che vuole imitare D-o e creare una creatura a propria immagine, ma finisce con una creatura senza libertà, con una tendenza al male, e schiava delle sue passioni. In un senso più profondo il Golem è l'immagine del suo creatore, l'immagine di una delle sue passioni, che si espande e minaccia di schiacciarlo. La creazione può diventare troppo grande per il creatore. L'uomo è solo un apprendista.

L'artista dunque ha indossato i panni di una divinità creatrice che ha dato la forma e ha infuso la vita su di essa, l'ha composta secondo la sua volontà, per creare un mondo che potesse rispondere anch'esso alle regole del creatore, tanto da diventarne l'immagine, come il medesimo *Golem* che lì vi abita. Anche *Collezione di un archeologo* si componeva di queste figure, che, come archetipi ripresi da *Lessico Fondamentale*, rappresentavano la fine della vita, l'ultima fermata della storia⁴¹⁷.

La costruzione e la modificazione del corpo umano sono differenti per ognuno dei tre artisti. Nel caso di Schlemmer ha assunto un ruolo di rilevanza centrale il tema dello spazio, inteso come luogo nel quale la figura umana, modificata dal costume, dalle maschere e dagli oggetti di scena, attuava i suoi movimenti. L'uomo che si trovava sulla scena, dunque, non era più riconoscibile perché completamente trasformato artificialmente, tanto che venivano modificate anche le possibilità di movimento che l'essere umano avrebbe potuto avere, in vista invece di una coreografia plasmata dalle

⁴¹⁷ G. Bruskin, *Storia E Cronistoria Di Fundamental'nyj Leksikon*. Qui pp. 17 - 18

leggi dell'architettura spaziale⁴¹⁸. È importante sottolineare, però, che, per l'artista, il ricorso ai costumi e alle maschere non serviva per giungere alla totale eliminazione degli aspetti peculiari dell'uomo in vista di una massiccia meccanizzazione, come invece accadeva in altre esperienze, tra cui ad esempio quella del futurismo⁴¹⁹. La fisicità del corpo umano, infatti, non poteva essere eliminata, perché l'attore si trovava costretto sotto il suo stesso peso, che non poteva essere abolito totalmente e dunque condizionava i movimenti sullo spazio, anche se le possibilità figurative che la meccanizzazione poteva offrire dal punto di vista della costruzione della figura astratta potevano essere ritenute come infinite; per questo, dunque, il corpo naturale e quello metafisico (da intendersi nel senso di astratto) nel contaminarsi si esaltavano a vicenda, facendo emergere le loro specifiche essenze⁴²⁰. È proprio per questo motivo che Schlemmer rifiutava l'attribuzione dell'aggettivo "meccanico" come connotativo dei suoi balletti, in quanto l'uomo non scompariva all'interno dei costumi, per quanto fossero ingombranti, dal momento che continuavano a mantenere un ruolo essenziale i sentimenti, la carne e il sangue che scorrevano dentro di lui, nonché le sue sensazioni⁴²¹.

Anche De Chirico ha assunto il ruolo di una divinità creatrice, per rimanere nella metafora sul *Golem*, e, prima inserendo gli elementi statuari e poi i manichini, ha reso abitate le sue visioni metafisiche. Sono figure simboliche che si fanno portatrici dell'interiorità dell'artista, ma non hanno una soggettività propria, sono state svuotate. De Chirico ha dato vita, dunque, ad una sorta di mitologia, composta da figure astratte create artificialmente che sono lo specchio della sua anima⁴²². In generale, infatti, le opere metafisiche sono il frutto di uno sguardo profondo nell'interiorità dell'artista e delle sue esperienze più intime che portano alla creazione di visioni stranianti ed enigmatiche, ma che perfettamente riflettono la sua soggettività e la sua esperienza della realtà⁴²³.

⁴¹⁸ J. Birringer, *Bauhaus, Constructivism, Performance*. Qui pp 42 - 46

⁴¹⁹ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui p. 478

⁴²⁰ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui pp. 12 - 13

⁴²¹ M. Kant, *Oscar Schlemmer's "Triadic Ballet" (Paris, 1932) and Dance Discourse in Germany. Three Letters with Annotation and a Commentary*. Qui p. 23

⁴²² F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 136 - 139

⁴²³ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 18 - 22

Allo stesso modo, anche le opere di Bruskin sono il frutto di una presa di coscienza della realtà e dell'analisi della contemporaneità nella quale si muove, nonché delle sue tradizioni e della sua cultura che permeano ogni aspetto dei suoi lavori. I progetti artistici che ha realizzato, analizzati nel terzo capitolo della tesi (*CAPITOLO TRE: GRISHA BRUSKIN*), infatti, hanno preso le mosse proprio da questi elementi e hanno consentito all'artista di attuare una riflessione sul tema della creazione e del mantenimento del potere sulle folle, in relazione al ruolo cruciale che rivestono le immagini e all'aura che portano con sé attraverso i secoli⁴²⁴. Per fare questo, si serve della costruzione di ibridi, figure astratte che si fanno portatrici di molteplici significati, che gli hanno consentito di dare vita ad una mitologia religiosa, per quanto riguarda *Alefbet*, e laica, se invece si fa riferimento agli altri progetti a cui si dedica e attraverso cui Bruskin si fa portatore di un'esperienza personale, che però può avere valenza anche per la collettività, come se volesse ricreare un ordine che è andato perduto⁴²⁵. I vari personaggi che prendono forma, dunque, dal momento che possono essere letti come se fossero i caratteri di un testo, diventano parte di una narrazione che ha bisogno di essere decifrata, ma non è univoca in quanto la lettura che se ne ricava dipende dalla soggettività di colui che si relaziona con l'opera, nonostante comunque Bruskin dia delle indicazioni per aiutare l'osservatore ad interpretare i suoi mondi⁴²⁶.

4.2 LO SPAZIO E IL TEMPO NELLE OPERE DI SCHLEMMER, DE CHIRICO E BRUSKIN

La figura umana, trasformata e modificata dall'intervento degli artisti, viene inserita in un contesto spaziale e temporale che le consente di acquisire dei significati ancora più interessanti. I concetti di spazio e di tempo, infatti, vengono ritenuti da Schlemmer,

⁴²⁴ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 70

⁴²⁵ Ivi qui p. 121

⁴²⁶ Ivi qui p. 162

Bruskin e De Chirico come una condizione imprescindibile per dare una forma completa alle loro mitologie di figure ibride.

4.2.1 La concezione spaziale

Se consideriamo nello specifico le riflessioni di Schlemmer sull'uomo, i riferimenti spaziali assumono una rilevanza essenziale, l'architettura della scena all'interno della quale vengono attuati i movimenti, infatti è determinante e legata in modo molto stretto alla figura umana. Il palcoscenico del teatro diventava, per l'artista, il luogo di incontro tra le leggi che regolano la figura umana, ovvero quelle che determinano gli aspetti biologici e fisiologici, e le leggi che regolano lo spazio. Colui che per eccellenza riusciva a coadiuvare queste due regolamentazioni era il ballerino perché si lasciava guidare sia dalla sua interiorità, sia dallo spazio nel quale doveva attuare i movimenti. I costumi che Schlemmer creava per i suoi soggetti diventavano, così, un modo per migliorare il rapporto tra l'uomo e la scena⁴²⁷. Ecco, dunque, che l'essere umano si trasformava in una creatura spaziale, che si muoveva libera sullo spazio scenico perché trasformata dalle leggi che lo regolano, senza però arrivare a perdere la sua soggettività⁴²⁸. Allo stesso tempo, però, la tipologia di raffigurazione che Schlemmer utilizzava era assolutamente lontana dallo stile espressionista e dalle esperienze del teatro mimetico, e oltretutto era distante anche dalle sperimentazioni legate ad una concezione più fisica del corpo che si erano sviluppate nel Ventesimo secolo come, ad esempio, quella delle performance riferite al movimento artistico della *Body Art*. Nel caso di Schlemmer, infatti, la corporeità veniva condizionata, fino ad essere pressoché annullata dal costume, che veniva utilizzato per favorire la fusione con lo spazio, tanto che si è arrivati a concepire i travestimenti che indossavano i suoi ballerini come delle vere e proprie architetture ambulanti⁴²⁹. Il risultato di queste modificazioni

⁴²⁷ O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*. Qui pp. 3 - 17

⁴²⁸ P. Bucarelli, H. Curjel (a cura di), *Oskar Schlemmer*, Catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, De Luca, Roma 1962. Qui p. 5

⁴²⁹ J. Birringer, *Bauhaus, Constructivism, Performance*. Qui p. 41 - 44

“meccaniche” sul corpo, adattate in funzione dello spazio, era, per Schlemmer, un’esaltazione anche dell’interiorità dell’essere umano, del suo lato metafisico, da intendersi nel senso di lontano dal naturale e dunque astratto⁴³⁰. Il ballerino e il suo costume che si muovevano nello spazio della scena diventavano, dunque, espressione tridimensionale delle dicotomie che caratterizzano l’uomo: la meccanizzazione, gli elementi fisici, la razionalità e l’emotività. L’essere umano, infatti, si presentava come un organismo complesso, composto da aspetti formali, biologici e filosofici, e l’interesse di Schlemmer era proprio quello di comprenderne il funzionamento a tutto tondo, considerando l’uomo come un’unità, un essere complesso, tanto giungere a istituire anche il corso “*L’uomo*” all’interno del programma di studi del Bauhaus, proprio per poter esaminare tutte le caratteristiche che lo compongono, sia dal punto di vista fisiologico e dunque pratico, sia dal punto di vista filosofico e teorico⁴³¹ (come analizzato nel paragrafo 1.3 *Un nuovo corso di formazione all’interno del Bauhaus: l’insegnamento “Der Mensch”*).

Come già trattato precedentemente (paragrafo 1.2.3 *Il costume che trasforma il corpo: il Balletto Triadico*) Schlemmer ha operato anche mappatura dello spazio del movimento della figura umana con due schemi, ovvero *Figur und Raumlineatur* (Fig. 15) e *Egozentrische Raumlineatur* (Fig. 16), attraverso i quali era riuscito a comprendere come lo spazio della scena potesse entrare in relazione con la figura umana proprio grazie all’utilizzo del costume, che permetteva ai due elementi del balletto di compenetrarsi⁴³².

Lo spazio è un elemento centrale e fondamentale anche nelle opere di De Chirico, sia dal punto di vista della sua rappresentazione formale, sia dal punto di vista concettuale poiché era una parte fondamentale della visione metafisica, assieme al tempo⁴³³. La trasfigurazione della realtà attraverso il particolare processo mentale che De Chirico ha tradotto all’interno delle sue opere non rappresenta una visione onirica; quella che attuava, infatti, non era un’interpretazione dei sogni, ma si trattava di una resa

⁴³⁰ C. J. Preston, *Modernism’s Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*. Qui p. 121

⁴³¹ S. Nikolic, *The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer’s Design-in motion Concept*. Qui pp. 49 - 51

⁴³² O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, Qui pp. 10 - 11

⁴³³ J. De Sanna, *Analisi della forma III. tempi. iconografia*, in *Metafisica*, n. 17/18, Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, 2018. Qui p. 223

estremamente materiale di ciò che lo circondava, era una visione solida e concreta, un riordino di una scena che però si può percepire in modo tangibile perché è ancorata in modo tenace alla realtà⁴³⁴.

Come per Schlemmer, anche nel caso di De Chirico è importante considerare lo spazio come regolamentato da ferree regole geometriche e proporzioni matematiche precise; veniva, infatti costruito, proprio come si fa come l'architettura, perché diventava la struttura di base dell'opera stessa. Nel caso dello spazio, dunque, la metafisica era da intendersi come un processo di costruzione che seguiva le leggi della geometria ed era lo specchio della mente dell'artista⁴³⁵. I luoghi che ha rappresentato fanno riferimento a complessi architettonici o cittadine esistenti, come nel caso di Piazza Santa Croce a Firenze, che ha raffigurato in *Enigma di un pomeriggio d'autunno* (Fig. 20); questi elementi però sono stati resi irriconoscibili perché modificati nelle loro caratteristiche peculiari e pervasi dell'aura di mistero ed enigmaticità che caratterizza la visione stessa, metafisica, della realtà. Come già analizzato nel secondo capitolo (Paragrafo 2.2 *De Chirico e la pittura metafisica*), infatti, nel caso del dipinto sopracitato, i tratti caratteristici del luogo fiorentino, come ad esempio la statua di Dante coperto da un lungo mantello, vengono interpretati in modo alternativo e il sommo poeta è stato sostituito da una statua bianca marmorea di derivazione classica; inoltre, la chiesa di influenza gotica è stata rappresentata come un tempio greco⁴³⁶.

La città che più è stata d'ispirazione a De Chirico per la rappresentazione dello spazio metafisico è stata Ferrara, perché, come le costruzioni architettoniche dechirichiane sono il frutto di una visione, anche la città dell'Emilia-Romagna era stata creata a tavolino, rendendo in modo tridimensionale le idee di Ercole I d'Este e aveva preso forma dal marmo. Le città di De Chirico, dunque, si configuravano come spazi mentali, che però si ancoravano nella realtà e diventavano una sorta di palcoscenico all'interno del quale l'esperienza metafisica prendeva luogo⁴³⁷. Gli stessi manichini, e le statue, che l'artista ha inserito all'interno delle sue opere si presentavano sulla scena come se

⁴³⁴ G. Negri, *L'"alfabeto metafisico" di Giorgio De Chirico*. Qui p. 79 - 81

⁴³⁵ D. Spagnoletto, *Giorgio De Chirico: La geometria al servizio della Metafisica* in *Metafisica* N. 11/13, Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, 2013

⁴³⁶ F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la Nascita della Metafisica. L'altra avanguardia italiana, 1910-1911*. Qui pp. 105 - 107

⁴³⁷ L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie*. Qui pp. 81 - 86

fossero degli attori, creati dall'assemblaggio di figure geometriche, elementi della quotidianità e strumenti della tecnologia, come si può osservare in *Ettore e Andromaca* (Fig. 68) nella versione del 1923, in cui è stato inserito anche una sorta di sipario che incornicia la scena. Anche i manichini seduti, come ad esempio quelli di *Manichini in riva al mare* (Fig. 69), sono stati presentati con un'impostazione teatrale, estremamente rigorosa, costruita artificialmente, come gli altri elementi della scena, come se De Chirico avesse vestito i panni del regista, oltre a quelli del pittore. Lo spazio veniva costruito in modo teatrale anche per quanto riguarda le rappresentazioni di interni, in cui gli elementi venivano compressi fino a creare delle visioni claustrofobiche che aumentavano in senso di enigma della scena⁴³⁸.

Il rigore con cui lo spazio è stato costruito non limita la visione che l'artista vuole offrire, anzi ciò che ha creato è una scena aperta e svincolata in cui le caratteristiche del pensare comune vengono messe in discussione, a favore del rischio e del mistero, e in cui anche la tripartizione della temporalità è stata messa in discussione e non è più possibile distinguere il passato, dal presente e dal futuro⁴³⁹.

Lo spazio, dunque, dal punto di vista scenico e architettonico è definito dall'artista in modo inequivocabile ma le tensioni prospettiche, che riflettono l'enigmaticità dell'esperienza metafisica, sono estremizzate, tanto da risultare incongrue; a questo poi si aggiungono i giochi di luci e di ombre che a loro volta contribuiscono ad aumentare la geometricità della scena ma anche il senso di straniamento nella percezione da parte dell'osservatore⁴⁴⁰.

La concezione dello spazio dell'opera come se fosse il palcoscenico di un teatro in cui vengono collocate le figure è rintracciabile anche nella produzione di Grisha Bruskin; per lui infatti la scena, in cui inserisce gli ibridi ai quali dà forma, rappresenta lo spazio del mondo; il movimento che in esso viene compiuto però è ridotto, controllato, non c'è alcun tipo di slancio vitale, non c'è l'ambizione della figura alla modificazione della sua condizione. I soggetti sono stati presentati dall'artista e l'osservatore è invitato a decifrare ciò che si trova davanti⁴⁴¹. Secondo Boris Groys lo spazio che

⁴³⁸ L. M. Barbero, *La metafisica come "ritornante"*. Qui pp. 139 - 142

⁴³⁹ V. Trione, *De Umbris*. Qui pp. 86 - 88

⁴⁴⁰ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui p. 136

⁴⁴¹ J. E. Bowlt, N. Mislser, prefazione a *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale* S. Burini, Mimesis Edizioni, Milano, 2019. Qui p. 10

raffigura Bruskin è astratto, come le stesse figure allegoriche che all'interno vi inserisce, è un luogo che l'autore del saggio definisce "non vivente", all'interno del quale vengono presentati dei significati convenzionali che derivano da rappresentazioni iconiche⁴⁴². Lo spazio che l'artista ha utilizzato, dunque, è funzionale alla presentazione dei personaggi che compongono le sue mitologie e le narrazioni che imposta; ha, dunque, la funzione di contenere e ordinare gli elementi dell'opera che sono nati dal processo dialogico di contaminazione che Bruskin ha messo in atto per costruire il suo testo. Lo spazio dell'opera, quindi, è il punto di incontro tra il proprio e l'altrui, la sede in cui mondi diversi possono entrare in contatto per dare vita a un sistema trasformato, che acquisisce significati nuovi⁴⁴³. A proposito di questo, parlando del mondo che costruisce per *Cambio di Scena* alla Biennale del 2017, Bruskin lo definisce⁴⁴⁴ con il termine di *landscape* (paesaggio), in cui "si possono trovare nuovi rifugi per nuove figure della memoria". Si presenta infatti come un palcoscenico che ospita varie forme ibride, a rappresentare la metafora del nuovo ordine mondiale pervaso dal terrore, dall'irrazionalità e da subdole forme di controllo⁴⁴⁵. Anche se si considerano gli altri progetti di Bruskin, in particolare *Alefbet* e *Lessico Fondamentale*, lo spazio in cui vengono presentate le figure si struttura come un teatro di marionette, in cui non avviene alcun tipo di movimento che non sia controllato⁴⁴⁶. Nel caso del progetto sovietico, i duecentocinquantesi personaggi sono stati rappresentati immobili e posizionati sulla sommità di una montagna, al chiarore della luna: la sensazione che si prova è quella di trovarsi in un contesto ambiguo, che si colloca a metà tra la vita e la morte, tra la realtà e il sogno, in una zona di liminale tra la terra e il cielo. Questa disposizione consente di enfatizzare in modo ancora più forte il concetto di archetipo che rivestono le figure di Bruskin; sono infatti dei personaggi che non hanno un'individualità o una loro soggettività, rappresentano degli ideali, che vengono fissati in modo tale da poter comporre una mitologia, una

⁴⁴² B. Groys, *Allegorical Man* in <https://fineartbiblio.com/critique/boris-groys/44385/allegorical-man> (Ultimo accesso 14/02/2022 ore 11.28)

⁴⁴³ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 146

⁴⁴⁴ G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*. in <https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 11:12)

⁴⁴⁵ Ibidem

⁴⁴⁶ J. E. Bowl, N. Mislser, prefazione a *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 10

collezione, come accadeva per le raffigurazioni menologiche dei santi⁴⁴⁷. Il riferimento alla costruzione geometrica di questo tipo di rappresentazione sacra è rintracciabile anche in *Alefbet*; il progetto, infatti, è composto da una serie di ordini orizzontali che hanno la medesima lunghezza e si leggono a partire da sinistra. Anche nel caso delle rappresentazioni menologiche, inoltre, i santi venivano rappresentati in posizione frontale, stanti e con i loro indumenti o accessori caratteristici, proprio come nella catalogazione che attua Bruskin nel progetto ebraico e in quello sovietico⁴⁴⁸.

4.2.2 La concezione temporale

Parallelamente alla concezione spaziale, agisce, all'interno della produzione delle opere dei tre artisti analizzati, anche quella temporale, che contribuisce a costruire la figura umana e a formare il *background* all'interno del quale questa viene inserita.

Per quanto riguarda la concezione di Schlemmer, è importante fare riferimento ad un disegno che rappresenta in forma schematica la concezione della figura umana che l'artista ha approfondito all'interno del corso *L'uomo*, ovvero *L'uomo nel cerchio delle idee* (Fig. 19) del 1928. All'interno di questa rappresentazione, infatti, sono stati messi in evidenza gli elementi che caratterizzano la figura umana in ogni suo aspetto, sia fisiologico, sia biologico, che filosofico, comprendendo anche le caratteristiche legate al movimento nello spazio. Il concetto di tempo, indicato nel disegno con il termine tedesco "*Zeit*", è stato posizionato dall'artista sull'asse verticale, ovvero quello che agisce da perno attorno a cui la figura umana attua i suoi movimenti e che poggia sulla terra. Questo aspetto della complessità dell'uomo, secondo Schlemmer, era legato al movimento e alla coreografia che esso può realizzare seguendo le sue leggi e quelle dello spazio, che sono a loro volta influenzate dalla complessità degli elementi che entrano in gioco nella definizione completa della figura umana nel suo complesso⁴⁴⁹. Per Schlemmer, dunque, la componente temporale corrispondeva ad una caratteristica

⁴⁴⁷ G. Bruskin, *Storia E Cronistoria Di Fundamental'nyj Leksikon*. Qui pp. 14 - 15

⁴⁴⁸ A. Cavallaro, *Icona russa: persistenza di una tradizione in Grisha*. Qui p. 105

⁴⁴⁹ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui pp. 642-643

imprescindibile nelle sue pratiche teatrali, soprattutto perché, secondo la sua concezione, le performance che metteva in scena dovevano essere come uno specchio del suo tempo, e dunque della sua contemporaneità⁴⁵⁰. Il concetto di tempo, per Schlemmer, si legava in modo molto stretto alle rappresentazioni e ai balletti che metteva in scena perché contribuiva a scandire i movimenti, attraverso la percezione ritmica. Il ritmo, infatti, era l'elemento che insieme ai condizionamenti dello spazio, dava origine al dinamismo sulla scena⁴⁵¹.

Se, invece, consideriamo De Chirico, la concezione temporale acquisisce una dimensione differente, frutto, come nel caso dello spazio, della visione metafisica che l'artista ha assunto e attraverso la quale ha attuato un riordino della realtà; anche il concetto di tempo, dunque, è stato concepito in modo alternativo rispetto a quello canonico. La tripartizione in passato, presente e futuro, infatti, è stata superata in favore, invece, di una visione d'insieme dettata dall'esperienza metafisica. Se si fa riferimento al passato, ad esempio, esso non era più considerato come una resa nel presente dei ricordi, ma, al contrario, era reale e tangibile, proprio come se si trovasse nel qui e ora, nella visione attuale dell'artista⁴⁵². Il tempo, infatti, era un concetto soggettivo, che faceva riferimento all'esperienza metafisica personale dell'artista, tanto che era proprio questa caratteristica che dava fondamento allo spazio, contribuendo a formare l'apparato prospettico⁴⁵³. Anche il tempo, dunque contribuiva ad alimentare il senso di mistero e di enigma che pervadeva la scena perché si rendeva evidente una tensione tra ciò che è stato, ciò che è e ciò che sarà, ovvero le esperienze che hanno segnato la vita dell'artista in modo indelebile e che si ritrovano all'interno delle sue opere come se, invece, stessero effettivamente accadendo nel presente. La rappresentazione metafisica, dunque, si propone di essere un percorso di conoscenza, e anche il tempo diventa parte integrante e fondamentale della visione simbolica.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ O. Schlemmer, *Uomo e figura artistica*. Qui pp. 3 - 4

⁴⁵¹ H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Qui p. 596

⁴⁵² G. Negri, *L'"alfabeto metafisico" di Giorgio De Chirico*. Qui pp. 79 - 80

⁴⁵³ J. De Sanna, *Analisi della forma III. tempi. iconografia*. Qui pp. 223 - 224

⁴⁵⁴ P. Baldacci, *La nazionalizzazione della Metafisica e la nascita delle "Piazze d'Italia" Note sulla ricezione critica di De Chirico tra il 1912 e il 1919 9*, in *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-18 luglio 2010), P. Baldacci, G. Magnaguagno, G. Roos (a cura di), Mandragora, Firenze 2010. Qui p. 52

Dal punto di vista filosofico, la personale interpretazione che De Chirico ha fornito del tempo poggiava le sue basi sulla teoria dell'eterno ritorno⁴⁵⁵ di Nietzsche, in particolare, ma anche sul pensiero di Eraclito e di Schopenhauer, secondo cui il concetto di tempo sembra quasi portato verso l'annullamento, a favore della dimensione dell'eternità, ovvero un punto fisso in cui il passato, il presente e il futuro si fondono, come a dare vita ad una condizione di eterno presente. Il concetto di eterno ritorno, oltre che dal punto di vista figurativo, può essere individuato anche nell'evoluzione della produzione dechirichiana perché, come analizzato precedentemente per quanto riguarda la figura del manichino, l'artista era solito riprendere temi e motivi che aveva già utilizzato in momenti precedenti (paragrafo 2.2.3 "*Il manichino metafisico*"). La Neometafisica, infatti, è proprio il frutto di questo processo di riproposizione perché getta le sue radici nella produzione dechirichiana degli anni Dieci del Novecento ma offre uno sguardo sulla contemporaneità nella quale viene sviluppata, influenzata anche dall'evoluzione della vita dell'artista⁴⁵⁶.

Considerando il concetto di tempo e i cortocircuiti logici che esso ha creato all'interno delle opere metafisiche, ricoprono un ruolo fondamentale gli elementi statuari, soprattutto i monumenti, che sono stati collocati nelle visioni delle piazze italiane. In particolare, De Chirico era colpito dagli emblemi del periodo risorgimentale e dall'immaginario storico dell'Unità d'Italia, che aveva potuto osservare durante una sua breve permanenza a Torino nel 1911, in cui si celebrava il cinquantesimo anniversario dell'unificazione della penisola. Questo tipo di enigmi, dunque, erano legati alla monumentalità sabauda o cavouriana, dove le statue si ergevano solitarie tracciando la loro ombra sugli spazi delle piazze italiane⁴⁵⁷. Le prime visioni enigmatiche metafisiche di De Chirico, ovvero quelle fino al 1912, invece, erano legate

⁴⁵⁵ Eterno ritorno: "Che cosa accadrebbe se un giorno o una notte nella più solitaria delle tue solitudini si insinuasse un demone e ti dicesse: «Questa vita che vivi adesso e che hai vissuto, dovrai viverla ancora innumerevoli volte; e non ci sarà niente di nuovo, in essa, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro e tutto quello che in essa c'è di indicibilmente piccolo e grande deve tornare, e tutto nella stessa sequenza e successione — persino questo ragno e questo chiaro di luna tra gli alberi, e persino questo istante e io stesso. L'eterna clessidra dell'esistenza viene girata di continuo —, e tu con essa, infimo granello di polvere!»" Da F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Monanni, Milano, 1927

⁴⁵⁶ L. Canova, *Giorgio de Chirico Metafisico, Neometafisico, contemporaneo* in *Giorgio de Chirico. Ritorno al Futuro, Neometafisica e Arte Contemporanea*, L. Canova, R. Passoni, Gangemi editore, 2019. Qui pp. 21 - 23

⁴⁵⁷ C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico*. Qui pp. 59 - 63

soprattutto alla preistoria ovvero l'arte greca, che aveva imparato a conoscere fin da piccolo grazie alle sue origini. Ciò che l'artista ha attuato in questo tipo di opere è la ripresa di motivi espressivi legati alla classicità come le statue o le figure legate al mito, che ha inserito all'interno dei suoi dipinti, come ad esempio in *Enigma di una giornata d'autunno* (Fig. 20) e *L'enigma dell'oracolo* (Fig. 21), non per riprodurre una mitologia che era già esistente attraverso la trasposizione simbolica, ma per crearne una personale; il passato, dunque, si trasformava nel presente grazie alla visione metafisica⁴⁵⁸. Un altro esempio di questo tipo di processo era la trasposizione della figura di Arianna all'interno delle piazze metafisiche; il riferimento era al mito greco del labirinto del Minotauro e, nello specifico, per quanto riguarda l'immaginario dechirichiano, la donna era legata al tema dell'abbandono e, più in profondità, al sentimento di malinconia⁴⁵⁹. Uno dei quadri di cui è soggetto è per l'appunto *Melanconia* (intitolato anche *Solitudine*) (Fig. 70) che ritrae uno scorcio della città di Torino con i portici, all'interno del quale è stata inserita la statua di Arianna addormentata; in realtà la posa che De Chirico le ha attribuito si scosta da questo immaginario classico del mito, rendendola invece più triste, malinconica⁴⁶⁰. La caratteristica del monumento che ha inserito in quest'opera è che esso è posizionato su un basamento sul quale è inciso il termine "Melanconia" che dà il nome al dipinto, oltre che il nome dell'artista, la data nel quale è stato eseguito e il suo indirizzo, come era prassi nella pratica scultorea risorgimentale. Dunque, appare evidente come, più piani temporali vengano ad incontrarsi nella visione metafisica presente, riempiendosi di nuovi significati che sono frutto della soggettività dell'artista e dalla sua sensibilità⁴⁶¹; nel caso della figura di Arianna il riferimento era alla condizione autobiografica di De Chirico che ancora sentiva molto forte il trauma legato alla scomparsa del padre e, inoltre, era turbato dalle sue condizioni precarie di salute⁴⁶². Le figure che l'artista ha inserito all'interno dei suoi dipinti, compresi i manichini, dunque, non sono poste in una dimensione storica poiché rifiutano l'appartenenza ad

⁴⁵⁸ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui pp. 8 - 11

⁴⁵⁹ L. Cherubini, *La natura del mito*. Qui pp. 57 - 58

⁴⁶⁰ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 78

⁴⁶¹ C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico*. Qui pp. 64 - 65

⁴⁶² P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 78

un tempo specifico per collocarsi in una dimensione di eternità⁴⁶³. Se si considerano come esempi *Le muse inquietanti* (Fig. 25) e *il Trovatore* (Fig. 23) che De Chirico ha dipinto verso la fine degli anni Dieci del Novecento è possibile notare come anche questi soggetti, che a differenza dell'Arianna, sono dei manichini, siano stati collocati in un tempo altro; le prime infatti sono figure mitologiche che appartengono ad un'epoca lontana, mentre il trovatore rimanda al periodo delle corti medievali, ma entrambi si fanno presenti nelle visioni metafisiche dell'artista che hanno, in questo caso, come *background* la città di Ferrara, che diventa un ottimo contenitore della commistione delle temporalità⁴⁶⁴

non perché sopravvissuti ruderi [...] ma per un certo senso indefinibile ed inspiegabile che alita sulla città, e tieni questi lembi sospesi misteriosamente tra cielo e terra, come vespertili imbalsamati, pensoli sott' il soffitto di un laboratorio d'alchimista⁴⁶⁵

Il senso di straniamento della scena metafisica, dunque, è stato aumentato anche dalla concezione temporale che l'artista ha teorizzato; si percepisce, infatti, un'atmosfera immobile, priva di ogni tipo di slancio all'azione. È come se la scena si trovasse in un momento di cortocircuito tra il presente, il passato e il futuro. Anche la costruzione spaziale contribuisce a rendere più evidente questa sensazione di enigmaticità data dalla compenetrazione dei piani temporali. Nelle scene che l'artista ha rappresentato, infatti, convivono elementi che richiamano alla progettazione antica delle città come le statue, i portici o le torri, con oggetti che si rifanno alla società moderna come i treni, le ciminiere o i cannoni, per poi inserirne anche altri ripresi invece dall'immaginario quotidiano, come i biscotti o le banane⁴⁶⁶. Un'opera che racchiude tutte queste caratteristiche è, ad esempio, *Il sogno trasformato* (Fig. 31) del 1913: si può infatti percepire la fissità del quadro, tutto ciò che vi è rappresentato all'interno si presenta come immobile, soprattutto se facciamo riferimento alla natura morta in primo piano. Nell'opera convivono elementi legati al progresso tecnologico come le ciminiere sullo

⁴⁶³ F. Santoro, *Tempo e spazio nell'opera di Giorgio De Chirico*. Qui p. 44

⁴⁶⁴ L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie*. Qui pp. 84 - 85

⁴⁶⁵ G. De Chirico, *Gaetano Previati*. Qui p. 368

⁴⁶⁶ F. Poli, *Statue, ombre, manichini*. Qui pp. 136 - 137

sfondo, con altri che, invece, si richiamano ad un tempo passato come il busto o il porticato⁴⁶⁷. Lo stesso scenario si può rintracciare anche nell'opera sopracitata *Le muse inquietanti* (Fig. 25) in cui si trova una commistione di temporalità: sullo sfondo De Chirico ha inserito delle ciminiere, ma il riferimento geografico è quello della città di Ferrara con il castello estense, che è dunque un riferimento all'antico; anche i manichini che sono stati collocati sulla scena intrecciano le loro forme con delle statue di derivazione classica e sono privi di volto⁴⁶⁸.

Il concetto di tempo indefinito caratterizza anche le opere di Grisha Bruskin; se, ad esempio, consideriamo *Lessico Fondamentale*, i personaggi ispirati all'emblematica sovietica che lo compongono, infatti, non possiedono una storia ma sono degli ideali, degli archetipi, che dunque travalicano il concetto canonico di tempo, per legarsi all'idea della mitologia, similmente all'iconografia dei santi rappresentati all'interno delle icone menologiche. Il suo intento, infatti, era quello di comporre un messaggio per un ipotetico uomo del futuro che avrebbe dovuto decrittare questa missiva, che mostrava in forma fittizia la mitologia del comunismo che era stata costruita dall'esperienza artistica del Realismo Socialista. Come analizzato nel terzo capitolo di questa tesi (paragrafo 3.3.2 *Lessico Fondamentale: il progetto sovietico*), però, Bruskin si era poi trovato ad essere lui stesso il destinatario della missiva a causa del crollo repentino ed inaspettato della piramide comunista⁴⁶⁹. Il problema del tempo dunque cominciava a fondersi con quello della memoria e dell'imprevedibilità a causa del trauma e del conseguente rinnovamento della cultura portato da questo tipo di eventi inaspettati, che nell'ottica lotmaniana potevano essere considerati come delle esplosioni⁴⁷⁰. Ha così iniziato ad attuare un cambio di prospettiva, anche dal punto di vista della concezione del tempo, perché le figure che prima erano rese in modo bidimensionale sulle grandi tavole, hanno cominciato a prendere forma tridimensionale, diventando i reperti archeologici di un'ideologia ormai superata. Le trentatré nuove statue che ha creato non sono da considerarsi dal punto di vista dello stile storico, ma devono essere intese come dei nuovi caratteri che componevano

⁴⁶⁷ P. Baldacci, G. Roos, *De Chirico*. Qui p. 88

⁴⁶⁸ M. Fagiolo Dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Qui p. 101

⁴⁶⁹ G. Bruskin, *Storia E Cronistoria Di Fundamental'nyj Leksikon*. Qui pp. 14 - 18

⁴⁷⁰ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino*. Qui p. 22

mondi narrativi diversi dai precedenti⁴⁷¹. Bruskin, intervistato da Burini, ha affermato⁴⁷², infatti che

Mi sono reso conto a un certo punto che il futuro mi aveva ingannato, essendo arrivato così rapidamente. E ho deciso di non aspettare questa volta. Mi sono seduto in una macchina del tempo e sono andato alla distanza comandata attraverso gli strati di millenni direttamente al sito archeologico del misterioso e ignoto futuro della civiltà umana.

Il rapporto con il tempo, il passato e la memoria è enfatizzato anche dal processo creativo che porta alla composizione di *Collezione di un archeologo* perché le statue di cui è composto, come se avessero subito un processo di accelerazione del tempo, vengono sepolte per tre anni sotto il terreno della Toscana in modo da favorirne il deterioramento e contribuire a rafforzare l'idea che esse fossero il lascito di un'antica civiltà andata in rovina. Il luogo che ha scelto per la loro inumazione è anch'esso simbolico perché è lo stesso che accoglie le rovine della civiltà etrusca e di quella romana di epoca imperiale⁴⁷³.

Le figure che abitano i mondi che ha creato l'artista non hanno, dunque, alcun riferimento con la storia, ovvero è come se si trovassero all'esterno di essa, fuori dall'esperienza umana, in un momento che si può collocare “tra la fine di un'epoca e l'inizio di un'altra, che allo stesso modo non si snoda nel tempo. È la fine e l'inizio che si fondono insieme”⁴⁷⁴. Come le figure del progetto sovietico, anche quelle che compongono il progetto ebraico *Alefbet*, appartengono ad una concezione temporale che può essere definita mitologica e puntuale, ovvero che non è caratterizzata da un prima o da un dopo, inoltre è totalmente assente una caratterizzazione psicologica delle figure; queste caratteristiche sono proprie anche delle rappresentazioni menologiche⁴⁷⁵. I riferimenti di Bruskin, dunque, sono alla tradizione figurativa delle

⁴⁷¹ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino*. Qui p. 28

⁴⁷² S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 56 - 57

⁴⁷³ S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino*. Qui p. 22

⁴⁷⁴ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 79

⁴⁷⁵ E. Barabanov, *Alef, Bet, Gimel* in

<https://fineartbiblio.com/critique/yevegeny-barabanov/44422/alef-bet-gimel> (Ultimo accesso 27/01/2022 Ore 10:05)

icone, in cui il santo non veniva rappresentato in vita, non apparteneva al mondo della realtà, ma era incorruttibile e, dunque, non contaminato dagli elementi terreni. Come per le figure di Bruskin, che si presentano come fossero su un palcoscenico ma sono prive di ogni slancio vitale, anche nelle icone i personaggi sono rappresentati in modo statico e per lo più frontalmente. Questo particolare statuto dell'icona le permette di essere un tramite tra il mondo della quotidianità e quello del divino, lo stesso *status* che acquisiscono anche i progetti di Bruskin, che creano e propongono una mitologia, che nel caso, ad esempio di *Lessico Fondamentale*, è rivolta ad un ipotetico uomo del futuro⁴⁷⁶.

Il progetto che, per l'artista stesso, meglio esemplifica il suo modo di intendere il tempo, in rapporto anche ai concetti di storia e di memoria, è *Cambio di Scena*; anche in questo caso, come nei precedenti, lo scenario e i personaggi che al suo interno vi sono stati inseriti si presentano immobili, non c'è slancio vitale, non c'è un prima e un dopo, non c'è differenza tra il vecchio e il nuovo⁴⁷⁷. Lo stesso Bruskin ha descritto lo spazio del suo lavoro per la Biennale del 2017 come un punto di incontro tra l'arcaico e la contemporaneità in cui è possibile trovare un rifugio per nuove figure che appartengono alla memoria. Il tempo dunque è complesso, non c'è uno ieri, un oggi e nemmeno un domani, è come se fosse stato compresso e fosse sparito il concetto di storia, ma anche quello di fisica e di biologia. Questo processo di cambiamento ha fatto sì che gli elementi che hanno composto questo progetto abbiano acquisito nuovi significati, consentendo all'artista di creare esperienze narrative innovative⁴⁷⁸. *Cambio di Scena*, dunque, si presenta come un'alternativa alla realtà che viene mostrata agli osservatori ed è ricca di elementi trasgressivi, fuori dall'ordinario, in cui "sia i mostri che gli ibridi che vi sono rappresentati sono pure invenzioni" anche dal punto di vista temporale; tutti questi elementi contribuiscono a creare una composizione fittizia, ma che può essere considerata reale dal punto di vista visivo⁴⁷⁹, anche se viene allestita in una "*nowhere land*" (ovvero un luogo da nessuna parte), come l'ha definito lo stesso

⁴⁷⁶ A. Cavallaro, *Icona russa: persistenza di una tradizione*. Qui pp. 105 - 108

⁴⁷⁷ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui pp. 55 - 56

⁴⁷⁸ G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear*. in <https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 27/01/2022 ore 15:55)

⁴⁷⁹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*. Qui p. 166

Bruskin⁴⁸⁰. Gli ibridi stessi che ha costruito, come quelli che erano stati creati per il progetto *L'Ora X*, che si trovano in una zona liminale tra la realtà e l'astrazione, anche dal punto di vista temporale occupano una posizione mediana, perché non sono situabili né nel presente, né nel passato, né nel futuro. In ogni caso, comunque, anche se convivono diverse temporalità il motivo centrale dell'opera è l'interpretazione della contemporaneità, soprattutto legata al concetto di potere, di paura, di nemico e di mostro⁴⁸¹. Il processo di interpretazione di questa realtà fittizia che Bruskin ha costruito e che porta l'osservatore a riflettere sugli elementi che contraddistinguono la contemporaneità si basa sul potere delle immagini della memoria, ovvero l'utilizzo di un immaginario emblematico ed eloquente del quale si è servito per dare vita ad una narrazione, che non è però una verità imperitura e immutabile dal momento che si lega al nostro stato emotivo più intimo e profondo⁴⁸². In questo scenario, ad esempio, si inserisce la figura del *Bambino Terrorista* (Fig. 71), che unisce uno degli aspetti più innocui della vita quotidiana, ovvero il periodo dell'infanzia, ad un elemento di terrore che ne modifica radicalmente l'interpretazione da parte dell'osservatore⁴⁸³.

⁴⁸⁰ G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear.* in <https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 27/01/2022 ore 15:55)

⁴⁸¹ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale.* Qui pp. 167 - 68

⁴⁸² G. Barbieri, *The Power Of The Images Of Memory: Scene Change As Contemporary Emblematics* in <https://fineartbiblio.com/critique/giuseppe-barbieri/44433/the-power-of-the-images-of-memory-scene-change-as-contemporary-emblematics> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 14:53)

⁴⁸³ S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale.* Qui pp. 167 - 68

CONCLUSIONI

Questa tesi di laurea mi ha permesso di tracciare un filo rosso tra artisti diversi fra loro per formazione, attitudine e cultura ma che hanno importanti elementi di affinità nella costruzione e nella rappresentazione della figura umana, attraverso cui compongono le proprie mitologie personali. Presentano i loro personaggi come fossero su un palcoscenico, che per Oskar Schlemmer è reale, del quale si servono per mostrare la loro personale interpretazione della figura umana, che travalica i confini della natura, per acquisire una dimensione alternativa, di contaminazione.

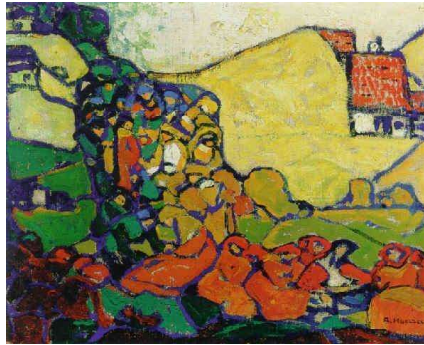
Proprio per approfondire il concetto di apertura verso “l’altro” è stata inserita in questo elaborato anche una parentesi su una concezione artistica diversa da quella occidentale; l’analisi del lavoro di Grisha Bruskin ha infatti permesso di ampliare la trattazione dell’argomento, soprattutto perché l’arte russa necessita di essere considerata con altri canoni rispetto a quelli che si utilizzano per l’analisi dell’arte europea e americana, in particolare in relazione proprio alla concezione e alla rappresentazione del corpo.

Il percorso che è stato tracciato in questo elaborato ha permesso di evidenziare, innanzitutto, che le riflessioni sulla raffigurazione del corpo umano diventano predominanti nel corso del Ventesimo secolo, sottolineando *in primis* come la meccanizzazione possa agire sulla figura umana e le varie possibilità che vengono offerte da questo tipo di contaminazione. Ognuno degli artisti analizzati in questa tesi sviluppa tale rapporto in un modo peculiare: Oskar Schlemmer crea per i suoi ballerini imponenti e colorati vestiti di scena, che condizionano e guidano il movimento nello spazio; Giorgio De Chirico compone i suoi manichini, privi di vita ma intrisi di significato, specchio della sua intimità e della sua anima, che colloca in uno spazio e in un tempo indefiniti e, infine, Grisha Bruskin, che si serve di una rappresentazione archetipica del corpo, immobile e privo di slancio vitale, per dare vita collezioni di figure, per comporre delle narrazioni che l’osservatore è invitato a decifrare.

I tre artisti, dunque, creano dei mondi astratti, che sono lo specchio di una loro personale interpretazione della realtà e della contemporaneità nella quale sono

immersi. Questi scenari diventano il luogo in cui le mitologie personali composte dagli artisti prendono forma per mostrarsi all'osservatore che è invitato a decifrarle.

APPENDICE DELLE IMMAGINI



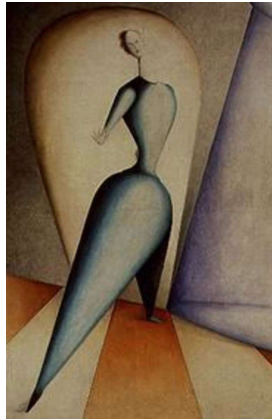
(Fig. 1 A. R. Hölzel, *Paesaggio*, 1915)



(Fig. 2 O. Schlemmer, *La Scala del Bauhaus*, 1932)



(Fig. 3 T. Lux Feininger, *Allieve dell'officina di tessitura sulla scala principale del Bauhaus*, 1927)



(Fig. 4 O. Schlemmer, *La danzatrice (Il Gesto)*, 1922)



(Fig. 5 F. Depero, *Bozzetto dei costumi per Mimismagia*, 1916)



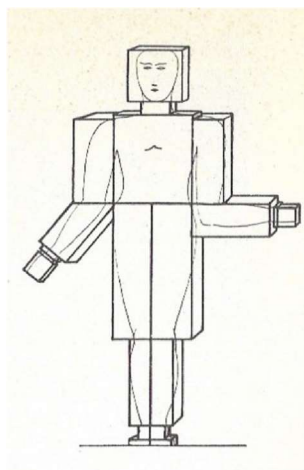
(Fig. 6 K. S. Malevič, *Bozzetto dei costumi per La Vittoria sul Sole*, 1913)



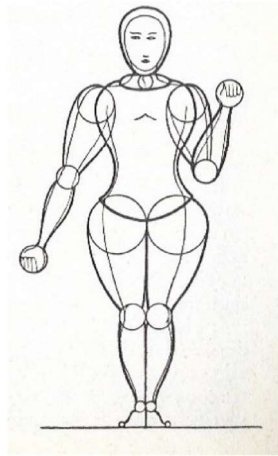
(Fig. 7 K. S. Malevič, *Il taglialegna*, 1912)



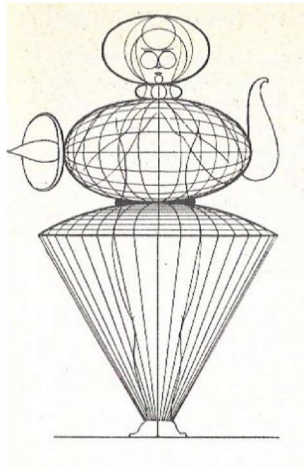
(Fig. 8 K. S. Malevič, *Mattina al villaggio dopo la tempesta di neve*, 1913)



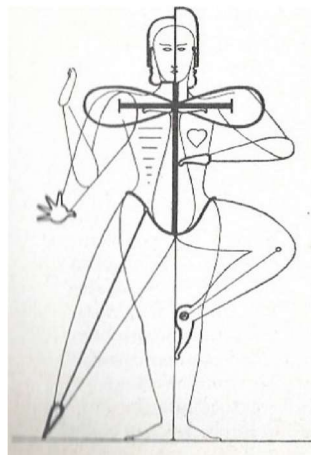
(Fig. 9 O. Schlemmer, *Esempio dell'architettura semovente*, 1925)



(Fig. 10 O. Schlemmer, *Esempio di bambola articolata o marionetta*, 1925)



(Fig.11 O. Schlemmer, *Esempio di organismo tecnico*, 1925)



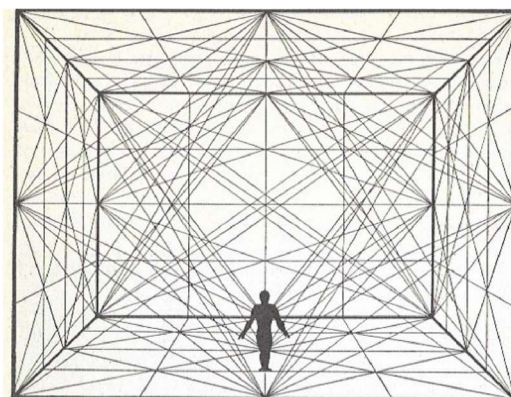
(Fig. 12 O. Schlemmer, *Esempio di smaterializzazione*, 1925)



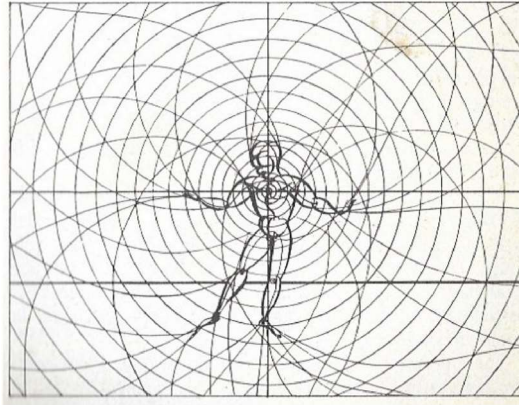
(Fig.13 O. Schlemmer, *Costume a spirale per Balletto Triadico*, 1922)



(Fig. 14 O. Schlemmer, *Ricostruzione del costume "L'Astratto" per Balletto Triadico*)



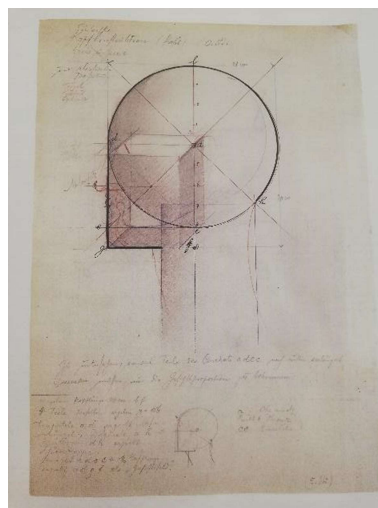
(Fig. 15 O. Schlemmer, *Figur und Raumlineatur*, 1925)



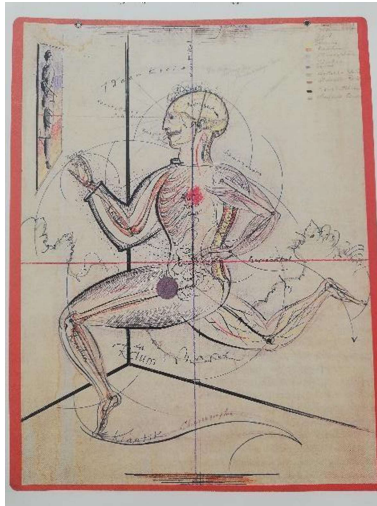
(Fig. 16 O. Schlemmer, *Egozentrische Raumlineatur*, 1925)



(Fig. 17 O. Schlemmer, *Ricostruzione del costume della sfera dorata per il Balletto Triadico*,)



(Fig. 18 O. Schlemmer, *La più semplice costruzione del testa (profilo)*, 1928)



(Fig. 19 O. Schlemmer, *L'uomo nel cerchio delle idee*, 1928)



(Fig. 20 G. De Chirico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910)



(Fig. 21 G. De Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910)



(Fig. 22 A. Böcklin, *Odiseo e Calipso*, 1883)



(Fig. 23 G. De Chirico, *Il trovatore*, 1917)



(Fig. 24 G. De Chirico, *Muse Metafisiche*, 1918)



(Fig. 25 G. De Chirico, *Muse Inquietanti*, 1918)



(Fig. 26 G. De Chirico, *Saluto all'amico lontano*, 1916)



(Fig. 27 G. De Chirico, *Il Pomeriggio Soave*, 1916)



(Fig. 28 G. De Chirico, *Interno Metafisico con grande officina*, 1917)



(Fig. 29 G. De Chirico, *Malinconia di una strada*, 1914)



(Fig. 30 G. De Chirico, *L'incertezza del Poeta*, 1913)



(Fig. 31 G. De Chirico, *Il sogno trasformato*, 1913)



(Fig. 32 G. De Chirico, *Il ritratto di Apollinaire*, 1914)



(Fig. 33 G. De Chirico, *La nostalgia del poeta*, 1914)



(Fig. 34 G. De Chirico, *La torre rossa*, 1913)



(Fig. 35 G. De Chirico, *La Sorpresa*, 1913)



(Fig. 36 U. Boccioni, *Sintesi del dinamismo umano*, 1912)



(Fig. 37 G. De Chirico, *J'irai... le chien de vers*, 1914)



(Fig. 38 G. De Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1917)



(Fig. 39 G. De Chirico, *Il Grande Metafisico*, 1917)



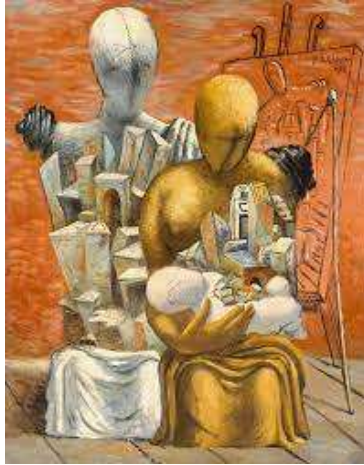
(Fig. 40 G. De Chirico, *Il figliol prodigo*, 1922)



(Fig. 41 G. De Chirico, *Il Trovatore*, 1922)



(Fig. 42 G. de Chirico, *L'archeologo*, 1926)



(Fig. 43 G. De Chirico, *La Famiglia del pittore*, 1926)



(Fig. 44 G. De Chirico, *Oreste e Pilade*, 1960)



(Fig. 45 G. De Chirico, *Il trovatore*, 1968)



(Fig. 46 V. Komar, A. Melamid, *Conferenza di Yalta*, 1982)



(Fig. 47 L. Sokov, *Stalin e Marilyn Monroe*)



(Fig. 48 B. Orlov, *Ritratti in stile imperiale*, 1995 - 1996)



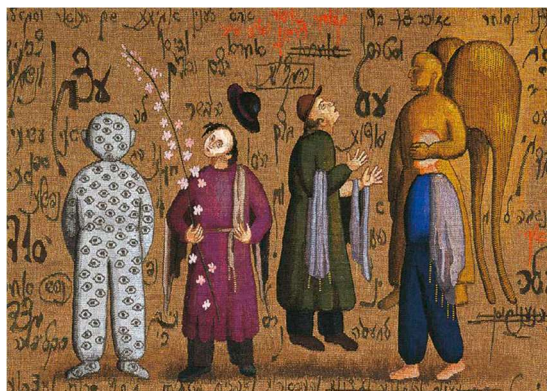
(Fig. 49 I. Kabakov, *L'uomo che volava nello spazio del suo appartamento*, 1985)



(Fig. 50 G. Bruskin, *Alefbet* - arazzi esposti nel 2015 presso la Fondazione Querini Stampalia)



(Fig. 51 G. Bruskin, disegno preparatorio per *Alefbet*)



(Fig. 52 G. Bruskin, particolare di *Alefbet*)



(Fig. 53 G. Bruskin, particolare della prima di tela di *Lessico Fondamentale*, 1985 - 1990)



(Fig. 54 G. Bruskin, alcune delle sculture di *Collezione di un archeologo*, 2001 - 2003)



(Fig. 55 G. Bruskin, alcune statue di porcellana di *La vita è ovunque*, 1998 - 1999)



(Fig. 56 G. Bruskin, allestimento de *L'ora X* presso Multimedia Art Museum a Mosca, 2012)



(Fig. 57 G. Bruskin, *Guardia di un campo di lavoro*, 2008 - 2012)



(Fig. 58 AES+F, fermo immagine di *Inverso Mundus*, 2015)



(Fig. 59 M. Barney, *The Loughton Candidate* - fermo immagine di *Cremaster 4*, 1994)



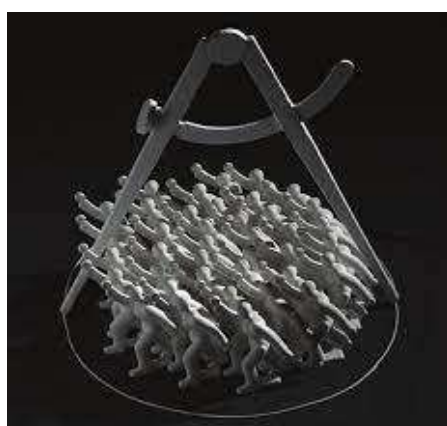
(Fig. 60 H. Holbein il Giovane, *Corpo di Cristo morto nella tomba*, 1521)



(Fig. 61 G. Bruskin, *Cambio di Scena* alla Biennale di Venezia, 2017)



(Fig. 62 G. Bruskin, *Aquila Bicefala* in *Cambio di Scena*, 2017)



(Fig. 63 G. Bruskin, *Folla* in *Cambio di Scena*, 2017)



(Fig. 64 G. Bruskin, Mostri umani in *Cambio di Scena*, 2017)



(Fig. 65 G. Bruskin, Bambole terroriste in *Cambio di Scena*, 2017)



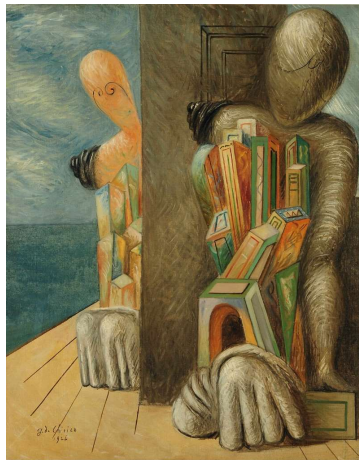
(Fig. 66 H. Bellmer, *The Doll*, 1936)



(Fig. 67 G. Bruskin, *Alefbet*, 1987)



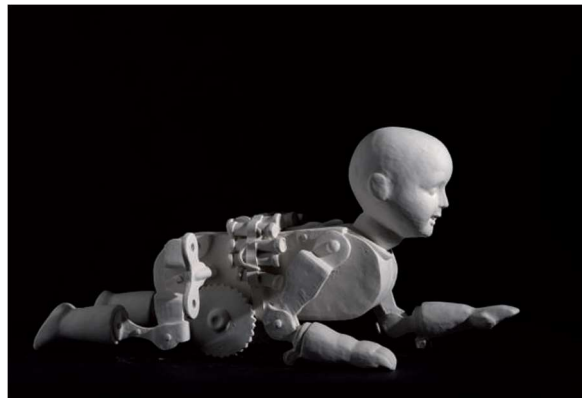
(Fig. 68 G. De Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1923)



(Fig. 69 G. De Chirico, *Manichini in riva al mare*, 1926)



(Fig. 70 G. De Chirico, *Melanconia (Solitudine)*, 1912)



(Fig. 71 G. Bruskin, *Bambino Terrorista*, 2017)

ELENCO DELLE IMMAGINI

Fig. 1 A. R. Hölzel, *Paesaggio*, 1915, olio su tela

Fig. 2 O. Schlemmer, *La Scala del Bauhaus*, 1932, olio su tela, 162.3 x 114.3 cm, Museum of Modern Arts, New York.

Fig. 3 T. Lux Feininger, *Allieve dell'officina di tessitura sulla scala principale del Bauhaus*, 1927, Bauhaus Archive, Berlino

Fig. 4 O. Schlemmer, *La danzatrice (Il Gesto)*, 1922, olio e tempera su tela, 200 x 130 cm, Bayerische Staatsgemaldesammlungen

Fig. 5 F. Depero, *Bozzetto dei costumi per Mimismagia*, 1916, matita su carta

Fig. 6 K. S. Malevič, *Bozzetto dei costumi per La Vittoria sul Sole*, 1913, matita su carta, Museo di Arte Teatrale e Musicale, San Pietroburgo

Fig. 7 K. S. Malevič, *Il taglialegna*, 1912, olio su tela, 94 x 71,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam

Fig. 8 K. S. Malevič, *Mattina al villaggio dopo la tempesta di neve*, 1913, olio su tela, 80 x 80 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Fig. 9 O. Schlemmer, *Esempio dell'architettura semovente*, 1925 in O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui p. 14

Fig. 10 O. Schlemmer, *Esempio di bambola articolata o marionetta*, 1925 in O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui p. 14

Fig.11 O. Schlemmer, *Esempio di organismo tecnico*, 1925 in O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui p. 15

Fig. 12 O. Schlemmer, *Esempio di Smaterializzazione*, 1925 in O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui p. 15

Fig.13 O. Schlemmer, *Costume a spirale per Balletto Triadico*, 1922. Fotografia di K. Grill, *Untitled (Daisy Spies as the Spiral in Oskar Schlemmer's "Triadic Ballet")*, stampa in gelatina d'argento, 22.5 x 15 cm, Thomas Walther Collection

Fig. 14 O. Schlemmer, *Ricostruzione del costume "L'Astratto" per Balletto Triadico*

Fig. 15 O. Schlemmer, *Figur und Raumlineatur*, 1925 in O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui p. 10

Fig. 16 O. Schlemmer, *Egozentrische Raumlineatur*, 1925 in O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975. Qui p. 11

Fig. 17 O. Schlemmer, *Ricostruzione del costume della sfera dorata per il Balletto Triadico*

Fig. 18 O. Schlemmer, *La più semplice costruzione del testa (profilo)*, 1928, matita su carta

Fig. 19 O. Schlemmer, *L'uomo nel cerchio delle idee*, 1928, matita su carta

Fig. 20 G. De Chirico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910, olio su tela

Fig. 21 G. De Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910, olio su tela

Fig. 22 A. Böcklin, *Odisseo e Calipso*, 1883, olio e tempera su tavola, Kunstmuseum, Basilea

Fig. 23 G. De Chirico, *Il trovatore*, 1917, olio su tela, 91 x 57 cm, collezione privata

Fig. 24 G. De Chirico, *Muse Metafisiche*, 1918, olio su tela, 97 x 67 cm, collezione privata, Milano

Fig. 25 G. De Chirico, *Muse Inquietanti*, 1918, olio su tela, 97 x 67 cm, collezione privata, Milano

Fig. 26 G. De Chirico, *Saluto all'amico lontano*, 1916, olio su tela, Palazzo Maffei Casa Museo, Verona

Fig. 27 G. De Chirico, *Il Pomeriggio Soave*, 1916, olio su tela, 65,3 x 58,3 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

Fig. 28 G. De Chirico, *Interno Metafisico con grande officina*, 1917, olio su tela, Staatsgalerie, Stoccarda

Fig. 29 G. De Chirico, *Malinconia di una strada*, 1914, olio su tela, 74,9 x 59,1 cm, Museo Carlo Bilotti, Roma

Fig. 30 G. De Chirico, *L'incertezza del Poeta*, 1913, olio su tela, 41 x 52 cm, Tate Gallery, Londra

Fig. 31 G. De Chirico, *Il sogno trasformato*, 1913, olio su tela

Fig. 32 G. De Chirico, *Il ritratto di Apollinaire*, 1914, olio su tela, 81,5 x 65 cm, Centre Pompidou, Parigi

Fig. 33 G. De Chirico, *La nostalgia del poeta*, 1914, olio su tela, 89,7 x 40,7 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

Fig. 34 G. De Chirico, *La torre rossa*, 1913, olio su tela, 73,5 x 100,5 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

Fig. 35 G. De Chirico, *La Sorpresa*, 1913, olio su tela, 130 x 42 cm, Collezione Privata

Fig. 36 U. Boccioni, *Sintesi del dinamismo umano*, 1912, scultura distrutta

Fig. 37 G. De Chirico, *J'irai... le chien de vers*, 1914, olio su tela, 69 x 57,5 cm, Collezione Privata

Fig. 38 G. De Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1917, olio su tela, 60 x 90 cm, Galleria D'arte Moderna, Roma

Fig. 39 G. De Chirico, *Il Grande Metafisico*, 1917, olio su tela, Collezione Privata

Fig. 40 G. De Chirico, *Il figliol prodigo*, 1922, olio su tela, 87 x 59 cm, Museo del Novecento, Milano

Fig. 41 G. De Chirico, *Il Trovatore*, 1922, olio su tela, 100 x 60 cm, Collezione Privata

Fig. 42 G. de Chirico, *L'archeologo*, 1926, olio su tela, Collezione Privata

Fig. 43 G. De Chirico, *La Famiglia del pittore*, 1926, olio su tela, Collezione Privata

Fig. 44 G. De Chirico, *Oreste e Pilade*, 1960, olio su tela, 60,2 x 49,7 cm, Collezione Privata

Fig. 45 G. De Chirico, *Il trovatore*, 1968, Bronzo, Collezione Privata

Fig. 46 V. Komar, A. Melamid, *Conferenza di Yalta*, 1982, Collezione Privata

Fig. 47 L. Sokov, *Stalin e Marilyn Monroe*, 1990, Collezione Privata

Fig. 48 B. Orlov, *Ritratti in stile imperiale*, 1995 – 1996

Fig. 49 I. Kabakov, *L'uomo che volava nello spazio del suo appartamento*, 1985, 1,4 x 3 x 2.5 m, Centre Pompidou, Parigi

Fig. 50 G. Bruskin, *Alefbet* - arazzi esposti nel 2015 presso la Fondazione Querini Stampalia in S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*, Mimesis Edizioni, Milano, 2019. Qui p. 65

Fig. 51 G. Bruskin, disegno preparatorio per *Alefbet* in *Grisha Bruskin Alefbet Alfabeto della memoria*, G. Barbieri, S. Burini (a cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015. Qui p. 47

Fig. 52 G. Bruskin, particolare di *Alefbet* in *Grisha Bruskin Alefbet Alfabeto della memoria*, G. Barbieri, S. Burini (a cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015. Qui p. 51

Fig. 53 G. Bruskin, particolare della prima di tela di *Lessico Fondamentale*, 1985 – 1990 in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2017. Qui p. 12

Fig. 54 G. Bruskin, alcune delle sculture di *Collezione di un archeologo*, 2001 – 2003 in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2017. Qui p. 88

Fig. 55 G. Bruskin, alcune statue di porcellana di *La vita è ovunque*, 1998 – 1999 in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, 2017. Qui pp. 100 – 101

Fig. 56 G. Bruskin, allestimento de *L'ora X* presso Multimedia Art Museum a Mosca, 2012

Fig. 57 G. Bruskin, *Guardia di un campo di lavoro*, 2008 – 2012, bronzo dipinto con smalto bianco, 57 x 81 x 23 cm

Fig. 58 AES+F, fermo immagine di *Inverso Mundus*, 2015, pigment InkJet print on FineArt Baryta paper, 55.6x80 cm

Fig. 59 M. Barney, *The Loughton Candidate* - fermo immagine di *Cremaster 4*, 1994

Fig. 60 H. Holbein il Giovane, *Corpo di Cristo morto nella tomba*, 1521, olio su tavola, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum, Basilea

Fig. 61 G. Bruskin, *Cambio di Scena* alla Biennale di Venezia, 2017

Fig. 62 G. Bruskin, *Aquila Bicefala* in *Cambio di Scena*, 2017

Fig. 63 G. Bruskin, *Folla* in *Cambio di Scena*, 2017

Fig. 64 G. Bruskin, *Mostri umani* in *Cambio di Scena*, 2017

Fig. 65 G. Bruskin, *Bambole terroriste* in *Cambio di Scena*, 2017 in *Theatrum Orbis MMXVII*, M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), Marsilio, Venezia, 2017. Qui p. 92

Fig. 66 H. Bellmer, *The Doll*, 1936, stampa alla gelatina d'argento su carta, 23,8 x 24 cm, Tate Modern, Londra

Fig. 67 G. Bruskin, *Alefbet*, 1987, dettaglio di una parte, tessuto

Fig. 68 G. De Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1923, tempera su tela, 123,5 x 80 cm.
Collezione privata

Fig. 69 G. De Chirico, *Manichini in riva al mare*, 1926, olio su tela, Collezione Intesa
San Paolo

Fig. 70 G. De Chirico, *Melanconia (Solitudine)*, 1912, olio su tela

Fig. 71 G. Bruskin, *Bambino Terrorista in Cambio di Scena*, 2017

BIBLIOGRAFIA

AES+F: The revolution starts now. Interpretive guide, The University of Queensland Art Museum, Brisbane, 9 July – 29 August 2010

O. Alpay, *The Irony of Social realism: Sots art as an early stage of Russian postmodernism* in *The Journal of international social research*, Vol. 10, Issue 52, Ottobre 2017

G. Apollinaire, *La vie Artistique su L'intransigeant*, 9 ottobre 1913

P. Baldacci, G. Roos (A cura di), *De Chirico*, Marsilio, Venezia, 2007

L. M. Barbero, *Ferrara: l'officina delle meraviglie* in L. M. Barbero, *De Chirico*, Marsilio/ Electa, Venezia,, 2019

L. M. Barbero, *Giorgio De Chirico: breve itinerario tra figura, ritratto ed emblema* in *Giorgio de Chirico: ritratti, figure e manichini fino alla Nuova Metafisica*, Cicero Editore, Venezia, 2000

L. M. Barbero, *Gli anni Venti* in *De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019

L. M. Barbero, *La metafisica come "ritornante"*, in *De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019

L. M. Barbero, *La terribile naturalezza* in A. Bonito Oliva, *La Natura Secondo De Chirico*, Federico Motta Editore, Milano, 2010

L. M. Barbero, *Parigi: la concretizzazione dei misteri* in *De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019

G. Barbieri, *Icona e Racconto* in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017

A. Bardi, G. De Chirico, *La Vie de Giorgio de Chirico* in *Selection. Chronique de la vie artistique*, VIII, Giugno 1929

Bauhaus Archive e M. Droste, *Bauhaus*, Benedikt Taschen, Berlin, 1998

F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la Nascita della Metafisica. L'altra avanguardia italiana, 1910-1911* in *Secessione e Avanguardia*, S. Frezzotti (a cura di), Roma, 2014

C. Beltrami, *Un risorgimento metafisico. Il monumento e la scultura nella Pittura di Giorgio de Chirico* in *De Chirico*, L.M. Barbero, Marsilio/Electa, Venezia, 2019

G. Berghaus, *Fortunato Depero and the Theatre*, Italian Modern Art, Issue 1, Gennaio 2019

J. Birringer, *Bauhaus, Constructivism, Performance*, in *PAJ A Journal of Performing Arts*, N. 35, maggio 2013

U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Direzione del movimento futurista, Milano, 11 aprile 1912

J. E. Bowlt, N. Mislner, prefazione a *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale* S. Burini, Mimesis Edizioni, Milano, 2019

G. Bruskin, *H-Hour* in *Grisha Bruskin: H-Hour*, O. Sviblova (a cura di), Kerber Art, Berlino, 2013

G. Bruskin, *Imperfetto Passato*, a cura di A. Niero, Voland, Roma, 2017

G. Bruskin, *Il ciclo di arazzi di «Alefbet», o la prosecuzione della lingua*, in *Grisha Bruskin Alefbet Alfabeto della memoria*, G. Barbieri, S. Burini (a cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015

G. Bruskin, *Podrobnosti pis'mom*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2005

G. Bruskin, *Špalera "Alefbet". Mifologičeskij slovar'-komentarij [Gli arazzi "Alefbet". Dizionario-commentario mitologico]*, GMII im. Puškina, Moskva 2006

G. Bruskin, *Storia E Cronistoria Di Fundamental'nyj Leksikon*, in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017

P. Bucarelli, H. Curjel (a cura di), *Oskar Schlemmer*, Catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, De Luca, Roma 1962

S. Burini, *Grisha Bruskin, Lessico fondamentale*, Mimesis Edizioni, Milano, 2019

S. Burini, *Hybrids: Human Monster, Terrorist Dolls and Cyborg*, in *Theatrum Orbis MMXVII*, M. Bertelé, A. Rudyk, C. Tolstoy [K. Tolstaja] (a cura di), Marsilio, Venezia, 2017

S. Burini, *Il proprio e l'altrui. Appropriazioni ed "esplosioni" nella cultura figurativa russa* in *L'avanguardia russa, la Siberia e l'Occidente*, J. E. Bowlt, N. Mislér, E. Petrova (a cura di), Skira edizioni, Milano, 2013

S. Burini, *La verità della bellezza: il sacro e l'arte russa* in *Kandinskij, Gončarova, Chagall. Sacro e bellezza nell'arte russa*, G. Barbieri, S. Burini, A. Cavallaro (A cura di), Edizioni Gallerie d'Italia - Skira, Padova, 2019

S. Burini, *Lessico Fondamentale: Grisha Bruskin E L'estetica Del Declino* in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017

S. Burini, *“The secret of History lies in the mystery of language” From a Fundamental Lexicon for the Future to An Archeologist’s Collection* in *Grisha Bruskin An Archeologist’s Collection*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015

S. Burini, *Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell’arte russa del ‘900 in Russie! memoria mistificazione immaginario*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Terra Ferma, Crocetta Del Montello (TV), 2010

S. Burini, *Visibile parlare: intertestualità e sistemi di modellizzazione secondaria nell’opera di Griša Bruskin* in *Grisha Bruskin Alefbet Alfabeto della memoria*, G. Barbieri, S. Burini (a cura di), Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV), 2015

L. Cabras, *Le prospettive dinamiche di Oskar Schlemmer e Paul Klee*, “Medea”, II, 1, 2016.

L. Canova, *Giorgio de Chirico Metafisico, Neometafisico, contemporaneo* in *Giorgio de Chirico. Ritorno al Futuro, Neometafisica e Arte Contemporanea*, L. Canova, R. Passoni, Gangemi editore, 2019

R. Carrieri, *Giorgio De Chirico*, Garzanti, Milano, 1942

A. Cavallaro, *Icona russa: persistenza di una tradizione* in *Grisha Bruskin Icone Sovietiche*, G. Barbieri, S. Burini (A cura di), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV), 2017

L. Cherubini, *La natura del mito* in *La natura secondo De Chirico* a cura di A. Bonito Oliva, Federico Motta Editore, Milano, 2010

J. Clair, *L'anatomia impossibile 1895 - 1995, Note sull'iconografia del mondo delle tecniche* in *Identità e alterità, figure del corpo 1895/1995*, J. Clair (a cura di), Marsilio, Venezia, 1995

J. Clair, *Verso l'uomo nuovo (1915 - 1930)* in *Identità e alterità, figure del corpo 1895/1995*, J. Clair (a cura di), Marsilio, Venezia, 1995

J. Cocteau, *Il mistero laico*, Abscondita, Milano, 2007

S. P. Compton, *Malevich's Suprematism - The Higher Intuition* in *The Burlington Magazine*, Vol. 118, N. 881, Burlington Magazine Publications, 1976

E. G. Craig, *L'Attore e la Supermarionetta*, in Craig, *Il mio teatro*, trad. it. a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971

E. G. Craig, *Primo dialogo fra un uomo del mestiere, il regista e un frequentatore di teatro, lo spettatore*, in Craig, *Il mio teatro*, trad. it. a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971

E. G. Craig, *The actor and the Ubermarionette* in *Craig on theatre* edito da J. M. Walton, Methuen, Londra, 1983

G. De Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008

G. De Chirico, *Ebdòmero* in *Scritti/I, 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008

G. De Chirico, *Estetica Metafisica* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008.

G. De Chirico, *Gaetano Previati* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008.

G. De Chirico, *Hebdòmeros*, Abscondita, Milano, 2003.

G. De Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985

G. De Chirico, *Il ritorno al mestiere* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008

G. De Chirico, *L'arcangelo affaticato* in *Metafisica, Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, 7-8, Firenze, 2006

G. De Chirico, *La volontà della statua* in *Scritti/I*, Giorgio De Chirico a cura di A. Cortellessa, ed. diretta da A. Bonito Oliva, Milano, 2008

G. De Chirico, *Lettera a F. Gratz* in *Giorgio De Chirico. München 1906 - 1909*, G. Roos, W. Schmied, Akademie der Bildenden Künste, Monaco, 1994

G. De Chirico, *Meditationes* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008

G. De Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli Editore, Milano, 1962

G. De Chirico. *Nascita del Manichino* in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, 1 - 2, Firenze, 2006

G. De Chirico, *Noi Metafisici* in *Cronache d'attualità*, Roma, 15 febbraio 1919, ora in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008.

G. De Chirico, *Pensieri sulla pittura. "Così ho ridipinto fra sogno e realtà i miei manichini"* in *Il Tempo*, 22 aprile 1994

G. De Chirico, *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici* a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008

G. De Chirico, *Scritti dispersi: manoscritti Eluard* in *Scritti/I 1911 - 1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, Giorgio De Chirico, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano, 2008

G. De Chirico, *Sull'Arte Metafisica*, in *Valori Plastici*, n. 4-5, Roma, 1919 ora in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985

E. Degot, *Official and Unofficial art in the URSS: the dialectics of the vertical anche the horizontal in Russia!: Nine hundred years of masterpieces and master collection*, Guggenheim Museum, New York, 2005

F. Dostoevskij, *L'idiota*, Feltrinelli, Milano, 1998

C. Douglas, *Victory over the sun* in *Russian History*, Vol. 8, N. 1/2, Brill, 1981

M. Fagiolo Dell'Arco (A cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Classici dell'arte Rizzoli, Milano, 1984.

M. Fagiolo Dell'Arco, *Nostalgia della metafisica* in *De Chirico: gli anni Venti*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1986

Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, *Biografia di Giorgio De Chirico* in *La Natura Secondo De Chirico*, A cura di A. Bonito Oliva, Federico Motta Editore, Milano, 2010.

Genesi 2, 7-8, in *La Bibbia, Antico testamento*, Mondadori, 2006

- M. Gioni, *Matthew Barney*, Electa, Milano, 2007
- B. Grojs, *Educating The Masses: Socialist Realist Art in Russia!: Nine hundred years of masterpieces and master collection*, Guggenheim Museum, New York, 2005
- W. Gropius, *I compiti nel teatro del Bauhaus*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975
- W. Gropius, *Il lavoro del teatro del Bauhaus*, abbozzo di un contributo al figlio di informazione del teatro del Bauhaus del 30 ottobre 1922, in H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1987
- M. Kant, *Oscar Schlemmer's "Triadic Ballet" (Paris, 1932) and Dance Discourse in Germany. Three Letters with Annotation and a Commentary*, in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Summer 2015, Vol. 33, No. 1, Edinburgh University Press, Summer 2015.
- K. Kirchmann, *Oskar Schlemmer*, 1999, in *Bauhaus* di J. Fiedler e P. Feierabend, Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 1999
- F. La Manna, *La danza della marionetta. «Sul teatro di marionette» di Heinrich von Kleist*, in *Dal giornale al testo poetico: I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist* di Agazzi, E., Cercignani F., Reuss R. e P. Staengle, Studia Theodisca, 2011
- D. Lichačëv, *Le radici dell'arte russa: dal Medioevo alle avanguardie*, Fabbri, Milano 1991
- B. Livshits, *Polutoraglazi strelets*, Leningrad, 1933
- J. Lotman, *Culture and Explosion*, Mouton de Gruyter, Berlino, 2009

J. Lotman, *La caccia alle streghe. La semiotica della paura* in *Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J. M. Lotman. Per una semiotica delle culture*, Venezia, IUAV, 6-7 maggio 2008

Manifesto “*Das Staatliche Bauhaus in Weimar*” pubblicato nella brochure della Prima Esposizione del Bauhaus di Weimar del 1923 di Herbert Beyer

F. T. Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, Redazione di “Poesia”, Milano, 1911

F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Edizioni Futuriste di Poesia Milano, Maggio 1912

V. E. Mejerchol'd, *L'attore del futuro e la biomeccanica*, in «*Ermitage*», n. 6, 1922

V. E. Mejerchol'd, *Principes de Biomécanique* in *Ecrits, Cit.*, t. II, traduzione e cura di Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1973 - 1992

F. Menna, *Teatro totale e catacomba grottesca*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975.

F. A. Miglietti, *Identità mutanti. Dalla Piaga alla Piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Bruno Mondadori, Milano, 2004

V. Morselli, *Adolphe Appia e il Palcoscenico Plastico*, in *La storia della danza* vol. III, Dino Audino editore, 2019

G. Muselli., *Schlemmer: il corpo e la scena nel teatro del Bauhaus*, in Bloom, Rivista trimestrale di architettura, N. 29. 2019

G. Negri, *L'alfabeto metafisico” di Giorgio De Chirico*, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, n. 19, 2019.

- F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Adelphi, Milano, 1982
- A. Nigro, *Le esperienze sinestetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l'episodio Ombre dei Balli plastici di Fortunato Depero*, *Lea* 8: pp. 411-434, 2019
- S. Nikolic, *The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer's Design-in motion Concept*, *Serbian Architectural Journal* 6, 2014
- P. M. Paret, *Oskar Schlemmer's Triadic Ballet and the trauma of War*, in *Nothing but the Clouds Unchanged, Artists In World War I* di G. Hughes e P. Blom, The Getty Research Institute, 2014
- F. Poli, *Statue, ombre, manichini* in *La Natura Secondo De Chirico*, A. Bonito Oliva (a cura di), Federico Motta Editore, Milano, 2010
- E. Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista*, in *164 – Manifesti futuristi* a cura di Luciano Caruso, Spes – Salimbeni, Firenze, 1980
- C. J. Preston, *Modernism's Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio*, in *Modernist Cultures* 9.1, Edinburgh Press University, 2014
- L. Pulci, *Morgante Maggiore*, Garzanti, Milano, 1989
- M. L. Rocco, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, *La vita in De Chirico*, L. M. Barbero, Marsilio/Electa 2019.
- F. Ruffini, *Mejerchol'd, Biomeccanica, Biomeccaniche*, *Teatro e storia*, n.s. 37/2016
- P. Salvadeo, *Gordon Craig: Spazi Drammaturgici*, LetteraVentidue edizioni, Siracusa, 2017

- F. Santoro, *Tempo e spazio nell'opera metafisica di De Chirico*, 2015
- A. Savinio, *Apollinaire*, in *Souvenirs*, Adelphi, Milano 2019
- N. M. Schmidt, *Il design antropologico di Oskar Schlemmer*, in *Bauhaus* di J. Fiedler e P. Feierabend, Verlagsgesellschaft mbH, Colonia, 1999
- O. Schlemmer, *Letters and Diaries selected by T. Schlemmer*, traduzione dal tedesco di K. Winston, Wesleyan University Press, Middleton, 1972
- O. Schlemmer., *Uomo e figura artistica*, in *Il Teatro del Bauhaus* di Moholy-Nagy L., Molnar F. e Schlemmer O., Giulio Einaudi Editore, Milano, 1975
- A. Soffici, *Raggio* in *Lacerba*, anno 2 numero 13, 1 luglio 1914
- S. Storchi, *Massimo Bontempelli between de Chirico and Nietzsche: Mannequins, Marionettes and De - Humanized subjects in La scacchiera davanti allo Specchio e Eva ultima* in *Romance Studies*, Vol. 27 n. 4, Swansea University, Novembre 2009
- K. Tomashevsky, *Victory over the sun*, in *The Drama Review*, Vol. 15, N. 4, Cambridge University Press, 1971
- A. Triente, *Savinio lettore di Pulci* in *Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Adi Editore, Roma, 2017
- V. Trione, *De Umbris* in *La natura secondo De Chirico* a cura di A. Bonito Oliva, Federico Motta Editore, Milano, 2010
- D. Trubočkin, *La biomeccanica nella didattica teatrale del GITIS di Mosca, a colloquio con Nikolaj Karpov*, Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e la recitazione, Anno I, Numero I, Aprile 2011
- B. Uspenskij, "La pittura nella storia della cultura russa", in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, F. Ciofi degli Atti (a cura di), Electa, Milano, 1991

"Viva Arte Viva: partecipazioni nazionali & eventi collaterali, 57. Esposizione Internazionale d'Arte", La Biennale di Venezia, Venezia, 2017

R. Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Köln, 1982

R. Wick, *Teaching at the Bauhaus*, Hatje Cantz Publishers, 2000

H. M. Wingler, *Il Bauhaus: Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1987

SITOGRAFIA

www.kabakov.net/installations/2019/9/15/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment (ultimo accesso 27/12/2021)

E. Barabanov, *Alef, Bet, Gimel* in
<https://fineartbiblio.com/critique/yevgeny-barabanov/44422/alef-bet-gimel> (Ultimo accesso 27/01/2022 Ore 10:05)

G. Barbieri, *The Power Of The Images Of Memory: Scene Change As Contemporary Emblematics*
in <https://fineartbiblio.com/critique/giuseppe-barbieri/44433/the-power-of-the-images-of-memory-scene-change-as-contemporary-emblematics> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 14:53)

E. Bobrinskaya, *Imagine Contemporaneity* in
<https://fineartbiblio.com/critique/ekaterina-bobrinskaya/44435/imagine-contemporaneity> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 18:06)

A. Borovskij, *Bruskin-Hour* in
<https://fineartbiblio.com/educational-interpretations/alexander-borovsky/44381/bruskin-hour> (Ultimo accesso 07/01/2022, ore 10:23)

G. Bruskin, *Scene Change. Crowd. Power. Fear.* in
<https://fineartbiblio.com/artist-articles/grisha-bruskin/44379/scene-change-crowd-power-fear> (Ultimo accesso 10/01/2022 ore 11:12)

G. Bruskin, *Glossario mitologico con commento agli arazzi di Alefbet* in
<https://fineartbiblio.com/artist-articles/null/44388/mythological-glossary-with-commentary-for-the-alefbet-tapestries-part-i> (ultimo accesso 18/01/2022 ore 09.38)

B. Groys, *Allegorical Man* in

[https://fineartbiblio.com/educational-interpretations/boris-groys/43253/allegorical-](https://fineartbiblio.com/educational-interpretations/boris-groys/43253/allegorical-man)

[man](https://fineartbiblio.com/educational-interpretations/boris-groys/43253/allegorical-man)(Ultimo accesso: 21/01/2021 ore 17:25)