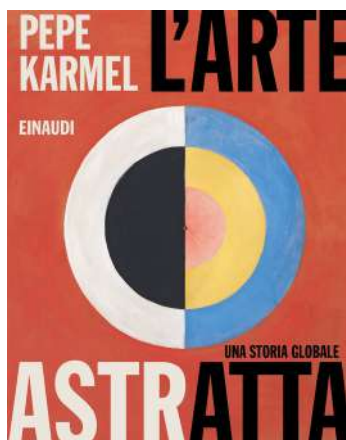


Recensione a: Pepe Karmel, *L'arte astratta. Una storia globale*, Einaudi, 2021

Vittoria Magnoler



L'arte astratta. Una storia globale è l'ultimo libro di Pepe Karmel, pubblicato da Einaudi e tradotto da Valentina Palombi. L'autore, docente alla NY University, storico dell'arte, critico e curatore, ha già affrontato più volte il tema e al metodo accosta proprio l'esperienza curatoriale nell'organizzazione del volume: il proposito è ridefinire la storia dell'arte astratta attraverso categorie spazio-temporali, che siano, come dichiarato nel sottotitolo, le più inclusive possibile. Di qui i casi che Pepe Karmel 'allestisce' nel volume, che procedono

dalle origini delle avanguardie per arrivare fino ad esempi più recenti, presentando al lettore anche artisti del XXI secolo.

L'intenzione che guida l'excurus è dichiarata già dalla copertina in cui l'autore ha scelto di inserire un'opera della pittrice svedese Hilma Af Klint, *Il cigno* del 1911. L'immagine è indicatrice dell'ampia prospettiva che l'autore programmaticamente adotta, inserendosi nella corrente degli studi globali. L'artista svedese – che in Italia è stata studiata, insieme a Čiurlionis, da Jolanda Nigro Covre – non ha però nella più ampia tradizione degli studi dell'arte astratta un ruolo centrale; invece, nella proposta di Pepe Karmel, la pittrice diventa l'incipit di quella stessa narrazione, che l'autore riorienta facendo emergere come "protagonisti assoluti dell'epica dell'astrattismo le artiste donne, gli artisti di colore e quelli di tutte le regioni del mondo" (così alla pagina 7).

Accade che all'ampliarsi delle coordinate dello spazio esaminato corrisponda un sommovimento dal basso delle fondamenta della narrazione: Pepe Karmel sottolinea come l'astrattismo fosse nell'aria prima di trovare una sua forma. Così, riemergono dal 1877 le parole di Walter Pater, "ogni arte aspira alla condizione della musica", e undici anni dopo quelle di Paul Gauguin per il quale "l'arte è un'astrazione" (lettera di Paul Gauguin a Vincent van Gogh, Pont-Aven, c. 24-25 luglio 1888). Le dichiarazioni tratte da queste fonti dipingono un'atmosfera già ricca di quelle promesse che si materializzeranno nel 1910, quando Kandinsky realizzerà quello che la critica considera il primo acquerello astratto, e permettono di collocare anche Hilma Af Klint, che già nel 1907 sperimentava la creazione di immagini astratte - ispirandosi a sedute spiritiche, preghiere e visioni interiori - all'interno della specifica e speciale temperie culturale europea di quegli anni.

Sull'origine dell'arte astratta si è imbastito un dibattito che ha avuto lungo corso, a partire dagli anni '30 del Novecento. Infatti, proprio Alfred Barr in un testo scritto in occasione della mostra *Cubism and abstract art*, allestita al MoMA nel 1936, aveva sottolineato l'autonomia dell'evoluzione 'naturale' dell'arte, approdata all'astrattismo a seguito dell'esaurirsi della sua precedente genealogia vincolata al realismo e alla mimesi. In aperta dialettica con questa posizione, Meyer Schapiro nel suo saggio *The Nature of Abstract Art* (1937) ancorava ai grandi mutamenti storici e ai relativi cambiamenti sociali, dei valori e dei modi di vedere il mondo, l'evoluzione dello stile; nella sua prospettiva teorica il realismo e l'astrazione sarebbero da considerare elementi non opposti.

La ricerca di Pepe Karmel si innesta proprio sulle basi di questa *vexata quaestio*, in cui si inseriscono anche gli importanti contributi italiani di Giuseppe Di Giacomo sulla natura dell'arte astratta, incrociando il tema con i più recenti studi di cultura visuale. L'autore sostiene di poter ricondurre sistematicamente l'astrattezza di un'opera a un archetipo visivo, fatto di forme astratte e significati ancorati al mondo reale. Questa posizione permette di rivendicare all'arte astratta un atteggiamento attivo nei confronti del contesto storico-culturale in cui l'opera sorge, minimizzando la portata delle differenze morfologiche e, più in generale, formali: non si tratta, insomma, di un dato 'naturalistico' che riguarda la mera evoluzione di forme e colori.

La cavalcata spazio-temporale proposta dall'autore ha proprio questo scopo dimostrativo. Pepe Karmel individua cinque temi che compongono i cinque capitoli del libro, e che declina a loro volta in vari sotto-capitoli agli stessi temi ispirati.

Ognuna delle cinque sezioni mi sembra funzioni come la sala di una mostra. Un'iniziale panoramica generale propone un'analisi del periodo che va dal XX secolo a oggi; poi, una sequenza di micro-sezioni introduce il tema secondo una chiave tematica e delinea il suo sviluppo in un contesto storico, che conduce infine alla selezione di esempi, disposti questi come opere in una sala, ciascuno dotato di un proprio apparato analitico. Al proposito, Pepe Karmel sottolinea che non intende creare un canone, ma che invece l'imperativo che governa le sue scelte è la difficoltà di scegliere tra gli astrattisti più contemporanei, data l'elevata qualità di opere d'arte prodotte oggi di alta qualità e in gran quantità. Il metodo mira a ottenere il risultato di una inclusività il più ampia possibile, evitando di procedere attraverso l'idea di derivazione o influenza che ha ridotto di fatto la storia dell'arte alla storia delle invenzioni stilistiche. All'aumentare dell'inclusività corrisponde l'attenzione posta alla variazione creativa individuale su un tema condiviso.

Muovendosi in una geografia tanto ampia, Pepe Karmel tuttavia non rinuncia a mettere in luce i rapporti di suggestione e influenza visiva tra i diversi artisti e le loro opere. Ad esempio, sostiene che Kazimir Malevič potrebbe aver visto la riproduzione del ritratto a penna e matita di Guillaume Apollinaire realizzato da Pablo Picasso e inserito nella raccolta di poesie *Alcools* (1913) e che anche questo incrocio figurativo spiegherebbe le evoluzioni formali che portarono l'artista russo a concepire il celebre *Ritratto di Ivan Kljun* (1913).

Nella sezione *Corpi* l'autore tiene traccia della variazione dell'interesse per il corpo umano e le sue parti proposta nel tempo dagli artisti. Ad esempio, per spiegare le linee rigide e spezzate delle opere di artisti come Theo van Doesburg degli anni '20 del Novecento Pepe Karmel istituisce un confronto con la danza. Dai movimenti sinuosi di Loïe Fuller si passa a quelli più rigidi e chiusi del ballo da sala; allo stesso modo si genera un paragone con le realizzazioni futuriste che egli associa al dinamismo e alla forza

emanati dagli atleti. Attenzione viene data anche al mondo del lavoro, che muta con le innovazioni tecnologiche, le macchine e la velocità – un debito che gli stessi astrattisti geometrici riconoscevano.

Alla Prima guerra mondiale, Pepe Karmel imputa la perdita di interesse per le forme embrioniche e organiche, un interesse che viene recuperato invece durante gli anni '30 del Novecento e diventa un carattere distintivo di artisti come Joan Mirò e Gorky, ancora presente in Willem de Kooning tra il 1948 e il 1949, anni in cui si collocano anche i primi esperimenti di immagini totemiche. Come già sognava (e con la sua poetica preconizzava) Paul Gauguin, anche gli artisti americani credettero di poter trovare una risposta adeguata agli orrori del contemporaneo nell'arte totemica, dando così dimostrazione, a posteriori, di come i vecchi pregiudizi superati in campo antropologico con Franz Boas presentassero ancora resistenze e radicamenti profondi. In questo arco temporale però, quelle forme emergono dalla pittura all-over, con altri caratteri rispetto alla presenza picassiana che invece si ritrova nelle opere di Alberto Giacometti o Louise Bourgeois e che si radicalizzerà con il minimalismo, criticato con *Antiform* (1968) dallo stesso Robert Morris. L'inversione di rotta si esplicita a partire dagli anni '70 del Novecento, momento in cui esplodono anche le correnti di arte femminista.

L'exkursus approda al XXI secolo, quando quel senso di disgusto proprio dell'Abject Art degli anni '80 del Novecento viene reinserito come elemento costitutivo dell'insieme più complesso che è l'organismo umano.

Le sezioni successive prendono in esame *Paesaggi, Cosmologie, Architetture, Segni e motivi*. L'accento dunque è espressamente posto sul soggetto, un soggetto che nel tempo muta i suoi tratti. Emblematico in questo senso è, per esempio, quanto viene analizzato nel capitolo *Architetture*. Qui Pepe Karmel sottolinea l'evoluzione dell'urbanistica, contrapponendo la città medievale, tutta vicoli e sovrapposizioni, a quella moderna organizzata intorno a un reticolo di viali fiancheggiati da edifici eleganti. Questa osservazione si lega a quanto scrive Piet Mondrian nel 1917 in *Il neoplasticismo in pittura*, descrivendo la città moderna come espressione visibile dello *Zeitgeist*; di più, l'artista precisa che la pittura "astratto-reale si è sviluppata sotto l'influsso della vita culturale pienamente moderna della metropoli". Ma nel 1917 Piet Mondrian aveva

già sostituito le immagini riconoscibili di città con ritmi di linee e campiture colorate, evocazioni più che deduzioni o descrizioni dei caratteri urbani.

A partire dai dipinti cartografici di Jasper Johns, nel 1994 Robert Storr organizzò la mostra *Mapping*, in cui venivano presentate solo opere di artisti contemporanei che includessero carte geografiche o ne imitassero l'aspetto. Similmente, ma adottando una cronologia più ampia, nella sottosezione *Mappe e grafici*, che si colloca nell'ultimo capitolo del volume *Segni e motivi*, Pepe Karmel raccoglie una serie di opere che indagano lo stesso tema. L'autore associa alla geografia i grafici, riconducendo questa scelta allo sdoppiamento del significato della parola inglese 'chart', che dalla fine del Settecento iniziò a significare esclusivamente grafico e non carta (nautica ad esempio). Questo perché l'ingegnere inglese William Playfair nel 1786 inventò i grafici a linee e a barre e successivamente, nel 1801, i grafici a torta. Così come avvenne per le mappe geografiche, anche questi 'chart' attirarono nel tempo l'interesse di artisti come Tiffany Chung o Maja Bajevic.

È forse in quest'ultima sezione che più si può ritrovare il risultato del progetto iniziale del volume. Infatti, qui più che altrove, si leggono nomi di artisti che esulano dal mainstream della macro-narrazione convenzionale. Già la mostra del 2012-2013 del MoMA, *Inventing Abstraction, 1910-1925* aveva dimostrato la simultaneità della nascita e dello sviluppo dell'arte astratta in diverse città europee e nordamericane con una selezione di opere tra le più influenti. Allo stesso modo:

in Europa, una serie di mostre dedicate al costruttivismo polacco ne ha evidenziato l'importanza come degno erede dell'avanguardia russa. Diversi studiosi si sono concentrati sui decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, rilevando l'esistenza di correnti in precedenza ignorate solo perchè emerse al di fuori degli Stati Uniti. Altre innovative esposizioni allestite in vari paesi europei hanno evidenziato i numerosi punti di contatto tra avanguardie postbelliche europee e americane. Storici dell'arte di diversi continenti hanno ricostruito le ricche storie dell'astrattismo in America Latina, Asia orientale, Medio Oriente e Africa. Considerare storicamente insignificanti questi capitoli della storia dell'astrattismo solo perchè non

hanno trovato posto in una narrazione di cinquant'anni fa non ha alcun senso (così alla pagina 27).

Di qui, il progetto del volume intende invece porre al centro nuovi protagonisti. Da notare però che alla fine dei conti anche Pepe Karmel cede alla storia fatta dai grandi e più conosciuti nomi dell'arte astratta e i protagonisti, che avrebbero dovuto stare al centro della ricostruzione, si trovano ad essere ancora solo un metro di paragone che movimentava e sommuove, ma non abolisce, l'ordine di quel discorso.

Il libro offre comunque una panoramica ampia e ricca di nomi e opere d'arte, spesso conservate in piccoli e remoti musei o collezioni private, così come si legge nei ringraziamenti. Il volume rientra pertanto nella categoria dell'Atlante utile a educare lo sguardo e a ricollocare nei suoi tempi l'arte astratta e le sue variazioni sui temi. L'autore ha dichiarato che da lungo tempo meditava su questo progetto che è riuscito a sviluppare solo negli ultimi anni: ma le molte illustrazioni che corredano il volume imbastiscono una mostra fittizia, in cui l'allestimento è tutto concettuale anziché attuale, l'ennesima esperienza virtuale/immaginaria che però ha dalla sua la materica fisicità del bel volume di cui ci è dato godere. Dal mio osservatorio di lettrice posso dire infine che il libro di Pepe Karmel, al di là delle intenzioni dell'autore, inaugura un nuovo genere: il 'catalogo senza-mostra'.

English abstract

In this review Vittoria Magnoler presents *L'arte astratta. Una storia globale*, by Pepe Karmel for Einaudi 2021. Through the observations on the method adopted by the author and the organization of the themes, she underlines the peculiarities of the book that she sees as a catalogue without an exhibition. The review runs across the *vexata quaestio* of the birth of abstract art and its significance, emphasizing the importance of the subject even if it could seem not identifiable.

keywords | arte contemporanea; arte astratta; global studies; visual studies.