

arte moderna,
saggi

MEDARDO

Fu Luciano Fabro a fare conoscere a Sharon Hecker l'arte di Medardo Rosso e la sua «contemporaneità»: ne è venuto fuori «Un monumento al monumento», edito in Italia da Johan & Levi

Medardo Rosso,
Ecce puer, 1906,
Piacenza,
Galleria Ricci Oddi

Transnazionale dematerializzato prima di tutti

di ILARIA BERNARDI

Leggere la storia dell'arte quale incessante ripetere o negare le ricerche di volta in volta precedenti, significa aderire a quella che nel 1973 Harold Bloom definì *the anxiety of influence*. Il concetto di «influenza» non è però, sempre e solo, unidirezionale: ogni artista influenza il successivo passandogli il testimone, ma al contempo chi viene dopo può influenzare la lettura dell'opera del suo predecessore portando alla luce potenzialità rimaste secondarie o nascoste.

A darne un'implicita conferma è la monografia di Sharon Hecker **Un monumento al monumento** *Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*, pubblicata da Johan & Levi Editore (pp. 320, € 33,00). Si tratta di un interessante studio in cui, oltre a ripercorrere cronologicamente l'attività dello scultore, se ne rilevano gli aspetti che altri artisti hanno colto *ex post* e che, da loro condotti a sviluppo, sono divenuti caratteristici dell'arte del nostro tempo. La tesi su cui si fonda il volume è infatti la seguente: l'origine dell'arte moderna risiede in Medardo Rosso, non solo in Rodin a cui si è soliti attribuire il ruolo di solitario ed eroico innovatore.

1992, la visita a Barzio

La volontà di rintracciare l'influenza di Medardo Rosso sull'arte moderna e contemporanea deriva forse dalla particolare occasione in cui Sharon Hecker si trovò a «incontrarlo» per la prima volta. Come ricorda nell'introduzione del libro, fu Luciano Fabro, assieme alla figlia Silvia e alla sua biografa Jole De Sanna, ad accompagnarla nel 1992 a Barzio, a visitare il Museo Medardo Rosso. Fabro considerava infatti quest'ultimo uno dei principali punti di riferimento del suo lavoro, che pertanto non poteva essere compreso senza prima aver conosciuto l'opera dello scultore di esso ispiratore. Da allora Sharon Hecker ha intrapreso lo studio di Medardo Rosso, di cui oggi è tra le massime esperte, cercando di rintracciarne l'influenza anche sugli artisti più recenti.

Ma chi era quell'indomito scultore che il critico d'arte tedesco Julius Meier Graefe definì «caparbiamente refrattario a qualunque vaga forma di compromesso»? Gli otto capitoli di cui si compone *Un monumento al monumento*, ben ne ripercorrono la storia e le opere.

Nato a Torino il 20 giugno 1858, Medardo Rosso si trasferisce con la famiglia a Milano nel 1877. Lì espone per la prima volta una sua scultura, *L'alienato*, in occasione dell'«Indisposizione di belle arti» del 1881. Il titolo della mostra è profetico: l'indisposizione a piegarsi all'eroica e nazionalisti-

ca scultura ottocentesca, costituirà la principale caratteristica del suo percorso.

Già nel 1883, infatti, viene espulso dall'Accademia di Brera per aver realizzato un «sovversivo» monumento funebre: ne *La Riconoscenza*, anziché scolpire, secondo la tradizionale scultura monumentale dell'epoca, una figura femminile assorta in preghiera, pone a terra, eliminando il tipico piedistallo, una donna prostrata su una tomba aperta, con i piedi nudi e i sandali veri poggiati vicino.

Ma è con il trasferimento nel 1889 a Parigi, città dove risiederà fino al 1922, che la sua «rivoluzione» giunge a compimento: i classici temi eroici della scultura ottocentesca sono sostituiti da uomini, donne e bambini, emarginati, malati (*Enfant malade*, 1893-'95), malinconici oppure ridenti, che non modella realisticamente, ma frammenta e fonde nella cera (suo materiale d'elezione) o nel bronzo, dematerializzandoli. Sovente li inclina arditamente in avanti (in *Impression de boulevard. Paris la nuit*, 1896-'99), oppure ne elimina il corpo e i connotati individuali (in *Madame X*, ca. 1896). L'antierismo, la frammentazione, la dematerializzazione, il disassamento e l'astrazione intrinseci alle sue sculture, sottolinea Sharon Hecker, sono poi divenuti capisaldi dell'arte contemporanea, assieme alla pratica di accostare elementi ar-

tistici a non artistici, nonché opere di epoche differenti, applicata da Medardo Rosso nel 1887 quando a Venezia espone la *Ruffiana* sul battente di una porta, e nel 1903 quando presenta nel proprio studio alcuni suoi lavori moderni accanto a sue riproduzioni di opere antiche.

Lavorando su piccola scala, con materiali a buon mercato e dotandosi di una propria fonderia, rende inoltre la scultura facilmente trasportabile, più economica e libera dalle grandi commissioni. In anticipo con i tempi, cerca così di alimentare il mercato e al contempo di controllarlo vendendo i suoi lavori direttamente in studio e compiendo «performance» nella sua fonderia dove si esibisce nella fusione del bronzo.

Cambiare le date e i titoli

È anche tra i primi a captare le potenzialità della fotografia nel controllo dell'immagine pubblica: per questa ragione, distribuisce ai clienti fotografie che lo ritraggono nello studio e foto-cartoline da lui firmate e ritoccate raffiguranti sue sculture.

Ma la grande rivoluzione di Medardo Rosso include anche la prassi di cambiare, oltre alle date, i titoli delle opere tenendo conto della lingua della città dove sarebbero state esposte. Così facendo, percorre la confutazione dei concetti di tempo, di spazio e di appartenenza nazionale attuata dall'arte del ventesimo secolo.

Non appare quindi strano che sia molto ampio il novero degli artisti influenzati, secondo Sharon Hecker, dal suo lavoro: l'elenco va da Constantin Brancusi a Umberto Boccioni, da Alberto Giacometti a Henry Moore, dagli italiani Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Mario e Marisa Merz, agli stranieri Joseph Beuys, Wolfgang Lai, Anish Kapoor e Urs Fischer.

Questa grande fortuna postuma di un autore che ha fatto del fuggire da etichette, movimenti artistici e confini nazionali, un aspetto chiave del suo percorso verso un'arte transnazionale, fluida, dematerializzata, conferma quanto J.R.R. Tolkien sostiene nella citazione scelta da Sharon Hecker come epigrafe del volume: «Non tutti gli erranti sono perduti», anzi!



Ampio il novero degli artisti da lui influenzati: da Brancusi e Henry Moore, agli italiani Penone, Anselmo, i Merz, fino a Kapoor e Fischer

■ AUX POUCES ■

**Indovina:
due Leoni
a Auxerre**

Simone Facchinetti

Tutti i paesi sono uguali: in qualche modo si rispecchiano in loro stessi. Faticano a riconoscere una parte diversa, straniera o borderline. Ciò avviene frequentemente, almeno nell'ambito delle aste. Intendo quelle minori, periferiche, ovvero le meno sorvegliate. È lì che si registrano le sviste più eclatanti. Gli spagnoli riconoscono gli spagnoli, non parliamo degli olandesi, figuriamoci i francesi. Gli americani si salvano quasi sempre, pragmaticamente, e quando non sanno che pesci pigliare, mettono un bel «Continental School», che ha il suono sordo di una pietra tombale. L'ultimo dipinto importante di Mattia Preti è passato a Barcellona, ovviamente come opera di un anonimo spagnolo. Ricordo molto bene quell'asta perché il banditore aveva perfino perso la voce (a forza di urlare), oltre che il controllo della situazione.

Non riusciva a capacitarsi del fatto che il quadro di uno sconosciuto stesse moltiplicando quasi 100 volte il prezzo di stima. Anche uno degli ultimi dipinti di Artemisia

Gentileschi è stata battuto a Bruxelles con l'attribuzione a un anonimo pittore olandese (il Belgio ha gli occhi sull'Olanda, viceversa meno). La morale è che si possono fare delle scoperte sensazionali in quelle zone grigie della storia dell'arte che si trovano momentaneamente espatriate. Ma veniamo a un caso concreto. Il 1° ottobre scorso nella regione francese della Borgogna-Franca Contea, a Auxerre, sono transitati due fogli molto interessanti, entrambi schedati come «écoles française» (Auxerre Enchère, lotti 241-242). Quello di soggetto maschile (qui riprodotto) reca il numero «124» (che, come vedremo tra poco, corrisponde al numero di una sequenza), seguito dal mese di «dicembre» e dalla data

«1618». Il foglio di soggetto femminile ha anche lui una cifra (135), il mese di «aprile» e la data «1619». L'uomo ha un vistoso collare inamidato che gli incornicia il volto sorridente, tratteggiato con pochi colpi di matita nera. La luce che colpisce il naso, gli occhi e il mento, è ottenuta con un gesso bianco. Il segno è sicuro, abilmente costruito da una mano senza incertezze. La medesima che ha dato il volto documentario, quasi privo di espressione, della donna. Ma quale pittore francese tra il 1618 e il 1619 è in grado di realizzare dei ritratti del genere? Forse Simon Vouet? Oppure Nicolas Tournier? Valentin de Boulogne? O l'altro Nicolas, Regnier? In ogni caso sarebbe un pittore francese stregato dall'Italia, o, più precisamente, dall'eredità di Caravaggio. Questo spiegherebbe la presenza delle scritte con i mesi espressi in lingua italiana, come avrebbe

potuto fare solo un artista perfettamente ambientato qui da noi. Ma sarà proprio così? No. Chi ha un po' di confidenza con la pittura italiana del Seicento identifica all'istante



un disegno di Ottavio Leoni (1578-1630). Il più celebre ritratto di Caravaggio (quello, per intenderci, che campeggiava sulle vecchie centomila lire) è uscito dalle sue matite colorate. Idem dicasi per l'effigie di Galileo Galilei, giusto per stare nel Pantheon italiano. A partire dal gennaio 1615, il nostro autore ha iniziato a segnare su ogni ritratto il mese e l'anno di esecuzione, assieme a un numero progressivo. Ecco spiegata la presenza delle due cifre. Leoni era celebre per la rapidità con cui abbozzava un ritratto. Gli bastava uno sguardo per ricavarne uno «alla macchia»: «così detti perché si fanno solo con vedere una volta il soggetto, e per così dire, alla sfuggita». Quelli di Auxerre dalla «macchia» sono fortunatamente usciti.