Legami concettuali tra la nuova filosofia e l'arte moderna

Jaroslav Kabelka

[eSamizdat (I), pp. 123–126]

J. Kabelka nell'officina delle forme: un cubista ceco su futuro antimoderno e futuristi moderni

di Catia Renna

È certo un caso che l'articolo di Jaroslav Kabelka, architetto cubista boemo dei primi del XX secolo, sia qui proposto per la prima volta in traduzione italiana a novant'anni esatti dalla sua pubblicazione sulle pagine della storica rivista del gruppo Mánes di Praga. Si tratta di un testo forse tra i meno noti ma, nella sua concisione, tra i più illuminanti circa i presupposti filosofici di quel fenomeno per molti aspetti fecondamente marginale che fu il cubismo ceco. Non è però accidentale il fatto che, a leggerlo a distanza di quasi un secolo, appaia come un testo eccezionalmente lucido nel giudizio estetico sulla propria epoca, ma soprattutto in evidente sintonia con molti nuclei teorici dell'arte contemporanea. La recente ripresa di interesse della critica per il cubismo ceco parrebbe nascere, infatti, da una consonanza profonda di vedute con quello che fu all'epoca un fenomeno per molti versi "eretico", al punto che molti dei suoi connotati *antimoderni* l'accomunano all'orizzonte teorico della recente architettura postmoderna. Un primo aspetto di omologia è la sintesi originale di idee non originali: nel caso del cubismo ceco, l'acquisizione eterodossa di stimoli esterni, derivati dalle avanguardie europee, e la loro autonoma rielaborazione. Più interessante però risulta il comune piano teoretico, che potremmo dire "extra-moderno" in senso lato. Prendendo le distanze dal mimetismo razionalista e protofunzionale di Le Corbusier, tipico dell'arte moderna, che postula un rigoroso isomorfismo tra progetto e opera, rappresentazione e rappresentato, i cubisti cechi teorizzano una netta distinzione tra progetto e oggetto, idea e forma, per molti versi vicina al principio di *contraddizione* dell'architettura postmoderna (R.Venturi)[1]. Il postulato di funzionalità, cardine dell'architettura moderna, secondo cui l'edificio deve "servire" a qualcosa o "veicolare" un messaggio, viene rigorosamente criticato dai cubisti cechi (Kabelka, Hofman, e altri) a favore della centralità di una "forma concettuale" (*forma interna*) che la struttura esprime. In tal modo l'architettura si ritrova a pieno titolo compresa nel novero delle arti e, soprattutto, acquista un valore non più soltanto estetico-simbolico, ma gnoseologico, configurandosi come una specifica attività di esplorazione ed espressione del mondo.

A questo proposito è centrale la riflessione sui modelli operata da Kabelka nell'articolo proposto. L'orizzonte di riferimento è, notoriamente e dichiaratamente, quello francese: dal punto di vista estetico la pittura di Picasso e Braque; in filosofia, il pensiero antideterministico e intuitivista di Bergson e le teorie logico-matematiche di Poincaré. Contro il naturalismo artistico e il positivismo filosofico, frutto entrambi di un rigido determinismo meccanicistico, Kabelka individua, nella riflessione bergsoniana sulla coscienza intuitiva e nell'analisi a cui la pittura di Picasso sottopone il processo di percezione dell'oggetto, gli strumenti pratico-concettuali atti a descrivere la relazione creativa tra progetto e opera che i giovani architetti cechi andavano sperimentando. Il punto è oltrepassare la mera riproduzione (esteriore o interiore) del rappresentabile, sostituendo all'idea di oggetto della conoscenza quella di fenomeno della percezione. Secondo la teoria cubista, la realtà è per sua natura dinamica, per cui la sua relazione estetica con il soggetto non può che attuarsi mediante intuizione e azione. Nella prassi creativa, il progetto artistico esplora e poi esplicita la "forma interiore" dell'oggetto attraverso le sue diverse manifestazioni percettive, secondo quanto teorizzato, oltre che dall'intuizionismo bergsoniano, dalla coeva fenomenologia di E. Husserl, anch'essa del resto assimilata in modo eretico in versione boema[2].

[1] Su quanto detto si vedano soprattutto M. Bayerová – Th. Vlček, "Kubismus, věda, filozofie – Vztahy a inspirace", *Český kubismus 1909–1925. Malířství, socharství, umělecké řemeslo, architektura*, Stuttgart 1992, pp. 44–53; M. Lamarová, "Influenze e contributi alla teoria del cubismo boemo", in F. Burkhardt – M. Lamarová, *Cubismo cecoslovacco, architetture e interni*, Milano 1982; J. Roberts, "Melancholy Meanings: Architecture, Postmodernity and Philosophy", *The Postmodern Arts*, a cura di N. Wheale, London-New York 1995, pp. 130–149; R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, London 1977.

[2] La questione del dinamismo tornerà infatti in Jan Patočka ampliata di nessi ermeneutici rispetto alla versione del suo maestro: il fenomeno stesso viene inteso dal filosofo ceco come processo di esplicitazione dell'oggetto, la realtà interpretata come un campo di attività relazionali attraverso cui è il soggetto stesso a definirsi. A proposito della nozione di "eresia", sarà proprio Patočka a teorizzarne la fecondità filosofica (per la sua definizione, si veda J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Praha

La forma architettonica cubista nasce così da una continua interazione tra materia e progetto, tra dettaglio formale (non più mero ornamento decorativo) e struttura. Nel caso degli artisti cubisti l'indagine sul dinamismo della realtà è tuttavia ben lontana dall'esaltazione di un cinetismo superficiale, di un nietzscheano vitalismo. Anche a questo proposito, l'articolo di Kabelka può risultare interessante, dal punto di vista storico e documentario. Il 1913 è infatti l'anno della mostra dei futuristi italiani a Praga. Il giudizio che Kabelka esprime sul futurismo italiano si riassume in un sommario apprezzamento dei presupposti estetici generali, di contro a un radicale scetticismo riguardo al loro esito concreto. La pratica artistica dei futuristi conduce, a suo giudizio, solo a risultati mediocri, ancora fortemente debitori della concezione moderna dell'arte: una riproduzione mimetica del cinetismo esteriore dell'oggetto, piuttosto che l'espressione del suo dinamismo interno, del processo attivo della sua percezione. Interessante notare che analogo giudizio estetico esprimeva, in quel medesimo 1913, anche Karel Čapek che, sempre in proposito, commentava:

> È corretto dire che quando osserviamo il mondo esterno non possiamo rifarci a una mera sensazione istantanea, di fatto solo sensoriale e accidentale; tuttavia l'istantaneità, l'accidentalità delle impressioni non è dettata neanche da un flusso di sensazioni. [...] È pur vero, però, che passare da impressioni a opinioni più stabili significa lavorare le impressioni nell'officina dell'anima, ossia rielaborarle, disciplinarle, dar loro solidità, legittimità, insomma, idealità. È questa la base propria della teoria dei "cubisti", incomparabilmente più compiuta di quanto sia la dottrina dei futuristi italiani[3].

Il lavoro pittorico di Picasso e Braque nell'officina antimoderna sorta sulle rovine del rigido spazio euclideo, abbattuto dalle teorie logico-matematiche di quegli stessi anni, mostrava ai giovani apprendisti architetti praghesi l'arte di cogliere e strutturare l'oggetto nella sua complessità fenomenica, senza tuttavia fare di concetti come "relativismo", "dinamismo" o "sintetismo" rigidi vessilli innalzati in nome di una ennesima scuola artistica. Sintesi straordinariamente lucida nel suo giudizio sul presente e sui possibili sviluppi futuri dell'arte europea, l'articolo di Kabelka si chiude con un interrogativo, quasi che il 1913 segni l'arrivo a una sorta di bivio epocale. Da un lato, paventando il pericolo di prendere una via circolare verso un ritorno al mimetismo simbolico (cosa che in parte accadde con il successivo funzionalismo, espressione matura di una concezione tuttavia ancora moderna dell'architettura). Dall'altro lato, prospettando l'azzardo d'imboccare un viottolo laterale, quasi una scorciatoia cronologica, straordinaria e precocissima anticipazione di una sensibilità estetica di quasi un secolo a venire.

1975).

[3] K. Čapek, "Vystava maleb italských futuristů " [1913]; ora in K. Čapek, *O umění a kultuře*, I [Spisy XVII], Praha 1984, pp. 348–349.

SEMPRE è segno di maturità culturale quando la vita spirituale di una società tende verso la sintesi integrativa delle sue componenti, quando speculazione intellettuale e creazione artistica mostrano, nei loro mezzi e nei loro intenti, un'intima affinità. Ritengo che questo segno di sinteticità non sfugga ad alcuno che si sia trovato anche solo un attimo a riflettere sulla circolazione delle idee in campo filosofico e artistico che esiste oggi in Francia. Mi riferisco con ciò al pensiero filosofico di Bergson e alle sue stupefacenti affinità, ai legami e agli echi, più o meno consapevoli ed evidenti, che rinveniamo nell'arte letteraria, musicale e figurativa contemporanea.

La spiegazione più naturale sta forse nel fatto che le idee filosofiche rispondono alle esigenze dello spirito e alla sensibilità della nostra epoca, e che all'inverso tali esigenze esauriscono il loro senso nella produzione artistica più recente.

La svolta nello sviluppo del pensiero, avvenuta sul finire del secolo scorso, e che va considerata un distanziamento dal positivismo, acquista proprio nella filosofia di Bergson un'espressione positiva e fruttuosa. Il positivismo filosofico e il naturalismo artistico rappresentavano una seria minaccia per le facoltà attive e creative dell'individuo; il tragico tentativo nietzscheano volto alla rivalutazione di tutte le qualità e alla creazione di un superuomo era destinato a naufragare non appena si fosse profilata all'orizzonte la fosca idea dell'eterno ritorno. È chiaro che Nietzsche, che aveva grande dimestichezza con la filosofia positivista, non era riuscito a superare quella concezione meccanicista e determinista della vita.

Al contrario la filosofia di Bergson è indeterminista, la sua concezione della vita non è meccanicista. Questo perché l'essenza di ogni vita è un'incessante attività, che non è soggetta al regime meccanico e logico introdottovi dalla nostra ragione, ma si governa secondo una regola organica che è quella del libero sviluppo creativo. La conoscenza intuitiva, che è un'integrazione della conoscenza razionale, immette l'individuo quale libero elemento all'interno di questo libero flusso di vita. Nel suo scritto *Le Rire* Bergson parla del significato dell'arte, della sua importanza nella nostra vita spirituale. Ogni vera arte, così come la conoscenza filosofica, deve porci faccia a faccia con la realtà assoluta della vita, l'arte ne è

la visione più diretta e immediata. In virtù di una grazia segreta, all'artista è permesso che gli divenga trasparente quel velo, fitto e impenetrabile alla maggior parte degli uomini, che una fata – per malanimo o simpatia? – ha collocato tra noi, la nostra coscienza e la natura. La vita quotidiana vuole che conosciamo le cose in rapporto alle nostre esigenze, mentre i nostri sensi e la nostra coscienza ci presentano la realtà in una mera semplificazione pratica; la piena individualità delle cose e dell'essere ci sfugge quasi sempre, dato che il percepirla non risulta utile alla nostra vita pratica. Il filosofo raggiunge l'autentica realtà della vita liberandosi, con un atto di forza e di volontà, da questa quotidianità attraverso un percorso di sistematica riflessione razionale che culmina in una conoscenza intuitiva. Per l'artista tale liberazione si offre in natura, è connaturato alla struttura del suo pensiero o della sua coscienza, si manifesta *immediatamente* in una sorta di virginale modo di vedere, di ascoltare o di pensare. Così il filosofo, che approda all'intuizione assoluta, crea un ponte tra la filosofia e l'arte che in tal modo acquisisce una conoscenza di carattere metafisico. E l'arte moderna risponde davvero agli enunciati della speculazione filosofica bergsoniana, soprattutto nello sforzo di penetrare nell'assoluta *realtà della vita, dinamica e indeterminata*. È impossibile non rilevare l'affinità delle idee di Bergson con il carattere della musica di M. Debussy, ad esempio, con la sua teoria del flusso di melodia (*la mélodie continue*) e con il portato emotivo della sua arte. La convergenza della filosofia di Bergson con il lirismo intuitivo della nuova poesia francese salta agli occhi.

Se poi prendiamo in considerazione le opere della pittura moderna, vi rinveniamo analoghi segni di fermento e di ricerca. Proprio la pittura dimostra in modo assai evidente che le rigenerate opere d'arte moderna sono profondamente ancorate ai mutamenti della vita della nostra epoca, che sono il prodotto di un inopinato progresso di civiltà avvenuto nel corso del XIX secolo. È incontestabile che il secolo dei prodigi dell'elettricità, delle macchine e delle metropoli abbia portato a nuove prospettive sostanziali nel modo di vedere la natura, a un nuovo concetto di movimento e di velocità, di spazio e di tempo. Se vuole trasmettere la realtà della vita moderna in tutta la sua pienezza ed emotività, l'artista figurativo non può accontentarsi dei mezzi espressivi della tradizione. Nuovi elementi disgreganti si celano già nell'impressionismo, mentre l'espressionismo va in questo ben più avanti. Le tendenze più recenti, poi, sono ormai in aperta opposizione con la convenzionale tradizione della concezione naturalistica dell'arte.

I futuristi italiani sono i rivoluzionari più radicali. Acerrimi nemici di qualsivoglia tradizione, ricercano lo stile del movimento, cosa in cui nessuno si era finora cimentato. Con un'indefessa esaltazione dell'intuizione individuale si sforzano di fondare leggi totalmente nuove che rendano possibile trasmettere una sensazione dinamica, ovvero il ritmo particolare di ogni oggetto, la sua cadenza e il suo movimento. Dato che il moto e la luce annientano la materialità statica dei corpi, i futuristi interpretano gli oggetti sulla tela come incipit o prolungamenti dei ritmi attraverso cui gli stessi oggetti s'imprimono alla nostra sensibilità. Solo che nella pratica artistica spesso la loro aspirazione a cogliere la dinamicità dell'oggetto si appiattisce sulla mera rappresentazione dell'oggetto in movimento, che non è dinamismo interiore e qualitativo, ma piuttosto quantitativo ed esteriore; e nei loro mezzi espressivi sono ancora troppo in debito con la pittura simbolista, impressionista, neoimpressionista. La tendenza cubista, entro cui particolarmente promettente appare l'arte di P. Picasso, si pone ugualmente contro i dettami della visione naturalistica, intende esprimere un nuovo rapporto con il mondo esterno, non solo esteriore ed ottico, tende alla rappresentazione dell'essenza dinamica della realtà attraverso la materializzazione della geometria interna degli oggetti. In questo il cubismo mostra di compiere davvero uno sforzo radicale nella ricerca di nuovi mezzi espressivi che esprimano quel rapporto del soggetto artistico con la realtà dinamica. Lo impegna soprattutto lo studio dello spazio pittorico. La critica allo spazio tridimensionale euclideo, che presuppone l'immutabilità dell'aspetto delle figure in movimento, porta alla costruzione di uno spazio pluridimensionale. Il sostegno concettuale arriva dalle moderne teorie matematiche; basti ricordare H. Poincaré, da poco scomparso, per il quale lo spazio tridimensionale euclideo non ha validità alcuna, dato che è solo una convenzione, la più semplice e comoda, sinora sanzionata dall'esperienza sensoriale. E allora ci libererà il cubismo dai pregiudizi formali e cromatici dei nostri occhi e ci offrirà una visione interiore

della vita degli oggetti in un nuovo, suggestivo scintillio delle loro forme e dei loro colori, oppure, lungo un altro percorso, scivolerà di nuovo nella statica arte tradizionale?

[Titolo originale: "Ideové vztahy novodobé filosofie a moderního umění", *Volné Směry*, 1913. Traduzione di Catia Renna]

www.esamizdat.it