

di Jean Clair

Un tempo segregato tra i libri preziosi e le vetrine dei musei, il mostro ha ora finito per invadere tutto, mentre la rappresentazione della forma canonica degli Olimpi sembra divenuta un'eccezione da respingere con stupore, se non addirittura con leggero sarcasmo. Stupore di incontrare, in un dipinto o in una scultura contemporanea, l'aspetto di un corpo che rispetti le leggi di un'anatomia normale. Distacco imbarazzato dinanzi alla rappresentazione di un viso e alla raffigurazione di un nudo che obbediscano alle cosiddette regole accademiche. Le forme mostruose che l'arte contemporanea ostenta, tra cui l'omuncolo, il gigante, l'acefalo, saranno considerate al contrario come manifestazioni di un individuo liberato dai suoi limiti, dalle sue alienazioni, delle sue conformazioni, o persino come simboli di un'umanità svincolata finalmente dalle catene della ragione e dai canoni che reprimono la bellezza. Tuttavia, il Picasso degli anni Trenta, Balthus, Francis Bacon, Lucian Freud e molti altri hanno continuato, e con notevole genio, a interrogare il corpo. Ma queste morfologie attente alle forme antiche stupiscono di più delle difformità e deformazioni perseguite dalle dottrine delle avanguardie, dal Cubismo al Plasticismo, dal Futurismo al Surrealismo. Un nudo elastico e mostruoso di Dalí non sciocca più; ma un nudo classico del maestro di Mougins, oppure un nudo di Stanley Spencer in Inghilterra, o di Edward Hopper negli Stati Uniti, un nudo di Avigdor Arikha in Francia o di Fausto Pirandello in Italia, susciteranno invece fastidio e incomprensione.

L'anomalia sarebbe soltanto una delle forme della normalità, forse la più ricca, la più avanzata. Essa diviene in arte, come nelle scienze della vita, l'elemento che sembra spiegare, per contrasto, la formazione del «normale». La mostruosità diventa l'oggetto di una scienza naturale in cui il mostro cessa di essere un oggetto particolare per trasformarsi in un soggetto comune d'esperienza. La sperimentazione artistica, analogamente, cerca ora di analizzare e scomporre le forme della propria tradizione per trarre dalla loro dislocazione e dal loro rimontaggio delle delucidazioni sull'essere stesso dell'uomo e sulla sua universalità. Il particolare non è più l'eccezione, è la porta d'accesso alla regola. È nel momento in cui la teratologia si costituisce come scienza e rivendica il merito di creare il suo oggetto che l'arte a sua volta si affranca, o così crede, dalla servitù di rappresentare la realtà, e rivendica la libertà di creare un'opera indipendente. Unica differenza: la scienza si basa su regole, mentre l'arte vuole allontanarsi

LA NORMALITÀ DI VEDERSI DEFORMI

I mostri invadono l'arte per annunciare la fine della civiltà

Omuncoli, giganti, acefali sono al centro della rappresentazione dell'uomo dai tempi di Goya. E ora sono diventati la regola



Per saperne di più

Libri

Per gentile concessione dell'editore pubblichiamo in questa pagina uno stralcio di *Hybris. La fabbrica del mostro nell'arte moderna* di Jean Clair (Johan&Levi, pagg. 165, euro 24)

Dello stesso autore: *L'inverno della cultura* (Skira, 2011)

La responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra terrore e eresia (Abscondita, 2014)

La crisi dei musei (Skira, 2008)

da ogni razionalità. La scienza ormai spiega la presenza, se non la necessità, del mostro, mentre l'arte lo moltiplica e gli conferisce ogni potere.

È nel 1818, in pieno Romanticismo, che Étienne Geoffroy-Saint-Hilaire definisce il progetto di provocare artificialmente la creazione di mostri: «Cercavo di trasportare l'organizzazione subinaria insoliti». Goya avrebbe potuto usare le stesse parole. Morto nel 1828, il pittore è un contemporaneo dello scienziato. «Il sonno della ragione genera mostri». Questa potenza generatrice, questo parto, questa scoperta, questa phantasia o questo phainomai vanno temuti o al contrario ricercati? Si tratta di generare dei mostri oppure di partorirli? In altri termini, «Il sonno della ragione non sarebbe forse liberatore più che ge-

neratore di mostri?». «Qui comincia la pittura moderna» concluderà Malraux nella sua opera su Goya. Nasce con lui l'immagine inaugurale e terrificante della nostra epoca, tra Romanticismo e Rivoluzione: il colosso. Ma allora si potrebbe dire, con Malraux, che la pittura moderna è cominciata con la rappresentazione di un mostro.

Artificiosa, l'arte partorisce mostri. Lo specifico dell'arte è fabbricare mostri per conoscere meglio la natura dell'uomo: il mostro diventa una finzione direttrice, cessando di essere una forma deviante. Se la scienza moderna si vanta di provocare mostruosità a titolo sperimentale, significa che «il mostro è naturalizzato, l'irregolare è ricondotto alla regola, il prodigio alla previsione». L'arte contemporanea avrebbe il com-

pito di agevolare proprio questo progresso nella conoscenza della rappresentazione del corpo come morfologia. Il pittore, lo scultore, lavorano sulla figura attraverso le fratture, le incrinature, gli smontaggi ingegnosi e i rimontaggi arbitrari delle forme, come anche nell'applicazione dei colori, producendo creazioni sperimentali. Un piccolo dettaglio fondamentale, tuttavia, impedisce al parallelo di funzionare sino in fondo: se in biologia il pensiero razionale trionfa sulla mostruosità facendo dei mostri oggetti di studio e non più soggetti di terrore o di curiosità, in arte, al contrario, le norme che regolavano la pratica della pittura o della scultura, le leggi della rappresentazione, spariscono man mano che l'arte stessa si allontana dalla scienza del corpo.

La *hybris*, la dismisura, l'abbandono all'orgoglio, agli eccessi sessuali, alle pulsioni criminali e a tutto ciò che l'età classica in Francia definiva «trasporti», era in Grecia una grande colpa, un delitto di cui le creature mostruose erano espressione. La pulsione è la dissipazione istantanea, repentina e imprevedibile di un'energia vitale che Freud avrebbe chiamato libido, indirizzata verso uno scopo diverso da quello che le è stato assegnato. Il «trasporto», nella lingua del XVII secolo, è letteralmente una metafora che, nella comparazione, sbaglia d'oggetto, e di conseguenza di misura. Tale scarto è la *hybris*. Essa era punita dalla vendetta, *némesis*, che portava la distruzione. La presenza nell'arte odierna di forme biologiche altrettanto singolari di quelle dei mostri del passato, il gigante, l'omuncolo e l'acefalo, è la manifestazione della *hybris* della modernità, e anche qui, come negli altri momenti di rottura che abbiamo evocato, è il sintomo di una società in crisi, probabilmente sull'orlo della scomparsa.

**PIÙ SORPRENDENTE IL NUDO DI HOPPER**

A destra, «Premonizione della guerra civile» di Salvador Dalí (1936). Sopra, «A Woman in the Sun» di Edward Hopper (1961). Secondo il critico francese Jean Clair siamo talmente abituati alla deformità nella rappresentazione del corpo umano che, paradossalmente, è più sorprendente il nudo «normale» di Hopper

