DOPPIOZERO

Le doppie visioni di Svenja Deininger

Stefano Chiodi

13 Ottobre 2020

L’intenzione, ai primi di marzo, era visitare la mostra di Svenja Deininger alla Collezione Maramotti il giorno della sua inaugurazione, cancellata però all’ultimo momento a causa del *lockdown* e della traumatica sospensione di ogni vita sociale (resta aperta fino al 6 dicembre 2020; fino al 16 maggio 2021 è invece visitabile un’altra mostra appena inaugurata, *Mollino/Insides*, che presenta lavori pittorici di Enoc Perez e fotografie di Carlo Mollino e Brigitte Schindler). Penso a quei giorni cupi e angosciosi tornando a Reggio Emilia in una giornata chiara d’estate, in un’atmosfera certo più serena sebbene dominata dalle minuziose, indispensabili precauzioni che scandiscono ormai la nostra quotidianità. L’occasione è doppiamente interessante per la possibilità molto rara di osservare da vicino quattro *Composizioni architettoniche* di Władysław Strzemiński, una delle maggiori figure dell’avanguardia modernista polacca tra le due guerre, con cui i quadri di Deininger intrecciano una conversazione che è insieme saggio di osservazione critica e riflessione sulla parabola della pittura dall’età modernista alla sua eclissi e rinascita tardomoderna.

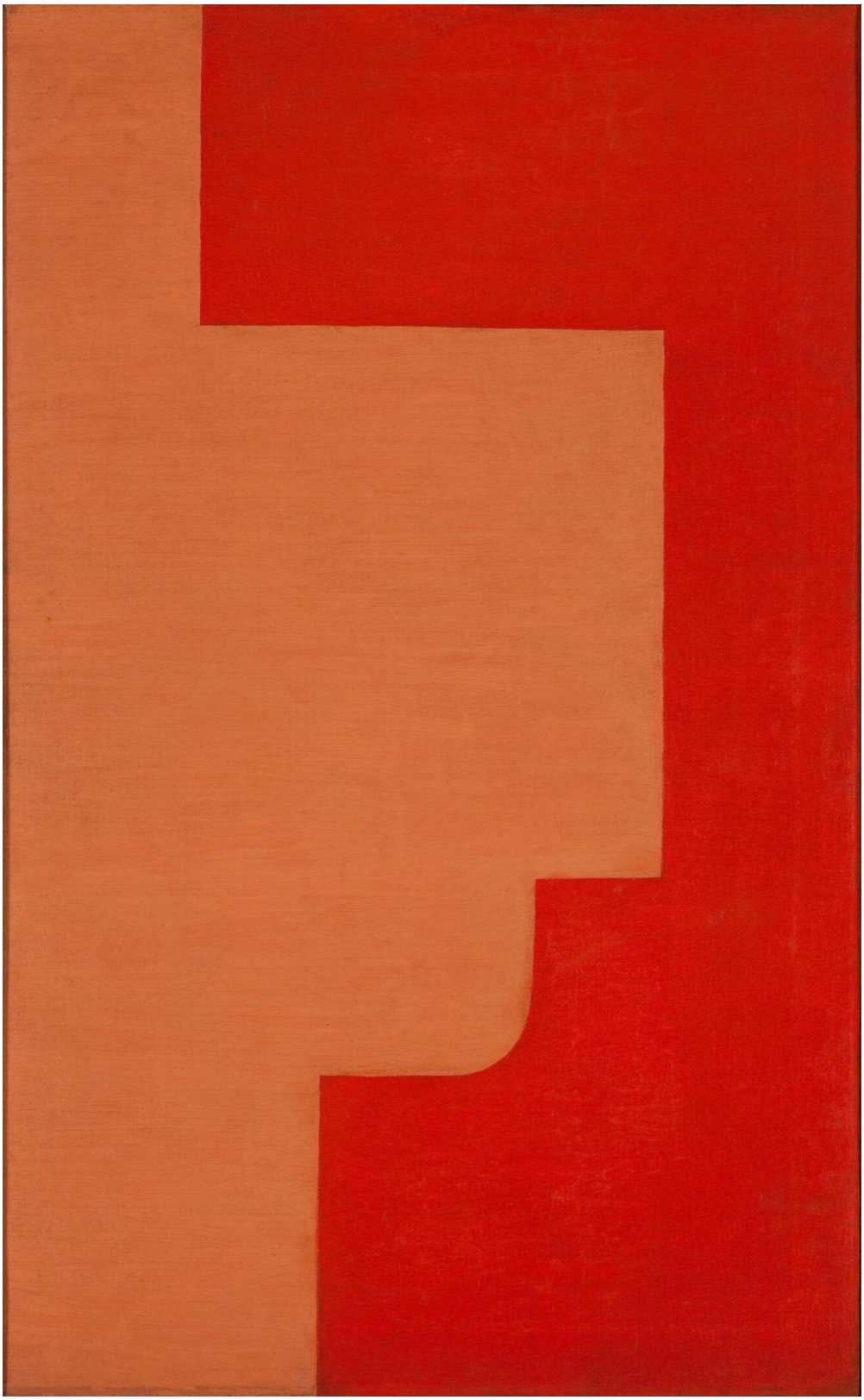


Svenja Deininger, Senza titolo, 2020

Un buon esempio dell’operazione realizzata da Deininger, nata a Vienna nel 1974, è la grande tela che apre la mostra, *Senza titolo* (2020), la cui superficie rettangolare riprende sia la proporzione allungata dei quadri di Strzemiński sia soprattutto il gioco di sagome incastrate le une nelle altre secondo rigorosi andamenti ortogonali e curvilinei tipico delle sue composizioni astratte. I piani

colorati – dipinti con differenti *texture* in toni che vanno dal rosa pallido al rosso acceso, più due inserti contrastanti (giallo e azzurro) – moltiplicano e complicano più sobrie soluzioni del pittore polacco, dando all'opera un'intonazione marcatamente ritmica e "grafica", come accade nel genere musicale della variazione, dove un tema viene diffratto, dilatato e trasformato fino quasi a perdere rapporto con l'originale senza tuttavia giungere a negare la stretta parentela con l'elemento di partenza. Questo procedimento è evidente in altri dipinti in mostra, tutti accumunati da un simile approccio formale condotto a scala e con complessità diverse ma sempre echeggianti le *Composizioni* dell'artista polacco e la sua attenzione alla componente "architettonica", cioè ritmico-spaziale, basata su rigorose relazioni geometriche e proporzionali inscritte nel piano bidimensionale.

Le *Composizioni architettoniche* di Strzemiński, tutte realizzate nel 1928-29 e in prestito dal Muzeum Sztuki di Łódź, sono in effetti tra le espressioni più compiute della poetica *unista* che l'artista e teorico polacco sviluppò tra anni Venti e Trenta del Novecento, spinto dall'ambizione a fondere la più ardita sperimentazione formale con un orizzonte di radicale cambiamento sociale. Per Strzemiński, come per sua moglie Katarzyna Kobro e molti altri artisti di tendenza neoplasticista e costruttivista attivi nello stesso periodo in Europa, l'arte non poteva infatti limitarsi alla produzione di oggetti esteticamente pregiati, ma doveva mirare a un obiettivo ben più ampio e ambizioso, una trasformazione complessiva della realtà ispirata alle nuove coordinate percettive e formali individuate dalle esperienze artistiche d'avanguardia.



Władysław Strzemiński, Composizione architettonica 6b, 1928

Le pitture di Strzemiński, così come le coeve costruzioni geometriche tridimensionali di Kobro, cercano in effetti di risolvere la contraddizione tra il rivoluzionamento modernista-astratto del mondo delle forme e il loro effetto

concreto nella vicenda storica e politica, un tema costantemente dibattuto nei circoli avanguardisti tra le due guerre e che è rimasto essenziale sino alle soglie dell'epoca postmoderna. L'*unismo* tenta di trovare una soluzione originale a questo problema, con l'obiettivo di preservare l'indipendenza dell'attività artistica, dunque resistendo all'appello a dissolvere l'opera nello spazio sociale e nei processi produttivi industriali lanciato in Unione Sovietica e raccolto in molti ambienti dell'avanguardia europea, e allo stesso tempo respingendo lo spiritualismo trascendentale tipico ad esempio di Kazimir Malevič e dei suoi seguaci suprematisti. Alla ricerca insieme di autonomia assoluta e di assoluta e materialistica immanenza, l'artista unista aspirava a costruire immagini in cui agissero i principi strutturali della pura visione, suscettibili a loro volta di generare nuove coordinate percettive e una nuova configurazione del sensibile, nel tentativo di superare la tipica contraddizione modernista risultante dall'evacuazione di ogni significato sociale o politico dalla forma "pura".

Il programma era ampio e ambizioso: una trasformazione complessiva della realtà ispirata alle nuove possibilità individuate dalle esperienze artistiche, i cui modelli compositivi sarebbero stati capaci di generare soluzioni inedite per l'architettura, l'urbanistica, l'industria, l'organizzazione sociale. In altre parole, per usare un importante concetto dell'antropologo dell'arte Alfred Gell, per Strzemiński esisteva (e andava evidenziato) nell'attività di creazione un "isomorfismo strutturale" tra qualcosa di "interno" (la coscienza da un lato e la forma artistica dall'altro) e qualcosa di "esterno" – l'insieme delle relazioni sociali future. Le opere d'arte erano pensate in questa prospettiva come "oggetti distribuiti" che combinavano con coerenza esemplarità immanente e dispersione spazio-temporale, ed esercitavano una funzione insieme pedagogica e politica. Strzemiński riteneva in effetti che quando non solo gli artisti, ma ingegneri, semplici operai, tecnici, politici, avrebbero compreso e accettato l'arte d'avanguardia, sarebbe stato possibile trasferire le sue idee nella sfera pratica, secondo una concezione per la quale la "logica dell'atteggiamento nei confronti della vita" sarebbe dovuta derivare dalla "logica dei metodi artistici", per citare un suo testo del 1931.



Władysław Strzemiński, Composizioni architettoniche, 1928-29

Quello portato avanti da Strzemiński era in effetti un particolare tipo di “utopia reale” che non ambiva a stabilire un sistema sociale ideale, ma a sviluppare nuovi modelli di esperienza traducibili in nuove forme di coscienza collettiva, capaci a loro volta di modificare l’ordine stabilito. Nessun modello o linguaggio formale era dunque considerato definitivo, perché sempre legato e circoscritto a condizioni storiche determinate. L’utopia perseguita dai due artisti – ed è questo il motivo di una perdurante fascinazione che può risuonare anche nella nostra epoca – equivaleva in effetti a un invito permanente a superare il limite di ciò che è *già* immaginabile, a forzarne l’apparente omogeneità, a sollevare un angolo del velo che nasconde un altro tempo e un’altra, futura forma di vita.

Emerge qui una differenza essenziale tra Deininger e il suo modello. Se per quest’ultimo una vera autonomia dell’arte è possibile solo quando “l’opera […] possiede una sua autosufficienza visiva, quando è essa stessa il suo scopo e non cerca giustificazioni in valori esistenti al di fuori del quadro”, come si legge nel suo testo *B=2* del 1924, per l’artista nostra contemporanea l’operazione artistica,

la stessa fattura pittorica, è a priori un’operazione metatestuale, allegorica, che ha come presupposto la storia del XX secolo e come riferimento indispensabile un’avanguardia ormai stabilmente entrata nel Museo. Se per il modernista Strzemiński un’opera “doveva esistere in se stessa e di per sé, non esprimere nulla”, ovvero “consistere in un tutto contenuto in se stesso per poter avere un valore prospettico, come annota Paulina Kurc-Maj nel suo saggio in catalogo, per Deininger ogni opera rimanda allegoricamente a tutte le opere passate, esiste in uno spazio discorsivo che al tempo stesso occupa e mette in questione col suo apparire e da cui non è separabile.

Per questo motivo un’analisi esclusivamente formale del lavoro di Svenja Deininger, per quanto suggestiva, è insufficiente o anche fuorviante. Nelle “variazioni su Strzemiński” la composizione appare certo più libera, più sciolta rispetto al modello, e i piani di colore, moltiplicati e a volte dotati di sottili contorni a rilievo, contraddicono la rigorosa *flatness* delle tele uniste, il cui calcolato equilibrio geometrico viene spezzato e alterato con sdoppiamenti e riflessi. Ma non sono sicuro che in questi tratti compositivi vada riconosciuta, come fa invece Luigi Fassi nel suo testo in catalogo, un’adesione alla critica di radice femminista al dominio della verticalità e della ortogonalità in quanto fondamenti simbolici dell’ordine fallico-patriarcale o una forma di pittura performativa che mira a una non meglio definita “concreta esperienza del reale”, sulla scia delle teorizzazioni di J. L. Austin intorno all’atto linguistico. In realtà ogni tentativo di lettura formalista si scontra qui con la constatazione della sua insufficienza o eccessiva genericità, della sua dipendenza dalla supposta intenzione, dal fantasma cioè della *agency* dell’artista che si suppone informi ciò che vediamo ma che è in effetti il prodotto (*Art and Agency* di Gell ci soccorre ancora su questo punto) dell’azione che essa svolge sui suoi fruitori, un “effetto di presenza viva” prodotto socialmente e retroproiettato sull’opera.



Svenja Deininger, Vista della mostra, Collezione Maramotti, 2020

Più produttiva mi pare la possibilità di leggere nelle variazioni di Deininger una forma di riappropriazione postuma e consapevole della sintassi pittorica astrattista, dove allo slancio cosmico-storico del maestro polacco si sostituisce un'"azione ristretta" che esercita i suoi effetti nel tempo della prassi individuale. La pittura, in quanto disciplina da coltivare sistematicamente, in quanto *durata* qualitativamente distinta (l'inafferrabile eppure essenziale "quarta dimensione"), diviene per l'artista viennese mezzo per una riaffermazione del valore fondante del lavoro di creazione, e più precisamente della sua inerente temporalità, come forma di resistenza alla sua reificazione, alla sua riduzione a mera superficie consumabile e subito sostituibile. In questo le tele di Deininger cercano e trovano il proprio ideale interlocutore nella Collezione Maramotti, esposta nei piani superiori del grande edificio industriale già Max Mara, progettato nel 1957 dagli architetti Antonio Pastorini ed Eugenio Salvarani, poi più volte ampliato e infine nel 2000 convertito con grande sensibilità dall'architetto inglese Andrew Hapgood all'uso attuale. Un edificio che incarna nelle sue forme tardomoderniste, oggi ricondotte alla loro originale purezza volumetrica, l'ideale della fabbrica e della produzione come modelli fondamentali di organizzazione sociale, e che oggi

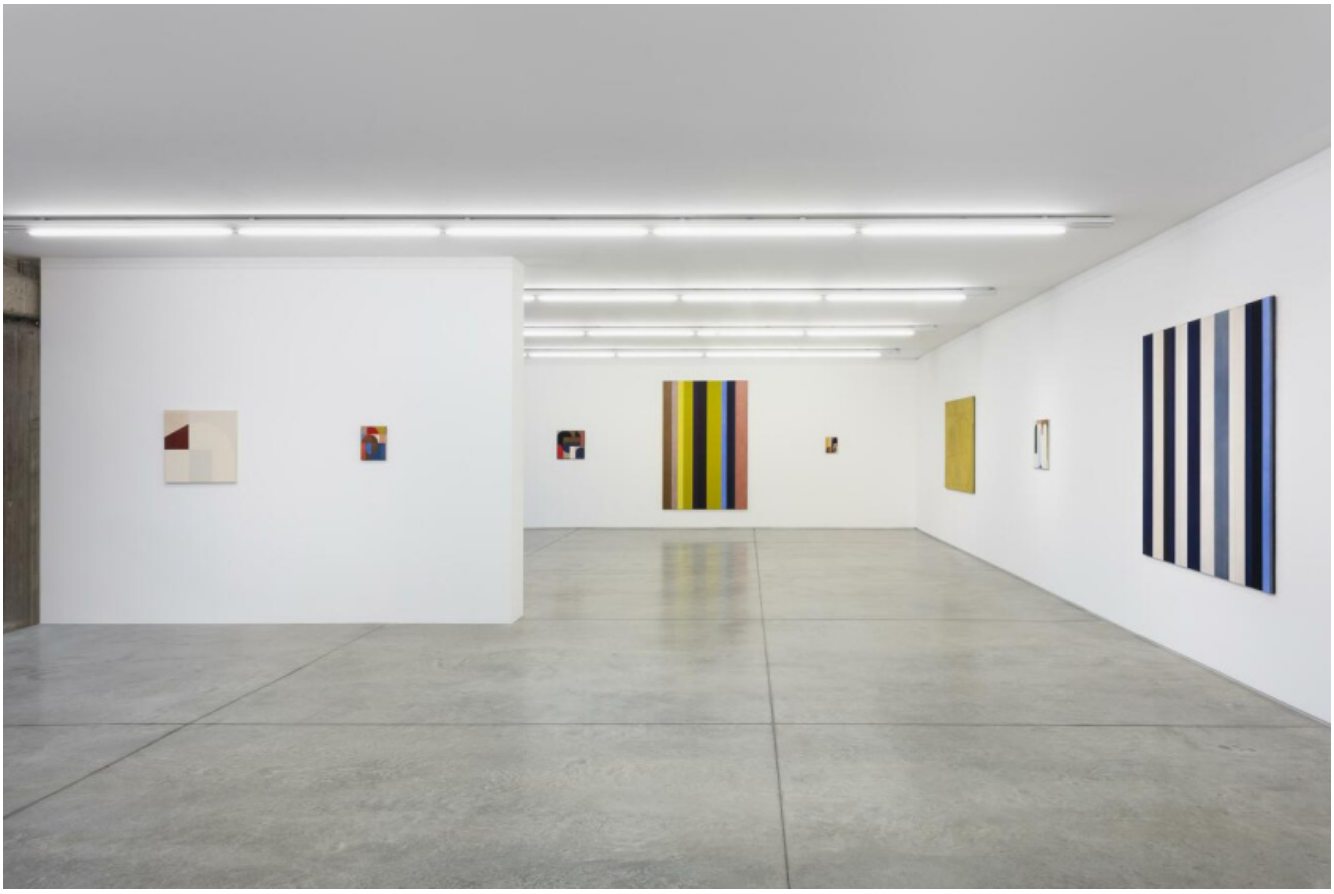
narra tacitamente il passaggio da quella concezione al mondo dematerializzato e liquido degli ultimi decenni, un mondo in cui la produzione del valore si è spostata dal lavoro all'informazione, dalla realizzazione materiale alle strutture invisibili che ne permettono la circolazione e attivano il desiderio collettivo per le merci.



Collezione Maramotti, Reggio Emilia

A tutto questo penso mentre percorro le sale della Collezione, che include opere realizzate dal 1945 ai nostri giorni in un insieme unico per qualità e ampiezza di prospettive che ne fa in effetti, nei fatti se non nel nome, uno dei pochi, veri musei di arte contemporanea del nostro paese. Scoprendo il nuovo e bell'allestimento inaugurato nel 2019, mi appare ancor più chiaramente come questa raccolta, in maggioranza pure se non esclusivamente costituita da "pitture", riesca non solo a testimoniare persuasivamente la vitalità del medium artistico più tradizionale attraverso le caotiche stagioni del secondo Novecento e dei primi Duemila, ma soprattutto a far emergere il suo strano, enigmatico, perdurante potere, la sua reticenza a farsi arruolare in un discorso reazionario (il famigerato "mestiere"), la tenace rivendicazione di un proprio spazio e tempo

speciali.



Svenja Deininger, Vista della mostra, Collezione Maramotti, 2020

All’inizio della sua fortunata serie televisiva *Ways of Seeing* (1972) John Berger invitava gli spettatori a disfarsi del falso mistero e della falsa aura religiosa che circonda le opere d’arte, a osservarle nella loro natura autentica, come entità visibili immobili e silenziose, che richiedono una disposizione del tutto diversa per essere davvero *viste* rispetto alle onnipresenti immagini fotografiche o televisive. Un quadro, un dipinto – e a questa prerogativa unica mi fanno pensare i lavori di Svenja Deinenger – appare oggi uno strumento non per restaurare una preminenza del medium inesorabilmente tramontata, o per riaffermare la fede in una qualche utopia ritrovata sugli scaffali impolverati del modernismo, ma per mostrare il qui e ora che ne permette l’esistenza, un tempo che diventa immagine, che si immobilizza e insieme si protende nel futuro, connettendo due sguardi, due posizioni, due mondi. I piani che sembrano affiorare nei quadri della pittrice, i loro cromatismi, le loro diverse qualità superficiali, possono apparire allora come immagini mentali, come proiezioni sovrapposte, fermi immagini

dell’incontro possibile tra l’oggi e l’appena ieri di Strzemiński. Al di là di ogni illustrazione, commento, significato, sono piccoli nuclei armonici di una possibile nuova alleanza con il corpo e il pensiero.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

