

## L'invenzione della scultura moderna

„Non c'è pittura, non c'è scultura, c'è solo una cosa che vive.“<sup>1</sup>

– Medardo Rosso

Artista e artigiano, teorico dell'arte e anticipatore della pratica delle installazioni, maestro delle messe in scena pubbliche e rivale di Auguste Rodin, Medardo Rosso è stato uno dei grandi pionieri dell'arte moderna. Ancora oggi Rosso, che era vicino all'Impressionismo, ma lavorava ai margini e transitava tra metodi, media e materiali, continua ad affascinare molti artisti. Inoltre, risulta complicato da cogliere e ancora poco conosciuto finora nella percezione collettiva, al contrario di Rodin. Questa estesa retrospettiva mira a richiamare alla memoria la pratica artistica di Rosso in tutte le sue sfaccettature – dalle sculture alle fotografie, dai disegni e dalle copie di antichità agli scritti e alle esposizioni. Allo stesso tempo, si ricollega alle prime collezioni del mumok. La mostra segue il pensiero relazionale di Rosso, che esponeva per lo più le sue opere insieme a lavori analoghi, e nella seconda parte contestualizza per la prima volta il suo lavoro con opere selezionate di altri artisti degli ultimi 150 anni. Risulta chiaro come l'opera di Rosso preannunci i cambiamenti di paradigma essenziali dell'arte del XX secolo: dal monumentale all'anti-monumentale; dalla forma alla materia; dall'originalità e dall'unicità alla (auto)ripetizione seriale e alla rievocazione; dall'opera definitiva e compiuta al mutevole, al processo e all'evento; dall'autonomia alla spazialità e alla contestualità, e quindi in ultima analisi anche a una risonanza con l'ambiente, a un rapporto reciproco tra soggetto e oggetto, tra colui che vede e il veduto, tra il colui che tocca e il toccato.

Alla profonda crisi in cui era caduta la scultura alla fine del XIX secolo di fronte alla fugacità e all'instabilità dell'epoca moderna, Rosso rispose con un tentativo radicale di riavvicinarla alla vita e di "vivacizzarla" egli stesso. Le sue sculture commoventi e sfuocate superano nei loro riferimenti intimi la tradizione maschile della scultura monumentale eroica fatta per l'eternità. Rosso, che si considerava un cittadino del mondo, "nato in treno", in contrasto con l'emergente nazionalismo del suo tempo e che ignorava i confini di qualsiasi tipo, ritraeva anche persone nella vita quotidiana, visibilmente segnate dal tempo, piuttosto che le grandi narrazioni eroiche gloriose. In questo modo, vengono messi a fuoco i radicali sconvolgimenti sociali dell'epoca intorno alla fine del secolo.

Per la sua causa, Rosso utilizzò il bronzo, fuso da lui stesso con l'antico metodo della fusione a cera persa, e i materiali "poveri" della cera e del gesso, più permeabili, più malleabili e più organici della pietra convenzionale e tradizionalmente accettati solo per le fasi preliminari. Alla fine, sviluppò strategie che mettevano al centro il materiale e il processo di lavorazione, e mise in scena le sue opere meticolosamente illuminate in vetrine appositamente progettate, le cosiddette "gabbie". Rosso avrebbe creato solo una quarantina di soggetti in totale: al posto di opere uniche e definitive, scelse il ritorno a momenti catturati che si ripetono ciclicamente, potenzialmente senza fine e che vengono continuamente riportati in vita. A questo scopo utilizzò le tecniche di riproduzione del gesso e della fotografia, sovvertendo le gerarchie consolidate di originale e copia, di produzione e riproduzione, mettendo così in discussione le logiche di valorizzazione del mercato dell'arte commerciale. Allo stesso tempo, Rosso era interessato a entrare in un rapporto di risonanza con il mondo, che percepiva in continuo mutamento, e a incontrarlo costantemente in modi nuovi e diversi. Soprattutto in un momento in cui diventa sempre più urgente una riconsiderazione del rapporto tra corpi materiali e un ambiente sempre più tecnologicamente connesso, l'opera di Rosso appare quindi, per usare le parole della scultrice Phyllida Barlow, "allarmante nella sua vitalità".

Kuratorin | Curator | Curatrice: Heike Eipeldauer

Ausstellungsmanagement | Exhibition management | Gestione dell'esposizione: Elena Guerrero, Lisa Schwarz

Publikation | Publication | Pubblicazione: Ines Gebetsroither

Ausstellungsarchitektur | Exhibition architecture | Architettura dell'esposizione: Florian Pumhösl, Walter Kräutler

Die Ausstellung entsteht in enger Zusammenarbeit mit dem Medardo Rosso Estate und ist eine Kooperation mit dem Kunstmuseum Basel, wo sie im Anschluss präsentiert wird. The exhibition, which is being organized in close collaboration with the Medardo Rosso Estate, is a cooperation with the Kunstmuseum Basel, where it will subsequently be on view. La mostra nasce in stretta collaborazione con l'erede di Medardo Rosso ed è una cooperazione con il Kunstmuseum Basel, dove sarà presentata successivamente.

<sup>1</sup> Traduzione del testo tedesco.

# Medardo Rosso

## L'invenzione della scultura moderna

Nel 1926, due anni prima della morte, Rosso abbozzò un formato espositivo in cui “le opere più prestigiose del passato vengono esposte fianco a fianco con le opere più contemporanee e più discusse di oggi”. La mostra riprende questo principio comparativo, che Rosso stesso seguì, nel senso di una retrospettiva allargata, e presenta la sua opera per la prima volta nel più ampio contesto degli sviluppi artistici del XX e XXI secolo. Osservando le opere selezionate di 50 artisti, nell'arco temporale di 150 anni, che in modo diretto o indiretto sono in risonanza con Rosso, è possibile inquadrare in modo nuovo la storia dell'arte moderna grazie all'opera di Rosso, che l'artista Juan Muñoz una volta descrisse come “il collegamento mancante dell'arte moderna”. Viceversa, l'approccio di Rosso, pioneristico ma al contempo singolare e complesso, si rivela attraverso questa rete di relazioni reciproche. Nella sezione successiva della mostra, queste relazioni vengono esplorate lungo diversi temi centrali.

# Medardo Rosso (1858–1928)

Medardo Rosso nacque a Torino il 21 giugno **1858**, figlio minore del funzionario delle ferrovie Domenico Rosso e di Luigia Bono. Dal **1882** Rosso studia a Milano presso l'Accademia di Brera, tuttavia già nel **1883** viene espulso a causa di un'aggressione, in seguito a una petizione in cui chiedeva l'uso di modelli dal vivo per il disegno. Rosso si avvicina alla *Scapigliatura* milanese, uno dei primi movimenti d'avanguardia in Italia, che promuove un rinnovamento trasversale delle arti e il cui impegno sociale si riflette nel primo lavoro veristico di Rosso. Mentre Rosso inizia presto a esporre in Italia e dopo poco a Parigi e Londra, le sue proposte radicali per i monumenti pubblici vengono respinte e i suoi monumenti funebri criticati e persino rimossi.

Nel **1885** sposa Giuditta Pozzi. Nello stesso anno nasce loro figlio, battezzato col nome di Francesco Evviva Ribelle. Ma nel **1889** Rosso lascia la sua famiglia per trasferirsi a Parigi, capitale artistica dell'epoca. Tornerà a Milano solo nel **1920**. A Parigi conosce personalità di rilievo come Émile Zola, Edmond de Goncourt, l'industriale e mecenate dell'arte Henri Rouart, Edgar Degas, Guillaume Apollinaire e Amedeo Modigliani. Con Auguste Rodin, celebrato come l'artista nazionale francese, crea inizialmente un'amicizia che finisce nel momento in cui Rosso lo accusa pubblicamente di plagio dopo la presentazione di *Balzac* nel **1898**. Nel **1895** Rosso inizia a sperimentare i processi di fusione e dal **1900** organizza performance di fusione nella sua fonderia nello studio di Boulevard de Batignolles. Inizia una lunga relazione con la scrittrice olandese Etha Fles, che diventa un'importante promotrice della sua opera. In questo periodo accresce anche la sua presenza internazionale e viaggia con le sue esposizioni in Europa. Nel **1903** espone alla mostra sull'Impressionismo nel Palazzo della Secessione di Vienna e subisce in un grave incidente in tram. Nel **1904** tiene un'importante presentazione nel Salon d'Automne di Parigi insieme a Paul Cézanne e agli impressionisti francesi. Riceve la cittadinanza francese. Nel **1905** Rosso torna a Vienna per una mostra personale presso il Kunstsalon Artaria, Kohlmarkt 9. A partire dal **1906** non nascono più nuovi soggetti. Rosso si concentra ora sulla ripetizione, modifica e rivalutazione di ciò che esiste già, sotto forma di fusioni, esperimenti fotografici, testi teorici e allestimenti espositivi.

Il 31 marzo **1928** Medardo Rosso muore a Milano pochi mesi prima del suo settantesimo compleanno per le complicazioni del diabete e di una setticemia. Dopo la sua morte il figlio Francesco si occupa del suo lascito e allestisce un museo a Barzio, nei pressi del lago di Como. Mentre era ancora in vita, Rosso aveva concesso a suo figlio e all'amico Mario Vianello-Chiodo il permesso di realizzare un certo numero di copie delle sue opere dopo la sua morte. Nel **1963** l'opera di Rosso diventa il soggetto di un'ampia retrospettiva al MoMa di New York. Un anno dopo, nel **1964**, Werner Hofmann, il direttore fondatore del Museo del XX secolo, l'attuale mumok, acquista due calchi di Vianello-Chiodo del *Bookmaker* (1894) e dell'*Ecce puer* (1906) di Rosso.

# Disegno

Medardo Rosso, per il quale non era il soggetto in sé, ma l'evento visivo ad avere significato, non utilizzava il disegno come preparazione nel senso classico, ma come mezzo di espressione immediata. Con linee veloci e intense, cattura in modo schematizzato e frammentario impressioni della vita urbana che, come lui stesso disse, "riusciva a strappare alla vita". I suoi disegni, realizzati per lo più a Parigi e Londra, raffiguranti figure sui viali, nelle stazioni, nei bar, nei ristoranti e nei parchi, trasmettono ciò che Charles Baudelaire descrisse come il "transitorio, l'effimero, il casuale".

Rimangono sconosciuti i contesti e la datazione in cui molti di questi disegni furono realizzati. Da segnalare sono i paesaggi quasi astratti, ai quali lavorò sia intorno al 1912, durante la sua convalescenza dopo un grave incidente stradale nella villa di Armand Abreu a Hendaye Plage, al confine franco-spagnolo, sia durante la Prima Guerra Mondiale a Leysin, in Svizzera, dove si trovava con la sua compagna Etha Fles. I soggetti sono spesso inclinati o ruotati, mettendo così in evidenza lo sguardo soggettivo in cui un elemento emerge per un momento. Per lo più, la carta è improvvisata – buste usate, annunci pubblicitari o il retro dei menù – e viene utilizzata da Rosso come materiale indipendente nel processo di definizione della forma.

Per quanto riguarda l'intera opera, rimane ambivalente la relazione fra i disegni di Rosso e le sue fotografie. Se inizialmente il disegno era funzionale alla fotografia, che Henry Fox Talbot definiva la "matita della natura", per nobilitare quest'ultima, Rosso ora rovesciava la relazione: il disegno si trasformava per lui in un vero e proprio atto fotografico, con il quale poteva catturare quel momento di luce come "effetto" ancora più rapidamente. È inoltre certo che fotografasse sempre i suoi disegni, proprio come le sue sculture, e li integrasse nelle sue esposizioni, così come nella sua grande presentazione nel Salon d'Automne nel 1904. Anche il disegno, quella che si crede essere la forma più immediata di rappresentazione della realtà, viene in questo modo inserito nel ciclo della riproduzione, in cui i confini tra i diversi media, tra originale e copia, e tra il prima e il dopo, si confondono sempre di più.

# Fotografia

Medardo Rosso sviluppò importanti riflessioni estetiche sui media e sui materiali relativi alla scultura e al rapporto tra figura e spazio circostante attraverso il mezzo della fotografia, che a partire dal 1900 integrò sistematicamente nel processo creativo. Allo stesso tempo, l'esperienza legata alla fotografia sembra essere stata per Rosso centrale a prescindere dalla sua traduzione mediale. Non a caso il critico Ludwig Hevesi definì le sculture di Rosso "foto-sculture", riferendosi alla loro apparenza fugace e sfocata e alla loro particolare sensibilità alla luce.

A differenza di Auguste Rodin, ad esempio, che ricorreva al lavoro di fotografi affermati, secondo l'opinione prevalente dei ricercatori era Rosso stesso a fotografare le sue sculture e nei suoi esperimenti si concentrava soprattutto sulla "post-produzione". Delle circa 500 fotografie conosciute che fece circolare fotomeccanicamente su giornali e cataloghi, quasi tutte mostrano le sue sculture. Trasmettono, spesso tramite dettagli e talvolta in modo più efficace rispetto alla scultura, un'unità tra figura e spazio, aprendo a volte lo sguardo anche sul contesto dello studio. Dal 1902 Rosso espose le sue fotografie insieme alle sue sculture come una raccolta intermediale.

Rosso nutriva infatti una diffidenza verso le proprietà oggettivanti delle tecnologie di riproduzione che si stavano affermando e il contributo che esse davano all'industrializzazione e alla commercializzazione dell'arte. Era convinto, così come il filosofo Henri Bergson, che la percezione automatizzata di immagini prefabbricate non rendesse giustizia alla complessità della vita, e definì i fotografi persino come "criminali". In questo senso, nel suo stesso lavoro fotografico Rosso cercava di non congelare un momento unico, di non "documentarlo". Al contrario, con la scelta dell'angolazione, della colorazione o della nitidezza dell'immagine, rifotografando le stampe, cambiando la scala, con post-produzioni "alchemiche", collage, disposizioni seriali o altri interventi, il momento rappresentato doveva essere messo in continuo movimento: non tanto strappato al tempo, quanto piuttosto riportato in vita.

La mostra si concentra fin dall'inizio su questo approccio sperimentale di Rosso alla fotografia. Oltre al suo ruolo come uno dei primi scultori impressionisti, infatti, la sua ricezione storico-artistica può essere estesa, grazie al suo coinvolgimento con le tecnologie della riproduzione, alle questioni della ripetizione, dell'appropriazione e dell'estetica del processo, cioè a quegli aspetti che, a loro volta, hanno rinnovato radicalmente la scultura, una disciplina tradizionalmente associata alla durata e al peso.

# Processo e performance

“Che forza! È circondato da vapori che potrebbero soffocare dieci uomini; ma lui sembra respirare il suo elemento.”<sup>2</sup>

– George de Lys und André Ibels

A partire dai primi anni Novanta del XIX secolo, Rosso spostò sempre di più la sua attenzione dall'opera finita ai processi di progettazione e produzione, al lavoro continuo con i materiali e al processo in divenire della creazione artistica. In particolare, enfatizzò l'intensità, il momento emotivo della percezione, così come la potenzialità e la mutevolezza. Inoltre, a partire dal 1900, Rosso si mise in scena ripetutamente nelle sue spettacolari performance di fusione nel suo studio, presentandosi come “artista-lavoratore” che, cosa insolita per il suo tempo, non delegava i lavori esecutivi ad artigiani specializzati, spesso provenienti dall'Italia, ma si dedicava personalmente al lavoro. Le sue auto-rappresentazioni apparvero persino nel romanzo *L'Arentelle*, pubblicato nel 1908 da Georges de Lys e André Ibels. Nella riflessione di Rosso sulle questioni di processo e performance si intravede già ciò che negli anni Sessanta sarà definita la “svolta performativa”, in cui procedure, azioni o eventi espongono o addirittura sostituiscono il tradizionale concetto di opera basata sull'oggetto.

Come molti artisti dell'epoca, Rosso era affascinato dalle arti performative e dalla fiorente vita notturna parigina. A differenza di molti, il suo interesse per le performer, per lo più di genere femminile, non era di natura sessuale-voyeuristica. In sculture come *Rieuse* (Donna che ride) (1890) oppure *Grande Rieuse* (Donna che ride [in versione grande]) (1892), che presumibilmente ritraggono la cantante savigliana Bianca da Toledo, si incontrano volti, che si esibiscono, raffigurati in momenti di amplificata presenza. Rosso riprese la sua *Rieuse* anche in una sequenza fotografica, mettendola nuovamente “in movimento” e vivacizzandola: un momento che ricorda il foto-dinamismo dei fratelli Bragaglia, i quali, come il futurista Umberto Boccioni, riconobbero in Rosso un immediato precursore della loro stessa concezione del movimento e della penetrazione dello spazio circostante e del tempo. Questa fusione dinamica di soggetto e spazio circostante attraverso l'uso di effetti di luce era un obiettivo condiviso da Rosso con Loïe Fuller, che sul palco si esibiva con la sua personale danza serpentina.

Anche Edgar Degas, con cui Rosso non condivideva solo una semplice conoscenza, ma una vera e propria vicinanza artistica fino ad ora poco studiata, era ossessionato dal mondo del balletto. Similmente a Rosso, il motivo qui funge da pretesto per un processo di creazione e variazione che viene continuamente avviato oltre i confini dei media. Attraverso la sua unica scultura mai esposta pubblicamente, originariamente modellata in cera, *Piccola danzatrice di quattordici anni* (1881), si percepisce l'approccio sperimentale e ibrido dei materiali da parte di Degas, che si manifesta anche nei suoi monotipi rialzati a pastello. Tutto questo ricorda da vicino Rosso, che sperimentava con elementi chimici in camera oscura oppure “contaminava” i suoi calchi con sostanze miscelate o pigmentazioni.

<sup>2</sup> Versione originale: «Quelle force ! Il est entouré de dégagements auxquels dix hommes pourraient suffoquer, mais il semble respirer son élément.»

# Anti-monumentalità

“[...] un monumento di un momento.”<sup>3</sup>

– Dante Gabriel Rossetti

Con il suo ideale di scultura vivace, mobile e senza confini, Medardo Rosso ruppe radicalmente con la tradizione europea monumentalistica allora dominante. Il suo continuo rielaborare motivi già introdotti, la dimensione intima e la provvisorietà delicata delle sue sculture vanno contro l'idea di un monumento eroico, fissato per l'eternità e legato a un luogo preciso. Rosso, che si definiva, secondo quanto dichiarato dall'autore simbolista Jehan Rictus, un “anarchico europeo”, legava il suo approccio artistico a un netto rifiuto dello stato nazionale e a una dichiarazione di superamento di ogni confine.

La cera e il gesso giocano un ruolo centrale nell'approccio anti-monumentale di Rosso. Entrambi non sono solo più morbidi, più malleabili e anche più economicamente accessibili rispetto alla pietra o al bronzo, ma erano inoltre considerati materiali “poveri”, accettati solo allo stadio preliminare del processo artistico. Così come con il suo lavoro elevava ciò che era apparentemente inferiore, un atto che può essere compreso anche come gesto politico, Rosso si rivolse anche a soggetti “non eroici”: invece dei tradizionali eroi (maschili) nazionali o agli eventi collettivi, sempre più frequentemente raffigurò persone anonime, che riflettevano i cambiamenti sociali della società urbana moderna alla fine del XIX secolo. Così, il gruppo di sculture, visibile ormai solo in fotografie, *Impression de boulevard, le soir (Paris la nuit)* (1896–1897) mostra tre figure di grandezza superiore al normale sul Boulevard notturno, radicalmente senza il piedistallo. A partire da questo punto, la scultura diventò “senza luogo”, “senza casa” e “essenzialmente nomade”, come la definisce la storica dell'arte Rosalind Krauss.

In due piccole opere realizzate nel 1894, Rosso si confrontò in modo diverso con “la forma instabile” della scultura. Mentre in *Bookmaker* l'instabilità è ancora giustificata da un motivo narrativo – l'allibratore che si appoggia al suo bastone – in *L'uomo che legge* è invece il terreno stesso a entrare in movimento. Il profilo inclinato e a rischio di caduta avrebbe presto acceso una controversia, seguita mediaticamente, tra Rosso e Auguste Rodin. Se inizialmente i due scultori avevano un rapporto amichevole, ora Rosso accusava Rodin di aver preso ispirazione dalle sue idee artistiche per il suo *Balzac*, completato nel 1898 e immortalato dieci anni dopo dal fotografo Edward Steichen in drammatiche fotografie notturne.

Ciò che in Rosso può essere letto come l'espressione di una relazione “in bilico” tra l'uomo e l'ambiente nella modernità, viene trasformato negli anni Sessanta in *Pipe Prop* (1969) di Richard Serra in un'indagine sulle forze fisiche al limite del potenziale collasso.

<sup>3</sup>Traduzione del testo tedesco.

# Toccare, abbracciare, formare

*“La tenerezza considera il mondo come vivo, vivente, interconnesso, cooperante con se stesso e dipendente da se stesso.”<sup>4</sup>*

– Olga Tokarczuk

Nel 1886 Medardo Rosso scolpì nella scultura *Aetas Aurea* sua moglie Giuditta Pozzi con il figlio Francesco, nato l'anno precedente. Solo in parte possono rivelarsi chiaramente madre e figlio, che sembrano fusi insieme in un abbraccio molto stretto, dalla massa informe di materiale. Con il pollice, la madre accarezza la guancia del bambino in un gesto di affetto (o anche di possesso?), un gesto che allo stesso tempo ricorda il tocco modellante dell'artista sul materiale.

In *Aetas Aurea* si incrociano due temi fondamentali per Rosso: l'immediato approccio alla materia, dalla quale tutto nasce e alla quale tutto ritorna, così come la relazione tra figura e spazio circostante. Nulla infatti, come sostiene Rosso rifacendosi alla teoria della continuità in movimento di Henri Bergson, esiste separato dal suo contesto. In questo senso, la scultura può anche essere intesa come l'incarnazione di quell'"ambiente di sostegno" che lo psicoanalista e pediatra Donald Winnicott ha descritto come una quasi fusione fisica ed emotiva tra madre e bambino, senza la quale quest'ultimo non potrebbe sopravvivere. Il legame tra il tocco materno del bambino e il tocco scultoreo, che modella il materiale, verrà successivamente ripreso da Phyllida Barlow, che apprezzava molto Rosso, nei suoi *Touchpieces* (1982–1983). Le tradizionali distinzioni gerarchiche tra la capacità riproduttiva connotata come femminile e la produttività connotata come maschile subiscono nella pratica di Rosso, che mira all'auto-replica ed elude i confini dell'artigianato e della progettazione, una significativa relativizzazione.

In *Child devoured by kisses* (1999) di Louise Bourgeois l'amorevole cura genitoriale sembra trasformarsi in qualcosa di opprimente. Il groviglio di pezzi di stoffa cuciti insieme ricorda delle viscere, talvolta anche un peluche contorto e poi rigurgitato. Alina Szapocznikow, infine, si avvicinò a suo figlio adottivo Piotr nella sua serie di opere *Herbarium* (1972), creando calchi di parti del suo viso e del suo corpo. Quello che era già accennato nella scultura di Rosso – la reinterpretazione del mito di Pigmalione, in cui il creatore maschile nel suo studio dà vita al modello femminile con il suo tocco affettuoso – viene qui definitivamente ribaltato in modo performativo.

<sup>4</sup> Traduzione del testo tedesco.

# Ripetizione e variazione

“La differenza è allo stesso tempo l’origine e il fine della ripetizione.”<sup>5</sup>

– Gilles Deleuze

A partire dalla fine degli anni Novanta del XIX secolo, Medardo Rosso spostò sempre più la sua attenzione verso la ripetizione e la variazione di un repertorio esistente di circa quaranta motivi. Dal 1906 fino alla sua morte nel 1928 non sarebbero più nati nuovi soggetti. In processi di lavoro a ciclo continuo, Rosso tornava ripetutamente sui suoi gruppi di opere, realizzava calchi, li lavorava, scattava fotografie e modificava le stampe. L’idea di un’opera “completa” passò in secondo piano a favore di un processo potenzialmente infinito che, paragonabile alle serie di quadri di Claude Monet, è espressione di una crisi più ampia della rappresentazione nella modernità. L’obiettivo di Rosso era quello di rendere nuovamente presente il momento una volta catturato, riproponendo continuamente una realtà vissuta come contingente. Il progresso lineare è sostituito da una risonanza più profonda che implica un confondersi di prima e dopo, di presunti studi preliminari in gesso e cera e di rielaborazioni attraverso la documentazione fotografica.

Attraverso il suo “marchio distintivo”, l’*Enfant juif* (Bambino ebreo) (1893), sviluppato nel corso di decenni, è possibile comprendere come Rosso concepisse le sue sculture seriali come opere d’arte individuali. Sebbene prodotte con un procedimento di fusione meccanico, con le loro differenze queste sculture sfidano la promessa di uniformità che accompagna la riproduzione. La veduta a collage dell’installazione di Rosso presso il Salon d’Automne di Parigi del 1904 dimostra che l’artista si è confrontato anche con questioni di appropriazione e riproduzione di opere altrui. Vi appaiono, oltre alle sue sculture e fotografie, anche fotografie di Eugène Druet delle sculture di Auguste Rodin, così come una piccola copia del *Michelangelo* di Rosso.

Più di mezzo secolo dopo Rosso, la Pop Art, il minimalismo e il citazionismo si sono occupati di questioni simili, come la produzione e la riproduzione, la serialità, l’originale e la copia, in condizioni socioeconomiche e tecnologiche diverse. Un esempio a tal proposito può essere, accanto alle serigrafie di Andy Warhol con le sue immagini mediatiche ripetute in serie, l’approccio di Sherrie Levine a una delle opere più riprodotte della storia dell’arte, la Cattedrale di Rouen di Claude Monet (1892-1894). Levine non interviene sui dipinti stessi – Monet aveva già variato il soggetto complessivamente 33 volte – ma sulle fotografie in bianco e nero delle riproduzioni. L’attenzione si sposta così sulla sopravvivenza mediatica autonoma di opere d’arte originali esaltate in modo feticistico.

<sup>5</sup> Traduzione del testo tedesco.

# Messa in scena

“Nulla in questo mondo può staccarsi da ciò che lo circonda [...]”<sup>6</sup>

– Medardo Rosso

Più nell'epoca moderna l'opera d'arte diventava autonoma, più il suo rapporto con l'ambiente circostante si spostava al centro del dibattito artistico. La cornice, così come il suo scultoreo equivalente, il piedistallo, divennero strumenti importanti nella determinazione del posizionamento. Medardo Rosso trovò a questo proposito una soluzione del tutto personale: dal 1904, ma nel suo studio anche da prima, presentò le sue sculture in vetrine di vetro appositamente realizzate su piedistalli di legno, le cosiddette “gabbie”. Queste erano perfettamente adattate alle sue opere e costituivano un elemento essenziale della sua proto-installativa messa in scena.

Al di là della funzione pratica di protezione, con le sue “gabbie” Rosso ancorava la scultura, che nel corso dell'epoca moderna era diventata sempre più “senza casa”, concretamente allo spazio, dandole così una collocazione anche in senso figurato. Inoltre le gabbie, posizionate con meticolosità e illuminate da luce artificiale, garantivano una rigida direzione dello sguardo. Limitando le opere tridimensionali a una facciata, Rosso avvicinò le sue opere alla pittura, con la cui tradizione si identificava in modo più forte che con quella della scultura.

Paradossalmente, le gabbie di Rosso non si staccano tanto dall'ambiente circostante, quanto piuttosto inglobano un pezzo di ambiente, luce e aria, come parte integrante dell'opera. Anche nelle sue fotografie, Rosso sperimentò con la disposizione e il “reframing” delle sue opere: determinate prospettive, variazioni nei ritagli dell'immagine o interventi di collage mettono le sculture rappresentate in relazione in modo diverso al loro ambiente (espositivo) e riflettono in questo modo anche le condizioni artistiche del contesto. In approcci successivi, orientati non da ultimo in senso critico verso le istituzioni, oppure fondati su principi femministi o queer – ad esempio, da Robert Gober o Francesca Woodman – il principio della “cornice” viene interpretato in fondo anche in relazione alle condizioni sociali che costruiscono un significato.

Le “gabbie” di Rosso trovano eco anche nelle opere di Alberto Giacometti. La sua scultura in bronzo *La Cage (première version)* (1949–1950) dispone di una forma di presentazione integrata simile a una gabbia, in cui lo spazio negativo tra le cose, già tematizzato da Rosso, diventa tangibile. Anche Francis Bacon, nelle sue pitture di corpi che si dissolvono, fa ripetutamente uso di cornici e cerca, in maniera non dissimile da Rosso, di contenere materia incontrollabile e priva di forma. *Man in Blue IV* (1954) mostra l'ambivalenza tra recinzione e costrizione che risulta dalla fissazione della figura in una struttura simile a una cella.

<sup>6</sup> Traduzione del testo tedesco.

# Apparire e scomparire

*“Noi non esistiamo! Non siamo niente di più che giochi di luce nello spazio.  
Più aria, più luce, più spazio!”<sup>7</sup>*

– Medardo Rosso

L'idea di scultura di Medardo Rosso si basava fondamentalmente sulla rappresentazione e la cattura del momento dell'apparizione: l'attimo essenziale in cui una forma si stacca dal continuum atmosferico di luce, aria e spazio, solo per reimmergersi in esso poco dopo. In sculture come *Madame X* (1896?), gruppi di opere come *Enfant malade* (1893–1895) o *Enfant soleil* (1891 oppure 1892) tutto ciò si rispecchia nei volti effimeri che sembrano emergere in modo spettrale dalla materia senza forma e apparentemente senza definizione.

Nelle sue sculture, Rosso cercò di intensificare la pretesa di rappresentare quel momento effimero dell'apparizione e di smaterializzazione attraverso l'uso di materiali fluidi e traslucidi come la cera, nonché attraverso una presentazione accuratamente orchestrata. Tuttavia, fu solo la fotografia, come strumento basato sulla luce, a offrire a Rosso la possibilità di rappresentare l'effimero come traccia di luce, “annullando” nella sua totalità la dialettica tra materializzazione e smaterializzazione, che pervade tutta la sua opera.

*Ecce Puer*, l'ultima scultura di Rosso realizzata a Londra nel 1906, raffigura il giovane Alfred William Mond, che secondo un aneddoto si nascose dietro una tenda durante un ricevimento a casa di suo padre. Tuttavia, anziché usare il velo come mezzo di trasparenza, esso penetra nel volto del ragazzo sotto forma di scanalature e solchi verticali, accentuando così l'opacità materiale della scultura. Le versioni fotografiche presentano inoltre un alto grado di sfocatura, aumentando questo effetto in modo quasi spettrale: la luce stessa si stende sul soggetto come un velo, cancellando gli ultimi contorni e dettagli.

L'ampliamento della scultura in maniera seriale nella fotografia, e il suo impiego che dissolve la forma attraverso gli effetti luminosi, sono temi che si ritrovano anche nei lavori di Constantin Brâncuși, più giovane di Rosso di 18 anni, che conobbe le opere di Rosso probabilmente per la prima volta nel 1904 al Salon d'Automne. Tuttavia, l'aspetto delle opere dei due pionieri della scultura moderna non potrebbe essere più diverso: da una parte superfici mosse e spesso ruvide e non finite, dall'altra forme elementari in un'unità compatta. Anche Brâncuși era interessato a un'integrazione tra oggetto e spazio circostante, ma utilizzava mezzi diversi come la riflessione e la proiezione delle ombre.

<sup>7</sup> Traduzione del testo tedesco.

# Senza forma

“Sono impegnato con i materiali”<sup>8</sup>

– Medardo Rosso

Per quanto grande fosse l'interesse di Medardo Rosso per la dematerializzazione, il suo approccio eccentrico al materiale e al processo annuncia un cambiamento centrale nel paradigma della modernità: dal primato idealistico della “bella” forma, che supera il materiale, al confronto con il materiale “inferiore”, che si manifesta in un'estetica trasgressiva del senza forma.

Arrestando il processo di produzione al livello del modello in cera o in gesso, Rosso mette in primo piano le transizioni e il provvisorio: ciò che prende forma può essere attivamente dissolto in qualsiasi momento e lasciare il posto a una disformità che non può essere né elusa né afferrata visivamente. In alcune opere il materiale non formato prende il sopravvento e sembra produrre un eccesso incontrollato e “senza leggi”, che si emancipa dalla rappresentazione figurativa, conferendo all'opera una vivacità inquietante. In *Enfant à la bouchée de pain* (Bambino alla mensa dei poveri) (1897), ad esempio, il volto delicato del bambino si erge in modo sfocato da una massa di materia grezza e deformata.

La cera, utilizzata spesso da Rosso, è associata alla morte e alla caducità, a causa del suo aspetto morboso e carnale e al fatto che veniva utilizzata tradizionalmente per la realizzazione di maschere funebri. L'apertura rappresentata dalla mutevolezza della cera, la sua latente vulnerabilità e la tendenza alla sformatura – come verrà ripresa, ad esempio, da Paul Thek nel suo *Meat Cable* (1969) – venne elevata da Rosso a principio e trasferita su altri materiali, come nelle opere *La Portinaia* (1883), *Enfant au sein* (Bambino al seno) (1890), *Madame Noblet* (1897) e in particolare *Malato all'ospedale* (1889). In quest'ultima, la morte appare come uno scivolamento, come la dissoluzione di quella tensione che conferisce forma alla figura. Qui si rivela il lato oscuro e “notturno” di Rosso, nel modo in cui si esprime nei dorsi peculiarmente grezzi delle sue sculture.

L'approccio processuale di Rosso, derivato dal materiale, sarà citato da Robert Morris nel 1968, accanto ad Auguste Rodin, nel suo saggio canonico *Anti-Form*. Le sue *Feltworks* (1968), cascate che si riformano continuamente, si basano sulla produttività intrinseca del feltro come materiale. Nei “Fallen Paintings” di Lynda Benglis enormi colate di colore di lattice di gomma pigmentato spostano l'attenzione sull'atto del versamento e della solidificazione. In ogni caso, a partire dagli anni Sessanta, il “fluire” e la “liquefazione” diventano un importante punto di partenza per artiste come Eva Hesse, Carol Rama, Alina Szapocznikow e Yayoi Kusama, per mettere in discussione le paure “maschili” nei confronti del “lavorare senza forma”. Alla ricerca di nuove possibilità espressive ancora “non occupate”, sono spesso materiali sintetici estranei all'arte che vengono utilizzati per trattare fisicità, affetto, processualità e materialità, nonché le loro attribuzioni di genere.

Übersetzung von: Istituto Italiano di Cultura di Vienna/Giulia Deò

<sup>8</sup> Traduzione del testo tedesco.