

Tamara De Lempicka in mostra al Palazzo Reale di Torino



ATorino a Palazzo Chiabrese si è aperta una mostra dedicata a Tamara de Lempicka, e sarà aperta fino al 30 agosto; alla pittrice dallo stile tra art deco e cubismo è dedicata anche una *graphic novel* di Vanna Vinci

Mi sono occupata dell'artista nella mia tesi di laurea (che inizia la sua pubblicazione a puntate), dedicata ad un problema estetico centrale del mondo contemporaneo, i rapporti tra arti e fotografia. Problema proteiforme, che la storia aiuta a chiarire e a riposizionare per meglio capire i nostri tempi: ho puntato il riflettore su Tamara de Lempicka e Jean-Auguste-Dominique Ingres, ovviamente solo per questo rispetto.

La fotografia da quel famoso 1826 di Nicephore Niépce fino all'epoca della De Lempicka era già molto cambiata, ma la rivoluzione copernicana dall'inizio ha prodotto il suo sconvolgimento radicale dell'immagine, una progressiva e veloce trasformazione teorica. Nel mutare del messaggio resta ferma la presenza della cornice e regia, ma la sua forza rappresentativa rende indispensabile che la pittura s'interroghi sul proprio percorso. Le arti maggiori pittura, architettura, scultura, come già la letteratura, musica, si erano emancipate nella modernità dal percorso *artigianale* che le aveva escluse dalle sfere alte del sapere. Il contemporaneo riporta il protagonismo della tecnica e dei meccanismi ottici – le camere oscure rinascimentali degli artisti riportano al problema estetico come "specchio" fedele della natura, le istanze artistiche naturalistico mimetiche e l'influsso delle tecnologie sulla percezione confluì nella rivoluzione **estetica dello sguardo ottico**, nasce quella che oggi si chiama la *cultura convergente* dei media, dove spazio e tempo modellano nuovi paradigmi dell'esperienza, il modello naturale dell'occhio nella macchina fotografica potenzia la visione rendendo percepibile l'invisibile e permanente l'effimero. Infatti la cultura reagì subito, il *flâneur* borghese di Charles Baudelaire (1821-1867) risente di questa novità della percezione, che scopre nell'immagine il caso e l'integralità di visione. Interprete della modernità, il *flâneur* vive i mutamenti urbani e li descrive ne *Lo spleen di Parigi* e ne *Il pittore della vita moderna* (1863) come la sfida della nuova epoca. Guida il lettore alla consapevolezza raccontando Parigi nelle trasformazioni dell'industrialismo, nell'antitesi tra presente e passato, alla ricerca dei nuovi linguaggi. Nei paradossi e nei conflitti Baudelaire, individua la bellezza dell'oggi, nei saggi di "Le Figaro" (*Il pittore della vita moderna*) commenta l'opera di Costantine Guys, irriducibilmente soggettiva e parziale, con le *réveries morales* che si ampliano alla figura dell'artista, alla bellezza, all'immaginazione, alla moda, alla ricerca continua del significato che questi temi possono avere nel rivelarci l'essenza della modernità. L'artista innamorato della vita universale sta nella folla come in una centrale di elettricità, uno specchio immenso, un caleidoscopio cosciente - il realismo diffonde però il fascino della fotografia, la sorpresa dell'immagine replica.

Perciò W. Benjamin (1892–1940) torna a Baudelaire per parlare di *Parigi capitale del XIX secolo* – l'opera postuma dei suoi appunti di viaggio nella città. Ma la già pubblicata *L'Opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica* mostra già la sua attenzione alla fotografia, l'enorme portata rivoluzionaria che sconfinava nel logico ed ontologico. La nascita della fotografia crea nuove forme d'arte, che liberano l'esperienza estetica dal sostrato religioso-sacrale che impedisce l'instaurazione di un rapporto tra l'arte e le masse. La riproduzione tecnica delle opere d'arte consente e facilita questo rapporto, ripetendo quel che è accaduto tante volte nella storia: l'irruzione della tecnica nella fusione del bronzo, il conio delle monete, la

xilografia... La riproducibilità tecnica è una dimensione nuova che sgancia dalla manualità e impone al critico di ridefinire in essa lo statuto dell'arte.

Nella riproduzione fotografica di un'opera viene a mancare un elemento fondamentale: *l'hic et nunc dell'opera d'arte, la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova, l'unicità della collocazione spazio-temporale, l'aura*. "Il venir meno" indica un più vasto mutamento nella percezione sensoriale, che contrassegna il tempo e *fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza di impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione*. L'intreccio di vicinanza e lontananza è l'essenza dell'aura, la fotografia emancipa l'arte dal rituale e dall'autenticità e dà all'arte valenza politica, al valore culturale si sostituisce il valore espositivo – la fotografia mantiene l'ultima *aura* nel volto dell'uomo, ritratti e sguardo. *"La natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente"*: l'istantaneità dell'immagine fotografica rivela l'*inconscio ottico*, un analogo della psicoanalisi.

Ma queste riflessioni possono essere illuminate dalle immagini: una dimostrazione visiva della reazione intensa con cui gli artisti vivono questa rivoluzione. Ingres e Lempicka, pittori eccelsi, furono entrambi attenti alla fotografia ed alla sua portata rivoluzionaria. Per realizzare questo colloquio ho strutturato la ricerca in tre parti dedicate a:

- L'analisi del nascere della fotografia nell'opera di Walter Benjamin
- All'individuazione degli impieghi fotografici nella "memoria moderna" analizzando la "soggettività moderna" con Baudelaire, Simmel, Berman e Sontag.
- A Tamara de Lempicka che cita Jean Auguste Dominique Ingres.

Di questa ultima parte vorrei dire in breve il senso con un articoletto, perché è la matrice dell'approfondimento, ma è stato scritto alla fine di quest'ultimo. Poche parole per dire l'emozione di un problema critico che porta a giudicare di immagini ed affettività, quel piacere estetico che per Kant è compiacimento, Gefallen e non Lust, piacere razionale dell'armonia compiuta che non è di necessità figura – tante volte è luce, colore, proporzione o ironia. La tensione tra idea e tecnica crea la forma senza scissioni, pur essendo fatta di accostamenti: l'interpretazione è un momento di vita vissuta nel mondo delle immagini.

Tamara de Lempicka (Varsavia, 16 maggio 1898 - Cuernavaca, 18 marzo 1980).

"Alta, morbida ed armoniosa, nelle movenze, col volto illuminato dai grandi occhi un po' artificiali, con la bocca facile al sorriso e rossa dei più rari rouges parigini. Che passi inosservata non è possibile tanto splende nella femminilità raggiante da tutta la persona"¹,

così veniva descritta nel 1930 su una nota rivista del tempo, la pittrice Tamara Gorska, in arte Tamara de Lempicka. La sua esistenza fu una perfetta e programmata realizzazione estetica, in cui l'arte e la vita vennero declinate secondo istanze di rappresentazione teatrale, *artificiali*, e di pienezza esistenziale, *emozionali*, traendo origine dall'estetica simbolista e decadente di matrice russa e dalla futurista. Molte sue foto dei primi anni '30 non mostrano l'immagine di una donna, ma di un personaggio, lo sguardo perso nel vuoto, realtà ideale lontana dalla vita

reale, abiti alla moda stranamente attuali, gioielli - i braccialetti di diamante - che saranno segno distintivo. Figura unica nel suo genere, Tamara nasce a Varsavia nel 1898, va a San Pietroburgo a sedici anni, nel 1918 è a Parigi, città determinante per lei ma poi si sposta tra l'America e l'Europa e infine si stabilisce in Messico - poco prima di morire ridipingeva da fotografie a colori i quadri dei suoi *anni folli* di Parigi. Ritratti e nature morte mostrano padronanza tecnica, vi confluiscano riferimenti compositivi della grafica cartellonistica di un ammiccante Decò: è una *visione amorosa*, deformata, i volti esplodono fuori della tela solidi nel dire l'effimero del sentimento, interamente posseduto: un miele amoroso racchiuso nella griglia dell'alveare compositivo del quadro. Come non ricordare che l'artista ha dichiarato di aver sempre ritratto gli uomini e le donne che ha amato?!

All'esplosione del soggetto sulla tela, a quella prospettiva deformante corrisponde la costruzione di un fondo geometrico in linee di visioni urbane, architetture taglienti, cortine curve di tendaggi, quasi un sipario. Espediente antico, ossimoro che accosta elementi "estatici", volti e corpi amati, ed altri "razionali", le architetture. Anche i personaggi immersi in paesaggi naturali appaiono in predisposte *architetture vegetali* decorative, linee curve di alberi e foglie per profili tondi e tesi di fianchi e seni. Più spesso la figura si isola, il corpo di modelle lussureggianti si denuda nella scatola studio, debordano dalla griglia dell'alveare costruito dall'occhio vorace della pittrice. La figurazione obbedisce all'istanza di costruire immagine con prepotenza visiva icastica, nitida come una foto. Sono chiari i riferimenti ad Ingres: classicismo e apparente freddezza cerebrale nel contrappunto della tensione voluttuosa. La "matrice ingriste" è riscontrabile in diverse opere di Tamara, più chiari in *Adamo ed Eva* del 1932 - l'*Eva* dalle unghie laccate riprende la *Venere Anadiomene* (1848) di Ingres; e in *Il Ritmo e Gruppo di quattro nudi* del 1925, dove si assemblano elementi dell'intera cultura figurativa di Tamara. Alla giovane *Teti* di Ingres (Aix-en-Provence 1811) riporta l'improbabile anatomia della donna assopita in *Il Ritmo e Il Gruppo dei quattro nudi* sembra nascere dalle fanciulle di Ingres del *Bagno turco* (1862).



T.de Lempicka, *Adamo ed Eva*, 1932

J. A. D. Ingres, *Venere Anadiomene*, 1848.

A Tamara è congeniale la frigida calma cercata da Ingres (*nelle immagini dell'uomo fornite dall'arte, la calma costituisce la bellezza prima del corpo*) purezza di linee che richiama le fotografie. Perché Tamara predilige Ingres? Il riferimento era obbligatorio, il più grande ritrattista francese per la ritrattista di granduchi e alta borghesia. Del resto è sorprendente l'attualità di Ingres che dimostra quella deformazione geometrica che raffredda persone in modelli: l'aveva già detto Baudelaire. Inoltre, Ingres si serve del dagherrotipo per i suoi ritratti forse già dal 1841, quando il nuovo mezzo appena iniziava a sconvolgere e a coinvolgere l'arte, e Ingres subito captò il nuovo della scoperta fotografica, i vantaggi di cui beneficiò anche Tamara per realizzare le opere.

¹ Mori G., *Tamara de Lempicka*, Giunti, Firenze, 1999, p. 12.

Iscrizioni aperte
Associazione Bloomsbury



Giornale

Wolf

OSCOM osservatorio di
comunicazione formativa