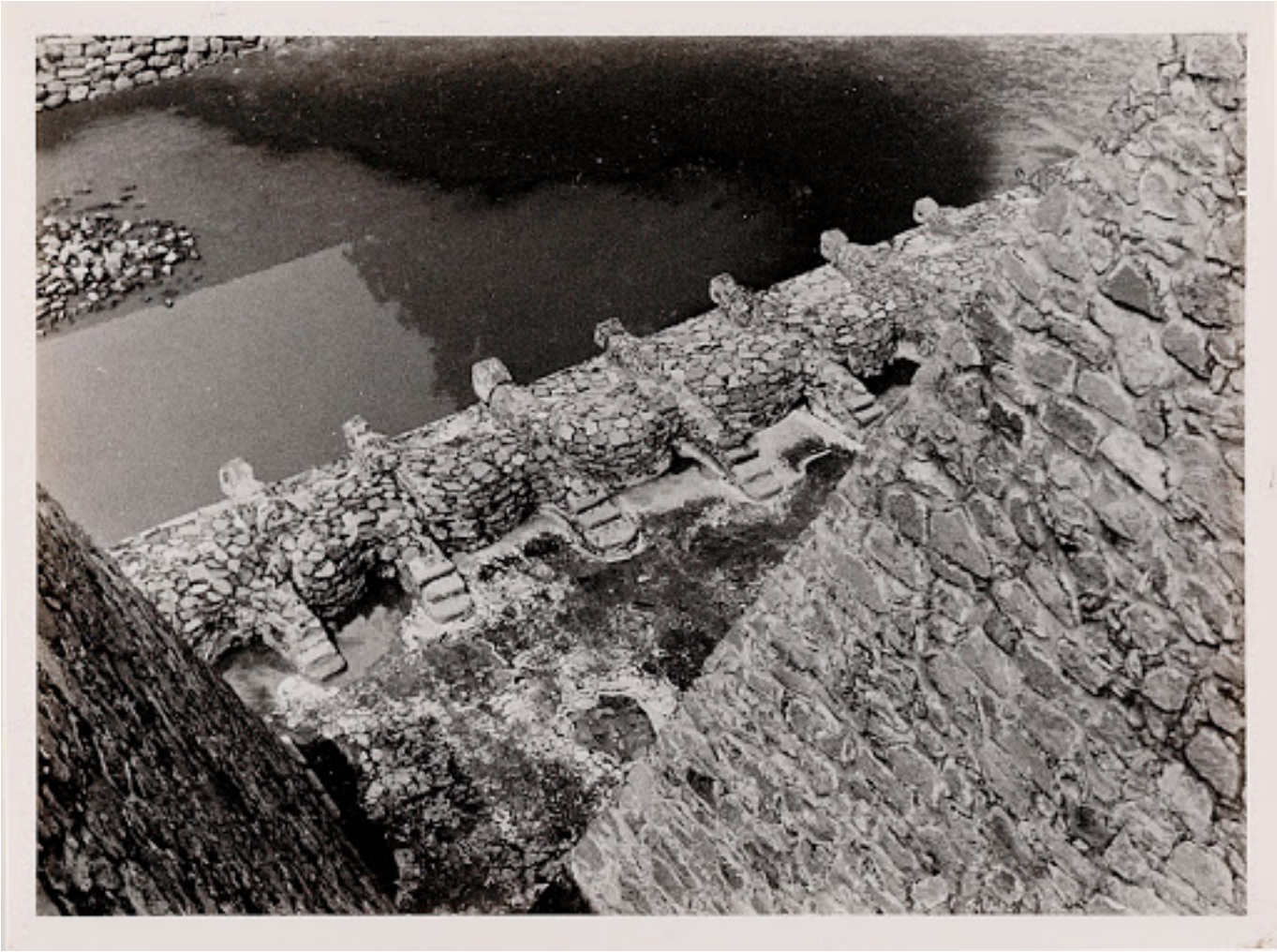
Josef Albers e gli artigiani precolombiani

Questo saggio, uscito on line *nel gennaio 2020 col titolo* Josef Albers and the Pre-Columbian Artisan *(http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6263/josef-albers-and-the-pre-columbian-artisan), aggiunge un tassello prezioso al filone di studi che indaga i rapporti tra avanguardia novecentesca e culture extraeuropee, facendo luce su tradizioni artistiche ed artigianali molto lontane nel tempo e nello spazio. L'autore, Joaquin Barriendos, è docente presso l'Instituto de Investigaciones Estéticas della Universidad Nacional Autónoma de Mexico, dove si occupa principalmente di storia dell'arte latinoamericana del secolo XX, con particolare attenzione ai movimenti sociali, agli aspetti istituzionali e comunicativi, alle reti di artisti. Segnaliamo, sempre su Josef Albers, il suo saggio* Devouring Squares: Josef Albers in the Center of the Pyramid, *pubblicato nel catalogo della mostra* Josef Albers in Mexico, *a cura di J. Hinkson, Venezia, Guggenheim Museum, maggio-settembre 2018. Tra le sue molte pubblicazioni in volume, in veste di autore e/o curatore:* Geoestética y Transculturalidad, *Girona, Espais de l'Art Contemporani, 2007 e, in anni più recenti, il catalogo della mostra* Juan Acha. Despertar Revolucionario, *Ciudad de Mexico, UNAM, febbraio-maggio 2017. Un vivo ringraziamento a Joaquin Barriendos per avere acconsentito a questa pubblicazione in lingua italiana, corredata dalle immagini originali. La traduzione dall'inglese è di Enrico Maria Davoli. La struttura delle note bibliografiche è stata integrata con la segnalazione, ove esistenti, delle edizioni italiane dei testi citati.*

Alla chiusura del Bauhaus, Josef Albers e Anneliese Fleischmann (Anni Albers) furono tra i primi Bauhäusler a mettersi al riparo dalle minacce della Gestapo. Su segnalazione di Philip Johnson, direttore del Dipartimento di Architettura e Design del Museum of Modern Art di New York, gli Albers furono invitati da John Andrew Rice e Theodore Dreier ad unirsi al corpo insegnante del Black Mountain College, dove arrivarono nel novembre 1933. Giunta in America, la coppia poté coronare il vecchio sogno di visitare il Messico, dove si recò quattordici volte tra il 1935 e il 1967.

Il Messico fu per i due artisti un laboratorio utile non tanto a divulgare i principi generali del Bauhaus, quanto a ridefinire il rapporto tra arte moderna e artigianato antico. Se nel manifesto inaugurale per il Bauhaus Walter Gropius aveva invocato un generico ritorno – «Architetti, scultori, pittori, dobbiamo tornare tutti all'artigianato!» era il suo motto nel 1919 – il programma degli Albers era più preciso: riallacciare l'arte moderna alle concezioni artigianali precolombiane, la cui tradizione estetica ritenevano fondante per l'astrazione moderna.



Josef Albers, Inquadratura dall'alto dei serpenti di pietra di Tenayuca, 1939, stampa fotografica, mm. 86 x 116, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

Con la loro opera, gli Albers si proponevano di rivitalizzare una concezione sociale in cui materia e spirito combaciassero: un credo costruttivo che Anni identificava nella tradizione tessile della regione andina, Josef nell'architettura precolombiana da lui stesso documentata nel corso delle visite ai siti archeologici messicani. Capovolgendo il consueto rapporto tra avanguardia moderna e primitivismo, Josef vedeva negli artigiani precolombiani dei compagni spirituali, e nel Messico la fonte a cui attingere quell'autenticità dell'esperienza estetica, cui gli artisti astratti moderni aspiravano. In una lettera inviata al suo amico ed ex collega Vasilij Kandinskij, datata 22 agosto 1936, Josef descrive il Messico come «davvero la terra promessa per l'arte astratta. Qui […] ha più di mille anni» [1].

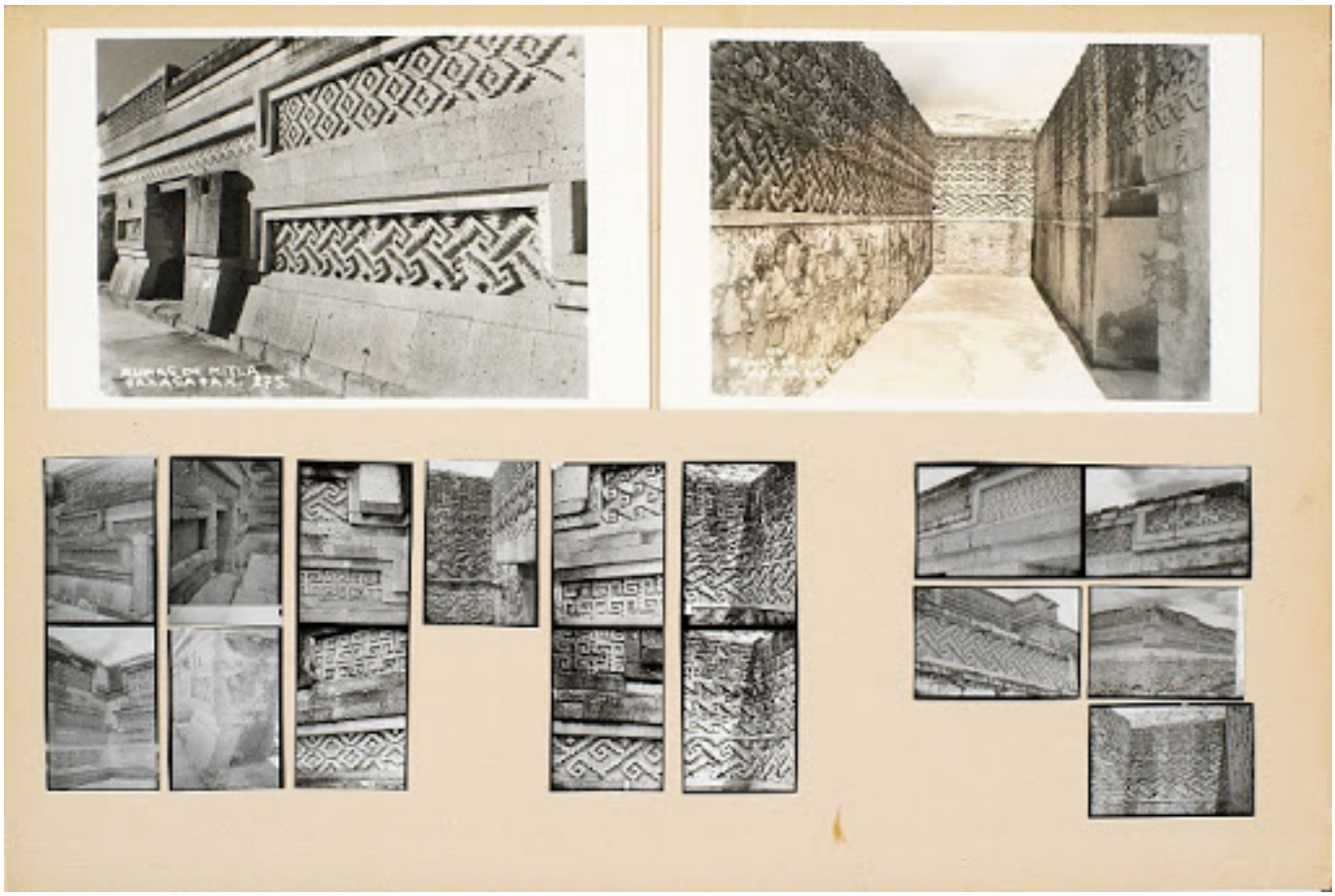
I. Veridicità nell'arte

Veridicità era per Josef Albers il concetto chiave, al fine di stabilire un ponte spirituale tra l'astrazione moderna e gli artigiani precolombiani. Egli stesso, in una conferenza dal titolo *Truthfulness in Art* [*Veridicità nell'arte*], tenuta l'11 dicembre 1937 alla Harvard University Graduate School of Design, si meraviglia del materialismo spirituale, per così dire, delle opere architettoniche e plastiche viste in Messico: «Ciò che dobbiamo imparare dall'artista messicano – queste le sue parole – è la veridicità nella concezione e nella materia, la veridicità nell'arte come creazione spirituale […] Dobbiamo riconoscere la grande disciplina dello scultore messicano. Egli ci insegna: sii sincero con i materiali» [2].

Truthfulness in Art segna per più aspetti una svolta nella carriera artistica di Albers, e anticipa molte delle sue future ricerche. La lezione degli artisti precolombiani, nel loro approccio materico, lo condusse al recupero della pittura ad olio trascurata ormai da molti anni, a partire da una serie di oli astratti della metà degli anni '30, caratterizzati dall'esplorazione di quello che, nella sua conferenza, egli descriveva come "il funzionalismo irrazionale dell'arte": uno studio della forma, della materia e del colore che andava oltre il pensiero meramente logico. Con opere come *Angular* (1935), *Mexican* (1936), *Temple* (1936) e *Pyramid* (1937) egli affrontò il dilemma della miscelazione dei colori, un procedimento pittorico che, proprio in quanto offuscava la materialità spirituale della pittura, gli appariva ormai inautentico. Da allora, Albers cominciò ad enfatizzare la tattilità artigianale del colore, inaugurando – così mi piace chiamarlo – il suo cromatismo trascendentale: la rivelazione spirituale di forma e materia attraverso la schietta interazione dei colori [3].

Nella conferenza di Harvard, Albers parla anche di fotografia, come di un medium artistico adatto a mostrare le opere di plastica precolombiane nella loro qualità di "volumi attivi". "Volume attivo" è per lui la capacità della materia di vibrare internamente di schiette emozioni. In mancanza di una

parola specifica per evocare la qualità, insieme fisica e spirituale, dell’architettura e degli oggetti artigianali visti in Messico, Albers usa termini tecnici come “turgescenza” e “tumefazione” per rendere la vivacità materica dell’arte precolombiana [4]. I suoi fotomontaggi di figurine di argilla e piramidi tronche – composti da ritagli di provini a contatto raffiguranti oggetti visti da diverse angolazioni – sono prodotti secondo una rigorosa sintassi visiva, una sequenza di prospettive multiple, che rendono in termini cinematografici il volume degli oggetti raffigurati.



Josef Albers, Mitla, 1956, stampe fotografiche e cartoline postali montate su cartoncino, mm. 203 x 305, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

A quanto ne sappiamo, questa conferenza fu una delle rare occasioni in cui Albers presentò al pubblico le sue fotografie messicane. Più che una documentazione etnografica, i fotomontaggi di arte precolombiana erano per Albers una sorta di repertorio segreto di “volumi attivi”, archiviabili in un vocabolario di forme da utilizzare in seguito, nella sua arte. Colpisce il fatto che, concludendo la conferenza, Albers parli di una rivelazione estetica avuta durante il suo terzo viaggio nel paese. Se la decisione di mostrare quelle immagini si concretizzò ad Harvard, fu forse proprio per dare agli studenti un assaggio di quell’epifania messicana. Dopo aver confrontato immagini di architettura del Messico precolombiano, ceramiche, tessuti e

statuette di argilla, con esempi egiziani, greci, cretesi, romani, persiani, indiani, cinesi e giapponesi, la conferenza termina con questa formulazione epigrammatica:

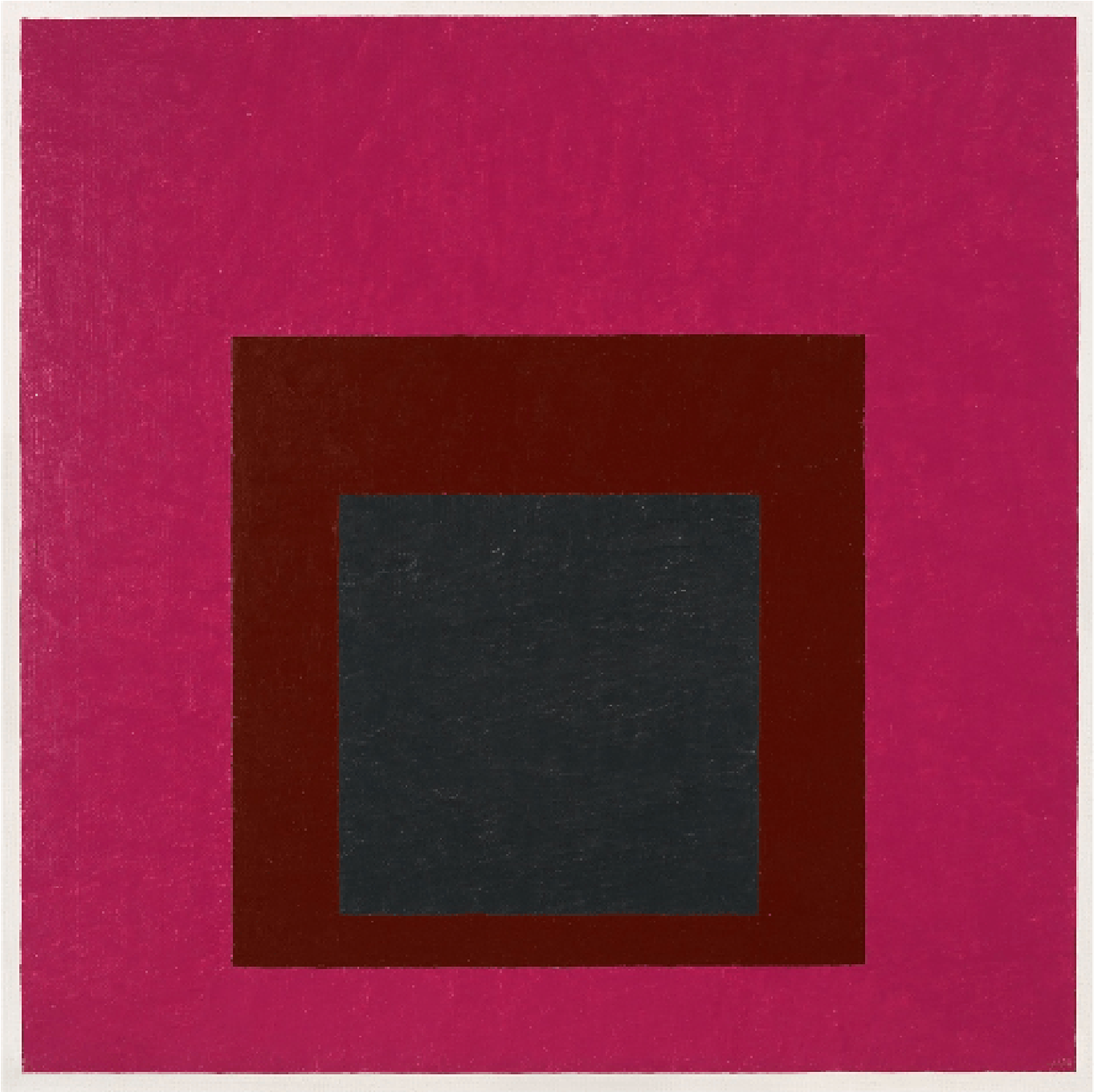
> «Vorrei ricollegare la conversazione di oggi sull'arte antica a quelle dello scorso anno sui problemi dell'arte moderna, sottoponendovi una serie di enunciati su cui ho riflettuto mentre mi trovavo in Messico:
> Il funzionalismo razionale è tecnica,
> il funzionalismo irrazionale è arte.
> L'arte è creazione
> può basarsi sulla conoscenza ma è indipendente da essa.
> Possiamo studiare l'arte attraverso la natura,
> ma l'arte è più della natura.
> L'arte è spirito
> e ha una vita propria.
> L'arte per sua natura è antistorica
> perché il lavoro creativo guarda avanti.
> Può collegarsi alla tradizione
> ma è il frutto, conscio od inconscio, della spiritualità di un artista.
> L'arte non è né imitazione né ripetizione
> l'arte è rivelazione» [5].

La conferenza di Harvard dimostra quanto profondamente Albers ammirasse la cultura precolombiana del Messico. Durante il suo intervento, Albers non solo rese merito al modo di pensare istintivamente astratto dell'artigiano precolombiano, ma, pronunciando affermazioni come «Penso che nessun altro paese, nessun altro periodo storico abbiano una produzione plastica altrettanto ricca e vitale» [6], lasciò anche chiaramente intendere quale fascino esercitasse su di lui il materialismo spirituale delle produzioni precolombiane.

II. Arte come creazione spirituale

Il profondo legame che unisce Josef Albers al Messico non è sfuggito a studiosi e curatori. Serie come *Graphic Tectonic* (1942), *Structural Constellation* (1955) o la notissima *Homage to the Square* (1950-76) sono state interpretate come trasposizioni formali di architetture mesoamericane e volumi piramidali messicani [7]. Tuttavia la correlazione spirituale, se non addirittura religiosa, tra la sua opera e l'estetica precolombiana, è stata sistematicamente fraintesa, soprattutto a causa della diffusa convinzione secondo cui il suo sarebbe un lavoro freddo, secolare e razionalista. Questo fraintendimento mal si concilia con la nozione di «arte come creazione spirituale», così come con l'affermazione che «scopo dell'arte [è] la rivelazione e l'evocazione della visione» [8]. Come ha sottolineato Nicholas Fox Weber, «egli non era completamente laico; pur non usando immagini

religiose riconosciute, Albers evocava attraverso il colore qualcosa di magico e di intensamente spirituale» [9].



Josef Albers, Homage to the Square: Guarded, 1952, olio su masonite, mm. 609 x 609, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

Da questo punto di vista, lungi dal limitarsi ad evocare l'architettura schematica antica colta in una prospettiva a volo d'uccello, la sua serie *Homage to the Square* potrebbe definirsi a buon diritto come una rivelazione spirituale concernente l'architettura precolombiana – un disvelamento di ciò che è proprio della materia, del colore e della forma, a partire dalle basi

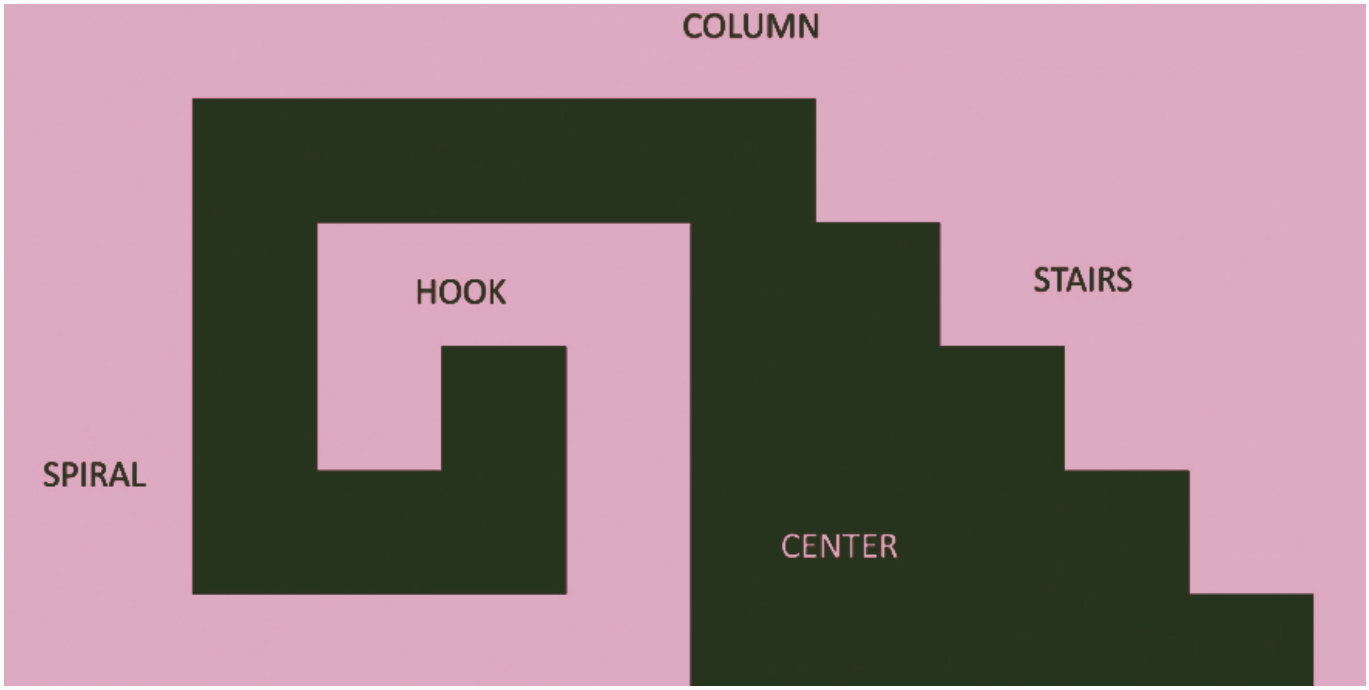
metafisiche dell’arte precolombiana, tale per cui lo spettatore è messo in condizione di osservare il mondo esterno dall’interno. In accordo con l’idea che «l’arte non deve essere guardata; l’arte ci guarda» [10] la tesi da me sostenuta in queste pagine è che gli *Homages* di Albers siano la sintesi della sua epifania messicana: un incontro bauhausiano con l’essenza primaria della concezione artigianale precolombiana. Sebbene Albers non abbia mai esplicitamente collegato il simbolismo delle piramidi messicane, da lui fotografate in modo così insistito, agli *Homages*, la serie parrebbe suggerire un viaggio cromatico dentro la piramide, nell’architettura rituale della materia e del colore.

Parlando di un’esperienza tettonica rituale, tramite l’implementazione costruttiva del colore, non voglio certo sostenere che, in questa sua serie, Albers abbia tentato un qualche tipo di trasposizione etnografica o archeologica. Mi pare invece che l’autentica rivelazione di cui essa è portatrice, consista nelle esperienze somatiche cumulative che Albers captò – anche letteralmente, tramite l’obiettivo fotografico – visitando luoghi come Mitla, Tenayuca, Uxmal e Monte Alban. Josef Albers non apprese dallo scultore precolombiano una formula costruttiva di tipo tecnico. Piuttosto, si appropriò di un principio filosofico posto alla confluenza tra pratica artigianale e meditazione estetica.

Sulla scorta di tale ipotesi, ritengo che gli *Homages* nascano dalla condensazione cromatica di un concetto visivo astratto: il motivo a greca a gradoni, noto in lingua *nahuatl* come *xicalcoliuhqui* [11]. Esso costituiva per Albers l’elemento architettonico più illuminante del sito archeologico oaxacano di Mitla, scavato da Alfonso Caso e Daniel Rubín de la Borbolla nel 1934-35. Albers lo fotografò ripetutamente, componendo fotomontaggi con le immagini ottenute. Gli *Homages* sono inseparabili dall’idea che egli si fece di quel motivo, nel suo preciso significato: ovvero, l’ingresso spirituale al centro architettonico della piramide, concettualmente raffigurato nella trama a gradoni e nelle scansioni ritmiche di questa antica forma astratta.

III. Tettonica dello xicalcoliuhqui

Presente in tutto il Nordamerica, in America Centrale e nella regione andina, lo *xicalcoliuhqui* è un sofisticato concetto astratto, privo di un significato archeologicamente definito. L’espressione è traducibile dalla lingua *nauhatl* come “tralcio di zucca” (in spagnolo: *voluta de jícara*). Secondo alcuni studiosi esso evoca elementi acquatici come onde e conchiglie, o fenomeni atmosferici come tempeste, nuvole e uragani. Per altri, il simbolismo cosmografico dello *xicalcoliuhqui* è strettamente legato al mondo sotterraneo di Mictlán (o Mitla, in spagnolo), la dimora dei morti.



Schema grafico dello xicalcoliuhqui (© Joaquin Barriendos 2020).

Formalmente, lo *xicalcoliuhqui* si divide in tre, quattro o cinque elementi diversi, a seconda dell'interpretazione del motivo nel suo insieme e delle specifiche varianti. Gli archeologi hanno riconosciuto almeno tredici versioni del motivo a Mitla, il sito in cui Albers vide per la prima volta lo *xicalcoliuhqui* [12]. Nel *pattern* visibile nel pannello centrale del Palazzo delle Colonne (fotografato da Albers), lo storico dell'arte Mauricio Orozpe identifica cinque elementi distinti: la scala, la spirale, il gancio, il centro e la colonna [13]. Secondo Orozpe, la maggior parte degli sviluppi si origina dall'immagine positiva, il simbolo isolato che, dispiegandosi e duplicandosi, dà accesso alla complessità multidirezionale dello *xicalcoliuhqui*, avviluppando l'uno con l'altro lo spazio positivo di un motivo e lo spazio negativo di uno contiguo ruotato. L'accumulazione seriale aggiunge significato al simbolo, inframmezzando alti e bassorilievi, forme attive e forme passive, in una disposizione non gerarchica. Il simbolismo dello *xicalcoliuhqui* risulta in tal modo instabile, polisemico, espansivo e rotatorio: le scale discendenti si rovesciano all'improvviso in percorsi ascendenti; il nucleo interno della spirale si rivela inaspettatamente essere la porta di accesso a un nuovo viaggio.

Fondando la propria analisi sulla corrispondenza tra il disegno geometrico dello *xicalcoliuhqui* e la composizione numerica del *tonalpohualli*, il calendario rituale di 260 giorni ampiamente utilizzato dagli Zapotechi, Orozpe ne desume che il suo significato sfugga a quasi tutte le interpretazioni tentate, proprio perché esse non tengono in alcun conto lo sfondo architettonico, lo spazio negativo implicito nel rilievo. «Stupisce come nessuno degli studi consultati si occupi della naturale relazione

grafica esistente tra forma e sfondo del motivo – egli osserva. – Dediti come sono a risolvere il mistero della forma e del suo simbolismo, essi ignorano l'esistenza dello sfondo, un'omissione che artisti e grafici troverebbero imperdonabile» [14].Le osservazioni di Orozpe si basano sulle stesse intuizioni visive che permisero ad Albers di rinnovare il *Vorkurs* nel 1923, facendo di lui un eminente *meister* al Bauhaus. Esperto dei principi della *Gestalt*, come l'equilibrio tra figura e sfondo e le forme passivo-attive, Albers scrisse nel 1928, nel secondo bollettino scolastico del *Bauhaus*, che «l'attivazione dei negativi (i valori residui, intermedi e negativi) è forse l'unico aspetto completamente nuovo, forse l'aspetto più importante dell'interesse contemporaneo per le forme […] Se si dà uguale considerazione e peso ai valori positivi e negativi, allora non c'è nessun "residuo"» [15].

Josef Albers, Piramide di Tenayuca, s.d., stampa fotografica, mm. 176 x 249, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

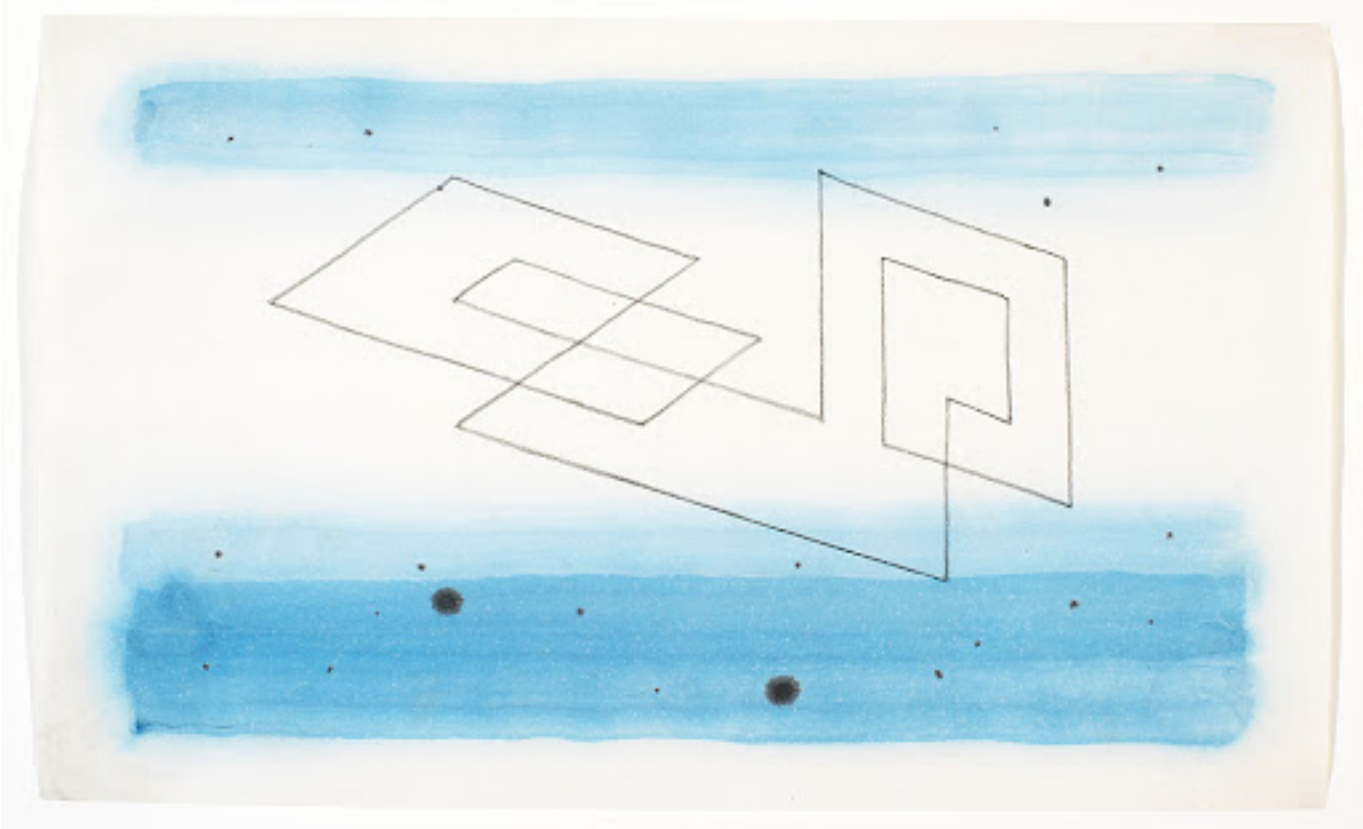
Inconsueta nell'arte occidentale, l'abbondante presenza di motivi positivi-negativi in Messico fece sentire Albers, in quanto artista astratto occidentale in cerca di verità visive premoderne, a proprio agio. Come ebbe ad affermare nel 1939, le opere plastiche precolombiane «presentano problemi

formali assai poco conosciuti nella tradizione occidentale (ma vitali nell’arte astratta). Ad esempio, il problema dell’equivalenza tra figura e sfondo» [16]. Non sorprende quindi che dopo aver visitato, fra l’altro, Mitla e Monte Albán, Albers sia rimasto ammirato dal carattere sofisticato dello spazio positivo-negativo dello *xicalcoliuhqui*. Come egli afferma nella conferenza di Harvard:

> «Lì possiamo nuovamente studiare un problema artistico molto moderno. La relazione tra attivo e passivo, una certa proporzione tra elementi positivi e negativi, una proporzione molto rara in tutta la tradizione artistica europea e orientale. […] Ci insegna una filosofia sociale di alto livello, di più, la vera democrazia, nel senso che ogni parte serve e al tempo stesso è servita» [17].

IV. Il portale a gradoni riquadrato

Fra l’uno e l’altro dei due primi soggiorni in Messico (1936-1937), Albers diede inizio ad una nuova serie di disegni e dipinti aventi per oggetto il suo incontro con Tenayuca, un sito archeologico situato a nord-ovest di Tenochtitlan, databile tra il 1200 e il 1521. Basati su modulazioni di colore, volumi giustapposti e prospettive distorte, i suoi *Studies for Tenayuca* ripropongono disegni geometrici simili a quelli delle *Linear Constructions*. Le rovine di Tenayuca che ispirarono il lavoro di Albers consistono in una doppia piramide elevantesi su una grande piattaforma di base, delimitata su tre lati da 138 sculture in pietra con raffigurazioni di serpenti. Sulla facciata delle due piramidi sovrapposte spiccano doppie scalinate ascendenti, che conducono ai templi gemelli posti sulla cima, suggerendo in pianta un’immagine speculare.



Josef Albers, Variation on Tenayuca, 1938 circa, inchiostro e matita litografica, mm. 241 x 394, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

Si è chiamato in causa Tenayuca come prova concreta del legame diretto tra l'arte di Albers e l'architettura precolombiana, laddove spiccano le giustapposizioni formali tra disegni astratti antichi e moderni. Studiosi come James Oles hanno sostenuto che pezzi come *Variation on Tenayuca* (1938 circa) siano la rappresentazione fedele del profilo schematico e della configurazione tridimensionale della doppia piramide [18]. La storica dell'arte Kiki Gilderhus ipotizza che *Variation on Tenayuca* rappresenti non l'architettura della piramide ma le sculture in pietra conosciute come *xiuhcóatl*, i serpenti solari arrotolati che circondano l'intero complesso di Tenayuca, guidando il viaggio del sole lungo il *coatepantli* ("muro dei serpenti"). A suo parere, «il motivo pittorico di Tenayuca è ispirato in realtà alle sculture di serpenti alla base della piramide piuttosto che alla piramide stessa […] Ha tradotto il corpo avviluppato del serpente e la testa spiraliforme in due quadrati stilizzati» [19].

Ma un'interpretazione non esclude l'altra. Ritengo infatti che in *Variation on Tenayuca* la base architettonica e i serpenti di pietra dialoghino con altri elementi dello *xicalcoliuhqui*. In altre parole, *Variation on Tenayuca* raffigura l'interazione simbolica dei componenti della greca a gradoni, non la schematizzazione di singole parti del motivo. Come s'è detto, Albers non intendeva l'arte come imitazione o ripetizione ma, piuttosto, come

rivelazione. Egli non volle mai offrire una traduzione fedele delle forme messicane nella propria arte astratta, e sconfessava qualunque estrapolazione letterale derivata dai suoi titoli esplicitamente toponomastici. Al contrario, Albers puntava a rivelare verità estetiche, dando forma con la propria opera a composizioni impossibili. Essendo parti integranti dello *xicalcoliuhqui* sia la struttura del *coatepantli* (colonna), sia i voraci ingressi-bocca posti alla base della piramide (scala), sia la disposizione quadrangolare dei serpenti arrotolati che orientano la funzione calendariale della doppia struttura (spirale-gancio), devo dedurne che tutti questi elementi si ritrovino nella *Tenayuca Series*.

Più precisamente, in questa serie Albers ha voluto smontare lo *xicalcoliuhqui*, suddividendo e distribuendo su diversi piani i cinque elementi del motivo: scala, spirale, gancio, centro e colonna. Confrontando le varie parti l'una con l'altra, Albers offre un'immagine speculare in cui gli spazi figura-sfondo, le aree negative-positive e le linee passive-attive si combinano in una costellazione fluttuante. Così come le sue *Linear Constructions* producono paradossi visivi, i suoi *Studies for Tenayuca* fanno uso di volumi tettonici, che si piegano e si dispiegano in direzioni zenitali, frontali e diagonali. In tal modo, lo sguardo dello spettatore è chiamato a vagare, attraversare i portali, rasentare il *murus* ("muro" in latino), girare intorno alle colonne e salire le scale di questa costellazione a più strati.

Josef Albers, Tenayuca giugno '39, 1939, stampe fotografiche montate su cartoncino, mm. 257 x

406, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

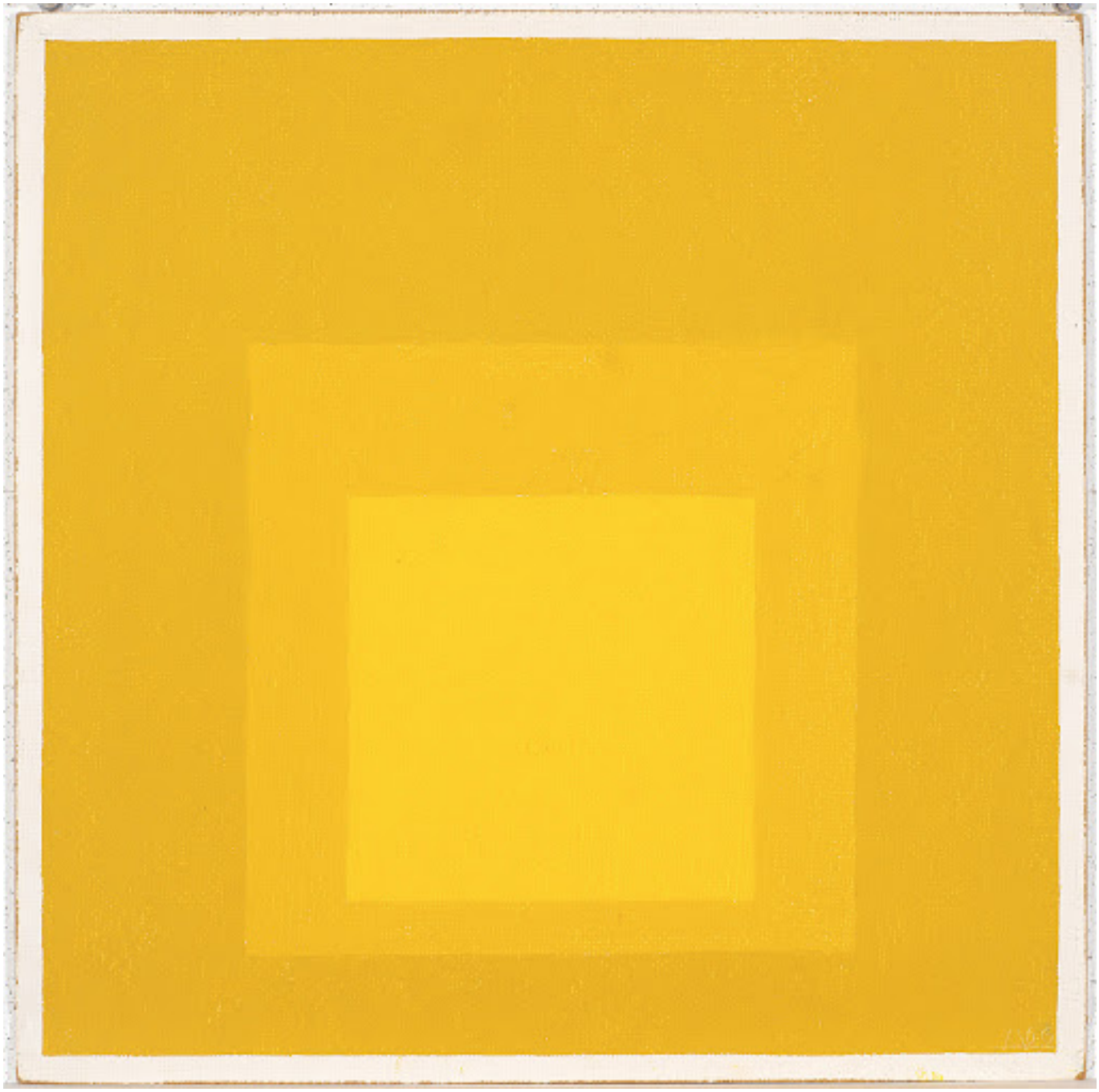
Lungi dall'essere uno studio tecnico dello *xicalcoliuhqui*, la serie si pone come esperienza della base trascendentale e spirituale del motivo. Gli *Studies for Tenayuca* funzionano come scavi tettonici e stratigrafici dello *xicalcoliuhqui*, nel senso che consentono allo spettatore di vedere l'interno del motivo a gradoni, cogliendo sia il tutto che le parti, come se si osservasse un'immagine rotante. L'applicazione del colore enfatizza la struttura ingannevole del dipinto, in quanto sospensione della forma nello spazio. Grazie ai fotomontaggi dedicati alla materialità architettonica dello *xicalcoliuhqui*, Albers poté allestire una catena di montaggio per animare e smontare la greca a gradoni – una sorta di proiezione cinematografica al rallentatore, studiata per rivelare l'irrazionalismo funzionale del motivo.

Dopo diversi anni spesi a dissezionare la morfologia visiva dello *xicalcoliuhqui* attraverso i fotomontaggi, Albers giunse ad una decisione insieme ovvia ed audace: invertire la strategia, condensando le sezioni dello *xicalcoliuhqui* in un'unica formulazione cromatica frontale invece di suddividerle in sequenze. Le immagini fluttuanti della *Tenayuca Series* ispirarono così la transizione dello *xicalcoliuhqui* verso le proposizioni cromatiche più stringate della serie *Homage to the Square*. I volumi cromatici attivati caratterizzanti questa serie sono il risultato finale della torsione dei cinque elementi dello *xicalcoliuhqui*, sussunti l'uno nell'altro e obbligati a coesistere in un universo visivo ristretto. La composizione quasi concentrica degli *Homages* include tre attributi essenziali dell'architettura simbolica dell'antica Mesoamerica, in un'unica sovrapposizione cromatica: la fauci-portale, il nucleo-tomba e il serpente-base.

V. Il codice nascosto del quadrato

Già nel 1956 Jean Charlot, membro del raggruppamento dei pittori murali messicani e buon amico di Albers, intuì che, in quanto piramidi reversibili o ingannevoli, i suoi *Homages* celavano un mistero:

> «Albers predilige queste figure ingannevoli, cui la mente si accosta in un modo, solo per scoprire ad una seconda lettura nuovi termini incompatibili con i primi, ed altrettanto validi […] Le forme piramidali saranno dapprima convesse, come monumenti osservati da un aereo in volo, solo per rovesciarsi e diventare cavità di conchiglie, con i lati che si ritirano verso la punta scavata, come nella visuale di una mummia dalla camera sepolcrale verso le pendici esterne della piramide» **[20]**.



Josef Albers, Study for Homage to the Square: Autumn Scent/Smell, 1966, olio su masonite, mm. 406 x 406, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

Questa precoce osservazione suona come un invito ad addentrarsi nella profondità della piramide. Scendendo all'interno del dipinto, Charlot invita lo spettatore a vedere il mondo da dentro il quadrato. La sua interpretazione della serie coincide anche con l'idea della piramide precolombiana in quanto Montagna Sacra posta sotto la custodia del signore e padrone Cocijo. Come afferma l'archeologo e storico dell'arte Robert Markens, «Considerando le loro caratteristiche, i templi del Gruppo delle Colonne a Mitla erano disposti e percepiti come modelli della Montagna Sacra (*Cerro Sagrado*) o Montagna della Provvidenza (*Montaña de Sustento*)» **[21]**.

La descrizione degli *Homages* come tombe, proposta da Charlot, ha molti punti di contatto con l’interpretazione di Mauricio Orozpe dello *xicalcoliuhqui* a Mitla, ove il motivo della greca a gradoni rappresenta un viaggio rituale in senso sia ascendente che discendente. Secondo Orozpe, «entrare a Mictlán equivale ad essere essere inghiottiti dalle fauci a gradini di Cipactli, rappresentate graficamente dalla spirale discendente dello *xicalcoliuhqui*», per poi imboccare «il percorso inverso, diretto al luogo in cui si formano le nuvole e i venti, simboleggiato da una scala ascendente» [22]. Allo stesso modo, nell’interpretazione della storica dell’arte Maria Teresa Uriarte, i molteplici elementi a gradini nell’architettura precolombiana servono a propiziare le immersioni purificanti nel regno di Mictlán: «Le scale, i sotterranei e il centro dei campi per il gioco della palla sono dei portali per entrare nel mondo sotterraneo ed anche per lasciarlo, allo steso modo in cui un corpo celeste imbocca la strada della rinascita non appena concluso il percorso discendente notturno» [23].

Se lo *xicalcoliuhqui* simboleggia una scalinata mitica, a loro volta i gradoni quasi concentrici degli *Homages* sono le porte spirituali che permettono l’accesso al centro stesso della piramide. In altre parole, se il motivo condensa l’intero simbolismo della piramide, allora i volumi cromatici di Albers sono una porta aperta per quanti ricercano verità estetiche universali e forme atemporali astratte. Non a caso, il primo esemplare della serie, un dipinto datato 1936 (proprio quando iniziava a lavorare a *Studies for Tenayuca*, *Graphic Tectonics* e *Linear Constructions*), si intitola *Gate*, quasi che egli stesse preparandosi a iniziare la propria discesa attraverso i passaggi dell’architettura precolombiana.

Josef Albers, The Gate, 1936, olio su masonite, mm. 495 × 513, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).

Dopo la conferenza di Harvard, Albers produsse diversi importanti dipinti, xilografie e disegni dedicati a portali – tra cui *To Mitla* (1940) e *Study for Airy Center* (1938 circa) – forme che anticipano le aperture architettoniche delle sue *Variant/Adobes*, come *Luminous Day* (1947–52) e i quadrati valicabili degli *Homages*. Anche i fotomontaggi di questo periodo suggeriscono il suo interesse per portali e soglie. In vari fotomontaggi dedicati a Mitla, Albers ha incluso scatti in cui appare una parte del corpo di Anni Albers, in piedi al di sotto degli architravi. In un sorprendente scatto, Theodore (Ted) Dreier è nell'atto di entrare nella camera interna del Palazzo delle Colonne, quasi stesse per essere divorato dall'architettura [24]. Secondo Neal

Benezra, «Nella visione di Josef Albers, questa è un’architettura di mistero; mentre sui muri esterni splende la luce, gli spazi interni sono pervasi di oscurità ed ambiguità» [25].

Un ex-collega di Josef Albers al Bauhaus, Marcel Breuer, lo definì una volta un “architetto mancato”. Vi è in effetti più di un indizio, che testimonia del suo interesse per la sovrapposizione dei volumi architettonici e le murature in pietra. I vertiginosi quadrati di questo mistico architetto della visione, sono porte d’accesso al regno spirituale della *Bauhütte* e basi costruttive dello scultore precolombiano. Dal positivo al negativo, dalla discesa all’ascesa, dal terrestre all’eterno, lo *xicalcoliuhqui* e la sua *gestalt* postulano una riconciliazione delle parti con il tutto, quasi un’epitome dell’aspirazione inesausta di Albers ad una vera, moderna arte astratta.

[1] Vedi J. Albers, W. Kandinsky, *Lettere dall’esilio*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 89. Il testo originale tedesco si conserva presso la Josef & Anni Albers Foundation.

[2] Il dattiloscritto originale di *Truthfulness in Art* è rimasto inedito per oltre settant'anni e non è stato ancora studiato a fondo. La conferenza è stata pubblicata per la prima volta in inglese in AA.VV., *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, catalogo della mostra, Madrid, Fundación Juan March, 2014. Tutte le citazioni che seguono provengono da questa edizione, pp. 237-38.

[3] “Colore costruttivo” è un'espressione coniata da Johannes Itten, il docente del Bauhaus che ideò il corso preliminare (*Vorkurs*). Secondo Brenda Danilowitz, Chief Curator della Josef & Anni Albers Foundation, Albers praticò una «severissima dieta pittorica», consistente nell’applicare la pittura ad olio direttamente dal tubo sulla superficie della masonite. Vedi B. Danilowitz, *From Variations on a Theme to Homage to the Square: Josef Albers’s Paintings 1947-1949*, in B. Danilowitz, H. Liesbrock (a cura di), *Anni and Josef Albers. Latin American Journeys*, catalogo della mostra, MNCARS, Madrid 2006, p. 143.

[4, 5, 6] J. Albers, *Truthfulness in Art*, cit.

[7] Vedi I.L. Finkelstein, *The Life and Art of Josef Albers*, tesi di dottorato, New York University, 1968; N.D. Benezra, *The Murals and Sculpture of Josef Albers*, tesi di dottorato, Stanford University, 1983; B. Danilowitz, *‘We Are Not Alone’: Anni and Josef Albers in Latin America* e K. Gilderhus, *Homage to the Pyramid: The Mesoamerican Photocollages of Josef Albers*, in B. Danilowitz, H. Liesbrock (a cura di), *Anni and Josef*

Albers: Latin American Journeys, cit.; J. Reynolds-Kaye, *Making Mesoamerica Modern: Anni and Josef Albers as Collectors of Ancient American Art*, in J.Reynolds-Kaye (a cura di), *Small Great Objects: Anni and Josef Albers in the Americas*, catalogo della mostra, New Haven, Yale University Art Gallery, 2017; K.A. Taube (a cura di), *The Albers Collection of Pre-Columbian Art*, catalogo della mostra, Detroit, Detroit Institute of Arts, 1988; N. Fox Weber, *A Beautiful Confluence*, in N. Fox Weber (a cura di), *A Beautiful Confluence: Anni e Josef Albers e l'America Latina*, catalogo della mostra, Milano, Mudec, 2015.

[8] Vedi rispettivamente J. Albers, *Truthfulness in Art*, cit. e J. Albers, *The Origin of Art*, 1940 circa, in AA.VV., Josef Albers. *Minimal Means, Maximum Effect*, cit., p. 253.

[9] N. Fox Weber, *The Artist as Alchemist*, in AA.VV., *Josef Albers. A Retrospective*, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 1988, p. 14.

[10] Josef Albers, *Seeing Art*,1952 circa, in *Yale University Art Gallery Bulletin*, n. 24, ottobre 1958, pp. 26-27; ristampato in AA.VV., Josef Albers. *Minimal Means Maximum Effect*, cit., p. 274.

[11] Herman Beyer lo chiamò greca escalonada, e ne localizzò l'origine in Mesoamerica. Vedi H. Bayer, *El origen, desarrollo y significado de la greca escalonada*, in *El México Antiguo*, vol. 2, 1924, pp. 61-121.

[12] Nel 1924, Herman Beyer ne descrisse dodici varianti morfologiche. Vedi F. Ortiz, *El huracán. Su Mitología y Sus Símbolos*, Ciudad de México, FCE, 2005, p. 204.

[13] Vedi M. Orozpe Enríquez, *El código oculto de la greca escalonada. Tloque Nahuaque*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010, pp. 21-32. Fernando Ortiz riconosce inoltre cinque elementi grafici essenziali in ogni variante, «ognuno con il suo specifico valore emblematico, ma integrato in un unico complesso simbolo. Sono: la spirale, la base conoidale o triangolare, lo zigzag, la scala e l'apertura». Vedi F. Ortiz, *El huracán. Su Mitología y Sus Símbolos*, cit., p. 185.

[14] M. Orozpe Enríquez, *El código oculto de la greca escalonada. Tloque Nahuaque*, cit., p. 25.

[15] J. Albers, *Teaching Form through Practice*, 1928, in AA.VV., *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, cit., p. 212; originariamente pubblicato col titolo *Werklicher Formunterricht*, in *Bauhaus Zeitschrift*

für Gestaltung, no. 2/3, 1928, pp. 3-7. Corsivi nell'originale.

[16] J. Albers, *Concerning Abstract Art*, 1939, in AA.VV., *Josef Albers. Minimal Means, Maximum Effect*, cit., p. 245.

[17] J. Albers, *Truthfulness in Art*, cit.

[18] Vedi J. Oles (a cura di), *South of the Border. Mexico in the American Imagination*, 1914-1947, Washington, Smithsonian Institution Press, 1993, p. 167.

[19] K. Gilderhus, *Homage to the Pyramid. The Mesoamerican Photocollages of Josef Albers*, cit., p. 127.

[20] J. Charlot, *Nature and the Art of Josef Albers*, in *College Art Journal*, n. 3, 1956, p. 196.

[21] C. Martinez, M. Winter, R. Markens, *Muerte y vida entre los zapotecos de Monte Albán*, in *Arqueología Oaxaquena*, n. 5, 2014, p. 13.

[22] M. Orozpe Enríquez, *El código oculto de la greca escalonada. Tloque Nahuaque*, cit., pp. 127-28.

[23] M.T. Uriarte, *Tepantitla, el juego de pelota*, in B. de la Fuente (a cura di), *La pintura mural prehispánica en México*, vol. 1, tomo II, Teotihuacán, Ciudad de Mexico, UNAM, 1990, p. 262.

[24] Portali e ingressi hanno sempre attirato Albers, come si evince da *Two Portals* (1961), vasto murale per il Time-Life Building di New York.

[25] N.D. Benezra, *The Murals and Sculpture of Josef Albers*, cit., p. 80.

In alto: Un tratto del Muro dei serpenti di Tenayuca (Comunitecnico/Wikimedia Commons). Sotto: Josef Albers, Particolare della decorazione parietale di Mitla, 1937 circa, stampa fotografica, mm. 247 x 177, Bethany (Connecticut), The Josef and Anni Albers Foundation (© The Josef and Anni Albers Foundation/SIAE 2020. Foto: Tim Nighswander/Imaging4Art).