

Per un'arte emigrante tra Ashcan School e avanguardie parigine

Fabio Fantuzzi

Il celebre scrittore Sholem Aleichem affrontò il tema della dissoluzione del mondo yiddish dell'Europa orientale e della sua rinascita in suolo americano nel suo ultimo libro, *Mottel. The Adventure of the Cantor's Son*¹. Il romanzo racconta l'esperienza dell'emigrazione attraverso gli occhi di un bambino, Mottel, offrendo al lettore una prospettiva al contempo privilegiata e straniante. Furbo, spregiudicato e squisitamente ironico, il figlio del cantore è l'ennesima figura di ebreo errante, figlio della diaspora e condannato alla diaspora: ultimo e al tempo stesso nuovo interprete di una tradizione costretta a rinascere e a rinnovarsi, a trovare nuove forme e nuovi linguaggi per una cultura in continua e forzata evoluzione.

Nel suo incedere, il libro ripercorre molte delle tappe del viaggio condotto da Aleichem stesso, il quale emigrò con la famiglia negli Stati Uniti, stabilendosi definitivamente a New York nel 1914. Il rimando biografico, però, non si esaurisce in questo. Come confermano i discendenti dello scrittore², il personaggio di Mottel è fortemente ispirato all'ultimo-genito della famiglia Rabinowitz, Nochum, il quale, come già suo padre prima di lui, passò alle cronache con un nome d'arte: Norman Raeben. Anch'egli figlio di un cantore, sebbene di diversa sorta, il ragazzo aveva lo stesso carattere del suo alter ego³, nonché le stesse passioni per la pittura e gli scacchi⁴. A lui lo accomuna anche un'educazione marcatamente transnazionale, dovuta ai numerosi paesi visitati nell'itinerario percorso, che lo portò a parlare più o meno fluentemente sette lingue.

¹ Sholem Aleichem, *Adventures of Mottel the Cantor's Son*, trad. di Tamara Kahana, Henry Schuman, New York 1953.

² L'informazione è tratta da un'intervista rilasciata a chi scrive da Bert Waife, pronipote di Sholem Aleichem.

³ Dalle interviste con gli allievi del maestro raccolte da chi scrive emerge una figura estremamente ironica e cinica contrassegnata da un forte umorismo, sovente di carattere caustico.

⁴ Come viene ricordato anche nell'obituario di Raeben, celebre è l'intervista in cui Sholem Aleichem afferma che la prima cosa che avrebbe fatto qualora fosse diventato ricco sarebbe stato regalare al figlio Numa una scacchiera d'oro. Cfr. *Norman Raeben, 77; Last Surviving Son of Sholom Aleichem*, «New York Times», 13 dicembre 1978, p. 25.

Attraverso il personaggio di Mottel, Aleichem non solo raccontò molto dell'infanzia del figlio, ma presagì in parte anche quella che sarebbe stata la sua esperienza artistica successiva. Persino il finale, o meglio l'assenza di un finale dal momento che si tratta di un romanzo rimasto incompiuto, offre un prezioso spunto di riflessione: non finite e in eterna evoluzione sono anche le opere maggiori di Raeben, che si presentano anzitutto come opere itineranti, aperte e ateleologiche. Tuttavia, l'esperienza dell'ebreo errante Mottel non offre categorie critiche sufficienti per spiegare quella vissuta dall'artista, moderno cosmopolita che non è un migrante tradizionale bensì contemporaneo, un migrante di ritorno⁵. Sebbene sia stata la sua patria di adozione, l'America non rappresentò mai un punto di arrivo per Raeben, le cui ricerche artistiche lo portarono nel tempo a condurre continui viaggi nel Vecchio Continente, e in particolare a Parigi, in cerca di un linguaggio compatibile alle due tradizioni, americana ed europea⁶.

Grazie all'ultima sezione del libro *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, oggi qualcosa in più sappiamo dell'opera di Raeben, ma ancora troppo poco è noto della sua biografia e della sua poetica, così come dell'influenza che esercitò sui suoi allievi. Tra questi ultimi, oltre che pittori, si contano esponenti dello Yiddish Theatre, cantanti e attori di Broadway, nonché nomi di artisti del calibro di Stella Adler e Bob Dylan⁷, legami che hanno recentemente alimentato interesse per la sua figura. In questo contesto si muovono le pagine presenti, che si pongono l'obiettivo di offrire un primo inquadramento della sua figura sulla base dello studio di materiali inediti di Raeben e di alcune interviste a colla-

⁵ Diffusasi nell'ambito tecnico degli studi sulla migrazione, questa categoria critica è stata poco approfondita in ambito letterario. La bibliografia a questo riguardo si presenta ancora esigua ma molto promettente. Per una panoramica teorica si rimanda a Francesco P. Cerese, *A Study of Italian Migrants Returning from the U.S.A.*, «The International Migration Review», vol. 1.

⁶ Di questo avviso è Nico Stringa che a questo riguardo scrive: «potremmo dire che Raeben ha mostrato di elaborare un linguaggio artistico compatibile sia con la cultura visiva europea che con quella statunitense, per il grado di interazione che egli ha espresso tra fedeltà al contesto visivo da una parte e invece autonomia del segno e del colore dall'altra». Nico Stringa, *Norman Raeben: una modernità compatibile*, in *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, a cura di Maria Anita Stefanelli, Alessandro Carrera e Fabio Fantuzzi, ESL, Roma 2020, p. 207.

⁷ Per una trattazione approfondita della vita e dell'opera dell'artista si rimanda a Fabio Fantuzzi, «*All the Way from New Orleans to New Jerusalem*»: *Norman Raeben e Bob Dylan*, tesi dottorale, Università degli Studi Roma Tre, 2020. Riguardo all'influenza su Dylan, si vedano Alessandro Carrera, *La voce di Bob Dylan: una spiegazione dell'America*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 300-303 e Fabio Fantuzzi, *Cenni di ermeneutica ebraica nelle teorie di Norman Raeben, figlio di Scholem Aleichem e maestro di Bob Dylan*, in *Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani*, a cura di Fabio Fantuzzi, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, pp. 53-78.

boratori e studenti, frutto dell'attività di ricerca del progetto Marie Skłodowska-Curie POYESIS.

Nei suoi primi anni formativi, Raeben studiò con alcuni degli esponenti maggiori dell'Ashcan School of Painting, le cui lezioni frequentò presso l'Art Students League di New York. Tre di loro esercitarono su di lui un'influenza cruciale: Robert Henri, John Sloan e Robert Luks, l'ultimo dei quali giunse a definirlo il suo miglior allievo⁸. La pittura di Raeben mostra un legame diretto con la lezione degli *ashcanner*, soprattutto per quanto riguarda la predilezione per i paesaggi urbani. In linea con i suoi primi mentori, egli adottò un approccio da pittore itinerante, o meglio da *mobile observer*, per usare una felice formulazione coniata da Rebecca Zurier⁹. Un'attitudine, questa, legata a due diverse tradizioni, quella del viaggiatore esteta e quella del cronista, che nei primi anni del Novecento trovano fusione nelle correnti pittoriche del realismo americano. Come quelli dipinti dagli Otto, i *cityscape* di Raeben si presentano come occasioni estemporanee e il loro artefice assume le vesti di un osservatore intimamente connesso alla realtà che rappresenta e al contempo mai completamente parte di essa.

Nei dipinti di Raeben, tuttavia, non si trova alcuna traccia del messaggio politico degli *ashcanner*. Così, ad esempio, sebbene l'influenza di John Sloan risulti evidente tanto nella resa intima delle espressioni dei volti dei ritratti quanto nei tagli prospettici dei paesaggi urbani del suo allievo, la raffigurazione della vita quotidiana della *working class* americana che caratterizza la produzione degli Otto è del tutto assente, e così anche i loro stilemi. I soggetti raffigurati dagli *ashcanner*, infatti, rispondono talora a convenzioni rappresentative diffuse nei media del tempo, come nel caso dello stile cartoonistico che George Luks e George Bellows mutuano da fumetti e riviste comiche, impiegandone l'intero vocabolario grafico – esagerazioni grottesche, distorsioni crude, resa rapida dei tratti alla stregua di schizzi, etc. – per rendere tanto il fascino quanto la repulsione che le strade della New York multietnica di quegli anni suscitavano nell'osservatore¹⁰. In altri casi, la stereotipizzazione dei ceti più bassi è il frutto di un ideale politico inclusivo di chiara eco whitmaniana. È questo, ad esempio, il caso della New York brulicante di lavoratori e di immigra-

⁸ A questo proposito si rimanda nuovamente a Fabio Fantuzzi, «*All the way from New Orleans to New Jerusalem*» cit., pp. 37-39.

⁹ Rebecca Zurier, *Picturing the City. Urban Vision and the Ashcan School*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2006, p. 86.

¹⁰ Per un approfondimento si rimanda a Patricia Hills, *Turn-of-the-century America: paintings, graphics, photographs, 1890-1910*, Whitney Museum of American Art, New York 1977 e a Rebecca Zurier, *Picturing the City* cit., pp. 117-134.

ti di Robert Henri¹¹. A questa seconda casistica si può ascrivere anche l'indulgenza bonaria con cui William Glackens ricorre a cliché e a tratti marcatamente convenzionali per dar voce agli immigrati europei e, in particolar modo, alle comunità ebraiche del Lower East Side. Di queste tematiche e delle relative convenzioni formali non vi è alcuna traccia nei quadri di Raeben, la cui pittura e le cui idee artistiche sembrano essere impermeabili anche al richiamo all'esaltazione dello spirito nazionale e alla centralità del corpo del maschio bianco, cifre stilistiche che accomunano diversi esponenti dell'Ashcan School¹².

Ciò dipende dall'altro momento cruciale della sua formazione, ossia l'avvicinamento al postimpressionismo e al modernismo francesi. Uno studio, quest'ultimo, incominciato quando era ancora nella Grande Mela grazie alla produzione di Max Weber, che Raeben ebbe modo di conoscere negli anni in cui frequentò la Art Students League. La sua, come quella di Raeben, è una figura di artista che si situa a cavallo tra America e Europa. Newyorchese di nascita, nei primi del Novecento l'artista ebreoamericano si era recato in Francia dove aveva avuto modo di conoscere personalmente Pablo Picasso e Georges Braque e di contribuire alla fondazione della scuola di pittura di Henri Matisse, un artista che aveva anche frequentato. Ritornato nella Grande Mela nel 1909, aveva stretto contatti con diversi membri dell'Ashcan School e contribuito da subito a diffondere lo stile cubista in America, sia con la sua pittura, sia impartendo lezioni in diverse sedi, tra le quali, appunto, l'Art Students League¹³. La lettura che Weber offre del cubismo è la medesima che Raeben insegnerà ai suoi studenti ed è, a ben vedere, a sua volta sostanzialmente in linea con quella espressa da Matisse, secondo il quale:

Il cubismo ebbe una funzione essenziale nella lotta contro la decadenza dell'impressionismo. L'indagine dei piani condotta dai cubisti si fondava sulla realtà. [...] Da un altro punto di vista il cubismo è una sorta di realismo descrittivo¹⁴.

¹¹ A questo riguardo si vedano le considerazioni che Robert Henri stesso esprime in «*My People:*» *By Robert Henri*, «The Craftsman», XXVII, 5, febbraio 1915, pp. 459-469, in *Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School*, «The Craftsman», XV, gennaio 1909, pp. 387-401, e in *What about Art in America?*, «Arts and Decoration», XXIV, novembre 1925, pp. 35-37 e 75.

¹² Dei problemi di genere e razza nella produzione degli Otto si è di recente occupato Alexis Boylan, cui si rimanda: Alexis L. Boylan, *Ashcan Art, Whiteness, and the Unspectacular Man*, Bloomsbury, New York-London-Oxford-New Delhi-Sidney 2017.

¹³ Cf. Percy North, *Max Weber: American Modern*, Jewish Museum, New York 1982, pp. 38-39.

¹⁴ Henri Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, a cura di Dominique Fourcade, trad. di Maria Mimita Lamberti, Abscondita, Milano 2003, pp. 75-76.

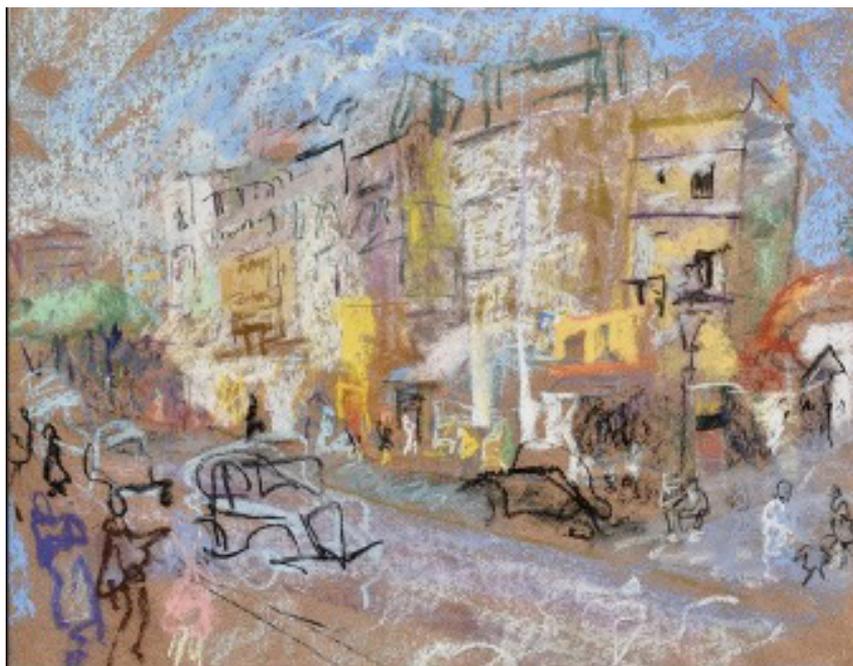
Provenendo dagli ambienti del realismo americano, Raeben intravvide nella logica di queste sperimentazioni terreno fertile per ampliare la propria ricerca sulle possibilità della rappresentazione. A suo modo di vedere, la lezione dei cubisti, e specialmente del cubismo sintetico, aprì la strada verso la riappropriazione di alcune prerogative della visione e della percezione umane fino ad allora rimaste escluse dalla prassi pittorica: insegnò, cioè, a riconnettere il senso tattile e lo spazio visivo, contribuendo a liberare l'arte dall'illusione della rappresentazione prospettica rinascimentale, senza però mai perdere il legame con la realtà. Questa consapevolezza portò Raeben a soggiornare spesso, tra gli anni Venti e Trenta, a Parigi, dove ebbe modo di conoscere in prima persona alcuni fra i maggiori esponenti delle avanguardie parigine, subendo in particolare l'influenza di Soutine¹⁵.

Ebbe così inizio un percorso artistico che non lo vide ricercare una rappresentazione fedele della realtà bensì mirare a ricreare l'effetto della percezione che essa provoca nell'artista. In questo modo il concetto di realismo ereditato dagli *ashcanner* subisce un'evoluzione in senso esperienziale: il valore della rappresentazione fedele del reale è sostituito dall'imperativo di riprodurre onestamente il contenuto dei sensi e dell'ispirazione e di tradurlo in arte, mettendo in dialogo percezione e immaginazione. In altri termini, alla base delle sue composizioni vi è la volontà di trovare una terza via in grado di integrare concreto e astratto, caratteristica precipua del mondo semiastratto ricreato nelle sue tele. Così, la sua New York, anziché ricordare la città laboriosa dipinta dagli Otto, sembra piuttosto riecheggiare le impressioni sulla Grande Mela che Henry James affidò alle pagine di *The American Scene*: «It breathed its simple "New York! New York!" at every impulse of inquiry; so that I can only echo contentedly, with analysis for once quite agreeably baffled, "Remarkable, unspeakable New York!"»¹⁶.

Dove questa ricerca si fa più evidente è nella resa delle figure umane dei suoi paesaggi urbani a pastello, il tratto più caratteristico della sua produzione e insieme il più rivelatore della sua esperienza di emigrante e di artista itinerante. Facendo tesoro delle riflessioni di Braque e Picasso sul ruolo del soggetto in arte in rapporto con lo sfondo del quadro, per Raeben la presenza di un soggetto forte tende, nella maggioranza dei casi, a sbilanciare i rapporti interni alla tela. Ciò è ancor più comune qualora si scelga di rappresentare dei soggetti umani, che a suo avviso

¹⁵ Il dato è riferito da diversi studenti di Raeben. Si veda anche quanto scrive l'allieva Carolyn Schlam in Carolyn D. Schlam, *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, Allworth Press, New York 2018, p. 209.

¹⁶ Henry James, *The American Scene*, Harper & Brothers, New York-London 1907, p. 201.



Norman Raeben, paesaggio urbano francese senza titolo. Collezione privata

risultano i più difficili da integrare con il contesto del quadro. Tuttavia, così come i due maestri prima di lui¹⁹, Raeben era convinto anche che l'abolizione totale del motivo portasse a produrre dell'arte incompleta e carente. Da qui l'importanza di una resa semiastratta, la sola a offrire un bilanciamento convincente dei dettami dei sensi e dell'immaginazione. Nei paesaggi urbani a pastello, la risposta a questo rebus risiede nella resa dei soggetti come voci vibranti ed evanescenti. Questi vengono solo rapidamente abbozzati in forma di sagome brulicanti, vaghe ed effimere, che popolano uno scenario cittadino ineffabile e caotico. In tal modo, i motivi si fondono con lo sfondo in modo più convincente. Tuttavia, allo stesso tempo, non sono mai completamente parte di esso, giacché la loro transitorietà e i diversi gradi di incompiutezza con cui sono realizzati alimentano un dialogo che crea incessante movimento tra le relazioni interne del quadro. Ancor più stupefacente è che attraverso il tratto minimalista dell'esecuzione il pittore riduca i soggetti a mere vibrazioni sonore, ottenendo il risultato paradossale di catturarne la vera essenza: la loro pura voce¹⁷.

¹⁷È significativo segnalare che Bob Dylan fu tra i primi a cogliere la valenza artistica di questa soluzione e a riprodurre queste dinamiche in canzone, dissolvendo l'identità dei perso-

A un occhio attento non può sfuggire come in questo frangente le sue radici culturali e la sua esperienza di vita emergano con più forza. Come in ampia parte delle opere degli esponenti ebrei dell'avanguardia postimpressionista, anche in questi pastelli non vi è traccia di elementi direttamente riconducibili all'iconografia ebraica. Una traccia che, invece, ritroviamo in queste forme umane rapidamente tratteggiate, perennemente intente ad affermare la propria esistenza e costantemente sul punto di sparire. L'essenza di questi personaggi ci riporta così ai temi dell'erranza e dell'altro da cui quest'indagine ha preso le mosse. Fragili e precarie, e cionondimeno profondamente tenaci, queste voci ineriscono al paradigma esistenziale dell'ebreo errante, altro per eccellenza, inserito e al tempo stesso mai pienamente integrato nell'ambiente che questi pastelli così suggestivamente catturano. Eppure, c'è anche di più di questo. Trapiantato nella New York e nella Parigi della prima metà del secolo scorso, l'archetipo dell'ebreo della diaspora si fonde ancor di più con quello del migrante *tout court*: di un migrante contemporaneo, migrante di ritorno e moderno cosmopolita. Tra i numerosi aspetti di interesse della sua opera, è forse proprio in questo tratto che trova maggiore sintesi la ricerca di Raeben di fondere e portare avanti le lezioni del realismo americano e del postimpressionismo francese, creando un linguaggio nuovo e compatibile che lega le due sponde dell'oceano: un ideale artistico marcatamente sincretico che appare ancor oggi quanto mai attuale.

naggi di *Tangled Up in Blue*, così come di numerosi altri suoi capolavori successivi. A questo riguardo si rimanda a Fabio Fantuzzi, *Painting Songs, Composing Paintings: Norman Raeben e Bob Dylan*, in *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, a cura di Fabio Fantuzzi, Maria Anita Stefanelli, Alessandro Carrera, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 224-225.