

# Una guerra cubista

## LE ORIGINI DEL CAMOUFLAGE

LA GUERRA È SPECCHIO DEI TEMPI PIÙ DI QUANTO COMUNEMENTE SI PENSI. UNO STRAORDINARIO ESEMPIO ARRIVA DAL PRIMO CONFLITTO MONDIALE, QUANDO I DETTAMI DEL CUBISMO FURONO APPLICATI ALLE TECNICHE DI MIMETIZZAZIONE. E PICASSO INVENTÒ IL CAMOUFLAGE...

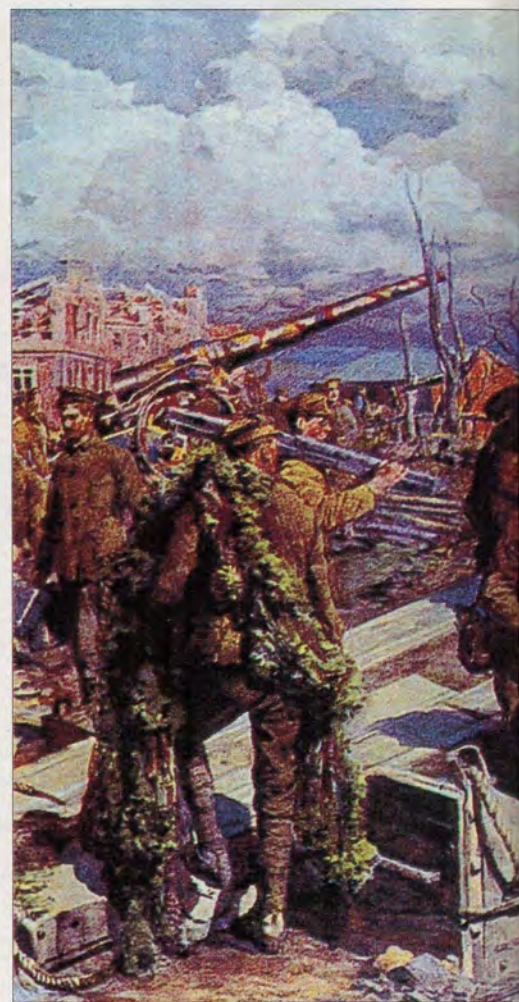
di **Giorgio Pellegrini**

Il ragazzino con la canottiera chiazzata dai verdi diversi del *forrest pattern*, il trentenne dentro i colori terzagni dei suoi pantaloni *desert storm* o quell'aitante graduato del Battaglione San Marco, nella sua inappuntabile mimetica: tutti questi orgogliosi indossatori di *camouflage* lo sapranno, oppure no, che quel marziale modo di camuffarsi non è nato in chissà quali guerreschi laboratori sperimentali, bensì nelle colorate contrade dell'arte?

Pablo Picasso lo sapeva. Il padre del neonato cubismo, lo scopre a Parigi – era l'autunno del 1914 – davanti a un convoglio di artiglierie mimetizzate che attraversa la capitale, di fronte alle forme frastagliate e scomposte, pitturate su quei “quadri-can-

noni”, pare abbia esclamato: «L'abbiamo inventato noi quello!».

La storia comincia insieme con questo secolo Ventesimo di ferro e di fuoco: il furore del nuovo, alimentato da un progresso tecnologico già vertiginoso, travolge arte e artisti, impone nuovi modi di dipingere, nuovi modi di vedere che siano all'altezza dei tempi e delle macchine. Il cubismo è uno dei figli più violenti di questa miscela esplosiva tra fare estetico e modernità: dichiara subito guerra alla prospettiva, antica e rassicurante regola della rappresentazione del reale, e la spezza, la frantuma, sino a dissolverla in mille diverse sfaccettature. Nell'era ferrigna del motore a scoppio e dell'aero-



plano non si può più vedere – e rappresentare – la realtà come nelle epoche remote del carro e della vela: e allora non più l'unico punto di vista prospettico, criterio ordinatore di una visione assoluta del reale ma i cento, mille punti di vista del cubismo: capaci di rappresentare il dubbio moderno della relatività. Capaci di distruggere la realtà, sminuzzarla in miriadi di frammenti, renderla... irricognoscibile.

E arriva presto il tempo in cui la macchina cambia per sempre anche il volto e le dimensioni della battaglia: anche la guerra moderna vuole essere assolutamente, terribilmente nuova, all'altezza del secolo, e diventa subito “grande” e “mondiale”. Capace di un furore distruttivo sem-



plicemente perfetto: nuovo, volante, asfissante, dirompente come mai prima. In una parola: meccanico. E arriva allora il tempo in cui si vuole cambiare l'aspetto delle caserme, dei cannoni, dei veicoli: si vuole che siano... irricognoscibili, che assomiglino agli alberi, alle pietre, per risparmiarli a quella furia di macchine da guerra. Bisogna ricorrere ai cubisti, alla loro regola distruttiva, alla follia prospettica dei loro dipinti: «I soli quadri» ha scritto Jean Paulhan «ai quali l'opinione pubblica aveva ostinatamente rimproverato di non assomigliare a niente, si trovarono ad essere – nel momento del pericolo – i soli che potevano assomigliare a tutto». Ma vediamo come sono andate le cose nel dettaglio.

Innanzitutto un nome: Lucien-Victor Guirand de Scévola, francese, pittore e maresciallo del Genio comunicazioni sul fronte occidentale, e una data: agosto 1914, quando il nostro, realizzati i primi, amatoriali teli mimetici e verificatane personalmente l'utilità, riesce a formare l'*Équipe de camouflage*, primo, piccolo nucleo autorizzato dall'*Armée de Terre* a utilizzare pittori, scenografi e decoratori teatrali per *camoufler* cannoni, veicoli, impianti militari e di lì a poco intere zone del fronte. I risultati sono talmente incoraggianti che già nel febbraio del 1915 arriva l'atto ufficiale del ministero della Guerra e

l'ordine di arruolare 125 nuovi elementi, preferibilmente pittori, e destinarli immediatamente al fronte di Piccardia. Nel 1918 saranno, tra ufficiali e truppa, 3000 effettivi, distribuiti su tutti i fronti di guerra, dalle Fiandre alla Palestina.

**A** scorrere la lista degli artisti che accorrono all'invito di Guirand de Scévola si incontra la crema dell'avanguardia cubista parigina: Braque, Camoin, Dufresne, La Fresnaye, Marcoussis, Villon, insieme a decine di altri pittori meno noti o comunque di altra tendenza che si trovano, insieme ad altrettanti artisti di scena, coinvolti in questo storico atto di nascita del *camouflage*.

Nella babele dei linguaggi è tuttavia il cubismo a prendere rapidamente il sopravvento, per l'efficacia dei risultati percettivi e la semplicità esecutiva delle sue forme scalene: l'esclamazione di Picasso era insomma più che giustificata. E d'altra parte

un altro famoso cubista, Fernand Léger, dal fango delle trincee delle Argonne, scriveva: «Questa guerra è asciutta e lineare come un problema di geometria. È astrazione pura, più pura della stessa pittura cubista». Intanto, mese dopo mese l'*Équipe* cresce e si sviluppa, nell'ottobre del 1916 è già parte integrante del 1° Reggimento Genieri, con tanto di insegna ricamata sulla bandiera e sulla manica dei cappottoni *bleu-horizon* dell'uniforme: un camaleonte rosso che si morde la coda. Da allora quegli artisti affardellati saranno *La section des caméléons*. È intorno a quella data che entra nei ranghi dei "camaleonti" André Mare, raffinato pittore cubista parigino, che nei suoi splendidi e coloratissimi *Carnets de guerre*





Carri armati all'attacco, di F. Flemeng (luglio 1918); a destra, Tute mimetiche sperimentali di P. d'Espagnat (da "La Guerre documentée" n.49, Parigi, 1920 circa)

ci ha lasciato la più vivida testimonianza di quella stagione, che vide per la prima volta le avanguardie al servizio della guerra.

Se la Francia cartesiana ha saputo sfruttare subito i nuovi linguaggi dell'arte a fini bellici, la pragmatica Inghilterra non è da meno. Anche lì, già nel 1913, l'epidemia futurista che investe l'Europa aveva prodotto una filiale di tutto rispetto: il vorticismismo. La scomposizione della realtà visiva, secondo i dettami futuristi e vorticisti, non deve essere semplicemente statica – come nel cubismo – ma necessariamente dinamica, più vicina alla travolgente bellezza meccanica del secolo della velocità. Edward Wadsworth, uno di questi giovani artisti con "le macchine nel sangue", nel 1913 dipinge quadri ispirati a una dinamica astrazione di forme cristalline, che si fa più violenta con l'avvento della Grande guerra. L'allusione a un macchinismo infernale e aggressivo è bene evidente – oltre che nei titoli delle sue opere – in quelle spezzature incalzanti di ne-

re strutture segmentate, angolose, che scattano come ferrigni ingranaggi di morte, congegni agghiacciati della distruzione. Quegli stessi *patterns*, simbolo della furia distruttrice della macchina, diventano – nel 1917 – i *Disruptive patterns* della *Dazzle painting* che avvolgerà, coloratissima muffa protettiva, i mercantili inglesi e americani nell'ultima fase del primo conflitto mondiale. Anche in Inghilterra, come in Francia, le forme nuove, partorite nel crepitio degli entusiasmi macchinisti, servono ora a difendersi dalla furia di quelle stesse macchine che hanno tradito l'utopia. Wadsworth viene infatti arruolato da Norman Wilkinson – illuminato ufficiale della Royal Navy – nella *Dazzle section*: quindici pittori opportunamente siste-



mati a Burlington House, sede della londinese Royal Academy of Arts, a elaborare i trucchi della "distruzione" percettiva cubo-futurista per ingannare i periscopi attenti degli U-Boote. In principio il compito si limita a soli cinquanta trasporti per truppe, nel 1918 le navi cammuffate saranno diverse centinaia.

Anche la Germania non disdegna le nuove tecniche "artistiche" dell'inganno percettivo, e se la Francia domina sulla mimetizzazione terrestre lasciando all'Inghilterra la supremazia su quella na-

vale, sono ben note le complicatissime tecniche di cammuffamento adottate dall'aviazione tedesca dalla fine del 1917.

Il *pattern* "a losanghe" multicolori, stampato direttamente su chilometri di tela per rivestimenti aeronautici, colpisce per quella sorta di festosa, sconcertante civetteria delle sue policromie geometriche. Lo spunto concettuale deriva infatti, nitidamente, dalle tecniche impressionistiche e divisioniste, preludio ottocentesco al cataclisma cubista.

Non si conosce l'autore di quello schema, è bene documentato invece l'approccio breve ed esaltante con il *camouflage* di un altro grande protagonista tedesco delle avanguardie del Novecento.

Il "cavalleggero" Franz Marc, amico fraterno del pontefice dell'astrattismo, Vasilij Kandinskij, ed egli stesso valentissimo pittore espressionista con forti accenti cubo-futuristi, ha l'occasione – nel 1916 – durante una licenza, di decorare nove enormi teli per artiglierie. «I nove teloni potrebbero intitolarsi "Percorso: da Manet a Kandinskij"» scrive Marc in una lettera alla moglie «Sarei curioso di vedere l'effetto dei "Kandinskij" da duemila metri d'altezza». Curiosità che rimarrà inappagata. Poco dopo, il 4 marzo 1916 Marc muore davanti a Verdun, divorato dal fuoco della Grande guerra come tanti altri giovani artisti di quell'Europa impazzita.

**E** gli italiani? Quale il contributo degli animosi futuristi a tutto questo fervore mimetico? «Noi vogliamo



*Qui sopra, Le camouflier, di Haye e P. d'Espagnat.*

*In apertura, Six-in guns di F. Matania e il camaleonte insegna dell'Equipe de camoufage dall'ottobre 1916.*

glorificare la guerra – sola igiene del mondo»: così il nono punto di quel roboante *Manifesto del Futurismo*, pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti sulla prima pagina del quotidiano parigino "Le Figaro", il 20 febbraio del 1909. E nel 1915, subito dopo l'intervento a fianco degli Alleati, nel brevissimo manifesto "Per la guerra sola igiene del mondo", sempre Marinetti, conclude, rivolto a «poeti, pittori, scultori e musicisti futuristi», con un invito perentorio: «Son cominciate le rosse vacanze del genio! Nulla possiamo ammirare, oggi, se non le formidabili sinfonie degli shrapnels e le folli sculture che la nostra ispirata artiglieria foggia nelle masse nemiche».

Queste e decine di altre dichiarazioni infuocate valgono bene a spiega-

# n o v i t à



Paolo Sarti, Giuseppe Sparnacci

## GRAVIDANZA E PUERICULTURA

*La guida completa dal concepimento ai sei anni*

Una guida chiara e utile, corredata da più di mille illustrazioni (fotografie, tabelle e disegni) per aiutare a vivere con serenità e consapevolezza le fasi che precedono, accompagnano e seguono la nascita di un bambino.

pp. 288, L. 39.000

*...e ancora sull'argomento:*

Ruth Müller  
Adriana Saviozzi  
**Dal primo giorno**  
*L'album ricordo della mia infanzia*  
pp. 96, L. 30.000

Adriana Rigutti  
**Puericultura**  
pp. 96, L. 10.000

Adriana Rigutti  
**Gravidanza**  
pp. 96, L. 10.000

# i n l i b r e r i a

GIUNTI

re quella che sarà nient'altro che un'indifferenza spavalda dei futuristi italiani ai problemi pratici e meramente difensivi del *camouflage*, e pertanto la loro totale assenza nei "Laboratori di mascheramento" del Regio esercito, dove sono ancora i *Caméléons* di Guirand de Scévola, in

trasferita sul Piave, a farla da padroni. Eppure già il *Vestito Antineutrale*, concepito e lanciato nell'omonimo manifesto da Giacomo Balla nel settembre del 1914, lasciava intendere – con le sue geometrie intersecate di rossi, bianchi e verdi – le potenzialità della scomposizione dina-

mica futurista se applicata all'abbigliamento "mimetico" a uso militare. Abbigliamento che non si vedrà nelle trincee della Grande guerra. Ragioni di etica militare, ancora legate a romantici codici cavallereschi, impongono infatti l'orgoglioso rifiuto degli stati maggiori a "nascondersi"

## PROTAGONISTI DEL CUBISMO: PICASSO E BRAQUE



Pablo Picasso nasce a Malaga il 25 ottobre 1881 da José Ruiz Blasco, professore di disegno, e Maria Picasso Lopez. Dal 1895 studia alla scuola d'arte di Barcellona e si inserisce nella locale avanguardia artistica. Sia nel 1900 che nel 1901 soggiorna a Parigi, mentre a Madrid, fonda la rivista "Arte Joven". Sono gli anni del "periodo blu". Nel 1904

torna a Parigi dove il suo studio diviene il polo di attrazione di giovani intellettuali, tra i quali Jacob, Apollinaire, Gertrude e Leo Stein. Sono gli anni del "periodo rosa". È del 1907 *Les demoiselles d'Avignon*, il testo pittorico cubista per eccellenza. Nel 1912 lascia Fernande Olivier per unirsi a Marcelle Hubert (Eve). Intanto, grazie al mercante d'arte Kahnweiler i suoi quadri vengono esposti a Berlino, Colonia, Monaco. I primi anni della guerra lo colpiscono duramente, con la morte di Eve (1916) e la separazione dagli amici più cari. Nel 1930 conosce Marie Thérèse Walter, per la quale si separa dalla moglie russa Olga. Nel corso della guerra civile spagnola si schiera coi repubblicani che lo nominano direttore del Prado; nel 1937, dopo il bombardamento della cittadina spagnola, dipinge *Guernica*. Nel 1940 torna a Parigi, dove resta fino alla fine della guerra. Si trasferisce successivamente ad Antibes, Vallauris, Aix. Muore l'8 aprile 1973 a Mougins.



Georges Braque nasce il 18 maggio 1882 a Argenteuil-sur-Seine, vicino a Parigi. Nel 1890 la famiglia si trasferisce a Le Havre, dove Braque comincia a lavorare come decoratore di interni prima di entrare all'École des Beaux-Arts. Nel 1906 dipinge i suoi primi quadri fauve, alcuni dei quali vengono esposti l'anno dopo al Salon des Indépendants. Sempre nel 1907 Braque visita la mostra commemorativa di Cézanne a Parigi, conosce



Picasso tramite Apollinaire ed è tra i primi a vedere le *Demoiselles d'Avignon*. Durante un soggiorno a L'Estaque, nel 1908, produce i primi lavori cubisti. Rifiutati al Salon d'Automne di quell'anno, vengono presentati poco dopo alla sua prima personale alla galleria Kahnweiler. Dal 1909 al 1914 Braque collabora con Picasso allo sviluppo del cubismo analitico, del cubismo sintetico e, dal 1912, di collage e *papiers collés*. Richiamato alle armi nell'agosto del 1914, riporta l'anno dopo una grave ferita e nel 1916 ottiene il congedo illimitato. Per l'audacia dimostrata al fronte riceve la croce di guerra e la Legion d'onore. Muore a Parigi il 31 agosto 1963.

Tre opere di Pablo Picasso: da sinistra, *Ambroise Vollard* (1909-1910), *Donna con ventaglio* (1909), *Wilhelm Uhde* (1910).

nella codarda sicurezza di una tuta mimetica. «*Les pantalons rouges c'est la France!*» ruggivano ancora nel 1916 non pochi generali dell'*Armée*, fermi a vetuste concezioni sette e ottocentesche, quando le divise dovevano essere vistosamente colorate per distinguere gli amici dai nemici

tra tutti – l'uso del famoso “grigio-verde”, cui seguirà due anni più tardi il *feldgrau* dei tedeschi. E negli archivi militari dell'esercito francese, al Castello di Vincennes, è possibile ancora oggi vedere il campione di quel pionieristico tessuto “mimetico”, portato a Parigi in tutta fretta – ma

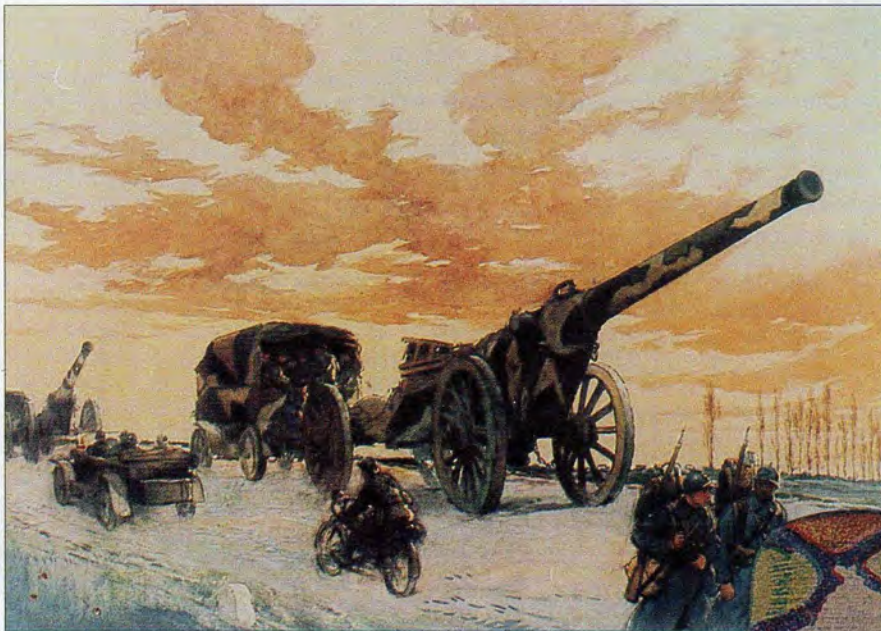
metico perfetto, e sono ancora loro a rivolgersi nuovamente agli artisti: ha la meglio un accademico di Monaco. È un tal Professor Otto Schick che elabora quel famigerato e imitatissimo – sino ad oggi – schema maculato, ispirato ancora una volta da delicate suggestioni post-impressionistiche: non prive peraltro di un tocco di mitologia nibelungica. Il tessuto, che imita l'effetto divisionista di luci e ombre filtrate dal fogliame del bosco, trasforma magicamente chi lo indossa in una sorta di invincibile discendente del *Walderungen*: quel teutonico “Popolo della Foresta” capace in un glorioso passato di annientare intere legioni romane nel cuore della Selva Nera.

**G**li Alleati arrivano per buoni ultimi, a guerra quasi terminata, in questa corsa al *camouflage*, recupereranno il tempo perduto negli anni della guerra fredda: dalla Corea al Vietnam, dall'Algeria all'Afghanistan.

Sino alla guerra del Golfo che ha definitivamente consacrato il tes-

suto mimetico a vero e diffuso oggetto di moda, oltre che confermarne l'utilità sul campo di battaglia. Oggi si contano oltre duecento *patterns* differenti, adottati dalle forze armate di tutto il globo: dall'Irlanda al Perù, dall'Oman allo Swaziland, ed è difficile trovare un esercito che non abbia in dotazione almeno due o più varianti stagionali.

Non si può allora, in conclusione, non rendere ancora una volta giustizia al citato Picasso, che, poco dopo aver visto i suoi “quadri-cannoni” sferragliare lungo Boulevard Raspail, in quell'autunno parigino del 1914, ebbe a dire all'amico Jean Cocteau: «Se vogliono rendere invisibile un esercito a distanza, basta che vestano i soldati come arlecchini...».



Convoglio d'artiglierie, di G. Scott (agosto 1918); a destra, elmetto tedesco del 1918 (da “*La Guerre documentée*” n.49).



nel fumo delle artiglierie. Progetti di mimetiche e completi camuffati, seppure non molti, vennero elaborati, in Francia e in altre nazioni belligeranti, ma non furono mai realizzati né tantomeno impiegati. Esistono tuttavia alcune foto di fanti inglesi del fronte di Fiandre che testimoniano l'uso, probabilmente non autorizzato, di telini mimetici coprielmetto già nel 1917. Solo la Germania, sul finire del conflitto, doterà ufficialmente le sue *Sturmtruppen* di un elmo verniciato a losanghe colorate.

**A**ll'indomani della guerra sarà il Regno esercito italiano a prendere l'iniziativa, quello stesso che già nel 1908 aveva sfidato convenzioni ormai sorpassate per imporre – primo

senza esito – dall'*at-taché* militare francese a Roma.

Ebbene, nel 1929 la storia si ripete, nonostante l'indifferenza dei futuristi è ancora una volta l'esercito italiano – anticipando tutti gli altri – a ordinare la produzione di “tela mimetizzata”, da destinarsi per il momento al solo uso per “telo-poncho”, in cui quattro teli servivano a creare una tenda a due spioventi: un espediente già noto ai legionari romani.

Poco dopo i tedeschi seguono l'esempio italiano e creano il famoso “Splitter 31”. E saranno italiani e tedeschi, nel 1943, a equipaggiare le truppe paracadutiste con camiciotto e coprielmetto mimetizzati con i rispettivi *pattern*. Già dal 1937 tuttavia sono le SS a studiare il *pattern* mi-