

Il Cavaliere azzurro

Presentazione alla mostra – Galleria Civica d'Arte moderna, Torino – 1971
Pubblicato in “La faccia nascosta della luna” – ed. Allemandi

Alle origini dell'arte astratta

Anche questa terza esposizione realizzata per iniziativa degli Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea pretende di portare qualche chiarimento, forse modesto ma necessario, sulla storia vera degli sviluppi dell'arte del nostro tempo, sovente condizionata da false prospettive di prestigio culturale. Come già le mostre dedicate al Surrealismo ed al Simbolismo, vuole contribuire allo smantellamento di alcuni luoghi comuni che anebbiano la comprensione dei fenomeni più singolari del nostro tempo. Uno di tali luoghi comuni, facilmente controllabile, è questo: che il “Blaue Reiter” – il Cavaliere Azzurro – non sia niente più che un episodio dell'Espressionismo tedesco.

Ancora l'anno scorso, da marzo a luglio, al tempo in cui il progetto di questa mostra si andava concretando in precisi momenti di scelta, una grande esposizione coordinata dalla Haus der Kunst di Monaco e dal Musée National d'Art Moderne di Parigi collocava sullo stesso piano Kirchner e gli altri artisti di Brücke, Otto Dix, Georges Grosz, Marc, Kandinskij e Klee. Nelle pagine scritte ad introduzione della sezione tedesca della mostra, dedicata all'Espressionismo in Europa tra il 1910 e il 1920, era possibile leggere che “Der Blaue Reiter” poteva, o doveva essere considerato come un particolare modo, regionale, meridionale, dell'Espressionismo e l'Almanacco d'arte (sic) semplicemente come uno strumento di rivelazione della misura in cui gli artisti che gli hanno dato una voce ed una forma fossero stati ispirati dal Futurismo, dal Fauvismo e da altri modi dell'arte europea e extraeuropea del passato, dall'Egitto al Greco ed a Gauguin, passando per Bisanzio.

Su questa strada di confusione penso anche, molte volte, di ignoranza e di premeditata obnubilazione del giudizio storico e critico, è possibile incontrare il peggio. Ho avuto tra le mani antologie di cultura a livello dei licei, che affrontano il tema dell'arte con incredibile leggerezza. Arrivare al XX secolo. Affermando, magari, che questo è il secolo dell'arte astratta, ma non fanno neppure una volta il nome di Kandinskij. Può accadere: nonostante che critici e studiosi comincino a sottolineare le differenze che corrono tra la “Brücke”. Il Ponte, da Kirchner e compagni e “Der Blaue Reiter”; fra Dresda e Monaco, non soltanto sul piano della geografia. Basterebbe citare, per un contributo alla critica italiana, il brillante saggio dedicato a Kandinskij da Marisa Volpi.

Quel che la “Brücke” e il “Blaue Reiter” hanno in comune è che entrambi rappresentano una risposta ad un interrogativo che echeggia a cavallo del secolo: un interrogativo continuamente scavalcato nelle sue motivazioni storiche, portato avanti, ricaricato di tensioni. Voglio dire che anche “Der Blaue Reiter” è una cresta d'onda, nell'immensa mareggiata che tra l'ultimo quarto del secolo, ha sconvolto il mondo dell'arte, rimescolando nel suo moto continuo, nei suoi risucchi, vecchie cose inaridite o inerti ed altre destinate a inaridirsi e diventare inerti. Forse il “Blaue Reiter” è l'onda finale, conclusiva, di una certa ansia di rinnovamento alla quale partecipano con un piccolo anticipo gli artisti della Brücke. Per questo sembra anche un momento di straordinario equilibrio, sostenuto soprattutto dal pensiero e dall'opera di Kandinskij. Un equilibrio così intenso e compatto, anche se Kandinskij appare subito felicemente proiettato verso il suo futuro, che per trovare l'eguale bisogna rovesciare la medaglia, e vederci magari incisa l'impronta di Matisse.

La fatto stesso che la “Brücke” e “Der Blaue Reiter” quasi coesistano nel tempo e nella stessa area culturale, seppure nutriti di succhi diversi, è una prova indiretta della loro diversità. Diversità profonda, si potrebbe anche dire netta. Gli artisti della “Brücke” tengono i piedi solidamente piantati sulla terra. La terra intesa come realtà oggettiva e data, come natura, come cronaca: punto di riferimento esterno che subisce, accoglie passivamente, perché sostanzialmente estraneo ed indifferente, deformazioni, concitazioni e irritazioni provocate da umori che sono ancora di questo mondo e da stravolgimenti psichici, che premono sull'oggetto e lo modellano, riducendolo poco a

poco ad essere una loro forma emblematica o una forma del giudizio. Gli artisti del "Blaue Reiter", al contrario, staccano risolutamente i piedi dalla terra, quindi dalla realtà oggettiva e data, dalla cronaca. Tendono ad annullare la forza di gravità: Gli artisti della "Brücke", Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Muller, fanno coincidere l'aspirazione alla libertà, ch'essi rivendicano violentemente, con un atteggiamento di rivolta, con lo sprezzo della bella forma, con l'esplicita accusa delle carenze e dei vizi della società. La loro opera è specchio d'una eccitazione sensoriale e d'una intolleranza esistenziale, che però non raggiungono mai lo stato di angoscia; ma è anche in buona parte, denuncia del malessere del loro tempo. Una denuncia che trova i suoi esiti più toccanti nell'arte tedesca del primo dopoguerra, nell'impetosa analisi che Grosz e Otto Dix fanno della rovina morale e materiale del paese. L'opera degli artisti della "Brücke" recupera così, sulla distanza, un suo carattere di profezia. Profezia, come coscienza della incapacità o impossibilità di soddisfare il bisogno di rinnovamento, che in quanto movimento d'avanguardia porta in sé implicito, come il germoglio porta la vita nel seme. Il desiderio di rinnovamento è un tratto tipico dello spirito di avanguardia dei tempi moderni. Può anche essere un desiderio di rinnovamento, anzi di rovesciamento totale delle situazioni, come è stato per il Futurismo.

Questa volontà di rinnovamento è il motivo continuo anche del pensiero degli artisti del "Blaue Reiter". Di Kandinskij e di Marc, soprattutto, che ne formulano la teoria; di Klee poi, che ha realizzato il più alto grado di sintonia con il loro pensiero. Ma la volontà di rinnovamento si afferma nel "Blaue Reiter" nel dominio esclusivo dell'espressione artistica e resta legata ad essa. Ad ascoltare Kandinskij, sembra che rispetto alla sede tumultuosa della vita quotidiana e degli avvenimenti di ogni giorno, il mondo dell'arte sia una lontana Tebaide, il luogo mitico o semplicemente favoloso di una possibilità di disimpegno. Lasciato il mondo alle spalle, gli artisti del "Blaue Reiter" si trovano davanti al miracolo di uno spazio celeste che fiorisce splendidamente secondo gli impulsi della loro immaginazione; riflesso di una religiosità antica, che possiede ancora un ricordo recente dell'Eden.

Ed è un involucro trasparente, leggero ma incorruttibile di questo sentimento religioso della vita e dell'intelligenza dell'uomo, quindi della sua disponibilità all'azione, che si delinea il nuovo mondo e lo spirito di rinnovamento del "Blaue Reiter" acquisisce il suo carattere inedito, profondamente rivoluzionario. Anzi, proponendo una soluzione la quale evita le secche dell'imitazione e della stilizzazione, e quindi ogni rischio di accademia ritornante, afferma in modo insuperato la capacità di rinnovarsi all'interno e di sopravvivere.

Il "Blaue Reiter" annuncia infatti l'avvento dell'era dello Spirito e di una realtà nuova che ha nello spirituale, e cioè in una situazione senza modelli oggettivi, il suo modello e la sua ragione d'essere. L'arte diventa così veramente uno strumento di conoscenza, di accrescimento, di sublimazione dei valori anche irrazionali dell'individuo. La soluzione dei problemi dell'espressione viene rintracciata nei modi della musica, nella facoltà che il suono ha di istituire una rispondenza immediata tra ispirazione e concretezza; di esistere come risonanza di un impulso che già per se stesso è soltanto un'eco sottilmente filtrato delle nostre percezioni. Una soluzione affidata interamente ai valori pittorici, plastici. La forma, la macchia di colore e il duto della macchia di colore, le relazioni e i contrasti delle tinte e delle quantità di spazio non sono che la proiezione sensibile della vitalità fantastica dello spirito dell'uomo, costituiscono anzi la testimonianza della sua più autentica realtà.

Per quanto la cosa possa sorprendere, nel linguaggio di Kandinskij, di Marc, di Klee, "astrazione" e "realtà" non costituiscono una antinomia ma indicano due aspetti, anzi i due momenti della stessa cosa anzi due frazioni di uno stesso percorso di tempo: il distacco dal vero e l'accostamento della vera realtà. La traccia lasciata da Kandinskij *da Passaggio con torre ad Africana*, da *Africana a Improvvisazione – Domenica*, da questa a *Con l'arco nero* o *Con macchia rossa*, è la traccia di una spoliatura progressiva, di una volontaria perdita di peso, quantità, misura. Kandinskij getta la zavorra che trascina a terra, verso le vecchie abitudini, verso le convenzioni che, il tempo ha svuotato, o rese inadatte alla consapevolezza che l'uomo può avere acquisito della sua infinita libertà

di immaginare mondi nuovi. La consapevolezza, che nelle opere di Kandinskij e di Klee è sempre capace di provocare un istante di beatitudine fisica oltre che intellettuale, di una libertà che non conosce limiti, e che fonda la sua coerenza proprio nell'essere libera: nell'atto della creazione come nell'atto dell'immaginazione.

Poiché nella collana "Rapporti" dell'editore De Donato è comparsa nel 1967, senza tuttavia suscitare l'eco che pur avrebbe meritato, la versione italiana della nuova edizione tedesca del "Blaue Reiter", allestita da Piper nel 1965, non è necessario dilungarsi qui a raccontare le vicende che hanno portato alla pubblicazione di *Der Blaue Reiter* nella primavera del 1912. Klaus Lankeit, che ha curato criticamente la nuova edizione sui documenti e attraverso i ricordi dei vivi, ricostituisce infatti minuziosamente quelle vicende. Così facendo, e pur rimando sul filo della cronaca oggettiva, egli illumina il carattere ambiguo dell'iniziatica.

"Der Blaue Reiter" – il Cavaliere Azzurro è, infatti il titolo, e non è un libro; è e non è un gruppo di artisti; è e non è un movimento, una tendenza, un manifesto. È anch'esso una realtà nuova. Il menabò del volume, che doveva essere il primo di una serie; il suo contenuto; la sua veste tipografica, il suo costo, sono stati anch'essi aspetti e momenti diversi di uno stesso percorso unitario: l'eco puntuale di un'opera d'arte nel suo farsi o di una ricerca dell'opera d'arte. L'Almanacco è la manifestazione di una vitalità intensa; il calco, si potrebbe dire di una certa volontà collettiva di agire; il documento oggettivo di una certa esigenza di comunicare; la proiezione anche qui, la risonanza di un contenuto interiore rivoltato in lettere, segni, numeri, figure. Se in considerazione delle sue proposte e dei suoi programmi dovessimo dare a "Der Blaue Reiter" il valore di manifesto, nel senso che questa parola ha assunto attraverso le esperienze delle avanguardie del nostro secolo, dovremmo allora aggiungere che è il primo e il solo "manifesto" che sia stato mai proposto in così stretto parallelismo con le enunciazioni delle sue teorie e con la realizzazione dei suoi fini. Dovremmo forse anche aggiungere che è un manifesto "nel tempo", che è un manifesto "aperto", giacché non propone semplicemente una nuova sistemazione dei problemi, ma rappresenta un nuovo modo di pensarli. Di pensarli cioè, con una libertà di scelta del "modo", di cui è responsabile soltanto l'artista in quanto individuo, e che deve rispettare una sua condizione: la sincerità, o spontaneità, o necessità spirituale dei propri impulsi interiori. Libertà illimitata dunque, "e tale da permettere di udire lo spirito" dice Kandinskij, che più avanti, nelle stesse pagine, afferma che la scelta dei mezzi è appunto lasciata alle ispirazioni interiori dell'artista e che le forme oggi vituperate ed escluse, le forme che sembrano starsene in disparte dalla corrente principale "non attendono che il loro maestro".

L'iconografia di "Der Blaue Reiter" è una testimonianza di questa idea di libertà e dell'attitudine di pensiero che la sostiene. Per questo mi è sembrato che fosse giusto, anzi necessario ricostruirla come uno degli aspetti essenziali della mostra. Tutti gli elementi che Kandinskij e Marc hanno si può dire evocato dal lungo corso della storia dell'arte, possiedono un fondamento comune: lo stato di necessità. Gli artisti anonimi del Dogon, del Benin, dell'Isola di Pasqua, dello Stato di Vera Cruz prima della conquista ed i mosaici di Ravenna e di Venezia; i silografi di incunaboli, delle stampe popolari a Mosca o a Bassano, nella Baviera o ad Epinal; i pittori di ex-voto; gli scalpellini della Vergine folle di Magdeburgo; l'esule Gauguin; il doganiere Rousseau esprimono appunto uno stato di necessità. Essi proiettano, per mezzo della creta, del bronzo e del legno un'idea della divinità e dei misteri della vita, o un sogno nel quale hanno bisogno di credere, anzi credono. La creta, il bronzo, il legno assumono forma del loro spirito, si identificano con esso. E per questa identificazione rivelano di avere un altro tratto, essenziale in comune: la fiducia, che hanno i bambini, nella giustizia e nella verità delle loro creazioni.

Luigi Carluccio