

Progetto Artistico

**ALESSANDRO ANDREUCCETTI:
LA MIA PITTURA PER DECANTARE
LA GRANDE TRADIZIONE
DELL'ASTRATTISMO**

a cura della Dott.ssa Elena Gollini



www. *Elena Gollini Art Blogger* .com

Indice

5	Premessa riflessiva di visione critica
7	Opera - <i>Le foglie di magnolia se ne vanno nel vento</i>
8	Opera - <i>Squarci di luce nei cespugli</i>
9	Opera - <i>Un fiore immaginario</i>
10	Opera - <i>A hint of red</i>
11	Opera - <i>Ordine e caos</i>
12	Opera - <i>C'è ordine nel caos</i>
13	Opera - <i>Interno con foglie blu</i>
14	Opera - <i>La luce oltre la siepe</i>
15	I- Vasilij Kandinskij
49	II- Paul Jackson Pollock
67	Considerazioni finali

PREMESSA RIFLESSIVA DI VISIONE CRITICA

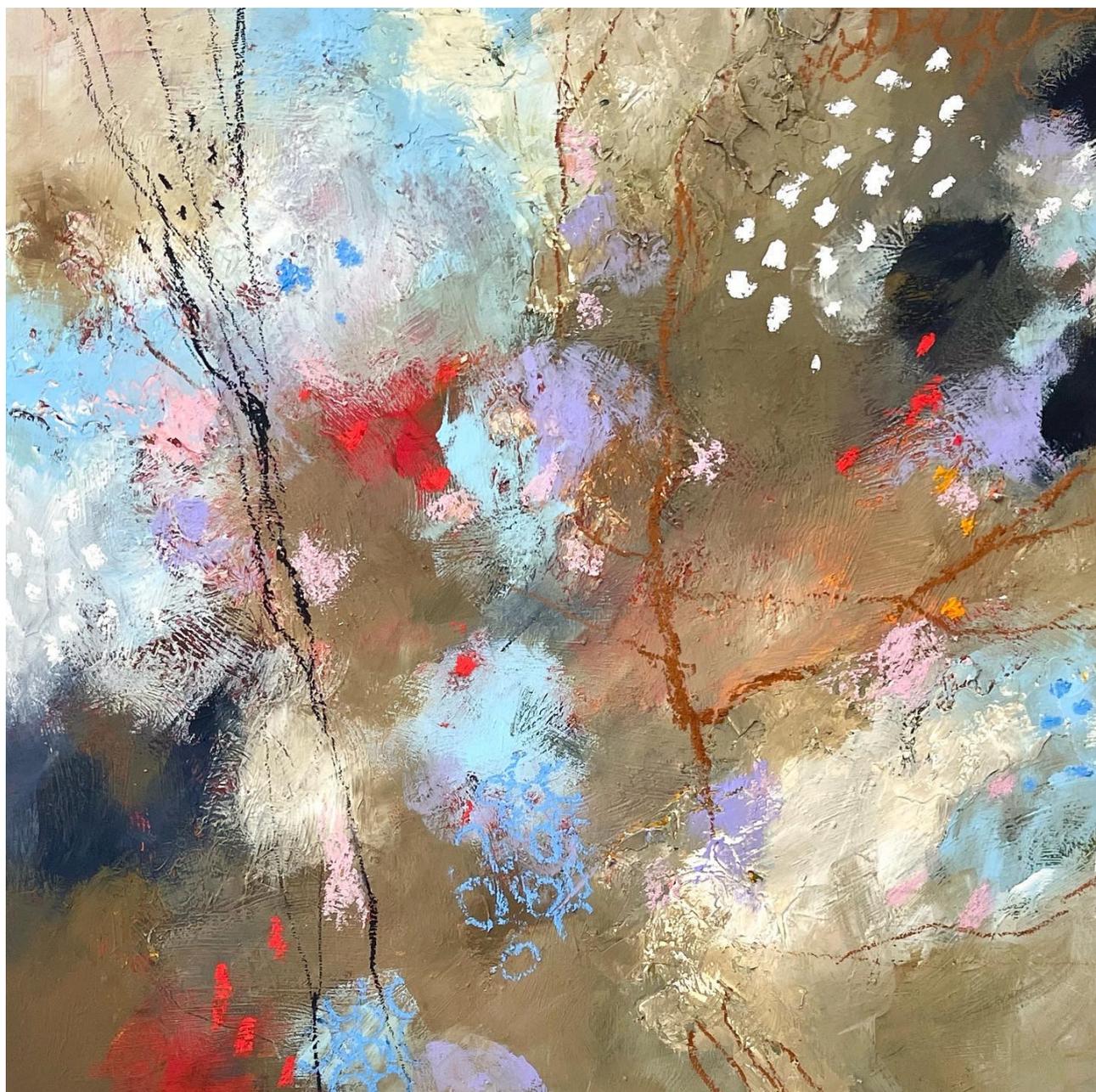
La dinamica di orchestrazione del palinsesto pittorico, che sorregge la pittura e la proiezione creativa di Alessandro Andreuccetti è bene intrecciabile con quella, che costituisce a buon conto e a tutti gli effetti la grande tradizione sempre attuale e sempre attualizzata, della corrente e del filone dell'Astrattismo, concepito da sempre come arte alternativa alla paradigmatica espressione figurale e figurativa, definendo e delineando un percorso evolutivo di sviluppo e di ricerca e di manifestazione sperimentale altrettanto parimenti pregevole e qualificante e assumendo una portata di rilevanza e di valore consolidata e indiscutibile, anche attraverso maestri eccellenti ed esponenti di calibro, come sono stati Kandinskij e Pollock nelle loro rispettive radici distintive e peculiari di prospettiva. Ecco, dunque che nel progetto artistico, la pittura di Alessandro diventa il tramite di supporto per celebrare il ricordo indelebile di queste due figure di spicco, emblema di quel fare artistico volutamente privo di rappresentazioni figurali e figurative intese in senso più tradizionale e tradizionalista del termine e volutamente distaccato da quegli stilemi imposti a livello accademico e dottrinale. Emblema entrambi di quella assoluta e incontaminata libertà visionaria immaginifica, che contraddistingue nel suo *modus pingendi* anche la fantasiosa e volitiva vena creativa di Alessandro, nella sua esternazione scevra da qualunque e da qualsivoglia restrizione e costrizione a monte e da qualunque da qualsivoglia schema già predisposto e configurato a priori. Questi due superbi e superlativi artisti dell'astrazione hanno scelto con piena e ferma consapevolezza di collocare la loro produzione in un orizzonte di pensiero altro e oltre, rifiutando la cosiddetta strada già battuta e ampiamente frequentata e canalizzando invece la propria viscerale passione creativa verso un orientamento inedito e sui generis, che li ha eletti come encomiabili modelli di riferimento per le generazioni presenti e future e che ne ha decretato la potenza comunicativa di ineguagliabile caratura. Alessandro sceglie di seguire la magica scia lasciata dalla fenomenale tradizione astratta e si cimenta con quel fervore guizzante e incalzante, che a suo tempo ha accomunato anche Kandinskij e Pollock nella loro fervida dedizione all'espressione pittorica. Altro interessante punto di collante, che accosta simbolicamente le opere di Alessandro con quelle di questi illustrissimi è l'importanza primaria prioritaria attribuita e conferita alla componente cromatica e all'elemento tonale, che riveste una propria predominanza nel contesto delle composizioni e diventa un'entità viva e vitale, con un'energia di movimento costante e continua, infondendo e imprimendo ai quadri una forte e prorompente carica interna e una profusione di colori in perfetta fusione armoniosa di caleidoscopico dinamismo plastico. Alessandro procede e incede nella sua ricerca, mettendo sempre in primo piano il colore, protagonista di ogni pulsione e fermento strutturale e indispensabile alleato per ottenere una resa d'insieme sempre impattante, coinvolgente e accattivante, che cattura l'attenzione e conquista fin dal primo sguardo il fruitore-spettatore. Questo stesso carisma cromatico e tonale è ravvisabile come ulteriore punto di connessione con l'operato mirabile di Kandinskij e Pollock e diventa un fattore caratteristico di esclusività e riconoscibilità per Alessandro, che traduce e trasla nell'uso della tavolozza quel corollario variegato di pathos e di trasporto, che scava e

scandaglia a fondo ogni anfratto più recondito, celato e nascosto della psiche e si lascia governare dal moto dell'anima e dal fremito del cuore. Pertanto, il messaggio che Alessandro si propone di diffondere e divulgare mediante questo progetto artistico, si compone di un mix di intenti e di intenzioni, che spaziano al di fuori del discorso puramente e strettamente formale in senso lato e si addentrano nell'aspetto sostanziale più corposo e consistente, facendo leva su quella connotazione insita e sottesa di magnifica e straordinaria essenza racchiusa e custodita nel quid unico e speciale dell'astrazione. Ritengo assolutamente opportuno, alla luce di tali riflessioni critico-analitiche, che il fruitore-lettore si soffermi non soltanto su quanto emerge in modo immediato e in superficie, ma si ponga in termini di percezione recettiva approfondita e accurata, per meglio accogliere e comprendere appieno proprio questo desiderio di Alessandro, che non cerca un contatto a margine nella propria forma mentis creativa, ma bensì si offre come mediatore e intermediario. La sua pittura vuole essere strumento di dialogo sociale e collettivo, proprio come quella di Kandinskij e Pollock che vuole generare e dipanare una condivisione autentica, senza filtri e senza maschere. È allora davvero funzionale questo progetto per veicolare quell'empatia di unione e coesione, di scambio e di confronto, che diventa a sua volta motivo di riflessione individuale e di rinnovamento esistenziale per ciascuno, affinché il supremo e solenne linguaggio dell'arte nella sua eterna validità sia sempre e per sempre medium e letto e prediletto per una comunicazione a tutto tondo, a 360°, senza riserve e senza inibizioni.



LE FOGLIE DI MAGNOLIA SE NE VANNO AL VENTO

2022, acrilici, pastelli a olio e foglia d'oro su tela, 80x80 cm



SQUARCI DI LUCE NEI CESPUGLI

2022, affresco su tavola, 50x50 cm



UN FIORE IMMAGINARIO

2022, affresco su tavola, 75x75 cm



A HINT OF RED

2022, affresco su tavola, 60x60 cm



ORDINE E CAOS

2022, acrilici, gesso, intonaco e collage su tela, 100x100 cm



C'È ORDINE NEL CAOS

2022, acrilici e collage su tela, 40x40 cm



INTERNO CON FOGLIE BLU

2022, acrilici, gesso e collage su tela, 60x80 cm



LA LUCE OLTRE LA SIEPE

2022, acrilici su tela, 100x70 cm

I - VASILIJ KANDINSKIJ

PREAMBOLO DI INTRODUZIONE

L'intellettuale per definizione, che fa da ragazzo la sua maturità a Odessa nel 1885 e poi va all'Università di Mosca a studiare Giurisprudenza, Economia politica ed Etnologia. Quest'ultima disciplina non è affatto ininfluyente, perché nel 1889 se ne va in spedizione negli Urali a ricercare fra le betulle le leggi e le abitudini dei popoli Komi presso i quali scopre sia il colore delle vesti sia le tradizioni fiabesche. Diventa così un giurista antropologo ante litteram e se ne va a fare l'assistente universitario appena si laurea. Per poco però, in quanto la sua anima inquieta lo porta verso la pittura e la pittura, che intende studiare sul serio, lo porta verso Monaco di Baviera, dove approda sostituendo velocemente la moglie con la pittrice Gabriele Münter. Trascorrono 10 anni di divagazioni e di peregrinazioni tra Berlino, Parigi e l'Italia. Matura in lui una lettura estetica colorata ed espressionista di forte rigore poetico, che lo lascia però insoddisfatto. Accanto ai paesaggi fiabeschi o sognati, appaiono i paesaggi visti nella campagna di Murnau e contemporaneamente inizia la sperimentazione di visioni totalmente mentali, dove gli elementi figurativi vanno a convivere con una gestualità e un segno che cancellano ogni riferimento al vero o al plausibile per diventare segni di colore puro. Kandinskij non passa dal figurato all'astratto, come faranno poco dopo Piet Mondrian o Giacomo Balla: lascia convivere i vari linguaggi come in un fluire onirico. E in questo percorso così particolare, usa costantemente il gioco parallelo con la pratica musicale. Cosicché i suoi dipinti verranno intitolati come se fossero pezzi sonori: *Improvvisazione*, *Composizione*, *Variazione*. Quando all'inizio del secondo decennio del secolo Kandinskij inizia il suo lungo percorso verso l'astrazione è già un cinquantenne: la sua non è una sperimentazione fortuita, bensì il risultato di una lunga analisi della lingua pittorica. Ed è influente anche in lui l'anima slava, quella che tende a combinare le tradizioni popolari e il misticismo. Cosicché, quando scopre in ambito germanico la mistica delirante Bosch, si aggiunge un ulteriore tassello alla sua cosmogonia. E come talvolta succede quando le esperienze maturano, è proprio nei primi giorni di gennaio del 1911, che il gruppo di amici artisti al quale si è legato e con il quale aveva costituito una prima associazione promozionale, se ne va a sentire un concerto del musicista d'avanguardia Arnold Schönberg a Monaco. Le dissonanze della musica dovranno diventare dissonanze della pittura e il quadro che realizza immediatamente dopo, *Impression III (Concert)* ne diventa una sorta di manifesto rivelatore, dove le ricerche delle composizioni dell'anno precedente si riassumono. Quel periodo tra il 1910 e il 1911 è per la ricerca d'avanguardia essenziale, un po' come se un vento di innovazione avesse pervaso tutta l'Europa prebellica, dalla Roma di Giacomo Balla all'Olanda di Mondrian: è anche l'anno nel quale Kandinskij pubblica *Lo Spirituale nell'Arte*, mentre realizza il suo primo acquerello totalmente privo di figurazione, una sorta di raccolta di macchie. Ecco l'incipit del testo: "Ogni opera è figlia del suo tempo, spesso è madre della nostra sensibilità. E così ogni periodo

culturale elabora una propria arte, che non potrà più essere replicata”. È come se si fosse aperto il vaso di Pandora di una lirica travolgente che lo accompagna negli anni successivi fino a quella Bella *Composizione IV*. Sempre in quell'anno Kandinskij presenta all'unione degli artisti di Monaco un suo dipinto conseguente, *Il giudizio universale*, che corrisponde a una mutazione linguistica della nota opera di Bosch. Viene rifiutata. Per ripicca nasce il gruppo degli Artisti del Cavaliere Azzurro, quel Blaue Reiter che prende il nome da un suo quadro simbolista del 1903. Nel 1925 pubblica *Punto, linea, superficie*, che è la sublimazione ultima del percorso: abolita la libertà gestuale, il lirismo va cercato alla radice della forma geometrica. Nel frattempo, era nato il Bauhaus e Kandinskij era diventato uno dei protagonisti. In quella formidabile scuola dell'estetica moderna, che trovava la sua radice nell'architettura, ma si allargava ogni forma espressiva, domina il razionalismo. Il padre spirituale della scuola, Walter Gropius, lo aveva chiamato a insegnare lì nel 1922 (durante la guerra nei primi anni della Rivoluzione era tornato in Russia, ma dopo i primi incarichi aveva sentito che l'atmosfera non gli era congeniale). E Kandinskij diventa lirico e geometrico, ma sempre ispirato dalle armonie musicali.

IL CAPOLAVORO

(Kandinskij 1866-1944. *Composizione VI*. 1913. Olio su tela, cm 195x300. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage). *Impressioni, Improvvisazioni, Composizioni*. Questi titoli, che ritornano più volte con numeri progressivi nei quadri di Kandinskij, testimoniano il legame della sua arte con la musica, come lo stesso artista ricorda: “*Salvo poche eccezioni, la musica è già da alcuni secoli, l'arte che non usa i suoi mezzi per imitare i fenomeni naturali, ma per esprimere la vita psichica dell'artista e creare la vita dei suoni*”. Secondo Kandinskij infatti, la pittura deve farsi astratta come la musica, per liberarsi dal soggetto fisico della rappresentazione e poter dare voce alla spiritualità del pittore e i colori devono assimilarsi ai suoni. Se nelle *Impressioni* rimane ancora traccia visibile della natura e le *Improvvisazioni* nascono inconsciamente dall'animo dell'artista, il pittore partecipa coscientemente alle *Composizioni* attraverso una serie di studi, fino a perdere qualsiasi legame con la realtà. Esse costituiscono quindi la massima espressione dell'Arte astratta e scandiscono l'intera attività pittorica di Kandinskij: i primi tre quadri con questo titolo furono dipinti intorno al 1910 e distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale. A questi seguirono i vortici di colore delle composizioni degli anni Dieci, le forme geometriche di *Composizione VIII* del 1923 (che risente del costruttivismo e del suprematismo) e le forme biomorfe di *Composizione IX* del 1936 e di *Composizione X* del 1939, che ricordano il linguaggio surrealista.

L'ANALISI: IL SOGGETTO RAPPRESENTATO

Kandinskij giunse alla pittura astratta nel 1910, dopo una lunga e profonda meditazione sull'arte figurativa: nel maggio del 1913 descrisse ampiamente la travagliata gestazione e l'esecuzione della *Composizione VI*, che può considerarsi uno dei primi capolavori della sua nuova, rivoluzionaria

poetica e che giunse all'Hermitage nel 1948 dal Museo d'Arte Occidentale di Mosca. Il punto di partenza per l'esecuzione della grande tela fu il tema del diluvio (o del giudizio universale) che l'artista aveva dipinto su vetro nel 1911. Deciso di elaborare questo soggetto in una più vasta composizione, egli rimase bloccato per più di un anno, non riuscendo a prestare orecchio all'espressione della parola diluvio, insomma di staccarsi dall'immagine esteriore di esso, proprio come *“un serpente non riusciva a liberarsi della sua vecchia pelle”*. Infine *“una tranquilla tensione”* creativa si impadronì di lui, tanto che nell'arco di due o tre giorni l'opera poteva dirsi conclusa *“la grande lotta, il grande soggiogamento della tela era riuscito”*. Nel risultato finale del lavoro il tema originario risulta, come ancora scrisse Kandinskij, *“dissolto e metaforizzato in una maniera interiormente del tutto pittorica, autonoma e obiettiva”* cosicché ora *“nulla sarebbe più erroneo che interpretare questo dipinto quale rappresentazione di un evento”*. Infatti, secondo l'artista (come si legge anche nel suo testo teorico *Lo Spirituale nell'Arte* pubblicato a Monaco nel 1911) ogni forma, ogni colore ha *“una precisa tonalità psichica”* che trova puntuali riscontri nell'animo dell'uomo. Così, al di là delle apparenze visibili, si può instaurare tra lo spettatore e l'artista una comunicazione ricca di significati, che trae spunto dalle pulsioni emotive che sono state alla base dell'atto della creazione. È questa *“la pittura assoluta”* che Kandinskij era consapevole di stare realizzando, a partire dagli inizi degli anni Dieci del secolo, quando gli oggetti di per sé avevano preso a dissolversi sotto i colpi del suo pennello e sotto l'impulso dello spirito creatore.

LA COMPOSIZIONE

Kandinskij ha lasciato un'ampia interpretazione scritta relativa a questo dipinto, nel quale tra l'altro, individua tre centri: *“A sinistra il centro morbido, roseo, un tantino obnubilato con linee deboli, incerte, nel mezzo”*. *“A destra, un po' più in alto di quello di sinistra, il centro grossolano, rosso, azzurro, un tantino dissonante, colline aspre, un tantino cattive, forti, molto precise”*. Infine, un terzo centro, posto più vicino al sinistro, che in ultima analisi è il centro principale: *“Qui il rosa e il bianco sono spumeggianti al punto che non sembrano restare sulla superficie della tela né su una qualsivoglia superficie ideale”*. Per rendere questa *“assenza della superficie”* questa *“indeterminatezza della distanza”* in virtù delle quali qualcosa *“non è né vicino né lontano”* ma *“da qualche parte”* l'artista si era ispirato ai vapori delle saune russe.

CORRISPONDENZE E CONFRONTI TRA OTTOCENTO E NOVECENTO:

LA PITTURA DI PAESAGGIO COME ESPRESSIONE DI SÉ

All'inizio dell'Ottocento il Romanticismo fu la prima corrente artistica a vedere nel paesaggio il veicolo preferenziale per l'espressione del proprio Io. Paesaggi fatti di spazi sconfinati e suggestivi diventarono lo specchio delle emozioni del pittore, delle sue angosce e delle sue malinconie. L'inglese William Turner stravolse a questo fine i colori della natura, con luci e ombre e accordi cromatici che spesso prevalgono sulla figurazione. Il tedesco Caspar David Friedrich ritrasse la

natura all'alba, al tramonto o durante una tempesta, ammirato dalla grandiosità di uno spettacolo che reca in sé l'impronta del suo divino artefice. Dopo la lunga parentesi realista della scuola di Barbizon e di Corot, che proseguì nell'esperienza della pittura en plein air degli impressionisti, tesi a restituire gli effetti della luce sulla visione, la pittura di paesaggio attorno a esprimere l'universo interiore del pittore con il Postimpressionismo e la scuola simbolista di Pont-Aven. Paul Gauguin dipingeva i paesaggi incantati, dove il tempo si è fermato e della cui integrità è custode un'umanità primitiva, formata dai contadini della Bretagna o dagli indigeni di Tahiti. Van Gogh invece, nello stesso mondo non trovava pace e dalle cupe rappresentazioni della vita contadina olandese passò a vedute di campagna, dove la forma appare deformata e i colori si accendono fino a esprimere tutti i tormenti del suo animo. Nel Novecento le avanguardie artistiche continuarono a occuparsi di paesaggi, ma la natura finì per essere scomposta, annullata o reinventata. La pittura si allontanò gradualmente dalla rappresentazione diretta della realtà sensibile. Con il Cubismo il paesaggio si trasformò in qualcosa di diverso rispetto alla veduta ripresa da un solo punto di vista. Kandinskij poi portò agli estremi il paesaggio interiore che si era andato delineando nell'Ottocento romantico. Sfera emotiva e sentimento soggettivo del pittore indagano il reale, si estendono alla sua psiche, in tensioni complesse e sinergiche tra tela, pennello e artista, per perdersi nelle sensazioni e giungere alla libera rappresentazione priva di riferimenti concreti e tangibili.

VINCENT VAN GOGH: LA NOTTE STELLATA

(Giugno 1889. New York Museum of Modern Art). Un villaggio addormentato, circondato dalle montagne, su cui vigila la lugubre sagoma di un cipresso. In alto una straordinaria notte stellata, che occupa gran parte della tela, dove gli astri paiono girandole che muovono vortici di cielo. Tutto il dipinto si accorda sulle tonalità del blu e il colore è steso con pennellate pastose ed evidenti, che accostano tratti di colori diversi, profilando di nero i contorni. Di giallo si illuminano invece le finestre delle case e i bagliori sulla campagna, che in alcuni punti sembra riflettere la luce delle stelle. La scena è solo apparentemente tranquilla e silenziosa. Le pennellate vorticosi e i contrasti di colore mostrano una grande forza drammatica e testimoniano l'inquietudine del pittore, che in quell'anno si era ritratto nel manicomio di Saint-Rémy-de-Provence e un anno dopo si sarebbe suicidato. I paesaggi di Van Gogh finiscono così per essere lo specchio di un animo tormentato, che neanche nel mondo bucolico riesce a trovare pace: sui campi di grano volteggiano corvi neri, le vigne si incendiano di rosso, i tronchi degli ulivi e le chiome dei cipressi si torcono dolorosamente. La natura appare condividere la sua vita inquieta e tragica.

VASILIJ KANDINSKIJ: PAESAGGIO CON MACCHIE ROSSE NUMERO 2

(1913. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim). Il dipinto fa parte della serie di paesaggi bavaresi, che Kandinskij dipinse tra il 1908 e il 1913, quando si era rifugiato a Murnau con la compagna Gabriele Münter. Inizialmente, l'artista riprodusse l'ambiente alpino all'interno di immagini

appiattite, densamente colorate. Poi realizzò visioni luminose e immateriali, come questo *Paesaggio con macchie rosse*. Qua e là si intravedono le tracce di un intento figurativo, nelle forme coniche che ricordano le montagne innevate della Baviera e nel misterioso elemento verticale al centro, lontano ricordo del campanile di una chiesa. La visione del paesaggio, tuttavia, è ormai emotivo e spirituale, affidata in forma quasi esclusiva al colore, che non ha più funzione descrittiva, ma un'esplicità latente. Sul fondo bianco sono applicati i colori primari: il punto focale sono le macchie rosse che ispirano il titolo dell'opera, in quanto il rosso ha una forza espansiva, che pulsa verso l'osservatore, mentre i colori freddi, in particolare il blu, paiono ritirarsi verso il fondo.

L'ISPIRAZIONE: I COVONI DI MONET E LA CONVERSIONE ALLA PITTURA

La visione di un covone di fieno dipinto da Claude Monet, durante una mostra sull'Impressionismo che si tenne a Mosca nel 1895, fu per Kandinskij una vera folgorazione. Lo stesso pittore ricordava qualche anno dopo l'emozione di quell'incontro, che fu determinante per la sua vita, tanto da indurlo ad abbandonare l'assegnata carriera universitaria e dedicarsi alla pittura: *“Prima conoscevo solo l'arte realista. D'improvviso, per la prima volta, vidi un quadro. Il catalogo mi informava che si trattava di un covone, ma io non riuscivo a distinguerlo. Questa incapacità di riconoscerlo mi turbava. Sentivo anche che l'artista non aveva il diritto di dipingere in modo così indistinto. L'unica cosa chiara erano i colori sorprendenti, di una forza a me prima sconosciuta e che superava ogni immaginazione. Il quadro acquistò un significato e uno splendore magico e inconsciamente, l'oggetto perse il suo valore come elemento essenziale della pittura”*. L'ultima fase dell'attività di Monet segna quindi in maniera determinante l'esordio di quella di Kandinskij. Abituato a una pittura di stampo realistico e figurativo, quale quella che in quegli anni poteva ammirare nei musei osservando i dipinti di Il'ja Repin o Isaac Levitan, rimase profondamente colpito dalle ricerche che il grande pittore francese stava conducendo a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, quando si dedicò a dipingere le serie dei *Covoni*, ma anche delle *Cattedrali*, dei *Pioppi* e delle *Ninfee*. In questa fase a Monet non interessava tanto il soggetto della rappresentazione, quanto il suo variare in rapporto al mutare delle stagioni o addirittura delle ore del giorno, per fissare sulla tela i continui cambiamenti della luce e dei colori. Sul finire del secolo Monet iniziò un percorso, che condusse alla decostruzione della forma e all'autonomia espressiva della materia cromatica, avviando una ricerca che avrebbe espresso al massimo le sue potenzialità nel corso del Novecento con l'affermarsi dell'Arte astratta.

UNO SGUARDO CRITICO

Anche se controversa rimane la questione che sia stato il primo a dipingere un quadro astratto, ciò che conta è riconoscere per quali vie e con quali intenzioni Kandinskij sia giunto a questa intuizione, che notoriamente segna una svolta nella storia dell'arte. Partito dalla cultura del *Einfühlung* e con forti debiti verso la teoria di Worringer, egli, pur utilizzandola quando si impegna in una semantica del colore, se ne differenzia in quanto vede nella psicologia di quella estetica qualcosa

che riguarda più il sistema nervoso che i moti dell'animo, per lui essenziali, come dimostra il suo costante riferimento alle “*necessità della vita interiore*”. Pervaso di religiosità, interessato a ogni sorta di irrazionalismo, da Nietzsche alla Teosofia, incline a confuse matrici mistiche, Kandinskij tuttavia riuscì a costruire una lucida logica poetica che rappresenta un anello ineliminabile in quella che consideriamo la linea dell'espressione. L'idea che un quadro potesse prescindere completamente dalla rappresentazione di un oggetto, ovvero la nascita dell'Astrattismo, deriva dal parallelo che Kandinskij stabilisce tra pittura e musica. Al fine di ricercare uno specifico pittorico, dopo aver dipinto il primo *Acquerello astratto* (1910) Kandinskij elabora tutta una semantica della linea e del colore, che muove dall'analogia musicale fino a diventare un vero e proprio linguaggio visivo. Un linguaggio tuttavia, che non si risolve in una mera istituzione morfologica, ma scaturisce sempre dal principio della necessità interiore, dal motivo dominante in tutta la poetica del pittore russo.

L'ARTISTA: VITA E FORMAZIONE

(Vasilij Kandinskij. Mosca 1866 - Neuilly-sur-Seine - 1944).

La formazione: nel 1892 Kandinskij si laurea in Legge a Mosca e nello stesso anno sposa la cugina Anja Cimiakin. Quattro anni dopo rifiuta un posto di docente all'Università di Dorpat, in Estonia e decide di studiare Arte presso l'Akademie der Bildenden Künste di Monaco, dove diventa allievo di Franz von Stuck e conosce Paul Klee. Nel 1901 crea la scuola e la galleria d'arte Phalanx, che si prefigge di abolire la distanza tra arte e colta e popolare e di rompere con la pittura realista. Incontra Gabriele Münter, che diventerà la sua compagna. Nel 1904 Phalanx chiude e l'artista inizia a viaggiare in Europa e in Oriente. In quegli anni dipinge soprattutto quadri ispirati a un mondo fiabesco e al folklore russo, con un cromatismo vivace e un disegno bidimensionale. Nel 1908 Kandinskij torna a Monaco. L'anno successivo sceglie una seconda residenza a Murnau, lavorando alternativamente in città e in campagna.

VERSO L'ASTRATTISMO

Nel 1909 inizia a dipingere la serie delle *Improvvisazioni*, composizioni non più basate su una figurazione esteriore e oggettiva, bensì su emozioni musicali. La sua analisi sui rapporti determinati dalla semplice organizzazione plastica delle forme dei colori si concretizza sul piano teorico in uno scritto, che sarebbe diventato fondamentale per la storia dell'arte del Novecento: *Lo Spirituale nell'Arte* (1911). Nello stesso anno, con Franz Marc e August Macke dà vita al movimento Blaue Reiter, che organizza due esposizioni che fanno scalpore e che pubblica nel 1912 l'*Almanacco*. Nel 1913 partecipa all'*Harmony Show*, mostra di artisti europei a New York. A causa della guerra è costretto a lasciare Monaco.

DOPO LA RIVOLUZIONE RUSSA

Tornato a Mosca, dopo la Rivoluzione Russa, fonda l'Accademia delle Scienze Artistiche, ma alla fine del 1921 decide di tornare in Germania. Nominato nel 1922 Professore al Bauhaus di Weimar,

ritrova Paul Klee e insegna Teoria delle forme. I quadri del periodo del Bauhaus (che dura fino alla chiusura della scuola nel 1933 dopo gli spostamenti prima a Dessau poi a Berlino) accentuano la tendenza a geometrizzare le composizioni basate su figure primarie (cerchio, triangolo, quadrato) e colori, in una moltitudine di combinazioni che stabiliscono tensioni lineari e dinamismo cromatico. Nel 1926 pubblica un nuovo libro, *Punto, Linea, Superficie*. La notorietà di Kandinskij continua a crescere: esposizioni, incontri, viaggi si moltiplicano e per il suo sessantesimo compleanno una mostra circola in Europa. Ancora per tutti gli anni Trenta e Quaranta è considerato un grande modello per l'Astrattismo. Nel 1930 partecipa all'importante mostra internazionale di Arte astratta, organizzata dal gruppo Cercle et Carré. Nel 1934 si trasferisce a Parigi. Le opere della sua maturità perdono rigore geometrico e si aprono a un'impostazione compositiva più fluida e libera, che trasmette serenità e rimanda al mondo organico della biologia.

LE OPERE MAGGIORI

Il Cavaliere azzurro (1903. Olio su tela, cm 55x60. Zurigo, Collezione privata).

Il dipinto, ancora pienamente figurativo, anticipa la visione che lo stesso Kandinskij avrebbe proposto alcuni anni dopo e per questo è considerato l'incunabolo delle future idee dell'artista. Lo stesso titolo del quadro, che sarebbe poi stato scelto dal gruppo formato a Monaco nel 1911 (di cui fecero parte anche Franz Marc, Paul Klee e August Macke) rende la tensione e il dinamismo interiore degli artisti, insieme alla predilezione per il blu, principio maschile, austero e spirituale. In un prato macchiato di sole si distingue la sagoma di un cavallo bianco, cui è legata la figura del Cavaliere. Tutto il quadro mostra accordi cromatici sapidi, avvolti in toni dorati e aranciati, cui fanno da contrappunto i tocchi di azzurro del Cavaliere, della sua ombra e della linea del paesaggio sullo sfondo. Nella parte alta, una fila di alberi dalle chiome arancioni chiudono la composizione, mentre il cielo azzurro è solcato da due candide nuvole. Kandinskij amava molto la figura del cavaliere medievale, simbolo della lotta tra il bene e il male, del trionfo dello spirito sul materialismo. Attraverso forme semplificate, lineari, costituite da piani sintetici e colori puri e brillanti, l'artista intende esprimere l'intima essenza delle cose, superando la realtà.

Coppia a cavallo (1906-1907. Olio su tela, cm 55x50,5. Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus). Verso la metà del primo decennio del Novecento, Kandinskij approfondì lo studio dei colori e della loro capacità di assumere un ruolo centrale nella composizione dell'immagine. *Coppia a cavallo* è uno dei più famosi esempi di questa ricerca. Il tema rievoca l'atmosfera medievale e fiabesca e accomuna diversi lavori del periodo: una coppia su un cavallo dalla bardatura anticheggiante cavalca lentamente lungo la riva di un fiume. Le piccole navi vichinghe al centro del quadro, la scintillante città russa sullo sfondo, turrata e dalle cupole dorate, il copricapo della dama in primo piano,

tipico delle popolazioni della Russia occidentale, sono elementi che contribuiscono a creare una suggestione, senza tuttavia indicare modelli storici e temporali precisi, come avveniva invece nella pittura storicista dell'Ottocento. L'elemento più significativo del quadro è il suo elaborato sistema compositivo: l'immagine si compone di innumerevoli tocchi di colore su uno sfondo nero. L'impressione è quella delle tessere di un mosaico e dei modelli pointillistes e divisionisti degli artisti francesi e italiani di qualche decennio prima. La scelta di dipingere alcune zone del quadro, come il cielo, a larghe pennellate, e altre con piccoli punti di colore, rispecchia il desiderio dell'artista di utilizzare il contrasto tra le due tecniche, praticate contemporaneamente, per suscitare una particolare risposta emotiva nello spettatore e guidare il movimento del suo sguardo sulla tela.

Paesaggio estivo (Case a Murnau). (1909. Olio su cartone, cm 35x45. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo).

Nel 1909, Kandinskij passò l'estate a Murnau, un piccolo villaggio dell'Alta Baviera, dove Gabriele Münter, pittrice e sua compagna, aveva acquistato una casa di vacanza. Qui l'artista si dedicò a produrre numerose versioni dello stesso soggetto: i dintorni del paesino di Murnau diventano il campo di sperimentazione per un nuovo modo di creare variazioni di armonie cromatiche. Questa nuova modalità di gestione del colore in relazione al paesaggio rafforza l'impressione di un'immagine autonoma, che non cerca di riflettere le gradazioni coloristiche della natura, ma ne offre una gamma alternativa. Nel 1909 il pittore cominciò a suddividere le proprie opere in tre categorie: *Impressioni*, tratte dal paesaggio; *Composizioni*, create attraverso una ponderata azione di costruzione degli elementi del quadro; *Improvvisazioni*, più immediate e quasi inconsapevoli, immagini che derivano da eventi di carattere emotivo interiore. In quegli stessi mesi iniziò a concepire un nuovo testo teorico, che avrebbe finito di scrivere nel 1910, ma che non poté essere pubblicato prima della fine del 1911. Si tratta del famoso saggio intitolato *Lo Spirituale nell'Arte*, in cui Kandinskij affronta tra l'altro, la questione del rapporto tra scelta iconologica e colore, che aveva già caratterizzato i suoi lavori di tema russo e medievale negli anni precedenti. Ora però, egli cerca di trovare un metodo per sviare l'attenzione dell'osservatore dal soggetto letterario del quadro per mantenerla invece sull'effetto visivo dei colori.

Improvvisazione XX (1911. Olio su tela, cm 94,5x108. Mosca, Museo Puškin).

Nella tela *Improvvisazione XX*, ritenuta per un certo periodo il primo quadro a olio astratto di Kandinskij, sono ancora visibili alcuni residui oggettuali, ossia richiami alla realtà e l'artista ne era perfettamente consapevole, se avvertì la necessità di attribuire al dipinto il sottotitolo *Due cavalli*. Del resto, come Kandinskij stesso scrisse: "L'oggetto un po' alla volta si dissolse nei miei quadri". In alcuni casi esso "ancora non voleva e non doveva scomparire completamente. In primo luogo perché

la mutazione di un'epoca non si può produrla artificialmente e niente è più dannoso e peccaminoso che cercare la propria forma con la violenza". Inoltre, nelle sue opere teoriche, soprattutto in quelle redatte a partire dal 1912, Kandinskij ribadisce l'assoluta equivalenza qualitativa tra arte astratta e figurativa, sottolineando con forza, soltanto la necessità della genuina ispirazione dell'artefice, che nell'ambito del ventaglio di possibilità offertogli da forme, colori e linee, deve badare a scegliere ciò che in quel momento, gli è interiormente necessario. Il sottotitolo *Due cavalli* è dettato dalla presenza di alcune scure linee di contorno che costituiscono il fulcro dell'intera composizione che suggeriscono, seppure labilmente, le sagome di questi animali: il loro efficace e dinamico schematico può richiamare alla mente dello spettatore alle pitture rupestri di età preistorica, quali quelle delle grotte di Altamira in Spagna e di Lascaux in Francia.

Dipinto con arco nero (1912. Olio su tela, cm 188x196. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne).

Il dipinto venne esposto nell'ottobre del 1912, alla mostra personale retrospettiva dedicata a Kandinskij dalla galleria Der Sturm di Berlino. Si tratta di un lavoro di dimensioni enormi, un manifesto della nuova ricerca pittorica dell'artista. Emergono dallo sfondo alcuni elementi primari definiti in nero: un arco, giochi di linee, una macchia. Già nelle opere del 1911, Kandinskij aveva rafforzato il valore delle linee nere serpentine, che collegavano tra loro diversi elementi della tela. In *Dipinto con arco nero* i rimandi alla realtà naturale probabilmente presenti in una fase originaria, sono ormai irriconoscibili. Kandinskij si orienta verso lo studio dei valori di tensione visiva ottenuti attraverso il potenziamento delle forme lineari e il loro contrasto con le macchie di colore. La composizione si gioca infatti, sul rapporto di tre macchie di colore, collegate tra loro da un arco ad angolo retto: le zone di blu screziato di verde e di rosso aranciato nella parte inferiore del quadro si fondono, idealmente messe in comunicazione dall'arco nero, nella macchia marrone-violacea in alto. Si stabilisce così un rapporto di tensione circolare, basato su relazioni sia cromatiche sia lineari, tra le forme principali del quadro, mentre i numerosi elementi grafici di minori dimensioni dinamizzano la composizione, suggerendo un brulichio instabile in superficie. Forme nere e macchie colorate divengono i due poli di un nuovo dialogo compositivo, che sostituisce la profondità prospettica, costruendo lo spazio come rapporto tra superfici grafiche e cromatiche.

Due ovali (1919. Olio su tela, cm 107x89,5. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo).

Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale Kandinskij tornò a Mosca, lasciando la sua compagna Gabriele Münter a Marnau. In Russia eseguì questo dipinto, uno dei pochi realizzati in quel periodo, essendo coinvolto nella direzione di numerosi istituti culturali nati dopo la Rivoluzione di Ottobre: insegnò all'Accademia, diresse l'Istituto per la Cultura Artistica Moscovita e contribuì alla

fondazione di numerosi musei provinciali, ai quali donò anche alcune sue opere. In questa tela si nota una tendenza alla geometrizzazione dovuta all'influenza delle avanguardie russe: il Costruttivismo e il Suprematismo. I due ovali circoscrivono uno spazio all'interno del quale prosegue l'inventiva astratta dell'artista. In basso a destra, una sorta di animale marino preannuncia le figure biomorfe che Kandinskij avrebbe introdotto nelle sue opere parigine, nell'ultimo periodo della sua vita. Egli del resto, non ha mai temuto di accostare elementi naturali a forme astratte, sostenendo infatti che: *“La creazione è libera e tale deve restare. Essa non deve cioè sottostare ad alcuna pressione, con l'unica eccezione della pressione esercitata dalla voce interiore. Perciò io personalmente non mi spavento quando fra le mie forme se ne introduce furtivamente una che ricorda una forma naturale. La lascio tranquilla e non la cancello”*.

Verso l'alto (Empor). (1929. Olio su cartone, cm 70x29. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim). Di fronte alle critiche sollevate dai costruttivisti alle teorie pedagogiche di Kandinskij e Klee al Bauhaus, giudicate prive di oggettività e di carattere scientifico, l'artista russo ribadì sempre più spesso la propria volontà di garantire un ambito di soggettività nell'opera *“l'interiore”* di cui parla nei suoi scritti e intraprese una nuova analisi della permanenza di una suggestione naturalistica nelle forme astratte. Il piccolo punto nella parte alta del semicerchio a destra allude forse a un occhio, suggerendo una possibile lettura in chiave antropomorfa della composizione. Tuttavia, l'allusione alla fisionomia umana non è un elemento essenziale. L'accento è posto sull'effetto creato da una concatenazione di forme che si sviluppano a partire da una linea verticale centrale, un modello compositivo che Kandinskij inizi a sperimentare proprio in questi anni. Il gioco dei colori e delle forme è volto a saggiare l'effetto di slittamento verso l'alto creato dai due semicerchi affrontati e rafforzato dalla struttura a punta che li sorregge. La sensibilità dell'artista nel creare l'immagine astratta di una testa nasce dall'organizzazione di forme geometriche alle quali vengono piano piano uniti elementi ulteriori, capaci di suggerire la fisionomia umana. Non si tratta, in altri termini, di un processo di progressiva decantazione delle forme, a partire da un'immagine realistica, bensì di un'accumulazione di elementi significanti allusivi.

Composizione IX (1936. Olio su tela, cm 114x195. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne).

La grande tela *Composizione IX*, del febbraio 1936, rappresenta forse il maggior successo ottenuto da Kandinskij a Parigi. Esposta al Musée du Jeu de Paume nel 1938, venne acquistata quell'anno dallo Stato francese. Numerosi elementi, come il motivo a scacchiera che si ripete al centro e l'insieme di piccoli cerchi sovrapposti a destra, ripropongono esempi già presenti nelle opere degli anni Venti dell'artista. A questi si aggiungono temi tipici del periodo parigino, come la grande

forma biomorfa sulla destra. Il problema dello sfondo invece, è risolto in maniera innovativa: è scandito da quattro strisce diagonali di colori diversi, a cui si aggiungono le due zone triangolari alle estremità. La successione ritmica regolare delle quattro fasce colorate crea un deciso effetto di coerenza e ordine nell'intera composizione. La scelta dei sei colori dello sfondo, non complementari, mette in ulteriore risalto i grafemi delle forme irregolari sulla tela, spesso bianche o dipinti in tonalità lattee e delicate. Nel complesso, i colori tenui e la complessità strutturale sembra non rispondere appieno alla necessità di suggestione fiabesca e polifonica, che Kandinskij ricercava in quegli anni.

Blu di cielo (1940. Olio su tela, 100x73. Parigi, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne). L'universo di piccole forme che popola i lavori di Kandinskij non nasce da una ripresa di precisi modelli anatomici offerti dalla natura, ma da un lavoro di costituzione progressiva, per aggregazione, di forme minime capaci di suscitare un'impressione organica. Si tratta di un gioco allusivo alle forme zoomorfe ed embrionali, che caratterizzano in quegli anni anche i lavori di un collega molto ammirato dall'artista russo: Joan Miró. Non è dunque la corrispondenza dell'immagine finale a un organismo realmente esistente che interessa Kandinskij, ma i principi armonici che ne determinano la disposizione delle parti. Paul Klee chiarisce questa attitudine speculativa definendo l'arte come "similitudine" della creazione naturale, un processo parallelo e indipendente, ma improntato alle stesse leggi armoniche di sviluppo e composizione. In vari lavori degli ultimi anni Trenta, Kandinskij arriva a suggerire in maniera eclatante la possibilità di questa sovrapposizione tra i piani dell'arte e della natura. "*Chissà, forse le nostre forme astratte sono tutte forme naturali*" scrive in proposito Kandinskij e ipotizza che un giorno, gli scienziati scopriranno, accanto agli innumerevoli organismi che si sono sviluppati nel corso dei millenni, anche forme ora sconosciute, simili agli oggetti immaginari creati dai pittori.

KANDINSKIJ E IL SUO TEMPO: TRA RUSSIA, GERMANIA E FRANCIA

Nel corso della sua vita, che attraversa la prima metà del Novecento, Kandinskij si spostò tra Russia, Germania e Francia, incalzato dalle guerre e dall'alternanza di regimi politici diversi. Entrò così in contatto con i movimenti d'avanguardia che hanno segnato lo sviluppo dell'Arte moderna: partito in patria da un'esperienza figurativa di stampo ottocentesco, a Monaco si avvicinò all'espressionismo del Blaue Reiter, per poi incrociare in Russia il Costruttivismo e il Suprematismo, insegnare a Weimar e poi a Dessau alla scuola del Bauhaus. Infine spegnersi a Parigi negli anni del Surrealismo.

LA RUSSIA E IL SUO RICORDO

Figlio di un'agiata famiglia borghese, Kandinskij compì un percorso di studi tradizionale, indirizzato allo studio dell'Economia e del Diritto. Quella per la pittura rimase in una prima fase, solo una passione che coltivava a titolo personale, eseguendo (nei primi anni del Novecento, quando aveva fondato l'associazione Phalanx) dipinti legati alla tradizione impressionista, dove l'oggetto della rappresentazione si dissolve al prevalere dell'interesse per il colore. A questa tendenza Kandinskij univa l'attenzione per la cultura e il mondo contadino russo, che lo portò a eseguire anche dopo il suo trasferimento a Monaco, opere di tema russo con riferimenti al Pantheon dei Komi e agli studi etnografici condotti presso l'Università di Mosca, dove domina un'atmosfera fiabesca che non ha riferimenti storici e temporali precisi.

MONACO E IL BLAUE REITER

Abbandonata la Russia e la carriera universitaria, Kandinskij scelse di trasferirsi a Monaco per dedicarsi alla pittura, prima frequentando i corsi del maestro sloveno Anton Azbè, poi l'Accademia, dove seguiva le lezioni di Franz von Stuck. In città in quegli anni gli artisti si orientarono verso le innovazioni formali dello Jugendstil, che andava definendo un linguaggio di forme stilizzate, lontano dal modello naturalistico e che nelle arti decorative approdò a complessi grafismi lineari. Kandinskij risentì di queste ricerche, che poco più tardi unì all'influenza della pittura Fauves, conosciuta durante un suo soggiorno parigino, fatta di colori puri, stesi con accostamenti cromatici violenti a piatte campiture. Nel 1911 Kandinskij fondò con Franz Marc il movimento Der Blaue Reiter. Il gruppo aveva carattere interdisciplinare e cosmopolita: comprendeva pittori, musicisti, ballerini e teorici dell'arte. Non aveva un manifesto esplicito e accoglieva pittori che conducevano ricerche diverse ma si rifacevano tutti a una pittura primitiva e popolare, dove il colore ha valenze simboliche. Tra questi si ricordano Alexei von Pavlenski che come Kandinskij, combinò le accese campiture dei Fauves ai riferimenti alla tradizione e al folklore russo e Gabriele Münter, che di Kandinskij fu compagna e accanto a lui dipinse i paesaggi bavaresi di Murnau. Franz Marc trasse invece i suoi soggetti dalla natura e si dedicò alla realizzazione di studi di animali: dalla semplificazione iniziale delle forme, fatte di vaste superfici monocromatiche, passò a un processo di dissoluzione della forma stessa, così che l'animale finisce per costituire un tutt'uno emotivo e spirituale con l'ambiente naturale.

NELLA RUSSIA SOCIALISTA

Lo scoppio della Prima Guerra Mondiale disperse gli esponenti del Blaue Reiter. Kandinskij fu costretto a tornare in Russia e dopo la Rivoluzione, fu coinvolto nell'organizzazione artistica del nuovo regime nella veste di insegnante di direttore del sistema dei musei. In quegli anni, dipinse

poco e si oppose a una concezione meramente funzionale dell'arte, convinto ancora del forte individualismo dell'opera, subordinata ai processi psicologici dell'artista, che ne è il creatore e alle reazioni emotive che genera nello spettatore. Nella stessa direzione, si dirigeva il Suprematismo di Kazimir Malevič, che giunse a pure forme geometriche in rapporto armonico tra loro e dipinse quadri che si proponevano come fonte di emozione più che di rappresentazione. Diverso invece, l'atteggiamento degli artisti russi che avevano una concezione funzionale dell'arte e intendevano costruire un'arte nuova per una società nuova: il Costruttivismo di Vladimir Tatlin e Aleksandr Rodchenko mirava a una sintesi di discipline diverse, tese a costruire piuttosto che a rappresentare la realtà. Tatlin progettò una grande spirale d'acciaio per il Monumento della Terza Internazionale, realizzata con materiali di produzione industriale, mentre El Lissitzky e Aleksandr Rodchenko si dedicarono a manifesti, riviste e stampe di propaganda.

LA GERMANIA DEL BAUHAUS E L'EPILOGO FRANCESE

Il regime sovietico stava probabilmente un po' stretto a Kandinskij, che colse al volo l'opportunità di un viaggio in Germania per studiare l'organizzazione della nuova scuola d'arte del Bauhaus, fondata nel 1919 dall'architetto Walter Gropius, inseguendo l'ideale di un'arte totale che non tenesse separati i diversi aspetti della produzione artistica ed equiparate architettura e arte all'artigianato. Kandinskij, con l'amico Paul Klee, fu accolto nella schiera degli insegnanti della scuola, che comprendeva anche l'artista svizzero Johannes Itten, il cubista Lyonel Feininger, lo scultore americano di origine tedesca Oskar Schlemmer e il fotografo e scultore ungherese László Moholy-Nagy. Kandinskij avviò in questa fase un periodo di scambio proficuo e di comune sperimentazione di alcune tecniche artistiche con Klee, che già aveva condiviso con lui l'esperienza del Blaue Reiter e come lui, riteneva che la pittura fosse rivelazione visibile delle strutture primarie della realtà. Li accomunava anche l'interesse per le ricerche sul colore sull'arte astratta. Presto sorsero però, contrasti interni al Bauhaus, che determinarono l'avvicendamento dei direttori e il suo spostamento prima a Dessau e poi a Berlino, dove la scuola fu chiusa dalla Gestapo. Kandinskij si trasferì a Neuilly-sur-Seine, un sobborgo di Parigi. Qui dominava la pittura surrealista, cui aveva dato inizio nel 1925, la mostra di un gruppo composito di artisti provenienti da movimenti diversi, tra i quali Hans Arp, Max Ernst, André Masson, Man Ray, Pablo Picasso, Paul Klee e Joan Miró. Verso quest'ultimo Kandinskij provò sentimenti di ammirazione, tanto da inserire nei suoi ultimi quadri le sue caratteristiche forme zoomorfe ed embrionali.

I CONTEMPORANEI

ALEXEJ VON JAWLENSKY

(1864-1941). Nel 1896, dopo i primi studi presso l'Accademia di San Pietroburgo, si stabilisce a Monaco. I suoi temi prediletti sono rintracciabili nel folklore russo e nella tradizione figurativa del suo Paese natio, specie nelle icone. Ben presto conosce l'opera di Cézanne, Van Gogh, dei Nabis e soprattutto di Matisse, fondamentali per la maturazione del suo stile. Nel 1909 fonda, con l'amico Kandinskij, la Nuova Associazione degli Artisti di Monaco, avvicinandosi poi al Blaue Reiter, anche se espone con il gruppo soltanto una volta a Berlino nel 1912. Con la Prima Guerra Mondiale si rifugia in Svizzera, dove la sua opera assume una maggiore componente mistica e soprattutto, si incentra sul tema dei volti umani, arrivando a ridurli fino a uno schema geometrico, come si vede nella serie delle *Teste mistiche* del 1917 e in quella detta *Teste astratte*. Nel 1924 fonda con Klee, Feininger e Kandinskij il gruppo dei Quattro azzurri, che si ricollega direttamente alle tematiche e alle idee del Blaue Reiter.

PAUL KLEE

(1879-1940). Nato in una famiglia di musicisti, si interessa molto presto al disegno e alla pittura. Dopo gli studi a Monaco da Franz von Stuck e un viaggio in Italia, torna a Berna, sua città natale. Si trasferisce a Monaco e nel 1911 aderisce al gruppo del Blaue Reiter, muovendosi tuttavia in maniera autonoma. Nel 1912 a Parigi avviene l'incontro decisivo con Robert Delaunay. Un viaggio in Tunisia nel 1914 si rivela importantissimo per le suggestioni coloristiche colte in quei luoghi. *"Il colore e io siamo un tutt'uno. Sono un pittore"* scrive nel suo diario. È interessato alle attività grafiche dei bambini, che gli sembrano atti di un pensiero che procede per immagini anziché per concetti. L'arte infatti è per lui comunicazione non mediata da riferimento alla natura. Le forme dei suoi quadri emergono da una profondità primordiale, che lui stesso definisce *"sogno, idea, fantasia"*. Nel 1921 è invitato da Gropius a unirsi al Bauhaus di Weimar, dove tiene un corso di disegno sul vetro e uno teorico sulla forma. Nel 1924 inaugura una personale a New York. I dipinti degli anni Venti raggiungono una semplificazione del disegno che accentua la loro forza espressiva. Anche in seguito continua a dipingere quadri allusivi e inquietanti, in cui elementi reali trasfigurati si legano ad astrazioni totali (*Ville fiorentine* del 1926; *Maschera con bandierina* del 1925; *Canto in novilunio* del 1939). Colpito da una grave malattia, rallenta il ritmo della sua produzione che acquista un carattere più drammatico, con visioni di forme distorte e figure dal ghigno demoniaco. Unica per la varietà inesauribile dei temi affrontati e dei mezzi usati, la sua opera segnerà profondamente la generazione degli anni Cinquanta, sia in Europa sia in America.

FRANZ MARC

(1880-1916). Nel 1900 frequenta l'Accademia di Belle Arti di Monaco. Nel 1907 durante un soggiorno a Parigi, rimane colpito dall'opera di Van Gogh, che lo influenza profondamente. Nel 1910 conosce August Macke e fa parte della Nuova Associazione degli artisti di Monaco, dove incontra Kandinskij, il quale avvalorava la ricerca sui colori simbolici che Marc stava elaborando. Dipinge soprattutto animali, cercando di scoprire il loro ritmo organico e riuscendo a ridurli in linee essenziali, nell'astratta essenzialità della loro vitalità (*Piccoli cavalli blu* del 1911). Usa il colore in senso espressivo e non realistico. Fonda con Kandinskij il Blaue Reiter ed è responsabile con lui dell'Almanacco, pubblicato nel 1912. Nello stesso anno, incontra Robert Delaunay a Parigi e visita la grande esposizione futurista di Colonia, due avvenimenti che lo incitano a semplificare e geometrizzare la forma e a usare il colore in modo sempre più astratto (*Capriolo in un giardino di convento* del 1912). Muore durante la guerra, colpito da una scheggia di granata.

WALTER GROPIUS

(1883-1969). Principale animatore, insieme a Le Corbusier, del dibattito culturale che portò alla definizione del Movimento moderno, studia Architettura Monaco e a Berlino, dove si ferma a lavorare nello studio di Peter Behrens. Al 1911, con la collaborazione di Adolf Meyer, risale la sua prima architettura importante, ovvero le Officine Fagus ad Alfeld-on-the-Leine: vari corpi di fabbrica, distinti per funzione, sono realizzati in mattone, ferro e vetro. Nel 1914 sempre con Meyer, realizza la fabbrica modello per l'esposizione del Werkbund: il progetto non ha la stessa chiarezza di impostazione delle Officine Fagus, ma alcuni dettagli come le scale elicoidali esterne racchiuse in torri di vetro, sono eccellenti. Nel 1909 fonda a Weimar il Bauhaus, importante scuola di Architettura e Design. Gropius riunisce gli artisti più importanti del momento, persuadendoli che il rinnovamento culturale e sociale può procedere solamente da una nuova didattica. Nel 1925 la scuola viene trasferita a Dessau, in una sede appositamente progettata e arredata da Gropius con la collaborazione di docenti e studenti. Nel 1928 lascia la direzione del Bauhaus si trasferisce a Berlino, dove lavora come libero professionista. Deciso a misurare le sue teorie con le realtà economiche e politiche che dirigono la produzione edilizia, concentra la sua attenzione sui problemi urbanistici e realizza alcuni quartieri alloggio operai: fra gli altri, si ricordano il Dammerstock a Karlsruhe del 1928 e il Siemensstadt a Berlino del 1930. Con l'avvento del nazismo si trasferisce in Inghilterra. Nel 1937, chiamato dall'Università di Harvard, giunge negli Stati Uniti, dove proseguono la sua attività teorica e le ricerche sulla prefabbricazione. Fonda con Konrad Wachsmann la General Panel Corporation di New York, importante fabbrica di pannelli prefabbricati. Nel 1945 riunisce alcuni suoi ex allievi e fonda il TAC (The Architects Collaborative). Negli Stati Uniti continua anche la sua attività di progettista, inizialmente con Breuer e successivamente con i membri del TAC.

ROBERT DELAUNAY

(1885-1941). Dopo un'iniziale adesione al Neoespressionismo, avvia una ricerca analitica sulla forma, che risente delle suggestioni di Cézanne e dei cubisti. Delaunay ha sempre espresso la sua volontà di rimanere estraneo al movimento cubista vero e proprio. Apollinaire lo definisce come l'eretico del Cubismo e il creatore della tendenza del Cubismo orfico. Il suo tentativo è quello di utilizzare diverse esperienze basate sullo studio del rapporto tra la luce e colore: dal Fauvismo di Matisse alle teorie sul colore di Seurat e Chevreuil, all'appiattimento formale di Gauguin. La frattura e la scomposizione della forma, che ricordano le ricerche di Braque e Picasso, sono però sempre dettate da un interesse per la luce. Inoltre, a differenza dei cubisti, Delaunay ricerca sempre una tensione dinamica tra gli elementi plastici della sua composizione, soprattutto nelle opere degli anni 1911-1913, che hanno come soggetto Parigi (*Tour Eiffel* del 1911; *La ville de Paris* del 1912). Del 1913 sono le varie versioni di *Disco simultaneo*, dove viene eliminata l'immagine proposta la forma astratta del cerchio, che diventa l'essenza stessa della luce. Dopo il 1914 torna ai temi figurativi, trasfigurandolo nel dinamismo del colore. L'inizio degli anni Trenta segna una nuova svolta: l'artista ritorna al tema del Disco con un nuovo senso del dinamismo e crea i *Rhythms colors*, i *Rhythms sans fin* (dove le forme colorate si alternano rispetto a una mediana verticale) e il *Relief*, forme circolari monocrome, bianche o color sabbia. Contemporaneamente, esegue numerosi manifesti e lavora come decoratore. Nelle sue ricerche sul lavoro pittorico è sempre accompagnato dalla moglie Sonia Terk, nota soprattutto per aver creato pitture astratte su tessuti. Nel 1937 Delaunay realizza un *Rhythm color* di 780 m² per il Palais de l'Aire, nell'ambito dell'Esposizione di Parigi, una decorazione che egli stesso descrive come "un immenso globo trasparente costruito attorno a un vero aereo sospeso in aria, circondato da una serie di anelli colorati trasparenti".

VLADIMIR EVGRAFOVIČ TATLIN

(1885-1953). Dopo anni di viaggi di studio si stabilisce definitivamente a Mosca, così che tutto ciò che aveva appreso dalle avanguardie storiche si fonde con la tradizione russa. I primi rilievi polimerici, presentati al pubblico a Mosca nel maggio 1914, sono ancora strettamente debitori del Cubismo di Picasso. A conferma delle origini cubiste, l'artista li chiama *Composizioni sintetiche statiche*. I suoi contro rilievi sono sottili strutture metalliche simili a schemi di macchine inesistenti (*Controrilievo d'angolo* del 1915 con ferro, alluminio, iniettore). Nel 1916 dà vita al Costruttivismo, che si propone di operare una sintesi tra il lavoro dell'ingegnere e quello dell'artista, tra arte e tecnologia. Sostiene con Rodchenko la necessità di un'arte funzionale ai fini della rivoluzione della costruzione di una nuova società. Nel 1919 lavora al modello del Monumento alla Terza Internazionale, esposto nel 1920 e mai realizzato. Dal 1922 insegna in varie scuole artistiche si dedica al Design: disegna abiti da lavoro, cucine economiche per la casa, oggetti di uso quotidiano in legno,

metallo, ceramica. A Mosca è Direttore dell'Istituto Tecnico per la Ceramica. Nel 1932 espone al Museo di Belle Arti di Mosca (oggi Museo Puskin) il modello di una macchina volante che nel titolo, *Letatlin*, indica l'identificazione dell'artista con l'opera, dal verbo *letat* (volare) fuso con il cognome dell'artista. Si tratta di una sottile ed elastica armatura in legno da azionarsi a pedali, nella struttura di uno scheletro di uccello ricoperto sulle ali da una membrana di seta: rappresenta simbolicamente un'ideale combinazione tra le utopie leonardesche e la nascita dell'uomo nuovo sovietico. Dedicatosi alla Scenografia in seguito al decreto di Stalin che ordinava lo scioglimento dei gruppi di avanguardia, Tatlin realizza dal 1932 al 1955, più di 80 allestimenti teatrali.

OSKAR SCHLEMMER

(1888-1943). Si forma all'Accademia di Stoccarda dove conosce Mayer-Amdem, che esercita su di lui una profonda influenza, soprattutto per la concezione dell'opera d'arte come sintesi di struttura geometrica e figure naturali. Dal 1920 al 1929 insegna al Bauhaus, come direttore del laboratorio di Scultura, creando anche enormi rilievi parietali oggi distrutti e opere pittoriche in cui la figura umana è ridotta a forma essenziale, come nelle *Scale del Bauhaus* (1932, New York Museum of Modern Art). Importante ricordare anche il suo contributo al teatro, con un profondo rinnovamento linguistico tramite la sintesi di coreografia e azione scenica e di scenografia e architettura, come in *Balletto triadico*, presentato a Stoccarda nel 1922 e *Danza del vetro* del 1929. Successivamente insegna all'Accademia di Breslavia e all'Istituto d'Arte di Berlino, da cui è rimosso dai nazisti nel 1933.

ALEXANDER RODCHENKO

(1891-1956). Negli anni della Rivoluzione partecipa alle battaglie politiche e artistiche con gli artisti della sua generazione. Nel 1920 fonda il gruppo di lavoro d'analisi oggettiva, chiamato in seguito Produttivismo, che rappresenta insieme al Costruttivismo, l'ala più radicale dell'arte rivoluzionaria, che ipotizza oggetti e edifici completamente adeguati a nuovi sistemi di vita. Nel 1920 affianca Tatlin con le sue sculture sospese sferoidali e i costruttivisti Pevsner e Gabo, con le sculture a blocchi ortogonali. Nel 1928 afferma che "*il nuovo metodo moderno per scoprire il mondo della scienza e della tecnica e della vita quotidiana è la fotografia*". Del 1920 è la famosa fotografia della Ruota dentata, mentre del 1934 è il fotomontaggio *Autocaricatura*, in cui appare in atto di offrire una ruota dentata in sostituzione di un romantico omaggio floreale. Dal 1930 al 1956, si dedica a una grafica di presa immediata, inventando caratteri a disegno dinamico e a colori contrastanti. La sua attività rinnova in Russia tutte le arti applicate, dai tessuti ai manifesti, ai mobili.

JOAN MIRÓ

(1893-1983). Studia alla scuola d'arte di Francesco Gallì a Barcellona. Nel 1917 incontra Picabia, in questa città per presentare la rivista *Dada 391*: l'incontro dà vita a un'amicizia che non si interrompe quando nel 1919 Miró si trasferisce a Parigi. Qui conosce Picasso, dal quale prende alcune suggestioni cubiste, ma la sua curiosità è attirata soprattutto dagli artisti del movimento Dada, attraverso i quali egli giunge a una progressiva liberazione dal linguaggio figurativo. Testimoniano questo momento opere quali *La fattoria* del 1921 e *La moglie del fattore* del 1922-1923. L'adesione al Surrealismo avvenuta nel 1924, segna anche il definitivo passaggio a una pittura non figurativa. Il suo è però un Astrattismo narrativo, onirico, fantasioso e vivace. I suoi "quadri dei sogni" sono caratterizzati dal forte cromatismo e da un'atmosfera di gioco: nel *Carnevale di Arlecchino* del 1924 si vedono oggetti fantastici, forme indecise tra l'essere umano e l'animale, forme biologiche e astrali, note musicali, immagini da cui nascono altre immagini, secondo una modalità tipica del Surrealismo. Il suo sogno non si cala mai nell'inconscio profondo, nell'oscurità cupa e segreta ai quali approda il sogno surrealista, ma recupera la giocosa e gioiosa visione di un'infanzia felice. Soltanto nel 1942, Bretton, dopo una grande mostra organizzata a New York, lo includerà tra i grandi surrealisti. Miró verrà consacrato a fame internazionale, così come Arp ed Ernst, nella Biennale del 1954.

STUDI E SCRITTI DI E SU KANDINSKIJ

Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo e spesso è madre dei nostri sentimenti. Analogamente, ogni periodo culturale esprime una sua arte, che non si ripeterà mai più. Lo sforzo di ridare vita a principi estetici del passato può creare al massimo delle opere d'arte che sembrano bambini nati morti. Noi non possiamo ad esempio, avere la sensibilità e la vita interiore degli antichi Greci. E se in scultura tentassimo di adottare i loro principi, non faremo che produrre forme simili alle loro, ma prive di anima. Come le imitazioni delle scimmie. Esteriormente i movimenti delle scimmie sono perfettamente uguali a quelli dell'uomo. Una scimmia sta seduta, tiene in mano un libro, lo sfoglia, assume un atteggiamento pensieroso, ma ai suoi movimenti manca un senso interiore. C'è però, necessariamente, un'altra somiglianza tra le forme artistiche. La somiglianza delle ispirazioni interiori e degli ideali (che un tempo erano stati raggiunti e poi vennero dimenticati), la somiglianza cioè tra i climi culturali di due epoche può portare alla ripresa di forme che erano già state utilizzate in passato per esprimere le stesse tensioni. È nata così per certi aspetti, la nostra simpatia e la nostra capacità di comprensione per i primitivi, che sentiamo così vicini. Come noi, questi artisti puri miravano all'essenziale e rinunciavano ai particolari esteriori. Ma, per quanto importante, questo è solo un punto di contatto. La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza

di una fede, di uno scopo, di una meta. Non è ancora svanito l'incubo delle concezioni materialiste, che consideravano la vita dell'universo come un gioco perverso e senza peso. L'anima si sta svegliando, ma si sente ancora in preda all'incubo. Intravede solo una debole luce, come un punto in un immenso cerchio nero. Come si vede, questi due tipi di affinità tra arte nuova e forme del passato sono diametralmente opposti. Nel primo caso si tratta di un'affinità esteriore e quindi senza futuro. Nel secondo di un'affinità interiore, densa di potenzialità. L'anima, tramontata all'epoca della tentazione materialista (a cui stava per cedere, ma che ha superato proprio come si supera una tentazione) si risollewa, temperata dai conflitti e dalla sofferenza. Sentimenti rozzi come paura, gioia, tristezza che nell'epoca della tentazione potevano ancora costituire materia d'arte, interessano meno l'artista. L'artista cercherà di suscitare sentimenti più delicati, senza nome. La sua è una vita complessa, relativamente aristocratica e le sue opere daranno allo spettatore sensibile emozioni sottili, inesprimibili a parole. La vita spirituale, di cui l'arte è una componente fondamentale, è un movimento ascendente progressivo, tanto complesso quanto chiaro e preciso. È il movimento della conoscenza.

(Kandinskij, 1911).

L'evoluzione, il movimento in avanti e verso l'alto, è possibile solo quando la via è libera, ossia quando non si frappongono barriere. Questa è la condizione esterna. La forza che muove lo spirito umano sulla libera via che sale e procede, è lo spirito astratto. Esso deve naturalmente farsi udire ed essere udito. Deve esserci un appello. Questa è la condizione interna. Per lottare contro l'evoluzione la mano nera cerca di eliminare queste due condizioni. I suoi strumenti sono: la paura della via libera, della libertà (grettezza piccolo-borghese) e la sordità nei confronti dello spirito (materialismo ottuso). Ecco perché gli uomini considerano con ostilità ogni valore nuovo. Si cerca di combatterlo con lo scherno e la calunnia. L'uomo che porta in sé il nuovo valore viene presentato come ridicolo e disonesto. Si ride e si insulta il nuovo valore. Questo è l'orrore della vita. La gioia della vita consiste invece nell'incessante e nell'inarrestabile vittoria del nuovo valore. È una vittoria che si realizza lentamente. Il nuovo valore conquista gli uomini con molta lentezza e gradualità. E quando sarà divenuto indubitabile agli occhi di molti e assolutamente indispensabile, si farà di esso un muro contro il futuro. La trasformazione del nuovo valore (frutto della libertà) in una forma pietrificata (muro contro la libertà) è opera della mano nera. L'intera evoluzione, ossia lo sviluppo interiore e la cultura esteriore, consiste dunque nella rimozione di barriere. Le barriere annientano la libertà impedendo così che venga ascoltata la nuova rivelazione dello spirito. I nuovi valori che hanno tolto di mezzo le vecchie barriere formano continuamente nuove barriere. Questo dimostra che in sostanza ciò che importa non è il nuovo valore, ma lo spirito che in esso si è rivelato e la libertà che è necessaria perché si riveli. L'assoluto dunque, non va ricercato nella

forma (materialismo). La forma è sempre temporale, ossia relativa, poiché non è altro che il mezzo contingente, il mezzo necessario per la rivelazione odierna, il mezzo in cui questa risuona. Il suono è dunque l'anima della forma, che solo attraverso di esso può divenire viva e che agisce dall'interno verso l'esterno. La forma è l'espressione esterna del contenuto interiore.

(Kandinskij, 1912)

Mentre Karl Kraus definisce la lingua madre del pensiero, Vasilij Kandinskij e Oskar Kokoschka dipingono quadri per i quali l'oggetto esteriore, materiale, è poco più che uno spunto, di un pre-testo per fantasticare in colori e forme per esprimersi come finora soltanto i musicisti si esprimevano. L'uno e gli altri dimostrano che la conoscenza dell'autentica natura dell'arte si va sempre più diffondendo. Con gioia profonda leggo il libro di Kandinskij sullo spirituale nell'arte, che indica il cammino alla pittura e risveglia la speranza in una non lontana conversione di coloro che continuano a esigere il testo, il contenuto, la materia. Sarà allora chiaro anche quanto era già chiaro in un altro caso. Nessuno mette in discussione il fatto che nel rielaborare un materiale storico, un poeta possa muoversi con la massima libertà e che se oggi un pittore vuole dipingere un quadro di soggetto storico, non è costretto a gareggiare con un professore di Storia. Dobbiamo infatti attenerci a quello che l'opera d'arte vuol dare e non a quello che costituisce il suo spunto esteriore. In tutte le composizioni musicali e sui testi di poesia, l'esatto rispecchiamento dello svolgimento poetico è altrettanto irrilevante quanto lo è per il ritratto la somiglianza fisica con il modello, giacché a distanza di 100 anni nessuno sarà più in grado di controllarla, mentre resta e sussiste l'effetto artistico. E resta non perché, come forse ritengono gli impressionisti, attraverso il ritratto ci parli un uomo reale e precisamente quelli in apparenza rappresentato, ma perché ci parla l'artista, l'artista che in quel ritratto si è espresso, l'artista a cui quest'ultimo deve assomigliare in una superiore sfera della realtà. Una volta ammesso questo principio, è ancora più facile capire che la concordanza esteriore tra musica e testo, quale si rivela nel recitativo, nel ritmo e nell'intensità del suono, ha ben poco a che fare con la concordanza interna e si situa nel medesimo grado di primitiva imitazione della natura in cui si trova la pittura dal vero. Risulterà inoltre evidente, che un'apparente divergenza alla superficie può essere necessaria per assicurare la corrispondenza su un piano superiore, che dunque il criterio di giudizio fondato sul testo è così sicuro come può esserlo un giudizio in materia di albume fondato sulle qualità del carbonio.

(Arnold Schonberg, 1912).

Quando ho conosciuto Kandinskij, la cosa che mi ha stupito soprattutto è stata la sua incondizionata indulgenza. Mi ero sempre immaginato di trovare in lui un radicale: uno fedele ai principi, un violento. La prima cosa che mi ha detto è stata la semplice constatazione che considerava la

sua arte alcunché di estremamente relativo. In Kandinskij a mio giudizio, c'è un aspetto un tantino didattico, forse anche la convinzione della legittimità di ciò che è accademico, di un certo predominio dell'intelligenza artistica. Ma la sua è una personalità troppo complessa perché la si possa così delimitare. A questo razionalismo si accompagna una pienezza di sensibilità assolutamente irrazionale. L'indignazione che suscita Kandinskij è tanto più assurda, perché in lui non c'è traccia del bisogno di esibirsi, di mettersi in sella. Mai visto prima un pittore così riservato. E come se non bastasse, Kandinskij è convinto che la sua strada non sia il nuovo principio assoluto. Si considera un conservatore, nel senso sia chiaro, in cui Signac si sentiva il realizzatore della tradizione formale di un Delacroix.

(Wilhelm Hausenstein, 1913)

Kandinskij è liberazione, consolazione, redenzione e assicurazione. Bisognerebbe recarsi in pellegrinaggio ai suoi dipinti: sono una via d'uscita dalla confusione, dalla sconfitta e dalle disperazioni dell'epoca. Sono liberazione da un millennio che sta crollando. Kandinskij è uno dei grandissimi rinnovatori, purificatori della vita. La vitalità della sua intenzione è stupefacente e altrettanto inaudita com'era per la sua epoca, quella di Rembrandt, con la vitalità di Wagner, una generazione prima di noi. La sua vitalità coinvolge insieme la musica, la danza, il teatro e la poesia. La sua importanza risiede in un'innovazione sia pratica anche teorica. Kandinskij è il critico della propria opera e della propria epoca. È il poeta dei versi impareggiabili, creatore di un nuovo stile teatrale, autore di alcuni dei libri più spirituali di cui la nuova letteratura tedesca possa vantarsi.

(Hugo Ball, 1917)

Ogni fenomeno può essere vissuto in due diverse maniere. Queste due maniere non sono arbitrarie, ma legate ai fenomeni (esse vengono derivate dalla natura dei fenomeni, da due loro proprietà: esterno-interno). Si può osservare la strada stando dietro il vetro della finestra: i rumori ne vengono attutiti, i movimenti diventano fantomatici e la strada stessa appare, attraverso il vetro trasparente, ma saldo e duro, come un'entità separata, che pulsa in un aldilà. Oppure si apre la porta: si esce dall'isolamento, ci si immerge in questa entità, vi si diventa attivi e si partecipa a questo pulsare della vita con tutti i propri sensi. Le altezze e i ritmi dei suoni in continuo mutamento avvolgono gli uomini, salgono turbinosamente e cadono all'improvviso paralizzati. Allo stesso modo, i movimenti avvolgono gli uomini, li circondano (un gioco di tratti e di linee orizzontali, verticali, che attraverso il movimento si svolgono in direzioni diverse, macchie di colore che si ammassano e si disperdono, che danno un suono ora alto, ora profondo). L'opera d'arte si rispecchia nella superficie della coscienza. Essa sta al di là e si dilegua dalla superficie, senza lasciare traccia, appena scomparso lo stimolo. Anche in questo caso c'è una specie di vetro trasparente, ma saldo e

duro, che rende impossibile il diretto rapporto interno. Anche qui abbiamo la possibilità di entrare nell'opera, di divenirne parte attiva e di vivere con tutti i sensi la sua pulsazione. A prescindere dal suo valore scientifico, che dipende da un esame preciso dei singoli elementi artistici, l'analisi di questi ultimi è di per sé un ponte che ci introduce al pulsare interno dell'opera. L'opinione dominante fino a oggi, che sarebbe fatale scomporre l'arte, perché questa scomposizione porterebbe inevitabilmente alla morte dell'arte, deriva dalla ignara sottovalutazione degli elementi in se stessi e delle loro forze primarie. La pittura in modo particolare, nel corso degli ultimi decenni, ha fatto un favoloso salto in avanti, ma solo recentemente si è liberata dal suo significato pratico e da alcune delle sue antecedenti possibilità di applicazione: solo ora è arrivata a un punto che esige, in modo assoluto, un esame preciso e puramente scientifico dei suoi mezzi pittorici, proprio in funzione del suo scopo pittorico. Non è possibile raggiungere stadi ulteriori di sviluppo in tale direzione senza questa verifica (né per l'artista, né per il pubblico). Le ricerche, che debbono diventare la prima pietra della nuova scienza (scienza dell'arte) hanno due scopi e nascono da due necessità: uno, la necessità della scienza in generale, che deriva liberamente da uno slancio, non-utilitario o extra-utilitario verso il sapere: la scienza pura. Due, la necessità dell'equilibrio nelle forze creative, che devono essere divise in due parti schematiche (intuizione e calcolo: la scienza pratica). Queste ricerche devono essere condotte con grande sistematicità, sia perché oggi ci troviamo proprio al loro inizio, sia perché se ci si presentano oggi come un labirinto che procede in tutte le direzioni e sparisce in nebbie lontane. Sia infine, perché non siamo assolutamente in grado di abbracciare con lo sguardo, il loro ulteriore sviluppo. Proprio per questo è necessario uno schema ben chiaro. (Kandinskij, 1926)

Ciò che lei scrive della sua opera e della grande pace della risposta alternativa alla vita è esattamente la ragione per la quale io amo tanto la sua arte, che è così indispensabile alla mia personale risposta positiva alla vita. Ma questo vale non soltanto per me: sono infatti convinto che le future generazioni avranno necessità di questo sì, per riportare lo spirituale nel mondo. (Diego Rivera, 1931)

Non conosco nulla di più reale della pittura di Kandinskij. E nulla di più vero e di più bello. Un dipinto di Kandinskij non dà un'immagine di vita terrestre. È la vita stessa. Se c'è un pittore che meriti il nome di creatore è proprio lui. Kandinskij crea la materia allo stesso modo con cui la materia è stata creata, altrimenti non ci sarebbe un universo. Ha aperto una finestra sul tutto. Un giorno Kandinskij sarà l'uomo più conosciuto e più amato sulla terra. (Galka Scheyer, 1938)

Sin dal suo primo quadro astratto nel 1911 è sempre rimasto fedele alle composizioni senza rappresentazione. Sono accordi di linee, di forme e di colori nei quali Kandinskij ha voluto imprimere il suo spirito mistico. È un'arte trascendente che manca sia delle ricerche plastiche dei cubisti, sia del dinamismo dei futuristi, sia dei sottintesi psicofisici dei surrealisti. Eppure il suo influsso è stato grande. Certo egli ha avuto una sensibilità molto viva per il colore, ma è difficile di intendere il valore espressivo di quel colore. La sua importanza consiste probabilmente nell'affermazione teorica e pratica dei valori spirituali della pittura astratta.

(Lionello Venturi, 1948)

Se l'esperienza pittorica di Kandinskij può apparire come uno dei fatti capitali della cultura di questo secolo, ciò non avviene soltanto per ciò che essa ha creato nel campo dell'arte astratta o per il contributo che ha dato alla pittura in genere, ma per quanto di fondamentale umano ha sempre conservato anche nel mezzo di un'avventura artistica tra le più stilisticamente rigorose. Se l'arte di Kandinskij conquista, nel significato più elementare della parola, un pubblico sempre più vasto, ciò è dovuto al fatto che essa non è soltanto esperienza o un raggiungimento sul campo formale, ma anche un'esperienza poetica e un'avventura umana. Che Kandinskij sia stato il primo a pensare l'astratto, ad avere "*ricevuto gli occhi per l'astratto nella pittura*" è importante. Ma ciò che forse è più importante, è che l'astratto non è mai stato per lui un'irrealtà, una fuga o un rifiuto dalla realtà. Ma il solo mezzo efficace, un momento preciso della storia della cultura, per assicurare la conquista o la riconquista della sola realtà riconosciuta e sentita come valevole in questo momento, ossia la realtà dell'uomo interiore. Ciò non significa che il mondo reale non esista, che l'arte si richiude in se stessa. Ma al contrario, che il sentimento esteriore del mondo è falso, irreal e che il mondo e l'uomo si ritrovano nell'interiorità, alla radice. In questo senso, la frase che Kandinskij ha molto spesso ripetuto "*La forma deve essere sempre l'espressione del contenuto, della necessità interiore*" è tra le più attuali nella condanna che essa porta contro quel formalismo che è il maggiore pericolo per le audaci esperienze artistiche contemporanee.

(Charles Estienne, 1950)

È stato spesso notato che la parola astratto non è troppo ben scelta e sono stati proposti in sua vece termini come non-oggettivo e non-figurativo. Ma, molte etichette che ricorrono nella storia dell'arte sono casuali: ciò che conta è l'opera d'arte, non l'etichetta. Si può discutere se i primi tentativi di Kandinskij che esprimevano visivamente emozioni musicali rappresentino senz'altro un successo, ma è facile intuire quanto interesse abbiano suscitato. Anche così è improbabile che l'Astrattismo sia divenuto un movimento esclusivamente tramite l'Espressionismo. Per comprenderne il successo e la metamorfosi subita dall'ambiente artistico negli anni precedenti la Prima

Guerra Mondiale, dobbiamo ancora una volta rifarci a Parigi, culla del Cubismo, un movimento che determinò un distacco ancora più radicale dalle tradizioni pittoriche occidentali degli accordi cromatici espressionisti di Kandinskij.

(Ernst Gombrich, 1950)

L'armonia dei toni di colore corrisponde a quella dei suoni musicali e l'effetto psicologico del colore trasforma già l'oggetto un po' nell'allegorico e lo spoglia della sua consistenza e del suo significato naturale. La svolta verso l'autoespressione è la ragione per cui Kandinskij arriva meno a una serie variata di motivi e di temi che non alle variazioni sullo stesso tema. Le variazioni di Kandinskij sono armoniche e ritmiche più che melodiche e i suoi quadri sono portati per la maggior parte a un suono fondamentale di azzurro, rosso, giallo in diverse gradazioni e sfumature e ritmicizzati diagonalmente.

(Will Grohmann, 1958)

Il cammino che porta all'astrazione si può seguire nelle opere dipinte tra il 1908 e il 1912: forme note si traducono in formule e poi in composizioni del tutto autonome, che lasciano libero gioco alla gioia delle più varie associazioni. I monti e gli alberi si traspongono in linee curve e smerlati, gli animali in sviluppi dinamici, gli uomini e le case in figurazioni immaginose. E mentre il colore perde ogni funzione illustrativa, la rappresentazione cede il posto alla composizione e all'improvvisazione e il titolo è sostituito da un semplice numero o da una generica indicazione. Reminescenze figurative si trovano ancora nelle opere del 1912 e degli anni successivi, ma il primo quadro astratto è del 1910, l'anno stesso cui risale anche la sistemazione teoretica dei nuovi principi estetici dell'artista. Nel trattato *L'elemento spirituale nell'arte*, Kandinskij medita sui rapporti intercorrenti tra la forma e il colore, tra la pittura e la musica, si studia di definire il valore espressivo delle forme e dei colori e le loro varie combinazioni. Ogni colore egli dice, ha una sua propria qualità e determina una particolare impressione: il giallo è caldo, convulso e irritante. Il blu è tranquillo, severo e freddo. Il rosso è ardente, passionale e virile. Il verde è statico, neutro. Passivo. E mentre il bianco evoca il silenzio pieno di potenzialità nascosta, il nero è un silenzio senza avvenire. Analoga l'interpretazione che l'artista dà delle forme: così il giallo è applicato all'angolo acuto e al triangolo, mentre il rosso è messo in relazione con l'angolo retto e il quadrato e il blu con l'angolo ottuso e col cerchio. Gli elementi ottici trapassano dunque nell'ambito delle sensazioni delle reazioni e vengono assunti come mezzi elementari di espressione. È in questo senso, pensa Kandinskij, che ogni forma e ogni colore hanno un proprio contenuto e una propria necessità interiore, una necessità interiore che è indipendente dalla realtà degli oggetti esterni e che si apre al sentimento prima ancora che ha un processo di indagine concettuale. In un'opera ricca come la sua, non si rispecchia

soltanto una personalità capace di innovazione infinite, di incomparabili mutamenti, ma anche a una delle più straordinarie rivoluzioni estetiche di tutti i tempi: intuizione e riflessione, fantasia e razionalità, passionalità e rigore, spirito russo e occidentale, tutto contribuì a formare Kandinskij uomo e artista. Fu un missionario instancabile del suo Astrattismo, ma credette pure alla comunione di tutte le forme d'arte e alla grazia, che gli era stata concessa di partecipare a questa comunione. *“L'arte” disse “rimane muta solo per quelli che non vogliono ascoltare la forma. Sì! Ma non l'arte astratta soltanto, ogni arte, anche la più realista”.*

(Peter Hansen Riedl, 1964)

Passa in queste poesie un soffio di vento da fondi esterni e inesplorati. Si sollevano forme potenti come montagne parlanti. Stelle di zolfo e di papavero fioriscono sulle labbra del cielo. Ombre umane si smaterializzano in brume magiche. Fardelli di terra calzano stivaletti eterei. Dal seguito di parole e dal seguito di frasi di queste poesie il lettore è richiamato al costante dileguarsi, al perpetuo divenire delle cose, spesso con umorismo oscuro.

(Hans Arp, 1966)

Per Kandinskij la storia dell'umanità è tutta racchiusa in questa marcia ascetica dal materialismo allo spiritualismo, cioè dal male al bene, dal buio alla luce, dall'angoscia alla felicità. L'arte non deve fare un cammino diverso: dal greve e umiliante impaccio della realtà materiale all'astratta libertà della visione pura. Ma in che cosa consiste la felicità per gli uomini e la pura visione per l'arte? Il pensiero sociale di Kandinskij è quanto mai confuso. Secondo lui la società si deve concepire come un triangolo o come una piramide, che procede lentamente con moto progressivo e ascensionale. Nelle sezioni più basse e quindi più grandi stanno coloro che hanno un credo materialistico e cioè ebrei, cattolici, protestanti, tutti atei, come alcuni tra di loro, più audaci o mentalmente più limitati, riconoscono apertamente. Costoro, in politica sono propugnatori della rappresentanza popolare o repubblicani in economia, questi uomini sono socialisti. Affilano la spada della giustizia per menare il colpo mortale all'idea capitalistica e stroncarle la testa del male. Secondo Kandinskij tutta questa gente non è capace assolutamente di intendere un problema. Poco più su vi sono i socialisti di diverse sfumature, lettori della *Emma* di Schwitzer, della *Legge ferrea* di Lassalle e del *Capitale* di Marx. E così via di seguito, in un'ascensione purificatrice, dove si incontrano nei gradi più alti pochi scienziati che *“non ripongono alcuna speranza nei metodi della scienza materialistica”* qualche teosofo, qualche artista!

(Mario de Micheli, 1966)

Per Kandinskij, sperimentatore rigoroso, il punto e la linea sono quello che si può fare con una punta dura e tracciante. La macchia colorata è quello che si può fare con un pennello intriso di

materia colorante più o meno diluita. La carta è per convenzione, un'estensione illimitata che viene interrotta qua e là dai segni e che diventa così anch'essa a segno significante. È stato Kandinskij a sostituire (procedendo così parallelamente alla scienza fisica) la nozione di campo alla nozione di spazio: campo è precisamente un'estensione, una porzione di infinito determinata dall'interazione di forze agenti simultaneamente e il suo insieme forma un sistema dinamico. Se poi, riutilizzando in senso nuovo alla vecchia parola, chiamiamo spazio un'estensione organizzata a sistema, possiamo affermare che Kandinskij è stato il primo a isolare e produrre artificialmente non già una rappresentazione, ma un frammento reale di spazio. È questo il significato che ha estratto dalla ripetizione sperimentale e verificata dello scarabocchio infantile. Dopo aver accertato, che l'esperienza estetica non introduce alla conoscenza intellettuale dell'oggetto, ma a un'attività operativa esercitata sulla realtà percettiva stessa, Kandinskij vuole dimostrare che quell'esperienza può avere sviluppi molto lontani e importanti. Può addirittura condurre a un'esperienza globale della realtà (infatti, le opere di questo periodo, le *Improvvisazioni* sono piene di implicazioni e di apparenti simbologie cosmologiche). Ma sempre un'esperienza compiuta mediante procedimenti operativi e non speculativi. Per Kandinskij l'arte non condanna ed esclude come in autentico e mortificante il comportamento dell'uomo integrato nel sistema industriale. Lo riscatta dal limite della sua strumentalità indicando in quale tipo di esperienza globale della realtà possa in definitiva risolversi. (Giulio Carlo Argan, 1970)

Kandinskij si è battuto tutta la sua vita, nei suoi scritti e nella sua opera, non solo per liberarsi da tutto ciò che fosse convenzionale, accademico, logoro e banale e c'è riuscito splendidamente con la creazione della sua vita interiore, ma per comunicare agli altri questi sintomi nuovi e queste nuove percezioni dello spirito e quindi della realtà e dell'universo che lo spirito percepisce. (Arturo Bovi, 1970)

Nella pittura di Kandinskij fino al 1915, le macchie astratizzanti del colore fauves diventano forme nuove. Lo spazio piano riacquista profondità: ma non è più profondità prospettica o spessore della natura, è profondità di uno spazio creato dalle stratificazioni e dal dinamismo di un racconto affermato per attimi assolutamente lirici, uno spazio interiore, il primo spazio interiore della pittura. Kandinskij non rende astratto l'oggetto visibile, ma paradossalmente concretizza la "tache" del colore, incastra prima in una coerenza vaga di significati e in un tessuto estremamente decorativo, dando a essa una rotazione, una dilatazione, un contrappunto con i segni, uno svolgimento di ritmi, che affondano lo spettatore in una favola. (Marisa Volpi Orlandini, 1970)

Già a un rapido sguardo, si nota che i dipinti di Kandinskij si ispirano alla musica: *Impressione*, *Improvvisazione*, *Composizione*, mentre le poesie in prosa sono intitolate *Suoni*, e le pièces teatrali *Il suono giallo*, *Il suono verde*. Schönberg dal canto suo, intitolò *Colori* uno dei cinque pezzi per orchestra del 1909. Gli studiosi della musica schonberghiana conoscono i suoi sforzi per inserire nella musica l'elemento spaziale proprio della pittura. Ciò concorda con il desiderio di Kandinskij di fare agire nei suoi quadri l'elemento temporale, confondendo di proposito fin dai suoi primi quadri il contenuto, ossia il residuo di una storia ancora concreta e costringendo l'osservatore a decifrarla pezzo dopo pezzo, a partire dalle parti più definite, attraverso un percorso temporale. Successivamente, nei quadri astratti, egli raggiunge lo stesso effetto mediante una determinata disposizione degli elementi cromatici: così lo sguardo viene attirato dapprima dai colori caldi "che vengono incontro" poi si sposta verso i freddi e meno appariscenti elementi cromatici. Non è necessario ripetere qui quanto lo stesso Kandinskij dal 1912 in poi e gli stessi storici dell'arte più tardi corressero a più riprese: Kandinskij non volle mai dipingere la musica. Nella sua ricerca di un comune denominatore per tutte le arti, egli attribuiva alla musica, in quanto unica arte veramente astratta, un valore particolarmente esemplare. Così come in musica, i suoni costituiscono l'unico materiale, anche in pittura forme e colori potrebbero essere adoperati per il loro valore intrinseco, indipendentemente da ogni imitazione della natura e parlare così per se stessi. Questa tendenza, riscontrabile a tratti anche nel Romanticismo tedesco, conobbe attraverso il simbolismo, la sua logica evoluzione e la sua realizzazione definitiva in Kandinskij.

(Jelena Hahl-Koch, 1980)

Nelle sue prime opere adottò le composizioni piatte, le larghe zone di colore e le linee ritmiche dell'Art Nouveau tedesco. Ma, intorno al 1910 i suoi quadri tendevano già all'astrazione, man mano che il suo colore, lirico e ricco di risonanze slave (diceva egli stesso di aver sempre sentito la musica in termini di colori e i colori soprattutto come effetti emotivi) perdeva la sua funzione descrittiva e si staccava dalla forma. All'Astrattismo sa costo tuttavia con cautela. Faceva risalire la piena intuizione delle sue possibilità a una sera del 1910, quando non aveva riconosciuto una propria tela messa capovolta e vide un quadro di una bellezza indescrivibile, incandescente. Questa rivelazione delle proprietà espressive insite nel colore e nella forma, lo convinse che per la sua arte rappresentare la natura era del tutto superfluo. Ciò corrispondeva anche alla tendenza prevalentemente antimaterialistica, mistica, del suo pensiero, profondamente influenzato dalle teorie occultiste e teosofiche di Rudolf Steiner, secondo le quali l'arte e le esperienze artistiche erano gli stimoli migliori per la comprensione dello spirituale. Steiner negli anni dell'anteguerra viveva a Monaco e Kandinskij, che probabilmente lo conosceva, seguiva sicuramente le sue lezioni. È quindi possibile che fosse stato influenzato dai disegni teosofici delle forme del pensiero. Anche in altri sensi,

questa rivelazione dell'arte astratta era in sintonia con tanto pensiero avanzato del momento, per esempio con le idee del filosofo francese Bergson, il quale insisteva sull'importanza dell'intuizione nella percezione della verità o con quelle dei primi psicologi gestaltisti, i quali sostenevano che forme, dimensioni, colori, orientamento spaziale producono regolarmente certi effetti percettivi e che esistono di conseguenza significati intrinseci che forme e colori trasmettono direttamente indipendentemente dal contesto. E non era solo una coincidenza anche la pubblicazione a Monaco nel 1908, di *Astrazione ed Empatia* di Worringer, in cui le tendenze astratte dell'arte vengono attribuite al bisogno dell'uomo di staccarsi dal mondo materialistico e di trovare “*una possibile requie allo sciamare dei fenomeni*”.

(Hugh Honour e John Fleming, 1982)

Gli ingredienti della sua operazione li conosciamo già: sono le sagome-pretesto ricavate dai motivi paesaggistici e più ancora dai temi folkloristici e leggendari del patrimonio russo. Nel corso del 1910 egli fa in modo che tali pretesti affluiscano in gran numero, così da complicare i soggetti dei dipinti, rendendoli di difficile lettura. Ma più importanti i mutamenti interni: le tinte a plat premono ora con più forza contro i confini lineari, come orde barbariche. O come liquidi impetuosi frementi entro contenitori elastici. Anche il titolo assunto per questa serie di lavori è sintomatico: non si tratta più dell'indicazione puntuale, al modo impressionista, del luogo e della circostanza che ha suggerito quel certo dipinto, ma del più vago e imprecisato termine di improvvisazione, derivante da un'arte tipicamente aniconica (non rappresentativa, affrancata dal motivo naturale) quale è la musica. Questo significa appunto, che i valori concreti di colore di linea diventano autonomi, non più legati all'obbligo di trovare riscontri con le sagome degli oggetti naturali. Questi ultimi agiscono appunto da pre-testi, che strada facendo possono essere sostituiti alla ricerca di testi, di tessiture assai più gratificanti, nel corso delle quali l'artista si sente autorizzato a scoprire la morfologia del mondo della vita, così come questa si dà, cioè nel suo sconfinato ambiente liquido o gassoso, corrispondente a una specie di amnionutriente o di cultura biologica o di mare primordiale, da cui traggono origine i protozoi, le forme aurorali del mondo animale. Sparisce insomma l'obbligo della bidimensionalità o ne restano appena i brandelli lacerati. *L'Improvvisazione n° 20* (1911) documenta molto bene l'avvenuto scioglimento dei contorni anche nell'ambito dei dipinti. Un altro titolo di quest'opera accenna ai due cavalli che senza dubbio ne costituiscono il tema figurativo. Solo che i profili che dovrebbero consentire di leggerli come tali hanno mancato il loro allacciamento e ora i singoli brandelli oscillano nel vuoto, facendosi ispidi e appuntiti. In particolare i crini delle code si moltiplicano, si infischiano gli uni negli altri facendo pensare a un ciuffo di alghe. Quanto alla materia, questa è data da tenui chiazze biaccose che sono pronte a diffondersi nello spazio, ignorando tranquillamente le pretese dominatrici dei contorni: questi si

devono ormai limitare a vibrare per conto proprio, senza più alcun potere definitorio. Prosciolti da compiti descrittivi, i tracciati lineari scorrono baldanzosi, fanno schioccare come dei lazos e si ingarbugliano in nodi. Qua e là riescono ancora a delimitare dei micro universi, ma posti sotto una specie di campana di vetro o all'interno di bolle d'aria separate dallo spazio esterno solo da una leggera intercapedine pronta a scoppiare.

(Renato Barilli, 1984)

A cavallo di due secoli, Kandinskij è certamente la figura cardine, colui che tra gli avversi fronti fu una sorta di Giano dell'arte. Dall'uno guardava ancora verso il passato e le innovazioni dell'Espressionismo. Dai primi anni dell'altro intravedeva, attraverso le incertezze di un incerto presente, un avvenire che avrebbe scosso le tradizioni di sempre della pittura e rifondandola su nuovi concetti, le avrebbe aperto percorsi sconosciuti. Con gli scritti, le iniziative e le opere, prima ancora di dare mano alla riforma, egli l'annunciò. Il concreto cambio campo. Divenne il non-reale. Per mezzo secolo era stato reale. Grazie a Kandinskij lo è ancora. La stagione dell'astrazione che ha contrassegnato l'arte del secolo ha sicuramente molti debiti con lui. Col passare degli anni passano le mode e il modo di vedere, ma l'opera del pittore rimane, perché ne racchiude l'essenza. Qui risiede l'avventura di uno spirito che creando, va inventando e rivelando se stesso attraverso i lineamenti di quell'io la cui immagine si confonde con gli infiniti riflessi che ogni sua opera gli rimanda, come in uno specchio fedele, infedele o mutevole secondo le esigenze di quella imperiosa necessità alla quale informò l'intera sua creazione. Sullo sfondo, si fanno avanti le ombre di un'epoca che si può davvero definire, per il segno che egli vi ha impresso, la sua epoca.

(Pierre Volboudt, 1984)

L'opera di Kandinskij è troppo complessa per poter essere riassunta in un'unica formula o esemplificata in un solo quadro. Quel che è possibile ricavare dai suoi sviluppi, è semmai il senso generale di una ricerca costante e inesauribile. *“La pittura”* egli ha scritto *“è la collisione rimbombante di mondi eterogenei, chiamati a edificare per mezzo della lotta, e nella lotta di quei mondi tra loro nasce un nuovo mondo, che si chiama opera. La creazione di un'opera è la creazione del mondo”*. La sua arte ha perciò mirato a edificare un ordine percettivo e concettuale diverso, ma non arbitrario, indipendente da quello naturale, ma capace di dare forma agli aspetti più oscuri e tormentati del nostro essere.

(Maurizio Vitta, 1986)

Quando Kandinskij comincia la sua attività al Bauhaus, proprio il suo dinamismo scomposto, che trascina interi lembi di materia organica, i cui limiti esplodono sotto l'effetto di insostenibili pressioni, si placa bruscamente. I contenuti evanescenti e sommersi dalle trionfanti e fusioni del colore

spariscono, il colore stesso si smorza progressivamente, grandi masse e materiali simili a nuvole sviluppano una sorta di ambiente vuoto, omogeneo. Sorge un nuovo dinamismo, quello delle forme dai tagli netti e i cui assemblaggi costruiscono straordinari equilibri, fanno nascere un gioco di tensioni, di perforazioni, di sporgenze paragonabili a sottili rimandi, che vanno a infrangersi su qualche linea ideale, a volte su una sfera indifferente, perduta in se stessa, inscalfibile.

(Michel Henry, 1988)

Nell'Astrattismo di Kandinskij che celebra la simbiosi dello spirito con l'universo, dove cioè il primo non tanto oltrepassa il mondo della natura, quanto li ingloba richiamandoli e riducendoli alla propria forma, si possono reperire residui figurativi, per quanto a prima lettura, irriconoscibili. In particolare, un motivo naturalistico che Kandinskij ripropone molto spesso anche nelle sue composizioni più astratte, è il profilo dei monti, quei monti di Marnau che erano stati protagonisti della sua produzione figurativa. La profilatura dentata dei picchi, ridotta a una sorta di diagramma, finirà poi nel periodo geometrico per diventare una pura combinazione di triangoli. I monti che salgono al cielo esprimono l'anelito che aspira all'altezza, al dominio, alla rarefazione, alla sublimità: il triangolo conserva in sostanza la stessa valenza espressiva, anche se resa assoluta è riportata, per così dire, al suo archetipo. Non a caso Kandinskij scrive che la vita spirituale è rappresentata da un triangolo.

(Maurizio Calvesi, 1990)

La sua idea di liberare il linguaggio figurativo dalla schiavitù della mimesi e di farne un linguaggio espressivo a partire dai suoi stessi elementi costitutivi (linea, colore, massa, messi in rapporto dialettico tra loro da qualcosa di simile al ritmo, al contrappunto, al timbro della musica) è destinata a rivoluzionare alla radice la concezione dell'arte figurativa del XX secolo. Anche se la mimesi era stata messa in crisi dai criteri di astrazione portati dai fauves e dagli espressionisti e dalla scomposizione della forma cubista, nessuno aveva coscientemente teorizzato il suo abbandono, anzi gli artisti più audaci, come Picasso e Braque, avevano inventato, proprio nel momento più cruciale del processo da loro scatenato, tutta una serie di sistemi, tra cui il collage, per riaccostarsi alla sensazione tattile della realtà perduta. Kandinskij procede invece, nella direzione opposta, cercando attraverso la forma della improvvisazione musicale, di inventare un linguaggio capace di toccare direttamente lo spirito dello spettatore senza passare attraverso alcun appiglio descrittivo. Kandinskij è convinto che certi colori o certe forme, siano capaci di comunicare quasi direttamente delle sensazioni allo spettatore e compone la sua musica visiva calibrando, sulla propria sensibilità, un complesso cocktail di emozioni, sensazioni, sapori, suggestioni simboliche.

(Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, 1991)

Kandinskij era metodico ed efficiente e teneva attentamente d'occhio il disperdersi delle proprie opere. Inoltre, scriveva e ragionava in modo chiaro ed elegante, come possiamo constatare dai suoi scritti in russo, in tedesco, in francese, in inglese. I suoi dipinti si trovano nei musei di tutto il mondo. Abitò per lunghi periodi di tempo in tre paesi diversi senza avere mai fastidi da parte dei vari nazionalismi e la sua arte, sia prima che dopo la sua morte, trovò sensibili e devoti sostenitori. Ma detto questo, ci si accorge che queste circostanze (parafrasando il linguaggio dello stesso Kandinskij) rappresentano solo la forma esteriore del suono interiore: esse vale a dire, non riescono a spiegare la magia dell'arte di Kandinskij. Infatti, ciò che conta al di là di questi aspetti esteriori, sono l'indefettibile ricerca da parte dell'artista, di un'armonia spirituale e la sua profonda fede nel trionfo dello spirito sul crasso materialismo della vita quotidiana, dell'astrazione sulla tangibilità. Certamente, l'opacità di un concetto come spirituale induce a facili speculazioni: ma, lo sforzo di Kandinskij consiste nel captare il suono interiore che può sottrarci alla nostra traballante realtà, fatta di scorie e cacofonie. In ogni caso, la filosofia artistica di Kandinskij ha un significato particolare per noi che viviamo la fine del nostro secolo: anche lui seguiva il suo cammino segreto in tempi simili ai nostri, tempi di esitazione e di disagio.

(John Ellis Bowlit, 1993)

Per Kandinskij gli artisti di Der Blaue Reiter, che tra il 1909 e il 1914 mossero verso l'astrazione, i paesaggi non erano raffigurazioni letterali della natura, ma scenari cosmici scanditi da spunti familiari, come le montagne, le torri, le chiese, i cavalli e i cavalieri. Nel 1908, ritiratosi a Murnau nella Germania meridionale, Kandinskij immediatamente cambiò stile. Da quel paesaggio l'artista trasse le forme essenziali che utilizzò per costruire impressioni dinamiche della natura, ormai vicina alla sua pittura astratta. Con le sue composizioni dai colori smorzati, con ritmi esagerati che attraversano danzando la tela, con linee rigorose e colori audaci, l'artista infonde nelle sue opere una tensione spirituale.

(Stephanie Barron e Wolf-Dieter Dube, 1997)

Alla fine degli anni Dieci Kandinskij introduce un nuovo modo di definire il suo genere. Egli chiama i suoi quadri non paesaggi o nature morte, ma *Impressioni*, *Improvvisazioni*, *Composizioni*. La differenza tra questa definizione è data dalla distanza che separa l'opera da ciò che ha costituito lo stimolo. Si tratta di tre stadi della percezione della realtà. Il primo stadio determina il carattere delle impressioni. Le impressioni a questo livello si fissano in modo particolarmente acuto e chiaro, fanno prevalere gli elementi casuali, possono essere indicate come un Impressionismo semi-oggettivo. L'improvvisazione comprende una partecipazione più attiva della fantasia, un ripensamento dell'impressione, la liberazione di un principio intuitivo. La sintesi di fantastico e rea-

le, di intuitivo e razionale, si realizza pienamente nelle composizioni, le quali secondo Kandinskij, rappresentano il genere più elevato. Sulla base di questa gradazione, avviene la scelta dell'oggetto della rappresentazione. Nelle impressioni si tratta di un oggetto concreto. Le improvvisazioni si distaccano dalle impressioni della realtà e cercano dei soggetti in qualche misura mitologici. Kandinskij percepiva il mito come un fenomeno legato al sogno, che scaturisce dall'inconscio. Questo, in qualche misura, ricorda la concezione di Jung, il quale negli stessi anni scopriva nei sogni dei suoi contemporanei la presenza degli antichi miti. Nel processo creativo di Kandinskij si univano mirabilmente il principio intuitivo e quello razionale. Egli non amava inventare forme astratte. Come afferma egli stesso, aspettava la loro apparizione e solo allora le trasferiva sulla tela. Esse nascevano dunque, spontaneamente.

(Dmitrij Sarab'janov, 2001)

Kandinskij è stato il primo artista a tracciare un coerente cammino verso l'astrazione, verso un'arte non basata più sulla rappresentazione della realtà, ma che invece elevava il dipinto, costruito secondo le proprie leggi a oggetto dell'espressione. Così facendo ha liberato l'arte dalla dipendenza delle forme esteriori, aprendola a territori che oltrepassavano le possibilità espressive conseguite fino allora. Già nel 1910 Kandinskij aveva creato un acquerello, che sebbene ancora in forma sperimentale, può essere considerato come il suo primo lavoro astratto. Nei quadri astratti, Kandinskij poté alla fine arrivare alla pura espressività cromatica. Nel tentativo di far vivere forme e colore in termini puramente astratti, Kandinskij si sforzò anche di risvegliare lo spirituale nelle cose materiali e astratte. Per questa ragione vedeva analogie tra la pittura e la musica. Quest'ultima non ha bisogno di modelli letterari per svilupparsi ed essere recepita dall'ascoltatore. Analogamente Kandinskij, cercò di liberare forma e colore dall'oggetto. Come le tonalità della musica, così anche i colori avrebbero dovuto comporre un suono, un'armonia e incontrare l'anima dello spettatore.

(Magdalena Moeller, 2001)

Nel 1922 Kandinskij fu invitato a insegnare al Bauhaus di Weimar, nato nel 1919 come scuola statale, quando Walter Gropius unificò l'Istituto Superiore di Belle Arti di Weimar e la Scuola di Arti Applicate, elaborando un curriculum antiaccademico comune. Klee e Kandinskij pubblicarono parte delle loro accuratissime lezioni nella collana dei libri del Bauhaus, stampata a Monaco da Langen-Müller: in essa comparvero l'opera di Kandinskij *Punto, Linea, Superficie*. L'opera di Klee *Quaderno di schizzi pedagogici*. Quest'opera di Klee venne pubblicata nel 1925 dopo il trasferimento del Bauhaus a Dessau. Gli scritti di Kandinskij offrono in genere una valutazione critica dell'arte astratta e della possibilità di utilizzarla nell'ambito del metodo didattico. Sia le idee espresse da Kandinskij nel corso della sua attività al Bauhaus, sia i suoi quadri e le illustrazioni, sia il testo di

Punto, Linea, Superficie, mostrano un debito con la teoria della Gestal. *Punto, Linea, Superficie* è una parte di un più ampio studio destinato a elaborare un nuovo modo di insegnare la grammatica elementare dell'arte, in cui le possibilità di base della superficie pittorica sono esaminate alla luce dell'effetto psicologico delle linee e delle forme in funzione della loro posizione: per Kandinskij le linee orizzontali erano fredde e quelle verticali calde, cosicché il formato del quadro può essere considerato freddo o caldo in base alla prevalenza dell'una o dell'altra linea (con una superficie quadrata freddo e caldo sono perfettamente bilanciati).

(Ivor Davies, 2002)

II- PAUL JACKSON POLLOCK

PRATICA DELL'ESPANSIONE

Forse la frase di Leibnitz "*Cum Deus calculat fit mundus*" dovrebbe essere tradotta più adeguatamente: mentre Dio gioca, il mondo diventa mondo (Martin Heidegger). La ragione occidentale ha cercato di dominare sia la vita sia il gioco, adottando le astute nozioni di identità e di dialettica per escogitare un controllo continuo del mondo e delle sue trasformazioni. Il logocentrismo occidentale ha sempre simulato attenzione e adattamento alla dinamica dei fatti, arrivando a fondare la nozione totalizzante di storia. L'irruzione della Psicanalisi e delle scoperte scientifiche, esplose all'inizio del XX secolo, ha ridotto la presunzione di un controllo totale da parte del soggetto, di poter dominare tutta la realtà. *L'Interpretazione dei sogni* di Freud, il *Quantum* di Planck, l'*Indeterminazione* di Heisenberg, hanno scardinato la superbia cartesiana della ragione occidentale, aprendo verso direzioni che le avanguardie storiche, specialmente il Dadaismo e il Surrealismo, hanno praticato e fino in fondo, poi anche le Neoavanguardie americane con l'Espressionismo astratto, il cui campione è indubbiamente Jackson Pollock. L'arte tradizionale era il portato di una tecnica che ambiva trasferire sul piano dell'immagine l'oscura intuizione dell'artista, senza altre interferenze. Invece, le Avanguardie scoprono il valore dell'interferenza e della discontinuità, dell'irruzione del caso che entra continuamente in gioco in ogni attività, in ogni ambito della vita, a livello molecolare e a quello della formazione del quotidiano. La cultura occidentale, tramite l'arte dell'avanguardia, deve accettare come valore un dato che già la cultura orientale aveva adottato a principio di formazione del mondo. In sincronia con le scienze umane, l'arte delle avanguardie adotta ottimisticamente il principio di espansione, cercando attraverso le proprie pratiche di attivare processi di accrescimento della sensibilità. Il raccordo con le scienze umane comporta una presa di coscienza per l'artista che seppure chiuso in un ambito ristretto di consenso, sente di operare nella direzione di una cultura progressista e progressiva, secondo una circolarità che salda finalmente Oriente e Occidente, apertura al caso e controllo delle tecniche. Dadaismo e Surrealismo praticano dunque una cultura dell'espansione, il primo giocando sulla pelle delle cose, degli oggetti e dunque del quotidiano, il secondo invece grattando sotto la pelle del soggetto. Comunque, entrambe le poetiche cercano una dilatazione, oltre la fenomenologia dell'oggetto e del soggetto, oltre il principio di identità che aveva dominato il razionalismo positivo dell'Occidente. Come la ragione non riesce più a dominare i processi di trasformazione del mondo, così l'arte non può, con l'ausilio delle tecniche tradizionali, tutte giocate sul controllo, esaurire il proprio percorso nel progetto dell'artista. Se l'arte passa attraverso una proverbiale nominazione delle cose, un riconoscimento normativo del reale, ecco allora il Dadaismo produrre un antiarte, che capovolge l'atteggiamento di ragionevolezza e di concordia con il mondo in un attacco sistematico a esso, mediante l'assunzione del mondo stesso, nei suoi frammenti e nei reperti quotidiani, dirottati alleggeriti del loro senso

comune e caricati di inutilità, nella direzione del non funzionale. Perché questo linguaggio avvenga è necessario, che l'artista sia consapevole dell'onnipotenza del linguaggio, del suo libero arbitrio che gli permette qualsiasi gesto verso il mondo. *“L'uomo non è più artista, egli è diventato opera d'arte”* (Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*). Questa consapevolezza permette all'artista dadaista di prelevare l'oggetto, di sollevare il mondo fino a un'altezza precedentemente impensabile e di spostarlo in un luogo in cui egli non è più padrone assoluto, ma deve subire l'accrescimento che deriva all'oggetto da altre forze. Il Ready made di Duchamp è l'esempio lampante di un'arte che capovolge l'intenzionalità tradizionale dell'opera, la decisione che presiede il fare, nell'automatismo del linguaggio stesso, che diventa un ingranaggio del senso, che sviluppa autonomamente, fuori dal volere stesso dell'artista, la catena di nuovi sensi. L'elementarità del gesto, prelievo e spostamento dell'oggetto bello e fatto, è la prova proprio della mentalità dell'arte di ridurre i propri livelli di complessità tecnica, visto che altre forze covano all'esterno del fare, della ragione progettante. La complessità risiede ora nella compenetrazione tra intervento dell'artista e caso, nella rottura del rapporto di causa ed effetto che permette di introdurre nell'opera la possibilità discontinua di un elemento che porta una perturbazione e in questo un salto di intensità all'inerzia del quotidiano. Questo è possibile, in quanto il linguaggio dell'arte possiede un potere di condensazione fuori dalle regole della comunicazione codificata, un tasso di asocialità che permette accostamenti inediti che non dipendono da alcuna volontà. Automatismo significa dunque libertà del linguaggio di comportarsi e di aggregare nuovi sensi anche al di fuori della volontà progettante dell'artista, il quale anzi lascia che altre volontà intervengano nell'opera a determinare un allargamento del senso, fino alla sua trasformazione in puro significante. Ciò vuol dire, che l'artista dadaista non desidera passare da una certezza a un'altra, bensì produrre degli slittamenti come movimento perpetuo del senso che non si stabilizza mai. Il Surrealismo ha raccolto dal Dadaismo tale eredità, al fine di riuscire a portare sulla superficie dell'arte, ad affioramento, i dati del profondo, senza che i lacci del linguaggio con le sue tecniche limitanti potessero inibire tali flussi. L'automatismo linguistico del Dadaismo entra al servizio di un'idea dell'arte liberatoria, nella consapevolezza che l'inconscio è strutturato come un linguaggio. Il linguaggio dell'inconscio è un codice che si serve dell'associazione e dello spostamento o della condensazione per parlare. In ogni caso, tali processi avvengono secondo modalità imprevedute, non condizionate dalla volontà, ma sottoposte a regole imponderabili. Così anche per il Surrealismo entra nel gioco dell'arte un fattore di imprevedibilità, determinato questa volta dalla natura stessa dell'inconscio, che espande e dilata l'intenzionalità dell'opera. Dunque, resta il modello dadaista, seppure riportato sotto il segno di una imprevedibilità interiore. *“Il regalo di Duchamp per il compleanno della sorella consisteva nel sospendere ai quattro angoli del balcone di costei un libro di Geometria aperto per farne lo zimbello delle stagioni”* (André Breton). Gli artisti surrealisti (Ernst, Tanguy, Dalì, Mirò, Magritte, Masson) adottano le associazioni libere per portare nell'opera, mediante l'automatismo psichico che regge il formarsi dell'immagine, il funzionamento di un pensiero fuori dalla logica tradizionale. Le tecniche

adottate (riprese poi da Pollock & Co.) vanno dal frottage, al dripping, alla decalcomania, alla pittura a fumo, agli oggetti-simboli, ai fotomontaggi e alle composizioni tipografiche. Quasi tutte sono derivate dalle pratiche dadaiste e tendono a trasmettere non più un controllo cosciente dell'impulso creativo. L'arte dell'Action Painting diventa una pratica ulteriore dello sconfinamento e dell'espansione, nel senso che recupera come valore anche i territori del pensiero stordito, dell'impulso che filtra direttamente oltre la censura della forma e malgrado essa. Breton identifica nel sogno, sulla scia del dottore viennese, il luogo privilegiato dove l'inconscio trova il momento di massima rappresentazione e del sogno lo scrittore francese teorizza l'adozione dell'associazione libera, della condensazione o dello spostamento. Eppure, la pulsione espansiva del Dadaismo trova un particolare accento nella poetica surrealista. Se nel Dadaismo tale pulsione avveniva sotto il segno di una felice anarchia e di una serena indifferenza, teorizzata anche da Duchamp, nel Surrealismo invece si carica di valenze allarmate e velenose. La pulsione dadaista si realizza anche sotto la spinta del riso, quella surrealista al contrario sotto quella della febbre. In Dalì è l'oggetto singolo che si espande e produce malessere, putrefazione e assimilazione all'uomo nel ciclo della natura, fino al punto di una confusione e scambio di forme. Anche nella pittura metafisica esiste un senso di espansione che confina con l'idea di infinito. In De Chirico, tale aspettativa si carica di una felicità quasi filosofica e impersonale, che confina con la nozione greca di atarassia. Una magia bianca regge l'immagine metafisica, che non sembra retta da quel pensiero stordito che presiede invece l'immagine dadaista e surrealista. Quest'ultima è sostenuta invece, da una sorta di magia nera, che regola la composizione sotto il segno della malattia e del notturno, della paranoia e dell'allarme. Tranne Magritte, il cui lavoro opera all'incrocio tra De Chirico e Duchamp, in cui l'idea di infinito diventa una pratica analitica che mette continuamente l'immagine in scacco, gli altri artisti surrealisti sostituiscono il principio di caso con quello di inconscio, quale valore produttivo di immagine e di realtà. Tale valore è innanzitutto un produttore di discontinuità, che fuoriesce da qualsiasi ipotesi progettante e come tale gli artisti surrealisti tendono a riportarlo nell'opera. Perciò, utilizzano tecniche che già i dadaisti avevano sperimentato, con una febrilità che nasce dal collegamento tra il lavoro artistico e quello automatico del sogno. Non il sogno metafisico misurato dalla prospettiva e dalla geometria classica, ma quello che scaturisce come processo attivo e dinamico. L'immagine surrealista non è mai statica e sospesa, tranne che nel caso particolare di Magritte, non ha mai quel senso dell'Epifania e dell'apparizione che posseggono le immagini metafisiche. L'immagine surrealista, come del resto quella dadaista, è soprattutto un'immagine stordita. Essa è stordita in quanto non ha più un artefice unico a cui riferirsi, non deve tutta la sua paternità all'applicazione dell'artista. Ora sono entrati in campo altri fattori, che ne determinano e ne condizionano l'apparizione. Lo stordimento non significa perdita, ma al contrario acquisto di un'ulteriore possibilità e perdita, semmai, di una patetica superbia, che accompagnava il lavoro del tradizionale artista occidentale, forte della sua mentalità logocentrica. In Ernst l'immagine si carica di molte valenze, di sensi ulteriori, oltre l'apparenza iniziale. Essa è il prodotto di tecniche, che tendono a

portare alla luce aspetti legati alla meccanica della tecnica adoperata, frottage, dripping o decalcomania. In Mirò il momento organico è la metafora di una crescita dell'immagine, che si sviluppa nel tempo d'esecuzione, così come succede al filo d'erba che si sviluppa in natura durante il processo temporale. In Tanguy l'organicità porta l'immagine fuori da qualsiasi possibilità di riconoscimento e sviluppa un'analogia tra irricoscibilità della forma e quella dell'inconscio.

DIGRESSIONI IN PILLOLE

Dadaismo e Surrealismo espandono i territori dell'esperienza artistica uscendo dal tradizionale tracciato razionalistico e accettando l'irruzione del caso, dell'incontrollato, nei processi di produzione dell'opera d'arte. Ne sono un esempio i ready made di Duchamp, come le associazioni metamorfiche e i disegni automatici di Masson, Tanguy, Mirò. Dalle avanguardie dadaista e surrealista, Pollock riprende anche la sperimentazione di tecniche come il montaggio di elementi diversi, il frottage, il gioco tipografico: tutte volte a sottrarre l'impulso creativo al controllo razionale.

AUTOMATISMO COME VERITÀ

Pollock stordisce l'immagine a forza di retrocessione della tecnica, attraverso il riportare il lavoro artistico sotto il segno dell'automatismo. Ma, l'immagine stordita, effetto di tali procedimenti, non è in perdita rispetto al desiderio di espansione delle avanguardie. Al contrario, essa è l'effetto di un accrescimento che riesce a introdurre nel campo delle forze creative il valore di fattori, che sono l'effetto di un non lavoro, che non richiedono sforzo o sacrificio, ma al contrario disponibilità e instabilità. Sembra, che la realtà abbia da sempre condannato l'uomo a spingersi tra le cose, nella possibilità di una, doppia, posizione: a carponi e in quella eretta. Entrambe comunque, presuppongono la sicurezza dell'interlocuzione, dell'ostacolo da aggirare, di una domanda che investe e spinge l'uomo verso la meta finale della ragionevole soluzione. La prima posizione nasce quando le cose si muovono a pelo della terra, rasoterra, quando la ragione effettua le sue belle capriole per afferrare per la coda il dato che sfugge. La seconda posizione presuppone la sicurezza del suolo, la coscienza ottimistica di toccare con i piedi per terra e allora il logos si arma della sua onnipotenza, che ci permette di camminare in punta di piedi con il sussiego dell'intelligenza, tutti impettiti e compunti, sicuri della meta agognata. Pollock dunque, compie un gesto inusitato, effettua un movimento inconsulto, che infrange i canoni del buon vivere e della ragione per effettuare una sgomitata tra i rigidi paletti delle cose e mandarli all'aria. L'arte predica il bisogno della cecità e per questo ordina l'artista di camminare bendato, di coprirsi gli occhi per meglio vedere: vedere che cosa? Non certo i contorni degli oggetti quotidiani, ma per sbattervi contro, soltanto allora sentiamo il loro spessore e ci accorgiamo di non vivere in solitudine, ma tra la santa estraneità del reale. L'artista americano ci ha liberato dal peso gravitazionale, ci ha insegnato che ben altre materie e ben altri magmi si muovono sotto l'apparente armistizio che regola la distanza tra i corpi solidi e i nostri corpi gasati. Ha perforato la corazza e la pelle dei fenomeni, per rovesciarne davanti ai

nostri occhi le viscere interne che fermentano oscuramente senza decoro e senza sosta. Ma, per arrivare a questo bisogna prima disarmarsi, bisogna che l'artista abbandoni ogni controllo e si abbandoni letteralmente ai buchi neri dell'inconscio. Dopo Freud, l'arte non è più il ponte levatoio che porta verso verticali purezze, ma diventa la talpa che scava in profondità per risucchiare verso l'alto della forma i flussi e i miasmi esalanti da un luogo interdetto alla ragione e alla memoria ragionevole. L'inconscio con le sue stratificazioni e ossidazioni, con la sua temporalità circolare, preme con la sua emergenza. Breton assume e teorizza il verbo di Freud, la lezione di una letteratura risalente a Sade, di una filosofia negativa che recupera Schopenhauer e Nietzsche, di una pittura metafisica che ha in De Chirico il suo più splendente esecutore, per dare la scalata alle profondità nodali della psiche. La mano di alcuni pittori, come Ernst, Dalì, Mirò, Magritte, Masson, Tanguy, Browner, Matta e Lam, si mette all'opera per fondare l'immagine di questa discesa agli inferi. Una mano, che lascia cadere dal proprio cavo la memoria di tecniche tradizionali e per questo troppo consapevoli: si sbarazza di strumenti adatti per una pittura elegiaca, per assumere invece la distrazione pulsionale di una testualità cieca e diretta. Ma, in Pollock l'automatismo diventa l'imperativo categorico di una nuova creatività aperta all'impulso, che sale come un conato e si afferma per la sua intensità e non per la sua chiarezza. L'intensità diventa la verità, che autorizza il gesto pittorico, che benda i tanti occhi della ragione, facendola inciampare nel campo dionisiaco del puro desiderio. I movimenti corrispondono a quelli dello spazio onirico, teorizzato da Freud, quelli dello spostamento e della condensazione. L'automatismo del gesto è direttamente proporzionale all'automatismo della psiche, al moto inconsulto e involontario del profondo. La materia dell'arte surrealista è l'inconscio con la sua energia, l'immaginario che vola in tutte le direzioni, disseminato a tutte le altezze e le bassezze. L'immaginario è un'energia mentale, che non tocca solamente il livello corticale, ma attraversa tutto il corpo dell'artista, inteso come campo elettrico che genera catene di emozioni e scatena impulsi, che senza l'esperienza dell'arte, resterebbero accovacciati dentro l'incavo dell'oscura inaccessibilità. La creatività artistica diventa l'arpione, che agguanta la scheggia luminosa in notturna dentro il magma dell'inconscio. La forma porta alla luce l'oscurità, promuove la salita e la chiara esposizione del dettaglio, che neppure l'artista riesce a denominare senza il gesto garante dell'arte. L'immaginario dunque, sprigiona energia, che poi l'arte si incarica di condensare diversamente, come dice Breton, aprendo una doppia strada, al simbolico e al materico. Dispiega procedimenti e strategie dell'immagine, che approdano a risultati complementari, in quanto tutti dettati dall'impulso a farsi parlare dalla disarticolata articolazione della surrealtà. Una surrealtà, che non abita sopra gli artisti, bensì dimora fin sotto la pianta dei piedi. Non basta alzare gli occhi in alto, non basta interrogare, come gli aruspici del passato, il cielo, ma è necessario grattarsi letteralmente sotto la pelle per far affiorare il rimosso. Grattare ciò che fa Pollock scoprendo per l'arte ciò che il gioco infantile pratica, una maniera di strofinare l'anima dell'oggetto per farla affiorare come ombra e immagine subliminale. La mano non si contrappone alla realtà nel tentativo di imitarla, ma la asseconda tramite la beata ottusità del gesto, che non

conosce direzione per il proprio movimento se non quello edonistico dell'automatismo. Simbolico e materico attraversano costantemente Pollock, energia culturale e organica spesso attivano le stesse opere in una compenetrazione inscindibile. Perché, la fonte a cui esso attinge è sempre l'inconscio, in cui l'inorganicità del simbolo con-vive con la forza proliferante dell'energia elementare. Entrambe le componenti fanno da sostanza e da collante di un nucleo in cui ogni punto è il centro, poiché non è possibile misurarne esattamente l'estensione, ma soltanto un livello pulsionale e la sua continua crescita senza sosta. In Ernst, Dalì e Mirò l'immagine esprime la doppia valenza di portatrice di simboli e di deterrente materico. L'automatismo funziona sia come associazione libera e aperta di dati, che si potenziano reciprocamente, mediante un loro simmetrico estraniamento e si ha come incentivazione della casualità e della crescita spontanea. In Magritte l'automatismo psichico fonda un tipo di immagine raffreddata sulla soglia di una rivelazione che mette a nudo i paradossi del linguaggio. In Pollock, come in Tanguy e Masson, la materia si organizza a livello più basso, l'immaginario vola radente alla sostanza organica, assumendo i travestimenti della stessa materia pittorica fino a identificarsi con essa. Il quadro diventa il campo d'azione di una continua metamorfosi, di una proliferazione che non significa soltanto crescita, ma anche disseminazione mobile e dislocazione aperta. Qui metafora e metonimia tendono a saldarsi in maniera inestricabile, la pittura diventa il punto su cui la sostanza psichica precipita dentro la materia dell'arte, in cui l'immaginario corre incontro al suo approdo formale. In Browner il simbolico si organizza intorno agli archetipi visivi, che non tendono alla stasi, ma rimandano alla ciclicità e alla ambigua consistenza e coesistenza di immagini, che si raddoppiano oppure si danno l'una dentro l'altra. Matta e Lam riescono a spostare la geometria dal suo luogo comune per spoglierla e consegnarla alla prorompente di forze naturali e cosmiche, che ne fanno esplodere la capacità di misura. L'automatismo psichico e le tecniche automatiche diventano il processo e il procedimento, che libera l'inconscio facendolo affiorare, rispettandone il paradosso di uno svelamento impossibile. L'arte non è più un fine, bensì un mezzo. L'artista diventa l'uomo della conciliazione, colui che mette in un rapporto di continuità interno ed esterno, che tende a sollevare il reale dal suo stato di separatezza per introdurvi la possibilità diretta dell'irruzione del profondo sulla superficie di una forma che nulla respinge e tutto trattiene. Pollock ha con l'inconscio un rapporto quasi colloquiale, parla con lui in seconda persona con la sicurezza di una presenza che non ammette smentite. L'arte è proprio la prova di questo rapporto privilegiato, di chi ha come uno "*ius prime noctis*" che aspetta sempre di essere esercitate e realizzato. La ricerca avviene per il tramite di tecniche elementari, che riducono la puntigliosa complessità del procedimento tradizionale, per cedere il passo direttamente all'incedere del caso e della disinvolta eccedenza delle pulsioni interne. La pittura di Pollock è per definizione esuberante, è un gesto affermativo che ristabilisce il primato del fantasma contro l'evidenza statica delle cose. Il fantasma si insinua nei mille modi del linguaggio, in forma germinale, larvale oppure sotto le spoglie di un'immagine perturbante. Le tecniche automatiche sono gli irriducibili tramiti, gli scandagli che vanno a pescare proprio nel torbido. Il frottage e il dripping,

grattare e sgocciolare, costituiscono la materializzazione di tale necessità tecnica, l'azzeramento di ogni complessità a favore di movimenti elementari, che privilegiano l'autonomia della mano rispetto all'occhio, l'indipendenza dell'opera rispetto alla vigile accortezza dell'artista. Pollock negli anni Quaranta e Cinquanta pratica tali tecniche, aprendo possibilità operative per un'arte protesa oltre la pittura attraverso procedimenti che poggiano “unicamente sull'intensificazione dell'irritabilità delle facoltà dello spirito”. La riduzione della complessità tecnica sposta l'artista verso il ruolo di spettatore, di chi assiste alla nascita dell'opera astenendosi da qualsiasi partecipazione attiva e cosciente, in maniera che l'opera prenda la mano all'artista.

LA RADICALITÀ DEL GESTO

Come prima le avanguardie storiche, anche l'Action Painting investe nell'arte la speranza di una possibile trasformazione del mondo, di una palingenesi totale che affranchi l'uomo da ogni alienazione, che liberi l'individuo e la storia, l'Io e il Noi. L'avvento della metropoli mette gli artisti in una situazione di scacco, rivelando brutalmente la debole incidenza dell'arte sul tessuto sociale. Il modello, che trova maggiore sviluppo e quello organico di Masson e Tanguy, in cui l'arte americana negli anni a ridosso della Seconda Guerra Mondiale può meglio introdurre la vena vitalistica appartenente alla sua tradizione. Così la generazione perduta dell'Action Painting, della pittura d'azione, trova nell'arte europea la possibilità di uno sviluppo e di una radicalizzazione delle indicazioni scaturenti dai modelli surrealisti. Dalle tecniche gli artisti americani ricavano specialmente l'indicazione di una grande libertà d'azione, di una gestualità aperta a tutti gli impulsi. Da Ernst e Masson, il dripping passa nell'opera di Pollock con il suo valore di aleatorietà e di automatismo. L'organicità materica di Tanguy e Matta, l'organicità simbolica di Mirò, trova incontro alla sensibilità sincronica di artisti come de Kooning, Gorky, Motherwell, Rothko. Il puro movimento della gestualità automatica del Surrealismo introduce l'ampia violenza del gesto di Klein e le fitte pulsazioni dei segni di Tobey. Nell'Action Painting, il rituale del gesto serve a esorcizzare la realtà e a risalire all'origine organica e dinamica della vita. Soltanto il gesto dell'arte può attrarre nel proprio gorgo il movimento disperante dell'esistente, che realizza così in tempi contratti e separati i paradisi totalizzanti e i cicli della propria umanità. Al di fuori dei momenti di globalità, l'artista vive calato nella dimensione del quotidiano, senza riuscire a superare la separatezza tra uomo e uomo e tra l'uomo e le cose. Ma è compreso, che la discontinuità dell'esistenza appartiene alle leggi strutturali, che governano il mondo e che la cecità del caso compone e scompone a ogni atto umano. Il caos visibile delle cose riproduce fedelmente il movimento sotterraneo su cui corre l'ulteriore movimento dell'apparenza. Bisogna, che l'artista accetti una vita permanentemente sbilanciata e aperta a tutti i flussi del possibile. Soltanto mediante questa accettazione, il gesto dell'arte può mettersi in sintonia con il movimento universale e cogliere epifanicamente grumi di vera e complessa esistenza.

Lo scacco non parte da un sentimento frustrato, ma dalla consapevolezza che solo nel momento della creatività artistica si costituisce una sincronia effettiva con il mondo e i tempi del suo muoversi. Perciò, i pittori della nuova generazione americana propongono una nuova definizione dello spazio pittorico, quando il segno risoluto e concitato di Klein e di de Kooning e l'adesione orizzontale di Pollock alla tela sbarrano definitivamente la possibilità di configurare lo spazio del quadro come punto di fuga verso l'interno. La prospettiva viene completamente trasgredita e la bidimensionalità resta l'unico supporto contenitore dell'articolazione del linguaggio. Lo spazio dell'azione pittorica non è chiuso soltanto nella tela, ma ingloba anche la distanza fluida di separazione tra la tela e il corpo dell'artista, che attraverso uno sbilanciamento permanente del proprio apparato motorio, realizza un collegamento effettivo con l'opera. Un collegamento sintomatico, non soltanto per il risultato, ma specialmente per il procedimento posto in azione, tendente a proporsi come strategia di recupero e di liberazione di una vitalità globale dell'individuo. Così la bidimensionale racchiude una potenziale estroversione, che è poi la proiezione di un'attitudine dell'artista americano di uscire dall'ineluttabilità della sfera linguistica per tentare il recupero diretto del dato esistenziale. E il recupero non avviene a livello della metafora, che ne costituisce ancora una sublimazione formale, ma attraverso un effettivo antagonismo con lo spazio del quotidiano, violentato mediante il gesto e letteralmente occupato. L'intensificazione del gesto e l'azzerramento del livello simbolico sono le costanti operative della pittura d'azione americana, predisposta in questo senso dalla propria antropologia culturale. L'accelerazione vitalistica ottenuta attraverso l'arte porta la pittura verso direzioni in cui non sono più possibili distillati culturali della produzione simbolica. Ciò non significa arretramento culturale, bensì affermazione di una arte, che compete con la vita, ma non per confondersi o perdersi con essa, quanto piuttosto per riconoscere un momento di vertigine accanto alla orizzontalità dell'esistenza. Twombly rappresenta una coniugazione differente, uno scarto generazionale e anche operativo, per cui la gestualità trova nel suo percorso la citazione culturale, l'apporto nuovamente europeo del ricorso alla memoria culturale mediante l'iscrizione dentro lo spazio del quadro di un segno articolato in parola o in forme precisate. Il contesto di maggiore radicalizzazione, che si ritrova in America riguarda innumerevoli fattori, che sono relativi allo sviluppo tecnologico e industriale, a quello culturale e politico. Il maggior pragmatismo della cultura americana permette un'estensione quantitativa e specializzata della pittura d'azione. Nello stesso tempo sfiora a sua volta il lavoro compiuto negli Stati Uniti dagli artisti europei emigrati. La germinazione simbolica di Mirò lascia il posto a una pittura in cui il colore è dato con stesure più piatte. In Matta, la rappresentazione dell'universo dell'automazione trova accenti, che rimandano alla futuribilità di spazi urbani interamente dominati dalla macchina e dalla solitudine lucida e irreversibile della civiltà atomica. Il paradosso ha voluto, che malgrado le utopie delle avanguardie storiche passanti anche attraverso il Surrealismo, siano stati alcuni artisti

americani a non sopravvivere all'impatto traumatico con la realtà e a finire suicidi. In qualche caso sembra presente nella pittura americana una componente, che non si può ascrivere agli antenati linguistici europei, una componente di cultura orientale che attraversa le opere di alcuni artisti come Tobey e Pollock, il quale resta influenzato anche dalla pittura indoamericana. Bisogna dire, che anche Masson ha dichiarato esplicitamente alcuni riferimenti alla casualità praticata nella cultura orientale a proposito del gesto e della macchia. Il rapporto tra arte europea e arte americana trova così un'articolazione e una coniugazione, che permette esiti assolutamente originali quanto a intensità e a intenzionalità. In entrambi i casi, l'arte viene praticata come rappresentazione totale, come iniziazione di una vertigine progressiva, che si trova nel processo creativo per il suo momento di verifica e di completa accensione. La materia dell'arte trova nel furor di alcune generazioni di artisti, pur appartenenti a diversi contesti, l'indispensabile linfa di cui alimentarsi. Trova nella rifondazione dell'atto creativo la possibilità di poter riprendere la pratica ascensionale di un gesto totale. Invece, dalla seconda metà degli anni Quaranta, per tutto un decennio una contro-comunità abitò l'America, le grandi metropoli e in particolare quella che sembrava la megalopoli per eccellenza: New York. Più che scuola di New York, la comunità degli Irascibili: un gruppo di artisti, tutto americano naturalmente, trova nell'atto creativo la motivazione profonda dell'esistenza, nel fare, il valore dell'essere. Una intenzionale irascibilità li connota, frutto di una poetica collettiva, che vuole rifondare la totalità della vita, impedita dalla parzialità dell'esperienza quotidiana. Da qui, anche una suscettibilità sociale contro l'ipocrisia del vivere comune e l'ottusità della stampa contraria a un'arte, che non celebrava certo l'ottimismo produttivo americano, piuttosto l'anarchia di un individualismo libertario.

TRAME, INCROCI, RADICI

Mark Rothko, Richard Pousette-Dart, Lee Krasner, Arshile Gorky, Barnett Newman, William Bazotes, Ad Reinhardt, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Hedda Stern, James Brooks, Bradley Walker Tomlin, Jimmy Ernst e altri costituiscono l'elenco di avventure artistiche ed esistenziali, che rinverdivano in qualche modo, in termini meno utopici, alcune speranze delle avanguardie storiche. D'altronde, l'Action Painting di Jackson Pollock trova la sua forte matrice nelle avanguardie europee, intrecciate comunque in un precoce multiculturalismo con l'osservazione delle culture primitive indiane americane. Andando a ritroso sicuramente Pollock, oltre il Surrealismo organico e l'azzardo duchampiano, ha trovato la linfa principale nell'Espressionismo astratto di Kandinskij (così definito alla lettera nel 1919 per le opere realizzate in quell'anno a Monaco) e in quello pellicolare derivante dal Fauvismo di Matisse. Ma, alla base di tutta l'avventura vorticosamente creativa di Pollock c'è l'opera destrutturante del Cubismo sintetico di Picasso. La destrutturazione fertile del Gran Cannibale andaluso costituisce nutrimento iconografico per l'artista

americano, imbevuto di vitalismo pionieristico e dalla antropologia esploratrice del cowboy aperto ai grandi spazi della natura, più che al chiuso del proprio atelier. L'eroticismo delle *Demoiselles d'Avignon* diventa sottotraccia perenne nella gestualità di Pollock, che ne modifica l'andamento verticale nella struttura implosa di una circolarità labirintica. Ne mantiene comunque la fertile organicità, assumendo da Gorky l'idea della metamorfosi e del giardino. Infatti, Pollock sistema la tela al suolo, terra sulla terra e ne rende fertile la superficie mediante uno sgocciolamento del colore e una danza quasi ebbra intorno a essa. Dalle riserve indiane, enclave di vita segregata delle diverse tribù americane, ricava la memoria delle tende tatuate con segni leggeri e una pittura impregnata nella fragilità della sabbia. Pollock diventa il catalizzatore culturale di diverse provenienze stilistiche, che fanno cortocircuito tra loro, che producono il fertile innesto di diversa antropologie, tutte amalgamate dell'ansietà espressiva di un artista, che si pone come esploratore di superfici. Alto e basso, superficie e profondità, vicino e lontano si stabilizzano in un'unica dimensione, che può tanto essere all'altezza del nostro calpestio e tanto abitare alla distanza siderale del cielo. Jackson Pollock ha scelto di sognare un sogno dell'arte, che attraversa molti territori, quelli che si dipanano mediante fili di immagini e forme solari, fatte di frammenti ed improvvisi bagliori, di costanti ritorni e di allontanamenti e sprofondamenti in un luogo, che sembra appartenere a tutti. Il territorio magico di Pollock è illuminato da uno sguardo interiore, che brilla di luce propria, rafforzato da un occhio che possiede la doppia capacità di guardare e di guardarsi. Il sogno di Pollock è costellato e disseminato da frammenti, che vivono all'incrocio di molti cieli, che gravitano a diverse altezze. I frammenti sono sempre sottili e mai corposi, la leggerezza permette loro di vagare velocemente e di sostare tranquillamente senza ingombro e senza squilibri. Nei cieli-quadri di Pollock, non esistono sprofondamenti o precipitazioni. Gli elementi si dispongono secondo i dettami della compresenza e dell'epifania, secondo il senso dell'illuminazione dell'apparizione improvvisa. L'immagine è il portato di un campo di segni disseminati fuori da qualsiasi idea di percorso e tutti pronti a rientrare dentro se stessi, a sognare la propria esilità ombratile. Il sogno non è fatto di immagini ferme e perentorie, ma di filamenti di immagini pronte a frantumarsi nell'intreccio di molti itinerari. Esso è fatto per essere guardato da un occhio interiore, nella mobilità delle sue tracce. Tracce, che sono nello stesso tempo durature, radicate nella storia dei sogni, che abbagliano e hanno abbagliato la storia millenaria degli uomini e della Terra. Le forme germinano direttamente nel sogno del quadro, ritagliato nella sua inquadratura, quella che trova i suoi bordi nei confini della pittura, che sono poi i confini del sogno stesso. Il linguaggio germinante dell'arte provoca molti fiori e anche i deserti, i punti bianchi e intoccati della tela. Esso prolifera su se stesso e inonda la superficie del quadro con attento disordine. L'attenzione nasce da una disciplina biologica del linguaggio, che si dispone sempre secondo rapporti e relazioni di istantaneità. Anche i colori si dispongono in maniera aperta o dentro i filamenti delle immagini oppure fuori,

a deconcentrare le figure, a stabilire nessi che precipitano poi lontano, secondo echi che si vanno spegnendo. Talvolta essi scoppiano vicino con un fragore, che resta sempre silenzioso, in quanto investe sempre l'occhio, seppure quello interno. Da qui poi scorre velocemente negli altri organi della percezione, che non sono mai solamente visivi. Le immagini tornano così da dove sono partite, nei recessi bui o totalmente luminosi del profondo. Il profondo di Pollock non è naturalmente il luogo dell'irrazionale, del puro misconoscimento della ragione, ma il serbatoio che trova sempre nuova linfa e rinnovamento dalla sua stessa pulsione a rimanere sotterraneo. Un serbatoio messo tutto in orizzontale, che non ama alzare la testa, che ha per attitudine un movimento inclinato. È il sogno dell'arte a trasportarlo fuori dalla sua posizione supina, a trascinarlo nel luogo della rappresentazione, dove non subisce perdite, semmai si accresce di un ulteriore splendore oscuro. *“Disciplina di lavoro per avvicinarsi di più alla forma”* (Mirò). L'asserzione del pittore scaturisce dalla natura stessa del linguaggio, che ama porsi sempre sotto lo sguardo, in maniera compita e compunta. La compunzione non significa certamente perdita di intensità, semmai accrescimento e maggiore concentrazione. Il sogno dell'arte in Pollock passa attraverso il superamento dell'improvvisazione, l'affinamento dell'immagine, che calibra la propria apparizione in maniera che non fuoriesca precipitosamente dal serbatoio che fino ad allora l'ha trattenuta. Il trattenimento dell'immagine è l'unica possibilità di serbare fuori da ogni cesura. L'artista possiede il dono di non spossare l'immagine del suo spessore, dei suoi legami interni. Mirò non produce mai lacerazioni, forme e figure conservano profonde radici, che le radicano nella sostanza dell'immaginario. L'immaginario non è un luogo astratto, la condizione astratta della fantasia, ma il terminale ininterrotto del serbatoio del profondo. Il linguaggio costituisce la meccanica attraverso cui esso avvia e produce le sue polluzioni. La vibrazione è il movimento, che l'artista sviluppa per avvicinarsi al luogo interiore. Da questo luogo la natura non è lontana, anzi essa vive all'unisono sulla stessa lunghezza d'onda, fatta di espansione e contrazione, di sottili tramite che impediscono grandi eventi, ma costituiscono le polarità temporali e per questo invisibili, entro cui avvengono i piccoli eventi della nascita e della morte. La simultaneità dell'immagine non è dunque il portato della velocità, ma semmai di una calibratura paziente, che tende a non privarla della sua iniziale intensità. L'intensità è la temperatura che misura la realtà dell'immagine, il suo rimanere inalterata dentro la griglia del linguaggio. Una lotta lenta e paziente si apre tra l'artista e i suoi attrezzi, la posta in gioco è impedire la perdita che può derivare dall'uso troppo concitato del linguaggio, Pollock è consapevole, che il linguaggio ha una struttura profonda e che il profondo è strutturato come il linguaggio, con nessi e passaggi. Dunque l'artista, come l'acrobata, cammina lentamente sul filo, nel tentativo di attraversarne un punto strettissimo in cui è possibile precipitare. Pollock ha conservato sufficienti radici per rimanere saldamente ancorato alla vibrazione, che regge la natura è anche il sogno dell'arte. Qui geometria e segni organici si intrecciano e incessantemente

stabiliscono l'armonia di apparizioni, che conservano dentro e fuori di sé l'intenso fantasma dell'insieme. L'insieme è la circolarità del tutto e anche la lotta per trattenere l'iniziale vibrazione dentro i confini di un linguaggio, che prolifera un doppio senso, quello ascensionale della finitezza e quello illimitato e discendente di un infinito, che si può soltanto sospettare. Ora in Pollock tutto diventa precario e nello stesso tempo definitivo, tracciato dentro la sostanza cementata di una superficie che accoglie e trattiene ogni segno in maniera duratura. Il sogno dell'arte ha lunga memoria non si perde dietro le volubili sequenze di semplici associazioni libere. Le immagini restano impigliate dentro lo spessore di una materia densa e certamente non nobile. Eppure, corrono tutti a ripararsi sulla superficie del muro, da dove poi non è possibile fuggire lontano. Il tempo e lo spazio trovano una sistemazione irreversibile, una collocazione incrociata e resa a futura memoria dalla capacità della superficie di saper far muro contro ogni instabilità. Lasciare una traccia significa incidere, entrare dentro la materia con polso fermo oppure cogliere velocemente ed incontro la parete per segnare in corsa la cifra del proprio passaggio. Caso e decisione, geometrie e forme aperte, si pongono in una posizione ferma e raggelata, immagini tutte di una presenza che non trova altre testimonianze al di fuori di queste memorie indirette. Eppure Pollock ha trovato una primaria ispirazione anche nei murales messicani, nell'opera di Siqueiros, Orozco e Rivera. Egli porta il suo sogno dell'arte a contatto dei piedi e del corpo, abbassa il volo dell'immagine all'altezza dello sguardo collettivo, passa da un supporto leggibile per tutti, il muro, al pavimento, anch'esso leggibile per tutti. La memoria lunga del muro, del murale messicano, condensa dentro di sé l'eroismo di scene collettive che testimoniano l'epicità di lotte sociali. Gli artisti sono "creadores" in questo caso di sogni collettivi resi espliciti dall'inquadratura, il taglio delle immagini e un forte senso cromatico. Pollock tramuta il sogno collettivo nella struttura costante di un sogno individuale, dove non esiste concavo e convesso, ma soltanto le stigmate della pittura, le pulsioni di una mano libera da qualsiasi schiavitù di un alfabeto definitivo. Qui non esiste una scrittura, che si ripete né che si arroga tale diritto. Piuttosto, l'onnipotenza del gesso irripetibile e individuale, che nasce dall'energia del linguaggio. Ma l'irripetibilità, per essere tale, richiede infatti metodo e disciplina, quella adottata dall'artista americano attraverso l'assunzione della costante struttura del circolo. Da qui, nasce la vertigine creativa dell'artista e quella contemplativa del pubblico. Mappa urbana vista dall'alto o stellata vista dal basso, comunque frutto di una iconografia sicuramente portata all'astrazione e nello stesso tempo ha una sua precisa riconoscibilità, quasi figurativa. Ecco condensarsi nel furioso giardino di Pollock che le figure del giardiniere, l'artista e di una vasta distesa di un campo continuamente fertilizzato da un furor creativo. Un intreccio tra prateria, disseminata di imprevisti e inciampi di cespugli di segni e grumi di colore e l'ordito formalizzato del giardino all'italiana, dove prevale la struttura, ma anche la sorpresa. In definitiva, Jackson Pollock rappresenta l'espressione più alta di un meticcio culturale, che ha saputo tessere una trama stilistica

intessuta di molteplici innesti tra Europa e America, arte occidentale e quella primitiva, riuscendo a sintetizzare alla fine nel suo furor ecumenico l'ansietà del nuovo ed epicità arcaica in una forma distesa universale. Il suo passo barcollante e circumnavigante attorno alla tela, procede secondo il trend musicale del jazz, strutturato per geometrie afasiche, sincopate e circolari. Come la vita.

QUADRO CRONOLOGICO

1912

- Avvenimenti storici e artistici: a Parigi è allestita una grande mostra sul Cubismo al Salon des Independants.
- Vita di Pollock: Paul Jackson nasce a Cody nel Wyoming, ultimo di cinque fratelli.

1913

- Avvenimenti storici e artistici: Marcel Duchamp realizza i suoi primi ready mades.
- Vita di Pollock: la sua famiglia si trasferisce a Phoenix, in Arizona.

1917

- Avvenimenti storici e artistici: è in corso la Prima Guerra Mondiale. In Russia scoppia la Rivoluzione d'Ottobre.
- Vita di Pollock: nuovi spostamenti della famiglia Pollock a Chico in California.

1927

- Avvenimenti storici e artistici: Orozco va New York entrando nel circolo letterario di Alma Reed.
- Vita di Pollock: si iscrive alla Riverside High School. Frattanto ha cominciato a bere pesantemente.

1928

- Avvenimenti storici e artistici: Stalin al potere in URSS. Orozco espone alla Marie Sterner Gallery di New York. Nasce Warhol.
- Vita di Pollock: si trasferisce con i suoi a Los Angeles, dove si iscrive alla Manual Art High School.

1930

- Avvenimenti storici e artistici: a un anno dal crollo di Wall Street, l'America è in piena crisi. Orozco lavora in California al Pomona College di Clermont.
- Vita di Pollock: approda a New York dove studia presso la Art Students League, seguendo i corsi di Thomas Benton.

1933

- Avvenimenti storici e artistici: il Presidente americano Roosevelt promuove il New Deal. In Germania Hitler prende il potere. I nazisti chiudono il Bauhaus. Matisse dipinge *La danza*.
- Vita di Pollock: vede Diego Rivera dipingere un murale a Rockefeller Center, cosa che rafforza il suo già pronunciato interesse per i muralisti messicani.

1935

- Avvenimenti storici e artistici: Orozco e Siqueiros partecipano a New York al Congresso degli Artisti Rivoluzionari.
- Vita di Pollock: inizia a lavorare (la collaborazione continuerà fino al 1942) per il Federal Art Project of the Work Progress Administration (WPA) un progetto del governo statunitense per aiutare gli artisti rimasti senza lavoro durante la depressione economica.

1936

- Avvenimenti storici e artistici: secondo mandato per Roosevelt. Scoppia la Guerra Civile spagnola. Frank Lloyd Wright inizia Casa Kaufmann a Mill Run (Pennsylvania).
- Vita di Pollock: vede due fondamentali mostre del Museum of Modern Art: *Cubism and Abstract Art* e *Fantastic Art, Dada and Surrealism*.

1937

- Avvenimenti storici e artistici: Picasso dipinge Guernica, ispirato al bombardamento del Paese spagnolo da parte dei tedeschi, fiancheggiatori dei franchisti.
- Vita di Pollock: inizia un trattamento psichiatrico per curare i suoi problemi di alcolismo, che tuttavia non riuscirà mai a superare.

1938

- Vita di Pollock: accetta di essere ricoverato in un ospedale di White Plains, a nord di New York per disintossicarsi dall'alcol.

1939

- Avvenimenti storici e artistici: in Spagna la guerra civile è vinta dai franchisti. Hitler invade la Polonia: scoppia la Seconda Guerra Mondiale.
- Vita di Pollock: torna a vedere più volte Guernica di Picasso, esposto alla Valentine Gallery in occasione della raccolta di fondi a favore dei rifugiati della Guerra cVile spagnola. Visita anche un'altra importante mostra del pittore spagnolo al Museum of Modern Art.

1940

- Avvenimenti storici e artistici: l'Italia entra in guerra a fianco della Germania. I tedeschi occupano la Francia. Mirò comincia la serie delle *Costellazioni*.
- Vita di Pollock: al Museum of Modern Art osserva lavorare il muralista messicano Orozco in vista della mostra *Twenty Centuries of Mexican Art*. Attraversa un momento di grande depressione in cui beve molto e lavora poco.

1941

- Avvenimenti storici e artistici: la Germania attacca la Russia, mentre il Giappone alleato dei tedeschi, bombarda a sorpresa Pearl Harbor: entrano in guerra anche gli Stati Uniti.
- Vita di Pollock: a una mostra del Museum of Modern Art sulla *Indian Art of the United States*, osserva alcuni artisti navajo mentre eseguono dei disegni di sabbia sul pavimento.

1943

- Avvenimenti storici e artistici: disfatta tedesca a Stalingrado. Armistizio tra Italia e alleati.
- Vita di Pollock: tiene la sua prima personale alla Galleria Art of This Century, aperta l'anno precedente a New York da Peggy Guggenheim, dalla quale si vede offrire un ottimo contratto che gli permette di dipingere a tempo pieno. Vi espone una quindicina di dipinti a olio oltre a numerose opere su carta, tutte realizzate tra il 1941 e il 1943. Tra la fine di dicembre e l'inizio di gennaio dell'anno successivo dipinge un murale per la casa newyorkese di Peggy Guggenheim.

1944

- Avvenimenti storici e artistici: sbarco alleati in Normandia. Muoiono Kandinskij e Mondrian.
- Vita di Pollock: il Museum of Modern Art acquista *The She-Wolf*, la prima sua opera venduta a una collezione pubblica.

1945

- Avvenimenti storici e artistici: gli Stati Uniti sganciano la bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki: fine del secondo conflitto mondiale.
- Vita di Pollock: tiene la seconda personale alla Galleria Art of This Century di New York.

1946,

- Vita di Pollock: terza personale alla Art of This Century, in cui l'anno dopo seguirà la quarta e ultima della serie. Prima esposizione all'annuale *Exhibition of Contemporary American Painting* del Whitney Museum di New York.

1947

- Vita di Pollock: espone le due serie *Abbonac Creek* e *Sound in the grass*.

1948

- Avvenimenti storici e artistici: fondazione dello Stato di Israele e inizio della guerra arabo-israeliana. In India, Gandhi viene assassinato. Max Ernst prende la cittadinanza statunitense.
- Vita di Pollock: al ritorno dalla Guggenheim in Europa e la conseguente chiusura dell'Art of This Century, passa la galleria di Betty Parsons. Qui presenta anche alcune opere eseguite con la nuova tecnica del dripping come *Alchemy*, *Cathedral*, *Comete* e altre. Per la Betty Parsons Gallery esporrà fino al 1952.

1950

- Avvenimenti storici e artistici: inizia la guerra di Corea. Matisse vince il primo premio alla Biennale di Venezia.
- Vita di Pollock: espone tre dipinti nel padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia. Accetta di farsi fotografare e filmare da Hans Namuth mentre lavora.

1951

- Vita di Pollock: è tra gli artisti divenuti noti come il gruppo degli Irascibili, che protestano contro la politica espositiva del Metropolitan Museum of Art di New York riguardo all'arte contemporanea.

1952

- Avvenimenti storici e artistici: il critico americano Rosenberg definisce l'Action Painting. Prima personale di Warhol.
- Vita di Pollock: lascia la Betty Parsons Gallery per la Janis Art Gallery, dove espone per la prima volta.

1953

- Avvenimenti storici e artistici: muore Stalin. Si conclude con un armistizio la Guerra di Corea. A New York apre la mostra *Dada 1916-1923*.
- Vita di Pollock: alcune sue opere sono incluse in una mostra itinerante del Museum of Modern Art che tocca varie capitali europee.

1956

- Avvenimenti storici e artistici: l'Unione sovietica invade l'Ungheria. A New York, Franklin Lloyd Wright inizia a costruire il Solomon Guggenheim Museum.
- Vita di Pollock: dal 1954 dipinge poco. Muore una sera d'agosto al volante di un'auto, dopo essersi messo alla guida ubriaco.

CONSIDERAZIONI FINALI

Concludo queste dissertazioni di sfaccettata articolazione dialettica, fornendo in calce un breve sintetico scritto di presentazione sull'Astrattismo e riportando alcune significative frasi di citazioni famose, appartenenti a Kandinskij e Pollock, che rispecchiano l'autorevolezza magniloquente alla base del loro enorme e immenso talento artistico genialmente controtendenza e controcorrente.

L'ASTRATTISMO

Indichiamo come astratto tutto ciò che è ottenuto per astrazione, quindi ciò che è privo di corrispondenza con la realtà oggettiva e con i dati dell'esperienza sensibile. Nelle arti figurative è astratto tutto ciò che non ha nessuna corrispondenza con la realtà retinica, con ciò che il nostro occhio può riconoscere e osservare e che perciò rimanda al mondo concreto. Quindi di conseguenza, entriamo nel mondo dell'astrazione, ovvero delle idee, del sentimento, delle emozioni e dello spirito, che non hanno una forma concreta. Se in un quadro, anche dello stile più criptico e incomprensibile, si trova anche solo un minimo rimando alla realtà concreta, esso non è più astratto bensì figurativo, perché ci rimanda al mondo delle figure. L'Astrattismo nasce a Monaco per intuizione di Kandinskij, nel 1910. In Olanda nel 1919, Piet Mondrian sarà invece il capofila di un gruppo che elaborerà la tendenza astrattista in maniera differente. Le correnti principali, che nascono e si sviluppano sull'ideale astratto sono quindi due: l'Astrattismo lirico e l'Astrattismo geometrico.

L'ASTRATTISMO LIRICO: MONACO, GRUPPO DER BLAUE REITER

Se dobbiamo tracciare una strada nella genesi dell'Astrattismo, dobbiamo guardare agli esperimenti espressionisti dei Fauves, dove il colore aveva già assunto un forte livello di libertà e una predominanza rispetto al dato concreto dell'immagine reale. Nonostante tutto però, quelle opere rimanevano dentro i confini dell'arte figurativa. Non è un caso, che i primi tentativi artistici di colui, che è riconosciuto come il fondatore dell'Astrattismo, Vasilij Kandinskij, nascano nel solco del linguaggio dei Fauves. Di origine russa, l'artista si trasferisce in Germania a Monaco e nel 1910 ha a grande intuizione dell'Astrattismo. In *Montagna* del 1909, vediamo gli ultimi risultati del lungo percorso di allontanamento dalla realtà in favore di una autonomia del valore espressivo del colore, della linea e della forma. Siamo a un passo dalla fuga dal concreto. La leggenda racconta che Kandinskij rientrando al mattino nel suo studio fu colpito da una visione eccezionale. Trovo infatti, sul cavalletto davanti a sé un quadro senza alcun oggetto riconoscibile, composto solo da armonie di colori, forme e linee. Dopo poco si accorse, che era semplicemente un quadro sistemato al contrario sul cavalletto per un errore della governante. Ma, la folgorazione da mela newtoniana rimase. Eureka. Poco tempo dopo, l'artista realizzò la grande impresa dipingendo il primo acquerello astratto. Kandinskij trovava nella spontaneità dell'infanzia e nell'arte etnica delle

fonti di ispirazione. Successivamente, insieme a Franz Marc fonderà il gruppo Der Blaue Reiter (Il Cavaliere azzurro) nel quale si svilupperà la corrente dell'Astrattismo lirico (poetico). La scelta del nome non è casuale: il cavaliere è un rimando all'eroe romantico, che cavalca verso la libertà dello spirito, idea ulteriormente rafforzata dal colore azzurro, simbolicamente collegato alla profondità interiore e alla meditazione. Kandinskij si ispira molto alla musica, che ritiene affine alla pittura. Questa convergenza è individuabile anche nei titoli dei suoi quadri astratti: *Impressione*, *Improvvisazione*, *Composizione*. Quando ascoltiamo la musica classica possiamo farci trasportare da essa, senza bisogno di saperne la storia: è sul filo delle sensazioni che compiamo un vero e proprio percorso spirituale. Kandinskij vuole fare la stessa cosa tramite colori, forme e linee, vuole introdurci in un percorso di sensazioni che risuonino dentro di noi. È del tutto inutile cercare un oggetto o un significato o un senso dentro un quadro astratto: esso vuole solo essere un'esperienza in grado, tramite il senso della vita, di fare risuonare le nostre emozioni e di fare parlare la nostra interiorità. Insomma, un approccio fortemente poetico (lirico) all'esperienza della realtà.

L'ASTRATTISMO GEOMETRICO

Spostandosi in Olanda, qualche anno dopo l'intuizione di Kandinskij, troviamo un artista di nome Piet Mondrian. Egli compie un percorso diverso da quello del russo, ma che lo porta comunque a raggiungere risultati astratti. Senza fare troppi giri di parole, ci si può affidare alle immagini della serie di dipinti detta "dell'albero". Si vede come il primo tentativo veda Mondrian rappresentare l'albero con un forte impatto espressivo, con un linguaggio drammatico che ci rimanda all'Espressionismo tedesco di Die Brücke. Il secondo e il terzo tentativo rappresentano una prima svolta, in quanto il colore avvizzisce in una tavolozza dominata dai toni prima grigi e poi ocre, ricordandoci un po' la scomposizione del soggetto fatta a partire dalla sintesi della sua struttura tipica del Cubismo analitico. Se cubisti, dopo il Cubismo analitico, erano tornati indietro restituendoci il soggetto nel Cubismo sintetico, ecco che Mondrian invece, nel quarto e nel quinto tentativo, va avanti scomponendo ulteriormente lo spazio assorbendo dentro di esso al soggetto, arrivando infine a una rappresentazione ordinata e geometrizzata. L'ultimo passo rappresenta la sintesi estrema. Ricompaiono i colori, quelli primari, dati a tinte piatte e campigli entro forme che non si spingono oltre il quadrato o il rettangolo. Al contrario di Kandinskij, Mondrian non cerca di creare dentro di noi una narrazione di sensazioni. Al contrario cerca, tramite il percorso di estrazione geometrica, di allontanarci da tutto ciò che è sensibile per portarci in un universo mentale fatto di forme e colori puri, che rimandano alla contemplazione e alla pace dell'anima. Siamo di fronte probabilmente, all'esempio più estremo di pittura idealizzata, perché quella di Mondrian è una pittura che rappresenta un'idea. La realtà del quadro serve come tramite per proiettarci in uno spazio vuoto per mezzo della totale assenza di stimoli visivi e sensoriali.

CITAZIONI EMBLEMA

“Creare un’opera d’arte è creare il mondo”.

“L’arte oltrepassa i limiti nei quali il mondo vorrebbe comprimerla e indica il contenuto del futuro”.

“L’artista deve esercitare non solo i suoi occhi, ma anche la sua anima”.

“Di tutte le arti la pittura astratta è la più difficile. Richiede che tu sappia disegnare bene, che tu abbia una maggiore sensibilità per la composizione e i colori e che tu sia un vero poeta”.

“In ogni quadro è misteriosamente racchiusa un’intera vita, una vita piena di dolore e di dubbi, di ore di entusiasmo e di luce”.

“Il colore è un mezzo di esercitare sull’anima un’influenza diretta. Il colore è la tastiera, gli occhi sono il martelletto, l’anima è un pianoforte con molte corde. L’artista la mano che suona, toccando un tasto o l’altro, per provocare vibrazioni nell’anima”.

(Kandinskij)

“Dipingere è un’azione di autoscoperta. Ogni buon artista dipinge ciò che è”.

“L’artista moderno lavora per esprimere un mondo interiore. In altri termini: esprime il movimento, l’energia e le altre forze interiori”.

“Se dipingi il tuo inconscio, le figure devono per forza emergere”.

“La pittura è uno stato dell’essere,. La pittura è una scoperta di sé”.

“L’inconscio è un elemento molto importante per l’arte moderna e penso che le pulsioni dell’inconscio abbiano grande significato per chi guarda un quadro”.

“Non ho paura di apportare modifiche al quadro, di rovinarlo, perché esso ha una sua propria vita”.

(Pollock)



www.andreuccettiart.it