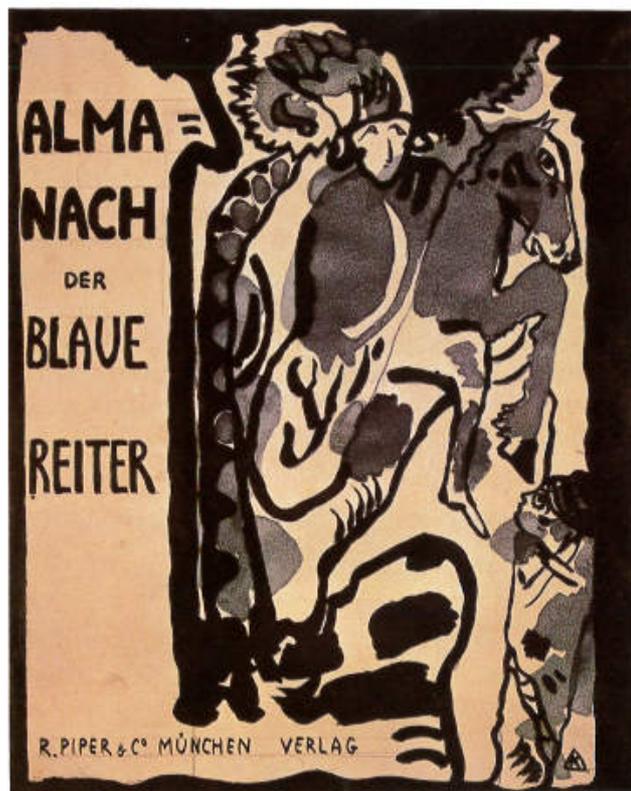


# 1908

Wilhelm Worringer pubblica *Astrazione ed empatia*, che oppone l'arte astratta a quella figurativa come il ritiro dal mondo all'impegno in esso: l'Espressionismo tedesco e il Vorticism inglese elaborano questa polarità psicologica in modi diversi.

“Ho sorpreso un pensiero solitario”, scrisse dal fronte della Prima guerra mondiale (dove presto sarebbe stato ucciso) l'espressionista tedesco Franz Marc (1880-1916), “posato come una farfalla nel cavo della mano; il pensiero che già molto tempo fa vissero uomini che possedevano la seconda vista e amavano l'astratto come noi. Nei nostri musei etnici ci sono alcune cose silenziose che ci guardano con occhi familiari. Come furono possibili questi prodotti di una pura volontà di astrazione?” Per quanto strano, questo pensiero non era del tutto nuovo: Marc fa eco alle “corrispondenze” del poeta francese Charles Baudelaire e le idee di un'affinità tra le arti astratte, degli artisti tribali come alter ego dell'artista moderno e di una primordiale volontà di astrazione sono tutte in armonia con una dissertazione scritta nel 1908 dallo storico dell'arte tedesco Wilhelm Worringer (1881-1965). Il collegamento non è accidentale, come chiarisce un'altra lettera di Marc. Agli inizi del 1912 scrive infatti al collega russo Vasilij Kandinskij (1866-1944), con cui nel 1911 a Monaco ha fondato l'associazione di artisti Der Blaue Reiter (Il Cavaliere azzurro): “Sto leggendo *Astrazione ed empatia* di Worringer, una bella testa, di cui abbiamo molto bisogno. Pensiero meravigliosamente disciplinato, conciso e attuale, molto attuale”.

Worringer non era precisamente un avvocato degli espressionisti tedeschi. Quando furono attaccati da un antimodernista sciovinista nel 1911, li difese come annunciatori di una nuova era caratterizzata dall'assunzione di forme elementari, dall'interesse per l'arte tribale e, soprattutto, dal rifiuto della “visione razionalista” che egli riteneva troppo dominante dal Rinascimento fino alla pittura neoimpressionista. Per il resto Worringer lasciò nel vago i termini della sua affiliazione; per esempio, nella prefazione del 1910 ad *Astrazione ed empatia* notò soltanto un “parallelismo” con “i nuovi traguardi dell'espressione”. Comunque questo parallelismo indicava una “necessità interiore” del momento e questa tendenza metafisica era condivisa dagli artisti del Cavaliere azzurro, che spesso scrissero della loro arte in termini di “risveglio spirituale”. Questo era ancora più evidente nell'*Almanacco del Cavaliere azzurro* che Marc e Kandinskij pubblicarono nel 1912 con in copertina l'immagine di un cavaliere azzurro di Kandinskij ispirata dalle immagini popolari di San Giorgio [1]. Oltre a opere espressioniste, questa influente raccolta di saggi e illustrazioni presentò l'arte



1 • Vasilij Kandinskij, studio finale per la copertina dell'*Almanacco del Cavaliere azzurro*, 1911. Acquarello, inchiostro di china e matita su carta, 27,6 x 21,9 cm

tribale del Pacifico del Nordest, Oceania e Africa, l'arte dei bambini, il teatro d'ombre egizio, maschere e stampe giapponesi, sculture e incisioni medievali tedesche, arte popolare russa e vetri votivi bavaresi. Kandinskij era particolarmente interessato a queste due ultime forme, mentre la sua compagna Gabrielle Münter (1877-1962) era fortemente attratta dall'arte dei bambini, la cui immediatezza emotiva cercava di trasportare nei propri quadri.

Un approccio metafisico all'arte era praticato anche da Die Brücke (Il Ponte), l'altro importante gruppo di espressionisti tedeschi. Capitanato da Ernst Ludwig Kirchner, era stato fondato a Dresda nel 1905 e comprendeva Fritz Beyl (1880-1966), Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), tutti ex studenti di

▲ 1900

1900-1909

architettura e dispersi a Berlino otto anni dopo. La tendenza metafisica è già chiara dai nomi dei due gruppi: Il Cavaliere azzurro era il nome di una tradizionale figura della rivelazione cristiana ("Al cospetto delle nuove opere rimaniamo come in sogno", scrisse Marc in un prospetto per l'*Almanacco*, "sentendo nell'aria il galoppo dei Cavalieri dell'Apocalisse"), mentre Il Ponte derivava il nome da Friedrich Nietzsche, che aveva affermato in *Così parlò Zarathustra* (1883-92) che "l'uomo è una fune tesa tra l'animale e il Superuomo - una fune su un abisso [...] egli è un ponte, non una meta". L'Espressionismo tedesco echeggiò gli interessi metafisici di *Astrazione ed empatia* anche in altri modi. Come Worringer, Marc espresse il mondo naturale come il luogo di un flusso primario, mentre per Kirchner il mondo urbano era un luogo di vitalità primitiva, ma questa insistenza sull'espressione non corrispose completamente con la concezione dell'astrazione di Worringer.

### Stili opposti

*Astrazione ed empatia* sviluppa due nozioni - *Einfühlung* o "empatia", derivata dallo psicologo e filosofo tedesco Theodor Lipps (1851-1914), e *Kunstwollen* o "volere artistico", derivato dallo storico dell'arte viennese Alois Riegl - per collegare diversi stili artistici a differenti "stati psichici". Attraverso la storia e la cultura, sostiene Worringer, due stili opposti - la rappresentazione naturalistica e l'astrazione geometrica - hanno espresso due atteggiamenti opposti - un impegno empatico nel mondo e un ritiro disgustato da esso. "Mentre la precondizione per la spinta all'empa-

tia è un felice rapporto panteistico di confidenza tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno", scrive Worringer, "la spinta all'astrazione è il prodotto di una grande inquietudine interna ispirata all'uomo dai fenomeni del mondo esterno [...] Possiamo descrivere questo stato come un immenso orrore spirituale per lo spazio". Questa condizione di orrore di fronte alla natura (Worringer era influenzato da Georg Simmel [1858-1918], il grande sociologo tedesco dell'alienazione) è molto diversa dallo stato di intimità con la natura che Gauguin, per esempio, proiettava sul primitivo. ▲ Secondo Worringer, l'uomo primitivo vede la natura come un caos ostile: "dominato da un immenso bisogno di tranquillità", l'artista tribale si rivolge all'astrazione come a "un rifugio dalle apparenze". Questa idea permette a Worringer di costruire una gerarchia problematica di cultura (come delineato in *La forma nel Gotico* [1910], il seguito di *Astrazione ed empatia*), con il primitivo al livello più basso. Il moderno tuttavia non era posto al livello più alto: al contrario, "caduto in basso per orgoglio di conoscenza, l'uomo [moderno] è ora come perso e indifeso di fronte al mondo come l'uomo primitivo". Di conseguenza, secondo Worringer, anche l'artista moderno cerca di arrestare e separare il flusso dei fenomeni, di astrarre e preservare la stabilità delle forme: spinto dalla "necessità interiore" e dall'"orrore dello spazio", anch'egli si volge all'astrazione. Questo resoconto è molto diverso dalle posteriori celebrazioni dell'arte astratta, il cui umanesimo trionfale Worringer sfida in anticipo.

Ma questa versione dell'astrazione si addice veramente al Cavaliere azzurro, come Marc e Kandinskij [2] pensavano? Forse fu



2 • Vasilij Kandinskij,  
*Con tre cavalieri*, 1911  
Inchiostro e acquerello su carta,  
26 x 32 cm

▲ 1909

più importante per Il Ponte, se si sostiene che Kirchner e colleghi usarono gli elementi astratti – colori irreali, prospettive inconsuete – per registrare la “necessità interiore” e l’“orrore dello spazio”. Come Worringer, Kirchner dipinse spesso la modernità come primitiva, non solo nella figura della prostituta primitiva ereditata da Manet e Gauguin via Matisse e Picasso, ma anche nelle strade della città moderna dove, per osservatori come Simmel, la prostituta era emblema di una generale regressione. Proprio come il mondo naturale, secondo Worringer, appariva caotico ai primitivi, così, secondo Kirchner, anche il mondo urbano appariva caotico ai moderni (l’industrializzazione tedesca fu veloce e furibonda durante le prime due decadi del secolo). In *La strada, Dresda* [3] Kirchner evoca Dresda come un confronto vitale ma agitato: masse disordinate delimitano il quadro e bloccano la sua espansione, mentre alcune figure, per lo più donne con volti che sembrano maschere, piombano su di noi (la bambina è particolarmente strana). Con il suo spazio distorto e arancio-rosso sporco, il quadro è tinto di ansietà spesso associata alla pittura di Edvard Munch, il precursore norvegese degli espressionisti. Allo stesso tempo le figure suggeriscono anche l’“atteggiamento blasé” che Simmel ascriveva alla “vita mentale” della città moderna. “Il tipo metropolitano”, sostenne Simmel in un famoso saggio del 1903, “sviluppa un organo che lo protegge contro le correnti minacciose e le contraddizioni del suo ambiente esterno”. *La strada* può evocare una corrente simile nella linea elettrica che corre intorno alle figure e lungo la strada in arancio, verde e blu. In parte stimolo nervoso, in parte scudo protettivo, questa linea isola gli abitanti della città e insieme li collega: suggerisce un tipo paradossale di alienazione che unisce. Questo effetto diventa ancora più estremo nelle “Strade” che Kirchner dipinse a Berlino dopo il suo trasferimento in questa città, con altri membri del Ponte, nel 1911: i colori dei quadri diventano più aspri, le prospettive più perverse (adattò • Cubismo e Futurismo ai suoi intenti) e le figure (spesso prostitute e loro clienti) sono più ansiosi-blasé. Se qui vi è un nuovo tipo di bellezza moderna, come ha sostenuto lo storico dell’arte Charles Haxthausen, è anche, almeno in parte, una bellezza terribile.

Ancora, per Worringer l’astrazione serviva ad alleviare gli shock provocati dal caos del mondo. Kirchner, d’altra parte, accostò l’astrazione per registrare questo stimolo, dunque per intensificarlo. L’astrazione del Cavaliere azzurro è ulteriormente diversa: Marc si mosse attraverso l’astrazione alla ricerca di un legame con il mondo naturale, mentre Kandinskij cercava una comunione con il regno spirituale. Per entrambi l’isolamento degli esseri umani era un problema da superare, non una condizione da approfondire. “Noi cerchiamo”, scrisse Kandinskij nel 1909, “forme artistiche che rivelino la compenetrazione di queste forze collegate tra loro”. Piuttosto che astrazione *contro* empatia, dunque, il Cavaliere azzurro proponeva un’estetica dell’astrazione *come* empatia – con la natura e/o con lo spirito. (Da questo punto di vista erano in linea con l’“empatia astratta” già suggerita dallo Jugendstil o dall’Art Nouveau a Monaco che avevano influenzato Kandinskij). Gli artisti del Cavaliere azzurro cercarono un’equazione di sentimento



3 • Ernst Ludwig Kirchner, *La strada, Dresda, 1908*  
Olio su tela, 150,5 x 200 cm

e forma, una riconciliazione tra “necessità interiore” e mondo esterno; Kandinskij insisteva che i “contenuti” stessi della sua arte sono “ciò che lo spettatore vive o sente sotto l’effetto delle combinazioni di forma e colore del quadro”. Questa è una delle ragioni per cui assunsero la musica, che ebbe grande spazio nell’*Almanacco*, come paragone estetico. Di nuovo, questo non significava rovesciare i poli worringeriani di astrazione e empatia, ma riunirli: come afferma Kandinskij nell’*Almanacco*: “Realismo = Astrazione; Astrazione = Realismo”.

### Compenetrazione panteistica

Se Kandinskij aspirava a un mondo trascendente dello spirito, Marc scavava nel mondo immanente della natura. Guidato innanzitutto da Gauguin, Marc definì il suo progetto nel 1910 come “una compenetrazione panteistica nel flusso di sangue pulsante nella natura, negli alberi, negli animali, nell’atmosfera”. Per tracciare questo flusso elaborò due tipi di disegno: prima una linea fluente, organica e ariosa influenzata da Matisse e Kandinskij; poi una più costretta, geometrica e nervosa influenzata da Picasso e Robert Delaunay (come Kirchner, Marc adattò il Cubismo ai suoi fini). Anche Marc escogitò un simbolismo del colore per modulare gli stati del flusso: il blu era “severo” e “spirituale”, il giallo “gentile” e “sensuale”, il rosso “brutale” e “grave”. Sebbene questo sistema intuitivo fosse sessualizzato in maniera schematica (il blu era maschile, il giallo femminile), permise a Marc, nei pochi anni che gli rimasero, di produrre un numero di quadri di animali tra i più belli della tradizione occidentale. Essi comunque non comportano tanto un’“animalizzazione dell’arte” (Marc) quanto un’umanizzazione della natura: più che una comunione empatica con la natura, suggeriscono una proiezione espressiva da parte dell’artista. Nel 1853 lo studioso di estetica inglese John Ruskin aveva criticato questo tipo di proiezione come “errore patetico”; poco dopo il 1913 anche Marc si interrogò sulla questione:

▲ 1903, 1907

● 1909, 1911

▲ 1913

Esiste idea più misteriosa per un artista che immaginare come la natura si riflette negli occhi di un animale? Come vede il mondo un cavallo, come un'aquila, o un cane? [...] Chi sa se il daino vede il mondo in modo cubista? È il daino che vede, dunque il paesaggio deve essere "dainomorfo". La logica artistica di Picasso, Kandinskij, Delaunay, Burljuk [artista russo associato al Cavaliere azzurro], ecc. è perfetta. Essi non "vedono" il daino e non gli importa. Proiettano il loro mondo interiore – che è il nome di una condanna. Il naturalismo fornisce l'oggetto. Il predicato [...] è raramente trattato.

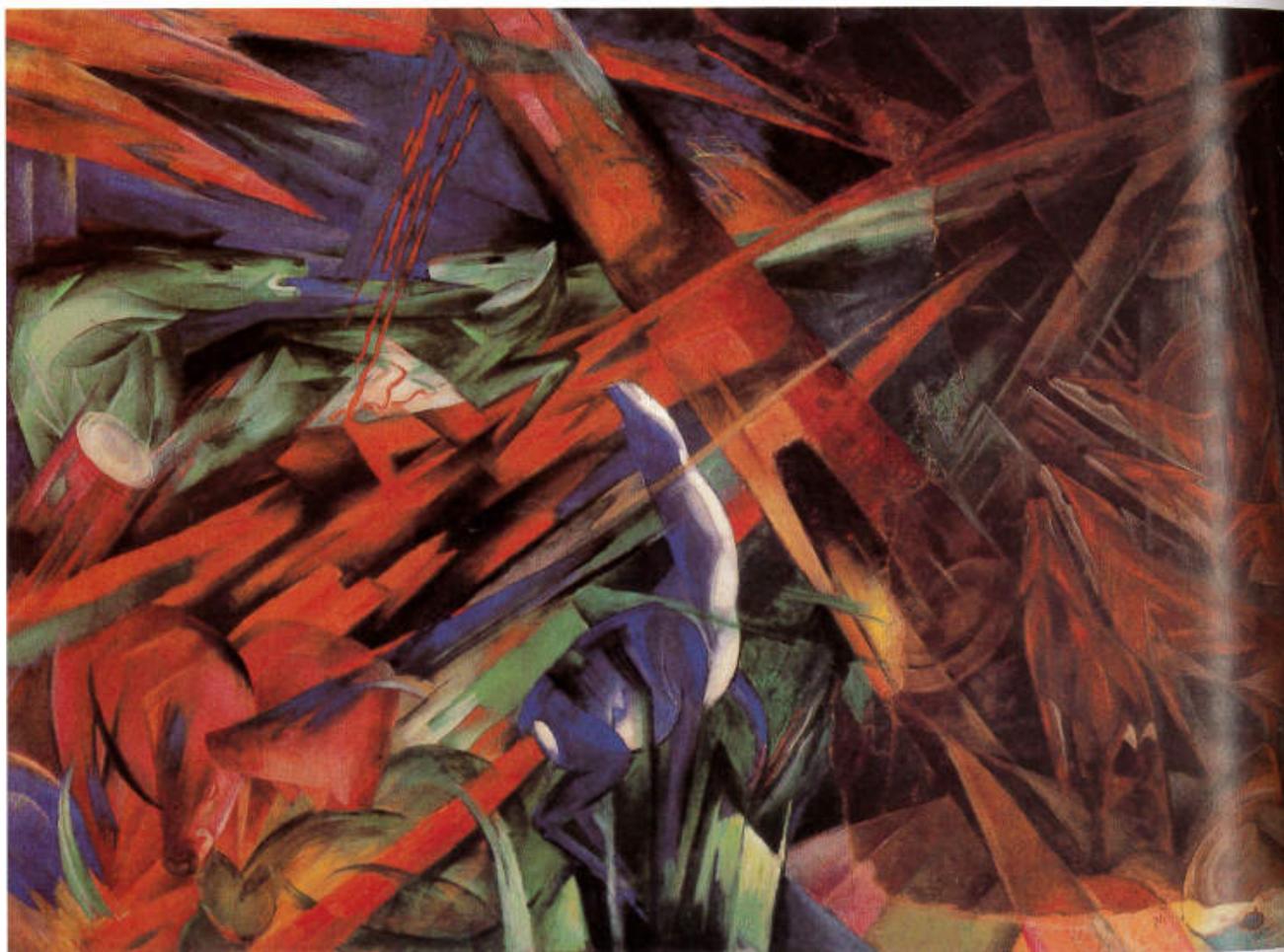
Piuttosto che un'espressione imposta, Marc cercò un'astrazione empatica che potesse ricomporre pittoricamente sé e l'altro. Un ideale senza dubbio impossibile, ma un quadro come *Il destino degli animali* [4] evoca una sorta di "compenetrazione panteistica". Qui però il punto comune tra umano e animale sembra essere il dolore o l'angoscia – anche gli alberi sembrano macellati. Infatti sul retro della tela Marc ha annotato: "e tutti gli esseri ardonò di sofferenza", come se, allo stesso modo della tensione urbana in Kirchner, la sofferenza naturale in Marc fosse qualcosa che unisce

tutte le creature. E ancora, la disperazione stessa di quest'opera indica la definitiva separazione tra gli esseri: dopo tutto, la sofferenza è individuale e solitaria nei suoi effetti. Nella sua ricerca dell'empatia Marc raggiunge i suoi limiti: l'altro animale è rivelato precisamente come altro, inumano, al di là dell'empatia. Anche questo non è astrazione contro empatia, ma neppure astrazione come empatia. L'empatia ha fallito e l'astrazione diventa qui il segno di questo limite.

#### Disumanizzazione come diagnosi

Alla fine, il modello di astrazione contro empatia si addice meno all'Espressionismo tedesco che al Vorticism inglese, un movimento – così chiamato dal poeta e critico Ezra Pound (1885-1972) e diretto dal prolifico pittore-scrittore Wyndham Lewis (1882-1957) – che incluse tra gli altri gli scultori Jacob Epstein (1880-1959) e Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) e il pittore David Bomberg (1890-1957). Il legame con Worringer non è così tenue come può sembrare. Nel gennaio 1914 il poeta e critico T. E. Hulme (1883-1917), un associato al Vorticism, tenne una conferenza a

1900-1909



4 • Franz Marc, *Il destino degli animali*, 1913  
Olio su tela, 194,3 x 261,6 cm

▲ 1930

Londra intitolata *L'arte moderna e la sua filosofia* che adattò *Astrazione e empatia* in difesa del Vorticismismo. Hulme – che, come Gaudier-Brzeska e Marc, sarebbe morto nella guerra che di fatto mise fine sia al Vorticismismo che all'Espressionismo – divideva l'arte moderna in due stili opposti – quello organico (la sua versione dell'empatia) e quello geometrico (la sua versione dell'astrazione). Come Worringer, sosteneva dunque che questi stili corrispondono a due opposti "atteggiamenti" – un "insipido ottimismo", dominante dal Rinascimento, che pone l'uomo al centro della natura, e un antiumanesimo inflessibile, emergente nell'arte vorticista, che valorizza "un senso di separazione di fronte alla natura esterna".

"Ciò che lui diceva", affermò Lewis di Hulme, "io lo facevo" – benché, di nuovo, fosse stato Worringer a porre i termini estetici per entrambi. In *Nuovi ego*, un testo pubblicato su *Blast* (1914), il giornale al vetriolo del Vorticismismo, Lewis presentò la propria parabola worringeriana. Essa riguarda due figure complementari, un "selvaggio civilizzato" e un "cittadino moderno"; nessuno dei due è "sicuro", poiché entrambi vivono in una "indeterminatezza di spazio". Anche il selvaggio civilizzato è capace di alleviare la sua insicurezza con un'arte della figura astratta a "semplice nero proiettile umano", mentre il cittadino moderno vede che "la vecchia forma dell'egotismo non si addice molto alle condizioni che prevalgono oggi". Lewis conclude la sua parabola con un credo worringeriano: "Tutto chiaro, emozioni ben definite fanno assegnamento sull'elemento della stranezza e della sorpresa, e sul distacco primitivo. La disumanizzazione è la diagnosi principale del Mondo". Gli espressionisti erano d'accordo con questa diagnosi, ma Lewis vedeva la disumanizzazione come una soluzione ancor più che come un problema: per sopravvivere alla propria disumanizzazione, l'età moderna deve disumanizzare ancora di più; deve portare al limite "la stranezza e la sorpresa, e il distacco primitivo".

Lewis raramente rinunciò del tutto alla figura umana. I suoi primi "disegni" spesso manifestano una tensione tra figura e contesto, come se il corpo, mai sicuro, fosse preso tra definizione, erompendo come forma autonoma, e dispersione, venendo invaso dallo spazio. Lentamente, comunque, Lewis astrae la figura, come per temprarla in un "semplice nero proiettile umano". Talvolta questo indurimento sembra venire dall'esterno, come nel *Vorticista* (1912), in cui il corpo pare scolpito in forma astratta da un mondo ostile. Talvolta sembra venire dall'interno, come in *Disegno vorticista* (1914 ca.), in cui il corpo sembra guidato all'astrazione da una volontà innata. In una figura particolarmente concentrata, *Il nemico delle stelle* [5], i due tipi di corazza sembrano convergere. Da un lato, con una testa simile a un ricevitore, la figura pare reificata dall'esterno, la pelle trasformata in uno scudo; dall'altro, priva di organi e braccia, pare anche reificata dall'interno, con la sua struttura ossea trasformata in "alcuni astratti rapporti meccanici" (come ha notato una volta Hulme di queste figure). Comunque questo "nemico delle stelle" è l'opposto del Cavaliere azzurro che Kandinskij evoca su un pendio teso verso il cielo; qui Lewis suggerisce un'astrazione della figura che è davvero antiempatia.



5 • Windham Lewis, *Il nemico delle stelle*, 1913

Penna e inchiostro su carta, 41 x 20 cm

#### III • BIBLIOGRAFIA

- Charles W. Haxthausen (a cura di), *Media Culture and Metropolis*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990
- T. E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (1924), Routledge & Kegan Paul, London 1987
- Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Windham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1979
- Vasilij Kandinskij e Franz Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, trad. it. SE, Milano 1988
- Jill Lloyd, *German Expressionism: Tradition and Modernity*, Yale University Press, New Haven-London 1991
- Rose-Carol Washon Long (a cura di), *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of the National Socialism*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1985
- Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, trad. it. Einaudi, Torino 1975