

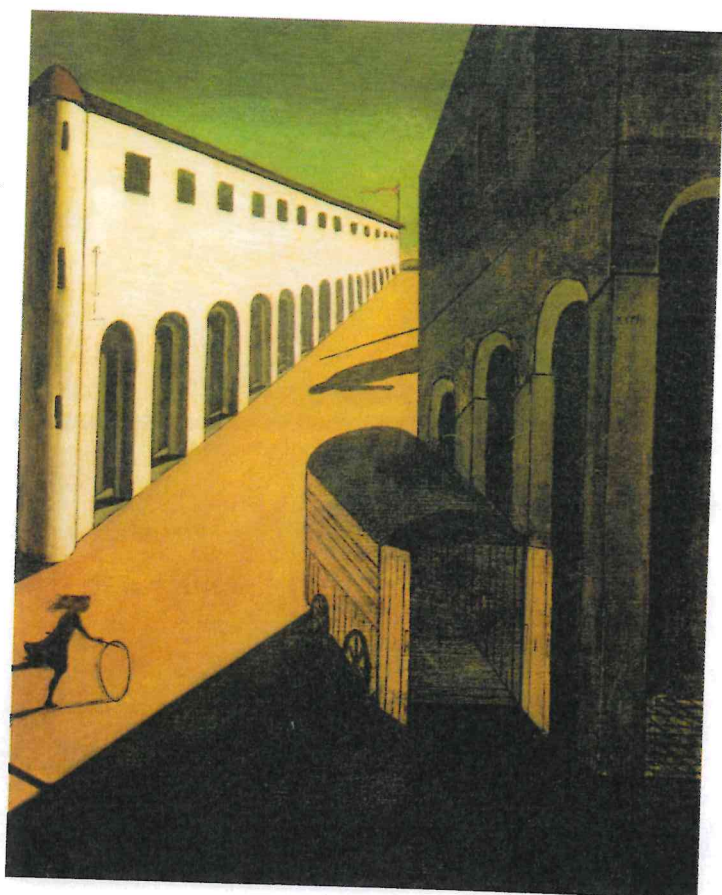
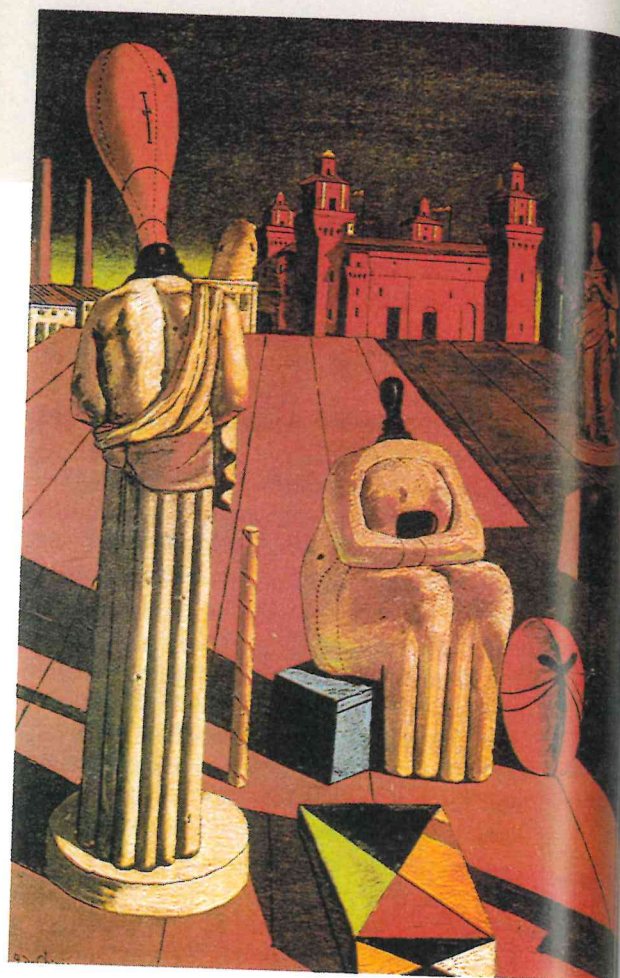
► Fig. 132 Giorgio de Chirico, «Le muse inquietanti», 1917, olio su tela, 97 x 66 cm, Milano, Collezione Mattioli

La Metafisica, seconda per importanza tra le avanguardie storiche italiane dopo il Futurismo, nacque a Ferrara intorno al 1916, dall'incontro avvenuto nell'ospedale militare di quella città fra Giorgio de Chirico e Carlo Carrà. Si aggiunsero successivamente il giovane Filippo de Pisis e il fratello di de Chirico, Andrea, più noto col nome di Alberto Savinio. Anche Giorgio Morandi, a Bologna, visse una breve ma significativa esperienza metafisica.

La Metafisica presenta, fin dall'inizio, caratteristiche radicalmente opposte a quelle del Futurismo; alla bellezza della velocità e del rumore, all'ottimismo del progresso tecnico-scientifico dell'industria e della macchina, sostituisce infatti una pittura fatta di silenzio e di attesa, in cui tutto appare avvolto in una strana e ambigua atmosfera di immobilità.

▼ Fig. 131 Giorgio de Chirico, «Mistero e malinconia di una strada», 1914, olio su tela, 71 x 84,5 cm, New Canaan, Collezione privata

Il termine «metafisica» trova la sua giustificazione nelle parole del suo rappresentante più significativo, Giorgio de Chirico, che in un scritto del 1918 ricorda gli anni vissuti a Parigi, prima del suo rientro in Italia a causa della guerra:



«Intorno a me la masnada internazionale dei pittori moderni si arrabattava stupidamente tra formule sfruttate e sistemi infecondi. Io solo, nel mio squallido *atelier* della rue Campagne-Première, cominciavo a scorgere i primi fantasmi di un'arte più completa, più profonda, più complicata [...] più metafisica».

È già dai primi anni Dieci, a Parigi, che cominciano dunque a svilupparsi i primi fermenti del movimento, che affonda le sue radici nella conoscenza dei testi di Nietzsche e di Schopenhauer e nell'interesse di de Chirico per il filone più esoterico, simbolista e romantico della pittura francese di fine Ottocento.

Soltanto nel clima un po' straniato e quasi irreal della guerra, tra gli antichi monumenti e le splendide piazze di Ferrara, l'idea della Metafisica giunge a completa maturazione.

L'intellettuale Ardengo Soffici segnalò la presenza dei due fratelli de Chirico nella cittadina romagnola a un amico pittore, Carlo Carrà, che già da qualche tempo era alla ricerca di un linguaggio diverso rispetto a quello futurista. A Ferrara si trovava inoltre un altro giovane, Filippo de Pisis, originario del posto che, dotato di notevole ingegno e di grande entusiasmo, appariva ancora incerto tra la carriera letteraria e quella artistica.

► Fig. 133 Carlo Carrà, «L'idolo ermafrodito», 1917, olio su tela, 65 x 42 cm, Milano, Collezione privata

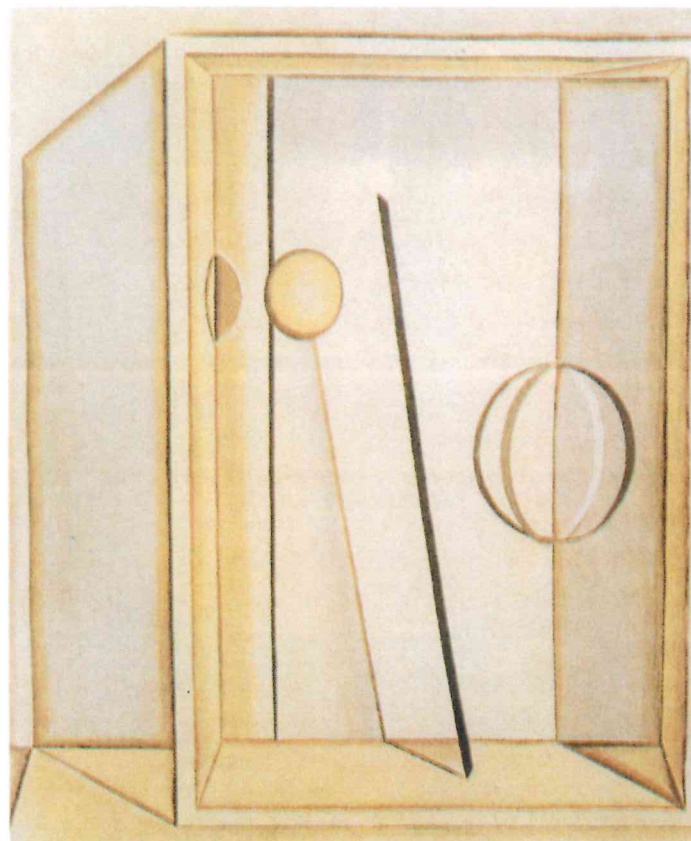
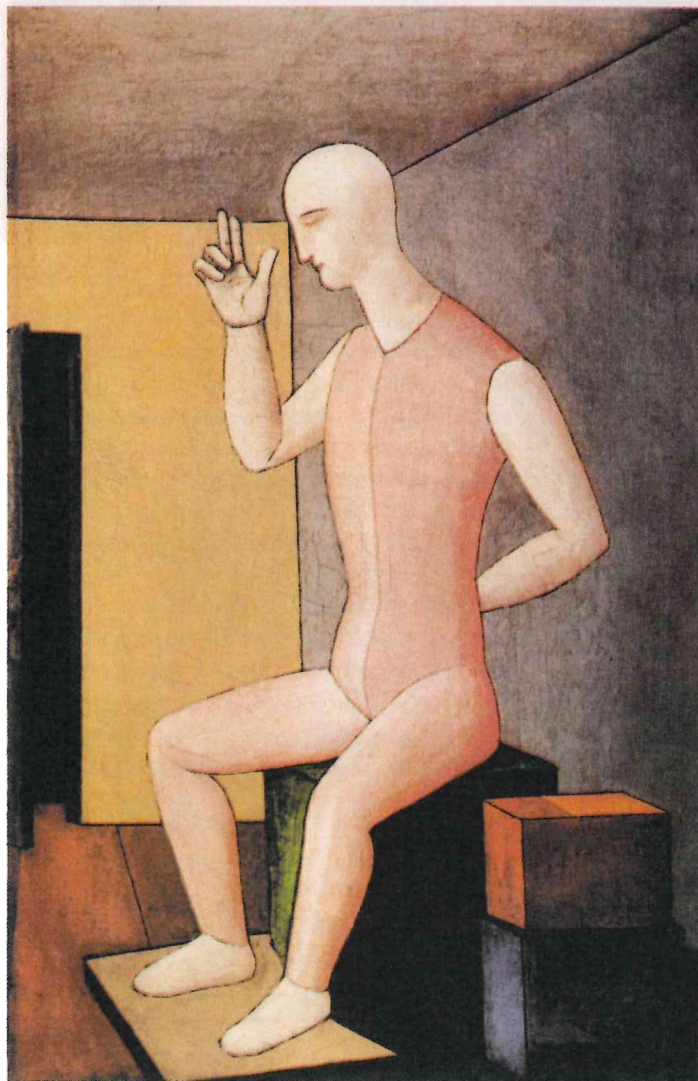
I quattro si incontrarono e, attratti da una reciproca consonanza di idee, diedero vita ad una fitta rete di scambi, riflessioni e riferimenti, che si tradusse anche in un'intensa attività teorica su riviste e manifesti, che accompagnò l'intera vita del gruppo. De Pisis celebrò la nascita del movimento raccontando come «in una serena settecentesca villa patriziale del suburbio [...] i pittori de Chirico e Carrà in grigioverde alternavano gli ozi militareschi alle pitture metafisiche», appearing forse ai loro superiori militari «un tantino malati di mente».

Nelle pitture di questi artisti le cose e le forme più banali suggeriscono infatti alla coscienza rivelazioni inaspettate, il cui significato è ben oltre le apparenze reali, in una dimensione metafisica, appunto. Essi rappresentano oggetti e figure concreti, perfettamente riconoscibili, prelevandoli dal loro contesto abituale per ricomporli in modo del tutto arbitrario, producendo un effetto di straniamento e incomprensione.

Piazze deserte, contornate da edifici e porticati bui e profondi che proiettano ombre scure e minacciose, fanno da scenario a situazioni assolutamente improbabili [► fig. 131] in cui la presenza umana è quasi inesistente, sostituita da manichini, attori «senza voce, senza occhi, senza volto» [► fig. 132], frutto di un montaggio composito tra oggetti di diversa origine. Una luce ferma e priva di vibrazione atmosferica illumina queste prospettive false e aberranti, conferendo alla scena un tono di vago mistero.

Numerosi sono anche i soggetti di interni, in cui automi e manichini sono nuovamente protagonisti [► fig. 133], insieme ad oggetti quotidiani o a solidi geometrici [► fig. 134], la cui forma pura ed essenziale acquista, grazie alla luce, una più salda definizione plastica.

Per gli artisti della Metafisica, la pittura non è uno strumento di imitazione e conoscenza del reale; essendo dotata di un linguaggio completamente autonomo, essa costruisce il proprio mondo, che vive in uno spazio irreali e fuori dal tempo, nella mente e nell'intelletto umano.



► Fig. 134 Giorgio Morandi, «Natura morta», 1918, olio su tela, 65,5 x 55 cm, Milano, Collezione Jucker

14 Dada

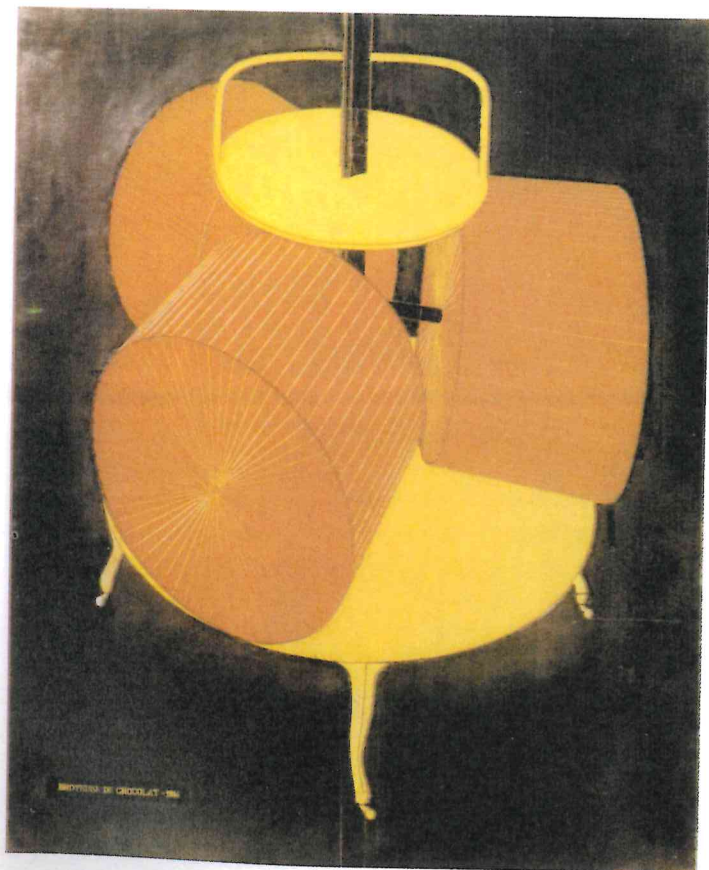
► Fig. 136 Marcel Duchamp, «Ruota di bicicletta», 1913, *ready made* rettificato, ruota su sgabello, altezza 1,26 m, New York, Sidney Janis Gallery

In un'Europa dilaniata dal primo grande conflitto mondiale l'unica isola di pace era la neutrale Svizzera che a quell'epoca divenne rifugio di innumerevoli personaggi irregolari: disertori pacifisti, emigrati politici, giovani intellettuali ribelli. È lì, e precisamente a Zurigo, che nel 1916 nasce il movimento Dada, la prima avanguardia del Novecento che a differenza delle altre correnti è contestazione totale di tutti i valori costituiti, e in primo luogo proprio dell'arte.

All'inizio del 1916 Hugo Ball, un giovane letterato tedesco rifugiato, aprì a Zurigo il «Cabaret Voltaire», un circolo letterario e artistico d'avanguardia destinato ad ospitare le mostre e le manifestazioni del movimento più audace del Novecento. Intorno a Ball si raccolsero, tra gli altri, il rumeno Tristan Tzara, teorico ed esponente di spicco, lo scultore alsaziano Hans Arp, e il pittore rumeno Marcel Janco.

Ma il carattere internazionalista del gruppo – punto di forza del Dadaismo – si accentuò grazie all'incontro con Marcel Duchamp, Francis Picabia e Man Ray.

▼ Fig. 135 Marcel Duchamp, «Macinatrice di cioccolato n. 2», 1914, olio e filo su tela, 65 x 117 cm, Filadelfia, Museum of Art, Louise and Walter Arensberg



Già nel 1913-14, prima ancora che sorgesse il gruppo di Zurigo, Duchamp, a Parigi e poi a New York, aveva realizzato i suoi primi *ready mades* [► fig. 136] (termine che significa «già pronto», ovvero non progettato ma semplicemente «scelto» dall'artista) e Picabia aveva creato le sue prime pitture «meccanomorfe» [► fig. 137]. A loro si era aggiunto ben presto l'americano Man Ray, ironico creatore di paradossali oggetti d'arte, come il suo «Cadeau» (regalo), un ferro da stiro irto di chiodi e strappato ad ogni utilità pratica [► fig. 138].

La parola «dada» comparve per la prima volta in «Cabaret Voltaire», una raccolta letteraria e artistica che uscì a Zurigo nel giugno del 1916. Secondo una testimonianza di Arp del 1921 la parola sarebbe stata trovata da Tzara «l'8 febbraio 1916 alle 6 di sera», e Tzara da parte sua aggiunge di averla scovata casualmente nel vocabolario Larousse, in una pagina del quale – secondo un altro testimone – era incidentalmente scivolato un tagliacarte. Una parola trovata a caso non dovrebbe avere un significato nascosto, e lo stesso Tzara nel *Manifesto Dada*, pubblicato nel 1918, afferma che «Dada non significa nulla».

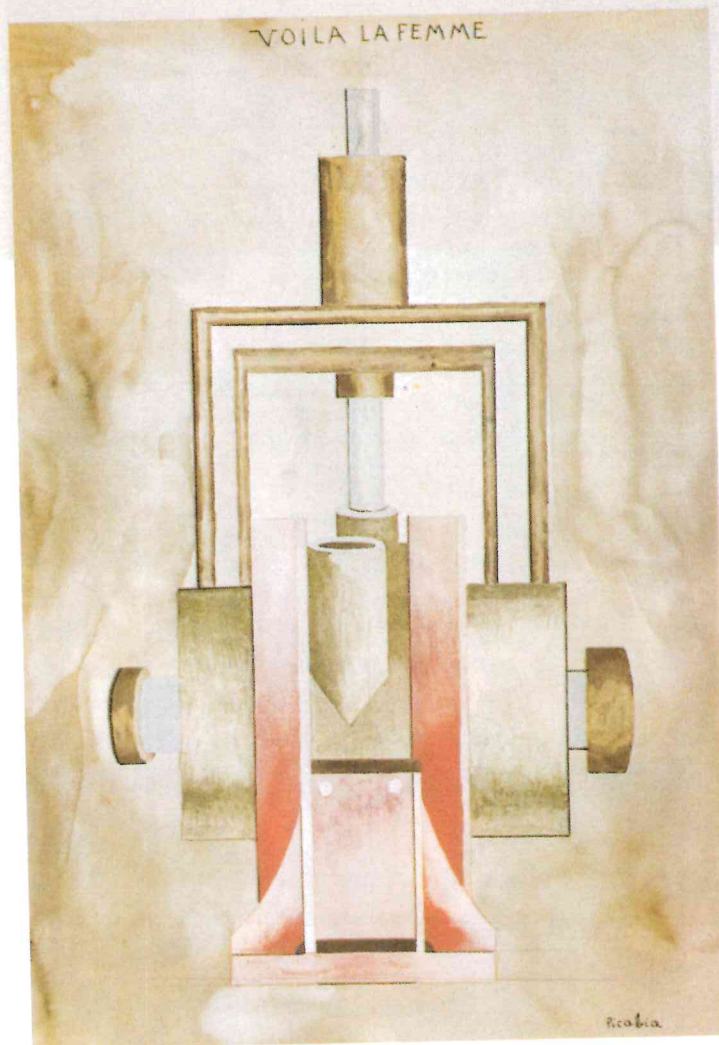
Tuttavia, attorno all'origine della parola si è

generata una vera e propria questione, alimentata peraltro, e con molta ironia, dagli stessi artisti del gruppo. «Dada» potrebbe infatti indicare la parola «mamma» (più propriamente «tata», balia, come è detta in qualche regione italiana), il cavallino a dondolo (dalla voce francese *dada* che indica un cavalluccio giocattolo dei bambini), ma potrebbe anche derivare dall'intercalare affermativo che i ragazzi rumeni (Tzara e Janco) ripetevano incessantemente: «da, da», che nelle lingue slave significa «sì». In ogni caso, a prescindere dalla sua origine, il termine «dada» costituisce una parola elementare, scelta da un gruppo il cui scopo primo era di scandalizzare e scuotere il pubblico borghese.

Dada è quindi anti-artistico, anti-poetico, anti-letterario e programmaticamente anti-sociale. All'artista dadaista non interessa realizzare un capolavoro o produrre opere d'arte intese in maniera tradizionale. Egli rifiuta anche i procedimenti artistici convenzionali e li sostituisce con nuovi modi di creare: il *collage*, l'*assemblage*, il *ready-made*, il rayogramma, il fotomontaggio, ecc.

Quando Duchamp trasforma in «opere d'arte» oggetti comuni, scelti nella loro nuda e semplice banalità – come una ruota di bicicletta [▶ fig. 136] o uno scolabottiglie in ferro –, mediante l'operazione di estrarli dal loro contesto abituale e di apporvi la sua firma, di fatto mette in crisi il concetto di opera d'arte, contestandone il senso e la funzione. Decontestualizzandoli e collocandoli in un luogo consacrato all'arte (museo, galleria, ecc.), gli oggetti perdono ogni rapporto con la funzione originaria, assumendo così un nuovo senso. L'arte non è una cosa ma un pensiero, un gesto compiuto dall'artista, e come tale è carico di ogni possibile interpretazione. Un oggetto, quindi, non ha un valore artistico in sé (paradossalmente tutto può essere arte), ma lo assume col giudizio formulato da un soggetto creatore.

Dopo l'armistizio, essendo venuta meno la ragione che giustificava la loro presenza a Zurigo, molti artisti dadaisti si ritrovarono a Berlino, mentre altri si trasferirono a Colonia e a Parigi. Nel dicembre del 1919 Tzara, accolto «come un messia», giunse a Parigi. Fu l'ultima stagione di Dada. L'incontro con i giovani poeti che si erano raccolti intorno alla rivista «Littérature» – Aragon, Breton, Eluard e Soupault – segnò la fine di Dada e l'inizio di una nuova esperienza: il Surrealismo.

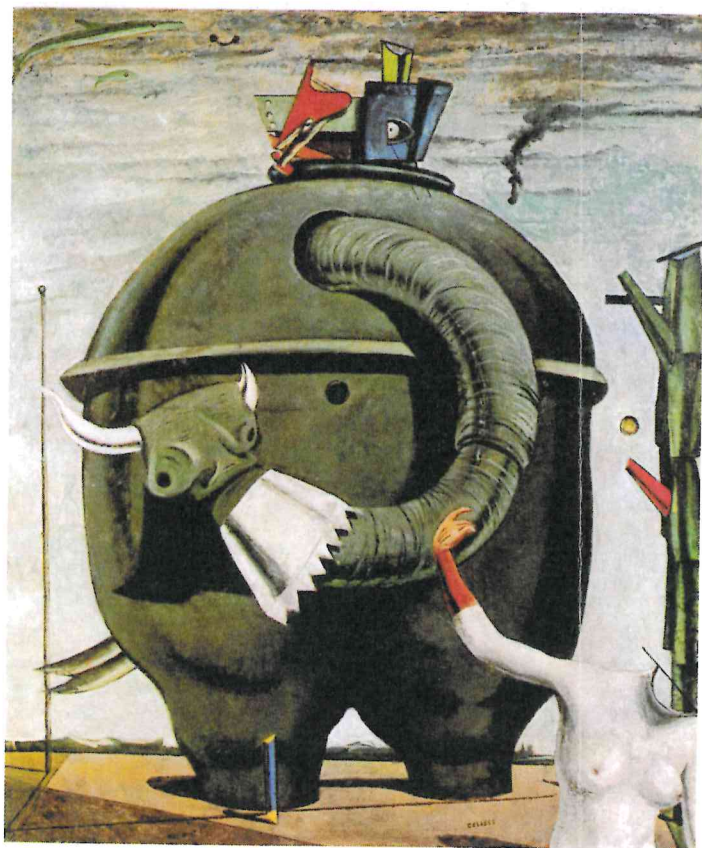


▲ Fig. 137 Francis Picabia, «Voilà la femme», 1915, acquerello, olio, guazzo, 48,5 x 73 cm, Parigi, Collezione privata



◀ Fig. 138 Man Ray, «Cadeau», 1921-1963, ready-made rettificato, Chicago, Collezione privata

15 Il Surrealismo



▲ Fig. 139 Max Ernst, «L'éléfante Célebes», 1921, olio su tela, 1,30 x 1,10 m, Londra, Collezione privata

«È ancora troppo presto per sapere quale sia stata l'effettiva portata storica di Dada – ha scritto nel 1951 il pittore statunitense Robert Motherwell – ma fin da adesso possiamo affermare che, per il fatto di aver dato l'avvio al Surrealismo, esso ha creato un nuovo clima culturale, di cui l'arte e la poesia non possono più oramai non tenere conto».

Il passaggio di mano tra Tristan Tzara e i poeti francesi Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard e, soprattutto, André Breton, vera guida spirituale e catalizzatore del gruppo surrealista, avvenne a Parigi nei primissimi anni Venti. Nonostante le numerose polemiche, i contrasti anche violenti e le inevitabili differenze che si imposero nel corso degli anni, molte delle posizioni di Dada permangono nel Surrealismo, anche se tutto acquista una fisionomia diversa.

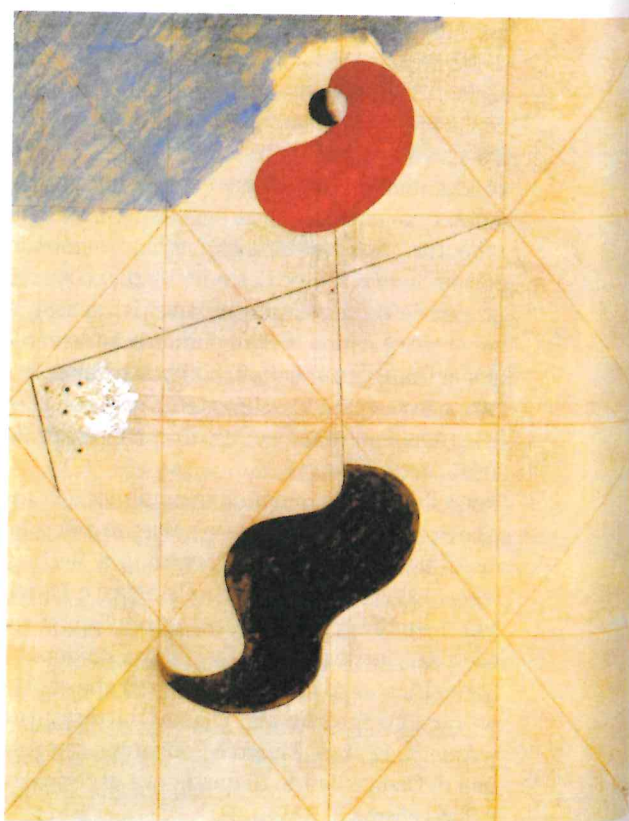
Alla negazione totale di Dada, il Surrealismo oppone infatti una decisa volontà di affermazione; al «niente» del Dadaismo, i surrealisti sostituiscono un progetto estetico concreto, un sistema di conoscenza basato sulla psicologia e sulla filosofia.

Il movimento – con un orientamento inizial-

mente letterario – nacque ufficialmente a Parigi nel 1924, anno di pubblicazione del *Primo Manifesto del Surrealismo* scritto e firmato da André Breton, ma già alcuni anni prima, nell'ambito delle manifestazioni organizzate dalla rivista «Littérature» (fondata nel 1919 da Aragon, Breton e Soupault), era cominciata la costituzione del gruppo.

Il Surrealismo, termine coniato dal poeta Apollinaire nel 1917, viene definito nel *Manifesto* come «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero; è il dettato del pensiero con l'assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale». In questa definizione è racchiuso il principio della poetica surrealista e il consapevole superamento della posizione Dada.

Il riscatto totale dell'immaginazione dal controllo razionale può essere attuato secondo i Surrealisti mediante il procedimento dell'automatismo psichico, che permette alle immagini provenienti dall'inconscio di fluire liberamente senza filtri e di essere registrate dall'artista.



► Fig. 140 Joan Miró, «Il Catalano» (Figura), 1925, olio su tela, 100 x 81 cm, Parigi, Musée-National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou



▲ Fig. 141 André Masson, «Armatura», 1925, olio su tela, 80 x 54 cm, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim



▲ Fig. 142 Yves Tanguy, «Mamma, papà è ferito», 1927, olio su tela, 92 x 73 cm, New York, Museum of Modern Art

Questo significa privilegiare, tanto nella produzione poetica, quanto in quella figurativa, quella dimensione inconscia sulla quale Freud aveva fatto luce: sogni, pulsioni, atti mancati, lapsus e quant'altro. Dare voce a questo mondo inconscio, mediante la tecnica dell'automatismo, permette all'artista surrealista di costruire di fatto un nuovo modello di realtà: una realtà assoluta, la «surrealtà», come la definisce Breton.

Il processo di trascrizione automatico aveva trovato una diretta anticipazione in Dada. I consigli di Tzara per «fabbricare» una poesia dadaista, semplicemente seguendo il filo della casualità e in piena libertà, erano già esempi di spontaneità e automatismo. Tuttavia se per Dada tale procedimento aveva lo scopo di scardinare qualsiasi tipo di logica convenzionale, per il Surrealismo si tratta di «rivelare tutto il meraviglioso» che la ragione nasconde.

Pur prendendo l'avvio, come abbiamo detto, da un programma dichiaratamente letterario, ben presto aderirono al movimento numerosi artisti. Già nel *Manifesto* del 1924 Breton aveva fatto il nome di Giorgio de Chirico (la cui pittura può essere considerata una importante anticipazione al Surrealismo), indicando fra i frequentatori del gruppo Picabia, Duchamp, Picasso, Man Ray, Max Ernst [► fig. 139], André Masson [► fig. 141] e Paul Klee. Anche lo spa-

gnolo Joan Miró [► fig. 140] era entrato in contatto con Breton piuttosto presto, fin dal 1923. Nel 1925 a Parigi venne allestita la prima collettiva ufficiale surrealista alla quale prese parte – oltre a molti degli artisti già citati – il pittore e scultore Hans Arp. L'anno successivo si unirono al gruppo René Magritte e Yves Tanguy [► fig. 142], e nel 1929 lo spagnolo Salvador Dalí.

Il Surrealismo, come del resto anche Dada, non impone limiti programmatici o stilistici, lasciando l'artista libero nella scelta dei suoi strumenti figurativi; vengono quindi impiegati i più diversi procedimenti, da quelli pittorici tradizionali e dalle proposte rivoluzionarie già utilizzate dai Dadaisti (*collage*, fotomontaggio, «oggetto trovato», ecc.), alle nuove tecniche «automatiche», come il *frottage*, inventato da Ernst, che consiste nello strofinare una matita o un carboncino dopo aver posto un foglio di carta a contatto con una superficie ruvida o irregolare.

Volendo fissare alcuni punti fermi, seppur generici, si può dire che la pittura surrealista segue fondamentalmente due strade: la prima figurativa, fondata sul processo di formulazione e associazione automatica delle immagini, la seconda invece astratta, fondata cioè sulla scrittura automatica diretta, entrambe talvolta percorse dallo stesso artista.

▼ Fig. 143 René Magritte, «Il tradimento delle immagini», 1928-29, olio su tela, 58,5 x 94 cm, Los Angeles, County Museum of Art



▼ Fig. 144 Paul Delvaux, «La donna con la rosa», 1936, olio su tela, 34,5 x 45 cm, Collezione privata



A partire dalla seconda metà degli anni Venti, e in particolare nel decennio successivo, le ricerche surrealiste si diffusero rapidamente oltre l'ambito parigino, soprattutto in Belgio con René Magritte [► fig. 143] e Paul Delvaux [► fig. 144], arrivando ad interessare anche l'America e il Giappone.

Verso la metà degli anni Trenta, dopo che Breton nel *Secondo Manifesto del Surrealismo*, pubblicato nel 1930, aveva dichiarato con fermezza le posizioni politiche del movimento, il Surrealismo giunse ad una esplicita posizione marxista.

I Surrealisti si trovarono così divisi tra l'impegno politico da una parte e la libera esplorazione delle coscienze individuali dall'altra. Ciò generò crisi, sconfessioni e fughe; eppure, nonostante i dissensi, l'orientamento generale del movimento non mutò.

Solo la seconda guerra mondiale e la conseguente dispersione degli artisti (soprattutto verso l'America) segnarono la reale disgregazione del gruppo, ma non la fine della poetica surrealista cui va il merito di averci proposto – come ha sottolineato Robert Bréchon – «un capovolgimento delle idee, delle immagini, dei miti, delle abitudini mentali che condizionano sia la conoscenza che abbiamo di noi stessi e del mondo, sia il nostro impegno in questo mondo».

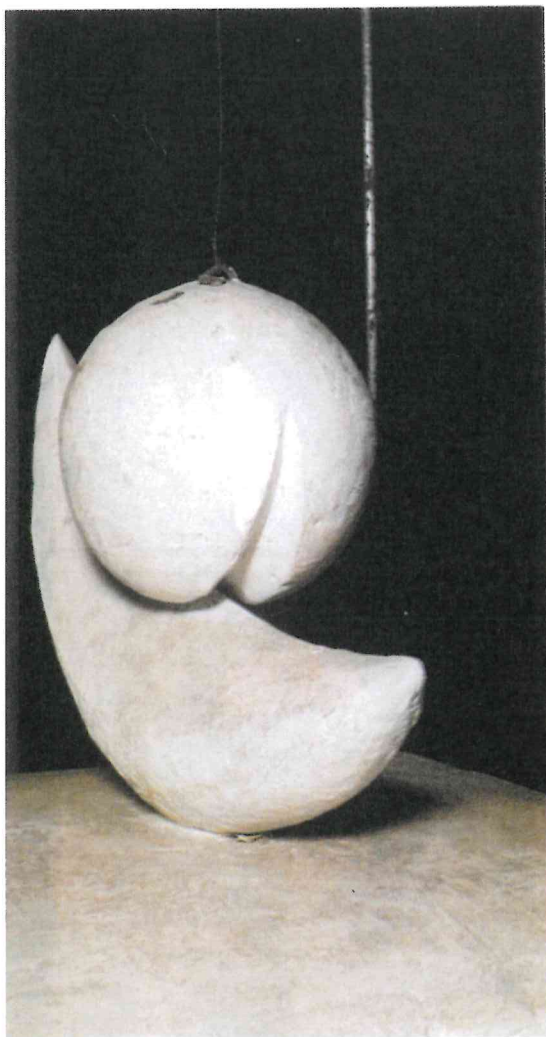
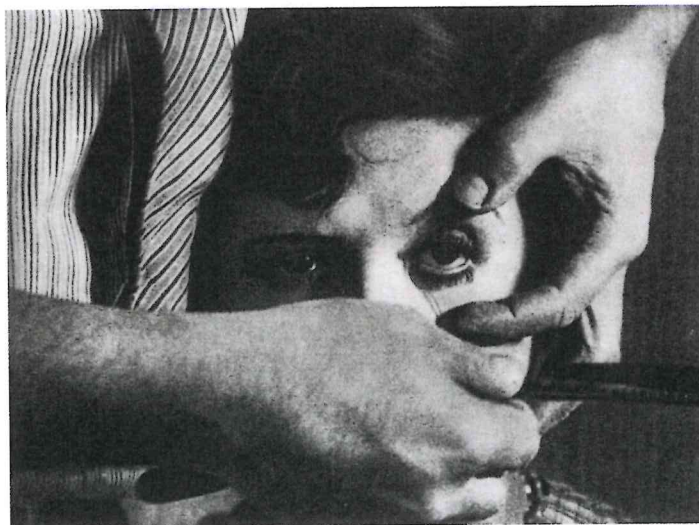
Libero nella scelta dei suoi strumenti espressivi, l'artista surrealista rivolge l'attenzione a quasi tutti i campi dell'arte e della cultura: dalla scultura alla fotografia, dal teatro al cinema. In ambito scultoreo lavorano nomi importanti, come Hans Arp, Hans Bellmer, lo svizzero Alberto Giacometti [► fig. 145], e personalità che pur affrontando frequentemente la pittura si cimentano anche nella plastica, come gli stessi Miró, Ernst, Dalí, ironici creatori di «oggetti a funzionamento simbolico».

La possibilità di allargare il campo degli interventi anche al cinema non è un'intuizione esclusiva del Surrealismo. In Europa, già a partire dagli anni Dieci e con maggior intensità negli anni Venti, si era sviluppata una complessa interazione fra questo nuovo strumento di comunicazione e le avanguardie artistico-letterarie.

Il Futurismo, per esempio, aveva tratto dal cinema non poche indicazioni per la messa in discussione dei valori estetici tradizionali; così lo stesso Dadaismo, per il quale però il confronto con questo nuovo strumento significava piuttosto negazione e irrisione dei valori della «odiata cul-

▼ Fig. 146 Fotogramma dal film «Un cane andaluso» di Luis Buñuel e Salvador Dalí

tura borghese». La novità portata dai Surrealisti sta principalmente in un diverso atteggiamento e in una differente valutazione delle possibilità offerte dal dispositivo cinematografico che diventa un interessante campo di sperimentazione ricco di inedite possibilità. Valorizzando le analogie che esistono tra cinema e sogno, tra i meccanismi della visione filmica e i meccanismi dell'inconscio, il Surrealismo ha avuto un ruolo fondamentale nel suggerire le più libere sperimentazioni in campo cinematografico. Molti rappresentanti del cinema surrealista provengono direttamente dal campo della pittura. È il caso, solo per ricordare i nomi più illustri, di Man Ray (*L'étoile de Mer*, 1928), Marcel Duchamp e Salvador Dalí. Altri sono invece fin dall'inizio coinvolti nello sperimentalismo



cinematografico, come Antonin Artaud (anche se è più noto per le sue elaborazioni teatrali), René Clair e, soprattutto, Luis Buñuel (1900-1983), autore di alcuni film in cui si ritrova la più coerente e chiara trasposizione dei tipici meccanismi poetici del Surrealismo.

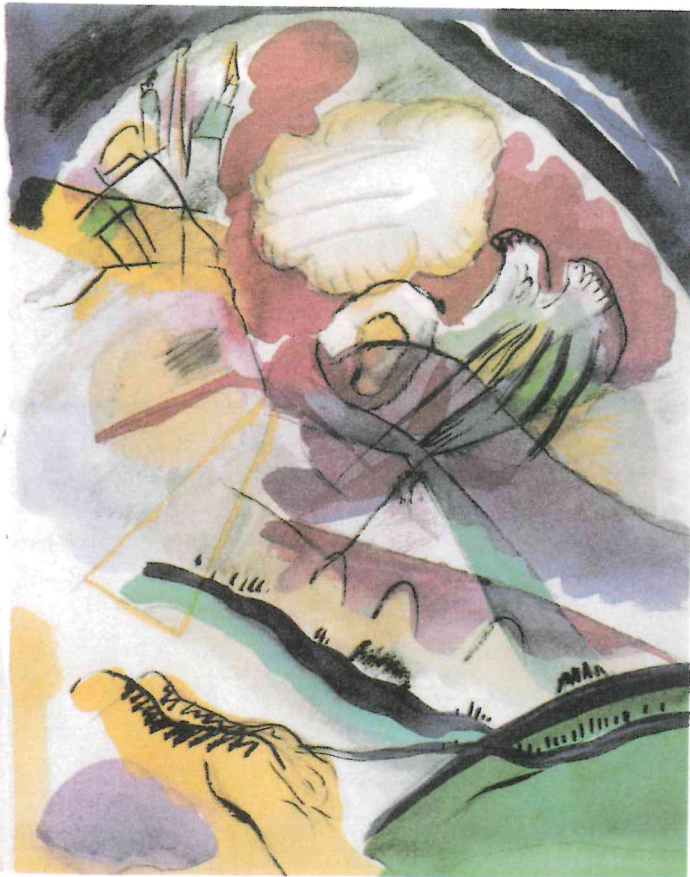
In *Un cane andaluso*, del 1928 [► fig. 146], il primo dei film di Buñuel (seguirà nel 1930 *L'âge d'or*) realizzato in collaborazione con Salvador Dalí, vi è un uso del montaggio e una tecnica di costruzione delle sequenze che sono l'equivalente filmico della *scrittura automatica*, cioè il libero accostamento, secondo i percorsi seguiti dall'inconscio e senza alcun controllo razionale, di immagini prese dai più disparati contesti. Nel celebre prologo del film, ad esempio, gli autori accostano due fotogrammi razionalmente inconciliabili; il primo mostra una nuvola lunga e sottile che passa davanti alla luna, mentre il secondo, provocando un fortissimo shock emotivo, fotografa l'immagine di una lama di rasoio che seziona in due l'occhio di una donna.

«*Un cane andaluso* è nato dall'incontro fra due sogni – scriverà Buñuel – uno mio e uno di Dalí [...], la sceneggiatura fu scritta in meno di una settimana secondo una semplicissima tecnica: non accettare alcuna idea, alcuna immagine in grado di portare a una spiegazione razionale, psicologica o culturale. Aprire le porte all'irrazionale. Accogliere solo le immagini che ci colpivano, senza cercare di capire perché».

◀ Fig. 145 Alberto Giacometti, «Sfera sospesa» (o «L'ora delle tracce»), 1930, gesso e metallo, altezza 61 cm, Zurigo, Kunsthau, Alberto Giacometti Stiftung

Con l'Astrattismo, uno dei fenomeni più caratterizzanti del secolo, ha fine il concetto di arte come imitazione della realtà poiché gli artisti appartenenti a questa tendenza vogliono portare all'esterno sentimenti interiori e manifestare le loro emozioni senza descrivere le forme delle cose. Essi inventano immagini capaci di toccare lo spirito dell'osservatore attraverso la carica impressa a segni e colori sulla superficie. Per la prima volta un movimento esclude la rappresentazione degli aspetti fenomenici (il Cubismo aveva mantenuto, e anzi sostenuto, il contatto con la realtà), libera il linguaggio figurativo dalla mimesi e ne fa un soggetto espressivo con i suoi stessi elementi costitutivi. Linea, colore, massa, vengono composti secondo un rapporto particolare e controllato per comunicare, attraverso una propria logica interna, emozioni e sensazioni. Non a caso, uno dei termini di riferimento dell'Astrattismo è la musica strumentale che, libera da ogni legame naturalistico, possiede una forte potenza espressiva.

▼ Fig. 95 Vasilij Kandinskij, «Acquerello senza titolo», 1913 ca., 30,2 x 24,7 cm, Monaco, Lembachhaus



L'Astrattismo nasce contemporaneamente in diverse parti d'Europa intorno al 1910. La questione delle date è abbastanza complessa ed è problematico anche stabilire quali artisti abbiano realizzato per primi quadri o sculture astratte. È comunque tra il 1910 e il 1914 che questo movimento acquista una fisionomia specifica ed entra nella storia dell'arte contemporanea.

In ambito tedesco, il gruppo storico più famoso è quello del Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro) che si costituisce a Monaco nel 1911. Al movimento, che si presenta esponendo in una galleria della capitale bavarese, partecipano artisti diversi tra cui Kandinskij [► fig. 95], Marc [► fig. 96], Macke, Klee [► fig. 97], Jawlensky [► fig. 98]: essi non hanno un programma preciso, ma un comune orientamento spiritualisti-

▼ Fig. 96 Franz Marc, «Cavallo Azzurro I», 1911, olio su tela, 112 x 84,5 cm, Monaco, Lembachhaus





Fig. 97 Paul Klee, «Föhn nella Marca», 1915, acquarello su cartone, 20 x 15 cm, Monaco, Lembachhaus

co; tra loro spiccavano Kandinskij e Marc, cui si deve anche la denominazione del gruppo. Racconta Kandinskij che chiamarono la formazione «entrambi amava» perché «entrambi amavano l'azzurro [...] a Marc piacevano i cavalli, a me i cavallieri». Le teorie del gruppo sono esposte nell'«Almanacco» pubblicato nel 1912; in questo momento sia Kandinskij, che più di ogni altro medita sul rapporto realtà-astrazione, che Marc e Jawlensky rinunciano raramente al riferimento figurativo, ma cominciano a subordinare il tema allo sviluppo di armonie coloristiche e di cadenze lineari. Nell'«Almanacco», fondamentale per intendere i problemi affrontati e le risoluzioni proposte dagli esponenti del «Blaue Reiter», sono di particolare interesse le questioni del Primitivismo e delle relazioni tra il linguaggio pittorico e il linguaggio musicale. Il tema della figurazione primitiva, già affrontato da diverse avanguardie, viene dibattuto e allargato sino a comprendere l'arte medievale, quella popolare russa e bavarese e l'espressione infantile. I disegni dei bambini (che Kandinskij colleziona) vengono considerati con particolare interesse perché comunicano in modo diretto emozioni e necessità interiori. Il rapporto con la musica è fondamentale per il

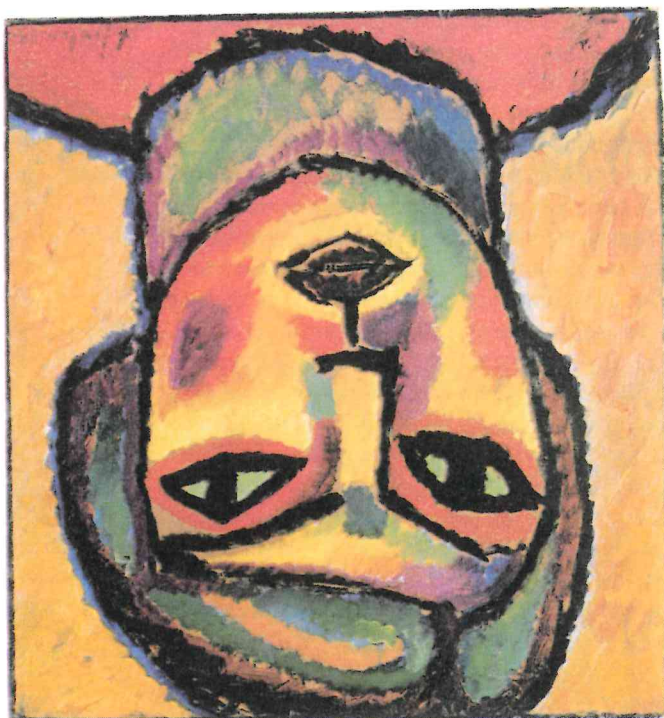


Fig. 98 Alexej Jawlensky, «Maturità», 1912, ca., olio su tela, 53,5 x 49,5 cm, Monaco, Lembachhaus

gruppo e genera una serie di riflessioni e sperimentazioni che portano forme, colori, linee a comporsi in una sorta di musica visiva per esprimere un insieme di emozioni, sensazioni, suggestioni simboliche. La storia del Cavaliere Azzurro fu di breve durata; nel 1914 venne organizzata l'ultima mostra del gruppo, nel 1916 Marc morì sul fronte francese e la prima guerra mondiale disperse i rappresentanti più significativi del movimento.

La meditazione estetica di Kandinskij, che all'epoca della formazione monacense era nel pieno della sua maturità intellettuale, viene esposta in un testo – *Lo spirituale nell'arte* – pubblicato nel dicembre del 1911. Molte delle idee che egli elabora sono già presenti negli ambienti artistici europei più avanzati, in Olanda è iniziata l'evoluzione di Mondrian (cfr. pp. 346-347), in Russia si stanno preparando il Suprematismo e il Ragguismo di Malevič e di Larionov (cfr. p. 274). Mostre, contatti, alleanze, scontri polemici, allargano la conoscenza e la diffusione dell'Avantgarde che diventa uno dei linguaggi che troverà maggiore sviluppo nell'arte di tutto il Novecento, investendo anche la decorazione e, quindi, il gusto del nostro tempo.



Confronti

Per capire l'Astrattismo

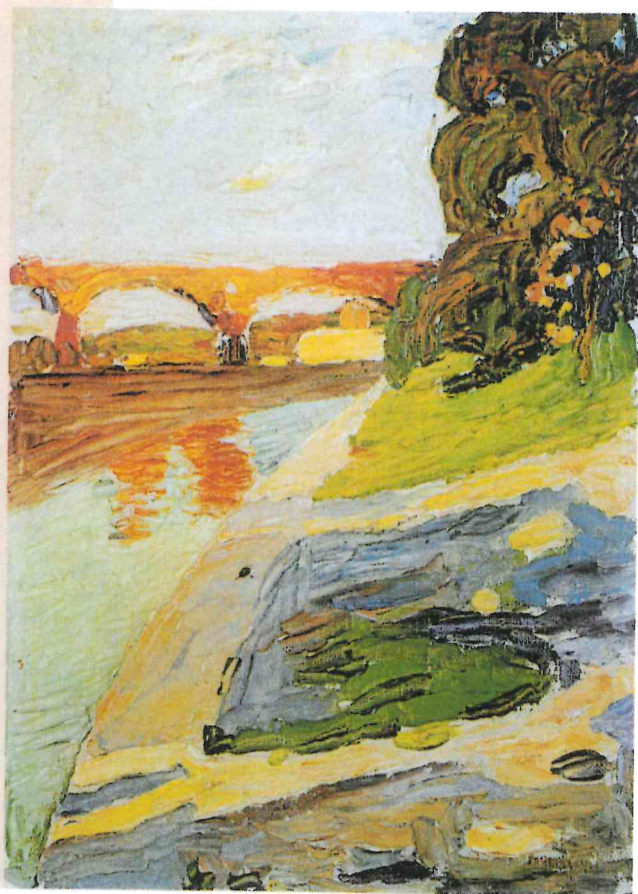
Protagonista principale del Blaue Reiter e figura chiave dell'Astrattismo è Vasilij Kandinskij. Attraverso una serie di opere che hanno per tema il paesaggio cercheremo di seguire il suo itinerario verso la cancellazione dell'immagine riconoscibile.

Nel «Ponte di Monaco» [► fig. 99] del 1901 si avverte la volontà di semplificazione del pittore e il suo tentativo di rendere per macchie sintetiche gli elementi del paesaggio. Nelle pennellate rapide e larghe e nella dimensione emotiva suggerita dalla composizione sembra di cogliere anche anticipazioni del Die Brücke. Nel dipinto si avverte che l'artista intende trasmettere uno stato d'animo emozionante: lo testimoniano l'albero a destra, greve e animato, e il ponte arancione che si specchia nell'acqua. Ma sono soprattutto le ampie campiture in primo piano ad attrarre l'attenzione: stese in modo apparentemente informe, non descrivono né il prato né il

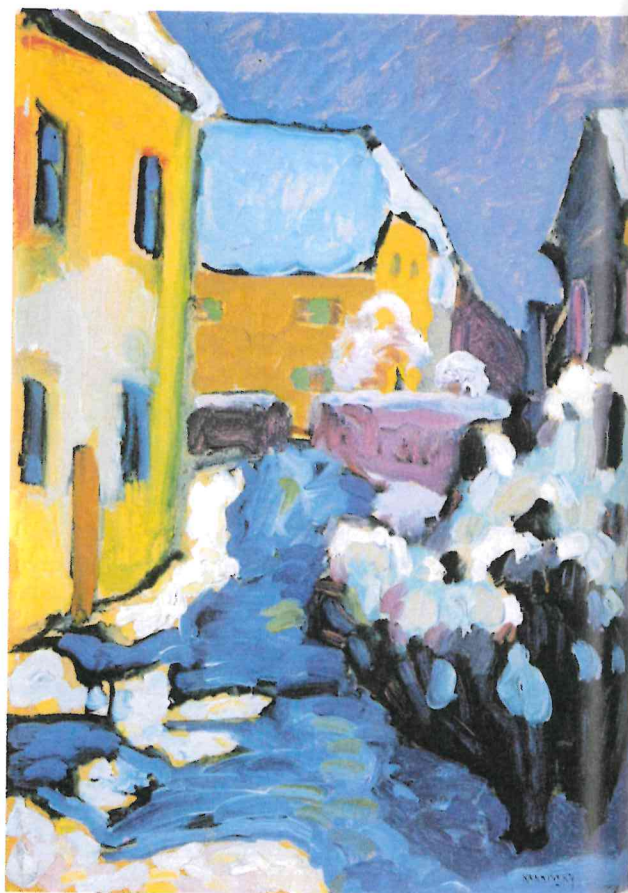
terreno che fiancheggia il fiume, ma nell'accostamento di forme e colori trasformano la realtà in un luogo di rivelazione dell'interiorità.

Alcuni anni dopo, nel 1909, l'artista realizza «Cimitero e canonica a Kochel» [► fig. 100], un quadro dalle forme semplificate come quelle del «Ponte di Monaco». In una visione dove la realtà è riconoscibile Kandinskij carica la pennellata di una tensione nuova e pare che voglia trasmettere sensazioni e cariche interiori attraverso il gesto del dipingere. Le case, la via, il cespuglio sono rappresentati da ampi segni vibranti; i colori, a volte pastosi, a volte, come nel cielo, stesi in modo frammentario tanto da far affiorare il supporto, sono intensi e violenti. Ancor più che nel quadro dedicato al «Ponte di Monaco», qui si sente forte, quasi urgente l'esigenza espressiva. La comunicazione non è angosciante come nei pittori del Die Brücke, ma diretta a liberare l'animo. Il paesaggio diventa

▼ Fig. 99 Vasilij Kandinskij, «Il ponte di Monaco», 1901, olio su cartone, 32,4 x 23,6 cm, Monaco, Lembachhaus



▼ Fig. 100 Vasilij Kandinskij, «Cimitero e canonica a Kochel», 1909, olio su tela, 44,4 x 32,7 cm, Monaco, Lembachhaus



► Fig. 102 Vasilij Kandinskij, «Paesaggio con macchie rosse II», 1913, olio su tela, 1,17 x 1,40 m, Venezia, Collezione Peggy Guggenheim

un pretesto attraverso il quale Kandinskij vuole manifestare la propria passione di fronte alle cose e alla vita.

Con «Paesaggio a Murnau I» [► fig. 101] l'artista si avvicina sempre più all'astrazione. Dipinta in un paese bavarese nel quale soggiorna a lungo, l'opera presenta case, strada, alberi, in un insieme di superfici colorate e accostate. Ormai le cose si riconoscono a fatica e i colori hanno perso ogni verosimiglianza. I toni, estremamente accesi, sono avvicinati con contrasti audaci; la composizione non attrae per quello che rappresenta, ma per l'intensità dei colori delle campiture. Le forme semplici, primitive, ricordano quelle dei disegni infantili; il processo di riduzione e di allontanamento dal dato concreto è ormai avviato per affrancare lo spirito da ogni legame materiale.

In «Paesaggio con macchie rosse II» [► fig. 102] del 1913, Kandinskij si libera dagli elementi oggettivi. I riferimenti reali – le montagne, le case – sono vaghi. Il motivo del paesaggio con chiesa è appena riconoscibile; il campanile viene trasformato in una forma allungata che sembra stringersi verso il margine della tela per raggiungere un mondo irreali. Il dipinto è giocato sui colori primari, leggeri e diluiti sul



fondo bianco. Una macchia rossa, al centro, è il punto focale della composizione e dà il titolo all'opera: Kandinskij attribuisce al rosso una forza espansiva che pulsa verso l'osservatore, contrariamente ai colori freddi, principalmente il blu, che sembrano ritirarsi verso il fondo. I rari segni naturalistici di questo paesaggio si trasformano in tratti abbreviati che sottolineano colore e forma, smaterializzando la realtà. Riprendendo la tradizione dei pittori romantici tedeschi, ma con mezzi comunicativi completamente diversi, l'artista presenta il paesaggio come impulso lirico, effusione spirituale.



► Fig. 101 Vasilij Kandinskij, «Paesaggio a Murnau I», 1909, olio su tela, 33 x 44 cm, Monaco, Lembachhaus