

I PITTORI

LE BATTAGLIE DEL CAVALIERE AZZURRO

Il gruppo del "Blaue Reiter", il Cavaliere Azzurro, si formò nel 1911 a Monaco di Baviera dopo la scissione della Neue Künstlervereinigung, nota formazione d'avanguardia, e fu fondato da Franz Marc e da Wassily Kandinsky con l'attiva partecipazione di giovani artisti tedeschi e russi. Il nome lo trovarono insieme Marc e Kandinsky e nacque come titolo di quell'Almanacco che i due pittori andavano progettando già in quell'anno e che uscì in una prima edizione nel 1912 ed in una seconda nel 1914. Solo in seguito esso venne adottato per indicare il gruppo e le mostre che esso organizzò e fece viaggiare per la Germania con l'appoggio di Herwarth Walden, direttore della rivista "Der Sturm", sin quando non fu disperso dallo scoppio della guerra.

A quanto pare, il nome venne fuori quasi da solo, un pomeriggio, davanti ad una tazza di caffè, sotto il pergolato della casa di Marc a Sindeldorf, e nacque dall'amore di Kandinsky per la immagine fiabesca dei cavalieri e da quello di Marc per la "pura" bellezza dei cavalli. In quanto al blu, era il colore che i due artisti preferivano, senza esitazioni. In realtà la scelta non era soltanto il frutto di un'illuminazione improvvisa o di un semplice richiamo a propensioni immotivate, ma testimoniava, essa stessa, la cosciente aspirazione verso una determinata sfera di ideali, perché il senso della nobiltà del sentire è intimamente connesso, nella tradizione cristiano-occidentale, all'idea del cavaliere, così come l'azzurro, sin dai tempi del Romanticismo, era assunto a simbolo dell'intensa aspirazione alla spiritualità. Non a caso, infatti, l'azzurro cavaliere che Kandinsky preparò per la copertina dell'Almanacco sembra il risultato della fusione delle tradizionali immagini di due mitici cavalieri, San Giorgio e San Martino.

L'Almanacco, alla cui redazione Marc e Kandinsky lavorarono con straordinario impegno e grande entusiasmo per più di un anno e che la critica ha sempre riconosciuto come uno dei più significativi documenti programmatici dell'arte del Ventesimo Secolo, raccoglieva scritti di Berljuk Macke, Schönberg, von Hartmann, von Busse, Sabaneev e Kulbin, oltre a quelli dei due pittori, ed era illustrato con materiale eterogeneo, scelto, come dissero gli autori, « con la bacchetta del raddomante » e con

criteri che volevano polemicamente superare le misure normative dell'estetica corrente. Un materiale che voleva significare un raffronto fra testimonianze figurative di epoche e di livelli culturali diversi e che si accrebbe notevolmente quando Marc conobbe la ricca produzione del gruppo della "Brücke", la quale, come confessò Kandinsky nel 1930, « era totalmente ignota a Monaco in quegli anni ».

Le due prime edizioni dell'Almanacco, stampate in un numero limitato di copie presso l'editore Piper, oggi sono pressoché introvabili e una ristampa critica ne è stata curata in Germania, dalla stessa casa Piper, accompagnata da un saggio di Klaus Lanckheit. Traduzioni italiane non ne esistevano sino ad oggi e si può dire che da noi la conoscenza di questa sintomatica testimonianza dell'avanguardia tedesca fosse soltanto frammentaria e approssimativa. È stata una brillante idea quindi quella dell'editore De Marco di darcene un'edizione italiana completa, una edizione che non è un facsimile, il che le avrebbe fatalmente conferito un indubbio carattere commemorativo, ma che riporta, insieme al testo originale e alla riproduzione delle illustrazioni, il materiale storico, critico e informativo della ristampa tedesca del 1965.

Il gruppo del "Blaue Reiter", che diede l'avvio alla seconda ondata dell'Espressionismo tedesco, si riunì quando il gruppo della Brücke, fondato a Dresda nel 1905, era ormai prossimo a sciogliersi, anche per la nota divergenza di opinioni fra Nolde e Schmidt-Rottluff, e si può dire avesse esaurita la sua funzione storica,



Wassily Kandinsky. Acquarello per la copertina dell'Almanacco "Der blaue Reiter" (1911).

che era soprattutto funzione di rottura. E si formò in un ambiente del tutto diverso, in una città per definizione "amica dell'arte", in quella vecchia capitale dello Jugendstil che continuava ad essere, negli anni che precedettero la prima guerra mondiale, fra tutte le città tedesche la più aperta alla cultura europea. Europea, in questo caso, vuol dire francese, e se a Monaco non si conosceva ancora il selvaggio primitivismo dei pittori della Brücke, che era il tentativo più radicale di risalire senza implicazioni all'origine essenziale del linguaggio pittorico, alla barbarica totalità dell'espressione, si conosceva in compenso, per diretta esperienza, la poetica dei "fauves" e, ciò che più conta, la nuova poetica dei cubisti e persino i recentissimi tentativi di superamento del razionalismo cubista. Non solo infatti il doganiere Rousseau, padre spirituale del primitivismo, e poi Rouault, Derain, Van Dongen e Vlaminck, ma anche Picasso e Braque e persino Delaunay erano presenti alla seconda mostra organizzata nel 1910 alla galleria Thannhauser dalla Neue Künstlervereinigung, un anno prima della scissione.

Diverse dunque erano le origini del nuovo Espressionismo, anche se dobbiamo includerle nell'ambito generale e comune della Nuova Secessione. Ma in quegli anni, come scriveva Worringer, la Secessione « aveva messo su pancia », viveva in un'atmo-

sfera satura, a suo modo borghese, in un'aria di serra dove maturavano soltanto i frutti richiesti dal mercato. Vi maturava tuttavia anche il "visionario Avvento" del Cavaliere Azzurro, certo non senza il contributo determinante di una cultura diversa, quella dei giovani russi, come Kandinsky, Javlensky e Mariana Verefina, e delle loro innate tendenze mistiche e spiritualiste, della loro fiducia utopistica in una prossima nuova era dell'umanità, che si esplicava in un tono apocalittico, esaltato, esorcizzante. Diversi quindi erano anche i fini, o almeno decisamente divergenti se non proprio opposti; contrari comunque agli esiti del solo istinto, del temperamento allo stato brado, contrari all'abbandono ad un'ispirazione immediata, quasi fisiologica, al puro atto di violenza contro le cose. Differenza significativa in quanto postulava una tematica nuova, perché nuovo era il momento in cui veniva formulata, perché corrispondeva, cioè, ad una diversa fase della storia dell'avanguardia tedesca e dell'Espressionismo. Alla denuncia, alla rottura, succedeva la meditazione, la ricerca del "recondito", l'utopistica fiducia nella sublimazione spirituale. Si può dire che, sotto quest'aspetto, il "Blaue Reiter" partisse da posizioni analoghe a quelle che indurranno, negli stessi anni, Nolde a romperla con la Brücke contrastando le posizioni di semplice esa-

spereazione visiva di Schmidt-Rottluff per scoprire una spiritualità più profonda, e cristiana, proprio alle radici di quell'apparente avvillimento di ogni spiritualità cui conduceva la violenta semplificazione linguistica del primo Espressionismo. Una posizione non dissimile, in fondo, da quella di Rouault.

E non c'era solo questo indubbio, anche se non diretto, legame con la Brücke. Le radici del "Blaue Reiter" si affondavano in strati ben più remoti. Va notato anzi a questo proposito che, a differenza di quanto era accaduto e continuava ad accadere ad altre avanguardie europee, e vanno ricordate soprattutto le battaglie, che non erano solo battaglie ideali, del Futurismo, gli artisti del Cavaliere Azzurro non svolgevano la loro azione in un ambiente del tutto sordo ed ostile, per totale impreparazione, ad ogni manifestazione moderna; si inserivano piuttosto, sia pure come punta estrema, in un più vasto movimento sovvertitore che aveva scosso la cultura tedesca sin dal tempo di Nietzsche e che intendeva ora, con Rilke, l'arte come « la più appassionata inversione del mondo ».

Quanto debbano i compilatori dell'Almanacco non solo al lontano romanticismo tedesco, ma anche agli esteti dello Jugendstil e del Neidealismo, alla "psicologia del profondo" di Freud, alla teoria husserliana della "visione essenziale", a Bergson, a Worringer nonché al simbolismo francese e al misticismo russo, è già stato detto e documentato. Si può trattare anche solo di fenomeni concomitanti, ma non per questo meno significativi, di stimoli colti ad un livello pressoché inconscio, ma erano pur stimoli che circolavano nell'atmosfera culturale di Monaco di quegli anni e che in qualche modo facilitarono la loro azione. Considerando le cose più da vicino, si pensi che l'Almanacco era dedicato a un personaggio ufficiale, alla memoria del consigliere segreto Hugo Von Tschudi, morto nello stesso anno in cui l'Almanacco veniva alla luce. Von Tschudi, che aveva trovato a Monaco quelle possibilità di azione che non aveva mai trovato a Berlino, che era stato nominato direttore generale dei musei di Baviera e che, fra l'altro, aveva messo a disposizione dei giovani artisti d'avanguardia la più bella galleria della città, quella di Heinrich Thannhauser dove avevano avuto luogo, nel 1909 e nel 1910, le mostre della Neue Künstlervereinigung. « Mayer-Graefe e Tschudi » scrive Marc nella presentazione dell'Almanacco « portarono in trionfo al padre Cézanne il vecchio mistico Greco: le opere dei due artisti stanno oggi all'ingresso di una nuova era della pittura, perché l'uno e l'altro sentirono l'intima struttura mistica dell'immagine del mondo, che è il grande problema della nostra generazione ».

GIULIANO BRIGANTI