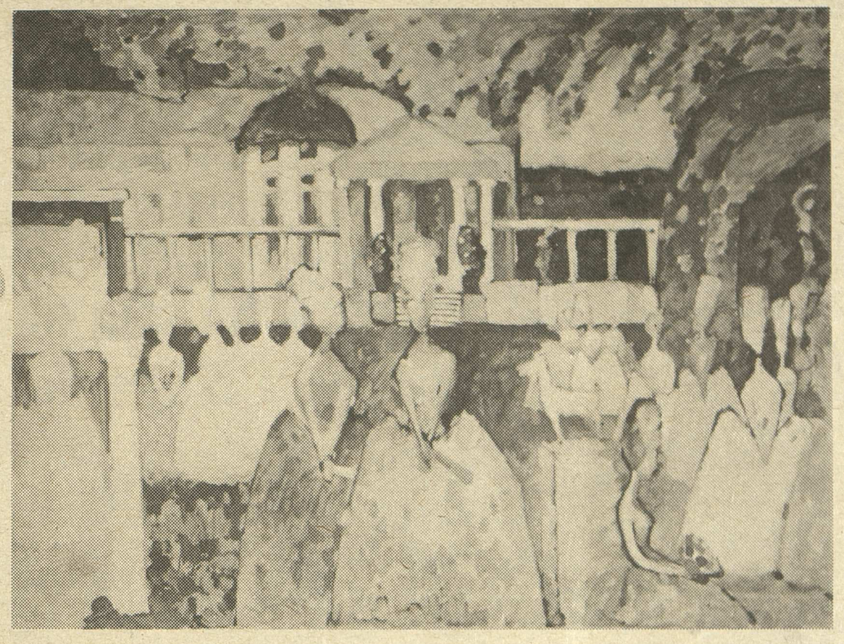
In mostra a Roma quarantatre opere di Kandinsky

Poi venne dalla Russia un Cavaliere Azzurro



A fianco, da sinistra: **Wassili Kandinsky: Crinoline (1909) e Chiesa rossa (1903).** A sinistra: **Una foto di Kandinsky**

di GIULIANO BRIGANTI

ROMA — E' stata un'idea molto felice, quella del sindaco Petroselli, di ospitare in Campidoglio le quarantatre opere di Kandinsky prestate dai musei sovietici. Se non altro per distinguere questa mostra, offrendole la sede romana più nobile, da altre manifestazioni di carattere diverso dell'assessorato alla cultura e per mettere l'accento sul fatto che questa è una mostra seria, importante, di taglio internazionale e di notevole impegno, finalmente, come da tanto a Roma non se ne vedevano. Se poi queste quarantatre opere siano in «libertà provvisoria», come è stato detto, o piuttosto «in libera uscita», come è stato replicato, non ci riguarda mica tanto. Quello che ci riguarda è che ora sono qui, e trovo a dir poco incivile che di fronte a un avvenimento non ordinario e indubbiamente giovevole alla nostra cultura, invece di ringraziare, e di approfittare della rara occasione (ce ne sarebbe tanto bisogno) si indugi, come si è fatto, sulle ben note lamentele, che in Urss le opere d'avanguardia sono relegate e invisibili nei depositi dei musei ecc. ecc. Converrebbe pensare ai casi nostri e starcene zitti, perché di relegato e invisibile nei depositi di molti musei italiani non ci sarà l'avanguardia, ma c'è ben altro: magari per ragioni diverse da quelle ideologiche, ma non certo migliori.

E potrei aggiungere che a Leningrado ho visto, già dieci anni fa, esposti (permanentemente) all'Ermitage una serie di Picasso cubisti degli anni 1908-9, molti dei quali prestati alla mostra recente di New York, che non credo davvero corrispondano agli ideali dell'arte accademica sovietica. Lo so che non basta; ma resta il fatto fondamentale che queste opere di Kandinsky, conservate con la massima cura, i musei russi le hanno prestate prima a Parigi e ora a Roma, sapendo bene cosa mandavano in giro. Il che solo dieci anni fa, credo non sarebbe accaduto. Accontentiamoci quindi di sottolineare questa buona volontà, di intenderla come un indizio dell'aprirsi, sia pure lento, di un nuovo corso, e, ringraziando educatamente, speriamo in un avvenire migliore.

Vorrei segnare un altro punto a favore dell'amministrazione capitolina, dei patrocinatori dell'impresa, di Italia-Urss e degli organizzatori della mostra: questi dipinti di Kandinsky sono presentati molto meglio qui a Roma di quanto non lo fossero, un anno e mezzo fa, a Parigi. Migliore la luce, la visibilità, l'allestimento. E sono anche di più: trentuno invece di trenta e con l'aggiunta di dieci acquerelli e di due rare litografie giovanili. Il merito va certo alla nobiltà del Palazzo dei Conservatori, ma anche all'allestimento di Daniela Ferretti: discreto, efficiente e rigorosamente distinto dal resto della pinacoteca capitolina, con quel bianco abbagliante sul quale molto bene risalta la dinamica aritmica e aspaziale dei dipinti di Kandinsky e l'energia endogena, prorompente, dei suoi colori.

Svolta rivoluzionaria

Fra gli artisti — e non furono pochi — che in quegli anni cruciali del primo e del secondo decennio del Novecento attuarono una vera e propria svolta rivoluzionaria nel sistema dell'arte, Wassili Kandinsky è, forse, di tutti il più rivoluzionario. E non tanto per essere stato il primo a compiere il passo dal figurativo all'astratto. Voglio dire che è rivoluzionario in senso più «moderno» di altri, se per rivoluzionario si intende chi, distaccandosi radicalmente dalle strutture del passato, prefigura, sia nell'azione che nel modo di essere nel mondo, un tipo umano futuro. Con il suo cappello a lobbia, gli abiti di buon taglio, le scarpe lucide e gli occhiali a pince-nez, il sensibile e serio Kandinsky evoca ai nostri occhi più che l'immagine dell'artista (che era ben distinta, allora, anche fra i «rivoluzionari»), quella dell'intellettuale, del professore di musica, di matematica, di filosofia, del dirigente o dell'editore illuminato.

In versione russa, naturalmente. Diciamo, russo-tedesca. Qualcosa dello Stolz di Oblomov, per intenderci, che teorizzi però lo spirituale e l'irrazionale come un eroe di Dostoevskij, ma nel salotto berlinese di Herwarth Walden, e il tutto accordato al ritmo di una profonda cultura musicale e proiettato nel futuro, cioè nell'utopia di un mondo ordinato, dove al principio di autorità si è sostituito il principio della competenza, dove i compiti sono rigorosamente suddivisi, e dove l'artista deve espletare incarichi, apportando il suo specifico, nell'ambito della politica culturale del proprio paese. E in assoluta libertà dalle ideologie.

Nulla a che vedere, per esempio, in quelle maniere lunari, in quel freddo calore di luce incandescente, con il modo, rosso e terrestre, di essere rivoluzionari dei futuristi italiani, con la loro aggressività ulcerante che ci riporta ancora ai vecchi schemi romantici della rivolta, alla «prima» dell'*Ernani*. Qualcosa di diverso, in fondo, anche dagli atteggiamenti aperti su di un utopico futuro di Tatlin, così fortemente datato nel vestire e nel comportamento, «costruttivista» anche nelle tute e nel taglio dei capelli. Giustamente Argan, nella sua lucida presentazione al catalogo, si richiama ad una osservazione di Bouillon nel notare che Kandinsky, quando nel suo progetto di riorganizzazione dei musei proponeva di sostituire all'ordinamento cronologico la presentazione per categorie formali, negava l'autorità della storia meno clamorosamente, ma più rigorosamente dei futuristi, che i musei volevano semplicemente distruggerli.

Casette di zolfo

E' in questo suo procedere da intellettuale, ma in funzione di artista, che Kandinsky è, più degli altri, rivoluzionario in senso moderno: cioè per quel suo identificare il concetto di arte con quello di cultura artistica, negando all'arte ogni trascendenza, per quel suo intenderla come disciplina specifica autonoma, del tutto estranea all'ordine della natura, per quel riconoscerla divisa in due momenti distinti (quello della ricerca e della produzione; quello della distribuzione e del consumo), e per il fatto di considerare l'artista alla guisa di un tecnico specializzato addetto a questa duplice funzione, in assoluta indipendenza dalle ideologie politiche ma con impegno organizzativo nei confronti della società.

Molti di questi semi danno ancora oggi i loro frutti, non si può negarlo, e il modo con cui Kandinsky intendeva l'autonomia disciplinare della pittura come tecnica specifica, realizzandola nella pura operatività, è un principio che, anche con esiti diversi, si è diffuso largamente negli ultimi cinquant'anni.

I trentuno dipinti esposti alla mostra vanno dal 1901 al 1920: dal periodo di Murnau, in cui Kandinsky si avvicinò agli espressionisti, al momento della fondazione del Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro, 1911) e alle opere dipinte in Russia dal 1914 al 1921. I piccolissimi paesaggi, dal 1901 al 1905, e i paesaggi di Murnau, dal 1908 al 1909, sono legati, i primi, all'ambiente della Secessione di Monaco e i secondi alle esperienze dei «Fauves» e degli espressionisti della «Brucke». Brevi colpi di pennello tratteggiano, con macchie di colori allegri, da «nursery», un mondo più che altro innocente nei più antichi, come in *Paesaggio urbano* (1901) o *Chiesa rossa* (1903); negli altri si accendono più violenti i colori, si deforma lo spazio *(Studio per paesaggio con casa verde)*: prati di azzurro stoviglia, giallo limone, rosa caramella, casette di zolfo con le finestre turchine, laghi blu di Prussia, montagne violette picchiettate di nero, cieli verdi e gialli come banane, boschi turchini e staccionate arancioni. C'è la felicità di esprimersi «tutto colore» dei Fauves, la foga deformatrice di Schmidt-Rottluff, le colate di vetro fuso di Nolde. Ma senza l'intensità raffinata dei primi, senza la violenza dei secondi. Qualcosa di troppo abile, quasi di accademico; e in più una sorta di felicità colorata, popolare, molto russa, in questo principiante già quarantenne: ma nulla più. Poi il gran salto.

Gioia selvaggia

E' nozione corrente che l'astrattismo sia nato in Germania nel 1911, nel gruppo del Blaue Reiter, per merito soprattutto di Kandinsky, di Klee e anche di Marc. E che fosse la conclusione di tutto un cammino della pittura e del concetto di «arte pura» già vivo nella mente di Cézanne e di altri artisti della generazione post-impressionista. Concatenando i fatti in un certo modo, il discorso torna. E non è difficile dimostrare che il 1911 è una data troppo avanzata, che Kandinsky già dipinse acquerelli astratti nel 1909 e dipinti astratti nel '10: che, insomma, ammesso sia un merito essere arrivato primo, quel merito indubbiamente gli spetta. Del resto Worringer, filosofo e storico dell'arte, nel 1908 aveva individuato nell'astrazione una delle grandi categorie della forma artistica: l'astrazione come «distanza dalla natura», come avvio alla concezione trascendentale del mondo, come espressione tipica dell'arte dei popoli nordici, che nei riguardi della natura ostile avevano un atteggiamento di segregazione e di difesa. Se aggiungiamo le esperienze parallele della musica contemporanea e il dodecafonismo di Schönberg, i conti tornano: date, luoghi e tutto.

E' a cominciare dal 1910, così, che la pittura di Kandinsky si avvia a conquistare deliberatamente e progressivamente la libertà totale da ogni forma imitativa, nel tentativo di abolire il contenuto e raggiungere, solo attraverso la forma e il colore, determinate emozioni. E' questo che Kandinsky, ricercatore e produttore di nuova cultura artistica voleva distribuire e far consumare. Cioè emozioni, nuove in quanto pure, raggiunte eliminando la rappresentazione e, con la rappresentazione, anche l'equilibrio, la simmetria e la proporzionalità in quanto evidenti richiami all'ordine e alle strutture naturali. Alla volontà di rappresentazione di Schopenhauer si sostituisce la sola volontà. Volontà come forza che, rompendo quell'ordine e quell'equilibrio, accentua le emozioni liberando l'energia, il movimento, la tensione. Questo Kandinsky chiedeva ai suoi quadri negli anni dal '10 al '20, che sono certo gli anni suoi produttivamente più felici.

Ma può anche accadere che la portata rivoluzionaria del pensiero e dell'azione di un artista superi la portata rivoluzionaria della sua opera. Che non ci sia una perfetta corrispondenza fra le due, anche se quel processo intellettuale si definisce tutto nel quadro, si cala tutto nell'opera. Non si può impedire cioè alle immagini di Kandinsky di vivere anche una loro vita, distaccata in qualche modo dalla matrice mentale che le ha volute, e di viverla con noi, che oggi le guardiamo. E mi piace di rivederle ora così, dopo un anno e mezzo, per sentire se provo lo stesso disagio, la stessa delusione che provai a Parigi quando le vidi per la prima volta. E, come allora, le guardo ricercando (posso dirlo?) la loro testimonianza universale, che è quanto dire quella grandezza, tanto spesso esaltata, della sua pittura, la sua presenza nella formazione e nell'evoluzione dello spazio moderno e delle nostre stesse immagini mentali.

Vedo quella gioia, russa, infantilmente selvaggia, cordialmente popolare del colore, sento quella forza dinamica, quel coraggio, quella volontà e anche quella cristallina chiarezza d'intenti che si nasconde dietro quelle macchie colorate, dietro quella presa di coscienza del disordine e dello squilibrio. Ma non sento l'emozione che provo, per fare un esempio a lui vicino, davanti alle immagini di Klee. Perché la grandezza di Klee consiste nell'aver operato una silenziosa e lirica operazione di sutura fra pensiero e poesia, nell'aver capito che il suo meditativo e fantastico intellettualismo, il suo moderno romanticismo non poteva trovar vita se non calandosi tutto nella pittura. A Kandinsky questa chiave magica per trovare il difficile accordo mi sembra che manchi. Sarà mio difetto, non dico di no. Ma neanche ora sento stupore e commozione profonda davanti a questi quadri di Kandinsky, che pure sono tra i suoi capolavori.

La serie dei dipinti si arresta alle soglie degli anni Venti. Nel decennio che seguì, gli artisti europei cominciarono a pensare che l'arte occidentale era una vecchia e solida cooperativa e che si potevano accettare ancora vantaggiosamente le norme che prescriveva e affidarle i propri beni senza paura. Nasceva così il cosiddetto ritorno all'ordine e morivano le avanguardie. Con tutto il bene e il male che ne seguì. Persino il nobile integralismo rivoluzionario di Malevich si spezzò, e l'artista del bianco su bianco, del nero su nero, si mise a dipingere figure. E, sia detto fra parentesi, niente male. Kandinsky, che non ne accettava l'estremismo, aveva previsto, proprio nel suo caso, una reazione accademica, e non si era sbagliato. Ma anche lui, nel '20, ebbe una breve esperienza figurativa: però fu solo un episodio cui seguì il nuovo corso della sua astrazione. Ma si esce così dai *termini cronologici della mostra entro* i quali, del resto, è vantaggioso restare.

«PER UNA ripresa del discorso su Kandinsky 'russo'»: così potrebbe intitolarsi il catalogo *Wassili Kandinsky. 43 opere dai Musei Sovietici* che accompagna la mostra in Campidoglio. Su questo tema s'incentra il bell'articolo di Boris Zernov (conservatore dell'Ermitage di Leningrado), del quale va sottolineata con forza la conclusione — solo apparentemente «banale» —: «L'elemento russo è sempre stato un fermento che ha alimentato la vitalità della sua opera».

Così, nel *Catalogo* viene ripresentata la redazione russa dell'autobiografia di Kandinsky *(Sguardi sul passato*, nella prima edizione tedesca del 1913), in cui, accanto ad altre e non marginali modifiche (l'eliminazione dei passi attinenti alla formazione dell'artista in ambiente borghese, la laicizzazione, almeno parziale, delle sue riflessioni mistico religiose), si riscontra un'accentuazione di «russità», soprattutto nell'esplicitazione della «interiorità» dell'*anima russa*, in rapporto alla coscienza europeo-occidentale, «formalistica ed esteriore». Qualche perplessità desta semmai il fatto che questo importante testo «russo» venga qui offerto in versione dall'inglese (e più, a tener conto che la pubblicazione ha l'avallo dell'Associazione Italia-Urss), con omissioni, imprecisioni, e curiosi calchi dalla precedente versione italiana, di cui chi scrive non ha difficoltà a riconoscersi responsabile.

Importante è la schedatura delle 43 opere esposte, provenienti da pinacoteche sovietiche e scarsamente accessibili, redatta con intelligente competenza da Claudia Terenzi, che illuminano un periodo eccezionale («del genio», per dirla con Grohmann) nella produzione kandinskiana: qualche cosa si sarebbe voluto sapere, semmai, di altre opere degli stessi anni, le cui riproduzioni compaiono nel citato volumetto sovietico.

(Cesare G. De Michelis)

Franco Donatoni
ANTECEDENTE X
Sulle difficoltà del comporre
Pagine 206, lire 8.000

La lucidissima 'autoanalisi' di uno dei protagonisti attuali della musica ed insieme la ricostruzione di tutte quelle 'difficoltà' in cui la 'musica nuova' si è imbattuta dai tempi di Darmstadt a oggi.

Sergio Quinzio
DALLA GOLA DEL LEONE
« Piccola Biblioteca Adelphi », pagine 168, lire 4.000

Libro di pensieri, diario, riflessione autobiografica, questo bre-