

ARTI FIGURATIVE

Una mostra di Casimir Malevic a Roma

Finalmente la mostra del pittore Casimir Malevic, allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, permette di far riferimento ad una delle principali figure dell'avanguardia artistica russa con conoscenza diretta di un gruppo di opere: 34 tra oli e gouaches (dal 1900 al 1920); 14 disegni tutti «suprematisti» di cui 3 di «planiti», edifici per abitazione; e 10 schemi, ossia specie di tavole sinottiche con didascalie, attraverso le quali Malevic cercò di chiarire, intorno al 1926, la base scientifica della teoria coloristica e formale sulla quale aveva fondato il «suprematismo».

Infatti, se si escludono i pochi originali in collezioni private europee e americane e il piccolo gruppo di dipinti dopo varie vicende proprietà del Museum of Modern Art di New York, posto che i musei russi non tengono esposte sue opere né le mostrano in Europa, la personalità di Malevic era nota soprattutto di seconda mano, tramite riproduzioni. Dopo l'esposizione che il pittore tenne a Berlino nel 1927, un nucleo di suoi quadri rimase in Germania, gelosamente custodito e nascosto da un amico dell'artista fino a quando, poco tempo fa, venne acquistato dal Museo Municipale di Amsterdam che, nella persona del signor

Sandberg suo Direttore, ha aderito prontamente alla richiesta della Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, inviando il materiale per la presente mostra. Un catalogo ricco di notizie, di traduzioni dagli scritti dell'artista e di illustrazioni, redatto per l'occasione da Giovanni Carandente con saggio introduttivo di Palma Bucarelli, è un valido strumento orientativo per il visitatore.

Uno dei meriti della mostra consiste nell'aver indicato in quale clima di fervore creativo l'avanguardia russa operasse, con l'appoggio del Regime, nei primi anni dopo la Rivoluzione d'ottobre, in quale stretto rapporto con i fatti e le ricerche artistiche europee, quando Lunaciarskij era Ministro della Cultura e uomini come Kandinskij, Tatlin, Rodcenko, Chagall e lo stesso Malevic occupavano cariche pubbliche nella direzione delle arti insieme a poeti, registi teatrali e cinematografici quali Maiakovskij, Meierchold e Eisenstein, per citare solo i più noti. Quando nel vivo della tematica cubo-futurista i russi entravano con proposte di prim'ordine: col «raggismo» di Larionov, il «costruttivismo» di Tatlin e infine il «suprematismo» di Casimir Malevic.

Se la posizione artistica di quest'ultimo trovasse eco nell'avanguardia europea è testimoniato dalle

pubblicazioni, nei volumi del Bauhaus di Walter Gropius (dove insegnava anche Kandinskij alle cui ricerche Malevic era assai interessato), del suo libro già edito in Russia: *Il suprematismo. Il mondo della non-rappresentazione*, e dai rapporti col neo-plasticismo, con Mondrian e Théo Van Doesburg i quali, intorno al 1923-'24, si affrettavano a comunicargli l'avvenuta costruzione, per loro iniziativa, di un « planita », abitazione secondo i suoi criteri plastici e architettonici. Questa esperienza di progettazione architettonica che occupò Malevic soprattutto intorno al 1920, va intesa come ricerca spaziale, come nuovo stimolo a interpenetrazioni di spazi e a rapporti puri tra prismi lastre e superfici anche se a ciò si abbinava una sua particolare visione della vita moderna. Scrive lui stesso: « Ora penso al vetro bianco opaco, al cemento armato e al cartone incatramato come ai materiali più idonei per le costruzioni dei planiti; il riscaldamento è elettrico... I colori sono in prevalenza bianco e nero, in casi eccezionali rosso nero e bianco... È semplice come un giocattolo, deve essere raggiungibile da ogni lato. Il suo abitatore deve poter star seduto e vivere, se il tempo è bello, sulla sua superficie. Il planita... può essere lavato ogni giorno, non presenta difficoltà e, data la sua scarsa elevazione, non è pericoloso ».

Malevic è pittore astratto, pittore delle forme geometriche, dello spazio infinito da cui emergono in equilibrio teso come in un campo magnetico quadrati, croci, cerchi, trapezi, rettangoli, simboliche lapidi funerarie di oggetti in una visione che l'artista ha inteso come mondo di « assenze ». In comune con Mondrian il russo ha la polemica a fondo con la rappresentazione naturalistica della realtà: anch'egli prende l'avvio dalla posizione cubista, Léger in particolare, per rifiutarla poi nella misura in cui questa rimane attaccata alla nozione, sia pure mentale, delle cose. L'avvertire l'oggetto nella sua accezione naturalistica come irrimediabilmente scaduto ha segnato per alcuni artisti, nel secondo decennio del secolo, lo scadimento di ogni realtà empirica, di ogni scambio personale con essa. Nuovi problemi vengono così ad indirizzare la loro ricerca: l'essenza della realtà,

della singola cosa (in questo senso si può fare anche il nome di Braque) come dell'universo (Mondrian), la scoperta dell'assoluta libertà creativa dell'artista che può produrre quale entità puramente spirituale, fantasia (Kandinskij) o sensibilità (Malevic). Ma la realtà, intesa come dato storico e concreto avvio di conoscenza, viene a sussistere, magari per via negativa, anche nelle loro opere, esemplari in quanto testimonianze estreme di una fase-chiave dell'evoluzione artistica contemporanea, che altre personalità — Picasso e Klee soprattutto — fondono nella complessità del loro rapporto con la tradizione, in qualche modo riducendone o sottacendone l'importanza.

Ancora con Mondrian I, Malevic ha in comune l'accesa carica di modernismo e i continui riferimenti sociali singolarmente innestati su professioni di fede filosofica tutt'altro che all'avanguardia, che sovente hanno contribuito a svisare, per l'evidenza di eccentricità mentali e metodi irrazionalistici, la portata effettiva di intuizioni e indagini sui fenomeni tipici della crisi artistica e culturale tra le due guerre, di cui pure furono tra i più significativi protagonisti. Ma a differenza di Mondrian che concepisce lo spazio come categoria oggettiva, quiete assoluta — di qui l'adozione del reticolato di rettangoli — in cui esprimere quella che secondo l'artista è l'essenza della realtà e cioè l'« atarassia », l'illusorietà delle passioni individuali, Malevic intende lo spazio come emanazione della propria sensibilità pura, fattore quindi intensamente spirituale e come tale dinamico, anche se costantemente mosso alla ricerca dell'equilibrio, della stasi. Così, mentre per Malevic, come per il Kandinskij geometrico, si tratta di popolare con atti creativi di forme e di luci il vuoto che gli oggetti con la loro dipartita hanno lasciato, ma sempre in vista di una espressione individuale, per Mondrian la rinuncia ai dati dell'esperienza significa anche rinuncia al punto di vista individuale, all'espressione della propria personalità contingente: la particolare geometria che egli assume è un paradigma plastico-filosofico, sempre perfezionato allo scopo di chiarire ulteriormente l'assioma che si è proposto di evidenziare. Tale volontà di mediazione plastica sembra essere il contenuto

continuo della sua arte. Una precisa funzione didascalica fondamentale governa il suo sistema avvicinando il suo procedere a quello tipico in architettura.

↳ Tornando a Malevic, gli oggetti sono spariti dalla sua visione, il suo mondo è un « deserto », ma l'artista vi ha trovato infine tutta la libertà espressiva di cui aveva bisogno. In questo « deserto », spazio mistico come il fondo dorato delle icone, gli oggetti hanno lasciato tracce geometriche — il ricordo della loro presenza, la sensazione della loro assenza — che il pittore evoca, componendo, fuori da ogni dato corporeo, rapite visioni di « calma dinamica ». Una luce intensamente spirituale ma non metafisica, anzi tutta radiante e graduata come chi ha appreso e volto ai suoi fini le esperienze luministiche del post-impressionismo, concorre, insieme alla composizione delle forme, a determinare « il peso, la rapidità e la direzione del movimento », cioè quegli elementi attivi di spiritualità che Malevic cercava come ragione della sua pittura. La perfezione della geometria prende vita a contatto delle vibrazioni lattee, opalescenti, dove le forme si attraggono e si respingono sospese come aquiloni.

Nè l'urtante teosofia di Mondrian, nè le proposizioni mistiche di Malevic, devono far dimenticare che al di là di tutto ciò le loro opere restano valide per le verità formali da essi scoperte e oggi patrimonio comune dell'uomo moderno, per la ricerca di un metodo nuovo che nella crisi della pittura salvi la pittura stessa o almeno una sua funzione fra gli uomini, per la ricerca di libertà espressiva e di padronanza formale, di sperimentazione dell'estrema possibilità, per il coraggio del « deserto ». Questo vogliono dire il celebre « Quadrato bianco su fondo bianco » e le meno celebri « Belle linee bianche su fondo bianco » di Casimir Malevic.

“Arte Nuova” e arte giapponese

Durante l'anno 1958-1959, una serie di iniziative sono state prese in Italia allo scopo di far conoscere l'arte giapponese nella sua storia e nei

suoi recenti sviluppi. Nella sua storia, con a mostra, organizzata sotto gli auspici delle maggiori autorità giapponesi e italiane, « Tesori dell'arte giapponese », un centinaio di capolavori provenienti dal Museo Nazionale, dalla Casa Imperiale e da Santuari e Monasteri del Giappone e comprendente disegni, acquarelli, statue, maschere, tessuti, ecc. (di ritorno da Parigi, Londra e l'Aja). Per sommi capi veniva presentato lo sviluppo dell'arte giapponese dalla preistoria al secolo xx. Mentre « Il kimono giapponese anima di un popolo », mostra organizzata a cura dell'Ist. M.E.O. a Torino, Roma e Genova, introduceva al costume e al folclore di quel popolo.

In Italia, contrariamente a quanto avviene in America, l'arte giapponese è assai scarsamente conosciuta e l'interesse maggiore che essa riveste è di carattere antiquariale o filologico, quest'ultimo nell'ambito dell'influenza da essa esercitata — soprattutto attraverso acquarelli e xilografie — sulla pittura francese della seconda metà dell'800. Eppure sono note le sue influenze sulla pittura contemporanea particolarmente americana, per non ricordare il legame profondo con il rinnovamento architettonico dal neo-plasticismo a Wright. La ragione di ciò probabilmente è da ricercare nella mancanza di un linguaggio comune, fino ad oggi, nei problemi dell'arte contemporanea, cosicché — quasi si trattasse di una civiltà spenta, quale l'etrusca o l'egizia — l'arte giapponese ha assunto per lo più carattere retrospettivo.

Una esposizione internazionale di pittura e scultura come quella dell'« Arte Nuova », organizzata dal Circolo degli Artisti e dall'Associazione Arti Figurative, a Torino, ha il merito di aver presentato, accanto ad alcuni artisti europei più interessanti della corrente « informale », anche un certo numero di giapponesi appartenenti a tale tendenza. In essi la distinzione fra pittura tradizionale e pittura aggiornata su moduli europei cessa in qualche modo di esistere per il prevalente accento posto su una situazione culturale di rottura con ogni forma preconcepita di immagine legata a canoni e tecniche fisse, a valori logorati, in vista di una nuova comunicazione figurativa basata sulle capacità e responsabilità individuali di