

logico tale da consentire lo stabilirsi di una identità-diversità fra la storia contemporanea e le altre. In merito a questo argomento, che è a nostro avviso il più rilevante e degno di discussione, Barraclough sostiene che: «...la storia tradizionale prende avvio nel passato da un punto stabilito e avanza sistematicamente lungo linee che procedono da quel punto» mentre «...la storia contemporanea segue, o dovrebbe seguire, un procedimento quasi inverso: partire dai problemi e dalla realtà del presente per risalire indietro nel tempo sino quando i problemi che sono attuali nel mondo odierno acquisiscono per la prima volta una chiara fisionomia...». La proposta è invero interessante e suggestiva. E tuttavia, quale obiezione potrebbe sollevarsi a chi intendesse estenderne la validità all'epoca moderna o a quella medioevale, primo, e, secondo, quali garanzie reali esistono che «i problemi che sono attuali nel mondo odierno» siano davvero quelli che *sembrano* soggettivamente tali al pur severo esame di questo o dell'altro storico? Non ha forse maggior ragionevolezza e rigore l'idea di chi, pur assumendo come irrinunciabile la necessità degli studi di storia contemporanea, sostiene — e proprio per questa e non per diversa motivazione — che compito dello storico contemporaneo sia quello di offrire una «interpretazione

provvisoria» nella accezione più impegnata e dignitosa dell'espressione? Dubbi del genere, seppure non assenti, sembrano turbare ben poco lo storico inglese, al quale il decorso del processo appare abbastanza lineare ed esplicabile: è la grande spinta indotta da quella che egli definisce la seconda rivoluzione industriale di fine '800 e dai coevi e correlati fenomeni di protoimperialismo a costituire il «*primum movens*» di una trasformazione che modificherà radicalmente non soltanto l'economia, la politica ed i rapporti fra i vari paesi e continenti, ma anche la vita sociale, civile e culturale del pianeta: senza ignorare l'impatto delle nuove modalità e dislocazioni della crescita demografica.

Non è in ogni caso agevole respingere di colpo una ipotesi, sottolineiamo, una ipotesi, del genere: ma non è agevole neppure accettarla in prima lettura. La *Guida* del Barraclough potrebbe comunque avere il merito di riaccendere una discussione che gioverebbe a tutti condurre avanti con l'attenzione e l'interesse che merita specie in un paese come questo, nel quale la storia contemporanea è stata sino a non molto tempo indietro, e nella maggior parte delle scuole è ancora, una specie di personaggio fiabesco: sta alla sensibilità di chi ascolta decidere se si trattasse dell'Orco oppure di Cenerentola.

GIORGIO MORI

ARTI FIGURATIVE

Il Cavaliere Azzurro

Venendo dopo quella del Surrealismo e del Simbolismo la Mostra del Cavaliere Azzurro, organizzata da Luigi Carluccio alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, si colloca nella stessa area culturale ed ideologica e ne dà una continuazione, un completamento. Queste tre mostre cominciano così a formare una solida base per affrontare in modo serio e criticamente approfondito i problemi dell'arte moderna. Alcuni dei quali o erano ignorati

o erano mal posti, certe zone erano vergini o avevano bisogno di essere nuovamente visitate, e Carluccio, forte di una parzialità che rivela una visione critica molto personale, ha illuminato tutto un lato dello sviluppo storico di quell'arte, creando stimoli, proposte, richiami e rapporti che non soltanto si infittiscono all'interno di ognuna delle tre mostre, ma si rivelano ormai attivi anche tra una mostra e l'altra, venendo a formare una complicata trama che privilegia nel suo complesso specifiche zone di sensibilità.

A voler tentare di definirla in breve, l'area delineata da queste mostre, e quindi dalla personalità critica di Carluccio, è quella che, opponendosi decisamente al naturalismo e al materialismo positivistico come si erano configurati nel secolo scorso fino ad arrivare, sulla spinta degli impressionisti, a trapassare nel nostro, accoglie invece una concezione dell'arte basata sull'esplorazione di una zona posta al di là delle apparenze reali, oltre gli oggetti e i personaggi, e oltre il soggetto, la zona, diciamo, del mistero, dello spirituale, del simbolo; la zona nella quale, persasi ormai la possibilità di rapporti diretti e razionali tra causa ed effetto, avviene la frattura della scorza delle cose e l'emergenza, attraverso di essa, di nuovi e complicati rapporti, indiretti e irrazionali, lungo una linea che unisce l'interiorità dell'artista con l'essenza dell'oggetto.

Il Cavaliere Azzurro anziché un vero e proprio movimento può essere considerato il luogo di una nuova idea dell'arte, e quindi di un nuovo linguaggio artistico, creati agli inizi del secondo decennio del secolo da Vassilij Kandinsky e da Franz Marc. Ad approfondire un po' il senso delle parole prese come emblema si potrà giungere direttamente al chiarimento della nuova concezione. Cominciamo dal colore, l'azzurro: stando in area germanica e risalendo a una stagione, quella romantica, che è la terra in cui arrivano le più lontane radici della nuova arte, troviamo un romanzo di Novalis, l'*Enrico di Ofterdingen*, nel quale domina, dice Mittner, « con le più armoniose e delicate sfumature, l'azzurro, colore della spiritualità »; Novalis stesso aveva scritto « tutto è azzurro nel mio libro »; tanto più che il filo dell'azione si può ridurre alla ricerca di un misterioso e magico fiore azzurro, che è il simbolo della poesia, dell'assoluto, dello spirituale.

Se ora di qui ritorniamo a Kandinsky, vediamo che nei suoi scritti teorici sui colori egli riconosce nell'azzurro un movimento centripeto e quindi una fortissima tendenza all'approfondimento: « quanto più l'azzurro diviene profondo, tanto più invita l'uomo verso l'infinito, desta in lui la nostalgia del puro e, in ultimo, del sovrasensibile... l'azzurro è il colore tipicamente celestiale » scrive Kandinsky. Un simbolo quindi dello spirito.

Quanto al cavaliere, è un'immagine formata dal cavaliere vero e proprio, cioè dall'uomo che cavalca, e dal cavallo; il primo è un tema-simbolo ossessivo di Kandinsky, il secondo è un tema-simbolo tipico, e continuamente ritornante nella sua opera, di Marc. Il primo è l'eroe guerriero che uccide il drago (cioè il male), il difensore dell'ideale, l'eroe nobile e disinteressato che soccorre gli umili (le immagini di S. Giorgio e di S. Martino ricorrono spesso nelle illustrazioni dell'Almanacco), è ancora quindi un simbolo dello spirito. Il cavallo rappresenta la nobiltà dell'animo, la libertà, la forza, la corsa veloce, l'armonia, ancora tutti elementi che ci riconducono allo spirito. Cavaliere e cavallo hanno il senso del movimento rapinoso, del vento che li trasporta. « Il vento soffia dove vuole e tu senti la sua voce: ma non sai donde viene e dove va. Così chiunque è nato dallo spirito ».

In tal modo ogni elemento di questo titolo un po' strano si chiarisce e conduce a un concetto fondamentale: lo spirituale nell'arte. Eccoci arrivati al titolo stesso del libro teorico di Kandinsky che viene pubblicato nello stesso anno dell'Almanacco del Cavaliere Azzurro, il 1912, e che si fonda sul concetto che « il problema dell'arte non è un problema delle forme ma un problema del contenuto spirituale » e che tale contenuto è diretto e condizionato dal « principio della necessità interiore ». Mentre Marc da parte sua considerava problema principale della nuova generazione quello di cogliere ed esprimere « l'intima struttura mistica » dell'immagine del mondo: « Noi oggi scomponiamo la casta natura, sempre ingannevole, e la ricomponiamo poi secondo la nostra volontà. Guardiamo attraverso la materia ». E non si può dimenticare August Macke, altro, sia pur secondario, animatore del Cavaliere Azzurro, rimasto un po' in ombra e morto giovanissimo ma vero e delicato poeta, e leggere questa sua bella frase: « La forma è mistero per noi, perché è espressione di forze misteriose. Attraverso la forma intuiamo le forze segrete, il dio invisibile. I sensi sono per noi il ponte dall'inafferrabile all'afferrabile. Vedere piante e animali è: sentire il loro mistero ».

Ora siamo in possesso di tutti gli elementi teorici per capire come il Cavaliere Azzurro fosse solo

in secondo luogo e per contraccolpo una tappa sulla via evolutiva dell'Espressionismo, come invece fondasse preminentemente una concezione spiritualistica dell'arte, che doveva portare all'astrazione assoluta. Infatti gli elementi culturali che convergono alla sua nascita sono il simbolismo con le sue ascendenze romantiche, il misticismo russo e quel concetto di *Einfühlung*, di empatia, di spinta verso l'essenza delle cose, teorizzato da Woringer. Cui si aggiunge, un po' a parte per la sua particolarità, l'influenza delle arti primitive. La Mostra dà giustamente ampio spazio a quel complesso di arte primitiva, popolare e ingenua che dalle illustrazioni e dagli scritti dell'Almanacco, risulta essere tra i precedenti della nuova sensibilità.

Il fenomeno del ricupero dell'arte primitiva non era nuovo, già si era verificato in Francia con Cubisti e Fauves e nella stessa Germania coi pittori della Brücke, ma nuovo era il modo di accostamento e di assunzione. Mentre infatti per gli altri si trattava di recuperare ai propri fini inedite soluzioni spaziali, nuove possibilità di scomposizione dei piani, di uso del colore e di sintesi espressiva, si trattava insomma di un accostamento sulla base della forma; sugli artisti del Cavaliere Azzurro agisce invece l'elemento mistico da cui nasce quell'arte, cioè il lato, in essa fondamentale, del magico, del rituale, del simbolico, le deformazioni formali come espressioni dello spirito che si agita all'interno; un accostamento quindi che si basa sul contenuto. Questo punto mi sembra centrale per capire il significato e la funzione del Cavaliere Azzurro, perché è proprio attraverso questo tentativo, esemplato sull'arte primitiva, di forzare l'espressione per costringerla a significare i contenuti interiori, il mistero, la magia, la divinità, l'altro da sé, l'inconscio, che gli artisti del Cavaliere Azzurro raggiungono il rapporto o l'unione tra la poetica dello spirituale e l'Espressionismo.

Su queste basi si muovono i due iniziatori del Cavaliere Azzurro, Kandinsky e Marc e, un po' a lato, Macke; quando arriva Klee, qualche anno più tardi, i giochi sono quasi fatti, ma quel grande creatore, la cui concezione del mondo e dell'arte era, per almeno un lato, collimante con quella che

abbiamo descritta, entra con tutto il peso della sua genialità nell'area del Cavaliere Azzurro e finisce a dividere con Kandinsky il ruolo di protagonista. La sua personalità però deborda da quell'area e arriva a portarlo protagonista in un territorio ben più grande, che è quello stesso di tutta l'arte contemporanea; mentre Kandinsky avanza nella ricerca sempre rinchiuso dentro quei suoi limiti iniziali. In questo, tra l'altro, sta la diversa profondità e ampiezza della loro opera. Giustamente la Mostra di Torino ha dato il posto che si merita a Klee; un po' ingiustamente invece ha ridotto e sacrificato l'apporto di Marc. Ma nel complesso ha saputo delineare con accortezza e precisione critica quell'area del Cavaliere Azzurro, di cui abbiamo ora cercato sommariamente di indicare la specificità.

Il realismo di George Grosz

La mostra di George Grosz organizzata da Carlo Quintavalle nell'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Parma è la maggiore che finora sia arrivata in Italia ed ha anche il vantaggio, a differenza delle altre, di svolgersi con andamento non occasionale ma storico, di indicare quindi quasi tutte le linee lungo cui si è diramata l'opera dell'artista tedesco, i vari influssi, le tangenze coi movimenti d'avanguardia, i rapporti con gli avvenimenti, di seguire insomma Grosz dalla sua grande esperienza sociale compiuta nella Germania degli anni venti, all'esilio americano, fino al ritorno in patria appena prima della morte.

Pochi fogli per ognuno dei diversi aspetti, ma sufficienti a offrirne una lettura che, oltre la varietà che ne risulta, può contenere i fattori specifici dell'opera di Grosz e suggerire quindi qualche considerazione che la coinvolga nel suo complesso. E anzitutto sul problema dei rapporti con l'espressionismo: c'è infatti una tendenza abbastanza diffusa, che mi sembra dettata da inerzia critica, ad includere Grosz nell'area espressionista. Mentre sarebbe necessario ormai chiaramente affermare la sua appartenenza a quel realismo che nasce in Germania subito dopo la guerra e che confluisce poi, allargandosi nel corso degli anni venti, nel vasto