Essere Kandinskij

L’astrattismo lirico inaugurato da Vasilij Kandinskij (1866-1944) e propagatosi fino all’informale, all’espressionismo astratto, ai linguaggi materici e segnici più recenti, è, nel secolo XX, un punto di riferimento complementare ed opposto rispetto a quello geometrico riconducibile a Piet Mondrian (1872-1944). Insieme, i due modelli costituiscono una coppia dialettica che attraversa tutta la civiltà del ‘900, offrendo materia alla decorazione architettonica, al design, alla moda, allo spettacolo. Beninteso, non si tratta di modelli totalizzanti: grazie ad essi si può spiegare molto ma non tutto, né essi bastano a far uscire di scena ogni residuo di figurazione naturalistica. Sia negli anni ’20-’30, infatti, con le correnti del “ritorno all’ordine” e dell’*Art Déco*, sia in seguito, col realismo sociale, la *Pop Art* ed oltre, la capacità di declinare figurazioni naturalistiche (o comunque portatrici di un certo grado di referenzialità) nelle forme del decoro, non è mai venuta meno, anche se i risultati sono stati alterni e spesso deludenti.

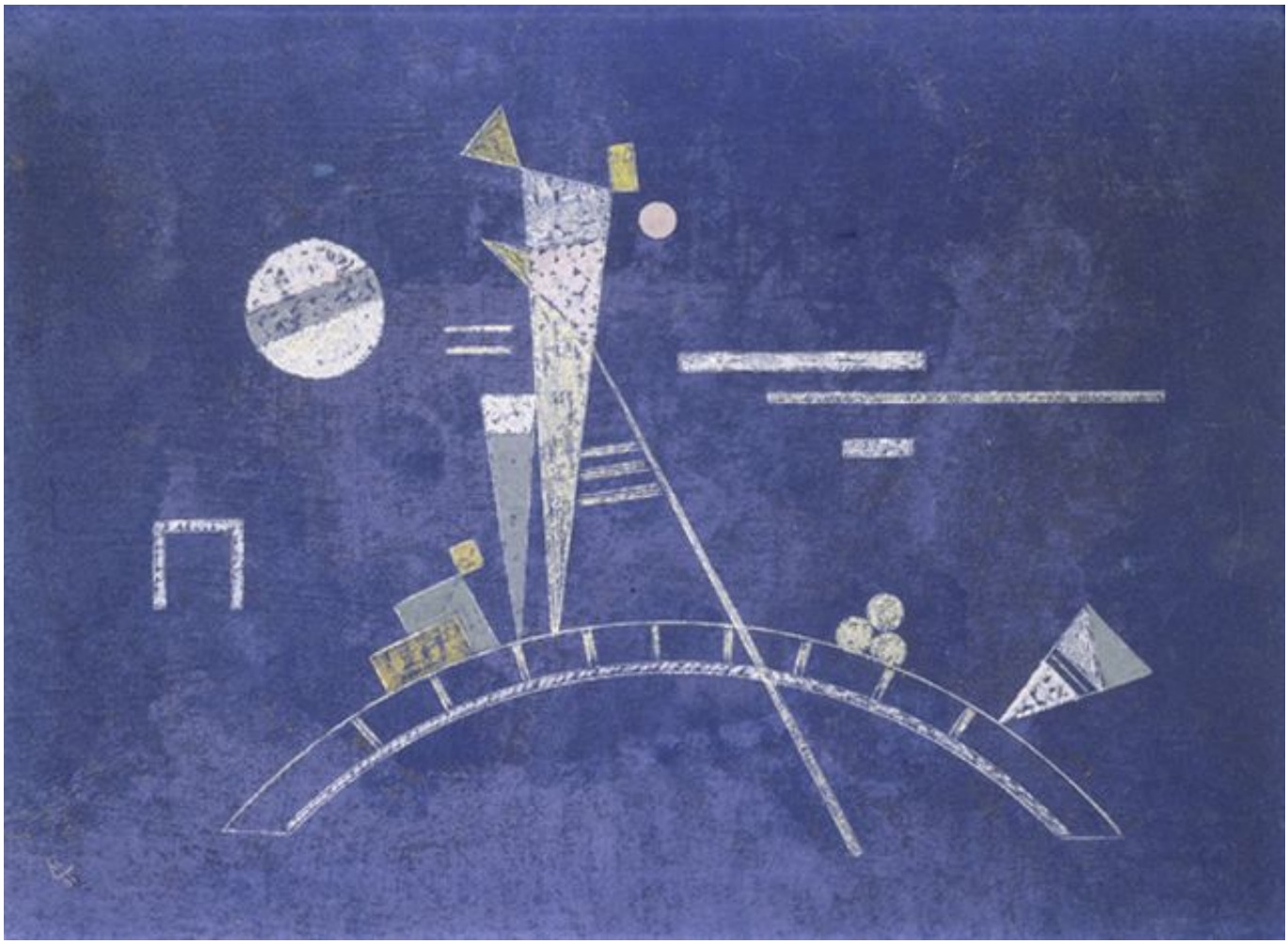
Tuttavia non c’è dubbio che la contrapposizione fra un aniconismo geometrico e un aniconismo lirico abbia attraversato tutto il fronte dell’arte decorativa novecentesca, calamitando ora verso l’uno ora verso l’altro estremo anche le soluzioni più moderate. Perfino il fronte della decorazione iconica, referenziale, ha spesso dovuto scendere a patti con una delle due alternative astratte: o una stilizzazione per blocchi compatti e squadrati, debitrice delle geometrie di Mondrian; o invece una stilizzazione fluida, molecolare, come quella che Kandinskij aveva sperimentato per primo a partire dalle *Improvvisazioni* ancora iconiche del periodo di Murnau (1908-10). Ecco perché è opportuno, così come abbiamo già fatto nello scorso numero di FD rispetto a Mondrian, dedicare qualche riflessione alle esperienze di decoro novecentesco che si sviluppano a partire dalla lezione kandinskiana. Questo

secondo *excursus* può anche aiutarci a capire meglio quali siano state le reali possibilità di innesto dei due filoni, sulla prassi architettonica e decorativa del secolo XX.

Vasilij Kandinskij, Paesaggio di Murnau con locomotiva, 1909, olio su tavola, cm. 50 x 65, New York, Guggenheim Museum.

Per cominciare va notato come, già in termini di carriera individuale, esista un netto discrimine fra gli artisti che praticano il modo “alla Mondrian” e quelli che praticano il modo “alla Kandinskij”. I primi dialogano molto da vicino, spesso dall’interno, con la professione dell’architetto. Essi sono quasi sempre pittori-progettisti (e anche grafici, scultori, designer), pronti a fare incursioni in tutti i territori dell’edilizia, dell’arredo, dell’oggettistica. Tutti i nomi, dai grandi ai meno grandi ai semisconosciuti, usciti dal crogiolo De Stijl, Bauhaus, suprematista, cubofuturista, costruttivista, e poi da quello dell’arte concreta, cinetica e programmata del secondo dopoguerra, rispondono a questo identikit. Il linguaggio geometrico è un *passepartout* che consente loro di dipingere un quadro o una parete, o progettare edifici e suppellettili, o assemblare un

manifesto pubblicitario con l’aiuto di procedure innovative come il fotomontaggio, e così via, in tutte le casistiche che il mercato offre. I secondi, invece, sono dediti quasi esclusivamente alla pittura, alla scultura e alla grafica. Il loro coinvolgimento nelle questioni architettoniche è scarso, e si deve di solito alla chiamata da parte di progettisti che hanno già completamente risolto in proprio (secondo criteri peraltro sempre più scarni e generici, mano a mano che l’*International Style* prende il sopravvento) i problemi di ordine e di decoro generale, e che desiderano nobilitare le proprie realizzazioni con un tocco di artisticità del tutto eccentrico, impregnato di soggettività.



Vasilij Kandinskij, Fragile, 1931, olio su cartone, cm. 34 x 48, Parigi, Musée Pompidou.

Questo duplice destino è già implicito nella vicenda dei due capiscuola. Da una parte, Mondrian manipola forme esatte, impersonali, cioè quelle stesse che sono il pane quotidiano della progettazione architettonica, e ciò spiega come egli non abbia alcuna difficoltà a misurarsi, a livello teorico ma anche in qualche occasione pratica, con lo spazio reale, pensandolo ad immagine e somiglianza dei suoi dipinti. Dall’altra, Kandiskij resta sempre ed orgogliosamente pittore, e come tale insegna nella più innovativa scuola di

progettazione europea, il Bauhaus, dove realizza fra l'altro, con l'aiuto di alcuni allievi, la decorazione murale per l'atrio della *Juryfreie Kunstausstellung* di Berlino (1922) [1]. Il destino di Kandinskij si ripropone puntualmente in quello di tutti gli artisti che, dopo di lui, percorrono la strada di una astrazione "informe", fatta di filamenti e cellule sparse: anche quando operano entro contesti architettonici, essi ne restano tendenzialmente avulsi, elaborando soluzioni che puntano a dissolvere anziché strutturare lo spazio. Affinché questo processo di dissoluzione abbia tutti i suoi effetti, bisognerà attendere che Kandinskij passi il testimone alle nuove generazioni, quando il successo dell'arte informale, spazialista, espressionista astratta, darà alle sue intuizioni di molti anni prima un impatto diverso e più diffuso.

Vasilij Kandinskij, Bozzetto di decorazione per la Juryfreie Kunstausstellung di Berlino, 1922, Parigi, Musée Pompidou.

Qualche nome? Per esempio Lucio Fontana (1899-1968), autore negli anni '30 di decorazioni architettoniche dipinte e scolpite che sono delle deflagrazioni di materia; poi, dopo la seconda guerra mondiale, di pionieristiche installazioni al neon, che fanno della sua arte un vertiginoso sviluppo dello spazio "liquido", destrutturato, di Kandinskij. Interessante, anche se marginale rispetto al nostro tema, è Jackson Pollock (1912-56), che non a caso impara a pensare e a dipingere in grande da due maestri del muralismo statunitense e messicano, Benton e Siqueiros, ma nel momento in cui inizia a

far gocciolare il colore sulle sue tele con la tecnica del *dripping*, ritorna ad una concezione essenzialmente privatistica, come è quella di qualunque quadro, anche se di grande formato, quando viene collocato a parete, nello spazio neutrale di una casa o di un museo. Il più celebre pittore dell'espressionismo astratto ad intervenire in spazi pubblici è Mark Rothko (1903-70), che nel corso degli anni '60 realizza cicli di tele per il Seagram Building di New York e la Rothko Capel di Houston. Nell'informale italiano spicca Alberto Burri (1915-95), che ingigantisce l'opera dipinta e scolpita per farla diventare essa stessa paesaggio, ambiente, natura. Nel complesso queste esperienze (e tante altre che tralasciamo), più che dialogare con l'architettura sembrano volersi costituire come "antiarchitettura", contrapposta ad un'architettura reale sempre più contraddittoria e invivibile.

Alberto Burri, Grande cretto, 1985-89, Gibellina.

Proprio in considerazione dello scollamento esistente tra le forme geometrizzanti dell'industrialismo e le forme fluide, biologiche, che informano l'arte astratto-informale di ispirazione kandinskiana, c'è chi ha sostenuto che quest'ultima, per il fatto stesso di riscoprire e privilegiare gli andamenti curvi, flessuosi, così frequenti nelle abitazioni dei popoli primitivi, si sia fatta portavoce di un "disagio della civiltà" [2] tipicamente occidentale, anticipando taluni aspetti dell'architettura organica e della bioarchitettura. Esperimenti per ovviare a tale disagio sono stati compiuti da svariati artisti, cercando di abolire, in una chiave

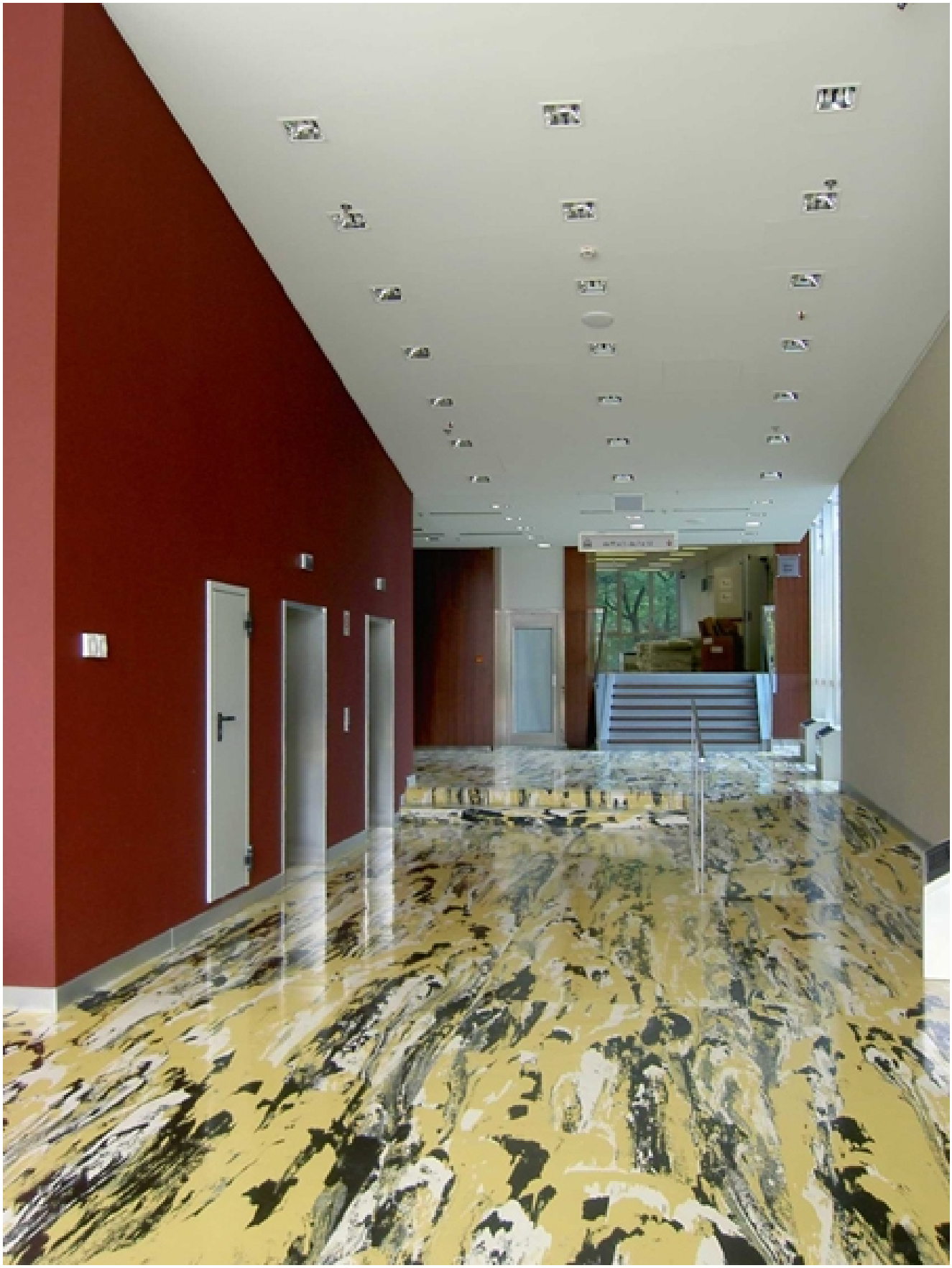
visionaria assai diffusa a cavallo degli anni 1968-1977, quella separazione tra arte, architettura e vita cui si è già accennato. Limitiamoci qui a ricordare gli edifici progettati dall'artista austriaco Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), come la *Hundertwasserhaus* di Vienna: planimetrie ed alzati tradizionali vengono smussati nei contorni e sottoposti ad un trattamento cromatico vivace, tra *art brut* e neoliberty, pensato per l'autogestione e la partecipazione degli abitanti dello stabile. Caduta l'illusione della palingenesi politico-sociale, si assiste oggi alla passerella delle archistar che giocano a fare l'artista sessantottino, producendo oggetti che vorrebbero richiamare il candore e la libertà di Kandinskij, visto quale nemico dell'angolo retto, anticipatore delle geometrie frattali, evocatore dell'infinito. Ma la loro è l'insostenibile leggerezza di Mirabilandia e di Disneyland. Ultima inaugurata tra queste fiere delle vanità, la scatola del nuovo Centro Congressi di Roma con "nuvola" incorporata, di Massimiliano Fuksas.

Friedensreich Hundertwasser, Hundertwasserhaus, 1983-86, Vienna.

Ma una chiusa un po' meno sconsolante è forse possibile. Può essere, infatti, che il vero Kandinskij, poeta della materia, tanto inseguito e braccato nella sfera delle utopie, delle astrazioni ideali, sia più vivo e presente altrove. Ad esempio, non nelle macro ma nelle microstrutture del linguaggio

architettonico, soprattutto nei materiali costruttivi e di rivestimento. Non parliamo qui di materiali disponibili in natura – il cui uso, anche attraverso rifacimenti e imitazioni, fa parte della storia della decorazione antica e moderna – ma sintetici. Materiali dalle qualità compositive e cromatiche aleatorie, che ricorrono in molti stili e mode del ‘900. Ad esempio, oggi nessuno pensa più ai rivestimenti in gomma del tipo “linoleum” come ad una finitura degna di un edificio di pregio. Eppure intorno al 1960, quando Giò Ponti (1891-1979) lavorava al grattacielo Pirelli di Milano, la praticità e le vivaci cromie ne facevano una carta degna di essere giocata. Ancor oggi il “Pirellone” è pavimentato col linoleum giallo, bianco e nero scelto da Ponti: lo si potrebbe paragonare a un Kandinskij (o a uno Still, o a un Santomaso, o a un Poliakoff…) in metratura, che crea un campo cromatico vivo e pulsante sotto i piedi del visitatore. E ancora: molta acqua è ormai passata sotto i ponti da quando, sempre negli anni ’60-’70 del secolo scorso, le piastrelle in ceramica ostentavano impasti materici a macchie e rigature irregolari, o certi smalti plastici da parete, densi ed elastici, una volta stesi formavano ondulazioni ed arricci vari, a microrilievo. Per le loro analogie con l’estetica astratto-informale, questi ed altri effetti di superficie rinviano ad un’epoca e ad una sensibilità precise e riconoscibili. Un’epoca ed una sensibilità che, storicamente parlando, hanno tolto alla decorazione più di quanto non le abbiano dato, ma che vale la pena riattraversare. Se non altro, per vedere come lo strumentale e il decorativo abbiano continuato a interagire, anche nei momenti in cui ciò sembrava ormai rigorosamente proibito.

1 Su questo ciclo pittorico ancora poco conosciuto vedi A. Lampe, A. Masoero (a cura di), *Vasilij Kandinskij, La Collezione del Centre Pompidou*. catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 17 dicembre 2013-27 aprile 2014, Milano, Edizioni 24 Ore Cultura, 2013.

2 L'espressione è di Sigmund Freud, che la usò per intitolare il saggio del 1930, tradotto per la prima volta in italiano nel 1949. Vedi S. Freud, *Il disagio della civiltà*, Torino, Einaudi, 2010.

In alto: Irene Guggenheim, Vasilij Kandinskij, Hilla Rebay e Solomon R. Guggenheim al Bauhaus in una foto della seconda metà degli anni '20. Sotto: scorcio interno del grattacielo Pirelli, 1956-61, Milano; Clyfford Still, PH-1074, 1956, olio su tela, cm. 297 x 264, Denver, Clyfford Still Museum; tinteggio a parete in smalto plastico "bucciato".