

Astrazione e realismo

di Franco Lista



Franco Lista: FullSize

I due termini *astrazione* e *realismo* messi a confronto (così come lo sono *astrazione* ed *empatia* nel famoso saggio di Wilhelm Worringer), nell'opinione comune, diffusa anche tra molti fruitori d'arte, sono in contrapposizione. Per costoro, sembra che in pittura vi sia una linea, netta e separatrice, tra il *visibile*, cioè quello che visivamente percepiamo e l'*invisibile* che si nasconde alla nostra vista. A ciò corrisponderebbero, da una parte, rappresentazioni pittoriche della realtà esterna sia pure stilisticamente diversificate e, dall'altra, la pittura astratta tutta rivolta a cogliere la realtà interna, quella della invisibile interiorità dell'artista.

Naturalmente, cito questo corrente convincimento, peraltro privo di sforzi teorici, quando provoca la semplicistica separazione dell'astrattismo dal figurativismo. Sembra che rivesta maggiore

considerazione sia perché coglie l'intima e nascosta necessità espressiva dell'artista, sia perché rappresenta un momento di soluzione di continuità del lungo corso della storia dell'arte, tutto orientato alla rappresentazione del visibile.

Basterebbero solo un paio di autorevoli citazioni, per rimettere in ordine la distorta e divulgata convinzione; ad esempio Merleau-Ponty e Paul Klee: “...l'invisibile non è il contrario del visibile:...l'in-visibile è la contropartita segreta del visibile”.¹ “L'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile”.²

L'arte dunque consiste proprio nell'*in-visibile* incarnato nell'opera.

L'essere figurativa o astratta certamente non influenza la vera qualità dell'opera, poiché i buoni pittori che guardano la realtà, non imitandola semplicemente, sono quelli che col realismo creano una nuova realtà e, dunque, come storicamente si è dato, sono creatori come lo sono gli astrattisti.

Lo stato delle cose pone non poche domande su cosa sia l'arte astratta e ciò, a ben guardare, è anche lo stato d'animo di non pochi artisti, critici e collezionisti. Soprattutto taluni critici generano aporetiche confusioni quando tentano di conferire un ordine sia stilistico che temporale all'ampio fenomeno dell'astrattismo, guidati da precisi obiettivi: ordinare, classificare, incasellare in “ismi” stilistici e archi temporali un andamento creativo che spesso si mostra - lungo il filo diacronico dell'arte - non rettilineo nella sua continuità, bensì curvilineo, con imprevedibili ritorni, accartocciamenti e segmenti spezzati.

¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.

² P. Klee, *Confessione creatrice*, Abscondita, Milano 2004.

Si dirà che bisogna ordinare le cose per chiarirle e poterne trovare una ragione; ciò comporta, come nel caso dell'astrattismo e del suo dirompente affrancamento dalle tradizionali dipendenze rappresentative, non lievi forzature.

La molteplicità e varietà delle forme espressive astratte poco si presta a rigide sistematizzazioni critiche; esse non sembrano facilmente riconducibili a indirizzi e formule stilistiche che possano mettere insieme, in modo semplice e piano, la straordinaria pluralità di esperienze e tendenze che nel corso del tempo sono state prodotte e fruite.

Quando la critica si fa storia, come è accaduto per l'astrattismo, c'è necessità di affrancarsi dalle sistematizzazioni provvisorie, cioè da quelle tipologie critiche che non danno consistenza alla complessa fenomenologia del fare arte.

Georges Roque sostiene che *“una storia delle concezioni dell'arte astratta...non è stata mai elaborata”*.³ (3) Prova ne sia la confusione che ancora oggi si fa nell'adoperare termini quali *astrazione, astratto, astratto-concreto, arte astratta, astrattismo geometrico* (con tutte le conseguenti, innumerevoli, aggettivazioni) e, ancora, *arte non –figurativa, non-figurazione, arte non-oggettiva...*

Da questa sorta di albero terminologico discendono altre ramificazioni che designano *l'informale, la pittura e la scultura materica, la pittura segnica e gestuale, la pittura d'azione, l'espressionismo astratto* e i due movimenti italiani del *nucleare* e dell'*arte spaziale*.

Una complicatissima geografia, questa, di tendenze e movimenti, tutti di derivazione astrattista, che ha dato corso ad accese discussioni e polemiche tra gli addetti ai lavori.

Gillo Dorfles, il maggiore studioso delle recenti tendenze artistiche, critico militante, pittore e testimone vivente delle vicende della contemporaneità, sicuramente è quello che ha fatto maggiore chiarezza dell'ingarbugliata matassa dell'astrattismo. Egli, infatti, così scrive: *“Il conflitto tra ‘concretismo’ (o astrazione geometrica) e ‘astrattismo’ non geometrico (detto anche in Francia ‘abstraction lyrique’ e che come abbiamo visto si venne suddividendo negli svariati movimenti dell'informale, del tachisme, dell'action painting, della pittura segnica, gestuale e materica) doveva esplodere in tutta la sua violenza soltanto negli ultimi anni. Infatti, nel periodo tra le due guerre il ‘fronte astratto’ aveva ogni interesse a mantenersi compatto contro lo strapotere della pittura figurativa; e invero una sorta di fratellanza di tutti gli artisti “non figurativi” era ancora evidente: ciò che allora contava era il fatto di dar vita a delle opere che non fossero naturalistiche e non avessero riferimenti con la realtà del mondo esterno”*. (3)

Non a caso, rispetto a questa sorta di galassia ancora in espansione, c'è chi ha cercato di ordinare, adoperando semplicisticamente la ripartizione tra astrattismo non geometrico e astrazione geometrica o chi ha segnato una linea di separazione tra artisti che configurano solo forme che non hanno riscontro nel mondo reale e artisti nelle cui opere è possibile rintracciare legami, anche debolmente evocativi, della realtà.

La questione, come si vede, è complessa; va oltre la schematica ricerca di classificazioni e d'ingannevoli problematiche terminologiche che fissano solo etichette, producendo nuovi “ismi”,

³ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961.

per cui volendo dare un contributo conoscitivo e di chiarimento al percorso dell'arte astratta, o meglio *aniconica* (adoperando un termine più comprensivo che genera meno confusioni), conviene ripercorrere molto sinteticamente lo straordinario svolgimento di questo importante percorso dell'arte.

Astrazione e formatività

Il processo graduale della storiografia artistica rende evidente come l'astrattismo nasca nel primo decennio del Novecento ad opera di artisti che rigettano i modi figurativi della rappresentazione tradizionale. Alcuni di essi mettono a fondamento delle loro ricerche la possibilità di configurare libere forme con un uso altrettanto libero del colore; mentre altri, mossi da differenti istanze, creano e sperimentano la purezza del colore che risuona nell'analoga purezza di rigorose forme geometriche. Certamente, questa schematica descrizione non è assolutamente esauriente; può solo servire per comprendere le ampie e contemporanee influenze che l'astrattismo ha determinato, ad esempio, sulla grafica, sul disegno industriale, sull'architettura.

Le differenze, anche profonde, tra le due fondamentali correnti (astrazione informale e astrazione geometrica) hanno poi sollecitato l'uso di varie denominazioni, tutte, a mio avviso, riconducibili a due modalità espressive che possono essere espresse, in maniera più pregnante, con i termini di *astrazione calda* e *astrazione fredda*. Due denominazioni tanto ampie da farci riflettere in maniera critica sulla complessità dell'astrattismo.

La prima rimanda al lavoro asistemico, estemporaneo, assolutamente libero dell'artista, colto nella sua gestualità emotiva: una sorta di "formatività" molto diretta e operativa, che va vista sia nelle problematiche tecniche e nel concreto coinvolgimento dell'artista con la materia e i materiali ("*Mi lascio sempre guidare dalla materia*", dichiara Mirò), sia nella connessa azione di sondaggio e "interrogazione" della stessa materia.

Un approccio questo, la cui spinta estensione è la *pittura informale* dove l'eversiva sostanza materica, sempre libera mai circoscritta, conserva la pienezza e "*la bellezza dell'indeterminato*", come direbbe Calvino. Il pensiero va a Shiraga, del gruppo fortemente sperimentale "Gutai", e alla sua forte volontà di andare oltre, di trascendere la materia, intervenendo sul suo disordine primigenio, mettendola in strettissimo connubio con la natura.

Forse, le penetranti parole di Pareyson e della sua "*Estetica della formatività*", significano molto per quanto riguarda l'energica azione dell'artista, astrattista non geometrico: un "*fare che mentre fa inventa il modo di fare*".⁴ (4)

La seconda astrazione, quella che abbiamo definito "fredda", si fonda essenzialmente sulla geometria, o meglio, assume la geometria come principio germinativo delle forme, allargandosi col segno e col colore all'evocazione dello spazio e delle sue metamorfosi, all'equilibrio e alla organizzazione formale, intesa come controllo del gesto emozionale.

⁴ L. Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, Torino 1954; nuova ed. Bompiani, Milano 1988.

La geometria, da sempre, è stata un particolare seme di emozioni estetiche; basti pensare all'arte vascolare ellenica del X-VIII sec. a.C., col suo straordinario, sorprendentemente moderno, spirito geometrico e ad Apollinaire, che nelle sue *Meditazioni estetiche* scriveva: *“La geometria...è stata in ogni tempo la regola della pittura”*. E qui il pensiero va, soprattutto, alla pittura che utilizza in maniera pura la geometria: il Suprematismo di Malevitch e la rigorosa ricerca di Mondrian.

In definitiva, pur non trascurando una spiccata sensibilità verso la materia, le correnti di astrattismo geometrico si sostanziano fundamentalmente di una metodologia spiccatamente progettuale, stabilendo una forte e anticipatrice contiguità col design e l'architettura.

La narrazione, resa dalla corrente storiografia, si sofferma su quanto le forme prodotte dagli astrattisti differiscano tra loro e su cosa hanno in comune nel presentarsi insieme come risultati ed elementi di sollecitazione in direzioni certamente non univoche, che non ammettono cioè una sola definizione, così come è dato a vedere a chi esamini il complesso e ramificato percorso della ricerca artistica.

Per ciò che più interessa la ricostruzione storico-critica, l'esame dei vari rapporti tra le forme iconiche e quelle aniconiche è quello che dà maggiori risultati, a partire dal famoso saggio del 1908 di Wilhelm Worringer.⁵

Questo importante teorico dell'arte, come ha scritto Rudolf Arnheim, ha il *“merito storico...nell'aver fatto della forma non realistica una concezione positiva della mente umana...La sua bipolarità, che vede contrapporsi arte naturalistica e arte non naturalistica, ha tuttavia prodotto una spaccatura artificiale nella storia dell'arte...E' questa una dicotomia che continua a perseguire il pensiero del nostro secolo”*.⁶⁽⁶⁾

Una riflessione questa di rara chiarezza che potrebbe essere utile nei molteplici e talvolta ingarbugliati dibattiti e discussioni sull'arte astratta, su forme iconiche e forme aniconiche, i cui meriti sono sintetizzati, con straordinaria efficacia, da Filiberto Menna: *“La pratica dell'astrazione non mira a un ritiro dal mondo bensì a penetrarne l'essenza”*.⁷

Bisogna a questo punto accennare alla vicenda della progressiva affermazione dei linguaggi dell'astrattismo che, trasgredendo i codici di una tradizione lungamente consolidata, andavano a frantumare i mille specchi prospettici della rappresentazione figurativa.

Nella comune trattazione, la fase iniziale dell'astrattismo è fatta risalire *“intorno al 1910, quasi contemporaneamente, in diverse parti d'Europa”*;⁸ ma certamente, dovremmo citare origini più lontane, dal momento che riconosciamo alcune caratteristiche tipiche dell'informale in certi dipinti di Turner. Gli antecedenti come è noto sono diversi.

Limitiamoci a Kandinsky. Appare in proposito indubbiamente interessante, l'episodio singolare e, al tempo stesso, esplicativo, capitato all'artista. L'aneddoto, più volte citato nella storiografia

⁵ W. Worringer, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 2008.

⁶ R. Arnheim, *Intuizione e intelletto*, Milano 1987.

⁷ F. Menna, *L'ipotesi metafisica dell'arte astratta*, in *“Commentari”*, anno XII, n.3, 1961 (in nota all'*Introduzione* di Maria Rosaria De Rosa di W. Worringer, *Problemi dell'arte*, Edizioni 10/17, Salerno 1992).

⁸ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1971.

artistica, assunto spesso come significativo inizio dell'astrattismo, è ritenuto da qualche acuto critico persino dannoso ai fini della corretta comprensione dell'astrattismo.

Sembra che il primo discernimento tra forme iconiche e forme aniconiche Kandinsky lo operi allorquando nel suo studio resta attratto da un proprio dipinto che stima dotato di singolare bellezza, ma difficile da capire perché indecifrabile. Si rende conto poi che si trattava dell'opera capovolta. Di questo singolare accadimento è lo stesso artista a fornirci una efficace testimonianza scritta: *"...a Monaco, un giorno rimasi colpito da uno spettacolo inatteso, proprio quando stavo tornando nel mio studio. Il sole tramontava; tornavo dopo aver disegnato ed ero ancora tutto immerso nel mio lavoro, quando, aprendo la porta dello studio, vidi dinanzi a me un quadro indescrivibilmente bello. All'inizio rimasi sbalordito, ma poi mi avvicinai a quel quadro enigmatico, assolutamente incomprensibile nel suo contenuto, e fatto esclusivamente di macchie di colore. Finalmente capii: era un quadro che avevo dipinto io e che era stato appoggiato sul cavalletto e capovolto".*⁹ (9)

Kandinsky dunque si rende conto che è proprio il capovolgimento del dipinto a provocare la perdita di iconicità alla quale era abituato; perdita rimpiazzata dalla acquisizione di una nuova e sorprendente natura: l'astrazione tutta fondata sulla assoluta libertà della forma e del colore, una volta che siano stati svincolati da rapporti con la realtà.

E', a dir poco, singolare e soprattutto indicativo di acuta riflessione il fatto che Benedetto Croce abbia considerato, anticipatamente, lo stesso fenomeno percettivo nella sua ricerca filosofica. Infatti, la prima edizione della sua "Estetica" è del 1902, saggio peraltro scritto l'anno precedente. Mentre il "Primo acquerello astratto" (così è il titolo del dipinto) di Kandinskij è del 1910!

Croce, a proposito del paesaggio e della realtà, così scrive: *"E' stato osservato che, per aver godimento estetico dagli oggetti naturali, conviene astrarre dalla loro estrinseca e storica realtà, e separare dall'esistenza la semplice apparenza o parvenza; che guardando noi un paesaggio col passar la testa fra le gambe, in modo da toglierci dalla relazione consueta con esso, il paesaggio ci appare come uno spettacolo fantastico..."*¹⁰

In buona sostanza, o capovolgendo (nel caso di Kandinsky) il dipinto figurativo, ossia un dipinto portatore di verosimiglianza, magari anche di un grado di iconicità tale da rappresentare fedelmente o dissimulare la realtà, o passando la testa tra le gambe (nel caso di Croce) nel mirare l'iconicità totale, ma capovolta, della realtà, si determina uno stravolgimento percettivo e conoscitivo tale da mutare le apparenze sensibili in intelligibile astrazione.

Le due esperienze percettive connettono, entrambe, realtà e pensiero, ovvero producono quella particolare esperienza emotiva che nasce dall'interazione tra realtà e coscienza che farà dire, molto più tardi, a Merleau-Ponty, *"Il visibile è una piega dell'invisibile"*.

L'operazione di ribaltamento della rappresentazione della realtà o il rovesciare l'abituale modalità fruitiva del mondo esterno, così come indicano l'artista e il filosofo, è cosa rilevante poiché ci

⁹ W.Kandinsky, *Sguardo sul passato*, in "Wassili Kandinsky, 43 opere dai Musei Sovietici", Silvana Editoriale, Milano 1980.

¹⁰ B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari 1958.

riconducono alle due inclinazioni fondamentali dell'arte non figurativa: un astrattismo senza rapporti col mondo apparente, estrinsecamente fenomenico, e un astrattismo nel quale appare una superstita e alterata cittadinanza di segni e simboli che rimandano al panorama rappresentativo.

Infatti, nelle stesse opere di Kandinsky, (e non solo in quelle iniziali) ritroviamo alcuni elementi di natura figurativa sia pure fortemente semplificati: dal "motivo della troika", così definito dall'artista e da lui spesso utilizzato, presente in modo netto nella grande tela "Quadro con bordo bianco" del 1913, fino all'ultimo olio, "Slancio moderato" del 1944, dove sono chiaramente individuabili fantastiche sagome di esseri acquatici che sempre ci sorprendono per la loro mutevolezza tra ironica dimensione irrealistica e concreta immagine di vita sottomarina.

Ed è l'imprevedibile e poetico cangiare delle forme rappresentative in segnali pseudoiconici a sollecitarci, a incuriosirci al punto da ripercorrere l'itinerario dell'artista che va oltre la realtà, agendo in profondità, per svelarne i puri valori emozionali nel fantastico percorso metamorfico a cui sottopone le cose.

Questa essenza inalterata, sempre insorgente nel piano interpretativo dell'arte astratta, può essere generata, come si è già accennato, sia dalla modificazione della realtà, deformata e contraffatta al punto da infrangere qualsiasi riconoscibilità col mondo esterno, sia dalla pura trasparenza della poetica e dalla spirituale attività del pensiero di Kandinsky.

Charles Estienne lo ritiene "*padre fondatore dell'astrattismo*", mettendone in evidenza la capacità di "*liberazione delle forme svuotate del loro contenuto naturalista*". Riconosceva dunque la legittimità della presenza nelle opere di cose o anche di una "*certa atmosfera*" che potesse far risalire "*al mondo esteriore*" dal quale provenivano queste tracce ancora figurative.

"Kandinsky – scriveva, negli anni Cinquanta, Estienne – ha fatto il grande passo, ha superato la frontiera che separa il mondo esteriore dal mondo interiore, e così arriva a scoprire il mondo interiore, visto nella sua anima, nella sua essenza".

Il fascino dell'arte astratta consiste proprio nella cattura di questa essenza che è il valore genetico, creativo, fluttuante dell'opera: dalla liberatoria alienazione iconica all'alto grado di pura sensibilità quando, aniconicamente, prende forma nella materia.

L'astrattismo appare connaturato all'essenza aniconica del "mondo interiore", per cui è naturale considerare come un dipinto astratto sia in grado di realizzare finalità di conoscenza emotiva nella misura in cui scioglie, presso il fruitore, certe ambiguità di lettura e di interpretazione legate al grado di aniconicità della pittura.

continua