

1. LE TRE RIVELAZIONI - FORMA MUSICA COLORE

Nel 1913 Kandinsky pubblica *Sguardi sul passato*, testo fondamentale per comprendere il suo approccio alla pittura. La sua memoria, afferma, è composta soprattutto di colori; della sua stessa infanzia ricorda soprattutto i colori che hanno preso il posto degli oggetti: *“I primi colori che mi fecero grande impressione sono il verde chiaro e brillante, il bianco, il rosso carminio, il nero e il giallo ocre. Avevo allora tre anni. Quei colori appartenevano a oggetti che non rivedo più chiaramente, come rivedo, invece, i colori”*¹.

Due successivi avvenimenti, più volte citati dallo stesso autore e dai suoi critici, lasciarono un'impressione altrettanto indelebile per la sua formazione: la mostra del 1896 a Mosca sui più grandi impressionisti francesi, di cui ricorderà soprattutto i *Pagliai* di Monet, e la rappresentazione del *Lohengrin* di Wagner. Nel quadro di Monet, in un primo momento, non riconosce il pagliaio, a cui si riferiva il titolo del catalogo della mostra; *“.....questa incomprendione mi turbava e mi indispettiva; trovavo che il pittore non aveva il diritto di dipingere in modo così impreciso; sentivo sordamente che in quell'opera mancava l'oggetto (il soggetto), ma con stupore e sgomento constatavo non solo che essa sorprendevo, ma si imprimeva indelebilmente nella memoria e si riformava davanti agli occhi nei suoi minimi particolari.....inconsciamente l'oggetto trattato nell'opera perdette per me parte della sua importanza, come elemento indispensabile”*. E' qui delineata la riflessione sul rapporto forma e colore, che sarà una costante nella produzione di Kandinsky, con la necessità di progredire verso un superamento dell'oggetto. Se già in precedenza, anche in riferimento ai suoi studi di economia, era interessato al *“pensiero puramente astratto”*, il disinteresse per l'oggetto a favore del colore lo porterà successivamente al suo programmatico superamento dell'oggetto, o del soggetto, come specifica lui stesso. La forza stessa del colore, la sua capacità evocatrice può catturare l'attenzione dell'osservatore più di quanto possa fare un oggetto del mondo reale; nell'arte il rapporto emozionale dovrà avere la preminenza rispetto alla percezione tradizionale. Pur ribadendo ripetutamente sulla necessità di un *“ponte oggettuale”*, le sue immagini conserveranno sempre un forte impatto emozionale e visionario, capaci di cogliere l'aspetto *ulteriore* della realtà, la sua aura, la sua invisibilità.

La perfetta realizzazione di quel mondo, che lo colpì come un'illuminazione nella pittura di Monet, per Kandinsky si trova già nella musica di Wagner, nelle sue possibilità sinestetiche ma anche per la ripresa dell'idea romantica di *Gesamtekunstwerk*, l'opera d'arte totale che verrà ripresa e declinata in vario modo da molte avanguardie storiche del primo Novecento e dalle loro sperimentazioni teatrali. Nel *Loenghrin*, a cui assistette nel 1896,

¹ W. Kandinsky, *Sguardi sul passato*, SE, Milano, 1999;

“mi sembrava di vedere tutti i miei colori, li avevo sotto gli occhi. Linee scompigliate, quasi stravaganti mi si disegnavano davanti... Scopriro nell'arte in genere una potenza inaspettata e mi parve evidente che la pittura possedesse forze espressive e mezzi potenti come la musica”. E' la potenza timbrica di Wagner a impressionare Kandinsky, la sua capacità di evocare miti e trasmettere un contenuto spirituale all'ascoltatore. La musica può evocare immagini pittoriche, e dalla musica - ovviamente - sarà attratto anche per l'assenza di riferimenti all'oggetto, di ogni carattere denotativo a favore di un rapporto puramente spirituale ed emozionale. *“Il leitmotiv in Wagner è un tentativo di caratterizzare l'eroe non con apparecchiature teatrali, balletti ed effetti di luce, ma con un motivo preciso, determinato, cioè con un mezzo puramente musicale...”.* Come nella musica ogni arte deve riconoscere il proprio specifico: la pittura riconoscerà lo specifico pittorico nel colore, e la poesia nel significato più interiore della parola.

Negli anni successivi, il suo interesse sarà maggiormente attratto dalla ricerca di *Skriabin* sul rapporto musica-colore. Le importanti novità contenute nel suo *Prometeo* si erano divulgate velocemente nell'ambiente culturale europeo, alimentando un dibattito che si protrasse per alcuni anni, e al quale Kandinskij partecipò attivamente. Scrive Sabaneev in *Der blaue Reiter*: *“Le sensazioni coloristiche musicali di Skriabin possono, in un certo senso, rappresentare un canone teorico di cui lo stesso compositore si è reso conto solo attraverso tappe successive. Il canone risulta evidente dalla distribuzione dei suoni ad intervalli di quinta. I colori si distribuiscono in modo quasi esattamente corrispondente alla sequenza dello spettro... Chi ha ascoltato il Prometeo con i relativi effetti di luce deve effettivamente riconoscere che l'impressione musicale corrisponde in modo perfetto agli effetti luminosi e che questa combinazione raddoppia e intensifica al massimo la forza espressiva dell'opera”.* I problemi connessi al rapporto suono-colore erano comuni a molti artisti dell'epoca, ma fu Skriabin per primo a metterne in atto alcune delle possibilità fino ad allora inesplorate. La tabella di corrispondenze suono-colore utilizzata nel *Prometeo*, un cui i colori venivano associati a determinati timbri strumentali, piuttosto che a determinate armonie, incuriosì molto Kandinskij, che da tempo si interessava a quel problema. Nel capitolo *Il linguaggio dei colori* incluso in *Dello Spirituale nell'arte*, Kandinskij aveva associato il verde al timbro del violino nel registro grave, l'azzurro al flauto nel registro acuto e all'organo o al contrabasso nel grave, il giallo alla tromba, il rosso agli ottoni e in particolare alla tuba (in alcune sue sfumature al violoncello), l'arancione alla viola o alla voce di contralto, il violetto al corno inglese o al fagotto; in un passo de *Il linguaggio dei colori* si legge: *«sulla base di molteplici analogie, si troverà anche per la pittura una possibilità di costruire un proprio contrappunto; d'altra parte è stato compiuto con*

successo il tentativo di far apprendere una melodia a bambini musicalmente poco dotati con l'aiuto di colori, ad esempio mediante i fiori. Anche Skrjabin ha redatto in modo empirico una tabella parallela dei toni musicali e cromatici, applicandola in modo molto persuasivo il suo principio nel Prometeo».

Le intuizioni di Skrjabin, trovano pertanto conferma nelle trattazioni di Kandinskij, il quale sembra citare il musicista nell'illustrare chiaramente l'azione centrifuga del blu e quella centripeta del giallo: *“Il movimento del giallo e dell'azzurro, che contribuisce al loro grande contrasto, è il loro moto centrifugo o centripeto. Se si descrivono due cerchi di uguale grandezza, e se ne riempie uno di colore giallo, e l'altro di azzurro, si nota, dopo essersi concentrati brevemente su entrambi, che il giallo s'irradia verso l'esterno, riceve l'impulso motorio dal centro e quasi si avvicina a chi guarda. L'azzurro invece sviluppa un movimento centripeto (come una chiocciola, che si rintana nella sua casetta) e si allontana da noi; dal primo circolo l'occhio è colpito mentre affonda nel secondo”.* Per Kandinskij: *«Il rosso esercita interiormente l'azione di un colore molto vivo, vivace e irrequieto... nonostante tutta la sua energia e intensità ha una robusta nota di immensa forza quasi consapevole del proprio scopo. In questo fremere e ardere precipuamente in sè, e pochissimo verso l'esterno, v'è, per così dire, della maturità virile».* Questa definizione del rosso da parte di Kandinskij molto bene si accorda con la conquista della consapevolezza di sé da parte dell'uomo, come viene simboleggiata dalla sezione centrale del *Prometeo* di Skrjabin. La polarità spirito-materia si manifesta qui attraverso l'opposizione di due colori primari (rosso e blu), corrispondenti a due suoni alla massima distanza intervallare possibile. Attraverso l'estasi finale, intesa come limite della consapevolezza umana, Skrjabin voleva attuare nel *Prometeo* la sospensione di ogni percezione di spazio e di tempo, così come si era verificata nel corso della crescita auto-cosciente dell'uomo. Per ottenere questo effetto, in contrasto con l'immobile blu della voce inferiore, la voce superiore, con i suoi rapidi e continui movimenti, produceva un effetto stimolante che sosteneva la musica con determinazione crescente. In numerose tele di Kandinskij, si può rilevare un effetto caleidoscopico molto simile a quello immaginato da Skrjabin nel finale del suo *Prometeo*; il critico Ludwig Grote parlando del *Quadro dalla macchia rossa* (1914), scrive: *«Per vivere questa tela si esige l'attitudine più semplice e insieme più complessa... calarsi in queste nuvole iridate che seguono chiaramente un movimento ascendente, accompagnare queste forme vaghe dai contorni incerti, che si metamorfosano davanti i nostri occhi... Senza inizio nè fine, nello sviluppo incessante di sensazioni cromatiche, come l'istantanea di un caleidoscopio, l'immagine diviene un mondo per sè, un organismo riempito di tensione e di forza, planante con beatitudine nelle sue proprie sfere».*

Il rapporto con Schönberg sarà piú problematico, e si interromperá a causa di una fatale incomprensione fra i due. E' già stata notata l'analogia sull'evoluzione di Schoenberg - dalla atonalità, fino alla dodecafonia- e quella di Kandinsky- superamento dell'oggetto e dalle dissonanze visive, ricerca di una organizzazione razionale del materiale visivo, fino al lirismo delle sue opere parigine. *"La bellezza interiore - scriverà negli anni di Monaco nello Spirituale nell'arte- segue la legge della necessità interiore e rinuncia alla sua dimensione esteriore, convenzionale. Chi non è abituato alla bellezza interiore, la trova naturalmente brutta, perché l'uomo di solito è portato all'esteriorità..... La totale rinuncia alla bellezza convenzionale, l'amore per tutti i mezzi che portano all'espressione dell'io - in Schoenberg - ci conduce in una regione nuova, dove le esperienze musicali non sono acustiche, ma puramente psichiche"*.

L'intuizione del pensiero astratto accompagnata alla scoperta della potenza del colore, non erano sufficienti per consentirgli di portare a buon fine tutti i suoi progetti; ma *"poco dopo un avvenimento nel campo della scienza venne a spazzar via gli ostacoli piú grossi che mi fermavano in questo cammino. Fu la scoperta della divisione dell'atomo. Per me la disintegrazione atomica equivaleva a quella del mondo, e di colpo dei muri spessi crollarono. Tutto era vago, incerto, vacillante.... La scienza mi parve scossa nelle sue piú salde fondamenta....gli scienziati non costruivano il loro edificio divino con mano sicura...ma brancolavano nelle tenebre e, ciechi, scambiavano un oggetto con un altro"*. Il positivismo si scopre fondato su basi instabili e precarie; il riconoscimento dei limiti connaturali ai suoi stessi principi costitutivi danno luogo alla precarietà e all'incertezza non solo degli statuti scientifici ma della stessa realtà che con questi si era indagata. La forma, la sua definizione oggettiva, è in realtà per sua stessa natura vacillante, irriducibile a un disegno precostituito e fisso. E' però evidente che la critica al positivismo non si tradurrà mai, in Kandinsky, in irrazionalismo, ma sarà da stimolo per indagare le leggi di una ragione non solo ragionante, piú profonda, capace di indagare anche la dimensione spirituale dell'uomo e delle cose. La dimensione spirituale, che si dà nell'astrazione, non sarà da intendersi come semplice antitesi alla realtà, al semplice dato naturale; ne rappresenta piuttosto la vibrazione, l'emanazione della sua stessa aura. Il percorso che lo porterà a indagare sullo spirituale e l'invisibile è ormai ben delineato.

Altra esperienza fondamentale per la sua formazione fu il viaggio nella provincia di Vologda, l'esperienza vertiginosa descritta con parole analoghe a quelle utilizzate da un altro russo, Kasimir Malevic, che si soffermerá sulla dimensione sacrale della decorazione delle isbe. *"Entrando per la prima volta nelle sale di un'isba - dice Kandinsky - restai inchiodato di stupore davanti alle*

pitture sorprendenti che da ogni lato mi circondavano... Quando infine penetrai nella camera mi trovai circondato da ogni parte dalla Pittura: come se io stesso fossi penetrato nella Pittura.... Per anni e anni ho cercato di ottenere che gli spettatori passeggiassero nei miei quadri: volevo costringerli a dimenticarsi, a sparire addirittura lì dentro". Non è tanto la sorprendente ricchezza dei colori delle isbe russe a colpire l'immaginazione ma il fatto di trovarsi "dentro la pittura" facendo intuire la possibilità di un rapporto diverso fra opera e osservatore, e quindi una complicità che, superando l'ostacolo dell'oggetto, consentiva il riconoscimento dell'appartenenza al medesimo orizzonte spirituale. A differenza di Malevic, alla sua pittura iconica in cui nel silenzio cosmico sembrano annullarsi le identità del pittore e dell'osservatore, Kandinsky vuole invece creare una relazione esperienziale fra quadro e osservatore, come diverse volte ripeterà nei suoi scritti, una relazione che possa provocare risonanze ulteriori rispetto a quelle sollecitate e provocate dall'autore. Non diversamente Rothko si proporrà di superare il rapporto tradizionale prospettico fra osservatore e quadro -che implica una loro separazione-, a favore di una tensione spirituale, una sostituzione della vista a favore della visione.

2. LA RICERCA DI UN LINGUAGGIO

Se già in Russia, grazie all'attività divulgativa dei grandi collezionisti di arte contemporanea, Kandinsky era venuto a conoscenza delle ricerche figurative degli ultimi anni del 900, sarà solo col suo trasferimento a Monaco, quando verrà a contatto con ciò che stava allora avvenendo nel panorama artistico europeo nel 1896, che avrà modo di approfondire la sua ricerca. Qui, frequenta inizialmente la scuola di Anton Azbè approfondendo il disegno anatomico, per poi entrare, dopo un primo tentativo fallito, nell'Accademia, sotto la guida di Franz von Stuck (1900) dove conosce Paul Klee; subito dopo, nel 1901, fonda, insieme a Rolf Niczky, Waldemar Hecker, e Wilhelm Hüsgen, una società di esposizione ma anche una scuola d'arte, denominata *Phalanx*, che mira ad abolire la distanza fra arte colta e arte popolare, tra artigiano e artista. L'associazione organizzò, fra il 1901 e il 1904, dodici mostre, su Monet, lo Jugendstil, il Post-Impressionismo e il Simbolismo, correnti che incideranno notevolmente nell'evoluzione artistica di Kandinsky.

In *Vecchia città II* (1903) e nel *Cavaliere azzurro* (1902), in cui i colori vengono scomposti in brevi pennellate, per ricreare l'atmosfera e l'immagine nell'occhio dell'osservatore, risente fortemente dell'Impressionismo, . *Vecchia città II* deriva dai ricordi di un viaggio a Rothenburg, sul fiume Tauber: "fu un viaggio fuori della realtà. Mi sembrava che una sorta d'incantesimo mi trascinasse di

secolo in secolo, contro le leggi naturali, nella profondità del passato. Lasciasti alle spalle la stazioncina irreal e attraverso i campi m'avviavi verso la porta della città. Rivedo quella porta, le tombe, le case i cui comignoli si stringevano sopra i vicoli e si guardavano, gli occhi negli occhi, fin nel profondo". Si tratta dunque della rappresentazione di un paesaggio reale, visto dall'artista, ma che si trasfigura nei suoi ricordi in qualcosa di magico, una "sorta d'incantesimo" che, "contro le leggi naturali", lo trascina nel passato, in un viaggio fantastico attraverso i secoli. In questi primi anni del XX secolo, che sono anche i primi anni della sua attività artistica, Kandinsky descriverà nei suoi quadri un'atmosfera fiabesca, come in questa *Vecchia città II*, ma anche in *Cavaliere azzurro* (1903), *Coppia a cavallo* (1906) e *La vita variopinta* (1907).

Nel 1902 Kandinsky aveva già frequentato i corsi di Franz von Stuck e Anton Azbé, che lo stimolò allo studio dell'Impressionismo e del Postimpressionismo; nella *Veduta di Rothenburg si sente*, infatti, l'influenza di pittori come Monet, di cui Kandinsky amava particolarmente i *Covoni*, e di Seurat, in quella stesura del colore a piccoli tocchi che si avvicina molto al Pointillismo. La luce proveniente da destra illumina fin quasi ad infuocare la stradina, su cui passeggia placidamente una donna con abito lungo e copricapo, e i tetti delle case sullo sfondo, i cui comignoli sembrano "guardarsi negli occhi". L'intensità della luce crea anche forti ombre e un cangiamento dei colori, particolarmente accentuato nella vegetazione e nei tetti delle case. La violenza del sole, che sembra infuocare i tetti rossi delle case e la strada, fa apparire l'immagine un incantesimo di colori, una trasfigurazione fiabesca del dato naturale; ma la stradina ricorda pure il giallo dei campi di grano di Van Gogh, con una sensazione di angoscia accentuata dall'ombra nera in basso a sinistra che comincia a invadere il quadro. Una medesima ombra è presente nel *Cavaliere azzurro*, che sembra fuggire da essa, verso un punto che noi non vediamo. Se da una parte l'interesse per il colore indica l'interesse verso gli impressionisti, dall'altra è sempre presente una tendenza a usare il colore in modo espressionistico e simbolico, che ci trasmette i sentimenti e le sensazioni di Kandinsky.

L'interesse per il colore era nato in Kandinsky grazie a diverse sollecitazioni; dalla ricordata visita alle isbe del Vologda, dove il colore ricopre intere pareti fino ad avvolgere l'osservatore, alla riflessione sulle icone ortodosse -transito fra mondo spirituale e mondo fisico, fra invisibile e visibile- sull' Impressionismo di Monet -il colore slegato dalla forma reale assume un'autonoma funzione- fino a Cezanne e ai Fauves.

Il Simbolismo francese, la pittura naif e il postimpressionismo, conosciuti meglio grazie a un viaggio a

Sevres nel 1906-07, ebbero grande importanza per l'ulteriore sviluppo del linguaggio di Kandinsky. E' chiaro che il *Cubismo* non dovette interessarlo molto -fatta eccezione per il solo Picasso- soprattutto per la subordinazione del colore all'oggetto, sottoposto alla scomposizione e ricomposizione e alla conseguente assenza della dimensione simbolica e spirituale. L'abbandono progressivo della terza dimensione, con l'eliminazione del modellato, inchiodò la pittura alla superficie della tela limitandone le possibilità. I cubisti tentarono di liberarsi da questi limiti fisici, con l'abbandono della superficie; *"si cercò di trasferire il quadro su una superficie ideale, posta davanti a quella materiale della tela. E si arrivò al Cubismo. Ma ben presto l'inerzia ripetitiva portò a un impoverimento delle possibilità espressive"* a un ritorno cioè della pittura a decorazione.

Ma Kandinsky contesta al Cubismo anche la sua rigidità, il suo spirito matematico che elimina la dimensione simbolica e spirituale del mondo oggettivo: *"la formula matematica è gelida e salda come ogni necessità...La ragione della nascita del cosiddetto cubismo sta nella tendenza ad esprimere in formula l'elemento compositivo...Ciò porta a distruggere, fino al limite estremo e con perfetta coerenza e necessità, il nesso materiale fra le varie parti di una cosa (Picasso)"*. Non è però tanto la riduzione a puro numero e formula geometrica del mondo oggettivo ad essere condannata da Kandinsky, che vede in ciò una analoga tendenza all'astrazione, quanto il ricorso a triangoli e a forme o corpi geometrici analoghi, che rischiano di essere una riduzione delle molteplici possibilità che si presentano all'artista; rimprovera infatti al cubismo *"una troppo limitata applicazione del numero"*.

Se il Cubismo, che allora dominava il dibattito a Parigi in quegli anni, non lo stimolò molto, si sentì invece fortemente emozionato quando, nel 1906 poté vedere, presso il *Salon des Indépendants*, una mostra sui pittori *Fauves* e, al *Salon d'Automne*, una retrospettiva su *Gauguin*. E fu la conoscenza dei *Fauves*, pur con il rischio sempre in agguato del decorativismo, dopo la giovanile scoperta di Monet, a spingere definitivamente Kandinsky sulla strada del colore come mezzo privilegiato della sua pittura volta alla rappresentazione dello spirituale.

Dopo aver considerato *Rossetti*, *Bocklin* e *Segantini* emblematici della ricerca in campi non materiali, cercatori dell'interiorità nell'esteriorità, sarà Cézanne ad avvicinarsi di più alla pittura pura; *"Cézanne porta la natura morta a un'altezza in cui le cose esteriormente morte diventano interiormente vive. Le tratta come tratta l'uomo, perché ovunque sa vedere la vita interiore..... Non rappresenta un uomo, una mela, un albero, ma usa questo materiale per formare qualcosa di intimamente pittorico che si chiama immagine"*. Se la forma appartiene all'ambito del materiale, della vista, e nella sua organizzazione dipende da leggi razionali, l'immagine può

essere suggerita solo con i mezzi specifici della pittura, e cioè il colore. Alla vista della forma si sostituisce l'immagine della visione. Al finito della forma l'ineffabile dell'immagine.

In tutta l'opera di Kandinsky avremo sempre la percezione dell'occulto e dell'ineffabile; *"parlare dell'occulto attraverso l'occulto. Non è questo il contenuto?"* dirà infatti in uno dei suoi aforismi più citati.

A Monaco, dove resterà fino alla I guerra mondiale, svilupperà ed elaborerà quella tendenza all'astrazione, in un linguaggio personale, più vicino allo *Jugendstil* e al *Simbolismo*, che alle avanguardie contemporanee - quali il Cubismo e il Cubofuturismo.

Lo *Jugendstil* - Stefan George, August Endell, Hermann Obrist - proclamava la necessità di un'estetica totale nella sintesi delle varie arti, l'esaltazione della linea e della sua capacità evocatrice, l'eliminazione della profondità in nome della superficie, la concezione dell'artista come profeta e visionario. La *Gesamtekunstwerk*, l'opera d'arte totale, già teorizzata da Wagner implicava, nella interrelazione fra le varie arti, dalla musica alla pittura, dal teatro all'architettura, la possibilità di modificare il mondo attraverso l'arte, di diffondere una visione del futuro in cui gli uomini si riconoscessero come in una Comunità, di trasformare il mondo nella ricerca di comuni radici collettive.

Il misterioso e l'intangibile, la capacità allusiva, la priorità data ai sentimenti, al posto della ragione discorsiva, fanno della tradizione *Simbolista* dell'800 uno dei riferimenti imprescindibili del primo Kandinsky. In ogni sua opera è presente la dimensione dell'occulto e del mistero.

Sarà Maeterlink a *"introdurci nel mondo soprasensibile....Maeterlink è uno dei visionari della decadenza....I dati concreti della realtà hanno un valore più che altro simbolico e servono semmai come un'eco interiore"*. Kandinsky parlerà per anni di *"ponte oggettuale"*, ovvero della necessità di far riferimento a elementi riconoscibili come punto di partenza al percorso verso lo spirituale. In un'epoca decadente, ancora immersa nel positivismo, il dato oggettivo è premessa per il suo stesso superamento. Superamento attraverso il Simbolo -e Kandinsky conserverà per lungo tempo i riferimenti ad oggetti e cose tratte dal mondo degli uomini e della natura, e comunque sempre riconoscibili- ma anche attraverso l'Astrazione -da intendersi come ciò che è stato astratto, risultato di un processo di astrazione. Occorre quindi che l'immagine -poetica pittorica o musicale- risvegli il suono interiore. In Maeterlinck *"la parola è un suono interiore.... Il suono interiore deriva in parte dall'oggetto, a cui la parola dà nome. Quando sentiamo il nome di un oggetto, senza vederlo, nella nostra mente si forma una rappresentazione astratta, un oggetto smaterializzato, che ci*

dà immediatamente un'emozione....." Una parola ripetuta spesso perde il suo riferimento all'oggetto ma può risvegliare il puro suono della parola, che ci può provocare un'emozione inedita. L'assenza di riferimento immediato alla realtà, da limite del linguaggio a parlarci delle cose o anche solo a descriverle, diventa la sua ricchezza. La capacità evocatrice del linguaggio si sviluppa a partire dalla rottura della relazione fra parole e cose. La povertà semantica si trasforma in ricchezza spirituale; "la parola, che ha due significati -uno immediato e uno interiore- è la materia prima della poesia e della letteratura, una materia che solo quest'arte può usare per parlare dell'anima" (S.A.).

Nel periodo di Murnau, dopo essere stato a Parigi, il colore verrà usato in modo diverso, non cioè dissolvendo l'immagine in piccole pennellate di colori complementari, tendenti a restituire sulla tela valori atmosferici, ma accostando ampie superfici di colori puri, come già avveniva in Gauguin.

In *Paesaggio con torre* (1908) la pennellata diventa più ampia, il colore è steso con maggiore densità, e ai toni chiari si sostituisce il blu cupo del cielo, il verde della montagna soffocato da un'ampia zona nera con alcune nuvole bianche, utili ad accrescere nel contrasto il senso di oscurità e di mistero. Se pur mitigato, il senso di angoscia e solitudine tipico dei pittore del Brucke, unito a una sensibilità per i caratteri simbolici del paesaggio e della natura, caratterizza questo ed altri lavori del periodo di Murnau. Nella *Veduta con ferrovia e castello* (1909) i colori sono di nuovo i tre primari, oltre al verde, al bianco e al nero. Il treno sembra uscire dall'oscurità alla destra, simbolo delle "tenebre del materialismo", per dirigersi verso sinistra. Unici oggetti riconoscibili sono il treno, i pali della luce e le due case sullo sfondo. Nel *Paesaggio estivo* (1909) le forme, pur sottoposte al processo di trasformazione in colore, come nei suoi ricordi d'infanzia, ci parlano di un paesaggio memore della lezione di Cezanne -nella grande montagna sullo sfondo- e di van Gogh -nel cipresso a sinistra, nell'altra macchia verde e nel campo di grano minacciato dalla tenebra imminente.

3. CORPO E SPIRITO

Nel 1909 assiste alla conferenza di *Rudolf Steiner*, che auspicava una sintesi fra religioni e culti d'Oriente e la tradizione dello gnosticismo occidentale. Nello stesso anno scrive -ma pubblicandolo solo due anni dopo- lo *Spirituale nell'arte*, uno dei testi fondamentali della letteratura artistica del 900. Kandinsky non aderì mai alla teosofia, anche se ne restò affascinato a punto da riflettere nelle sue convinzioni più profonde alcuni suoi punti fondamentali, come il simbolismo del colore e la capacità

visionaria dell'artista, utilizzando, a tratti, la stessa terminologia di Steiner.

Per Steiner la natura dell'uomo ha tre aspetti: corpo, anima e spirito. Con il corpo può mettersi in relazione momentanea con le cose, che si offrono ai suoi sensi da sole; tutto ciò che è processo corporeo può essere percepito dai sensi corporei. Il campo dell'anima, invece, è inaccessibile alla percezione corporea, in quanto solo l'anima custodisce le sensazioni, che, di fronte a una determinata cosa, sono diverse per ogni individuo e non comunicabili con il linguaggio ordinario; con la sua anima conserva in sé le impressioni che queste fanno su di lui. Lo spirito rivela infine all'uomo ciò che le cose custodiscono in sé stesse; l'uomo riflette sulle sue percezioni e le sue azioni, rendendosi partecipe di un ordine superiore a quello cui appartiene con il suo corpo.

Se per vedere il corpo fisico è sufficiente il senso della vista, per vedere il corpo vitale, per poterlo percepire in un altro essere, è necessario aver desso l'occhio spirituale; il mondo interiore delle sensazioni può pertanto rivelarsi a una particolare percezione soprasensibile. L'uomo non vede soltanto il mondo fisico, ma vede le sensazioni. Sarà il "veggente" a percepire una rivelazione del mondo della sensazione.

I colori percepibili attorno a una figura umana vengono detti aura, visibile solo al veggente. Essa può assumere diversi colori, ma diversi da quelli del mondo naturale fisico. L'azzurro visibile di un fiore, sarà sempre diverso dall'azzurro invisibile dell'aura, che dipende solo dalle esperienze animiche del soggetto osservato. Ad esempio, dice Steiner, nelle esperienze animiche pervase di commozioni fortemente accentuate compaiono "toni di un giallo-rossiccio e di bruno che attraversano l'aura in vari punti..... con lo sviluppo dell'intelligenza i toni verdi si fanno sempre più frequenti... In una condizione animica tranquilla, invece, i toni bluastri e rossastri si ritraggono e compaiono varie sfumature di verde.... I toni azzurri compaiono dove regna l'atteggiamento animico della devozione".

Parlando di Matisse, Kandinsky afferma che, come Cezanne, "dipinge immagini e in queste immagini cerca di rendere il divino". Il divino, il mondo dello spirito, l'aura visibile solo al veggente. Nel 1905 Matisse dipinge *La joie de vivre* e, nel 1912 Kandinsky gli farà eco con *Dama a Mosca*. Nell'opera di Matisse gli alberi sono blu, rosa, arancioni, il cielo è rosa, l'erba è gialla. Solo i corpi hanno il colore dei corpi. C'è una donna, in piedi, e, accanto a lei, una figura accovacciata di cui non si vede il volto, sta raccogliendo un fiore. Un poco più indietro, due figure femminili appena abbozzate si abbracciano in una miscela di tenerezza ed erotismo. In basso al centro una figura femminile sdraiata, con il gomito appoggiato sull'erba e il busto mezzo sollevato suona un

flauto doppio. In primo piano in basso a destra due figure si abbracciano e si baciano nel piacere della passione. Il volto di lei è coperto dalla testa di lui, il suo corpo, le gambe aperte, è seducente e disponibile; quello di lui è completamente rivolto a lei. Troviamo anche due figure di donna, morbide e semi sdraiate: le loro teste sono vicine e i loro corpi si allontanano in un'unica linea. In lontananza, sei figure si prendono per mano in uno sfrenato girotondo. Le figure che danzano in lontananza, il pastore che suona lo zupfelo sono circondate da un colore chiaro, quasi un alone luminoso, un'aurea che ne sottolinea la presenza; le due figure sdraiate al centro della scena presentano invece una triplice aura. *"La triplice aura è l'espressione soprasensibilmente visibile dell'entità umana. Vi si esprimono le tre parti costitutive dell'uomo: corpo, anima e spirito"*. L'invisibile di Matisse si dá nell'aura di Steiner, la *Joie de vivre* si risveglia nell'uomo quando questi riesce a destare in sé l'occhio spirituale.

Non *Joie de vivre*, ma angoscia e mistero in *Dama a Mosca* di Kandinsky, che forse prefigura l'avvento dell'età dello spirito contro la minaccia del materialismo. E' un'opera "figurativa" dipinta nell'epoca del *Blauer Reiter*, quando la via verso l'astrazione era ormai irreversibile; è quasi certamente un ricordo consapevole del quadro di Matisse alla luce della concezione teosofica che Kandinsky stava approfondendo in questi anni. Davanti a uno sfondo che rappresenta Mosca, con scene di vita quotidiana che nulla hanno a che fare con le figure in primo piano, come il calesse che attraversa la strada e un cane che abbaia, ci sono due figure contrapposte: una figura nera, che sembra volgerci la schiena e osserva, dall'alto l'altra figura, una donna frontale, che accarezza un cagnolino con la mano destra, mentre con l'altra ci mostra una rosa. Anche qui i colori hanno una precisa simbologia. Il nero, simbolo di pericolo e di minaccia, si contrappone all'aura verde, che significa speranza.

Nel saggio pubblicato sull'almanacco *Der Blauer Reiter - Il problema della forma*- Kandinsky esporrà, in maniera programmatica, la visione dell'arte che in quegli anni andava maturando; *"la forma è l'espressione esterna del contenuto interno"*, e cioè della *"risonanza interiore"*, che potrà essere espressa dalle arti più diverse -musica, pittura, poesia- con il suo specifico linguaggio. La forma esprime il contenuto, esattamente come, in Steiner, la materia esprime lo spirito; pertanto occorrerà porsi di fronte all'opera in modo da permettere alla forma, e al contenuto, di agire sull'anima; *"la cosa più importante riguardo al problema della forma è se la forma scaturisca o meno da una necessità interiore"*. L'aura, visione dello spirito del mondo, percepibile solo dal profeta e dall'artista -in quanto veggenti- può essere rappresentata con diverse tonalità di colore. Kandinsky alterna, ne *Lo spirituale nell'arte*, considerazioni purovisibiliste sui colori, ad

osservazioni sul loro simbolismo. Il colore, considerato da solo, può essere caldo -giallo- o freddo -blu-, chiaro o scuro. Il giallo compie un movimento orizzontale verso l'osservatore ed ha un movimento centrifugo; il blu, centripeto, si allontana invece dall'osservatore. Il secondo grande contrasto si crea fra bianco e nero; anch'essi si avvicinano o allontanano rispetto all'osservatore, ma in modo statico e irrigidito; *"il giallo assume una sfumatura verde se si tenta di raffreddarlo. Diventa malato e assente, come un uomo pieno di ambizioni e di energie che viene inibito da circostanze esteriori"*; viene ribadito, come in Steiner, il rapporto fra interiorità ed exteriorità, fra carattere e colore. *"Il giallo è il colore tipico della terra, non può avere troppa profondità.....La profondità la troviamo nel blu...Dal verde nasce la quiete... Il rosso esprime una maturità virile..."*.

L'opposizione fra mondo fisico e mondo dello spirito è ricordato chiaramente, in Kandinsky, nel superamento del mondo degli oggetti, della realtà, in nome di una superiore conoscenza spirituale.

Nel 1911 Kandinsky, in anni caratterizzati da una vertiginosa ricerca e sovrapposizione di testi teorici e sperimentazioni formali, fonda, insieme a Franz Marc, il *Cavaliere azzurro*, così chiamato per l'amore di Franz Marc verso gli animali, unico soggetto della sua pittura, e l'attrazione di Kandinsky per il colore azzurro. In realtà la figura del cavaliere era comparsa ripetutamente in alcune delle precedenti opere di Kandinsky, dal *Crepuscolo* (1901) a *Montagna* (1909) *Quadro con arciera* (1909) *Studio per composizione II* (1910), *Lirica* (1911), mentre, per quanto riguarda l'azzurro, non è forzato ritrovare un riferimento nella letteratura romantica tedesca, e precisamente nel *Fiore azzurro* di Novalis che è la metafora del raggiungimento, ed in sé raccoglie tutte le forme della conoscenza che l'individuo deve acquisire per poter raggiungere la perfezione. Una maturazione che si sviluppa attraverso la ricerca personale, l'iniziativa, e non certo aspettando gli eventi, con la casualità. Durante il racconto di Novalis vi è il continuo passaggio a scenari diversi, un'immersione nella natura e nello spazio per poter riemergere nelle forme di un altro scenario e di un altro spazio: una continua affermazione della vita, di una rinascita continua. Il fiore non a caso è collocato nell'eden, la condizione primordiale dell'uomo; raggiungerlo significherebbe quindi ricostituire la propria origine. Il principio che la perfezione è raggiungibile.

4. GRANDE ATRAZIONE E GRANDE REALISMO

La forma, espressione diretta di un contenuto interiore, può oscillare fra astrazione e realismo, purchè essa venga sottratta al dominio della materia. Questo spiega come mai in Kandinsky, anche nelle opere più astratte, non sia raro trovare frammenti e

allusioni del mondo reale e che anzi, lo stesso almanacco **Der Blau Reiter**, contenga un numero di opere figurative ampiamente superiore a quelle astratte. Evidentemente, non si tratta di scegliere fra realismo ed astrazione, ma fare in modo che le forme provochino una risonanza interiore nell'osservatore, capace di coglierne il contenuto spirituale. Da questo punto di vista, Kandinsky può tranquillamente affermare che *"realismo ed astrazione si equivalgono, la diversità massima sul piano esteriore si trasforma in massima uguaglianza in quello interiore"*.

Il problema della forma (Pdf), il saggio più lungo sulla pittura, apre con l'immagine del *raggio bianco che feconda* e che contrasta la *mano nera che uccide*. Il raggio bianco rappresenta il principio positivo, la creatività, il bene; la mano nera il materialismo, il male, la paura della libertà. La forma, nel rappresentare l'espressione esterna del contenuto interiore, non si pone come obiettivo sovratemporale ma svolge la sua funzione dei mezzo espressivo della risonanza interiore, e si offre quindi alla vista come qualcosa di vivo; non come obiettivo unico di un procedere artistico, come forma ideale, ma come mezzo espressivo individuale, riferibile a un contenuto che è diverso nei diversi artisti. Solo in un secondo tempo i singoli artisti soggiacciono a uno spirito del tempo, che si pone come *movimento*; anche in questo caso, però, ci possono essere movimenti diversi ma altrettanto validi, in quanto l'obiettivo di ogni forma è quello di rappresentare un contenuto che possa agire sull'anima; *"la cosa più importante riguardo al problema della forma è se la forma scaturisca o meno da una necessità interiore"*² (DBR). Essendo questo l'obiettivo di ogni artista è chiaro come, nella contemporaneità, ci possa essere una molteplicità di movimenti e di forme artistiche irriducibili a leggi comuni, a un comune sentire, tanto che sembrerebbe di essere di fronte a una situazione di *anarchia*, termine accettato da Kandinsky nella misura in cui la forma è generata da un'esigenza interiore.

Ne *Il problema della forma* parla di grande astrazione e grande realismo, ovvero di forme che hanno superato il rischio, da una parte, del decorativismo astratto e, dall'altra, della pura mimesi; *"tra questi due poli si trovano numerose e varie combinazioni armoniche di elementi astratti e reali. Astratto e reale sono sempre stati presenti nell'arte, in cui il primo era definito elemento puramente artistico e l'altro elemento oggettivo..... Nel raggiungimento di un perfetto equilibrio di questi due elementi si ricercava il punto più alto dell'ideale"*. Oggi questo equilibrio si è rotto; ma di questa condizione Kandinsky riesce a vederne i vantaggi. Da una parte l'elemento astratto, liberatosi dall'elemento oggettivo, può incarnare il contenuto spirituale dell'opera in forme immateriali,

dall'altra il grande realismo, eliminando l'elemento artistico ovvero ogni tentativo di idealizzazione delle forme naturali, rappresenta l'oggetto nella sua elementarità e durezza; *"il guscio esterno dell'oggetto e la simultanea eliminazione dell'abituale e invadente bellezza mettono a nudo il suono interiore della cosa...la bellezza esteriore non può più provocare distrazioni"*. Come non pensare alla natura di Cézanne che, nel voler salvare le cose sottraendole all'effimero, aveva suggerito a Rilke il destino e l'esito della sua stessa poesia?

Due sono i riferimenti con cui Kandinsky termina il suo saggio (PdF): la scrittura e il disegno infantile. La lettera, sottratta al suo scopo pratico-funzionale, cioè di indicare un oggetto, è composta da una forma principale e da singole linee, tanto da apparirci come *"entità dotata di una sua forma interiore"* (PdF) e produrre *un effetto prima in quanto forma e poi in quanto suono interiore, autonomo e assolutamente autonomo da quella forma* (PdF). La linea non è più *circumscriptione*, non è più confine costitutivo di un oggetto, ma viene da questa scissa per assumere un suo specifico significato. Questo spiega pure l'efficacia nel disegno dei bambini, a cui sono estranee le preoccupazioni estranee funzionali; il bambino non rappresenta un dato oggettivo ma il mondo come lui lo vede. L'imitazione, che nella pittura tradizionale era criterio di giudizio per definire un'opera riuscita o meno, viene annullata a favore della libera manifestazione del suono interiore.

5. PERCORSI VERSO L'ASTRAZIONE

Il *Primo acquerello astratto* (1910), la prima opera totalmente astratta di Kandinskij, nacque come studio per un'opera più complessa, realizzata nel 1913. Esso tuttavia ha una sua organicità, e un suo primato, che lo hanno reso una delle opere più famose dell'artista. Il quadro, a cui manca una qualsiasi spazialità, si compone unicamente di macchie di colore e segni neri che non compongono delle forme precise e riconoscibili. Non è quindi possibile ritrovarvi un'organizzazione di lettura precisa. Lo si può guardare partendo da un qualsiasi punto e percorrerlo secondo percorsi a piacere. Ma, dopo un iniziale spaesamento, dovuto alla mancanza di riferimenti, la sensazione è che, come le opere musicali che hanno un tempo preciso di esecuzione, anche i quadri di Kandinskij hanno in una nuova considerazione del tempo una chiave di lettura e di accesso alla loro comprensione. Non possono essere guardati e compresi con un solo sguardo. Sarebbe come ascoltare un concerto eseguito in un solo istante: tutte le note si sovrapporrebbero senza creare alcuna melodia. I quadri di Kandinskij vanno letti alla stessa maniera; guardando ogni singolo colore, con il tempo necessario affinché la percezione

si traduca in sensazione psicologica, che può far risuonare sensazioni già note, o può farne nascere di nuove. Tenendo presente ciò, i quadri di Kandinskij, soprattutto quelli più complessi a cui diede il nome di *Composizioni*, si rivelano essere popolati di una quantità infinita di immagini. Ogni frammento, comunque preso, piccolo o grande che sia, ha una sua valenza estetica affidata solo alla capacità del colore di sollecitare una sensazione interiore. Si tratta di un approccio all'opera d'arte assolutamente nuovo ed originale che sconvolge i normali parametri di lettura di un quadro. Ma è un approccio che ci apre mondi figurativi totalmente nuovi ed inediti, dove, per usare una espressione di Paul Klee, «*l'arte non rappresenta il visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è*».

Al ritorno in Germania è ormai sempre più convinto, da una parte, dell'equivalenza delle singole arti ad esprimere un contenuto spirituale con lo specifico mezzo, dall'altra, della necessità di una sintesi delle arti.

Nelle conclusioni dello *Spirituale nell'arte*, divide un gruppo di pitture nella denominazione di *composizione melodica* - subordinata a una forma semplice, evidente - o di *composizione complessa* o *sinfonica* - composta da varie forme, subordinate a una forma principale chiara o velata.

Se nella *forma melodica* -Cezanne e Hodler- si elimina l'oggettività, ovvero il riferimento all'uso e alla funzione mondana dell'oggetto rappresentato, e si rivela la sua forma, si trovano elementi geometrici elementari che hanno un suono interiore semplice, come una melodia, dotata di ritmo; "*in molte composizioni del passato la composizione sinfonica è strettamente intrecciata a quella melodica. Quando cioè si abolisce l'oggettività e si valorizza la composizione si ha una sensazione di quiete, di ripetizione tranquilla... equilibrio e scansione uniforme delle parti*". Come esempio delle nuove composizioni sinfoniche Kandinsky riproduce tre sue opere, *Impressione V*, *Improvvisazione 18* e *Composizione II*.

Le *Impressioni* sono riproduzione della natura esterna in forma grafico-pittorica; le *improvvisazioni* sono espressione, inconsapevoli e improvvise, della natura interna; le *composizioni* sono espressioni che hanno la medesima genesi, ma che vedono il fondamentale ruolo della ragione, la consapevolezza, l'intenzionalità, lo scopo. Equilibrio fra elemento interno ed elemento esterno, sono dettate non dal calcolo ma dal sentimento.

Dopo aver assistito a un concerto che Schönberg aveva dato a Monaco il 1° gennaio 1911, (erano stati eseguiti il Quartetto per archi op.10 e i Klavierstücke op.11) Kandinskij scrisse al compositore, pur non conoscendolo, per renderlo partecipe del proprio entusiasmo e per parlargli delle affinità che notava fra la sua musica e i propri dipinti. A breve distanza da quel concerto,

Kandinskij dipinse *Impressione 3-Concerto* (1911), probabilmente una elaborazione pittorica della forte emozione suscitagli dal concerto di Schönberg: sulla tela si nota una grande macchia nera che ricorda un pianoforte e un'ampia zona in giallo, che per Kandinskij era il colore del calore spirituale, mentre alcune sagome sulla sinistra suggeriscono la presenza del pubblico. Ricordando quel concerto, Franz Marc paragonò la musica dei Klavierstücke op.11 al quadro *Macchie che saltano* di Kandinskij: *"Sono stato costretto a pensare alle springende Flecken di Kandinskij nel momento in cui ho ascoltato questa musica, dove ogni singolo suono ha una propria autonomia (una specie di telo bianco tra macchie di colore!). Schönberg parte dal presupposto che i concetti di dissonanza e consonanza non esistano affatto. La cosiddetta dissonanza è soltanto una consonanza di note non collegate fra loro. Un'idea, questa, sempre presente nella mia mente mentre dipingo"*.

Schoenberg rifiuta la ripetizione melodica e tematica a favore di un flusso ininterrotto di suoni in un continuum musicale.

In *Improvvisazione-Diluvio* (1916), lo spettatore è trascinato in un universo trascendente, in una sfera superiore di ordine spirituale.

Il NERO e il BIANCO.

LE COMPOSIZIONI

Kandinsky ne parla come immagini religiose. Grandezza quasi da murale, processo di creazione estremamente controllato. Via verso l'astrazione che non cancella la loro iconografia soggiacente.

Studi per composizione II del 1910, è stata realizzata nello stesso anno del primo acquarello astratto e rappresenta la svolta, o meglio, il passaggio o il "salto" dalla figurazione all'astrazione. Se per Mondrian l'astrazione è da interpretarsi, letteralmente, come un "astrarre da...", ovvero come metamorfosi progressiva da figure naturali a schemi e diagrammi geometrici, in Kandinsky il processo non è mai così lineare; come nei ricordi della sua infanzia, in cui le figure diventano immediatamente colore fino a sovrapporsi alle immagini iniziali, così ora, nel tentativo di realizzare una sintonia fra il mondo dell'artista e quello dell'osservatore, di trasmettere cioè il proprio mondo spirituale, il colore sembra irrompere sulla tela, senza però cancellarne le immagini soggiacenti. Qui ritorna, ancora una volta, il ricordo della "Joie de vivre" di Matisse, visto poco prima in una mostra a Parigi, nella sua struttura e nella disposizione di figure con colori che ci comunicano la loro interiorità, anche se in Kandinsky il colore diverge da quelli naturali, né viene considerata l'impostazione prospettica. Ci sono diversi gruppi di figure, collegate e coordinate dal salto del cavallo che sembra superare

con agilità un ponte. A sinistra quattro figure a capo chino, che incedono lentamente, a destra una coppia distesa (*Dejuner sur l'herbe* o *Joie de vivre?*) o altre figure che sembrano fuggire, nella stessa direzione del cavallo; figure statiche e figure in movimento, a sottolineare due tempi diversi della stessa sinfonia. Qui, come ripetutamente avviene nella sua opera, Kandinsky riflette anche sul ruolo dell'osservatore. Il quadro deve agire su di questi; solo in tal modo i colori potranno rivelare lo stato d'animo dell'autore. Prima di "ri-conoscere" le singole figure, l'osservatore deve accettare di intraprendere un viaggio verso l'inconscio, verso il mondo del sogno e dell'interiorità.

In *Composizione IV* (1911) la linea comincia ad assumere una forza autonoma, pari a quella del colore. Inizia il dialogo fra colore, linea e forma, fatto di consonanze e dissonanze. A volte la linea nera spesso delimita una forma colorata, come la montagna azzurra al centro e quella gialla a destra, altre volte delimita di figure non colorate, come le due a destra, che assumono, nella loro trasparenza, quasi la funzione di sogni o di miraggi, di fantasmi, altre volte, a sinistra, la linea diventa quasi geroglifico, diventando segno autonomo. Come le frecce e le scale di Klee, qui compaiono infatti tre archi sovrapposti o linee nere parallele, come i remi, che troveremo in molte opere successive.

Le *Composizioni V, VI e VII*, risentono notevolmente dell'influenza di Schonberg, del suo rifiuto del cromatismo e delle convenzioni tonali e armoniche, e della sua propensione alla dissonanza non risolta. Del 1911 sono lo *Spirituale dell'arte* e il *Trattato di armonia*. E' doveroso ricordare che lo spirituale di Kandinsky fu in realtà scritto nel 1909, quando egli non ancora conosceva Schonberg. Nel Primo quartetto a corda, nel 1905, fu introdotto il concetto di variazione continuata che consisteva nella variazione continua del tema musicale, in modo diverso a quanto succedeva con il leitmotiv wagneriano. Nella musica di Schonberg, nella sua strutturazione polifonica, non c'è mai un tema predominante, ma tutte le parti sono autonome all'interno della struttura musicale. L'emancipazione della dissonanza, il cromatismo continuo, dotava l'opera di una profondità psicologica assolutamente anticonvenzionale. "Nessun accordo è sbagliato in sé, già per il fatto che non esistono accordi in sé e che ciascun accordo porta seco l'insieme e anche tutta la storia", dirà Adorno a proposito di Schonberg. Le dissonanze cromatiche, l'assenza di gerarchia, l'equivalenza dei singoli episodi, la convulsione ritmica alternata a momenti di pausa e silenzio, caratterizzano anche l'opera di Kandinsky, e delle sue composizioni realizzate prima della guerra e del viaggio in Russia del 1914.

1911- Composizione V misura da murale...

Apocalissi. Spazio turbolento. Leonardo da Vinci.

Diversi punti focali.

Capolavoro indiscusso dell'astrattismo è senz'altro *Composizione VII- Il Diluvio* del 1913.

Il procedimento realizzativo di Kandinsky é documentato da innumerevoli foto scattate dalla moglie Gabriele Munter, a dimostrazione che la sua non è mai una pittura istintiva, di gesto, ma è risultato di una continua meditazione sul già fatto. Per quanto, come si è detto, Kandinsky dipinga in uno stato di semitrance, ciò non esclude la meditazione, anzi, questa risulta essere ancor più necessaria per trovare un giusto equilibrio fra interiorità ed esteriorità; la sua pittura non può definirsi infatti semplicemente espressionistica perché egli si pone come presupposto del suo operare la comunicazione ma anche la possibilità da parte dell'osservatore, della comprensione. Qui le figure sembrano soggiacere alla legge di nascita e morte, scontro di forze opposte, dissoluzione e rigenerazione. Un movimento circolare cozza contro un rettangolo estatico, in modo da configurare in modo chiaro i quattro angoli. L'angolo inferiore destro della composizione, in ocra, genera leggerezza, un movimento fluttuante, e genera uno spazio che sembra fuoriuscire dai margini. Lo sguardo può soffermarsi a partire da qualsiasi punto e, impossibilitato a soffermarsi, è preso in un vortice incessante.

Diversamente da Malevic, che attira l'osservatore verso una nuova dimensione, e Mondrian, verso cui l'osservatore subisce in maniera passiva quelle che appaiono come enigmatiche dimostrazioni geometriche, Kandinsky propone una visione che attira e respinge contemporaneamente l'osservatore. L'alternanza di colori caldi e freddi, l'irruzione nello spazio vertiginoso di elementi figurativi che sembrano annegare in un movimento da fine del mondo, impediscono lo sguardo passivo dell'arte tradizionale e chiedono un intervento diretto dell'osservatore, che deve condividere con l'artista le medesime sensazioni di tragedia e rinascita, di paura e di speranza.

7. LA COMPOSIZIONE SCENICA

Le Avanguardie storiche si erano tutte confrontate con il teatro. Il Teatro è il luogo in cui l'arte, arrivando direttamente alla vita, può maggiormente influenzare sui comportamenti. La forte dimensione etica delle avanguardie (cambiare il mondo attraverso l'arte) trova proprio nel teatro la maggior possibilità di realizzazione. Idea dell'opera d'arte totale, di ascendenza wagneriana.

Nel 1913 Marinetti aveva visto nel Music-hall più che un genere di spettacolo, una serie di trovate provocatorie, il solo in cui si utilizza la collaborazione del pubblico, con un programma esplicito di collaborazione fra letteratura e discorso politico.

A Dada non interessava, almeno in una prima fase, il risvolto politico e sociale del teatro, ma solo la provocazione ermetica e apparentemente fine a se stessa. Nel Dadaismo il teatro è inteso come strumento di rottura e di comunicazione. La rottura avviene sul piano della logica e delle regole tradizionali - unità di tempo spazio e azione - del linguaggio e delle nozioni di bello e di buono. Determinando un flusso continuo fra platea e spettatore che, da elemento passivo diviene ora parte attiva, la partecipazione, nel teatro dadaista, avviene su un piano esclusivamente sensoriale. Lo spettatore viene aggredito nel suo stesso sistema nervoso. Le convenzioni drammatiche sono definitivamente superate; comico e tragico, lirico e realistico, coesistono sulla scena perché anche nel mondo coesistono; i personaggi non hanno più un proprio carattere, che deriva da una specifica storia: essi provengono dal nulla e al nulla ritornano. Il dialogo non è strutturato più secondo la logica e la sintattica, ma appare dis-articolato, anche per il ricorso alla tecnica del collage. Fra "attore e scena" e "parola e gesto" si verifica la medesima dis-articolazione. Sembra quasi di assistere ad una tassonomia dei materiali del teatro: musica, scena, spettatore, attore, dialoghi sembrano sospesi nel vuoto. Ir-relati, quasi a voler rimarcare la solitudine e l'incomunicabilità dell'uomo metropolitano.

Kandinsky, almeno da un certo punto di vista, opera in modo inverso rispetto al dadaismo. Se da una parte, in Tzara e nel dadaismo in generale, la parola d'ordine sembra essere la rottura e la dis-articolazione, il teatro di Kandinsky persegue una nuova e diversa articolazione fra gli elementi fondamentali del teatro - suono musica parola, una loro fusione al fine di far vibrare l'animo dello spettatore. Non a caso egli parla di "*composizioni sceniche*", composte da elementi -suono, colore, parola- che non rientrano in nessuna delle tradizionali forme artistiche e richiedono il palcoscenico per la loro rappresentazione. In essa i tre elementi possono essere combinati al fine di produrre una determinata impressione -vibrazione, risonanza interiore- nell'osservatore. Se nel loro "fondamento interiore" sono apparentemente diversi, possono avere il medesimo fine, quello di svelare l'identità interiore. Se ogni mezzo produce una "vibrazione", i singoli mezzi coordinati fra di loro producono un complesso di vibrazioni, che si trasmettono nell'animo dello spettatore. L'opera deve così entrare in sintonia con questi, sollecitandone il suo mondo spirituale. Ogni uomo reagisce in maniera diversa; ma, in ogni caso, in tutti gli uomini la coscienza, per quanto sopita, può destarsi se sollecitata dalla risonanza

originaria che l'opera produce in lui. L'opera d'arte, cioè, superando la separazione, anche fisica, fra spettatore e opera, facendo interagire diversi mezzi artistici nella stessa opera, eccita in ogni caso la fantasia dello spettatore. Se il materialismo si era caratterizzato per la specializzazione teatrale - dramma opera balletto - ora si persegue una maggiore integrazione fra le arti fino a produrre una "composizione scenica". La nuova età della storia dell'arte sarà quindi caratterizzata "dalla messa a nudo dell'essenza dei mezzi artistici, il loro senso spirituale, e la conformità spirituale allo scopo dell'arte.... Soprattutto in pittura cade finalmente la necessità dell'oggettività, e i mezzi pittorici, liberati dalla risonanza che accompagna l'oggetto, svelano in piena potenza la loro sonorità astratta che dona vita al quadro astratto...".

Ne *Il sipario giallo* gli avvenimenti si succedevano apparentemente senza scopo; le voci umane non avevano messaggi concettuali da trasmettere, non avevano un'azione da sviluppare, come i messaggeri della tragedia antica. I suoni prodotti restavano inarticolati o, al più, si compenetravano come incantazioni poetiche brevi, ripetute da un quadro all'altro. Se vi erano delle parole, erano utilizzate per creare un'atmosfera, per "rendere l'anima ricettiva". Nelle didascalie poste da Kandinskij all'interno di *Der gelbe Klang* si legge ad esempio: "Le persone parlano dapprima tutte insieme come in estasi; poi ripetono, ognuna per proprio conto, le stesse parole... A tratti le voci si fanno roche. A tratti qualcuno grida come un ossesso. A tratti le voci si fanno nasali, ora lente, ora furiosamente rapide (...) Si sviluppa una danza generale che inizia in punti diversi e dilaga via via trascinandosi tutti con sé... A volte si tratta di movimenti collettivi. Interi gruppi ripetono a volte un unico movimento, sempre uguale".

7. KANDINSKY E MALEVICH

Clima prerivoluzionario. Periodo di serenità e di fiducia nel futuro, una sensazione di grande ottimismo è alla base di *Mosca I*. Nel 1920 organizza la sua personale a Mosca.

Wassily Kandinsky e Kazimir Malevich erano entrambi grandi pittori russi che sono diventati pionieri dell'arte astratta nel secondo decennio del ventesimo secolo. Eppure, le forme della loro arte differiva radicalmente, come facevano i loro mezzi artistici e obiettivi. Se Kandinsky, un artista sperimentale, si avvicinò per tappe all'astrazione, celando forme tratte dalla natura nei suoi dipinti quasi mai totalmente astratti, Malevich, un innovatore concettuale, si immerge senza un processo continuo nell'astrazione.

Semplice (1916): silenzio primordiale, colori puri e tensione lineare. L'obiettivo è di far provare all'osservatore le stesse emozioni dell'artista, del suo spirito.

Nel 1922, con l'avvento della politica del realismo socialista, le opere di Kandinsky verranno messe al bando, il che spinse l'artista a ritornare in Germania ed accettare l'invito di Walter Gropius.

8. ESPERIENZA DEL BAUHAUS

Dopo il suo ritorno a Berlino riprende le Composizioni, declinando in chiave personale gli influssi dell'astrazione geometrica di Malevic e del Suprematismo.

In *Composizione VIII* (1923), realizzato al suo rientro in Germania, risente del suo insegnamento al Bauhaus in cui trasmetteva ai suoi studenti i rapporti fra colore e forma, risentendo, oltre che dei suoi primi studi sul colore, in cui ne evidenziava il carattere spirituale e simbolico, anche delle teorie della Gestalt e della percezione della forma. Qui troviamo, in forma quasi didascalica, la rappresentazione dell'interazione di figure geometriche di base, come il cerchio, il quadrato e il rettangolo, con i colori primari. Il contrasto fra triangolo e il cerchio, ad esempio, esprime una forte tensione che è possibile rintracciare nella stessa tradizione della pittura occidentale: *"il contatto dell'acuto angolo del triangolo con un cerchio, non ha minor effetto di quello del dito di Dio con le dita di Adamo in Michelangelo"*.

Cerchi nel cerchio (1923). Influenzato dal Bauhaus, dal costruttivismo, dal suprematismo prima che dall'astrattismo, Kandinsky realizza uno studio sulle forme ed i colori e le loro relazioni. Nella tela a sfondo nero, le cui sfumature seguono armoniosamente le figure colorate, si stagliano alcuni cerchi che sembrano fluttuare nel vuoto e che ricordano moltissimo i pianeti che orbitano nell'universo secondo le leggi della reciproca attrazione gravitazionale: alcuni di essi sono più isolati rispetto ad altri che invece formano degli agglomerati consistenti. La sovrapposizione del cerchio blu, predominante sugli altri per grandezza, su un cerchio bianco sfumato nei contorni richiama le eclissi lunari: con un impiego di forme geometriche e colori Kandinsky realizza così un'opera che appaga anche i sensi e non solo l'occhio. Il cerchio nero interno a quello blu è richiamato da altri cerchi più piccoli dello stesso colore che costellano l'intera opera. I colori sono come trasparenti ed è importante notare la straordinaria abilità del pittore nel rappresentare le variazioni tonali dei "cerchi-pianeti" che si sovrappongono e si eclissano a vicenda, senza però oscurarsi reciprocamente del tutto.

Giallo, Rosso e Blu (1925). Già dal titolo si intuisce come protagonista del quadro è solo il colore, che qui viene impostato soprattutto sui tre primari. Nelle opere di Kandinskij l'armonia dei colore corrisponde a quella dei suoni musicali, con la ricerca di un effetto psicologico che va al di là del soggetto. Così Kandinskij nelle sue variazioni di motivi trasforma il soggetto in una corrispondenza armoniosa secondo ritmi soprattutto diagonali e secondo toni originati dal blu, rosso, giallo, in diverse gradazioni e sfumature. Kandinskij parte dai colori, anzi, dall'accostamento dei colori con i suoni musicali. Nello «Spirituale nell'arte» fa corrispondere il giallo alla tromba, l'azzurro al flauto, al violoncello, al contrabbasso e all'organo, il verde al violino. Sostiene che il rosso richiama alla mente le fanfare, il rosso di cinabro la tuba o il cembalo, l'arancione una campana di suono medio o un contralto che suoni in largo. Che il viola suona come un corno inglese o come i bassi dei legni. Dopo aver collegato ciascun colore ad un suono, un profumo, un'emozione precisa, l'artista afferma che proprio grazie alle sue risonanze interiori, a seconda della sua diversità, ogni colore produce un effetto particolare sull'anima. Il colore rosso per esempio può provocare l'effetto della sofferenza dolorosa, per la sua somiglianza al sangue. Il giallo invece, per semplice associazione col limone, comunica un'impressione di acido. Alcuni colori possono avere una apparenza ruvida, pungente, mentre altri vengono sentiti come qualcosa di liscio, di vellutato, così di dar voglia di accarezzarli. Ma ognuno di essi corrisponde a delle forme che si distinguono nello spazio in modo preciso le une dalle altre. Ogni forma a sua volta, come il colore, ha una precisa corrispondenza: al cerchio associa il blu, al triangolo il giallo, al quadrato il rosso. Kandinskij progetta la composizione di questo quadro in un acquerello preparatorio, eseguito in forma più semplice ma già perfettamente definita nelle sue parti. L'idea compositiva si basa sulla contrapposizione della parte destra con quella sinistra. Nella prima prevalgono i toni atmosferici dell'azzurro contornato dal viola; in essa si inseriscono in prevalenza segni grafici leggeri posti secondo un ordine di armonia geometrica. Nella metà di sinistra fa da sfondo un colore giallo che chiude lo spazio senza sfondamenti in profondità. In questa parte le forme che il pittore inserisce hanno una consistenza materica più densa. Prevalgono le campiture di colore rosse e azzurre in forme rettangolari, triangolari e rotonde. Come in moltissimi altri quadri, anche qui le campiture di colore definiscono dei piani trasparenti: nella sovrapposizione dei piani il colore che ne risulta è la somma dei colori dei piani adiacenti. In questo modo la pittura di Kandinskij, pur giocata solo sul piano del quadro, tende a suggerire una organizzazione tridimensionale che evoca uno spazio percettivo diverso, e più ampio, di quello naturale.

Accento in rosa (1926) In questo quadro vediamo interagire il rettangolo, il quadrato ed il cerchio con colori puri: il nero, il bianco, il rosso, il giallo, il blu, ecc. La tela è infatti di forma rettangolare ed al suo interno un quadrilatero giallo dai contorni irregolari squarcia l'oscurità dello sfondo. Al suo interno numerosi cerchi di vario colore si addensano all'interno di un quadrato di colore scuro.

Alcuni cerchi (1926) Influenzato dal Bauhaus, dal costruttivismo, dal suprematismo prima che dall'astrattismo, Kandinsky realizza uno studio sulle forme ed i colori e le loro relazioni. Nella tela a sfondo nero, le cui sfumature seguono armoniosamente le figure colorate, si stagliano alcuni cerchi che sembrano fluttuare nel vuoto e che ricordano moltissimo i pianeti che orbitano nell'universo secondo le leggi della reciproca attrazione gravitazionale: alcuni di essi sono più isolati rispetto ad altri che invece formano degli agglomerati consistenti. La sovrapposizione del cerchio blu, predominante sugli altri per grandezza, su un cerchio bianco sfumato nei contorni richiama le eclissi lunari: con un impiego di forme geometriche e colori Kandinsky realizza così un'opera che appaga anche i sensi e non solo l'occhio. Il cerchio nero interno a quello blu è richiamato da altri cerchi più piccoli dello stesso colore che costellano l'intera opera. I colori sono come trasparenti ed è importante notare la straordinaria abilità del pittore nel rappresentare le variazioni tonali dei "cerchi-pianeti" che si sovrappongono e si eclissano a vicenda, senza però oscurarsi reciprocamente del tutto.

Piani (1929) Su uno sfondo caratterizzato da vari toni blu "celestiale", sono distribuiti su vari piani numerose combinazioni di forme geometriche, tipiche degli anni del Bauhaus, ma già tendenti a uno sviluppo in direzione biomorfa, che caratterizzerà le opere dell'ultimo periodo parigino. Viene mantenuta una forte scansione geometrica dello spazio, tipica del "periodo sintetico", con una grande direttrice verticale posta al centro della composizione, tagliata orizzontalmente da cinque linee terminanti con un piccolo bordo rivolto verso l'alto: lo spazio viene così suddiviso in dodici caselle in cui le forme geometriche, che sembrano animarsi, sono distribuite in maniera omogenea. Il dipinto è costruito seguendo un andamento ascensionale che induce questi "esseri" astratti a muoversi verso il "cielo", evocato dal colore dello sfondo, sovrapponendosi in alcuni punti con le linee orizzontali. Si crea in tal modo una tensione fra il dinamismo ancora frenato di questi strani organismi e l'apparente carattere statico della composizione; la griglia geometrica impone un ordine che le forme stanno però per violare con la loro libertà di movimento. Siamo in una fase di transizione: il Bauhaus, dove l'artista insegnava, sta per essere chiuso dai nazisti e Kandinsky, si

prepara all'ultima svolta stilistica della sua attività artistica, che coinciderà con il trasferimento a Parigi nel 1933. In quest'opera della fine degli anni Venti, che ricorda per certi aspetti la pittura di Paul Klee, grande amico di Kandinsky, parte della critica ha ritenuto di poter ravvisare delle allusioni "ironiche" al programma edilizio del Bauhaus, costretto a trasferirsi a Dessau nel 1925. La semplice e schematica costruzione del dipinto ricorderebbe infatti l'edificio progettato da Walter Gropius per la sede dell'istituto, caratterizzato da un'elevata efficacia funzionale, unita a una grande nitidezza formale.

Assorbe l'influenza dell'arte russa della rivoluzione.

Chiarezza geometrica.

Il colore e il SILENZIO. Il Silenzio, fra indicibile e ineffabile.

9. APPUNTI E NOTE AL BAUHAUS

Negli appunti scritti per i corsi al Bauhaus, si avverte l'attitudine didattica, che Kandinsky ha sempre avuto, di trasmettere in modo organico la sua visione dell'arte e della tecnica, la funzione e finalità dell'arte. Come in molti artisti del 900, da Malevic a Mondrian, da Giacometti a Rothko e Newmann, gli scritti hanno sempre accompagnato l'elaborazione artistica, o con intenti didattici ed esplicativi, o come continua riflessione inscindibile dall'operare.

Quando, nel 1922, Kandinsky approda al Bauhaus, comincia a prendere appunti sulle lezioni e sui programmi, che verranno articolati in vario modo; sul rapporto fra forma e contenuto, fra attualità e tradizione, fra arte e tecnica, che avevano caratterizzato il dibattito delle avanguardie storiche, Kandinsky non esita a dare il proprio, originale, contributo.

Forma e contenuto- La forma, secondaria rispetto al contenuto, segue una necessità interiore; per questo K. rifiuta sia il costruttivismo che il realismo; "*dentro questi limiti l'antagonismo fra pittura figurativa e pittura astratta è superabile*", dove, con questa affermazione, si ricorda l'equivalenza fra grande astrazione e grande realismo. La differenza si colloca solo nei mezzi utilizzati, e cioè riferimento a oggetti della realtà oppure allo specifico pittorico - punto, linea, superficie, colore, ritmo -. L'arte deve trasmettere una vibrazione fra mezzi pittorici utilizzati e mondo spirituale dell'osservatore.

Necessità dell'arte- K. si oppose sempre alla tendenza funzionalista del Bauhaus. Rifiuta l'arte decorativa come anche l'arte per l'arte. E' limitativo proclamare l'equivalenza fra massima utilità e fine esteriore. La forma sicuramente esprime una funzione, ma vive

anche per sé stessa; anche l'architettura, come l'arte figurativa, rappresenta delle tensioni in atto.

Arte e tecnica- A differenza della tecnica, l'arte ha un'origine e una finalità oscuri; la tecnica può essere controllata, anzi è essa stessa strumento di controllo, mentre non può dirsi la stessa cosa con il materiale spirituale dell'arte.

Arte e natura- "L'arte non è basata sulla natura ma, entrambe, arte e natura, sono fondate su leggi naturali" (Leonardo da Vinci)

Le lezioni: interazioni fra figure geometriche e colori puri.

1925- Dessau

Periodo dei cerchi

10. KANDINSKY E IL SURREALISMO

Va a Neuilly-sur-Sein.

A Parigi, il *Surrealismo* si era progressivamente sostituito al cubismo, verso il quale Kandinsky aveva sempre avuto un atteggiamento critico, se pur riconoscendone l'importanza del suo momento eroico.

Per quanto riguarda dadaismo e surrealismo, coscientemente diversa sembra essere la posizione di Kandinsky. L'artista rifiuta il mondo onirico di impronta erotica dei surrealisti, mentre con il dadaismo qualche affinità potrebbe riscontrarsi nel comune impiego dell'assurdo e del non-senso, ma Kandinsky non vuole semplicemente distruggere e negare, vuole invece costruire, creare un nuovo mondo percettivo non-oggettivo e "concreto".

Interessato a Mirò e Hans Arp.

Figura verde (Arp) e Milieu accompagnò (Mirò).

Dolce salita (1934) -

Insieme multicolore (1938) - Un'isola di colori in mezzo a un "silenzioso" mare bianco: il bianco è per Kandinskij il colore del silenzio primordiale, in mezzo al quale risuona invece fortissima la vivacità dei colori della composizione, disposti con straordinaria armonia e meticolosa attenzione. Il bianco costituisce anche un limite alle forme magmatiche che con le loro protuberanze cercano di uscire e una cornice che avvolge l'"isola colorata" e che conferisce all'immagine un carattere devozionale, "quasi fosse un'icona". L'insieme variegato di colori ricorda anche la magia cromatica di una tavolozza, la quale "è spesso in se stessa un'opera più bella di qualsiasi altra".

Del 1939 è *Composizione IX*, che rispecchia l'esposizione di Kandinsky a Parigi a contatto con le immagini surrealiste. Anche

se ha negato qualsiasi influenza surrealista nella sua opera, le forme biomorfe ricordano distintamente il linguaggio pittorico di Mirò in particolare. C'è solo un disegno preparatorio per *Composizione IX* e nessuno per *Composizione X*. Secondo Nina Kandinskij, l'artista in questa fase del suo sviluppo, è stato in grado di visualizzare del tutto il dipinto nella sua testa per poi tradurlo direttamente sulla tela. Questo spiega la scarsità di studi per le composizioni più tarde. *Composizione IX* è forse la meno impressionante della serie. L'ampia diagonale di colori serve come un solido background per le forme biomorfe e geometriche che sembrano galleggiare su essa. E' quasi un sogno che guida il ritmo e il dispiegarsi delle forme. In ultima analisi, tuttavia, *Composizione IX* dà la sensazione tangibile di decorativismo che la rende pallida in confronto con l'intensità emotiva delle composizioni precedenti.

La decima è l'ultima grande composizione da lui realizzata *Composizione X* (1939) è una svolta che caratterizza per intero il periodo finale della sua attività. Il suo astrattismo tende a volgersi ad una nuova dimensione biomorfica molto diversa dalla dimensione meccanica del precedente periodo. Dalla sua capacità di invenzione nascono ora figure che sembrano micro-organismi galleggianti in una specie di liquido amniotico. Le forme prendono aspetti tattili più organici: assomigliano a bolle di aria, a tentacoli molli, a involucri epidermici. Questo suo ultimo astrattismo è, ancora come prima, ricerca di universi sconosciuti, ricerca di mondi che non sono meno reali di quelli che conosciamo, solo perché non abbiamo la sensibilità di vederli o di sentirli. Qui risente anche dell'influsso di Mirò e del Surrealismo.

Blu di cielo (1940) - Nel 1933 Kandinskij è costretto a lasciare la Germania e a trasferirsi in Francia a causa dell'avvento del nazismo, lì rimane fino alla morte, sopraggiunta nel 1944. La sua opera tarda è segnata da uno schiarirsi della tavolozza e dall'introduzione di forme organiche che sostituiscono le rigide forme geometriche. Il dipinto, realizzato nell'anno dell'occupazione nazista della Francia, costituisce quasi un manifesto della pittura dell'ultima fase, a partire dalla scelta del colore, l'azzurro prediletto dall'artista. "Esso è il colore del cielo", dice Kandinskij, "e richiama l'uomo verso l'infinito". Nel blu si librano piccole amebe colorate: si tratta di micro-organismi tratti dal repertorio dell'embriologia, che hanno fatto la loro prima comparsa nelle tele del 1934.

Senza titolo (1941) - Il titolo rappresenta una sensazione: come non si dà titolo ad essa, così neanche il quadro ne ha bisogno.

Slancio moderato (1944), dipinto prima della sua morte, a Parigi, dove morì a 78 anni per arteriosclerosi. Fino alla fine egli continuò a dipingere, ma si nota, rispetto ai quadri precedenti una certa "tristezza", forse data dallo sfondo grigio, ma anche al venire

meno della "confusione" e "caos" di colori e forme presenti nei dipinti del periodo precedente. Secondo me, questo dipinto descrive anche lo stato d'animo di Kandinsky ormai vicino alla morte, ma comunque sempre avvezzo all'uso di colori vivaci

11. MICHEL HENRY: VEDERE L'INVISIBILE

Che ogni fenomeno possa essere vissuto in due forme, interiormente ed esteriormente, è qualcosa che sperimentiamo col nostro stesso corpo: io mi identifico nei suoi bisogni, nei suoi desideri, ma al tempo stesso posso farlo oggetto dei miei stessi sensi, posso vederlo, toccarlo. E' questo il filo rosso che attraversa la profonda lettura fatta da Michel Henry dell'opera, teorica e pittorica, di Kandinsky. Ogni cosa del mondo, si presenta non solo nella sua esteriorità, ma anche come interiorità. Il mondo interiore non si dá mai come qualcosa di evidente, di oggettivo, ma solo come invisibile. Il contrasto fra visibile e invisibile, riflette quello fra interiorità ed esteriorità. Il mondo interiore è, per Henry, la *vita* stessa, che si avverte in maniera im-mediata, senza distanza.

E' solo la pittura astratta che rappresenta l'invisibile, e cioè *la vita*, a differenza della tradizionale che mostrava il solo visibile. L'astrazione, intesa come estrazione di qualcosa da una forma naturale, una sua purificazione, è un processo solo mentale, che ha la sua sede nell'intelligenza e non nella cosa. Per Henry occorre evitare ogni antitesi, in quanto tutto è ugualmente reale, forma e vita, visibile e invisibile. Da questo punto di vista l'astrazione di Kandinsky ha l'obiettivo di esprimere la nascita patetica del Sé, "*la vita che si ritira nella notte della sua soggettività radicale laddove non c'è nessuna luce*"³. L'astrazione di Kandinsky, diversamente da quella della geometria pura di Mondrian e Malevic, non vuol rappresentare la struttura profonda della realtà, ma l'emozione che può condurre all'estasi, secondo una concezione messianica dell'arte che ha nel romanticismo tedesco le sue radici.

L'astrazione di Kandinsky ha come conseguenza immediata il superamento della opposizione fra forma e contenuto, della forma intesa cioè come espressione di un contenuto e perciò da questo separato. Secondo la concezione classica dell'arte, soprattutto quella hegeliana, l'esteriore è la forma stessa, in quanto la pittura è combinazione di forme e colori, ma anche perché l'interiorità può solo darsi come soggettività indeterminata. Per Kandinsky, invece, l'interiorità non solo determina la forma, l'elemento esteriore, se non che determina l'unico contenuto dell'opera, il contenuto della forma stessa. Conseguenza sarà l'eliminazione di ogni riferimento al mondo oggettuale esterno, in modo da poter dar espressione alla

³ M. Henry, *idem*;

“necessità interiore”. Nella sua notte abissale non c’è nessuna esteriorità.

A un contenuto invisibile ed astratto dovrà corrispondere una forma astratta. La forma è astratta in quanto è determinata esclusivamente da un contenuto astratto. Tale forma, svincolata dai legami mondani, appartiene a una dimensione notturna della soggettività assoluta; è uno sguardo che questa volge sull’abisso. Diversamente da quanto avveniva nella pittura tradizionale, in cui l’apparenza sensibile viene continuamente privata di sé stessa a beneficio dell’oggetto rappresentato, adesso la pittura deve invece proporsi come una “contro-percezione”: il riferimento meccanico agli oggetti del mondo utilitario si rompe sotto lo sguardo dell’artista. Sarà innanzitutto il colore a dover essere liberato dalla sua unione all’oggetto, assumere una sua autonomia per poi ricondurci alla nostra vera vita reale. Forma e colore devono dissociarsi.

Analoga dissociazione la troviamo nella lettera che, vista come segno grafico, assume un significato letterale svincolato dalla forma pittorica; “non c’è che un’unica realtà che si manifesta sotto un duplice aspetto, da una parte quello della tonalità, dall’altra quello del colore e della grafia”. L’invisibile è questa risonanza interiore che viene fatta vibrare dalla forma pittorica slegata dal suo legame con la realtà.

Alla pittura realista e dell’esteriorità, si oppone quella propugnata da Kandinsky, che invita ad ascoltare la tonalità specifica, profonda, intangibile, intatta. La pittura deve operare un disvelamento dell’emozione nascosta.. Se pertanto unico obiettivo della pittura è di far risuonare nella nostra interiorità la sonorità dei colori e delle forme pure, è proprio a partire da queste sonorità che dovrà essere ricostruita la nuova composizione pittorica, a partire da regole elementari. Come Alberti era partito da punto linea e superficie per fondare, cinque secoli prima, la tradizione del visibile, analogamente Kandinsky partirà dagli stessi elementi costitutivi per fondare la nuova tradizione dell’astrazione e dell’invisibile.

Punto, linea e colori si dispiegheranno su un Piano Originale. La superficie di un quadro non è in nessun caso la simulazione di uno spazio reale, prospettico.. La pittura classica considera il piano in termini prospettici, come un buco nella parete, da cui è possibile rappresentare la profondità. Il Piano non è il fondo su cui disporre gli elementi pittorici, ma è egli stesso un elemento, con un suo specifico pathos, una sua intima pulsazione.

Il Piano originale è un rettangolo; “esso esiste come una realtà autonoma, vergine, come un essere vivo: ha un suo respiro e, prima di cominciare il suo lavoro, il pittore deve porsi in presenza di questa vita misteriosa abitata da forze segrete. Per questo la sua attitudine deve

essere di rispetto, di responsabilità, comparabile a quella che si adotta nei confronti di tutto ciò che è vivo"⁴.

Anche il colore, per M. Henry, assume una funzione completamente nuova rispetto alla tradizione. Esso non esprime neppure, teosoficamente, un suo significato magico ma, nel momento stesso del suo apparire sulla tela, presenta sé stesso come interiorità. Per Argan è la prima vera arte popolare in quanto si rivolge a uomini anche privi di cultura, in quanto dotati della capacità umana di soffrire, amare, sentire.

Fra forma e colore, ma anche fra gli stessi colori, si possono avere numerose quanto impercettibili variazioni; elementi omogenei come i colori, o le stesse forme grafiche, possono avere tonalità diverse, o anche opposte (tonalità di giallo e azzurro e dei loro movimenti contrari). Allo stesso modo, anche fra elementi eterogenei come i colori, da una parte, e le forme grafiche, dall'altra, si possono avere, nonostante la differenza del loro aspetto esteriore, una stessa sonorità per l'avvicinarsi di due elementi eterogenei anziché omogenei.

L'analisi di elementi primari (punto, linea, colore...) non implica affatto un loro isolamento nella prassi artistica. Anzi, essi vengono fatti continuamente interagire; per Michel Henry, *"il metodo di analisi K, è quello della variazione per la quale quell'unità complessa, trasformandosi in tutte le forme concepibili, fa progressivamente apparire le tonalità dominanti di quegli elementi che denominiamo punto, linea orizzontale, verticale, diagonale, circolo, triangolo, e anche giallo, azzurro, nero, grigio, ognuno dei quali prevale sull'altro in forme successive. Dominare significa impregnare la vita intera, la vita che non può essere divisa né separata da sé stessa...Questo metodo del variare viene chiamato da K, composizione"*⁵.

12. A. KOJEVE: ARTE CONCRETA ED ARTE ASTRATTA

Kojève, nipote di Kandinsky, e grande studioso di Hegel, affrontò problematiche sull'arte in diversi periodi della sua vita, se pur in modo frammentario, dall'in-esistente in arte, all'arte concreta ed oggettiva; *"inversamente dalla pittura rappresentativa - simbolismo, realismo, impressionismo, espressionismo - che è astratta e soggettiva, le pitture non-rappresentative o totali ed assolute di Kandinsky sono concrete ed oggettive: oggettive - perché non implicano e non richiedono alcun apporto soggettivo proveniente sia dal pittore che dal contemplatore; concrete perché non sono astrazioni di una cosa qualsiasi che esista al di fuori di esse, ma Universi completi e reali che esitano in-tramite-e-per esse stesse, allo stesso titolo dell'Universo reale non-artistico"*.

⁴ M. Henry, *Vedere l'invisibile*,

⁵ M. Henry

Punto di partenza dell'analisi del filosofo è il riconoscimento della diversità fra arte e bellezza, fra arte e natura. Il Bello in arte è diverso dal bello di natura. Già Hegel aveva dichiarato, in apertura dell'Estetica, la loro diversità: *“anzi il bello artistico sta più in alto della Natura....Infatti la bellezza artistica è la bellezza generata e rigenerata dallo spirito... Il bello naturale appare solo come un riflesso del bello appartenente allo spirito, come un modo imperfetto, incompleto”*, con la conseguente condanna del concetto di imitazione. Analogamente Kojève, pur non parlando di superiorità della bellezza artistica rispetto a quella di natura, afferma che si può riconoscere a quest'ultima una sua bellezza, una bellezza a lei propria, che sarà sempre diversa, o meglio incommensurabile, rispetto alla bellezza artistica. L'albero reale è bello ma in modo distinto dallo stesso albero dipinto. Il pittore che dipinge l'albero dipinge non l'albero - in quanto non entra in competizione con la natura nella riproduzione di ciò che la Natura ha già creato - ma la bellezza dell'albero. L'arte non produce un copia della natura, non è mai imitativa, ma la assume esclusivamente come punto di partenza. L'arte deve estrarre il Bello dalla sua incarnazione concreta, per mantenerlo nella sua purezza. Anche se non ne parla direttamente, qui Kojève pare alludere al bello ideale, un bello che non esiste in natura ma che da questa deriva, dopo un processo di estrazione o astrazione.

La pittura è astratta nel senso che il Bello che incarna è estratto, vale a dire astratto dal reale non artistico. Per cui, in riferimento alla sua origine il Bello del quadro è meno reale del Bello dell'albero, vale a dire più astratto di essa. La pittura rappresentativa è una pittura del bello astratto: una pittura essenzialmente astratta. Essendo astratta questa pittura è necessariamente soggettiva, in quanto il processo di astrazione è condotto necessariamente da un soggetto, per cui il Bello del quadro è un bello soggettivo.

Se il bello dell'albero è diverso dal bello dell'albero dipinto, lo spettatore dovrà completarlo in riferimento alla stessa realtà rappresentata. Il quadro “rappresentativo” ha sempre bisogno di essere completato dall'osservatore. Quindi la pittura rappresentativa è essenzialmente astratta e soggettiva.

Il quadro dovrà essere “altro” dalla realtà; da questa assolutamente distinto. Anche quando il quadro rappresenta uno spazio in cui vi è prospettiva e profondità, la sua bellezza, il quadro in quanto quadro o opera d'arte, non dipende da questa profondità che esso rappresenta; è anzi la bellezza della sua sola superficie; solo in tal modo può esistere senza aver bisogno di qualcosa che è al di fuori di essa.

Solo nel XX secolo venne dipinto il primo quadro oggettivo e concreto, cioè non rappresentativo, ad opera di

Kandinsky. L'arte della pittura non rappresentativa è l'arte di incarnare un bello pittorico che non è stato né sarà incarnato in alcun oggetto reale.

Il bello del quadro *cerchio-triangolo*, dice Kojeve, è concreto perché non esiste altrove, non è rintracciabile in una Natura esterna al quadro stesso, si dà im-mediatamente nel quadro. Non rappresentando nulla al di fuori di esso, il suo bello è immanente. Esiste solo nel quadro, e non esisteva prima di esso. Essendo stato non estratto ma creato dal nulla, è concreto. Non rappresenta un frammento dell'Universo ma un universo intero.

Questa pittura è quindi concreta ma anche oggettiva.

Se un'astrazione - il bello ideale da Plinio ad Alberti fino a Mengs e Winckelmann - deve essere per forza essere fatta da un soggetto, il il quadro totale - ovvero un autonomo sistema di segni, linee e colori non estratti dalla realtà - non è un'astrazione. Il *cerchio-triangolo* esiste anche senza di me, proprio come l'albero reale. K. è il padre del suo quadro, come si è padre di un figlio. Analogamente non interviene nessun elemento soggettivo nella nascita di un quadro, nessuna scelta, si può tutt'al più educarlo, aiutarlo a venir fuori.

E' nel rapporto con lo spettatore che l'analisi di Kojeve pare distanziarsi dalle osservazioni di Kandinsky. Se l'artista aveva coinvolto sempre richiesto un intervento attivo dell'osservatore, per il filosofo se il quadro albero ha bisogno di soggetto, che deve confrontare l'albero dipinto con l'albero reale, non la stessa cosa si può dire del *triangolo-cerchio*, che non necessita di alcun apporto da parte dell'osservatore. Il quadro totale "è", come sono gli oggetti, come questi "concreto", come questi indifferenti alla vita e alle scelte degli uomini.

13. ELEMENTI DEL SUBLIME *appunti*

L'arte di Kandinsky richiama vari aspetti del Sublime, pur tenendo conto delle sue diverse declinazioni, a volte contrastanti, che tale concezione avrà nel mondo contemporaneo.

- il richiamo all'**esperienza dell'osservatore**. La risonanza. La percezione di un'opera richiede la partecipazione attiva;
- **idea di catastrofe**, diluvio, tempesta - fenomeni naturali di cui in Burke e Kant;
- **superamento del dato naturale**, dei suoi limiti, e percezione dell'infinito; **la questione mimetica**;
- **sinestesia** (Pseudolongino - la parola poetica di Omero).