

Filosofia della Musica



Prospettive Gli artisti e la musica

Kandinsky e la musica

di Matilde Battistini

1) L'attenzione di Wassily Kandinsky nei confronti dell'universo musicale nasce da una profonda esigenza metodologica e, al tempo stesso, espressiva all'interno della sua pratica artistica e teorica. Kandinsky si serve, infatti, della musica come di un modello cui richiamarsi nel faticoso processo di definizione di un'arte pittorica totalmente indipendente dal referente naturalistico, o meglio, capace di ritrovare nella specificità dei propri mezzi compositivi nuove possibilità formali ed espressive, attraverso l'utilizzazione esclusiva dei mezzi pittorici, e senza fare più leva sulla rappresentazione dell'oggetto.

Questa preziosa indicazione, che Kandinsky trae dall'organizzazione interna del linguaggio musicale - anche se certamente non solo da essa - è maturata attraverso alcune tappe fondamentali della vita e dell'evoluzione artistica del pittore: l'incontro con la musica di Wagner, di cui ascolta un'esecuzione del *Lohengrin* nel 1895, che gli indica l'esistenza di forze analoghe nelle due discipline artistiche; la constatazione della presenza di una dimensione temporale all'interno dei quadri di Rembrandt, caratterizzati dal dispiegarsi di parti in successione che debbono essere lette per gradi; la conoscenza dell'opera di Arnold Schönberg, di cui ascolta a Monaco, nel 1911, il *Quartetto per archi* op. 10 (1907-1908) e i *Klavierstücke* op. 11 (1909).

2) La vicinanza di Kandinsky alla dimensione musicale rientra, tuttavia, in un orizzonte più ampio e riguarda essenzialmente eventi di tipo percettivo e culturale. Si può dunque tentare di stabilire un contatto creativo tra le due arti solo a partire da una serie di considerazioni generali riguardanti il particolarissimo rapporto che il pittore instaura con il proprio mondo circostante.

Ciò che immediatamente colpisce a una prima lettura dell'opera teorica del pittore russo è la messa in atto di una modalità esperienziale in senso stretto sinestesica. La percezione della realtà è qui di ordine pittorico-musicale: le sue impressioni visive si tramutano in canti e in sinfonie (per esempio nella visione del tramonto moscovita percepito come "il fortissimo di un'orchestra gigantesca"), oppure viene operata una traduzione simultanea di impressioni musicali in elementi pittorici e grafici (come durante il primo ascolto del Lohengrin di Wagner). La ragione di questa modalità percettiva sinestesica va ricercata nel principio chiave dell'intero lavoro artistico di Kandinsky: il principio della necessità interiore. Attraverso questa legge qualitativa che regola ogni aspetto della realtà (sia materiale, sia psichico), il pittore giunge alla giustificazione teorica della propria visione del mondo, che richiama aspetti animistici e sciamanici. Egli ha infatti la capacità di trasformare le proprie impressioni percettive in eventi psichici particolari, in vibrazioni dell'anima, capaci di metterlo in comunicazione con le risonanze interiori (i suoni) di ogni elemento naturale. Questa estrema sensibilità percettiva, questa capacità di sapersi predisporre all'ascolto dei fenomeni, ha però un'ulteriore caratteristica fondamentale: la tensione verso l'espressione formale. Se la percezione della realtà spinge immediatamente l'artista alla ricerca di una costruzione formale adeguata al proprio suono interiore, tuttavia egli deve fare i conti con la forza espressiva degli elementi percepiti: in particolare questo accade quando egli percepisce forme e colori. A partire da un accentuato soggettivismo, si passa a una concezione della realtà di ordine essenzialmente spirituale, tale da giustificare la sintonia di percipiente e percepito. È in questo contesto teorico che la musica assume una funzione esemplificativa importante: la comunicazione di tutte le cose è resa possibile grazie all'instaurazione di uno spazio psichico, elemento di ordine temporale e dinamico, tra le proprie impressioni e la risonanza interiore degli elementi (siano essi naturali o pittorici). L'obiettivo di Kandinsky consiste proprio nell'esibizione pittorica di questo spazio di comunicazione tra l'opera e lo spettatore: il dipinto deve essere scoperto per passi successivi, seguendo una scansione temporale come nella lettura di uno spartito musicale. La musica, l'arte che per eccellenza ha saputo portare ad espressione il proprio contenuto interiore, rappresenta allora per la pittura il modello da seguire per un radicale rinnovamento in direzione dell'interiorità.

3) È soprattutto in due importanti scritti teorici che il rapporto tra le due arti viene affrontato in maniera compiuta: in *Dello spirituale nell'arte* e in *Punto e linea nel piano*. In *Dello spirituale nell'arte*, pubblicato a Monaco nel 1912, la musica

assume la funzione di vero e proprio modello “spirituale” nei confronti della pittura: musica è infatti per Kandinsky il dominio del non figurativo e dell’immateriale. Essa è pertanto l’arte più adatta a parlare direttamente all’anima umana, a influenzarne i comportamenti scavalcando l’accidentalità del fenomenico. Per questo motivo l’attenzione dell’autore si concentra sulla ricerca di analogie tra i principi della composizione musicale e i mezzi pittorici (ritmo, ripetizione cromatica, movimento, ecc.) fino a giungere all’elaborazione di una vera e propria “teoria armonica dei colori” i cui diversi timbri vengono associati a vari strumenti musicali (il giallo alla tromba, il celeste al flauto, ecc.).

Il valore esemplare assegnato alla musica si spiega con la mancanza di un linguaggio pittorico svincolato dalla rappresentazione dell’oggetto: la musica insegna alla pittura la necessità di far uso esclusivamente dei propri mezzi espressivi per arrivare alla composizione formale. L’analisi dei mezzi compositivi è condotta a partire da considerazioni percettivo-emotive: a partire da esperienze sensoriali di natura essenzialmente visiva e uditiva, si passa, a livello psichico, a una serie di tensioni emotive che successivamente si “scaricano” in “idee artistiche” inesprimibili a parole. In questa fase artistica il suo astrattismo si basa sulla espressività emotiva del colore direttamente accessibile ai sensi del fruitore: il colore assume addirittura una connotazione personalistica e psicologica che gli garantisce l’assolvimento del compito principale dell’arte, la comunicazione diretta ed efficace del proprio suono interiore.

Nel successivo scritto teorico *Punto e linea nel piano* (Monaco 1926), l’approccio culturale e utopistico che caratterizza *Dello spirituale nell’arte* lascia spazio a considerazioni ben più specifiche. Questo testo, che viene presentato dall’autore come “continuazione organica” del precedente, si propone di analizzare i fondamenti scientifici dell’arte pittorica fino a giungere alla costituzione di una vera e propria “scienza dell’arte” tesa al superamento dei confini tra i diversi ambiti conoscitivi e artistici. Concentrandosi in particolare sugli elementi formali (punto, linea e loro interazione nel piano), Kandinsky abbandona presto le considerazioni introduttive di carattere generale e si sofferma sull’analisi specifica e dettagliata del comportamento dei singoli elementi pittorici. In questo contesto interpretativo il rapporto con la musica si fa più stretto ed entra a far parte integrante della struttura dell’opera. La divisione tradizionale tra le due arti (la musica come arte del tempo, la pittura come arte dello spazio) viene superata dalla definizione programmatica del punto come “la forma più coincisa dal punto di vista del tempo”. Il tempo (nel senso di misura del movimento) diviene così, accanto allo spazio, l’orizzonte di possibilità della creazione pittorica: l’attenzione per la grafia musicale, accostata alle modalità dell’espressione grafica del punto pittorico; l’analisi della linea musicale (altezza, colore) quale elemento dinamico in rapporto

al movimento della linea pittorica ne sono una chiara testimonianza.

L'interesse per la musica è dunque un fatto significativo nella pratica artistica e teorica di Kandinsky (si pensi anche alla stima e all'amicizia per il compositore viennese Arnold Schönberg e alla ricerca espressiva in direzione dell'opera d'arte totale nel lavoro teatrale *Il suono giallo* o nello scritto *Sulla composizione scenica*). Tuttavia non deve essere inteso come relazione diretta e biunivoca tra le due discipline artistiche, nel senso di una traduzione di fatti musicali in specifiche opere pittoriche o viceversa.

Il valore di questo confronto consiste, infatti, proprio nella consapevolezza di una necessaria distinzione delle due dimensioni artistiche. In entrambe, la creazione formale è conquistata e raggiunta solo attraverso il mantenimento della specificità del proprio linguaggio espressivo: "Un'arte deve imparare da un'altra in che modo quest'ultima proceda coi mezzi che le sono propri e deve imparar ciò per usare poi nello stesso modo i propri mezzi secondo il proprio principio, cioè nel principio che a essa sola è peculiare" (*Dello spirituale nell'arte*).

Piccola bibliografia:

Per l'opera completa di Wassily Kandinsky si veda W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1974.

Per quanto riguarda il rapporto tra musica e pittura si veda J. Hahl-Koch (a cura di), W. Kandinsky - A. Schönberg, *Musica e pittura*, Einaudi, Torino 1988;

Nilo Pucci (a cura di), W. Kandinsky, *Scritti intorno alla musica*, Discanto, Fiesole 1979.

Il RILM contiene una vasta bibliografia sul rapporto tra musica e pittura in Wassily Kandinsky.



CASPUR - LEI - CISECA

