

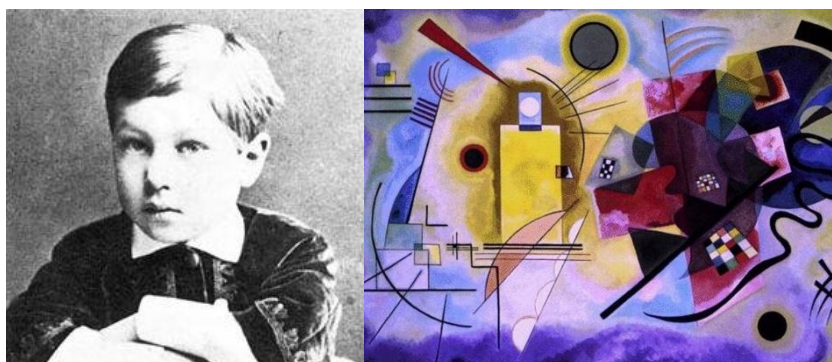
Frontiera di Pagine

magazine on line

www.polimniaprofessioni.com/rivista/

PSICOLOGIA DELL'ARTE

i CRiSTaLLi FLuiDi Di VaSSiLy KaNDiNSKy



di Irene Battaglini, 25 dicembre 2015

Io sono consapevole di un mondo che si estende infinitamente nello spazio, e che è stato soggetto ad un infinito divenire nel tempo. Esserne consapevole significa anzitutto che trovo il mondo immediatamente e visivamente dinanzi a me, che lo esperisco. Grazie alle diverse modalità della percezione sensibile, al vedere, al toccare, all'udire, le cose corporee sono qui per me. [...] La realtà la trovo come esistente e la assumo esistente, così come mi si offre. Qualunque nostro dubbio o ripudio di dati del mondo naturale non modifica affatto la tesi generale dell'atteggiamento naturale.

EDMUND HUSSERL

Io sono io e la mia circostanza.
JOSÉ ORTEGA Y GASSET

il profilo cromatico e la rimozione della figura classica nell'opera pittorica di Vassily Kandinsky¹ sovrastano in termini di notorietà il suo spessore di poeta, esteta, filosofo e psicologo dell'arte. Fu uno studioso raffinato, che mise a fuoco numerosi esempi di come la psicologia dell'arte possa essere considerata una scienza a tutto tondo, postulando la nascita di una vera e propria "Scienza dell'Arte"². I suoi scritti più noti, come *Lo spirituale nell'arte*, sono stati ampiamente analizzati e molti esegeti hanno apprezzato la vastità, l'acuzia e l'originalità del portato critico di Vassily Kandinsky.

La psicologia dell'arte ha un suo proprio spazio, dotato di ricche elaborazioni, negli scritti e nelle opere di Kandinsky, ad esempio in riferimento alla dinamica scomposizione-ricomposizione, in cui la *Gestalt* sembra il frutto di un *ribaltamento*, una reversibilità della figura postulata da Rubin (1921)³, ovvero la misura propria dell'intelligenza fluida del russo non applicata unicamente alla forma, come sarebbe intuibile, ma alla sovversione del rapporto tra figura e sfondo, una sovversione fenomenologica dei contenuti e dei colori che divengono invisibili soggetti ricchi di contenuto, *per la via* della forma e non solo per la via dello sfondo. È difatti paradossale, a ben pensarci, che a dominare la figura sia lo sfondo, e che siano le variazioni dello sfondo a determinare i rapporti tra le figure, e non già la figura con i suoi confini "di fatto", a determinarsi. Infatti, il secondo principio della Psicologia della *Gestalt*⁴ enuncia che "una stessa parte del campo percettivo, inserita in due totalità diverse, può assumere caratteristiche diverse", con il corollario che "una stessa parte del campo percettivo, inserita in due totalità diverse, può assumere caratteristiche diverse".

Con Kandinsky assistiamo ad una sintesi elegantissima di quella che Kanizsa⁵ avrebbe definito una "grammatica del vedere", frutto di un immane lavoro di cesello del pensiero e delle immagini, a voler sciogliere la cristallizzazione empirista della pittura tradizionale, in cui l'apprendimento è frutto di una stratificazione di esperienze avvenute nella storia passata alla storia passata, evidenziando invece come il tutto delle qualità formali sia più della somma delle parti.

¹ Vasilij Vasil'evič Kandinskij, in russo: Василий Васильевич Кандинский, noto anche come Vassily Kandinsky (Mosca, 4 dicembre 1866 – Neuilly-sur-Seine, 13 dicembre 1944).

² Wassily Kandinsky (1926), *Punto, Linea, Superficie*, Adelphi, Milano, 2014, pp. 3-4, pp. 8-14.

³ Edgar Rubin, psicologo danese che dedicò i suoi studi ai rapporti figura-sfondo e noto per la *Coppa dai due profili* (1921).

⁴ Cfr.: Kurt Koffka (1935), *Principi della psicologia della Gestalt*, che è l'opera più estesa e sistematica della Teoria della Forma.

⁵ Cfr.: Gaetano Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*. Il Mulino, Bologna 1980.



Kandinsky discute empiricamente le leggi della produzione, della fenomenologia e della percezione della forma, e lo fa imbastendo e rimescolando all'infinito i cromatismi geometrici simili ai grafemi di un antenato geniale che si trova a rifrangere la luce attraversando una cascata di cristalli, che fluttuano in un silenzio dormiente di punti muti, in attesa di uno spettatore che dia loro voce, se solo è disposto a spingersi un poco più oltre:

L'opera d'arte si rispecchia sulla superficie della coscienza. Essa sta al di là e si dilegua dalla superficie, senza lasciar traccia, appena scomparso lo stimolo. [Anche in questo caso] c'è una specie di vetro trasparente, ma saldo e duro, che rende impossibile il diretto rapporto interno. Anche qui abbiamo la possibilità di entrare *nell'opera*, di divenirne parte attiva e di vivere con tutti i sensi la sua pulsazione.⁶

Il movimento desiderante dell'anima di questo pittore russo sembra convergere, al pari di una linea retta che sfugge ad un minaccioso condizionamento cartesiano (come accade in molte delle sue opere in cui sintetizza le coordinate del campo pittorico in una danza di elementi primari che si muovono sul registro dei "principi di unificazione formale"⁷), verso una identità intuitiva, che si costella intorno ai suoi 30 anni:

1896. Risalgono a quest'anno tre eventi decisivi che determineranno una radicale svolta della vita di Kandinskij. A Mosca, a una mostra dedicata agli impressionisti francesi, rimane fortemente colpito dal quadro di Monet *I Pagliai* che gli fa intravedere per la prima volta la possibilità di slegare la pittura dal vincolo della rappresentazione; Henri Becquerel scopre la radioattività, la divisibilità dell'atomo, fatto che incrina la fede del giovane Vasilij nella scienza e nella solidità stessa del reale; al Bol'šoj assiste alla rappresentazione del *Lohengrin* di Richard Wagner, grazie a cui intuisce la corrispondenza tra suono e colore, tra musica e pittura.⁸

Una peculiarità dell'opera di Kandinsky è di non essere connessa alla memoria del passato, ma di costituirne una metamemoria in ordine alle sue scelte e alle sue scoperte: egli vuole testimoniare una scelta di metodo, non raccontare una storia di oggetti o di persone bensì l'incisione di una «vibrazione spirituale» che aspira a diventare percepito in un rapporto isomorfo tra struttura e sensazione, ed è questa sua predilezione per l'atteggiamento di ricercatore d'azione alla maniera di Kurt Lewin che ne fa un uomo di una psicologia rigorosa, in grado di guardare il mondo con gli occhi di un bambino, da vicinissimo, da lontanissimo, da prospettive insolite, laterali, divergenti,

⁶ Wassily Kandinsky (1926), *Punto, Linea, Superficie*, Adelphi, Milano 2014, p. 4.

⁷ Cfr.: Max Wertheimer, le leggi di formazione delle unità fenomeniche nella Psicologia della *Gestalt*.

⁸ Vasilij Kandinskij, *Album*, Abscondita, Milano 2014, p. 26.



dall'angolazione di una "stanza di Ames"⁹, da una sorta di profilo oltre la figura, che fa da sfondo allo sfondo ergendolo a protagonista in un'altalena di orizzonti apparenti, misurando questo universo di microcosmi viventi in base alle catene causali che si offrono alle scienze naturali, in cui i parametri si influenzano reciprocamente sulla scorta dei rapporti interni tra le variabili (che sono gli oggetti fluttuanti nell'universo della tela) che agiscono nel campo di indagine, che è in definitiva il campo della percezione. In questo gioco dialettico ha pieno campo la facoltà immaginativa in rapporto alla fantasia, come dimensione propria dell'analisi critica delle emozioni dell'arte, suffragata dalla lettura alta che ne dà De Sanctis:

La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea, è la vera musa, il *deus in nobis*, che possiede il segreto della vita, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: "*pulchra species, sed cerebrum non habet*"¹⁰; l'immagine è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro, e non ti coglie il di fuori, se non come espressione e parola della vita interiore. L'immaginazione è analisi, è più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le sfugge il sostanziale, quel tutto insieme, in cui è la vita. La fantasia è sintesi: mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in se stessa e opaca; la creatura della fantasia è il "fantasma", figura abbozzata e trasparente, che si compie nel tuo spirito. L'immaginazione ha molto del meccanico, è comune alla poesia e alla prosa, a' "sommi" e a' "mediocri"; la fantasia è essenzialmente organica, ed è privilegio di pochissimi che son detti Poeti.¹¹

in ossequio all'enunciato di von Ehrenfels per cui fantasia e intelletto contribuiscono entrambi alla genesi delle qualità formali, grazie all'opera dell'attività psichica che è in grado di integrare le informazioni nei loro rapporti di somiglianza e semplicità¹².

Le ipotesi di apertura di faglie disegnano architetture dagli interni abitati dal futuro (a paventare un esito che trova il suo epigono in Lucio Fontana), le forme dispiegate in piani – a mimare quei volumi di cartoncino pretagliato con cui i bambini in età

⁹ La stanza di Ames è una camera dalla forma distorta in modo tale da creare un'illusione ottica di alterazione della prospettiva, inventata nel 1946 dall'oftalmologo americano Adelbert Ames sulla scorta di una idea di Hermann Helmholtz. [Video](#) (link attivo al 23.12.2015).

Per effetto dell'illusione una persona in piedi in un angolo della stanza appare essere un gigante, mentre un'altra persona situata nell'angolo opposto sembra minuscola. L'effetto è così realistico che una persona che cammini da un angolo all'altro sembra ingrandirsi o rimpicciolirsi. La stanza è costruita in modo che vista frontalmente appaia come una normale stanza a forma di parallelepipedo, con due pareti laterali verticali parallele, una parete di fondo, un soffitto ed un pavimento paralleli all'orizzonte, mentre in realtà la pianta della stanza ha forma di trapezio, le pareti sono divergenti ed il pavimento ed il soffitto sono inclinati.

¹⁰ Cfr. Fedro. Significa "Di bell'aspetto ma non ha cervello".

¹¹ Francesco De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, Sansoni, Firenze 1965, p. 61.

¹² Il dibattito sul concetto di forma e sulle sue qualità si è aperto con un saggio del 1890 dell'austriaco Christian von Ehrenfels, *Gestaltqualitäten*, in cui egli introduce la distinzione tra qualità sensibili e qualità formali, attraverso l'esempio della percezione di una melodia: nella melodia le qualità sensibili corrispondono agli stimoli provocati dalle vibrazioni sonore, mentre le qualità formali, come sostiene il francese Paul Guillaume (1937, it. 1963), «sono una percezione dei rapporti tra le vibrazioni».



prescolare apprendono la coerenza strutturale tra piano e profondità, e che ricordano le misteriose veline tratteggiate dalle sarte – comunicano la necessità di difendere la pittura nella sua interezza bidimensionale, nella sua congruenza di argomenti che sono forme, colori, sfondi, punti-linee-superfici (come farà anche Paul Klee), senza mai abdicare ad una posizione di sudditanza tra linguaggi, anzi mettendoli in comunicazione, e diventando noto per i suoi studi di sinestesia. Scriverà a questo proposito lo stesso Kandinsky:

L'opera d'arte consiste di due elementi: - quello interiore, e - quello esteriore.

L'elemento interiore, preso a sé, è l'emozione dell'anima dell'artista, che (al pari del tono musicale concreto di un determinato strumento, che costringe a far vibrare assieme a sé il tono musicale corrispondente di un altro strumento) suscita una vibrazione corrispondente nello spirito di un altro individuo, il ricevente. Allo stesso tempo, dal momento che l'anima è connessa al corpo, essa normalmente può recepire ogni vibrazione solo tramite i sensi, che sono il ponte tra l'immateriale e il materiale (nell'artista) e tra il materiale e l'immateriale (nello spettatore).

Emozione – senso – opera – senso – Emozione.

La vibrazione spirituale dell'artista deve [perciò] trovare, come mezzo d'espressione, una forma materiale atta a essere recepita. Questa forma materiale è il secondo elemento, cioè quello esterno, dell'opera d'arte.

L'opera d'arte è una connessione di interiore e di esteriore, unita indivisibilmente, necessariamente, ineluttabilmente: cioè una connessione di contenuto e forma.

Le forme «casuali», disseminate per il mondo, suscitano una famiglia di emozioni a loro inerente. Questa famiglia è così numerosa ed eterogenea che l'azione delle forme «casuali» (ad esempio, quelle della natura) ci si presenta altrettanto casuale e indefinibile.

Nell'arte, la forma viene definita invariabilmente dal contenuto. Ed è corretta solo quella forma che esprime, materializza conseguentemente un contenuto. [...] *La forma è l'espressione materiale di un contenuto astratto.*¹³

Elementi, quelli sulle tele di Kandinsky, che si inseguono sulla traiettoria animate da vita propria, sorretti da contenuti che si danno in quanto realtà cogente, tangenti all'orizzonte eppure libere, vaganti eppure ancorate, e che si innalzano orgogliosamente vive, univoche, dolcemente galleggianti:

Le altezze e i ritmi dei suoni in continuo mutamento avvolgono gli uomini, salgono turbinosamente e cadono all'improvviso paralizzati. Allo stesso modo i movimenti avvolgono gli uomini, li circondano – un gioco di tratti e linee orizzontali, verticali, che attraverso il movimento si volgono in direzioni diverse, macchie di colore che si ammucciano e si disperdono, che danno un suono ora alto, ora profondo.¹⁴

¹³ Vasilij Kandinskij, *Soderžanie i forma*, Katalog II. Salona Izdebskogo, Odessa 1910-1911. [trad.it. *Contenuto e forma*, in *Testo d'autore e altri scritti*, a cura di Cesare G. De Michelis, Abscondita, Milano 2013, pp.13-14]. (corsivi dell'autore).

¹⁴ Wassily Kandinsky (1926), *Punto, Linea, Superficie*, Adelphi, Milano 2014, pp. 7-8.



Figure che non chiedono ascolto e nemmeno vogliono dire, “stanno”, e come atto psichico primigenio costituito nella sua stessa “ragione vitale”,¹⁵ umano e riflettente la cosa umana, non si sottraggono alla conoscenza dell’interiorità che si realizza attraverso l’incontro tra «i modi di essere, di apparire, di esistere»¹⁶. Sostiene Ortega y Gasset:

La condizione dell’uomo è, in verità, stupefacente. Non gli viene data né gli è imposta la forma della sua vita come viene imposta all’astro e all’albero la forma del loro essere. L’uomo deve scegliersi in ogni istante la sua. È, per forza, libero.¹⁷

E dunque le forme del pensiero di Kandinsky, prima ancora di quelle pittoriche, ambiscono a far della necessità visuo-spaziale una condizione essenziale per raggiungere la libertà “per forza”: non forzatamente, ma con la forza generata dalla prigione-crogiuolo del materiale, del concreto, con le sue limitatezze irriducibili.

«Per anni e anni ho cercato di ottenere che gli spettatori passeggiassero nei miei quadri: volevo costringerli a dimenticarsi, a sparire addirittura lì dentro»¹⁸. Le forme sulla tela, in quella sua pittura che egli stesso ebbe a definire “astratta”, si rincorrono come dadi in un effetto domino a ritroso, costringendo lo spettatore a inciampare in un mondo molteplice, in cui la realtà potesse offrirgli secondo la sua “prospettiva individuale”¹⁹, quasi travolto da una vertigine di libertà immaginativa, disorientato dal modo in cui egli usa la linea, in qualità di frazione di una retta che protende da e verso infinito, il cui unico stigma identitario è dato dall’intersezione – dall’ “incontro” cui fa riferimento la fenomenologia di Buytendijk : sia come soggetto dotato di autonomia, sia come oggetto di confine per arginare il magma della materia cromatica. L’artista non affronta la

¹⁵ Cfr. José Ortega y Gasset: La vita circostanziale a cui allude Ortega è l’accadimento originario per via del quale l’uomo, catapultato fuori di sé, lontano dalla sua intimità, si trova ad esistere fuori di sé, in quell’oggettività delimitata spazialmente e temporalmente che è, per l’appunto, la circostanza. È un rapporto problematico: l’uomo vive le cose circostanziali come a lui straniere, quasi ostili, e deve piegarle ai bisogni del suo vivere. In questa prospettiva, “salvare la circostanza” per salvare noi stessi significa darle un senso, e ciò è il compito della cultura e di quello che ad essa sta a fondamento: la ragione, ma non quella fredda ed astratta del razionalismo, che pretende di dar leggi alla vita; bensì quella che è al servizio della vita, quella cioè che crea teorie che la chiariscano a se stessa e le diano sicurezza. Questa tipologia di ragione viene da Ortega definita - per distinguerla da quella del razionalismo di matrice cartesiana - “ragione vitale”, con un evidente riferimento alla sua **internità** rispetto alla vita stessa, di cui è strumento. Fonte: filosofico.net/ortega105.htm (link attivo al 23.12.2015).

¹⁶ Cfr. Frederik J.J. Buytendijk, 1967.

¹⁷ Il tema del nostro tempo, 1947.

¹⁸ Vasilij Kandinskij, *Rückblicke*, Sturm, Berlino 1913. [trad.it. *Sguardi sul passato*, a cura di Milena Milani, SE, Milano 1999, p. 27].

¹⁹ Cfr.: José Ortega y Gasset: La verità a cui conduce questa ragione [vitale] non è quella della **scienza**, ma è quella della **vita**: a questa tematica, il filosofo spagnolo dedica due saggi, *Sensazione, costruzione e intuizione* (1913) e *Verità e prospettiva* (1916). Con lo sguardo rivolto a Leibniz, Ortega si schiera contro ogni teoria che propugni «l’erronea credenza che il punto di vista dell’individuo sia falso», giacché, viceversa, esso è «l’unico da cui il mondo possa essere guardato nella sua verità». Ne consegue che, se la realtà «si offre in prospettive individuali», allora si può dire che ciascuno di noi è assolutamente necessario, insostituibile; non solo ogni singolo, ma addirittura ogni gruppo, ogni specie, poiché ciascuno «è un organo di percezione distinto da tutti gli altri e come un tentacolo che raggiunge frammenti di percezione dell’universo inaccessibili da tutti gli altri». Fonte: filosofico.net/ortega105.htm (link attivo al 23.12.2015).



pittura, bensì elabora la sua identità di pittore attraverso tre grandi gruppi di opere – “impressioni”, “improvvisazioni” e “composizioni” – che segnano la distanza da un figurativo che non riuscirà più a soddisfare la tensione di Kandinsky verso una ricerca che mai si compie, a sancire la sua adesione ad una eterna modernità, quasi attraccandosi ad un futuro che si sposta di continuo:

È stupenda quell'opera la cui forma esteriore corrisponde perfettamente al suo contenuto interiore (il che, del resto, è un ideale eternamente irraggiungibile). Così la forma dell'opera viene definita, in sostanza, dalla sua necessità interiore. Il principio della necessità interiore è in sostanza l'unica legge immutabile dell'arte.²⁰

Impressioni sono i quadri nei quali resta visibile l'impressione diretta dell'esteriore; *improvvisazioni*, quelli nati di getto, dall'interiore dell'artista, e inconsciamente; *composizioni* quei lavori alla cui costruzione il pittore partecipa, in una sorta di *opus contra naturam*, attraverso il proprio Io al centro del campo della coscienza, come funzione regolatrice delle forze sottostanti, mondane e spirituali, che agivano in controcampo, in una relazione sovversiva e conflittuale. Dirà egli stesso:

La parola «composizione» mi sembrava sempre emozionante, e mi proponevo poi, come scopo della mia vita, di dipingere una «composizione». Questa parola agiva su di me come una preghiera, mi riempiva di rispetto. Nelle ore di studio mi lasciavo andare e pensavo poco alle case e agli alberi. Tracciavo con la spatola strisce e macchie sulla tela e le lasciavo cantare più forte che potevo. Risuonava in me l'ora crepuscolare di Mosca; avevo davanti agli occhi, nell'atmosfera luminosa di Monaco, la scala satura di colori e di ombre potenti.



²⁰ Vasilij Kandinskij, *Soderžanie i forma*, Katalog II. Salona Izdebskogo, Odessa 1910-1911. [trad.it. *Contenuto e forma*, in *Testo d'autore e altri scritti*, a cura di Cesare G. De Michelis, Abscondita, Milano 2013, p. 14]. (corsivi dell'autore).



Ne è un chiaro esempio *Ferrovia a Murnau* (1909, olio su cartone, 36 x 49 cm), denso di tragedia, stupore, con la veemenza di un nero (un nero che Kandinsky userà sempre con la sapienza con cui l'alchimista accosta la *nigredo*, con prudenza ma con ardore) che serve a creare lo sfondo attraverso gli oggetti in controsola, evidenziando già nel figurativo dei paesaggi la sua conoscenza diretta della legge di Rubin e della scomposizione polinomica in elementi essenziali di una rete formale, in modo che non perda le sue proprietà principali ma sia alleggerita da ogni ridondanza. Recita appunto la legge della Chiusura della Teoria della Gestalt: “Siamo predisposti a fornire le informazioni mancanti per chiudere una figura e distinguerla dal suo fondo. Dunque i margini chiusi o che tendono ad unirsi si impongono come unità figurale su quelli aperti”, o ciò che è lo stesso “Le linee delimitanti una superficie chiusa si percepiscono come unità più facilmente di quelle che non si chiudono, a parità di altre condizioni”²¹.

Non si confonda questo lavoro di sintesi con il *loop* riduzionistico teorizzato dai Futuristi, indebolito dalla inadeguatezza rappresentativa delle percezioni di origine a-sensoriale²². Tra le principali qualità di una ipotetica rete di *Gestalten* di un'opera d'arte, Kandinsky annovera la qualità intrinseca dell'emozione, che deve risultare non tanto intatta dal lavoro di scomposizione, quanto esaltata, resa stabile e al tempo stesso espressiva, quasi emergesse a propria volta come da uno sfondo (emotivo) che si coagula in una figura più netta: la precipua emozione di una circostanza che riveste di tono affettivo il feedback percettivo del contenuto. Così continuerà Kandinsky nella dolorosa acquiescenza del danno che gli viene inferto dai contemporanei:

E poi, quando ero a casa, mi prendeva una profonda delusione. I colori mi sembravano opachi e piatti e tutto il mio lavoro mi appariva uno sterile sforzo per cogliere il volto della Natura.

Quanto mi parve sorprendente sentir dire che esageravo i colori naturali, che questa esagerazione rendeva incomprensibile la mia pittura e che unica ancora di salvezza era per me imparare a scomporre i colori. I critici di Monaco, che mi si mostrarono in parte molto favorevoli, soprattutto agli inizi, volevano spiegare la mia potenza cromatica con un'influenza bizantina. La critica russa, che quasi senza eccezione mi ingiuriava in termini ben poco diplomatici, sosteneva che ero perduto dall'influenza dell'arte monacense. [...] La mia misteriosa predilezione per il nascosto e per il

²¹ Cfr. Max Wertheimer, psicologo ceco, uno dei maggiori esponenti della psicologia gestaltistica assieme a Wolfgang Köhler e Kurt Koffka.

²² Cfr. Vittorio Benussi, psicologo italiano che poco prima della Grande Guerra entrò in polemica con i gestaltisti, in particolare con Kurt Koffka, sviluppando un suo modello della percezione in cui distinse nel rapporto tra percepito e reale il ruolo dei processi di origine sensoriale da quello dei processi di origine a-sensoriale. Con il termine “a-sensoriale” Benussi indicava gli oggetti ideali, le figure gestaltistiche prodotte in base alla percezione, ma non univocamente riducibili ad esse. Benussi sostenne e verificò sperimentalmente che a parità di stimolazione gli oggetti (in particolare le illusioni ottiche come il cubo Necker e le figure vaso/faccia di Rubin) mostrano una possibilità di diversi rendiconti percettivi, una plurivocità e ambiguità gestaltica che non può che essere di origine a-sensoriale, quindi priva di realtà e di origine puramente ideativa.



misterioso mi salvò dall'influenza odiosa dell'arte popolare che scoprii sul suo vero terreno, nella sua forma originaria, in occasione del mio viaggio nella provincia di Vologda.²³

Kandinsky non apprezzò mai i Futuristi, dei quali ebbe a scrivere nel 1915 in una lettera a Walden²⁴, che lo incaricherà di organizzare la sezione russa per il primo Salon d'Automne tedesco, nel settembre del 1913 (sezione alla quale i Cubofuturisti sovietici non furono inclusi da Kandinsky):

Ho di nuovo esaminato le tele futuriste nel loro aspetto del disegno [...]. Le cose non sono disegnate! I disegni che si trovano sul catalogo futurista sono senza eccezioni superficiali [...]. La leggerezza e la gran fretta sono oggi le caratteristiche di molti artisti radicali: è in questo che i futuristi hanno guastato il lato buono delle loro idee.²⁵

La scomposizione della forma da cui è attratto Kandinsky, che è la via regia che egli percorre per accedere alla realtà primaria sovvertendo l'ordine classico figura-sfondo è di ordine etico-morale, e soggiace alla psicologia del giudizio di coloro che non intendono applicare i principi scientifici all'arte:

L'opinione dominante fino a oggi, che sarebbe fatale «scomporre» l'arte, perché questa scomposizione porterebbe inevitabilmente alla morte dell'arte, deriva dalla ignara sottovalutazione degli elementi in se stessi e delle loro *forze primarie*. [...]

Il primo problema inevitabile è naturalmente quello degli elementi dell'arte, che sono il materiale da costruzione delle opere e che devono quindi essere diversi per ciascuna arte.

Ora dobbiamo distinguere, prima di tutto, gli *elementi primari* da altri elementi, cioè gli elementi senza i quali un'opera, in una determinata specie di arte, non può assolutamente nascere.

Gli altri elementi devono essere denominati *elementi secondari*.

Nell'uno e nell'altro caso è necessario stabilirne una graduatoria organica.²⁶

Le tesi di Kandinsky si sviluppano sulla tela grazie al contributo dominante del colore, al suo valore assoluto come elemento primario della pittura con cui entra in contatto fin da ragazzino, in grado di imprimere alla forma la vibrazione voluta, necessaria, ma prima ancora di coinvolgere tutti i sensi del pittore e di modellare i suoi oggetti ideali attraverso la materia:

²³ Vasilij Kandinskij, *Rückblicke*, Sturm, Berlino 1913. [trad.it. *Sguardi sul passato*, a cura di Milena Milani, SE, Milano 1999, p. 25].

²⁴ Herwarth Walden, fondatore di *Sturm*, la rivista tedesca dell'espressionismo con sede editoriale a Berlino.

Intorno alla rivista nacque ben presto il cosiddetto *Sturmkreis* che comprendeva un teatro, una galleria e delle serate, le *Sturm-Abende* nel corso delle quali venivano recitare poesie espressioniste. La casa editrice pubblicò anche drammi (ad esempio di Hermann Essig e August Stramm), raccolte d'arte (Oskar Kokoschka), monografie (*Album* di Kandinskij) e saggi d'arte di Herwarth Walden. Furono pubblicate anche cartoline artistiche e opere di artisti espressionisti, cubisti e futuristi come Franz Marc, Vasilij Kandinskij, Oskar Kokoschka, August Macke, Gabriele Münter e altri ancora.

²⁵ Stanis Zadora, *Dizionario del Futurismo*, voce **Kandinskij, Vasilij**, in *Futurismo & Futurismi*, a cura di Pontus Hulten, Gruppo Editoriale Bompiani, Fabbri, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1986, p. 495.

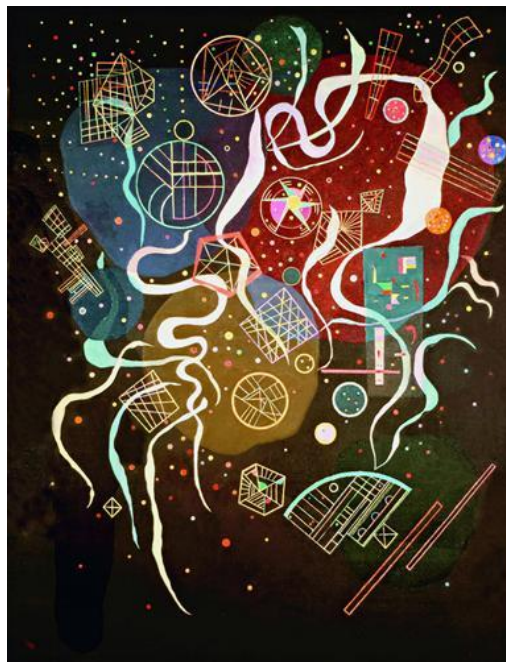
²⁶ Wassily Kandinsky (1926), *Punto, Linea, Superficie*, Adelphi, Milano 2014, pp. 8, 12.



Ho ancora presente la mia prima impressione, o meglio, la mia prima meraviglia davanti al colore che usciva dal tubetto. Una pressione del dito e quegli esseri straordinari che si chiamano colori compaiono chiassosi, pomposi, pensosi, sognanti, assorti, profondamente seri, maliziosi, con il sospiro della liberazione, con il suono profondo della sofferenza, con una forza fiduciosa e persistente, con una dolce indulgenza, con caparbio dominio di sé, con l'instabilità e la sensibilità dell'equilibrio. [...] [alcuni] giacciono come già vinti, irrigiditi come forze morte o come i ricordi vivi di velleità che il destino non ha portato a maturazione.²⁷

Si esprime qui un colore quasi scultoreo, che rimanda alla cera plastica di Medardo Rosso, una densità informe che rimane se stessa pur essendo chiaramente sconfitta dal genio dell'impressionista italiano che ne fa volto, maschera, personaggio in *fieri*. Scriveva l'artista torinese:

Come la pittura anche la scultura ha la possibilità di vibrare in mille spezzature di linee di animarsi per via di sbattimenti d'ombre e di luci, più o meno violenti, d'imprigionarsi misteriosamente in colori caldi e freddi, quantunque la materia ne sia monocroma – ogniqualvolta l'artista sappia calcolare bene il chiaroscuro che è a sua disposizione; di riprodurre in una parola con tutto il loro ambiente proprio e di farceli rivivere.²⁸



²⁷ Vasilij Kandinskij, *Rückblicke*, Sturm, Berlino 1913. [trad.it. *Sguardi sul passato*, a cura di Milena Milani, SE, Milano 1999, p. 31].

²⁸ Cfr. Medardo Rosso, *Scritti e pensieri, 1889-1927*, a cura di Elda Fezzi, Turriz, 1994 e *Scritti sulla scultura*, Abscondita, Milano 2003.



In quadri come *Movement* (1935, tela di 116 x 89 cm che si trova alla State Tretyakov Gallery di Mosca), le qualità del colore si danno allo spettatore in ogni loro direzione percettiva: vibrazione, vista, movimento, spazialità, ... e quasi mimano quella dinamica maieutica con cui la materia “veniva alla luce” durante la sua adolescenza di giovane artista. Colori che «vagabondano lontano dalla loro origine e si materializzano utilmente sulla tela».

Una specie di miracolo della nascita che si perpetua fino a oggi. L'arte non morirà mai finché i critici, gli psicologi e gli artisti impareranno da Kandinsky, o cercheranno di assomigliargli.

