

KANDINSKY E L'ARTE MODERNA

Alla fine del XIX secolo il movimento espressionista si stava esaurendo.

Mentre l'arte perdeva definitivamente la guida ed il sostegno del Principe-Mecenate ed insieme veniva negata ogni committenza, con la definizione che l'arte aveva come fine solo se stessa, si sanciva il distacco tra l'opera d'arte e la rappresentazione o l'esaltazione delle ideologie. L'arte perdeva ogni finalità diversa dal raggiungimento della pura arte. Allo scopo venne espulso il concetto di bello e di buono e venne fabbricato il principio dell'arte per l'arte. Ma la vera degenerazione si è sviluppata in seguito con lo stravolgimento della stessa idea di arte. L'arte perdeva la sua funzione di catarsi per diventare il regno della trasgressione, della negazione della vita, della derisione di ogni valore universale, il regno dell'assurdo e del non espresso, per assumere in realtà il ruolo di corollario del potere finanziario.

L'arte delle immagini fuggiva dalle rappresentazioni del reale adducendo varie motivazioni, che tuttavia di solito ignoravano la concorrenza delle macchine. La necessità di trovare radici spirituali alla nuova pittura venne avvertita da alcuni, come ad esempio **Kandinsky**. Vale la pena soffermarsi sulle idee che Kandinsky espresse, idee che divennero fondamento delle teorie dell'arte astratta. Le considerazioni che seguono sono tratte da riflessioni elogiative scritte da **Francesca Molteni** (1).

Mistico e insieme scienziato, Kandinsky è stato presentato come "**uno dei più grandi rivoluzionari della visione**", secondo la definizione di André Breton, ma anche un "**Grande Principe dello Spirito**" (Joan Mirò). In realtà le sue opere astratte sono scarabocchi inintelligibili. Tuttavia Kandinsky venne considerato "**il primo pittore che si è messo coscientemente sulla via della scoperta di un'arte libera da ogni servitù a forme prese a prestito dalla natura che si offre ai nostri occhi, rendendo così visibile l'invisibile. È il primo pittore astratto**" (R. Soupault-Niemeyer, **Centenaire de Kandinsky. Du cheval au cercle**, "XX siècle", n. 27, dicembre 1966, p. 34).



Kandinsky - Primo acquerello

astratto - 1911.

In altre parole Kandinsky è stato uno dei fondatori della pittura astratta, la pittura che ha perso ogni legame con la realtà, con forme quindi totalmente incomprensibili perché totalmente soggettive. Si vorrebbe nobilitare questo distacco ipotizzando una sorta di nuovo misticismo, la creazione di un culto misterico. Infatti proprio Kandinsky cerca di dare un contenuto quasi "mistico" al nuovo corso della pittura. Egli intravede nella sacre icone russe una sorta di forma astratta che potrebbe precorrere l'astrattismo moderno. Sembra una pazzia, eppure questa idea ha dato vita ad una serie di riflessioni il cui fondamento logico sembra difficile da comprendere. Egli crede nel progresso e nella crescita spirituale dell'umanità, sente che **l'epoca dello spirito** è alle porte; si sta sviluppando quindi una nuova arte, che ha il compito profetico di annunciare la nuova era. Prima di diventare un profeta della nuova pittura Kandinsky aveva mostrato ottime capacità di pittore, oltre che di scienziato. Il XX secolo è stato pieno di questi invasati, come l'architetto Adolf Loos, che hanno pensato di predicare un nuovo definitivo in tutte le arti. Similmente altri si sono incaricati di predicare e realizzare il nuovo in politica, dando vita alle grandi dittature, tramontate prima dello spirare del secolo. Ma la dittatura del modernismo nell'arte è sopravvissuta alla scomparsa delle dittature politiche, ed oggi domina il pianeta; dopo un secolo conserva l'etichetta intramontabile di arte "moderna".

In pittura il ricercatore della nuova legge della forma attraverso **mezzi puri** è Cézanne, cui seguono Matisse per il colore e Picasso per la forma. Ciò che li accomuna è la **tensione verso il non naturale, l'astratto**. Ciò significa che, non volendo più imitare il linguaggio della natura, gli artisti si confrontano con il materiale stesso della loro creazione (un radicale solipsismo). Kandinsky si propone l'analisi specifica degli elementi della pittura. Egli tenta di delineare l'orizzonte delle possibilità di un nuovo linguaggio della visione, il cui vocabolario è costituito da un supposto **suono interiore** dei due elementi pittorici puri, le forme e i colori, e il cui funzionamento è regolato da fantasiose leggi psichiche della necessità interiore. Quest'ultimo principio sarebbe l'unica legge immutabile dell'arte, in grado di stabilire un contatto efficace con l'anima umana. Kandinsky muove così i primi passi verso l'elaborazione teorica del linguaggio non figurativo. Il modello d'indagine gli è fornito dal suono musicale, che avrebbe un accesso diretto all'anima. Egli crede di ascoltare da ogni immagine un particolare suono. Nel 1910 avviene in Kandinsky una vera e propria svolta spirituale e pittorica. Egli è convinto della possibilità di creare un nuovo linguaggio che dovrebbe rendere percepibile allo sguardo la presenza dello spirito che abita ogni forma e ogni colore. Il suo è una specie di panteismo pittorico. Alcuni temi ricorrenti nelle sue opere, quali il cavaliere e la montagna, si liberano progressivamente da ogni valenza aneddotica o naturalistica, per divenire **simboli**, la cui efficacia dovrebbe risiedere nel rifiuto di ogni relazione plastica diretta con l'immagine ispiratrice.



Kandinsky prima di passare

all'astrattismo. Cavaliere russo – 1902

La nuova forma non ha più altro referente che se stessa, è un in sé, ma nello stesso tempo ripete e conferma ogni volta il principio della necessità in-

teriore (è la conseguenza ultima dell'arte per l'arte? E' il risultato finale della raggiunta purezza assoluta?). L'accesso della forma materiale allo spirituale si compie in una successione di "illuminazioni" che hanno il valore di una "Rivelazione" (mistica?). **"Come un musicista può comunicare le sue impressioni del sorgere del sole senza ricorrere al canto del gallo, così il pittore dispone di mezzi puramente pittorici per 'rivestire' le sue impressioni del mattino senza bisogno di dipingere un gallo. [...] La sorgente unica di ogni arte è comunque la natura, il mondo intero che circonda l'artista e la vita della sua anima. La differenza si rivela soltanto nei mezzi espressivi (vita interiore) del 'racconto', con o senza gallo"** (W. Kandinsky, "L'arte d'oggi è più viva che mai", in "Tutti gli scritti", vol. I, pp. 187-188). Perciò la denominazione migliore è **"arte concreta"** o **"reale"**, perché essa intende porre, accanto al mondo esterno, un nuovo mondo artistico di natura spirituale. Inizia, in modo apparentemente logico, un percorso che porterà alla dissoluzione totale dell'arte delle immagini. Infatti la meta spirituale a cui dovrebbe tendere la nuova arte non esiste affatto, anzi viene radicalmente negata la presenza del trascendente. Surrettamente viene creata una spiritualità artificiale, che cerca di sfruttare, in modo blasfemo, proprio le immagini sacre del passato: le **icone**. Quale contributo può darci l'icona come chiave di lettura del nuovo linguaggio della visione elaborato dall'astrattismo?

Bisogna distinguere due livelli: il primo si può definire storico. Vi sono testimonianze di un legame diretto tra le avanguardie russe e la tradizione della pittura di icone. Inoltre alcuni protagonisti dell'avanguardia, **Filonov, Malijavin e Tatlin**, per esempio, iniziano la loro attività artistica come pittori di icone - mentre si è scoperto di recente che anche **El Greco**, pittore amato dai protagonisti del **Blaue Reiter**, da principio dipingeva icone. I giovani artisti delle avanguardie, sempre alla ricerca di come rompere con la tradizione, trovano un nuovo referente nell'arte primitiva e popolare. **Matisse** studia le icone in occasione del suo viaggio a Mosca del 1911 e commenta: **"L'icona è un tipo di arte primitiva. Non ho mai visto una tale forza di colore, una tale purezza, un'espressione così immediata"**. **Malevitch** si entusiasma per

questi pittori, che creano il colore e la forma **"in base alla percezione puramente emotiva del tema"**.

In realtà le icone non sono espressione di un'arte primitiva, ma la secolare e raffinata elaborazione di un tema iniziale: il volto di Cristo come appariva dalla Sacra Sindone, allora certamente presente a Bisanzio. Ma questi sono aspetti che le avanguardie trascurano. A costo di essere blasfemi, importante è trovare qualche cosa di esotico su cui entusiasmarsi.

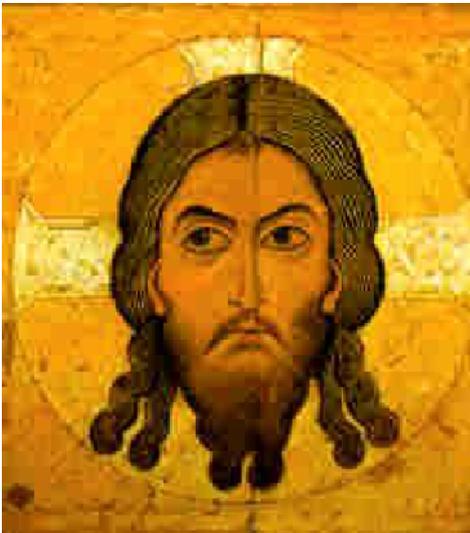
Kandinsky stesso ritorna più volte a parlare di icone, dimostrando di sorvolare sulla loro realtà storica e religiosa. Afferma di aver guardato con occhi diversi le icone dopo aver visto una mostra degli Impressionisti a Mosca: **"imparai a guardare l'astratto presente in questa pittura"** (W. Kandinsky, **"Intervista a Nierendorf"**, in **"Tutti gli scritti"**, vol. II, p. 200). Ma nelle icone non c'è niente di astratto, ci sono simboli, c'è il contatto con la trascendenza, c'è la rappresentazione del divino, ma è osceno accostare le icone alla volgarità, alla miseria dell'arte astratta. Anche nella pittura impressionista c'è ben poco di astratto ed infatti questa fu una buona ragione per metterla da parte.

"Alcuni artisti fin-de-siècle, come Kandinsky, ricorsero a una stilizzazione estrema, nel desiderio di andare oltre le apparenze. La loro ribellione implicava il rifiuto del realismo, e dei suoi presupposti, nell'arte. [...] Tutte le tendenze parevano allora convergere nell'assunto fondamentale dei simbolisti, per cui al servizio del divino, e solo al servizio del divino, il sistema delle arti trova il suo equilibrio naturale" (J. E. Bowlit, **"Il dono segreto della visione. W. Kandinsky e la Russia fin-de-siècle"**, in **"Kandinsky tra Oriente e Occidente. Capolavori dai musei russi"**, Artificio Edizioni, Firenze 1993, pp. 23-6).

Il secondo livello della questione è significativo per chi si interroga sullo statuto delle immagini. L'icona è un'immagine con caratteristiche peculiari. Si vorrebbe trovare un tratto comune tra la raffigurazione di icone e la pittura di Kandinsky: la ricorrenza di una formula paradigmatica, **vedere l'invisibile**. E' lo stesso titolo dato alla raccolta degli Atti del Concilio di Nicea (2). Il problema è stabilire in entrambi i casi la legittimità del paradigma, vale a dire, che cosa si

intenda per **vedere**, quali siano le condizioni di possibilità di questa visione e a quale **invisibile** trascendenza essa alluda.

Nel caso dell'icona, che ha una funzione culturale, si è detto sopra del suo nesso con il trascendente: essa è il riflesso della realtà di Dio e ha il suo fondamento nel dogma dell'Incarnazione. Soltanto se Dio, l'Invisibile, si è fatto uomo nel Cristo, rendendosi visibile, è possibile raffigurarlo senza trasgredire il Secondo Comandamento e cadere nell'idolatria. "**Se tu vedi che l'Incorporeo si è fatto uomo per te, allora puoi esprimere la sua immagine umana. Poiché l'Invisibile, incarnandosi, si è mostrato visibile**", ci ricorda **Giovanni Damasceno**



Volto di Cristo. Scuola di Novgorod XII secolo.

La prima icona, come ci ricorda la tradizione, non è fatta dalla mano dell'uomo che, in quanto creatura sensibile, non può contemplare direttamente il divino, ma è stata creata da Gesù stesso, imprimendo la sua immagine sul lenzuolo funebre: la Sindone. La traccia del volto sensibile è il modello di tutta la pittura di icone, immagine stilizzata che allude, senza restituirci fedelmente l'originale. Perciò sarà impossibile affidarsi a una raffigurazione di stampo naturalistico: l'icona non instaura una relazione di identità con l'invisibile. Essa inaugura un percorso verso un al di là della figurazione.

Le icone sono allora una forma di mediazione simbolica del trascendente, manifestazioni della tensione verso un'impossibile riunificazione con il divino. Da qui le caratteristiche di questo stile figurativo: si tratta per lo più di rappresentazioni di volti sacri, colti nella loro ieraticità, fissati in un frammento di

spazio, atemporali, veri e propri *topoi* che si ripetono quasi identici nel corso dei secoli. Non sono individui, ma concentrano in pochi tratti l'essenza dell'umano. Non ci raccontano un evento, sono lì a testimoniare con la loro presenza. Ci ricordano l'Evento della Salvezza, inserendo il frammento di spazio che le ospita in un'ideale continuità temporale con tutta la storia precedente e futura: sono le porte del regno della Grazia. **"L'icona non è un ritratto ma un prototipo della futura umanità trasfigurata, di cui può unicamente costituire la raffigurazione simbolica"** (E. Trubeckoj, **"Contemplazione nel colore"**, **"La Casa di Matriona"**, Milano 1989, p. 13)

Kandinsky dichiara in tono profetico che **"l'uomo parla all'uomo del trascendente"** e che questo è il vero linguaggio dell'arte. Ma per l'arte astratta dov'è la trascendenza? Quale invisibile rende visibile la sua pittura, a quale trascendenza si allude? Non certo alla trascendenza divina in senso cristiano, anche se il forte radicamento nella tradizione ortodossa accompagnerà il suo cammino. Egli cerca piuttosto di aprirsi un varco verso un altrove e inaugura così un nuovo corso della pittura: l'**invisibile** sarebbe il regno dell'arte, o meglio, il linguaggio (astratto) delle forme e dei colori.

Rinunciando alla rappresentazione mimetica della natura, si avrebbe un accesso diretto alla realtà. Ecco perché Kandinsky preferisce usare il termine **concreto** per indicare questo processo di **"purificazione"** o astrazione. Forme e colori, il materiale con cui opera il pittore, sarebbero veri e propri esseri spirituali con una loro sonorità, e che agiscono sulla nostra anima mettendola in vibrazione. **"Il mondo risuona. Esso è un cosmo di esseri che esercitano un'azione spirituale. Così la materia morta è spirito vivo"**.

Ritorniamo all'universo trasfigurato delle icone. Il mondo sensibile, attraverso il velo dell'immagine, è anche per Kandinsky ostacolo e insieme condizione del suo superamento: che cosa sono infatti forme e colori se non elementi **"stilizzati"** astratti dalla sensibilità, materia purificata nella sua essenza? Non segni ma *simboli* in sé significanti, necessitano di un loro vocabolario e di una nuova grammatica, così come l'icona ha ricevuto dalla tradizione una precisa codificazione stilistica. **"Niente realtà esterna, ma la 'realtà' materiale dei mezzi pittorici, degli attrezzi, cosa che richiede il mutamento completo di**

tutti i mezzi di espressione e della tecnica stessa. Un quadro è l'unità sintetica di tutte le parti" (W. Kandinsky, "La tela vuota", in "Tutti gli scritti", vol. I, p. 193).

L'arte del futuro sarebbe quella che saprà esprimere in forma matematica le relazioni che intercorrono tra le forme. "**Come ultima espressione astratta rimane in ogni arte il numero**" ("Lo Spirituale nell'arte", in "Tutti gli scritti", vol. II, p. 129). Si affaccia così il problema non risolto del rapporto con la scienza moderna, problema che qui viene affrontato creando un controsenso. L'arte astratta è razionale? Impossibile dirlo perché non è possibile trovarci una logica, ma solo l'assurdo senza alcuna logica. Allora si inventa un improbabile rapporto con il numero, che in realtà è proprio la negazione dell'immagine, astratta o realistica.

Egli vuol suggerire l'atteggiamento estetico allo **spettatore**, che deve porsi dinanzi a un'opera in modo che la forma agisca sull'anima. Qui si incontra il peggiore errore di tutta l'arte moderna: senza avere alle spalle alcuna reale base spirituale autentica, ma solo fanatismo, essa pretende di insegnare allo spettatore come guardare le nuove opere. Una sorta di dittatura culturale è stata creata nel XX secolo, simile alle dittature politiche. Ma le dittature politiche sono tramontate mentre la dittatura culturale dell'arte moderna astratta è rimasta e domina tuttora incontrastata.

Con le sue opere Kandinsky vorrebbe ricreare l'esperienza irripetibile, vissuta nelle case dei contadini russi, durante il suo viaggio nel governatorato del Vollogda. Trova queste case completamente ricoperte di pitture non oggettive: è la scoperta di uno **spazio pittorico penetrabile**, dove la pittura "**non racconta nulla**", non si fa spettacolo. Al culto delle immagini sacre, viste come immagini che precorrono l'astratto, si vorrebbe sostituire il culto delle nuove immagini astratte, che dietro hanno il nulla.

In risposta ad alcuni critici che avevano accusato l'astrattismo di aver svuotato l'arte di ogni contenuto (in realtà non è un'accusa ma una constatazione ovvia, fondata sia sulla realtà oggettiva degli obbrobri, chiamati arte "moderna", sia sulle dichiarazioni esplicite degli stessi autori), Kandinsky dice: "**Il contatto dell'angolo acuto di un triangolo con un cerchio non ha un effetto mi-**

nore di quello dell'indice di Dio con quello di Adamo in Michelangelo. E se le dita non sono anatomia o fisiologia, ma qualcosa di più, ossia mezzi pittorici, il triangolo e il cerchio non sono semplice geometria ma qualcosa di più: mezzi pittorici. Accade così che talvolta il silenzio parli più alto del rumore e che il mutismo abbia una voce eloquente" (W. Kandinsky, "**Riflessioni sull'arte astratta**", in "**Tutti gli scritti**", vol. I, p. 177). La risposta appare piuttosto una convalida delle accuse contro l'astrattismo, non è certo atta a confutarle. In sostanza Kandinsky afferma che la forma astratta ha una forza di risonanza maggiore della forma figurativa e che la rappresentazione dell'oggetto nuoce alla pittura!

L'arte astratta rifiuta infatti qualsiasi dimensione narrativa, qualunque finalità esterna, a differenza di tutta la tradizione pittorica occidentale. Si potrebbe allora interpretare questa rottura con il naturalismo, come il recupero di una dimensione originariamente negata. Non accettando le conclusioni del Concilio di Nicea,(2) l'Occidente cristiano avrebbe attribuito all'immagine una funzione di mero supporto e illustrazione della parola.

L'impressionismo (3) rappresentò un punto d'arrivo, la conclusione di un processo durato più di quattro secoli. Soltanto l'arte postimpressionista rinuncia per principio ad ogni illusione realistica e si esprime attraverso la deformazione consapevole degli oggetti naturali. Cubismo, costruttivismo, futurismo, espressionismo, dadaismo e surrealismo con eguale risolutezza rifiutano il naturalismo, cioè l'atteggiamento di consenso verso la realtà che era stato dell'impressionismo. Quindi tutti i movimenti che si collocano nel filone dell'arte astratta sono fuori dalla tradizione dell'arte occidentale le cui origini potremmo trovare persino nelle pitture pompeiane. Per loro esplicita dichiarazione e scelta gli astrattisti costruiscono una non-arte nel senso che si pongono fuori da tutto il percorso dell'arte delle immagini, percorso che termina proprio con la fine dell'impressionismo.

L'ARCHITETTURA "MODERNA" DIVORZIA DALLA PITTURA

L'arte astratta diventava inutilizzabile per l'architettura, che doveva conservare almeno un minimo di legame con la realtà e con le funzioni che doveva neces-

sariamente assolvere. Anzi l'architettura "moderna" si era camuffata sotto la definizione di funzionale, in realtà fu l'ennesimo inganno destinato esclusivamente ad eliminare qualsivoglia giustificazione della presenza dell'ornato.

Gillo Dorfles, nel suo libro: "**L'architettura moderna**" (Garzanti - 1972) dice: "**la frattura tra l'architettura del passato e quella del presente è molto più profonda di quanto non lo sia per la musica, la pittura, la poesia. I rapporti tra le arti visive: architettura, pittura, scultura, ..., furono sempre intimi, addirittura fraterni, per il passato, ... fu quasi impossibile distinguere dove principiasse una e finisse l'altra.**"

In realtà il distacco tra pittura astratta ed architettura non è stato così radicale come alcuni architetti vorrebbero far credere. Infatti ci sono aspetti ideologici comuni tra astrattismo ed architettura moderna, come il rifiuto di ogni richiamo naturalistico, la scelta dell'artificiale ad ogni costo, il rifiuto dei ricordi del passato, la radicale negazione dei valori "borghesi". Ma poi, mentre l'arte delle immagini si sviluppava verso l'assurdo e la trasgressione, l'architettura doveva fare i conti con le necessità incompressibili di chi avrebbe dovuto viverci dentro. I teorici dell'architettura moderna hanno cosperso il dibattito di affermazioni presentate come non bisognevoli di dimostrazione, anche se si trattava di affermazioni assolutamente false. Per sancire l'irreversibilità della strada iniziata essi dissero: "... **l'arte e gli stili sono irripetibili e non è possibile far rinascere forme artisticamente ormai concluse**"(Gillo Dorfles, op. cit.).

Questa affermazione è indubbiamente falsa. L'architettura romana ha largamente ripreso motivi dall'architettura greca. Il Rinascimento è sorto sulla copiatura di motivi ornamentali e strutturali tratti da monumenti romani.

Il Neoclassico, in pieno furore illuministico, è sorto ispirandosi alle forme dell'architettura greca. Nella storia dell'architettura abbiamo periodi di innovazioni radicali e periodi di ritorno e recupero di stili passati. I periodi di reale innovazione sono determinati da grandi innovazioni nel pensiero. Così avvenne per l'architettura cristiana, soprattutto con il gotico. L'illuminismo, con la conseguente eclisse del cristianesimo, in architettura non adottò il razionalismo ma cercò simboli molto indietro, nell'architettura greca. Il richiamo tardivo alla razionalità e quindi ai principi dell'Illuminismo è stato posto a fondamento

dell'architettura moderna, che sarebbe meglio definibile come un falso postumo.

L'uomo moderno non ha risorse da dedicare all'arte (l'architetto Adolf Loos ha considerato tutta l'arte precedente un ornamento, quindi orpello inutile). Questa è una verità incontestabile. Per creare le macchine, per vivere con le macchine e per vivere grazie alle macchine si è dovuta acquisire una particolare forma mentis, fondata sulla più rigorosa razionalità. E' necessario pensare come le macchine funzionano per essere dentro l'era della civiltà delle macchine. Non c'è via d'uscita. L'uomo moderno può solo usare gli ornamenti (cioè l'arte) delle culture passate, può scegliere da un vasto campionario e poi incaricare le macchine di eseguire riproduzioni perfette, non distinguibili dagli originali. Ma non può creare una sua arte nel momento presente perché anche se la creasse non sarebbe in grado di vederla ed apprezzarla.

(1) **Francesca Molteni** "*Le parole della filosofia*", II, 1999 - Seminario di filosofia dell'immagine - Forma e colore. "*Il linguaggio figurativo di W. Kandinsky*", presente in internet.

(2) Nel concilio di Nicea viene sottolineata una differenza. È avvalorata la doppia natura dell'immagine: essa può essere parto fantasioso della mente (e in ciò è esecrabile), ma può essere anche viva testimonianza di una verità e dunque va utilizzata ed esaltata. Può essere veritiera senza essere il Vero, ma a esso rimandare, come già è della parola. In ciò, è evidente una concezione platonica grazie alla quale, paradossalmente, l'immagine si dota di quel proprio autonomo statuto, che le assicurerà una lunga e feconda esistenza. La corte di Carlo Magno respinse dapprima le conclusioni del concilio di Nicea a causa di una errata traduzione dal greco del testo inviato in Occidente. Il Papa inviò poi all'imperatore la traduzione corretta e le conclusioni del concilio vennero universalmente accettate in Occidente. I protestanti nel XVII secolo scoprirono il testo del primo rifiuto dell'imperatore e lo utilizzarono contro la Chiesa Cattolica.

(3) **Arnold Hauser**, "*Storia sociale dell'arte*", volume secondo, Einaudi, 1964.