

Il suono giallo
Der gelbe Klang
Vasilij Kandinskij

Interazioni fra
movimento
sonoro, plastico
e cromatico
nello spazio scenico

LuganoModern

IL SUONO GIALLO COMPOSIZIONE SCENICA VASILIJ KANDINSKIJ 10 APRILE 2011, ORE 17.30 PALAZZO DEI CONGRESSI LUGANO

Commissione Novecento e Presente
Prima esecuzione assoluta

Musica Carlo Ciceri
Direzione Francesco Bossaglia
Esecuzione Ensemble '900
del Conservatorio
della Svizzera italiana

Coordinamento Cecilia Liveriero Lavelli
Franco Cavani e Jean Soldini
Regia Daniel Bausch
Coreografia luci Christoph Siegenthaler
Regia del suono Fabrizio Rosso
Regia di sala David Induni
Trucco e costumi Stephanie Metzner

Supervisione laboratori

Coreografia Colette Roy
Voce Antonella Astolfi
Animazione Franco Cavani
Interaction design Serena Cangiano
Davide Fornari
Grafica Andrea Bocci

Scuola Teatro Dimitri

Florian Albin
Elvio Avila Martinez
Daniele Bianco
Polina Borissova
Fanny Duret
Jeroen Engelsman
Arno Ferrera
Angela Ganzoni
Ivan Gergiev
Max Gnant
Roxanne Kalt
Anna Kiskanc
Francesca Lazzeri
Lea Lechler
Barbara Linder
Davide Marcacci
Anaïs Nicolas
Adele Raes
Jean Regazzoni
Jan Rutishauser
Myriam Sutton
Lorenzo Torracchi
Jördis Wölk

Sassofono
Violino
Contrabbasso
Violoncello
Voce
Viola
Flauto
Trombone

Musicisti

Matteo a Marca
William Esteban
Chiquito Henao
Christian Hamann
Won Ki Kang
Sandra Ranisavljevic
Niamh Roche
Thomas Traspardini
Giuseppe Zizzi

Comunicazione Visiva

Animazione Michela Balzano
Chiara Blumer
Sabine Cattaneo
Sabrina Cera
Nadia Galimberti
Micaela Groppelli
Federico Zanetti
Interaction design Gioele Di Stefano
Giulia Galli
Stephanie Grosslercher
Benjamin Ferro
Lisa Magnin
Maria Sabljic
Grafica Valeria Barberis
Vinh Pham Dang
Gaia Rota
Alice Rusconi
Debora Torriani

Assistenti
didattica
e produzione

Antonio Bertossi
Francesca Micheloni
Mikael Oettli

Fotografia

Gabriella Meyer

Riprese

Elisa Iorio
Gabriella Trautmann

Service

Electronic Studio

Fin dal 1907 Vasilij Kandinskij progetta alcune composizioni sceniche in cui cerca di dar vita alle intuizioni estetiche che stanno maturando in lui.

Der gelbe Klang viene pubblicato nell'almanacco Der Blaue Reiter del 1912. Si tratta di un progetto nel quale movimento sonoro, plastico e cromatico interagiscono fra loro attraverso la fusione di forme, colori, luce, suoni e movimento.

Der gelbe Klang viene più volte programmato, ma verrà messo in scena solo dopo la morte di Kandinskij.

L'allestimento scenico proposto a Lugano è il frutto della collaborazione tra la Scuola Teatro Dimitri di Verscio, il Conservatorio della Svizzera italiana e il corso di laurea in Comunicazione visiva del Dipartimento ambiente costruzioni e design di Lugano.

Tre installazioni
interattive

Nel foyer, la tastiera di Skrjabin permette di sperimentare le qualità sinestesiche di uno strumento muto. All'ingresso della platea, le frequenze degli spettatori ricompongono la nitidezza della visione.

Nelle cabine telefoniche del piano interrato è possibile immergersi nelle vibrazioni del suono e del colore.

Con il sostegno di

RSI RETE
DUE
Radiotelevisione
svizzera

MIGROS
percenta culturale
Associazione Migros

Repubblica e Cantoni Ticino
DECS

SWISSLOS

Fondazione Ina e Sandro
Pelloni-Piattini

prohelvetia

10 aprile, ore 17.30
Palazzo dei Congressi
Lugano
Entrata libera

Provenire da qualcuno «non significa “nascere” da un soggetto o soggettivamente [...]». L'atto di generare un figlio è forse un atto “soggettivo”?»¹ scrive Alexandre Kojève ragionando nel 1936 sulla pittura dello zio, Vasilij Kandinskij. Sta parlando delle opere dell'artista nei termini di quadri “tramite Kandinskij” per subito correggersi e dire che sarebbe meglio eliminare “Kandinskij” e parlare semplicemente di “quadri” dato che qui non vi è l'oggetto visto dal soggetto creante². Quei quadri sono enti che si staccano dalla persona dell'artista, da un soggetto “primo attore”, soggetto-di e non subordinato a qualcosa e, in quanto tale, soggetto-a. Sono produttori di sonorità e intermediari fra l'anima dello spettatore e i suoni prodottisi nel pittore in relazione a un mondo pieno di risonanze, all'azione di queste ultime senza le quali «a poco a poco, il mondo perde il suo incanto. Si sa che gli alberi danno ombra, che i cavalli corrono veloci e le automobili velocissime, che i cani mordono, che la luna è lontana, che la figura nello specchio non è vera»³. Le risonanze provengono dall'anima, ma anche dai corpi. Non da essi in quanto cause funzionali, non effetti rispetto a queste ultime (“gli alberi danno ombra”). Sono l'esaltazione di vibrazioni “incausate”, esternate il più possibile non “attraverso Kandinskij”, bensì le une tramite le altre con colori e forme il cui fine è un certo complesso di vibrazioni, è l'«affinamento dell'anima attraverso il sommarsi di determinati complessi di vibrazioni»⁴. Quadri come intermediari a-soggettivi, a-personali e produttivi che spostano i termini rispetto a quanto possiamo chiamare indipendenza dalla volontà, dal controllo dell'artista. Tutto ciò non è in contrasto con la questione della necessità interiore così importante per Kandinskij e per altri, a cominciare da Franz Marc. La composizione di un quadro non deve rispondere a esigenze puramente estetiche ed esteriori; deve essere coerente col principio della necessità interiore. Il bello non risponde più a canoni prestabiliti, ma a quest'ultima e il problema degli “errori di disegno” deve lasciare il posto a un'altra preoccupazione: «sino a qual punto il suono interiore di una forma dev'essere velato o messo a nudo?»⁵. In una lettera del 22 agosto 1912 ad Arnold Schönberg, Kandinskij dà questa definizione di necessità interiore: «altro non è che un termometro (meglio un parametro) che conduce contemporaneamente a una grande libertà e pone la capacità creativa interiore come unica limitazione di questa libertà»⁶. **Ne *Lo spirituale nell'arte* il pittore ne**

¹ Alexandre Kojève, *I dipinti concreti di Kandinsky* [Les peintures concrètes de Kandinsky, 1936], in *Kandinsky*, a cura di Marco Filoni, traduzione di Marco Filoni e Antonio Gnoli, Quodlibet, Macerata 2005, p. 37.

² Cfr. A. Kojève, *I dipinti concreti di Kandinsky*, cit., p. 38.

³ Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* [Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei, 1912], a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 2005, pp. 43-44 (1ª ed.: Bompiani, Milano 1993).

⁴ *Sguardo al passato* [Rückblicke, 1913], in W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, traduzione dal tedesco, dal francese e dall'inglese di Libero Sosio, traduzione dal russo di Nilo Pucci, traduzione dallo svedese di Brita e Enrico Chilò, Feltrinelli, Milano 1989, vol. II, pp. 153-182, p. 147 (4ª ed.; 1ª ed.: 1973-1974. Tit. orig.: *Écrits complets*, Denoël-Gonthier, Paris 1970-1975, 3 voll.).

⁵ *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 54.

⁶ In Arnold Schönberg e W. Kan-

dinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, a cura di Jelena Hahl-Koch, traduzione di Mirella Torre, SE, Milano 2002, p. 60 (tit. orig.: *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1980).

parla come di un imperativo categorico⁷. Sono affermazioni ancora generiche. Vediamo in che modo l'artista va precisando la nozione di necessità interiore. Essa nasce da tre cause o esigenze mistiche: ogni artista deve esprimere se stesso, la sua personalità; ogni artista deve esprimere la sua epoca e, infine, ogni artista deve esprimere l'arte, cioè l'artisticità pura ed eterna insita in tutti gli uomini di ogni tempo⁸. Più in un'opera contemporanea prevale il terzo aspetto a scapito degli altri due, meno essa ci tocca e dovranno passare secoli prima che quel terzo elemento riesca a farsi udire. «Lo sviluppo artistico consiste in un certo senso nel distacco dell'artisticità pura ed eterna dalla personalità e dallo stile dell'epoca, che sono energie utili, ma anche frenanti»⁹. La necessità interiore non è quindi strettamente personale, soggettiva nel senso dell'essere un soggetto protagonista, cioè soggetto-di. Anzi, essa non è neppure rigorosamente individuale. Si capisce bene ciò che la distingue da una spinta interiore quando il pittore parla della sua epoca materialista: essa ha prodotto uno spettatore che non lascia il quadro (e implicitamente, innanzitutto, le cose, ogni cosa) agire su di lui e che in esso cerca l'imitazione della natura, la prospettiva, l'atmosfera immediata, la natura espressa dalla psicologia dell'artista¹⁰. La vera opera d'arte, staccandosi dall'artista, «assume una sua personalità, e diviene un soggetto indipendente con un suo respiro spirituale e una sua vita concreta»¹¹. Il quadro diventa tramite fra artista e spettatore al di là dell'artista e dell'io-spettatore. Quadro-azione prodotto dall'azione di sonorità e produttore di sonorità, soggetto a-personale, a-soggettivo (questo *produre* andrebbe anche visto sullo sfondo della progettazione di oggetti d'uso quotidiano nell'ambito del Bauhaus col suo mettere in relazione forma e formazione, forme che non cessano di formare, di produrre forme di cui cercare una comunicazione standardizzata, così come mondi di azioni-risonanze devono trovare il modo di esprimersi in un linguaggio di base). Nella conferenza di Jena del 1924, Klee parlerà, con un orientamento di massima analogo, dell'artista-tronco rispetto a radici e fogliame. Tronco mediatore che non rivendica la bellezza del fogliame, giacché essa è esclusivamente passata attraverso di lui. Pensiamo anche alle parole di Jean Arp quando dice che le «opere d'arte concreta non dovrebbero più essere firmate dal loro autore»¹². Pittori, scultori, oggetti dovrebbero restare anonimi «nel grande atelier della natura come le nuvole, le montagne, i mari, gli animali, gli uomini. Sì! Gli uomini dovrebbero rientrare nella natura»¹³.

In Kandinskij non vi sono solo corrispondenze di tipo sinestesico, con

un debito nei confronti della tabella di equazioni fra tonalità musicali e tonalità cromatiche di Alexander Skrjabin citata ne *Lo spirituale nell'arte*¹⁴. Fatto centrale è l'azione: il mondo, ricordiamolo, è pieno di risonanze e dell'azione di queste ultime. L'io personale conscio o inconscio, visibile o invisibile è sostituito da un complesso di vibrazioni detto da linee, forme, colori che dicono “eccomi!”¹⁵. È così che tutto il quadro può diventare «un solo “Eccomi!”»¹⁶, che la «“menzogna” (astrazione) deve dire la verità. Verità piena di salute che si chiama “Eccomi!”»¹⁷, scrive Kandinskij esprimendosi in modo molto nietzscheano. Complesso di vibrazioni da affinare per il tramite di complessi di vibrazioni. Il primato dell'azione e della dimensione a-personale, creativamente anonima è quanto acquisterà il suo massimo risalto nella composizione scenica *Der gelbe Klang* (*Il suono giallo*, originariamente *Riesen, Giganti*)¹⁸. Tra il 1908 e il 1914, Kandinskij si dedicò anche ad altre composizioni sceniche: *Der grüner Klang* (*Il suono verde*, originariamente *Stimmen, Voci*), *Schwarz und Weiss* (*Nero e bianco*), *Violetter Vorhang* (*Il sipario viola*, originariamente *Violett, Viola*). Le indicazioni sceniche per *Riesen*, scritte nel 1908-1909, subirono via via trasformazioni almeno fino al 1912, data della loro pubblicazione nell'Almanacco del *Blauer Reiter* col titolo *Der gelbe Klang*¹⁹. Atto unico in sei quadri, musica di Thomas von Hartmann con la stretta collaborazione di Kandinskij, *Il suono giallo* è la composizione scenica più ardita dell'artista²⁰, più ancora di *Il sipario viola* (1911-1914) con le sue collisioni acustiche e le sue associazioni verbali assurde. Della musica, andata probabilmente persa durante la Rivoluzione russa con gli schizzi del pittore, esistono solo frammenti nei *The Thomas de Hartmann Papers* della Irving S. Gilmore Music Library nella Yale University. La prima messa in scena di *Der gelbe Klang* ebbe luogo nel 1975, dunque dopo la morte dell'artista: musica di Alfred Schnittke e allestimento di Jacques Polieri nel convento della Sainte Baume in Provenza. Lo spettacolo fu ripreso nel 1976 al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi. Un'ulteriore messa in scena è del febbraio 1982 al Marymount Manhattan Theater di New York, in parallelo con un'esposizione al Solomon Guggenheim Museum (*Kandinsky in Munich 1896-1914*). Fu curata da Ian Strasfogel con musica di Gunther Schuller, coreografia di Hellmut Gottschild, scenografia e costumi di Robert Israel, luci di Richard Riddel. Nel 1985 *Il Suono giallo* fu proposto dalla compagnia Solari-Vanzi al Fabbricone di Prato e nel 2002 al Festival di Amitemum (L'Aquila), con musica di Giancarlo Schiaffini e un'opera video di Marco Amorini. La composizione è poi stata presentata nel novembre del 2010 dal Target Margin Theater col Brick Theater di Brooklyn. *Der gelbe Klang* è un'opera in assoluto

⁷ Cfr. *Lo spirituale nell'arte*, cit., p.85.

⁸ Cfr. *Lo spirituale nell'arte*, cit., p.55.

⁹ *Lo spirituale nell'arte*, cit., p.56.

¹⁰ Cfr. *Lo spirituale nell'arte*, cit., p.81.

¹¹ *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 87.

¹² Jean Arp, *Art concret*, in catalogo *Konkrete Kunst*, Kunsthalle, Basel 1944.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 46, nota 2.

¹⁵ *La tela vuota* [Toile vide, 1935], in *Tutti gli scritti*, cit., vol. I, p. 192.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *La tela vuota*, cit., p. 193.

¹⁸ Cfr. *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, a cura di Gabriella Di Milia, traduzione dal tedesco di Carlo Mainoldi, dal russo di G. Di Milia, Abscondita, Milano 2002, pp. 39-55 (tit. orig.: *Vorwort, Über die Mauer, Der gelbe Klang, Stimmen, Schwarz und Weiss*,

Schwarze Figur, O sceničeskoj poziciji, Fioletovaja zanaves').

¹⁹ Cfr. Susan Alyson Stein, *Kandinsky and Abstract Stage Composition. Practice and Theory*, 1909-12, in «The Art Journal», New York, 1983, vol. 43, n. 1, pp. 61-66.

²⁰ Precedenti tentativi di rappresentazione si ebbero in diverse occasioni. Nel 1914 quando Hugo Ball, drammaturgo alla Münchner Kammerspiele, propose *Il suono giallo* al Künstlertheater di Monaco. La guerra mandò all'aria il pro-

getto, ripreso nel 1922 a Berlino per la Volksbühne. Questa volta, da quanto ci dice Kandinskij, il compositore Thomas von Hartmann risultava però irraggiungibile. Sempre nella testimonianza dell'artista ci fu poi una terza volta, quando Schlemmer decise di presentare la composizione scenica. Tuttavia, l'idea non andò in porto.

molto coraggiosa per il suo radicale distacco da qualsiasi antropocentrismo espressionista, con un rifiuto totale delle serie logiche che si spinge oltre *La mano felice* di Arnold Schönberg²¹. Qui l'artista creatore e redentore, il soggetto in quanto protagonista è visto nel suo tracollo. L'eroe-artista irretito nel sogno non vede la donna: allunga la mano verso di lei e ne sfiora appena la mano; la donna scompare, mentre l'uomo è ormai convinto di possederla contemplando la propria mano. L'eroe-artista non vede neppure gli operai quando prende un pezzo d'oro e, ponendolo su un'incudine, alza al cielo la mano sinistra da cui s'irradia una luce azzurro-argentea. Colpisce con forza. L'incudine si spezza, l'oro sprofonda rivelando un diadema pieno di gemme che scaglia addosso agli operai. In Kandinskij – che pur sarà molto vicino a Schönberg²² sul piano delle dissonanze, dei conflitti, della mancanza di un centro tonale già a tratti rinvenibile in Skrjabin – il problema del soggetto non si pone più. Di conseguenza, non si pone più neppure quello dell'allontanamento dall'io di una mano felice che, tuttavia, fallisce volendo afferrare («Una mano felice – dice Schönberg nel 1928 – agisce all'esterno, molto più in là del nostro io ben protetto, e più arriva lontano, più si allontana da noi»²³). La parola ha inoltre, in *Il suono giallo*, un ruolo minimo; tutto è affidato ai suoni, ai colori, ai movimenti come forze a-personali che fanno pensare alla *supermarionetta*, alla *oltremarionetta* di Gordon Craig (la *Über-Marionette*, termine coniato sul modello dell'*Übermensch* di Nietzsche), all'attore-azione, al corpo in catalessi di una bellezza simile alla morte mentre emana vita, quindi meccanico e vitale nel contempo. Oltre a Craig bisognerebbe altresì ricordare Georg Fuchs, autore di *Die Revolution des Theaters* del 1909 e direttore del Münchner Künstlertheater dal 1908.

La composizione di Kandinskij è incentrata sul gialleggiare, sul divenire giallo più che sul giallo come colore-cosa, sul verdeggiare, sul rosseggiare più che sul verde e sul rosso. Viene alla mente l'“azzurreggiare” di Osip Mandel'stam in un passo del suo *Viaggio in Armenia*, pubblicato per la prima volta nel fascicolo 5 della rivista “Zvezda” nel 1933: «Gli scienziati, élite dell'isola, erano alloggiati lungo la carrozzabile di Elenovka, abitata dai *molokane*. Nella penombra della stanza del loro comitato esecutivo azzurreggiavano, immersi nell'alcool, musci gendarmeschi di trote madornali»²⁴. Quell'“azzurreggiavano” colpisce per la sua capacità d'imporsi all'attenzione del lettore malgrado la forza visiva delle “trote madornali” e dei loro “musci gendarmeschi”. Esiste in Kandinskij una molteplicità di forze che si raggruppano, s'intersecano e si separano. Nello spiri-

tualismo del pittore, nel suo spiritualismo-materialismo che prescinde da qualunque prevedibile spiritualismo e materialismo, è solo questione d'immanenza di flussi che sono tutt'uno con le potenze che li compongono in un pullulare di vibrazioni. Non si pensa a una vera e propria Trascendenza, anche quando egli evoca il divino. Neppure una Trascendenza in quanto “Vita”, né lo spirito della tetralogia steineriana coi suoi drammi in cui gli uomini procedono verso la conoscenza di se stessi e verso la costruzione di una comunità più consapevole. Un rapporto di sincronia-autonomia con Rudolf Steiner (che indubbiamente interessava Kandinskij) lo si può osservare nella pittura e nelle composizioni sceniche pensando all'euritmia come ricerca volta a vedere al di là della sinestesia ciò che è udito, a sperimentare ogni suono nella sua qualità peculiare attraverso una gestualità inerente all'interezza del corpo e risonante nella globalità dell'uomo. I suoni sono per Steiner movimenti prodotti da movimenti invisibili, nascosti, da visualizzare come movimento. Vi è però in lui un forte legame con l'uomo come sede dello spirituale da condurre a mondi superiori, allo spirituale che è nell'universo, mentre Kandinskij sembra recidere decisamente quel legame a favore della a-personale potenza di un *complesso di vibrazioni*, di un colore e di un suono valorizzati come azione e, così, in parte estranei alla ricerca di un'unità cosmica (ugualmente presente in Skrjabin). Lo scopo ultimo è sì la conoscenza raggiunta dall'anima grazie alle vibrazioni più sottili²⁵ (il termine è di derivazione esoterica) che sono mezzi rispetto a un fine e si distinguono le une dalle altre perché hanno in sé e per sé moti interni diversi. Sono i moti di queste vibrazioni particolarmente sottili e quindi più impalpabili – si potrebbe anche dire più inafferrabili per “velocità” –, è l'affinamento dell'anima attraverso il sommarsi di complessi di vibrazioni²⁶ che Kandinskij sembra nondimeno privilegiare rispetto alla prefigurazione del fine, all'unità interiore «sostenuta e persino formata dalla mancanza di un'unità esteriore»²⁷, considerando pure che per il pittore l'armonia si basa innanzitutto sul contrasto; un contrasto che è interiore²⁸. Colore e azione. Colore addirittura come tubetto: «I tubetti sono come esseri umani, di grande ricchezza interiore, ma dall'aspetto dimesso, che improvvisamente, in caso di necessità, rivelano e attivano le loro forze segrete»²⁹. La traiettoria pittorica è quella del ritrarsi dell'io, sia esso conscio o inconscio, che continuerà con Jackson Pollock – nel *dripping* si fanno innanzi lo spazio vuoto sopra la tela, il colore, il movimento al di là del moto del braccio dell'artista –, Mark Rothko³⁰, Barnett Newman, Ad Reinhardt fino alla *Post-painterly Abstraction* di Morris Louis, Kenneth Noland, Frank Stella che dichia-

²¹ Composta tra il 9 settembre 1910 e il 18 settembre 1913, *Die glückliche Hand*, atto unico in quattro quadri, fu rappresentata la prima volta nel 1924.

²² Franz Marc scriveva ad August Macke, il 14 gennaio 1911: «Schönberg parte dal presupposto che i concetti di dissonanza e consonanza non esistono affatto. La cosiddetta dissonanza è soltanto una consonanza di note non collegate fra di loro» (in August Macke e Franz Marc, *Il nostro*

sogno. Lettere 1910-1914, a cura di Maria Passaro, Mimesis, Milano 2006, p. 68. Tit. orig.: *Briefwechsel*, a cura di Wolfgang Macke, DuMont, Köln 1964).

²³ In A. Schönberg e W. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, cit., p. 133.

²⁴ Osip Mandel'stam, *Viaggio in Armenia*, in *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino, nota di Fausto Malcovati, traduzione di Maria Olsoufieva, Bompiani, Milano 2003, p. 166.

²⁵ Cfr. *Sulla composizione scenica*, in W. Kandinsky e F. Marc, a cura di, *Il Cavaliere Azzurro*, commento e note di Klaus Lankheit, traduzione di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, SE, Milano 1988, p. 161 (tit. orig.: *Der Blaue Reiter*, Piper Verlag, München 1965, nuova ed. riveduta e corretta: 1984. 1ª ed.: Piper Verlag, München 1912). *Sulla composizione scenica* è un testo scritto tra il 1911 e il 1912, pubblicato come prefazione a *Il suono giallo* nel *Blauer Reiter Almanach*.

²⁶ Cfr. *ibidem*.

²⁷ *Sulla composizione scenica*, cit., p. 171.

²⁸ Cfr. *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 74.

²⁹ *Sguardo al passato*, cit., p. 170.

³⁰ «Ogni insegnamento incentrato sull'espressione di sé in arte è sbagliato e ha a che vedere piuttosto con la terapia» (Mark Rothko, *Intervento al Pratt Institute*, 1958, in *Scritti sull'arte: 1934-1969*, a cura di M. López-Remiro, ed. italiana a cura di R. Venturi, Donzelli, Roma 2006, p. 177 (tit. orig.: *Écrits sur*

l'art. 1934-1969, Flammarion, Paris 2005).

rerà di cercare «di conservare il pigmento bello come quando era nel tubetto»³¹. Su un altro versante, ma non senza analogie rispetto a Kandinskij, Mondrian parlerà dell'essere sopraffatti dal ritmo che tiene in scacco la passione: «È soprattutto il jazz a creare il ritmo aperto del bar. Esso distrugge. Ogni cosa che apre esercita un'azione distruttiva. Questa rottura libera il ritmo dalla forma e quindi da molte cose che sono forma ma non vengono mai riconosciute come tali. [...] Un'azione continua tiene in scacco la passione»³². Questa distruzione è intrinseca al processo di astrazione attuato da Mondrian e mira, nonostante le apparenze, all'annullamento della forma chiusa a favore della «dualità delle linee rette in un rapporto ortogonale fra loro»³³. Non dunque quadrati e rettangoli ma ortogonali e reticoli aperti sui margini, con un invito a proseguire il piano del dipinto. Kandinskij e Mondrian, l'a-personale potenza di un complesso di vibrazioni e il ritmo che sopraffà la passione individualistica. In entrambi i casi attraverso un ruolo pronunciato di una ragione a-personale. Il secondo cercherà però di tenere in equilibrio individuale e universale; il primo sarà più interessato alle singolarità. Ruolo pronunciato di una ragione a-personale per Kandinskij già evidente ne *Lo spirituale nell'arte* e poi massimamente in *Punto, linea, superficie* del 1926³⁴, continuazione organica del precedente alla ricerca di una scienza dell'arte, di un linguaggio universale volto a organizzare espressivamente azioni, “artisticità pura” e a superare i diversi ambiti artistici.

Dicevamo che in *Il suono giallo*, e più in generale nell'opera pittorica di Kandinskij, non è presente il riferimento a una Trascendenza. Vi è in lui quella che potremmo chiamare religione prima, religione orizzontale, la ricerca e il riscontro di legami sempre mutevoli tra finitezza e finitezza mai compiute, infinite, spesso contrastanti. Anche nell'ultimo quadro della composizione scenica, il sesto³⁵, non si tratta di affermare un assoluto, un Uno, un'unità di matrice teosofica nonostante un interesse sincero ma critico per la Teosofia: «In ogni caso, se anche la facilità di teorizzazione dei teosofi e la soddisfazione un po' affrettata con cui trovano risposta ai grandi interrogativi eterni possono suscitare un certo scetticismo, resta il fatto che questo ampio movimento spirituale è uno stimolo vigoroso, che raggiungerà come un grido di liberazione qualche cuore disperato, avvolto nelle tenebre e nella notte»³⁶. Come nel quadro primo, il fondale del quadro sesto è blu opaco, ma senza bordi. Sempre nel quadro primo venivano spinti sulla scena cinque *grellgelbe Riesen*, cinque giganti di un giallo stridente, acuto, abbagliante, col volto giallo e indistinto. Ora, in questa

smarginatura liberante, un solo gigante giallo chiaro (*hellgelb*) ha il viso bianco e grandi occhi neri. Aumenta di statura ed è espressione, col suo posizionarsi asimbolico a croce, del diffondersi del giallo in ogni direzione (le braccia continuano poi a sollevarsi). Il giallo si propaga come moltitudine di azioni nel gialleggiare terrestre, follemente vitale, prorompente, di un'irrazionalità, di un'eccitazione cieca, di un'energia superficiale in mezzo a continui contrasti; improvvisamente il buio, la musica intensa, una luce a fascio gialla e il gigante che si perde, si dissolve in questa luce rafforzando il gialleggiare diffusivo. L'uomo che faceva capolino nel viso bianco e nei grandi occhi neri (non più il volto giallo e indistinto dei giganti del primo quadro) è anche lui soverchiato dal gialleggiare. È qualcosa di assai diverso dalla fiaba che Steiner introduce ne *La prova dell'anima* (1911), dove un gigante scoppia in tanti pezzi quando, su invito del gatto intelligente di un povero ragazzo che non possiede nulla, guarda il sole che sorge. Il povero ragazzo entrerà così in possesso della vasta proprietà del gigante. Anche il finale, aggiunto in seguito dall'artista, non contraddice, anzi sottolinea questo epilogo³⁷. La scena è aperta, diversamente dai quadri dell'atto. Il gigante giallo solleva le braccia. La musica è calma, solenne, sovrasensibile, non terrestre ma ultraterrena, scrive Kandinskij. Eppure non vi è contraddizione con ciò che rilevavamo. Nessuna trascendenza verticale. La sensazione che la musica deve produrre è quella di un processo naturale; il sovrasensibile, l'ultraterreno deve essere come una nuvola che lentamente, freddamente, oggettivamente si modifica. Non si tratta d'inseguire uno stato d'animo. La musica simile a quella dell'introduzione è vaga, straziata, spesso interrotta, intercalata da sospiri come di liberazione. Sforzo naturale, tensione persistente, caos sono le parole utilizzate da Kandinskij: «Dio solo sa come far cessare la tensione!»³⁸. Poi un canto privo di energia, il contrario della liberazione egli precisa; eppure non è costrizione; è come un vento mite che attraversa una foresta: «qualcuno parla oggettivamente, dunque senza calore, di un fatto accertato»³⁹. Nessuna catarsi, pertanto; nessuna conclusione autentica. Solo un processo, oggettivo, accertato; e così, ancora una volta, pensiamo a Craig alla ricerca dell'attore capace di creare un materiale solido, il contrario della tradizionale instabilità dell'arte dell'attore. Nessuna conclusione; solo un processo, squilli e mormorii, registri alti e bassi, gialleggiare tra spinte di natura e intensità diverse.

³¹ Frank Stella, in *Questions to Stella and Judd*, intervista di Bruce Glaser, a cura di Lucy R. Lippard (1964), in Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995, p. 157 (1ª ed.: Dutton, New York 1968).

³² Piet Mondrian, *Il jazz e il Neoplasticismo* [*De Jazz en de Neo-plastiek*, 1927], in *Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, prefazione di Filiberto Menna, traduzione

dall'inglese, dal francese e dal tedesco di Libero Sosio, traduzione dall'olandese di Andrea Agostini, Gabriella Ambrosini Antonelli, Fernanda Bramanti, Feltrinelli, Milano 1975, p. 246 (tit. orig.: *Writings of Piet Mondrian*, The Viking Press, New York 1975).

³³ P. Mondrian, *L'arte astratta pura*, [*Die rein abstrakte Kunst*, 1929], in *Tutti gli scritti*, cit., p. 247.

³⁴ W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, traduzione di

Melisenda Calasso, Adelphi, Milano 1996 (tit. orig.: *Punkt und Linie zu Fläche*; 1ª ed.: Albert Langen, München 1926).

³⁵ Cfr. *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, cit., p. 54.

³⁶ *Lo spirituale nell'arte*, cit., pp. 31-32.

³⁷ Cfr. *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, cit., p. 55.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

**"Eccomi!"
L'agire protagonista
in Kandinskij**

Finito di stampare
nell'aprile 2011
in mille esemplari numerati

© Jean Soldini
© SUPSI

/1.000