Università degli Studi Suor Orsola Benincasa

ANNALI

2023



ANNALI

2023

SUOR ORSOLA
BENINCASA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Direttori
Piero Craveri
Vincenzo Omaggio

Direttore responsabile
Arturo Lando

Comitato scientifico
Lucio d'Alessandro
Francesco M. De Sanctis
Enricomaria Corbi
Tommaso Edoardo Frosini
Emma Giammattei
Aldo Sandulli
Paola Villani

Redazione
Luciana Trama (responsabile)
Emanuele Garzia
Flavia Soprani

Gli articoli negli «Annali» dell'Università Suor Orsola Benincasa sono preliminarmente sottoposti a un giudizio di referaggio nel rispetto dell'anonimato sia dell'autore che dei revisori (a doppio cieco). La valutazione è affidata a uno o più specialisti del tema trattato, designati dal Direttore degli «Annali» anche fra i componenti del Comitato Scientifico, che rivestano, o abbiano rivestito, la posizione di professore universitario nelle Università italiane o straniere ovvero si distinguano come esperti di chiara fama.

I revisori giudicano, entro 30 giorni dal ricevimento dell'elaborato, sull'opportunità di accogliere il lavoro scientifico tenendo conto dei parametri valutativi di cui alla vigente legislazione e formulando un giudizio motivato – senza modifiche o previo apporto di modifiche – di accoglimento o di rigetto. Il Direttore, infine, su propria responsabilità, può decidere di non assoggettare a revisione i lavori di particolare pregio o di autori di particolare prestigio.

—

Progetto grafico
Flavia Soprani

Realizzazione e stampa
Carmine Marra

Impaginazione
Federica d'Anna

© Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2022
Tutti i diritti sono riservati

ISSN *online* 2281-3241 ISSN *press* 2037-5867

SOMMARIO

7 LUCIO D'ALESSANDRO
Un ricordo di Piero Craveri

13 DANIELA CARDONE
Dal segno alla funzione. Sulla rivoluzione semiologica nel linguaggio visivo di Wassily Kandinsky

49 CLELIA CASTELLANO
Victor Hugo. Romanticismo e Poesia per forgiare un diritto sublime

73 STEFANO CAUSA ROBERTO NICOLUCCI
Quella musica siamo noi. Scenari per Pino Daniele (1955 – 2015)

91 SIMONA COLLINA FLAVIA DE SIMONE FRANCESCO FEBBRAIO CRISTINA TAIANI
The locus of interference in Picture-World Interference and Stroop effects: an eye-tracking study

115 MARIALAURA CUNZIO GIORGIA VOLPE
La donna deviante e delinquente in criminologia. Un'ipotesi interpretativa nell'ambito di un excursus *storico-sociale*

163 FRANCESCO M. DE SANCTIS
Tocqueville: tempo e storia, società e politica, aristocrazia e democrazia, America ed Europa

189 FRANCESCO D'URSO
La semantica del bellum *dalla modernità al tempo presente: una ricerca filosofica*

217 ROSSELLA GALLETTI
La cultura del presepe napoletano: rappresentazioni gastronomiche e pratiche sociali. Verso la candidatura Unesco di un bene culturale immateriale

247 MARCO NIELI
Est aliud mirabile... *nello* ynys prydein*: a proposito del bestiario arturiano pre-galfridiano*

303 FABRIZIO MANUEL SIRIGNANO GABRIELE BORGHESE
Dal Mediterraneo all'Europa: educazione e democrazia in Francesco Saverio Nitti

319 MARIA ROSARIA VIGORITO IMMACOLATA BERGAMASCO
Un contributo alla conoscenza degli ambienti del convento di Santa Caterina da Siena a Napoli

349 NATASCIA VILLANI
Dalla giustizia alla carità

DANIELA CARDONE

Dal segno alla funzione. Sulla rivoluzione semiologica nel linguaggio visivo di Wassily Kandinsky

Nel 1926 appariva per la prima volta *Punto, linea, superficie*, la raccolta di scritti di Wassily Kandinsky sui corsi tenuti dall'artista al Bauhaus a partire dal 1922. Gli scritti partono dal presupposto che l'osservatore di un'opera d'arte si trovi dinanzi a due prospettive di osservazione, quella esterna e quella interna, così come avviene nel guardare da dietro un vetro oppure nell'aprire metaforicamente la porta e uscire dall'isolamento, cogliendo il pulsare della vita.

In quegli anni, dal punto di vista storico artistico, le condizioni culturali e la corrente astratta prendevano nuove strade verso lo strutturalismo linguistico e verso una semantica del colore e delle forme che con Kandinsky diventava una vera e propria messa in opera del linguaggio visivo. Negli stessi scritti in *Punto, linea, superficie*, il passaggio dall'interno all'esterno rappresenta simbolicamente lo slancio da un mondo a un altro, dove l'interpretazione abbandona gli schemi del linguaggio figurativo per avvicinarsi alle categorie funzionali. Questo scritto fa riferimento al secondo momento dell'arte di Kandinsky, nella cruciale fase di transizione dall'arte figurativa all'arte astratta.

Parole chiave: arte astratta, linguaggio visivo, semiotica dell'arte

In 1926 was pubblished for the first time, Point and line to plane, the collection of lessons Wassily Kandinsky held at the Bauhaus school since 1922. The writings start by the assumption that the observer of a paint is in front of two observation perspectives, the external one and the internal one, as well as looking from behind a glass or metaphorically opening the door and coming out of isolation, catching the pulse of life. In these years, from an artistic historical point of view, the cultural conditions and the abstract line took new ways towards linguistic structuralism and towards a semantics of color and shapes that with Kandinsky became a real implementation of the visual language. In the same collection of writings Point and line to plane, the transition from inside to outside symbolically represent the rise from one world to another world, where interpretation leaves the plans of figurative language to approach to the functional categories. This paper refers to the second moment of Kandinsky's art, the crucial phase of transition from figurative art to abstract art.

Keywords: *abstract art*, *visual language*, *semiotics of art*

Lo spirituale nell'arte – scritto da Wassily Kandinsky nel 1910 – rappresenta non un punto di partenza ma un momento di congiunzione tra la tendenza all'astratto della pittura di inizio secolo e la definizione di un'inedita idea di forma e di colore che con Kandinsky nella prima metà del Novecento, diventa la messa in atto di una nuova semantica pittorica e del linguaggio visivo[1].

Il presente saggio non si sofferma sulla storia della critica semiologica relativa all'Astrattismo italiano e internazionale di inizio Novecento, ma è da leggere piuttosto come

[1] R. De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, p. 49, Roma-Bari 1983.

un approccio all'idea di funzionalità delle forme astratte trasposta su un piano di lettura interdisciplinare. Obiettivo della riflessione, attraverso un'analisi della rivoluzione linguistica kandinskiana, è sottolineare la connotazione funzionale delle geometrie applicate anche alla plastica e all'architettura, nonché al piano umano e socio culturale[2]. Sul versante metodologico è indispensabile che la riflessione ricada, qui brevemente, sulle fasi, seppure già analizzate in diversi contesti, attraverso cui l'artista arrivò a ragionare sulla simbolica del linguaggio visivo.

Inizialmente le tendenze impressioniste che subentrarono all'idealismo dissolsero le forme dogmatiche e naturalistiche di un'arte che nell'analisi kandinskiana era sfociata prima nel Neoimpressionismo.

A questa corrente andava tutto il merito di aver elaborato un "metodo universale", una teoria che coincideva con l'astrazione.

È esattamente questo il fronte di partenza verso un futuro nuovo che per Kandinsky significava lasciarsi alle spalle i canoni estetici derivanti dalla scuola classica e naturalista: la legge esteriore dell'arte poteva valere per il passato e non per il futuro[3].

Il processo di creazione artistica nella sua evoluzione abolisce ogni barriera tra la dimensione interna ed esterna ed è tale passaggio, dall'interno all'esterno (il mondo interiore dell'artista e il mondo esteriore) ad essere sotto la lente di ingrandimento. Una dimensione che, oltre che

[2] Sotto quest'aspetto si vedano, solo per citare l'eredità degli studi semiologici italiani più recenti, la bibliografia relativa a Gillo Dorfles, Renato De Fusco e Maria Luisa Scalvini, tra semiologia dell'arte e comunicazione, semiologia e architettura.

[3] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, Milano 1989, p. 29.

spirituale, diviene oggettivamente una dimensione fisica e spaziale. Il mondo interiore dell'artista è il mondo esteriore su cui e attraverso cui l'opera si proietta, diventano il piano di rappresentazione e il piano di fruizione di superfici, geometrie, linee e colori che assumono un valore iconico e funzionale. *Lo spirituale nell'arte* appartiene alla prima fase di questa evoluzione. Per Kandinsky il passaggio dal mondo interiore dell'artista al mondo esteriore costituisce infatti, un confronto spirituale, prima ancora che una svolta teorica, un confronto tra i diversi elementi delle arti. È in gioco in questo momento, la definizione del concetto di astrazione, che nel *Blaue Reiter* individuava le due categorie delle forme artistiche: «la sfera dell'arte è nettamente distinta da quella della natura e la determinazione delle forme artistiche dipende esclusivamente dagli impulsi interiori del soggetto»[4]. La teorizzazione dell'astrattismo declinata da Kandinsky aveva contrapposto al bisogno empatico dell'*Einfühlung* l'esistenza di un impulso originario di astrazione, che tendeva appunto all'inorganico, al regolare, al geometrico. Da qui i riferimenti di Kandinsky alle tendenze della pittura neoimpressionista che rappresentava di fatto un rinnovamento: i neoimpressionisti sono i "cercatori" della forma astratta che rinvigorisce quella del passato in una rimodulazione degli oggetti e delle figure, insieme, tuttavia, a un nuovo senso cromatico e un nuovo valore simbolico. Cézanne come scrive Kandinsky sapeva trasformare una tazza da tè in un essere animato, o meglio sapeva riconoscere l'essere in quella tazza, portando la natura morta a un'altezza in cui le cose esteriormente morte diventano interiormente vive[5].

[4] G.C. Argan, *Storia dell'arte contemporanea*, Firenze 1988, p. 297.
[5] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 36.

La strada verso le teorie dell'Astrattismo è la stessa che conduce alla comprensione del segno sulle figure geometriche e sulle forme. La relazione tra interno e esterno non riguarda soltanto la proiezione di emozioni interiori dell'artista sull'oggetto reale o sulla natura esterna. Si tratta di una rimodulazione della materia, come faceva Picasso, la quale non si dissolve, ma si spezza in ogni singola parte per poi ricomporsi nel quadro. La necessità dell'artista di dare voce alle proprie sensazioni e ai propri stati d'animo attraverso la rimodulazione delle forme e il "riassorbimento" dei colori, si concretizza in una nuova superficie, quella astratta appunto, che dal punto di vista esteriore dà una nuova forma: confine tra una superficie e un'altra[6].

Ne *Lo spirituale nell'arte,* Kandinsky dedica una parte del suo scritto anche al rapporto tra la forma, il colore e gli effetti psichici da essi prodotti. Questa relazione e gli effetti che ne derivano ci riconducono alla comprensione di una nuova rappresentazione dello spazio. Principi che per Kandinsky non sono un punto d'arrivo, ma un punto di partenza, ed è grazie all'artista che il percorso verso una nuova idea di forma e di colore ci conduce verso un altrettanto inesplorato sentiero del linguaggio iconografico.

Il linguaggio delle forme e dei colori è non soltanto una rappresentazione della 'necessità interiore' dell'artista ma l'interpretazione di un piano dell'esistenza che diviene infedele al disegno figurativo per concedersi agli schemi

[6] L'idea del "riassorbimento" dei colori è puramente un mezzo marcatore delle forme, con cui si intende piuttosto una distribuzione definita del colore che nell'ambito dell'astrattismo l'artista propone con "campiture" e "stese" di colore sulla superficie di fondo. In questo senso *Punto, linea, superficie* divenne una "grammatica" del colore per la cultura artistica del Novecento. Cfr. R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Torino 2007, p. 373.

dell'immagine astratta. Il transito dalla rappresentazione figurativa a quella astratta consente all'artista di passare dall'interno all'esterno in due momenti estremi della creazione: il primo è il momento della delimitazione durante il quale tecnicamente si staglia un oggetto materiale sulla superficie, il secondo è il momento astratto.

L'artista in realtà non dipinge alcun oggetto reale, eppure utilizza forme geometriche reali. Il quadrato, il cerchio, il triangolo, il trapezio e altre forme complesse che non hanno una denominazione matematica speciale[7]. La rappresentazione del mondo interiore per un'artista è un problema di accordi, di sincronie di ripercussioni sonore che si trasferiscono sull'oggetto. È proprio in questo frangente che cambia il modo di rappresentare il "suono" interiore di un elemento, ma sia la scelta dell'oggetto, sia la resa della rappresentazione dell'oggetto, dipendono dalla necessità interiore dell'artista. La combinazione delle forme, la liberazione della propria interiorità secondo modulazioni astratte altro non sono che espressione di un'essenzialità che non ha vincoli, limiti, confini. Quanto più è astratto il percorso geometrico, tanto più l'essenzialità e l'interiorità riescono a liberarsi e a esprimersi, il punto zenitale della disarmonia rappresenta la massima espressione dell'armonia.

È questa combinazione delle forme in insiemi in una più grande forma, quella del quadro, in assonanza e dissonanza, che concretizza il principio della necessità interiore e che dà misura alla relazione tra interno e esterno.

Il transito dall'interno all'esterno è in questa fase teorica una sperimentazione individuale e spirituale che appartiene solamente all'artista e che lo mette a confronto con le vecchie

7 W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, p. 50.

scuole di pensiero. Nello stesso istante in cui l'impulso interiore dell'artista si trasferisce sulla tela in forma geometrica e in forma astratta diviene superficie, acquista spazio e contemporaneamente una nuova forza, una nuova potenzialità, che è quella iconica e comunicativa. Ecco il punto di partenza: quanto più l'impulso originario di astrazione tende all'inorganico, al regolare, al geometrico, tanto più l'interno si fa empatico con l'esterno. È un moto spirituale che conquista superficie e geometrie, aprendo la strada a una nuova forma di comunicazione tutt'altro che astratta e irreale, aprendo la strada, cioè, alle nuove categorie del significato e del significante.

Dal punto di vista cronologico il percorso compiuto da Kandinsky dall'arte figurativa all'arte astratta passa dalla *Vecchia città* (1902) al *Cavaliere azzurro* (1903), opera che darà denominazione al primo almanacco (*Der Blaue Reiter*) uscito a Monaco di Baviera nel 1912 come manifesto del rinnovamento artistico e culturale della nuova corrente estetica e spirituale[8].

Acquerello astratto è il punto di partenza per l'elaborazione di una nuova «semantica della linea e del colore, che muove dall'analogia musicale sino a diventare un vero e proprio linguaggio visivo»[9].

Il punto focale dello sperimentalismo astratto non lo ritroviamo tanto nella identificazione della "spinta interiore" con la poetica dell'espressione[10] quanto piuttosto in una modulazione espressiva d'avanguardia che unisce linguaggio e spiritualismo. Il nodo cruciale delle teorie

[8] Gli scritti sono raccolti nell'edizione italiana presa qui come riferimento, tradotta da G. Gozzini Calzecchi Onesti, Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Il cavaliere azzurro*, Milano 1988.

[9] R. De Fusco, *Storia dell'arte contemporanea*, cit., p. 49, Roma-Bari 1983.

[10] R. De Fusco, ivi, p. 50.

astratte dell'artista si scioglie esattamente nell'atto comunicativo, che non solo si affida a un nuovo codice, quello del linguaggio astratto, ma tiene salda – come scrive Renato De Fusco – la parte più feconda della teoria del pittore russo, quella della semantica delle linee, forme e colori.

Forme, colori e geometrie

La composizione artistica risulta come la messa in opera di colore e forma, l'acutezza della forma ha una corrispondenza cromatica che suscita differenti moti spirituali così come ad esempio il giallo in un triangolo mentre i colori profondi trovano forza cromatica nelle forme circolari. Il contenuto semantico delle forme è utilizzato dall'artista come piano di espressione delle proprie intensità emotive e allo stesso tempo come superficie di lettura da parte dell'osservatore. Ed è proprio sul complesso meccanismo prodotto dalla relazione tra effetto psicologico, forma e colore che lo spazio pittorico diviene mezzo di creazione e piano di lettura semiologica dell'esistenza. L'artista non si limita a rappresentare lo spazio attraverso forme geometriche, bensì a dare spazio a quelle forme che hanno una propria forza, un "contenuto-forza"[11], di cui egli si serve per sollecitare le emozioni dell'animo. Dal punto di vista semiologico il piano di rappresentazione, a dispetto di un grado figurativo nullo[12], raggiunge un proprio valore iconico proprio perché

[11] G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze 1988, p. 295.

[12] Sulla grammatica figurativa del dipinto e sul diverso grado di figurazione si vedano anche i due noti scritti di A.J. Greimas, *Del senso*, Milano 1974, e *Semiotica plastica e semiotica figurativa*, in *Semiotica in nuce*, a cura di P. Fabbri e G. Morrone, Milano 2002.

alla massima espressione astratta corrisponde la massima capacità dell'opera di provocare sollecitazioni emotive e psichiche nell'osservatore. Indubbiamente se Kandinsky poteva essere considerato come il precursore della semantica della linea e del colore e della semiologia pittorica, l'artista è anche il precursore della comunicazione intersoggettiva, per cui la forma non è collegata all'oggetto come elemento inattivo ma ha un potenziale tale da agire come stimolo psicologico[13].

Le premesse postulate da Kandinsky anticipano senza dubbio quelle nuove categorie del significante tangenti alle dottrine dello strutturalismo linguistico del primo Novecento. La composizione del quadro doveva avere uno scopo ben preciso. Un esempio emblematico di quanto il significante potesse essere espressione della realtà dell'esistenza sono come scriveva lo stesso Kandinsky ne *Lo spirituale nell'arte*, *Le Bagnanti* di Cézanne, tipica composizione a triangolo (il triangolo mistico!). Così scriveva l'autore in nota alla composizione del quadro:

> La costruzione geometrica è una tecnica antica, che ultimamente era stata abbandonata perché era degenerata

[13] Sotto quest'aspetto la grammatica visiva di Kandinsky varcava una soglia importante e cioè, quella relativa alle difficoltà di applicazione della semiotica al linguaggio della pittura. Se non sempre conosciamo i procedimenti espressivi di un quadro antico, da cui ne derivano la difficoltà di decifrazione semiologica, la possibilità di una interpretazione pluridirezionale da parte di chi osserva, dovuta a uno scambio empatico tra l'artista e il fruitore dell'opera, così rivoluzionariamente impostata da Kandinsky, apriva diverse porte sul piano della lettura semiologia del dipinto e dell'immediatezza interpretativa. Sul problema della lettura semiologica i contributi teorici di Boris A. Uspenskij, Luis Marin, Hubert Damisch e Jean-Louis Schefer, citati da G.C. Sciolla in *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 380 e sgg.

> in formule rigidamente accademiche, senza senso e senza anima. Cézanne l'ha rinnovata accentuandone potentemente l'elemento puramente pittorico-compositivo. Il triangolo, qui, non è un mezzo per dare armonia al gruppo, ma è il fine artistico dichiarato. Nello stesso tempo la forma geometrica è un mezzo compositivo: la cosa fondamentale è la tensione puramente artistica, carica di una forte eco astratta. Per questo Cézanne altera giustamente le proporzioni umane: non è solo la figura intera che tende verso il vertice del triangolo, anche le singole membra sono spinte verso l'alto come per un tumulto interiore, e diventano sempre più leggere e dilatate[14].

Il sopravvento di un nuovo concetto di astrazione non rappresentava, dunque, soltanto una altrettanto nuova teorizzazione che voleva superare il razionalismo artistico occidentale ma un'evoluzione esistenziale rispetto all'idea di un limitante rapporto empatico tra l'artista e le cose, tra l'artista e la natura. L'opera d'arte diviene un gioco di scambio a tre, di cui, nella rappresentazione l'oggetto stesso è fonte, forza e nutrimento, ma l'artista e l'osservatore ne divengono protagonista e co-protagonista di scena. Quest'ultima è naturalmente costituita dal piano dell'immagine e dal piano della comunicazione. Nel passaggio dallo stadio figurativo all'astrazione, l'opera di Kandinsky entrava così già a pieno titolo nelle categorie analitiche dello strutturalismo linguistico saussuriano, nella misura in cui le geometrie divenivano segno, significato e significante dell'esistenza, in un percorso narrativo tessuto attraverso l'immagine astratta e attraverso il vigore di un tracciato musicale, su cui

[14] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 51, n. 2.

sonorità e vibrazioni erano tutt'uno con l'immagine stessa[15].

Il contrappunto alle dottrine della semiotica figurativa che tende a contemplare il grado figurativo in una scala alto-medio-basso rispetto al vigore della rappresentazione astratta si ritrova però in una simultaneità di valori semantici che non possono essere esclusi dall'analisi figurativa e dalla gradualità della figurazione. La gradualità figurativa è costituita da una combinazione compositiva che cresce quanto più si elimina la forma organica e quanto più l'elemento astratto emerge e risuona. Il doppio suono (accordo spirituale), quello emozionale e quello figurativo vivono in consonanza (o anche in dissonanza), conferendo all'opera astratta il medesimo valore iconico dell'opera figurativa, perché le forme insistono prima ancora che sul grado della rappresentazione, su quello dell'esistenza. «La categoria del significante in questo caso – scriveva Argan – è incommensurabilmente più estesa e più aderente alla realtà dell'esistenza che la categoria del razionale»[16].

Il piano dell'esistenza non è soltanto quello relativo alla produzione degli effetti psichici.

Il colore ha i propri suoni principali in una distinzione tra caldo chiaro, caldo scuro, freddo chiaro o freddo scuro, che diventano in movimento con le forme, rappresentazione del contrasto. Il primo grande contrasto ad esempio, è quello che si crea tra il bianco e il nero, cioè tra i colori della coppia di suoni tra i fondamentali: colori che si allontanano

[15] Su questo fronte l'orientamento geometrico aveva anticipato il vigore delle forme del concretismo della scuola di Theo van Doesburg che verrà più tardi con Soldati, Dorfles, Munari, ma l'idea della forma associata al valore segnico e all'evocazione sonora e cromatica, davano già un valore diversamente funzionale all'opera di Kandinsky.

[16] C.G. Argan, *L'arte moderna*, p. 295.

o avvicinano rispetto allo spettatore, ma in modo antidinamico, statico, irrigidito. Per avere un'idea di come il colore possa agire su di noi lo stesso Kandinsky compie un'analisi elementare rispetto al potenziale movimento orizzontale e centripeto che esso può effettuare sulla superficie, determinando reazioni emotive e contrasti interiori. Se si disegnano due cerchi uguali e li si colora rispettivamente di giallo e di blu, basterà fissarli brevemente per notare che il giallo si allarga dal centro verso l'esterno e si avvicina quasi tangibilmente a chi guarda. Il blu invece sviluppa un movimento concentrico (come una chiocciola che si ritrae nel suo guscio) e si allontana da chi guarda[17]. In questo contesto Kandinsky ci fa capire come l'arte non possa essere sottoposta all'idea di una teoria compiuta. L'armonia figurativa per l'artista è pari all'armonia astratta e la dipendenza assoluta dalla forma della natura come oggetto dei moti dell'animo e come soggetto assoluto di rappresentazione viene sostanzialmente sostituita da tutto ciò che è espressione, appunto, di moti, sussulti, emozioni, *déjà-vu*, condizioni empatiche che non possono affrancarsi completamente con le distese e le distensioni naturali ma che diventano una remota esperienza della realtà. Combinazione di immagini morfologicamente non esatte, eppure connotate di movimento e significato. È questa l'essenza del passaggio dal piano figurativo a quello astratto. «Punti, linee, rette e forme geometriche non rappresentano un oggetto definito, ovvero non rappresentano nulla di definito: dalla realtà nella quale è immerso – scriveva Argan – il pittore non ha ricevuto e ritenuto che immagini labili, frammentarie, scucite, non di oggetti definiti, ma di cose ferme o che si muovono, acute o

17 W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 61.

tondeggianti, filiformi od espanse»[18]. Si tratta di impressioni che non rappresentano un oggetto reale ma che traducono un moto, un'emozione interiore o più semplicemente potremmo dire uno stato d'animo. Sarebbe stato altrettanto semplice fermarsi tuttavia su questo discorso, giacché dall'Espressionismo al Futurismo la rappresentazione e il dipinto di stato d'animo e di emozioni aveva allora e precedentemente già proliferato nella storia della pittura. Non possiamo limitarci ad accettare l'idea di una scienza dell'arte nuova così come lo stesso Kandinsky aveva teorizzato dandone indicazione sia ne *Lo spirituale dell'arte* sia nel sequenziale e logico *Punto, linea, superficie* di qualche anno dopo. Vale a dire che il quadro non è una «trasmissione di forme, ma una trasmissione di forze»[19]. Verissimo che l'esistenza dell'artista è collegata a quella degli altri, così come che rispetto alle precedenti esperienze e alle altre culture artistiche Kandinsky non si era fermato all'episodio psichico. Si trattava sicuramente di una presa di coscienza della realtà posta sul piano della significazione e da cui poter attingere uno o più momenti dell'esistenza non solo circoscritta al singolo individuo, ma correlata all'esterno. Dall'artista al fruitore, l'opera d'arte non poteva solo essere contemplata, ma doveva essere recepita in un'operazione di trasmissione attraverso cui il fluido emotivo (come avrebbe detto Bauman) passa dall'interno all'esterno in una dimensione che non è più esclusivamente sospesa sulla tela e sulla superficie pittorica.

In questo modo il passaggio dall'interno all'esterno, prima ancora che sul piano spaziale approcciava l'esperienza al contesto della comunicazione attraverso cui l'oggetto della

[18] G.C. Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 296.
[19] *Ibidem*.

rappresentazione viene generato come messaggio e recepito come fenomeno dell'esistenza, obbedendo alle leggi della fruizione collettiva. Il discorso non si articola più in relazione al legame tra singolo artista e individuo, ma tra artista e fruizione collettiva poiché l'opera comunica non più passivamente con il singolo osservatore, ma ne muove la coscienza, attivando quella funzione imprescindibile dell'arte che è la funzione sociale. Dai cosiddetti neoimpressionisti cercatori dell'interiorità nell'espressione cromatica e nella rappresentazione delle forme, Kandinsky ricava dunque tutto ciò che teoricamente poteva essere definito nell'arte come pratica scientifica, e non solo. Un paesaggio, un ritratto o un'altra cosa com'egli scriveva erano soltanto un punto di partenza, null'altro che il principio per poter abbandonare definitivamente l'idea di arte come scienza esatta. Il vero punto di partenza erano la forma e il colore rappresentati e visualizzati attraverso un impulso o uno stimolo soggettivo: interiore e esteriore. Poi la direzione sarà quella che l'autore prende verso *Punto, linea, superficie*, come prosecuzione organica de *Lo spirituale nell'arte*: «la nuova scienza dell'arte può nascere soltanto se i segni diventano simboli e se l'occhio aperto e l'orecchio vigile rendono possibile il passaggio dal silenzio alla parola. Chi non può farlo è meglio che lasci in pace l'arte teorica e pratica – le sue preoccupazioni artistiche non creeranno mail un ponte, ma allargheranno sempre più la scissione attuale fra uomo e arte»[20]. La coscienza a cui Kandinsky si riferisce è la coscienza tipica dell'uomo moderno – come ha scritto Argan – e, soprattutto, «la scoperta sensazionale di Kandinsky consiste nell'aver eliminato l'arte come disciplina o dottrina istituzionalizzata, storica», sostituendo,

[20] G.C. Argan, *L'arte moderna*, cit., p. 296.

diremmo, la dottrina con un'operazione estetica, ma con un complesso sistema segnico che apriva le porte ai "codici dell'esistenza".

Il percorso iconografico che va dall'*Acquerello astratto* (1912) alle *Improvisations* (1912) ha il pregio di non poter essere circoscritto a fenomeno visivo o a opera visiva che è caratterizzata invece da un valore segnico, né l'opera può essere letta esclusivamente secondo un approccio linguistico. Curve, macchie, rette, punti che appaiono nelle *Improvisations* non sono una sperimentazione del primo periodo astratto, ma indice dell'origine, di una coscienza remota, un'emozione reale che appartiene al passato, che ha visto cose del passato e riemerge in superficie proprio come fenomeno e come fatto estetico. Così come andando a ritroso, l'*Acquerello astratto* è il mondo, la coscienza di cui non si sa nulla, che riemerge in maniera ancora più fluida su un piano che non è più figurativo, dove anzi il valore figurativo è nullo e dove la leggerezza dell'astrazione quantifica al massimo valore esponenziale il regime del valore significante.

Vero è che le *Improvisations* costituiscono – nella figurazione del moto apparentemente confuso ed ermetico – una messa in tela della relazione tra interno ed esterno e una tavola sperimentale su cui l'artista rappresentava i primi segni di un nuovo linguaggio. Il problema della comunicazione nella pittura di Kandinsky si risolve in un sistema di forme e parole, di significati, appunto, che subiscono di volta in volta un'evoluzione e che costituiscono un fenomeno esemplare di comunicazione visiva come un ponte dalla funzione del segno all'uso. La coscienza individuale come rivelazione interiore sull'esterno e le emozioni che attraverso le forme astratte migrano sulla tela e nell'occhio di chi guarda, non provocano soltanto una reazione psicologica

ed ulteriormente emotiva nell'osservatore del quadro, ma contribuiscono a completare quella comunicazione intersoggettiva che ha una funzione formativa e sociale ma che indirizza, oltretutto, verso un determinato modo di vita. Il segno astratto può essere letto come un segno prescrittore che richiede delle risposte specifiche ma che guadagna spazio sulla tela e nella sua rappresentazione come forma. In questo modo si va verso un approccio sintagmatico dell'opera affrontandola esattamente come si fa con un discorso. L'osservatore non si limita a "leggere" il discorso, né tanto meno a compiere un'analisi semiotica per individuare scuole, movimenti, stili[21] di ciascuna opera.

Dalla semiologia iconografica alla semiologia d'uso

Il linguaggio dell'opera di Kandinsky traduce ciascun moto interiore in segni visibili. Similmente al linguaggio verbale, le modalità di analisi e di lettura dell'opera estrapolano dalla dimensione figurativa significato e significante di un mondo interiore che funziona dal singolo soggetto al plurale delle coscienze. Così l'espressione grafica del quadro (attraverso i segni astratti) comincia a rappresentare una

[21] Nel contesto pittorico postulare una dimensione sintagmatica discorsiva, significa, alla fine dei conti, riconoscere queste opere come delle risposte a dei fatti discorsivi precedenti. Si tratta di concepire la pittura come un sintagma discorsivo con alternarsi di rotture e recuperi rispetto alle pitture precedenti. Così scrive Pierluigi Basso nel *Lessico della semiotica visiva* in appendice al volume di Lucia Corrain, *Leggere l'opera d'arte*, vol. II, Bologna 1999, p. 129. Vero è, spiega Basso, che l'operazione richiede una sospensione che rimuove i significanti precedenti: ciò che è pertinente per analizzare un dipinto, spesso non lo è per l'analisi di un altro, ma «la pittura parla anche del mondo naturale, e dei mondi della memoria, proclamando la vita da vivere, esattamente come nell'astrazione.

coscienza universale, uno stato d'animo collettivo. Questa idea dell'arte, che pure non era nuova nel tracciato della storia dell'arte, trasmigra nel contesto sociale non soltanto perché l'arte acquisisce un valore funzionale di tipo sociale, ma perché il segno astratto crea – pure nella sua più bassa densità figurativa – un nesso inequivocabile tra l'intellegibile e il leggibile. In tale dimensione, scriveva Greimas «le *Gestalt* divengono iconizzabili» sì che diviene possibile «riconoscervi corrispondenze cromatiche ed eidetiche normalmente invisibili». A queste corrispondenze sarà possibile attribuire nuove significazioni e si dirà – scriveva ancora Graimas – che «la pittura si mette a parlare il proprio linguaggio». Il legame diretto tra la forma spirituale e la forma materiale spiega perché il materiale risultante da questa unione, cioè l'opera, possa considerarsi come veicolo di un significato intimo e personale ma universale allo stesso tempo. Una nuova opera d'arte è una nuova icona, testimone di un significato differente ed è una forma di dolore o di gioia proprio perché «in ogni forma si riflette lo spirito del singolo artista» e «la forma reca l'impronta della personalità»[22]. Ciò che dà valore al significato di un segno astratto è riconoscibile proprio nel passaggio dal singolo al plurale, dall'artista al fruitore. Nel momento in cui la "forma" esprime un messaggio, si passa da un linguaggio ad un altro. Dal linguaggio dell'artista, cioè, al linguaggio del fruitore, ciò che in astrazione potrebbe essere considerato come "sprovvisto di senso" è esattamente al pari di ciò che sul piano linguistico può essere affrontato come l'origine di altre interpretazioni di senso.

Questo discorso sembra necessario nel contesto

[22] Lucia Corrain usa il celebre lavoro di Greimas per definire il legame tra analisi pittorica e linguaggio, in L. Corrain, *Leggere l'opera d'arte*.

kandinskiano, se non altro perché il passaggio dall'arte figurativa a quella astratta appare come un discorso nuovo, insensato, appunto, e di assoluta rottura con le correnti del passato. La sospensione rispetto al passato non è una rottura o una chiusura, ma un rinnovamento – potremmo dire – un nuovo piano semantico su cui ciò che è apparentemente privo di senso acquisisce senso. È il senso che sul piano linguistico (da cui le arti visive attingono) ci dà una nuova significazione la quale «non è altro che questa trasposizione d'un piano di linguaggio in un altro, di un linguaggio in un linguaggio diverso, mentre il senso è questa possibilità di transcodifica»[23].

Se nella forma dunque si riflette lo spirito del singolo artista e ne reca l'impronta della personalità, essa non soltanto ne denota l'opera, l'epoca e il momento culturale incarna nel migliori dei modi – come scriveva lo stesso Kandinsky ne *Il cavaliere azzurro* – il messaggio che lui è impegnato ad annunciare[24]. Il messaggio dell'artista attraverso l'opera indica un universo culturale e letterario del momento ma la scrittura nuova, il nuovo segno astratto rappresenta proprio quella evoluzione sul passato, una serie di sovrastrutture che costituiscono le variazioni paradigmatiche di un discorso storico, che Greimas ha definito come «metamorfosi delle forme»[25]. È esattamente ciò che si verifica nel passaggio produttivo e nella storia artistica di Kandinsky quando andiamo dalla *Vecchia città* del 1902 all'astrazione dell'*Acquerello*' sino al *Blue painting* (1924).

In tale intervallo di poco più di venti anni, Kandinsky modifica la struttura espressiva delle sue opere che non

[23] A.J. Greimas, *Del senso*, Milano 1974, p. 13.
[24] W. Kandinsky, F. Marc, ivi, p. 127.
[25] A.J. Greimas, cit., p. 14 e sgg.

potranno che essere lette su più livelli[26], perché egli ne modifica il piano formale e il piano stilistico, e perché le opere stesse dal paesaggio reale alle figure di contenuto semantico e spirituale divengono le opere di tutti.

Vecchia città nasceva dalle ispirazioni impressioniste, quasi le ultime, sull'artista. Un'anafora di tetti rossi, una sequenza verosimilmente realistica tratte dal viaggio che Kandinsky ricordava negli scritti come un viaggio fuori dalla realtà: «mi sembrava che una sorta di incantesimo mi trascinasse di secolo in secolo contro le leggi naturali, nella profondità del passato, lasciai alle spalle la stazioncina irreale e attraverso i campi mi avviai verso la porta della città. Rivedo quella porta, le tombe, le case i cui comignoli si stringevano sopra i vicoli e si guardavano, gli occhi negli occhi, fin nel profondo».

La vecchia città era Rothenberg, piccola cittadina bavarese sul fiume Tauber, la cui osservazione non ha bisogno di codici di lettura, l'immagine della città è sufficientemente densa di significazione che arriva all'occhio di chi guarda con la medesima naturalezza con cui i comignoli rossi si osservano l'un l'altro, occhi negli occhi.

Kandinsky esprime sussulti emotivi in segni visibili, che non è necessario siano interpretati e tradotti attraverso codici semantici. Siamo dinanzi alla rappresentazione di un paesaggio reale che assume, piuttosto, le sembianze di una fiaba, rivelando l'idea dell'incantesimo di cui lo stesso Kandinsky parlava. Una dimensione

[26] La lettura di un'opera d'arte può avvenire, a distanza temporale, su più livelli, così come esemplificava Federico Zeri con le opere del Rinascimento. Per cui a distanza anche di secoli vi si distinguono un livello formale, stilistico e storico. F. Zeri, *Dietro l'immagine*, Milano 1987, p. 10 e sgg.

onirica interrotta dall'unica figura umana presente nel dipinto, ma avvolta anch'essa dall'inebriante fascio di luce solare che investe il quadro come un monito sul tempo reale. Il sogno della vecchia città è una consuetudine, un momento di vita quotidiana che ricorda la narrazione visiva di *Sonntag-Altrussisch* (1904-1905, Roma, Musei Vaticani), una domenica della vecchia Russia medievale rappresentata in xilografia esattamente pochi anni prima della "vecchia città". In entrambe le opere, prima della svolta astrattista, la grammatica visiva e la narrazione vanno di pari passo, cosicché l'immagine riesce ancora a garantire all'osservatore il ritratto delle emozioni e dei sentimenti senza declinazioni geometriche, senza simbologie da tradurre. Non a caso nel 1909 Kandinsky termina di scrivere la testimonianza più viva dell'arte nuova. Un anno prima dell'*Acquerello astratto* l'artista disegnava attraverso il suo scritto le scale cromatiche che forma, colore e stile dovevano contemplare nel momento in cui si compivano sulla tela. Il livello di lettura, sia quello formale sia quello stilistico, sia quello storico sarà d'ora in poi pari alla combinazione di una composizione musicale. Una composizione geometrica subordinata ad una grande forma o ad una forma minore, in cui gli elementi organici, cioè gli elementi oggettivi, hanno un proprio suono interiore[27].

La crescita verso l'elemento astratto è un percorso naturale che l'artista compie con naturalezza così come la propria emotività trova il giusto lancio espressivo, il punto zenitale della propria libertà espressiva. E di questa ascesa si erudisce anche lo spettatore che sarà in grado di leggere

[27] Un esempio emblematico sono, scriveva Kandinsky, le Bagnanti di Cezanne, composizione a triangolo in cui il triangolo stesso non è un mezzo per dare armonia al gruppo, ma è il fine artistico dichiarato, W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 51.

e conoscere sempre meglio il linguaggio astratto, sino a padroneggiarlo completamente.

L'oggetto che sostituisce la figurabilità data dal colore e dalla forma, non è più una sequenza di paesaggi, una natura morta, una mano. Non sono più un Cristo flagellato, un cupido dormiente o il corpo morbido delle bagnanti.

L'oggetto rappresentato d'ora in avanti non sarà più figurativo e il segno astratto sarà l'unica chiave di lettura, leggibile ad un certo punto, come un oggetto d'uso.

In questo frangente Kandinsky compie una rivoluzione pittorica anticipando la grammatica semiologica della comunicazione visiva. Da *Acquerello astratto* e a seguire sino a *Blue Painting* il passaggio dalla semiologia iconografica alla semiologia d'uso si concretizza nella possibilità di guardare l'opera d'arte e assimilarla alla realtà, alle emozioni ma anche alle oggettivazioni del quotidiano, traducendo il segno come se fosse un veicolo di enunciazione linguistica, un mezzo attraverso cui l'artista veicola, appunto, l'osservatore da una dimensione ermetica, interna ed interiore, ad una dimensione esterna che è quella da noi percepita. Con queste direzioni il percorso di lettura va dall'icona alla funzione, e tutto ciò che ci pare caotico e incomprensibile assume un dato significato per effetto del colore, della forma e dell'oggetto. Prima di tutto sul piano dell'intera opera kandinskiana emerge la correlazione tra l'intenzione dell'artista con l'intenzionalità. Le opere dell'artista subiscono un processo di trasformazione in cui la linea d'attenzione dell'autore non perde neppure per un momento la concentrazione sull'oggetto ideato. Sul piano astratto, prima di arrivare a decifrare semiologicamente la funzionalità delle linee e delle geometrie usate da Kandinsky, i criteri teorici

di analisi tendono a scomporre, e cioè segmentare, l'oggetto semiotico, ovvero l'oggetto rappresentato. Questo processo tuttavia non può essere compiuto senza che lo sguardo dell'osservatore cada invece sulla totalizzazione delle parti che compongono il quadro. Ancor prima di segmentare, è necessario assemblare il tutto[28]. Davanti al tentativo di decifrare il quadro astratto, l'autore per primo, ha perso volutamente ogni capacità e ogni intenzione di attribuire un nome e una designazione alle cose. La distinzione tra l'intenzione dell'autore e l'intenzionalità si spiega proprio con tale premessa. È intenzione dell'artista selezionare un criterio di rappresentazione formale delle figure e delle geometrie anticipando un processo di conversione di un oggetto non figurativo in oggetto di conoscenza. Il processo di intenzionalità è collegato al dato oggettivo attraverso un processo di ideazione artistica che prima di costruire l'immagine procede di getto, in maniera intuitiva, mettendo in atto un'idea che lega cromatismo e stato emotivo, sonorità e emozioni, vibrazioni musicali e colore.

La composizione astratta come composizione musicale

A partire dal primo acquerello astratto l'atto comunicativo avviene attraverso nuovi codici: *On White* (fig. 1, 1923), *Swinging* (fig. 2, 1925) e *Blue Painting* (fig. 3, 1924) sono i tre capisaldi di un mutamento che sul piano visivo rivoluziona ogni assetto precedente. Che fine fa il nome degli oggetti in una rappresentazione astratta? Tutto ciò che non è più figurativo diviene conoscibile o ignoto all'occhio di chi guarda?

[28] J. Fontanille, *Senza titolo*, in *Leggere l'opera d'arte*, cit., p. 55.

La lettura dell'astratto ha a che fare con lo scibile, nella misura in cui l'oggetto rappresentato, che sia un punto, una linea, una figura geometriche o una stessa superficie, si trasforma in fenomeno. Acquisisce cioè un valore semiotico nel momento in cui il fenomeno viene convertito in oggetto di conoscenza e l'artista parte da questo presupposto, da uno stato cioè di astrazione rispetto allo stato di conoscenza stessa. La medesima posizione, che è poi quella intuitiva, psichica ed emotiva che appartiene all'osservatore. È la condizione di creazione di *Composizione VIII*, del 1923 e poi successivamente di *On White* e *Swinging* ad esempio, che risalgono al periodo di Weimar e del Bauhaus (1922-1933), quello più produttivo e prolifico di Kandinsky, durante il quale l'artista diresse un laboratorio di pittura sperimentando la messa in pratica della corrispondenza tra cromatismo e onda emotiva. Tutto questo prima di passare agli studi sulle geometrie astratte in un'evoluzione progressiva che fa convergere il colore con i punti e le linee attraverso l'ispirazione acustica. La musica, le sonorità, i preludi, le sezioni ritmiche e lo stesso silenzio, sono non soltanto le matrici e la fonte d'ispirazione per la pittura di getto, ma costituiscono una determinazione segnica e significante di ciò che si rappresenta.

Quando nel 1926 Kandinsky pubblica *Punto, linea, superficie*, si fa per la prima volta interprete di una nuova vita artistica, esce egli stesso dall'isolamento aprendo la porta verso una nuova entità, partecipe del pulsare della vita con tutti i propri sensi, suoni e cromatismi che la avvolgono. Ogni fenomeno, scriveva Kandinsky, può essere vissuto in due diverse maniere. Si può osservare la strada dall'interno, dietro il vetro, ma i rumori verranno percepiti in maniera attutita, i movimenti fantomatici e la strada stessa apparirà «come un'entità separata». Ma se si apre quella porta: «si

esce dall'isolamento, ci si immerge in questa entità, vi si diventa attivi e si partecipa a questo pulsare della vita con tutti i propri sensi. Le altezze e i ritmi dei suoni in continuo mutamento avvolgono gli uomini, salgono turbinosamente e cadono all'improvviso paralizzati»[29].

Le altezze e i ritmi dei suoni corrispondono alle altezze e ai ritmi delle geometrie e dei colori e di queste corrispondenze, Kandinsky dà una chiara definizione. Con *Punto, linea, superficie* comincia il processo teorico di esplorazione dell'opera d'arte prendendo un sentiero interpretativo che nessuno aveva elaborato prima d'ora, allo stesso modo per la grammatica visiva dell'opera d'arte. D'ora in poi la lettura formale della linea (e delle geometrie), del colore, delle ombre, dei volumi e dello spazio sono fuori dalla realtà, esattamente come il mondo irreale del viaggio a Rothenberg che Kandinsky fece nei primissimi anni del Novecento e da cui venne fuori il dipinto *Vecchia città*.

Da ora in poi i colori e i toni di Mosca si scompongono: dal Romanticismo di Wagner l'immagine reale della porta della città, che Kandinsky si lascia alle spalle senza dare più un nome alle cose, passiamo all'Espressionismo atonale di Schönberg, fonte di ispirazione di ascendenze e discendenze cromatiche, sulle quali l'artista lavora facendo riferimento alla scienza tecnica.

Dinanzi a un dipinto di cui non si conosce nulla e il cui oggetto non è decifrabile «si possono prendere le parti dell'ignoranza»[30], oppure si può accettare di leggere il dipinto tecnicamente così come la semiologia pittorica ci insegna. Un dipinto astratto è interpretabile allora secondo

[29] W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, cit., p. 21.

[30] J. Fontanille, *Senza titolo, o senza contenuto*, in *Leggere l'opera d'arte II*, cit., p. 53 e sgg.

dinamiche (e potenziali) di velocità, profondità e cromatismi proprio come si farebbe con un teorema di fisica o un integrale in analisi matematica in cui i domini e gli intervalli 'contengono' i valori della funzione. Potrebbe essere ciò che accade se si accetta di introdurre il tempo e la velocità come valori potenziali e funzionali anche nello spazio pittorico. In materia di analisi pittorica questo criterio legge in maniera esaustiva il significato dei rapporti cromatici per Rothko, Reinhardt, Still o Newman, per le tendenze astratte contemplative ad esempio, ma per Kandinsky la questione potrebbe essere differente.

Traendo ispirazione da Wagner, da Schönberg, da Bruckner i colori e la forma implodono al centro della tela con un'evoluzione sempre più lontana dalla rappresentazione del mondo visibile.

Il tempo e la velocità scansionano grandezze e forme concedendo loro movimento e armonia.

A partire dal periodo di Weimar, Kandinsky dà respiro alla dimensione isolata in cui era consueto che il dipinto fosse osservato. Egli rompe il vetro che filtra l'immagine dell'opera e il parallelismo tra l'interno e l'esterno, il passaggio da uno spazio di osservazione interno alla luce, diviene una metafora rappresentativa dei significati interiori trasferiti, all'esterno, sul piano della tela. Ne *Lo spirituale nell'arte*, qualche anno prima cioè, Kandinsky anticipava il valore delle figure geometriche disegnate attraverso l'arte della danza: il significato interiore del movimento, così come quello del suono e della musica, si configurano nelle *Curve di danza* (1926). Le linee e le curve disegnate dalla danza costituiscono la trasposizione in piano di una liberazione interiore che proviene dal movimento corporeo, ma che è allo stesso tempo il risultato di una forza interiore che fluisce

verso l'esterno. *Composizione VIII*, realizzata nel pieno periodo del Bauhaus, descrive i rapporti di forza e di movimento che si possono stabilire tra le figure geometriche e i colori. Sono due, dunque, le arti affini che possono ispirare la pittura e il disegno, e Kandinsky parte da due citazioni di Delacroix riprese da Paul Signac: «il suono musicale giunge direttamente dall'anima. E vi trova subito un'eco, perché l'uomo ha la musica in sé» e ancora, «si sa che il giallo, l'arancione e il rosso ispirano e rappresentano un'idea di gioia, di ricchezza»[31].

Da questo momento in poi Kandinsky diventerà l'uomo che ascoltava i colori, e colori e musica si combinano in maniera sinestetica, dando vita a una nuova serie di forme: la rappresentazione astratta.

Se *Composizione VIII* (1923) costituiva il primo risultato di un laboratorio per imparare a integrare le figure geometriche di base, come il cerchio, il quadrato e il rettangolo, con i colori primari, *Swinging* (1925), comincia, in un certo senso, a dare vita alle forme o meglio alla composizione di forme. Come dire che nel quadro emerge lentamente quel movimento armonico che Kandinsky preleva dalla ritmica musicale per passare da una composizione, appunto, delle singole forme, alle forme multiple. In *Composizione VIII* il movimento delle linee orizzontali e verticali corrisponde ad una mozione di tipo psicologico che solo lo spettatore può cogliere in maniera del tutto individuale e autonoma ma in sinestesia con il fluido emotivo che ha ispirato l'artista; in *Composizione VIII*, ancora, calma ed impeto si alternano alla profondità delle figure e dei colori. Il tema

[31] P. Signac, *De Delacroix au Néo-impressionisme*, in W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 47.

dei colori e la corrispondenza cromatica delle emozioni sono stati per Kandinsky il primo passo nella strutturazione della composizione: tensione emotiva, colore, forza e movimento, suono e ritmica sono gli elementi che nutrono la composizione.

La cronologia degli scritti di Kandinsky segue il percorso che porterà alla "composizione" dell'opera, così come gli insegnamenti, a partire dal laboratorio di Weimar. La forma delimita lo spazio come se possedesse una propria autonomia e le infinite tonalità dei colori regolano la gamma delle emozioni che si distribuiscono secondo un parametro puramente personale. Nella contemplazione della superficie astratta come *Composizione VIII* le singole forme si ripartiscono lo spazio in modalità e in collocazioni diverse. Cerchi, semicerchi, vertici di triangolo, rette e semirette implodono dal centro della tela sullo sfondo bianco esattamente come imploderebbero le emozioni del momento o di diversi momenti, in più riprese, con interruzioni e ricomposizioni, come se l'immagine centrale fosse accompagnata da diverse sezioni ritmiche, al pari di ciò che avviene in musica. Sullo sfondo bianco il colore dà vita alle forme: azzurro, blu, rosso, giallo compongono il quadro riempendone le geometria così come le emozioni colmano un vuoto individuale, ed è questa implosione di forme e colori a far crescere la composizione, nella quale sarà sempre più prevalente il valore astratto.

I colori nelle loro diverse tonalità sono espressione di un certo contrasto emotivo, di una profondità emotiva cioè che collocata sulle forme in movimento disegna sfumature diverse e altrettanto diverse saranno le percezioni e le emozioni di chi guarda. Il cerchio attraverso il suo movimento centrifugo o centripeto, ad esempio, allontana o avvicina con maggiore o minore intensità.

L'energia vitale del cerchio rosso in *Composizione VIII* sormonta il meccanismo vorticoso di emozioni che si concentrano in maniera quasi focale, come un nucleo centrale su cui i cerchi stessi, dal rosso al giallo, al blu, dirigono l'occhio di chi guarda. Così il colore da solo agisce già su ciscun osservatore. Che cosa accade concentrando lo sguardo e fissando brevemente i cerchi colorati di rosso, giallo e blu? Essi creano il medesimo contrasto e il medesimo movimento centrifugo e centripeto, che allontana o avvicina lo spettatore dal quadro: «il giallo si allarga dal centro verso l'esterno e si avvicina quasi tangibilmente a chi guarda. L'occhio è abbagliato dal primo cerchio, mentre si immerge nel secondo»[32]. Troviamo la profondità nelle sfumature del blu, idea dell'infinito, nostalgia per la purezza e per il soprannaturale, è il colore del cielo, della quiete. Il colore comunica con un linguaggio proprio in virtù dell'intensità cromatica: se il blu ad esempio si scurisce, la profondità cromatica comunica drammaticità e tristezza, quanto più si fa chiaro, tanto più la sua "verbalità" perde significato e il blu/azzurro/bianco ci conduce al silenzio. I colori e le tonalità per Kandinsky si ascoltano, così come le immagini, ed è il suono o il palesato silenzio a ricondurre e a produrre le immagini. Il tempo si fraziona su e nelle geometrie esattamente come una composizione musicale.

Sotto quest'aspetto la relazione tra il colore e il suono si concretizza su una linea costante, senza soluzione di continuità, con le medesime interruzioni ritmiche che si verificherebbero in uno spartito musicale. La composizione pittorica è al pari di una composizione musicale, con uguali scale, ascendenti e discendenti, che equivalgono alle

[32] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 63.

emozioni e alle cromie, mentre le geometrie rappresentano una traduzione del suono stesso.

«Dal punto di vista musicale l'azzurro assomiglia a un flauto, il blu a un violoncello, o, quando diventa molto scuro, al suono meraviglioso del contrabbasso; nella sua dimensione più scura e solenne ha il suono profondo di un organo»[33], così scriveva Kandinsky, dando vita al meraviglioso rapporto amoroso tra la musica e l'arte astratta. E non si trattava di un collegamento metaforico alla pura funzione strumentale della musica. L'artista si lasciò ispirare dalla *Lohengrin* di Wagner per la composizione pittorica della vecchia città moscovita, attraverso quelle note che gli sembrava ne facessero venir fuori i colori e toni. Da ora in poi i momenti colorati dell'esistenza saranno un'unica cosa con la ritmica delle composizioni musicali, dando luogo a una nuova grammatica visiva della pittura.

Il principio proposto da Kandinsky poteva essere compreso utilizzando come chiavi di lettura il tempo e la velocità del movimento nell'immagine pittorica, solo in questo modo sarebbe stato possibile catturare il valore del silenzio associato al punto o una composizione chiusa esibita al pianoforte, che permettesse di creare combinazioni di punti sonori come nelle sinfonie "fisse" di Bruckner o nelle trasposizioni musicali di Franz von Hoesslin, artefici di temi musicali che Kandinsky riuscì a tradurre nelle grandezze e nelle successioni dei punti.

La linea geometrica è la traccia di un punto in movimento e dunque un suo prodotto, ed essa nasce dal movimento, in definitiva, spiegava Kandinsky in *Punto, linea, superficie*, nella sua quiete estrema, in sé conchiusa, dove si compie

[33] Ivi, pp. 64-65.

il salto dallo statico al dinamico[34]. Questo ciclo evolutivo del punto chiarisce il modo in cui Kandinsky intendeva il rapporto tra tempo e spazio, alla base del cui rappporto stanno anche la storia dell'arte e la civiltà. Tuttavia non si tratta di un rapporto sincronico: l'arte soggiace al tempo, perché per quanto il tempo possa esser forte e concentrato, può verificarsi che essa proceda per il suo cammino e d'altro canto, può verificarsi che sia il tempo a comporsi più debolmente e dunque a disgregare se stesso, disgregazione a cui l'arte inevitabilmente soccombe. Attraverso la composizione pittorica, però, l'arte può evolversi rispetto al tempo in manera costruttiva, così come il punto che riposa al centro di una superficie rappresenta un unisono con la superficie, un'immagine intera su una superficie quadrata che è un prototipo dell'espressione pittorica. Le due rette si intersecano e intersecandosi in maniera orizzontale e verticale danno forma a quattro quadrati, partendo proprio dal punto centrale. Siamo dinanzi a uno schema sonoro diviso in quattro parti, la forma primitiva e schematica della figura astratta e dell'evocazione sonora. Moltiplicando i quadrati e le suddivisioni schematiche, riprodurremmo una combinazione raddoppiata, quadruplicata e oltre, della tensione sonora. Non è nulla, effettivamente il nulla, se non unisono e statico, il movimento ritmico, se la composizione musicale non è a sua volta composta da più combinazioni. È ciò che accade nella sezione ritmica di uno *Swing*, in cui le parti di accompagnamento si moltiplicano, appunto, come le forme geometriche della rappresentazione astratta: *I don't mean a thing, if ain't got that swing*, recitava il titolo del famoso pezzo di Duke Allington (1943).

[34] Ivi, p. 71.

Un pò di anni prima, nel 1925 Kandinsky diede vita a *Swinging* (Londra, Tate Modern Gallery), il cui titolo orginario in lingua tedesca era *Schaukeln*, (denominato anche *Shaking* o *Rocking*). Il dipinto fu eseguito dall'artista contestualmente (o quasi) alla pubblicazione di *Punto, linea, superficie* (1926), che costituiva il preludio di una nuova composizione già eseguita sulle basi del sistema atonale di Schönberg e delle tonalità romantiche di Wagner. L'astrattismo di *Swinging* era in effetti un preludio all'idea che i punti, le linee e le sperfici potessero evolversi sui ritmi e sulle scale cromatiche con cui Kandinsky aveva rielaborato tutta la storia dell'arte configurando la composizione astratta come una composizione musicale atonale. Tutti e dodici i suoni della scala musicale si evolvevano nel ritmo e nella frenesia che attribuiva a quelle sonorità gli sbalzi sonori e gli effetti di uno *swing*.

Blue *come fondo di superficie*

L'utilizzo della grafica, o meglio della trasposizione grafica non è una traduzione astratta di un oggetto naturale o musicale. Lo riscontriamo ad esempio, nel fatto che Kandinsky aveva accennato alla possibilità di esprimere tensioni musicali attraverso le geometrie. Certamente la misurazione dell'altezza del suono poteva servirsi, come in fisica, di apparecchiature speciali che proiettando la forma del suono possono dargli una precisa forma grafica. Così come «le diverse intensità dal pianissimo al fortissimo possono trovare la loro espressione nella maggiore o minore nitidezza della linea, oppure nel grado di luminosità» e Kandinsky paragona la pressione della mano del musicista sull'archetto alla pressione della mano sulla matita, una

metafora che si serve ancora di punti e di linee musicali che crescono organicamente con i punti[35].

Il finire degli anni Venti per l'artista costitusce un momento di ulteriore mutazione, con la pubblicazione del saggio *Punto, linea, superficie* diffonde, infatti, la prosecuzione organica della sua opera rivoluzionaria che aveva capovolto la semantica dell'arte e contestualmente compare uno dei dipinti più noti che concretizza sulla tela le più alte mozioni spirituali dell'artista: *Blue Painting* (1924). Ci avviciniamo sempre più all'aspetto comunicativo e funzionale dell'opera d'arte.

Blue Painting è il quadro simbolo della collisione astratta tra colore e forma grafica, è l'implosione del senso della vita che si conclude sull'entità spaziale della tela: *Blue, come il blu profondo*, che agisce su di noi in qualsiasi forma geometrica, che agisce con quella gradazione cromatica che più si fa intensa più diviene intima e emozionale.

Il blu è l'idea dell'infinito, dell'energia serena che spegne o almeno placa i traumi interiori dell'individuo. Per Kandinsky si fa superficie di fondo al dipinto, che guida il movimento delle linee, dei semicerchi e delle geometrie implose al centro del quadro. Nella tonalità scura ha il suono del violoncello, il suono meraviglioso del contrabbasso e il suono profondo di un organo[36]. Sul piano linguistico l'opera ci allontana sempre più dalle referenze naturalistiche che ormai sembrano scomparse, dal tardo Romanticismo di Bruckner, alle scale seriali della musica di Schönberg, quelli di *Blue Painting* sono gli anni che anticipano il periodo francese dell'artista, *Blue* è blu come il fluido di Louis Armostrong del *Wild Man Blues* nella New Orleans del 1927, è il *Blue* che si

[35] *Ibidem*.
[36] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, cit., pp. 63-64.

espande come il rosso, il momento zenitale sul piano comunicativo ed espressivo. Ciascuna forma geometrica, quadrato, triangolo, linea, semicerchio in rosso, verde, giallo, conclude ed espande lo sguardo senza mai crollare nel precipizio emotivo e assumendo un valore segnico che dirige lo sguardo stesso su nuovi significati e significanti.

Infinitamente lontano ormai il *Porto di Odessa* (1898) che Kandinsky dipinse dopo aver visto le impressioniste *Pile di grano* di Monet, per quanto gli effetti di luce e di colore avessero già una supremazia annunciata sulle barche e sul resto del paesaggio. Infinitamente lontano un confronto che proprio per gli effetti delle luci e per l'egemonia dei colori potrebbe compiersi sulla superficie. La "superficie di fondo" è «la superficie materiale, destinata ad accogliere il contenuto dell'opera», schematica, è delimitata da due linee orizzontali e da due linee verticali, ed è soprattutto, come spiegava Kandinsky, definibile come un'entità autonoma nel suo ambito[37]. Dal *Porto di Odessa* verrebbe fuori il prevalere del suono chiaro e tranquillo che è evocato dall'azzurro della SF (Superficie di Fondo): il fondo appare chiaro azzurro come la statica emozione di nostalgia e di quiete che rappresentava il colore della vita in quel determinato istante. Il porto della città ucraina tanto cara all'artista preannunciava soltanto la grande rivoluzione che egli avrebbe compiuto. Il *Blue* della superficie di fondo dopo più di un ventennio, diviene il *Blue* caldo che accoglie come in un nido le geometrie astratte. Un grande numero di elementi opposti e contraddistinti che danno all'opera la possibilità di una lettura segnica con più combinazioni. Il disordine (cosmico) delle forme si conclude in un'insieme alla fine ordinato in quadrati, triangoli, come

[37] Ivi, p. 145.

una sintesi armonica di un'unica sinfonia interiore. La linea sovrastante è una linea di taglio o la freccia di un arco che l'artista crea intersecandola con un semicerchio e quel punto di intersezione è una delle chiavi di lettura: il punto di slancio, come direbbe Kandinsky, rispetto alla figura orginaria e alla costruzione geometrica che è matrice del dipinto. Il punto proprio perché costruisce geometrie, nella sua successione, proprio perché momento di intersezione, è un'entità chiusa in se stessa, ma con una moltitudine di possibilità. Da ora in poi le forme geometriche assumono una connotazione funzionale, così come avviene ad esempio, nella plastica e nell'architettura. «Il punto è risultato dell'intersezione di più superfici, rappresenta la estremità di un angolo nello spazio, e, d'altra parte, il nuceo da cui nascono queste superfici. Le superfici debbono volgersi verso il punto e dal punto svilupparsi», al pari delle costruzioni gotiche, in cui «i punti vengono particolarmente accentuati da pinnacoli acuti e sono spesso sottolineati plasticamente [...], nelle costruzioni cinesi, per mezzo di una curva che culmina in un punto [...]», o laddove «esso si presenta in masse regolarmente distribuite e tendenti, secondo il piano della composizione, verso la cuspide più alta»[38].

La nuova scienza dell'arte trova il suo ponte levatoio verso la pratica in una via esemplificativa che ricongiunge analisi semantica e pittura, segno e simbolo attraverso cui la semiotica dell'arte rielaborata da Kandinsky cominciava a uscire dal cerchio, o meglio dalla cerchia della sua efficacia abituale, come scriveva lo stesso autore. Una parentesi che metteva a sistema proprietà, tensioni e suoni della forma attraverso cui anche un "punto morto" si trasforma in essere vivente[39].

[38] Ivi, p. 51.
[39] Ivi, p. 34.



Fig. 1
On White II, 1923.



Fig. 2
Swinging, 1925.



Fig. 3
Blue Painting, 1924.