

Q7

Nella stessa serie

- 1 Sassu. Dal 1930 a Corrente
 - 2 De Amicis e le esposizioni pubbliche in Italia 1931-1945
 - 3 Quarti. Dipinti e disegni tra gli anni Trenta e Cinquanta
 - 4 Sironi alle Poste di Bergamo
 5. Manzù. Opere da e per Michelangelo da Caravaggio
 6. Italo Cremona. Gli interni incantati
 7. Vasilij Kandinskij.
- La qualità musicale dei colori

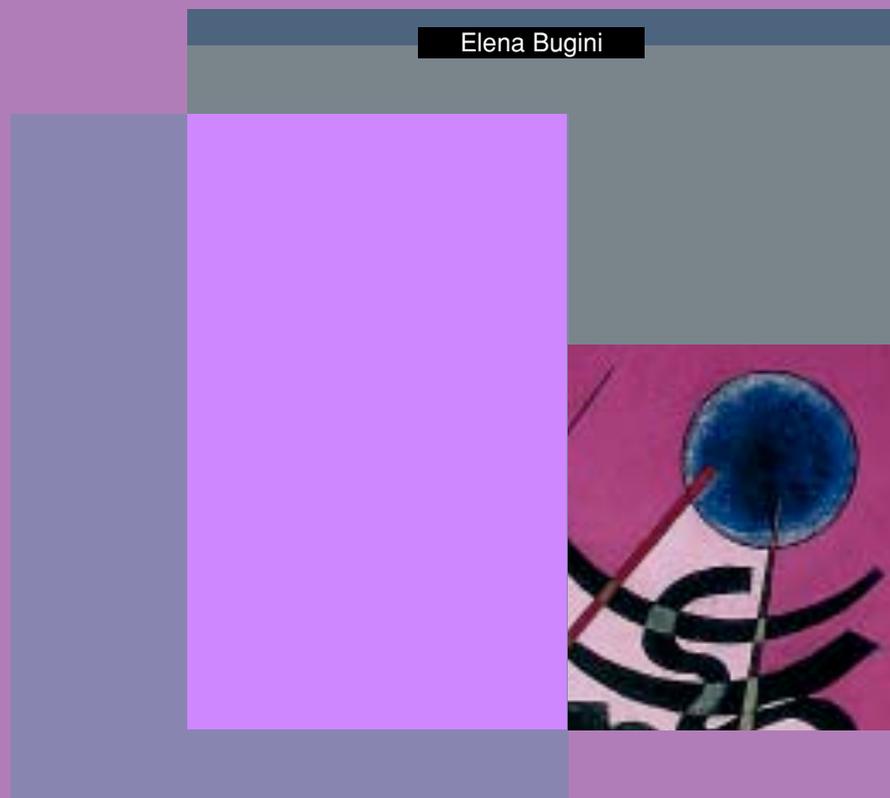
KANDINSKIJ

LA QUALITÀ MUSICALE DEI COLORI

Elena Bugini

VASILIJ KANDINSKIJ

VASILIJ KANDINSKIJ



Lubrìna Editore

ISBN 88 7766 296 4



9 078887 766297

GAM
galleria d'arte
moderna e
contemporanea



Quaderni
della Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea

KANDINSKIJ

la qualità musicale dei colori

a cura di
Elena Bugini

introducono
M. Cristina Rodeschini Galati
Maria Rosaria Diaferia

Con la collaborazione di



ASSOCIAZIONE
AMICI DELL'ACCADEMIA CARRARA
BERGAMO

*La pubblicazione è stata realizzata in occasione
della Giornata Nazionale
della Federazione Italiana degli Amici dei Musei*



L u b r i n a E d i t o r e



ACCADEMIA CARRARA



Associazione per la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo - onlus
Soci Fondatori



Comune di Bergamo



Consentori
Unione degli Industriali
della Provincia di Bergamo

Consiglio di Amministrazione

Willi Zavaritt, Presidente
Giampaolo Agliardi
Ignazio Bonomi
Mario De Beni
Victor De Circasia
Giovanni Giavazzi
Serena Longaretti
Fernando Noris
Giovanni Pandini
Enrico Pellillo
Tecla Rondi
Pierre Rosemberg
Augusto Sciacca
Giacomo Suardo

Responsabile

Giovanni Valagussa

Segreteria

Rossella Garattini
Marina Geneletti
Pierangelo Zamataro

Coordinatore progetti informatici

Matteo Panzeri

Consiglio Direttivo

Mario Scaglia, Presidente
Giuseppe Calvi
Stefano Müller
Giovanni Pandini
Armando Spajani

Revisore dei Conti

Armando Ranise

Comitato Scientifico

Iwona Blazwick
Jan Hoet
Giorgio Verzotti

Direttore

Giacinto Di Pietrantonio

Direttore d'Istituto

M.Cristina Rodeschini Galati

Curatore

Alessandro Rabottini

Conservatore Onorario

Collezione Medaglie Contemporanee
Vittorio Lorioli

Affari Generali

Cristian Valsecchi

Servizi Educativi

Giovanna Brambilla Ranise

Assistenza Curatoriale

Marcella Cattaneo
Bruna Roccasalva

Segreteria Servizi Educativi

Marta Testa

*Comunicazione
e Pubbliche Relazioni*

Silvia Dondossola

Archivio Artisti

Giovanna Brambilla Ranise
Sara Mazzocchi

Archivio Eventi

Sara Mazzocchi

Segreteria

Claudio Gamba
Lorella Grammatico

Progetto Kandinskij

una collaborazione tra la
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
e il Civico Istituto Musicale Pareggiato "Gaetano Donizetti".

In copertina

Vasilij Kandinskij
Spitz-Rund, 1925
olio su cartone, cm 72,5 x 32
(particolare)

Redazione catalogo

Ornella Bramani

© Lubrina Editore, Bergamo
ISBN 88 7766 296 4
Tutti i diritti riservati

© 2004

Accademia Carrara Bergamo
GAMEC - Associazione per la
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
di Bergamo, onlus
Tutti i diritti riservati

Sommario

Presentazioni	<i>M. Cristina Rodeschini Galati</i>	7
	<i>Maria Rosaria Diaferia</i>	9
<hr/>		
"...la qualità musicale dei colori...": alla ricerca delle affinità elettive tra musica e pittura in Wassily Kandinsky	<i>Elena Bugini</i>	
<i>Introduzione</i>		11
<i>Sezione Prima</i> Ragioni e manifestazioni di una spiccata sensibilità per la dimensione del sonoro		15
<i>Sezione Seconda</i> I gusti musicali di Kandinsky		20
<i>Sezione Terza</i> Dalla fruizione alla creazione: Spitz-Rund in musica		24
<hr/>		
Consigli per l'ascolto	<i>Elena Bugini</i>	38
Nota Bibliografica		39

M. Cristina Rodeschini Galati
Direttore d'Istituto
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

Nato da un'idea di Elena Bugini, brillante studiosa di un ambito ricchissimo di argomenti e prospettive quale continua ad essere quello che analizza il rapporto tra arte e musica, tra artisti e musicisti – proprio quest'anno il Centre Pompidou dedica al tema una grande rassegna – il progetto Kandinskij ha avviato una linea di ricerca del museo che, nel dare spazio alla competenza, alla originalità e alla passione di giovani studiosi, si propone di valorizzare il patrimonio d'arte dell'Accademia Carrara del XX secolo, secondo punti di osservazione e insieme di ascolto particolari.

È naturale che la scelta sia caduta su una delle opere più importanti delle raccolte, entrata nel patrimonio del museo nel 1999 grazie alla generosità del collezionista Gianfranco Spajani.

Il dipinto è importante in se stesso, intendo dire per la storia dell'arte, testimoniando un momento cruciale della vita artistica del maestro russo, al quale viene storicamente attribuita la primogenitura dell'immagine astratta e la sua teorizzazione. Si tratta infatti di un'opera che raccoglie e sintetizza la determinante esperienza di Kandinskij a contatto con quella fucina di idee della modernità che fu il Bauhaus prima a Weimar e poi a Dessau. *Spitz-Rund (Rotondo-Appuntito)*, questo il titolo dell'opera realizzata nel 1925, si inserisce nel momento in cui l'artista interpreta una linea lirico-formalista caratterizzata da una sempre più marcata geometrizzazione del segno. L'anno successivo in occasione del suo sessantesimo compleanno Kandinskij darà alle stampe *Punto, linea, superficie* nel quale definisce il suo insegnamento ed il nuovo statuto che presiede alla sua creatività e che insieme a *Lo Spirituale nell'Arte* costituisce uno dei capisaldi della letteratura artistica del Novecento.

La presenza di questo dipinto nelle raccolte del museo è tanto più preziosa se si considera la rarità delle opere di artisti delle avanguardie europee del Novecento nelle collezioni pubbliche italiane, risarcita nel fortunato caso di Bergamo dall'intelligenza del collezionismo privato di cui la Carrara è il monumento.

Maria Rosaria Diaferia
Direttrice Conservatorio di Bergamo

Lascio all'ampiezza della trattazione di Elena Bugini la messa in luce dello speciale rapporto intessuto da Kandinskij tra colore e musica, argomentazioni che due anni fa furono messe a disposizione del pubblico in un ciclo di quattro conferenze-concerto nell'ambito di una preziosa collaborazione tra Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Conservatorio di Bergamo, istituto musicale intitolato a Gaetano Donizetti, diretto da Maria Rosaria Diaferia.

Nell'accogliere l'invito alla realizzazione condivisa di questo progetto d'arte e di musica il Conservatorio di Bergamo ha messo efficacemente in campo la sua qualità di eccellente luogo di formazione. All'Associazione Amici dell'Accademia Carrara, nella persona del suo Presidente Giorgio Pandini, va il nostro ringraziamento per aver voluto presentare i frutti di questa collaborazione in occasione della Giornata Nazionale della Federazione Italiana degli Amici dei Musei, dando voce ad un progetto della città.

La prima volta che – agli inizi del 2001 – ne ho sentito parlare, il "Progetto Kandinskij" era poco più di un saggio. Si trattava, in sintesi, di far eseguire i lavori di quattro studenti dei corsi di composizione, elaborati a partire dal dipinto intitolato *Spitz-Rund*. Furono soprattutto la difficoltà a reperire gli strumentisti e gli strumenti di cui l'Istituto "Donizetti" non disponeva ed il costo dell'iniziativa che mi indussero, allora, a rinunciare alla sua attuazione.

Fortunatamente, tra l'estate e l'autunno dello stesso anno, M. Cristina Rodeschini ed Elena Bugini vollero riprendere le fila del discorso, facendomi conoscere l'articolato e complesso "Progetto Kandinskij" come definito in Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea sin dal 1999. La proposta era troppo allettante per lasciarsela sfuggire ancora una volta, tanto più che nello stesso periodo il Conservatorio stava elaborando il suo "progetto artistico" per l'anno accademico 2001-2002. Le conferenze-concerto proposte dalla Galleria avrebbero infatti visto la partecipazione degli studenti di buona parte delle classi dell'Istituto ed era quindi perfetto per affiancare le altre iniziative artistiche già in programma. Di questa opinione fu anche il Collegio dei Professori, che approvò all'unanimità la proposta.

E unanimi sono stati – sia nel 2002, in occasione della prima realizzazione a Bergamo, che durante le repliche a Como nel 2003 – l'impegno, lo studio, la disponibilità dei professori e degli studenti coinvolti nel realizzare quella che poteva sembrare un'idea fin troppo ambiziosa.

Un'altra fortunata coincidenza ha voluto che, nel 2002, si formalizzasse la convenzione tra l'Istituto e la scuola di musica di Treviglio, una delle più rappresentative del territorio, che ha partecipato all'iniziativa mettendo a disposizione la sua classe di Strumenti a Percussione.

Altri professionisti – Antonio Faillaci, Stefano Silva, Cristiano Stampa, Flavio Bombardieri, Elisa La Donna e Silvia Cosmo – hanno aderito all'iniziativa con entusiasmo e grande disponibilità.

A nome dell'Istituto è mio personale desiderio ringraziare tutti coloro che hanno reso possibili queste manifestazioni.

“...la qualità musicale dei colori...”: alla ricerca delle affinità elettive tra musica e pittura in Wassily Kandinsky*

di *Elena Bugini*

Introduzione

Delle voci d'oro delle avanguardie artistiche di primo Novecento che abbiano subito la fascinazione del dialogo tra note e colori, Wassily Kandinsky è forse la più autorevole. Russo, teosofo e musicista lui stesso, il padre dell'astrattismo dimostra infatti, sia nel concreto esercizio pittorico che nella fervida attività speculativa, una non comune sensibilità per la dimensione del sonoro. La fede ch'egli ripone nelle reciproche interferenze tra suoni e tinte e nelle implicazioni musicali del dipingere è tanto forte che, nei suoi testi, è addirittura possibile trovare precise chiavi di lettura musicale di quanto da lui dipinto.

Il presente quaderno riassume i principali contenuti dell'omonimo programma di conferenze-concerto ideato e curato da chi scrive nell'intento di individuare, indagare e rendere pienamente manifeste le radici profonde e le attestazioni diversificate del trasporto di Kandinsky per la musica. Realizzato dalla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in collaborazione col Conservatorio di Bergamo, il cosiddetto "Progetto Kandinsky" si è invero in due momenti distinti e in due diverse sedi: a Bergamo, tra *Auditorium* di Piazza della Libertà e Teatro "Donizetti" (Sala Conferenze e Ridotto), nel corso del giugno-luglio 2002; e presso l'Istituto di Cultura "Giosuè Carducci" di Como, nell'aprile-maggio 2003¹. Per i quattro appuntamenti

* L'autrice declina nel testo il nome dell'artista secondo l'uso tedesco.

¹ Presso il Conservatorio di Bergamo sono depositati i programmi-invito di entrambe le versioni del progetto, contenenti la puntuale indicazione – per ciascun incontro – di denominazione e finalità, luogo e orario, brani eseguiti e nome degli interpreti.

“bergamaschi” – diventati tre nella replica “comasca” – è stata adottata la forma, dialogica ed accattivante, di libero intreccio di parti parlate, proiezione di diapositive ed esecuzione di brani musicali. Di itinerari tra suono e colore, cioè, uniti dal comune riferimento allo *Spitz-Rund* e a *Lo Spirituale nell’Arte*, espressioni di rilievo del talento pittorico e teorico del protagonista dell’iniziativa. Un omaggio tributato al grande pittore russo in terra orobica non poteva difatti prescindere, non soltanto dal più famoso tra i suoi scritti, ma anche – e soprattutto – dal suo dipinto – pregevole olio su cartone datato 1925 – attualmente di proprietà della Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo. Nato già nel 1999 in seno alla sezione didattica della GAMEC, il ciclo di conferenze-concerto ha anzi trovato la sua scintilla ideativa esattamente nel proposito di valorizzare l’opera più prestigiosa del lascito “Spajani” mediante un inconsueto percorso interdisciplinare che tenesse conto della cultura musicale dell’autore e si prestasse, quindi, anche al fattivo coinvolgimento del Civico Istituto Musicale Pareggiato “Gaetano Donizetti”.

Altri dipinti della raccolta “Spajani”, oltre a *Spitz-Rund*, sono potenziali nuclei generatori di analoghe esperienze collaborative. La redazione di questo stesso quaderno, d’altronde, non è stata dettata semplicemente dal desiderio di lasciare breve memoria scritta di un ardito esperimento di cooperazione tra enti comunali differentemente specializzati. All’origine di queste pagine si colloca invece anche l’aspirazione a fornire un canovaccio di facile ed utile consultazione ai coraggiosi pionieri che, nei prossimi anni, ambendo a rafforzare il neonato legame Galleria-Conservatorio, vorranno cimentarsi in simili ed audaci imprese. Di qui la scelta della più agile forma sintetica per l’esposizione dei contenuti essenziali di originariamente ben più estesi interventi. Come anche quella di concludere la dissertazione tripartita – non ispirata, quindi, alla scansione del più ampio programma originale, ma alla minore articolazione interna della revisione-riduzione “comasca” – con una *Nota Bibliografica* che riporta maggior ricchezza di titoli rispetto a quelli citati *in itinere*. Alla bibliografia, inoltre, si è ritenuto opportuno anteporre una breve sezione di appendice intitolata *Consigli per l’ascolto*. Essa contiene la precisa trascrizione dei titoli e dei programmi di concerto della formula

“bergamasca” del progetto² e si indirizza al neofita che, giustamente desideroso del necessario “compimento acustico” di quanto suggerito dalla parola scritta, potrà intelligentemente sfruttare l’elenco quadripartito nel corso della sua auspicabile ricerca autonoma dei brani più adatti all’integrazione sonora di quanto letto. Infatti, se la natura genericamente introduttiva della Sezione Prima del testo non necessita del completamento di ascolti mirati e rende quindi sostanzialmente superflua un’investigazione in tal senso, quest’ultima è invece addirittura imposta dalla lettura delle successive sezioni, dedicate alle tematiche specifiche dei gusti musicali di Kandinsky (Sezione Seconda) e della interpretazione sonora di *Spitz-Rund* (Sezione Terza). I quattro programmi di concerto riportati in appendice agevolano l’indagine fornendo al lettore-ascoltatore coordinate precise per una personale valutazione dei giudizi espressi da Kandinsky sui compositori dei quali si interessa e per la piena comprensione di come – sulla base delle puntuali indicazioni fornite dal Kandinsky teorico – si possano leggere “musicalmente” le sue opere sia appoggiandosi a composizioni già esistenti che realizzandone di nuove. I contenuti della Sezione Seconda trovano quindi un compimento quanto mai adeguato nell’antologia di brani pianistici e cameristici di compositori a vario titolo frequentati dall’autore de *Lo Spirituale* così come proposta da secondo e terzo concerto (*Amori e disamori del musicofilo Kandinsky*; e *Schönberg e Kandinsky*).

² La copiatura è stata condotta sulla versione “anno 2002” dei programmi-invito ricordati alla nota 1. Va da sé che, nella redazione di un’appendice finalizzata ad aiutare il lettore nella comprensione di contenuti spesso non facili né scontati, si è preferito assumere come punto di riferimento il fascioletto approntato per la “prima bergamasca” perché, rispetto al programma-invito dell’iniziativa comasca del 2003, più corposo e quindi più ricco di “consigli per l’ascolto”. Anche se si tratta di interventi davvero minimi, è bene segnalare che le modifiche dei programmi di concerto nel passaggio del “Progetto Kandinsky” da Bergamo a Como hanno comportato, oltre a diverse esclusioni, anche qualche sostituzione di brano. A quanti eventualmente interessati alla precisa considerazione delle variazioni apportate ai fogli di sala durante la replica comasca, consiglio pertanto una consultazione-collazione diretta della doppia redazione degli opuscoli. Opuscoli che, per giunta, riportano informazioni – come l’identità degli esecutori, ad esempio – che nei *Consigli per l’ascolto* si è deciso di omettere, ma che potrebbero tornare utili nella futura concertazione di quei progetti collaborativi a cui si accenna in questa *Introduzione*.

Quanto esposto nella Sezione Terza, invece, può essere appropriatamente chiarito dall'ascolto delle composizioni di Bach contemplate nel programma di sala del primo concerto (*Kandinsky e la musica: ragioni e manifestazioni di una affinità elettiva*) e dei brani, eseguiti in occasione dell'incontro conclusivo (*Dalla fruizione alla creazione: Spitz-Rund in musica*), composti da studenti del Conservatorio di Bergamo specificamente ispirandosi a *Spitz-Rund*. Dato che, delle neo-composizioni protagoniste del concerto finale, non esiste ancora né registrazione né edizione a stampa, la ricerca proposta in conclusione d'appendice, è sfortunatamente destinata a rimanere – almeno al presente – frustrata. Quanto d'altro annotato nei *Consigli per l'ascolto* non desta, all'opposto, problema di reperimento alcuno: nella speranzosa attesa che Galleria e Conservatorio riescano – appena possibile e felicemente dialogando – a realizzare quei supporti "audio-cartacei" che consentiranno di eseguire ed ascoltare a piacere anche le produzioni maggiormente innovative del "Progetto Kandinsky", l'invito finale rivolto al lettore è allora quello a ripercorrere spesso ed attentamente gli elenchi delle musiche pubblicamente interpretate a Bergamo prima dell'incontro conclusivo e a riviverne – con gusto ed acume – le originarie emozioni, nel corso di altamente raccomandabili "repliche domestiche" di davvero non complessa organizzazione.

Ragioni e manifestazioni di una spiccata sensibilità per la dimensione del sonoro*

Wassily Kandinsky, Capitolo Quinto de *Lo Spirituale nell'Arte*¹:

"[...] la qualità musicale dei colori è così spiccata che non c'è nessuno che abbia cercato di rendere con le note basse del pianoforte l'impressione del giallo squillante o di definire voce di soprano la lacca di garanza scura [...]"

È la fede saldamente riposta nel reciproco rapportarsi e dialogare di suoni e colori che detta al caposcuola dell'arte astratta questa suggestiva riflessione. Una delle molte, peraltro, ch'egli dedica al rapporto musica-pittura e che costituiscono altrettante – ed altrettanto suggestive – professioni di fede. L'alta frequenza con cui, nella fervida teoresi di Kandinsky, emergono e ricorrono tali e tanto pregnanti attestazioni fa di questo articolo fondamentale del suo credo una sorta di basso ostinato che, intonato "in sordina", assume sovente la sonorità piena del motivo conduttore.

* Desidero esprimere il più vivo ringraziamento alla sodale di studi Daniela Cascella che, con le consuete intelligenza e sensibilità, mi ha generosamente trasmesso copia di *Riferimenti musicali nelle arti figurative tra Simbolismo e prime avanguardie*. Gli appunti sintetici così intitolati, redatti nel corso dell'anno accademico 1992-1993 da Jolanda Nigro Covre per gli studenti dell'Università della Tuscia di Viterbo, hanno difatti costituito – congiuntamente alla bibliografia di rimando in essi menzionata – il punto di partenza primario di quelle autonome letture-approfondimento che si collocano all'origine di quanto esposto in questa Sezione Prima.

¹ Titoli e citazioni in lingua straniera che contrappuntano questo libello vengono sistematicamente forniti in traduzione. Per la versione italiana de *Lo Spirituale nell'Arte*, si fa riferimento costante alla decima ristampa per i "Saggi Tascabili" Bompiani dell'edizione del 1989 curata da Elena Pontiggia per SE. È dunque alla p. 45 della ristampa milanese edita nel 1998 che si individua il passaggio sulla "qualità musicale dei colori" riportato in apertura della presente sezione. Snodo teorico in cui, tra l'altro, va identificato il motivo ispiratore sia del titolo di questo opuscolo che di quello – identico – dell'iniziativa di cui esso rende brevemente conto.

Come la sfera del sonoro abbia esercitato sull'artista e teorico Kandinsky un'intensa fascinazione è, d'altronde, nozione ampiamente acquisita. Meno note sono però le ragioni di questo trasporto. La forte attrazione per l'esercizio della musica congenita nel popolo russo contribuì certamente a determinare una tanto spiccata sensibilità. Furono poi le modalità e le dinamiche di una formazione personale di alto livello che consentirono ai fermenti innati di tale propensione di maturare in modo pieno e splendido. Sin dall'adolescenza, Kandinsky fu infatti dedito allo studio di pianoforte e violoncello e, dalle letture filosofico-mistico-teosofiche di cui fu appassionato cultore, ricavò precocemente la convinzione – nutrita poi per tutta la vita – che alla musica spettasse il potere straordinario di materializzarsi in immagini. Una volta deposte le giovanili ambizioni accademico-forensi per dedicarsi interamente all'esercizio professionale della pittura, egli si lasciò inoltre significativamente influenzare dal modello di alcuni artisti che avevano già affinato precise tecniche di "inclusione" della musica nella pittura. Fu soprattutto il caso di personalità della Secessione di Monaco come Adolf Hölzel, le cui opere traggono volentieri spunto – e sin dalla denominazione – dalle pagine del *Clavicembalo ben Temperato*.

Primo documento di come il Kandinsky pittore abbia fortemente risentito dell'attrattiva della musica sono le molte *Impressioni, Improvvisazioni e Composizioni* che fanno la loro comparsa tra i titoli dei suoi dipinti astratti. I suoi contributi teorici, poi, sono quanto mai ricchi degli slanci entusiastici dell'artista che lavora con le linee e i colori nei confronti dell'arte di combinare ed organizzare i suoni, e si soffermano continuamente sulle reciproche interferenze tra il sonoro ed il visivo e sulle implicazioni musicali dell'esercizio pittorico. Negli scritti per l'*Almanacco de Il Cavaliere Azzurro*² – il celebre gruppo astrattista attivo a Monaco tra 1911 e 1914, di cui Kandinsky è fondatore e capo carismatico – e nei due trattati maggiori – *Lo Spirituale nell'Arte* e *Punto, linea, superficie*, pubblicati nel 1912 e nel 1926 rispettivamente –, egli, infine, associando i

² Del libro-manifesto è tuttora in commercio la traduzione italiana di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, realizzata nel 1988 per i tipi milanesi della SE.

singoli colori a ben definiti strumenti musicali, fornisce addirittura precise chiavi di lettura musicale della sua opera pittorica.

La convinzione che tra pittura e musica esistano fortissime analogie³ e che questo consenta ai suoni di avere la loro traduzione sul piano della visività non è, in vero, prerogativa del solo Kandinsky. Si tratta, al contrario, di una certezza fortemente radicata in parecchi esponenti delle avanguardie intellettuali ed artistiche di primo Novecento. Una certezza, tra l'altro, che, lungi dall'essere un'autonoma e recente conquista del loro pensiero, affonda la sua radice prima già nella *Weltanschauung* romantica. Maturata – per quanto non così fortemente ed efficacemente esplicitata – già verso la metà del XIX secolo, essa è stata quindi tradotta da Wagner, Baudelaire e Simbolismo tardo-ottocentesco in tensione alla fusione di tutte le arti in quell'opera unitaria e "totale" che Richard Wagner – personalità tra le più venerate ed influenti del secondo Ottocento – chiama, come noto, "*Gesamtkunstwerk*".

I rapporti che, nella riflessione teorica come nella concreta produzione pittorica, Kandinsky intrattiene con Wagner sono davvero molto stretti: la sua prima formazione, del resto, è cosa tutta tardo-ottocentesca e maturata, quindi, in atmosfera pregna di wagnerismo convinto. Nei suoi scritti, specialmente in quelli giovanili⁴, il pittore-melomane dichiara spesso il proprio debito nei confronti del compositore tedesco: fu infatti proprio Wagner, con le sue opere gigantesche e di straordinario impatto sonoro, a svelare pienamente a Kandinsky la potenza dell'universo dei suoni, rendendo così ancora più salda la sua innata predilezione per la musica. La sensibilità crescente per Bach – l'altro grande mito musicale dell'intellettualità europea tra fine Otto ed inizi Novecento – porta tuttavia

³ Sono le "affinità elettive" che – con trasparente riferimento a Goethe – fanno già la loro comparsa in *limine*.

⁴ Ancora nel 1913, comunque, consegnando alle stampe gli *Sguardi sul passato*, Kandinsky indicava proprio in Wagner, oltre che in Monet, la personalità fondamentale per i suoi sviluppi d'artista. Per sua esplicita ammissione, egli avrebbe imparato a conoscere ed apprezzare tanto il musicista che il pittore durante il periodo di primissima formazione a Mosca (cfr. pp. 19-20 della traduzione italiana edita da SE nel 1999, a cura di Milena Milani).

Kandinsky a tenere una posizione critica ambigua rispetto a Wagner, nei confronti del quale continuerà a riconoscere il proprio debito e a cui si sentirà costantemente legato da molte omologie⁵, ma che di sovente criticherà imponendo a se stesso posizioni culturalmente più aggiornate. Nelle pagine di Kandinsky, allora, Wagner viene assai spesso biasimato per la tendenza alle messe in scena dolciastre e superficiali, per un uso frequentemente improprio – in quanto ripetuto fino alla noia, con conseguente caduta di forza espressiva – del *Leitmotiv* e per aver aspirato sì ad un'opera d'arte totale in cui si fondessero a livello paritetico tutte le arti, ma fallendo nella realtà dei fatti il suo obiettivo per aver del tutto trascurato la componente scenica – e quindi pittorica – dell'opera lirica. Oltre che nel *Bach-Revival*, tali remore trovavano origine nelle riflessioni di certi intellettuali ed artisti francesi di cultura simbolista – come Mallarmé, Gauguin e Redon – ed ovviamente nell'attacco aperto e feroce contro le pericolose malattie dello spirito – sentimentalismo, assenza di ritmo e apoteosi del *caos* – di cui, secondo Nietzsche, l'universo wagneriano sarebbe stato nefasto latore.

A proposito del culto novecentesco per Johann Sebastian Bach, la riscoperta dell'astro lungamente offuscato del grande compositore di Eisenach, principiata già in epoca romantica ad opera di Mendelssohn, risulta particolarmente intensa tra XIX e XX secolo, quando comincia a languire sensibilmente il mito wagneriano, e durante gli anni Venti e Trenta del Novecento, nel momento, cioè, di massima affermazione internazionale dell'astrattismo. Molti degli artisti del contemporaneo autori di dipinti geometricamente strutturati hanno difatti pensato la propria tensione all'astrazione come corrispettivo visivo del razionalismo spinto della musica di Bach: nell'immaginario di cubisti ed astrattisti, in effetti, l'autore dell'*Arte della Fuga* costituiva il paradigma stesso dei compositori geniali, non in quanto musicisti ispirati, ma perché straordinariamente metodici.

⁵ La forte istanza lirico-espressiva e la concezione religiosa della natura e dell'arte, ad esempio.

Kandinsky partecipa di quel culto dell'intelligenza che, tipico del momento in cui si trovò ad operare, aveva eletto in Johann Sebastian Bach uno dei suoi paradigmi più venerati. Il suo rapporto con l'inarrivabile contrappuntista, però, si fa davvero stretto nel primo dopoguerra soltanto⁶, quando il geometrismo delle singole forme dei suoi dipinti e delle composizioni in cui esse sono coinvolte tende a radicalizzarsi sempre più. Anche le opere più "bachiane" dell'artista russo, tuttavia, non rinunciano mai a quel residuo lirico che continua ad imparentarle con il wagnerismo tipico di tutti i capolavori del suo primo periodo astratto.

⁶ Il carattere tardivo di questa apertura spiega l'assenza del nome di Bach nelle pagine de *Lo Spirituale* in cui Kandinsky, indossati i panni dell'estetologo e del critico musicale, si dilunga e pronuncia giudizi su un significativo campionario di compositori. Proprio tali pagine saranno argomento precipuo della Sezione Seconda. Va comunque detto che l'unico compositore di cui Kandinsky, nel 1926, fa menzione in *Punto, linea, superficie* – per quanto in nota e semplicemente limitandosi a citarlo all'interno di una riflessione sulla priorità del contenuto sulla forma – è proprio Johann Sebastian, cfr. Wassily KANDINSKY, *Punto, linea, superficie*, traduzione di Melisenda Calasso, Milano, Adelphi, 2000 (ventesima ristampa dell'edizione 1968), pp. 108-109, nota 1.

I gusti musicali di Kandinsky

L'espressione più chiara e diffusa degli amori e dei disamori di Kandinsky come appassionato ed intelligente musicofilo¹ si trova nelle pagine de *Lo Spirituale nell'Arte*. È difatti soprattutto nel Capitolo Terzo ed in qualche altro snodo del suo più celebre trattato che l'artista si consacra alla valutazione delle personalità che – nella sua visione – hanno maggiormente contribuito all'evoluzione delle arti del suono a partire dalla fine del Settecento.

Stroncature ed esaltazioni sono elaborate e giustificate sulla base del livello di estrinsecazione del sé di cui il compositore si dimostra capace creando. Kandinsky, così, distingue recisamente i musicisti che, non sapendo o non volendo manifestare la propria soggettività, vanno severamente criticati da quelli che, all'esatto contrario, facendo del suono il tramite privilegiato di un'incontenibile urgenza espressiva, non si possono che elogiare incondizionatamente. All'ambigua categoria dei mediatori tra le due posizioni, l'artista-teorico riserva, invece, un giudizio soltanto in parte positivo.

Paradigmatico del primo gruppo è Mozart, alle cui apollinee e pacificanti armonie, Kandinsky – in una breve riflessione del Capitolo Sesto de *Lo Spirituale*² – rimprovera segnatamente l'inettitudine all'esteriorizzazione del turbamento.

¹ All'efficace messa a fuoco dell'argomento può giovare la consultazione di *Scritti intorno alla musica*, antologia di testi di Kandinsky – per massima parte tratti da *Lo Spirituale* – curata nel 1979 da Nilo Pucci per La Nuova Italia.

² Cfr. Wassily KANDINSKY, *Lo Spirituale nell'Arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Bompiani, 1998 (decima ristampa "Saggi Tascabili" dell'edizione SE 1989), p. 74.

A Debussy, Mussorgsky e Skrjabin³ – i primi menzionati tra i molti musicisti su cui si dilunga il Capitolo Terzo⁴ – l'artista attribuisce invece il peccato di un'eccessiva prudenza. Si tratta – nel suo concetto – di una macchia non troppo grave ed i tre non vengono quindi stigmatizzati come il colpevole salisburghese. L'encomio di cui sono fatti oggetto ha però toni sensibilmente pacati: secondo l'autore de *Lo Spirituale*, il loro esagerato ricorrere alla tradizione ridimensiona infatti drasticamente l'innovatività che la loro musica porta *in nuce* e li allontana troppo spesso dalle cosiddette "brutture moderne".

Queste ultime sono invece quanto mai presenti in Schönberg⁵, protagonista – nello stesso capitolo⁶ – di un elogio senza riserva:

"Chi non è abituato alla bellezza *interiore*, la trova *naturalmente* brutta, perché l'uomo è di solito portato all'esteriorità (specialmente oggi!). La totale rinuncia alla bellezza convenzionale, l'amore per *tutti i mezzi* che portano all'espressione dell'io, lasciano ancor oggi isolato il compositore viennese Arnold Schönberg, noto solo a pochi appassionati. Questo "suonatore di grancassa", "truffatore", e "pasticcione" dice nel suo *Manuale di armonia*: "...ogni accordo, ogni sequenza è possibile. Ma già oggi sento che il fatto di adoperare questa o quella dissonanza dipende da alcune condizioni".

³ Sullo specifico del rapporto di Kandinsky con Skrjabin, si vedano: Luigi VERDI, *Kandinsky e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Lucca, Akademos & Lim, 1996; e Franco PAVAN, "ha prodotto ne' suoi colori l'ottava". *Arcimbolde e la musica*, in "Solchi" II (1997) n. 1, pp. 29-30.

⁴ Cfr. W. KANDINSKY, *Lo Spirituale...*, cit., pp. 34-35.

⁵ Sul sodalizio Kandinsky-Schönberg, cfr. Arnold SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Musica e pittura. Lettere, testi e documenti*, Milano, SE, 2002. Curata da Jelena Hahl-Koch e tradotta da Mirella Torre, questa scelta di scritti – già edita da Einaudi nel 1988 – raccoglie anche le lettere che il pittore ed il musicista si scambiarono a partire dal 1911 e che chiariscono motivazioni e dinamiche del loro relazionarsi. Di grande utilità, a tal fine, è anche *Kandinsky e i suoi contemporanei 1910-20. La musica del colore, ritmo e spazio*, Milano, Mondadori, 1998, catalogo della mostra aostana eminentemente dedicata ai rapporti di Kandinsky con la musica ed i musicisti, Schönberg *in primis*.

⁶ Cfr. W. KANDINSKY, *Lo Spirituale...*, cit., p. 35.

Schönberg avverte chiaramente che anche la più grande libertà, che è il respiro libero e incondizionato dell'arte, non può essere assoluta. Ogni epoca ha la sua parte di libertà, e nemmeno la potenza del genio può oltrepassarne i limiti. Questa parte, però, deve essere usata e infatti viene usata nonostante la resistenza che le viene opposta. Anche Schönberg vuole usarla e cercando la necessità interiore ha già scoperto le miniere d'oro della *nuova bellezza*. La musica di Schönberg ci conduce in una regione nuova, dove le esperienze musicali non sono acustiche, ma puramente psichiche. Qui comincia la "musica del futuro".

Intento primario del Capitolo Terzo, d'altro canto, è proprio quello di spiegare e valorizzare la genialità del compositore viennese che, all'epoca della redazione de *Lo Spirituale nell'Arte*, era ancora pervicacemente criticato ed incompreso. Difendendo *toto corde* il musicista, Kandinsky, in realtà, non fa che intavolare la propria autodifesa: fermamente convinto di come sia stata la stessa forte istanza espressiva a spingere entrambi alla ricerca di mezzi innovativi, egli considera infatti l'emancipazione della dissonanza, compiuta da Schönberg sul versante della ricerca musicale, come l'equivalente del rifiuto del canone millenario dell'*imitatio naturae*, da lui stesso invero in campo di sperimentazione pittorica. L'ampia gamma di "affinità elettive" che il pittore e il musicista condividono – dall'irrefrenabile pulsione lirica alla comune sensibilità per musica e pittura⁷ – rende conto della loro storia di fasi evolutive analoghe in generi artistici differenti. Realtà e forza dei punti di contatto tra le due personalità acquistano immediata evidenza quando si osservi che, dei quattro momenti in cui si è convenzionalmente soliti suddividere il percorso pittorico di Kandinsky, ben due – quelli centrali, oltretutto – si prestano ad essere adeguatamente commentati dall'ascolto di ardite pagine schönberghiane. Se il giovanile decorativismo *jugendstil* di un'opera come la *Coppia a cavallo* (fig. 1) ben si armonizza con la smagliante tavolozza orchestrale dell'*ouverture* de *La Grande Pasqua Russa* e la geo-

⁷ L'attività pittorica non fu che espressione marginale del multiforme talento di Schönberg. Come pittore, per di più, anche se precocemente coinvolto dall'amico Kandinsky nell'attività espositiva e redazionale de *Il Cavaliere Azzurro*, egli fu vicino più all'espressionismo che all'astrattismo *stricto sensu*. L'integrale del suo corpus pittorico, ad ogni modo, è stato edito nel 1991.

metrizzata conflagrazione di schegge di un dipinto della piena maturità come *Sul bianco II* (fig. 2) ha effetto paragonabile agli strappi sonori nel *continuum* musicale della *Sagra della Primavera*, per le opere della seconda e della terza fase dell'*iter* di Kandinsky, in effetti, il collegamento con l'espressività di Schönberg risulta decisamente più opportuno dei richiami alle suggestioni folkloriche di Rimsky-Korsakov e al fragoroso algore di Stravinsky. L'impellenza comunicativa di *La strada diritta* (fig. 3) e la sua ulteriore esasperazione in *Sogno Improvvisazione* (fig. 4), così, trovano, ad esempio, commento adeguato negli accentuati cromatismi di *Verklärte Nacht*, la prima, e, la seconda, nella forma completamente dodecafonica del *Concerto per pianoforte ed orchestra op. 42*.

Oltre che in Schönberg, l'autore de *Lo Spirituale* professa stima illimitata anche in Beethoven e Wagner. Nel Capitolo Terzo⁸, mettendo in relazione il celebre espediente del *Leitmotiv* con quella "spiritualità" che è categoria per eccellenza del suo sistema di pensiero, Kandinsky sembra effettivamente risolvere in positività assoluta le sue note oscillazioni di giudizio nei confronti della musica wagneriana. Anche le composizioni del genio di Bonn vengono lette dall'artista con riferimento alla dimensione dello "spirituale". Kandinsky parla anzi di Beethoven per farne l'emblema stesso dei musicisti così geniali da collocarsi da soli al vertice del triangolo, simbolo per eccellenza della vita teosoficamente intesa come ascesa spirituale. Il fatto che la menzione beethoveniana compaia addirittura alle battute incipitarie del Capitolo Secondo⁹ – prima, cioè, di tutte le altre riflessioni che, all'interno del trattato, vengono dedicate a personalità di rilievo della storia della musica – costituisce, del resto, una chiara conferma dell'ammirazione senza restrizioni che Kandinsky prova per il sinfonista d'eccezione.

⁸ Cfr. W. KANDINSKY, *Lo Spirituale...*, cit., p. 34.

⁹ Cfr. *ibidem*, p. 23.

Dalla fruizione alla creazione:
Spitz-Rund in musica

Nei Capitoli Quinto e Sesto de *Lo Spirituale nell'Arte*, Kandinsky – mosso dalla convinzione che esistano suoni e tinte capaci di suscitare lo stesso tipo di risonanza psichico-emotiva – elabora un autentico trattato di armonia, collegando pressoché ad ogni colore un ben preciso timbro strumentale¹. È dunque l'artista stesso che – così teorizzando – fornisce un tacito assenso ad ardite valorizzazioni del suo *corpus* pittorico, basate sul ricorso al *medium* sonoro: appoggiandosi alle associazioni colore-strumento illustrate nell'*opus summum* della sua attività speculativa, diventa difatti possibile avvicinare i dipinti del padre dell'astrattismo come frammenti di scrittura musicale e sperimentarne inedite letture melodiche.

Le pagine de *Lo Spirituale* consentono e legittimano una simile interpretazione anche per *Spitz-Rund* (fig. 5), l'opera di Kandinsky che, nel 1999, per volere di Gianfranco Spajani, è entrata a far parte – insieme ad altri trentotto dipinti – delle collezioni permanenti della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo². Le potenzialità seduttive e l'attrattiva del dipinto, tra l'altro, risultano grandemente accresciute qualora – accostandosi ad esso in modo creativo – si fornisca un saggio preliminare del timbro di ciascuno degli strumenti che l'artista-teorico abbina alle tinte in esso predominanti, per unirne successivamente le voci

¹ L'interpretazione sonora dell'opera d'arte figurativa come proposta ne *Lo Spirituale* sorvola deliberatamente sulle componenti formali della pittura. Principiando il Capitolo Sesto, Kandinsky spiega infatti come "nucleo emozionale" dei dipinti siano eminentemente i colori e come alle forme non spetti che di intensificare l'impatto "forte" di cui essi soltanto sono capaci su sensorialità e sensibilità del riguardante.

² Sul significativo campionario di attestazioni della creatività pittorica contemporanea italiana e straniera, si veda la sintetica pubblicazione approntata dall'editore Lubrina l'anno stesso della donazione del benemerito imprenditore-collezionista bergamasco. Il catalogo scientifico della raccolta "Spajani" è attualmente in corso di elaborazione.

nell'esecuzione di un unico brano musicale. In tal modo, infatti, la suggestione dei suoni si aggiunge a quella dei colori. E – nel valorizzare il fascino insito nell'opera – questo coinvolgente intreccio di incanti acustico-visivi concorre anche ad esaltare l'intrinseca ed intensa bellezza dell'esercizio ermeneutico in se stesso.

È soprattutto al grande tondo collocato al vertice superiore destro che Kandinsky affida il compito di rappresentare il blu – efficacemente manifestandone proprietà e qualità – in *Spitz-Rund*. Scrivendo di questo colore nel Capitolo Sesto de *Lo Spirituale nell'Arte*³, l'artista identifica nella "profondità" il suo attributo più caratteristico e, prendendone in esame tutte le sfumature, egli associa l'azzurro al flauto, il blu al violoncello, il blu profondo all'organo e il blu molto scuro – quello del dipinto in raccolta "Spajani", appunto – al contrabbasso, la cui voce viene addirittura qualificata nei termini di "suono meraviglioso".

Diverse e variamente collocate, all'opposto, sono le macchie di verde individuabili nella composizione pittorica di attuale collocazione bergamasca. Estensione della campitura e centralità della posizione, tuttavia, conferiscono particolare evidenza a quella delimitata dal quadrangolo del registro mediano. Sempre nel Capitolo Sesto⁴, Kandinsky si dichiara convinto di come i caratteri eminenti del verde – "quiete" e "passività" – siano particolarmente ben espressi dal violino.

Molto differenti sono le qualità riconosciute al giallo, colore che – dando luce alla grande mezzaluna ed al triangolo rovesciato – domina il registro basso di *Spitz-Rund*. Sulle caratteristiche di questa tinta, Kandinsky si sofferma già sul finire del Capitolo Quinto⁵, per tornare poi più diffusamente sull'argomento nel successivo Capitolo Sesto⁶. In entrambi i casi, comunque, egli associa la "follia" del giallo allo squillo acuto e penetrante della tromba.

³ Cfr. Wassily KANDINSKY, *Lo Spirituale nell'Arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Bompiani, 1998 (decima ristampa "Saggi Tascabili" dell'edizione SE 1989), p. 63 e 65.

⁴ Cfr. *ibidem*, p. 65.

⁵ Cfr. *ibidem*, p. 44.

⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 62-63.

Non più uno, ma molti sono invece gli strumenti musicali che – ancora una volta nel Capitolo Sesto⁷ – vengono coinvolti nella dissertazione dedicata al rosso. Colore, quest'ultimo, che – sia pure in versione spuria e, quindi, non chiaramente identificabile ed univocamente classificabile – costituisce la preziosa pietra di paragone entro cui si intarsiano le altre componenti cromatiche di *Spitz-Rund*. Profondamente affascinato dall'alta gamma delle sue tonalità e gradazioni, nonché dalla profonda difformità del loro carattere e delle risonanze sensibili ed emotive che esse sanno suscitare, Kandinsky si sofferma lungamente sul rosso. Rapportandolo ad una fanfara di tube, se caldo chiaro come il "Saturno"; ad un forte rullo di tamburi, se medio come il cinabro o tendente al marrone; ed alla voce profonda ed appassionata del violoncello, se freddo come la lacca di garanza. Si tratta comunque, per lui, di un colore "virile". Anche quando – mescolato con parti di giallo o di blu – esso si converte in arancione o in viola, per suscitare nel riguardante sensazioni paragonabili a quelle evocate nell'ascoltatore dai sonori rintocchi di una campana, nel primo caso; e dalla connotazione nasale delle anche, nel secondo. Delle varietà di rosso prese in esame da Kandinsky, quella che più si avvicina all'ambiguo violetto-susina che fa da sfondo a *Spitz-Rund* è il lacca garanza: lo strumento che meglio si presta al suo commento è pertanto il violoncello.

"Composizione" di tutto rispetto, *Spitz-Rund* contempla anche delle pause. Esse corrispondono alle zone dell'opera in cui la tavolozza si fa tanto chiara da essere prossima al bianco e si scurisce tanto da avvicinarsi, viceversa, al nero. Nel Capitolo Sesto de *Lo Spirituale*⁸, Kandinsky paragona infatti il bianco al silenzio imposto da pause musicali temporanee ed il nero alla pausa di fine composizione.

Tra i molti colori che – procedendo dall'alto in basso – si stagliano nell'uniforme campo rosso-violetto di *Spitz-Rund*, sono dunque soprattutto il blu scuro, il verde ed il giallo a segnalarsi. Secondo quanto sostenuto dall'autore de *Lo Spirituale dell'Arte*, questo accostamento di tinte si traduce in un concerto di violon-

⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 67-69 e 71.

⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 66-67.

cello, contrabbasso, violino e tromba, con strumento di maggior spicco – in quanto corrispondente ai punti di massima accensione e luminosità della superficie pittorica – da identificarsi nella tromba.

Le interpretazioni musicali della "composizione cromatica" *Spitz-Rund* hanno, quantitativamente, la stessa consistenza dei virtuali fruitori che si accostano al dipinto mossi dall'intento di "suonarlo". Le letture sonore della "partitura pittorica" in raccolta "Spajani" sono dunque potenzialmente infinite. Purché rispettose delle coordinate coloristico-timbriche dettate da Kandinsky ne *Lo Spirituale*, queste interpretazioni, per giunta, sono tutte dotate di eguale plausibilità. Parimenti ammissibili, allora, sono le letture musicali "storiche" e quelle "contemporanee" dell'opera. E questo nonostante si tratti di approcci che, sistematicamente contraddistinti da livelli di inventività molto diversificati, hanno spesso anche antitetica connotazione sonora: se la lettura "storica" si basa infatti sull'esecuzione di brani già esistenti che – pur non avendo con *Spitz-Rund* legame "genetico" di sorta – presentano tuttavia caratteristiche particolarmente consone al commento sonoro della sua stilematica pittorica, è invece quanto composto *ex novo* e *ad hoc* proprio a partire dall'opera della Galleria di Bergamo che l'approccio "contemporaneo" punta ad eseguire.

Olio su cartone nel 1925, *Spitz-Rund* appartiene all'ultima fase dell'evoluzione di Kandinsky. È il periodo più intensamente bachiano dell'artista e lo spiccato razionalismo dell'opera – studiattissima e rigorosamente strutturata – ben si sposa, in effetti, con i magistrali contrappunti del grande compositore di Eisenach. Tenuto conto della sensibilità dell'ultimo Kandinsky per Bach e del fatto che, tra le pagine orchestrali bachiane, quella di massimo rilievo per l'importanza riservata alla tromba solista è probabilmente il *Secondo Brandeburghese*, proprio al travolgente vitalismo di quest'ultimo può essere affidata un'ideale esecuzione "storica" di *Spitz-Rund*. Le composizioni del geniale autore dell'*Arte della Fuga*, in realtà, consentono di "sonorizzare", prima ancora che la superficie pittorica nella sua interezza, tutti gli elementi essenziali della tavolozza del dipinto singolarmente considerati. Le sonate che Bach scrive per viola da gamba e clavicem-

balo e per violino solo, così, riescono suggestivamente a “dare voce” al blu e ai verdi di *Spitz-Rund*, mentre le *Suites* per violoncello e le trascrizioni per tromba che Stephen Glover realizza a partire da *Il Clavicembalo ben Temperato* possono convincentemente “intonare”, le prime, il melodioso canto del fondo violetto-susina e, le seconde, la più violenta sonorità delle forme geometriche gialle che in esso Kandinsky ritaglia.

È convinzione di Kandinsky che l’“appropriazione” del fondo significante dell’opera d’arte risulti particolarmente completa, profonda e formativa qualora essa venga assunta come motivo ispiratore di un nuovo ed autonomo creare. Per questo motivo, sin dalle prime battute di *Punto, linea, superficie*, egli insiste sulla necessità di “entrare nell’opera, [...] divenirne parte attiva e [...] vivere con tutti i sensi la sua pulsazione”⁹.

Tra la primavera e l’autunno del 2000, quattro allievi delle classi di composizione del Conservatorio di Bergamo hanno fermamente creduto in questa necessità e, mossi dal desiderio di compiere un atto di giustizia nei confronti del Kandinsky teorico di tale pensiero, hanno intelligentemente lavorato perché l’ipotesi di un’esecuzione “contemporanea” del suo *Spitz-Rund* potesse convertirsi in realtà¹⁰. Ricavate da *Lo Spirituale nell’Arte* le ormai note associazioni colore-timbro strumentale¹¹, essi si sono quindi fiduciosamente appoggiati – nel loro riflettere ed operare – a

⁹ Cfr. W. KANDINSKY, *Punto, linea, superficie*, traduzione di Melisenda Calasso, Milano, Adelphi, 2000 (ventesima ristampa dell’edizione 1968), p. 8.

¹⁰ La concreta esecuzione dei brani nati da questo meritorio sforzo compositivo ha avuto effettivamente luogo già tre volte: sabato 29 giugno 2002, presso il “Centro Studi Musicali” di Treviglio; venerdì 5 luglio 2002, nel Ridotto del Teatro “Donizetti” di Bergamo; e giovedì 8 maggio 2003, presso il salone “Enrico Musa” dell’Istituto “Carducci” di Como. Delle quattro composizioni, tuttora inedite, non esiste ancora una registrazione accessibile al potenziale acquirente.

¹¹ Anche se con qualche licenza. Per poter ampiamente disporre di una categoria strumentale assai cara alla musica contemporanea come le percussioni, ad esempio, si sono ad essa associate, non soltanto – come effettivamente previsto dal Capitolo Sesto de *Lo Spirituale* – le superfici in arancione e marrone, ma anche certe forme – il triangolo col vertice rivolto verso sinistra collocato nella zona inferiore del dipinto, ad esempio – contraddistinte da pigmentazione scura.

Punto, linea, superficie soprattutto. L’adozione di questo appiglio teorico – più tardo e meno suggestivo rispetto a *Lo Spirituale*¹² – è stata dettata da diverse valide considerazioni. Prima di tutto dalla consapevolezza che, nel momento in cui Kandinsky dipinge *Spitz-Rund*, è docente al Bauhaus, l’importante scuola tedesca di arti e mestieri fondata e diretta da Walter Gropius, e che i contenuti delle sue lezioni entro questa struttura sono ampiamente sunteggiati proprio in *Punto, linea, superficie*. Almeno in potenza, pertanto, questo secondo trattato fornisce chiavi per la lettura della creazione pittorica in generale particolarmente adatte alla comprensione del dipinto in raccolta “Spajani”. In quanto più tardo rispetto a *Lo Spirituale*, poi, *Punto, linea, superficie* è trattato più “contemporaneo” di quest’ultimo e pertanto – anche se, sempre, solo potenzialmente – più adatto a costituire l’ossatura teorica di una musicale lettura “contemporanea” di *Spitz-Rund*. Infine, *Punto, linea, superficie* contiene riflessioni che ne *Lo Spirituale* non compaiono, ma che sono di grande attrattiva e che si è quindi ritenuto opportuno valorizzare in composizioni di nuova invenzione. È il caso, ad esempio, dell’insistita attenzione per il mondo naturale in quanto imprescindibile punto di partenza dell’artista anche quando astratto. Fiori, semi, cellule, atomi e molecole sono continui termini di paragone tanto del dissertare del docente al Bauhaus che del dipingere dell’autore di *Spitz-Rund*: alcune delle forme che popolano il registro superiore di quest’ultimo – i “peduncoli ciliari” sulla destra, ad esempio; o lo pseudo-bulbo oculare più verso il centro – costituiscono, difatti, inequivocabili espressioni di un interesse autentico e profondo per la sfera del biologico. Interesse a cui i giovani talenti dell’Istituto “Donizetti” hanno voluto rendere omaggio, attuando una preliminare quadripartizione della superficie pittorica di *Spitz-Rund* sulla base della valutazione del parametro “organicità” – progressivamente decrescente dall’alto in basso, in contemporanea al “raffreddamento” geometrico delle forme – e scegliendo quindi di lavorare, ciascuno, su una sezione del dipinto nettamente distinta dalle rimanenti proprio dalla diversa intensità di questo fattore.

¹² Non si tratta più, infatti, di un fascinoso proclama mistico, quanto piuttosto di un rigoroso compendio di scienza dell’arte.

Oggetto del lavoro di Paolo Sabadini, così, è stata la sezione “biologica a curve”¹³. Il tondo blu che ne costituisce l’elemento dominante è più simile ad una cellula germinale che ad una forma geometrica: grande sfera tridimensionale piuttosto che cerchio appiattito, Kandinsky lo descrive infatti, non mediante una campitura compatta di colore, ma come grosso punto composto di piccoli punti. Hanno egualmente aspetto “molto organico” gli altri componenti la sezione: le due porzioni di circonferenza che assecondano ed accentuano curvatura e rotondità del sovrastante punto blu; la curva libero-ondulata che percorre, in modo snodato ed elegante, quasi tutta l’altezza del dipinto; i due pseudo-peduncoli ciliari sulla destra, che frenano leggermente la precipitosa caduta verso il basso della linea serpentinata; il cerchio grigio contenente un cerchio nero, vagamente – ed inquietantemente – oculiforme.

A Simonetta Agazzi è stata invece affidata la sezione “geometrica a linee”. Ne è elemento preponderante il trapezio-mosaico del registro mediano, internamente suddiviso in un gran numero di piccoli tasselli. Per quanto nella stessa sezione rientrano anche altri elementi¹⁴, la loro funzione è eminentemente integrativa e l’interesse della compositrice è stato così interamente assorbito dalla miniaturistica profusione di forme quadrangolari combinate sull’asse orizzontale.

La terza sezione è stata assegnata a Daniele Ghisi. Denominata “geometrico-biologica per curve e linee”, essa comprende gran parte degli elementi che, tra cerchio quadripartito e mezzaluna gialla in basso, si dispongono sotto la forma “mosaicata” centrale¹⁵.

¹³ La denominazione di questa come delle successive tre sezioni di *Spitz-Rund* si deve ad Alberto Colla che, docente presso il Conservatorio di Bergamo, ha coordinato e diretto, insieme al collega Pieralberto Cattaneo, l’ambizioso esercizio di composizione dei quattro allievi.

¹⁴ Sono i tre segmenti paralleli verso l’angolo superiore sinistro, il triangolo marrone che forma con essi un angolo ottuso, ed i rettangoli nero e giallo che si intersecano in modo quasi perpendicolare.

¹⁵ La precisa composizione della sezione di Ghisi è la seguente: cerchio sezionato in quattro spicchi di colore alternato; triangolo scuro col vertice rivolto verso sinistra; rettangolo di color arancio-mattone – molto appiattito e di carattere marcatamente orizzontale – su cui poggiano entrambe le forme suddette; tre rettangoli neri parallelamente disposti sotto il precedente; sottostante cerchietto verde bordato di nero; ampia mezzaluna gialla del registro basso.

Sulla sezione “geometrica a figure bidimensionali”, si è infine concentrato Andrea Nosari. Ne fanno parte la puntuta estremità inferiore dell’opera ed il cerchio verde bordato di nero che, in basso a sinistra, contiene la sigla di Kandinsky e la data di esecuzione di *Spitz-Rund*. In quanto conclusivo, il brano di Nosari tende, in realtà, ad abbracciare integralmente il dipinto e a dar vita ad una sorta di lavoro riassuntivo di quello dei colleghi.

Tanto nel dipinto quanto nell’insieme dei quattro brani musicali – effettivamente composti, nel giro di pochi mesi, nel rispetto della partizione preventivamente concertata – il percorso è evolutivo. In *Spitz-Rund* si passa infatti dall’essenza biologica (la sfera come cellula germinativa, plastica, vivente e pulsante) a quella geometrica (l’astratto triangolo, piatto ed inorganico) e dal blu scuro (colore di energia fortemente centripeta) al giallo chiaro (tinta, viceversa, di energia marcatamente centrifuga; le molte zone di verde del registro mediano rappresentano invece la scoria dello sviluppo del blu nel giallo). L’evoluzione dal biologico al geometrico e dal centripeto al centrifugo tipica dell’opera pittorica trova il proprio corrispettivo, sul versante delle composizioni, nella serialità applicata in modo sempre più rigido e nel carattere sempre più marziale che contraddistinguono il passaggio da un brano all’altro.

Dovendo riflettere caratteristiche ed estensione di una diversa zona di *Spitz-Rund*, i quattro lavori usciti dall’Istituto “Donizetti” si diversificano significativamente per carattere e durata. È così molto netta, ad esempio, la contrapposizione tra il lirismo della breve composizione di Simonetta Agazzi ed i momenti di sonorità piena del lungo brano di Daniele Ghisi. Il comune riferimento ad un unico dipinto ha però indotto i giovani autori a pensare le loro opere distinte in termini di interne scansioni dell’unitario lavoro di un solo compositore. L’eterogeneità dei brani – pur rimanendo volutamente sensibile – è stata quindi deliberatamente relativizzata dall’adozione dello stesso organico¹⁶ e di una stessa serie di base¹⁷ da parte dei diversi autori.

¹⁶ Costantemente composto da un flauto, due trombe, un violino, tre violoncelli, un contrabbasso e percussioni in tutti e quattro i brani.

¹⁷ La dodecafonia originariamente concordata dai quattro autori è stata, in corso d’opera, ridotta in sequenza di dieci suoni. Anche della serie decafonica, ad ogni modo, è stato fatto un uso notevolmente libero.



fig. 1
Coppia a cavallo, 1906
Galleria di Stato di Monaco



fig. 2
Sul bianco II, 1923
Centro Pompidou di Parigi



fig. 3
La strada diritta, 1909
Galleria di Stato di Monaco



fig. 4
Sogno Improvvisazione, 1913
Galleria Statale di Arte Moderna di Berlino

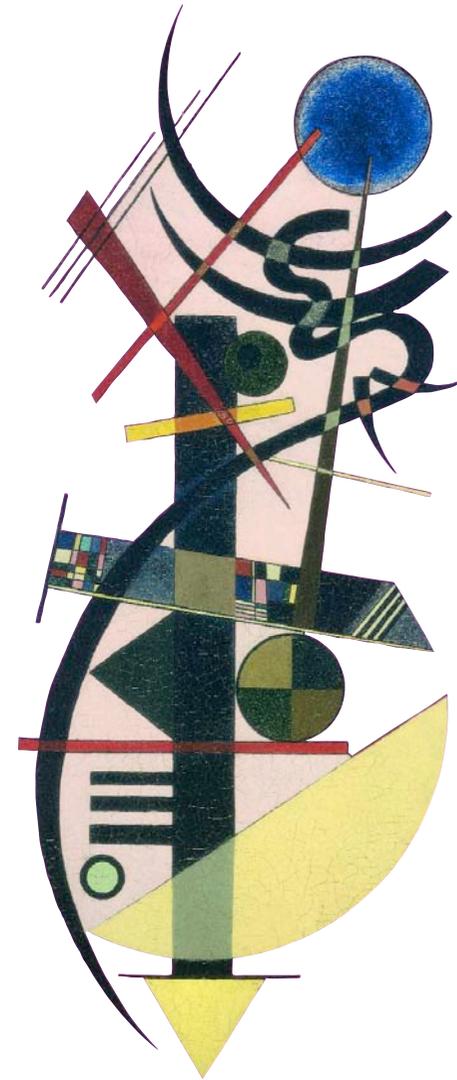


fig. 5
Spitz-Rund, 1925
Accademia Carrara - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
(Raccolta Spajani), Bergamo

CONSIGLI PER L'ASCOLTO

a cura di Elena Bugini

Kandinsky e la musica: ragioni e manifestazioni di una affinità elettiva

Johann Sebastian BACH

dalla *Seconda Sonata* in re maggiore BWV 1028 per viola da gamba e clavicembalo:
Adagio e *Allegro*

dalla *Prima Sonata* in sol minore BWV 1001 per violino solo:
Adagio e *Fuga*

Preludio e *Fuga* in si maggiore BWV 868 n. 23 dal *Primo Libro* del *Clavicembalo ben Temperato*
trascrizione per due trombe
di Stephen L. Glover

dalla *Seconda Suite* in re minore BWV 1008 per violoncello solo:
Preludio, *Sarabanda* e *Giga*

Concerto in fa maggiore BWV 1047, detto *Secondo Brandeburghese*, per orchestra e tromba, flauto, oboe e violino solisti:
Allegro – *Andante* – *Allegro assai*

Amori e disamori del musicofilo Kandinsky

Wolfgang Amadeus MOZART
Sonata in la maggiore K 305 per violino e pianoforte:
Allegro di molto
Sei variazioni su tema *Andante grazioso*

Ludwig VAN BEETHOVEN
Sonata n. 32 in do minore op. 111 per pianoforte:
Maestoso – *Allegro con brio ed appassionato*
Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

Modest MUSSORGSKY
da *Tableaux d'une exposition*:
Gnomus, *Il vecchio castello*,
Promenade, *Ballet des poussins dans leur coque*

Claude DEBUSSY
Preludio n. 4 dal *Libro Primo* dei *Preludi per pianoforte*:
“...les sons et les parfumes tournent dans l'air du soir...”

Preludi nn. 3 e 6 del *Secondo Libro* dei *Preludi per pianoforte*:
La Puerta del vino
e *General Lavine – excentric*

Aleksandr SKRJABIN
Studi per pianoforte:
op. 2 n. 11 in do# minore
op. 8 n. 11 in sib minore
op. 8 n. 2 in fa# minore

Schönberg e Kandinsky

Arnold SCHÖNBERG

Klavierstück op.11 n. 1

Zwei Gesänge für eine Baritonstimme und Klavier op. 1
n. 2: *Abschied*
(*Addio*)

da *Sieben frühe Lieder*
n. 1: *Mein Herz, das ist ein tiefer Schacht*
(*Il mio cuore è un pozzo profondo*)

da *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15
n. 1: *Untem Schutz von dichten Blättergründen*
(*Protette da densi archi di foglie*);
n. 4: *Da meine Lippen reglos sind und brennen*
(*Solo ora che i miei labbri immobili ardono*);
n. 5: *Saget mir, auf welchem Pfade*
(*Ditemi per quale sentiero*);
n. 14: *Sprich nicht immer von dem Laub*
(*Non parlar sempre del fogliame*)

da *Sechs Lieder* op. 3
n. 2: *Die Aufgeregten*
(*Vite scorvolte*)

da *Vier Lieder* op. 2
n. 3: *Erhebung*
(*Elevazione*)

Sechs kleine Klavierstücke op. 19

Dalla fruizione alla creazione: Spitz-Rund in musica

Paolo SABADINI, *Spitz-Rund*: sezione prima

Simonetta AGAZZI sezione seconda

Daniele GHISI sezione terza

Andrea NOSARI sezione quarta

NOTA BIBLIOGRAFICA

Wassily KANDINSKY, *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, Milano, Feltrinelli, 1973-1974 (2 volumi)

Wassily KANDINSKY, *Scritti intorno alla musica*, a cura di Nilo Pucci, Scandicci, La Nuova Italia, 1979

Wassily KANDINSKY, Franz MARC, *Il Cavaliere Azzurro*, commento e note di Klaus Lankheit, traduzione di Giuseppina Gozzini Calzecchi Onesti, Milano, SE, 1988

Musica e pittura. Lettere, testi, documenti, traduzioni di Mirella Torre, Torino, Einaudi, 1988

Riferimenti musicali nelle arti figurative tra Simbolismo e prime avanguardie, appunti sintetici dalle lezioni di Jolanda Nigro Covre, Università della Tuscia di Viterbo, corso di Storia dell'Arte Contemporanea, a.a. 1992-1993

Wassily Kandinsky, Milano, Mazzotta, 1993 (catalogo della mostra tenutasi a Verona, 10 luglio – 14 novembre 1993), pp. 230-239

Luigi VERDI, *Kandinsky e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Lucca, Akademos & Lim, 1996

Franco PAVÀN, “ha prodotto ne’ suoi colori l’ottava”. *Arcimboldo e la musica*,

in “Solchi” II (1997) n. 1, pp. 29-30

Kandinsky e i suoi contemporanei 1910-20. La musica del colore, ritmo e spazio, Milano, Mondadori, 1998 (catalogo della mostra tenutasi ad Aosta, 12 dicembre 1998 – 5 aprile 1999)

Wassily KANDINSKY, *Lo Spirituale nell'Arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, Bompiani, 1998 (decima ristampa “Saggi Tascabili” dell'edizione SE 1989)

Raccolta Spajani, a cura di Vittorio Fagone, Bergamo, Lubrina, 1999

Wassily KANDINSKY, *Sguardi sul passato*, a cura di Milena Milani, Milano, SE, 1999

Wassily KANDINSKY, *Punto, linea, superficie*, traduzione di Melisenda Calasso, Milano, Adelphi, 2000 (ventesima ristampa dell'edizione 1968)

Arnold SCHÖNBERG, Wassily KANDINSKY, *Musica e pittura. Lettere, testi e documenti*, a cura di Jelena Hahl-Koch, traduzione di Mirella Torre, Milano, SE, 2002

Wassily KANDINSKY, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, a cura di Gabriella Di Milia, Milano, Abscondita, 2002

*Il Quaderno n.1 della Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea di Bergamo è dedicato ad
'Aligi Sassu dal 1930 a Corrente';
il Quaderno n.2 a
'Cristoforo De Amicis
e le esposizioni pubbliche in Italia 1931-1945';
il Quaderno n.3 a
'Ernesto Quarti Marchiò dipinti e
disegni tra gli anni Trenta e Quaranta';
il Quaderno n.4 a
'Mario Sironi e il Palazzo delle Poste di Bergamo';
il Quaderno n.5 a
'Giacomo Manzù opere da e per Michelangelo da Caravaggio'
il Quaderno n.6 a
Italo Cremona. Gli interni incantati
il Quaderno n.7 a
Vasilij Kandinskij. La qualità musicale dei colori*

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2004
da Press R3, Almenno San Bartolomeo
con le selezioni
di Photo Offset, Bergamo