

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO

**VASILIJ KANDINSKIJ, TRA PITTURA E MUSICA:
ALCUNE RIFLESSIONI**

Relatrice

Prof.ssa MARTA NEZZO

Laureanda

MARIA VITTORIA CHIMETTO

Matricola 2054288

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I	5
LA BIOGRAFIA E LE INFLUENZE CULTURALI	5
1.1 Vasilij Kandinskij: la vita.....	5
1.2 Le influenze culturali: immagini del folklore russo e della pittura su vetro bavarese	8
CAPITOLO II	13
TRA PITTURA E MUSICA	13
2.1 Riferimenti musicali ne <i>Lo spirituale nell'arte e Prométhée, le poème du feu</i> di Aleksandr Skrjabin	13
2.2 Riferimenti musicali in <i>Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici</i>	20
CAPITOLO III	27
IL RAPPORTO CON ARNOLD SCHÖNBERG	27
3.1 Arnold Schönberg. La vita e le opere.....	27
3.1 Il concerto a Monaco nel 1911 e <i>Impressione III (Concerto)</i>	30
3.3 I lavori per il teatro come <i>Gesamtkunstwerk</i>	35
3.4 Altre intersezioni: i dipinti di Arnold Schönberg e la rottura finale	43
CONCLUSIONI	53
APPARATO ICONOGRAFICO	55
BIBLIOGRAFIA	73
RINGRAZIAMENTI	77

INTRODUZIONE

Si può considerare Vasilij Kandinskij come uno degli artisti più influenti del ventesimo secolo. La sua arte astratta e il predominio dell'anima e della "necessità interiore" rispetto ad una composizione logica e naturalistica hanno gettato le basi per gli sviluppi pittorici seguenti influenzando le correnti successive, come l'Informale e l'Espressionismo astratto. Fortemente legata al pensiero di Kandinskij sull'arte è la musica, una costante che ne attraversa tutta la vita e l'opera, a partire dalla sua infanzia.

L'obiettivo di questo lavoro è dunque quello di indagare il legame dell'artista russo con questa disciplina e con alcuni suoi esponenti. Nel primo capitolo si affronteranno brevemente la biografia di Vasilij Kandinskij e le influenze dei temi popolari e religiosi sulla sua arte, soffermandosi in particolare sul rapporto con la tradizione artistica russa e con la pittura su vetro bavarese. Il secondo capitolo introdurrà il legame del pittore con la musica, riportando alcuni passi dai suoi più importanti testi, *Lo spirituale nell'arte* e *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, e mostrando come la riflessione sulla connessione tra colori e suoni sia stata affrontata numerose volte nel corso della storia. In particolare, si parlerà della composizione musicale *Prométhée, le poème du feu* di Aleksandr Skrjabin e delle corrispondenze tra colori e strumenti teorizzate da Kandinskij. Nel terzo capitolo si analizzerà il rapporto con Arnold Schönberg, materializzato nel quadro *Impressione III (Concerto)* e nelle lettere che i due artisti si scambiano, e si illustreranno alcuni dei loro lavori per il teatro, dove si mira ancora una volta a creare un legame tra musica e colore. Inoltre, si parlerà dell'esperienza pittorica di Schönberg e delle ultime interazioni con l'amico Kandinskij.

Per la stesura dell'elaborato si sono consultate varie fonti, tra libri, articoli e saggi, con l'obiettivo di restituire una panoramica quanto più possibile completa del pensiero di Vasilij Kandinskij, soprattutto per quanto riguarda le sue idee sulla musica e sul teatro. Questo pittore, tra tutti, incarna perfettamente il clima culturale diffuso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento con le sue sperimentazioni

in senso non figurativo e la ricerca di un legame tra tutte le forme d'arte da realizzarsi nell'”arte astratta monumentale”.

Riportando una citazione di Giulio Carlo Argan, possiamo affermare che «la scoperta sensazionale di Kandinsky consiste nell'aver eliminato l'*arte* come disciplina o dottrina istituzionalizzata, storica, e nell'averle sostituito la pura *operazione estetica*, il modo estetico come modo dell'esistere e dell'agire»¹. L'artista per Kandinskij ha infatti il compito di provocare un innalzamento spirituale dello spettatore coinvolgendo i suoi sensi per giungere alla sua anima attraverso l'uso di puro colore e forma sulla tela, senza un riferimento mimetico alla realtà oggettiva.

¹ GIULIO CARLO ARGAN, *L'Arte Moderna* (1970), Firenze, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1989, p. 298.

CAPITOLO I

LA BIOGRAFIA E LE INFLUENZE CULTURALI

1.1 Vasilij Kandinskij: la vita

Vasilij Vasil'evič Kandinskij nasce a Mosca il 4 dicembre 1866. A cinque anni si trasferisce con la famiglia a Odessa, sulle rive del Mar Nero, e dopo la separazione dei genitori vive con il padre. Viene istruito al russo, al francese e al tedesco, e la zia materna Elizaveta Ivanovna Ticheeva gli legge racconti russi e tedeschi e lo introduce al disegno e alla musica. Il padre Vasilij Sil'vestrovic' Kandinskij, che disegna e suona la cetra, dà un'educazione artistica al figlio, che impara a suonare il violoncello e il pianoforte.

A partire dal 1885 Vasilij studia giurisprudenza ed economia all'Università di Mosca, senza smettere però di dedicarsi alla pittura nel tempo libero. Nel 1889 viene inviato per una missione etnografica nel governatorato di Vologda per studiare la tribù dei Komi-Ziriani e scrivere una memoria sul diritto penale dei contadini russi. Qui rimane molto colpito dai colori e dai temi dell'arte popolare della Russia del Nord. Nell'autobiografia *Sguardi sul passato*, pubblicata nel 1913, Kandinskij riporta infatti che questa esperienza lo porterà a ricercare «la tecnica d'introdurre lo spettatore nel quadro in modo che diventasse parte di esso»².

Si sposa con la cugina Anja Cimiakin. In occasione della mostra degli Impressionisti francesi a Mosca resta colpito dall'intensità della tavolozza ne *I covoni* di Monet e inizia a nutrire «il primo dubbio sull'importanza dell'oggetto come elemento necessario nel quadro»³. Anche la suggestiva musica del Preludio del *Lohengrin* di Wagner, a cui assiste al teatro Bol'soj, e la scoperta della scissione dell'atomo producono un grande effetto sul suo animo. Dopo essersi laureato brillantemente gli viene offerta una cattedra di diritto all'Università di Dorpat in Estonia, ma egli vi rinuncia e si trasferisce a Monaco nel 1896 per dedicarsi alla pittura, la sua vera passione: «tutte queste scienze le ho amate [...] ma quelle ore

² VASILIJ KANDINSKIJ, *Sguardi sul passato* (1913), in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 266-279: p. 272.

³ *Ivi*, p. 269.

impallidirono al primo contatto con l'arte. Solo essa poteva portarmi oltre i confini del tempo e dello spazio. Gli studi scientifici non mi hanno mai dato emozioni simili, tali esperienze spirituali, tali istinti creativi»⁴. Segue un corso di pittura con Anton Ažbe ma viene bocciato all'esame di ammissione per l'Accademia di Belle Arti. Successivamente riesce a entrare nell'atelier del pittore accademico Franz von Stuck. Nel 1901 dipinge il suo primo quadro, *Vecchia città*, ispirato dai ricordi di Mosca. Insegna disegno e pittura alla scuola d'arte Phalanx, di cui diventa presto direttore. Nel frattempo intraprende una relazione con l'allieva Gabriele Münter, a cui resterà legato per quattordici anni.

Nel 1902 pubblica una raccolta di *Poesie senza parole* corredate da xilografie. Viaggia con la Münter per due anni tra Tunisia, Italia, Austria, Belgio, Francia, Svizzera, Germania, assistendo a mostre e concerti e continuando a dipingere. Espone *La vita variopinta* al Salon d'Automne del 1907 a Parigi. Rientrati a Monaco, Kandinskij e la compagna trascorrono due estati a Murnau, dove entrano in contatto con la tecnica della pittura su vetro bavarese. Vasilij intraprende un periodo di ricca produzione artistica caratterizzata da colori sempre più accesi, forti contrasti chiaroscurali e un progressivo allontanamento dal dato naturale.

Con l'amico musicista Thomas de Hartmann progetta *Il suono giallo*, una composizione scenica astratta che mira a colpire l'anima dello spettatore con l'utilizzo di suoni e colori. Nel 1909 entra a far parte della Neue Künstlervereinigung München insieme agli amici Alexej von Jawlensky e Marianne von Werefkin. In questi anni scrive *Lo spirituale nell'arte* e nel 1910 arriva a dipingere il primo acquerello astratto, caratterizzato da giochi di colori liberi da vincoli mimetici e dal predominio della visione interiore su quella esteriore. Nel 1911 assiste ad un concerto di Arnold Schönberg e rimane colpito dalla struttura atonale ideata dal compositore, con cui intraprende una corrispondenza e di cui diventerà presto amico. Insieme al pittore Franz Marc concepisce l'almanacco *Der Blaue Reiter*, che riunisce manifestazioni artistiche innovative e non convenzionali di ogni Paese nei campi di pittura, scultura, scenografia, musica e poesia. La prima mostra del *Blauer Reiter* viene inaugurata

⁴ *Ibidem*.

nel 1911 con opere di Kandinskij, Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter, Arnold Schönberg, Robert Delaunay e altri. Nel 1913 esce a Monaco l'album *Klänge*, che accosta poesie e immagini astratte.

Durante la guerra Kandinskij si rifugia in Svizzera insieme a Gabriele Münter, Anjia, da cui aveva divorziato nel 1911, e la sorella di lei con marito e figlia. Scrive *Del materiale nell'arte e in particolare nel campo grafico*, in cui riflette sugli elementi fondamentali dell'arte come colore, linea e piano. In pieno clima prerivoluzionario si trasferisce a Mosca, dove nel 1917 sposa Nina Nikolaevna von Andreevskij, con cui ha il figlio Vsevolod. Nel 1918 entra a far parte del collegio dirigente della sezione di belle arti del Commissariato per l'educazione del popolo per riorganizzare le scuole d'arte. Inoltre insegna pittura alle SVOMAS, le libere scuole nazionali di arte di Stato. Scrive le sue *Tesi d'insegnamento*, in cui evidenzia l'importanza per l'artista di avere «un proprio mondo interiore che gli permette di ideare, elaborare i contorni di un'opera»⁵. Nel 1919 diventa direttore del Museo della cultura pittorica di Mosca, e successivamente viene eletto tra i membri del direttivo dell'Istituto di Cultura Artistica (INChUK). Nel caos della guerra civile la fame imperversa a Mosca e causa la morte del figlio di Kandinskij nel 1920. Nel frattempo la sua arte riceve numerose critiche per le sue idee troppo soggettive e spirituali. Nel 1921 Vasilij fonda l'Accademia Russa di Scienze Artistiche (RAKhN), che riunisce gli esponenti di varie discipline artistiche.

A fine dicembre Kandinskij riceve un invito dal Bauhaus di Weimar, diretto da Walter Gropius, e si trasferisce dunque a Berlino con Nina. In questi anni le sue opere tendono ad una progressiva geometrizzazione, e la figura del cerchio diventa protagonista nella sua pittura. Il Bauhaus viene privato delle sovvenzioni con la salita al potere dei conservatori, quindi i professori decidono di chiuderlo e di spostarsi a Dessau nel 1924. Nel 1926 viene pubblicato *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* nella collezione dei *Bauhaus Bücher*. Ma con l'ascesa dei nazisti al potere il Bauhaus viene chiuso definitivamente.

Con l'avvento di Hitler nel 1933, Kandinskij e la moglie decidono di lasciare la Germania e si trasferiscono a Neuilly-sur-Seine, appena fuori Parigi, in un

⁵ Citazione riportata in BRIGITTE HERMANN, *Biografia*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 258-265: p. 264.

appartamento in affitto trovato per loro da Marcel Duchamp. Il cosiddetto “periodo parigino” è contraddistinto da una situazione di grande isolamento per l’artista, che innova la sua pittura con raffigurazioni biomorfe ispirate al regno della biologia ma fatica ad inserirsi nel mondo culturale parigino.

Nonostante le difficoltà, Kandinskij continua a dipingere fino a giugno 1944 e si spinge a Neuilly il 13 dicembre dello stesso anno.

1.2 Le influenze culturali: immagini del folklore russo e della pittura su vetro bavarese

Nell’estate del 1889 il giovane Vasilij Kandinskij viene inviato nel governatorato di Vologda dalla Società Imperiale delle Scienze Naturali Antropologia ed Etnografia per studiare le credenze popolari e il diritto penale della popolazione russa dei Komi-Ziriani. Egli rimane molto colpito quando entra in un’izba, una tipica abitazione rurale, tanto da scrivere anni dopo nell’autobiografia *Sguardi sul passato*:

Fu in quelle strane izbe, che ebbi quella rivelazione miracolosa che in seguito sarebbe divenuto uno degli elementi più importanti del mio lavoro. Imparai a non guardare un quadro da fuori, ma a “penetrarlo”, e a vivere in esso. Ricordo perfettamente come mi fermai sulla soglia d’una di queste izbe, davanti a uno spettacolo inatteso. Il tavolo, le panche, la stufa enorme, gli armadi e le dispense, tutto era decorato di ornamenti variegati. Ai muri, delle stampe popolari che raccontavano di battaglie, di cavalieri, di una canzone, tutte in colori meravigliosi. Un angolo era tutto ricoperto di immagini sacre, e davanti c’era un lumicino rosso-caldo, come una stella, che sussurri misteriosamente, modesta e fiera. Quando entrai infine nella stanza, la pittura mi circondò, divenni parte di essa. [...] Spesso ho disegnato questi motivi ornamentali, non fissandomi tanto sui dettagli, ma dipingendo con tale vigoria che l’oggetto stesso si dissolveva nei quadri. [...] Per tanti anni ho cercato con tutte le mie forze di trovare il sistema, la tecnica d’introdurre lo spettatore nel quadro in modo che diventasse parte di esso.⁶

Dopo questo viaggio, Kandinskij inizia a collezionare icone e stampe popolari russe, dette *lubki*, che hanno una grande influenza sulla sua arte. Dal 1901 al 1907 egli lavora su temi russi e religiosi con un linguaggio cromatico che viene accostato alle tecniche del puntinismo e dell’arte musiva o alla tradizione popolare delle lacche a fondo nero di Palekh. Appartiene a questa fase la tempera *Vita variopinta* (fig. 1.1), che rappresenta una scena di vita russa. Sullo sfondo si vede una città murata su una collina, più avanti un cimitero, una battaglia e un giovane che rincorre una ragazza; in secondo piano si notano un cavallo bianco con un cavaliere e altri

⁶ VASILIJ KANDINSKIJ, *Sguardi sul passato* (1913), in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L’opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 266-279: p. 272.

personaggi, oltre ad uno scoiattolo e a un gatto. Tra le figure in primo piano spiccano un ragazzo che suona, un vecchio con una lunga barba verde e un fardello sulle spalle e una donna con il copricapo russo e un bambino in braccio con a fianco un ragazzo che prega. La vita umana che scorre davanti al colle è quindi scandita in tutte le sue fasi: c'è la morte, la lotta, l'amore, la maternità, la saggezza, la giovinezza e la vecchiaia. L'uomo anziano può rappresentare la figura leggendaria dell'ebreo errante oppure un mago, lo scoiattolo e il gatto sono considerati animali magici. La madre col bambino e il ragazzo vicino sono stati interpretati come Maria con Gesù e San Giovannino o come Zlata Baba, la "donna d'oro" madre del mondo nella mitologia popolare dell'Europa nord-orientale, rappresentata come una donna con in braccio un bambino e di fianco un ragazzo. In quest'opera, dunque, si intrecciano motivi della religione primitiva e motivi della religione cristiana.

Nel 1908 Kandinskij e la compagna Gabriele Münter passano l'estate a Murnau, dove entrano in contatto con la tradizione bavarese di dipingere sul vetro scene legate alla religione. Grazie a questi stimoli, una larga parte delle opere dipinte dall'artista nei suoi primi anni a Monaco rivela il suo interesse per i racconti popolari. La copertina stessa dell'almanacco *Der Blaue Reiter* (fig. 1.2), pubblicato nel 1912, contiene un motivo derivato dalle rappresentazioni popolari tedesche e russe di San Giorgio, simbolo romantico dell'eroe salvatore, come a suggerire che Kandinskij si identificasse in un cavaliere che combatte contro il drago del materialismo. Questa figura ricorda il dipinto su vetro di San Giorgio che egli eseguì l'anno precedente (fig. 1.3), a cui però sono stati tolti la lancia e lo scudo.

Vasilij realizza più di settanta dipinti su vetro durante la sua vita, ed espone tre di essi alla prima mostra del *Blauer Reiter* alla Galleria di Arte Moderna Thannhauser tra il 1911 e il 1912. Egli mira a trovare delle immagini da inserire nei propri dipinti che possano rappresentare la sua idea dello spirituale e della lotta tra forze benigne e maligne che segna la sua epoca. L'artista si rivolge quindi a rappresentazioni popolari dei miti della religione cristiana, provenienti soprattutto dal libro dell'*Apocalisse*. L'interesse verso questi temi è proprio anche del teosofista Rudolf Steiner (i cui scritti sono citati da Kandinskij ne *Lo spirituale nell'arte*), che riteneva che nell'*Apocalisse* fosse contenuta la chiave per comprendere l'universo. Inoltre, alcuni teosofisti e Simbolisti credevano nell'importanza del mito e della

leggenda folklorica come mezzo per raggiungere un ampio numero di individui, e non mancano anche esempi di pittori contemporanei a Vasilij interessati all'arte primitiva, come Matisse e Picasso.

È importante notare come molti motivi pittorici furono prima dipinti su vetro e solo successivamente su tela, come a suggerire che la pittura su vetro permettesse a Kandinskij una maggiore possibilità di sperimentazione funzionale alla creazione delle grandi composizioni su tela. Ad esempio, una delle prime opere su vetro, *Con il sole* (fig. 1.4), presenta molte affinità con il quadro *Piccole gioie* (fig. 1.5), dipinto tre anni dopo nel 1913. Nella versione su vetro sono riconoscibili distintamente, partendo da destra, una barca a tre remi tra i flutti, due torri o due personaggi e una coppia sdraiata, spesso legata da Kandinskij al Paradiso terrestre; procedendo verso l'alto si notano tre cavalieri, forse i cavalieri dell'Apocalisse, e al centro due monti, uno con la cittadella del materialismo che crolla e l'altro con la cittadella dello spirito, che invece resiste. In alto a sinistra, dietro i cavalieri, è presente un sole che si oppone alla nuvola nera a destra, posta dietro la cittadella della materia. Questi stessi elementi si ritrovano in *Piccole gioie*, dove nonostante il maggior grado di astrazione rimane marcato questo contrasto tra una parte positiva e luminosa del quadro ed una inquieta e drammatica, che rappresenta la lotta tra il Bene e il Male.

Anche la copertina de *Lo spirituale nell'arte* (fig. 1.6), pubblicato nel 1911, riporta un motivo apocalittico derivato dalle raffigurazioni folkloriche del Giudizio universale. Kandinskij ricorre a questi motivi in numerosi dipinti dal 1911 al 1913. Ad esempio, nell'acquerello del 1911 *Suono di trombe (La Grande resurrezione)* (fig. 1.7) si possono riconoscere una città circondata da mura, angeli con trombe e le saette del Giorno del Giudizio che ricordano immagini dei *lubki* russi, che Kandinskij collezionava, e delle Bibbie tedesche del XV secolo (si vedano ad esempio figg. 1.8-1.10). In questo tipo di raffigurazioni, infatti, si possono ritrovare le torri spezzate, i fulmini a zig-zag e gli angeli con le trombe che volano sopra una città murata. Anche *Composizione V* (fig. 1.11) è stata ispirata dal tema del Giudizio universale, ed è così importante per l'artista da essere inserita nell'almanacco. Nel *Quadro con bordo bianco* del 1913 (fig. 1.12), invece, ritroviamo nuovamente la lancia di San Giorgio nella diagonale bianca: Kandinskij suggerisce così che il ruolo

dell'artista sia quello di distruggere il materialismo per raggiungere la grande epoca dello spirito.

Nella già citata autobiografia *Sguardi sul passato*, pubblicata nel 1913, Kandinskij fa risalire l'origine della *Composizione VI* (fig. 1.13) ad un dipinto su vetro del 1911, raccontando come in esso avesse voluto rappresentare il Diluvio universale. Egli però voleva arrivare a rappresentare l'idea stessa della catastrofe eliminando il termine descrittivo "diluvio" e realizzando direttamente con forme e colori la sensazione provocata da esso. È quindi questo il lavoro che porta alla *Composizione VI*, dove si individuano ancora la pioggia in alto e la barca a tre remi in basso a sinistra, elemento ricorrente nei dipinti di Kandinskij legati al tema dell'Apocalisse.

Al tema del Giudizio e della Resurrezione rimandano anche altri due dipinti su vetro del 1911, *Ognissanti I* (fig. 1.14) e *Ognissanti II* (fig. 1.15). Nel primo sono raffigurati chiaramente un grande fiore ed una fenice, simboli della resurrezione, la farfalla simbolo dell'anima, il monte Golgota con il Crocifisso, la colomba con l'ulivo simbolo della pace dopo il diluvio, un cavaliere, un angelo che suona la tromba, una città murata e alcuni santi. Nel secondo è presente anche il carro di fuoco con cui il profeta Elia ascese al cielo e in basso a destra Simeone lo Stilita in piedi su una colonna, oltre al grande fiore, alla barca e all'angelo con la tromba. Entrambi questi dipinti rappresentano personaggi appartenenti alla tradizione della religione popolare russa e di quella cristiana, unite dall'abbraccio, al centro della composizione, tra Santo Stefano vescovo di Perm, che convertì al cristianesimo il popolo pagano, e i Komi-Ziriani, personificati dalla figura di sinistra con le scarpe e il copricapo tipici.

Nell'album *Klänge*, ovvero *Suoni*, pubblicato nel 1913, sono presenti poesie che evocano personaggi di racconti popolari o della religione, come il drago, Baba Yaga, Mosè o San Giovanni Nepomuceno, venerato in Baviera. I temi trattati sono legati alle esperienze interiori dell'uomo, alla vita degli animali e al ciclo delle stagioni. Le incisioni su legno procedono gradualmente dal figurativo all'astratto, seguendo in parallelo il passaggio delle poesie dal profano al sacro. L'incisione più significativa dell'album è *Grande resurrezione* (fig. 1.16), che riprende alcuni elementi dell'acquerello *Suono di trombe* e del dipinto su vetro omonimo (fig.

1.17), dedicati al tema del Giudizio universale. La figura in basso a destra rappresenterebbe Giovanni Battista con la testa decapitata che protegge la schiera degli eletti; più in alto si può identificare la collina con la città degli uomini in rovina. A sinistra di essa si nota la Madonna che stende il velo sui battezzati immersi nel fiume Giordano, rappresentato all'antica come un vecchio supino. Il velo della Vergine è un tema tradizionale dell'iconografia ortodossa e rimanda all'apparizione di Maria presso la Chiesa delle Blacherne a Costantinopoli, dove ella stese il suo manto sopra i fedeli in preghiera. Il demonio è raffigurato in basso a sinistra come un drago serpente. In questa zona dell'incisione è presente anche un rimando alla resurrezione di Lazzaro: si può riconoscere una sagoma simile ad una collina con un sepolcro da cui esce un morto. Nella parte superiore della scena si trovano invece l'angelo che suona la tromba, l'aquila che annuncia sventure ed il cavaliere presenti nell'*Apocalisse* di San Giovanni. Questa immagine rappresenta quindi la fine del mondo come vittoria del Bene sul Male e sulla morte attraverso la salvezza divina e il Paradiso, evocato dal fiore nell'angolo in basso a sinistra. Secondo Kandinskij, l'arte stessa avrebbe una funzione profetica e di salvezza per l'umanità, svelando verità interiori e innalzando l'animo umano, e dunque il compito dell'artista sarebbe quello di portare la società ad un livello spirituale superiore.

CAPITOLO II

TRA PITTURA E MUSICA

2.1 Riferimenti musicali ne *Lo spirituale nell'arte* e *Prométhée, le poème du feu* di Aleksandr Skrjabin

L'intera corrispondenza di Vasilij Kandinskij, i suoi scritti teorici e anche i titoli dei suoi quadri provano la continua presenza della musica nella sua vita e di conseguenza nella sua arte. Kandinskij, che da bambino aveva studiato pianoforte e violoncello grazie all'esempio del padre, musicista a sua volta, racconta che uno degli stimoli alla teorizzazione di un'affinità tra pittura e musica fu l'ascolto nel 1898 del *Lohengrin* di Richard Wagner. Nell'autobiografia *Sguardi sul passato* egli infatti scrive:

Mi sembrava che una particella della mia Mosca-di-fiaba visse già, in qualche modo, sulla tela. Fu nel *Lohengrin* che sentii, attraverso la musica, l'incarnazione e l'interpretazione suprema di questa visione. I violini, i contrabbassi, e soprattutto gli strumenti a fiato, creavano nella mia percezione tutta l'intensità di quell'ora del tramonto. Linee rabbiose, folli, si disegnavano davanti a me. Non osavo ammettere a me stesso che Wagner avesse descritto musicalmente la "mia" ora. Mi divenne perfettamente chiaro però, che l'arte possedeva in generale una potenza assai maggiore di quanto pensassi, e che la pittura era capace di esprimere la medesima intensità della musica.⁷

Kandinskij afferma dunque che questa musica gli suggerì associazioni con i tramonti di Mosca,

quell'ora che è stata e sarà sempre la più splendida della giornata moscovita. Arriva quando il sole è già basso e ha raggiunto quel massimo d'intensità che ha rincorso per tutto il giorno. Questo momento non dura a lungo: pochi minuti dopo la luce diventa rossiccia per la tensione, sempre più calda e scura. Il sole fonde Mosca in un tutto, che risuona come una singola potente nota che scuote l'anima con la sua forza. Ma la bellezza di quell'ora non sta solo in questa rossa unità. È solo l'ultimo accordo della sinfonia, che svolge su ogni tonalità una vita superiore, e al quale tutta Mosca risponde, come al "fortissimo" di un'orchestra enorme. Le case e le chiese sono rosa, lillà, bianche, azzurre, celesti, verde-pistacchio, rosso-fuoco: e ognuna vive come una canzone allegra; l'erba è d'un verde rabbioso, gli alberi frusciano in tono basso, la neve canta su mille accordi, l'allegretto dei rami spogli e dei ramoscelli, il rosso anello silenzioso, irremovibile delle mura del Cremlino, e sopra, altissimo, simile al grido trionfante, trascendentale di un alleluja, la sagoma bianca, lunga, severa, snella di Ivan il Grande, il campanile del Cremlino. E sul lungo collo, esteso nel cielo con un'eterna nostalgia, la testa dorata della cupola, che appare, tra tutte le altre che la circondano, d'oro, d'argento, screziate di stelle, come il sole di Mosca.

⁷ VASILIJ KANDINSKIJ, *Sguardi sul passato* (1913), in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 266-279: p. 269.

Nella mia giovinezza, dipingere questa scena mi pareva fosse la massima felicità, la più irraggiungibile per un artista.⁸

Kandinskij nota come l'ascolto della musica provochi in lui associazioni con la pittura e viceversa come la realtà stessa sia portatrice di suoni e di armonia. La città di Mosca è il suo «diapason pittorico»⁹, un punto di riferimento per tutta la sua arte, che rappresenterà più volte nel corso della propria vita.

In una lettera indirizzata al compositore Arnold Schönberg datata al 1911, egli spiega la ragione dell'importanza che la musica ha per lui: «i musicisti sono davvero fortunati (seppure solo relativamente) a disporre di un'arte così evoluta. Arte vera, che può permettersi il lusso di rinunciare in pieno a ogni funzione puramente pratica. Per quanto tempo ancora la pittura dovrà attendere questo momento? Anch'essa ne ha il diritto (= il dovere): il colore, la linea in sé e per sé – quale forza e sconfinata bellezza posseggono questi mezzi pittorici!»¹⁰. Kandinskij propone la musica come arte da imitare perché è la più astratta e non imita il mondo esterno, e quindi può fungere da guida alla pittura insegnandole come usare colori, linee e forme in sé. Essa si dedica «non alla riproduzione di fenomeni naturali, ma piuttosto all'espressione dell'anima dell'artista, sotto forma di suoni»¹¹.

Le prime bozze per *Lo spirituale nell'arte* risalgono al 1904 e hanno a che fare con la relazione dei colori con i suoni. Kandinskij tuttavia non è il primo a riflettere su una possibile associazione tra essi. Già Aristotele, nel IV secolo a.C., aveva scritto in *Del senso e dei sensibili* che i colori, come gli accordi dei suoni, stanno in relazione tra loro attraverso delle proporzioni numeriche, e che «i colori espressi in numeri semplici, come gli accordi dei suoni, par che siano i colori più gradevoli»¹². Il colore era presente anche nel sistema di notazione musicale introdotto dal monaco Guido d'Arezzo all'inizio dell'XI secolo, dove veniva tracciata una linea rossa sopra il testo ad indicare il Fa. Ogni neuma sopra questa linea corrispondeva ad una nota con un'altezza maggiore, mentre ogni neuma sotto di essa indicava una nota

⁸ *Ivi*, p. 268.

⁹ *Ivi*, p. 278.

¹⁰ Vasilij Kandinskij in una lettera ad Arnold Schönberg datata 9 aprile 1911, in Jelena Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 12.

¹¹ VASILIJ KANDINSKIJ, *L'anima della pittura. Discorsi sulla spiritualità dell'arte* (1911), Acireale Roma, Gruppo Editoriale Bonanno Srl, 2020, p. 34.

¹² ARISTOTELE, *Del senso e dei sensibili*, in *Piccoli trattati di storia naturale*, in *Aristotele. Opere*, Vol. 4, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994, pp. 193-236: p. 206.

più grave. Successivamente venne tracciata sopra di essa una linea gialla ad indicare il Do (si veda fig. 2.1).

Nel 1734 il gesuita francese Louis Bertrand Castel (1688-1757) progettò un clavicembalo oculare, uno strumento concepito per dare piacere alle orecchie e agli occhi attraverso l'unione simultanea di suoni e colori. Secondo Castel, infatti, essi hanno le stesse caratteristiche: la natura ondulatoria e l'essere fenomeni vibrazionali, la propagazione rettilinea ed il cambiamento di direzione a causa della riflessione e della rifrazione. Egli definiva il suono fuggitivo e volatile, rimproverando alla pittura la staticità: i colori sono separati e fissi, non si muovono e non si mescolano. La combinazione mutevole dei colori generata dal *clavecin oculaire* aveva quindi lo scopo di far dimenticare questo difetto della pittura unendo il piacere visivo a quello uditivo del clavicembalo. Castel associò i tre colori primari all'accordo perfetto di Do maggiore, costituito da un intervallo di terza maggiore (Do-Mi) e da uno di terza minore (Mi-Sol) sovrapposti: il blu corrisponde al Do, il giallo al Mi, il rosso al Sol. Mescolando blu e giallo e poi blu e rosso abbiamo i colori secondari verde e viola, corrispondenti al Re e al La. La scala di Do maggiore, quindi, sarebbe così costituita:

DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
blu	verde	giallo	fulvo	rosso	viola	violaceo	blu
(aurora)							

Come si può notare, ogni semitono (Mi-Fa e Si-Do) corrisponde ad un colore intermedio, perciò la scala cromatica comprenderà Do# come céladon, Re# come oliva, Fa# come arancione, Sol# come cremisi e La# come agata. Secondo le fonti, nel *clavecin oculaire* l'illuminazione sarebbe stata generata dal sole che passando attraverso alcuni vetri colorati avrebbe proiettato i colori. Nel 1748, Johann Gottlob Krüger pubblica un progetto concreto di clavicembalo oculare adottando la scala musicale di Do maggiore e quella dei colori di Isaac Newton, che mette in relazione le tonalità cromatiche con le differenze di lunghezza

di un monocordo che suona i toni di un'ottava¹³. Nella cassa del clavicembalo sono disposte a semicerchio alcune candele: ogni fiamma si trova nel fuoco di uno specchio sferico concavo, ha davanti una piccola finestra di vetro colorato e viene riflessa da una lente di vetro convessa; la luce passa poi attraverso un'apertura circolare. Ad ogni nota corrisponde la fiamma di una candela, di conseguenza ogni tasto del clavicembalo pizzica una corda e mette in azione un vetro colorato. Le luci colorate proietterebbero quindi su una parete un semicerchio di diversi colori (si veda fig. 2.2).

La possibilità di estendere il piacere della musica anche agli altri sensi affascinò altri studiosi in vari continenti: nel 1876-1877 negli Stati Uniti viene brevettata una pianola con i quattro tasti La-Re-Fa-La dotata di finestrelle da cui vengono proiettati i colori. Qualche anno più tardi, Alexander Wallace Rimington brevetta il *colour organ*, dotato di una tastiera che proietta i colori, paragonando le frequenze di ogni nota della scala musicale cromatica a quelle dei colori.

L'idea di Castel è simile anche a quella alla base di *Prométhée, le poème du feu*, *op. 60* di Aleksandr Skrjabin, composizione sinfonica in un unico movimento per pianoforte, orchestra, coro, organo e *clavier à lumières* scritta nel 1911. Aleksandr Skrjabin (1872-1915) fu un pianista e compositore russo, formatosi al Conservatorio di Mosca, che si esibì in concerti di successo in Russia, a Parigi, a Bruxelles e in altre città europee. Dal 1898 al 1903 insegnò pianoforte al Conservatorio di Mosca, e si trasferì in seguito in Europa occidentale e negli Stati Uniti, per tornare definitivamente a Mosca nel 1910. Durante quegli anni si avvicinò a Richard Wagner, affascinato dalla sua concezione del superuomo, e agli esponenti della decadenza letteraria russa, da cui fu molto influenzato nella sua attività compositiva. Verso il 1905 si interessò alle filosofie orientali, che riecheggiano nelle sue ultime opere. Secondo l'interpretazione teosofica della sua

¹³ Secondo la scala pitagorica, ripresa da Isaac Newton nel trattato *Ottica*, dividendo con un ponticello il monocordo in due parti uguali si ottiene lo stesso suono superiore di un'ottava. Dividendo poi il monocordo in 8/9, 5/6, 3/4, 2/3, 3/5, 9/16 si ottengono suoni che stanno rispetto alla nota del monocordo a distanza di un intervallo di tono, terza minore, quarta, quinta, sesta maggiore e settima minore. Questo è possibile perché spostando il ponticello cambia la lunghezza della parte di monocordo che viene messa in vibrazione e dunque si genera un suono con una frequenza diversa. Gli strumenti musicali a corda, come ad esempio violino e chitarra, usano questo principio: le dita della mano sinistra del musicista, infatti, premono la corda sulla tastiera facendone vibrare solo la parte corrispondente alla nota da eseguire.

composizione *Prométhée, le poème du feu*, il pianoforte rappresenterebbe l’Uomo o il microcosmo, l’orchestra il Cosmo o il macrocosmo. Prometeo, portatore di luce, impersonerebbe invece l’energia creativa degli uomini consapevoli della loro individualità. La corrispondenza musica-colore¹⁴ segue in quest’opera il circolo delle quinte, costituito dalle tonalità disposte in un cerchio, ed è completata da un accostamento agli stati d’animo:

DO	→	rosso	→	volontà umana
SOL	→	rosa-arancione	→	gioco creativo
RE	→	giallo	→	gioia
LA	→	verde	→	materia
MI	→	bianco-azzurro	→	sogno
SI/DO \flat	→	come MI	→	contemplazione
FA#/SOL \flat	→	blu vivo	→	creatività
RE \flat /DO#	→	viola	→	volontà dello spirito creatore
LA \flat	→	viola porpora	→	movimento dello spirito nella materia
MI \flat e SI \flat	→	grigio acciaio	→	umanità
FA	→	rosso bruno	→	diversificazione del volere

Skrjabin annotò nella partitura un rigo a sé stante in chiave di violino per il *clavier à lumières*, che avrebbe dovuto generare i colori corrispondenti all’armonia del brano, ma non spiegò come realizzare questa parte. Aleksandr Mozer creò una macchina dotata di dodici lampadine disposte circolarmente su un supporto di legno che si accendevano con dei pulsanti, ma questo oggetto era troppo rudimentale, e perciò la prima esecuzione a Mosca nel 1911 si svolse senza luci. Alcune fonti affermano che i colori dovevano essere mostrati su uno schermo posto davanti al pubblico, mentre altre riferiscono che i colori avrebbero dovuto inondare l’intera sala da concerto. Il tentativo sinestetico alla base del *Prométhée* avrebbe dovuto

¹⁴ Si riporta qui la corrispondenza tra suoni e colori descritta dal compositore e musicologo russo Leoníd Leonídovič Sabaneev in un articolo sulla rivista «Múzyka», Mosca, gennaio 1911, n. 9, p. 199, citato nella nota scritta da Vasilij Kandinskij e Franz Marc in LEONÍD SABANEEV, *Il «Prometeo» di Skrjabin* (1912), in Klaus Lankheit (a cura di), *Il cavaliere azzurro / Wassily Kandinsky, Franz Marc*, Milano, SE, 1988, pp. 97-113: p. 103.

giungere alla piena realizzazione in *Mysterium*, l'ultima opera incompiuta di Skrjabin, che prevedeva corrispondenze percettive tra elementi musicali, coreografici e drammatici, illuminazioni cromatiche e profumi sparsi all'interno di una sorta di tempio emisferico.

Nel frattempo, Henri Rovel aveva pubblicato nel 1908 *Les Lois d'harmonie de la Peinture et de la Musique sont les mêmes*, dove presentava i risultati delle indagini fisiche riguardanti la corrispondenza colore-suono. Secondo la sua teoria, i principi armonici della musica sono gli stessi che governano la pittura, in quanto i colori, i suoni e tutte le sensazioni di armonia sono il risultato di vibrazioni, e dunque le leggi che regolano la percezione acustica e quella visiva sono le stesse. Tuttavia, l'occhio e l'orecchio reagiscono a diverse lunghezze d'onda: il primo percepisce quelle corte, il secondo quelle lunghe; in questo modo gli ambiti di competenza di ciascuno di essi sono ben distinti. Il rapporto tra suoni e colori continua ad essere di grande interesse per gli artisti durante tutto il corso del Novecento. Paul Schiavo, infatti, scrive che il compositore francese Olivier Messiaen (1908-1992) descrisse il suo *Pezzo per pianoforte e quartetto d'archi*, scritto nel 1991, come una corrispondenza tra suono e colore; Messiaen stesso affermava di vedere colori mentre ascoltava musica e, viceversa, di sentire che alcuni colori gli suggerissero delle armonie. Egli cercava quindi di tradurre le tonalità cromatiche in musica.

Vasilij Kandinskij conosceva la musicologa e teosofa russa Alexandra Zacharina-Unkovskaya, che aveva costruito una scala che collegava la vibrazione dei suoni e la vibrazione dei colori per aiutare i bambini ad imparare le melodie, e la nomina ne *Lo spirituale nell'arte*. In quest'opera, pubblicata nel 1911, anche Kandinskij istituisce un parallelismo tra colori e strumenti musicali: «in musica un blu chiaro è come un flauto, un blu più scuro come un violoncello; un blu ancora più scuro un contrabbasso tonante; e il blu più scuro di tutti, un organo»¹⁵. «In musica il verde assoluto è rappresentato dalle placide note medie di un violino»¹⁶; il bianco è un silenzio «fecondo di possibilità»¹⁷, come le pause che interrompono

¹⁵ VASILIJ KANDINSKIJ, *L'anima della pittura. Discorsi sulla spiritualità dell'arte* (1911), Acireale Roma, Gruppo Editoriale Bonanno Srl, 2020, p. 58.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 60.

la melodia in musica. Il nero è una pausa finale dopo la quale «ogni continuo della melodia appare come l'alba di un nuovo mondo»¹⁸; «in musica, il rosso è il suono delle trombe, forti, dure e risonanti»¹⁹. Infine, il viola «è un corno inglese, oppure può equivalere alle note basse degli strumenti a fiato (per esempio un fagotto)»²⁰. La differenza tra la teoria di Kandinskij e quella di Skrjabin consiste nel fatto che mentre il compositore associa i singoli colori alle note della scala musicale, mettendo in relazione tonalità cromatiche e altezze, il pittore paragona i colori al timbro proprio di ogni strumento musicale, prendendo dunque in considerazione un altro aspetto del fenomeno sonoro. Non è semplice stabilire se Kandinskij conoscesse in maniera approfondita l'opera di Skrjabin, a cui fa riferimento in una nota de *Lo spirituale nell'arte*, negli anni di stesura del testo; probabilmente l'affinità tra le due teorie è riconducibile più ad un diffuso clima culturale che ad un'influenza reciproca. L'idea di porre i colori in relazione con i timbri degli strumenti è più vicina alle intuizioni del fisico Johann Leonhard Hoffmann, pubblicate nel 1786 all'interno del saggio *Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt und der Farbenlehre insbesondere*. Secondo Hoffmann, infatti, la luce sarebbe associabile al suono, l'oscurità al silenzio, l'indaco al violoncello, il blu oltremare alla viola e al violino, il verde alla voce umana, il giallo al clarinetto, il rosso vivo alla tromba, il rosso-rosa all'oboe, il rosso cremisi al flauto traverso, il porpora al corno da caccia, il violetto al fagotto, la preparazione della tavolozza del pittore all'accordatura degli strumenti e così via. È interessante notare come sia Kandinskij che Hoffmann associno il nero al silenzio, il rosso alla tromba, il viola al fagotto e il blu al violoncello, mostrando dunque una sensibilità simile verso il suono di questi strumenti.

Per Kandinskij, «i suoni musicali agiscono direttamente sull'anima e in essa trovano un'eco perché la musica è una qualità innata dell'uomo»²¹, mentre la pittura ha a disposizione due strumenti: il colore e la forma. Essi quindi sono i mezzi con cui l'artista può toccare l'animo umano: «l'artista è la mano che, suonando questo o quel tasto (ovvero la forma) colpisce l'animo umano in un modo piuttosto che in

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 61.

²⁰ *Ivi*, p. 63.

²¹ *Ivi*, p. 41.

un altro»²². La simbologia dei colori proposta da Kandinskij non è basata su leggi fisiche o sulla psicologia, perché «qualsiasi parallelo tra il colore e la musica può essere solo relativo. Così come un violino può generare diverse sfumature tonali, allo stesso modo il giallo possiede delle sfumature che possono essere espresse da vari strumenti. Tuttavia, nel fare tali paralleli sto supponendo in ogni caso un tono puro di colore o suono, invariato da vibrazioni, interferenze ecc.»²³. Dunque Kandinskij riconosce che le associazioni da lui proposte non sono basate su un criterio oggettivo, perché «le sfumature del colore, come quelle dei suoni, sono composte da una trama molto più sottile e sono in grado di risvegliare nell'anima delle emozioni troppo complesse per essere descritte a parole. Di certo, ogni tonalità potrebbe trovare una qualche espressione in parole, ma risulterebbe sempre incompleta, e la parte che le parole non riuscirebbero ad esprimere non sarà irrilevante, ma piuttosto rappresenterà il cuore della sua esistenza»²⁴.

Derivati dal linguaggio musicale sono anche i titoli *Impressione*, *Improvvisazione* e *Composizione*, usati da Kandinskij per alcuni suoi quadri, ad indicare un minore o maggiore allontanamento dal dato naturale che ha ispirato l'opera. L'*impressione* è un dipinto che nasce dall'osservazione del mondo e rappresenta il dato esteriore che ha colpito il pittore; l'*improvvisazione*, al contrario, trae ispirazione dall'interiorità, da processi inconsci, sogni, visioni, suggestioni. La *composizione*, infine, è sospesa tra la visione esteriore e quella interiore, e quindi tra conscio e inconscio. Il termine "composizione" indica sia il genere più alto dei dipinti di Kandinskij, sia lo sforzo costruttivo alla base di un quadro. Il pittore suddivide la composizione in due gruppi principali, uno melodico e uno sinfonico: il primo è caratterizzato da una forma semplice e geometrica, il secondo da una forma più complessa e non immediata.

2.2 Riferimenti musicali in *Punto, linea, superficie*. Contributo all'analisi degli elementi pittorici

Come si è visto fin qui e come si mostrerà ancora nel capitolo successivo, la rappresentazione del suono in pittura riveste un ruolo principale nell'opera e nel

²² *Ivi*, p. 43.

²³ *Ivi*, nota 36 a p. 57.

²⁴ *Ivi*, p. 64.

pensiero di Vasilij Kandinskij. Al Bauhaus di Weimar egli riflette sulla teoria della pittura e scrive il saggio *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, edito a Monaco di Baviera nel 1926 all'interno della collana dei *Bauhaus Bücher*. In questo testo studia gli elementi formali del lessico visivo e individua nella notazione musicale un sistema efficace per la riproduzione grafica del suono. Con l'aiuto del direttore d'orchestra Franz von Hößlin realizza anche alcuni tentativi di trasposizione di ritmi e melodie musicali (in particolare del noto tema iniziale della *Quinta sinfonia* di Ludwig van Beethoven) in punti di grandezza variabile a seconda della loro importanza espressiva. In questo scritto egli compie quindi un'operazione inversa rispetto a *Lo spirituale nell'arte*: invece di trasferire i termini musicali nella pittura, va alla ricerca degli elementi centrali della pittura (il punto e la linea) nelle altre arti, in particolare nella musica. Quest'ultima costituisce un modello per la pittura anche per la sua notazione, nella quale semplici linee e punti trasmettono in un linguaggio chiaro all'occhio addestrato i fenomeni sonori più complessi. Questa concisione e semplicità sono proprietà spesso ricercate anche dalle altre arti: infatti, pittura e danza aspirano ad avere una "notazione" propria.

Durante gli anni al Bauhaus, la pittura di Kandinskij subisce un cambiamento. I dipinti eseguiti a Weimar sono caratterizzati infatti da un'attenzione verso i colori freddi e verso figure come cerchio, angolo, linee curve e rette, accostabili al lessico musicale, costituito anch'esso da cerchi e linee (si veda *Composizione VIII* in fig. 2.3). La figura del cerchio diventa dominante all'interno dei dipinti di Kandinskij dal 1925 in poi, sostituendo il cavaliere (si veda ad esempio *Accento in rosa* in fig. 2.4): «il cerchio è un legame con il cosmico, ma io l'adoro come forma – è la forma più modesta, ma si afferma con prepotenza, è precisa ma variabile, è stabile e instabile allo stesso tempo, è silenziosa e sonora al tempo stesso, è una tensione che porta in sé infinite tensioni»²⁵. Kandinskij afferma inoltre: «oggi amo il cerchio come prima amavo il cavallo, e forse più, perché nel cerchio trovo maggiori possibilità interiori [...] nei miei quadri ho raccontato molte cose nuove sul cerchio, ma teoricamente posso dire ancora molto poco su di esso, nonostante tutti i miei

²⁵ Citazione riportata in EVA DI STEFANO, *Kandinskij*, in «Art e Dossier», Inserto redazionale allegato al n. 36 settembre 2008, Firenze - Milano, Giunti Editore S.p.A., 2008, p. 43.

sforzi [...] esso reagisce alle pressioni dello spazio circostante, riunisce il fuori e il dentro»²⁶.

In *Punto, linea, superficie* Kandinskij afferma che il punto pittorico assomiglia ai brevi colpi di timpano o di triangolo nella musica perché non è caratterizzato dall'elemento temporale: infatti, il tempo necessario per la sua percezione è ridotto al minimo perché non ha un'estensione sulla superficie²⁷. Ma «nella *musica* si possono produrre punti con strumenti di ogni specie (specialmente strumenti a percussione)»²⁸: dunque, questa figura non è associata solamente al timpano e al triangolo ma ad ogni strumento che può produrre un suono con una durata limitata nel tempo.

Per la maggior parte gli strumenti musicali sono di carattere lineare. L'altezza del suono dei diversi strumenti corrisponde alla larghezza della linea: una linea molto sottile è creata dal violino, dal flauto, e dall'ottavino: una linea leggermente più grossa, dalla viola e dal clarinetto: e si giunge, con gli strumenti bassi, a linee sempre più larghe fino ai suoni più profondi del contrabbasso o della tuba.²⁹

Nelle righe riportate, Kandinskij afferma che la maggior parte degli strumenti musicali è di carattere lineare e associa ad ognuno di essi una linea il cui spessore è determinato dalla sua estensione, che può comprendere le note acute o gravi. Questi strumenti sono quindi diversi dagli strumenti a percussione e dal pianoforte, che egli considera legati alla figura pittorica del punto piuttosto che alla linea per la loro capacità di produrre suoni di brevissima durata. In un passo successivo, inoltre, Kandinskij scrive che «oltre alla larghezza, anche il timbro (colore) della linea viene generato dal timbro dei diversi strumenti. L'organo è uno strumento tipico della linea, come il pianoforte è uno strumento tipico del punto»³⁰. Il pittore ha già espresso le corrispondenze tra colori e strumenti musicali ne *Lo spirituale nell'arte*, di cui *Punto, linea, superficie* si propone come prosecuzione³¹. Possiamo interpretare la diversa caratterizzazione di organo e pianoforte come una distinzione basata sull'emissione del suono: nell'organo a canne il suono si mantiene continuo

²⁶ *Ivi*, pp. 43-44.

²⁷ WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* (1926), Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1968, p. 30.

²⁸ *Ivi*, p. 42.

²⁹ *Ivi*, p. 107.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Si veda *Prefazione dell'Autore* in WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* (1926), Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1968, pp. 3-4: p. 3.

grazie all'alimentazione dell'aria tramite i mantici, che producono una pressione costante, mentre nel pianoforte ha una durata molto più breve perché le corde vengono messe in vibrazione con i martelletti. Dunque, quando un organista preme un tasto, l'intensità sonora viene mantenuta costante fino a che egli non rilascia la nota, mentre un pianista che vuole prolungare la durata del suono deve ribattere il tasto. Per questo motivo, l'organo produce una linea melodica composta da suoni più "legati" tra loro, invece il pianoforte genera suoni più "separati", assimilabili a punti nello spazio, nonostante essi possano essere prolungati nel tempo grazie al pedale di risonanza.

Kandinskij scrive poi che «le diverse intensità dal pianissimo al fortissimo possono trovare la loro espressione nella maggiore o minore nitidezza della linea, oppure nel suo grado di luminosità. La pressione della mano sull'archetto corrisponde perfettamente alla pressione della mano sulla matita»³². Egli paragona quindi la mano dell'artista, la cui pressione sulla matita genera una linea più o meno nitida, alla mano destra di un violinista (o di un altro suonatore di strumento ad arco), che può produrre un suono più o meno forte calibrando la pressione esercitata sull'archetto.

La grafia musicale oggi in uso – la scrittura con note – non è altro che una diversa combinazione di punto e linea. Il tempo, invece, è indicato in base al colore del punto (ma in ogni caso solo per il bianco e nero, il che però comporta anche una restrizione nei mezzi) e al numero di code delle note musicali (linee). Anche l'altezza del suono è indicata linearmente, su una base di cinque linee orizzontali.³³

Kandinskij fa riferimento al fatto che la durata delle note musicali è determinata in partitura dal colore (bianco per le note più lunghe e nero per le note più brevi) del cerchietto che le compone, detto "testa", e dal numero di code presenti sul gambo: maggiore è il numero delle code di una nota e minore è la sua durata. Inoltre, l'altezza di un suono è identificata in base alla sua posizione nel pentagramma, composto da cinque linee orizzontali parallele ed equidistanti. Quando la nota è molto acuta o molto grave, e dunque si posiziona sopra o sotto il pentagramma, vengono scritti dei tagli addizionali sopra, sotto o sulla testa, ovvero dei frammenti di linee che sono la prosecuzione virtuale dei righi del pentagramma. Dunque, come

³² WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* (1926), Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1968, p. 108.

³³ *Ibidem*.

afferma Kandinskij, il lessico musicale è davvero composto interamente da linee e punti (si veda fig. 2.5).

«La generale armonicità di una *composizione* può quindi essere costituita da alcuni complessi che si spingono fino al massimo del contrasto. Questi contrasti possono anche avere un carattere disarmonico, e nondimeno il loro giusto uso non agirà negativamente, ma positivamente sull'armonia generale ed eleverà l'opera alla sua più alta essenza armonica»³⁴. Questa descrizione di composizione pittorica, la cui armonia è prodotta anche dai contrasti, può essere accostata alla forma-sonata, un principio compositivo musicale fondato sull'organizzazione degli elementi armonico-tonali e tematici che si succedono nel tempo secondo una strategia fatta di tensioni e risoluzioni di rapporti di contrasto. La forma-sonata viene teorizzata tra Settecento e Ottocento come una forma bitematica-tripartita: un movimento di una sonata, di un concerto, di un quartetto o di una sinfonia è costituito da Esposizione, Sviluppo e Ripresa, all'interno dei quali sono presenti due temi musicali principali. Il contrasto tra la tonalità del Primo e del Secondo tema nell'Esposizione viene risolto nella Ripresa, dopo che nello Sviluppo la tensione è giunta all'apice attraverso un allontanamento dal contesto armonico dell'Esposizione. Pur presentando questi contrasti, la forma-sonata è una struttura estremamente organica e coerente usata molto frequentemente nella storia della musica tra Settecento e Ottocento; essa, quindi, è simile ad una composizione pittorica in cui le tensioni influiscono positivamente sull'armonia generale del quadro.

Vasilij Kandinskij, con l'aiuto di Franz von Hößlin, realizza alcune trasposizioni di qualche battuta della *Quinta sinfonia* di Ludwig van Beethoven in punti di grandezza variabile a seconda dell'importanza espressiva della nota corrispondente (fig. 2.6). In questo lavoro possiamo notare come i punti vengano disposti nello spazio più in alto o più in basso in base all'altezza delle note e come le linee tratteggiate simboleggino la durata prolungata del suono. I punti di grandezza maggiore vengono associati a note più lunghe e significative, come ad esempio quelle che compongono la cadenza riportata in fig. 2.6 in basso a sinistra. Una linea ondulata è usata invece per rappresentare la melodia del tema suonato dai violini

³⁴ *Ivi*, p. 106.

alle battute 63-66, ricalcando l'altezza delle note nella partitura tramite il suo movimento verso l'alto o verso il basso.

«La musica, che non ha fini pratici (a prescindere dalla marcia e dal ballo) e che, fino a oggi, si prestava solo alla creazione di opere astratte, possiede da lungo tempo la sua teoria, una scienza forse un po' unilaterale fino a questo momento, ma in costante sviluppo»³⁵. Questa frase ribadisce quindi come lo scopo del testo di Kandinskij sia quello di dividere la pittura nei suoi elementi fondamentali per giungere alla costruzione di un sistema e di una teoria simile a quella musicale, dando una base “scientifica” ai rapporti tra forma e colore.

³⁵ *Ivi*, p. 9.

CAPITOLO III

IL RAPPORTO CON ARNOLD SCHÖNBERG

3.1 Arnold Schönberg. La vita e le opere

Arnold Schönberg è un compositore austriaco nato a Vienna il 13 settembre 1874. Egli studia da autodidatta il violino e il violoncello e si accosta successivamente alla composizione, aiutato dall'amico Alexander von Zemlinsky. A causa delle difficoltà finanziarie della famiglia, dal 1891 al 1895 è costretto ad impiegarsi in banca. Nel 1899 compone il *Sestetto per archi op. 4 Notte trasfigurata*. Sposa Mathilde von Zemlinsky e si trasferisce a Berlino, dove lavora nel campo della musica "leggera" e dell'operetta, dirigendo l'orchestra del cabaret Überbrettl. Nel 1902 conosce Richard Strauss e grazie a lui ottiene una cattedra al Conservatorio Stern. Nel 1903 ritorna a Vienna per dedicarsi all'insegnamento; tra i suoi allievi figurano Alban Berg e Anton Webern. Conosce Gustav Mahler e compone *Pelleas und Melisande*. Tra il 1907 e il 1908 compone il *Secondo quartetto per archi op. 10* e il dramma teatrale *Erwartung*. Compone i *Tre pezzi per pianoforte op. 11* e inizia a lavorare al dramma con musica *La mano felice*. Prosegue in seguito l'attività didattica all'Accademia Musicale di Vienna e nel 1911 pubblica il *Trattato di armonia*. In autunno si trasferisce a Berlino, dove riprende l'insegnamento al Conservatorio Stern. Nel 1912 compone il *Pierrot lunaire* ed espone quattro quadri alla mostra del *Blauer Reiter*; nell'almanacco vengono pubblicati il suo articolo *Il rapporto con il testo* e la partitura di *Germogli del cuore*. Viene arruolato durante la guerra e interrompe dunque la composizione fino al 1923, dopo aver fondato l'Associazione per le rappresentazioni musicali private nel 1918. Nello stesso anno dà alle stampe il *Metodo della musica dodecafonica* e affronta la morte della moglie Mathilde. Nel 1924 sposa Gertrud Kolisch. Succede a Ferruccio Busoni come professore di composizione all'Accademia Prussiana delle Arti di Berlino. Essendo di origini ebraiche, con l'ascesa al potere di Hitler si trasferisce in Spagna, in Francia e poi negli Stati Uniti, dove insegna prima al Malkin Conservatory di Boston, successivamente a New York e dal 1936 al 1944 all'Università di Los Angeles. Colpito da una grave malattia nel 1946, con la vista

indebolita e la salute malferma, continua fino alla fine il suo lavoro di approfondimento della teoria, per spegnersi il 13 luglio 1951.

All'inizio della propria attività compositiva, Arnold Schönberg segue una via intermedia tra Wagner e Brahms, dai quali però ben presto si allontana per aprirsi alle influenze delle correnti musicali europee d'avanguardia. Negli ultimi anni dell'Ottocento scrive composizioni nelle quali introduce alcuni accordi vaganti, che cioè vanno al di là dei confini della tonalità, introducendo una novità in ambito armonico. In questo modo la musica può esprimere un lato profondo dell'essere umano, non più comunicabile attraverso il linguaggio artistico tradizionale. Un esempio di una composizione di questo tipo è il *Lied op. 2 no. 1 Erwartung* del 1899, dove le tonalità cromatiche a cui fa riferimento il testo poetico vengono associate in musica ad accordi diversi. Schönberg traduce in musica la sonorità delle prime parole del testo, emancipando quindi la musica dall'obbligo di rappresentare qualcosa di reale. Il compositore, dunque, fa quello che farà successivamente anche Kandinskij con le forme e i colori, emancipandoli dalla figuratività.

Arnold Schönberg diventa un caso pubblico tra il 1907 e il 1909, quando tiene alcuni concerti scandalo che portano critiche violente al suo forzare i fondamenti musicali del sistema tonale e provocano forti reazioni nel pubblico, che arriva ad abbandonare la sala. Il compositore vuole liberare il linguaggio musicale dalle sue convenzioni, emancipando la dissonanza. Egli ritiene che essa vada utilizzata per sé, in modo autonomo e per la sua sonorità, non come elemento di passaggio ad una consonanza. Facendo questo, egli viola appunto le regole del sistema tonale, considerato dai contemporanei come fondato sulla natura. Utilizza dunque una forma di scrittura atonale, dove nessuna nota ha un peso maggiore delle altre e i rapporti funzionali tra di esse sono sospesi. Applica inoltre una forma aforistica e atematica, dove le aree sonore si susseguono una dopo l'altra, in modo che nessuna idea tematica si imponga sulle altre. Secondo Schönberg, infatti, la musica non deve costruire ma esprimere, e deve perciò essere sintetica e comunicare il vero. Il capolavoro della sua produzione atonale è il *Pierrot lunaire* (1912), una raccolta di ventuno pezzi per voce recitante, pianoforte, flauto, clarinetto, violino e violoncello su poesie di Albert Giraud, tradotte in tedesco da Otto Erich Hartleben. In questa composizione, Schönberg introduce un tipo di canto chiamato *Sprechgesang*,

“canto parlato”, e una costruzione armonica dissonante, in cui il timbro è l’elemento compositivo principale. Tra il 1920 e il 1921 inizia ad applicare un metodo di composizione con dodici note detto dodecafonìa: secondo questa tecnica, le dodici note della scala cromatica hanno la stessa importanza e vengono quindi utilizzate senza una gerarchia. Il compositore stabilisce per ogni brano una successione ordinata delle dodici note, ognuna delle quali non deve ripetersi prima che la serie sia esaurita perché altrimenti si avrebbero delle note gerarchicamente più importanti e ci si avvicinerebbe alla tonalità. In questo modo egli può controllare razionalmente l’atonalità, applicando alla serie originale di partenza delle trasformazioni a specchio, retrogradandola o invertendo la direzione degli intervalli, e trasponendo poi la serie originale e le sue derivate su tutti i dodici gradi della scala cromatica. Con queste variazioni si possono ottenere quarantotto modalità di presentare la serie, facendo quindi scaturire da essa tutta la composizione. Schönberg riteneva che con il tempo i rapporti armonici usati dalla musica dodecafonica avrebbero sostituito quelli della musica tonale, così come Kandinskij scrive nella prima lettera al compositore il 18 gennaio 1911: «la dissonanza pittorica e musicale “di oggi” non è altro che la consonanza di “domani”»³⁶. Generalmente si fa coincidere l’inizio della dodecafonìa con i *Cinque pezzi per pianoforte* (1923), ma questa tecnica viene poi perfezionata fino al grande capolavoro *Variazioni per orchestra* (1926-1928) e all’opera incompiuta *Moses und Aron* (1926-1932). Così come, attorno al 1910, l’abbandono della tonalità e l’emancipazione della dissonanza da parte del compositore erano andate di pari passo con il rifiuto della mimesi operato da Kandinskij, la dodecafonìa costituisce negli anni Venti la ricerca di un nuovo ordine rigoroso e matematico, paragonabile alla geometrizzazione delle forme visive adottate da Kandinskij nei suoi quadri durante il periodo al Bauhaus.

Le concezioni teoriche di Schönberg sono raccolte nel *Trattato di armonia*, che egli iniziò nel 1910 e perfezionò negli anni fino al 1921. Kandinskij traduce in russo alcuni brani di un estratto apparso all’interno della rivista «Musik» nel 1910 per il

³⁶ JELENA HAHN-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 5.

catalogo della mostra *Salone della seconda esposizione internazionale d'arte*, organizzata da Vladimir Izdebskij a Odessa tra il 1910 e il 1911.

3.1 Il concerto a Monaco nel 1911 e *Impressione III (Concerto)*

Vasilij Kandinskij fu, insieme al pittore del *Blauer Reiter* Franz Marc, uno dei primi al di fuori del mondo dei musicisti a riconoscere il valore di Schönberg. Egli entra in contatto con la sua musica durante un concerto a Monaco il 2 gennaio 1911, dove vengono eseguiti il *Quartetto n. 2 op. 10*, i *Tre pezzi per pianoforte op. 11*, alcuni Lieder e il primo Quartetto. Il pittore assiste a questo concerto insieme a Gabriele Münter, Franz Marc, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin e altri amici artisti della *Neue Künstlervereinigung München*. Il 18 gennaio Kandinskij scrive la prima lettera a Schönberg, in un momento importante della loro evoluzione artistica, dando inizio ad una lunghissima corrispondenza che sarebbe proseguita nel corso degli anni seguenti. Dopo anni di ricerche e di avversione da parte dei critici e del pubblico, essi scoprono la loro affinità spirituale e l'analogia dei loro obiettivi pittorici e musicali.

Kandinskij inizia a dipingere *Impressione III (Concerto)* (fig. 3.1), il quadro che si ritiene rifletta l'emozione provocata dall'ascolto delle musiche di Schönberg. L'opera è caratterizzata dal contrasto tra la macchia nera del pianoforte a coda, lo strumento dominante dei *Tre pezzi per pianoforte op. 11*, e una zona gialla. Tratti a forma di U rovesciata e macchie di diversi colori rappresentano il pubblico; lungo il bordo sinistro è delineata l'orchestra che accompagna il pianista oppure una fila con altri spettatori. L'artista ha disegnato due schizzi preparatori al quadro: il primo disegno a gessetti (fig. 3.2) mostra il pianista con un altro musicista e due figure appoggiate al pianoforte, forse due cantanti, in un salotto musicale privato; sulla sinistra si trovano gli spettatori. Il secondo schizzo (fig. 3.3) è più vicino al dipinto effettivamente eseguito, in quanto presenta già il pubblico in forma di semplici tratti a U e identifica l'ambientazione come una sala da concerto. Solamente nel dipinto finale compare la nuvola gialla che si ritiene rappresenti il suono proveniente dal pianoforte a coda, che circonda gli ascoltatori. Kandinskij, quindi, parte dalla denotazione della sala dove ebbe luogo il concerto, con il pubblico e il pianoforte a coda, ma va poi alla ricerca di sensazioni e stati d'animo. Gianfranco Vinay scrive che

secondo la teoria espressa dal pittore de *Lo spirituale nell'arte* questi colori creano campi cromatici sinergici e contrastanti: il giallo rappresenta il massimo della vitalità e della chiarezza, il nero il "rigor mortis" e il massimo dell'oscurità, il bianco opposto al nero, affine al giallo, simboleggia il silenzio della nascita. Tali opposizioni principali e frontali creano un'armonia cromatica dissonante di fondo attorno alla quale si dispone una galassia di dissonanze secondarie fra le altre forme colorate che rappresentano i musicisti e/o il pubblico: fra il giallo e il blu, fra il viola e l'arancione e, meno in evidenza, fra il rosso e il verde. È palese che tale costruzione intende rappresentare quella emancipazione della dissonanza percepibile all'ascolto della più recente produzione di Schönberg [...].³⁷

Dunque, come spiegato da Kandinskij ne *Lo spirituale nell'arte*, il giallo e il nero corrispondono rispettivamente alla massima sonorità e al silenzio di una pausa conclusiva. Kandinskij definisce come primo movimento del giallo «quello dell'approccio all'osservatore»³⁸ e come secondo movimento «quello dell'estensione dei confini»³⁹, che «trovano un parallelo materiale nell'energia umana che ciecamente assale ogni ostacolo, e prorompe senza meta in tutte le direzioni»⁴⁰. «Il giallo, se fissato intensamente, [...] esercita un'influenza perturbante, e rivela nel colore un carattere insistente e aggressivo. L'intensificazione del giallo accresce la dolorosa acutezza della sua nota»⁴¹. «Lo sguardo viene fortemente attratto dalla luce, da colori chiari [...]. Il giallo-limone acceso ferisce l'occhio nel tempo, come il suono prolungato di una nota stridula proveniente da una tromba ferisce l'orecchio, e così l'osservatore distoglie lo sguardo»⁴²; «il giallo è un colore tipicamente terreno»⁴³. «Dall'altro lato si trova invece un silenzio del tutto morto, un silenzio privo di possibilità, che rappresenta l'armonia interiore del nero. In musica è rappresentato da una di quelle pause finali profonde, dopo le quali ogni continuo della melodia appare come l'alba di un nuovo mondo. Il nero è qualcosa che è stato bruciato, come le ceneri di una pira funeraria, qualcosa di immobile, come un cadavere. Il silenzio del nero è il silenzio della morte. Il nero è il colore con meno armonia di tutti, una sorta di sfondo neutrale sul

³⁷ GIANFRANCO VINAY, *Il tempo qui diventa spazio. Astrattismo pittorico e musica*, in Roberto Illiano (a cura di), *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 6 come riportato in Paolo Bolpagni, *Vasilij Kandinskij: ricercare lo spirito della pittura attraverso le facoltà della musica*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 24-43: pp. 34-35.

³⁸ VASILIJ KANDINSKIJ, *L'anima della pittura. Discorsi sulla spiritualità dell'arte* (1911), Acireale Roma, Gruppo Editoriale Bonanno Srl, 2020, p. 57.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 38.

⁴³ *Ivi*, p. 57.

quale anche le più piccole sfumature degli altri colori si mostrano chiaramente in primo piano»⁴⁴.

Il dipinto sottolinea la novità dell'applicazione dell'atonalità da parte di Schönberg, paragonabile all'utilizzo di colori "dissonanti" da parte del pittore. La ricerca di un'arte senza oggetto può essere considerata parallela a quella di una musica senza oggetto, svincolata dalla subordinazione al testo e da riferimenti simbolici ad una narrazione. Entrambi gli artisti ricercano un linguaggio libero dal vincolo della figuratività e dalle regole compositive tradizionali per esprimere l'interiorità del soggetto. Kandinskij ne *Lo spirituale nell'arte* stabilisce una linea di progressione da Wagner a Debussy a Schönberg, «uno dei pochi a distaccarsi dalla bellezza convenzionale»⁴⁵: «la sua musica ci guida in quel reame dove l'esperienza musicale non è una questione d'orecchio ma di sola anima – ed è da questo esatto momento che inizia la musica del futuro»⁴⁶. Secondo il pittore, la musica della tradizione, rappresentata da Mozart, «agisce da gradita pausa nel tumulto della nostra vita interiore, come consolazione e speranza, ma la sentiamo come l'eco di qualcosa che proviene da un'epoca lontana e a noi fundamentalmente estranea»⁴⁷. «L'armonia oggi si basa per lo più sul principio del contrasto»⁴⁸ perché riflette il contrasto interiore, la perdita di un senso di equilibrio, i grandi interrogativi e la mancanza di certezze dell'uomo del Novecento, che si trova a vivere in un clima belligerante e che inizia così ad accostare colori fino a quel momento considerati disarmonici entrando nel regno dell'astratto. Tutte le arti «devono imparare dalla musica che ogni armonia e ogni disarmonia che scaturisca dallo spirito interiore è meravigliosa»⁴⁹.

Kandinskij scrive a Schönberg la prima lettera il 18 gennaio 1911: «ho appena ascoltato il Suo concerto: è stata per me un'autentica gioia. [...] Nelle Sue opere Lei ha realizzato ciò che io, in forma naturalmente indeterminata, desideravo trovare nella musica. Il cammino autonomo lungo le vie del proprio destino, la vita

⁴⁴ *Ivi*, p. 60.

⁴⁵ *Ivi*, p. 29.

⁴⁶ *Ivi*, p. 30.

⁴⁷ *Ivi*, p. 67.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ivi*, p. 76.

intrinseca di ogni singola voce nelle Sue composizioni sono esattamente ciò che io tento di esprimere in forma pittorica»⁵⁰.

Anche Franz Marc, amico di Kandinskij, fu molto colpito da questo concerto, tanto da scrivere in una lettera ad August Macke il 14 gennaio 1911:

riesci ad immaginare una musica nella quale la tonalità (quindi il rispetto di un tono qualsiasi) è completamente abolita? Sono stato costretto a pensare sempre ad una grande composizione di Kandinsky, dove pure non è ammessa alcuna traccia di tonalità [...] ed anche alle sue *springende Flecken* [macchie che saltano] nel momento in cui ho ascoltato questa musica, dove ogni singolo suono ha una propria autonomia (una specie di *telo bianco* tra macchie di colore!) Schönberg parte dal presupposto che i concetti di dissonanza e consonanza non esistono affatto. La cosiddetta dissonanza è soltanto una consonanza di note non collegate fra di loro. Un'idea, questa, sempre presente nella mia mente mentre dipingo [...].⁵¹

Schönberg risponde a Kandinskij il 24 gennaio 1911 mostrando apprezzamento per i suoi quadri, che trova simili ai propri nell'uso espressivo del colore, e affermando:

neppure io credo che la pittura debba essere necessariamente figurativa. Credo addirittura il contrario. Non ho nulla da obiettare se malgrado ciò, l'immaginazione ci suggerisce qualche cosa di figurativo. Ciò può accadere proprio perché, attraverso gli occhi, noi recepiamo solo elementi concreti. L'orecchio, invece, ha migliori possibilità. Ma se l'artista riesce a realizzare attraverso i ritmi e i valori sonori il suo più intimo desiderio, allora l'"oggetto della pittura" cessa di essere una semplice riproduzione di ciò che gli occhi vedono.⁵²

Inoltre, Schönberg scrive: «mi fa enormemente piacere che sia un artista che opera in un campo diverso dal mio a trovare punti di contatto con me. Certamente tra i migliori che oggi si impegnano attivamente esistono alcuni ignoti rapporti, alcuni punti in comune, che senz'altro non sono casuali. Sono orgoglioso che alcune manifestazioni di simpatia mi vengano espresse sempre più spesso dai migliori»⁵³.

Kandinskij traduce e pubblica per la prima volta l'articolo di Schönberg *Ottave e quinte parallele* nel catalogo della mostra *Salone*, organizzata dallo scultore Vladimir Aleksejeff Izdebskij a Odessa, Kiev e San Pietroburgo tra il 1910 e il 1911.

⁵⁰ JELENA HAHL-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 5.

⁵¹ JELENA HAHL-KOCH, *Kandinsky e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, in Jelena Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, pp. 137-178: p. 140.

⁵² JELENA HAHL-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 9.

⁵³ *Ivi*, p. 8.

Il loro primo incontro di persona avviene a metà settembre 1911. Il 9 dicembre 1911, Schönberg e Kandinskij ricevono entrambi dai loro editori la prima copia dei libri che contengono due delle idee più rivoluzionarie del ventesimo secolo: il *Trattato di armonia* e *Lo spirituale nell'arte*. I due amici inviano l'uno all'altro una copia del proprio testo. Schönberg scrive a Kandinskij che ha letto *Lo spirituale nell'arte* e che lo trova straordinariamente gradevole perché essi concordano su quasi tutte le questioni principali: «su molte questioni Lei ha assolutamente ragione. In particolare, quando parla del colore confrontandolo con il colore musicale. Ciò coincide con le mie sensazioni»⁵⁴.

Nel 1912 nell'almanacco *Der Blaue Reiter* viene pubblicato *Il rapporto con il testo* di Arnold Schönberg, in cui l'autore scrive che «Vasilij Kandinskij e Oskar Kokoschka dipingono quadri, per i quali l'oggetto che ne forma il contenuto esteriore non è più altro che un'occasione per fantasticare con colori e forme e per esprimersi in un modo nel quale finora si esprimeva soltanto il musicista»⁵⁵ e che ha letto con grande gioia *Lo spirituale nell'arte*, «nel quale è indicata la via per la pittura e in cui sorge la speranza che coloro che cercano sempre il testo e il soggetto, presto si stancheranno di cercarli»⁵⁶. Secondo Schönberg, infatti, la musica, e come essa la pittura, non deve aderire perfettamente al testo suscitando le immagini descritte dalle parole attraverso precise convenzioni, ma deve esprimerne il contenuto interiore. Il desiderio di Kandinskij di rendere la composizione pittorica indipendente da riferimenti alla realtà oggettiva è parallelo al rifiuto di Schönberg di aderire alla musica a programma, legando la propria musica al suono del testo e non al suo significato.

Nel dicembre del 1912 Kandinskij invita Schönberg a partecipare ad una serata dei Concerti Ziloti a San Pietroburgo, durante la quale viene eseguito il poema sinfonico *Pelleas und Melisande* sotto la direzione del compositore.

Nell'almanacco, inoltre, vengono riprodotti alcuni quadri di Schönberg, che erano stati esposti alla mostra collettiva del *Blauer Reiter*, e la partitura del lied

⁵⁴ *Ivi*, p. 24.

⁵⁵ ARNOLD SCHÖNBERG, *Il rapporto col testo* (1912), in Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Giulio Einaudi editore s. p. a., 1966, pp. 394-397: p. 397.

⁵⁶ *Ibidem*.

Germogli del cuore op. 20 su testo del poeta simbolista Maurice Maeterlinck, molto apprezzato anche da Kandinskij. Egli infatti ne *Lo spirituale nell'arte* scrive che

la principale arma tecnica di Maeterlinck è l'uso che egli fa delle parole. La parola può, infatti, esprimere un'armonia interiore; questa armonia interiore scaturisce in parte, forse principalmente, dall'oggetto a cui essa dà il nome. Tuttavia, se l'oggetto non viene effettivamente visto, ma ne viene udito solo il nome, la mente di chi ascolta ne riceve appena un'impressione; è come se l'oggetto fosse dematerializzato e una vibrazione corrispondente venisse immediatamente evocata nel *cuore*. [...] Allo stesso modo, nel disegno, il messaggio astratto dell'oggetto disegnato tende ad essere dimenticato e il suo significato perso. [...] la vera armonia esercita un'impressione diretta sull'anima. Essa è colpita da un'emozione che non ha relazione con alcun oggetto definito.⁵⁷

Come Schönberg, anche Kandinskij afferma dunque che l'arte non deve riprodurre in maniera descrittiva il significato di un testo o l'immagine della realtà ma ne deve evocare l'«armonia interiore»⁵⁸.

3.3 I lavori per il teatro come *Gesamtkunstwerk*

Oltre che alla pittura, dal 1908 al 1914 Vasilij Kandinskij si dedica anche alla scrittura di alcune opere per il teatro: *Der Paradiesgarten (Il paradiso terrestre)*, basato sulla fiaba di Hans Christian Andersen) e *Daphnis und Chloe*, di cui restano pochi frammenti, e poi *Bianco e Nero*, *Suono verde*, *Viola*, *Di là dal muro* e *Il suono giallo*, l'unica ad essere pubblicata nel 1912 nell'almanacco del *Blauer Reiter*. Negli stessi anni, Arnold Schönberg scrive e compone *La mano felice*, una breve opera nello stile dei drammi espressionisti, che viene eseguita per la prima volta nel 1924 alla Volksoper di Vienna. Nel 1911 i progetti de *Il suono giallo* e de *La mano felice* erano già stati definiti in modo completamente indipendente: ancora una volta, dunque, il rapporto tra Kandinskij e Schönberg nasce non per una reciproca influenza ma grazie ad una convergenza di vedute e di interessi.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento gli artisti iniziano a percepire un deterioramento del rapporto tra linguaggio e realtà, che risulta nella dissoluzione del carattere referenziale del linguaggio nella poesia espressionista e nell'arte delle Avanguardie. Nel 1916 il linguista Ferdinand de Saussure, nel suo *Corso di linguistica generale*, definisce la relazione tra realtà e linguaggio come arbitraria e convenzionale. Inoltre, le teorie di Sigmund Freud descrivono la scissione

⁵⁷ VASILIJ KANDINSKIJ, *L'anima della pittura. Discorsi sulla spiritualità dell'arte* (1911), Acireale Roma, Gruppo Editoriale Bonanno Srl, 2020, p. 27.

⁵⁸ *Ibidem*.

dell'interiorità del soggetto e la separazione tra mondo esteriore e mondo psichico. Queste idee convergono nelle composizioni di Schönberg risalenti a quel periodo, come *Erwartung op. 17* e *La mano felice op. 18*, che descrivono la disunità del soggetto e l'esperienza dolorosa del contatto con la realtà esterna. All'interno della ricerca atonale del compositore, il linguaggio viene emancipato dalla sua funzione mimetica e diventa un mezzo espressivo. Similmente, anche Kandinskij emancipa il linguaggio pittorico dal vincolo mimetico, utilizzando forme e colori in quanto tali.

Kandinskij inizia a lavorare a *Il suono giallo* nel 1909, ma non lo vedrà rappresentato perché il progetto di messa in scena di Hugo Ball sarà interrotto dalla Prima guerra mondiale. L'opera, scritta da Kandinskij in collaborazione con l'amico compositore russo Thomas de Hartmann, è un dramma teatrale costituito da un'introduzione e da sei quadri a sé stanti: infatti, non è presente una trama che unisca le azioni dei personaggi e anche la parola è quasi assente. I colori blu e giallo dominano la scena attraverso l'uso di luci colorate e generano gli altri colori attraverso la loro relazione. Il verde e il bianco sono un'estensione del blu, mentre il rosso è un'intensificazione del giallo; il nero appare sulla scena come un risultato del conflitto tra blu e giallo. Infatti, i due colori sono contrapposti tra loro: ad esempio, i corpi dei giganti e i fiori gialli contrastano con l'atmosfera di calma e serenità creata dallo sfondo e dalla luce blu. Il giallo celebra la sua vittoria nel Quadro terzo, ma successivamente perde di intensità fino a venire nuovamente dominato dal blu nella scena finale. Kandinskij scrive ne *Lo spirituale nell'arte* che «il giallo è un colore tipicamente terreno»⁵⁹ mentre «il blu è il tipico colore celestiale»⁶⁰; inoltre, il giallo compie un movimento di avvicinamento all'osservatore e di allontanamento dal centro, il blu si allontana dallo spettatore e si ripiega in sé stesso. Il giallo ha un carattere aggressivo e attivo, il blu provoca un sentimento di riposo. La fusione tra questi due colori opposti, il verde, «è il colore più rilassante che esista»⁶¹, ma le figure dipinte con questa tonalità sono passive e stancanti. Il coro e l'orchestra hanno funzioni separate: il coro riflette il movimento del colore giallo, mentre l'orchestra del blu, venendo associata ad una nebbia sul

⁵⁹ *Ivi*, p. 57.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, p. 58.

palco di questo colore quando sovrasta il coro. Mentre in *Viola*, un altro “dramma cromatico” di Kandinskij, i colori della scenografia e dell’illuminazione venivano associati a timbri strumentali (le didascalie prevedevano che la luce diventasse rossa al suono dei sonagli, blu in corrispondenza dei fischietti e verde dei campanelli; il viola era associato alla tromba e al tamburo), nel Quadro secondo de *Il suono giallo* i colori sono collegati a precise altezze musicali: al movimento del grande fiore giallo sulla scena è associato il suono di un Si acuto, mentre a quello della foglia corrisponde un La grave. Kandinskij, dunque, crea associazioni tra musica, colore e movimento dei personaggi in tutte le sue opere sceniche. Inoltre, egli tenta continuamente di evitare la descrizione rappresentativa dei personaggi come esseri umani: privati di un nome e nascosti da abiti informi, essi appaiono come manichini e vengono ridotti ad un puro emblema del colore e del movimento. Il coro è persino disposto dietro la scena, in modo che la sua sorgente non possa essere identificata. Quasi non vengono pronunciate parole durante tutto il corso dell’opera ma si sentono solamente sussurri.

Sull’idea di opera d’arte totale si era concentrato il compositore tedesco Richard Wagner nel secolo precedente. Egli denunciava la condizione del teatro dell’epoca, che era diventato un evento di svago mondano, e proponeva il ritorno alla forma del rito greco. Nella tragedia, la parola, la musica e la danza, dette “arti sorelle”, erano in perfetta armonia; l’architettura stessa del teatro permetteva un’unione tra il pubblico e la rappresentazione scenica. Wagner aveva deciso quindi di curare tutti gli aspetti delle proprie opere, ovvero il libretto, le musiche e tutta la dimensione visiva, per realizzare il proprio ideale di *Gesamtkunstwerk*, “opera d’arte totale”. Nel teatro di Bayreuth, realizzato secondo questa sua visione, viene recuperata la cavea del teatro antico, viene disposto il “golfo mistico”, una fossa per rendere invisibile l’orchestra, e viene introdotto il buio in sala prima dell’inizio della rappresentazione, in modo da favorire la concentrazione degli spettatori. Inoltre, il teatro musicale di Wagner è basato sui *leitmotive*, dei motivi ricorrenti che identificano un personaggio o una situazione.

Il suono giallo viene pubblicato nel 1912 nell’almanacco *Der Blaue Reiter* insieme allo scritto teorico *Sulla composizione scenica*, che contiene le riflessioni di Kandinskij sull’unione delle arti. Egli scrive che Richard Wagner ha creato una

connessione diretta tra movimento scenico e musica, ma che il movimento scenico è stato subordinato alla musica. Allo stesso modo, il compositore ha istituito una relazione esteriore tra musica e testo, imitando i suoni generati dalle azioni dei personaggi, come i colpi del martello nella fucina e lo sfrigolio del ferro rovente nell'acqua, con la musica. Spesso però le parole del testo vengono sovrastate dall'orchestra e anche i *leitmotive* perdono forza a causa della loro ripetizione continua. Secondo Kandinskij, inoltre, nelle sue opere Wagner ha trascurato l'elemento del colore. Dunque, il suo errore è stato quello di creare connessioni esterne tra musica, trama e azione che causano un isolamento di ognuna delle parti costituenti l'opera d'arte totale. Kandinskij, invece, enfatizza la necessità di realizzare un'unità interna tra suono, movimento e colore, che non devono avere collegamenti esterni o narrativi tra loro. Egli propone di trattare movimento, musica e colore come mezzi espressivi autonomi, subordinandoli al fine interiore:

può dunque avvenire che la musica venga del tutto relegata in una posizione minore e di secondo piano quando ad esempio l'azione del movimento sia già di per sé sufficientemente espressiva e ci sia la possibilità che un forte intervento della musica la indebolisca. Al crescere del movimento della musica può corrispondere una diminuzione del movimento nella danza; in questo modo entrambi i movimenti (positivo e negativo) ottengono un maggior valore interiore ecc. Una serie di combinazioni, comprese fra i due estremi: cooperazione e azione contraria. Concepite graficamente, i tre elementi possono percorrere vie totalmente indipendenti, esteriormente separate l'una dall'altra. La parola, a sé o legata in frasi, è stata usata per creare una certa "atmosfera" destinata a sgombrare il campo dell'anima e a renderlo percettivo. Il suono della voce umana è stato usato anche puro, ossia senza il suo oscuramento a opera della parola, del senso della parola.⁶²

Nel testo *Sulla sintesi scenica astratta*, pubblicato nel 1923, Kandinskij scrive che il teatro ha il potere di unire tutti i linguaggi espressivi, tutte le arti, che formano insieme l'arte astratta monumentale. La scena unisce architettura, scultura, poesia, colore, mezzo della pittura, suono della musica e movimento della danza. La forma astratta del teatro è dunque la somma dei suoni astratti della pittura, della musica e della danza, ovvero di colore, suono e movimento. In *Alcune nozioni sull'arte sintetica*, articolo apparso nel 1927, Kandinskij afferma che «il primo tentativo di

⁶² WASSILY KANDINSKY, *Sulla composizione scenica* (1912), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 265-270, p. 270.

unificare *organicamente* due arti in vista della creazione di un'opera è il *Prometeo* di Skrjabin: andamento parallelo degli elementi musicali e di quelli pittorici»⁶³.

Il pittore concepisce l'opera d'arte totale come una creazione misteriosa che stimola il pubblico a costruire i propri collegamenti con essa e al suo interno attraverso le interconnessioni tra suono, movimento e colore predisposte dall'autore. I personaggi de *Il suono giallo* sono depersonalizzati, indossano costumi bizzarri e si muovono come burattini. Il coro dietro le quinte è contrapposto all'orchestra fuori scena, creando una smaterializzazione della musica. Il colore stesso diventa un personaggio, suggerendo con i suoi cambiamenti cromatici una nuova relazione tra il movimento dei personaggi e la musica. Questa ricerca di astrazione è parallela all'evoluzione che si registra nella pittura di Kandinskij in quegli anni: si crea sulla scena un libero gioco di colori, movimenti e suoni come se venisse animato un suo dipinto.

Secondo il pittore, l'unione delle varie arti accresce la forza del suono interiore di ogni singolo mezzo espressivo e coinvolge tutti i sensi dello spettatore. Trasformando colore, movimento e musica in contenuto stesso, egli lascia alla fantasia dello spettatore molto più spazio. L'importanza storica del testo teatrale di Kandinskij sta dunque nel fatto che sia stata possibile una sintesi di elementi eterogenei che trova il suo completamento nella fantasia dello spettatore, rinunciando ad una connessione logico-causale. Kandinskij crede nella capacità dello spettatore di emozionarsi davanti ad un puro gioco di forme e colori assoluti; in questo modo il dramma nascerebbe dal «complesso delle esperienze interiori (vibrazioni psichiche) dello spettatore»⁶⁴.

La mano felice, scritto da Arnold Schönberg tra il 1909 e il 1913, è un dramma musicale in quattro quadri per baritono, coro e orchestra che si presenta come un succedersi di immagini che appaiono in sogno al protagonista. L'Uomo impersona la personalità creatrice che vive l'esperienza negativa, destinata al fallimento, del contatto con una realtà sociale da cui è escluso, condannato ad una disperata

⁶³ WASSILY KANDINSKY, *Alcune nozioni sull'arte sintetica* (1927), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 1974, pp. 275-280: p. 278.

⁶⁴ WASSILY KANDINSKY, *Sulla composizione scenica* (1912), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 1974, pp. 265-270: p. 269.

solitudine. La felicità dell'incontro con la Donna è infatti effimera e illusoria. Il fallimento esistenziale dell'Uomo è sancito dal ritorno finale della stessa situazione iniziale, con il mostro che gli conficca i denti nella nuca e il coro che gli rivolge amari ammonimenti.

L'opera, basata su un testo scritto dal compositore stesso, mira a unire tutti gli elementi drammatici fondendo parola, suono, colore e gesto in un tutto armonioso secondo l'idea wagneriana della *Gesamtkunstwerk*. Schönberg dipinge alcuni bozzetti astratti per scene, effetti luminosi e costumi (figg. 3.4-3.8) e affianca al testo didascalie molto dettagliate e indicazioni di regia che riguardano i movimenti, gli atteggiamenti e persino l'impostazione della dizione. Le didascalie nella partitura indicano inoltre le corrispondenze tra la musica e il mutare di luci e colori, mirando alla sintesi di ogni mezzo espressivo per rappresentare l'interiorità del protagonista. Il simbolismo dei colori presenta alcuni punti di contatto casuali con le indicazioni ne *Lo spirituale nell'arte*: l'azzurro è associato ai momenti positivi, il giallo alla massima eccitazione e alla lotta, il violetto alla Donna, il nero alla morte, il verde all'annientamento e al coro a inizio e fine dramma.

Il testo è costituito per la maggior parte dalle didascalie relative alla regia e all'illuminazione, presentando una trama scarna ma densa di significati simbolici. Esso mostra l'incontro doloroso dell'Uomo, personificazione dell'essere umano spirituale e creatore, con l'aspetto terreno della vita, rappresentato dalla Donna, dal Signore e dagli Operai. Il dramma esprime in questo modo la solitudine e l'angoscia dell'uomo nella società industriale. Il contatto tra l'Uomo e la Donna viene infatti continuamente impedito, nemmeno i loro sguardi riescono ad incrociarsi. La Donna ha tradito l'Uomo con il Signore e alla fine con un calcio fa precipitare sull'Uomo un macigno, che si trasforma nel Mostro opprimente che era presente all'inizio del Quadro I. Il titolo si riferisce alla felicità dell'Uomo dopo che la sua mano ha sfiorato per un istante quella della Donna, ma egli è destinato ad un'eterna solitudine: misero, anela a ciò che è terreno, nonostante abbia in sé l'ultraterreno. Nonostante la presenza di un coro all'inizio e alla fine del dramma, l'unico ruolo cantato è quello dell'Uomo; gli altri personaggi, muti, fanno parte del mondo esterno che si riflette nelle sue emozioni.

Ad ogni personaggio è associato un *leitmotiv* musicale, come nelle composizioni di Richard Wagner, e un colore: il timbro del violoncello corrisponde all’Uomo; violino, flauto e arpa alla Donna. Il giallo sulla scena compare insieme al suono della tromba, il blu con il corno inglese, il viola con il clarinetto e il fagotto.

Il 19 agosto 1912 Schönberg scrive a Kandinskij che sta lavorando a *La mano felice* da tre anni ed elogia il suo lavoro:

Il suono giallo mi piace moltissimo. È esattamente ciò che ho cercato di realizzare ne *La mano felice*. Solo che Lei va più lontano di me nella rinuncia a ogni idea consapevole, a ogni azione di tipo naturalistico. [...] Dobbiamo renderci conto che siamo circondati da enigmi. E dobbiamo avere il coraggio di affrontarli senza chiedere vilmente di avere una “soluzione”. È importante che la nostra capacità creativa riproduca enigmi in base a quelli che ci circondano, affinché la nostra anima tenti non di risolverli, ma di decifrarli. Ciò che noi otteniamo in questo modo non deve essere la soluzione, ma un metodo di cifratura o decifrazione.⁶⁵

Ciò che si può trovare accennato ne *La mano felice*, che presenta ancora riferimenti ad elementi naturalistici in contrasto con una storia simbolica, Kandinskij lo ha realizzato pienamente. Egli rinuncia ad una storia di tipo tradizionale e cerca l’astrazione, creando un gioco di colori, movimenti e suoni, mettendo in scena un evento cosmico su un palcoscenico che diventa specchio dell’altrove, al di là di ogni apparenza del reale.

Oltre ad essere influenzati dai principi della *Gesamtkunstwerk*, Kandinskij e Schönberg esplorano anche alcuni temi dei drammi espressionisti, come l’eterna contrapposizione tra il carattere apollineo e quello dionisiaco, tra spirituale e fisico, tra cielo e terra, rappresentata ne *Il suono giallo* dal conflitto tra il blu e il giallo. Questa composizione scenica, infatti, inizia con l’alba, principio della vita, associata al blu celestiale, che viene però presto disturbato dai giganti gialli. Alla fine il palco ritorna al nulla del nero, provando l’impossibilità della coesistenza nello stesso luogo di spirito e materia. Come gli espressionisti, anche Kandinskij e Schönberg provano sfiducia nei confronti della parola e utilizzano un declamato monosillabico e una gestualità da pantomima. I due artisti credono nelle possibilità dell’espressione soggettiva e nella manifestazione della “necessità interiore” nell’arte ed eliminano ogni azione che segue le regole della logica e della natura per esprimere un mondo che trascende l’apparenza del reale.

⁶⁵ JELENA HAHN-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, pp. 41-42.

Nel 1928 Vasilij Kandinskij lavora all'allestimento di un balletto dedicato a *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij (1839-1881) su invito di Georg Hartmann, direttore del Friedrich-Theater di Dessau. Questo spettacolo, che viene rappresentato il 4 aprile 1928, costituisce l'unico esempio di realizzazione scenica attuata da Kandinskij.

Quadri di un'esposizione è una *suite* pianistica scritta nel 1874 e pubblicata postuma dal compositore Nikolaj Rimskij-Korsakov nel 1886. L'opera è costituita da sedici quadri che riproducono le impressioni avute da Modest Musorgskij visitando un'esposizione di acquerelli (figg. 3.9-3.11) del pittore e architetto russo Viktor Hartmann (1834-1873), di cui era amico. Viktor Hartmann si era formato all'Accademia Russa di Belle Arti di San Pietroburgo e nel 1862 aveva disegnato il progetto architettonico del Millenario della Russia. Tuttavia, la maggior parte dei suoi progetti, come la Porta di Kiev, non fu mai costruita o fu realizzata solo in maniera temporanea. A partire dal 1864 aveva compiuto un viaggio in Europa, fermandosi soprattutto in Francia, e dipinto molti degli acquerelli a cui Musorgskij si ispira per comporre *Quadri di un'esposizione*. Intorno al 1870-1871 aveva realizzato i bozzetti per le scenografie e i costumi di alcune rappresentazioni teatrali, come il balletto *Trilbi* con le musiche di Yuli Gerber e l'opera *Ruslan e Ljudmila*, Atto IV, del compositore russo Michail Glinka. Anch'egli dunque, al pari di Vasilij Kandinskij, oltre a dipingere si era interessato al mondo del teatro, curando alcune realizzazioni sceniche. L'esposizione dei suoi quadri visitata da Musorgskij era stata organizzata nel 1874, dopo la sua morte.

Vasilij Kandinskij, nell'articolo *Modest Musorgskij: Quadri di un'esposizione*, pubblicato nel 1930 in «Das Kunstblatt», scrive che «la musica non è però affatto “musica a programma”. Se essa “rispecchia” qualcosa, non si tratta dei quadri dipinti bensì delle esperienze interiori di Musorgskij»⁶⁶. La composizione di Musorgskij è suddivisa in undici episodi ispirati ai dipinti intervallati da cinque *Promenade* che rappresentano il movimento dell'osservatore da una tela all'altra.

Kandinskij cura la regia del balletto e disegna le scene e i costumi, realizzando concretamente per la prima volta il proprio progetto di una sintesi scenica astratta.

⁶⁶ WASSILY KANDINSKY, *Modest Musorgskij: Quadri di un'esposizione* (1930), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 329-330: p. 329.

Mentre ne *Il suono giallo* era ancora presente il riferimento alla natura grazie a elementi come i fiori, i giganti e la collina, nell'allestimento di *Quadri di un'esposizione* la scena si presenta come una composizione di forme geometriche che risente della ricerca operata da Kandinskij nell'ambito del Bauhaus (figg. 3.12-3.18). Egli afferma di aver realizzato soltanto scene astratte con l'eccezione dei due quadri *Samuel Goldenberg e Schmuyle* e *Limoges, il mercato*, in cui sono presenti due ballerini. La figura umana è quasi completamente assente e viene qui ridotta a un'ombra o a una marionetta. I due danzatori, infatti, vestiti con un costume geometrico che ricalca la forma della sfera, dialogano sulla scena con una gestualità rigida da bambola meccanica. Kandinskij segue con giochi di luce e movimento di forme colorate lo sviluppo melodico e armonico del brano musicale di Musorgskij grazie ad un'orchestrazione luminosa giocata su effetti di trasparenza, luce diretta e proiezioni realizzate tramite riflettori e lampade azionate a mano. La rappresentazione sulla scena gli consente di unire alla pittura l'elemento temporale, caratteristica propria della musica, grazie al movimento delle forme nello spazio, di cui la scrittura musicale di Musorgskij determina l'apparizione, i tempi di durata e le eventuali modificazioni. Le forme astratte sono usate come personaggi: ogni figura entra ed esce di scena dialogando con le altre immagini e assumendo di volta in volta il ruolo di protagonista o di comparsa fino a sparire nel nero, che segna l'inizio e la fine di ogni episodio. Tutto il lavoro si regge quindi sul dinamismo della luce, che consente la definizione delle forme nello spazio unendo colore e musica.

L'artista utilizza le immagini che si presentano nella sua mente mentre ascolta la musica, rappresentandole sulla scena grazie all'interazione tra colore, luce e forma. La particolarità dell'opera consiste nel fatto che l'interpretazione musicale di un'immagine pittorica viene trasformata a sua volta in pittura astratta. Né Kandinskij né Musorgskij, infatti, realizzano analogie figurative tra la musica e la pittura, rappresentando non una realtà oggettiva ma le sensazioni provate a contatto con una forma d'arte che non è la propria.

3.4 Altre intersezioni: i dipinti di Arnold Schönberg e la rottura finale

Oltre che all'attività compositiva, Arnold Schönberg si dedica per molti anni anche alla pittura: tra il 1907 e il 1912, in particolare, realizza più di duecento dipinti, per la maggior parte ritratti, autoritratti e le cosiddette *Augenbilder*,

immagini di occhi (figg. 3.19-3.27). In questo periodo pensa perfino di fare della ritrattistica la sua seconda professione, tanto da chiedere nel 1910 a Emil Hertzka, direttore della Universal Edition, di procurargli una committenza per qualche ritratto. In una lettera del 16 giugno 1910, inoltre, propone a Carl Moll, pittore e consulente artistico della galleria Miethke di Vienna, di organizzare una mostra, ma egli non è d'accordo. La prima mostra rilevante dei suoi quadri viene allestita nell'ottobre del 1910 presso la libreria-galleria di Hugo Heller. Il giudizio dei critici però non è positivo; si diceva «la musica di Schönberg e i quadri di Schönberg: c'è di che perdere all'istante l'udito e la vista!»⁶⁷. Il compositore non dipinge solo immagini realistiche, soprattutto ritratti e autoritratti, ma anche opere astratte. Kandinskij, che quando scrive la prima lettera a Schönberg non sa che anche lui dipinge a sua volta, è uno dei primi a riconoscere il valore di questi dipinti, tanto da esporre tre di essi alla prima mostra del *Blauer Reiter* a fianco delle opere di pittori professionisti come Franz Marc, Robert Delaunay, Henri Rousseau, Vladimir e David Burljuk. All'inizio del 1912, Albert Paris von Gütersloh ottiene che ventitré quadri di Schönberg vengano esposti in una mostra a Budapest insieme alle opere di Egon Schiele, Anton Kolig e Anton Faistauer.

La pittura, quindi, è per Schönberg ben più di un passatempo: in un'intervista nel 1950 egli riferisce a Halsey Stevens che dipingere è sempre stato per lui come comporre, nonostante ritenga di non avere alcuna preparazione teorica:

che cosa significava e significa ancora per me la pittura? Era, in effetti, come comporre musica. Era un mezzo per esprimermi, per esporre sentimenti e idee [...] come nella musica. Non sono mai stato particolarmente abile nel manifestare a parole i miei sentimenti e le mie emozioni. [...] Come pittore sono stato veramente un dilettante, non avendo alcuna preparazione teorica, ma solo una vaga formazione estetica, proveniente soltanto dalla mia cultura generale, senza un particolare riferimento alla pittura. Per la musica fu diverso. [...] Ho avuto sempre la possibilità di studiare in modo abbastanza professionale [...] le opere dei maestri, cosicché le mie capacità tecniche si sono sviluppate normalmente. È questa la differenza fra la mia pittura e la mia musica.⁶⁸

I numerosi autoritratti e le *Augenbilder* rappresentano un soggetto solitario, senza alcun riferimento al mondo esterno. Allo stesso modo delle sue composizioni di quel periodo, queste opere sono proiezioni dell'interiorità e delle emozioni dell'io.

⁶⁷ JELENA HAHN-KOCH, *Kandinsky e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, in Jelena Hahn-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, pp. 137-178: p. 170.

⁶⁸ *Ibidem*.

Schönberg stesso definisce elemento caratterizzante dei suoi quadri gli sguardi, affermando che era stata la sua stessa natura a suggerirli e che

una simile natura è in perfetta antitesi con quella di un vero pittore. Io non ho mai visto *volti*, ma, nel momento in cui ho guardato gli uomini negli occhi, non ho colto che i loro sguardi. Per questa ragione sono in grado di dipingere lo sguardo di un uomo. Ma un pittore coglie con uno sguardo l'uomo nella sua interezza – io invece solo la sua anima.⁶⁹

In molti suoi quadri, infatti, troviamo occhi che guardano verso l'osservatore, come a volerlo coinvolgere direttamente. Gli sguardi sono per Schönberg un motivo extrapittorico ricorrente: lo ritroviamo ad esempio anche all'inizio e alla fine de *La mano felice*, quando del coro si vedono solo gli occhi, e nel monodramma *Erwartung* (“Attesa”), il testo del quale fa continuamente riferimento agli occhi e all'atto del guardare.

A Kandinskij piacciono i quadri di Schönberg per il loro realismo interiore. Infatti, nello scritto *I quadri di Schönberg*, pubblicato nel 1912 nel volume *Arnold Schönberg in höchster Verehrung* a cura di Alban Berg e altri, scrive che

vediamo *immediatamente* che Schönberg non dipinge per creare un quadro “bello”, “gradevole” ecc. ma che quando dipinge non pensa neppure veramente al quadro. Rinunciando al risultato oggettivo, egli cerca *solo* di fissare la sua “sensazione” soggettiva e a tal fine usa *solo* i mezzi che in quel momento gli sembrano necessari.⁷⁰

Inoltre, egli afferma che

vediamo che in ogni quadro di Schönberg il desiderio interiore dell'artista si esprime nella forma adeguata. Come nella sua musica [...], anche nella sua pittura Schönberg rinuncia al superfluo (e dunque a ciò che è dannoso) e procede direttamente verso l'essenziale (dunque verso il necessario), lasciando da parte tutti gli “abbellimenti” e le finzze pittoriche.⁷¹

Schönberg respinge l'accusa, rivoltagli dai suoi primi biografi Paul Stefan ed Egon Wellesz, di aver subito in pittura numerosi influssi, in particolare da parte di Kandinskij e Kokoschka. Jelena Hahl-Koch giustifica questa affermazione sostenendo che egli non conosce i quadri di Kandinskij prima del 1911, come testimoniano le prime lettere tra i due artisti. Inoltre, i dipinti di Kokoschka non furono esposti a Vienna prima del 1911; nel 1908 e nel 1909 erano presenti alla

⁶⁹ *Ivi*, p. 171.

⁷⁰ WASSILY KANDINSKY, *I quadri di Schönberg* (1912), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 1974, pp. 321-324: p. 322.

⁷¹ *Ivi*, p. 323.

Internationale Kunstschau solamente alcuni bozzetti per arazzi, opere grafiche e un ritratto⁷².

La notizia dello scoppio della Prima guerra mondiale pone fine agli incontri tra Vasilij Kandinskij e Arnold Schönberg. Kandinskij, infatti, torna in Russia e così i contatti con Schönberg si interrompono, poiché la Russia resta isolata dal resto dell'Occidente per sette anni. Kandinskij, diventato nel frattempo professore al Bauhaus di Weimar, contatta nuovamente Schönberg il 3 luglio 1922. In una lettera datata 15 aprile 1923 gli propone di ricoprire il ruolo di direttore della Scuola di musica di Weimar, ma il compositore risponde il 19 aprile rifiutando l'offerta a causa delle tendenze antisemite presenti al Bauhaus, sostenute secondo lui perfino dallo stesso Kandinskij:

ho finalmente capito ciò che sono stato costretto a imparare in quest'ultimo anno e non lo dimenticherò: che non sono cioè né tedesco né europeo – sì e no un essere umano (come minimo gli europei preferiscono a me i peggiori della loro razza) –, bensì un ebreo. E ne sono contento! Oggi non desidero assolutamente rappresentare un'eccezione; non sono affatto contrario a che mi si metta nello stesso calderone insieme agli altri. Perché ho visto che sul versante opposto (che non è affatto un modello per me) sono egualmente tutti in uno stesso calderone. Ho visto che qualcuno con cui credevo di essere su un piano di parità ha cercato compagnia in un calderone; ho sentito dire che financo un Kandinsky vede soltanto male nelle azioni degli ebrei, e nelle loro cattive azioni solo il fatto che siano ebrei, e allora rinuncio alla speranza di un'intesa. È stato un sogno. Siamo uomini di due specie diverse. Definitivamente!⁷³

Kandinskij rimane sconvolto e ferito dalle accuse dell'amico e il 24 aprile gli scrive:

io L'apprezzo come artista e come uomo, o forse prima come uomo e poi come artista. In casi simili la nazionalità è l'ultima cosa a cui penso – mi è del tutto indifferente. [...] Se l'avessi incontrata a Berlino avremmo parlato di tanti problemi scottanti, e quindi anche del «problema ebraico». [...] Lei ha un'immagine spaventosa del Kandinsky di «oggi»: io La rifiuto in quanto ebreo, tuttavia, malgrado ciò, Le scrivo una buona lettera e Le garantisco che vorrei tanto averLa qui per lavorare insieme! [...] Non è poi una gran fortuna essere un ebreo, un russo, un tedesco, o un europeo. È meglio essere un uomo. Noi, però, dobbiamo aspirare ad essere «superuomini». Questo è il dovere dei pochi.⁷⁴

Schönberg risponde il 4 maggio con una lunga lettera contenente le sue riflessioni sulla contemporaneità e le difficoltà che si trova ad affrontare in quanto ebreo:

quando vado per la strada, tutti mi guardano per capire se sono un ebreo o un cristiano, perché non posso spiegare a ciascuno che io sono proprio colui per il quale Kandinsky e pochi altri

⁷² JELENA HAHN-KOCH, *Kandinsky e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, in Jelena Hahn-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, pp. 137-178: p. 171.

⁷³ JELENA HAHN-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 64.

⁷⁴ *Ivi*, p. 65-66.

fanno un'eccezione, mentre Hitler non condivide una simile opinione. [...] Un Kandinsky non dovrebbe intuire che cosa è veramente accaduto se ho dovuto interrompere la mia prima estate di lavoro dopo cinque anni, abbandonare il luogo dove avevo cercato un tranquillo rifugio per lavorare e se non sono stato più in grado di trovare la pace necessaria? Tutto questo perché i tedeschi non tollerano gli ebrei! È ammissibile che un Kandinsky condivida le opinioni degli altri piuttosto che le mie? Può condividere anche una sola idea con UOMINI capaci di strapparmi alla pace del mio lavoro?⁷⁵ Esiste un'idea che possa essere condivisa con gente di questa risma? E può essere giusta? Voglio dire: Kandinsky non può avere in comune con loro neppure la geometria! O questa non è la sua posizione, oppure un abisso ci separa! [...] E Lei è d'accordo con tutto questo e «mi rifiuta in quanto ebreo»⁷⁶. Le ho forse dato fastidio? Pensa che uno come me si lasci rifiutare? Crede che qualcuno, consapevole del proprio valore, conceda a chicchessia il diritto di criticarlo, fosse anche solo per le sue qualità meno importanti? [...] Come può un Kandinsky approvare che mi si insulti; come può partecipare a una politica che intende creare la possibilità di escludermi dalla mia naturale sfera d'azione [...]! Che anch'io subisca le conseguenze del movimento antisemita Lei lo considererà uno spiacevole caso isolato. [...] Naturalmente, quelle persone per le quali la mia musica e le mie idee erano scomode non potevano non esultare di fronte alla possibilità di sbarazzarsi di me. [...] A che cosa può condurre l'antisemitismo se non ad atti di violenza? A Lei basta forse defraudare gli ebrei dei loro diritti. Così Einstein, Mahler, io e molti altri saremo soppressi. [...] Ho dimenticato che qui *non si tratta* di ragione o di torto, di verità o di falsità, di conoscenza o di cecità, bensì di una questione di potere; e, in questo campo, tutti sembrano essere ciechi, ciechi tanto nell'odio quanto nell'amore. Dimenticavo che non ha senso polemizzare perché non sarò ascoltato, perché non c'è la volontà di capire, ma solo quella di non ascoltare che cosa dice l'altro. [...] Non La capirò; non posso capirLa. Ancora qualche giorno fa ho sperato di pungerLa sul vivo con le mie tesi. Oggi non ci credo più e considero quasi una mancanza di dignità l'essermi difeso. Ho voluto risponderLe perché avevo l'intenzione di dimostrarLe che Kandinsky esiste per me anche nel suo nuovo abito; e che non ho mai perduto il rispetto che un tempo ho avuto. E se Lei accetta di porgere i miei saluti al mio ex-amico Kandinsky, Le affiderei molto volentieri l'espressione della più viva cordialità, senza però dimenticare di aggiungere questo messaggio:

Non ci siamo più visti da lungo tempo e chi sa se mai ci rivedremo; se un giorno, però, capitasse di incontrarci sarebbe triste dover constatare che siamo diventati estranei l'uno all'altro.⁷⁷

Kandinskij non immagina ancora le terribili conseguenze di quello che aveva definito «problema ebraico»⁷⁸, riferendosi alle discriminazioni antisemite diffuse in Germania, mentre Schönberg le vive già sulla propria pelle, presagendo la strada imboccata da Hitler verso lo sterminio. Una forte componente antiebraica era presente già alla fine dell'Ottocento nei movimenti nazionalisti dei Paesi di lingua tedesca, che sostenevano il mito del popolo (*Volk*), ovvero una comunità di sangue

⁷⁵ Nel 1921, durante un soggiorno estivo insieme alla sua famiglia a Mattsee, località turistica vicino a Salisburgo, Arnold Schönberg si era trovato a dover certificare di non essere ebreo, altrimenti secondo un'ordinanza comunale non avrebbe potuto affittare un alloggio. Il compositore aveva rifiutato sdegnato di certificare una cosa simile e si era spostato altrove.

⁷⁶ Kandinskij aveva scritto queste parole nella lettera a Schönberg del 24 aprile 1923, come riportato in Jelena Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 65.

⁷⁷ JELENA HAHL-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, pp. 66-70.

⁷⁸ Lettera ad Arnold Schönberg datata 24 aprile 1923, in Jelena Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 65.

e di spirito fortemente legata alla terra d'origine. Quest'idea era alla base dell'ideologia pangermanista, che mirava al ricongiungimento di tutte le popolazioni tedesche in un unico Stato. Tra il 1899 e il 1900 era uscito in Germania *I fondamenti del diciannovesimo secolo* di Houston Stewart Chamberlain, che riprendeva da Arthur de Gobineau il mito di una razza ariana caratterizzata dalle virtù più nobili che aspirava alla forza e alla conquista; questa razza era fatta coincidere con il popolo tedesco. Anche il movimento del panslavismo in Russia a fine Ottocento si basava su ideologie antisemite: l'Impero russo prevedeva leggi discriminatorie contro gli ebrei ed era diffusa la pratica del *pogrom*, che comprendeva violenze impunte contro gli ebrei e le loro proprietà. Inoltre, la polizia segreta zarista a inizio Novecento aveva scritto i *Protocolli dei saggi di Sion*, citati da Schönberg nella sua lettera⁷⁹, un falso storico in cui un consiglio ebraico mondiale avrebbe esposto i suoi progetti di dominio. Si era così creato un atteggiamento diffuso che vedeva gli ebrei come stranieri nella terra abitata dal popolo germanico, la cui integrità e purezza doveva essere protetta ad ogni costo. Essi erano ritenuti esseri insensibili, materialistici e immorali, frutto di una battuta di arresto nell'evoluzione umana. Fino al 1918, gli ebrei non battezzati non potevano nemmeno aspirare alla carriera di ufficiale dell'esercito né a quella di professore universitario. Il Partito nazionalsocialista (NSDAP) nel 1920 aveva iniziato la creazione di un movimento di massa, scegliendo l'ebreo come simbolo dell'anti-*Volk* per attirare i consensi delle masse appellandosi alle loro preoccupazioni economiche e nazionali. Il programma del 24 febbraio 1920, annunciato da Adolf Hitler al Festival di Monaco dell'Hofbräuhaus, affermava che solo chi era di sangue tedesco poteva essere considerato cittadino dello Stato, e che gli ebrei, essendo stranieri, dovevano poter vivere in Germania solo in qualità di ospiti. Inoltre, chiedeva che tutti i non-tedeschi immigrati in Germania dopo il 2 agosto 1914 venissero costretti a lasciare immediatamente il Paese. Adolf Hitler credeva nell'esistenza di una razza superiore ariana, minacciata dalla commistione con le razze "inferiori", principalmente quella ebrea. Gli ebrei erano un "popolo senza patria", considerato la causa della decadenza della civiltà europea e

⁷⁹ Si veda la lettera di Arnold Schönberg a Vasilij Kandinskij datata 4 maggio 1923, in JELENA HAHN-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, p. 68.

responsabile della nascita del capitalismo e del bolscevismo. Essi occupavano le classi sociali medio-alte della società: erano per la maggior parte commercianti, liberi professionisti, intellettuali e artisti; molti occupavano posizioni di prestigio all'interno dell'industria e dell'alta finanza. Le manifestazioni di violenza nei loro confronti erano diventate ordinarie sotto la Repubblica di Weimar, perché erano ritenuti responsabili della crisi economica e politica che aveva colpito la Germania dopo la Prima guerra mondiale.

Quando Kandinskij riceve la sconvolgente lettera di risposta da Schönberg del 19 aprile la mostra a Walter Gropius, fondatore del Bauhaus e marito a quel tempo di Alma Mahler. Nina Kandinskij, moglie dell'artista, così ricorda in *Kandinskij e io*: «Gropius impallidì e disse subito: “è stata Alma”. Capì immediatamente che era stata la moglie a inscenare tutta la vicenda. E la sua supposizione era vera perché Schönberg scrisse, infatti, nel maggio del 1923 alla sua informatrice Alma: “Bisogna aggiungere che forse, anche senza di te, avrei potuto sapere che cosa si pensa a Weimar”»⁸⁰. Purtroppo, i pettegolezzi di Alma Mahler separano i due amici per diversi anni, fino a quando Kandinskij trascorre con la moglie Nina le vacanze a Pörschach sul Wörthersee nell'estate del 1927:

un pomeriggio, stavamo passeggiando lungo la riva del lago quando sentimmo improvvisamente una voce chiamare: «Kandinsky! Kandinsky!» Era Schönberg. Si tratteneva lì durante i mesi estivi insieme alla moglie Gertrud, appena sposata. [...] Due amici, che avevano iniziato il loro rapporto a Monaco, si incontravano di nuovo. Non una parola fu pronunciata sul penoso intrigo, ed entrambi dimenticarono ciò che Alma Mahler-Werfel aveva combinato. Nel frattempo anche Schönberg doveva aver appreso che Alma godeva di una fama alquanto dubbia di pettegola.⁸¹

Non c'è più stata, però, una regolare corrispondenza tra Kandinskij e Schönberg. Negli anni successivi le lettere si fanno sempre più sporadiche: l'ultima nota di Kandinskij risale al 1 luglio 1936. Le uniche informazioni aggiuntive provengono dalla corrispondenza tra il pittore e Galka Scheyer, un'amica ebrea tedesca che cura gli interessi di Kandinskij, Jawlensky, Klee e Feininger negli Stati Uniti. Il 10 febbraio 1935 ella informa Kandinskij di aver comunicato per telefono a Schönberg, che in quel momento abita a Los Angeles, i suoi saluti; Schönberg aveva

⁸⁰ NINA KANDINSKY, *Kandinsky und ich*, München 1976, come riportato in Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, in Jelena Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, pp. 137-178: p. 143.

⁸¹ *Ibidem*.

espresso il desiderio di andarla a trovare nella sua casa per vedere la sua esposizione dei quadri di Kandinskij. Il 5 marzo Vasilij risponde: «Schönberg è molto eseguito in America? [...] La prego di salutarlo ancora una volta da parte mia»⁸².

Infatti, dopo la salita al potere di Adolf Hitler nel 1933 e il diffondersi di un clima antisemita all'Accademia Prussiana delle Arti di Berlino⁸³, Schönberg si era riconvertito alla religione ebraica come forma di protesta e aveva lasciato l'Europa per trasferirsi negli Stati Uniti. Qui si dedica a composizioni legate a temi religiosi, come *Kol Nidre op. 39* (1938) e *Modern Psalm op. 50* (1951). Nel 1947 scrive la cantata per voce recitante, coro maschile e orchestra *Un sopravvissuto di Varsavia op. 46* (1947), il cui testo parla di un gruppo di ebrei in un campo di concentramento che vengono posti in cammino verso le camere a gas. Lo scopo dell'opera è quello di far riflettere l'ascoltatore sull'assurdità della Shoah; la musica stessa è caratterizzata da una crescente drammaticità per rendere una scena straziante di dolore e morte. Nel punto culminante il coro intona il canto *Shemà Yisroel* (*Ascolta Israele*, Deuteronomio, 6: 4-7), un inno ebraico di fiducia verso Dio che è una forte affermazione della dignità umana e della fede religiosa contrapposte agli orrori della persecuzione nazista:

in primo luogo significa un monito per tutti gli ebrei a non dimenticare che cosa ci è stato fatto [...]. Lo *Shemà Yisroel* ha per me un significato speciale. Penso che sia il *Glaubenbekenntnis*, la confessione di fede degli ebrei. È la nostra concezione dell'unico ed eterno Dio, che è invisibile, che proibisce le imitazioni, che proibisce di farne rappresentazioni [...]. Per me, il miracolo è che tutte queste persone che potrebbero avere dimenticato per anni di essere ebrei, all'improvviso, davanti alla morte, ricordano chi sono. E questo mi sembra qualcosa di grande [...].⁸⁴

Con questa composizione, Schönberg denuncia gli orrori della Seconda guerra

⁸² JELENA HAHL-KOCH, *Kandinsky e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, in Jelena Hahl-Koch (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988, pp. 137-178: p. 144.

⁸³ DARIO OLIVERI in *Ebraismo, identità e memoria. Quattro scene dalla vita di Arnold Schönberg (1874-1951)*, p. 58, scrive che «Già nella seduta del 1 marzo 1933 il Consiglio dell'Accademia prussiana delle Arti (presso la quale Schönberg insegnava dal 1925) aveva aderito alla richiesta del direttore Max von Schillings di eliminare qualsiasi influenza ebraica all'interno dell'istituto. Prevedendo l'inevitabile epilogo della vicenda, e dunque ancora prima di essere "collocato a riposo", la sera del 16 maggio Schönberg lascia in treno Berlino per trasferirsi con la famiglia a Parigi, dove si compirà poco dopo il suo ritorno ufficiale nella Comunità d'Israele».

⁸⁴ ARNOLD SCHÖNBERG, *A proposito di A Survivor from Warsaw op. 46*, in *Stile e pensiero*, cit., p. 534, come riportato in Dario Oliveri, *Ebraismo, identità e memoria. Quattro scene dalla vita di Arnold Schönberg (1874-1951)*, in Matteo Di Figlia e Daniela Tononi (a cura di), *Tempo e Shoah. Politiche dell'oblio e forme testimoniali*, Palermo, Palermo University Press, 2020, pp. 49-77: pp. 70-71.

mondiale, che verosimilmente aveva già previsto negli anni Venti, quando aveva scritto a Kandinskij quella terribile lettera senza riuscire ad essere compreso.

CONCLUSIONI

L'obiettivo che ha guidato questo lavoro è stato quello di mostrare come il legame con la musica che caratterizza tutta l'opera di Vasilij Kandinskij non si limiti ad una semplice associazione tra colori e strumenti, come quella presente ne *Lo spirituale nell'arte*, ma caratterizzi anche la sua biografia, in particolar modo grazie alla formazione impartitagli dal padre e dalla zia materna e all'amicizia con il compositore Arnold Schönberg, che può essere servito da stimolo alla stesura di *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* con il suo *Trattato di armonia*.

Inoltre, si è visto come Kandinskij si sia avvicinato anche al mondo del teatro, cimentandosi più volte nella scrittura scenica fino a vedere realizzato il progetto di allestimento per *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij nel 1928. Questa composizione, ispirata dalla visita di una mostra di quadri del pittore Viktor Hartmann, conferma ancora una volta come il rapporto tra le arti fosse un ambito di ricerca e di sperimentazione approfondito da molti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Tramite questo elaborato si è tentato di realizzare quindi una *summa* del pensiero di Vasilij Kandinskij riguardo al legame tra la pittura e la musica facendo dei paralleli con altre esperienze artistiche simili alla sua e analizzando diversi suoi testi sull'argomento, riassumendo i risultati degli studi precedenti e avanzando nuove ipotesi interpretative.

APPARATO ICONOGRAFICO



Figura 1.1: Vasilij Kandinskij, *Vita variopinta*, 1907, tempera su tela. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Figura 1.2: Vasilij Kandinskij, copertina per l'almanacco *Der Blaue Reiter*, 1912



Figura 1.3: Vasilij Kandinskij, *San Giorgio II*, 1911, pittura su vetro. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Figura 1.4: Vasilij Kandinskij, *Con il sole*, 1910 circa, pittura su vetro. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Figura 1.5: Vasilij Kandinskij, *Piccole gioie*, 1913, olio su tela. New York, Solomon R. Guggenheim Museum



Figura 1.6: Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei. Mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten*, terza edizione, R. Piper & Co. Verlag, Monaco di Baviera 1912. Libro a stampa

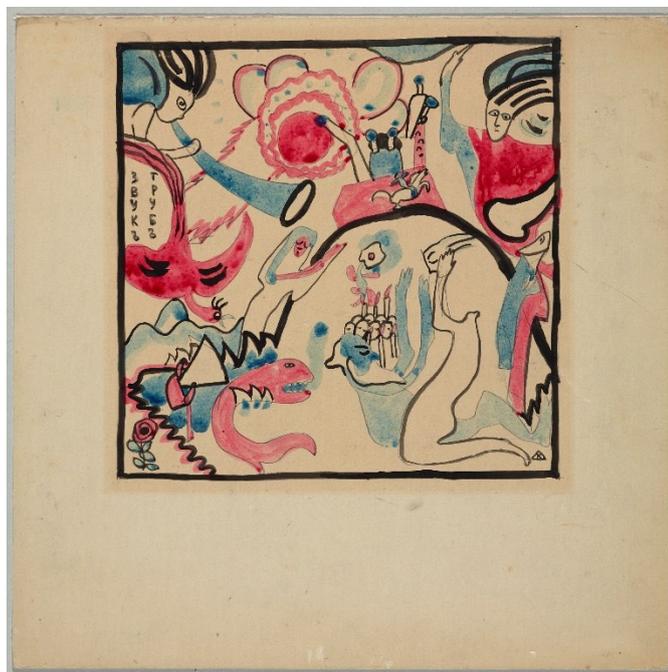


Figura 1.7: Vasilij Kandinskij, *Suono di trombe (La Grande resurrezione)*, 1910-1911, acquerello e inchiostro di china su cartone. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Figura 1.8: Vasilij Koren, dettaglio di una scena da *Apocalisse XI*: 7-11, 1696, riprodotto in Rovinskij III, 810 (32)



Figura 1.9: Vasilij Koren, scena da *Apocalisse VIII*: 10-13, 1696, riprodotto in Rovinskij, III, 810 (28)



Figura 1.10: scena da Salmo 103, seconda metà del XVIII secolo, riprodotto in Rovinskij, III, 1019⁸⁵

⁸⁵ Immagini riportate in ROSE-CAROL WASHTON LONG, *Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery*, in «Art Journal», 34:3, 1975, pp. 217-228: p. 223.



Figura 1.11: Vasilij Kandinskij, *Composizione V*, 1911, olio su tela. Collezione privata



Figura 1.12: Vasilij Kandinskij, *Quadro con bordo bianco*, 1913, olio su tela. New York, Solomon R. Guggenheim Museum



Figura 1.13: Vasilij Kandinskij, *Composizione VI*, 1913, olio su tela. San Pietroburgo, Ermitage



Figura 1.14: Vasilij Kandinskij, *Ognissanti I*, 1911, pittura su vetro. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Figura 1.15: Vasilij Kandinskij, *Ognissanti II*, 1911, pittura su vetro. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus



Figura 1.16: Vasilij Kandinskij, *Grande resurrezione*, 1911, incisione su legno dall'album *Klänge*. Parigi, collezione privata



Figura 1.17: Vasilij Kandinskij, *Grande resurrezione*, 1911, pittura su vetro. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus

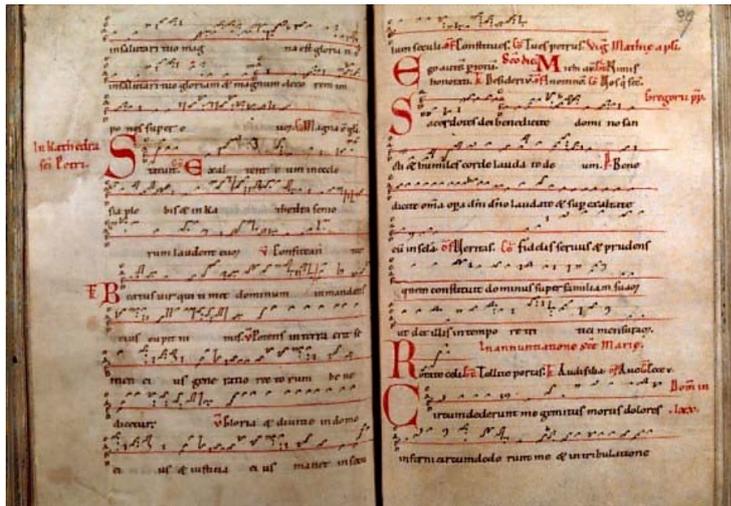


Figura 2.1: Graduale di Klosterneuburg (cod. Graz 807), Augustiner-Chorherrenstift, seconda metà del XII secolo

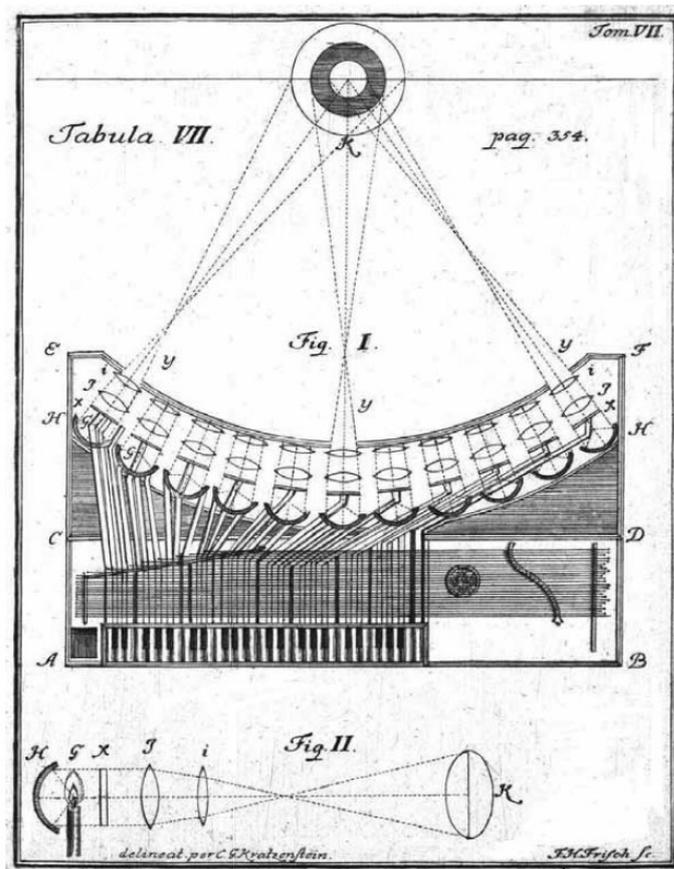


Figura 2.2: Johann Gottlob Krüger, progetto di clavicembalo oculare, riportato in Benedetta Saglietti, *Dal clavecin oculaire di Louis Bertrand Castel al clavier à lumières di Alexandr Skrjabin*, in «Metamorfosi dei Lumi 6. Le belle lettere e le scienze», 2012, pp. 187-205: p. 198

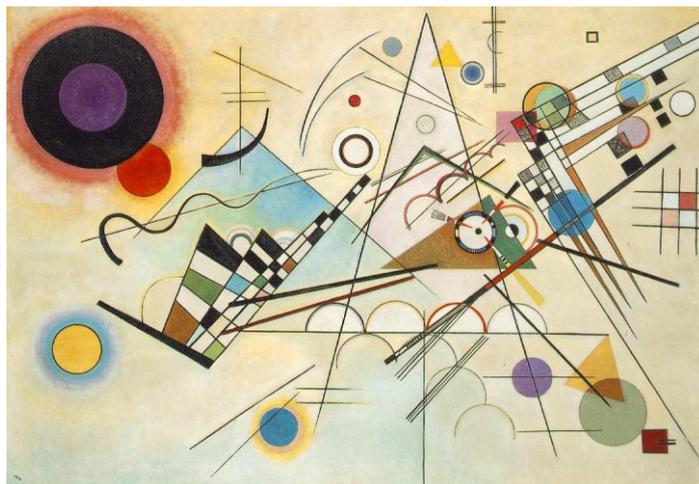


Figura 2.3: Vasilij Kandinskij, *Composizione VIII*, 1923, olio su tela. New York, Solomon R. Guggenheim Museum



Figura 2.4: Vasilij Kandinskij, *Accento in rosa*, 1926, olio su tela. Parigi, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne



Figura 2.5: Johannes Brahms, *Sonata in La Maggiore per violino e pianoforte, op. 100 no. 2*, N. Simrock, Berlino 1887. *Allegro amabile*, bb. 219-240

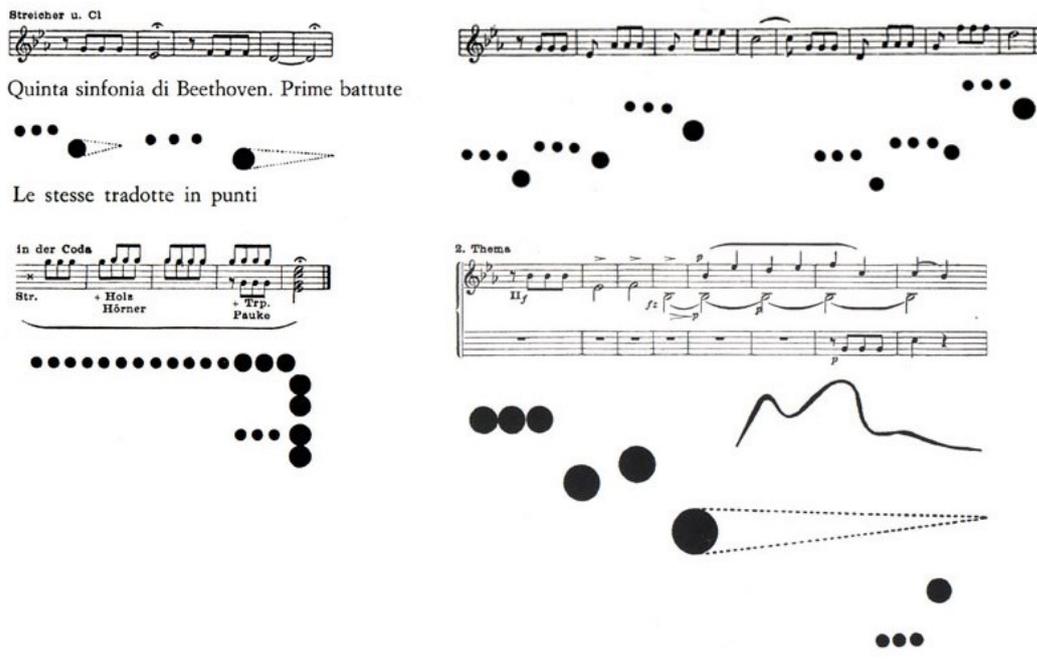


Figura 2.6: Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie*. Contributo all'analisi degli elementi pittorici (1926), Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1968, pp. 42-44



Figura 3.1: Vasilij Kandinskij, *Impressione III (Concerto)*, 1911, olio su tela. Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus

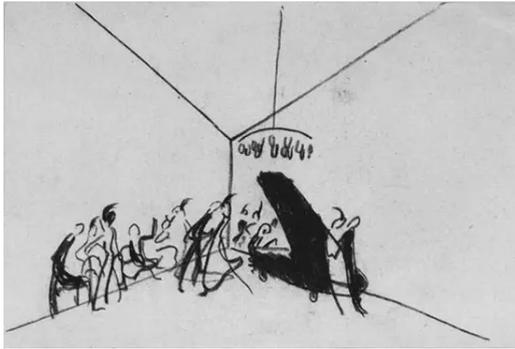


Figura 3.2: Vasilij Kandinskij, primo schizzo per *Impressione III (Concerto)*, 1911. Parigi, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne

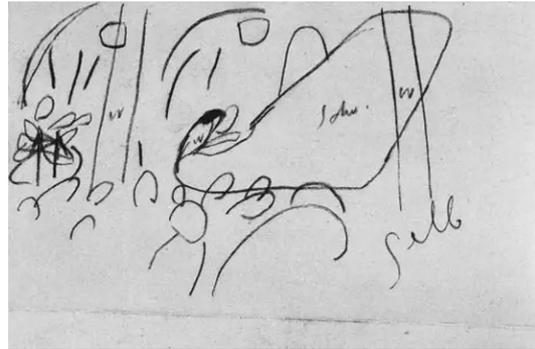


Figura 3.3: Vasilij Kandinskij, secondo schizzo per *Impressione III (Concerto)*, 1911. Parigi, Centre Georges Pompidou – Musée National d'Art Moderne



Figura 3.4: Arnold Schönberg, schizzo per *La mano felice*, Quadro I, Il coro, prima di ottobre 1910, olio su cartone. Vienna, Arnold Schönberg Center



Figura 3.5: Arnold Schönberg, schizzo per *La mano felice*, Quadro II, La sorgente luminosa, prima di ottobre 1910, olio su cartone. Vienna, Arnold Schönberg Center



Figura 3.6: Arnold Schönberg, schizzo per *La mano felice*, La Donna, prima di ottobre 1910, acquerello su carta. Vienna, Arnold Schönberg Center

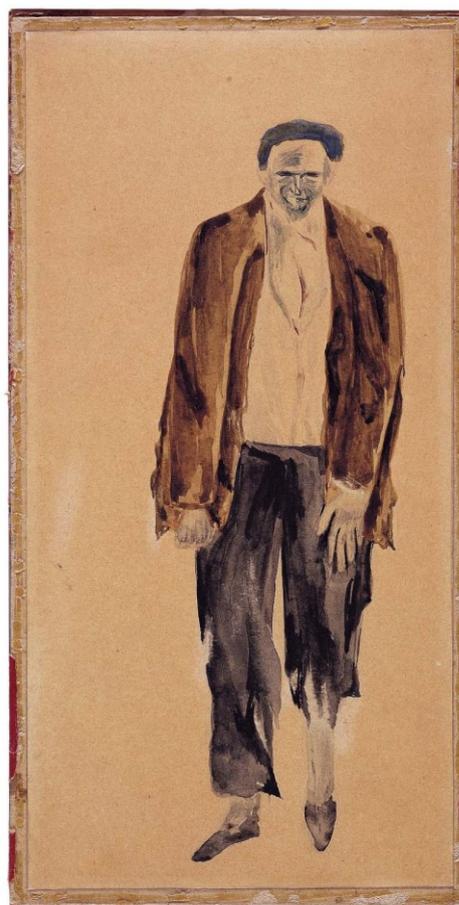


Figura 3.7: Arnold Schönberg, schizzo per *La mano felice*, L'Uomo, prima di ottobre 1910, acquerello su carta. Vienna, Arnold Schönberg Center

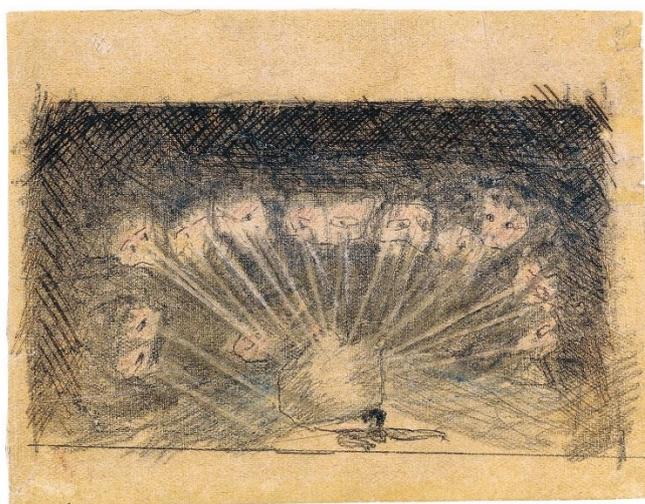


Figura 3.8: Arnold Schönberg, schizzo per *La mano felice*, Quadro I, Il coro, prima di ottobre 1910, matita, matita colorata, penna e inchiostro su carta. Vienna, Arnold Schönberg Center

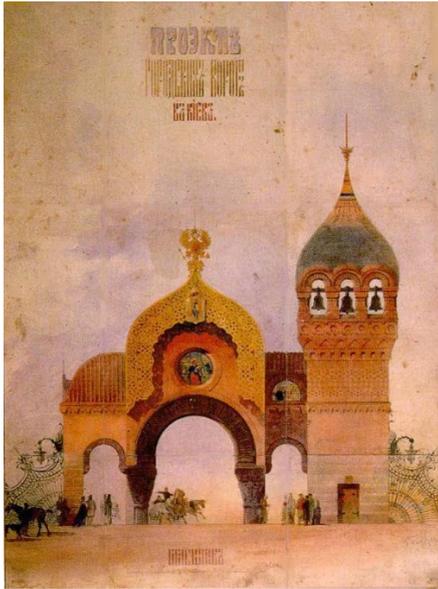


Figura 3.9: Viktor Hartmann, *Progetto per la grande porta cittadina di Kiev – Facciata principale*, acquerello

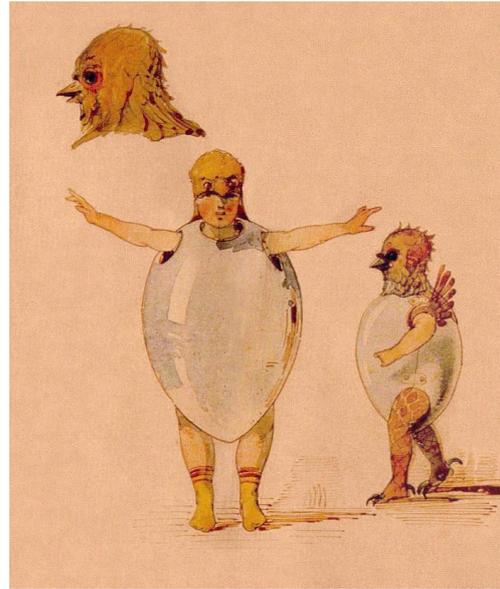


Figura 3.10: Viktor Hartmann, bozzetto per il balletto *Trilbi: Balletto dei pulcini nei loro gusci*, acquerello

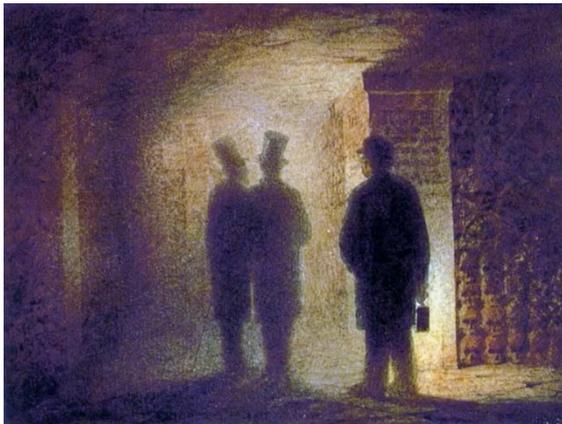


Figura 3.11: Viktor Hartmann, *Catacumbae*

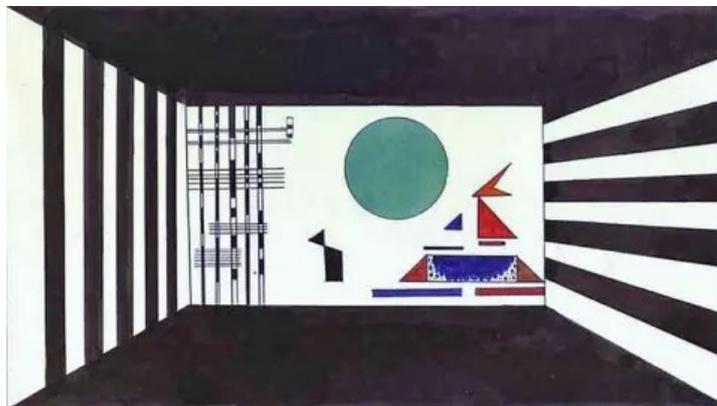


Figura 3.12: Vasilij Kandinskij, *Gnomus*, 1928, tempera, inchiostro e acquerello su carta. Colonia, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln



Figura 3.13: Vasilij Kandinskij, bozzetto per *Il vecchio castello*, 1928

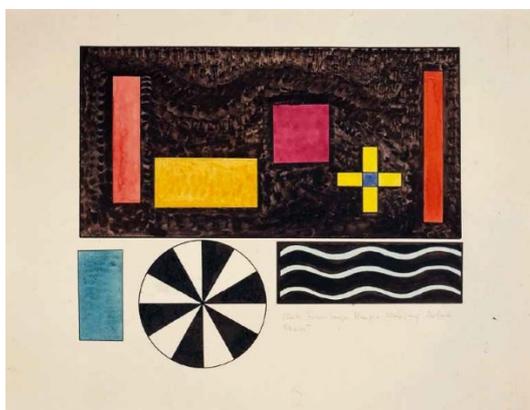


Figura 3.14: Vasilij Kandinskij, *Bydlo*, 1928, tempera, inchiostro e acquerello su carta. Colonia, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln



Figura 3.15: Vasilij Kandinskij, figurini dei ballerini per i *Quadri di un'esposizione*, 1928



Figura 3.16: Vasilij Kandinskij, figurino della ballerina *Mercato – Donna di Limoges*, 1928

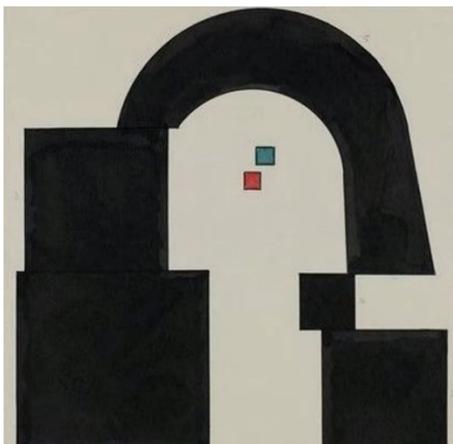


Figura 3.17: Vasilij Kandinskij, *Catacombae (Sepulcrum romanum)* – *Con mortuis in lingua mortua*, 1928, tempera, inchiostro e acquerello su carta. Colonia, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln



Figura 3.18: Vasilij Kandinskij, *La grande porta (Nella capitale Kiev)*, 1928, tempera, inchiostro e acquerello su carta. Colonia, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln



Figura 3.19: Arnold Schönberg, *Strada notturna*, 1910



Figura 3.20: Arnold Schönberg, *Ritratto di Alban Berg*, 1910 circa, olio su tela



Figura 3.21: Arnold Schönberg, *Carte da gioco fatte a mano*, 1909, acquerello e inchiostro su carta. Vienna, Arnold Schönberg Center

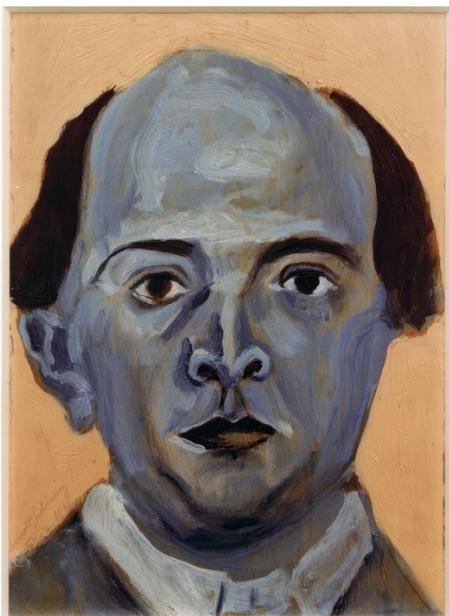


Figura 3.22: Arnold Schönberg, *Autoritratto blu*, 1910, olio su legno. Vienna, Arnold Schönberg Center

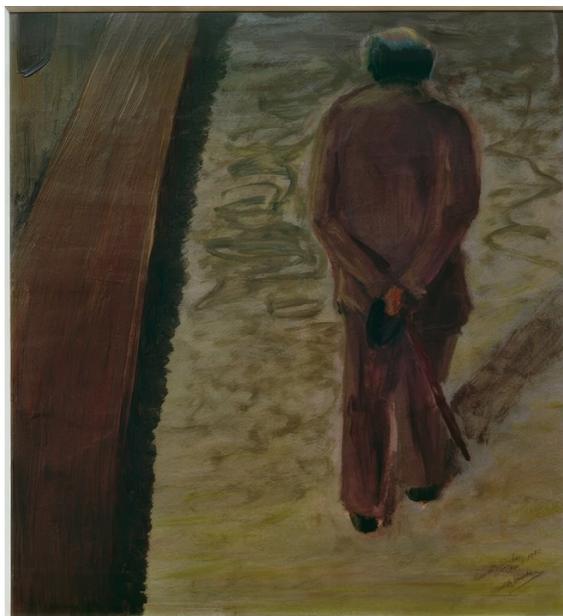


Figura 3.23: Arnold Schönberg, *Autoritratto da dietro*, 1911, olio su cartone. Vienna, Arnold Schönberg Center



Figura 3.24: Arnold Schönberg, *Visione*, 1910, olio su tela



Figura 3.25: Arnold Schönberg, *Sguardo rosso*, 1910, olio su cartone

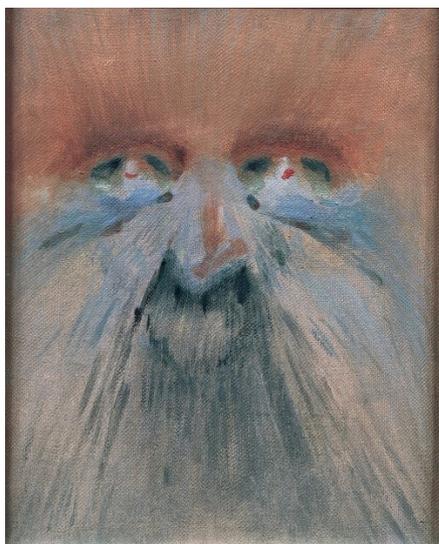


Figura 3.26: Arnold Schönberg, *Lacrime*, 1910, olio su tela



Figura 3.27: Arnold Schönberg, *Interno con ritratto di donna*, 1910

BIBLIOGRAFIA

- GIULIO CARLO ARGAN, *L'Arte Moderna* (1970), Firenze, RCS Sansoni Editore S.p.A., 1989, pp. 294-298, 407-410
- ARISTOTELE, *Del senso e dei sensibili*, in *Piccoli trattati di storia naturale*, in *Aristotele. Opere*, Vol. 4, Roma-Bari, Editori Laterza, 1994, pp. 195-236
- RUDOLF ARNHEIM (recensione di), *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents by Jelena Hahl-Koch, John C. Crawford, Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky*, in «The Musical Quarterly», Vol. 71, No. 1, 1985, pp. 92-95
- JEROME ASHMORE, *Sound in Kandinsky's Painting*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Vol. 35, No. 3 (Spring, 1977), Spring, 1977, pp. 329-336
- NATAL'IA AVTONOMOVA, *Vasilij Kandinsky and Claude Monet*, in «Experiment», 9 (2003), 2003, pp. 57-68
- ANTONIO BALDASSARRE, *"Among the Best Striving Today, There are Secret Relationships": The Kandinskij-Schoenberg Connection Reconsidered*, in «Music in Art», Vol. 29, No. 1/2, «Music in Art: Iconography as a Source for Music History» Volume I (Spring-Fall 2004), 2004, pp. 234-255
- PAOLO BOLPAGNI, *Arti visive e musica dal Simbolismo alle avanguardie: una storia*, in Paolo Bolpagni (a cura di), *Vedere la musica. L'arte dal simbolismo alle avanguardie*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2021, pp. 10-13
- PAOLO BOLPAGNI, *La musica nelle arti visive dalla Secessione viennese agli astrattismi degli anni trenta*, in Paolo Bolpagni (a cura di), *Vedere la musica. L'arte dal simbolismo alle avanguardie*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2021, pp. 188-205
- PAOLO BOLPAGNI, *Vasilij Kandinskij: ricercare lo spirito della pittura attraverso le facoltà della musica*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 24-43
- SILVIA BURINI, *Vasilij Kandinskij: il viaggio dell'anima*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 44-57
- R. J. CARDULLO, *Wassily Kandinsky's "The Yellow Sound" as a total work of art*, Akade'miai Kiado', Budapest, Hungary, 2017
- ENZO COLLOTTI, *Nazismo e società tedesca (1933-1945)*, Torino, Loescher Editore, 1982
- MAGDALENA DABROWSKI, *Kandinsky Compositions: The Music of the Spheres*, in «MoMA», No. 19 (Spring, 1995), Spring, 1995, pp. 10-13
- EVA DI STEFANO, *Kandinskij*, in «Art e Dossier», Inserto redazionale allegato al n. 36 settembre 2008, Firenze - Milano, Giunti Editore S.p.A., 2008

- ALFRED FRANKENSTEIN, *Victor Hartmann and Modeste Musorgsky*, in «The Musical Quarterly», Vol. 25, No. 3, 1939, pp. 268-291
- ANDREA GOTTDANG, *Vasilij Kandinskij*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 102-139
- JELENA HAHL-KOCH (a cura di), *Arnold Schönberg e Wassily Kandinsky. Musica e pittura: lettere, testi, documenti* (1980), Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1988
- JELENA HAHL-KOCH, *Kandinsky, Schönberg and their Parallel Experiments*, in Konrad Boehmer (a cura di), *Schonberg and Kandinsky. An Historic Encounter*, New York and London, Routledge Taylor & Francis Group, 1997, pp. 67-87
- BRIGITTE HERMANN, *Biografia*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 258-265
- VASILIJ KANDINSKIJ, *L'anima della pittura. Discorsi sulla spiritualità dell'arte* (1911), Acireale Roma, Gruppo Editoriale Bonanno Srl, 2020
- WASSILY KANDINSKY, *Sulla composizione scenica* (1912), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 265-270
- WASSILY KANDINSKY, *I quadri di Schönberg* (1912), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 321-324
- VASILIJ KANDINSKIJ, *Sguardi sul passato* (1913), in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 266-279
- WASSILY KANDINSKY, *Sulla sintesi scenica astratta* (1923), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 271-274
- WASSILY KANDINSKY, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici* (1926), Milano, Adelphi Edizioni S.p.A., 1985
- WASSILY KANDINSKY, *Alcune nozioni sull'arte sintetica* (1927), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 275-280
- WASSILY KANDINSKY, *Modest Musorgskij: Quadri di un'esposizione* (1930), in Philippe Sers (a cura di), *Wassily Kandinsky Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte, Scritti critici e autobiografici, Teatro, Poesie*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1974, pp. 329-330
- KLAUS KROPFINGER, *Latent Structural Power versus the Dissolution of Artistic Material in the Works of Kandinsky and Schönberg*, in Konrad Boehmer (a cura di),

- Schonberg and Kandinsky. An Historic Encounter*, New York and London, Routledge Taylor & Francis Group, 1997, pp. 9-65
- ANNA MAESTRI, PIERA GIOVANNA TORDELLA, *Grandi pittori - Kandinskij*, in «I maestri del colore», 56, Milano, Elemond Arte, 1992
- JAMES MELO (recensione di), *The Forms of Subjectivity: The Aesthetic Theories of Schoenberg and Kandinsky*, in «Music in Art», Vol. 26, No. 1/2 (Spring-Fall 2001), 2001, pp. 142-144
- GEORGE L. MOSSE, *Le origini culturali del Terzo Reich* (1964), Milano, il Saggiatore, 1997
- ISAAC NEWTON, *Libro primo dell'ottica. Parte II*, in *Ottica o trattato sulle riflessioni, rifrazioni, inflessioni e sui colori della luce. Basata sulla quarta edizione. Londra, 1730*, in Alberto Pala (a cura di), *Scritti di ottica di Isaac Newton*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978, pp. 395-396
- JOLANDA NIGRO COVRE, *Kandinskij*, in «Art e Dossier», Insetto redazionale allegato al n. 287 Aprile 2012, Firenze – Milano, Giunti, 2012
- JOLANDA NIGRO COVRE, *Musica e arti visive: fonti nel primo astrattismo*, in Paolo Bolpagni (a cura di), *Vedere la musica. L'arte dal simbolismo alle avanguardie*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2021, pp. 206-213
- JOLANDA NIGRO COVRE, *Kandinskij*, in «Dossier Gold», Firenze – Milano, Giunti Editore S.p.A., nuova edizione maggio 2022
- JOLANDA NIGRO COVRE, *Kandinskij verso l'astrazione. Da Mosca a Monaco verso Parigi*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 88-101
- DARIO OLIVERI, *Ebraismo, identità e memoria. Quattro scene dalla vita di Arnold Schönberg (1874-1951)*, in Matteo Di Figlia e Daniela Tononi (a cura di), *Tempo e Shoah. Politiche dell'oblio e forme testimoniali*, Palermo, Palermo University Press, 2020, pp. 49-77
- PAOLO PETAZZI, *Sull'incontro di Kandinskij e Schönberg, sotto il segno della "necessità interiore"*, in «Gli spazi della musica», vol. 8, 2019, pp. 4-11
- EVGENIJA PETROVA, *Vasilij Kandinskij: tra Russia e Germania*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 14-23
- MICHAEL POAST, *Color Music: Visual Color Notation for Musical Expression*, in «Leonardo», Vol. 33, No. 3 (2000), 2000, pp. 215-221
- HANS K. ROETHEL E JEAN K. BENJAMIN, *A New Light on Kandinsky's First Abstract Painting*, in «The Burlington Magazine», Vol. 119, No. 896, Special Issue Devoted to European Art Since 1890 (Nov., 1977), Nov., 1977, pp. 770, 772-773
- LEONÍD SABANEEV, *Il «Prometeo» di Skrjabin (1912)*, in Klaus Lankheit (a cura di), *Il cavaliere azzurro / Wassily Kandinsky, Franz Marc*, Milano, SE, 1988, pp. 97-113
- GIOVANNI SABBATUCCI, VITTORIO VIDOTTO, *Il mondo contemporaneo* (2002), Bari-Roma, Gius. Laterza & Figli Spa, 2021, pp. 131, 132, 294, 295, 301

- BENEDETTA SAGLIETTI, *Dal clavecin oculaire di Louis Bertrand Castel al clavier à lumières di Alexandr Skrjabin*, in «Metamorfosi dei Lumi 6. Le belle lettere e le scienze», 2012, pp. 187-205
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Il rapporto col testo* (1912), in LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, Torino, Giulio Einaudi editore s. p. a., 1966, pp. 394-397
- PETER SELZ, *The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting*, in «The Art Bulletin», Vol. 39, No. 2 (Jun., 1957), Jun., 1957, pp. 127-136
- PHILIPPE SERS, *Da Kierkegaard a Kandinskij, la dialettica tra ispirazione e occasione*, in Paolo Bolpagni e Evgenija Petrova (a cura di), *Kandinskij. L'opera / 1900-1940*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale S.p.A., 2022, pp. 58-87
- SILVANA SINISI, *Kandinskij e la sintesi scenica astratta*, in *Wassily Kandinsky, Quadri di un'esposizione, musica di Modest Musorgsky*, Università Europea Urbisaglia, 1984, pp. 95-104
- SIMON STEGER, DIANA OESTERLE, SIMONE BRETZ, LISA FRENZEL, HEIKE STEGE, IRIS WINKELMEYER, OLIVER HAHN AND GISELA GEIGER, *Kandinsky's fragile art: a multidisciplinary investigation of four early reverse glass paintings (1911–1914) by Wassily Kandinsky*, in «Heritage Science», 7:27, 2019
- IRINA L. VANECHKINA, *Where does "The Blue Rider" Gallop? Schönberg, Kandinsky and Scriabin on the Synthesis of Art*, in Konrad Boehmer (a cura di), *Schönberg and Kandinsky. An Historic Encounter*, New York and London, Routledge Taylor & Francis Group, 1997, pp. 95-100
- IRINA L. VANECHKINA e B. M. GALEYEV, *"Prometheus": Scriabin + Kandinsky*, in «Leonardo», Vol. 31, No. 3, 1998, pp. 183-184
- ROSE-CAROL WASHTON LONG, *Kandinsky's Abstract Style: The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery*, in «Art Journal», 34:3, 1975, pp. 217-228
- ROSE-CAROL WASHTON LONG, *Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future*, in «Art Journal», 46:1, 1987, pp. 38-45
- Voce: *Schönberg, Arnold* in *Atlantica. Grande Enciclopedia Universale*, Milano, European Books S.p.a., 1984
- Voce: *Skrjabin, Alexandr* in *Atlantica. Grande Enciclopedia Universale*, Milano, European Books S.p.a., 1984

RINGRAZIAMENTI

Voglio ringraziare la mia famiglia, che ha letto in anteprima questo elaborato dandomi consigli preziosi e che mi ha sempre sostenuta nel mio percorso. Ringrazio anche i miei nonni, che hanno contribuito alla mia formazione fin da piccola insegnandomi a leggere e a scrivere e che mi hanno donato il loro affetto.

Vorrei ringraziare Simone, che mi ha supportata e mi ha incoraggiata nei momenti di difficoltà, oltre ad assecondare il mio interesse per l'arte, e i miei amici e compagni di università, che hanno creduto in me e mi sono stati a fianco in questi anni. Un grazie particolare va a tutti coloro che hanno ascoltato i miei dubbi e mi hanno aiutata con i loro suggerimenti.