



Rivista di Studi Indo-Mediterranei VI (2016)

Plurilingual e-journal of literary, religious, historical studies. website: <http://kharabat.altervista.org/index.html>

Rivista collegata al Centro di Ricerca "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM) Università di Bologna

cod. ANCE (Cineca-Miur) E213139

ISSN 2279-7025

Abstract: Pubblicato nel 1911, *Lo spirituale nell'arte* di Wassily Kandinsky si sottrae alla dialettica tra estetico e politico caratteristica del 'Moderno', offrendo una prospettiva rivoluzionaria che trae le sue radici dal mondo magico-religioso dello sciamanesimo siberiano

Key words: Wassily Kandinsky, sciamanesimo, pittura del '900, avanguardia russa, Moderno

Barnaba Maj

***Wassily Kandinsky:
una prospettiva spirituale nella costellazione del 'Moderno'***

Nella sua autobiografia del 1934 *A Backward Glance (Uno sguardo indietro)*, Edith Wharton (1862-1937), scrittrice cresciuta negli ambienti dell'aristocrazia americana di New York e di capitali europee quali Roma e Parigi, così sensibile all'estetica sia interna che esterna delle abitazioni da debuttare con un volume sull'arredamento, attesta che ancora verso la fine dell'Ottocento New York era una città brutta, grigia e orizzontale. Ricostruita in studi cinematografici così appare anche nel film del 2002 *Gangs of New York* di Martin Scorsese. Senza dubbio a imprimere lo slancio che ha portato la brutta città a

diventare la grande, sublime metropoli verticale è stato il ponte di Brooklyn, il primo costruito interamente in acciaio e per molto tempo il ponte sospeso più lungo al mondo. La cronologia dice che fu completato nel 1883 e che negli anni di svolta fra i due secoli a New York giunsero dalla vecchia Europa circa un milione e mezzo di immigrati.

Il grande ponte di Brooklyn racchiude simbolicamente in sé una polarità fondamentale della grande trasformazione moderna della civiltà occidentale. Questo simbolo è l'*acciaio*. Nel 1920 il romanzo-reportage di Ernst Jünger sintetizza la Prima guerra mondiale con la cruda, quanto efficace immagine metaforica delle *tempeste di acciaio* (*In Stahlgewittern*). La polarità è evidente: con l'acciaio si costruisce il più grande ponte sospeso del mondo, grazie al quale una città si trasforma profondamente anche dal punto di vista *estetico* – con l'acciaio si combatte una guerra non solo 'mondiale' ma in cui per la prima volta la *potenza* degli armamenti sovrasta tutto e tutti, instaurando il regno della morte anonima. Questa polarità, questa ambivalenza è propria della *tecnologia*, il fattore fondamentale della vera, grande trasformazione moderna che va collocata nel periodo apparentemente 'pacifico' ma che non a caso sta fra la Guerra civile americana (1861-1865) e lo scoppio della Prima guerra mondiale (1914). Epicentro di questa trasformazione è la metropoli, come per primo ha intuito Baudelaire nel periodo della grande trasformazione di Parigi (intorno al 1860). La sua celebre formula, secondo cui ormai il tempo della metropoli scorre troppo veloce per il cuore dell'uomo, per la prima volta solleva un dubbio sull'antica idea che a misurare il tempo sia l'anima umana, l'interiorità in cui secondo Agostino abita la verità.

Parigi, la capitale del XIX secolo come pensa Walter Benjamin, in effetti ha continuato a esercitare un fascino artistico e intellettuale enorme fino agli anni Venti e primi Trenta del Novecento, come fra l'altro testimoniano anche romanzi e scritti proprio di Wharton e di Henry James. Ancora nel 2011, le rende omaggio *Midnight in Paris* di Woody Allen. Ma con l'intervento militare del 1917 è l'America che in realtà ha vinto la guerra. I nuovi ritmi musicali vengono da lì e da lì anche la nuova estetica metropolitana. Ma dell'America, della sua cultura, arte e letteratura Benjamin non si è mai molto curato. Certo non di Francis Scott Fitzgerald, dell'America degli anni Venti e dell'età del jazz. Benché anch'egli profondamente radicato in Germania, nella cultura tedesca e nella capitale Berlino, diverso è il caso di Georg Simmel. Dopo avere delineato esattamente nel 1900 quella vera e propria summa della modernità che è la *Philosophie des Geldes* (*Filosofia del denaro*), il geniale sociologo-filosofo 'impressionista' in un breve saggio del 1903 ha tracciato uno schizzo fondamentale appunto sul ruolo delle metropoli nello sviluppo della modernità. Certamente basato sull'osservazione della trasformazione di Berlino negli anni detti di 'fondazione' dopo l'unità tedesca, *Die Großstädte und das Geistesleben* (*Le metropoli e la vita dello spirito*) coglie tuttavia l'essenza in generale della relazione fra crescita moderna della metropoli e appunto la vita spirituale, espressione che in inglese fu tradotta con "*mental life*". Del pensiero di Simmel si accorsero infatti proprio in America, a Chicago in particolare, e fecero pressanti tentativi per portare Simmel nel nuovo continente. Baudelaire ha avuto l'intuizione germinale ma è con Simmel in effetti che

si delinea il concetto essenzialmente estetico di *'die Moderne'* o 'il Moderno', che sta naturalmente in stretta relazione con quello di modernità o età moderna (*Neuzeit*) e tuttavia se ne differenzia. La differenza specifica è il suo aspetto più caratterizzante, cioè *l'intreccio fra dimensione estetica e dimensione politica*, un fenomeno del tutto nuovo che non ha precedenti nella storia della cultura e civiltà occidentale.

Nella seconda metà degli anni Trenta, nello stesso periodo in cui ha esposto la celebre teoria estetica sulla perdita dell'aura dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, sostanzialmente inascoltato Benjamin ha mirabilmente definito tale intreccio parlando di estetizzazione della politica, formula con cui designava i movimenti totalitari di estrema destra, cui contrapporre una consapevole politicizzazione dell'arte. Si tratta di un ulteriore contributo alla definizione del 'Moderno', come epoca la cui costellazione spirituale è caratterizzata dalla centralità della dimensione estetica. Ma che cosa è accaduto nel profondo? È accaduto che sull'idea di matrice tardo settecentesca della fattibilità umana della storia (*Machbarkeit der Geschichte*), che risale alla cosiddetta epoca delle rivoluzioni e che ha messo in crisi il millenario impianto teologico di concezione della storia di matrice agostiniana, si è innestata e realizzata l'idea del dominio totale delle potenze della natura. Ciò che nel profondo si realizza in questo periodo storico, infatti, è la novità assoluta del dominio delle potenze naturali. Grazie alle trasformazioni tecnologiche, l'essere umano dispone di strumenti in grado ora di dominare gli elementi: la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco. Con ciò entra in trasformazione anche l'immaginazione estetica legata agli elementi stessi. Proust fa notare che grazie alla presenza degli aeroplani gli uomini tornano a volgere lo sguardo al cielo. Ma va considerato anche l'aspetto complementare: l'aeroplano offre all'uomo una prospettiva dall'alto su paesaggio, città e cose in precedenza del tutto impensabile. L'intreccio fra dimensione estetica e dimensione politica presuppone dunque la fusione fra due idee entrambe di portata epocale: la fattibilità della storia e la trasformabilità tecnologica del mondo. Si tratta di un fenomeno inaudito, appunto insieme estetico e politico. Così l'acciaio permette la costruzione di un ponte, grazie al quale una città passa nella categoria del sublime tecnologico. La volontà di potenza politica cerca di appropriarsi della potenza insita nella tecnologia e di fare propria anche la sua dimensione estetica. È in virtù di questa appropriazione che assume una tendenza *totalitaria*. Dal punto di vista antropologico, la fusione di potenza storica e potenza tecnologica costituisce un imprevisto capitolo della dialettica servo-padrone che pone l'uomo in una posizione di *angosciata* inferiorità.

Ma in questa tumultuosa costellazione storico-spirituale che ne è dell'arte in quanto tale e della riflessione sull'arte? Per una vasta serie di ragioni sia storiche che teoriche è nello spazio culturale di lingua tedesca – usiamo questa formula per includere il grande quadro della cultura di *Vienna-fin-de-siècle* – che il dibattito intorno a questi temi è particolarmente rilevante. Una delle ragioni è che proprio la stessa storiografia tedesca dell'arte fra fine Ottocento e primi del Novecento ha molto spinto nella direzione di ciò che è stato definito "volontà dell'arte". Ci riferiamo qui in primo luogo agli studi di

Alois Riegl, al lavoro di Wölfflin su arte rinascimentale e barocca (1888), al saggio su astrazione ed empatia di Worringer, all'estetica di Theodor Lipps (1903-1906). Testimone d'eccezione Thomas Mann, uno dei centri cruciali di questo dibattito è Monaco di Baviera. Qui, grazie alla decisiva mediazione del grande Franz Marc, nel dicembre 1911 è apparso *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* di Wassily Kandinsky, uno dei più luminosi trattati d'arte del ventesimo secolo, un luogo per così dire di 'riflessione originaria e archetipica' sui nuovi orizzonti dell'arte.

Dove si colloca la prospettiva 'spirituale' di Kandinsky nella costellazione del 'Moderno'? Si colloca nella linea dell'arte pura, l'opposto spirituale della formula decadente dell'arte per l'arte, la linea condivisa da artisti come il citato Marc, Paul Klee, Arnold Schönberg che fa riferimento alle ricerche pittoriche di Cézanne, Matisse e Picasso, ha una profonda affinità spirituale con le quasi contemporanee opere letterarie pur così fra loro differenti di Franz Kafka e Marcel Proust. Occorre qui partire da Max Weber, dalla sua definizione del mondo moderno come 'mondo del disincanto' (*entzauberte Welt*). L'idea di Kandinsky che l'arte sia prossima alla più grande rivoluzione della sua storia, cioè a un totale distacco dalla dimensione naturalistica e alla conquista di una propria totale autonomia di linguaggio si basa all'opposto sul recupero di una dimensione *mistica* legata a una sfera antropologica magico-religiosa. Nella costellazione del 'Moderno' questa è anche una linea di confine. Si propone, infatti, come una linea di avanguardia ma a differenza delle altre avanguardie non si propone come un programma di 'politica dell'arte' o di legame con programmi politici. Qui risiede sostanzialmente il suo carattere straordinario, nella capacità di sottrarsi all'intreccio caratteristico dell'epoca, per cui con polarità opposte la dimensione politica si risolve in quella estetica e viceversa la dimensione estetica si risolve in quella politica. Per chiarire ulteriormente: la risposta al Nazionalsocialismo che a Norimberga celebra i propri culti architettonici della luce e usa le masse come ornamento – la formula è di Siegfried Kracauer – è il teatro epico e didascalico di Bertolt Brecht che si propone appunto di politicizzare all'estremo l'arte.

L'autonomia dell'arte proposta da Kandinsky nei termini di una spirituale rivoluzione interiore che punta su forma e colore e sull'analogia fra colore e suono interiore s'inscrive chiaramente nella percezione del pericolo che la tecnologia rappresenta per l'arte. Ma il '*Kunstwollen*' o volontà d'arte che essa esprime ha una chiara dimensione antropologica. E questa non viene dalla storia e dalla teoria dell'arte sviluppate dagli studiosi tedeschi né dalle spontanee riflessioni di Kandinsky sulle tendenze dell'arte, della pittura e della musica del suo tempo. Viene da quella che tempo dopo Thomas Mann ha chiamato "*die russische Tiefe*": la profondità russa. Al riguardo si cita frequentemente Tolstoj, in particolare dell'ultimo periodo, impegnato nella riflessione sull'arte e sul ruolo dell'arte. Lo stesso Kandinsky fa un riferimento a Nietzsche e alla sua opera di demolizione del codice dei cosiddetti valori occidentali. In realtà il trattato di Kandinsky è nel profondo molto più vicino alla dimensione spirituale e religiosa di Dostoevskij. Come in Dostoevskij, pensiamo qui al 'diario' dei lavori forzati *Memorie dalla*

casa dei morti (1859, pubblicato 1861-1862), anche in Kandinsky è stata decisiva l'esperienza della Siberia. Come poi durante la seconda guerra mondiale lo è stata per Joseph Beuys.

Il grande studio del 1995 di Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnograph and Shaman* pone al centro della pratica e della teoria dell'arte di Kandinsky la sua esperienza etnografica del 1889 nel distretto siberiano di Vologda e dimostra persuasivamente che l'obiettivo pressoché missionario che Kandinsky attribuisce all'arte consiste per così dire nel trasferire nel mondo materiale il valore spirituale dell'arte, mettendo in luce una profonda affinità con le pratiche sciamaniche di guarigione e liberazione corporea. Questa tesi, molto discussa, è stata rilanciata ed estesa all'intera avanguardia pittorica russa – Kandinsky, Malevič, Filonov, Gončarova – nella grande mostra fiorentina di Palazzo Strozzi del settembre 2013 *L'Avanguardia russa, Siberia e l'Oriente*. Grazie a questa mostra è possibile comprendere meglio quanto vasta sia la *russische Tiefe* come spazio spirituale e antropologico. Spazio che opportunamente è stato chiamato 'Siberia' e più in generale 'Oriente'.

Il grande paradosso di questo scritto, dunque, è che ha avuto un ruolo rivoluzionario nella direzione dell'arte astratta e dunque una posizione centrale nella costellazione del 'Moderno' proponendo un'idea di autonomia dell'arte teoricamente avanzatissima ma proveniente dal cuore di una riflessione etnografica, antropologica, mistica e religiosa radicata in un mondo spiritualmente 'antico'. Contro la bellezza convenzionale, contro il puro tecnicismo artistico, esso basa l'autonomia dell'arte sul contenuto interiore. C'è in questa posizione molto più Dostoevskij che Tolstoj. Di fatto la politicizzazione dell'arte ha condotto a chiedersi se non era il caso di bruciare Kafka. E ancora oggi il dibattito sull'arte appare profondamente impregnato da questa dialettica del 'Moderno' fra dimensione politica e dimensione estetica.