

Kandinsky and Bergson: Between form and Sense

A Phenomenological view

Ivania De vito

ivania.devito@gmail.com

The mode of evolution from figurative to abstract and from abstract to concrete in Kandinsky's work seems to follow the path of a Bergsonian creative evolution. From the first melodic paintings to the explosion of his improvisations, the aesthetic material contracts and condenses itself in a pure shape with no connections with the representativeness. This eidetic shape is also the result of a phenomenological approach and analysis, revealing correlating meanings in an interesting living time of perception. *Oscillations between shape and content, color and sound in resonance space* will become for Kandinsky scope for the constitution of a possible aesthetic phenomenological experience, that looks for unveiled qualities. For Kandinsky and Bergson the quality in which an element contracts or thickens itself is in fact a new spiritualized value.

Kandinsky looks for a *real* intense time of perception, of creation, of fruition that finds in the *real movement* and the Bergsonian *durée réelle* his theoretical confirmation. At the same time his creative act seems to be able to fit into the dual modality of Bergsonian life of consciousness: first like an *élan vital* and explosive action of abstract expressionism and subsequently as a work of qualitative contraction and condensation of vibrations that create a new kind of material. *Tensions* for the philosopher and the painter are the material established to ensure continuity between real and ideal. The experience in the field of sensibility for Kandinsky follows the paths of intuition and intelligence in the dual Bergsonian modality of a double vital and evolutionary movement: listening the melodic curvature of soul that exposes and explodes sense and forms and contracting itself in a rhythmic tension of Bergsonian *durée*, so that tension will be an orchestral partiture where the flow could be read. The aesthetic object presents itself as a movement towards the fullness of an eidetic unity, paying attention to its morphogenetic movement towards the possibility to take shape of that movement.

In fact, the artist's gaze is a grasp on the movements of being, it is a gaze that doesn't leave the movement of Sense, and like music tends to guarantee its continuity, The flow that he follows is the flow of music that he tries to become more and more concrete. The form of the Sense is instead correlation of contracted quality understood as expressive density, like a quantum. Sense and form objectify themselves to create abstract art. Shape that can condense a flow of a special time of consciousness letting move its inner sound and contracting and diluting itself in a vectorial sense that can orchestrate forms and write scores. Sense insinuates itself into material and the same material reveals, redefines, redirects. The Sense of the form is pure quality in progression, vibrating eternity in the first expressionism period, and expressive density in the following Bauhaus period until it becomes an organic complete unveiling resonant shape. Unveiling qualities flow as a bridge between spirit and material, speaking about a deep interesting *space-time* that suggests a hidden and special physics of soul. The bridge that can reveal and connects possible inner worlds is a *space-time experience* of a living inner time of perception that make sense in the music. Space and time vibrate and grow in rhythmic resonance until becoming an organon, a pure body. Space time will become correlation and redefinition scope of essence, form and soul.

Keywords: Space-time, Sense, *Durée réelle*, Phenomenology

Tra forma e senso. Kandinsky e Bergson

Correlazioni fenomenologiche verso una fisica dell'anima

Ivania De vito

ivania.devito@gmail.com

Prefazione

L'opera d'arte per Kandinsky è un essere che diventa mondo. E' un essere che vibra avendo la proprie radici nel mondo della materia come in quelle dello spirito, che si manifesta grazie a prime caratterizzazioni melodiche per contrarsi, dopo la prima manifestazione ed esplosione, in nuove determinazioni armoniche. La ricerca dell'anima per Kandinsky non elimina la natura ma la indaga, attraverso un disegno che nasconde forze e tensioni e che il sentire rivela. Queste forze hanno una risonanza, che, come eco tra più strumenti vicini realizzano la magia della nascosta ed intima connessione tra anima e mondo. La forma è indagata a livello della sua invisibilità, della sua segretezza, non è più semplice oggetto rappresentabile ma si rivela anima dotata di senso, di suono. Udire la voce dello spirito per Kandinsky è infatti udire una voce senza volto che ci conduce ad un'unità primigenia non visibile, il suono, che come stato dell'essere, eco dello spirito, si rivela essere risonante, *eidōs* fenomenologico, valore prima immaginativo poi creativo.

Una nuova invisibilità, quella del suono, mediata dall'anima, che spinge Kandinsky verso i sentieri dell'intuizione per arrivare poi a quelli dell'intelligenza compositiva. Disvelare la realtà viva, manifestando l'essenza nelle sue modalità di azione, rendendola elemento del creare, cogliendone il pulsare ed attivandolo in leggi dinamiche che costituiranno forma di movimento vitale e sonoro che possano poi calarsi nella realtà esteriore per manifestarne la sua autenticità, sono infatti lo sforzo teorico di una nuova fenomenologia.

La ricerca di una dimensione precategoriale dell'esperienza ritrova nella musica quell'essenza autentica ed invisibile che vede nella filosofia Schopenhaueriana una fondante

anticipazione ed è oltremodo la dimensione stessa di un 'mondo della vita' che vede una soggettività concreta operante con le modalità ontologiche e gnoseologiche descritte dalla filosofia bergsoniana. L'esperienza nel campo della sensibilità per Kandinsky volge nei sentieri dell'intuizione e dell'intelligenza, nella stessa modalità bergsoniana di un doppio movimento vitale ed evolutivo. La verità di un puro artistico, sembra infatti esprimersi in una vibrazione, come possibilità di un movimento qualitativo, quello dell'essere, che arriva a farsi forma grazie ad uno sguardo, ad una presa. La fotografia dell'anima di cui parla Kandinsky si avvicina alla fotografia istantanea di cui parla il filosofo, ancora oscillante, sempre vibrante. L'*eidōs* fenomenologico è infatti qualcosa che si determina in itinere. In greco antico *eidōs* significa forma ed *eidōn* sguardo e per Kandinsky come per Bergson è sempre uno sguardo dell'anima sulla corrente del divenire. La forza cieca della volontà Shopenaueriana viene sostituita dalla forza viva Kandinskiana, una forza formatrice, illuminata dalla coscienza. L'atto creativo di Kandinsky sembra potersi invece iscrivere nella duplice modalità della vita di coscienza bergsoniana: primariamente come slancio vitale ed azione esplosiva nell'espressionismo astratto e successivamente come lavoro di contrazione qualitativa di colore e forme nel puro astrattismo. Quest'ultimo offre una sintesi, una soluzione di continuità tra 'movimento reale' bergsoniano dei primi quadri melodici e astrazione geometrica: la qualità contratta dell'astrazione, considerata come forma di *tensione*, è infatti istituita nella necessità di costruire una realtà formale che elimini qualsiasi distanza tra reale ed ideale. Il movimento intenzionale della coscienza non è solo infatti conciliazione di opposti in una strutturazione armonica ma anche possibilità immersiva di una fruizione che non sia solo suggestione estetica ma vera e propria esperienza. La modalità di evoluzione dal figurativo all'astratto e dall'astratto al concreto, come il suo costituirsi attraverso il 'Senso', la cui manifestazione per il pittore è il fine dell'opera d'arte, è quindi il prodotto di una indagine fenomenologica. Il Senso è il contenuto spirituale in grado di dare direzione all'interiorità, è un sentire che si costituisce come immaginazione dello spirito, dinamica viva che si articola in connessioni sinestetiche.

Il rapporto tra soggetto ed oggetto è inteso come rapporto dialettico tra interno ed esterno, tra tempo e spazio. Il "Senso" si instaura in questi rapporti come tra essere e mondo, tra manifestazione cromatico sonora e cristallizzazione formale, tra visibile ed

invisibile, ridefinendoli. L'oggetto estetico si presenta infatti come intuizione di un movimento spirituale verso la pienezza di un Senso, poi, attraverso una nuova definizione delle forme, movimento calcolato fisicamente verso una più definita oggettività spaziale. Lo spirito non si separa mai dalla materia ma giunge a ridefinirla nel suo valore interiore non solo dopo un percorso di purificazione dei mezzi artistici, attraverso un disvelamento progressivo dei valori e delle caratterizzazioni formali e musicali, ma soprattutto attraverso un'evoluzione dove forma, colore e suono crescono insieme e si adeguano reciprocamente per sconfiggere il caos e farsi cosmo, determinandosi vicendevolmente come correlati di Senso in continua modulazione. L'essere arriva a farsi mondo attraverso la crescita sinestetica, la presa di coscienza dei nessi sintetici, dei valori e delle caratterizzazioni dell'elemento pittorico nelle sue articolazioni pure di Senso. L'eidos così rivelato, è un'unità sonora che accompagna il colore nelle sue prime figurazioni, come espressione di un tempo interiore dove l'espansione espressiva del colore manifesta la melodia musicale dell'intimo sentire, come *durata* bergsoniana, facendosi poi densità nascosta di una sintesi formale e sonora dove il suono-nota sarà simbolo e traccia di una *tensione di durata* ritmicamente intesa. Costituendo infatti una ritmica della durata Bergsonianamente concepita Kandinsky costituirà una texture metrico-sinfonica che porterà la forma ad un nuovo corpo risonante. In questa nuova considerazione della durata come spazio-tempo si configura *l'esserci* della materia estetica come essere-attraverso il tempo delle vibrazioni e l'essere attraverso lo spazio delle tensioni, rispettivamente materia del sentire e materia del creare, fino a conchiudersi in un *esserci* risonante di nuova sintesi. La figurazione si configurerà come *forma del movimento musicale* in due modalità differenti, quali la costituzione dinamica e statica di uno spazio musicalmente continuo. La forma della temporalità è in un primo momento la forma della spazialità che si crea nel quadro, lo spazio sonoro è visualizzato primariamente come un continuum spazio temporale, dove la manifestazione immediata dei vissuti interiori viene espressa dai colori fluttuanti indicanti la stessa processualità del suono, in un tempo di intensità nella sua curvatura melodica, per articolarsi successivamente come forza lineare, considerando il suono come componente di un ordinamento scalare quasi geometrico, che possa realizzare una costituzione sia dinamica che statica della continuità. Tempo e spazio diverranno nuovi parametri di questo disvelamento, ambiti riconosciuti in cui il sentire costituirà nuove coordinate. Il tempo della visione diverrà tempo dell'ascolto, e il tempo

dell'ascolto diverrà tempo di creazione: ascolto della libera espressione di colore, forma e correlato sonoro e strutturazione creativa della sua densità in uno spazio-tempo fuori dalla fisica classica, ridefinendosi secondo nuove categorizzazioni che partiranno dalla considerazione dello spazio-tempo di Einstein alle nuove scoperte della fisica quantistica. Senso e forma costituiranno gradi di oggettivazione della coscienza in una nuova organicità, in cui lo spazio ed il tempo, non solo il suono, porteranno l'arte ad una fisica dell'anima rivelatrice di forme.

1. Genesi formali e creazione continuata. Corrispondenze ed assonanze tra Kandinsky e Bergson

La modalità di evoluzione dal figurativo all'astratto e dall'astratto al concreto per Kandinsky sembra seguire il percorso di un'evoluzione creatrice. La ricerca di nuove forme per il pittore contempla infatti la possibilità di ricreare un universo di valori ed intensità che siano propri dell'anima e dello spirito in una evoluzione che si rinnovi di continuo. Kandinsky parla di evoluzione, come sviluppo organico di nuove verità in uno svolgersi logico ed inevitabile che possa determinare una nuova considerazione e visione dell'astrazione. Come scrive Maddalena Mazzocut-Mis: «La forma non può subire un effettivo processo d'astrazione in quanto l'astrazione è un'operazione che destabilizza la realtà della forma stessa. Il processo astrattivo rende rarefatto il sensibile soffocando *il soffio della vita*»¹. Questa aurea, questo invisibile cercherà Kandinsky di cogliere e coniugare in maniera organica nelle forme del suo sentire nella ricerca di un'arte pura.

Parlando di evoluzione creatrice non si può non pensare ad Henry Bergson (1859-1941). Kandinsky cita Bergson nelle sue lezioni al Bauhaus² e molta della sua produzione artistica e teorica sembra seguire lo stesso slancio vitale e teoretico della sua filosofia. Lo slancio vitale per l'artista, come per il filosofo, è un'esigenza di creazione, è morfogenetico, è un'unità feconda che si dipana multiformemente. Così scrive l'artista nell'Almanacco del Cavaliere Azzurro (1912): «Una volta che si siano realizzate le condizioni di una forma precisa, la nostalgia, *lo slancio interiore*, acquistano nello spirito umano la forza di creare un nuovo valore che consapevolmente o inconsapevolmente

¹ Maddalena Mazzocut-Mis, *Gli enigmi della forma*, Cuem, p. 31.

² W. Kandinsky, *Lezioni inedite al Bauhaus*, in TS, vol I, Feltrinelli, p. 290.

comincia a vivere nell'uomo»³. Il movimento per l'artista è vita, slancio, che come necessità interiore, è un'azione combinata di libertà e spirito, verso un valore, una nuova determinazione ontologica. Così scrive Bergson in 'L'evoluzione creatrice': «Lo slancio di vita di cui parliamo, consiste in definitiva, in un'esigenza di creazione.[...] esso si impadronisce di questa materia, che è la necessità stessa, e tende ad introdurvi la maggior quantità possibile di libertà»⁴. La libertà di creazione si esplica quindi per entrambi in uno slancio vitale all'interno di un flusso che diverrà materia stessa del sentire e del creare, uno slancio vitale che libererà la materia ridefinendola, spiritualizzandola, modulandola quasi in un tono musicale. La materia sembra attraversata da un'onda illuminante, quella di un raggio come quello di un'onda sonora: «Il raggio bianco che feconda conduce all'elevazione all'evoluzione, così lo spirito creatore è nascosto dietro la materia, nella materia»⁵. Questo raggio esplica la libertà dello spirito e ricerca nella materia ciò che la necessità interiore suggerisce, irradiando la forza dello spirito creatore e rendendola 'forma della forza viva'. L'ispirazione per Kandinsky è connessione e sguardo che non solo fotografa ma ha una anche per lui una presa feconda sul visibile: «La materia è qui una sorta di dispensa in cui lo spirito trae ciò che è necessario»⁶, il suo irradiarsi è una penetrazione silenziosa che raccoglie in sé la materia e lo spirito, sintetizzandoli. Paul Klee la descrive come 'penetrante intuizione' e Bergson scrive così confermando in *Melanges* (1908). «La coscienza è dunque penetrazione e sintesi»⁷. Anche per Bergson nuove genesi formali scaturiscono da un movimento fecondo che dà vita ad una vera e propria cosmogonia: «Essa è una creazione che si perpetua all'infinito grazie ad un movimento iniziale. Questo movimento costituisce l'unità del mondo organico, è un'unità feconda»⁸. Il quadro come spazio dell'invisibile, è uno spazio in divenire dove la materia organica può risplendere grazie ad una illuminante fecondità, è una «Intuizione intellettuale continua dalla quale sembra scaturire una spontaneità creatrice»⁹. Tanto che

³ W. Kandinsky, *Il cavaliere Azzurro*, in TS, vol.I, p. 118.

⁴ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Fabbri, p. 279.

⁵ W.Kandinsk, *Il Cavaliere Azzurro*, Vol I,p. 118.

⁶ *Ibidem*

⁷ H. Bergson, *Sur l'immediate*, in *Melanges*, Presses Universitaire de France, 1972, p. 270, "La conscience est donc pénétration et syntèse".

⁸ W. Kandinsky, *Il cavaliere Azzurro*, in TS, vol. I, p. 118.

⁹ H. Bergson, *Melanges*, Presses Universitaire de France, Paris 1972, p.789 "Intuition intellectuelle continue de laquelle, parait jallir une spontanéité creatrice".

l'atto di conoscenza sembra coincidere con l'atto generatore della realtà ¹⁰. Questo raggio bianco prende dalla materia e si raccoglie in se stesso, disvelando realtà offuscate dal pensiero materialista e positivista per ridare nuova luce spirituale al pensiero ed alle cose: «Fin dal primo sguardo gettato sul mondo, ancor prima di delimitarvi dei corpi vi distinguiamo delle qualità»¹¹, scrive Bergson. Queste qualità primigenie sono per Kandinsky suono e colore, valori manifestati grazie ad una doppia direzione intenzionale del movimento della coscienza, come quello descritto da Bergson: «La vita, ossia la coscienza lanciata attraverso la materia fissava la sua attenzione o sul movimento stesso o sulla materia che l'attraversava. Essa si orientava sia nel senso dell'intuizione che nel senso dell'intelligenza»¹². L'oggetto estetico per Kandinsky si presenta infatti inizialmente come movimento spirituale verso la pienezza di un'identità estetica con attenzione al suo movimento morfogenetico e poi come intelligenza di un farsi forma di quello stesso movimento. In questa doppia direzione si dirige l'intenzionalità con cui Kandinsky percorre il suo percorso artistico e teorico, il vitale diventa geometrico ed il geometrico vitale in un percorso artistico di continue risonanze ed oscillazioni. La sintesi sulla quale Kandinsky basa tutta la sua ricerca artistica e teorica si basa su una gradualità tra materia e spirito che non è altro che una differenza di tensione, in un nuovo stato di materia estetica, quello delle vibrazioni. Lo spazio cosmico è quello necessario alla costituzione di un'esperienza possibile e l'invisibile come materia e come spazio è creatore di possibilità formali, grazie a quell'alone che crea delle suggestioni che diventeranno ambiti di futuro Senso, di nuove direzioni formali. L'evoluzione per Kandinsky è una spiritualizzazione dei valori che sono realtà in itinere, che sono ponti tra anima e mondo, tra materiale ed immateriale nella creazione di nuove identità, di nuove architetture sinestetiche: «Evoluzione, graduale separazione da questo fine pratico e graduale prevalere dell'elemento spirituale»¹³. Il movimento morfogenetico e cosmogonico è quindi un movimento *oscillatorio* all'interno di ripetute risonanze, la verità non un quid di dogmatica immobilità ma realtà in fieri, in divenire. Oscillazioni in spazi di risonanza, tra contenuto e forma, forma e suono, analisi e sintesi, 'dal come al

¹⁰ H. Bergson, *Sur l'immediat*, in *Melanges*, Presses Universitaire de France, Paris, 1972, p.773, "Par intuition immediate, où l'acte de connaissance coincide avec l'acte generateur de la réalité".

¹¹ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 325.

¹² H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 213.

¹³ W. Kandinsk, "La pittura come arte pura", in TS, vol. II, p. 139.

cosa' all'interno della 'Legge del Pendolo'¹⁴delle sue lezioni al Bauhaus, si ritrovano anche nello suo scritto di Bergson 'L'evoluzione creatrice' come base fondativa di uno sguardo sulle qualità che poi diverrà considerazione ed analisi dei valori, aprendo a nuovi campi di definizione del possibile il disvelamento del puro artistico . L'essenza per il pittore, infatti è un "essenza relativa"¹⁵ che attende un suo completamento. Per Kandinsky la via verso la libertà passa per il sentimento pienamente sviluppato della *relatività*, e quindi non esiste in linea di principio una questione della forma in sé . Lo slancio vitale è apertura ad un ventaglio di possibilità, che apre a microuniversi di probabilità in una evoluzione che possa portare in 'avanti ed in alto' e, come scrive Heidegger: «Più in alto della realtà si trova la possibilità»¹⁶, la possibilità di trovare ciò che è vivo, di aprire la coscienza ai contenuti dell'esperienza al mondo della vita, che è vita in atto per Kandinsky. Questo "essere nel mondo" è sempre un ritorno assoluto alla coscienza, *in un movimento oscillatorio*, così come descritto da Bergson: «La vita mi appare come un'immensa ondata che si propaga partendo da un centro che, sulla quasi totalità della sua circonferenza, si arresta in un movimento oscillatorio»¹⁶ scrive Bergson. L'esperienza della sensibilità è fenomeno che attraverso rimandi di valori qualitativi crea nuove idealità, identità all'interno di un mondo vitale e spirituale insieme, con valori e gradi differenti che trovano il proprio ordinamento ontologico e concettuale nella sua opera di sintesi. Come scrive Husserl: «Le idealizzazioni non sono qualcosa di arbitrario ma nella possibilità sono fondate sulla cosa»¹⁷ ed ancora: «L'idealizzazione non è un processo costruttivo o di astrazione. E' l'esplicazione attiva di strutture già date sul piano della passività, sul terreno della sensibilità»¹⁸. Anche Bergson parla di 'cosa' come prodotto di coscienza frutto di una solidificazione operata dal nostro intelletto :«Le cose si costituiscono grazie al *taglio* netto che l'intelletto pratica in un fluire di questo genere e ciò che appare misterioso quando si confrontano tali sezioni tra loro, si chiarisce non appena le si rinvia a questo fluire»¹⁹. Questa apertura è un movimento che si chiude con un ritorno al divenire per un più completo esperire. Per Bergson infatti, per l'anima *non esistono cose ma progressi*, flussi in cui la realtà qualitativa non può essere quantificata

¹⁴ Cfr. W. Kandinsky, *Lezioni inedite al Bauhaus*, in TS, vol II, p. 300.

¹⁵ W. Kandinsky, *Punto, Linea, Superficie*, in TS, vol I, p. 33.

¹⁶ Stefano Zecchi, *La fenomenologia*, Guerini, p. 178.

¹⁷ E. Husserl, *Il libro dello spazio*, Guerini e associati, Milano, p. 11.

¹⁸ Ivi, p. 21.

¹⁹ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 341.

con assoluta esattezza ma ce ci rimandano a delle qualità eidetiche: «Ed in natura deve esserci progressione continua, dagli esseri che vibrano quasi all'unisono con le oscillazioni dell'etere, fino a quelli che captano trilioni di quelle oscillazioni nella più breve delle loro percezioni semplici. I primi non ammettono che dei movimenti, gli ultimi percepiscono delle qualità.»²⁰ scrive Bergson . Saranno queste qualità, come vedremo nei prossimi paragrafi, ad essere la base di una nuova evoluzione formale e di una nuova sintesi per cercare di ricreare, donare, un tempo dello spirito per una nuova fruizione estetica. «Coscienza e sopracoscienza è quel razzo i cui spezzoni spenti ricadono sotto forma di materia [...] ma questa coscienza, che è un'esigenza di creazione, non si manifesta che là dove la creazione è possibile»²¹ così scrive il filosofo. Libere esplosioni sono anche considerati i dipinti delle sue prime improvvisazioni di Kandinsky da vari libri d'arte. Nello scritto 'Sguardo al passato' parlando dell'arte Kandinsky afferma: «Il suo sviluppo consiste in improvvisate illuminazioni, simili al lampo, in esplosioni che scoppiano in cielo come razzi di un fuoco d'artificio»²² Ogni caduta di materia viene recuperata fino a divenire immagine che si riflette sulla superficie della coscienza come scrive l'artista, quale *immagine viva* nel campo della sensibilità . Così per Bergson le immagini sono *quasi* istantanee, hanno sempre un margine di *elan vital* , di spirito, di realtà vibratile che non può essere codificata. Slanci interiori che sono slanci di luminosa divina coscienza, oscillazioni, gradi di evoluzione e di valorizzazione, penetrazione e sintesi, attività sintetica come solidificazione del reale ,come sentire interiore, materia che ritorna spiritualizzata in qualità eidetiche, forme pure che si mantengono organiche, perdendo la loro immobilità, ridefinendo il cosmo, movimenti che sono flussi di coscienza, ambiti in cui potere riscoprire il reale, come flusso dell'intimo sentire, vibrazioni e tensioni, tempi d'intensità, condensazioni e fusioni di qualità, sono solo alcune delle assonanze e corrispondenze tra i due teorici all'interno di concezioni spazio temporali che cambieranno la concezione del tempo e dello spazio, della visione e della percezione. Questo 'mondo della vita', così ricercato sembra disvelarsi in un moto ritmico quale quello tra forma e Senso, arte e natura, anima e mondo in una nuova fenomenologia del darsi delle cose, del loro modo di essere fenomeni grazie le vibrazioni nuova materia del creare e sentire, come vedremo nel prossimo paragrafo.

²⁰ Ivi, p. 325.

²¹ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p. 288.

²² W. Kandinsky, *Sguardo al passato*, in TS, vol I, p. 169.



W. Kandinsky, *Improvisation Sinfonia (Improvvisazione Diluvio)*, 1913, Olio su tela, Monaco Stadtische Galerie im Lenbachhaus

2. Il Senso della forma. Il colore-suono e tempo vivente bergsoniano.

Kandinsky ricerca un tempo dello spirito che manifesti la vitalità e la profondità delle qualità sensibili delle cose e dei fenomeni e nella sua prima produzione artistica la ricerca è protesa alla libera espressione di un tempo di intensità. Nei quadri del suo primo periodo (1908-1910), dopo la produzione de 'Lo spirituale nell' arte (1912) ancora di variopinto espressionismo astratto, Kandinsky manifesta la sua passione per il colore. Lo studio e l'analisi del rapporto tra suono e colore fu uno degli aspetti della ricerca sviluppata a Murnau. In questo periodo il pittore cerca di manifestare l'essenza autentica del reale dando piena espressione alla realtà del colore considerato nella sua vitalità e tonalità affettiva, giungendone a dare piena manifestazione grazie all' attenzione riposta al suono, che risulta essere il suo eco spirituale, il suo valore e contenuto invisibile. I dipinti di questo periodo, preludio delle libere improvvisazioni che successivamente seguiranno, si basano su grandi campiture di colori brillanti che non aderiscono semplicemente alla superficie dell'oggetto, ma della forma ne aumentano significativamente l'espressione,

allargandone i contorni figurativi. Non ancora istante cromatico come al periodo del Bauhaus, il colore si allarga inerendo dinamicamente ai contorni figurativi, divenendo esso stesso forma e, come il suono, si costituisce oggettività in se stessa espressiva, datità che afferma nell'*espansione espressiva* la propria identità, la propria significativa presenza. In questi quadri l'intensità e la profondità diventano la stessa cosa: è infatti la densità espressiva del colore ad intensificare lo spazio ed a costituire una profondità immediata non scandita dai tempi di una successione prospettica, ma da quelli di una progressione cromatica che si fa compenetrazione. La spazialità si definisce in un tempo di intensità e di progressione modulare, nella fluida mobilità della progressione cromatica di questi primi quadri infatti, che Kandinsky definisce melodici, possiamo scorgere la manifestazione di un istante psichico e spirituale, di una vibrazione che si muove dando informazione della qualità di un tempo interiore, una qualità cromatica che come afferma Bergson 'vive e freme in profondità'. I quadri melodici Kandinskiani trovano notevoli punti di contatto con la considerazione che Henry Bergson ha della *durata* come melodia, infatti, i valori espressivi del colore riempiono lo spazio e sembrano caratterizzare una temporalità dilatata, in cui i valori espressivi del colore sono trasfusi in armonie cromatiche.

Nel saggio '*Essai sur le données immédiates de la conscience*' del 1889, Bergson parla della *durata* come melodia. Paragonabile ad una melodia per il suo fluire, la durata è un tempo continuo, qualitativo, eterogeneo, immediato per la coscienza, è una corrente dinamica, esposta a variazioni qualitative costanti ed in perpetuo accrescimento, e si oppone allo spazio, inteso come elemento omogeneo caratterizzato da una pura exteriorità senza successione. Egli chiama *durata* il concetto che potremmo tradurre con 'tempo vivente' in forte analogia con la 'forza viva' Kandinskiana che vuole manifestare sulla tela. Nel 'tempo vivente' bergsoniano, causa ed effetto si fondono l'uno nell'altro, presentando una spazialità fuori dal tempo ordinario di percezione. Bergson assimila la '*durata*' alla melodia, in quanto l'unità della melodia è un'unità indivisa e fluida, l'unità di una progressione modulare dove non si ha bisogno di costruire delimitazioni per cogliere l'eterogeneità: «Ascoltiamo una melodia, lasciamoci cullare in essa: non abbiamo la percezione netta di un movimento che non sia legato ad un mobile, di un cambiamento senza niente che cambi? Questo cambiamento basta a se stesso, è la cosa stessa[...] E' inoltre indivisibile: se la melodia non finisse prima, non sarebbe più la massa

sonora: sarebbe un'altra ugualmente indivisibile»²³. In questa indivisibile continuità le note della melodia sono infatti fuse insieme come gli istanti della durata pura: «Non potremmo dire che se le note si susseguono, noi le percepiamo una nelle altre?»²⁴ Bergson parla del percepire una successione senza distinzione, come una sorta di compenetrazione reciproca. All'esperienza del percepire una successione si sostituisce quella di percepire una progressione così articolata che i suoi elementi si compenetrano gli uni negli altri. Il movimento del colore nei quadri di Murnau è musicalità che attraversa lo spazio, lo modella definendo i tempi della visione, così che come manifestazione della nostra interiorità è come il suono il movimento stesso. Questo movimento realizza una progressione cromatica che richiama il *movimento reale* di cui Bergson parla in "*Materia e Memoria*"(1896): «Il colore forma delle vedute quasi istantanee, vedute questa volta pittoresche, i cui colori più nitidi condensano un'infinità di ripetizioni e di cambiamenti elementari»²⁵. «Fin dal primo sguardo gettato sul mondo, ancor prima di delimitare dei corpi, noi distinguiamo delle qualità. Un colore succede ad un colore, un suono ad un suono»²⁶. La *durata reale* bergsoniana ha forti similarità con ciò che Kandinsky intende come *realismo puro*, ossia le cose come sono e come risuonano interiormente. L'abbandono del realismo figurativo per Kandinsky presuppone l'urgenza filosofica ed artistica di esprimere un nuovo realismo, quello della realtà interiore ed il colore gli sembra altrettanto realistico del suono. Per Bergson la realtà è movimento e la realtà del movimento è percepita quando appare come cambiamento di stato o di qualità. Nella continuità delle qualità sensibili infatti noi delimitiamo dei corpi che mutano ad ogni istante proprio perché cambiano di qualità infatti: «Il problema è precisamente quello di sapere se i movimenti reali presentano tra solo soltanto delle differenze di quantità o se essi stessi sarebbero la qualità stessa che vibra, per così dire interiormente e che scandisce la propria esistenza in un numero spesso incalcolabile di momenti»²⁷. La qualità che vibra per il pittore è materia cromatica che si fa sonora, melodica, che crea un'armonia in divenire, come ama specificare più volte, non quindi staticamente definita. Il *movimento*

²³ Henry Bergson, *Perception du Changement*, Clarendon Press, 1911, [Tr.It Elio Franzini "*La percezione del cambiamento*", in E. Franzini, r. Ruschi, *Il tempo e l'intuizione estetica*, Unicopli, Milano, 1982, pp267

²⁴ Henry Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in *Opere*, Mondadori, p.130

²⁵ H. Bergson, *Materia e Memoria*, Laterza, p.175

²⁶ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p.325

²⁷ H. Bergson, *Materia e memoria*, cit., p.171

reale per Bergson è la *traslazione di uno stato più che una cosa*²⁸ e potremmo dire che si presenta in questi quadri nella libera mobilità e progressione delle qualità sensibili dei che non esulano dal presentare la forma come: «Un'istantanea presa su una transizione»²⁹. La “*fermata*”³⁰ di cui Kandinsky parla ne ‘De lo Spirituale nell' arte’, come si può vedere nella forma del campanile del quadro “Chiesa a Murnau”(1910) sembra visualizzare proprio questa presa sul flusso del divenire cromatico. Fermata come fotografa dell'anima vibrante sul flusso delle forme, prospettiva fissata sulla realtà mutevole, momento colto lungo la durata.

Il Senso Kandinskiano si rivela e si instaura quindi come flusso, come modulazione, come percezione dinamica, come collante tra anima e sensibilità, con uno sguardo che si interrompe e fa presa sulla realtà di un divenire che non è mero susseguirsi di fenomeni ma un quid che possiede già un Senso, una risonanza. Le forme per Kandinsky sono momenti presi sulla durata del colore che non è pura estensione pittorica ma temporalità sonora. La presenza del suono è nel movimento stesso, è il movimento stesso. Il colore, è un movimento vibrante, che nella sua espansione espressiva afferma la propria presenza. Il tempo, è tempo di una sensibilità che si esplica come qualità modulante e modulata all'interno di una vibrazione. E' l'interiore temporalità che modella quindi lo spazio percettivo come musica indivisibile che determina la continuità percettiva, la sua continuità immersiva. Questa immediatezza è anche un'immediatezza gnoseologica, l'immediatezza dell'intuizione. L'apprensione della durata bergsoniana e kandinskiana è infatti una modalità di coscienza nelle quale lo sviluppo del decorso percettivo si mantiene costantemente al presente, articolandosi secondo un dinamismo che implica le opposte dimensioni del passato e del futuro. La memoria bergsoniana si trova ad essere il tempo del corpo proprio senziente kandinskiano, un corpo spirituale, che riporta in luce antiche facoltà dell'anima protese verso un continuo disvelamento ed evoluzione. Per Bergson lo spirito è ancora memoria nella percezione affermandosi come prolungamento del passato nel presente, come progresso, come evoluzione connettendo le *varie durate*, intese come intensità di vita, i kandinskiani suoni-colori dello spirito, costituendo il tempo dello spirito che è appunto un tempo di intensità. Per Kandinsky esistono infatti colori delle cose e colori dello spirito, risonanze udibili e risonanze invisibili, ed ogni qualità della materia,

²⁸ Ivi, p.170

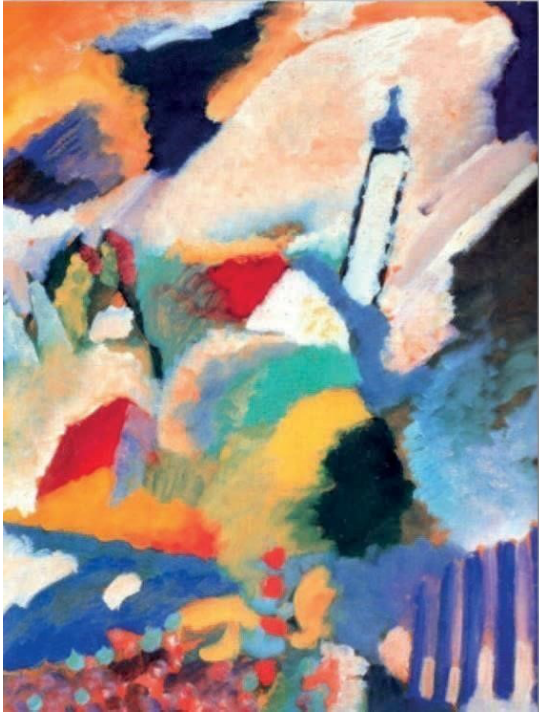
²⁹ H.Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p.246

³⁰ W.Kandinsky. *De lo spirituale nell'arte*, in TS, vol.I, p.136

come colori e suoni sono gradi di una scala progressiva tra corpo e anima, materia e spirito. La nozione di spazio sonoro ha fondamento nei suoni glissanti, ossia manifestazioni uditive concrete che presentano una struttura fenomenologica ben determinata, la forma ascendente dal grave all'acuto e viceversa, avendo la progressività come caratteristica del proprio dinamismo. La continuità dello spazio sonoro-pittorico in questo periodo viene garantita da una temporalità fluente del flusso sonoro che è anche flusso di coscienza. Simultaneità non successione, in questo spazio pittorico-musicale, attimi vibratili, qualità che vibrano in numero incalcolabile di momenti e non successione di forme o di valori, già costituiti come tali. *Il colore diventa ora risonanza visiva del suono.* 'Durata' è bergsonianamente l'aspetto che il flusso assume per la mia coscienza, così come il tempo spirituale è kandinskianamente il tempo di intensità di fruizione di un dipinto, con progressioni cromatiche che sembrano ricordare suoni glissanti soggiacenti.

La nozione di spazio sonoro si fonda infatti sui suoni glissanti che realizzano una progressione nel senso dell'ascesa e della discesa dal grave all'acuto e dall'acuto al grave. Il fenomeno della transizione coloristica può dirsi infatti simile a quello della progressione musicale, sia il colore che il suono hanno infatti la possibilità di esprimersi su gradi di intensità, in una successione senza distinzione, in una progressione così articolata che gli elementi si compenetrano gli uni negli altri. Il colore di questi quadri realizza in fatti un flusso, una linearità melodica che crea uno spazio sonoro curvo e chiuso, conchiudendosi in una curvatura melodica nella direzione dell'ascesa cromatica e sonora, che dà il senso del perpetuo accrescimento bergsoniano. Il ritmo, con il quale l'artista caratterizza il livello armonico, si istituisce in questi quadri tra variazioni di grado e di intensità, con interessanti soluzioni di continuità: le vibrazioni, una nuova materia del sentire, sono un essere risonante che unisce suono e colore, divenendo valore immaginativo, la cui immaginazione è opera dello spirito.. La continuità sonora è data dalla traslazione formale che in molti quadri ricorda la modulazione musicale della melodia, che spinge ad abbandonarsi ad un flusso sonoro immediato, coincidendo totalmente con il divenire musicale, in una sorta di estasi e fusione mistica. E' infatti proprio il suono-mistico romantico il tipo di sonorità e direi risonanza con la quale lavora Kandinsky in questo primo periodo verso l'astrazione. La vera consonanza melodica è infatti non solo quella

tra anima e colore, ma tra due *durate* quali quella dello spirito e della forma, che è l'elemento *reale* concretizzato in una presa dell'anima che è il suo stesso disvelamento.



Kirche in Murnau (Chiesa a Murnau) 1910, olio su cartone
Lenbachhaus, München



Improvvisazione VII, Tretyakov Gallery, Moscow

3. La forma del Senso, dalla melodia all'armonia. Intensità e ritmo nella definizione dello spazio. Corrispondenze con la tensione di durata bergsoniana

Dal 1922 il nuovo stile di Kandinsky è fondato sulla riduzione a forme fondamentali che lasciano spazio allo studio della forma grafica. Alla ricerca di una forte ed espressiva presenza del colore si sostituisce una approfondita logica delle forme sonore nel loro strutturarsi ed organizzarsi nello spazio. La necessità interiore traccia ora le sue coordinate con punti e linee sonore che costituiscono nuove identità formali. La vitalità non è abbandonata, le vibrazioni si direzionano in un punto in movimento che lascia la scia a nuove modulazioni. La materia formale non è più solo vibrazione ma moto a luogo, direzione, tensione. Sono le tensioni a caratterizzare infatti il valore interiore degli elementi figurativi, ad esprimerne la forza e la ricchezza. «La composizione non è che un organizzazione esatta e conforme a leggi delle forze vive rinchiuso negli elementi sotto

forma di tensioni»³¹. scrive Kandinsky. «La vita è tendenza»³² scrive Bergson . Da espansione espressiva del colore-suono, la qualità cromatico-sonora arriva a costituire l'interiorità di un suono-nota, costituendosi come forza lineare di un evento sonoro che articola la propria forma nello spazio. La bellezza è forza in questo periodo per Kandinsky, che ricerca una 'forza di suono' che la qualifichi come arte. La *durata* prima ricercata, quel tempo interiore dominato dal colore dei sentimenti e moti dell'animo, si raccoglie in se stessa, si addensa e a volte si contrae, stemperandosi in un senso vettoriale che possa orchestrare forme, scrivere partiture. Kandinsky parla di arte sintetica usando parole come 'addensamento'³³, 'fusione'³⁴, come Bergson parla di forma e simbolo parlando di condensazione³⁵.

Non a caso le consonanze melodiche possono creare una fusione, colori e suoni melodici sperimentati nel primo periodo, entrano in consonanza reciproca, possono fondersi in una nuova materia spirituale. Come scrive Bergson: «Il passato è la qualità pura che si contrae [...] Le cose rientrano le une nelle altre, ciò che era esteso nello spazio si contrae in *forma pura*»³⁶. In questo modo sembra infatti contrarsi la qualità del colore-suono del passato periodo espressionista in puro pittorico, in valore interiore di una forma pura. I suoi nuovi valori sintetici, prodotto della sua opera di sintesi, erano già manifestazioni risonanti di una progressività cromatica modulare e modulante. Il suono, prima correlato di senso del colore, fa diventare ora lo stesso colore qualità interna del punto, del piano e della stessa linea. Kandinsky passa dalla libera vibrazione alla tensione, dal tempo allo spazio, ma soprattutto a nuove oggettivazioni che bergsonianamente possano mantenere la purezza nella presa di coscienza sul flusso del divenire estetico-formale. La qualità in cui si contrae o si addensa un elemento è un nuovo valore spiritualizzato, un puro fenomeno pittorico. Non solo il colore, ora anche la forma è dotata di suono. Come afferma Bergson, ci sono due specie di ordini, dove trovo l'ordine geometrico era possibile quello vitale,

³¹ W. Kandinsky, *Punto, Linea, Superficie*, In TS, vol I, p.69

³² H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p.138

³³ W. Kandinsky, in TS, vol I, p.37

³⁴ W. Kandinsky, in TS, vol. I, p.168

³⁵ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p.87

³⁶ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, cit., p.343

dove l'ordine è vitale avrebbe potuto essere geometrico, è solo una questione di prospettiva, di modalità percettiva. Quando esprimiamo la durata attraverso l'estensione, in una considerazione matematica del tempo e dello spazio, la successione assume la forma di una linea continua che non esaurisce la sua portata. Non c'è esatta equivalenza tra *duree reelle* e tempo spazializzato, la materia invisibile, il quid che permea dello stesso suo movimento le qualità sensibili, generatrici esse stesse di quell'alone invisibile che le rende vibrazioni, che rende l'istante multiforme, non può essere reificato. Per questo la forma ha bisogno di una dimensione in più, quella del tempo che scorre, del flusso che in questo periodo è quello delle tensioni come materia di una dialettica formale all'interno dello spazio pittorico-sonoro

Kandinsky vuole creare un'opera sinfonica in cui la forma non sia mera cristallizzazione formale, ma essere vibrante e che sia evocativa di un movimento che determini la sua stessa tensione, materia creativa di una nuova orchestrazione. Questo valore pur nella sua invisibilità, esprime una vitalità dalle molteplici possibilità creative. La forma del movimento musicale ora non si genera più dalla progressività di un flusso cromatico, ma è costituita da entità atomiche e puntiformi che pur divenendo vettori di forza, senso e direzione non hanno più come correlato fondativo un suono perdurante che possa garantire continuità visiva e sonora. La continuità visiva non è più correlata ad una temporalità fluente ma ad una scandita, si instaura infatti una dialettica tra tensioni, tra figura e piano di fondo. I tempi di disvelate intensità, si trasformano ora in dialettiche formali. L'estensione si trasforma in successione, il tempo interiore in spazio, la durata in *tensione di durata* bergsonianamente intesa. Spazializzando la durata in termini di successione e non di semplice estensione Kandinsky cerca di creare nuove idealità. Le durate divengono dialogo tra geometrie che hanno un respiro ed il ritmo di questo respiro diverrà essenza spazio-temporale. Si instaura infatti una ritmicità tra ritmo e piano di fondo, tra soggetto ed oggetto, il quadro melodico diviene un'opera sinfonica generata dal suo stesso fondo e dal materiale pittorico vibrante. Si instaura un ritmo tra durate in tensione. Interessante notare che il termine 'tensione' viene dal greco *teino* tendere e *tonos*, è l'intensità del tono musicale che il pittore vorrebbe relativizzare alle forme. *La tensione di durata* è la sua ritmicità e la sua particolare intensità, il suo particolare senso e direzione. La durata interiore è ora geometria spazio-temporale dell'anima, tensione come contrazione dello slancio vitale. Il versante melodico dei suoi quadri si trasforma in

necessità armonica, di ricomposizione e ristrutturazione dello stesso ' *melos* ' che è un tempo di intensità. Interessante notare che ' *melos* ' ha come accezione in greco anche quella di 'membro', 'parte' e qui può essere inteso come parte orchestrata, durata spazializzata. Le qualità sensibili nella nostra percezione sono proprio momenti successivi ottenuti dalla solidificazione del reale. Come intende Bergson il tempo e spazio omogeneo, come in questo periodo sono schemi della nostra azione sulla materia.

I gradi di intensità sono straordinariamente 'gradi di libertà' come vengono chiamati in fisica, così come li chiama lo stesso Bergson in *Materia e Memoria*. In questa dialettica ritmica tra tensioni e tempi interiori il piano di fondo viene a costituirsi come basso continuo possibile, come spazio vuoto con un suo respiro, una sua organicità. D'altronde la durata, tempo e flusso d'intensità spaziotemporale è anche fondo del nostro essere secondo Bergson, è una corrente che è possibile risalire per arrivare allo spazio dell'anima, ed è così che in fondo Kandinsky lo considera. Il piano di fondo risulta infatti un sensibile con le sue funzioni d'onda, con le sue vibrazioni, come una texture metrica. Così si esprime la scienza: «Lo spazio vuoto in fisica è un luogo molto ricco, pieno di gradi di libertà. che possiamo immaginare come modi di campi vibranti»³⁷. Lo spazio stesso emerge dalla funzione d'onda³⁸ e dalla struttura dell'entanglement, che è una sorta di campo di risonanza, dal quale si determina proprio una metrica dello spazio.³⁹ Interessante notare che le fotografie istantanee di Bergson di cui parla anche Kandinsky, siano così considerate della fisica quantistica: «Formiamo un nuovo stato quantistico sommando le nostre istantanee. Questo nuovo stato quantistico non si evolve nel tempo, vibra, esiste e basta»⁴⁰

Le strutture di queste segrete corrispondenze come quelle dell' *entanglement* sono vera e propria matrice dello spazio. Le possibilità nell'universo dei suoni, come dei colori e delle forme sono possibilità in tensione e modellano lo spazio verso la quarta dimensione, così ricercata dal pittore. La ricerca di una uguaglianza tra lo spazio-tempo e il tempo-spazio in pittura per Kandinsky, così come scrive in 'Punto, linea, Superficie'.⁴¹ viene trovata con il modellamento del piano di fondo: «Il piano di fondo si dilata e contrae nelle

³⁷ Sean Carroll, *Qualcosa di nascosto a fondo*, Einaudi, p.220

³⁸ Ivi, p.243

³⁹ Ivi, p.244

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ W. Kandinsky, *Punto, linea, Superficie*, cit., p.105

due direzioni come una fisarmonica»⁴² favorendo la mobilità e la curvatura di un possibile spazio-tempo. Non si può non parlare di Albert Einstein che con la “Teoria della relatività ristretta” (1905) e “Teoria della relatività generale”(1916) introduce il concetto di spazio-tempo, come cronotipo modificabile da una massa significativa al suo interno. Ricordiamo che Einstein era amministratore del circolo ‘amici del Bauhaus’ come famoso oppositore di Bergson ai tempi della loro querelle sulla relatività del tempo. Ciò che importa è che l’esistenza di una pluralità di tempi prevista dalla teoria di Einstein potrebbe proprio iscriversi all’interno del fenomeno psichico della durata poiché la relatività non può non tenere conto dell’attività della coscienza. La molteplicità degli spazi-tempo potrebbero infatti richiamare l’*endosmosi* bergsoniana, la compenetrazione di durate, come diversi tempi modulanti di un tempo unico quello progressivo della coscienza. Interessante notare che per la scienza lo spazio-tempo oltre ad emergere dalle funzioni d’onda, creando una texture metrica grazie alle risonanze dell’*entanglement*, all’interno di corrispondenze che risuonano, è un vero e proprio *organon*, un sensibile che può piegarsi ed incurvarsi e lo fa in risposta alla presenza di materia ed energia: «La materia dice allo spazio tempo come incurvarsi e lo spazio tempo dice alla materia come muoversi»⁴³. Suggestivo è infatti pensare che ciò che potrebbe incurvare lo spazio-tempo, il fondo, lo spazio dell’anima sia proprio la massa sonora. In questa curvatura dello spazio-tempo possiamo ritrovare la curvatura melodica kandinskiana e quella dell’anima bergsoniana, le varie durate come tempi di intensità, quasi le durate siano quanti, bosoni, gravitoni. Come per le durate e per le geometrie kandinskiane, non esiste un singolo spazio-tempo ma una sovrapposizione di diverse geometrie spaziotemporali, in attesa che questo essere vibrante dello spazio-tempo, come da lui inteso, possa diventare compiutamente corpo risonante nei successivi anni parigini. Il dipinto *Punte sull'arco del* 1927, qui sotto in basso, sembra presentare la curvatura dello spazio-tempo scandito in istanti ritmici di durata bergsoniana, con sovrapposizioni geometriche che sembrano presentare una *tensione di durata* in cui si stempera una modulazione cromatica in una progressione intensiva di *durata reale* spazializzata. La qualità del flusso viene quantificata, solidificata in forme che stigmatizzano in istantanee la sua durata, realizzando un continuum di significativa empatia. La pura forma si rende ora disponibile

⁴² Ivi, p.76

⁴³ Sean Carroll, *Qualcosa di nascosto a fondo*, cit.,p.232

al contenuto vivente, non come mera cristallizzazione formale ma come purezza che raccoglie l'essere vibratile, la pulsazione cosmica, trascendendo la ieraticità ed organizzandosi ritmicamente in musica per superare la tridimensionalità. Questo l'astrattismo di Kandinsky. Un esserci risonante che diventa valore creativo.



Spitzen im bogen (Punte sull'arco), 1927, Olio su tela, Parigi, Collezione privata

4. Il Senso è Forma. L'essere risonante diventa corpo risonante. Correlazioni con la teoria delle stringhe

Nel suo ultimo periodo parigino (1934-1944) Kandinsky raggiunge la sintesi che auspicava da molto tempo, l'unione tra mente e cuore, tra interiorità ed esteriorità. La possibilità morfogenetica inscritta negli elementi della realtà interiore si rende reale: forze del cosmo si declinano e materializzano rendendosi visibili in un nuovo vocabolario di forme. L'organico si fa astratto e l'astratto organico, la natura si fa arte e l'arte natura, la geometria diviene aderente alla vita nel suo stesso pulsare. Le forme si modellano in figure multiformi e biomorfe, frammenti di natura prendono corpo in creature più sinuose come le precise geometrie si dissolvono, si rimodellano in forme che sembrano riprese dal campo della biologia molecolare. Creature di nuovi mondi, di un'altra natura, che sembrano manifestare la natura insita in ogni natura. Il punto diviene cellula, forme naturali sono ormai forme astrali, figlie di uno spazio cosmico come da lui definito, che rivela il contenuto estetico di un'esperienza possibile. Il Senso diviene compiutamente forma. Da fisico a cosmico. Da creazione sognata immaginata a creazione concreta. Da visione manifestata a condensazione formale. Anima e corpo oscillano tra i rispettivi ambiti per creare nuova vita, intuizione ed intelligenza si informano reciprocamente per dirigere il Senso. *Il Senso della forma prima manifestato diventa la forma del Senso ora oggettivato.* Il valore immaginativo diventa valore creativo, il creativo, spirituale. Il valore spirituale diventa essere risonante, presente, con-cresciuto con i suoi correlati di senso, finalmente concreto. Ogni presa sul flusso del divenire è una presa per salire alle regioni superiori dell'essere, per potere rimodellare la materia e questo modellare è un rimodellare con il suono. Ciò che risuona risplende in nuove identità formali. L'essere mistico è un ritrovarsi del Senso nella materia inerte, come un portare a nuova evoluzione le forme, non solo ritrovare ma ricreare, partecipando alla creazione. La continuità vuole essere ricreata per essere sentita e poi letta, per poi essere quasi suonata, arrivando all'auspicata visione dello spirito da parte dello spirito, di cui parla anche Bergson. Lo sguardo dell'artista è uno sguardo che non abbandona mai il movimento del Senso, e come la musica tende a garantirne la continuità. Il Senso si insinua nella materia e la materia disvela, ridefinisce, ridireziona. Il Senso della forma è qualità pura in progressione, eternità che vibra, la forma del senso correlazione di qualità contratta intesa come densità espressiva, *quanto*, in successione o simultaneità geometrica. Prima

espansione espressiva poi densità espressiva ora è finalmente corpo. Corpo che galleggia con una sua sonora compiutezza.

«Chissà, forse le nostre forme astratte sono tutte insieme forme naturali»⁴⁴ scrive Kandinsky. Onde di linee sono ormai organismi filamentosi, organismi protocellulari di mondi eidetici, ventagli bergsoniani dove si può suggestivamente immaginare le possibilità a ventaglio dello slancio interiore così contemplato da entrambi. Piccoli mondi dove :”Il contenuto estetico è un contenuto spirituale che porta a dei ‘risultati sintetici’, solo quando potremo distinguere tra questi risultati, *i singoli mondi* nel modo più rigoroso.”⁴⁵ così come dopo il periodo al Bauhaus.

“Questo crescere dell’astratto è un fatto naturale”⁴⁶, scrive ne ‘Lo spirituale dell’arte’ del 1912. La partitura musicale si fa spazio cosmico, fluttuazione di atomi, di rotonde creature che posseggono la brillantezza del divino in una nuova organicità, ciò che risuonava ora risplende in colori brillanti. La piena armonia tra forma e contenuto, in cui la forma si identifichi con il contenuto e viceversa, può verificarsi solo nel caso il contenuto crei la forma e il contenuto è anche l’avanzare del piano di fondo in spazio, lo spazio-tempo che emerge come embrione che pulsa nei suoi correlati di senso. “L’elemento puramente artistico appare come un embrione appena visibile, gli sviluppi successivi consistono nel continuo accrescimento di quell’embrione. Che si trasforma infine nella figura pienamente sviluppata dell’elemento artistico puro”⁴⁷ scrive Kandinsky .Non solo protocellule, ma membrane, ventagli si stagliano in uno spazio cosmico come arpe, che sembrano aprire a gradi di intensità, a regioni di intensità concluse in un puro pittorico.

Lo spazio ed il tempo vibrano e crescono, come spazio-tempo vibrante e risonante, diventano corpo, facendosi modellare dalla materia sonora invisibile. I mondi invisibili da lui ricreati come *mondi quantistici*, fanno emergere lo spazio-tempo come creatura vivente, nella molteplicità di possibili esistenze. La funzione d’onda che crea il piano di fondo in spazio fluttuante, che come spazio cosmico, crea anche la densità di ogni massa nello spazio. E’onda di materia, durata bergsoniana con un suo ritmo, fisicamente proporzionale all’energia che possiede⁴⁸.Per la scienza:

⁴⁴ W. Kandinsky, *Accesso all’arte*, In TS, vol II, p.246

⁴⁵ H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, Fabbri, p.138

⁴⁶ W. Kandinsky, *Arte Astratta*, in TS, vol I, p.167

⁴⁷ W.Kandinsky, *De lo Spirituale nell’arte*,in TS, Vol II, p.100

⁴⁸ Cfr Sean Carrol, *Qualcosa di nascosto a fondo*, cit., p.50-51

“Le funzioni d’onda sono sovrapposizioni di diverse possibilità”⁴⁹, sono funzioni del possibile anche per Kandinsky che vede nel piano di fondo possibilità in tensione, possibilità latenti di tensioni ritmiche in un puro invisibile. Così come l’onda creatrice dello slancio vitale si dirama in un ventaglio di possibilità ⁵⁰ come sembra vedersi in alcuni suoi ultimi quadri, determinando con le sue ampiezze campi di possibilità dell’agire, la risonanza arriva a ritrovare: «La perduta connessione dell’interiorità di tutti i mondi»⁵¹. Lo spazio pittorico risulta quindi come uno spazio *entanglement*, d’intreccio, dove le risonanze sono connettori tra correlati di senso, in cui ci sono gradi di libertà, spazi di intensità: Il corpo proprio senziente è una tavola di risonanza, di simmetria armonica che come uno ‘spin’ ritorna e si innalza. Lo spazio cosmico è uno spazio dove risuonano le corde dell’anima. La teoria delle stringhe ci porta alla considerazione del cosmo come un’immensa partitura musicale, dove un universo geometrico vibrante di essenze armoniche sono *matrici* di materia e forma. In inglese *Sting* significa corda e questa teoria è nota anche come “teoria delle corde”. Nata dall’intuizione del fisico Gabriele Veneziano nel 1968 viene poi teorizzata compiutamente nel 1974 da John Schwarz e Michal Green ipotizzando che tutte le particelle elementari dell’universo siano stringhe microscopiche, cordicelle vibranti, linee chiuse o aperte. Ognuna di queste corde vibra in modo diverso, in base al tono di vibrazione, alla tensione, dando origine sia alla materia che all’energia. Applicata alla cosmologia dell’universo primordiale, e alla fisica della materia condensata tra le tante, sembra, come teoria delle superstringhe, avvalorare suggestivamente il pensiero di Kandinsky: «L’anima è un pianoforte dalle molte corde»⁵² perché contiene onde di forma, corde ultrasensibili che vibrano informando con la propria oscillazione vitale lo spazio. Il puro fenomeno pittorico di cui parla lo stesso Kandinsky, sembra coincidere con queste stringhe, costituenti ultimi e primi della materia, matrici sensibili che sembrano fatte di *pura musica*. Secondo la teoria delle stringhe una stringa può vibrare su un’infinità di toni puri, declinandosi armonicamente. Le particelle subatomiche più fini sarebbero onde di forma, vibrazioni chiamate superstringhe ovvero corde ultrasensibili, perché reagiscono esattamente come le corde di un violino. La corda è un originario, una matrice che declina la sua purezza in un universo armonico,

⁴⁹*Ibidem*

⁵⁰ H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, cit., p.138

⁵¹ W. Kandinsky, *Arte astratta*, in TS, vol I, p.168

⁵² W. Kandinsky, *De lo Spiritual nell’arte*, in TS, vol II, p.96

richiamando l'universo matematico pitagorico ed un iperuranio platonico che perde la sua ieratica immobilità pur mantenendo le sue idealità, dove la sinfonia è una strutturazione geometrica pulsante di nuovi microcosmi. La materia quantistica di cui è fatto il mondo, la matrice che vibrazione di un microcosmo risonante può creare un universo oleografico, spazi di risonanza, dove tutto è in comunicazione. E' interessante notare che l'oleogramma ⁵³ è un tipo particolare di fotografia, dove l'immagine presente sulla superficie appare improvvisamente tridimensionale quando viene esposta alla luce diretta ed il processo che crea questo tipo di immagine è la luce laser

Questa luce è un'emissione stimolata da un'onda elettromagnetica ed 'il raggio bianco che feconda' creatore di multiformità, sembra richiamare questa luce ed accompagnare suggestivamente le fotografie dell'anima⁵⁴ di cui parla in 'Lo Spirituale dell'arte', ricreando nel quadro forse un frammento in scala ridotta di un regno superiore di forme. La presa bergsoniana sul flusso del divenire si unisce ad una illuminazione kandinskiana sulla materia inerte che porta la forma all'innalzamento in un regno di solo suono dove non esiste rumore. La forma recupera la sua anima, meglio le sue anime, le sue sovrapposizioni di Senso, ritrovando il suo suono in questo processo: «Il mondo risuona. E' un cosmo di essenze spiritualmente attive. Così la morta materia è spirito vivo»⁵⁵. L'anima vibra e cresce e la creazione artistica rimane all'interno di una strutturazione metafisica della realtà, dove la metafisica è ormai fisica, a seconda del nostro tipo di sguardo, della nostra intenzionalità. Sentire le vibrazioni di una forma guardando un dipinto è come cogliere la varietà nell'unità, il macrocosmo nel microcosmo, il molteplice nell'uno, considerando le sovrapposizioni di istantanee quantistiche della stessa, forme che sono le sue particolari manifestazioni nel campo della sensibilità, delle possibilità e della percezione. L'anima come matrice, come eco di mondi superiori è anche un collegamento spazio-temporale che ci mantiene uniti all'intera creazione. Nell'anima, dalla quale dovrebbe partire la luce del disvelamento, per Kandinsky c'è un *incrinatura*⁵⁶, ed è suggestivo considerare che per la fisica quantistica dalle increspature nel campo elettromagnetico si generano fotoni. Ci serve presumibilmente una funzione d'onda che assegni ampiezze alle diverse possibili geometrie dello spazio-tempo, che è la luce stessa

⁵³ Gregg Braden, *La matrix divina*, Macro, p.154

⁵⁴ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, in TS vol II, p.100

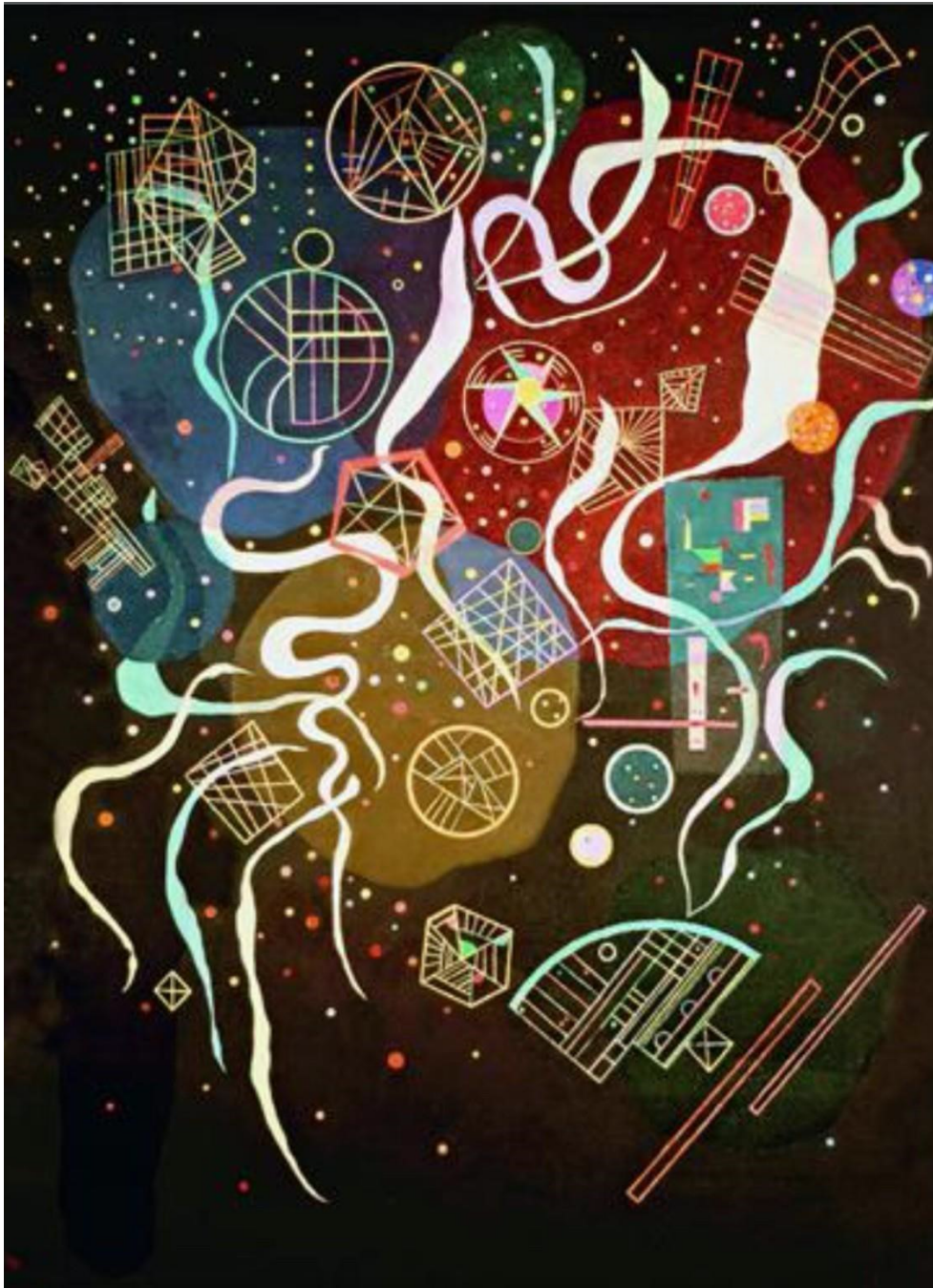
⁵⁵ Ivi, p.65

⁵⁶ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, in TS vol II, p.70

dell'anima con la quale c'è visione, creazione e fruizione. Questo microcosmo generato da un *modo della corda* o da una sua *funzione d'onda* in un preciso punto e tempo, rivelato dalla fotografia dell'anima si staglia su un piano di fondo dove la tensione unitaria ne è il suo continuo. Questo continuum Einstein lo chiamava 'costante cosmologica', l'energia del vuoto, quell'invisibile, quella latenza ritmica di cui scrive Kandinsky in 'Punto e linea del Piano' con cui elabora le sue prime sinfonie, è quell'etere che realizza spazi di risonanza compiutamente, che riesce ad unire gli elementi del reale e del sentire in un insieme coerente e simultaneo.

Plank nei primi del novecento affermava che la materia in quanto tale non esiste: "Tutta la materia ha origine ed esiste solo in virtù di una forza che fa vibrare le particelle atomiche e tiene insieme quel minuscolo sole che è l'atomo"⁵⁷, Questa forza che quella non è ancora possibile misurare in uno spin dello slancio interiore e la forza di suono che per Kandinsky qualifica la pittura come arte pura. Anticipatore della fisica quantistica è Kandinsky, quando afferma che il punto è la linea vista da diverse angolazioni, come lo è Bergson che replica che l'atomo è un punto di vista dello spirito. Dall'altra, ogni fotone sembra essere portatore non solo di luce ma di coscienza alla luce delle nuove scoperte scientifiche. Il Senso, risulta quindi essere il sostrato, il tessuto connettivo, la corrente dello spirito, il quid che esula da qualsiasi dogmatismo, da qualsiasi predeterminazione. Soggetto, oggetto, oggettivato e oggettivante è ciò che porterà l'artista a trovare la perduta connessione dell'interiorità di tutti i mondi, dando forma e questa invisibilità nei sentieri dell'anima con intensa profondità. Ora l'Essere risonante diventa finalmente e compiutamente l'arte astratta.

⁵⁷ Gregg Braden, La matrix Divina, cit., pag.96



W. Kandinsky, *Movimento I*, Olio su tela, 1935, Tretyakov Gallery, Moscow