

Sull'incontro di Kandinskij e Schönberg, sotto il segno della “necessità interiore”

Nell'incontro tra Vasilij Kandinskij e Arnold Schönberg fu il pittore il primo ad avvertire profonde affinità elettive e a proporre un accostamento tra la “necessità interiore” della pittura astratta e della musica atonale, ponendo entrambe sotto il segno del “principio della dissonanza”. All'inizio vi fu la folgorazione di un concerto a Monaco il 2 gennaio 1911, cui assistettero accanto a Kandinskij, Gabriele Münter, Franz Marc, Alexej von Jawlenskij e altri della Neue Künstlervereinigung München. Schönberg non era presente. Il programma comprendeva il Quartetto n. 2 op. 10 e i *Drei Klavierstücke* op. 11, alcuni Lieder e il primo Quartetto. Il 18 gennaio 1911 Kandinskij scrisse la prima lettera a Schönberg. E forse già dal 3 gennaio dipinse *Impression III (Konzert)*, il quadro che si ritiene rifletta l'emozione provocata dalle musiche di Schönberg.¹

Kandinskij chiamava «Impressioni» i quadri ispirati alla «natura esteriore» (e «Improvvisazioni» quelli suscitati da «eventi di carattere interiore»)². Uno dei due schizzi preparatorii conservati a Parigi (nel lascito di Nina Kandinskij al Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou)³ mostra chiaramente un pianista davanti a un pianoforte a coda con il coperchio sollevato, e intorno a lui il pubblico. Sulla sinistra qualcosa che, anche attraverso l'altro schizzo, possiamo collegare all'immagine di un quartetto. Il confronto tra l'abbozzo disegnato e il dipinto svela un modo di procedere frequente in Kandinskij nel periodo delle prime esperienze astratte: l'astrazione sembra nascere dalla stilizzazione e dalla trasformazione di immagini che conservano ancora una certa riconoscibilità. In *Konzert* una grande macchia nera (il pianoforte, un gran coda visto dall'alto con il coperchio sollevato, divenuto macchia nera) è affiancata da una zona gialla sulla destra, dall'effetto

¹ Il quadro si trova a Monaco di Baviera alla Städtische Galerie im Lenbachhaus.

² VASILIJ KANDINSKIJ, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Milano, SE, 1989, § “Conclusioni”, pp. 92-93.

³ I due schizzi sono riprodotti nel catalogo di una mostra monacense del novembre 1995-marzo 1996: VIVIAN ENDICOTT BARNETT, *Das bunte Leben. Wassily Kandinskij im Lenbachhaus*, a cura di Helmut Friedel, Köln, Dumont, 1995, p. 310.

violento. Difficilmente si può riconoscere in una delle fasce bianche che attraversano la macchia nera la posizione del pianista, mentre nella varietà cromatica della parte sinistra del dipinto, soprattutto in primo piano, è ancora abbastanza leggibile la presenza del pubblico. Anche in questa “Improvvisazione” piuttosto semplice è comunque impossibile individuare un unico centro prospettico immediatamente leggibile. Non lo è la macchia nera, non lo sono le due strisce bianche, quasi due colonne. Anche riconoscendo nella macchia nera un pianoforte, esso resta sospeso e vagante nello spazio. La sospensione è sottolineata dal dilagare del giallo, che sembra in movimento, anche a causa del nuvoloso grigio in basso. Si noti nello schizzo la scritta «gelb» (giallo), che dimostra che fin dall’inizio Kandinskij aveva progettato il dilagare della grande macchia gialla.

Lo schizzo ci aiuta a riconoscere il permanere di elementi all’origine figurativi in un’immagine prevalentemente astratta. Si potrebbe tentare un accostamento al permanere di frammenti tonali all’interno dei *Klavierstücke* op. 11, pur con la consapevolezza dell’approssimazione che simili accostamenti comportano.

Che cosa aveva potuto ascoltare Kandinskij nel concerto del 2 gennaio 1911? Con il Quartetto op. 10, iniziato nel marzo 1907 e dopo diverse interruzioni finito nell’estate 1908, e con le altre opere degli stessi mesi, Schönberg era giunto a un momento decisivo nel cammino verso il superamento della tonalità. Il Quartetto n. 2 op. 10 può anche essere letto come una concentratissima “autobiografia musicale”: dalla tonalità ci si allontana infatti nel corso dei quattro tempi del pezzo, che sono ciclicamente collegati fra loro da alcuni materiali tematici. E dopo il lacerato *Scherzo* si approda all’inserimento di una voce di soprano che intona due liriche di Stefan George (da *Der siebente Ring*), la disperata invocazione di *Litanei* e l’esperienza visionaria, legata a un sentimento cosmico, di *Entrückung* (Rapimento), che spinge Schönberg a liberare la musica da ogni legame, a farle respirare veramente «l’aria di un’altra sfera» (cui accenna il primo verso), a strappare quasi «un’eco proveniente dal regno della libertà», come scrisse Theodor Wiesengrund Adorno in un saggio del 1952.⁴ In questo anelito visionario la tonalità viene abbandonata e la musica sembra nascere con immediatezza dalla risonanza delle parole, da una sorta di suono interiore da loro destato.

I *Drei Klavierstücke* op. 11 appartengono all’incandescente esplosione creativa che seguì tra il 1908 e il 1909, insieme con i Quindici Lieder op. 15 dal *Libro dei giardini pensili* di George, i Cinque pezzi per orchestra op. 16 e il monodramma *Erwartung*. Anche i tre pezzi

⁴ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Arnold Schönberg (1874-1951)*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di Giacomo Manzoni, Torino, Einaudi, 1972, p. 158.

op. 11 sono momenti essenziali nella ricerca di un linguaggio libero dalle funzioni e dalle gerarchie tonali, non condizionato dagli schemi simmetrico-estensivi ad esse collegati: il linguaggio dell'interiorità, della perdita di ogni certezza, della crisi del soggetto. Si pensi solo ai gesti più liberi e dissolti (in rapidissimi trentaduesimi) che segnano vere e proprie fratture nel percorso formale del primo pezzo, secondo un disegno che sembra rispondere a un'istanza interiorizzata puramente espressiva. Oppure alla violenza innovativa del terzo pezzo, sensibilmente più breve e concentrato degli altri, in grado di esercitare un significativo influsso anche sul pianismo di Pierre Boulez negli anni 1946-48: la densità incandescente della scrittura, lo scatenarsi, quasi, della materia sonora in un'invenzione costantemente rinnovata hanno fatto parlare di "informale" a proposito dell'esito di questa pagina. Questi erano i pezzi che indussero Kandinskij a scrivere a Schönberg nella sua prima lettera del 18 gennaio 1911:

Ho appena ascoltato il Suo concerto: è stata per me una 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 intrinseca di ogni singola voce nelle Sue composizioni sono esattamente ciò che io tento di esprimere in forma pittorica.⁵

Già questa prima lettera, e la risposta di Schönberg (il 24 gennaio), toccano alcuni dei temi centrali dell'epistolario degli anni 1911-14, che costituisce un contrappunto alle riflessioni teoriche e alle creazioni dell'artista e del compositore in quel periodo. Kandinskij sottolinea che il suo modo di concepire la costruzione non va cercato

attraverso una via "geometrica", ma al contrario attraverso una via rigorosamente anti-geometrica, antilogica. Questa via è quella delle "dissonanze nell'arte", quindi tanto nella pittura quanto nella musica. E la dissonanza pittorica e musicale "di oggi" non è altro che la consonanza di "domani".⁶

Schönberg risponde a Kandinskij il 24 gennaio che «l'arte appartiene all'inconscio! Bisogna esprimere se stessi! Esprimersi con immediatezza!».⁷ Accenna anche alla propria esperienza come pittore, commenta la cartella e le fotografie che Kandinskij gli ha inviato, e si dichiara favorevole al superamento di una dimensione figurativa in nome dell'esigenza di esprimere soltanto processi interiori. Fin dalle prime lettere dunque, talvolta con parole un

⁵ ARNOLD SCHÖNBERG - VASILIJ KANDINSKIJ, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, a cura di Jelen Hahl-Koch, trad. it. di Mirella Torre, Torino, Einaudi, 1988, p. 5. Di questa versione italiana c'è anche una ristampa più recente: Milano, SE, 2002.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 8.

poco diverse, appare essenziale la convergenza intorno al problema di costruire la nuova dissonanza partendo da un'intuizione inconscia.

Il primo conflitto mondiale e il periodo trascorso da Kandinskij in patria separarono a lungo i due artisti, che poterono riprendere le comunicazioni nel 1922; ma per poco. Alma Mahler (ormai divenuta moglie di Franz Werfel) aveva riferito a Schönberg alcune opinioni di Kandinskij sulla questione ebraica, determinando il rifiuto del compositore all'invito di insegnare al Bauhaus e una provvisoria rottura.⁸ Al di là dei pettegolezzi di Alma, verosimilmente infondati, ci sono nell'autodifesa che Kandinskij inviò a Schönberg nel 1923 affermazioni che potevano rafforzare la lucida e vigile diffidenza del compositore. Qui devo limitarmi a sottolineare che il nucleo essenziale dell'epistolario è circoscritto agli anni 1911-14 e costituisce un contrappunto alle riflessioni teoriche e alle creazioni di quel periodo. Era l'epoca del *Trattato d'armonia* e dello *Spirituale nell'arte* (1911), della pubblicazione dell'almanacco del *Cavaliere azzurro* (1912), della creazione di opere caratterizzate da ricerche sinestetiche come *Die glückliche Hand* (La mano felice) e *Der gelbe Klang* (Il suono giallo), dei primi lavori astratti di Kandinskij e di una produzione pittorica ancora intensa da parte di Schönberg (affiancata all'improvviso rallentamento dell'attività compositiva, tra il 1910 e il 1913, limitata ai *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19, al *Pierrot lunaire* e alla lunga genesi della *Glückliche Hand*). Nelle lettere appare determinante il principio della "necessità interiore", che può dare un senso al luogo comune che associa la pittura astratta e il superamento della tonalità (sebbene l'astrattismo possa ispirarsi a una dimensione musicale non necessariamente atonale). Le visionarie intuizioni, le interiorizzate folgorazioni espressive rispondono alla logica di una pura "necessità interiore". Il musicista viennese e l'artista russo riconoscevano affinità elettive nelle loro creazioni, e a questo proposito, senza indulgere ad approssimativi giochi di corrispondenze tra linguaggi e personalità differenti, è forse inevitabile instaurare confronti tra la sconvolta visione dello spazio pittorico del primo astrattismo di

⁸ Nelle sue note autobiografiche pubblicate nel 1960 con il titolo *Mein Leben* Alma Mahler menziona Kandinskij una volta sola, nel marzo 1920, affermando che a Weimar l'artista e la moglie Nina l'avevano insultata per il suo «amore per gli ebrei» (nell'edizione tascabile Fischer-Verlag, ristampa 1975, p. 123; trad. it. di Ludovico Bianchi, Roma, Editori Riuniti, 1985, p. 120). Nei suoi ricordi Nina Kandinskij smentisce con energia ogni sospetto di antisemitismo e afferma esplicitamente che Alma (cui dedica alcune pagine), per vendicarsi del fatto che non era riuscita a esercitare su Kandinskij il suo potere di seduzione, aveva detto a Schönberg «Kandinskij è antisemita». Così il compositore rifiutò senza esitazione (nella lettera del 19 aprile 1923) l'invito di Kandinskij a Weimar. Nina Kandinskij parla anche del desolato e amareggiato stupore dell'artista, dei commenti di Gropius (che subito aveva attribuito la malevola insinuazione ad Alma), della successiva lettera di Schönberg del 4 maggio 1923 e della tardiva riconciliazione nel 1927. Cfr. NINA KANDINSKY, *Kandinsky und ich*, München, Kindler Verlag, 1976, p. 193-196 (trad. it. di Maria Teresa Carbone, *Kandinskij e io*, Genova, Costa & Nolan, 1985, p. 218-223). Il racconto di Nina Kandinskij è ripreso da Jelena Hahl-Koch nel saggio *Kandinskij e Schönberg. Documentazione di un'amicizia artistica*, in A. SCHÖNBERG - V. KANDINSKIJ, *Musica e pittura*, cit., pp. 139-170: 142-144.

Kandinskij (uno spazio privato di un centro di riferimento) e il vertiginoso stravolgimento dello spazio sonoro che negli stessi anni produce in Schönberg l'abolizione di un centro tonale.

Un altro tema delle lettere, non separabile dall'urgenza espressiva e dalla tensione della "necessità interiore", riguarda le ricerche sinestesiche compiute dai due artisti l'uno indipendentemente dall'altro. Prima dell'incontro con Schönberg, Kandinskij aveva già formulato la sua idea di *Bühnenkomposition* (Composizione scenica) e fin dal 1908-09 aveva posto mano al suo più noto lavoro teatrale, *Der gelbe Klang*, su cui ritornò più volte, anche dopo averlo pubblicato nell'almanacco del *Cavaliere azzurro* (*Der blaue Reiter*) nel 1912. E Schönberg non poteva saper nulla di questa composizione scenica quando concepì, nel 1910, il progetto di *Die glückliche Hand*, di cui pubblicò subito il testo, ma solo nel 1913 portò a termine la musica (con numerose interruzioni). La sua lettera a Kandinskij del 19 agosto 1912 accenna al compimento del *Pierrot lunaire* e a un progetto (poi non realizzato) da *Seraphita* di Honoré de Balzac, parla dell'insolita lentezza nella composizione della *Glückliche Hand* e commenta il *Suono giallo* e altri contributi di Kandinskij all'almanacco del *Cavaliere azzurro*:

La Sua composizione scenica mi piace moltissimo. [...] *Il suono giallo* non è una costruzione, ma semplicemente la riproduzione di una visione interiore. [...] È esattamente ciò che ho cercato di realizzare nella *Mano felice*. Solo che Lei va più lontano di me nella rinuncia a ogni idea consapevole, a ogni azione di tipo naturalistico. Certo, questo è un grande vantaggio. 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. [...] Essi sono, infatti, il riflesso dell'inattuabile.⁹

Gli appunti di qualche idea musicale per la *Mano felice* risalgono al 1908, ma Schönberg scrisse il testo nel 1910 e lo musicò tra il 9 settembre 1910 e il 18 novembre 1913. Furono anni densi di attività, non solo compositiva; ma la lenta genesi della *Glückliche Hand* non può essere attribuita semplicemente a cause esterne, come conferma lo stesso Schönberg nella citata lettera a Kandinskij del 19 agosto 1912:

Al momento lavoro alla *Mano felice*, senza riuscire ad andare avanti. Ho cominciato questo lavoro quasi tre anni fa e ancora adesso manca la partitura. È una cosa che mi capita di rado. Forse devo metterlo da parte, benché sia contento di ciò che ho fatto finora.¹⁰

⁹ A. SCHÖNBERG - V. KANDINSKIJ, *Musica e pittura*, cit., pp. 41-42.

¹⁰ *Ivi*, p. 41.

Forse i problemi nascevano dalla peculiarità della concezione dell'opera dove l'idea centrale era quella di far musica con i mezzi della scena, di esplorare la dimensione sinestesia della musica associata all'azione scenica intesa anche come gioco di forme, luci, colori. Uno sguardo alle didascalie che costituiscono la massima parte del libretto consente di capire subito il rilievo determinante che assume la ricerca sinestesica nella *Glückliche Hand* e dimostra che la concezione di questo dramma per musica era già chiaramente definita nel 1910 (il libretto fu poi pubblicato nella rivista «Merker» nel giugno 1911). Si deve ribadire che va esclusa qualunque influenza di Kandinskij, della sua composizione scenica *Der gelbe Klang* e della teoria dei colori esposta nello *Spirituale nell'arte* sulla concezione della *Glückliche Hand*. Nel 1911 i progetti del *Suono giallo* e della *Mano felice* erano già stati definiti, per vie del tutto indipendenti. Il rapporto tra Kandinskij e Schönberg nacque sotto il segno di un'affinità elettiva, non di un'influenza, prendendo le mosse proprio da una straordinaria convergenza di vedute e di interessi.

Sotto il segno di una disperata tensione si pone *Die glückliche Hand*, che, a differenza di Kandinskij (che affidò la musica del *Suono giallo* a Thomas von Hartmann), Schönberg poté concepire in ogni dettaglio del testo, della musica, delle scene, della regia. Mentre in *Erwartung* aveva voluto «rappresentare tutto quanto si svolge in un secondo di massima eccitazione spirituale, diluito nel tempo, per così dire al rallentatore», in *Die glückliche Hand* aveva progettato «un grande dramma concentrato in circa venti minuti, per così dire ripreso all'acceleratore».¹¹ Colpisce qui la ricerca di un convergere di mezzi espressivi (scene, luci, colori) in una prospettiva per qualche aspetto affine a quella del *Suono giallo* di Kandinskij (che in verità è di natura più marcatamente astratta, come lo stesso Schönberg sottolinea nella lettera citata).

Il protagonista della *Mano felice* si trova nella stessa condizione di disperata solitudine della Donna di *Erwartung*; ma l'azione è spostata su un piano ancor più nettamente antinaturalistico e si presenta come un succedersi di immagini che appaiono in sogno (e che pure riflettono conflitti reali). Nel simbolismo del testo l'Uomo incarna l'immagine della personalità creatrice, spiritualmente elevata, che vive l'esperienza negativa, inesorabilmente destinata al fallimento, del contatto con una realtà sociale dalla quale è escluso, condannato all'angoscia, a perseguire l'assoluto in una disperata solitudine. Illusoria è la breve felicità dell'incontro con la Donna, vano il grande gesto del creatore che con un solo

¹¹ Si tratta di appunti inediti di Schönberg citati nel catalogo della mostra viennese *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, a cura di Ernst Hilmar, Wien, Universal Edition, 1974, pp. 203 e 230.

colpo di maglio foggia uno stupendo gioiello. Il fallimento esistenziale dell'Uomo è sancito inesorabilmente dal ritorno, alla fine, della stessa situazione iniziale con il mostro che gli conficca i denti nella nuca e il coro che gli rivolge amari ammonimenti, rendendo ancora più esplicito il significato della vicenda.

Schönberg dipinse alcuni bozzetti per scene e costumi della *Mano felice*. Se ne osserviamo uno riguardante il primo quadro, l'inizio, vediamo realizzata esattamente la didascalia per la quale del gruppo di cantanti impegnati nel piccolo coro si dovrebbero vedere solo gli occhi, fissi sul protagonista a terra con il mostro che gli rode la nuca.

Nella scrittura delle dodici voci (sei maschili e sei femminili) Schönberg sperimenta per la prima volta la tecnica dello *Sprechgesang* estesa a un piccolo coro e ne trae una ricchezza di effetti e di nuovi impasti vocali straordinaria, ricorrendo anche a emissioni sussurrate e cantate, in varia combinazione con lo *Sprechgesang*. Ma non solo dalle voci dipende l'intensissima suggestione dell'inizio: esse costituiscono semplicemente uno dei piani sonori che determinano la complessa stratificazione di questa pagina. Osserva Schönberg nella conferenza di Breslavia del 1928:

tutta la frase introduttiva viene per così dire «immobilizzata» da un accordo di tipo ostinato, proprio come gli sguardi, fissi e immobili, restano rivolti all'Uomo. L'ostinato della musica mette in evidenza che questi sguardi costituiscono, a loro volta, un ostinato.¹²

Lo strato sonoro, la cui fissità va associata secondo Schönberg all'ostinata immobilità degli sguardi puntati sull'Uomo, è determinato dal tremolo di viole e violoncelli, bloccati su un accordo di cinque note, e dall'ostinato dell'arpa e del timpano su quattro note. Infine vi sono i rapidi, frammentati interventi irregolari degli altri strumenti, con un effetto complessivo di diversi piani di sonorità simultanee, che si proiettano in uno spazio musicale nuovo.

Schönberg intende far musica con i mezzi della scena. Le minuziose didascalie in partitura indicano con precisione le corrispondenze tra gli avvenimenti musicali e il mutare di luci e colori, tentando una sintesi delle arti, una ricerca sinestesica che ha le proprie radici nel primo romanticismo, riceve nuove formulazioni in Wagner e nel clima culturale del decadentismo per approdare all'espressionismo e in modo particolare al *Blaue Reiter* (dove fra l'altro un ampio articolo di Leonid Leonidovič Sabaneev informa sul *Prometeo* di

¹² A. SCHÖNBERG - V. KANDINSKIJ, *Musica e pittura*, cit., p. 107.

Aleksandr Nikolaevič Skrjabin).¹³ Schönberg tuttavia mirava alla sintesi di ogni mezzo in nome della rappresentazione dei processi interiori. Non solo la tempesta di luci della terza scena (dove ogni mutamento di colore è minuziosamente indicato in partitura), ma tutta la *Glückliche Hand* nella tensione visionaria verso la rappresentazione totale rivela una natura profondamente diversa dal *Gesamtkunstwerk* di Wagner, un segno mutato: l'ansioso anelito di ricondurre tutto all'immediatezza interiore, a un radicale soggettivismo, a una assoluta libertà creativa approda non a un'immagine compatta, di semplice e coinvolgente fusione, ma a un esito frantumato, dalle convergenze e interazioni problematiche che si inverano nell'incandescente invenzione musicale, sotto il segno di una disperata consapevolezza, di un'intensità lacerante.

Il simbolismo dei colori, dall'azzurro che segna i momenti positivi, al giallo (legato alla massima eccitazione, alla lotta), al violetto (che appartiene al mondo della Donna), al verde (che è il colore dell'annientamento, quello che avvolge gli sguardi del coro all'inizio e alla fine), si basa semplicemente su un'intuizione (come Schönberg sottolinea nella conferenza di Breslavia) e presenta casuali punti di contatto con alcune indicazioni dello *Spirituale nell'arte*. Non mi soffermo in questa sede sul contributo musicale di Schönberg all'almanacco del *Cavaliere azzurro*, in cui già nella scelta del testo si potrebbe anche riconoscere il segno della ricerca sinestesica: si tratta del Lied per soprano, arpa, celesta e armonium *Herzgewächse* (Foglie del cuore), che musica la traduzione tedesca di *Feuillage du coeur* di Maurice Maeterlinck. Basti citare il primo verso di questa traduzione (non del tutto letterale): «Meiner müden Sehnsucht blaues Glas» («Il cristallo azzurro del mio struggermi»; in Maeterlinck «mes lasses mélancoliques»). Le prime due strofe indulgiano sulla malinconia del poeta, sull'indefinita pena da cui è guarito, associandola a ninfee, palme, liane e freddi muschi. Nella terza e quarta strofa da questa vegetazione si leva unico un giglio, inviando la sua mistica preghiera all'azzurro cristallo. Sulla prima sillaba della penultima parola, «mystisches [Gebet]» il soprano si spinge al fa sovracuto, culmine della tensione ascensionale che caratterizza la seconda parte del Lied, dove non solo la linea vocale, ma anche la scrittura e i colori strumentali convergono a evocare una situazione chiaramente differenziata da quella delle prime due strofe.

¹³ LEONID SABANEEV, *Il "Prometeo" di Skrjabin [1912]*, in V. KANDINSKIJ - F. MARC, *Il cavaliere azzurro. Saggi e documenti del Novecento*, Milano, SE, 1988, pp. 97-113.