Aesthetica Preprint

Icona e arte astratta

di Giuseppe Di Giacomo

Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint©

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica©** (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.

Il **Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica©** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint©** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

55

Aprile 1999

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in omaggio

Giuseppe Di Giacomo

Icona e arte astratta

La questione dell'immagine
tra presentazione e rappresentazione

Indice

Introduzione 7

Per visibilia invisibilia: iconicità dell'immagine 17

Kandinskij: astrazione e misticismo 35

Malevič: il Niente liberato e lo zero delle forme 49

Mondrian: la composizione della totalità 63

Klee: la genesi delle forme come 'preistoria del visibile' 77

Introduzione

La tesi di fondo di questo saggio è che l'orizzonte problematico entro il quale si muove da sempre la pittura faccia tutt'uno con le questioni dell'immagine e che la tradizione occidentale, soprattutto nella riflessione sulla storia dell'arte, abbia incentrato la sua attenzione sul problema dell'immagine senza tenere conto in genere dei suoi aspetti iconici. Già Tommaso d'Aquino aveva posto in questi termini tale problema: l'immagine può essere considerata come oggetto particolare, o come immagine di un altro; nel primo caso l'oggetto è la cosa stessa che al contempo ne rappresenta un'altra, nel secondo l'aspetto dominante è ciò che l'immagine rappresenta. Sembra dunque che rispetto a un'immagine l'attenzione si rivolga o all'immagine in se stessa – all'immagine come fine – o a ciò che l'immagine rappresenta – all'immagine come mezzo [1].

A diversi secoli di distanza un pensatore della statura di Wittgenstein riproporrà con forza il problema dell'immagine che, a partire da una prospettiva iniziale fortemente improntata a concezioni logico-raffigurative, si andrà via via sempre più delineando all'interno della sua riflessione come un problema di natura estetica. Così egli scrive nelle *Ricerche filosofiche*: «E chi dipinge non deve dipingere qualcosa – e chi dipinge qualcosa non deve dipingere qualcosa di reale? – Ebbene, qual è l'oggetto del dipingere: l'immagine di un uomo (per esempio), o l'uomo che l'immagine rappresenta?» [2]. Tuttavia Wittgenstein porta il problema alle estreme conseguenze: «Se paragoniamo la proposizione con un'immagine, dobbiamo tener conto se la paragoniamo con un ritratto (un'esposizione storica) o con un quadro di genere. E tutti e due i paragoni hanno senso. Se guardo un quadro di genere, esso mi 'dice' qualcosa, anche se io non credo (mi figuro) neppure per un momento che gli uomini che vedo rappresentati in esso esistano realmente, o che uomini in carne e ossa si siano davvero trovati in questa situazione. Ma, e se chiedessi: 'Allora, *che cosa* mi dice?» [3]**.** La risposta di Wittgenstein suona: «'L'immagine mi dice se stessa' vorrei dire. Vale a dire, ciò che essa mi dice consiste nella sua propria struttura, nelle *sue* forme e colori» [4].

Ponendo la questione in tali termini tuttavia Wittgenstein non in-

tende affatto contrapporre un'immagine intesa come 'ritratto', il cui scopo sarebbe quello di indirizzare l'attenzione dell'osservatore esclusivamente su ciò che essa rappresenta, e un'immagine intesa come 'quadro di genere', il cui fine sarebbe quello di presentare la «sua propria struttura» e le «sue forme e colori». Del resto, continua Wittgenstein nello stesso paragrafo, «(Che significato avrebbe il dire: 'Il tema musicale mi dice se stesso'?)». Il fatto è che per Wittgenstein queste due modalità dell'immagine: immagine intesa come mezzo e immagine intesa come fine, sono tra loro connesse, tanto da formare un unico concetto di 'immagine'. Che il problema vada inteso e approfondito in questi termini, lo chiarisce lo stesso Wittgenstein, affrontando in alcuni paragrafi successivi la questione relativa al «comprendere una proposizione»: «Noi parliamo del comprendere una proposizione, nel senso che essa può essere sostituita da un'altra che dice la stessa cosa; ma anche nel senso che non può essere sostituita da nessun'altra. (Non più di quanto un tema musicale possa venir sostituito da un altro.) Nel primo caso il pensiero della proposizione è qualcosa che è comune a differenti proposizioni; nel secondo, qualcosa che soltanto queste parole, in queste posizioni, possono esprimere. (Comprendere una poesia)» [5]. E subito dopo aggiunge: «Dunque qui 'comprendere' ha due significati differenti? – Preferisco dire che questi modi d'uso di 'comprendere' formano il suo significato, il mio *concetto* del comprendere» [6].

Wittgenstein sottolinea in questo modo che i due tipi di comprensione – quella che potremmo chiamare 'logica', nel senso che il pensiero espresso dalla proposizione può essere riformulato in modi diversi, rimanendo lo stesso, e quella che potremmo definire 'estetica', caratterizzata invece dal fatto che il suo 'tema' non può essere riformulato in altro modo, come esemplifica il caso del 'tema musicale' o della 'poesia' – sono imprescindibilmente connessi tra loro in un concetto unitario. È la stessa interconnessione che Wittgenstein aveva rilevato in relazione all'immagine. Il fatto è che quel particolare tipo di immagine che l'opera d'arte costituisce può rimandare all'altro da sé, soltanto in quanto in primo luogo rimanda a se stessa, 'dice se stessa'; può essere 'rappresentazione' dell'altro, solo in quanto è 'presentazione' di se stessa. Di conseguenza, ciò che nell'opera viene rappresentato riceve la sua 'unicità', la sua 'specificità', è insomma proprio 'questo', grazie al fatto che l'immagine lo rappresenta, lo 'dice', secondo le sue 'linee e colori'. Così questo qualcosa di 'unico' può e anzi deve essere visto come qualcosa che, seppure da sempre presente sotto i nostri occhi, appare come se lo vedessimo per la prima volta e, proprio per questo, non può che procurarci stupore e meraviglia. Scrive a questo proposito Wittgenstein: «Non pensare che sia cosa ovvia il fatto che i quadri e le narrazioni fantastiche ci procura-

no piacere, tengono occupata la nostra mente; anzi, si tratta di un fatto fuori dell'ordinario. ('Non pensare che sia cosa ovvia' – questo vuol dire: Meravigliatene, come fai per le altre cose che ti procurano turbamento [...])» [7].

Già nel *Tractatus* Wittgenstein aveva affermato che «La tautologia segue da tutte le proposizioni: essa dice nulla» [8], volendo con ciò sottolineare il fatto che ogni proposizione dice, rappresenta qualcosa solo in quanto in primo luogo è una tautologia, ossia 'dice nulla', e tale tautologicità della proposizione è ciò che la proposizione 'mostra' in ciò che dice. Secondo Wittgenstein il carattere logico della proposizione in quanto immagine [9] è dato dal suo essere 'rappresentazione' di qualcosa, ossia dal suo rinviare a qualcosa d'altro da sé. In questo consiste, sempre secondo Wittgenstein, la «fondamentalità» della logica, giacché «se segno e designato *non* fossero identici rispetto al loro pieno contenuto logico, allora vi dovrebbe essere qualcosa d'ancora più fondamentale che la logica» [10]. E tuttavia Wittgenstein si rende conto che «Nella proposizione qualcosa dev'essere identico al suo significato, ma la proposizione non può essere identica al suo significato, dunque in essa qualcosa dev'essere *non* identico al suo significato» [11].

Questo qualcosa di 'non-identico', vale a dire di differente, tra la proposizione, o l'immagine, e il qualcosa che viene rappresentato o detto, è ciò che esse mostrano o 'presentano'. Tale presentazione, nel suo costituire la condizione interna al rappresentato, è anche ciò che dà a quest'ultimo il suo carattere di unicità, ossia di individualità, che sfugge a ogni previsione logica, vale a dire a ogni identificazione nel già-saputo; ciò che fa, in definitiva, del rappresentato qualcosa di non-previsto e di non-saputo, qualcosa che nell'opera d'arte trova il suo luogo esemplare. E, se la logica «è prima del Come, non del Che cosa» [12], allora «Il miracolo per l'arte è che il mondo v'è, che v'è ciò che v'è» [13].

C'è dunque per Wittgenstein qualcosa di più fondamentale della logica [14]. La rappresentazione logica infatti implica qualcosa che si mostra, che si manifesta e nel manifestarsi resta 'altro' dalla visibilità della rappresentazione stessa. Così, nel presentare se stessa, l'immagine manifesta l'altro del visibile, del rappresentabile: quell'altro che si rivela nel visibile, nascondendosi a esso. Se questo è il tratto caratterizzante l'icona, allora possiamo affermare che le riflessioni di Wittgenstein sull'immagine si riferiscono non all'immagine come 'copia' della realtà, bensì all'immagine intesa appunto come 'icona'. Non a caso, se per Wittgenstein il silenzio, sul cui tema si 'chiude' il *Tractatus*, non può dirsi, giacché esso mostra sé, è proprio l'icona che ha a che fare con l'irrappresentabile, con ciò che resta sempre altro rispetto a ogni determinazione logica e rappresentativa.

Ciò che nell'opera d'arte 'si presenta' sfugge alla nostra cono-

scenza e alla rappresentazione. Non è stata l'arte 'astratta' a mettere per prima in opera la 'presentabilità' del pittorico di contro alla sua 'rappresentabilità', dal momento che il rapporto tra presentazione e rappresentazione appartiene all'essenza stessa dell'immagine. È proprio della natura dell'immagine infatti il suo presentarsi sempre chiusa e insieme aperta, opaca e insieme trasparente, vicina e insieme lontana: nell'offrirsi all'occhio, essa cattura il nostro sguardo. È necessario tornare, al di qua del visibile rappresentato, alle condizioni stesse dello sguardo, della presentazione. È questo il non-sapere che l'immagine manifesta, e tuttavia tale non-sapere non è una condizione privativa, una mancanza, ma piuttosto una condizione positiva, come positivo è il 'Niente' dei quadri suprematisti di Malevič. Si tratta dell'esigenza di qualcosa che costituisce l'altro del visibile, il suo al-di-là e che non va pensato come l'Idea platonica, dal momento che questo altro del visibile è nel visibile stesso. Così l'iconoclastia del *Quadrato bianco* di Malevič annuncia non la fine dell'arte, ma ciò che l'arte *deve* essere, per essere tale, arte appunto.

Nell'opera d'arte qualcosa è rappresentato e si offre alla vista, ma qualche altra cosa nello stesso tempo ci guarda, ci ri-guarda. Ciò significa che la visione si divide, si lacera, nel suo stesso interno, tra vedere e guardare, tra rappresentazione e presentazione. Nella visibilità del quadro è in opera qualcosa che non si lascia cogliere e che, come l'oblio, resta sempre altro rispetto a ciò che possiamo ricordare. È come se l'immagine fosse nello stesso tempo rappresentazione di ciò che ricordiamo e presentazione di ciò che abbiamo dimenticato; per questo nell'immagine la rappresentazione deve essere pensata sempre con la sua opacità.

In particolare nell'icona cogliamo l'assenza di ogni immagine, intesa come rappresentazione logica: è questa l' 'astrazione' dell'icona, astrazione come sarà intesa, teorizzata e messa in opera da tanta parte della pittura del Novecento. Quello che l'icona mostra non è discorsivamente esprimibile e, se essa può far valere la propria imprescindibile implicazione di senso di contro alla critica iconoclastica, è perché mostra l'inesprimibile in quanto inesprimibile. È proprio questa paradossalità dell'icona a permettere di superare l'iconoclastia, per la quale non può che porsi l'alternativa schiacciante tra un assoluto realismo e un assoluto silenzio. L'icona è la «porta regale», come voleva Florenskij, attraverso la quale si manifesta l'invisibile e si trasfigura il visibile: in essa non c'è né imitazione, né rappresentazione, ma comunicazione tra questo e l'altro mondo. Così nell'icona la dimensione epifanica finisce per coincidere con la sua dimensione apofatica. Da questo punto di vista si può dire che i problemi posti dall'icona siano gli stessi problemi che si ritroveranno nella contemporanea problematica dell''astrazione'.

L'arte astratta fa appello all'occhio spirituale, ossia allo sguardo, e ciò comporta il rifiuto della tradizionale distinzione soggetto-oggetto, dal momento che l'oggetto è in tale prospettiva un soggetto che ci cattura proprio mentre lo guardiamo. Già Kandinskij con la nozione di 'composizione' intende superare sia gli stati d'animo del soggetto che l'oggetto come fenomeno naturale, per dare luogo a una pittura «*iuxta propria principia*», nella quale lo stesso limite estremo, la tela bianca o il silenzio, non significhi la 'morte dell'arte', ma la radicale 'presentazione' di quella possibilità dalla quale ogni arte prende le mosse: l'essenza o, per dirla con Heidegger, l'origine dell'arte stessa.

In Kandinskij l'astrattismo non è vuoto decorativismo. Al contrario, l'astrattezza del segno, la sua non-rappresentatività, è la manifestazione della sua «risonanza interiore», ossia della sua «spiritualità». La concezione dell'arte di Kandinskij è intessuta della connessione di interiorità e astrazione, e una componente essenziale di tale astrazione è il «misticismo». Già la mistica tedesca medievale affermava, con Meister Eckart, che, come Dio agisce al di là del mondo dell'essere, così l'anima, che è in grado di rappresentarsi le cose che non sono presenti, opera nel non-essere; un'analoga operazione compie il pittore astratto, che nientifica il mondo naturale delle cose, dando vita a un mondo di entità non-oggettive, inesistenti e tuttavia reali. Così nel principio di Kandinskij della «necessità interiore» si riflette la natura mistica del procedimento astratto di costruzione di un'opera che viene sottratta alla dipendenza delle cose esistenti. Questo rimando a un agire interiore dà luogo a un non-oggetto che, analogamente a quanto avviene nella mistica, mostra un diverso modo d'essere delle cose rispetto a quello della loro forma reale. L'emancipazione da qualsiasi dipendenza diretta dalla natura, della quale parla Kandinskij, è la riduzione delle cose naturali al non-essere. Di conseguenza, la necessità interiore di Kandinskij, che costituisce il tratto essenziale della sua pittura astratta, si pone come 'altro' rispetto al mondo delle cose, e quest'ultimo trova in essa la sua unità e il suo senso.

Del resto per Kandinskij, come per Wittgenstein, il misticismo riguarda «Non *come* il mondo è [...], ma *che* esso è» [15]; esso consiste nel «Sentire il mondo quale tutto limitato» [16]. Ciò significa dunque che la totalità del visibile ha un limite: lo 'sguardo' delle cose, ossia la loro spiritualità. 'Astrazione', d'altro canto, è proprio questo visibile limitato dal manifestarsi in esso di ciò che visibile non è: è sentire il non-visibile nel visibile, è cogliere la differenza nell'identità. Nell'astrattismo il segno mostra se stesso, nel senso che non rimanda all'altro fuori di sé, all'oggetto, ma all'altro che è nel segno senza essere tuttavia esso stesso segno. Così l'astrattismo rifiuta il significato

del segno e nello stesso tempo ne esalta il senso, che si mostra nel segno ritraendosi da esso. Non c'è dunque alcun contenuto, alcun significato manifesto dell'immagine, ma questa è l'espressione di un «contenuto interiore»: è questo a rendere il segno 'astratto', proprio nel suo presentarsi come 'evento'. In definitiva, se il cubismo ha infranto la totalità, lasciando solo frammenti, la composizione di Kandinskij mira non a ricomporre tale totalità, bensì a 'presentare' il senso, facendo risuonare il «contenuto interiore» del frammento stesso.

Se lo 'spirituale nell'arte' di Kandinskij, come il suo concetto di composizione, è interno al problema dell'icona, altrettanto lo è il «mondo senza oggetto» del suprematismo di Malevič. L'opera suprematista infatti ha un'intenzione iconica: non esprime una perdita, ma una presenza, la presenza dell''altrimenti che essere'. Di qui quella dimensione apofatica, propria dell'icona in genere e del suprematismo di Malevič in particolare, che, in opposizione ai presupposti dell'iconoclastia – tesi a identificare la verità con la rappresentazione logico-discorsiva – mostra la verità che contiene in sé la propria negazione: la *docta ignorantia* è la testimonianza di tale inesprimibile coincidenza. Per questo nel colore suprematista, come nell'icona, non c'è alcuna 'finzione'.

L'essere di Malevič non è l'essere secondo la necessità, ovvero secondo il concetto, ma è l'essere come evento: è qualcosa che si lascia riconoscere solo al momento del suo apparire e, in quanto evento, l'essere è l'altro, poiché non è soggetto ad alcuna identificazione: è l'essere così, che potrebbe anche non essere; in questo senso, afferma Malevič, l'essere è il 'Nulla', ovvero il «che», lo spazio paradossale proprio dell'opera d'arte, del tutto indipendente dal pensiero logico. Questo «che» è negazione del significato, inteso come significato logico, è negazione della rappresentazione, come rappresentazione logica e nello stesso tempo è affermazione del senso, in quanto condizione dei significati possibili [17]. Il «che» non può essere riconosciuto in relazione ad altro, ma solo per se stesso, e tuttavia porta in sé l'alterità, la differenza. Nel non significare nulla al di là di se stesso, l'evento – il «che» – è assolutamente singolare: accade semplicemente, si dà, si mostra, non come un mero oggetto per un soggetto. Esso è il manifestarsi di qualcosa che, presentando se stessa, presenta l'altro, vale a dire si presenta come l'altro dell'essere oggetto di rappresentazione possibile. Per raggiungere infatti questo essere, che è il Nulla, Malevič è uscito dal mondo degli oggetti e delle rappresentazioni, aprendo uno spazio 'assoluto', in quanto spazio dell''altro'. Così l'astrazione di Malevič è il liberarsi dalla rappresentazione *per* la presentazione: è questa l'autentica iconoclastia che rivela il profondo legame del suprematismo di Malevič con l'icona.

E, se nel suo «mondo senza oggetto» il segno non è rappresentazione di qualcosa, ma rivela l'altro, ovvero il Nulla – in quanto Nulla di rappresentabile e di dicibile – questo Nulla non è da intendersi come nichilismo: non indica il silenzio, la fine della pittura, ma esprime la consapevolezza che si deve continuare a dipingere perché il Nulla si riveli. È questa la radicalità della pittura di Malevič.

A differenza di quella di Malevič, l'opera di Mondrian presenta uno spazio la cui assolutezza assume un preciso significato: tutto ciò che è, è perché si dà solo spazialmente. Per questo in Mondrian il segno non nasconde e in esso non ha luogo alcun 'ritrarsi'; al contrario, nel segno si mostra l'essenza, l'Idea, e non a caso egli definisce l'astrattismo come la sola «arte concreta». In definitiva: nella pittura di Mondrian non si manifesta alcun 'altro', né alcun «contenuto interiore»; essa si risolve totalmente nella superficie del quadro, ossia in un piano assolutamente bidimensionale, nel quale non c'è alcuna finzione di profondità, ma ci sono soltanto linee in rapporto ortogonale che, tautologicamente, 'dicono se stesse'. Così, se la 'composizione' di Mondrian è volta a ricostituire la totalità, tale ricomposizione si dà proprio e solo all'interno della rappresentazione pittorica, rappresentazione 'assoluta', in quanto indipendente da qualsiasi riferimento ad altro da sé.

L'arte di Klee, pur interrogandosi su problemi non del tutto dissimili, muove in direzione opposta rispetto a quella di Mondrian. Se infatti quest'ultimo vuole abolire l'elemento soggettivo – definito «tragico» – in nome dell'oggettività, Klee invece indaga proprio la presenza del mondo nel soggetto. L'oggettività di Mondrian è il rifiuto del mondo, in quanto particolarità e contingenza; Klee, al contrario, non cerca una realtà più vera di quella sensibile, non cerca cioè una realtà fissa e immutabile, retta da leggi eterne, fuori dalla storia. Ciò a cui tende l'opera di Klee è 'frugare' nel profondo, nella vita sotterranea, immergendosi nel divenire delle cose stesse, nella genesi dei mondi possibili. Il compito dell'artista è infatti, a suo giudizio, quello di ritornare sulla creazione, portando avanti e tentando le vie di realtà possibili.

Klee, in definitiva, non vede nel mondo qualcosa di già-concluso, ma ne ripercorre la genesi, e tale genesi si riferisce al sorgere della realtà nella percezione e quindi al costituirsi dell'essere in significato. I presupposti di tutto ciò vanno rintracciati nel fatto che è proprio sul piano della percezione che il mondo non si configura come l'insieme delle cose già date, ma come un continuo generarsi. Così l'immagine di Klee «richiama alla memoria» [18] possibilità diverse, somiglianze e dissomiglianze, e queste trovano la loro ragione sul pia-

no dell'agire del pittore, che non prende le mosse da una logica prefissata, ma genera continuamente forme via via che procede, muovendosi appunto tra somiglianze e differenze. I processi di formazione di Klee *sono* questa sorta di «somiglianze di famiglia» – ancora una volta nell'accezione wittgensteiniana – e, in quanto tali, escludono la definitività di ogni forma. Non a caso nell'opera di Klee la genesi dei mondi possibili riguarda l'essenza stessa della pittura: si tratta di mostrare l'apparire di qualcosa che nessuna logica ha pre-visto, qualcosa che viene all'esistenza, apportando un «aumento di essere» [19] rispetto a tutte quelle altre possibilità che comunque sono presenti nel quadro come possibilità simultanee.

Klee ha disvelato così l'essenza dell'opera d'arte: quest'ultima non è la rappresentazione di un fatto del mondo, ma è un evento nel quale si manifesta la possibilità di molteplici determinazioni del mondo, senza che tale possibilità sia riconducibile ad alcun principio logico di identità e di non-contraddizione. A ben vedere dunque tale evento, che l'opera costituisce, altro non è che il darsi del contingente, del ciò che è così ma poteva essere diversamente, in quanto condizione della stessa necessità logica che regola ciò che nel mondo è già-dato; si tratta di quel «che» – che si dia questo mondo e non un altro – il quale, come afferma Wittgenstein, *precede* quella logica che presiede al «come» del mondo. Si tratta insomma di quel senso che è la condizione dei tanti significati possibili: l'opera è la presentazione del darsi di questo senso, e non la rappresentazione del suo configurarsi come significato dato, di un senso che si può dunque soltanto sentire, stando al suo interno e non contemplare dall'esterno. Per questo la pittura di Klee ha il suo luogo d'elezione nel cuore stesso della creazione, lì dove hanno origine tutte le cose.

[1] Sul problema dell'immagine e del segno in genere nella riflessione filosofica medievale, si veda A. Maierù, *«Signum» dans la culture médiévale*, in "Miscellanea Mediaevalia", Veröffentlichungen des Thomas-instituts der Universität zu Koln, Walter de Gruyter, Berlin – New York 1981; Id., *Signum negli scritti filosofici e teologici fra XIII e XIV secolo*, di imminente pubblicazione.

[2] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1968, § 518 (ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Blackwell, Oxford 1953).

[3] Ivi, § 522.

[4] Ivi, § 523.

[5] Ivi, § 531.

[6] Ivi, § 532.

[7] Ivi, § 524.

[8] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968, 5.142 (ed. or. *Tractatus logico-philosophicus*, London 1922).

[9] Nel *Tractatus* infatti i due termini si equivalgono, dal momento che «La proposizione è un'immagine della realtà» (ivi, 4.01).

[10] Ivi, p. 87.

[11] Ivi, p. 103.
[12] Ivi, 5.552.
[13] Ivi, p. 189.
[14] Vedi su questo G. Di Giacomo, *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche Editrice, Parma 1989.
[15] L. Wittgenstein, *Tractatus...*, cit., 6.44.
[16] Ivi, 6.45.
[17] Si veda in proposito E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, in part. pp. 245-270.
[18] L'espressione è usata nel senso del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, §§ 89,90.
[19] H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, pp. 168-196 (ed. or. *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1972).

Per visibilia invisibilia: l'iconicità dell'immagine

Rispetto a un'immagine artistica la posizione dell'osservatore è quella di chi si trova nello stesso tempo all'interno e all'esterno di ciò che osserva: è come se egli si sentisse catturato in essa, pur sapendo che ne è fuori. L'immagine è il luogo di un sapere che è insieme un non-sapere, poiché nel suo essere rappresentazione si pone al contempo come luogo del presentarsi di qualcosa che si ritrae nel momento in cui si offre in essa. In questo senso l'immagine non è riducibile al modello di verità come corrispondenza, come *adæquatio rei et intellectus*.

Da questo punto di vista l'arte astratta del '900 non ha fatto altro che esplicitare quell'aspetto dell'immagine come 'presentazione' che tradizionalmente la storia dell'arte – a partire dal XVI secolo, con Vasari – ha messo in parentesi, volgendo la sua attenzione unicamente all'immagine in quanto 'rappresentazione'.

Attraverso questo rifiuto di ridurre l'immagine a rappresentazione figurativa, vale a dire referenziale e visibile, l'astrattismo contemporaneo non ha fatto altro che riprendere, implicitamente, e sviluppare le idee che gli antichi Padri della Chiesa avevano formulato riguardo al problema dell'icona, all'epoca della disputa tra iconoduli e iconoclasti [1]. Si tratta in definitiva di tornare a riflettere, al di qua del visibile rappresentato, su quella che è la sua stessa condizione di possibilità: il suo essere 'presentazione'. Questo significa che si ha a che fare non con una opposizione tra visibile e invisibile – all'interno della quale il visibile costituirebbe l'apparenza, il fenomeno, e l'invisibile l'Idea, la vera realtà che sta 'dietro', al di là del fenomeno – ma piuttosto con qualcosa che, pur dandosi nel visibile, non è essa stessa visibile, essendo ciò che rende possibile il visibile stesso. Questo qualcosa che si dà nel visibile è perciò non-prevedibile e, in quanto tale, è qualcosa che si dona. In ciò consiste il non-sapere che l'immagine propone: se il sapere ha a che fare con la rappresentazione e con la referenza, il non-sapere riguarda invece ciò che si presenta come non pre-visto nel visibile.

Individuando nella problematica dell'incarnazione il fondamento

della legittimità dell'immagine iconica, i Padri della Chiesa avevano superato la teoria platonica della rappresentazione come copia [2]. Attraverso l'incarnazione infatti Dio si offre nel mondo come un dono, in quanto non previsto e non spiegabile: è questo il Cristo che è, si dà, *nel* mondo senza essere *del* mondo. Si trattava, è vero, in quel caso, di una teologia dell'immagine che non aveva niente a che vedere con un qualche programma artistico, dal momento che era allora ignota la nozione moderna di «opera d'arte», ma ciò che è rilevante è il fatto che in una tale teologia si manifesti l'esigenza di qualcosa che, pur essendo altro dal visibile, si rivela tuttavia nel visibile stesso.

I Padri della Chiesa concepivano l'immagine o come qualcosa di puramente visibile, e come tale essa andava rifiutata in quanto idolo, oppure come il luogo nel quale, come un miracolo, si donava l'altro del visibile, quell'altro che doveva essere venerato, e non adorato come se appunto fosse un idolo, attraverso l'immagine stessa. Così, se i Padri della Chiesa prima e molti autori mistici dopo hanno accettato il mondo visibile, quello nel quale Dio aveva preso la figura del Cristo, è stato solo a condizione che il visibile non fosse considerato come assoluto, ma come qualcosa di circoscritto attraverso il quale si rivela l'altro del finito e del visibile; a condizione insomma che la figura, *in primis* quella del Cristo, si presentasse come una figura 'sfigurata' [3].

In senso analogo l'arte contemporanea non mette in scena la 'fine dell'arte', ma soltanto la fine dell'arte come visibilità totale, come rappresentazione assoluta. Nel rifiutare l'assolutezza della rappresentazione l'arte contemporanea scinde la nozione di immagine iconica da quella di immagine logica, facendo emergere la presentazione *prima* che questa affiori alla rappresentazione, l'opacità *prima* della trasparenza. Non si tratta di mostrare l'invisibile in luogo del visibile, l'irrappresentabile in luogo del rappresentabile. Si tratta in definitiva non di condividere un punto di vista nichilista, ma di fare emergere il paradosso, lo spazio della *docta ignorantia*, pensando il tessuto della rappresentazione con la sua lacerazione. Questo significa che in un quadro qualcosa si rappresenta e si vede, ma qualche altra cosa si presenta, richiede il nostro sguardo e ci guarda. In questo modo la visione si divide, si lacera, tra vedere e guardare, tra occhio e sguardo, e l'immagine si offre nello stesso tempo come rappresentazione e come presentazione. È come se davanti a noi qualcosa si rappresentasse in quanto ricordata, e qualche altra cosa si presentasse in quanto dimenticata. È in questo rapporto tra memoria e oblio che l'immagine si manifesta al nostro occhio e si nasconde al nostro sguardo, si lascia catturare e nello stesso tempo ci cattura.

Il motivo dell'incarnazione era per i Padri della Chiesa un modo di pensare la rappresentazione con la sua opacità e con la sua lacera-

zione. L'incarnazione mostra infatti il visibile, il corpo, e insieme la sua sfigurazione, quello sguardo dal quale ci sentiamo presi mentre guardiamo. Così, se il corpo del Cristo è una figura sfigurata, ciò accade perché l'incarnazione è un'apertura al mondo e insieme un'apertura nel mondo, una lacerazione nel centro stesso del tessuto. È dunque il motivo dell'incarnazione che infligge un colpo mortale alla tirannia del visibile. L'immagine non è un'apparenza che vela una presunta essenza, ma un'apparizione che rivela: è una rappresentazione e insieme una presentazione. Vale per l'immagine quanto Walter Benjamin ha scritto a proposito dell'«aura».

Nella *Piccola storia della fotografia* (1931) Benjamin formula per la prima volta la sua definizione di «aura», annunciandone la scomparsa nel dominio ristretto della fotografia. Cinque anni più tardi, nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin denuncerà la scomparsa dell'aura dall'arte in generale, criticando quei fondamenti religiosi dell'arte che hanno ispirato l'esperienza estetica in senso tradizionale. Nella *Piccola storia della fotografia*, riferendosi a una foto di Kafka bambino, così Benjamin introduce il tema dell''aura': «Nella sua sconfinata tristezza, questa immagine è un *pendant* delle prime fotografie, nelle quali gli uomini non guardavano ancora il mondo da tanto isolamento, così smarriti, come il ragazzino. Erano circondati da un'aura, da un *medium*, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza» [4]. In questo testo Benjamin dà inoltre una definizione di aura che verrà ripresa successivamente nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: «Che cos'è propriamente l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina» [5]. È proprio questo ciò che viene meno nella società moderna: «Ora, il bisogno di *avvicinare* le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intenso quanto quello di superare l'irripetibile e unico, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa valere sempre più incontestabilmente il bisogno di impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima, nell'immagine o meglio nella riproduzione» [6]. Tuttavia Benjamin conclude queste osservazioni con una frase ambigua, che rinvia a un altro aspetto del declino dell'aura: «Il fatto di spogliare l'oggetto della sua guaina, la distruzione dell'aura, è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è della stessa specie, è così cresciuta che essa riesce a reperire questa uguaglianza anche nell'irripetibile» [7]. Non si tratta più dunque soltanto del bisogno di vicinanza e d'appropriazione, ma di una vera e propria tendenza al livellamento.

Il saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* affronta il tema dell'aura da un punto di vista più generale e più ra-

dicale, in linea con le tesi di Max Weber sul disincanto del mondo. Ora, nel dominio dell'arte, Benjamin assegna un senso positivo alla desacralizzazione e al disincanto del mondo. Se infatti la tradizione artistica appare indissociabile da una nozione di culto, allora l'opera d'arte perde la sua aura quando perde la sua funzione rituale. Proprio la riproducibilità tecnica, secondo Benjamin, libera l'opera d'arte dal suo ruolo rituale. A questo punto il carattere artistico è secondario e quello che conta è soltanto la funzione sociale dell'opera. Il problema centrale di Benjamin è il fatto che lo sviluppo della riproduzione tecnica dà origine ad arti dell'immagine per le quali la questione dell'autenticità non si pone più; nello stesso tempo l'arte, liberata dalle sue basi cultuali attraverso le tecniche di riproduzione, viene a perdere anche ogni apparenza di autonomia. Così il saggio sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* dà rilievo a quell'ideologia del progresso che l'ultimo Benjamin finirà col denunciare.

Sempre in questo saggio Benjamin afferma che il viso umano ha perduto il ruolo centrale che ancora aveva nello stadio della fotografia: «Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti il valore cultuale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie emana per l'ultima volta l'aura. È questo che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore cultuale» [8]. In questo saggio troviamo dunque il declino dell'aura, la liquidazione della tradizione, la scomparsa dell'umano.

Benjamin muterà parere nel saggio del 1939 intitolato *Di alcuni motivi in Baudelaire*, nel quale scrive: «Se si scorge il contrassegno delle immagini che affiorano dalla memoria involontaria nel fatto che possiedono un'aura, bisogna dire che la fotografia ha una parte decisiva nel fenomeno della 'decadenza dell'aura' [...] l'apparecchio [fotografico] accoglie l'immagine dell'uomo senza restituirgli uno sguardo. Ma nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre» [9] e subito dopo afferma: «avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare. Ciò è confermato dai reperti della memoria involontaria. (Essi sono d'altronde irripetibili: e sfuggono al ricordo che cerca di incasellarli. Così vengono ad appoggiare un concetto di aura per cui si intende, con essa, l''apparizione irripetibile di una lontananza'. Questa definizione ha il merito di rendere trasparente il carattere cultuale del fenomeno. L'essenzialmente lontano è inaccessibile: e l'inaccessibilità è una qualità essenziale dell'immagine di culto)» [10] .

«Ricambiare lo sguardo» è dunque ora la formula dell'esperienza auratica, anche in rapporto con realtà non umane: «Avvertire l'aura

di una cosa significa dotarla della capacità di guardare». Nella nozione di 'aura' sono dunque impliciti i concetti di 'sguardo' e di 'distanza', ossia di una vicinanza che è insieme lontananza.

Il tema della distanza come tensione è d'altro canto un elemento fondamentale e ricorrente nella riflessione estetica e nella produzione artistico-letteraria del nostro secolo: l'idea che ci si trovi davanti all'immagine come a qualcosa che costantemente si allontana e che insieme ci guarda. Tutto ciò è magistralmente colto e tematizzato – solo per citare un caso esemplare – nell'opera di uno dei maggiori artisti del Novecento: Alberto Giacometti.

Le piccole o sottili statue di Giacometti, sostenute da grandi basi, danno infatti un'impressione di distanza. È come se in questa distanza l'oggetto potesse accedere a una realtà assoluta, al di là dell'esistenza contingente. Il problema più difficile che si è trovato ad affrontare Giacometti è stato quello relativo alla possibilità di rendere lo sguardo, poiché solo questo può restituirci la «presenza immediata». La pittura per Giacometti deve essere volta non a ciò che è al di là del visibile, ma all'oggetto stesso, nel momento in cui questo manifesta il suo 'altro', l'impossibilità cioè di essere racchiuso nella gabbia della rappresentazione.

Se i volti di Giacometti sono simili a icone è perché le sue linee non pretendono di racchiudere l'oggetto, ma di evocare ciò che resta altro da esse e che pure solo attraverso esse si mostra. Per questo le sue figure sono apparizioni che si offrono nel momento stesso in cui scompaiono: ci danno una presenza e insieme il suo ri-trarsi. E, se ciò che egli disegna o scolpisce è ciò che vede, è anche vero però che questo non è mai somigliante al modello. Quello che emerge è la lacerazione nel tessuto stesso della rappresentazione, la sfigurazione della figura. Giacometti tende infatti a restituire lo 'sguardo', in quanto è questo che dà vita alla figura, che la rende presente, indipendentemente dalla sua esistenza e quindi da ogni rassomiglianza. Di qui quella sensazione di solitudine nella quale Jean Genet riconosceva l'essenza stessa delle figure di Giacometti.

Nel tentativo di restituire lo sguardo, Giacometti lavora sull'occhio, ma non per una sua resa precisa; al contrario lo confonde, poiché sa che lo sguardo non è l'occhio, anche se passa attraverso questo. È come se l'autore riconoscesse nell'altro qualcosa di più della sua semplice immagine. Tutta l'arte di Giacometti è sospesa tra il tentativo di far apparire l'altro e l'impossibilità di conseguire questo fine. E la distanza, nella quale le sue figure si manifestano, è il segno di questo scacco sempre e di nuovo perseguito.

Non a caso, riferendosi all'opera di Giacometti, Genet scrive: «sembra che questo artista abbia saputo rimuovere ciò che impediva

al suo sguardo di scoprire quanto resterà dell'uomo quando sarà cancellato ogni falso sembiante» [11]. In particolare è proprio la distanza che caratterizza quelle figure, a colpire Genet: «non smettono di venire avanti e ritrarsi, in un'immobilità sovrana. Non appena il mio sguardo cerca [...] di avvicinarsi [...] solo perché tra loro e me c'è una distanza che non avevo notato [...] ecco che si allontanano a perdita d'occhio: questo perché la distanza tra me e loro si è subito ampliata. Dove vanno? Dove sono, mentre la loro immagine è ancora visibile?» [12].

Per questo, secondo Genet, l'opera di Giacometti si offre «all'infinito popolo dei morti» [13], giacché è a esso che «comunica la conoscenza della solitudine d'ogni essere e d'ogni cosa, e che la solitudine è la nostra gloria più certa» [14]. L'opera d'arte non si offre in uno spazio, ma crea un suo proprio spazio ed è per questo che «basta una statua in una stanza e la stanza si trasforma in un tempio» [15]. Ciò significa che non ci si accosta a un'opera d'arte come a una persona reale o a un fenomeno naturale, poiché «la comprensione d'un volto se vuol essere estetica deve rifiutarsi d'essere storica» [16]. In questo senso ciò che manifestano quelle figure è la loro solitudine e insieme la loro distanza. In definitiva: è la loro presenza, non la loro rappresentazione, e tale presenza rende la figura «inaccessibile» [17]. È questa solitudine della figura che ci dà l'esperienza della 'singolarità', di qualcosa cioè di fronte alla quale la logica della rappresentazione svela la sua impotenza, l'impotenza di ogni definizione e di ogni classificazione.

A proposito dei disegni di Giacometti, Genet afferma: «I segni sono usati non per esprimere il proprio significato, ma per conferire senso ai bianchi. I tratti esistono solo per dare forma e spessore ai bianchi [...] Non è il tratto a essere pieno, ma il bianco» [18]. È come se Giacometti avesse cercato «di dare realtà sensibile a ciò che prima era assenza» [19]. Per questo, continua Genet, l'intera opera di Giacometti potrebbe intitolarsi «L'oggetto invisibile» [20]. Non a caso infatti se nei ritratti le linee «paiono in fuga dalla linea mediana del viso», questo accade perché il pittore vuole tirare «all'indietro (dietro la tela) il significato del volto» [21]. In questo modo «Il significato del viso – la profonda somiglianza – invece di concentrarsi sul davanti, si dilegua, si perde all'infinito, in un luogo mai raggiunto, dietro al busto» [22]. Così, dal momento che la sua opera non si affida alla vista, Giacometti può essere definito «scultore dei ciechi» [23].

La distanza, caratteristica delle opere di Giacometti e più in generale delle icone, può essere colta solo dall'interno, non dall'esterno. Per questo essa non è rappresentabile, ma si definisce proprio e solo sottraendosi a ogni rappresentazione.

Nell'icona ritroviamo la messa-in-opera del concetto di distanza,

dal momento che in essa qualsiasi pretesa a un sapere assoluto è idolatria. Questo appare tanto più chiaramente se confrontiamo l'icona all'idolo. L'idolo si offre alla vista e, nel fare tutt'uno con la rappresentazione, non ammette alcun invisibile: in esso lo sguardo si ferma al visibile, e non lo guarda-attraverso. L'icona invece cerca di rendere visibile l'invisibile, lasciandolo tale, invisibile appunto. Questo significa che l'icona non si vede, ma appare: in essa il visibile si satura di invisibile. L'icona infatti cerca di far sì che il visibile continui a rinviare ad altro da sé, senza però che questo altro possa mai riprodurvisi. Così nell'icona lo sguardo non può mai fermarsi, ma risale all'infinito dal visibile all'invisibile attraverso il visibile stesso.

Ciò che si ritrae è ciò che si nega alla vista per offrirsi alla memoria. Si tratta – come già le parole di Benjamin sottolineavano – di quella memoria involontaria che trova la sua condizione nell'oblio: non si dà infatti nella forma di una rappresentazione, nella quale vedere e sapere fanno tutt'uno, ma nella forma di una presentazione, dove ciò che si mostra è nello stesso tempo ciò che si sottrae. Non a caso, come sostiene Derrida [24], l'origine del disegno si fa leggendariamente risalire a Dibutade, che disegna il proprio amante solo seguendo i tratti della sua ombra, volgendogli dunque le spalle. Questo mito esprime dunque appieno l'idea che si disegna solo alla condizione di non vedere, ossia alla condizione di un oblio che la memoria cerca di fare emergere, senza mai poterlo del tutto svelare. Nell'immagine-icona l'invisibile è nel visibile, non come sua essenza, ma come ciò che rende visibile il visibile stesso, costituendolo come datità e facendo di questo suo darsi un dono che supera ogni nostra previsione logica. Si tratta di ciò che si ritrae perché non si lascia idolatrare, ma è anche ciò che denuncia la totalità come impossibile. Così nella questione dell'icona ritroviamo la stessa questione della verità. Non abbiamo a che fare con la verità logica come corrispondenza, ma della verità intesa come *alétheia*, termine con il quale si vuole indicare l'esperienza del carattere di evento della verità, pensata nel senso della svelatezza, ossia di una manifestatività in coesistenza con una velatura.

Nel quadro si manifesta sempre uno sguardo, anche se in primo luogo esso si offre all'occhio. C'è infatti nel quadro qualcosa di non padroneggiato da chi guarda e che perciò cattura. Lacan [25] parla a questo proposito di «schisi fra occhio e sguardo», e riconosce nel quadro di Holbein *Gli Ambasciatori* una trappola da sguardo, attraverso quella figura anamorfica, fluttuante in primo piano, che è il teschio: è un modo di lasciare intendere come l'osservatore, in quanto soggetto, sia letteralmente chiamato nel quadro e rappresentato in esso come 'preso'. In questo rapporto tra occhio e sguardo c'è non coincidenza, ma inganno. È quanto, secondo Lacan, dimostrerebbe

l'antico apologo di Zeusi e Parrasio. Se infatti Zeusi ha dipinto un'uva così perfetta che anche l'occhio degli uccelli è ingannato, Parrasio ha la meglio su di lui per aver dipinto sul muro un velo così somigliante che lo stesso Zeusi lo invita a toglierlo per vedere cosa ci sia dietro. Così nella pittura l'inganno dell'occhio rivela il trionfo dello sguardo, rivela cioè che la funzione del pittore non è quella di organizzare il corso della rappresentazione, rispetto alla quale il soggetto dovrebbe mantenersi all'esterno di un oggetto che sarebbe appunto da lui rappresentato. Il punto centrale non è che la pittura dia un equivalente illusorio dell'oggetto, ma è che il *trompe-l'œil* della pittura si dà come altro da ciò che è.

Di fatto, come afferma Merleau-Ponty, «più che vedere il quadro, io vedo secondo il quadro o con esso» [26]. Il quadro non deve essere considerato come qualcosa che serve a indicare cose assenti, ma a rendere visibile ciò che per l'occhio è invisibile. Per questo «la pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità» [27]. E, se molti pittori si sono raffigurati nell'atto di dipingere, è perché in questo caso viene messo-in-scena proprio questo: il sentirsi guardati da ciò che si vede. Ma allora, ciò che nel quadro si offre alla vista, non è qualcosa di già visto, o di pre-visto, ma è qualcosa che si dona a noi e ci sorprende, perché sempre e di nuovo ci giunge al di là delle nostre aspettative. Il quadro non ci parla dello spazio e della luce, ma sono essi che ci parlano, dal momento che si offrono non già a una definizione, ma a una sempre rinnovata interrogazione.

Ha dunque ragione Merleau-Ponty ad affermare che lo spirito della pittura, «per liberarsi dall'illusionismo e per acquisire dimensioni sue proprie, ha un significato metafisico» [28]. Non si tratta infatti di una conquista realizzata dalla pittura moderna e che sarebbe stata preparata dall'intera storia della pittura; semmai la pittura moderna non ha fatto che esplicitare quanto era già implicito nella pittura precedente. Così da Cézanne a Klee la dimensione del colore non è un «simulacro» della natura [29], ma «crea da se stessa a se stessa delle identità, delle differenze, una struttura» [30]. Il quadro allora non è in primo luogo rappresentazione di qualche cosa, dal momento che esso «può rapportarsi a una qualsiasi cosa empirica solo a condizione di essere innanzi tutto autofigurativo» [31]. E, per chiarire l'importanza di questa «autofiguratività» come condizione del fatto che il quadro possa rappresentare, rinviare a qualcosa, Merleau-Ponty scrive: «Quando vedo attraverso lo spessore dell'acqua le piastrelle sul fondo della piscina, non le vedo malgrado l'acqua e i riflessi, le vedo proprio attraverso essi, mediante essi» [32].

Il punto di vista di una filosofia della rappresentazione sembra per altro verso porre un'alternativa, dopo la lunga storia della pittura

figurativa e l'apparire della pittura astratta: o la pittura è rappresentazione, rinvio a scene reali o fittizie del mondo, oppure è autorappresentazione, manifestazione non-figurativa della sua stessa tessitura e, in quanto tale, non rinvierebbe che a se stessa. Merleau-Ponty vuole invece evitare di cadere in questo falso dilemma: per lui il pittore non imita il visibile, non produce duplicati del mondo, e nello stesso tempo non presenta i colori per se stessi. Con l'atto del dipingere si vuole ritornare al sorgere incerto del visibile allo stato nascente, vedendo le cose nel momento nel quale prendono forma. Il pittore coglierebbe l'apparire e non ciò che è apparso: prima del visto ci darebbe «l'enigma del visibile», dal momento che ogni pittura dipinge la nascita delle cose, «la venuta a sé del visibile» [33].

Ciò che si vede in un quadro è altro da quel visibile che sta sempre sotto i nostri occhi: si vede un visibile che fino a quel momento è rimasto inaccessibile alla visione. Il fatto è che nel quadro il pittore rende visibile ciò che senza di lui sarebbe rimasto non visibile. Il quadro non organizza in modo nuovo il già-visto, ma aggiunge al già-visto qualcosa di non ancora visto: è il pittore che fa irrompere quest'ultimo nel visibile. Egli, come il cieco, vede al di là del visibile e, come afferma Klee, «rende visibile l'invisibile». Tuttavia nel quadro l'invisibile si manifesta nel visibile solo sottraendosi a esso. L'irruzione dell'invisibile nel visibile si rivela infatti non solo come un non pre-visto, ma anche come un non-oggetto, dal momento che si sottrae a ogni rappresentazione. È qui che si dà la differenza tra l'idolo e l'icona, dal momento che solo quest'ultima annulla ogni previsione e ogni attesa.

Il vero quadro dunque libera lo sguardo dall'oggettività, e ci insegna a vedere un non-oggetto. Esso non mostra nulla, ma si mostra, mostrando così non *come* le cose sono, ma *che* sono. Questo significa pure che il quadro fa vedere che non si vede. Quello che infatti si mostra nel quadro è il darsi, ovvero il donarsi, di ciò che non solo non è pre-visto, ma supera ogni pre-visione e viene guardato come se lo si vedesse per la prima volta.

Nell'epoca audio-visuale le immagini si sono liberate di ogni referenza e si moltiplicano senza neppure che si avverta l'esigenza di un originale. L'immagine diventa così idolo, vale a dire immagine di un'immagine. In questa situazione, caratterizzata da un assoluto potere delle immagini, sembra imporsi una nuova forma di iconoclasmo: l'invisibile non può che restare del tutto estraneo a questo mondo della visibilità che rifiuta ogni rimando all'altro del visibile. In tal modo non solo si approfondisce l'estraneità tra il visibile e l'invisibile, ma soprattutto si avalla la tirannia dell'immagine.

È opportuno chiedersi tuttavia se sia proprio vero che l'attuale epoca audio-visuale dell'immagine esaurisca l'essenza del visibile, o se non sia anche vero che lo sviluppo contemporaneo dell'immagine nella pittura post-cubista non delinei un altro tipo di immagine, caratterizzata da quel rapporto tra il visibile e l'invisibile che era proprio dell'icona. Storicamente infatti, se è possibile rintracciare un modello di immagine che si sia sottratto all'iconoclasmo e abbia trionfato, esso è proprio quello dell'icona. Con la nozione di 'icona' non si vuole intendere tanto un genere pittorico particolare, quanto una dottrina della visibilità dell'immagine. Al dualismo di un soggetto vedente e di un oggetto visibile si aggiunge nell'icona un terzo termine: il 'prototipo', che non si offre al nostro sguardo come un oggetto, ma che è esso stesso uno sguardo dal quale ci sentiamo guardati. Così nell'icona siamo vedenti e insieme visti, liberi e insieme catturati, all'esterno e insieme all'interno. L'icona dunque inverte la logica moderna dell'immagine: non pretende che la si veda, ma che si veda attraverso essa.

Per questo i Padri della Chiesa affermavano che l'icona deve essere non adorata, giacché non si tratta di un idolo, bensì venerata, dal momento che «l'onore reso all'icona passa al prototipo» [34]. Il fatto è che nell'icona greco-russa il Cristo offre non un'immagine soltanto visibile del Padre che resta invisibile, bensì un'immagine visibile dell'invisibile *in quanto* invisibile. Se ci si sottrae a questo paradosso non resta che interpretare l'icona a partire dalla logica dell'immagine; è solo questo paradosso che permette infatti di sfuggire alla critica iconoclasta. Nell'icona la rinuncia all'assolutezza dell'immagine fa tutt'uno con il mostrarsi del Cristo come una figura sfigurata. La disfatta dell'immagine, che si compie con la sfigurazione del Cristo, lascia apparire quell'invisibile che ci guarda, dal momento che, proprio perché non si dona per se stessa ma richiede una *kénosi* dell'immagine, l'icona rende possibile che si passi attraverso essa fino al prototipo invisibile. La grande pittura del passato, e quella contemporanea in modo esplicito, ha sempre messo in opera una tale *kénosi* dell'immagine; in essa infatti l'immagine non rivendica alcuna autosufficienza, ma rinvia ad altro, seppure in modi diversi.

Come s'è detto, tra l'idolo, che ferma lo sguardo sulla sua origine finita, e l'icona, che attraverso l'immagine visibile rimanda al prototipo invisibile, la rottura è totale [35]. Ora, il primo esempio di icona è proprio la croce, dal momento che questa non riproduce il suo originale secondo i gradi della similitudine e in questo modo non offre alcuno spettacolo, né alcuna immagine del Cristo, ma è il segno dell'invisibile nel visibile. Così la croce diviene icona: non attira l'invisibile in sé, ma al contrario non cessa di farsi attirare da esso. Questo significa che, a differenza dell'idolo autoreferente, la croce e l'icona

non rappresentano, ma presentano un invisibile che si manifesta, e nello stesso tempo si ritrae, nel visibile. L'icona nega la logica mimetica dell'immagine, nel momento in cui apre all'altro del visibile. In definitiva, l'icona salva l'immagine dall'auto-idolatria e dunque salva da un 'mondo di immagini', come quello nel quale viviamo [36].

Se nella tradizione ebraica Dio è pura Parola, è perché biblicamente si assegnava soltanto alla parola la possibilità di dire la verità, mentre l'occhio era considerato l'organo dell'inganno, l'organo che disconosce l'alterità radicale di Dio. La legittimità delle immagini nella tradizione cristiana è stata riconosciuta soltanto nel 787 con il Secondo Concilio di Nicea. Il Concilio stabilì infatti che non è idolatria venerare le icone del Cristo, della Vergine e dei santi, poiché «l'omaggio reso all'icona va al prototipo», e che rifiutare questa venerazione sarebbe equivalso a negare l'incarnazione del Verbo di Dio. Di qui il capovolgimento del primato assoluto della parola sull'immagine, proprio dell'ebraismo, e quel *per visibilia invisibilia* in base al quale ciò che Cristo è a Dio, l'immagine è al suo prototipo. Il Secondo Concilio di Nicea stabilì così una connessione tra l'icona e il Nuovo Testamento. Si trattava infatti di dare una giustificazione teologica dell'icona e, in questo senso, fondare il significato e il valore dell'icona sull'incarnazione, equivaleva a legittimare la sua venerazione. I Padri del Concilio combattevano le tesi iconoclastiche, basandosi sull'essenza stessa del cristianesimo, vale a dire sulla venuta nel mondo creato dell'«immagine del Dio invisibile». Tale immagine è opposta da una parte all'assenza di ogni immagine di Dio nell'Antico Testamento e dall'altra alla falsa immagine del paganesimo: l'idolo. In definitiva, il valore dell'immagine deriva dal fatto che l'uomo non si volge a una divinità astratta, ma a una Persona.

È stato in particolare Giovanni Damasceno a mostrare come l'icona, in quanto immagine cristiana per eccellenza, rappresenti il compimento dell'Antico Testamento [37]. L'icona è infatti una conseguenza dell'incarnazione divina e, da questo punto di vista, l'immagine appartiene alla natura stessa del cristianesimo, dal momento che quest'ultimo è la rivelazione non soltanto del Verbo di Dio, ma anche dell'immagine di Dio, quale è manifestata dal Dio che si è fatto uomo. Così l'immagine, vietata dall'Antico Testamento, è invece ammessa e legittimata dal Nuovo Testamento. Ciò significa che l'icona, in quanto immagine sacra, deriva proprio dall'assenza di immagini nell'Antico Testamento, ovvero dall'assenza di immagini prima dell'incarnazione.

Se nel Nuovo Testamento l'invisibile è divenuto visibile e l'irrappresentabile rappresentabile, allora – affermava ancora Giovanni Damasceno – il divieto di rappresentare il Dio invisibile contiene im-

plicitamente la necessità di rappresentare Dio una volta che si è fatto uomo. La dottrina dell'immagine è dunque radicata nel cuore della visione cristiana del mondo: la verità doveva essere rivelata non solo attraverso la parola, ma anche attraverso l'immagine: essa cioè doveva essere mostrata. Ed è proprio nell'icona che – attraverso un'immagine concreta – si mostra un'altra realtà. Per questo agli occhi dei Padri della Chiesa, riuniti a Nicea II, il rifiuto dell'icona del Cristo equivaleva alla negazione della sua incarnazione e, di conseguenza, alla negazione di tutta la sua economia della salvezza.

Del resto è proprio nella differente accezione e definizione della nozione stessa di icona che si rivela la distanza tra gli iconoclasti e gli ortodossi. La nozione iconoclasta dell'icona era così sintetizzata dall'imperatore Costantino V: una vera icona deve essere della stessa natura di colui che essa rappresenta, deve essergli consustanziale. Di qui la conclusione iconoclastica: la sola icona del Cristo è l'Eucarestia; se il Cristo – dicevano infatti gli iconoclasti – ha scelto il pane come immagine della sua incarnazione, è perché questo non offre alcuna rassomiglianza umana ed è in questo modo evitata ogni idolatria. Per gli iconoduli invece, e *in primis* per Giovanni Damasceno, non soltanto l'icona non era consustanziale o identica al suo prototipo, ma al contrario essa, in quanto immagine, era caratterizzata da una differenza essenziale rispetto a quello e, proprio sulla base di tale differenza, era possibile evitare secondo gli iconoduli il rischio dell'idolatria. Dal punto di vista teologico si tratta della differenza tra la natura e la persona del Cristo: l'icona non è l'immagine della natura divina, ma della persona incarnata.

Il perno della lotta tra iconoduli e iconoclasti era dunque rappresentato dal dogma dell'incarnazione e questo per gli ortodossi significava che, se Dio è venuto nel mondo e partecipa alla sua storia, il fine di questa incarnazione è la deificazione dell'uomo e la trasfigurazione di tutta la creazione, la costruzione cioè del Regno di Dio. Così, secondo i Padri del Concilio, l'icona indicava la partecipazione dell'uomo alla vita divina, proprio quello che il Cristo ha mostrato agli apostoli sul monte Tabor: lo stato deiforme al quale sono chiamati tutti gli uomini. Da questo punto di vista l'icona rappresentava la «porta che conduce alla vita».

Per questo secondo Pavel Florenskij [38] distruggere le icone significa murare le finestre attraverso le quali l'invisibile entra nel mondo visibile. Nell'icona agiscono linee di forza, campi di forza: se l'artista avesse bisogno di rappresentare un magnete e si accontentasse della riproduzione del visibile, rappresenterebbe non un magnete, ma un pezzo d'acciaio; resterebbe come invisibile il magnete nella sua essenza di campo di forza. Nella rappresentazione del magnete devono invece essere riprodotti e il campo di forza e l'acciaio, ma in modo

che le riproduzioni dell'uno e dell'altro siano riferite a piani distinti: l'acciaio deve essere rappresentato dal colore e il campo di forza dall'oro, ossia astrattamente. L'oro dell'icona non rappresenta qualcosa, ma presenta la forza divina; per questo l'oro è senza oggetto. Il compito della pittura di icone è di tenere l'oro alla «giusta distanza» dai colori, manifestando l'inconfrontabilità dell'oro e del colore: l'oro è pura luce, mentre i colori sono luce riflessa; di conseguenza appartengono a sfere distinte: i colori sono concreti, l'oro è astratto.

Nell'icona non ci sono fonti di luce, dal momento che questa penetra dappertutto. La luce, simbolo del divino, è rappresentata dall'oro che irradia la luce, ma è nello stesso tempo opaco. Queste proprietà rispecchiano il fatto che, se Dio si manifesta come luce, la sua essenza resta però inaccessibile. E tale inaccessibilità è una vera e propria 'tenebra'. Così l'oro, che congiunge luminosità risplendente e opacità, esprime simbolicamente la luce divina, che è insieme tenebra impenetrabile: se la luce è rappresentabile, la sua fonte, in quanto tenebra, è impenetrabile e dunque irrappresentabile. È quanto si rintraccia nel principio stesso della teologia apofatica: l'impossibilità assoluta di conoscere l'essenza divina.

Se è con il Cristo che il cielo è disceso sulla Terra, la bellezza del Cristo, che solo l'icona suggerisce, scaturisce dalla coesistenza della trascendenza e dell'immanenza divina. In questo senso le icone sono immagini epifaniche: attraverso il visibile l'invisibile viene verso di noi. Questo significa che il Regno di Dio non è accessibile che attraverso la finitezza e contingenza di questo mondo. Così l'umanità visibile del Cristo è l'icona della sua divinità invisibile, ovvero il visibile dell'invisibile.

Per gli iconoduli dunque rifiutare le icone è rifiutare l'incarnazione, poiché l'icona mostra lo stesso paradosso dell'incarnazione: l'invisibile si fa vedere. E, se il mistero dell'incarnazione consiste nel fatto che il Verbo si è fatto uomo, non uomo in generale, ma *questo* uomo, il Cristo appunto, è questo Cristo che l'icona mostra. C'è dunque una correlazione tra la concezione del mistero divino-umano del Cristo e quella dell'arte, dal momento che è proprio riflettendo sul mistero teandrico del Cristo che gli iconoduli hanno giustificato l'arte sacra [39]. Ma la connessione tra il motivo dell'incarnazione e quello dell'icona ha anche un altro significato: in entrambi i casi l'originale riceve un «aumento di essere».

Com'è noto, per Platone l'immagine è «falsa apparenza», poiché manifesta soltanto l'aspetto esteriore della cosa che imita. È sulla base di questo statuto fenomenico che l'immagine è estromessa dal reale e dal sapere. Il Modello, o Idea, invece è altro dall'immagine in quanto non è visibile e non dipende quindi dalle molteplici prospettive

dell'apparire. Per raggiungere l'Idea occorre dunque «staccare gli occhi» da ciò che vediamo e questo salto dalla cosa all'Idea della cosa priva le immagini di ogni statuto ontologico, riducendole appunto a falsa apparenza.

A differenza della conclusione platonica, la filosofia neoplatonica ha definito ontologicamente il contenuto dell'immaginazione come una «emanazione» dell'originale. Il punto centrale di tale concezione è che l'essere dell'originale in questa «emanazione» risulta non impoverito, bensì aumentato. Lo sviluppo di questa idea fonda quello statuto ontologico dell'immagine che spiega, secondo David Freedberg [40], le diverse posizioni assunte dagli iconoclasti e dagli iconoduli rispetto al significato e al ruolo dell'immagine. Sul valore ontologico dell'immagine e sul fatto che nell'immagine l'originale riceva un «aumento di essere» ha insistito in particolare Gadamer [41], secondo il quale nell'analisi del concetto di quadro abbiamo a che fare con due problemi: le distinzioni tra il quadro-immagine (*Bild*) e l'immagine-copia (*Abbild*), e il rapporto del quadro col suo mondo. Dopo aver connesso il concetto di rappresentazione con quello di quadro-immagine, Gadamer afferma che il mondo che appare nella rappresentazione non si pone di fronte al mondo reale come una copia. Se infatti la rappresentazione è *mimesis*, tuttavia questo significa non che la rappresentazione sia copia, bensì che essa è la manifestazione del rappresentato, nel senso che nella rappresentazione si realizza la presenza del rappresentato. La rappresentazione dunque, pur essendo legata all'originale, è autonoma rispetto a esso, a differenza della copia che, in quanto riproduzione e ripetizione dell'originale, finisce col sopprimere se stessa.

Nel caso del quadro-immagine quello che conta è proprio come si rappresenta ciò che in esso è rappresentato. Il quadro-immagine, pur mostrando un'indistinzione rispetto all'originale rappresentato, tuttavia non è una pura copia, giacché rappresenta qualcosa che senza di esso non si presenterebbe in quel modo: esso dice qualcosa di più sull'originale. Secondo Gadamer infatti, «che solo alle origini della storia dell'immagine, o per così dire nella sua preistoria, si incontri la magia dell'immagine, che si fonda sull'identità e indistinzione tra immagine e soggetto raffigurato, non significa che si abbia un processo di sempre maggiore distacco dall'identità magica verso una crescente coscienza della differenza dell'immagine, processo che dovrebbe condurre a un completo distacco. Anzi l'indistinzione rimane una caratteristica essenziale di ogni esperienza di immagini» [42].

Autonomia e ontologia dell'immagine fanno tutt'uno: è infatti nell'immagine autonoma che l'originale si presenta con un «aumento d'essere». È questa, fa notare Gadamer, un'idea centrale della filosofia neoplatonica, secondo la quale l'essere dell'uno originario non

viene impoverito nel fluire da esso della molteplicità, ma al contrario viene aumentato. Anche i Padri della Chiesa si sono serviti di questa dottrina per respingere le tesi iconoclastiche, giacché nell'incarnazione essi vedevano il riconoscimento fondamentale del valore del mondo finito, sensibile e visivo, e in tale riconoscimento era implicita anche una giustificazione per le opere d'arte, dal momento che il superamento del divieto biblico di farsi immagini può essere considerato come l'evento decisivo che rese possibile lo sviluppo delle arti figurative nell'occidente cristiano.

C'è dunque tra l'immagine e l'originale un rapporto paradossale: da una parte l'immagine non è altro che il manifestarsi dell'originale, dall'altra quest'ultimo diventa tale solo in virtù dell'immagine-quadro. È in particolare l'immagine religiosa che manifesta, secondo Gadamer, la portata ontologica dell'immagine, dal momento che essa non è copia dell'essere raffigurato, ma ha una comunione ontologica con il raffigurato stesso. Così l'immagine religiosa mostra in modo esemplare come l'arte, nel conferire a qualcosa – l'originale, il modello – il carattere di immagine, apporti a esso un aumento d'essere. In questo senso, poiché l'immagine-quadro ha in sé un insopprimibile rapporto con il suo mondo, ovvero con l'originale, si può dire che proprio questo concetto di 'originale' costituisca un momento essenziale del carattere di rappresentazione proprio dell'arte.

Se in particolare il ritratto costituisce un esempio di immagine-quadro nel quale si dà esplicitamente il riferimento all'originale, più in generale l'immagine è una manifestazione di ciò che essa rappresenta. Così per Gadamer è proprio in quanto rappresentazione che l'opera d'arte deve essere vista come manifestante un aumento d'essere, il che tuttavia non ne diminuisce affatto l'autonomia. In questo modo, mentre il segno si risolve del tutto nel suo rimandare ad altro da sé, giacché il suo richiamare l'attenzione su di sé è solo finalizzato a rendere presente qualcosa che non è presente, l'immagine al contrario rimanda ad altro solo attraverso il proprio contenuto, dal momento che il rappresentato è esso stesso presente nell'immagine e proprio per questo ne riceve un aumento d'essere, nel senso che nell'immagine il rappresentato, l'originale, è in modo più autentico ciò che davvero è.

Come si è visto, la relazione tra il visibile e l'invisibile è la caratteristica essenziale dell'icona e, se l'icona, a differenza dell'idolo, è in primo luogo una presentazione e non una rappresentazione, questo è dovuto al fatto che essa è la presentazione di un assente. Per questo il Cristo non è nell'icona, ma è l'icona che è verso il Cristo, e questi non cessa di ritrarsi. In questo senso l'icona incarna il ritrarsi stesso. Inoltre, se l'icona ha una relazione di rassomiglianza e non

di similitudine con il prototipo, è perché essa convoca lo sguardo e rifiuta la visione, mettendo in relazione il visibile e l'invisibile. È questa *l'astrazione* dell'icona che era in questione nel dibattito tra iconoduli e iconoclasti.

Come l'icona, così ogni grande arte è kenotica, in quanto manifesta sempre la presenza di un vuoto. Il tratto iconico, che costituisce il disegno, non limita l'essere che manifesta, dal momento che è proprio nel tratto che l'essere si ritrae. Nell'icona si dà così la memoria di ciò che si ritrae alla vista e alla rappresentazione, e questo fa della dottrina del segno iconico la prima formulazione dell'astrazione pittorica, dal momento che ciò che si presenta nell'icona è la manifestazione di una latenza. Se il segno iconoclasta è antifigurativo e ignora l'astrazione, poiché ignora il ritrarsi, il segno iconico è figurativo solo in quanto è astratto. Il primo tipo di segno caratterizza la linea che va dai dadaisti alla Pop-Art comprendendo anche Duchamp, il secondo è proprio del cosiddetto «astrattismo», secondo il quale la tela, come un velo, copre e insieme scopre, e la memoria si nutre di quell'oblio che nessuna rappresentazione potrà togliere [43].

[1] Sul tema dell'icona in generale e sulla sua attualità, si veda L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, Aesthetica Preprint, 52, Palermo 1998.

[2] Sulla questione dell'immagine e delle sue valenze iconiche vedi L. Pizzo Russo, *Genesi dell'immagine*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo 1997, in part. pp. 7-33.

[3] Si confronti in proposito G. Di Giacomo, *Il Secondo Concilio di Nicea e il problema dell'immagine*, in *Nicea e la civiltà dell'immagine*, cit., pp. 71-86.

[4] W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 67 (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955).

[5] Ivi, p. 70.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*.

[8] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in op. cit., p. 28.

[9] W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 124 (ed. or. *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955).

[10] Ivi, p. 124-125.

[11] J. Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, Il Melangolo, Genova 1992, p. 8 (ed. or. *L'atelier d'Alberto Giacometti*, in *Œuvres complètes de Jean Genet, Tome v*, Gallimard, Paris 1979).

[12] Ivi, p. 10.

[13] Ivi, p. 11.

[14] Ivi, p. 18.

[15] Ivi, p. 12.

[16] Ivi, p. 19.

[17] Ivi, p. 21.

[18] Ivi, p. 43.

[19] *Ibidem*.

[20] Ivi, p. 44.

[21] Ivi, p. 46.

[22] *Ibidem*.

[23] Ivi, p. 49.

[24] J. Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1990, p. 54.

[25] J. Lacan, *Lo sguardo come oggetto a*, in Id., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 1974, p. 74 e 94 (ed. or. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Seuil, Paris 1973).

[26] M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 23 (ed. or. *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964).

[27] Ivi, p. 23.

[28] Ivi, p. 45.

[29] Ivi, p. 48.

[30] *Ibidem*.

[31] Ivi, p. 49.

[32] Ivi, p. 50.

[33] Ivi, p. 49.

[34] L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Aesthetica, Palermo 1997, p. 20.

[35] Vedi su questo J. L. Marion, *L'idolo e la distanza*, Jaca Book, Milano 1979, pp. 205-250 (ed. or. *L'idole et la distance*, Paris 1977).

[36] A questo proposito cfr. J. L. Marion, *La croisée du visible*, PUF, Paris 1986.

[37] Si veda L. Ouspensky, *Théologie de l'icone, dans l'Eglise orthodoxe*, Cerf, Paris 1982.

[38] Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1987.

[39] In particolare si rimanda a C. Schönborn, *L'icone du Christ. Fondements théologiques*, Cerf, Paris 1986.

[40] In D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione ed emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993 (ed. or. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago, 1989).

[41] Cfr. Gadamer, cit.

[42] Ivi, pp. 173-174.

[43] Cfr. su questo M. J. Mondzain, *Image, icône, Èconomie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris 1986.

Kandinskij: astrazione e misticismo

La concezione dell'arte di Kandinskij nasce dalla connessione di interiorità e astrazione. Nello *Spirituale nell'arte* Kandinskij tenta di individuare, attraverso l'analisi del colore, della forma e della composizione, la possibilità di rivoluzionare il significato dell'operazione pittorica. Tale possibilità è data dal «principio interiore» e non più esteriore, ossia naturalistico, dell'arte. In base a questo principio Kandinskij può infatti affermare che, come al colore corrisponde una particolare vibrazione spirituale, così alla forma corrisponde «l'estrinsecarsi di un contenuto interiore» e alla composizione la «risonanza», in quanto principio interno della composizione stessa. In questo modo il colore, la forma e la composizione – intesi come architetture di suoni interiori – partecipano di quella stessa qualità astratta che è propria della musica e del suo carattere non-oggettivo.

È questa equivalenza colore-suono a far sì che l'arte si estranei dal mondo. In tale nientificazione del mondo delle cose consiste quel misticismo insito nell'astrattismo di Kandinskij, che crea un mondo di entità non-oggettive, inesistenti e tuttavia reali. Il rimando a un agire interiore dà infatti luogo a un non-oggetto che, analogamente a ciò che avviene nella mistica, mostra un diverso modo d'essere delle cose rispetto a quello della loro forma reale. La necessità interiore di Kandinskij, la ricerca sottesa alla sua pittura astratta, si pone come 'altro' rispetto al mondo delle cose e quest'ultimo trova in essa la sua unità. Così, se Kandinskij parla di «costruzione occulta», è perché quanto apparentemente sembra casuale sulla tela è invece interiormente fuso. Viene così contrapposta a un mondo disgregato l'esigenza di ricostituire interiormente una nuova totalità.

In Kandinskij attività pittorica e attività teorica sono strettamente connesse. Al centro di questa duplice attività è il tema dell'immagine che, intesa come icona, resta sempre al di là del linguaggio descrittivo e rappresentativo. La rottura radicale che compie Kandinskij rispetto alla raffigurazione mimetica è legata alla sua scoperta del valore dell'interiorità e, d'altro canto, il passaggio al non-figurativo si presenta come la scoperta del contenuto reale della pittura. Così Kandinskij assegna all'arte una missione essenziale: lo svelamento del-

la realtà nascosta, e fonda l'invenzione dell'astrazione pittorica sull'esperienza della realtà interiore che è al centro della sua teoria.

Kandinskij considera la sua pittura come un viaggio verso il senso, verso il vero essere. Questo implica non solo la dissoluzione dell'oggetto, ma anche la fusione dello spettatore nel quadro. L'arte è concepita allora come un itinerario mistico poiché, se lo spettatore è invitato a fondersi nel quadro dimenticando se stesso, ciò significa che l'universo pittorico apre a una realtà altra, la realtà interiore. La scoperta più importante di Kandinskij è infatti quella relativa al fatto che il colore ha una realtà interiore che lo caratterizza in modo del tutto autonomo rispetto a qualsiasi finalità raffigurativa della realtà esterna.

È questo che costituisce il nucleo teorico dello *Spirituale nell'arte*. Il principio fondamentale che ispira questo lavoro è infatti quello della «necessità interiore», in forza della quale i colori entrano in contatto con l'anima. Ma anche le forme, che costituiscono l'altro mezzo della pittura, hanno un contenuto interiore. Se nelle *Bagnanti* di Cézanne Kandinskij sottolinea la progressiva geometrizzazione e quindi astrazione dell'elemento organico, è perché considera l'arte astratta non come una rivoluzione, bensì come un'evoluzione naturale della creazione pittorica. La pittura astratta, lungi dal celebrare la scomparsa dell'oggetto, tende piuttosto a farne emergere la vita interiore: l'astrazione non è un fine ma un mezzo.

Kandinskij fa un'analisi rigorosa della risonanza dei colori sull'anima. Il colore è l'elemento astratto per eccellenza, dal momento che non implica un'azione emozionale dell'individuo, ma mette in causa la sola anima. Egli distingue tra il calore o la freddezza del tono di colore e la sua chiarezza o oscurità: così, ad esempio, il giallo ha la tendenza ad avvicinarsi allo spettatore, il blu quella di allontanarsene; il bianco è il silenzio prima della nascita, il nero è il silenzio dopo la morte.

Dello spirituale nell'arte, che compare nel 1910, rappresenta la prima analisi formale dei presupposti della creazione artistica, profondamente rivoluzionaria rispetto alle condizioni e alle possibilità dell'arte moderna. Emerge chiaramente in Kandinskij la consapevolezza che il mondo, che si rivela ai nostri sensi, è un insieme di fenomeni che nulla ha a che fare con la realtà delle cose. Il pittore deve perciò volgere la sua attenzione non a questo mondo, ma alla propria interiorità. È lo «spirituale» l'obiettivo verso il quale d'ora in poi, secondo Kandinskij, dovranno indirizzarsi tutte le arti. Questa svolta spirituale esige che l'oggetto scompaia e che la pittura rivolga la sua attenzione unicamente ai propri mezzi compositivi. Ciò tuttavia non può non sollevare un interrogativo: se la pittura deve fare a meno di raffigurare il mondo esterno, che cosa deve o può sostituirsi all'oggetto? Kandinskij, rifiutando l'arte puramente decorativa, ri-

sponde che l'oggetto deve essere sostituito dalla «risonanza interiore», ossia dall'azione diretta del colore sull'anima. La forma e il colore si armonizzano per creare il quadro, secondo il principio della necessità interiore; solo allora nasce l'opera d'arte autentica: la composizione entra in contatto con l'anima umana e si stabilisce la risonanza. La teoria dell'astrazione di Kandinskij deriva così dalla consapevolezza dell'impossibilità di esprimere con i mezzi raffigurativi della pittura quella sensazione di felicità che, come scrive nella sua autobiografia – *Sguardo sul passato* – doveva essere il vero scopo della pittura.

L'arte astratta nasce quando l'artista rinuncia a perseguire la perfetta imitazione della natura: soltanto allora l'arte può raggiungere un'espressione altrettanto intensa di quella della natura stessa. Il fatto è che per Kandinskij l'arte è una creazione parallela, che si pone di fronte alla natura e possiede il suo stesso grado di realtà. La conseguenza è la scoperta dell''anima' di ogni cosa, in particolare di quella del punto e di quella del punto in movimento, ossia della linea. L'arte astratta nasce e si fonda su questa consapevolezza: essa è arte più reale e più concreta dell'arte figurativa perché, invece di limitarsi a imitare la natura, trova la sua realtà nei mezzi che le sono propri. Così per Kandinskij soltanto l'opera può portare fuori del tempo e dello spazio, dando vita a ciò che è nascosto nelle cose. Di qui la consapevolezza che creare un'opera d'arte è creare un mondo: è questo il motivo conduttore dello *Spirituale nell'arte*.

Per Kandinskij l'arte che è «solo figlia del suo tempo e non è mai in grado di diventare la madre del futuro è un'arte sterile»; soltanto l'arte «capace di ulteriori creazioni, è radicata nel proprio periodo spirituale, ma nello stesso tempo non ne è solo un'eco e un riflesso bensì possiede una stimolante forza profetica, capace di esercitare un'azione vasta e profonda» [1]. È questa nuova arte che richiede «una misteriosa capacità di 'vedere'» [2], di vedere la via e indicarla. Lo 'spirituale' fa dunque appello non alla visione dell'occhio, ma a quella dello sguardo, poiché si tratta di vedere l''altro' dell'oggetto che si offre all'occhio, ovvero di distogliere gli occhi dall'esteriorità e di rivolgerli «*verso se stesso*» [3]. Di qui l'ammirazione di Kandinskij per Schönberg, la cui musica «ci introduce in un nuovo regno, dove le esperienze musicali non sono acustiche bensì *puramente psichiche*» [4].

Allo stesso modo Cézanne «riuscì a fare di una tazza da tè un essere animato o, più esattamente, riuscì a riconoscere in una tale tazza un essere. Egli innalza la 'natura morta' a un livello in cui le cose esteriormente 'morte' acquistano una vita interiore [...] Un uomo, una mela, un albero non sono gli oggetti della rappresentazione pittorica, ma vengono usati da Cézanne per creare una cosa che ha un suono interiore e pittorico e che si chiama immagine. Così chiama le sue

opere anche uno tra i massimi pittori francesi più recenti, Henri Matisse. Egli dipinge 'immagini', e in queste 'immagini' si sforza di rendere il 'divino'. Per raggiungere questo risultato, Matisse non ha bisogno d'altri mezzi che dell'oggetto [...] come *punto di partenza* e dei mezzi propri della pittura e a essa esclusivi, *il colore e la forma*» [5]. Per questo, secondo Kandinskij, si avverte sempre più oggi la tensione «verso il non naturale, verso l'astratto, e *verso la natura interiore*» [6]. Di qui il confronto con la musica, dal momento che questa è «già da alcuni secoli l'arte che usa i suoi mezzi non per rappresentare fenomeni della natura bensì come strumenti d'espressione della vita psichica dell'artista e al fine di creare una vita peculiare dei suoni musicali» [7]. Ed è proprio seguendo l'esempio della musica che «l'attuale ricerca in pittura indaga il ritmo, la costruzione astratta, matematica» [8].

Per Kandinskij dunque «L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette opportunamente in vibrazione l'anima umana. È chiaro pertanto che l'armonia dei colori deve fondarsi solo sul principio della giusta stimolazione dell'anima umana. Questa base deve essere designata come il *principio della necessità interiore*» [9]. Così la pittura potrà diventare un'arte astratta, pervenendo alla composizione pittorica, grazie ai suoi mezzi specifici: il colore e la forma. Tuttavia mentre la forma può esistere isolatamente, il colore invece deve essere sempre inscritto in una forma. Comunque, secondo Kandinskij, «la forma stessa, anche quando è del tutto astratta ed è uguale a una forma geometrica, ha un suo suono interiore, è un essere spirituale dotato di proprietà che fanno tutt'uno con questa forma» [10]. In questo modo, proprio perché la forma è «*l'esteriorizzazione del contenuto interiore*» [11], nell'arte «viene gradualmente sempre più in primo piano l'elemento dell'astratto» [12]. È questo l'elemento dell'interiorità che sta alla base di tutti i problemi della pittura. Astrattismo vuol dire rifiuto dell'oggettivo, abbandono della terza dimensione, «*ossia la tendenza a mantenere il 'quadro', come pittura, su un piano*» [13].

Per Kandinskij «*è ben dipinto il quadro che ha una vita interiore piena. Un 'buon disegno' è analogamente solo quello in cui non si può mutare nulla senza che questa vita interiore venga distrutta* [...] *Analogamente i colori devono essere applicati non* in ossequio al fatto che in natura esistono in una determinata tonalità, bensì *in quanto siano* o no *necessari in tale tonalità nel* quadro. In breve, l'artista *non solo può bensì deve trattare le forme della natura nel modo necessario a conseguire i suoi fini.* Quel che è necessario [... è] la piena, *illimitata* libertà dell'artista nella scelta dei propri mezzi» [14]. Così il compito dell'artista non è quello di dominare la forma, bensì quello di adattare tale forma al contenuto; ne segue che per Kandinskij «*Bello è ciò che deriva da una necessità psichica interiore. Bello è ciò che è interiormente bello*» [15].

Dello spirituale nell'arte è un libro profetico: l'arte spirituale che sta per manifestarsi è il segno di un'età nuova, l'età dello spirito. Il soggetto del libro, a ben vedere, non è l'arte, bensì la spiritualità, e, se l'arte ne costituisce il riferimento privilegiato, è proprio perché essa esprime esemplarmente una necessità interiore. Spiritualità è per Kandinskij il manifestarsi dell'assoluto oltre l'apparenza, dell'essere oltre l'esistenza. Per lui il 'luogo' dell'arte moderna è l'espressione della propria interiorità, la liberazione dall'oggettività del mondo, dalla sua imitazione. L'abbandono dell'imitazione non comporta però una libertà soggettiva assoluta, dal momento che la scelta di una forma determinata dipende da una legge fondamentale, che Kandinskij chiama «principio della necessità interiore».

Attraverso lo spirituale e l'interiorità si manifesta nell'arte quell'altro del mondo che si offre non all'occhio ma allo sguardo. Per questo Kandinskij sostiene che è astrazione tutto ciò che nell'arte non si riduce a visibilità oggettiva. Di qui la connessione tra spiritualità, interiorità e astrazione. Se è la 'risonanza interiore' a costituire il senso dei segni e dei colori, allora non è possibile determinare questo senso indipendentemente dalla pratica pittorica. L'astrazione kandinskijana non implica dunque un distacco dalla realtà, ma è piuttosto il mezzo per cogliere l'interiorità di questa.

Nel testo autobiografico *Sguardo al passato* Kandinskij scrive che la sua scoperta dell'arte astratta era sorta contemporaneamente a quella della diversità esistente tra l'arte e la natura. In particolare l'occasione di tale scoperta è legata alla visione del *Pagliaio* di Claude Monet: «D'improvviso, per la prima volta, vidi un *quadro*. Il catalogo mi diceva che si trattava di un pagliaio ma non riuscivo a riconoscerlo. Questa incapacità di riconoscere il soggetto mi turbò. [...] sentii oscuramente che in questo quadro mancava l'oggetto. E notai con stupore e con perplessità che il quadro non soltanto catturava lo spettatore ma si imprimeva indelebilmente nella memoria [...] Senza che me ne rendessi ben conto era screditato ai miei occhi l'oggetto come elemento indispensabile del quadro» [16]. Ma anche la visione dei quadri di Rembrandt – continua Kandinskij – ha contribuito a quella scoperta: «Sentii che i suoi quadri 'durano a lungo' e più tardi mi spiegai questo fenomeno col fatto che dovevo esaurire una parte prima di passare a osservare le altre. Più tardi compresi che tale divisione fissava magicamente sulla tela un elemento che a tutta prima appare estraneo e non accettabile in pittura: *il tempo*» [17].

Così Kandinskij introduce nei suoi primi quadri «una serie 'infinita' di toni cromatici in principio celati. Essi dovevano, in principio, restare del tutto *nascosti* , particolarmente nella parte scura, e solo col tempo dovevano rivelarsi, all'osservatore che si fosse sprofondato sempre più con attenzione nell'opera, dapprima in modo in-

certo e per così dire a tentoni per risuonare poi sempre più, con una forza '*inquietante*' sempre più intensa. Con mio grande stupore mi resi conto che stavo applicando il principio di Rembrandt [...] gli elementi che mi erano allora più cari: il nascosto, il tempo, l'inquietante» [18]. È questo un testo fondamentale che manifesta in modo esplicito il legame profondo tra la pittura di Kandinskij e la pittura delle icone: quegli elementi tanto «cari» a Kandinskij sono infatti gli stessi elementi dell'icona.

Ma un altro avvenimento contribuì alla scelta di Kandinskij in favore dell'astrazione: «Stavo tornando a casa [...] quando vidi d'improvviso un quadro d'una bellezza indescrivibile [...] su cui non vedevo altro che forme e colori e il cui contenuto mi era incomprensibile. Trovai subito la chiave del mistero: era un mio quadro che era appoggiato alla parete di lato. [...] Seppi ora in modo preciso che l'oggetto nuoce ai miei quadri» [19]. Il rifiuto dell'oggetto fa tutt'uno col rifiuto di inventare forme secondo modelli razionali: «Tutte le forme da me usate mi sono sempre venute 'da sé', si presentavano già compiute dinanzi ai miei occhi e non mi restava altro da fare che copiarle, oppure si formavano già durante il lavoro e spesso riuscivano a me stesso sorprendenti» [20].

È la stessa sorpresa che coglie Kandinskij ancora ragazzo allorché osserva i colori che escono dai tubetti premuti tra le dita, «vivi in sé e per sé, singolarmente dotati di tutte le qualità necessarie a condurre vita autonoma e pronti in ogni momento a piegarsi spontaneamente a nuove combinazioni, a mescolarsi fra loro e a creare serie infinite di mondi nuovi» [21]. Per questo, afferma Kandinskij, «La creazione di un'opera d'arte è la creazione di un mondo» [22]. È attraverso tali percezioni dei colori sulla tavolozza, che egli si rese sempre più conto che «nell'arte non si tratta di elementi 'formali' bensì di un desiderio (=contenuto) interiore, che determina in modo imperioso la forma» [23].

Ha così inizio per Kandinskij «la grande epoca dello spirituale, la manifestazione dello spirito. Padre-Figlio-Spirito. Ho riconosciuto col tempo e solo in modo del tutto graduale che la 'verità' in generale, e particolarmente in campo estetico, non è una X, non è una grandezza conosciuta sempre in modo imperfetto ma immobile, bensì che questa grandezza è mobile, che si trova in un movimento lento ma continuo» [24]. L'arte non è dunque per Kandinskij il manifestarsi di una sempre maggiore approssimazione alla verità intesa come corrispondenza, bensì il manifestarsi della verità stessa in quanto *alétheia*. Per questo nell'arte, a differenza di quanto capita nella scienza, non si rifiuta il passato come se fosse un insieme di errori, ma si manifestano sempre «nuove prospettive, nuove verità» [25]. Una tale concezione dell'arte è definita «cristiana», dal momento che «porta in sé gli elementi necessari all'accettazione della 'terza' rivelazione, la

rivelazione dello spirito» [26]. Di qui ancora la connessione interna all'arte di spiritualità e astrazione.

Nel momento dell'elaborazione della teoria delle forme, la pittura di Kandinskij si presenta come una pittura profetica e il suo tema ossessivo è quello della salvezza degli uomini. Ne sono espressione concreta quadri come il *Giardino dell'Eden*, *L'Arcangelo*, il *Diluvio*, la *Distruzione di Sodoma*, la rappresentazione della *Montagna*, che si riferisce al monte Tabor – luogo delle manifestazioni teofaniche più importanti della tradizione biblica – e il tema dei *Cavalieri*, ovvero i cavalieri dell'Apocalisse. Ora, non potendo fare a meno di riconoscere che questi temi rimandano a una figurazione precisa – della quale l'icona è stata non a caso per secoli un modello –, il problema che Kandinskij si pone è quello relativo alla possibilità di concepire un'arte profetica non figurativa. Si tratta cioè di stabilire come possa tale dimensione profetica sopravvivere attraverso forme che, avendo abbandonato ogni finalità rappresentativa, si sono totalmente liberate. Kandinskij trova una risposta a tutto ciò proprio nella «necessità interiore», che costituisce il centro della teoria delle forme e che consente l'affrancamento da ogni necessario riferimento alla raffigurazione del mondo.

Lo 'spirituale' nell'arte è anche, secondo Kandinskij, la rivelazione dello Spirito, il manifestarsi di quella legge interiore che si sostituisce alla legge esteriore (mosaica). Per Kandinskij tuttavia l'immagine può continuare a essere il luogo esemplare per la rivelazione dello 'spirituale', soltanto se è liberata da ogni finalità raffigurativa.

Dopo il 1914 la pittura di Kandinskij si volgerà verso le forme geometriche che costituiranno il suo lavoro al Bauhaus. La consapevolezza della scomparsa dell'immagine esteriore dà luogo all'arte 'astratta', che si manifesta come una necessità apofatica: la non-manifestazione visiva di Dio. Nello *Spirituale nell'arte* emerge la distinzione fra tre tipi di opere kandinskijane: le «Impressioni», le «Improvvisazioni» e le «Composizioni». Se le prime sono impressioni della natura esteriore e le seconde sono impressioni della natura interiore, le «Composizioni» sono il luogo d'incontro tra la visione interiore e quella esteriore. Comporre significa infatti riunire in un insieme organizzato ciò che l'esperienza umana presenta come una successione disordinata. Inoltre nella composizione si verifica una sorta di ribaltamento tra la visione esteriore e quella interiore. Kandinskij va al di là della realtà osservabile per cercare qualcosa che sta dietro e la cui esistenza è per lui una certezza. Di qui la trasfigurazione degli elementi.

Tutto accade come se il senso profetico della realtà osservata si rivelasse progressivamente davanti allo spettatore. Non a caso la Tra-

sfigurazione è il momento nel quale sul monte Tabor il Cristo non si trasforma, ma appunto si trasfigura. E, se ogni pittore di icone comincia la sua opera con una «Trasfigurazione», è proprio in forza della convinzione che attraverso l'umano si sveli il sacro. Così in Kandinskij il contenuto profetico si presenta come punto di partenza dell'avventura astratta.

Nel suo *Sguardo sul passato* Kandinskij spiega in riferimento alla *Composizione VI* – riguardante il tema del diluvio – che, se il dato osservabile dell'opera è il diluvio universale, la composizione è volta però a rivelare di questo il contenuto interiore e il senso. Ma la difficoltà consiste proprio nel raggiungere tale obiettivo. È lo stesso Kandinskij ad affermarlo: «In alcuni schizzi dissolsi le forme corporee, in altri tentai di raggiungere l'impressione in modo puramente astratto. Ma non andava e la ragione di ciò va vista nel fatto che invece di ubbidire all'espressione della *parola* 'Diluvio universale', soggiacevo all'espressione del diluvio stesso. Non era il suono interiore, bensì l'impressione esteriore a dominarmi» [27]. Doveva ancora trascorrere del tempo dunque affinché il tema che aveva ispirato il quadro, cioè il diluvio, si dissolvesse e si trasfigurasse in un'essenza interiore puramente pittorica, autonoma e obiettiva. Il vero centro del quadro è caratterizzato dal fatto di essere staccato dalla superficie della tela e di presentarsi, come scrive Kandinskij, «sospeso nell'aria»: «In questo quadro si vedono due centri: 1) a sinistra il centro delicato, roseo, un po' cancellato, con linee deboli e incerte nel centro, 2) a destra (un po' più in alto di quello di sinistra) il centro grossolano, rosso-blu, dal suono un po' disarmonico, con linee taglienti [...]. Fra questi due centri è compreso il terzo (più vicino a quello di sinistra), che può essere riconosciuto come centro solo più tardi e nondimeno, in ultima analisi, è il *centro principale*. Qui il colore rosa e bianco schiuma a tal punto da dar l'impressione di non trovarsi né sul piano della tela né su un qualsiasi piano ideale. Esso aleggia piuttosto nell'aria e sembra come circondato da vapori. [...] l'uomo che sta nel vapore non è né vicino né lontano; è in qualche posto. Quest'indeterminazione della distanza del centro principale definisce il suono interiore dell'intero quadro. [...] Per attenuare l'azione delle linee, che aveva un suono eccessivamente drammatico [...] feci suonare nel quadro un'intera fuga di macchie rosa di varia tonalità. [...] Questo carattere solennemente calmo è interrotto d'altra parte da varie macchie blu, che hanno un effetto interiore caldo. [...] Il motivo originario del dipinto (diluvio universale) è dissolto e trasformato in un essere interiore, autonomo e oggettivo, puramente pittorico. Nulla sarebbe più sbagliato di etichettare questo quadro come la rappresentazione di un evento» [28]. La caratteristica interiore del diluvio, sulla quale Kandinskij concentra e attira l'attenzione, è dunque questo librarsi

pittorico. Così la dissoluzione e la trasfigurazione rappresentano i due aspetti complementari del processo dell'astrazione, ed è proprio la trasfigurazione degli elementi dell'espressione esteriore che realizza la composizione.

Come sottolinea Philippe Sers [29], un'interpretazione completa dell'opera pittorica di Kandinskij non deve ignorare che la preoccupazione profetica e il suo compimento apocalittico costituiscono il fondamento del suo lavoro e gli danno senso. Una volta realizzata l'immagine apocalittica del Giudizio finale o della Grande Resurrezione, si può dire che l'arte figurativa abbia raggiunto le sue ultime possibilità. Così ha inizio l'avventura dell'arte astratta. Quest'ultima è infatti in primo luogo uno svelamento della realtà nascosta relativo all'ordine dell'immagine e inaccessibile senza di esso. Così l'immagine è per Kandinskij il luogo dell'incontro tra il visibile e quell'invisibile che non si offre al vedere e, in quanto non-oggetto, mostra l'altro, il senso, l'Essere. È ciò che d'altro canto caratterizzava l'icona: la rassomiglianza implica necessariamente la differenza, giacché in caso contrario avremmo idolatria. Nella pittura di Kandinskij la scomparsa dell'illusione mimetica avviene grazie alla materializzazione di quel contenuto interiore che non va affatto confuso con il sentimento. Come afferma infatti Kandinskij stesso nella *Conferenza di Colonia*, la sua pittura non esprime «stati d'animo» [30]. È necessario che sia il contenuto spirituale a generare la forma materiale, poiché in caso contrario il primato della forma condurrebbe alla fine dell'arte. Astrazione è per Kandinskij 'ritorno al soggetto': si ha astrazione quando il punto di vista si sposta dall'esterno verso l'interno, dal materiale verso lo spirituale. Scrive a questo proposito Kandinskij: «La differenza tra la cosiddetta arte 'oggettiva' (o figurativa) e l'arte 'senza oggetto' (o astratta) consiste dunque nella diversità dei mezzi d'espressione scelti per esprimere il contenuto» [31]. È solo nel secondo caso che il contenuto dell'opera viene generato esclusivamente mediante mezzi «*puramente pittorici*» [32].

Prendendo le difese dell'arte astratta, Kandinskij sostiene che «Oggi un punto in pittura può dire di più di una figura umana. Una linea verticale associata a una orizzontale produce un suono quasi drammatico. Il contatto di un angolo acuto di un triangolo col cerchio non ha un effetto minore di quello dell'indice di Dio con quello di Adamo in Michelangelo. E se le dita non sono anatomia o fisiologia, ma qualcosa di più, ossia mezzi pittorici, il triangolo e il cerchio non sono semplice geometria ma qualcosa di più: mezzi pittorici. Accade così che talvolta il silenzio parli più alto del rumore e che il mutismo abbia una voce eloquente» [33].

In definitiva, in Kandinskij la composizione è una composizione di composizioni accuratamente preparate. L'astrazione pittorica ha la

funzione di un'esplorazione dell'immagine dietro l'immagine. E, se l'immagine è il luogo della realtà nascosta, è perché si fa portatrice e rivelatrice di un senso che non è accessibile se non attraverso essa. Di qui la sua specificità iconica: ciò che appartiene all'ordine dell'immagine è irriducibile al discorso.

La nozione di 'forma' è fondamentale nel pensiero di Kandinskij e acquista in lui due valenze di significato ben distinte: da un lato la forma si oppone al colore in quanto disegno o definizione di superfici, e in questo caso forma e colore sono i due elementi primari della composizione pittorica; dall'altro la forma si oppone al contenuto, che è la «necessità interiore» e che, per esprimersi nell'opera, deve appunto prendere forma. Da quest'ultimo punto di vista il problema della forma non può essere affrontato indipendentemente dal fatto che essa è l'espressione della necessità interiore: è il contenuto spirituale che deve generare la forma materiale. Gli anni del suo insegnamento al Bauhaus sono quelli durante i quali Kandinskij elabora una vera e propria teoria della forma, che passa attraverso l'analisi degli elementi e attraverso la combinazione di questi elementi stessi. Si tratta di un metodo analitico che consiste nel purificare gli elementi pittorici da ogni riferimento esterno in nome di un linguaggio artistico puro.

Se questo è il periodo del passaggio dal figurativo all'astratto, ovvero il momento nel quale l'oggetto deve fondarsi sulla pittura, con la teoria delle forme, così come viene sviluppata in *Punto e linea nel piano* [34], si arriva invece alla scomparsa dell'oggetto. Il metodo adottato in questo scritto da Kandinskij è quello di esaminare gli elementi in questione, analizzando i loro suoni interiori e nello stesso tempo le loro possibilità combinatorie, di esaminare cioè quegli elementi non dall'esterno, ma mettendoli in relazione con la loro «risonanza interiore». L'analisi procede a partire dagli elementi più semplici, che sono anche quelli senza i quali non è possibile alcuna pittura. Se *Dello spirituale nell'arte* si presentava come uno studio degli elementi-colori, *Punto e linea nel piano* costituisce un'analisi dei due elementi fondamentali della forma: il punto, l'elemento dal quale derivano tutte le altre forme, e la linea. Kandinskij si propone di studiarli prima in astratto e poi in riferimento a una superficie materiale, ossia a un piano.

Alla base della teoria delle forme Kandinskij pone il *punto*: «Il punto geometrico è un essere invisibile. Esso deve essere definito come immateriale. Dal punto di vista materiale il punto è uguale a zero [...] Così il punto geometrico è, secondo la nostra concezione, l'ultima e unica *unione del silenzio e della parola*. È per questo che il punto geometrico ha trovato la sua forma materiale in primo luogo

nella scrittura – esso appartiene al linguaggio e significa silenzio» [35]. Il punto è dunque l'immagine grafica dell'unione del silenzio e della parola e trova così la sua forma materiale in primo luogo nella scrittura. Tutte le forme derivano dal punto, che è la forma primaria: quando il punto prende una direzione determinata, nasce una linea [36]. Punto e linea sono i due elementi di base necessari a ogni composizione pittorica.

Per Kandinskij le due grandi tappe della teoria dell'arte sono la 'costruzione' e la 'composizione', e la loro differenza è la chiave di volta del suo edificio teorico. La costruzione è la combinazione razionale degli elementi e appartiene come tale al dominio della logica; in questa prospettiva – come del resto hanno dimostrato bene i costruttivisti russi – essa rappresenta una sorta di organizzazione: costruire è infatti mettere nello spazio un insieme logicamente coerente, comprensibile e riproducibile. Diverso è invece l'ordine della composizione, che è la subordinazione interiormente conforme al fine: «La *composizione* [...] non è altro che *un'organizzazione esatta e conforme a leggi* delle *forze vive* rinchiuse negli elementi sotto forma di tensioni» [37]. E non a caso *Punto e linea nel piano* è un trattato di composizione.

Secondo Kandinskij l'opera d'arte consta di due elementi: quello interno e quello esterno. L'elemento interno dell'opera è il suo contenuto [38]: creato dalla vibrazione dell'anima, esso rappresenta il contenuto dell'opera e ha vita 'astratta' finché non si incarna in una forma esteriore [39]. Ciò equivale a dire che «*la forma è l'espressione materiale del contenuto astratto.* La scelta della forma viene dunque determinata dalla *necessità interiore*, la quale è essenzialmente l'unica legge immutabile dell'arte» [40]. Questo significa che «Essenziale nell'arte non è il 'che cosa' (sotto il cui termine va inteso non il contenuto artistico ma la natura) ma il 'come'» [41]. Di fatto nelle opere teoriche di Kandinskij due termini ricorrono continuamente: «interiore» ed «esteriore», e riguardano il duplice modo nel quale i fenomeni appaiono. L'esteriorità non si riferisce all'oggetto, ma al suo offrirsi alla nostra vista, alla sua visibilità; l'interiorità è invece ciò che non si lascia vedere come oggetto, che non costituisce il 'dentro' di un 'fuori', ma si dà *nel* mondo senza essere *del* mondo.

La pittura che abbandona il visibile è la pittura che non vuole più rappresentare il mondo e i suoi oggetti. Ora, il problema che si pone Kandinskij riguarda la possibilità di rendere in modo visibile quanto invece sfugge alla visibilità stessa, dal momento che dipingere è un far vedere ciò che non si vede e che non può essere visto. Per Kandinskij la pittura astratta ha come fine quello di dipingere non un'entità ideale, ma proprio la dissoluzione di una tale entità. 'Astratto' designa in Kandinskij non ciò che proviene dal mondo al termine di un processo di semplificazione, ma quello che era 'prima' del mondo,

quel 'che' del mondo che sfugge a ogni raffigurazione e può essere soltanto sentito. È l'elemento «mistico», connesso all'astrazione kandinskijana, il quale implica non un superamento del finito, del limite, bensì proprio questo finito e questo limite, 'prima' che essi divengano oggetti di raffigurazione. In questo senso l'astrazione ha a che fare con un mondo «senza-oggetto», ovvero con il «non-oggetto». Ed è per questo che Kandinskij riconosce nello «spirituale» la dimensione propria dell'arte. Si tratta di qualcosa che non si offre alla nostra vista come un oggetto, ma di qualcosa che si mostra a una «seconda vista» e, in quanto tale, può essere non conosciuto, raffigurato, ma solo sentito, di qualcosa nella quale ci sentiamo 'presi'.

In base al principio della «necessità interiore», la stessa forma pittorica diventa astratta, poiché non ha più una finalità rappresentativa, ma vale per se stessa. Secondo la tesi di Kandinskij, la visibilità della forma o del colore non è che il suo aspetto esteriore, mentre la sua rivelazione interiore costituisce la sua realtà vera. L'astrazione di Kandinskij è l'eliminazione dell'oggetto come condizione dello svelamento degli elementi pittorici nella loro purezza. L'elemento pittorico può dunque mostrare una risonanza interiore solo in quanto è ridotto alla sua pura apparizione sensibile.

Il principio della pittura astratta è l'irruzione di ciò che si sottrae al visibile. Abbandonata la rappresentazione della terza dimensione, la possibilità della composizione, cioè della pittura, risiede ormai nello spazio stesso, nell'esteriorità come tale. Il colore non è legato a una tonalità secondo un'associazione esterna e contingente, dal momento che esso è in se stesso questa tonalità, questa sonorità interiore. In tal senso, secondo Kandinskij, l'arte appartiene esclusivamente alla sfera della sensibilità. Il tema non precede l'opera, né si separa da essa, dalla sua pura pittoricità: esso è il contenuto reale e invisibile, il suo contenuto astratto. Di qui quella che Michel Henry giudica la tesi più radicale di Kandinskij: la stessa forma è astratta [42]. È infatti proprio estendendo la risonanza interiore, che è propria di ogni oggetto particolare, agli elementi puri – linea, punto, colori – liberati da ogni significato esteriore, che Kandinskij ha fatto la scoperta dell'astrazione.

Tornare ai colori e alle forme nella loro 'pura pittoricità' comporta una riduzione: l'eliminazione dell'oggetto, cioè il rifiuto della figurazione, e questo rinvia la pittura agli elementi che le sono propri. Sono queste forme e questi colori puri, questi elementi pittorici portati all'estremo limite della loro pittoricità e della loro astrazione ciò che è possibile contemplare nelle ultime tele parigine di Kandinskij. A partire da quei colori e da quelle forme non si può vedere niente che indichi o significhi qualcosa al di là di essi. Non c'è nessuna realtà, nessun contenuto, solo campi di colore che non sono colori di

nessuna cosa. In quelle tele, colori e forme non sono soltanto gli elementi del quadro, ma sono anche quelli dell'universo nel quale viviamo. Così lo statuto dell'universo sarebbe simile a quello di un dipinto astratto. È in questo modo realizzata l'identità di pittura astratta e cosmo. Si tratta ovviamente di un mondo ben diverso da quello della nostra percezione quotidiana, poiché tutto ciò che contempliamo meravigliati non rimanda a nulla di ciò che conosciamo. Le ultime tele kandinskijane ci propongono dunque mondi nuovi, astratti, privi di rapporti con il nostro; un cosmo vivente, abitato da elementi insoliti, che hanno l'aspetto di forme viventi: forme organiche, frammenti di insetti, creature di un altro mondo, che ci rivelano l'essenza di ogni natura e di ogni mondo possibile [43].

Proprio in questa regressione a ciò che è primordiale il quadro non ci dà alcuna informazione oggettiva, non essendo né paesaggio, né natura morta, né ritratto, ma solo 'immagine', rinuncia all'univocità oggettuale per una molteplicità di significati, che hanno la loro origine nella meraviglia di fronte a una pittura che ha rinunciato a raffigurare il 'come' del mondo per mostrarci il suo 'che'. Per questo Kandinskij afferma che «Ogni vera nuova opera porta a espressione un nuovo *mondo*, ancora mai esistito prima. Ogni vera opera, quindi, è una nuova scoperta; al mondo conosciuto ne affianca uno nuovo, fino ad allora ignoto» [44]. Questo spiega il fatto che oggetto della sua ricerca non sia il mondo concreto, bensì il contenuto stesso dell'arte, la sua essenza.

[1] V. Kandinskij, *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, 2 voll., Feltrinelli, Milano 1989, vol. II p. 72 (ed. or. a cura di Philippe Sers, Denoël-Gonthier, Paris 1970).
[2] *Ibidem*.
[3] Ivi, p. 83.
[4] Ivi, p. 85.
[5] Ivi, p. 86.
[6] Ivi, p. 89.
[7] Ivi, p. 90.
[8] *Ibidem*.
[9] Ivi, p. 96.
[10] Ivi, p. 98.
[11] Ivi, p. 99.
[12] Ivi, p. 100.
[13] Ivi, p. 119.
[14] Ivi, p. 132.
[15] Ivi, p. 133.
[16] V. Kandinskij, *Sguardo al passato*, in *Tutti gli scritti*, cit., vol. II p. 157-158.
[17] Ivi, p. 160.
[18] *Ibidem*.
[19] Ivi, p. 162.
[20] Ivi, p. 162-163.
[21] Ivi, p. 164.
[22] Ivi, p. 165.
[23] *Ibidem*.

[24] Ivi, p. 168.
[25] Ivi, p. 169.
[26] Ivi, p. 170.
[27] Ivi, p. 174.
[28] Ivi, pp. 175-176.
[29] Cfr. a proposito P. Sers, *Kandinsky. Philosophie de l'abstraction: l'image métaphysique*, Skira, Genève 1995.
[30] V. Kandinskij, *Conferenza di Colonia*, in *Tutti gli scritti*, cit., vol. I, p. 148.
[31] V. Kandinskij, *Arte astratta*, in *Tutti gli scritti*, cit., vol. I, p. 166.
[32] *Ibidem*.
[33] V. Kandinskij, *Riflessioni sull'arte astratta*, in *Tutti gli scritti*, cit., vol. I, p. 177.
[34] Come fa giustamente notare Philippe Sers, curatore degli scritti di Kandinskij, questa traduzione del titolo, *Punto e linea nel piano*, è preferibile a quella *Punto, linea e superficie* perché, mentre quest'ultima pone sullo stesso livello d'importanza i tre elementi, la prima, più conforme del resto all'originale *Punkt und Linie zu Fläche*, stabilisce una netta relazione dei primi due elementi al terzo. Di fatto l'opera di Kandinskij analizza il punto e la linea in funzione del piano, ossia nel loro uso in pittura.
[35] V. Kandinskij, *Punto e linea nel piano*, in *Tutti gli scritti*, cit., vol. I, p. 15.
[36] Cfr. ivi, p. 35.
[37] Ivi, p. 57.
[38] Cfr. V. Kandinskij, *La pittura come arte pura*, in *Tutti gli scritti*, cit., vol. I, p. 137.
[39] Cfr. ivi, p. 138.
[40] *Ibidem*.
[41] Ivi, p. 140.
[42] In M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, Guerini, Milano 1996 (ed. or. *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Éditions Juillard, Paris 1988).
[43] Cfr. M. Henry, *Il mistero delle ultime opere*, in J. Hahl-Koch, *Kandinskij*, Fabbri, 1994 (ed. or. *Kandinsky*, Marc Vokar Editeur, Paris 1993).
[44] Cit. in W. Hofmann, *I fondamenti dell'arte moderna*, Donzelli editore, Roma 1996, p. 57 (ed. or. *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1987).

Malevič: il Niente liberato e lo zero delle forme

È possibile seguire gli sviluppi della pittura di Kandinskij, che è a buon diritto considerato il fondatore dell'astrazione, attraverso l'impressionismo e il simbolismo fino a quegli esiti pittorici che celebrano la scomparsa progressiva dell'oggetto, per approdare infine a una presentazione della pura visione interiore delle cose. L'atto pittorico di Kandinskij procede progressivamente dalla rappresentazione del mondo fenomenico a una visione «astratta» di questo mondo. La sua astrazione nasce dal fatto che la visione del pittore si basa su un dualismo tra la forma interiore e quella esteriore, laddove la «necessità interiore», considerata come l'unica legge dell'arte, è ciò che permette di adeguare tra loro le due forme. Nello stesso tempo una tale astrazione mira a trasfigurare gli oggetti, superando quanto di materiale è presente nelle forme in vista di una esclusiva «composizione» della loro consonanza e dissonanza. Di qui in Kandinskij l'importanza della questione della forma. Se Kandinskij è stato senza dubbio uno dei primi artisti ad aver formulato il principio dell'autonomia della creazione artistica, tuttavia la sua pittura continua ad avere un referente: il mondo interiore, che prende il posto del referente mimetico-naturalistico. Così è pur sempre un 'oggetto', sebbene spirituale e non materiale, a costituire il fine della pittura.

La differenza tra l'estetica di Kandinskij e quella dei cubisti è totale: se il primo parla di 'astrazione', con riferimento all'astrazione musicale, i cubisti invece parlano di 'costruzione', sviluppando il principio di Cézanne in base al quale la natura va raffigurata per mezzo del cilindro, della sfera e del cono. L'oggetto materiale non sparisce nelle opere dei cubisti, ma è scomposto e ricomposto secondo una logica pittorica nella quale non ci sono che volumi, rapporti e contrasti. Del resto anche nel «raggismo» di Lorianov l'oggetto è ridotto all'insieme dei raggi che da esso si dipartono. Ed è proprio all'inizio degli anni Dieci – durante i quali quei movimenti si vanno formando e sviluppando – che nasce anche il suprematismo, spesso definito come il tentativo pittorico più radicale del XX secolo [1].

È in questi anni che Malevič connette i principi del cubismo e quelli del futurismo in un gruppo di quadri che classifica sotto l'e-

tichetta di «realismo transmentale», del quale sono espressione esemplare *Il mattino dopo la tempesta di neve nel villaggio* e *L'arrotino*, e sotto quella di «realismo cubo-futurista», come ad esempio *Il samovar*. A questo sistema cubo-futurista si sovrappone il sistema «alogista», per esempio *La vacca e il violino* e *L'inglese a Mosca*, nel quale la pittura perde definitivamente lo statuto di rappresentazione del mondo sensibile: la vacca che distrugge il violino sta infatti a significare la distruzione di uno degli oggetti della rappresentazione cubista. Se prendiamo in considerazione *L'inglese a Mosca*, notiamo come gli elementi figurativi siano accostati arbitrariamente, in contrasto col titolo dell'opera e diano all'immagine un senso di provocazione, liberandola da ogni rappresentazione mimetica. In questo caso è chiaro che la provocazione, l'iconoclastia, si consuma all'interno della stessa immagine. Qualcosa di analogo sarà rintracciabile nell'opera di René Magritte e in particolare nella sua immagine della pipa: *Questo non è una pipa*.

Per Malevič sono dunque le leggi del 'materiale', inerenti all'opera, che devono determinare la forma. Questo significa liberare la pittura da ogni soggetto extra-pittorico: il 'soggetto' va ricercato nel materiale e non a livello storico, letterario o psicologico. Di qui la convinzione di Malevič che sia la forma a creare il contenuto. Tali esperienze pittoriche erano state del resto precedute dalla messa in scena dell'opera *La vittoria sul Sole*, alla quale Malevič aveva lavorato come pittore-scenografo. Se il sole è il mondo figurativo, la vittoria sul sole è la vittoria sul mondo degli oggetti; essa proclama infatti la distruzione del vecchio ordine culturale e descrive ciò che ne prenderà il posto: una nuova concezione dell'arte e della vita. Ed è proprio tra i disegni scenografici di quest'opera che compare per la prima volta un quadrilatero nero. È vero che questo quadrilatero non arriva ancora a eclissare totalmente le forme di una prospettiva che è per il momento ancora cubista, tuttavia rappresenta l'ultimo passo verso un'eclissi totale, che troverà piena espressione nel *Quadrangolo nero su fondo bianco*, esposto per la prima volta a Pietrogrado nel 1915. È proprio Malevič a chiamarlo «quadrangolo» e non «quadrato» nel catalogo dell'esposizione «0,10», volendo con ciò sottolineare il fatto che tale «quadrangolarità» si oppone alla «triangolarità» che per secoli ha rappresentato simbolicamente il divino [2]. Di fatto il problema del suprematismo non è un problema di geometria, ma è il problema della dimensione pittorica in quanto tale, ossia della superficie assolutamente piana colorata. Non si ha infatti a che fare con una superficie piana con variazioni geometriche, giacché in questo caso si rimarrebbe nel dominio del figurativo, della rappresentazione e del simbolismo; il suprematismo fa piuttosto apparire il «senza-oggetto» assoluto che non rappresenta bensì *è*, ovvero presenta il mondo senza-oggetto.

Se molti critici d'arte hanno colto nel *Quadrato nero* una manifestazione nichilista o iconoclastica, è vero invece che, se si può e si deve parlare di iconoclastia in Malevič, questa si esercita unicamente nei confronti dell'immagine-idolo e non dell'immagine-icona [3]. Non a caso l'iconoclastia di Malevič si rivolge unicamente alle immagini portatrici di valori naturalistici, come dimostrano le opere del periodo 'alogista'. Tale iconoclastia si dà sempre *all'interno* della rappresentazione, all'interno cioè dello spazio bidimensionale del quadro, nel tentativo di raggiungere lo «zero» della rappresentazione. È l'opposto di quanto si può riscontrare nell'opera di Marcel Duchamp che, con il celebre *Orinatoio* – battezzato *Fontana* – si pone *al di fuori* del problema della rappresentazione, affrontando una questione diversa: quella dello statuto ontologico di ciò che può essere considerato opera d'arte.

Lo stesso Malevič ha parlato del suo *Quadrato nero* come dell'«icona del mio tempo» [4]. Quest'opera infatti ha una natura non polemica, iconoclastica, simbolica, bensì apofatica: è la ri-velazione negativa di ciò che è, la manifestazione di ciò che non appare. Ed è proprio in quanto inteso nella sua natura di icona, che il *Quadrato nero*, nell'esposizione «0,10» è stato sospeso in alto, a quell'angolo del muro dove – come nelle case ortodosse – è posta l'icona del 'Cristo benedicente' o della 'Madre di Dio'. Le opere suprematiste di Malevič hanno in definitiva un carattere iconico che consiste proprio nella loro capacità di alludere dal loro stesso interno a qualcosa che si dà solo come assenza. Dal *Quadrato nero su fondo bianco* al *Quadrato bianco su fondo bianco* (1918) la pittura non-figurativa di Malevič esplora, al di là dello «zero delle forme», gli spazi del «niente». Questo non significa tuttavia che nel suprematismo sia dipinto lo spazio, al contrario è proprio tale spazio, in quanto «niente liberato», a mostrarsi nella superficie piana suprematista. Si tratta di uno spazio-niente che è stato totalmente affrancato da ogni peso figurativo. Ed è in nome di questo «niente liberato» che Malevič definisce il suprematismo un «nuovo realismo», poiché manifesta la realtà del mondo «senza-oggetto».

Già nelle composizioni transrazionali il problema di Malevič riguarda la possibilità di costruire degli insiemi formali assolutamente nuovi e privi di ogni rapporto sia fisico che concettuale con una presunta logica del mondo e con la materialità che ci circonda. Di qui l'opposizione tra una materialità piana, bidimensionale, dell'opera e delle sue componenti puramente pittoriche, e il 'tema', ossia lo sviluppo discorsivo di un'idea pittorica, al fine di abolire la subordinazione a esso da parte della forma. Il suprematismo si presenta come il risultato pittorico di questa concezione di una realtà nuova: non è soltanto la liberazione della pittura pura, ma anche la vittoria definitiva sul mondo materiale.

Nel 1890 Maurice Denis sottolineava l'importanza dell'esistenza bidimensionale dell'immagine dipinta, affermando che «un quadro – prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un aneddoto qualunque – è essenzialmente una superficie-piano ricoperta di colori messi insieme secondo un certo ordine» [5]. È in questo stesso senso che, a proposito del suo *Quadrato nero*, Malevič aveva affermato: «La superficie-piano è viva, è nata». Così, sebbene il *Quadrato nero* sia stato spesso considerato come un simbolo nichilista, il simbolo della 'morte della pittura», tuttavia, come a più riprese scrive Malevič, se esso annuncia una morte è quella dell'arte antica, e questo annuncio è nello stesso tempo l'atto di nascita della nuova pittura.

Con Malevič la pittura diventa una costruzione basata sulle proprietà interne di ciascuna forma non-oggettiva, concepita come una specie di «essere indipendente». Nello spazio non-oggettivo le forme suprematiste si lanciano contemporaneamente in più direzioni. Prende corpo così un infinito spaziale che implica l'abbandono delle forme definitive, per dare luogo a forme che appaiono soltanto per scomparire, come nel caso delle forme del periodo «bianco». È in questo senso che va inteso l'abbandono del colore e la scelta di quel bianco suprematista che dà alla visione la possibilità di filtrare senza incontrare limiti. In definitiva, il suprematismo è la scoperta della superficie-piano pittorica, non-oggettiva, poiché è un'entità a sé, una creazione autonoma in un mondo privo di rapporti di dipendenza da realtà extrapittoriche. Lo spazio di Malevič abolisce così, dal suo stesso interno, ogni rappresentazione ma non la pittura stessa: in esso lo 'zero' della rappresentazione, è il darsi stesso di ciò che è invisibile.

Nella concezione di Malevič sono proprio le cose visibili, oggetti tradizionali della raffigurazione pittorica, a costituire un impedimento rispetto alla possibilità di raggiungere la cosa stessa, il 'che' della cosa, la cosa che non è raffigurazione di nulla, che non è segno. La pittura cosiddetta «astratta» rifiuta quella nozione di rappresentazione e di figuratività che costituisce il nostro modo di conoscere il mondo e di considerarlo un oggetto. È al contempo rifiutata la stessa nozione di oggetto e oggettività. La pittura astratta è dunque non-oggettiva, non-figurativa, non-rappresentativa.

L'astrazione dall'oggetto è un rendersi 'liberi per' la cosa intesa come non-oggetto e, in quanto tale, non-rappresentabile. La cosa è allora il nulla di rappresentazione, poiché nell'astrazione non c'è alcun rimando a un oggetto. In questo senso, come s'è detto, l'iconoclastia di Malevič è rivolta unicamente all'immagine e non all'icona; anzi, il suprematismo costituisce semmai una sorta di radicalizzazione dell'icona. Questa infatti non è autosufficiente, né è una rappresentazione, ma è piuttosto un'immagine nella quale soltanto si manifesta quel-

l''altro' che si dà in essa senza essere esso stesso immagine. Non a caso, l'iconoclasmo condannava l'icona proprio perché, non riconoscendone la natura epifanica, la interpretava come rappresentazione.

Il suprematismo, in quanto mondo senza oggetti, è oltre tutte le figure. Il niente da vedere di Malevič è qualcosa che deve essere tuttavia paradossalmente mostrato: è il «nulla svelato» che si dà nel suprematismo. Il nulla dunque non è semplice negazione ma deve darsi in un non-oggetto, il che equivale a dire che esso si dà nel 'che', non nel 'come', ossia non in un contenuto oggettuale-rappresentativo. Laddove per Kandinskij la pittura doveva mostrare, oltre l'essenza delle cose, anche il loro spirito, per Malevič invece quello che è importante è lo 'stato' degli oggetti [6]. Se nella tradizione classica è l'astratto, in quanto invisibile, a costituire il fondamento o l'essenza delle cose, e se per Kandinskij la pittura deve mostrare il ritrarsi dell'essenza dalle cose, la loro «risonanza interiore», per Malevič invece il suprematismo non è riducibile a questo pensiero del ritrarsi: il ritrarsi è infatti per lui una nuova astrazione. In questo caso, che la pittura sia astratta, significa più precisamente che essa «si astrae» proprio nel suo mettersi in opera: l'arte si astrae dalle cose lasciandole essere quello che sono. Malevič non nega le cose in nome dell'essenza; dal suo punto di vista infatti la non-oggettività è eccedente, non in quanto è al di là dell'oggetto, ma in quanto è nell'oggetto, e tale eccedenza attraversa 'astrattamente' ogni cosa. Così la pittura di Malevič manifesta il mondo non-oggettivo e, come un miracolo, rivela lo stato delle cose.

Se tanto la pittura quanto il pensiero moderno hanno a che fare con la questione dell'immagine, in Malevič tale questione è strettamente connessa con quella dell'astrazione. Nella sua opera l'astrazione ha a che fare da una parte con il «Niente liberato», ossia con il fatto che l'Essere, per essere ciò che è, è «niente»; dall'altra con la necessità di pensare l'eccedenza dell'essere.

C'è indubbiamente un passaggio fondamentale dalla «questione della forma» di Kandinskij alla «distruzione delle forma» dell'ultimo Mondrian e allo «zero delle forme» di Malevič. Il suprematismo infatti va oltre il neoplasticismo di Mondrian perché si configura iconicamente. Se è vero che, soltanto mettendo fuori-gioco il problema della rassomiglianza, l'immagine può essere considerata come un'icona, allora il cubismo è la tappa decisiva lungo il percorso della costruzione del quadro come «icona» [7]. Questa radice cubista, fondamentale nello sviluppo dell'arte di Malevič , va rintracciata in Picasso, più che in Braque, il quale nel cubismo ha sempre visto più che altro una «rivoluzione nella rappresentazione», riconducendolo così nei suoi presupposti proprio a ciò che tanto Picasso quanto Malevič rifiutano: lo spirito della ricerca. Il fatto è che, quando si opera una rivoluzione nella rappresentazione, si resta sempre nella rappresenta-

zione: quello che avverrà da Picasso a Malevič è invece il rifiuto stesso della rappresentazione. Stando a quanto emerge da quelle pagine nelle quali Malevič parla di cubismo e in particolare nel saggio del 1919 *Nuovi sistemi dell'arte*, non soltanto il cubismo si presenta ai suoi occhi come *un* problema, ma esso è *la* pittura stessa a partire dal momento nel quale essa diviene appunto problema. La problematicità del cubismo è la stessa problematicità della pittura, in quanto è la problematicità pittorica dell'oggetto.

È Cézanne – secondo Malevič – il primo pittore che ha scelto il motivo della geometrizzazione e ci ha mostrato il cono, il cubo e la sfera come costituenti il principio sul quale costruire la natura; egli è stato, in definitiva, il primo a ridurre l'oggetto a semplici espressioni geometriche. Con lui termina l'arte figurativa oggettiva ed è da lui che prende avvio il cubismo [8]. A giudizio di Malevič, l'autoritratto di Cézanne «è la sua migliore opera pittorica; non tanto egli ha visto il volto del ritratto, quanto ha immesso nelle sue forme l'elemento pittorico che sentiva più che vedere. Chi sente la pittura vede meno l'oggetto, chi vede l'oggetto sente meno il pittorico» [9]. Emerge così in modo evidente quell'elemento pittorico che, a differenza della raffigurazione di un oggetto, si rivolge non all'occhio, ma allo sguardo.

Per quanto riguarda i cubisti, Malevič afferma che essi «sono stati i primi a vedere, conoscere e costruire coscientemente le loro strutture sulle basi dell'unità generale della natura. Nulla in Natura è isolato, tutto è formato di molti elementi [...] Anche la costruzione cubista è costituita di svariatissime unità riunite in una organizzazione ben determinata» [10]. Ma quello che più importa è che, se «l'artista, il pittore assoluto deve rivelare il corpo pittorico», allora «grazie alla disgregazione dell'oggetto i cubisti hanno superato il campo oggettivo e da quel momento ha avuto inizio la cultura puramente pittorica. [...] Non è più l'oggetto che entra in scena, ma il colore e la pittura. Il cubismo libera il pittore dalla soggezione alle forme creative che lo circondano della natura e della tecnica e lo mette sulla via della creazione immediata, dell'invenzione assoluta» [11]. È proprio attraverso il cubismo che Malevič dichiara di aver compreso come la cultura pittorica debba passare attraverso la non-oggettività, attraverso un percorso che non offre forme già pronte. Per il nuovo pittore gli oggetti del mondo sono organismi pittorici. Ed è stato proprio e in primo luogo il cubismo, che liberando la pittura «dall'imitazione servile della cosa [...] l'orienta verso l'invenzione diretta della creazione» [12]. Non a caso dopo il cubismo sempre più i grandi pittori hanno cominciato a distogliere lo sguardo dagli oggetti naturali, per rivolgerlo ai piani pittorici come tali [13].

Così con le *Demoiselles d'Avignon* la pittura lascia definitivamente il dominio della conoscenza, dell'immagine come rappresentazione,

come rassomiglianza, per quello dell'esistenza, e diventa un esercizio 'supremamente' poetico della libertà. Il cubismo ha liberato lo spazio da ogni legame con la natura e con la rappresentazione, e questo spazio liberato non si organizza più intorno a un centro: è uno spazio pittorico a tutto tondo, non uno spazio obiettivo. In definitiva Malevič ha colto nel cubismo un'affermazione della spazialità e non una molteplicità di prospettive sull'oggetto, come molti interpreti hanno invece sostenuto.

Nell'affermazione di Matisse che «tutta l'arte è astratta» [14], Malevič riconosceva un'intuizione per lui fondamentale: l'idea che l'arte sia caratterizzata da un movimento che la porta a ri-trarsi dall'opera, ad astrarsi da essa; l'arte, vale a dire, si mette in opera nell'opera rifiutandosi a essa, manifestandosi in essa senza ridurvisi. Per questo secondo Malevič l'arte non è conoscenza. Affermando che l'arte «si astrae» dall'opera, Malevič mostra di intendere la nozione di astrazione non nel senso di 'astrazione da' ma come 'astrazione a', come un rendersi 'liberi per'. Così per Malevič «nella non oggettività è il nulla che è all'opera». Arte astratta non significa dunque l'arte nella quale non si riconosce più la presenza della realtà empirica. Del resto né Malevič né Mondrian hanno fatto uso del termine astrazione e lo stesso Kandinskij ha successivamente abbandonato l'uso del termine.

L'arte astratta è per Malevič la questione della libertà del Nulla: è questa l'astrazione «suprema», o appunto il suprematismo. Nell'accezione comune, astrazione significa eliminazione dell'oggetto a vantaggio del mondo interiore dell'artista e insieme liberazione delle forme e dei colori; da questo punto di vista Kandinskij, Malevič e Mondrian sarebbero accomunati da un'astrazione geometrica: è questa la concezione dell'astrazione intesa come 'astrazione da'. All'interno di una tale concezione però l'astrazione non rompe i suoi rapporti con il mondo, dal momento che la sostituzione del mondo esteriore col mondo interiore si mantiene nell'ambito dell'oggettività. Se infatti Malevič proponesse il quadrato della geometria allora certo sarebbe la realtà oggettiva del quadrato ciò che egli avrebbe dipinto.

In quest'ottica l'arte astratta sarebbe, in definitiva, un fare astrazione dall'esteriore a vantaggio dell'interiore, dal sensibile verso l'intelligibile. Si tratterebbe in questo caso di un'astrazione di derivazione aristotelico-scolastica, cioè della dottrina della genesi del concetto a partire dall'esperienza sensibile [15]. Non a caso, con il termine 'Suprematismo' accompagnato dall'aggettivo 'non-oggettivo', Malevič vuole sottolineare l'essenza ontologica della sua pittura, affermando la supremazia della pittura pura, capace di pervenire a un nuovo stadio dell'esistenza. La pittura dunque non è più concepita come sem-

plice riflesso del mondo, ma ha come unica fonte di ispirazione il proprio materiale.

Il suprematismo è pittura pura, poiché «solo quando dalla coscienza sarà scomparsa l'abitudine a vedere nei quadri la rappresentazione di angolini della natura, di madonne e di veneri impudenti, potremo vedere un'opera di pura pittura» [16]. Così Malevič è ben consapevole del salto rappresentato dalla sua arte: «Io mi sono trasformato nello zero delle forme e sono uscito dallo zero nella creazione, cioè nel Suprematismo, il nuovo realismo della pittura, la creazione non-oggettiva» [17]. Per questo, prosegue, «qualunque piano della pittura è più vivo di un volto in cui campeggiano due occhi e un sorriso» [18]. Questo significa che per Malevič l'arte non appartiene al dominio del percepibile e che la pittura ha definitivamente abbandonato il visibile: il realismo riconosceva un'identità tra la cosa e il visibile, Malevič ha infranto tale identità.

L'astrazione consiste dunque per Malevič nella ricerca del supremo, nella tensione al silenzio, all'assenza della forma. È questo il punto di partenza del suprematismo, con il quale si raggiunge quel sistema della «non-oggettività» che è caratterizzato dallo 'zero' delle forme. Per Malevič infatti «La natura è celata nell'infinito e nella diversità dei suoi aspetti, essa non si svela nelle cose, nelle sue manifestazioni, non possiede né linguaggio né forma» [19], e ancora: «La realtà non è rappresentabile né conoscibile. Nulla è conoscibile ma nello stesso tempo questo 'nulla' eterno esiste» [20]. Questo «nulla» è Dio – termine che non a caso Malevič scrive sempre con la lettera maiuscola – ossia l'altro del mondo oggettivo [21]; Dio infatti non è qualcosa, ma è 'nulla', giacché non può essere compreso né raffigurato come un oggetto [22], e dal momento che si possono distruggere le apparenze ma non il nulla, «Dio non è stato detronizzato» [23]. Il *Quadrato nero su fondo bianco* per Malevič non è altro che la messa-in-opera di questa presenza del Niente, il deserto delle immagini; del resto la cosa è tale solo in quanto manifesta il Niente. Se infatti le cose sono perché l'essere si ritrae, è anche vero che esse sono tali, cose appunto, soltanto rispetto a un nulla che in loro si mostra: solo sul fondo del niente la cosa ha un luogo.

La vittoria sul mondo degli oggetti significa dunque che ciò che più conta non è il fatto che le cose siano, ma che si trovino sospese sul niente; le cose, perduta la propria oggettività, sono divenute manifestazioni di questo niente. È soltanto a questa condizione d'altro canto che le cose si danno in quanto cose e in questo senso la critica all'oggettività è insieme l'affermazione della cosa, non *ex nihilo*, ma *in nihilo*. Il divenire astratto dell'arte segna dunque in Malevič la fine della sua vocazione apofantica, rivelatrice, laddove il Niente fonda la vocazione apofatica dell'arte; è dunque nel Niente che la cosa

ritrova la sua iconicità. L'icona tuttavia interessa Malevič non in quanto immagine, bensì in quanto forma inevitabilmente inadeguata rispetto a un contenuto che sempre la trascende, ma verso il quale al tempo stesso essa apre la via. In questo senso le icone di Malevič sono icone suprematiste, astratte. Più in generale, è presente in Malevič una connessione tra invisibilità della pittura, non-oggettività e immagine come icona. Se all'interno della sua concezione la cosa dipinta non è visibile e se la sua pittura implica la rinuncia a vedere, ciò deriva dal fatto che l'immagine pittorica, secondo Malevič, si offre allo spirito e non all'occhio. Di qui l'opposizione alla percezione puramente visiva: il mondo non oggettivo travalica la conoscenza, in quanto è al di là della rappresentazione. Ne consegue quell'autonomia della pittura che è il luogo della creazione di una nuova realtà. Non a caso la tradizione delle icone rappresenta uno dei fondamenti di tutta la concezione del quadro suprematista, nel quale l'altro del mondo è la non-oggettività degli oggetti stessi.

Gli scritti di Malevič rappresentano un passaggio fondamentale e quasi obbligato per comprendere la sua opera pittorica, poiché, essendo il frutto di una riflessione su un'opera già compiuta, consentono di penetrare nei meandri stessi della creazione. Come ha messo in evidenza Jean-Claude Marcadé [24], tra tutti i pittori-filosofi russi Malevič è il solo ad aver posto in termini filosofici la questione dell'essere all'interno della sua meditazione sull'arte. Infatti, se la riflessione filosofica di Kandinskij nello *Spirituale nell'arte* non può essere considerata nei termini di un'ontologia, ma solo come un saggio simbolista sull'arte, il suprematismo è invece la rivelazione dell'essere che si ritrae.

Sin dai primi testi del 1915, che coincidono con il passaggio dal cubo-futurismo alogista al suprematismo pittorico, Malevič riprende la critica platonica nei confronti dell'arte-illusione, dal momento che, a suo giudizio, prima del suprematismo l'arte non era che il riflesso, come in uno specchio, della natura sulla tela. È con Cézanne che l'arte si libera dai vincoli della rappresentazione figurativa, pur essendo ancora strettamente connessa al problema dell'immagine e della rassomiglianza. Più in generale, il cubismo e il futurismo che Malevič ha sempre considerato come tappe fondamentali nell'evoluzione della pittura, presuppongono ancora la natura figurativa del segno pittorico. È soltanto con il suprematismo che la pittura si presenta come pittura pura, e il *Quadrato bianco su fondo bianco* è l'espressione estrema di questa purezza. Il niente della superficie piana è tale solo e proprio dal punto di vista figurativo: il Niente è l'essere che si ritrae. Allo stesso modo per Malevič i colori non hanno equivalenti psicologici, come per Kandinskij, dal momento che essi non rappre-

sentano nulla. Il fatto è che il suprematismo è non una filosofia della negazione, ma una filosofia dell'assenza.

Per quanto riguarda i rapporti tra suprematismo e costruttivismo, appare evidente che si tratta di due movimenti contrapposti. Il costruttivismo ha il culto dell'oggetto e il suo fine è l'organizzazione funzionale della vita in tutti in suoi aspetti; da ciò consegue che il pittore da cavalletto deve cedere il posto all'artista-ingegnere. Malevič dal canto suo si è sempre opposto al costruttivismo e alla cultura del materiale. Se infatti in Tatlin, che è stato il maggiore rappresentante del costruttivismo, l'oggetto trionfa in quanto oggetto, in Malevič l'oggetto non esiste: il mondo si è trasformato in un deserto, in un mondo dell'assenza. I quadrati, i cerchi e le croci suprematiste non sono le forme analogiche dei quadrati, dei cerchi e delle croci esistenti in natura, ma *sono*, al di là della rappresentazione, l'irruzione della non-esistenza. È l'essere in quanto essere che Malevič vuol far apparire; mentre infatti l'astrazione di Kandinskij è la volontà di conoscere l'oggetto nella sua essenza, la non-figurazione suprematista esprime quel nulla svelato che non è il nulla negativo del nichilismo ma il nulla positivo: per Malevič, come per Meister Eckart, il nulla è l'essere. Nello spazio suprematista gli elementi non sono più soggetti alle leggi della prospettiva, ma si manifestano liberamente. Negata l'autorità del punto di fuga unico, le forme suprematiste si lanciano contemporaneamente in più direzioni. Un tale spazio non è posto prima della materia, ma si risolve nelle forme non-oggettive in movimento.

Malevič è l'unico pittore ad aver tagliato i ponti tra un mondo esteriore e un mondo interiore, tra un realismo sensibile e un realismo soprasensibile, e sono proprio questi ponti tagliati a far apparire il ritrarsi dell'essere nelle tele suprematiste. Così il *Quadrato bianco su fondo bianco*, che chiude l'avventura pittorica suprematista, è la manifestazione dell'essere che si ritrae e insieme il trionfo della pittura; il suprematismo non ha a che fare con rappresentazioni, ma con manifestazioni, apparizioni, rivelazioni. Se «Dio non è stato detronizzato» è perché la scomparsa del visibile non indica di fatto che tutto è scomparso: sono scomparsi gli oggetti, ma non l'essere, non Dio. Fin dal 1915 Malevič aveva dipinto quadri composti di quadrilateri in equilibrio, che davano la sensazione di un'attrazione magnetica. L'elemento magnetico costituisce del resto una componente essenziale del sistema suprematista: è la forza grazie alla quale i quadrilateri non «cadono» e queste forme appaiono al tempo stesso legate e libere. In definitiva, Malevič parte dalla disgregazione di tutto il mondo visibile e si 'libera per' la ricostruzione del solo mondo per lui reale: il mondo senza-oggetto.

In un saggio del 1926, poco antecedente cioè alla ripresa della sua attività pittorica, Malevič afferma che «quando nella struttura cubista

organizzata viene a cadere una linea suprematista ha luogo un analogo sconvolgimento di questo organismo [...] è l'inizio della riorganizzazione della struttura cubista in una nuova organizzazione suprematista» [25]. Tutto ciò caratterizzerà appunto l'ultima fase della sua pittura, nella quale il vuoto suprematista sarà abitato da figure 'sfigurate' che, come icone, mostreranno quel nulla che è l'essere stesso della pittura.

Come giustamente ha messo in evidenza Marcadé, il periodo post-suprematista di Malevič, caratterizzato dalla nuova figurazione ripresa dopo il 1927, non corrisponde a un ritorno «reazionario» al figurativo [26]. Il fatto è che Malevič, dopo avere abbandonato la pittura ed essersi dedicato all'insegnamento, ha avvertito il bisogno di ritornare al pennello e ha così reinterpretato l'impressionismo e il cubo-futurismo dei suoi inizi, riportando spesso nelle nuove tele delle date antiche o comunque precedenti. Da questo punto di vista Marcadé concorda con Charlotte Douglas che nel 1978 aveva sottolineato l'abitudine di Malevič a datare opere dipinte alla fine degli anni Venti in sincronia con la cultura pittorica della quale erano espressione e non in base alla loro data di esecuzione. Secondo Marcadé [27] Malevič ha ricostruito un itinerario creativo sulla base di un ordine logico anziché cronologico, partendo cioè dall'impressionismo per approdare al suprematismo. Tutta una serie di opere riprende i motivi cubo-futuristi antichi, per inserirli in una struttura che tenga conto delle acquisizioni del suprematismo. Non a caso la struttura è costruita a partire da bande colorate per il fondo e da superfici semplificate per i corpi dei personaggi.

In questo modo il suprematismo finisce per congiungere l'immagine del mondo e quella dell'uomo in un unico ritmo. Il ritorno di Malevič alla figura, dopo il 1927, è di fatto una sintesi nella quale il senza-oggetto è attraversato da uomini rappresentati in una posizione ieratica. Contro il punto di vista costruttivista, Malevič mostra che l'uomo fa tutt'uno con la natura e che proprio per questo non può vincerla. Questa nuova natura, che Malevič celebra nelle tele post-suprematiste, prende di nuovo la forma incarnata della campagna e del mondo contadino, che il pensiero costruttivista tendeva a definire reazionario e che per Malevič è invece il luogo nel quale la natura in quanto tale, in quanto luogo del senza-oggetto, può meglio venire alla luce. Dando inoltre ai personaggi l'aspetto di icone, il post-suprematismo, pur reintegrando la figura visibile, mantiene tuttavia le esigenze del mondo senza-oggetto.

Le tele di questo periodo infatti raffigurano dei contadini diritti davanti a un orizzonte di campi colorati in larghe bande. Essi sono rappresentati sempre frontalmente, ma manca qualsiasi allusione a un gesto di lavoro a differenza che nelle tele del periodo cubo-futurista.

Così questi personaggi del ciclo contadino sono diventati parti costitutive dell'universo suprematista di Malevič, di quell'universo che finora era rimasto disabitato. E, se Malevič crea la serie dei «Volti senza volto», è perché l'annuncio di una 'nuova era' è ancora oscuro: come lui stesso affermava, non disegnava volti, giacché non vedeva l'uomo del domani. Ben presto questi uomini senza volto perderanno le braccia e si presenteranno come imprigionati in una camicia di forza, riducendosi così a manichini mutilati, a testimoniare come la visione di Malevič si facesse sempre più tragica.

Il riferimento alla pittura delle icone è particolarmente evidente nel suo *Autoritratto*, la cui struttura di base è data dalla Théotokos, che fa un gesto della mano verso suo Figlio, verso la Via. In questo quadro Malevič non si è naturalmente identificato con il Figlio che mostra la Via, ma si è appropriato di tale modello metaforico: la Via, verso la quale fa segno e che non è raffigurata, non può che essere il mondo senza-oggetto al quale ha lavorato. La dimensione tragica e la grandezza di questo autoritratto derivano dunque da un simile gesto che designa l'Assenza e che costituisce il nucleo stesso del suo suprematismo [28].

[1] Cfr. J.-C. Marcadé, *K. S. Malévitch, du «Quadrilatére noir» (1913) au «Blanc sur blanc» (1917). De l'éclipse des objets à la libération de l'espace*, in J.-C. Marcadé (a cura di), *Cahier Malévitch N° 1*, L'Age d'Homme, Lausanne 1983.

[2] Ivi, p. 114.

[3] Su questo si veda E. Martineau, *Préface* de K. Malévitch, *Ecrits II. Le Miroir Suprématiste*, L'Age de l'Homme, Lausanne 1977, p. 33.

[4] K. Malévitch, *Ecrits II. Le Miroir Suprématiste*, L'Age de l'Homme, Lausanne 1977, p. 46.

[5] A. B. Nakov, *Il quadrato nero: affermazione della superficie-piano al livello di concetto strumentale*, p. 101, in K. S. Malevič (a cura di A. B. Nakov), *Scritti*, Feltrinelli, Milano 1977 (ed. or. *Ecrits*, Éditions Champ Libre, Paris 1975).

[6] K. Malévitch, *Ecrits II...*, cit., p. 60.

[7] E. Martineau, *Malévitch et l'énigme «cubiste»*, in J.-C. Marcadé (a cura di), *Malévitch 1878-1978. Actes du Colloque international*, L'Age d'Homme, Lausanne 1979.

[8] Cfr. K. Malevič, *Nuovi sistemi dell'arte*, in *Scritti*, cit., p. 256.

[9] Ivi, p. 259.

[10] *Ibidem*.

[11] Ivi, pp. 259-260.

[12] Ivi, p. 261.

[13] Cfr. ivi, p. 265.

[14] H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann 1977, p. 252.

[15] Sul tema dell'astrazione vedi E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, L'Age d'Homme, Lausanne 1977.

[16] K. Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo della pittura*, in *Scritti*, cit., p. 176.

[17] Ivi, p. 188.

[18] Ivi, p. 189.

[19] K. Malevič, *Dio non è stato detronizzato. L'arte La Chiesa La Fabbrica*, in *Scritti*, cit., p. 281.

[20] Ivi, p. 283.
[21] Cfr. ivi, p. 288.
[22] Cfr. ivi, p. 296.
[23] Ivi, p. 301.
[24] Cfr. J.-C. Marcadé, *Préface* a K. Malévitch, *Écrits I. De Cézanne au suprématisme*, L'Age d'Homme, Lausanne 1974, pp. 7-32.
[25] K. Malevič, *Introduzione alla teoria dell'elemento aggiunto in pittura*, in *Scritti*, cit., p. 318.
[26] Cfr. J.-C. Marcadé (a cura di), *Malévitch*, Casterman, 1990, in part. pp. 230-267.
[27] Cfr. ivi.
[28] Cfr. ivi.

Mondrian: la composizione della totalità

È tra il 1910 e il 1913 che alcuni pittori hanno cominciato a creare opere astratte, ossia quadri che non presentano alcun riferimento a una realtà concreta. La conseguenza è stata una rottura radicale con i modelli naturali. La pittura astratta o non-figurativa è caratterizzata infatti dall'abbandono di quello che fino ad allora era stato considerato come il compito fondamentale della pittura stessa: la rappresentazione della realtà, e si propone così come un modo diverso di guardare le cose, che dà luogo a un'arte 'assoluta', liberata dall'oggetto. Non a caso, se Kandinskij parla della presenza dello «Spirituale nell'arte e nella pittura in particolare», Klee afferma che «l'arte non raffigura il visibile, ma rende visibile», e se Malevič ha visto nel *Quadrato nero* non un quadrato vuoto, ma l'espressione sensibile dell'«assenza dell'oggetto», Mondrian dichiara che «l'arte deve essere dimenticata» ma «la bellezza deve essere realizzata». In tutti questi casi non è tuttavia corretto parlare di una fine della pittura, quanto piuttosto della messa-in-opera di ciò che sempre si sottrae alla rappresentazione, di quello 'spirituale', di quell'invisibile che sempre la grande pittura ha mostrato, mettendo continuamente in questione il suo essere rappresentazione, e che a partire dal primo decennio del Novecento viene esplicitamente tematizzato.

Nella sua *Introduzione al Neoplasticismo in pittura* (1917) Mondrian scrive: «La vita dell'odierno uomo coltivato si sta allontanando sempre più dal naturale: diventa sempre più *astratta*. Là dove il naturale (esteriore) diventa sempre più 'automatico', vediamo che l'interesse vitale si concentra sempre più sull'interiorità. La vita dell'*uomo veramente moderno* non è rivolta all'elemento materiale in quanto tale, né è in prevalenza una vita del sentimento, ma appare piuttosto come una vita più autonoma dello spirito umano, il quale sta diventando più cosciente di sé. L'uomo moderno – pur essendo un'unità di corpo, anima e spirito – presenta una coscienza muta: ogni espressione di vita assume un aspetto diverso, e precisamente un aspetto più *determinatamente astratto*. Ciò avviene anche nell'arte: essa sta esprimendosi come prodotto di una nuova dualità nell'uomo: come prodotto di un'esteriorità coltivata e di un'interiorità approfondita e

consapevole; quale pura espressione plastica dello *spirito* umano essa si esprime attraverso un aspetto plastico puro, un aspetto astratto» [1].

L'astrazione ha in Mondrian il significato di sottoporre le apparenze del mondo fenomenico a un procedimento di riduzione, per ricondurre l'infinita varietà e accidentalità del reale a pochi e costanti elementi di base, ossia a delle invarianti, rappresentate dalla linea retta, orizzontale e verticale, da colori primari, rosso, giallo e blu, e dal non-colore, bianco, nero e grigio. Il quadro viene costruito a partire da questi elementi di base per successive articolazioni oppositive e non a partire da forme geometriche. Il piano rettangolare infatti, non che essere primario, è piuttosto il risultato della pluralità delle linee rette in opposizione ortogonale. È il ritmo di tali opposizioni che costringe la composizione a rimettersi sempre in questione e indica la possibilità di un superamento dell'arte verso la vita. Mondrian individua nell'opposizione ortogonale – orizzontale e verticale – una dualità: il primo dei due termini incarna l'elemento naturale, l'altro quello spirituale, e l'unità è esattamente l'equilibrio all'interno di questa dualità [2]. Il neoplasticismo – che costituisce la conquista pittorica del Mondrian più maturo – implica l'annullamento della forma chiusa, ovvero di una sintesi che superi la differenza e riconosca nella forma, in quanto composizione, «la dualità delle linee rette in un rapporto ortogonale fra loro» [3].

Secondo Mondrian il neoplasticismo deve «esprimersi nell'astrattezza di forme e colore, nella linea retta e nel colore primario determinato» [4] ed è proprio per mezzo di questi elementi astratti che può essere «creata plasticamente» anche quell'unità che «non è direttamente visibile nella realtà apparente» [5]. Tale unità dunque può essere determinata soltanto astrattamente attraverso il «ritmo» della composizione, ossia della forma, e implica la liberazione dell'arte da ogni finalità rappresentativa. Così attraverso l'astrazione, e quindi l'esclusione dell'«individuale», il neoplasticismo esprime «l'universale, che si manifesta, velato e nascosto, nell'aspetto naturale delle cose» [6]. Per questo Mondrian afferma che soltanto con il neoplasticismo «in arte è possibile che l'universale abbia un'apparenza visibile, la quale però non lo lega all'individuale» [7].

Ma, si domanda Mondrian, il neoplasticismo, una volta che si sia liberato di ogni finalità rappresentativa, è ancora pittura, oppure si risolve in un vuoto decorativismo? La risposta è che esso, proprio perché è riuscito a utilizzare «*l'espressione dei rapporti attraverso la linea e il colore*, è non solo pittura, bensì *vera pittura*, una pittura che non ha fatto ricorso alla forma limitata» [8]. Del resto «ogni artista vero è sempre stato colpito inconsciamente dalla bellezza della linea e del colore e dai rapporti di questi di per se stessi e non per ciò che potrebbero rappresentare» [9]. Liberandosi dalla forma limitata e dalla

rappresentazione particolare il neoplasticismo, può così rappresentare «l'espressione universale della vita che è al di sopra del tragico» [10]. Non a caso il ritmo libero della neoplastica è l'espressione del ritmo della vita [11]: esso è dato dall'unità-dualità di universale e individuale, ovvero di invariante e variabile, e tale rapporto non può essere prefissato da alcuna forma limitata [12].

Se la neoplastica si basa esclusivamente su valori plastici che si esprimono nel ritmo libero, vale a dire non limitato da alcuna forma, dei rapporti di linee e di colore, essa deve al cubismo la possibilità di questo suo affrancamento da finalità rappresentative [13]. Secondo Mondrian infatti è grazie alla creazione di un ritmo libero che la neoplastica rappresenta lo sviluppo non solo del cubismo ma di ogni pittura [14]. È proprio perché all'interno della composizione neoplastica i rapporti di linee e colori si mostrano in un equilibrio dinamico, ossia in un ritmo libero, che il neoplasticismo sfugge al pericolo di risolversi nel puro decorativismo e nel geometrismo; in esso infatti i piani rettangolari si dissolvono nel ritmo delle linee rette in opposizione ortogonale fra loro [15]. È questo un punto che Mondrian ribadisce: «È un grave errore credere che la neoplastica costruisca i piani rettangolari l'uno accanto all'altro, come sassi. Il piano rettangolare deve essere considerato piuttosto come risultante della pluralità della linea retta in opposizione ortogonale» [16].

Per Mondrian dunque la neoplastica non si risolve nella ricerca dell'invariante costituita dal rapporto ortogonale, poiché al contrario essa «cerca di esprimere l'invariante e il variabile nello stesso tempo e in equivalenza» [17]. Se il compito del neoplasticismo è quello di distruggere l'equilibrio statico per instaurare un equilibrio dinamico, la conseguenza di tale compito è «la *distruzione* della forma particolare e la *costruzione* di un ritmo di relazioni scambievoli di forme reciproche di linee libere» [18]. Secondo Mondrian l'arte non figurativa corre sempre il rischio di capovolgersi in arte figurativa se si introducono nell'opera una o più forme particolari; è questo il motivo per il quale «l'arte non figurativa viene creata stabilendo un *ritmo dinamico di relazioni reciproche determinate che escluda la formazione di qualsiasi forma particolare*» [19].

Il ritmo, che sta alla base dell'arte neoplastica, costituisce l'espressione stessa della vita: «Meravigliosamente determinato e ricco di vitalità, esso [il ritmo] si esprime nella musica e nelle danze del vero jazz, dello swing e del boogie-woogie. In conseguenza dell'accentuazione del ritmo e della riduzione delle forme e colori naturali, nell'arte plastica il soggetto perde importanza» [20]. Tutta la forza del neoplasticismo consiste infatti nel creare «l'azione mediante la tensione delle forme, delle linee e l'intensità dei colori» [21]. Tutto ciò implica l'esclusione dei caratteri particolari del soggetto e dell'oggetto giacché que-

sti «velano l'espressione pura della forma, del colore e della relazione» [22].

Per Mondrian ogni vero artista è stato sempre mosso dalla bellezza della linea, del colore e dalle loro relazioni in quanto tali e non per ciò che esse possono rappresentare. Questo spiega il fatto che progressivamente, nel corso dei secoli, la pittura sia giunta «alla totale abolizione della forma limitante e della rappresentazione particolare» [23]. L'arte è stata così liberata da tutto ciò che le impediva di essere veramente «plastica». La via verso la creazione di una tale arte plastica, nella quale per Mondrian si esprime il «ritmo liberato» [24], è stata preparata da vari movimenti artistici, quali il cubismo, il futurismo e il dadaismo; in questo modo essa ha potuto raggiungere la vittoria sull'espressione individuale e insieme la rivelazione dell'aspetto universale della vita [25]. Tuttavia Mondrian è consapevole del fatto che una totale liberazione dal sentimento tragico non è mai possibile. Così, se l'aspirazione verso l'equilibrio e quella verso lo squilibrio si oppongono costantemente l'un l'altra, allora l'equilibrio sarà sempre assai relativo. L'unità infatti è sempre anche dualità: è unità-dualità, unità duale, che fa di un tale equilibrio instabile un vero e proprio ritmo.

È lo stesso Mondrian a descrivere l'evoluzione della sua pittura in un saggio autobiografico, *Verso la visione vera della realtà*: i suoi primi quadri, di genere naturalistico, erano sempre dipinti – come egli stesso afferma – non con uno spirito romantico, bensì realista; in particolare egli amava dipingere un solo fiore per volta, per poterne meglio esprimere la struttura plastica. Negli anni successivi la sua pittura si allontanò sempre più dagli aspetti naturali della realtà e il primo elemento a risentire del mutamento intervenuto nella sua opera fu il colore: il colore naturale è sostituito dal colore puro. Profondamente convinto del fatto che i colori della natura non potessero essere riprodotti sulla tela, Mondrian si propose il compito di trovare una nuova via per esprimere la bellezza naturale. Più che nell'opera di Kandinskij fu nel cubismo che intravide il primo movimento pittorico capace di orientarsi in questa direzione; ma il limite del cubismo – così come apparve agli occhi di Mondrian – fu quello di non aver sviluppato l'astrazione in direzione del suo fine ultimo, che è l'espressione di una realtà pura. Questa realtà infatti poteva essere raggiunta, a giudizio di Mondrian, soltanto attraverso la «plastica pura», che non è condizionata dal sentimento e dal pensiero soggettivo: sono infatti le particolarità della forma e il colore naturale che, evocando sentimenti soggettivi, oscurano la «pura realtà». Il fatto è, secondo Mondrian, che se l'aspetto delle forme naturali muta, tuttavia la realtà rimane invariata; per questo, al fine di creare plasticamente

una realtà pura, è necessario ridurre le forme naturali agli elementi costanti della forma, e i colori naturali ai colori primari. Si trattava pertanto di creare nel quadro una struttura dinamica per mezzo di contrasti e opposizioni tra i mezzi espressivi. A questo proposito Mondrian riconosce nella forma dell'angolo retto l'unico rapporto costante che può essere messo in movimento, ossia può essere reso vivo, attraverso le proporzioni della dimensione.

In questo modo Mondrian si convinse che si poteva progressivamente ridurre lo spazio del soggetto «fino ad abolire completamente il dominio della soggettività» [26]. Tutto ciò si tradusse sul piano pittorico nel rifiuto e nella soppressione di tutte le linee curve; in tal modo le sue composizioni risultarono costituite soltanto di linee verticali e orizzontali, che formavano croci ciascuna separata dall'altra: «Osservando il mare, il cielo e le stelle, cercai di indicarne la funzione plastica attraverso la molteplicità di linee orizzontali e verticali che si incrociavano» [27]. Gli elementi che dominano e ricorrono in queste tele di Mondrian sono dunque i segni del 'più' e del 'meno'. È esattamente in questo modo che Mondrian rende la vista del mare e delle dune, con il risultato di ridurre l'universo a un piano: una volta soppressa la prospettiva illusionista infatti, il quadro si presenta come una superficie bidimensionale, nella quale ciò che conta è l'espressione plastica delle relazioni, non la rappresentazione delle cose.

Le linee verticali e orizzontali sono la manifestazione di due forze opposte che dominano ogni cosa e tale opposizione costituisce la 'vita'. Scrive a questo proposito Mondrian: «riconobbi che l'equilibrio di ogni aspetto particolare della natura si fonda sull'equivalenza dei suoi opposti. Sentii che il tragico è creato da una non equivalenza. Vidi il tragico in un ampio orizzonte» [28]. Era così raggiunta la consapevolezza che la realtà è forma e spazio. Per creare l'unità, l'arte deve guardare non all'aspetto della natura, ma a ciò che la natura realmente è, ed essa è unità soltanto se si presenta sotto forma di opposizione. Raggiunta la consapevolezza che la natura è forma e spazio, tutta la sua opera si volgerà alla creazione dell'equivalenza di questi due fattori.

Nelle prime opere di Mondrian lo spazio era ancora uno sfondo e le forme, ossia le linee orizzontali e verticali, davano luogo a rettangoli, che apparivano come figure staccate contro uno sfondo e il cui colore era ancora impuro. Per raggiungere l'unità che allora mancava, Mondrian decise di neutralizzare quei rettangoli, che non facevano che sovrapporsi, attraverso la composizione. Così per abolire il manifestarsi di piani che avessero forma di rettangoli, vennero accentuate le linee limitanti, incrociandole l'una sull'altra. Apparve infine chiaro a Mondrian che «*l'abolizione di tutte le forme particolari* è l'unico modo per conseguire questo risultato» [29]. In questo stesso pe-

riodo e più precisamente nel 1915, anno a cui risale il fortunato incontro con Theo van Doesburg, Mondrian collabora alla fondazione della rivista "De Stijl" e all'attività del gruppo degli artisti che gravitavano attorno a essa e la cui esperienza pittorica costituirà il «neoplasticismo». Quest'ultimo è considerato da Mondrian come «il logico sviluppo di ogni arte, antica e moderna» [30]. In particolare l'arte plastica «dischiude ciò che la scienza ha già scoperto: che il tempo e la soggettività della visione velano la realtà vera» [31]. In definitiva: «Possiamo sfuggire all'oppressione del tragico – scrive Mondrian – attraverso una chiara visione della realtà vera, la quale esiste ma è velata. Se noi non possiamo liberare noi stessi, possiamo però liberare la nostra visione. [...] È compito dell'arte esprimere una visione chiara della realtà» [32].

Nel *Dialogo sul neoplasticismo* (1919) Mondrian, dopo avere affermato che il fine della propria pittura è di «rappresentare plasticamente un *rapporto* mediante la contrapposizione di linee e colore», riferendosi alle sue opere precedenti, confida al suo interlocutore: «Mi esprimevo plasticamente *per mezzo* della natura. Se lei esamina la mia opera con attenzione e in sequenza potrà rilevarvi un graduale abbandono degli aspetti naturali delle cose e un progressivo emergere dell'espressione plastica dei rapporti» [33]. Si tratta allora di abbandonare l'«apparenza capricciosa del naturale», per lasciare parlare «*di per se stessi* linea e colore», dal momento che è proprio il loro rapporto che la pittura deve esprimere [34]. La pittura è dunque «*composizione, colore e linea* e non [...] *rappresentazione*» [35] e deve abbandonare il concreto-visibile, «il *particolare*, che ci distrae da ciò che è fondamentale»: resta solo l'universale e questo equivale a dire che «la rappresentazione plastica degli oggetti lascia il posto alla pura espressione plastica dei rapporti» [36].

In definitiva, per il neoplasticismo la realtà è «un'*unità*: tutti i suoi aspetti mostrano un *unico* elemento, l'*immutabile*. Proprio questo immutabile noi cerchiamo di esprimere plasticamente nel modo più puro possibile» [37]. Per Mondrian dunque l'astratto va inteso come creazione pura, a condizione però che un tale astratto sia costituito di opposizioni fondamentali: il 'più' e il 'meno', l'orizzontale e la verticale senza che nessuna sintesi possa e osi risolvere e dissolvere tali opposizioni.

In linea con le sue riflessioni su come in natura l'aspetto delle cose cambi, mentre la realtà resta costante, Mondrian assegna alla pittura il compito di cercare l'indipendenza da tutto ciò che è particolare, per diventare espressione dell'universale. A suo giudizio tuttavia tale scopo non può essere raggiunto idealizzando le apparenze naturali, dal momento che la manifestazione dell'universale deve essere

non-oggettiva, deve essere cioè una rappresentazione di elementi plastici puramente formali e privi di qualsiasi riferimento agli oggetti visibili; così per Mondrian il fine dell'astrazione è quello di esprimere la «realtà pura». Quest'ultima infatti può essere raggiunta soltanto attraverso l'espressione 'puramente plastica', non condizionata – come già sottolineato – da sentimenti o sensazioni soggettive. Per questo, se nella prospettiva di Mondrian tale espressione deve mantenersi indipendente dalle forme e dai colori naturali, ciò è dovuto proprio al fatto che questi ultimi evocano stati d'animo soggettivi che oscurano la realtà pura. Si tratterà allora di ricondurre le forme naturali agli elementi invariabili e i colori naturali ai colori primari, giacché solo eliminando ogni particolarità si può esprimere la struttura costante della realtà pura.

L'impulso maggiore alla svolta artistica di Mondrian in direzione del neoplasticismo va rintracciato nel cubismo di Picasso e Braque, che ha concepito e reso possibile il frazionamento dell'immagine in una composizione di linee, piani e colori. In particolare l'arte non oggettiva di Mondrian trasforma completamente il soggetto della rappresentazione poiché, se la realtà essenziale non appare visibilmente, la sua rappresentazione non può somigliare alle impressioni superficiali che giungono all'occhio: la verità si identifica con la struttura e non con l'apparenza. Così Mondrian sostituisce quelle che definisce le rappresentazioni «tragiche» e particolari dell'apparenza naturale con modelli dei rapporti astratti manifestati nelle composizioni di linee e colori: si tratta, in definitiva, di ridurre il particolare al modello ideale, liberando la pittura dalla presenza di immagini naturali visibili. Non a caso dalla fine degli anni Dieci fino alla sua morte (1944), Mondrian ha sempre rifiutato di impegnarsi in qualsiasi forma di rappresentazione che non fosse generata da quelle che egli considerava le componenti oggettive del disegno ad angoli retti.

Ai quadrati e ai rettangoli di Malevic, Mondrian oppone le linee che limitano le forme geometriche, come nella *Composizione con linee* del 1917. Alle linee si aggiungeranno successivamente anche i colori puri: il blu, il rosso, il giallo, ma non il verde, giacché questo comporta per Mondrian un riferimento troppo forte alla natura. Progressivamente nelle sue opere la superficie del quadro si appropria dell'intero spazio e si risolve nella relazione tra linea e colore; in essa non c'è alcun elemento evocativo-emozionale, ma tutto è soltanto strutturale. Non a caso proprio il riconoscimento della superficie del quadro come unità fondamentale e irriducibile dell'arte pittorica diventa il punto di partenza logico dell'opera di Mondrian. Se l'astrazione è il fine da raggiungere, allora è necessario disincarnare l'universale dalle opposizioni figura-sfondo e forma-significato, poiché sono proprio tali opposizioni che fanno cadere l'universale nel partico-

lare o nel 'tragico'. Sarà esattamente la reciproca neutralizzazione della verticalità e dell'orizzontalità a realizzare il superamento dell'opposizione tra figura e sfondo: l'unica opposizione produttiva è e rimarrà infatti quella dell'orizzontale e della verticale. È da questa opposizione del resto che nasce il neoplasticismo, nel quale si esprime la consapevolezza che tutto ciò che non è determinato dal proprio contrario è «vago», «individuale», «tragico». La pittura viene così ridotta a un insieme di elementi atomici 'universali': piani di colore primario che si oppongono a piani di non-colore, grigio, nero, bianco; linee verticali che si oppongono a linee orizzontali. Dal 1920 al 1932 tali elementi sono indefinitamente combinati da Mondrian in totalità indipendenti, considerate come la matrice di un universo dal quale il movimento è del tutto bandito. Nei primi anni Trenta si assiste a una radicale evoluzione: le linee, fino ad allora considerate d'importanza secondaria rispetto ai piani, poiché concepite con l'unica funzione di determinare questi ultimi, diventano ora la parte più attiva della composizione, in grado di annullare la staticità rettangolare dei piani stessi.

Il compito che Mondrian assegna al neoplasticismo è duplice: eliminare il 'centro' e la gerarchia che esso implica e nello stesso tempo impedire allo sguardo di vagare centrifugamente fuori del quadro. Questo doppio obiettivo viene esemplarmente realizzato nella *Composizione con giallo, rosso, nero, blu e grigio* (1920): Mondrian marca i bordi del quadrato bianco centrale in modo che non possa essere interpretato come uno sfondo e utilizza i piani di colore periferici per decentrarlo visivamente, impedendo inoltre alle linee di estendersi fino alla cornice. Egli insiste sempre sul fatto che, essendo «astratto», e non «astratto dalla realtà», il neoplasticismo è realismo; l'arte astratta infatti è concreta proprio grazie ai suoi mezzi d'espressione determinati. Per questo la nozione di arte astratta è equivoca, come quella di arte «non figurativa», dal momento che comunque le forme astratte sono figure così come lo sono le forme naturalistiche [38]. Il fatto è che per Mondrian ogni arte è più o meno realistica; inoltre, se un'opera d'arte è tale solo in quanto «definisce la vita nel suo aspetto immutabile: come pura vitalità», è proprio la distruzione della forma limitante a essere necessaria per esprimere tale vitalità» [39].

Una volta teorizzato il neoplasticismo, Mondrian evita i quadrati e la cruciformità attraverso l'equilibrio delle due linee rette, l'orizzontale e la verticale, nella convinzione che è lo squilibrio a generare il 'tragico', ossia il particolare naturalistico. Così ogni elemento deve essere trasformato nel suo opposto, in modo che la quiete non sia mai definitiva, ma venga sempre percepita come una tensione verso l'assoluto. È in quest'ottica che va visto l'annullamento del rapporto figura-sfondo, dal momento che quest'ultimo, anche come sfondo

bianco, come spazio vuoto, resterebbe sempre evocativo. La pittura per Mondrian non deve invece evocare nulla, non deve rimandare al di là del quadro stesso. È piuttosto la composizione, in quanto composizione di linee e colori, che deve costituire il quadro come totalità, poiché è soltanto questa totalità che può far emergere, di contro al tragico del particolare, la quiete dell'universale e dell'assoluto. Ma è proprio a questo punto che Mondrian si scontra con un'insuperabile difficoltà, difficoltà che rende ragione dello sviluppo stesso della sua pittura: se è soltanto attraverso la forma, ossia la composizione, che l'opera pittorica si rende autonoma da ogni rimando ad altro e si neutralizza la tragicità del particolare, è anche vero però che tale composizione non è mai assoluta, dal momento che non può essere essa stessa oggettiva, ma è sempre particolare appunto, e per ciò stesso 'tragica', in quanto necessariamente soggettiva. In definitiva: l'elemento arbitrario della composizione non è mai eliminabile.

È quanto Mondrian esprime a più riprese: poiché la composizione «esprime il soggettivo, l'individuale attraverso il *ritmo*» [40], nel neoplasticismo «proprio la composizione richiede un'attenzione assoluta» [41]; così, se l'unione dell'universale con l'individuale genera il 'tragico', anche il neoplasticismo è destinato «a esprimere ancora *in qualche misura* il tragico» [42]. Neppure la composizione neoplastica può dunque prescindere da una decisione soggettiva: è questo «un pericolo che costituisce un rischio per ogni espressione plastica ma che non si rivela mai in modo così chiaro come nella neoplastica» [43]. Questo spiega il fatto che «il problema principale dell'arte plastica non è quello di evitare la rappresentazione di oggetti, bensì di essere la più oggettiva possibile. [...] Una visione oggettiva – nella misura del possibile – è la principale esigenza di ogni arte plastica» [44].

Tuttavia Mondrian non rinuncia alla composizione, alla forma, e dalla svolta neoplastica (1920) in poi, fino alla morte, non farà che tentare di distruggere la composizione, ma *dal suo stesso interno*. Non a caso i dipinti neoplastici si dispongono in 'serie', come variazioni su uno schema compositivo e tali variazioni sono di fatto di numero infinito. Quando Mondrian sogna una futura dissoluzione della pittura, prima nell'architettura e poi nell'ambiente, esplicita una contraddizione che caratterizza tutta l'arte del Novecento, e in particolare le utopie nate dalle avanguardie nel periodo tra le due guerre: la concezione dell'arte come fine e quella dell'arte come mezzo. Di fatto in Mondrian la contraddizione è solo apparente, dal momento che proprio nell'assolutezza della composizione si può leggere, come in filigrana, la futura 'composizione' di un mondo liberato da ogni elemento tragico.

Lo sguardo di Mondrian è sempre volto a cogliere nel particola-

re l'universale, nel mutevole il permanente: al di là della superficie delle cose Mondrian cerca quell'astratto che è costituito dall'equivalenza degli opposti; così egli procede dall'oggetto verso lo spazio, dal sensibile all'astratto e tale spazio si presenta, dopo la scomparsa dell'oggetto, al limite del visibile. In questo modo l'opera rende presente nelle sue strutture ciò che nel visibile resta sempre assente. L'autonomia dell'opera, sempre affermata da Mondrian, implica la sua differenza dalla vita, dominata dalla disarmonia e dal tragico. È attraverso la composizione che l'assenza prende forma e che la vita è lasciata 'fuori'. E tuttavia lo sviluppo dell'opera di Mondrian se da un parte è la testimonianza di una lotta per dare forma alla vita, rimuovendone così l'elemento tragico, dall'altra è la testimonianza di una lotta con la stessa composizione, con la forma, con quell'elemento tragico da essa indissociabile. Il fatto è che Mondrian affermando l'autonomia dell'arte, non intende con ciò opporre l'arte alla vita, ma piuttosto mettere in opera la relazione necessaria tra arte e vita: soltanto un'arte totalmente pura potrà infatti anticipare una vita liberata dal caos e dall'elemento tragico. Così in Mondrian troviamo sia l'affermazione dell'autonomia dell'arte, sia quella di un suo necessario superamento. È sulla base di questa opposizione fondamentale tra l'arte e ciò che sta al di là dell'arte che Mondrian può affermare che la neoplastica non vuole esprimere «l'invariante», il «permanente assoluto», ma «l'invariante e il variabile nello stesso tempo e in equivalenza» [45].

Più in generale si può dire che l'autonomia da ogni contenuto che caratterizza la pittura di Mondrian è data dal fatto che in essa il segno non rimanda ad altro; l'esclusione della stessa denotatività linguistica la rende libera da ogni allusività. In questa pittura, che si ritrae da ogni rappresentazione figurativa, è assente sia la rappresentazione di idee iperuranie sia la rappresentazione dell'assoluto. L'ortogonalità delle linee non rimanda all'altro, all'assoluto, ma è essa stessa questo altro, questo assoluto. Da questo punto di vista i quadri di Mondrian possono essere considerati come tautologie, nel senso in cui il termine viene usato dal Wittgenstein del *Tractatus*. Se infatti Wittgenstein riconosce nelle tautologie ciò che tutte le proposizioni hanno in comune e che ogni proposizione mostra [46], dal canto suo Mondrian considera la pittura neoplastica come l'esplicitazione di quanto era rimasto sempre implicito nella pittura tradizionale, ossia il suo rimandare a se stessa, rispetto alla sua funzione rappresentativa. Nei quadri di Mondrian le linee e il colore non sono mai rappresentativi, non illudono e non fingono qualche altra cosa. Non c'è alcuna prospettiva, alcuna tridimensionalità. C'è invece in essi un equilibrio sempre da rimettere in questione tra due elementi non conciliabili tra loro e non deducibili l'uno dall'altro. È proprio dal rifiuto della loro

sintesi che dipende lo stesso rifiuto da parte di Mondrian nei confronti della diagonale [47]. Le costruzioni di Mondrian non dipendono da una legge dalla quale sarebbero garantite e derivabili, ma sono costituite di elementi che si connettono secondo un ordine il quale tuttavia non è mai deducibile da una legge universale. Per questo nei suoi quadri la composizione implica sempre un elemento di arbitrarietà ed è tale arbitrarietà a rendere impossibile che i vari elementi vengano definitivamente 'inquadrati'. Questo spiega il fatto che la costruzione in Mondrian non chiude mai, ma si risolve in sequenze che restano sempre libere e per ciò stesso sono infinite. L'immediata conseguenza di ciò è che la successione degli elementi non si presenta mai come uno sviluppo: essi si danno infatti in modo simultaneo, senza però unirsi secondo una logica interna.

Il risultato è una simmetria, un equilibrio che non è mai uno stato di quiete. La simmetria si risolve infatti nel ritmo. E, se l'assenza di ogni prospettiva e di ogni tridimensionalità è dovuta al fatto che questi quadri sono generati dall'intersecarsi della linea verticale con quella orizzontale, tuttavia tale intersecarsi, che pure si presenta come una costruzione finita, non è mai finito, mai chiuso: è un *continuum* senza centro, che si traduce in ritmo, in movimento, come dimostrano in particolare le ultime composizioni di Mondrian. A partire dal 1932 Mondrian appare quanto mai deciso a distruggere tutto ciò che ha elaborato fin dal 1920. In precedenza aveva cominciato col distruggere l'identità del piano per mezzo della linea che bipartiva la superficie, e poi l'identità della linea attraverso la sua ripetizione; ora egli inizia a disgregare la stessa identità della superficie del dipinto attraverso l'effetto della sovrapposizione. Il solo principio fondamentale al quale non è disposto a rinunciare è quello della bidimensionalità: se soltanto la pittura può definirsi astratta, è perché è bidimensionale e ciò le permette di essere completamente diversa.

Nelle ultime opere realizzate a New York, Mondrian intende distruggere la superficie stessa, privarla della propria identità geometrica; egli cercherà infatti di abolire la linea stessa per mezzo di opposizioni reciproche. Per raggiungere questo scopo era necessario però accettare quella ripetizione la cui esclusione aveva costituito il punto di partenza del neoplasticismo. Il risultato sarà appunto la distruzione di quell'entità che è la superficie del piano. Così, come si può chiaramente osservare nell'incompiuto *Victory Boogie Woogie*, il quadro si risolve in un intreccio di spessori di strisce colorate che dà luogo a una sottile profondità. In esso non troviamo più una superficie definita geometricamente come un piano continuo; quello che l'opera presenta è invece la liberazione del colore e del ritmo, e ciò si traduce nella liberazione dalla stessa composizione, ossia dalla necessità della forma.

A questo punto la pittura di Mondrian ha raggiunto un'autonomia veramente assoluta, liberandosi dell'ultimo elemento tragico: la necessità di 'decidersi' per una o un'altra forma. L'ultimo gesto di Mondrian è paradossalmente la rinuncia a ogni gesto possibile. Pertanto quell'opera non poteva che restare 'incompiuta'. Dunque ancora un paradosso: una pittura, quale quella di Mondrian, da sempre volta alla compiutezza, doveva trovare il suo punto finale nell'incompiutezza, la ricerca della forma nella distruzione della forma, e lo sforzo di rimuovere dall'opera d'arte ogni elemento tragico – vale a dire la vita – doveva risolversi con il trionfo della vita stessa [48].

[1] P. Mondrian, *Il neoplasticismo in pittura*, in Id., *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 29-30 (ed. or. *Writings of Piet Mondrian*, The Viking Press, New York).
[2] Ivi, p. 63.
[3] P. Mondrian, *L'arte astratta pura*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 247.
[4] P. Mondrian, *Il neoplasticismo in pittura*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 30.
[5] Ivi, p. 31.
[6] Ivi, p. 39.
[7] Ivi, p. 48.
[8] P. Mondrian, *L'arte realistica e l'arte superrealistica*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 253.
[9] *Ibidem*.
[10] Ivi, p. 254.
[11] Cfr. ivi, p. 257.
[12] Cfr. ivi, p. 258.
[13] Cfr. P. Mondrian, *Il cubismo e la neoplastica*, in *Tutti gli scritti*, cit., pp. 266-268.
[14] Cfr. ivi, p. 270.
[15] Cfr. *ibidem*.
[16] P. Mondrian, *L'arte realistica e l'arte superrealistica*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 258.
[17] P. Mondrian, *Il cubismo e la neoplastica*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 271.
[18] P. Mondrian, *Arte plastica e arte plastica pura*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 352.
[19] Ivi, p. 353.
[20] P. Mondrian, *Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita*, in *Tutti gli scritti*, cit. p. 372.
[21] *Ibidem*.
[22] P. Mondrian, *L'arte astratta*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 375.
[23] P. Mondrian, *L'arte plastica pura*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 383.
[24] Ivi, p. 384.
[25] Cfr. ivi, p. 383.
[26] P. Mondrian, *Verso la visione vera della realtà*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 378.
[27] *Ibidem*.
[28] Ivi, p. 379.
[29] *Ibidem*.
[30] Ivi, p. 381.
[31] *Ibidem*.
[32] Ivi, p. 382.
[33] P. Mondrian, *Dialogo sul neoplasticismo*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 77.
[34] Cfr. *ibidem*.
[35] Ivi, p. 79.
[36] Ivi, p. 80.
[37] Ivi, p. 81.
[38] P. Mondrian, *Un nuovo realismo*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 387.
[39] Cfr. ivi, p. 393.

[40] P. Mondrian, *Il neoplasticismo in pittura*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 44.
[41] Ivi, p. 45.
[42] Ivi, p. 58.
[43] P. Mondrian, *L'arte realistica e l'arte superrealistica*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 262.
[44] P. Mondrian, *L'arte astratta*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 376.
[45] P. Mondrian, *Il cubismo e la neoplastica*, in *Tutti gli scritti*, cit., p. 271.
[46] Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus...*, cit., 5.142.
[47] Cfr. M. Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, in part. pp. 239-259.
[48] Sul problema del rapporto tra arte e vita in Mondrian, vedi F. Menna, *Prefazione* a P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 7-22.

Klee: la genesi delle forme come 'preistoria del visibile'

Quella di Klee è una pittura che si muove tra ciò che è costruito e ciò che è naturale, tra ciò che è manifesto e ciò che è nascosto. Essa non si propone come rappresentazione naturalistica del mondo, ma è piuttosto una pittura realista che abbraccia in un unico sguardo, dall'inorganico all'organico, ciò che è visibile e ciò che è invisibile, nella consapevolezza del fatto che tutto proviene da una radice comune. Nell'opera di Klee non è l'apparenza delle cose a prendere corpo, bensì il processo della loro formazione, dal quale traggono origine tutte le forme. La sua pittura quindi non è mai forma compiuta, poiché questa è considerata come fine e come morte, ma è sempre e piuttosto una formazione in atto.

È l'atto del formare quello che emerge in primo piano nei quadri di Klee: un atto mai compiuto fino in fondo e sempre da ricominciare. La formazione è genesi e, se la sua pittura ha per oggetto il mondo visibile, è perché di questo ricerca non ciò che si offre all'occhio ma appunto la genesi nascosta. La 'preistoria del visibile', questo è l'oggetto della pittura di Klee e tale oggetto appartiene all'opera d'arte, non alla natura. Per questo egli può affermare che «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile» [1]. Il realismo di Klee consiste proprio in questo rendere visibile ciò che è nascosto, nel mostrare anche ciò che non è visibile, espandendo l'oggetto, includendone l'essenza più interiore, rivelandone le relazioni con la terra e l'universo. La sua pittura riconduce al principio delle cose: alla terra, all'acqua, all'aria e al fuoco, lì dove la presenza del mondo è restituita nella sua non-visibilità, a quel luogo dal quale proviene la luce delle cose stesse. In questo senso quella di Klee è una pittura che 'allude' e non pretende di raffigurare.

Le sue immagini infatti non rappresentano qualcosa che rientra nell'esperienza comune, quella che organizza il visibile in uno spettacolo di oggetti identificabili. L'immagine è un 'evento' e non la rappresentazione di un modello. Ciò che in questi quadri è visibile non ricorda nulla che i nostri occhi abbiano già visto. Il visibile non che essere un insieme di cose per le quali può valere il punto di vista del vero o del falso, è invece, come si diceva, un evento che non cessa di

emergere alla vista grazie unicamente al lavoro del pittore. Di qui la consapevolezza che la pittura non è mera rappresentazione e insieme che la totalità non si esaurisce nell'ambito del visibile.

In Klee ogni elemento formale contiene sempre l''altro' da sé: qualcosa che precede quell'elemento stesso e ne costituisce la «preistoria» [2]. Questo spiega il costante alludere dei suoi segni pittorici all''altro' e all''altrove' [3]. Non a caso Klee parla di «sintesi di visione esterna e contemplazione interiore» [4], a sottolineare la necessità che il pittore avverte di connettere l'occhio e lo sguardo, vale a dire una «visione esteriore», che ci restituisce lo stato delle cose, e uno sguardo «penetrante», che ne manifesta la preistoria invisibile e, impedendo a quella visione di presentarsi come qualcosa di dato, ne fa invece un divenire, un movimento incessante. Per questo non è la 'forma', in quanto immagine definita, che interessa Klee, ma il processo di formazione, che ci rende partecipi della «creazione come genesi» [5]. È come se l'artista, contemplando la natura già formata, riuscisse con il suo occhio penetrante a «spostare il punto di vista dall'oggi all'ieri» [6]. In questo senso non c'è mai nella pittura di Klee alcun tentativo di cogliere la 'totalità'. E tuttavia è proprio immergendosi nel fluire del cosmo che la sua pittura ci fa sentire l'esigenza di una totalità, di un senso, che è presente proprio nella sua assenza.

Se è stato il cubismo a liberare Klee dalla rappresentazione naturalistica, è anche vero che egli non condivideva l'assunto cubista della impenetrabilità della superficie pittorica. Così, se i suoi segni: ideogrammi, geroglifici e disegni infantili danno spesso luogo a qualcosa di riconoscibile, è anche vero che questo carattere 'rappresentativo' non è mai fine a se stesso, ma è sempre 'allusivo'. Di qui la coesistenza nei suoi quadri di rappresentatività e astrattezza, quasi a suggerire che l'invisibile, l'al di là del quadro, si può dare soltanto nell'al di qua del quadro stesso, dal momento che è in questo che la rappresentatività si presenta sempre come la possibilità di riconoscere qualcosa che quei segni possono soltanto suggerire. In questo senso l'importanza che hanno i titoli nei quadri di Klee consiste proprio nel fatto che essi suggeriscono, più che descrivere, il tema del quadro. Ed è proprio nel rapporto fra titolo e tema che si manifesta quell'ironia che è uno dei tratti più caratteristici della pittura di Klee.

Tutta l'opera di Klee è attraversata dalla dualità irriducibile della linea e del colore. In particolare il colore è vissuto come una rivelazione: Klee vede nel colore non qualcosa di dominabile, ma qualcosa in cui si sente preso, esso è infatti l'evento stesso della luce e dunque è ciò che dà luce. La sua pittura non rende visibile un misterioso invisibile, ma offre agli occhi un visibile che è sempre 'altro' da ciò che appare. Così essa pone sotto gli occhi l'alterità di tutto ciò

che è: non cose già compiute, ma la genesi di organismi che restano sempre nell'incompiutezza. È in questo senso che la sua opera rimane 'astratta'.

Essa prende le mosse dall'idea di 'rovina', nella constatazione che un mondo è finito: quello fondato sullo spazio della rappresentazione. E, se per Klee la rovina è legata alla cultura e alla storia, soltanto nella natura, nella genesi della natura, la pittura può trovare il suo luogo di rinascita. Così quest'opera si sviluppa a partire dalla denuncia dei caratteri principali della rovina, fino ad arrivare all'esaltazione di una natura sempre in divenire, attraverso i geroglifici di una lingua immaginaria.

Già le prime opere sono il segno di una rovina, intesa come la fine di uno spazio della rappresentazione. Klee traccia la morte di un mito quando incide *Der Held mit dem Flügel* (1905), nel quale l'eroe, se ha lo sguardo volto alle rovine della storia e del presente, è esso stesso una rovina [7]. È quanto Benjamin mette in evidenza in riferimento all'*Angelus Novus*: «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta» [8].

L'opera di Klee somiglia a questo angelo: spinta dal vento della storia, essa guarda indietro e, se non trova che rovine, tuttavia il suo sguardo fissa l'origine. Non c'è tuttavia alcuna nostalgia della totalità, bensì la constatazione che ognuno di questi frammenti può e deve costituire l'origine di una visione della realtà sempre nuova e diversa. Se Klee rende visibile il fatto che ogni salvezza è divenuta impossibile, tuttavia i suoi simboli rinviano a una matrice centrale che è quella della creazione, della genesi, della ricerca dell'origine.

Nelle opere del primo periodo la natura esiste solo nella forma di un'idea perduta. Non resta della natura che la sua desolazione, come nel caso dell'albero morto in *Jungfrau im Baum* (1903). Gli esseri solitari che Klee disegna in questo periodo sono l'incarnazione dell'eroe decaduto, come decaduta è ogni idea di salvezza e di totalità. E tuttavia bisogna 'abitare' queste rovine, poiché solo in esse si può ancora trovare un senso. Così il pittore non si pone più all'esterno del mondo, ma al suo interno. Il progetto di Klee sarà infatti, a par-

tire da questo momento, quello di mostrare attraverso il reale e il visibile quell'origine, quella genesi, che costituisce la condizione stessa della visibilità e dell'apparire delle cose. In questo senso la scoperta che il mondo invisibile può essere rivelato sembra il vero oggetto dell'arte di Klee.

In essa si esprime l'esperienza della fusione tra il mondo e il quadro: il mondo diviene quadro e il quadro è il mondo. Tale esperienza ha inizio quando il pittore cessa di considerare la natura come un oggetto, per cogliere di essa la presenza luminosa che si dona, l'istante nel quale essa si rivela. Se lo spazio di Mondrian è quello della visibilità, nel senso che egli rende visibile la struttura intelligibile del mondo nel tentativo di escludere la natura nella sua variabilità, Klee invece considera il quadro come il luogo del passaggio dal visibile all'invisibile e viceversa. Che la pittura renda visibile significa per Klee che essa coglie le due dimensioni del mondo, dal momento che quella immediatamente accessibile conduce a quella nascosta.

È quanto egli stesso afferma nella *Conferenza di Jena* del 1924: «Permettetemi di ricorrere a un paragone, il paragone con l'albero. In questo mondo proteiforme, l'artista si è dato da fare e, ammettiamolo, in parte almeno ci si è – alla chetichella – raccapezzato. È così ben orientato da poter imporre un ordine alla fuga delle parvenze e delle esperienze. Quest'orientamento nelle cose della natura e della vita, questo complesso, ramificato assetto, mi sia permesso di paragonarlo alle radici di un albero. Di là affluiscono all'artista i succhi che ne penetrano la persona, l'occhio. L'artista si trova dunque nella condizione del tronco. Tormentato e commosso dalla possanza di quel fluire, egli trasmette nell'opera ciò che ha visto. E come la chioma dell'albero si dispiega visibilmente in ogni senso nello spazio e nel tempo, così avviene nell'opera. Nessuno vorrà certo pretendere che l'albero la sua chioma la formi sul modello della radice; non v'è chi non si renda conto che non può esistere esatto rapporto speculare tra il sopra e il sotto. È chiaro che funzioni diverse devono, in diversi ambiti elementari, dar luogo a cose notevolmente diverse. Ma appunto all'artista alle volte si vogliono interdire queste deviazioni dal modello, rese necessarie dai mezzi figurativi stessi, e si è spinto lo zelo fino a incolparlo di impotenza e di premeditata falsificazione. E dire che, nel luogo assegnatogli, quello del tronco, egli non fa altro che raccogliere e trasmettere ciò che viene dal profondo: né servo né padrone, egli è solo mediatore. Occupa dunque una posizione davvero modesta: non è lui la bellezza della chioma, questa è solo passata attraverso di lui» [9].

Mondrian sfugge al movimento delle cose sottomettendo questo movimento a un ordine: l'ordine intelligibile; ciò che egli ricerca, nello spazio e attraverso esso, è un principio organizzatore. Klee invece

inventa uno spazio che è rivelazione: il visibile è apparizione e il pittore deve mostrarla. Così la pittura sarà per Klee non un 'mettere ordine', come per Mondrian, ma una 'epifania', una pittura nella quale il motivo vive in connessione allo sfondo: se infatti il motivo incarna la parte nascosta di un aspetto del mondo che improvvisamente appare, lo sfondo è il luogo nel quale si assiste all'epifania di un evento inedito. Lo sfondo diventa allora la condizione di un'apparizione che emerge su un vuoto che la circonda. Così, se nel sistema di Mondrian gli oggetti non sono portatori di un senso, al contrario nella pittura di Klee si vuole restituire agli oggetti del mondo un senso perduto, anche se i suoi segni, pur rinviando sempre a qualche cosa, non si riducono mai a qualche cosa.

L'astrazione di Klee muove da un bisogno di concretezza, dal bisogno cioè di restituirci la natura nel suo divenire. Non a caso è proprio la natura nella propria genesi a costituire il vero oggetto della sua pittura. E, se le sue forme sono sempre forme formanti, è perché danno luogo a immagini non statiche ma sempre in divenire. Così questa pittura, rendendo visibile ciò che altrimenti non si potrebbe vedere, si offre all'occhio dello spettatore reclamandone lo sguardo. È come se quei segni fossero segni di un errare, frammenti di una totalità perduta.

Lo stesso occhio dello spettatore non può che vagare tra questi frammenti, perché solo in essi può riconoscere, come d'improvviso, i segni di quella totalità. Nel suo fare appello al riconoscimento, la pittura di Klee si rivolge alla memoria: è la pittura della memoria, di una memoria che, come la memoria involontaria di Proust, ci fa sentire 'di colpo' fuori del tempo e dello spazio, rendendo presente quell'eternità che solo l'opera d'arte può mostrare. Così l'arte rende visibile qualcosa che esiste soltanto grazie a essa. È quanto Klee aveva espresso con l'esempio dell'«albero»: l'opera d'arte (la chioma) non è una riproduzione del mondo (le radici), ma è una «rigenerazione della natura» [10]. In questo è da rintracciare il senso dell'astrazione di Klee: «Essere, quale pittore astratto, non significa qualcosa come astrarre dalla possibilità di istituire un paragone con gli oggetti naturali, ma consiste, indipendentemente da tale possibilità, nella liberazione di puri rapporti figurativi» [11].

Cinque anni dopo il viaggio in Tunisia, Klee dipinge *Südliche Gärten* (1919). Questi 'giardini del sud' costituiscono un'isola chiusa all'interno di un ambiente ostile: il deserto. Ritroviamo in questo quadro ancora il progetto di Klee: quello di dare vita a un mondo fuori dalla storia. Il quadro infatti, in quanto sogno e ricordo, esclude il tempo della storia: il pittore è all'interno di questo mondo, all'interno stesso del colore. In questo quadro quasi astratto non ci sono

né ideogrammi né segni: la sola presenza figurativa è data dai due alberi, che si inscrivono sullo sfondo come immagini particolarmente pregnanti della memoria. Non si tratta infatti per Klee di dipingere giardini tunisini, ma di ricostruire un paesaggio della memoria da percorrere come un labirinto, quel labirinto che nel quadro è costituito da tanti e variopinti quadrati e rettangoli.

Dopo il 1921, negli anni del suo insegnamento al Bauhaus, la città prende il posto dei giardini e diventa uno dei temi centrali dell'opera di Klee. Ma, se per i pittori tedeschi tra le due guerre la città è il luogo della storia, per Klee essa è invece il luogo che elimina sistematicamente ogni traccia della storia. Così, in *Auserwählte Stätte* (1927), la struttura spaziale e la stessa architettonica della composizione hanno un ordine musicale e appaiono come il sogno di un mondo nuovo. E se questo mondo nuovo non è abitato, è perché sfugge totalmente all'uomo e alla storia: il suo essere un «luogo d'elezione» ne fa un luogo utopico.

In Klee l'opera è simbolo, giacché tende a riunire (*symballein*) il visibile e l'invisibile: si tratta di esplorare il mondo dell'invisibile, di renderlo visibile. La pittura è dunque intesa come uno svelamento, attraverso il quale il pittore restituisce il mondo nascosto, lo rende visibile facendolo diventare quadro. Se guardiamo opere come *Der Goldfisch* (1925) o *Landschaft mit Gelben Vögeln* (1923), notiamo l'assenza di prospettiva e di una fonte luminosa, giacché sono i pesci o gli uccelli a portare in se stessi la luce. A ben vedere comunque Klee non dipinge paesaggi, ma il «momento del mondo» nel quale il paesaggio si svela. La pittura perde allora la sua dimensione descrittiva, per diventare il luogo nel quale l''essere' del paesaggio si libera. E in questo 'essere', liberato nei quadri di Klee, lo sguardo può soltanto errare attraverso percorsi labirintici senza centro. Non sono i pesci o gli uccelli a circolare in questi quadri, ma soltanto il nostro sguardo, che passa da uno all'altro, ritrovandovi sempre lo stesso pesce o lo stesso uccello.

Come afferma lo stesso Klee, il pittore non deve fermarsi all'apparenza delle cose, ma deve svelare la loro struttura invisibile [12]. Così in *Attrappen* (1927) compaiono tre frutti immaginari che, se all'apparenza esteriore si mostrano identici, una volta aperti presentano invece una struttura radicalmente differente. Ancora una volta è la struttura nascosta dell'oggetto che illumina un mondo. Per questo Klee afferma che «i quadri ci guardano». La sua opera si è liberata così da ogni rapporto con il mondo ed è proprio perché è chiusa in se stessa che può rendere visibile l'invisibile come tale.

In ogni quadro di Klee c'è uno svelamento: il mondo si fa trasparente e non resta che la sua essenza visibile. Così, sia in *Gebirge im Winter* (1925) che in *Vor dem Schnee* (1929) vediamo un albero

che è l'epifania di una presenza inscritta in un'atmosfera opaca, che rende l'albero ancora più visibile: è come se l'albero e l'atmosfera non fossero che una sola e medesima cosa. In questo caso è proprio l'opacità dell'aria a svelare l'albero e a farlo nascere a una nuova vita.

La natura per Klee non è mai statica, ma sempre in trasformazione: è, nella sua essenza, un continuo movimento. Klee non coglie l'insieme di un paesaggio, in una immobilità fotografica, ma cerca di offrire un itinerario, una successione di immagini. Lo spettatore deve partire dalla forma compiuta per risalire al processo della creazione. Ciò a cui il pittore aspira è di riscoprire, a partire da frammenti, l'unità perduta. Per questo a una visione d'insieme si è sostituita una recezione frammentaria del reale. Quello che importa è il frammento, non come parte di un tutto, ma come realtà in sé. Si tratta allora di fare del frammento un universo. Che l'arte debba essere magica, significa per Klee che essa ha il compito di «rendere visibile» quella dimensione del mondo che abbiamo perduto; e non a caso la sua pittura è la ri-creazione del mondo nella sua dimensione magica.

Il fatto stesso che Klee ammetta di preferire i mosaici bizantini a Raffaello è indice della natura del suo progetto artistico. Qualcosa di analogo del resto può essere rintracciato nel suo rifiuto dello spazio scenografico della prospettiva lineare rinascimentale. Le riflessioni di Klee sulla rovina dello spazio prospettico rinascimentale coincidono con la volontà di ritornare ai primi schemi astratti. Di qui l'interesse per l'arte egizia e per quegli ideogrammi e geroglifici che sempre più diventeranno un'ossessione: quei segni sono l'ultima operazione di un avvicinamento alla realtà, il suo ultimo modo di rappresentazione. La scrittura diventa quadro e il quadro è una scrittura.

Dal 1933, anno in cui Klee fugge dalla Germania nazista, la sua pittura subisce un mutamento: la storia è entrata nella sua opera. È quanto suggeriscono opere come *Der Künftige* (1933), nella quale l''uomo del futuro' ha l'apparenza di un guerriero o meglio di un automa, e *Vogelscheuche* (1935), in cui è rappresentata una tela grigia e vuota, come a manifestare l'angoscia per ciò che non ha ancora lasciato il suo segno.

Negli ultimi due anni della sua vita prevale in Klee la linea nera, quasi a separare l'interno dall'esterno: una sorta di limite tra un mondo e un altro. *Tod und Feuer* (1940) è la raffigurazione esemplare dell'apocalisse; il fuoco e la morte sono infatti le immagini archetipiche di una catastrofe che è imminente: la morte della storia e della cultura. In questi ultimi anni Klee riprende anche il tema dell'angelo, che aveva inizialmente affrontato nel 1920 con l'*Angelus Novus*, e non a caso l'ultimo angelo del 1940 è l'*Angelo della morte*. Più in generale l'angelo che compare nell'opera di Klee non è la rappresentazione di un tema, ma l'apparire di ciò che solo l'opera può dare. Di

questi angeli Klee traccia solo degli 'schizzi', non per mostrare la loro incompiutezza, bensì la forma di questa incompiutezza, che è lo stesso darsi e ritrarsi dell'invisibile: l'angelo infatti è là per sparire. Per Klee le linee non rappresentano l'angelo, ma *sono* l'angelo. Esse costituiscono una sorta di tracciato tra il visibile e l'invisibile, dove è il visibile che offre e dona l'invisibile. L'angelo è l'apparire di un istante: quello che separa ciò che non è ancora visto da ciò che un secondo più tardi non sarà più visibile.

Klee si serve dei mezzi pittorici più semplici non per deformare la realtà, come fa Picasso, ma per raggiungerla. Nella sua pittura i mezzi formali diventano segni oggettuali, senza però perdere la propria indipendenza. La linea in Klee non racchiude mai una forma: è come se il soggetto dei suoi disegni si andasse formando via via che si procede. Non a caso Klee ritiene che la pittura non sia un'arte rappresentativa, ma un'arte che può e deve rendere visibile ciò che è invisibile all'occhio; essa ha dunque il compito di far vedere quello che altrimenti non si potrebbe vedere, di offrire allo spettatore un modo per imparare a vedere.

La forma, concepita come il mezzo con il quale offrire alla visione segni che indicano un percorso e non una meta già raggiunta, è dunque per Klee sempre una formazione in atto. In questo senso essa non è mai una redenzione del particolare, del frammentario, del finito nella totalità. Se è vero che le immagini di Klee alludono all''altro', alla totalità, esse non sono mai immagini della totalità: è questo che esprimono le sue stesse 'deformazioni'. Così la pittura di Klee, nel suo essere sospesa tra rappresentazione e astrazione, non mette fuorigioco il mondo, ma ci rende consapevoli del nostro appartenere a esso, a quel processo di continua formazione nel quale non c'è un 'prima' e un 'dopo'.

In questo senso dipingere è per Klee un ricominciare sempre daccapo, come se quello che è stato detto o dipinto fosse ancora e sempre da dire o da dipingere. Di qui il carattere di incompiutezza di tutta la sua opera. Tuttavia tale incompiutezza non suggerisce tanto il fatto che il gesto del dipingere, in quanto messo in gioco nel quadro stesso, non sia mai compiuto, quanto che l'oggetto si presenta come se noi lo vedessimo per la prima volta e ciò equivale a liberare la rappresentazione da ogni logica rappresentativa, ossia dalla logica della verità e della falsità. Vale per Klee quanto afferma Merleau-Ponty: l'arte apre alla visione, e non al veduto, e la visione è propriamente l'evento di visione.

Così il pittore mostra ciò che il logico esclude: quel «che» delle cose, che già per il Wittgenstein del *Tractatus* precedeva il «come», la loro rappresentazione logica; quel 'che' delle cose, che costituisce

il loro essere evento e, in quanto tale, resta sempre altro rispetto a ogni nostra 'pre-visione'. Per questo in Klee il visibile si offre alla rappresentazione e nello stesso tempo resta al di qua di essa; il visibile infatti è come la freccia – immagine spesso presente nella sua pittura – : fa segno verso l'invisibile. Questo significa che l'opera, in quanto visibile, ri-vela l'invisibile. È quanto Klee afferma proprio attraverso l'esempio dell'albero: l'artista è il tronco che media tra la chioma e le radici, ossia tra il visibile e l'invisibile. L'artista è dunque un 'mediatore' e la sua opera è 'mediatrice' tra ciò che resta nascosto e ciò che si dà come manifesto.

L'opera di Klee mostra dunque il presentarsi di un evento, non una presenza già data come un oggetto. Non a caso egli afferma che «la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere» [13]. Questo «di più» è appunto l'evento, che è non tanto il risultato di una forma compiuta, quanto il darsi qui e ora di un processo di formazione nel quale non ci sono mai risultati pre-vedibili. In questo senso l'ente che accade di volta in volta indica il primato della possibilità rispetto alla realtà. Leibnizianamente parlando, il mondo attualmente sussistente è solo uno dei molti mondi possibili e, se oggetto della pittura di Klee non è il mondo così com'è, questo si spiega proprio col fatto che per lui «nella sua forma presente, non è questo l'unico mondo possibile!» [14]. Così si guarda all'opera di Klee come se si assistesse alla creazione sempre rinnovata di mondi possibili.

Ed è per questo che Klee ha voluto che sulla sua tomba fosse scritto: «Nell'al di qua non mi si può afferrare. Ho la mia dimora tanto tra i morti quanto tra i non nati. Più vicino del consueto al cuore della creazione, ma ancora non abbastanza vicino» [15]. Il luogo proprio dell'arte di Klee è il limite tra il visibile e l'invisibile, tra la forma compiuta e il processo di formazione sempre da compiersi: se il primo termine ci dà oggetti che nascondono il loro senso, il secondo termine ci dà proprio quel senso, non però come qualcosa di raggiunto una volta per tutte, bensì come qualcosa su cui dobbiamo sempre e di nuovo tornare a interrogarci. La pittura di Klee è questa interrogazione.

[1] P. Klee, *La confessione creatrice*, in Id. (a cura di M. Spagnol e R. Sapper), *Teoria e forma della figurazione*, 2 Voll., Feltrinelli, Milano 1959, vol. I, p. 76 (ed. or. *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel 1956).

[2] P. Klee, *Analisi come concetto*, in *Teoria e forma...*, cit., vol. I, p. 99.

[3] Su questo vedi le interessanti osservazioni di Franco Fanizza, in Aa. Vv., *Artisti: tra poetica e filosofia*, Marzorati Editore, Settimo Milanese 1994.

[4] P. Klee, *Vie allo studio della natura*, in *Teoria e forma...*, cit., vol. I, p. 67.

[5] P. Klee, *Visione e orientamento nell'ambito dei mezzi figurativi e loro assetto spaziale*, in *Teoria e forma...*, cit., vol. I, p. 92.

[6] *Ibidem*.

[7] Cfr. su questo A. Bonfand, *Paul Klee, l'œil en trop*, Éditions de la différence, Paris 1988.

[8] W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, cit., p. 80.

[9] P. Klee, *Conferenza di Jena. Visione e orientamento nell'ambito dei mezzi figurativi e loro assetto spaziale*, in *Teoria e forma...*, cit., vol. I, p. 82.

[10] Ivi, p. 86.

[11] P. Klee, *La purezza è sfera astratta*, in *Teoria e forma...*, cit., vol. I, p. 72.

[12] Cfr. P. Klee, *Gli oggetti della natura indagati nel loro interno. Essenza e apparenza*, in *Teoria e forma...*, cit., vol. I, pp. 59-62.

[13] P. Klee, *Vie allo studio della natura*, cit., p. 66.

[14] P. Klee, *Visione e orientamento...*, cit., p. 92.

[15] P. Klee, *Diari 1898-1918*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 57 (ed. or. *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, Verlag M.Dumont Schauberg, Colonia 1957).

Aesthetica Preprint

1 *Croce e l'estetica*, di Rosario Assunto, Paolo D'Angelo, Vittorio Stella, Mauro Boncompagni, Franco Fanizza
2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di Lucia Pizzo Russo
3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
5 *Orwel "1984": il testo*, di Franco Marenco, Romolo Runcini, Vita Fortunati, Carlo Pagetti, Giuseppe Sertoli
6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di Momme Brodersen
7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di Paolo D'Angelo
8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di Giampiero Moretti
10 *La disarmonia prestabilita*, di Remo Bodei, Vittorio Stella, Giuseppe Panella, Sergio Givone, Rino Genovese, Guido Almansi, Gillo Dorfles.
11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Charles L. Stevenson
12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di Giovanni Lombardo
13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di Rosario Assunto, Francesco Piselli, Ermanno Migliorini, Franco Fanizza, Giuseppe Sertoli, Vita Fortunati, Renato Barilli.
14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di Ignazio Filippi
15 *Il processo motorio in poesia*, di Jan Mukařovský
16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di Massimo Modica
17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di Marco Ravera, Federico Vercellone, Tonino Griffero
18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di Miquel Batllori, Emilio Hidalgo Serna, Aurora Egido, Mercedes Blanco, Benito Pelegrín, Remo Bodei, Romolo Runcini, Mario Perniola, Guido Morpurgo Tagliabue, Franco Fanizza.
19 *Una Storia per l'Estetica*, di Luigi Russo
20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di Maria Teresa Marcialis
21 *Lo spettatore dilettante*, di Motitz Geiger
22 *Sul concetto dell'Arte*, di Friedrich Schleiermacher
23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di Aldo Trione, Maria Teresa Giaveri, Giuseppe Panella, Giovanni Lombardo
24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di Riccardo Dottori
25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di Franco Fanizza, Sergio Givone, Emilio Mattioli, Emilio Garroni, J. Koller
26 *I principî fondamentali delle Belle Arti*, di Moses Mendelsshon
27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di Valter Bucelli
28 *L'uomo estetico*, di Eduard Spranger
29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di Michele Cometa
30 *Pensare l'Arte*, di Emilio Garroni, Ernesto Grassi, Aldo Trione, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Georg Friedrich Meier
31 *L'ordine dell'Architettura*, di Claude Perrault
32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di Lucia Pizzo Russo

33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di Giancarlo M. G. Scoditti
34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di Denis Diderot,
35 *Laocoonte 2000*, di Luigi Russo, Bernard Andreae, Giovanni Saverio Santangelo, Michele Cometa, Vittorio Fagone, Gianfranco Marrone, Paolo D'Angelo, Johann Wolfang Goethe
36 *La decostruzione e Derrida*, di Ann Van Sevenant
37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di Emilio Mattioli
38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di Giovanni Lombardo e Francesco Finocchiaro
39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di Aldo Marroni
40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di Riccardo Dottori
41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di Livio Rossetti
42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari
43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di Salvatore Lo Bue
44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di Luigi Russo, Franco Fanizza, Maria Bettetini, Michele Cometa, Massimo Ferrante, Paolo D'Angelo
45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di Giovanni Lombardo
46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
47 *Estetica dell'Ornamento*, di Massimo Carboni
48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di Luigi Russo, Massimo Marassi, Donatella Di Cesare, Carlo Gentili, Leonardo Amoroso, Giuseppe Modica, Emilio Mattioli
49 *Scritti di estetica*, di Leo Popper
50 *La Distanza Psichica come fattore artistico e principio estetico*, di Edward Bullough
51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di Luigi Russo, Paolo D'Angelo, Emilio Garroni
52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di Luigi Russo, Gianni Carchia, Donatella Di Cesare, Giuseppe Pucci, Maria Andaloro, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Di Giacomo, Roberto Salizzoni, Maria Grazia Messina, José Marie Mondzain
53 *Due saggi di estetica*, di Victor Basch
54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di Luigi Russo, Leonardo Amoroso, Pietro Pimpinella, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Emilio Garroni, Salvatore Tedesco, Alexander Gottlieb Baumgarten
55 *Icona e arte astratta*, di Giuseppe Di Giacomo

Aesthetica Preprint©

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo
Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287
E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <http://unipa.it/~estetica>
Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano
Stampato in Palermo dalla Publisicula s.r.l.
Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3
Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868
Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana
ISSN 0393-8522
Direttore responsabile Luigi Russo

The Icon and Abstract Art

The present volume proposes an aesthetic approach to some of the most crucial issues that have always characterized the development of the figurative arts and that have been explicitly thematized in the diversified and multifaceted pictorial experiences that are subsumed within the generic term of “abstract art”. On the basis of a broad critical examination that analyzes and compares key theoretical approaches and transitions, it is possible to re-discover the peculiar character of the aesthetic dimension of the image through the proto-Christian notion of the icon. From this vantage point, in fact, images emerge as the presentation – instead of the representation – of “something” that manifests itself through them but that remains nevertheless utterly “other”: the other of what is visible and representable; the other that reveals itself to our gaze only by escaping it. Painting can foreground the problem of the limits of visibility and also take it to the extreme. In those cases, the “other” in its invisibility manifests itself as Nothing, since it cannot be represented or expressed. Even those cases, however, do not reveal the nihilistic outcome of painting and of art in general, but rather the awareness of the need to paint in order for that Nothing – or that “something” – to reveal itself and continue to amaze us.

Centro Internazionale Studi di Estetica, Viale delle Scienze, I-90128 Palermo