

## ASTRATTISMO COME PATHOS: L’AFFINITÀ TRA HENRY E KANDINSKIJ

*«Ricordo ancora la sensazione - o meglio: l'esperienza vitale - del colore che esce dal  
tubetto [...] pronti in ogni momento a mescolarsi fra loro e creare serie infinite di  
mondi nuovi.»*

Vasilij Kandinskij

L'intento di queste pagine è tracciare una diagonale tra filosofia e arte, che faccia emergere quell'interrogarsi comune sulla natura umana, sulla sua radice più profonda e sfuggente, su quell'eccedente irriducibile posto a fondamento dell'arte e della filosofia stessa. A questo scopo verrà riletto il saggio su Kandinskij di Michel Henry<sup>1</sup>.

Henry si dedica all'analisi dell'opera di Kandinskij perché vi trova un'assonanza con la propria ricerca fenomenologica: il disvelamento della piega nascosta dell'invisibilità della vita. Kandinskij determina, infatti, una rivoluzione del paradigma della pittura, tanto quanto Henry compie una rivoluzione del movimento fenomenologico. Se da una parte il pittore non ricerca più il visibile che si dispiega alla luce del sole, dall'altra Henry cerca di superare la mediazione del linguaggio per afferrare l'immediatezza affettiva della vita. In questa dinamica di velamento e svelamento dell'affettività, emerge con forza la necessità interiore di esprimere il pathos.

L'accordo che Henry sente di avere con il capostipite dell'astrattismo, riguarda il primato attribuito all'interno sull'esterno che rivela come qualsiasi forma sia legata essenzialmente al contenuto affettivo. L'arte astratta «non poggia più sull'involucro esterno dei fenomeni naturali»<sup>2</sup>, l'astrazione si fonda sulla soggettività e sul suo peculiare divenire. La pittura astratta rimanda a una dimensione fuori dallo spazio e

dall'esteriorità, all'essenza invisibile. Eliminando l'oggetto dischiude la vita affettiva.

Per Kandinskij la forma è tensione<sup>3</sup> di forze, manifestazione significativa di una realtà che può essere compresa solo in rapporto al suo sottofondo invisibile. Per questo l'indagine di Kandinskij «si estenderà oltre i confini dell'arte, nel campo dell'«unità» dell'«umano» e del «divino»»<sup>4</sup>.

Lo sguardo di Kandinskij penetra all'interno della sostanza pittorica ripensando il colore, il punto, la linea e la superficie. La riflessione su questi elementi evidenzierà che «la pittura astratta definisce l'essenza di ogni pittura»<sup>5</sup>.

Il colore per Kandinskij, come riporta Henry<sup>6</sup>, non si rapporta ai sentimenti attraverso una relazione estrinseca ma trova in essi, nei sentimenti, il suo autentico essere. Ogni colore ha una propria tonalità affettiva, in un accadimento paradossale: i colori che si mostrano a noi solo grazie alla luce manifesta, tuttavia trovano nella pura affettività la loro realtà sostanziale. Non può esserci colore se non là dove questo colore viene sentito, sullo sfondo del suo «sentire sé stesso» e quindi nella vita invisibile e solo in essa. Per questo motivo Henry asserisce che *il colore sottrae il suo essere alla luce del visibile*<sup>7</sup>. E quindi la teoria kandinskiana dei colori riposa interamente sull'interiorità del legame

tonalità-colore, che non è altro che l'interiorità propria del colore in quanto impressione pura o pathos.

Procedendo nell'analisi, scopriamo come il punto sia nella sua essenza un'entità invisibile, immateriale, l'unico legame fra silenzio e parola<sup>8</sup>. Visto dall'esterno è solo un segno usato funzionalmente, nondimeno esso nasconde internamente molto di più, essendo «il risultato dello scontro tra lo strumento e la superficie». Il punto può assumere infinite forme e grandezze, rendendo così difficile stabilirne i limiti esatti. Pertanto questa forma, che sembrerebbe così elementare, elementare non è. E per di più, essendo propria questa forma indefinibile la forma pittorica originaria, possiamo dire che l'arte si basa su qualcosa di sfuggente e non riducibile a un oggetto determinato. Quando, infatti, possiamo dire che un punto si trasforma in superficie?

Il punto permette a Henry di compiere un'ulteriore riflessione. La sua caratteristica peculiare è il respingere lo spazio della tela che lo circonda senza dissolversi in essa. Il punto, scrive Kandinskij, è «la forma internamente più concisa»<sup>9</sup>, la sua tensione è sempre «concentrica», si tiene ben fermo al suo posto e non mostra la minima inclinazione a muoversi in una qualunque direzione, né orizzontale, né verticale. Una simile tensione concentrica è la prova che «questa tensione fa di sé costantemente, il suo pathos»<sup>10</sup>, afferma con decisione

Henry. Il carattere particolare della sua forza è quella maniera di restare in sé, ripiegandosi in sé e rifiutando l'esteriorità. Il punto è il sentimento del Sé.

La linea, in questa analisi, è «la traccia del punto in movimento, dunque un suo prodotto»<sup>11</sup>. Nella linea si compie il salto dallo statico al dinamico, ed è per questo la massima antitesi dell'elemento pittorico originario.

È sufficiente una forza<sup>12</sup> diversa da quella del punto che lo allontani dal luogo nel quale si trova perché una linea sia generata. Alla tensione concentrica del punto, la linea oppone «una tensione legata al movimento ed esprimendosi in esso»<sup>13</sup>. Supponiamo che la vita sia nella sua essenza una forza e supponiamo che le forze che si esercitano su un punto siano le forze della vita. Questa forza della vita non è una forza diversa, altra, alla forza che agisce sul punto. Non sussiste nessun dualismo tra la forza che agisce sulla tela e la forza soggettiva in quanto stretta patetica del sé. Per Henry:

«non ci sono due realtà la cui «corrispondenza» costituirebbe problema, ma una sola, un'unica forza vivente che sperimentiamo in noi sotto forma del pathos che dobbiamo esprimere e che è anche la forza che produce la linea»<sup>14</sup>.

Il pittore può quindi disegnare tutte le linee che è in grado di concepire, quello che non può inventare è il pathos che corrisponde ogni volta alla tale forma grafica, alla tale configurazione. È il variegato pathos della vita e delle sue infinite modulazioni il contenuto *astratto* dell'arte.

Il colore, il punto, la linea, risiedono tutti sulla superficie di fondo: la «superficie materiale destinata ad accogliere il contenuto dell'opera»<sup>15</sup>. Questo «piano originario», come lo definisce Henry, non presenta a prima vista niente di notevole. Sembra solo un elemento esteriore, le cose sembrano iniziare solo al primo tocco di pennello. Tuttavia la riflessione di Henry e Kandinskij ci spinge a riconoscere il piano come dato originario e iniziale. È quell'elemento di cui ogni artista avverte l'incontestabile presenza. La superficie è la vita misteriosa che impone la sua invisibile presenza agli elementi che in essa si raccolgono. Soffermarsi sul piano originario vuol dire perciò «interrogare l'opera d'arte alla sua origine»<sup>16</sup>. La superficie può dunque restare il più delle volte impercepita, ma non per questo essa è meno determinante.

Tuttavia – e questa è una domanda che Henry stesso si pone – se l'arte è la vita a che scopo il primo se la seconda esiste comunque senza di esso? In realtà arte e vita non sono due eventi distaccati, l'arte è una modalità della vita perché la vita è presente nell'arte secondo la sua

propria essenza. Si delinea così quella corrispondenza tra interno, vita invisibile e pathos che Kandinskij renderà manifesta con la sua arte astratta.

Ma è davvero possibile cogliere la forma nella sua purezza, prima del suo oggettivarsi, prima della storia o della cultura? Nel puro sentire il mondo si dilegua. Resta l'impressione, il sentire-sentirsi della vita, né soggettivo né oggettivo. Tramite questo gesto di svelamento, possiamo restituire all'arte la vita da cui è stata dissociata troppo a lungo, confinata nel limite di occhio-visibile.

Una conseguenza troppo radicale sembrerebbe derivare da questa prospettiva. La via dell'astrattismo conduce forse Henry a escludere ogni esteriorità? A non accettare alcun compromesso con il mondo, affinché l'interiorità sia finalmente intesa come quell'immediato sentirsi che accade come "pathos"? La Vita è affettività, un rapporto a sé senza tramite e distanza.

E come ci ricorda la distinzione posta in apertura del libro *Punto, linea, superficie* ogni fenomeno può essere vissuto in due maniere, «queste due maniere non sono arbitrarie, ma legate ai fenomeni – esse vengono derivate dalla natura dei fenomeni, da due loro proprietà: esterno-interno»<sup>17</sup>. Se ogni elemento pittorico comporta un duplice aspetto esterno ed interno, questa strutturazione dualistica della fenomenicità

riguarda ogni possibile manifestazione e tutto ciò che si mostra a noi.

La teoria dell'astrazione in pittura si definisce quindi in opposizione alla figurazione oggettiva e quindi alla natura?

Henry sottolinea che a una lettura più attenta dei testi kandinskiani, risalta l'ambizione metafisica del pensiero del pittore che si realizza nell'unità dell'arte con la natura stessa. La creazione estetica è identica alla creazione del cosmo. L'arte visibile e il mondo condividono interiormente la stessa essenza. Gli oggetti del mondo e le forme pittoriche portano in sé, come condizione della loro stessa venuta all'essere, la divisione originaria tra visibile e invisibile. La realtà del mondo, identica a quella dell'arte, si esaurisce nella «sfaldatura tra visibile e invisibile»<sup>18</sup>.

La natura non deve essere disprezzata come se fosse la negazione del regno dell'arte. Al contrario, la natura è essa stessa radicale interiorità. L'astrattismo non deve essere pensato in opposizione al mondo oggettivo. Esso disvela l'essenza invisibile e affettiva che essenzialmente costituisce la natura, l'oggetto e il mondo. L'astrattismo abbandona così il recinto delle forme reali per svelarne l'essenza invisibile, dove ogni forma diventa pathos, vita, sentire. Tutta la sostanza dell'opera pittorica proviene dalla vita e da essa soltanto.

Henry afferma che «questa natura originaria, soggettiva, dinamica,

carica di impressioni e patetica, quest'autentica natura la cui essenza è la Vita, è il cosmo»<sup>19</sup>. Il mondo è risonanza dell'azione spirituale ed è per questo che non c'è materia che non sia una tonalità, un'affezione.

L'astrattismo non si oppone alla natura ma ne scopre l'autentica essenza, è in grado di rapportarsi all'invisibile, a quel luogo che non somiglia a nessun mondo e che nessuno sguardo ha mai misurato. L'astrattismo maneggia quelle forme e quelle forze «che sonnecchiavano in noi e attendevano da millenni, dall'inizio dei tempi, ostinatamente e pazientemente [...] che esplodono nella violenza e nel rutilare dei colori, che percorrono gli spazi e generano le forme mondi, sono le forze del cosmo che sono sorte in noi [...] L'arte è la resurrezione della vita eterna»<sup>20</sup>.

VERBENA GIAMBASTIANI

---

<sup>1</sup> M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, Guerini e associati, Milano, 1996.

<sup>2</sup> W. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano, 1968, p. 117.

<sup>3</sup> Al concetto di movimento Kandinskij preferisce quello di tensione, spiegata come la forza viva presente nell'elemento che esprime solo la prima parte del "movimento", la seconda parte è la "direzione", anch'essa determinata dal movimento.

<sup>4</sup> W. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, cit., p. 13.

<sup>5</sup> M. Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 82.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 97-108.

<sup>7</sup> Ivi, p. 97.

---

<sup>8</sup> Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, cit., p. 17.

<sup>9</sup> Ivi, p. 27.

<sup>10</sup> Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 66.

<sup>11</sup> Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, cit., p. 57.

<sup>12</sup> Per Kandinskij la forma è manifestazione significativa di una realtà, è tensione di forze. Forza e movimento differiscono nella teoria kandinskiana, poiché la prima può sussistere senza il secondo.

<sup>13</sup> Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 68.

<sup>14</sup> Ivi, p. 71.

<sup>15</sup> Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, cit., p. 131.

<sup>16</sup> Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 81.

<sup>17</sup> Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, cit., p. 7.

<sup>18</sup> Henry, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 183.

<sup>19</sup> Ivi, p. 185.

<sup>20</sup> Ivi, p. 190.