

## Sul senso dell'invisibile in Kandinsky e in Malevič

DIEGO MALQUORI\*

**Summary:** 1. La pittura astratta come rifiuto dell'oggettività del mondo. 2. Sul significato del concetto di astrazione. 3. Tra svelamento e rivelazione. 4. Conclusioni. La musica come risposta alla ricerca di un 'nuovo contenuto'.

**Abstract:** The works of Kandinsky and Malevich certainly represent some of the most radical attempts to redefine the essence and purpose of art, as part of the movement of cultural renewal that explodes in the first decades of the twentieth century. An attempt that has the virtue of having opened the path looking for that unheard and inaudible voice of art: that of its own inner sound, of its 'invisible dimension', as opposed to the alleged objectivity of the external world. That is why this effort can be read as an emblematic idea of a critique of modernity from the perspective of art. Not in vain has such a voice been a reference for many of the avant-garde movements of the twentieth century, although sometimes as a reaction to it, in an endless movement of construction and re-discussion of a new language and a new meaning for modern art.

**Key words:** Abstract painting, Modern Art, Kandinsky, Malevich.

### 1. La pittura astratta come rifiuto dell'oggettività del mondo

La pittura astratta ci offre un terreno ideale per analizzare quella situazione di malessere della cultura europea del primo novecento alla quale si riferiscono molte delle critiche della modernità. L'astrattismo nasce dal rifiuto di ogni riferimento ad una pretesa realtà oggettiva, e dunque di quello stesso concetto di rappresentazione di un mondo esterno che aveva dominato l'espressione artistica fino agli inizi del novecento. In questo senso, l'adesione all'astrattismo non deriva tanto da una superazione 'tecnica' dell'arte come imitazione della natura, ma è il risultato di una tensione intellettuale ed emotiva più profonda. È per questo che nelle opere di Kandinsky o di Malevič — senza dubbio fra i

---

\* Faculty of Humanities and Social Sciences - The Cooper Union for the Advancement of Science and Art - New York (USA).

grandi protagonisti di questo momento di rottura, sebbene il cammino che li conduce all'astrattismo, così come il suo proprio significato, è sostanzialmente differente fra loro — può leggersi quello 'spirito oggettivo' dell'epoca che Adorno cercherà nella sua analisi dell'arte moderna.

Tuttavia, come mette in evidenza Michel Henry in *Voir l'invisible*, nell'opera di Kandinsky può leggersi un doppio movimento. Da una parte, effettivamente, è presente un giudizio su un'epoca della quale egli avverte la profonda angoscia, che nasce dall'oblio della vera realtà delle cose e dall'abbandono all'oggettivismo della scienza. La conseguenza più evidente di questo pensiero diretto verso ciò che è 'esteriore' è il vuoto naturalismo che domina nell'arte del XIX secolo. D'altra parte, è soprattutto a partire da una comprensione interna della pittura che egli giunge a rifiutare il materialismo della sua epoca, inteso soprattutto in una prospettiva artistica, vale a dire come un intento di fondare l'arte sul mondo materiale, e dunque su quello stesso elemento esteriore. Per Henry, «il fallimento completo di questo tentativo — visibile nel realismo, nel naturalismo, [...] ma anche nell'impressionismo, il cubismo, etc. — implica una riorganizzazione totale delle categorie attraverso le quali l'arte deve essere pensata, e la sostituzione, come principio di creazione estetica, dell'universo materiale per la *vita invisibile*».<sup>1</sup>

Così, attraverso la sua opera pittorica e le sue riflessioni teoriche, Kandinsky propone un programma di rigenerazione per affermare quella dimensione spirituale che è propria all'arte. È in questo senso che deve intendersi la critica che dirige alla sua epoca. Una epoca marcata da una esterioresità che estende il suo potere sulla totalità dell'Essere, ridotto alla pura oggettività delle cose. Per questo, solamente liberandosi dal 'peso degli oggetti' e rivolgendo lo sguardo verso la realtà interiore, verso la 'vita invisibile', l'arte può compiere la sua missione. La liberazione dello spirituale alla quale aspira Kandinsky, osserva Henry, ridefinisce allora quel 'conoscimento metafisico' che l'arte assumeva nel passato: un conoscenza senza oggetto, il cui mezzo ontologico è la vita stessa. In tal modo, l'arte rende possibile la riscoperta di fenomeni dimenticati, o perfino rinnegati, che ci aprono il cammino verso noi stessi. «La pittura compie allora la sua propria opera, quella di uno svelamento».<sup>2</sup>

La dissoluzione della pittura figurativa e dei suoi fondamenti oggettivi appare a Kandinsky come l'annuncio di una rivoluzione intellettuale e spirituale, che nella sua visione si sarebbe manifestata definitivamente nel XX secolo. È proprio da questa constatazione che inizia *Lo spirituale nell'arte*, uno dei primi 'manifesti' sul rinnovamento spirituale dell'arte del novecento: «La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta. Non è ancora svanito l'incubo delle concezioni materialistiche, che consideravano la vita dell'universo come un gioco perverso e senza

---

<sup>1</sup> M. HENRY, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, François Bourin, Paris 1988, pp. 164-165 (corsivo mio).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 69.

peso».<sup>3</sup> La realizzazione concreta di questo annuncio, che appare ancora incerto e alla mercé di quell'incubo, è giustamente ciò che corrisponde all'arte. E tuttavia, nel momento in cui tale visione inizia a prender forma, lo sforzo per giungere a una tale manifestazione si annuncia ancora molto grande: «L'anima si sta svegliando, ma si sente ancora in preda dell'incubo. Intravede solo una debole luce, come un punto in un immenso cerchio nero. È un presentimento che non ha il coraggio di approfondire, per paura che la luce sia un sogno, e il cerchio nero la realtà».<sup>4</sup>

Si può forse scorgere un'idea di questa debole luce in una delle sue opere di 'transizione', *Paesaggio romantico* (1910), nella quale ancora si riconoscono alcune figure — tre cavalieri che corrono verso il basso e un sole che sembra nascosto in un'atmosfera fredda, quasi di inverno — mentre gli elementi del paesaggio iniziano a dissiparsi, dominati da una grande macchia nera che 'vela' quella presunta realtà oggettiva. La stessa macchia, sebbene adesso bianca, che in *Quadro con bordo bianco* (1913) rappresenta la dissoluzione dei colori e delle forme. Un'onda bianca che si afferma lottando contro il nero alla fine di un lungo processo di creazione e che crolla all'improvviso per perdersi e riapparire nel quadro. In questo percorso visivo può leggersi forse l'idea di Kandinsky di mettere in rilievo gli elementi temporali del quadro, obbligando lo spettatore a svelare questa storia seguendo lo sviluppo temporale dalle parti più chiare fino alle più scure.<sup>5</sup> Forse è proprio per la difficoltà di questo sforzo, di questa lotta attraverso la quale si afferma l'immagine 'astratta', che molti di quei cammini, nella prospettiva di Kandinsky, si sono persi in una 'falsa astrazione'.

Il significato dell'astrazione in Kandinsky, in effetto, si allontana totalmente da quella sequenza storica che va da Cézanne al cubismo, includendo l'impressionismo e gli altri movimenti che normalmente definiscono la 'pittura moderna'. Come osserva Giuseppe Di Giacomo, se nel cubismo si mantiene ancora la connessione tra l'artista e la realtà, attraverso la mediazione della percezione e di un'analisi radicale delle forme — la cui scomposizione è ciò che determina l'aspetto 'astratto' di queste opere —, nell'astrattismo è proprio questa connessione che si rompe.<sup>6</sup> Così, nella prospettiva di Malevič, il cubismo e il futurismo hanno attaccato solamente i procedimenti tecnici della rappresentazione, senza mettere però in discussione le basi sulle quali si fondava la pittura tradizionale: «I cubisti in particolare non hanno fatto altro che 'sfigurare' le cose, senza però giungere a liberarsi della figurazione e, se essi non hanno innovato, è perché non sono partiti dal Niente».<sup>7</sup>

Per Henry, tuttavia, perfino tra gli artisti totalmente non figurativi, come Malevič o Mondrian, continuano ad essere presenti gli stessi presupposti della pittura occidentale, dal momento che il contenuto dell'opera resta vincolato in qualche modo al piano del visibile. Opponendosi a questa

---

<sup>3</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 2005, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

<sup>5</sup> Cfr. HAHN-KOCH, in A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, SE, Milano 2002, p. 212.

<sup>6</sup> Cfr. G. DI GIACOMO, *Malevič. Pittura e filosofia dall'Astrattismo al Minimalismo*, Carocci, Roma 2014, pp. 34-35.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 90.

interpretazione, Di Giacomo afferma al contrario che è solo in Malevič, nel quale le forme geometriche sono libere da ogni psicologismo — e dunque da quella dimensione ‘spirituale’ che è propria di Kandinsky —, che appare la possibilità di esprimere ‘l’altro’ del mondo. Sarà proprio il *Quadrato nero su fondo bianco* (1915), definito dallo stesso Malevič come l’icona del suo tempo,<sup>8</sup> a rivelare questo carattere epifanico, sebbene inteso come manifestazione del Niente.<sup>9</sup> «Il quadrato — scrive Malevič — non è una forma subcosciente. È la creazione della ragione intuitiva. [...] Il nostro mondo dell’arte è diventato nuovo, non-oggettivo, puro. Tutto è scomparso, è rimasta la massa di materiale a partire dalla quale si costruirà la nuova forma».<sup>10</sup> In questo senso, è giustamente il concetto di astrazione che rivela una concezione differente, tanto in ciò che riguarda i mezzi espressivi come la propria realtà con la quale queste opere si confrontano.

## 2. Sul significato del concetto di astrazione

Nel suo significato corrente, il termine “astrazione” si riferisce ad un processo per il quale, invece di concepire la realtà secondo l’insieme delle sue proprietà, si conservano solamente alcune di esse per considerarle separatamente. È principalmente in questo senso, osserva Henry, che la critica d’arte considera la ‘pittura astratta’: «La ‘realtà astratta’ che la pittura rappresenta nelle sue pratiche più moderne è in ogni caso una realtà *astratta del mondo*, concepita, delimitata, decisa, elaborata a partire dal mondo, in ultimo termine come il suo modo di espressione più adeguato».<sup>11</sup> Il contenuto dell’opera rimane così sul piano del visibile; si tratta solo di esprimerlo secondo le sue molteplici possibilità. È proprio per questo motivo che «*l’astrazione del cubismo appartiene al progetto figurativo e deve intendersi come una delle sue modalità di realizzazione*», dal momento che «è sempre questa realtà a ispirare i diversi trattamenti ai quali è sottoposta, è l’oggetto a dettare all’artista le regole della sua decostruzione come quelle della sua ricostruzione».<sup>12</sup> Un oggetto del quale questo tipo di astrazione cerca di cogliere la vera natura nella sua stessa visibilità: sia essa una «‘luce sensibile’ (l’impressionismo) o trascendentale (Mondrian, Malevič)».<sup>13</sup> In tal modo, conclude Henry, i diversi movimenti artistici che, alla pari del cubismo, rimangono vincolati all’oggetto, eliminando ogni aspetto sensibile per ‘astrarre’ le figure e le forme nella cui essenza geometrica risiede la conoscenza adeguata, seguirebbero con trecento anni di ritardo la concezione galileiana sulla quale si fonda il pensiero moderno.

---

<sup>8</sup> Cfr. K. MALEVIČ, *Écrits II. Le miroir suprématiste*, L’Âge d’Homme, Lausanne 1977, p. 47.

<sup>9</sup> Cfr. G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., p. 107.

<sup>10</sup> K. MALEVIČ, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, in Id., *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, p. 52.

<sup>11</sup> M. HENRY, *Voir l’invisible*, cit., p. 27.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 30.

Le riflessioni teoriche di Kandinsky, in realtà, non sono così conclusive a tal riguardo. In esse può leggersi perfino un certo riconoscimento del ruolo assunto dalle altre avanguardie nel 'rifiuto dell'oggettività'. E tuttavia, precisamente dal confronto con quegli altri cammini emerge chiaramente ciò che per lui costituisce l'elemento cruciale dell'astrattismo. Ne *Lo spirituale nell'arte*, riferendosi in particolare allo sviluppo del cubismo, Kandinsky mette così in evidenza le ragioni che a suo giudizio dovrebbero guidare ogni ricerca e ogni procedimento formale:

«L'abbandono della terza dimensione, cioè il tentativo di tenere il quadro su un piano, segnò nel disegno e nella pittura il rifiuto dell'oggettività e uno dei primi passi nel regno dell'astratto. [...] Ma questo progresso finì per inchiodare la pittura alla superficie materiale della tela, limitandone la possibilità. Il tentativo di liberarsi di questi limiti fisici [...] doveva portare all'abbandono della superficie. Si cercò di trasferire il quadro su una superficie ideale, posta davanti a quella materiale della tela. Così la composizione a triangoli piatti si trasformò in composizione a triangoli plastici, tridimensionali, cioè a piramidi (il cosiddetto 'cubismo'). Ma ben presto l'inerzia ripetitiva portò a un nuovo impoverimento delle possibilità espressive. È questo il risultato dell'applicazione esteriore di un principio dettato da una necessità interiore.»<sup>14</sup>

Può vedersi qui, in forma negativa, un riflesso di quel principio della 'necessità interiore' che sta alla base della concezione artistica e filosofica di Kandinsky, e che può essere definito come la necessità che presiede alla creazione della forma in quanto determinazione della vita interiore. Così, al rifiutare il concetto di mimesi e con esso l'idea di rappresentare il mondo e i suoi oggetti, la pittura si dirige verso l'interno, volgendo il suo sguardo dal visibile all'*invisibile*. È giustamente a partire da questa necessità interiore che Kandinsky arriva all'astrattismo, abolendo in definitiva ogni distinzione tra un contenuto interiore e dei mezzi esteriori: non solo il contenuto della pittura non appartiene più al mondo come uno dei suoi elementi o delle sue parti, ma anche i mezzi che permettono l'espressione di questo contenuto invisibile devono essere concepiti come 'interiori' nel loro significato e nella loro realtà profonda: una realtà, appunto, invisibile.<sup>15</sup>

L'astratto, dunque, non si riferisce più a qualcosa che proviene dal mondo, come risultato di un processo di riduzione, di semplificazione o di deformazione, ma rimanda direttamente ad un'essenza che precede e sta oltre la pittura. Tale essenza è la propria vita interiore, l'unico centro, nella concezione di Kandinsky, verso il quale l'artista deve rivolgere il suo sguardo: «L'armonia delle forme è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima».<sup>16</sup> È giustamente questa la prima definizione del principio della 'necessità interiore' che appare ne *Lo spirituale nell'arte*. Ad essa è legata un'altra affermazione che risulta fondamentale per capire il concetto di astrazione in Kandinsky: «Ogni forma ha un contenuto interiore. La

<sup>14</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 75 (l'ultimo corsivo è mio).

<sup>15</sup> Cfr. M. HENRY, *Voir l'invisible*, cit., p. 23.

<sup>16</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 49.

*forma dunque è l'espressione del contenuto interiore».*<sup>17</sup> Più la forma è astratta, spogliata di ogni significato estrinseco, più la sonorità interiore può rivelarsi nella sua essenza profonda. In tal modo, questo 'suono puro' finisce col dominare sul significato delle forme riuscendo a scuotere direttamente l'anima, che prova così «un'emozione senza oggetto».<sup>18</sup> Il principio della necessità interiore significa allora l'esigenza di subordinare la sonorità di ognuna delle forme al pathos della totalità, della quale l'opera d'arte cerca di rivelare la realtà invisibile. Al contrario, il fatto di privilegiare la sonorità di una forma particolare — sia esso per la 'bellezza' o per il suo valore intrinseco — costituisce una inversione dell'ordine naturale delle cose, come se fosse la risonanza interiore di ogni forma a suggerire quella stessa necessità interiore.<sup>19</sup>

Questa concezione sulla relazione tra le diverse forme che esprimono la 'totalità' è visibile in particolare nelle *Composizioni*, senza dubbio le più complesse tra le opere della sua prima fase nell'astrattismo. Nei quadri di questo periodo — realizzati tra il 1910 e il 1914 —, dove «la composizione sinfonica è strettamente legata a quella melodica», lo stesso Kandinsky distingue tre diverse 'fonti': le «impressioni della 'natura esteriore'», a partire dalle quali nascono quelle che egli chiama 'impressioni'; le «espressioni, soprattutto inconsapevoli, per lo più improvvisate di eventi mentali, e quindi impressioni della 'natura interiore'», che definisce 'improvvisazioni'; e infine le «espressioni che hanno la stessa genesi (particolarmente lenta), ma che, dopo i primi abbozzi, esamino e rielaboro a lungo, quasi con pedanteria»,<sup>20</sup> che danno vita alle 'composizioni'. Sono proprio questi ultimi i quadri che definiscono meglio quella capacità di manifestare il pathos della sonorità interiore.

Così, in *Composizione VII* (1913) la rete di corrispondenze tra dissoluzioni, contrasti cromatici e movimenti delle masse di colore assume una complessità senza precedenti, arrivando ancor più a quello 'svelamento' della dimensione temporale attraverso il movimento visuale tra le formazioni di colore più calde e le più fredde. E tuttavia, nonostante l'aspetto apparentemente caotico, la combinazione di forme e di colori è estremamente elaborata, dando luogo, giustamente, ad una struttura 'sinfonica'. Lo stesso Kandinsky — come appare in uno degli schizzi preparatori — scrive a tal proposito di 'modulazioni e offuscamenti' che spariscono lentamente, come in un lento *diminuendo* dall'abisso della parte centrale fino alla sensazione di quiete e di serenità dei bordi.<sup>21</sup> Non si tratta certamente di 'dipingere musica', ma di cercare nella musica quegli elementi che permettono alle forme e ai colori di parlare per se stessi.<sup>22</sup>

Questo contrasto tra le diverse sonorità delle forme, e ancor più tra il contenuto interiore dell'opera — la cui essenza appartiene già all'ambito dell'invisibile — e i mezzi 'esteriori' necessari per esprimere un tale contenuto, rimanda alla dialettica tra l'oggettività e la soggettività, o tra l'eternità e

---

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>19</sup> Cfr. M. HENRY, *Voir l'invisible*, cit., pp. 169-170.

<sup>20</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, cit., pp. 92-93.

<sup>21</sup> Cfr. AA.VV., *Kandinsky*, Rizzoli – Skira, Milano 2004, p. 122.

<sup>22</sup> Cfr. W. KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes*, Hermann, Paris 1974, p. 209.

l'istante. Secondo Kandinsky infatti «l'azione della necessità interiore e lo sviluppo dell'arte sono una progressiva espressione dell'oggettività eterna nella soggettività temporanea. E dunque la lotta dell'oggettività contro la soggettività». <sup>23</sup> È proprio rispetto a questa dimensione temporale che la sua opera mostra forse la maggiore affinità con il suprematismo di Malevič, allontanandosi in cambio dall'equilibrio contemplativo di Mondrian. <sup>24</sup> Tanto nella concezione di Kandinsky come in quella di Malevič, in effetti, non c'è spazio nell'arte per una forma eterna, vale a dire indipendente dal nostro sentire, che al contrario è legato alla temporalità e la contingenza. <sup>25</sup> Così, il divenire dei fenomeni è ordinato in base alla sensibilità, e non al mondo dell'oggettività. Come osserva Di Giacomo, «il vero e il reale sono allora soltanto nell'emozione, e l'arte nuova — che si istituisce proprio con il *Quadrato nero* — ha come fine quello di rendere visibile una tale emozione nella quale si risolve ogni oggetto». <sup>26</sup>

Ciò significa che l'astrattismo non elimina necessariamente l'oggetto, ma lo intende tuttavia non come oggetto 'esistente' bensì come oggetto 'possibile'. «Così — continua Di Giacomo —, se il quadro ha una dimensione irreali, tale irrealtà si manifesta solo in rapporto al mondo oggettivo esistente e non ad altri mondi possibili, ed è ciò, tra l'altro, a costituire la dimensione creativa e utopica dell'arte». <sup>27</sup> Per Kandinsky, in particolare, l'oggetto, ridotto alla sua essenza interiore, lascia apparire allora la sua 'sonorità pura', come una forma o un colore che non rimandano più a niente: 'astratti', appunto. In tal modo, attraverso una trasformazione radicale, l'elemento interiore libera la sua tonalità originaria, dando luogo a quella composizione sinfonica che nasce dall'espressione della 'totalità'. Solamente così «la più grande differenza in che è esteriore si converte nella più grande similitudine in ciò che è interiore». <sup>28</sup>

Sulla lotta che affrontò Kandinsky con l'essenza interiore dell'oggetto ci offre un'interessante lettura il compositore russo Thomas von Hartmann, amico e collaboratore di Kandinsky, in un saggio scritto nel 1913 per il volume *Kandinsky, 1901-1913*. <sup>29</sup> Hartmann mette in evidenza come già nel periodo cruciale dell'evoluzione verso l'astrattismo, tra il 1908 e il 1909, si può notare nella pittura di Kandinsky un progressivo allontanamento dai canoni figurativi, al quale seguì la scomparsa dell'oggetto in favore del contrappunto cromatico-lineare. In tal modo, come appare chiaramente nelle *Composizioni*, la pittura si avvicina alla musica alla ricerca di quella purezza nella combinazione dei 'suoni'. Per quanto riguarda l'oggetto,

---

<sup>23</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 57.

<sup>24</sup> Secondo Mondrian, è proprio il tempo a rendere difficile la comprensione della realtà, che ci appare tragica solo a causa del disequilibrio e della confusione della sua apparenza. «Tuttavia possiamo scappare dall'oppressione tragica aiutati da una visione della vera realtà, che esiste, ma è velata». Per questo «l'arte non dovrebbe essere guidata da intuizioni relative alla nostra vita nel tempo, ma solo da quelle che riguardano la vera realtà». Cfr. P. MONDRIAN, *Toward the True Vision of Reality*, in *The New Art – The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Hall, Boston 1986.

<sup>25</sup> Cf. G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., p. 43.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>28</sup> W. KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes*, cit., p. 155.

<sup>29</sup> Si tratta del volume editato da Herwarth Walden in occasione del 'Primo Salone d'Autunno Tedesco' a Berlino. Il saggio di Hartmann, tuttavia, non fu terminato in tempo per poter essere pubblicato in quel volume. Cfr. A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Musica e pittura*, cit., p. 204.

«Kandinsky lo tratta con particolare attenzione, utilizzandolo forse molto più a fondo di coloro i quali non conoscono il suo modo di creare. [...] solo con il tempo, attraverso lunghi e spesso dolorosi sforzi e tentativi, egli, quasi inconsciamente, sposta l'oggetto sempre più lontano, di modo che di questo oggetto resta di solito una debole allusione alla sua natura, che consiste nel suo valore grafico e pittorico».<sup>30</sup>

A questa 'allusione' dell'essenza delle cose fa riferimento lo stesso Kandinsky ne *Lo spirituale nell'arte*, quando afferma che «a volte una forma è espressiva proprio quando viene velata. Comunica l'essenziale quando non dice compiutamente, ma accenna e indirizza all'espressione».<sup>31</sup> In un certo senso, una forma che 'dice disdicendo', come afferma Lukács a proposito del romanzo moderno, che proprio attraverso la riflessione mostra di essere cosciente di fondarsi sulla finzione e sulla sua stessa negazione. È ciò che può leggersi ugualmente, con un significato mistico, nel *Quadrato nero* di Malevič, interpretabile nel senso della mistica apofatica, ossia del *Deus absconditus*, che si mostra e si vela allo stesso tempo e per ciò stesso rimane impenetrabile tanto alla conoscenza sensibile come a quella intellettuale.<sup>32</sup>

### 3. Tra svelamento e rivelazione

Alla luce del discorso che si è delineato sul significato dell'astrattismo, si può affermare che è certamente riduttivo considerare l'arte astratta come un allontanamento dalla 'realtà', dal momento che la relazione con la realtà è comunque ineliminabile: non più la realtà oggettiva vincolata al mondo del visibile, ma una realtà che appartiene al mondo dell'invisibile e, come tale, solamente può essere sentita.<sup>33</sup> È giustamente ciò che afferma Di Giacomo a proposito dell'astrattismo di Malevič, e che si manifesta ugualmente, sebbene con una finalità differente, nell'opera di Kandinsky.

Tuttavia, come già si è iniziato a vedere, esistono differenze importanti tra i due pittori russi rispetto allo stesso significato di astrazione, così come alla differenza tra 'non-figurazione' e 'non-oggettività'. Come osserva Jean-Claude Marcadé, Malevič utilizza raramente il termine *abstraktsia* (astrazione), poco frequente in russo e tuttavia tipico del vocabolario filosofico di Kandinsky, preferendo invece il termine *bespresmjetnost*, che corrisponderebbe a 'non-figurazione'.<sup>34</sup> Ciò non significa però che nella sua opera non sia presente un allontanamento dall'oggettivismo; al contrario, precisamente rifiutando la contrapposizione tra oggettività e non-oggettività, Malevič darebbe nei suoi

---

<sup>30</sup> VON HARTMANN, *L'indecifrabile Kandinsky*, citato in A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Musica e pittura*, cit., p. 204.

<sup>31</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 49, nota.

<sup>32</sup> Cf. G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., pp. 78-79.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>34</sup> Cf. J.-C. MARCADÉ, *A propos de la non-figuration*, in K. MALEVIČ, *Écrits II*, cit., pp. 35-38.



scritti una 'dignità filosofica' ad un termine che appartiene piuttosto al vocabolario della critica d'arte. «Così, Malevič fa una distinzione chiara tra la 'non-figurazione' come modo operativo nelle arti plastiche e la 'non-figurazione' in generale, filosofica, suprematista». Allo stesso tempo, afferma Marcadé, può leggersi perfino una certa 'oggettività' nell'opera di Malevič: «L'oggettività dell'assenza totale dell'oggetto. [...] È questo niente che il suprematismo vuole liberare dal peso figurativo». Per questo «il suprematismo non è una filosofia della negazione in un processo dialettico, è una filosofia del 'senza', dell'assenza».<sup>35</sup>

Per Malevič, come mette in evidenza Di Giacomo, l'arte si manifesta giustamente nel momento in cui si dà nell'opera come ciò che 'si sottrae' in essa. Non si tratta dunque di un *abstractio ab*, ma di un *abstractio ad*, che si dirige 'verso' il non-manifestabile, vale a dire, verso il Niente.<sup>36</sup> Un Niente che appare già nel fondo bianco nel quale emerge — o piuttosto, si 'ritrae' — il *Quadrato nero*, e che si affermerà ancor più chiaramente nell'opera che rappresenta il culmine del suprematismo, il *Quadrato bianco su fondo bianco* (1918). Una volta raggiunto il Niente, che coincide con 'l'abisso dell'Essere', con l'Uno che genera tutto l'esistente, Malevič si trasfigura così in quello «zero della creazione»<sup>37</sup> che rappresenta per lui, precisamente, la liberazione del Niente: «Ho battezzato il mondo bianco dell'inoggettività suprematista come manifestazione del Niente liberato».<sup>38</sup>

È proprio rispetto a questa riduzione ad un 'livello zero', visto soprattutto in chiave nihilista, che Kandinsky polemizzerà con quegli artisti che «dipingono nero su nero e bianco su bianco»,<sup>39</sup> in chiara allusione a Malevič. Come osserva Giulio Carlo Argan, Kandinsky «non poteva accettare il suo pur nobile integralismo rivoluzionario: significava spingersi al grado zero, costringersi alla terribile scelta tra rivoluzione come totalità o nullità dell'esistenza».<sup>40</sup> In questa scelta vedeva il rischio di un estremismo che avrebbe portato probabilmente ad una reazione, come effettivamente accadde alcuni decenni più tardi. Tuttavia, come afferma Emmanuel Martineau in riferimento all'interpretazione di Andréi Nakov, il 'furore iconoclasta' di Malevič riguarda solamente la immagine in quanto rappresentazione di un mondo esterno, lasciando però intatto il suo carattere iconico come similitudine non imitativa, e dunque come realizzazione del pittorico in quanto tale.<sup>41</sup> Ciò significa che con la sua liberazione Malevič non intende 'rivelare l'invisibile', come in Kandinsky, ma piuttosto rendere visibile la scomparsa del visibile,<sup>42</sup> vale a dire, della propria oggettività:

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 37 e 38.

<sup>36</sup> Cfr. G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., p. 134.

<sup>37</sup> K. MALEVIČ, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, cit., p. 51.

<sup>38</sup> Malevič, citato in E. MARTINEAU, *Malévitch et la philosophie. La question de la peinture abstraite*, L'Age d'Homme, Lausanne 1977, p. 47.

<sup>39</sup> W. KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes*, cit., p. 233.

<sup>40</sup> ARGAN, in AA.VV., *Kandinsky*, cit., p. 18.

<sup>41</sup> Cf. E. MARTINEAU, *Préface*, in Malevič, *Écrits II*, cit., p. 33, nota.

<sup>42</sup> Cfr. G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., pp. 78 e 102.

«Quando, nel 1913, nel corso dei miei sforzi disperati per liberare l'arte dalla zavorra dell'oggettività, mi sono rifugiato nella forma del quadrato, ed esposi un quadro che non rappresentava altro che un quadrato nero su un fondo bianco, i critici e il pubblico si lamentarono: È andato perduto tutto ciò che noi abbiamo amato. Siamo in un deserto. Solo un quadrato nero su un fondo bianco ci sta davanti! [...] L'estasi della libertà non-oggettiva mi spinse però nel 'deserto' dove non esiste altra realtà che la sensibilità... e così la sensibilità diventò il solo contenuto della mia vita. Quello che io avevo esposto non era un 'quadrato vuoto', ma la sensibilità dell'inoggettività».<sup>43</sup>

Così, il *Quadrato nero*, «icona nuda e senza cornice»,<sup>44</sup> non rappresenta niente, ma è l'esperienza del Niente. È precisamente questo il suo carattere iconico.<sup>45</sup> «Nell'icona infatti si dà l'invisibile *in quanto* invisibile, e dal momento che nessuna immagine potrebbe raffigurare un tale invisibile, a meno di darsi come un 'idolo', l'icona rifiuta tutto ciò che appartiene all'immagine».<sup>46</sup> L'icona non imita, non rappresenta, ma lascia apparire l'invisibile senza spiegarlo, lasciandolo appunto invisibile. Quanto al *Quadrato bianco su fondo bianco*, non appare più quella tensione generata dal contrasto con il fondo, ma piuttosto una tensione interna, come espressione della propria sensibilità. Una voce senza parole e senza oggetto che proprio per questo rivela l'esigenza del silenzio, in quanto 'altro' dal dicibile, vale a dire, dall'oggettività esterna. E proprio per questo, una immagine senza immagine che si trasforma in 'icona del suo tempo', attraverso la quale si può solo mostrare, ma non dire.<sup>47</sup> È giustamente questo il senso della settima proposizione del *Tractatus* di Wittgenstein: «Di ciò di cui non si può parlare si deve tacere».<sup>48</sup> Un 'imperativo del silenzio' che si può leggere anche in senso mistico: l'essenza delle cose è al di là dei limiti del linguaggio; o al di là del mondo del visibile.

In definitiva, nella lettura di Di Giacomo è proprio Malevič colui che ha realizzato nel modo più radicale quella liberazione dall'oppressione dell'oggetto, dal momento che «ha eliminato dal quadro prima la forma figurativa, poi la forma geometrica e, dopo avere smaterializzato quel che resta della forma nelle sue opere, ha raggiunto una forma immateriale, che non può essere altro che una 'non-forma'».<sup>49</sup> Allo stesso tempo, con la liberazione del Niente, ossia del mondo senza oggetti, Malevič è cosciente del fatto che l'opera d'arte non può esaurirsi nella sua contemporaneità, ma deve proporsi come inattuabile, destinata a quell'altro tempo che proprio il suprematismo si propone costruire. Invece, sempre secondo Di Giacomo, l'astrattismo di Kandinsky appartiene ad una concezione della pittura astratta come *ab-trahere*, e in quanto tale non riesce ad abbandonare il mondo sensibile: alla

---

<sup>43</sup> Malevič, citato in E. MARTINEAU, *Malévitch et la philosophie*, cit., p. 200.

<sup>44</sup> Malevič, *Écrits II*, cit., p. 47.

<sup>45</sup> In questo senso, è certamente significativo il fatto che il *Quadrato nero*, presentato nel dicembre del 1915 a San Pietroburgo in occasione dell'ultima esposizione futurista '0.10', fu disposto in un angolo della sala nel limite tra la parete e il tetto: precisamente il luogo tradizionalmente riservato alle icone nelle case contadine, donde venivano condotti gli ospiti per onorarli.

<sup>46</sup> G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., p. 111.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>48</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1968, p. 82 (TLP 7).

<sup>49</sup> G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., p. 135.

riproduzione di un mondo esteriore oggettivo si sostituisce quella di un mondo interiore soggettivo. «In questo caso, l'arte astratta viene presentata come un'arte *astrante*, come un'arte cioè che farebbe appunto astrazione dell'esteriore per consacrarsi all'interiore, e nello stesso tempo farebbe astrazione dal mondo sensibile per raggiungere l'intelligibile». <sup>50</sup> È proprio quest'antitesi tra sensibile e intelligibile ad essere estranea al pensiero di Malevič, e per questo, in tale prospettiva, un'astrazione di questo tipo sarebbe una 'cattiva astrazione'.

A ben vedere, tuttavia, considerando la concezione artistica e filosofica di Kandinsky — soprattutto per quel che riguarda la relazione tra l'arte e la vita — non è facile riconoscere l'idea di una semplice 'sostituzione' del mondo esteriore con quello interiore. Se così fosse — si domanda Henry —, poiché quella stessa interiorità ha già manifestato la sua essenza, ripercorrendo l'intero ciclo dei sentimenti che da essa si generano, «perché allora esprimerla, dirla una seconda volta?» <sup>51</sup> Ridotta a questo 'secondo dire', a questa mimesi dell'interiorità, in effetti, l'arte apparirebbe superflua. Così, se la vita prendesse semplicemente il posto del mondo oggettivo, convertendosi a sua volta nel tema della rappresentazione, si ripeterebbe la stessa situazione che proprio Kandinsky critica nella pittura figurativa: il fatto che il soggetto, invece di essere parte integrante dell'esperienza estetica, al contrario limita e ostacola una tale esperienza. Allo stesso tempo, una tale 'rappresentazione della vita' significherebbe la distruzione della sua essenza interiore, poiché nel suo proprio essere la vita ignora ogni tipo di esteriorità. Per questo, conclude Henry, «la vita oggetto di rappresentazione è per l'arte un ostacolo grande quanto lo è il mondo oggettivo. E per la stessa ragione: perché la vita, divenuta oggetto, il contenuto di uno spettacolo, non è più la vita ma il suo opposto: la morte, una 'cosa' allo stesso titolo di tutte quelle che riempiono il mondo». <sup>52</sup>

In questa affermazione può vedersi forse un parallelo con l'aspirazione di Malevič a ritrovare la vera essenza della pittura, una volta liberato dalla schiavitù del soggetto, opponendo giustamente la 'vita' alla 'morte' che è in ogni rappresentazione del mondo oggettivo. Come afferma in un saggio del 1916: «Quel che ha più valore nella creazione pittorica sono il colore e la testura — che costituisce l'essenza pittorica, ma questa essenza è sempre stata uccisa dal soggetto. E se i maestri del Rinascimento avessero scoperto la superficie pittorica, essa sarebbe stata più esaltata di qualsiasi Madonna e Gioconda». Al contrario, apprestandosi a 'rappresentare la vita', si rappresentava nel quadro ciò che è morto: «Quel che è vivo si trasmutava in uno stato di immobilità, di morte. Si prendeva tutto quel che è vivo e freme e lo si fissava alla tela come gli insetti di una collezione». <sup>53</sup> Una immagine che esprime chiaramente l'esigenza di tutto l'astrattismo di recuperare la vita interiore delle cose, superando l'oggettività del mondo insieme alla stessa idea di rappresentazione.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>51</sup> M. HENRY, *Voir l'invisible*, cit., p. 205.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>53</sup> K. MALEVIČ, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, cit., p. 38.

Ora, proprio nella parte conclusiva del suo saggio su Kandinsky —dopo aver analizzato tanto il ‘luogo ontologico’ come i procedimenti espressivi dell’astrattismo— Henry mostra come la questione di un ‘secondo dire’ non abbia luogo nella concezione artistica e filosofica di Kandinsky, dal momento che in quest’ultimo *«l’arte non è una mimesi della vita così come non lo è della natura»*.<sup>54</sup> Se fosse una mimesi della vita, del resto, tornerebbe ad esserlo anche della natura, poiché la vita, disposta ‘davanti ad essa’, si convertirebbe in qualcosa di opaco, giustamente come una natura morta. Per Henry, «è questa, in effetti, l’ultima intuizione di Kandinsky: *proprio perché la vita non è mai un oggetto per se stessa, può e deve formare il contenuto unico dell’arte e della pittura, nella misura in cui questo contenuto è astratto, invisibile»*.<sup>55</sup> Resta comunque il fatto che la vita, intesa come una realtà al di là dell’arte, potrebbe ancora essere vista come l’oggetto di questo ‘contenuto unico’, nel senso al quale si riferisce Di Giacomo. E tuttavia, nella visione di Henry, la vita non è mai presente nell’arte in quanto ‘oggetto’. Se è la vita a costituire la sua unica realtà e il suo unico contenuto, non c’è l’arte da un lato e la vita dall’altro: «L’arte, in verità, è un modo della vita e per questa ragione, in definitiva, un modo di vita».<sup>56</sup> Come affermò il pittore messicano Diego Rivera dopo aver visto un’esposizione di Kandinsky a San Francisco, la sua arte non è una riproduzione della vita, ma è la vita stessa.<sup>57</sup> Sarà giustamente questa una delle questioni centrali nel dibattito artistico e filosofico generato dai movimenti di avanguardia del novecento.

In tal modo, essendo la culminazione di quell’eterno movimento che è la vita, l’arte, per Kandinsky, non si dirige verso uno ‘stato dell’essere’, ma esprime lo stesso divenire della vita. Per questo egli afferma di non essere interessato a dipingere ‘stati d’animo’.<sup>58</sup> Ciò che invece si propone con la sua pittura astratta è il rendere visibile quello che ancora non si è visto — ‘vedere l’invisibile’, nella lettura di Henry — intensificando la propria capacità di vedere, il pathos interiore della visione. È dunque in questo senso, sempre secondo questa interpretazione, che l’arte è un fatto culturale, perché costituisce la culminazione dell’essenza della vita, la risposta che la vita stessa offre alle esigenze della sua propria natura: giustamente, alla sua ‘necessità interiore’. Così, conclude Henry, il movimento interiore dell’arte è lo stesso che esprime l’essenza della vita: «Prima di essere il sogno luminoso di mondi ancora non nati e il loro sgorgare abbagliante, l’immaginazione è il proprio registro della soggettività, l’espansione del suo pathos, il movimento per il quale ogni sonorità risveglia in essa stessa un’altra e poi un’altra ancora».<sup>59</sup>

La concezione di Henry dell’astrattismo è influenzata senz’altro dal suo approccio fenomenologico all’arte. Allo stesso tempo, si basa certamente sugli scritti teorici di Kandinsky, attraverso i quali, nel tentativo di costruire un fondamento filosofico per il suo lavoro, lo stesso

---

<sup>54</sup> M. HENRY, *Voir l’invisible*, cit., p. 206.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>57</sup> Cfr. G. DI GIACOMO, *Malevič*, cit., p. 41.

<sup>58</sup> W. KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes*, cit., p. 209.

<sup>59</sup> M. HENRY, *Voir l’invisible*, cit., p. 215.

Kandinsky «ha fornito inoltre una teoria esplicita della pittura astratta».<sup>60</sup> È proprio questa forse una critica che si potrebbe rivolgere ad Henry: il fatto di aver guardato principalmente a tali scritti, come ad una ‘pietra di Rosetta’ con la quale decifrare la sua opera e di lì l’arte in generale, invece di captare nel ‘movimento interiore’ delle opere d’arte — nella loro ‘immanenza estetica’, direbbe Adorno — la verità di quelle stesse opere. Come osserva Argan, in effetti, «da filosofia dell’arte si deduce dall’arte, non la presiede»;<sup>61</sup> per questo non si può definire l’autonomia dell’arte partendo da postulati filosofici. È proprio quello che dimostra *Lo spirituale nell’arte*, dove il termine ‘spirituale’, per Kandinsky, non rimanda ad un senso di trascendenza, quanto ad un valore intellettuale che si realizza nella realtà concreta della forma.<sup>62</sup>

#### 4. Conclusioni. La musica come risposta alla ricerca di un ‘nuovo contenuto’

La musica ci offre un cammino per superare questa apparente scissione tra immanenza e trascendenza, o tra forma e contenuto. Per la sua propria natura, la musica è forse la forma d’arte che più di ogni altra aspira a trascendere i limiti fisici della sua rappresentazione, e per ciò stesso una tale differenza tende a scomparire. O come scrisse Adorno, «tutte le forme della musica, e non solo quelle dell’espressionismo, sono contenuti precipitati».<sup>63</sup> Giustamente la musica ebbe un ruolo fondamentale nella nascita dell’astrattismo di Kandinsky. Non solo per quell’affinità del ‘linguaggio delle forme e dei colori’ sul quale si costruisce *Lo spirituale nell’arte*, ma perché egli vedeva nella musica, come unica arte autenticamente ‘astratta’, l’essenza fondamentale alla quale tutte le arti dovrebbero guardare. «Il suono musicale — così inizia la parte centrale del saggio, che costituisce la ‘grammatica’ del suo linguaggio pittorico — giunge direttamente all’anima. E vi trova subito un’eco, perché l’uomo ‘ha la musica in sé’».<sup>64</sup>

La musica si presenta così come una risposta naturale alla questione sul ‘nuovo contenuto’ dell’arte, una volta che le forme e i colori si sono liberati dal peso degli oggetti e la sua essenza non si confonde più con la sua apparenza oggettiva. Come lo stesso Kandinsky scriverà più tardi, «mi divenne perfettamente chiaro [...] che l’arte possedeva in generale una potenza assai maggiore di quanto pensassi, e che la pittura era capace di esprimere la medesima intensità della musica».<sup>65</sup> In tal modo, Kandinsky vide nella musica, nella sua capacità di esprimere immediatamente la sonorità interiore della

---

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>61</sup> ARGAN, in AA.VV., *Kandinsky*, cit., p. 11.

<sup>62</sup> Cf. *ibidem*

<sup>63</sup> T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1959, p. 43.

<sup>64</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell’arte*, cit., p. 47.

<sup>65</sup> W. KANDINSKY, *Regards sur le passé et autres textes*, cit., p. 98.

vita, quella guida che permetterà alla pittura di salire dall'*impasse* nella quale si incontrava, riconoscendo finalmente la sua finalità.<sup>66</sup>

In questa direzione, la musica di Schönberg ebbe per lui quel valore di illuminazione, o piuttosto di una conferma di un'intuizione appena intravista.<sup>67</sup> È quello che annuncia lo stesso Kandinsky ne *Lo spirituale nell'arte*, nel capitolo che intitola giustamente 'svolta spirituale':

«La totale rinuncia alla bellezza convenzionale, l'amore per *tutti i mezzi* che portano all'espressione dell'io, lasciano ancor oggi isolato il compositore viennese Arnold Schönberg [...]. Ogni epoca ha la sua parte di libertà, e nemmeno la potenza del genio può oltrepassarne i limiti. *Questa* parte, però, deve essere usata e infatti viene usata nonostante la resistenza che le viene opposta. Anche Schönberg vuole usarla e cercando la necessità interiore ha già scoperto le miniere d'oro della *nuova bellezza*. La musica di Schönberg ci conduce in una regione nuova, dove le esperienze musicali non sono acustiche, ma puramente psichiche. Qui comincia la 'musica del futuro'». <sup>68</sup>

In questa immagine può vedersi il riflesso della svolta spirituale che lo stesso Kandinsky aveva vissuto in quegli anni, e che rappresenta nei suoi quadri attraverso il simbolo del triangolo, il cui lento e impercettibile movimento verso l'alto giungerà al cielo.<sup>69</sup> Ma «il 'cielo' è vuoto. 'Dio è morto'». <sup>70</sup> L'epoca che 'si scrive' nella nuova arte lo riflette. Per questo la maggior parte delle persone che vivono nelle parti inferiori del triangolo guarda verso il basso, per paura di addentrarsi nell'ignoto. Solo più in alto la paura si dissipa, lasciando intravedere quella svolta spirituale che si annuncia nell'arte e attraverso l'arte: «La letteratura, la musica e l'arte sono i campi in cui la svolta spirituale comincia a manifestarsi più sensibilmente. [...] Rispecchiano una grande oscurità, che all'inizio si percepisce appena, e che emerge prepotentemente». <sup>71</sup> Precisamente l'annuncio di questa 'epoca della grande spiritualità' conclude *Lo spirituale nell'arte*, un saggio che è al tempo stesso sull'astrattismo e su una visione utopica dell'arte. Non sembra necessario osservare che quell'epoca non è mai arrivata. E tuttavia, giustamente in questa visione utopica e insieme concreta di una 'nuova spiritualità' può scorgersi uno dei cammini per capire il senso di una trasformazione tanto etica come estetica dell'arte del novecento.

Qual è allora quella dimensione invisibile che appare nella pittura astratta, come espressione di un rifiuto dell'arte intesa come rappresentazione di un mondo oggettivo? Come ho cercato di delineare in queste riflessioni, tra Kandinsky e Malevič la differenza nella 'forma' e nel 'senso' dell'invisibile è

---

<sup>66</sup> Cfr. M. HENRY, *Voir l'invisible*, cit., p. 194.

<sup>67</sup> È necessario osservare che l'idea di una influenza mutua tra Kandinsky e Schönberg *all'origine* dell'astrattismo e della musica atonale non corrisponde pienamente alla realtà, poiché i due si conobbero e 'scoprirono' la loro affinità solamente all'inizio del 1911, quando entrambi avevano già intrapreso con decisione quel cammino. Nonostante ciò, come mostra anche il loro intenso carteggio, è innegabile il valore di conferma che un tale incontro rappresentò per lo sviluppo successivo delle loro concezioni artistiche, in modo particolare per Kandinsky. Cfr. A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Musica e pittura*, cit.

<sup>68</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 35.

<sup>69</sup> Cfr. *ibidem*, p. 23; cf. anche pp. 27 e 40.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 32.

importante. In Kandinsky si tratta essenzialmente di uno ‘svelamento’ della vera essenza della pittura, o piuttosto — nella lettura di Henry —, della vita stessa. Da lì la sua vicinanza con la musica, che per Schopenhauer è l’espressione più autentica del ‘movimento interiore’ della vita. La pittura di Malevič possiede invece quella dimensione epifanica che è propria di una ‘rivelazione’, la quale tuttavia non rimanda a qualcosa di ‘altro’, ma al Niente. Un invisibile dunque che non ‘dice’, che non rivela nient’altro che la scomparsa del mondo oggettivo, vale a dire, del mondo del visibile. E tuttavia, come si manifesta nel teatro di Beckett e come mette in evidenza Adorno nella sua lettura dell’arte moderna, nel non senso si avverte giustamente la speranza di un senso. Per questo anche il silenzio, o l’invisibile, possono essere densi di significato.