

Felix Thürlemann

Per una tipologia delle arti dette « astratte »

---

Preliminari

Non si tratterà, qui, di presentare i risultati di un lavoro di ricerca ma di caratterizzare — per grandi linee — un *progetto di ricerca* e di dimostrarne eventualmente la portata con l'aiuto di esempi concreti.

Il mio contributo si articola dunque in due parti: in un ordine di *nove tesi* che serviranno a delineare la problematica, seguite da *due abbozzi di analisi*; esse prendono ad oggetto due opere appartenenti al debutto del movimento dell'« astrazione », l'una essendo di Kandinskij, l'altra di Lissitzkij.

*Nove tesi sulla natura, la possibilità e il rendimento eventuale di una tipologia delle arti dette « astratte »*

1. Le nozioni d'arte « astratta », d'« astrazione » e loro parasonimi sono estremamente vaghe e s'applicano a dei fenomeni plastici d'una grandissima varietà.

2. Nel linguaggio corrente, il lessema « astratto » serve spesso come *termine contraddittorio* a « figurativo », e riveste così il valore semantico di /non-figurativo/. Essendo la relazione logica di contraddizione di natura *graduabile*, è impossibile costituire degli insiemi chiusi e coerenti chiamati « oggetti d'arte astratti » o « arti astratte ».

3. Il termine « tipologia » non potrà, in questa situazione, essere impiegato in un senso stretto, come per esempio quando si parla della tipologia dell'insieme dei *generi discorsivi* di cui dispongono gli interlocutori di un'epoca culturale data (vedi il lavoro classico d'André Jolles sulle *Ein-fache Formen*).

Applicato alle arti « astratte », il termine « tipologia » rivestirà piuttosto il senso debole di *caratterizzazione differenziale* di un certo numero di pratiche artistiche designate correntemente con il termine « astratto ».

4. Se tuttavia io propendo per l'istituzione di una tipologia delle arti « astratte », non è tanto a causa di un rendimento intrinseco scontato, ma piuttosto a causa degli *effetti indiretti* che una simile riflessione potrebbe avere sullo studio semiotico delle arti plastiche in generale.

5. Una semiotica intesa come teoria della significazione sceglierà i *meccanismi di produzione della significazione* come criteri di classificazione.

6. Porre la questione della produzione della significazione nel dominio delle arti « astratte » obbligherà l'analista a ripensare l'economia globale del modello semiotico. Viste le frontiere imprecise che separano le « arti figurative » dalle « arti astratte », le riflessioni concerteranno necessariamente le arti visive in generale.

7. Il concetto di *spazialità* sembra essere destinato a giocare un ruolo centrale in vista della caratterizzazione differenziale delle arti « astratte ». Ogni discorso pittorico, anche quello che tende ad evitare gli effetti di senso figurativi, non soltanto possiede una manifestazione spaziale planare, ma produce, inoltre e inevitabilmente, degli effetti di senso spaziali. Le differenti *concezioni di spazialità* potranno, da sole o congiuntamente ad altri criteri, servire da strumenti di classificazione.

8. I pionieri de l'« astrazione » hanno sviluppato ciascuno delle nuove concezioni spaziali che essi stessi hanno designato con dei termini che partecipano spesso delle modalità *epistemiche*, quali « spazio illusorio » (Kandinskij)<sup>1</sup> « spazio irrazionale » o « immaginario » (Lissitzkij).<sup>2</sup>

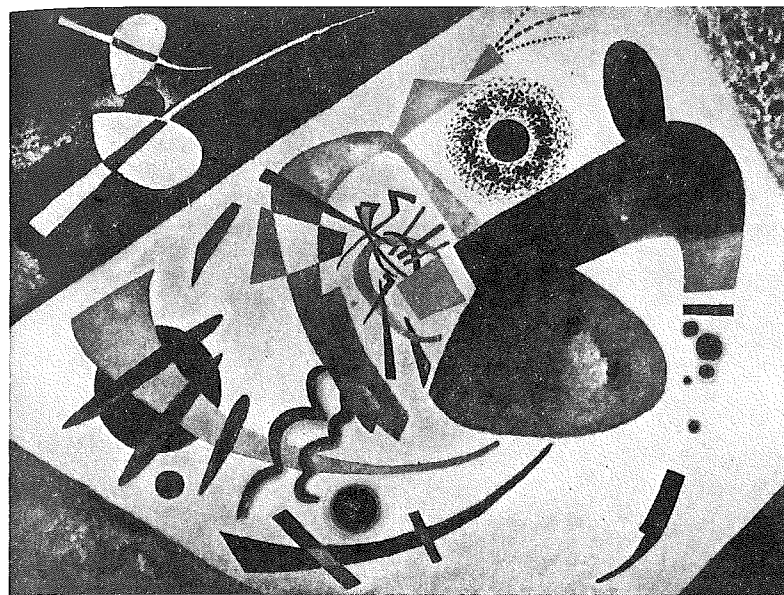
9. La tipologia delle arti « astratte » non potrà dunque essere una semplice tipologia degli *enunciati*, essa dovrà egualmente prendere in considerazione il processo d'*enunciazione* visiva e in particolare il fenomeno di manipolazione della competenza dell'enunciatario attraverso differenti procedure di « messa in forma » della materia plastica.

#### *Due esempi di pitture « astratte » — due concezioni di spazialità*

1. Kandinskij, *Tâche rouge II*, 1921, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.<sup>3</sup>

Negli studi recenti che hanno cercato d'« esplicare » la nascita dell'arte « astratta » di Kandinskij, secondo l'approccio genetico, si è spesso rinvio al neo-impressionismo e allo Jugendstil (Weiss 1979) come « fonti d'ispirazione » essenziali. Queste correnti artistiche rinunciano alla simulazione dell'effetto di profondità con l'aiuto della prospettiva tradizionale e tendono all'appiattimento dello spazio pittorico.

Questo rinvio sembra essere pertinente per una prima fase dello sviluppo artistico di Kandinskij, che lo porterà alla produzione di opere particolarmente « piatte » come, per esempio, l'*Improvisation sur acajou* del 1910,<sup>4</sup> ma non chiarisce la fase di sviluppo successiva. Le opere create



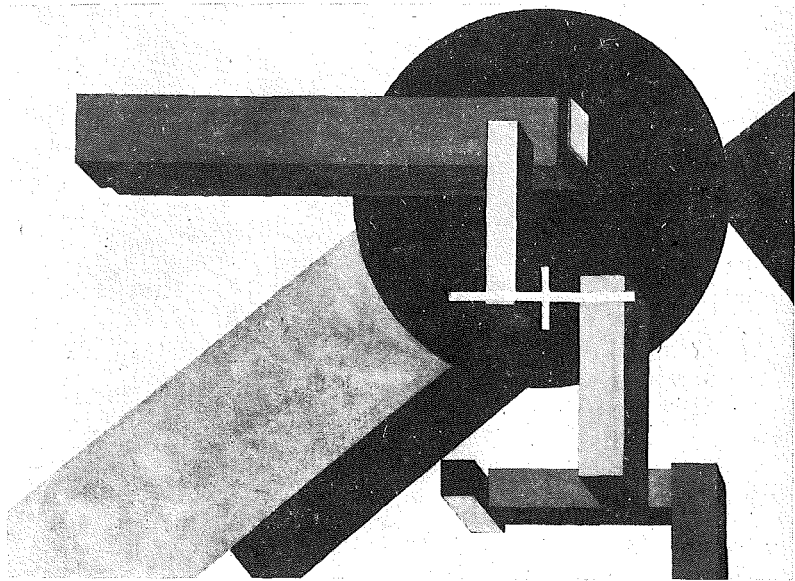
Vasilij Kandinskij, *Tâche rouge II*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Monaco.

dopo il 1911 risentono di una spazialità interamente nuova. *Tâche rouge II* esemplifica in una maniera particolarmente chiara questa nuova concezione della spazialità. Qui, Kandinskij esplora per la prima volta sistematicamente gli effetti di trasparenza cromatica « illogici ». Questi ultimi permettono la sovrapposizione di forme senza che i valori spaziali propri ai differenti colori possano essere neutralizzati dall'enunciatario secondo la logica del rapporto figura/fondo, che regola la percezione del mondo naturale.

A questo tipo di lavoro plastico si aggiunge un trattamento altrettanto significativo dei bordi del quadro: la grande superficie bianca che occupa il centro della tela è percepita non come una figura ottagonale, ma come una figura quadrangolare tagliata dai quattro bordi del quadro. La superficie bianca appare così come la manifestazione « incompleta » di una figura più semplice, che è completata dall'enunciatario secondo un processo immaginativo. Questo conferisce al quadro intero uno statuto esistenziale *doppio*: esso non è solamente ciò che è dato a vedere, ma nello stesso tempo la *rappresentazione parziale* di qualunque cosa che lo oltrepassa. Per questo rinvio ad un « al-di-là » del manifestato, la superficie planare manifestata si ritrova, di riflesso, in qualche modo « idealizzata ».

2. El Lissitzkij, *Proun 1 D*, 1919, Musée d'Art, Bâle.

Contrariamente a Kandinskij, che nella sua pittura « astratta » evita at-



El Lissitzkij, *Proun 1 D*, Musée d'Art, Basilea.

tentamente tutti gli effetti di senso di « corporalità », Lissitzkij li accetta apertamente nel gruppo di dipinti che produce a partire dal 1919 sotto il nome di « proun ». <sup>5</sup> Lissitzkij, architetto di formazione, è stato il primo ad introdurre sistematicamente le leggi della costruzione *assonometrica* in pittura. <sup>6</sup> Come modo di rappresentazione architettonico, l'assonometria possiede la particolarità di simulare la profondità conservando comunque i rapporti di parallelismo e un certo numero di angoli che sono supposti definire geometricamente gli oggetti rappresentati.

Considerata al di fuori delle convenzioni enunciativie del progetto architettonico, la costruzione assonometrica ha delle proprietà estremamente interessanti: essa non possiede il punto di fuga o — se la si considera secondo le abitudini visive della prospettiva centrale — questo è supposto situarsi *all'infinito*. Pertanto — e questo fa dell'assonometria un dispositivo di simulazione spaziale ambiguo — le configurazioni spaziali simulate sono, per così dire, « a portata di sguardo ». L'ambiguità si trova aumentata dal fatto che un luogo preciso è assegnato all'enunciatario implicito dalla definizione di un angolo di percezione sotto il quale gli sono presentati gli oggetti simulati. <sup>7</sup>

La costruzione assonometrica si rivela essere così un mezzo potente di manipolazione del soggetto enunciatario o, piuttosto, come un mezzo di *costituzione* di un nuovo tipo di enunciatario visuale che si distingue chiaramente da quello della prospettiva centrale tradizionale. Se in quest'ultima l'apparenza degli oggetti simulati dipende essenzialmente dalla posizione del soggetto di percezione implicito, ciò accade molto meno nel

caso dei « proun » di Lissitzkij: in queste opere, il mondo degli oggetti simulati ha, in qualche modo, guadagnato di « oggettività », perfino d'autonomia nei rapporti col soggetto enunciatario implicito. <sup>8</sup>

Questa nuova spazialità, che Lissitzkij lega, nei suoi scritti teorici, al suo credo politico socialista, si trova agli antipodi della spazialità realizzata da Kandinskij nelle sue opere della stessa epoca. Non è dunque strano vedere Lissitzkij ravvicinare il suo « soggettivismo » al suo compatriota Kandinskij e caratterizzare la sua pittura — in un'analisi perfettamente lucida — come « una vegetazione che tende a schiudersi al di là dei limiti dei quattro bordi della tela » (Lissitzkij-Küppers 1980: 340-347).

(traduzione di E. Terlizzi)

<sup>1</sup> Kandinskij 1935: 117 (tr. it. 1973: 191-193). Kandinskij parla ugualmente di « superficie ideale ». Vedi a questo proposito l'autore, *Kandinskij über Kandinskij*, Berne 1986, pp. 139-143.

<sup>2</sup> Vedi l'importante studio di El Lissitzkij sullo sviluppo della concezione di spazialità dalle pitture delle caverne fino all'arte del XX secolo: « K. (unst) und Pangeometrie », in Einstein, Westheim: 103-113.

<sup>3</sup> Vedi Roethel, Benjamin, vol. II, n. 675, con tavola a colori.

<sup>4</sup> Roethel, Benjamin, vol. I, n. 328.

<sup>5</sup> Il termine « proun » si compone delle lettere iniziali dell'espressione russa « progetto d'affermazione del nuovo in arte ».

<sup>6</sup> A proposito dell'assonometria, vedi il suggestivo studio di Bois 1981: 40 ss.

<sup>7</sup> Bisogna tuttavia sottolineare che Lissitzkij ha considerato i suoi quadri « proun » come delle « posizioni di cambiamento in direzione dell'architettura » e che egli ha affermato, una volta, di aver utilizzato un « proun » come punto di partenza per un progetto architettonico. Vedi Lissitzkij-Küppers 1980: 63 (lettera del 13.8.1925).

<sup>8</sup> Nello stesso tempo il quadro guadagna l'autonomia in rapporto al soggetto di percezione reale. Ciò è espresso dal fatto che i « proun » di Lissitzkij, in principio, non possiedono più l'orientazione obbligatoria sui muri dello spazio d'esposizione. La fig. 2 rappresenta *Proun 1 D* secondo l'orientazione che è quella della litografia corrispon-

dente (cfr. il catalogo dell'esposizione *El Lissitzkij*, 9 aprile-fine giugno 1976, galleria Gmurzynska, Colonia, p. 101). Ma esiste una fotografia dello studio di Lissitzkij, datata 1919, che mostra il quadro (prima dell'applicazione dei ritocchi al centro) in un'orientazione differente (riprodotta in Lissitzkij-Küppers 1980: 28). Esistono delle litografie di Lissitzkij dove l'insieme dei quattro orientamenti sono indicati come ammissibili. Nel caso di Kandinskij, una libertà simile nella scelta dell'orientazione dei quadri è del tutto esclusa.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Y.A. Bois, *Metamorphosis of Axonometry*, in « Daidalos », 1 (1981).

C. Einstein, P. Westheim (ed.), *Europa-Almanach*, Potsdam 1925.

A. Jolles, *Einfache formen*, Halle, Tübingen 1930, 1974<sup>5</sup> (tr. francese, *Formes simples*, Paris 1972).

S. Lissitzkij-Küppers, *El Lissitzkij: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Frankfurt a.M. - Zürich 1980 <sup>2</sup>.

W. Kandinskij, *Toile vide...*, in « Cahiers d'art », 10 (1935) (tr. it. in Kandinskij, *Tutti gli scritti*, vol. I, Milano 1973).

H.K. Roethel, J.K. Benjamin, *Kandinskij: Verzeichnis der Ölgemälde*.

P. Weiss, *Kandinskij in Munich: the Formative Jugendstil Years*, Princeton 1979.