



CAMILLA BALBI, MARCELLO SESSA<sup>1</sup>

## UN ASTRATTISMO MANCATO?

*Carl Einstein e Clement Greenberg rileggono Kandinsky*

**ABSTRACT:** Through an aesthetic and a historical-philological lens, this essay analyses the complex relationship between Wassily Kandinsky's work and its critical interpretations by Carl Einstein and Clement Greenberg in the first half of the 20th century. Within two different and paradigmatic modernisms — the European and the North American one, the German-speaking and the English-speaking one —, both authors read Kandinsky's abstraction both as a negative (in its deviation from modernist orthodoxy) and positive (a chance to project through Kandinsky's work an unprecedented image of modernism, as well as their critical vision) form of art.

**KEYWORDS:** Carl Einstein, Clement Greenberg, Wassily Kandinsky, Modernism.

### Introduzione

È il 1922 quando Wassily Kandinsky decide di lasciare Mosca per unirsi a una delle esperienze artistiche e culturali più rilevanti del suo tempo: il Bauhaus di Gropius. Qui, il fondatore del *Blaue Reiter* avrebbe portato a compimento la sua teoria dell'astrattismo, scrivendo un capitolo fondamentale della storia del modernismo pittorico. Nei decenni successivi, dai due lati dell'Atlantico, due dei principali teorici dell'arte moderna – Carl Einstein e Clement Greenberg – si interrogavano sulla validità delle sue intuizioni, criticandole profondamente. L'articolo analizza, per la prima volta, la complessa triangolazione che viene dunque a crearsi tra la teoria e l'opera di Kandinsky, e le letture critiche dei due autori, che sono stati scelti come possibili paradigmi di un modernismo bifronte: germanofono e anglofono.

Si osserveranno così affinità e divergenze tra approcci niente affatto sovrapponibili, ma a volte tangenti: nei due casi, la lettura di Kandinsky si rivela pietra angolare degli snodi concettuali più rilevanti delle rispettive concezioni del modernismo. Sia per Einstein sia per Greenberg, l'astrazione kandinskyana è a un tempo, in negativo, una deviazione difettiva dall'ortodossia modernista e, in positivo, un'occasione per proiettare su un autore la propria visione critica. Verificare queste rifrazioni confrontandole con l'effettivo dettato di Kandinsky può essere un modo per fare emergere *a contrario*

---

<sup>1</sup> Il lavoro è frutto della riflessione comune degli autori. Sono tuttavia da attribuirsi alla dott.ssa Camilla Balbi il primo paragrafo, e a Marcello Sessa il secondo. L'introduzione e la conclusione nascono invece dal lavoro di scrittura congiunta dei due autori.

un'immagine del modernismo a partire dai suoi obiettivi mancati, e per riflettere di nuovo sullo statuto ambiguo della pittura astratta sviluppatasi dal *Blaue Reiter*, perennemente tesa tra spirituale e materiale. La critica alla teoria dell'arte kandinskyana sembra infine gettare un ponte inatteso e idiosincratico tra modernismo americano e modernismo europeo.

### La perdita del mondo. Einstein su Kandinsky

*Die Kunst des 20 Jahrhunderts* è un progetto complesso. Le sue diverse versioni (Einstein 1926b, 1928, 1931) si presentano come un intricato palinsesto di ripensamenti, esitazioni e riscritture, da cui traspaiono le drammatiche vicende che accompagnano l'esistenza del suo autore, Carl Einstein, e della sua epoca. Tra una versione e l'altra, l'abbandono di una Repubblica di Weimar sull'orlo del tracollo economico, intellettuale e politico, per Parigi; la fondazione di *Documents* e un continuo, conseguente, riposizionamento delle sue idee sul modernismo e sull'arte del suo tempo.

Già nel 1926 il critico Albert Dreyfus riconosceva il carattere peculiare del libro – che negli anni Trenta parlava dell'arte di tutto il secolo XX come da un “futur passé” (Starvinaki 2011, 199) – per i toni assolutamente antitritonfalistici, estranei alla retorica modernista, che caratterizzavano la pagina einsteiniana: “Non è un'opera di gioia. È un'opera più distruttiva che ricostruttiva, specchio di un'epoca segnata dalla grande guerra e dai suoi presagi” (Dreyfus 1926, 214).

Se la critica si è generalmente soffermata sulle pagine che Einstein dedica al cubismo, o ha limitato la sua attenzione per la sua “svolta surrealista” (Kiefer 2016, 55) agli scritti su Paul Klee (Hexathausen 2003, 132), scarsa attenzione è stata dedicata al, severissimo, giudizio che il teorico riserva all'arte di Wassily Kandinsky.

Einstein affronta infatti, nel suo percorso attraverso l'arte del Novecento, non soltanto le esperienze che considera *produttive*, ma anche talune in cui riconosce un carattere essenzialmente *distruttivo*. Sono queste ultime che gettano il seme di una sfiducia profonda nelle possibilità dell'arte, di una sconfitta del modernismo e della modernità, culminata nella scelta di andare a combattere in Spagna nel 1936, e smettere di pubblicare. Di questa sfiducia reca traccia il postumo e incompleto *Die Fabrikation der Fiktionen*, “auto-da-fé della cultura europea d'avanguardia del ventesimo secolo” (Haxthausen 2019, 310). Ed è appunto di questa autobiografia suicida del modernismo che si fanno premonitrici le pagine dedicate a Wassily Kandinsky.

Un incontro, quello tra Einstein e il *Blaue Reiter*, insieme tempestivo e mancato. Già nel 1912, Kandinsky aveva infatti manifestato un precoce interesse per il critico, interrogandosi con Franz Marc sulla possibilità di includerne un saggio nel primo, storico, numero dell'almanacco del *Blaue Reiter* (Kandinsky 1912, in Lankheit 1983, 125). Marc gli avrebbe risposto di trovare gli scritti di Einstein “*sehr interessant*,” ma di preferire rimandarne la pubblicazione al secondo numero dell'almanacco, previsto per il 1914. (Marc 1912, in Lankheit 1983, 133)

Qui, tuttavia, il testo di Einstein non sarebbe mai apparso. Come nota Fleckner (2006, 88), la scelta einsteiniana di inviare un saggio al *Blaue Reiter* già nel 1912 denota una precocissima attenzione da parte del teorico – d'altronde molto vicino a Paul Cassirer e agli ambienti della Secessione berlinese – per la rivoluzione artistica in corso a Monaco.<sup>2</sup> Un entusiasmo, tuttavia, rapidamente sfumato (e, con esso, il proposito di pubblicare sull'almanacco) dopo la lettura del manifesto teorico kandinskyano, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), che rivelava le aspirazioni esplicitamente metafisiche del suo autore.<sup>3</sup>

Negli anni successivi, malgrado Einstein avesse conosciuto l'artista di persona (frequentandolo assiduamente, assieme a Gropius e Klee, a partire dal 1919, quando gli si sarebbe prospettata l'occasione, mancata, di insegnare al Bauhaus), il suo giudizio sul progetto metafisico di Kandinsky sarebbe rimasto estremamente ambivalente, articolandosi teoricamente con più precisione con il progressivo affermarsi nell'arte tedesca – a ridosso della pubblicazione di *Die Kunst des 20 Jahrhunderts* – della *Nuova oggettività*. Nell'arte “giornalistica” (Einstein 1928, 153) della *neue Sachlichkeit* Einstein vedeva infatti una reazione al rifiuto del reale inaugurato dal cavaliere azzurro. Così, nell'unico testo “monografico” dedicato a Kandinsky — un breve brano del 1926, pubblicato per il sessantesimo compleanno dell'artista —, le conquiste teoriche del fondatore del *Blaue Reiter* venivano raccontate come cronache dolcemente di una sconfitta:

Kandinsky, un uomo audace, ha rotto finestre che oggi sono di nuovo vetrate: questi vetri andranno in frantumi ancora, e spesso; ancora e spesso la ribellione si stancherà nella conversione. È il gioco del cambio generazionale, per cui i più giovani molto spesso si dimostrano cautamente stanchi. Non sappiamo quale profezia vincerà alla fine: se quella della ripetizione o quella del cambiamento. La questione è se verrà contato il Soggetto o l'Oggetto. Probabilmente sono reciprocamente dipendenti; gusci di una bilancia: scambio di pesi, cambio di valutazioni. Kandinsky trovava gli oggetti troppo leggeri, questi oggi si prendono la loro sobria rivincita in una semplicità arrivista e schematica. (Einstein 1926a, 372-373)

Non stupirà allora che quando, nello stesso anno, vede la luce la grande storia dell'arte einsteiniana, il giudizio del critico su Kandinsky sia particolarmente severo, e ugualmente incentrato sulla sterilità, cui il teorico guardava con preoccupazione, della dialettica tra soggetto e oggetto:

---

<sup>2</sup> Einstein aveva visto l'opera di Kandinsky per la prima volta nell'anno precedente, in occasione della mostra della nuova secessione inaugurata a Berlino nel novembre del 1911.

<sup>3</sup> Leggiamo negli appunti di Einstein di quell'anno: “da Kandinsky non voglio la metafisica in quanto tale; poi probabilmente non avremo nemmeno bisogno di parlare dei suoi quadri,” Einstein 1912, pp.nn. Einstein, Carl. 1912. Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb, nel Carl Einstein Archiv.

Il testo è consultabile a questo indirizzo:

[https://digital.adk.de/en/hitlist/detailpage/?tx\\_dlf%5Bid%5D=5814&tx\\_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=a777a08e61a59bf8db11d08a35c531ac](https://digital.adk.de/en/hitlist/detailpage/?tx_dlf%5Bid%5D=5814&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=a777a08e61a59bf8db11d08a35c531ac) (ultimo accesso 9 dicembre 2022).

Le traduzioni dal tedesco sono dell'autrice dell'articolo.

Davanti al russo Kandinsky si spalancava un profondo dualismo tra motivo e contenuto interiore; egli sentiva che il motivo osservato apparteneva solo indirettamente al processo psichico interiore, che veniva percepito non come accidente contingente ma come nucleo inscindibile degli eventi. Ci si scindeva dall'esterno e ci si ritirava nell'io nudo, che esplodeva nel colore come per necessità. (Einstein 1926b, 143)

Un'opposizione dualistica che, in ultimo, avrebbe condotto Kandinsky a una “polverizzazione dell'oggetto sotto l'azione di un solipsismo ottico” (47). Einstein proseguiva dunque criticando l'individualismo eroico kandinskyano con toni accesi, parlando variamente di “cristianizzazione dell'ottica,” “dittatura del vissuto,” o “monologo circolare” “straordinariamente egocentrico” (148, 149, 150). A fare da sfondo al discorso, una critica più latamente generazionale, e culturale: la mancata comprensione — che Einstein considerava comune all'intera teoria dell'arte tedesca — dell'intrinseca inscindibilità di forma e contenuto, astrazione e rappresentazione. Il risultato: una rinuncia a creare forme, *Gestaltungen*, in grado di interagire con il mondo reale, e la postulazione della costruzione di significati condivisi a un simbolismo misticheggiante, di matrice ancora marcatamente letteraria, con cui “i quadri si riducono a una catena associativa di illustrazioni di un teorema insufficiente” (151).

A fare da sfondo a queste critiche è l'ingeneroso confronto con l'arte di Paul Klee — Klee stesso avrebbe chiesto, inutilmente, al critico di smorzare il contrasto con l'amico e collega (Klee 1931, in Kiefer e Meffre 2020, 519) — cui Einstein dedica il paragrafo immediatamente successivo,<sup>4</sup> affermando che “le intelligenze brillanti e fini si sono stancate di questo mondo, ma non si arrendono alle teorie ostili alla forma, cercano invece forme nuove. In questo, Klee si separa decisamente da Kandinsky” (Einstein 1926, 155).

Se, dunque, l'artista russo sarebbe promotore di un rifiuto ascetico del mondo, Klee sarebbe invece impegnato, per Einstein, nella creazione di uno *Zwischenwelt* (155) tra mondo e sogno, “in cui un atteggiamento primitivo prende forma dalla complessità del sensibile” (156).

Una contrapposizione destinata a esacerbarsi ulteriormente nella terza edizione del testo, del 1931, in cui Einstein opera una significativa riarticolazione dell'indice, aggiungendo un capitolo sul Surrealismo (figlio dell'esperienza di *Documents*) e un capitolo dedicato agli artisti del *Blaue Reiter*, nelle precedenti versioni inclusi nella sezione “I tedeschi” assieme agli autori dell'Espressionismo e della *Neue Sachlichkeit*.

Indice 1926, 1928	Indice 1931
Premesse	Premesse
L'inizio	L'inizio

<sup>4</sup> Tra i grandi progetti non realizzati di Einstein, si trova menzionato nelle corrispondenze, già a partire dal 1923, il progetto su un Kleebuch (cfr. Kiefer e Meffre 2020, 293 e 365). Per una lettura critica delle riflessioni einsteiniane su Klee si vedano Haxthausen 2003 e Zeidler 2010.

Il cubismo	Il cubismo
	<b>La generazione romantica</b>
Il futurismo	Il futurismo
I tedeschi	I tedeschi
I russi	I russi
	<b>Il blaue Reiter</b>
Le arti plastiche	Le arti plastiche

Come è stato osservato (Haxthausen 2019, X), la scelta, apparentemente idiosincratice, di porre un movimento nato nel 1912, e morto poco dopo, a conclusione della sua storia dell'arte, con una decisa forzatura delle cronologie, era plausibilmente dovuta alla riconsiderazione — a seguito dei contatti col surrealismo — della vitalità delle teorie del Cavaliere azzurro, che aveva anticipato e approfondito tendenze surrealiste come l'automatismo, l'allucinazione o il sogno. Monito sottovalutato, ma ancora vitale, per l'arte a venire. Se dunque Einstein rilegge, nel 1931, il *Blaue Reiter* con il filtro del Surrealismo, è interessante osservare anche come, in un movimento inverso, sia proprio la sua interpretazione del *Blaue Reiter* degli anni Venti – e di Kandinsky in particolare – a consentirgli di individuare con chiarezza i limiti del gruppo di Breton, soggetto ai medesimi rischi di “autismo” (Einstein 131, 260;262) e individualistica arbitrarietà (131) dell'avanguardia monacense.

Così, diviene possibile osservare un inaspettato gioco di echi tra le sezioni dedicate ai due movimenti: se Kandinsky “traduce continuamente l'origine fantasmatica o allucinatoria che gli è propria comunicando non tanto puri teoremi, quanto generalizzazioni di un vissuto soggettivo, impressioni spirituali” (Einstein 1926, 148), nei surrealisti

si manifesta un'enfasi sui processi allucinatori e psicografici, ci si sottomette all'intuizione che detta le *Gestalten*, e si cerca di afferrarle con il disegno; non si accetta più il mondo come qualcosa di finito, ma come una costruzione provvisoria, e si tenta di infonderlo con esperienze e punti di vista inediti, sacrificandosi a un'ispirazione faticosa. (Einstein 1931, 257)

Le implicazioni etiche e politiche di questa teoria dell'arte appaiono evidenti nell'unica integrazione, passata inosservata alla critica, che Einstein apporta nel 1931 al suo paragrafo su Kandinsky: “dalla separazione tra forma e contenuto si solleva il problema dell'autonomia dei processi interiori e, con esso, il problema della libertà umana” (Einstein 1931, 213). La fuga dal mondo, per Einstein, non può essere una risposta efficace al tempo presente, non se quel tempo è il 1931. La contrapposizione tra Kandinsky e Klee, in chiusura alla sua storia della pittura del XX secolo, non è allora da leggere soltanto come discorso artistico, ma etico e politico, dalle stringenti implicazioni esistenziali. Un discorso che mantiene, in fondo, uno slancio utopico, messianico, forse ottimistico. Così, nella conclusione alla terza versione, che prende quasi le forme di un testamento teorico, Einstein affida alle nuove pagine su Klee le ultime speranze per un'arte intesa come rivolta, magica e poetica, mitopoietica e in grado di forzare le maglie

del razionalismo occidentale. È qui che si coglie in profondità l'utopismo del progetto einsteiniano. Il critico vuole Klee, nel testo del 1931 (uno dei pochi completamente riscritti), impegnato “nell'integrazione dell'esperienze solitarie in segni collettivamente validi” (Einstein 1931, 281). Non una fuga dal mondo, dunque, non l'iniezione nel mondo di visioni private: “la questione è intercalare *Gestalten* e oggetti nella realtà, per cui il significato del mito non è più una preservazione del passato ma una rivolta contro ciò che esiste nel presente” (281).

Einstein indica una via, ma è consapevole che la “rivoluzione kandinskyana” — che prosegue in molte esperienze contemporanee — va in una direzione diversa; l'utopismo della sua *Die Kunst des 20 Jahrhundert* acquista allora la dimensione di una profezia disperata, che contiene in sé il suo rovesciamento. Così, se tradizionalmente si concepisce il crollo delle speranze einsteiniane nel modernismo, evidenti in *Die Fabrikation der Fiktionen* (1936 ca.), come un brusco stravolgimento teorico dovuto all'impotenza della cultura davanti all'avanzare del Nazionalsocialismo, la storia della sconfitta dell'avanguardia, del suo “precipitare” in un individualismo afasico, in una comunità culturale incapace di farsi *communitas*, è — nel percorso teorico di Einstein — molto più radicata. In questo quadro, l'esperienza kandinskyana costituisce in qualche modo l'epicentro segreto di un sisma i cui effetti, i cui crolli, sarebbero stati evidenti solo negli anni successivi. Un percorso teorico di slanci utopici e delusioni amare, presentimenti oscuri e avventure ideologiche che, come una parabola dell'intera Repubblica di Weimar, conduce ad un'unica, la più tragica, fine.

### Quadri come ricettacoli. Greenberg su Kandinsky

La narrazione del modernismo secondo Clement Greenberg procede forte del fatto che l'astrazione abbia alterato l'ontologia dell'immagine come una rivoluzione. Stupisce allora l'assenza di Wassily Kandinsky dal suo canone. Uno dei padri fondatori dell'astrattismo riveste, in un edificio critico che fa dell'astratto il suo perno, un ruolo secondario: tale contraddizione merita di essere analizzata. Nei suoi articoli, Greenberg menziona Kandinsky poche volte, escludendolo dalle trattazioni più teoriche in cui configura i caratteri dell'immagine modernista e ne seleziona gli attori. Queste occasioni sono preziose, e dimostrano che il rifiuto della figurazione nel medesimo spazio del quadro può essere interpretato in modi differenti.

Sebbene constati anzitutto che sia la “purity in art” (Greenberg 1988a, 23) a contraddistinguere la pittura modernista, Greenberg prende invero il partito della materialità. Già dagli esordi offre una singolare giustificazione dell'arte astratta. L'astrazione è sì l'esito di una “search of the absolute,” (Greenberg 1988a, 8) che ha condotto alla dissoluzione di ogni contenuto extra-artistico nell'opera d'arte, ma tale ricerca e tale assoluto risiedono nell'artistico puro; l'artista la attua “in turning his attention away from subject matter,” per dedicarla “upon the medium of his own craft.” (Greenberg 1988a, 8-9) L'arte “nonobjective” nasce da una transizione da “matter”

(complemento non pittorico che occulta il quadro) a “medium” (essenza pittorica al centro di esso).

La “historical apology for abstract art” (Greenberg 1988a, 37) si rivela materialista laddove la fuga dalla *subject matter* collima con un’exasperazione progressiva della matericità pittorica courbetiana;<sup>5</sup> la rivendicazione del *medium* ha matrice realista: “For the visual art the medium is discovered to be physical; hence pure painting [...] seek above else to affect the spectator physically” (Greenberg 1988a, 32-33). La pittura è astratta quando è essenzialmente pittorica; quando si libera dell’oggetto referente e al suo posto afferma la propria materialità; quando giunge a una “realization of painting as a physical medium.” (Greenberg 1988b, 271)

Kandinsky, invece, riconduce l’astrazione allo spirito. La sua attività di scrittore è il tentativo di soddisfare “le besoin de justifier” il suo astrattismo pittorico, descritto come “l’événement de sa vie” (Vallier 2012, 44). Dipingere, nel 1910, il presunto primo acquerello astratto è stato per l’artista una rivelazione, al punto da spingerlo a dilatare il piano individuale su quello universale, facendo corrispondere la singola creazione alla “svolta spirituale” di un’epoca così annunciata, in nome di una “somiglianza” e di una “affinità” (Kandinsky 2005, 17,18) interiori tra opere e mondo. La collocazione dell’artistico in un regime immateriale è stata oggetto delle letture più diverse: c’è chi la considera una pendenza “à l’exsangue spiritualisme fin de siècle” (Vallier 2012, 44-45); chi ci vede una “nientificazione” del mondo naturale che offre al pittore la possibilità di “constituire un perfetto analogon dell’intelligere divino,” (Masini 1972, 135, 134) reiterando le suggestioni della mistica tedesca eckhartiana in un tempo secolarizzato;<sup>6</sup> e chi la ritiene la più radicale “conferma lampante dell’anteriorità dell’invisibile” (Henry 2017, 25) nell’immanenza del visibile pittorico.

La spinta introflessa dell’arte è sorretta da una complessiva opposizione tra esterno e interno, che sono “due [...] proprietà” inerenti ai fenomeni, da cui derivano “due maniere non [...] arbitrarie” secondo cui “ogni fenomeno può essere vissuto” (Kandinsky 2010, 7). Quelle esterne sono sempre subordinate all’interno. La teoria kandinskyana oblitera la natura esteriore e materiale dell’arte astratta rimandando tutti problemi di forma al problema del contenuto (con moto centripeto e antitetico rispetto alla liberazione centrifuga dalla *subject matter* da cui secondo Greenberg è emersa l’astrazione). Per Kandinsky la pittura è astratta quando — commenta Michel Henry — “sono astratti anche i mezzi della pittura” stessa; quando il *medium* visibile sempre rimanda all’invisibile (Henry 2017, 19).

<sup>5</sup> Cfr. Greenberg (1988a, 29). Per Greenberg, il percorso ‘materialista’ della pittura continua con Édouard Manet, prosegue con certo impressionismo, poi con la svolta di Paul Cézanne, con la rivoluzione cubista e infine arriva all’apice con l’arte astratta. Chi qui scrive ha scelto, per quanto riguarda il corpus di Greenberg e altri testi in lingua inglese e francese, per la maggior parte non tradotti in italiano, di affidarsi all’immediatezza della lezione originale.

<sup>6</sup> L’origine mistica dell’astrazione di Kandinsky è ben evidenziata da Robert Rosenblum (1994). Sulle sue fonti spiritualiste, cfr. Ringbom (2022). Sul rapporto tra mistica e astrazione pittorica primonovecentesca, cfr. Ringbom (1970).

Il principale capo d'accusa di Greenberg al pittore non è tanto la sua "semplicitistica [...] 'conversione all'interiorità'" (Masini 1972, 131). Per lui sono i risultati a contare; non crede all'influsso dello spirito sul fare artistico, e mitiga l'accezione trascendente del lemma "spirituale"; lo depotenzia secolarizzandolo: "As far as I can make out, Kandinsky's 'spiritual' means simply intensity and seriousness and has no religious connotations" (Greenberg 1988b, 16). Non ammette una teologia dell'arte: fa bensì della storia della pittura una teleologia. E taccia pure lo spiritualismo kandinskyano di "provincialism in art" (Greenberg 1988b, 3).<sup>7</sup>

Lo scontro tra i due risiede nella natura delle rispettive concezioni dell'arte, che collidono in un luogo cruciale: il trattamento della superficie pittorica. L'avanzamento della superficie al centro del quadro è, nella visione greenberghiana, la causa che inverte una pittura modernista. La superficie è il quadro astratto, che "has now become an object of literally the same spatial order as our bodies, and no longer the vehicle of an imagined equivalent of that order. It has lost its 'inside' and become almost all 'outside', all plane surface" (Greenberg 1993a, 191).

Nella teoria kandinskyana, viceversa, lo statuto della superficie è subalterno. Ce ne si accorge limitandosi a scomporre il titolo originale di *Punkt und Linie zu Fläche*. Posto che ognora "la forma è sensibile come una nuvola di fumo" (Kandinsky 2005, 54), in principio viene il punto; unità formale primigenia e soglia tra visibile e invisibile, è "quasi strappato dal circostante" e dal contingente (Henry 2017, 27, 2). Dal "movimento" creatore, poi, nasce la linea; la dinamizzazione del punto comporta la sua "distruzione," affinché la "tensione" possa acquisire una "forza formatrice di superfici" (Henry 2017, 58, 57, 62). In proposito Kandinsky è equivoco; nondimeno è certo che per lui la superficie sia una risultante, su cui pende l'azione (*sulla* superficie) di due spinte gerarchizzate (punto e linea).

Alla superficie viene risparmiata la precisione definitoria di punto e linea; non ha la loro ricchissima metaforologia, ma è soprattutto teatro di una contraddizione. Dopo avere decretato la primogenitura del punto, Kandinsky asserisce che "il punto è il risultato del primo scontro tra lo strumento [grafico-pittorico] e la superficie materiale, la superficie di fondo," e che, in seguito, essa viene "fecondata" (Kandinsky 2010, 22). Come se il piano si desse innanzitutto come corpo sterile, e solo successivamente reso riproduttivo per inseminazione indotta dal punto. Il punto è parte attiva, mentre la superficie è passiva.

A tale paradosso se ne aggiunge un altro: Kandinsky usa il termine 'superficie' per indicare con noncuranza due cose diverse. 'Superficie' è prevalentemente "superficie di fondo," la "superficie materiale destinata ad accogliere il contenuto dell'opera;" è una schematica e delimitata entità autonoma, ma soltanto "nel suo ambito;" ha un "suono tranquillo = oggettivo," da cui si ode piano il *Klang* della necessità interiore (Kandinsky 2010, 131): è un oggetto. 'Superficie' è però, poi, anche dato formale; "il punto può crescere, diventare superficie e coprire inavvertitamente tutta la superficie di fondo;"

<sup>7</sup> Sul "provincialismo" come valore positivo per Kandinsky, cfr. Roskill (1992, 36-45).

come “una speciale proprietà della linea” (Kandinsky 2010, 22-23, 62), è “forza formatrice di superfici.” Ci si chiede “dove sarebbe il limite fra punto e superficie,” e tra linea e superficie. ‘*Fläche*’ è al contempo supporto e tensione formante. In entrambi i casi, tuttavia, il suo statuto è derogato *ex lege* al punto.

La tirannia del “Punkt,” o meglio la sottomissione della superficie, è per Greenberg la debolezza di Kandinsky, e l’ostruzione che gli preclude di centrare l’astrazione modernista. Egli affronta *in negativo* ogni problematica del quadro; rifugge l’incidenza della superficie evitando l’ostacolo:

For him the picture plane remained something negatively given and inert, not something that acted upon and controlled the drawing, placing, color and size of a shape or line, and whose flatness was re-created by the configuration upon it, or at least (as with the Old Masters) re-invoked. [...] The surface remained, in effect, a mere *receptacle*. (Greenberg 1989, 113)

Il quadro modernista greenberghianamente concepito non ha più bisogno di mostrare una natura contenitiva che non gli è propria, per cui è costretto ad accogliere passivamente altri elementi. Tutte le sue componenti vengono oggettivate e risuonano della struttura, ricreata in ogni parte del quadro. Un’immagine che non è più ‘ricettacolo’ non deve più essere contenuta, perché a circoscrivere le forme bastano le forme stesse, ripetendo la tensione unitaria della superficie.

La tensione spirituale per Kandinsky, all’opposto, va oltre la superficie, fino a trascurarla: “Una grande superficie in sé non ha nulla di sovranaturale” (Kandinsky 2013, 49-50). Non realizzare che è proprio la superficie il campo d’azione dell’espressione equivale, per Greenberg, a non avere “the new awareness that easel-painting takes place on a flat, continuous, finitely bounded surface”; a creare uno spazio che rimane “inactive and meaningless” (Greenberg 1988b, 5): “Instead of a picture, however, a gimcrack is produced” (Greenberg 1988a, 64). Greenberg fa di lui il paradigma dell’artista modernista e astratto unicamente in apparenza: si presenta come tale, ma a causa di una mancata comprensione di genesi e sviluppi della pittura moderna ne mistifica l’essenza. A dispetto dell’esibizione di forme astratte, le sue tele perpetuano la logica della figurazione: la qualità per eccellenza di una pittura antimodernista, con il rischio che “the painterly” divenga nulla più che “a matter more of *trompe-l’oeil* illusion” (Greenberg 1993b, 123-124).

La grammatica dell’arte kandinskyana si fonda su un connotato principio di base: la composizione. È l’elemento che insuffla alle opere la “necessità interiore” : “Il contenuto di un’opera trova la sua espressione nella composizione, cioè nella somma internamente organizzata delle tensioni necessarie nel caso contemplato” (Kandinsky 2010, 29). Essa è sussunta alla “necessità interiore” per via musicale: è un “contrappunto” che perviene all’armonia tramite “contrastati e contraddizioni” (Kandinsky 2005, 55,74), secondo un’adorniana oggettivazione esterna delle dissonanze interne.<sup>8</sup> Anche riletta a posteriori,

<sup>8</sup> Per il paragone tra i contrasti secondo Kandinsky e le dissonanze secondo Theodor W. Adorno, cfr. Escoubas 2011, 152-153.

con lente fenomenologica per esempio, come autoconsapevolezza della cifra ritmica costitutiva dell'estetico,<sup>9</sup> la visione di Kandinsky rimane ordinatrice e parcellizzante: “L’art abstrait, issu de la tension, est par essence construction;” e ciò si riflette sulla natura della superficie pittorica e sul piano che instaura: “Le plan originel est donc tout entier contraste. [...] Le plan originel s’institue donc entre dramatisation et compensation” (Escoubas 2011, 133, 143).

All’esatto contrario, Greenberg ha dell’immagine astratta una concezione schiettamente anti-compositiva: strutturale, non strutturante, che viene conquistata dalla “Cubist grid” (Greenberg 1993b, 254). Da una griglia atomizzata che, scomponendo i rapporti spaziali tra gli oggetti tridimensionali e rendendoli bidimensionali, giunge a “the skeleton [...] of the traditional picture” (Greenberg 1993b, 10). Chi con le forme astratte si ostina a comporre, è “superficial” (Greenberg 1988a, 64), e si abbassa in “a lot of flirting with the third dimension” (Greenberg 1993b, 252-253). La pittura modernista prosegue imperterrita la ricerca di un’immagine ‘analitica,’ per cui ogni parte equivale all’altra.

Non meraviglia, allora, che il solo modo di avvicinare Kandinsky a un simile racconto del modernismo sia stravolgerlo; cambiarlo di segno come fece Alexandre Kojève con la celebre inversione da ‘astratto’ a ‘concreto.’ Rispettando l’ortodossia hegeliana, quello concreto è il quadro la cui bellezza è quella “della sola superficie [...] piana limitata”: che circoscrive il bello in due dimensioni per renderlo “indipendente dal Bello dell’Universo” (Kojève 2005, 17, 35)<sup>10</sup> e delle cose. Questa prospettiva — per cui l’autosufficienza della pura pittoricità è l’unica via per produrre il quadro anti-mimetico “in quanto intero —” (Kojève 2005, 33) devia dal primato dell’interno che ha fatto scoccare, in Kandinsky, la scintilla di una creazione “astratta.” È inutile dire che Greenberg non crede al concretismo post-*Rappel à l’ordre*; almeno per quanto concerne il pittore russo, che persino in punto di morte è ritratto come un astrattista mancato. Il critico avrebbe potuto fare proprio il giudizio severo di un modernista tanto diverso, László Moholy-Nagy, che nel 1947 confessava: “Cercavo di eliminare [dal quadro] tutti quegli elementi che avrebbero potuto disturbare il loro rigore: al contrario dei dipinti di Kandinsky, per esempio, che mi ricordavano un mondo sottomarino” (Moholy-Nagy 1975, 30); figurativo, in fondo.

## Conclusione

Il dialogo impossibile fin qui ripercorso, tra due autori lontani tra loro eppure cruciali nello scrivere la storia del modernismo, restituisce dunque una fisionomia kandinskyana lontana da quella consegnataci dalla tradizione. Tuttora Kandinsky appare come uno dei cosiddetti padri fondatori dell’astrattismo, se non come unico tenutario dell’invenzione

<sup>9</sup> L’estetica dei ritmi di Henri Maldiney è alla base della reinterpretazione di Escoubas della composizione di Kandinsky, cfr. Maldiney 2012, 201-230. Sulla nozione di “vertigine” estetica, cfr. Escoubas 2006.

<sup>10</sup> Sull’estetica hegeliana in Kojève, cfr. Sampugno 2019.

dell'astrazione nella pittura da cavalletto. La lezione di Einstein e Greenberg, chiamati a riflettere sul Kandinsky teorico prima ancora che sull'artista, sembra invece rovesciare la vulgata.

Entrambi gli autori lo criticano, insomma, da un punto di vista negativo: per essi, è come se egli avesse mancato l'obiettivo chiave per un'effettiva svolta modernista. A ritornare, nella pittura kandinskyana, sarebbe per i critici uno spettro antico, quello del romanticismo; ai loro occhi, egli non si svincola da schematismi letterari, di matrice simbolica e simbolista. Per i due interpreti i riferimenti pittorici del modernismo sono altri. Klee, nelle pagine del critico tedesco, a guidare quella che Einstein avrebbe definito una concezione della "forma come rivolta" (Zeidler 2010); Picasso in quelle del teorico americano. Per Greenberg, infatti, è necessario assorbire appieno la lezione radicale del cubismo analitico per ingaggiare la sfida di una pittura modernista veramente tale.

A cento anni dall'arrivo di Kandinsky al Bauhaus, i percorsi ermeneutici concessi dalla sua arte e dalle reazioni critiche da questa suscitate — se focalizzati con lenti diverse — si aprono a nuove interpretazioni. Si insinua il sospetto, nelle riletture moderniste che ne vengono fatte dai due lati dell'oceano, che la rivoluzione kandinskyana della pittura astratta sia soltanto presunta. Che sia, piuttosto, una restaurazione.

## BIBLIOGRAFIA

- DREYFUS, A. 1926. "Deux études allemandes sur l'art contemporain." *Cahiers d'art* 8: 214-220.
- EINSTEIN, C. 1912. "Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb," *Neue Blätter* 1(6): 46 - 47.
- . 1926a. "Kandinsky." *Das Kunstblatt*. Monatsschrift für künstlerische Entwicklung in Malerei/Skulptur/Baukunst/Literatur/Musik ottobre: 272-273.
- . 1926b. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propylaen.
- . 1928. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propylaen.
- . 1931. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Propylaen.
- ESCOUBAS, É. 2006. "L'esthétique d'Henri Maldiney. Le phénomène et le rythme." *Phainomenon* 11: 101-110.
- . 2011. *L'espace pictural*. Paris: Encre Marine.
- FLECKNER, U. 2006. *Carl Einstein und sein Jahrhundert: Fragmente einer intellektuellen Biographie*. Berlin: Akademie Verlag.
- GREENBERG, C. 1988a. *The Collected Essays and Criticism. Volume 1. Perceptions and Judgments, 1939-1944*. In J. O'Brian (ed.). Chicago & London: The University of Chicago Press.
- . 1988b. *The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose, 1945-1949*. In J. O'Brian (ed.). Chicago-London: The University of Chicago Press.
- . 1989. *Art and Culture. Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- . 1993a. *The Collected Essays and Criticism. Volume 3. Affirmations and Refusals, 1950-1956*. In J. O'Brian (ed.). Chicago-London: The University of Chicago Press.
- . 1993b. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. In J. O'Brian (ed.). Chicago-London: The University of Chicago Press.
- HAXTHAUSEN, C.W. 2003. "Die Erheblichste Persönlichkeit unter den deutschen Künstlern': Einstein über Klee." *Die visuelle Wende der Moderne Carl Einstein "Kunst des 20. Jahrhunderts."* In K. Kiefer (ed.): 131-146. München: W. Fink.

- . 2004. "Gestalt and Concept. (Excerpts)." *October* 107:169-176.
- . 2019. *Mythology of Forms*. Chicago: University of Chicago Press.
- HENRY, M. 2017. *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinsky*. A cura di A. Pinotti. Traduzione di X. Rodríguez Bradford. Monza: Johan & Levi.
- KANDINSKY, W. 1911. *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*. München: Piper.
- . 1988. "Il problema delle forme." In W. Kandinsky e F. Marc. *Il Cavaliere azzurro*. In G. Gozzini Calzecchi Onesti (trans.): 121-157. Milano: SE.
- . 2005. *Lo spirituale nell'arte*. In E. Pontiggia (ed. e trans.). Milano: SE.
- . 2010. *Punto, linea, superficie*. In M. Calasso (trans.). Milano: Adelphi.
- . 2013. *Testo d'autore e altri scritti*, In C.G. De Michelis (ed. e trans.). Milano: Abscondita.
- KANDINSKY, W. e F. MARC. 1912. *Den Almanach Der Blaue Reiter*. München: Piper.
- KIEFER, K. 2016. "Carl Einstein *Surrealismus* - 'Wort von verkrachtem Idealismus übersonnt'." In *Der Surrealismus in Deutschland (?)*. In K. Schuller e I. Fischer (eds.): 49-84. Münster: Universitäts und Landesbibliothek Münster.
- MEFFRE, L. Hrg. von. 2020. *Carl Einstein, Briefwechsel 1904-1940*. Berlin: J.B. Metzler.
- KOJÈVE, A. 2005. *Kandinsky*. In M. Filoni, A. Gnoli (ed. e trans.). Macerata: Quodlibet.
- LANKHEIT, K. Hrg. von. 1983. *Wassily Kandinsky, Franz Marc: Briefwechsel*. München: Piper.
- MALDINEY, H. 2012. *Regard parole espace*. Paris: Cerf.
- MASINI, F. 1972. "La mistica dell'astrazione in W. Kandinsky." In Id., *Dialettica dell'avanguardia. Ideologia e utopia nella letteratura tedesca del '900*, 131-151. Bari: De Donato.
- MOHOLY-NAGY, S. 1975. *La sperimentazione totale*. Traduzione di A. Negri. Milano: Longanesi.
- PAPAPETROS, S. 2012. "Between the Academy and the Avant-Garde: Carl Einstein and Fritz Saxl Correspond." *October* 107: 75-94.
- RINGBOM, S. 1970. "Mystik und gegenstandlose Malerei." *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 5: 168-188.
- . 2022. *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. In R. Urbom, D. Birnbaum (eds). London: Thames & Hudson.
- ROSENBLUM, R. 1994. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. London: Thames & Hudson.
- ROSKILL, M. 1992. *Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time. A Critical Perspective*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- RUMOLD, R. 2004. "'Painting as a Language. Why not?' Carl Einstein in Documents." *October* 107: 75-94.
- SAMPUGNARO, L. 2019. "Il divenire musica della pittura. Il tema della objektlose Malerei in Hegel, Kandinskij e Kojève." *Palinsesti* 5:301-325.
- STARVINAKI, M. 2011. "Le Blaue Reiter selon Carl Einstein: lecture comparée [1926-1931]." *Gradhiva* 14:199-229.
- SZERSZEN, T. 2007. "'Documents' 1929-1930." *Konteksty - Polska Sztuka Ludowa* 61: 240-249.
- VALLIER, D. 2012. *L'art abstrait*. Paris: Pluriel.
- ZEIDLER, S. 2010. "Form as revolt: Carl Einstein's philosophy of the real and the work of Paul Klee." *Res* 57-58: 229-263.