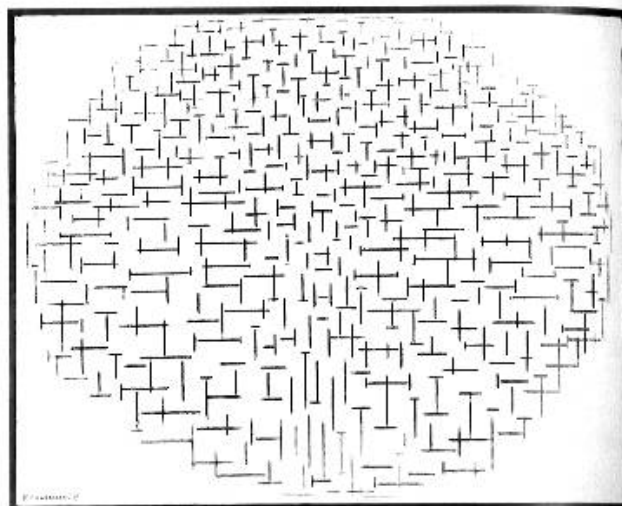


1917_a

Dopo due anni di intensa ricerca, Piet Mondrian apre una propria via all'astrattismo e inventa il Neoplasticismo.

Quando, nel luglio 1914, Mondrian tornò in Olanda per una visita alla famiglia, il suo soggiorno fu sorpreso dallo scoppio della Prima guerra mondiale, che lo tenne lontano da Parigi per cinque lunghi anni. Se era andato nella capitale francese all'inizio del 1912 con uno scopo in mente, era quello di approfondire il Cubismo. Ignaro del recente cambio di rotta dovuto all'innovativo uso cubista del collage, con le sue conseguenze per lo status del segno mimetico, Mondrian spostò indietro l'orologio all'estate del 1910. In quel particolare momento della storia del Cubismo, sia Picasso che Braque, che si erano trovati al limite di una pittura completamente astratta, avevano fatto marcia indietro. Prima reintrodussero frammenti di referenzialità nei loro quadri (come la cravatta e i baffi nel *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler*), aggiunsero poi parole, sparse sul piano pittorico, che puntavano a rendere tutto il resto tridimensionale a paragone con esse, assicurando così che il carattere mimetico dell'immagine fosse almeno accennato.

Leggendo questo Cubismo analitico con le lenti del Simbolismo di fine secolo misto alla Teosofia (una dottrina occultista e sincretista che combinava varie religioni e filosofie orientali e occidentali, molto popolare in Europa al cambio di secolo), Mondrian diventò presto cosciente che proprio ciò che Picasso e Braque temevano di più (l'astrazione e la bidimensionalità) era precisamente ciò che egli cercava, perché si accordava alla categoria di "universale", centrale nel suo sistema di convinzioni. Adottando un punto di vista frontale, Mondrian trovò un modo di tradurre i suoi soggetti preferiti (prima alberi poi architetture – in particolare, nel 1914, muri spogli di edifici in attesa di demolizione) in una più rigorosa versione ortogonale della griglia cubista. Attraverso questi strumenti, quella che chiamava la *particolarità* di un'immagine è vinta e l'illusione spaziale sostituita dalla "verità", dall'opposizione di verticale e orizzontale che è l'essenza "immutabile" di tutto. Il metodo è infallibile, pensava Mondrian in quel periodo: tutto può essere ridotto a un denominatore comune; ogni figura può essere digitalizzata in uno schema di unità orizzontali e verticali e così disseminata sulla superficie; e ogni gerarchia (e ogni centralità) può essere abolita. La funzione dell'immagine ora diventa quella di rivelare la struttura del mondo, intesa come riserva di opposizioni binarie; inoltre, e ancora più importante, quella di mostrare come



1 • Piet Mondrian, *Composizione n. 10 in bianco e nero*, 1915
Olio su tela, 86 x 106 cm

queste opposizioni possano neutralizzarsi a vicenda in un equilibrio senza tempo.

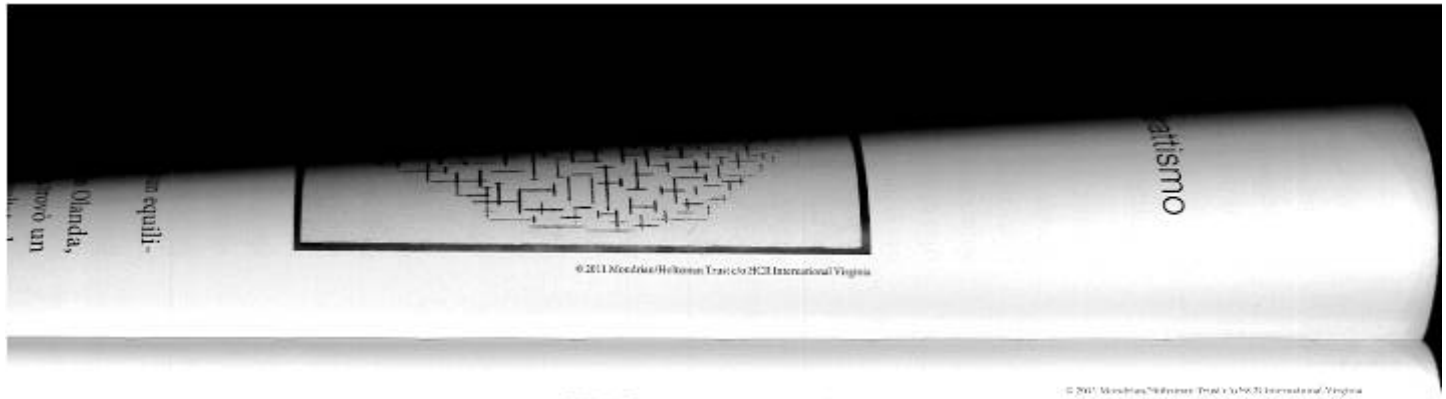
Fu a questo punto, nel 1914, che Mondrian tornò in Olanda, dove, al contrario della sua situazione isolata in Francia, trovò un notevole seguito. Già all'inizio, nel 1908, quando aveva voltato le spalle al naturalismo olandese e abbracciato il modernismo, si era subito messo alla testa dell'avanguardia locale. Riunendosi ai vecchi amici teosofici nella sua solita sede estiva – la colonia di artisti di Domburg – cercò di applicare la sua tecnica digitale ai soggetti che prima di partire per Parigi aveva dipinto in vari stili postimpressionisti – la chiesetta gotica, il mare, i moli. Risultano solo due quadri di questo gruppo di studi (uno del 1915, *Composizione n. 10 in bianco e nero* [1], più noto come *Molo e oceano*; l'altro, *Composizione 1916*), ma insieme segnano un cambiamento.

Uno dei fattori più importanti in questo spostamento fu l'avvicinamento di Mondrian alla filosofia di Hegel, che lo aiutò a rompere con l'intrinseco carattere statico della digitalizzazione e con l'idea neoplatonica di verità essenziali nascoste sotto un mondo di illusioni. Se infatti la teoria dialettica di Hegel è fondata sulle opposizioni, non cerca però la loro neutralizzazione. È al

▲ 1912

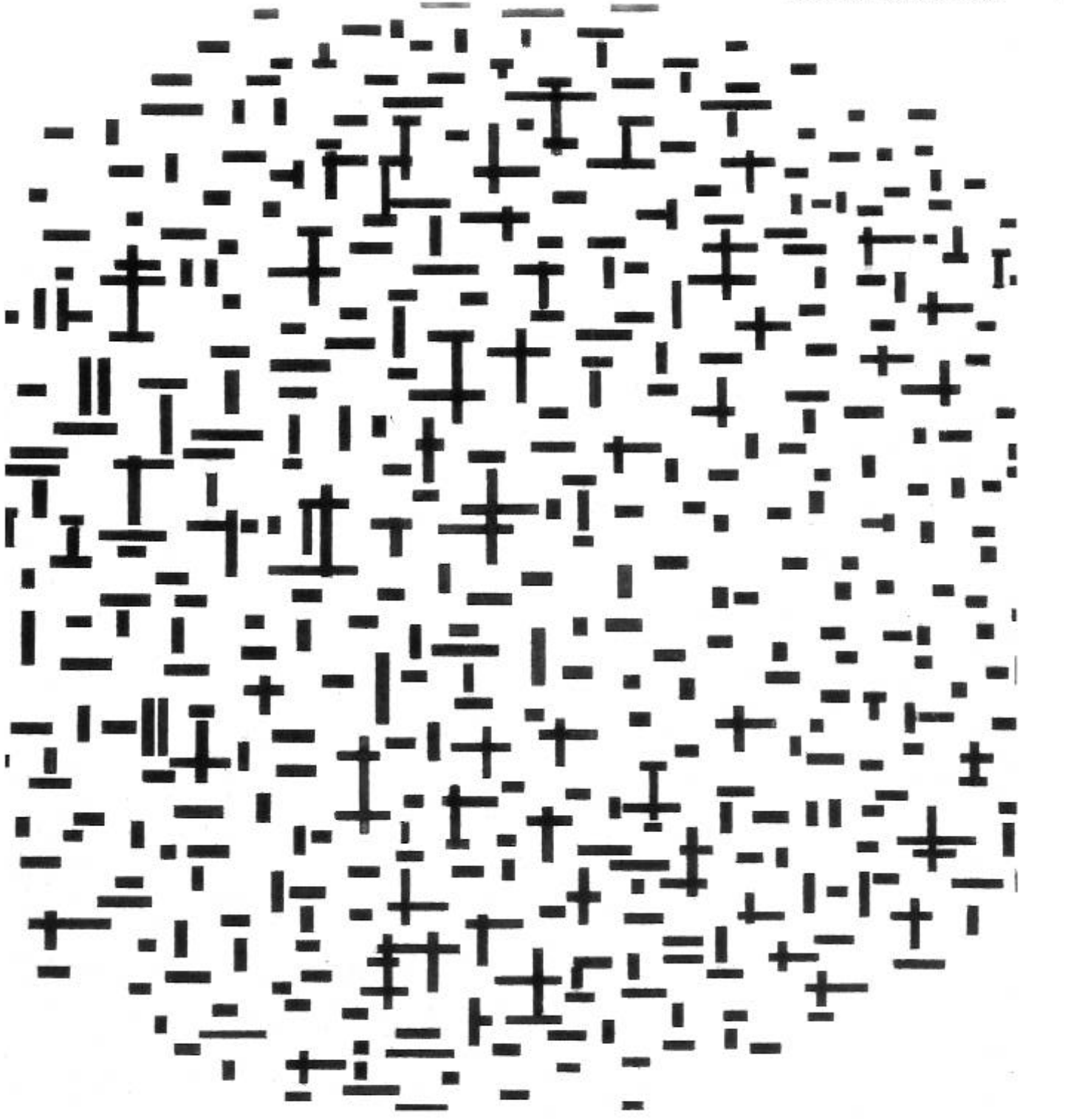
● 1911

■ 1915



© 2011 Alcega/Helikon Team/ICI International/Vigore

© 2011 Alcega/Helikon Team/ICI International/Vigore



1910-1919

la sua gestazione e dissoluzione simultanee – cosa perfettamente
 ▲ colta da Theo van Doesburg (1883-1931) quando scrisse di quest'opera in una recensione che la sua "metodica costruzione prende corpo 'divenendo' più che 'essendo'". Benché quasi subito dopo averla completata Mondrian giudicasse severamente *Composizione 1916* per l'eccessiva enfasi su un'unica direzione (la verticale), tutti i riferimenti alla facciata della chiesa erano stati soppressi: non è più lo spettacolo del mondo ad essere trascodificato, ma sono gli elementi dell'arte pittorica stessa a venire digitalizzati: linea, colore, superficie, ognuno ridotto alla sua cifra di base. Sebbene Mondrian non abbia mai rinunciato alla sua originaria posizione spiritualista, la sua arte ora diventò, e rimase, una delle esplorazioni più elaborate della materialità della pittura, un'analisi dei suoi significanti. Questo salto dialettico dall'idealismo estremo all'estremo materialismo è un carattere comune
 ● nell'evoluzione di molti pionieri dell'astrattismo.

Il principio di riduzione di Mondrian è quello della massima tensione: una linea retta non è nient'altro che una "curva tesa". La stessa tesi vale per le superfici (la più piatta è la più tesa) e sarà presto applicata al colore. Che Mondrian abbia aspettato più di quattro anni (fino al 1920) prima di adottare la triade dei colori primari (rosso, giallo e blu, usati insieme a nero, grigio e bianco) non toglie niente al fatto che sapesse già in quel momento che era un'inevitabile conseguenza della sua logica. Prima doveva purificarsi completamente dell'idea, derivata da Goethe, del colore come materia che sporca la purezza (leggi: spiritualità) della luce – era l'ultimo resto di rappresentazione, forse perché il suo carattere mimetico, rivestito di simbolismo, era più duro da svelare. Ma questo ritardo non impedì a Mondrian, quando cominciò a lavorare alla *Composizione di linee* [2] nel 1916, di immergersi nella pura astrazione.

Una volta liberata da qualsiasi obbligo referenziale, l'opera di Mondrian evolse a piena velocità. *Composizione di linee*, finita all'inizio del 1917, radicalizza il dinamismo delle due opere precedenti, accentuando la tensione tra una casualità originaria e un ordine non gerarchico voluto. Ma con essa Mondrian comprese che una componente importante del linguaggio pittorico rimaneva ancora passiva nella sua opera. Perché, sebbene la figura stessa, totalmente dispersa dalla griglia e assorbita in essa, è ora così del tutto atomizzata che è costretta a rimanere virtuale – ogni gruppo di unità lineari è in competizione per catturare l'attenzione –, lo sfondo bianco sotto queste linee nere o grigio scuro non è ancora completamente "teso". È otticamente attivato dai rapporti geometrici che virtualmente collegano i singoli elementi del quadro, ma in sé rimane uno spazio vuoto che attende di essere riempito da una figura – e questo, comprese ora Mondrian, finirà solo se lo sfondo cesserà di esistere in quanto sfondo. Come dire che l'opposizione tra figura e sfondo – condizione stessa della rappresentazione – deve essere abolita se si vuole completare un programma estetico di astrazione pura. Fu a trovare i mezzi per realizzare questo che Mondrian si dedicò negli anni tra il 1917 e il 1920.

In una serie di tele immediatamente posteriori a *Composizione di linee* Mondrian eliminò qualsiasi sovrapposizione di piani. Nel primo di questi dipinti, l'estensione laterale è concepita come antidoto all'illusione atmosferica, ma presto Mondrian comprese che i piani di colore fluttuanti, che appaiono come se scivolassero lateralmente fuori dal quadro, presuppongono ancora la neutralità dello sfondo. Allineando gradualmente i rettangoli colorati e, ancora più importante, finendo la serie dividendo anche gli spazi interstiziali in rettangoli di vari toni di bianco, eliminò dunque la nozione stessa di interstizio passivo.

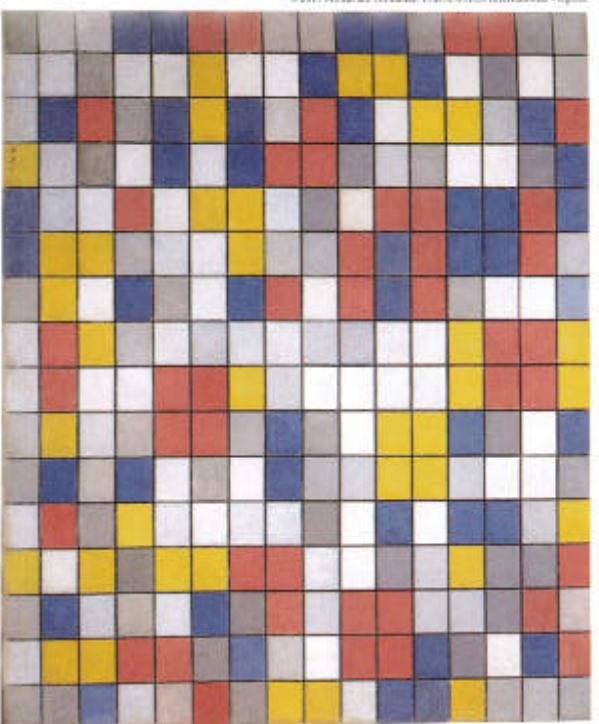
Il passo finale in questa rapida marcia verso l'abolizione dello sfondo in quanto tale fu la griglia modulare, che Mondrian indagò in nove tele tra il 1918 e il 1919. Usando le proporzioni della tela come base della sua divisione in unità regolari, Mondrian venne a patti con una struttura deduttiva che annulla, teoricamente, qualsiasi proiezione di un'immagine a priori sulla superficie. Non c'è differenza tra sfondo e non sfondo (o, in altre parole, lo sfondo è la figura, il campo è l'immagine). L'intera superficie della tela è diventata una griglia, ma questa griglia non è più un'impalcatura cubista costruita in uno spazio vuoto, poiché ogni zona della tela è ora trasformata in un'unità rettangolare commensurabile.

Questo non significa comunque che ogni unità ha uguale peso: in tutta questa serie di tele modulari, che comprende i suoi primi quattro quadri cosiddetti "a diamante", Mondrian non abbandonò mai l'opposizione tra unità marcate (da uno spesso "contorno" o dal colore) e unità non marcate. Questo potrebbe sorprendere se non fosse per l'hegelismo di Mondrian: ci deve essere una tensione dinamica al centro di ogni opera, cosa che una griglia uniforme automaticamente non permette. (È proprio perché la continuità uniforme di una griglia regolare annulla il pathos di una tensione
 ▲ che un pittore come Ad Reinhardt, e molti minimalisti dopo di lui, prediligevano questa forma.) Così nelle opere meno compositive di Mondrian, le cosiddette *Composizione a scacchiera con colori scuri* e *Composizione a scacchiera con colori chiari* [3], c'è un chiaro senso di lotta tra i dati "oggettivi" del modulo operativo e il gioco "soggettivo" della distribuzione dei colori. Perché si manifesti l'"universale", deve ancora essere contenuto un senso di "particolarità" – almeno per ora.

Questi due quadri sono gli ultimi del genere. Appena finiti, nella primavera del 1919, Mondrian tornò a Parigi convinto di avere scoperto con le sue griglie modulari la risposta definitiva alla maggior parte dei problemi pittorici affrontati dai continuatori del Cubismo. Ma l'atmosfera nella capitale francese era cambiata,
 ● come esemplificato dalla mostra di opere neoclassiche di Picasso. Questo sicuramente aiutò Mondrian a comprendere che l'assoluta "eliminazione del particolare" era un sogno utopico e dunque che la soluzione della griglia modulare, per la sua stessa radicalità, era, se non una falsa pista, comunque troppo avanti per il tempo – qualcosa per il futuro forse, quando le condizioni di percezione sarebbero cambiate, ma qualcosa che nessuno sapeva sfruttare nella situazione presente. Inoltre Mondrian cominciò a capire che le griglie modulari non si accordavano con le sue teorie e convin-

▲ 1914-1915, 1916, 1917-1918 ● 1919

▲ 1917 ● 1919



3 • Piet Mondrian, *Composizione con griglia 9: Scaqueria con colori chiari, 1919*
Olio su tela, 86 x 106 cm

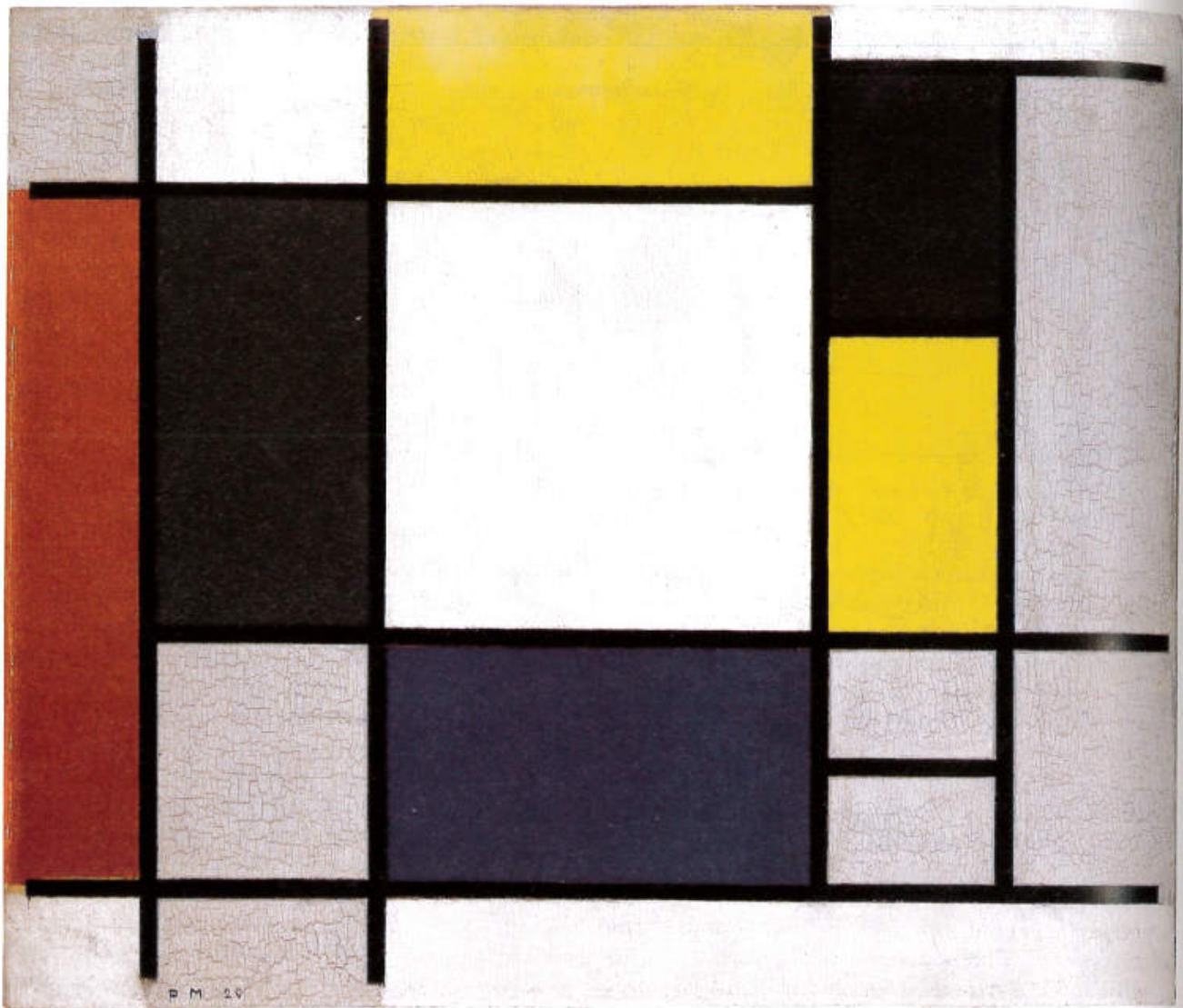
zioni perché basate sulla ripetizione (per Mondrian non c'era differenza tra il ritmo ripetitivo di una macchina e quello delle stagioni), e poiché il reticolo (la divisione in una rete di quadrati) genera effetti ottici illusionistici (tutte le illusioni sono fatti di natura), senti che contraddicevano doppiamente la sua denuncia teorica del "naturale".

L'invenzione del Neoplasticismo

Dalla fine del 1920 lo stile maturo di Mondrian, che chiamò "Neoplasticismo", era pronto. La sua invenzione era il risultato di un intenso periodo di lavoro durante il quale estirpò gradualmente la modularità. Il compito difficile che ora si poneva era di reintrodurre la composizione senza restaurare l'opposizione gerarchica di figura e sfondo. La strada che scelse veniva dalla stessa logica che aveva dato vita alle griglie regolari, ma ora all'inverso. Il nuovo equilibrio non si sarebbe basato sulla promessa di un livellamento

drato) posta sull'asse di simmetria, deve prevalere nell'attenzione. D'ora in poi ogni quadro neoplasticista sarà un modello microcosmico, un oggetto pratico-teorico in cui i poteri distruttivi del pensiero dialettico sono ogni volta messi alla prova di nuovo. Ogni volta di nuovo va qui sottolineato, perché, diversamente dalla maggior parte dei pittori nella tradizione dell'arte astratta, Mondrian non ha mai lavorato secondo una formula – non c'è mai niente di predeterminato nelle sue composizioni, ciascuna concepita, in maniera dialettica, come un passo in avanti rispetto alla precedente, e orientata verso lo stesso fine: creare al proprio interno un nuovo genere di equilibrio, un equilibrio in tensione, in cui ogni elemento è dotato di massima energia, e che egli esponeva in termini molto simili a quelli usati nel dopoguerra dagli strateghi militari in difesa della teoria della deterrenza (Mutual Assured Destruction).

Gli anni immediatamente seguenti l'avvento del Neoplasticismo saranno i più produttivi di Mondrian (un quinto della produzione è stato dipinto tra la fine del 1920 e la metà del 1923). Non lavorò esattamente in serie, ma ritornò continuamente a tre tipi di composizione che modificava e trasformava, il minimo cambiamento in un'area necessitando una completa riformulazione dell'intero quadro. Questo fatto è reso più evidente dal drastico assottigliamento del vocabolario pittorico di Mondrian, ora limitato a superfici di colori primari e elementi di "non colori" (linee nere, superfici bianche e, più raramente, grigie). I tre tipi compositivi, molto diversi l'uno dall'altro, erano basati sull'idea che un elemento che sembrava dominare il quadro doveva essere messo in discussione dalle azioni combinate di tutti gli altri elementi (quelli dominanti potevano essere un grande quadrato o quasi quadrato nell'area centrale, come nel primo quadro neoplasticista appena ricordato; o due linee che sezionano il quadro, anch'esse vicine all'area centrale; o una grande superficie "aperta", colorata o no, in uno degli angoli, delimitata solo su due lati). Proprio perché la radicale limitazione del vocabolario pittorico era una diretta conseguenza del suo principio di "equilibrio dinamico" (un concetto che formulerà solo negli anni trenta), il numero di elementi presenti in una singola opera poteva anche essere ridotto al fine di



4 • Piet Mondrian, *Composizione in giallo, rosso, nero, blu e grigio*, 1920
Olio su tela, 51,5 x 61 cm

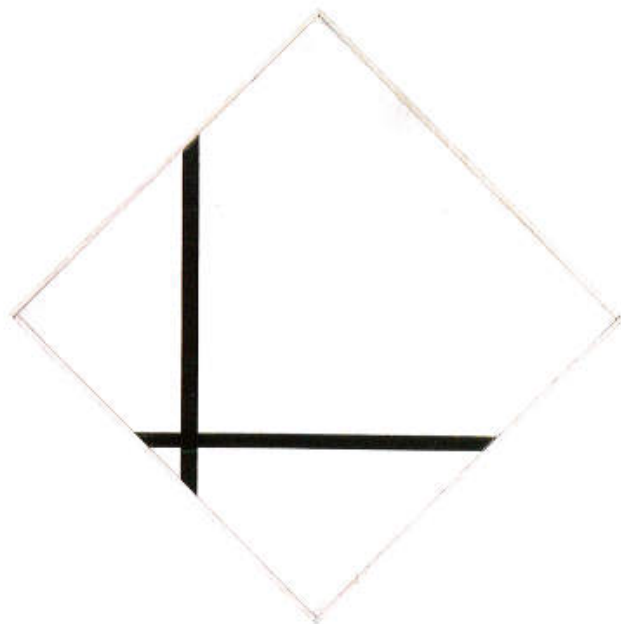
quella dello spessore delle sbarre nere, è ciò che annulla subliminalmente la risoluzione potenzialmente statica della simmetria e introduce movimento nel dipinto. Nessuno dei colleghi di Mondrian ha osato andare così vicino alla simmetria – in sé un tabù assoluto nella sua arte – perché nessuno sarebbe stato così sicuro di poter essere contemporaneamente, o meglio dialetticamente, tentato e messo in discussione.

“Un surrogato dell'intero”

Molti hanno scritto sui cosiddetti quadri “a losanga” di Mondrian (in tutto sedici sparsi sull'intero arco della sua carriera di pittore astratto, dal 1918 al 1944; egli stesso li chiamò *tableaux losangiques*, goffo neologismo francese creato da lui, mentre furono spesso chia-

mati “a diamante” dagli storici dell'arte, benché nessuno dei due termini sia appropriato, poiché di fatto sono delle tele quadrate posizionate su un vertice). Il punto più discusso nella letteratura è la loro natura paradossale rispetto all'opposizione tra estensione e limite. Benché Mondrian abbia sottolineato a più riprese che le sue tele erano dipinti autonomi, indipendenti dall'ambiente architettonico che di volta in volta li ospita, ciascuno completo in sé come un microcosmo, a prima vista in queste opere *losangiques* egli sembrava sostenere un'estensione virtuale della composizione nello spazio circostante – o, più precisamente, comportare che fossero frammenti di un intero, schegge di un'invisibile griglia diagonale onnicomprensiva che essi ci rivelerebbero. Questa idea, notoriamente sviluppata dal pittore Max Bill negli anni Cinquanta e più tardi dallo storico dell'arte Meyer Schapiro,

5 • Piet Mondrian, *Composizione a losanga con due linee*, 1931
Olio su tela, diagonali 112 x 112 cm



© 2011 Mondriaan Foundation, Utrecht / Rijksmuseum, Olanda

sembrava accordarsi all'appello a un'unificazione di pittura e architettura che era un cruciale grido di adunata dei membri del movimento De Stijl (di cui Mondrian fu uno dei principali membri dal 1917 al 1924) e con l'utopia di Mondrian di una dissoluzione futura dell'arte nell'ambiente. Ma per quanto possa apparire seducente l'accoppiamento del formato *losangique* di Mondrian e delle sue idee sull'architettura, il legame è basato su un doppio fraintendimento, delle opere stesse e della teoria.

Contrariamente a quanto si possa pensare, Mondrian ha sempre insistito che le opere neoplastiche erano una totalità chiusa, un "surrogato dell'intero", come amava dire, e dunque necessariamente in contrasto con il loro (caotico, naturale, "indeterminato") ambiente, ovunque venissero poste – fino a quando, cioè, l'architettura moderna non fosse evoluta al punto da poter integrare senza sforzo la sua arte, condividendone i principi generali, ma quel momento, avvisava, era da qualche parte nel futuro. L'idea che le sue opere, sottolineando la "disarmonia" delle loro ambientazioni, potessero funzionare come una sorta di acceleratori del progresso del genere umano verso la sua visione di un ambiente astratto, precede anche la formazione del Neoplasticismo (nei suoi testi appare per la prima volta nel 1917), ma poiché negli anni Venti Mondrian si dedicò sempre più alla questione dell'architettura, questa visione diventò gradualmente un mantra, culminando nel suo saggio del 1927 *Casa-strada-città*. Nella condizione attuale dell'architettura e dell'urbanistica, sosteneva Mondrian, il meglio che un artista neoplastico possa fare è di adattare lo spazio del suo studio al rigore estetico dei suoi quadri, sperando che questa dose omeopatica di Neoplasticismo iniettata nell'ambiente provochi con il tempo una trasformazione di tutta la casa (adattandola allo studio neoplastico nello stesso modo in cui lo studio è stato adattato

ai quadri neoplastici che conteneva), poi lo stesso processo si sarebbe diffuso all'intera strada, quindi alla città, infine... al mondo intero. Mondrian si aggrappò fermamente al suo credo utopico in tale catena di reazioni, dedicando notevole energia, dal 1920 fino alla morte, alla continua trasformazione del suo spazio di lavoro e di vita in un "ambiente cromo-plastico" le cui pareti erano coperte di cartoncini colorati, il cui numero, dimensioni e posizione cambiavano in sincronia con l'evoluzione della sua arte. (Quest'opera in progress, in particolare l'appartamento-studio che occupò dal 1921 al 1936 al numero 26 di rue du Départ a Parigi, diventò una base dell'avanguardia europea, visitato da innumerevoli artisti su cui ebbe un profondo impatto – l'esempio più famoso è quello di Alexander Calder, che attribui la sua conversione all'astrattismo a quella visita nell'ottobre 1930).

L'utopia suona ingenua oggi, ma Mondrian stesso sapeva molto bene che era forzata, ragion per cui si pose un obiettivo più immediato nei suoi dipinti, affidando loro un ruolo che dovevano svolgere anche nell'ambiente più ostile: le loro griglie lineari non si sarebbero estese virtualmente nello spazio architettonico, ma ogni quadro sarebbe stato comunque dotato di una forza d'espansione; si sarebbe "irradiato nello spazio" e, così facendo, avrebbe "corretto" il brutto intorno a sé; sarebbe stato un fascio di energia così potente da controllare visivamente la stanza in cui sarebbe stato appeso.

ULTERIORI LETTURE

Carole Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, Harry N. Abrams, New York 1994

Yve-Alain Bois, *The De Stijl Idea, in Painting as Model*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990

Piet Mondrian, *Tutti gli scritti*, trad. It. Feltrinelli, Milano 1975

Yve-Alain Bois, Joop Joosten e Agelica Rudenstine, *Piet Mondrian*, National Gallery of Art, Washington (D.C.) 1994

Joop Joosten e Robert P. Welsh, *Piet Mondrian*, catalogue raisonné, 2 voll., Harry N. Abrams, New York 1998

917b

▲ 1931b

1910-1919

1917_b

Nell'ottobre 1917 la rivista *De Stijl* viene pubblicata da Theo van Doesburg nella cittadina olandese di Leida. Appare con scadenza mensile fino al 1922, poi senza regolarità. L'ultimo numero esce nel 1932 come omaggio postumo a van Doesburg, appena dopo la sua morte in un sanatorio svizzero.

Ci sono tre modi per definire *De Stijl* e tutti e tre vennero usati da Theo van Doesburg in un articolo retrospettivo del 1927 sul movimento: 1) come una rivista, 2) come un gruppo di artisti riuniti intorno alla rivista e 3) come un'idea condivisa dai membri di questo gruppo. La prima definizione è la più conveniente, perché è dedotta da un corpus ben definito. È innegabile che la rivista sia l'incarnazione più importante del movimento: la sua reputazione come primo periodico mai dedicato all'astrattismo in arte è ben meritata. Inoltre era il più importante legame tra i membri del gruppo, che erano geograficamente dispersi e, in alcuni casi, non si sono mai incontrati tra loro. Infine lo stesso eclettismo della rivista, la sua apertura a tutti gli aspetti dell'avanguardia europea, può indurre a dubitare che *De Stijl* avesse una qualche identità specifica come movimento. Secondo questa definizione, tutto ciò che appare in *De Stijl* è "De Stijl". Ma raggruppare i dadaisti ▲ Hugo Ball, Hans Arp e Hans Richter, il futurista italiano Gino Severini, il costruttivista russo El Lissitzkij e lo scultore Constantin Brancusi tra i "principali collaboratori" di *De Stijl*, come fa van Doesburg nel 1927, senza parlare dell'inclusione di Aldo Camini e I. K. Bonset (cioè van Doesburg stesso in veste futurista e dadaista), significa mancare ciò che costituiva la forza e l'unità del gruppo.

Infatti è la seconda definizione – *De Stijl* come gruppo – ad essere la più comunemente accettata. Essa stabilisce una semplice gerarchia, basata sulla precedenza storica, tra una manciata di padri fondatori olandesi e un eteroclita distacco di nuove reclute cosmopolite che si unirono in tempi diversi a riempire i vuoti lasciati dai membri defezionati. In termini generali i padri fondatori sono quelli che hanno firmato il *Primo Manifesto* di *De Stijl*, pubblicato nel novembre del 1918: i pittori Piet Mondrian e Vilmos Huszar, ungherese, gli architetti Jan Wils e Robert van't Hoff, lo scultore belga Georges Vantongerloo, il poeta Antony Kok e naturalmente van Doesburg, *l'homme-orchestre*, l'unico vero legame tra i membri del gruppo e la molla principale del movimento. A questi nomi si devono aggiungere quelli del pittore Bart van der Leek (che aveva già lasciato *De Stijl* prima della pubblicazione del manifesto) e degli architetti Gerrit Rietveld e J. J. P. Oud (il primo non si è mai unito al gruppo benché avesse prodotto una versione non colorata della *Sedia rossa e blu*, che nella sua forma dipinta sarebbe diventata il marchio del movimento; il secondo

non firmò mai nessun testo collettivo). Da parte loro, le nuove reclute, con l'eccezione dell'architetto Cornelius van Eesteren, perseguirono carriere indipendenti da *De Stijl* e vennero solo brevemente associati al movimento quando si stava già avvicinando alla fine del suo corso. Per esempio il musicista americano George Antheil; i creatori di rilievi César Domela e Friedrich Vordemberge-Gildewart; l'architetto e scultore Frederick Kiesler; e l'industrial designer Werner Gräff. Ma, nonostante la sua utilità, questa seconda definizione finisce con l'essere solo lievemente più precisa della prima, basata com'è su quello che sembra un puro criterio circostanziale di inclusione. Non può spiegare, per esempio, la defezione di van der Leek dal movimento nel suo primo anno, o quella di Wils e di van't Hoff nel secondo, di Oud nel quarto, di Huszar e Vantongerloo nel quinto e infine di Mondrian nel 1925.

Rimane dunque la terza definizione, *De Stijl* come idea: "è dall'idea di *De Stijl* che gradualmente si è sviluppato il movimento *De Stijl*", ha scritto van Doesburg nel suo articolo retrospettivo. Benché questa definizione sembri la più vaga delle tre, finisce, per la sua natura concettuale (opposta al carattere empirico delle altre due), con l'essere la più restrittiva. Quanto segue è una breve presentazione di tale "idea".

Il principio di *De Stijl*

De Stijl fu un movimento tipicamente modernista, la cui teoria era basata su due pilastri ideologici del modernismo: lo storicismo e l'essentialismo. Lo storicismo perché concepiva la sua produzione come culmine logico dell'arte del passato e perché profetizzava in termini quasi hegeliani l'inevitabile dissoluzione dell'arte in una sfera onnicomprensiva (la "vita" o l'"ambiente"). Essentialismo perché il motore di questo lento processo storico era una ricerca ontologica: ogni arte doveva "realizzare" la propria "natura" purificandosi di tutto ciò che non era specifico, rivelando i suoi materiali e codici e lavorando così in direzione di un "linguaggio plastico universale". Niente di tutto questo era particolarmente originale, benché la sua formulazione da parte di *De Stijl* si fosse sviluppata abbastanza presto. La specificità di *De Stijl* sta altrove, cioè nell'idea che un *unico principio generativo* possa essere applicato a tutte le arti senza compromettere la loro integrità,

▲ 1902, 1916; 1920, 1921, 1928, 1927b

● 1917a, 1917a



1 • Bert van der Leek, *Composizione 1916, n. 4 (Trittico della miniera)*, 1916
Olio su tela, 110 x 220 cm

e inoltre che è soltanto sulle basi di tale principio che l'autonomia di ogni arte può venire assicurata.

Sebbene mai esplicitamente formulato da nessuno dei membri del movimento, il principio comportava due operazioni che possiamo chiamare *elementarizzazione* e *integrazione*. L'elementarizzazione è la scomposizione di ogni pratica in componenti discrete e la loro riduzione a pochi elementi irriducibili. L'integrazione è l'articolazione esaustiva di questi elementi in un insieme non gerarchico sintatticamente indivisibile. La seconda operazione riposa su un principio strutturale (come i fenomeni di linguaggio verbale, gli elementi visuali acquistano significato solo attraverso le loro differenze da un altro). Questo principio è totalizzante: nessun elemento è più importante di un altro e nessuno sfugge all'integrazione. La modalità dell'articolazione derivante da questo principio non è additiva (come per esempio nel Minimalismo) ma esponenziale (da qui il rifiuto della ripetizione da parte di De Stijl). Un esempio perfetto di elementarizzazione-cum-integrazione è fornito dal logo di De Stijl stesso: come ha notato Michael White, le lettere erano "composte da blocchi separati ed evitavano qualsiasi previa associazione tipografica".

Tale principio generale spostò rapidamente la domanda ontologica - "Qual è l'essenza della pittura/architettura?" - spingendo gli artisti a considerare la questione della delimitazione, di ciò che distingue un'opera d'arte dal suo contesto. Come risultato, tutti i pittori di De Stijl si interessarono alla cornice e al formato del politico: per esempio *Composizione 1916, n. 4* di van der Leek (noto come *Trittico della miniera*) [1]. La logica di questo spostamento comporta qualcosa del genere: in quanto elemento costitutivo di ogni forma di pratica artistica, il limite (cornice, bordo, margine,

base) deve essere sia *elementarizzato* sia *integrato*; ma la sua integrazione rimarrà incompleta finché interno ed esterno (che il limite articola) non abbiano un denominatore comune, cioè finché anche l'esterno non sia stato assoggettato allo stesso trattamento. Così l'utopia ambientale di De Stijl, per quanto ingenua possa sembrare oggi, non era un mero sogno ideologico, ma un corollario del principio generale del movimento.

Un sistema di opposizioni

De Stijl fu inizialmente una congrega di pittori, a cui gli architetti si unirono più tardi, e furono i pittori a porre le fondamenta del "principio generale" di De Stijl. Sebbene soltanto Mondrian fosse riuscito a tradurre del tutto in pratica questo principio, con l'elaborazione della sua opera neoplastica a partire dal 1920, sia van der Leek che Huszar contribuirono alla sua formulazione. È noto che van der Leek fu il primo a *elementarizzare* il colore (Mondrian prese da lui il suo uso dei colori primari), ma non fu mai in grado di compiere l'*integrazione* di tutti gli elementi delle sue tele. Per quanto "astratti" possano sembrare i suoi dipinti, non abbandonò mai una concezione illusionista dello spazio: lo sfondo bianco si comporta come una zona neutra, un contenitore vuoto che esiste prima dell'iscrizione delle forme. Così non sorprende che van der Leek abbia lasciato il movimento nel 1918 per "tornare" alla figurazione: quando gli altri pittori ebbero risolto il problema dello sfondo, van der Leek trovò che non parlavano più la sua stessa lingua.

Per quanto riguarda Huszar, una manciata di composizioni - tra cui il progetto di copertina del 1917 per il primo numero di *De Stijl*

[1916]

▲ 1917a, 1944a



2 • Vilmos Huszar, copertina di *De Stijl*, vol. 1, n. 1, 1917
Stampa tipografica su carta, 26 x 19 cm

[2] e una tela del 1919 intitolata *Falce e sega* (l'unico dipinto ad essere stato riprodotto a colori su *De Stijl*) – rivela il suo unico contributo al movimento, cioè l'*elementarizzazione* dello sfondo, o meglio del rapporto figura-sfondo, che ridusse a un'opposizione binaria. Sfortunatamente si fermò qui e dopo un breve tentativo di usare la griglia modulare nello stesso momento in cui la stava esplorando Mondrian (nessuna di queste opere di Huszar è sopravvissuta), tornò alla concezione illusionista dello spazio di van der Leek che aveva emulato fin dall'inizio.

Avendo assimilato la lezione del Cubismo mentre era a Parigi nel 1912-14, Mondrian fu più veloce degli altri a risolvere la questione dell'astrazione, così poté dedicare tutta la sua attenzione all'*integrazione*. Il suo primo interesse, dopo la scelta dei colori primari, fu di unire figura e sfondo in un'entità inseparabile. Basti dire che ripulì il suo vocabolario pittorico dello "sfondo neutro" soltanto dopo aver usato una griglia modulare in nove tele (1918-19). Benché questo dispositivo gli permettesse di risolvere un'opposizione essenziale non considerata dagli altri di *De Stijl* – quella di colore/non colore –, lo trovò regressivo perché era basato sulla ripetizione e privilegiava soltanto un tipo di rapporto tra le varie parti del dipinto (principio generativo univoco). Di ritorno da

▲ Parigi a metà del 1919, spese l'anno e mezzo seguente a liberarsi della griglia regolare: il primo quadro veramente neoplasticista data alla fine del 1920.

Van Doesburg, al contrario, ebbe bisogno della griglia per tutta la vita; per lui costituì una garanzia contro l'arbitrarietà della composizione. A dispetto delle apparenze e delle formulazioni che talvolta esibivano pretese "matematiche", van Doesburg rimase paralizzato dalla questione dell'astrazione: per essere "astratta" una composizione deve essere "giustificata" da computi "matematici", la sua configurazione geometrica deve essere *motivata*. Prima arrivò alla formula della griglia (attraverso il suo lavoro nell'arte decorativa, soprattutto nelle vetrate), questa ossessione lo fece esitare tra il sistema pittorico di Huszar e quello di van der Leek. Poi lo portò a interessarsi alla stilizzazione dei motivi naturali (un ritratto, una natura morta, o anche una mucca). Cercò sempre di applicare questo tipo di "spiegazione" alle sue composizioni a griglia (come nell'assurda presentazione che fece, nel 1919, della sua *Composizione in dissonanza* come *astrazione da* "una giovane donna nello studio dell'artista").

Ma era una falsa pista, perché, al contrario di Mondrian, van Doesburg fu sedotto dal sistema della griglia per la sua natura *proiettiva* (le sue griglie sono generalmente non modulari – cioè le loro superfici non sono moduli le cui proporzioni sono generate da quelle della tela; sono applicate *sul* quadro piano, le cui caratteristiche materiali non hanno importanza). La natura proiettiva a priori della griglia di van Doesburg getta luce sulla famosa lite sull'"Elementarismo" (termine estremamente inappropriato scelto da van Doesburg per titolare la sua introduzione della linea obliqua nel vocabolario formale del Neoplasticismo nel 1925, come per esempio nella *Contro-composizione XVI in dissonanza*) che portò Mondrian a lasciare *De Stijl*. Ma se Mondrian rifiutò il "miglioramento" di van Doesburg, come lo chiamava, non era tanto perché non si atteneva alla regola formale dell'ortogonalità (che egli stesso aveva infranto nei suoi quadri "a losanga") quanto perché in un sol colpo distruggeva gli sforzi del movimento di realizzare una totale *integrazione* di tutti gli elementi della pittura. Perché, scorrendo sulla superficie della tela, le diagonali di van Doesburg ristabiliscono una distanza tra la superficie immaginariamente mobile che descrivono e la superficie del quadro su cui sono applicate, e ci troviamo una volta di più davanti allo spazio illusionista di van der Leek. Per un evolucionista come Mondrian era come se l'orologio avesse girato all'indietro di otto anni. In poche parole, l'impegno di van Doesburg in pittura non assumeva il principio *generale* di elementarizzazione e integrazione che caratterizzava *De Stijl*. Comunque, vi sono due ambiti in cui lavorò più efficacemente nella direzione dell'elaborazione di questo principio: quello dell'arte degli *interni* e quello dell'*architettura*.

L'importanza data agli interni dagli artisti di *De Stijl* deriva sia dalla loro analisi dei limiti della pittura sia dalla sfiducia nella nozione tradizionale di arte applicata. L'idea diffusa di *De Stijl* come movimento che applicò una soluzione formale a ciò che oggi chiamiamo "design" è sbagliata: l'arte decorativa non interessava

▲ 1911, 1913

▲ 1917/20

gli artisti di De Stijl, con l'eccezione temporanea, nel caso di van Doesburg e Huszar, delle vetrate. Se le arti dovevano rimanere fedeli al principio di De Stijl, non potevano semplicemente essere applicate l'una all'altra, ma dovevano unirsi per creare un insieme indivisibile. La posta in gioco era considerevole e quasi tutte le liti interne al movimento risulterono da una lotta di potere tra pittori e architetti su questo punto. L'invenzione dell'arte di interni come forma d'arte ibrida non fu facile; come ha mostrato Nancy Troy, si sviluppò in due direzioni teoriche.

L'interno come forma d'arte

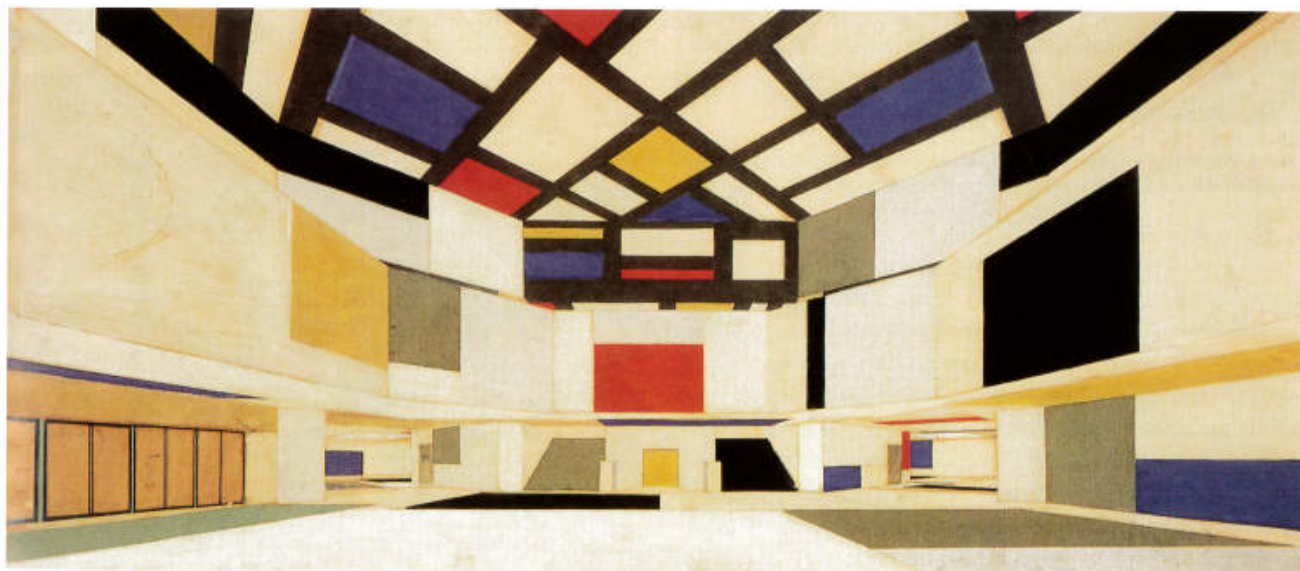
La prima direzione: soltanto quando un'arte ha definito i limiti del proprio campo, quando ha raggiunto il più alto grado possibile di autonomia e scoperto i suoi strumenti artistici specifici – cioè attraverso un processo di autodefinizione e differenziazione dalle altre arti – scoprirà ciò che ha in comune con un'altra forma d'arte. Questo denominatore comune è ciò che porta alla combinazione delle arti, alla loro integrazione. Così i membri di De Stijl pensarono che architettura e pittura potevano andare mano nella mano perché condividono un elemento di base, quello della planarità (della parete o del piano pittorico). Van der Leek è particolarmente eloquente su questo punto, ma l'idea si trova anche nei testi di Oud, Mondrian e van Doesburg nei primi anni di pubblicazione di *De Stijl*. Da questa prima direzione proviene la totalità dei progetti coloristici di interni, per la maggior parte non realizzati, di van der Leek, i primi interni di Huszar e van Doesburg, l'atelier parigino di Mondrian e il suo *Progetto di Salotto per Madame B..., a Dresda* del 1926. Queste opere condividono una concezione dell'architettura statica: ogni stanza è trattata isolatamente, come una somma di facce, una scatola a sei lati, spiegabile con il fatto che in ogni caso l'artista lavorava all'in-

terno dei confini di un'architettura preesistente.

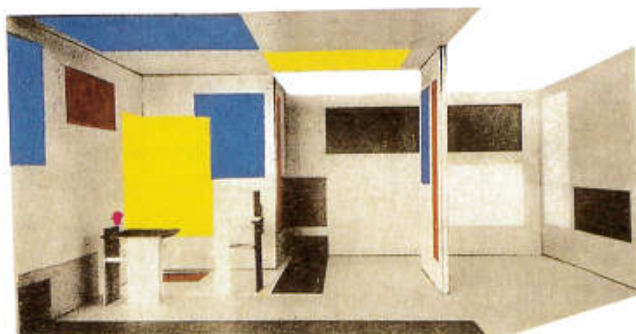
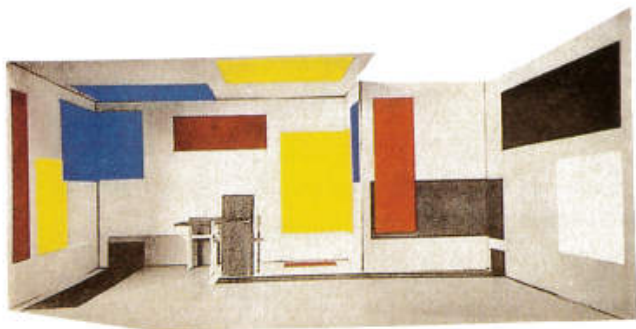
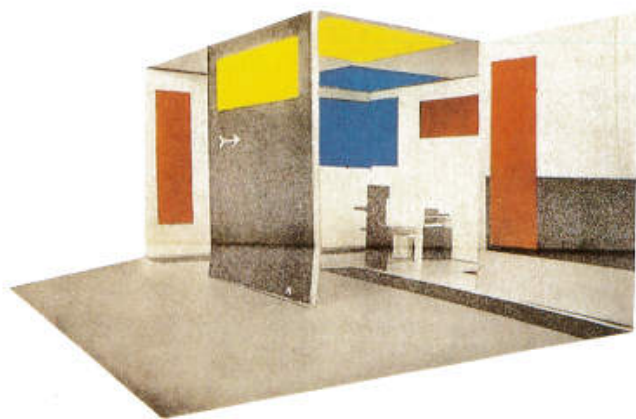
La seconda direzione è la conseguenza di una collaborazione intrapresa e diventata aspra, la prima genuina collaborazione tra un pittore e un architetto De Stijl – cioè il lavoro di gruppo di van Doesburg e Oud per la casa di vacanze di De Vogt del 1917 (a Noordwijkerhout) e più tardi per il complesso Spangen a Rotterdam (1918-21). Se questa collaborazione sfociò in un divorzio creativo (Oud rifiutò gli ultimi progetti coloristici di van Doesburg per Spangen), è perché, a dispetto del tentativo di van Doesburg di integrare il colore nell'architettura (in ogni edificio, sia dentro che fuori, le porte e le finestre erano concepite secondo una sequenza contrappuntistica di colori), la solennità convenzionale dell'architettura portò il pittore a progettare il suo schema di colore indipendentemente dalla struttura. Questo schema era concepito in rapporto all'intero edificio, la parete non essendo più l'unità di base, e dunque in opposizione ai singoli elementi dell'architettura. Vi è qui un paradosso: era *precisamente* perché l'architettura simmetrica e ripetitiva di Oud era *assolutamente* antitetica al principio di De Stijl che van Doesburg fu indotto a inventare un tipo di integrazione *negativa* basata sull'abolizione visiva dell'architettura attraverso la pittura.

"L'architettura riunisce, collega – la pittura slega, scioglie", scriveva van Doesburg nel 1918. Così, l'obliqua "elementarista" – che fa la sua prima apparizione in uno studio di colori di van Doesburg del 1923 per una "hall di università" di van Eesteren [3]; poi un anno dopo in un progetto per una "flower room" nella Villa Mallet-Stevens a Hyères; infine su grande scala nel 1928 per il Café Aubette di Strasburgo – è ogni volta lanciata come un attacco contro una situazione architettonica preesistente. Mentre l'obliqua contraddiceva il principio di *integrazione* nel regno della pittura, esaudiva quel principio nel nuovo ambito dell'interno astratto. Qui

1910-1919



3 • Theo van Doesburg, *Progetto per un'Università ad Amsterdam Sud*, 1922
Matita, gouache e collage su cartoncino, 64 x 146 cm



4 • Vilmos Huszar e Gerrit Rietveld, *Composizione spaziale di colori per un'esposizione, Berlino, 1923*, da *L'architecture vivante*, autunno 1924

non è "applicato", ma è piuttosto un elemento con una funzione (ironicamente, una antifunzionale), quella della mimetizzazione dello scheletro di orizzontali e verticali dell'edificio (il suo aspetto anatomico, "naturale"). Tale mimetizzazione era, per van Doesburg, assolutamente necessaria se l'interno doveva funzionare come un insieme astratto non gerarchico.

Ma l'obliqua non era l'unica soluzione a questo nuovo compito integrativo, come Huszar e Rietveld dimostrarono nel loro straordinario Padiglione di Berlino del 1923 [4]: l'articolazione stessa delle superfici architettoniche (pareti, pavimento, soffitto) poteva essere *elementarizzata* usando l'angolo come agente visivo di continuità spaziale. In questo interno, piani colorati dipinti sulle pareti non si

fermano dove le superfici delle pareti si incontrano, ma proseguono, continuano oltre l'angolo, creando una sorta di spostamento spaziale e obbligando lo spettatore a far ruotare il proprio corpo o sguardo. Non solo la pittura ha risolto un problema puramente architettonico – la circolazione nello spazio – ma, dato che lo spazio architettonico non preesisteva, questo progetto di un padiglione segnò la nascita della vera architettura De Stijl.

L'architettura De Stijl

Il contributo di De Stijl all'architettura è quantitativamente molto meno importante di quello che generalmente si pensa: le due piccole case costruite da Robert van't Hoff nel 1916 (prima della fondazione del movimento) sono dei piacevoli e talentosi pastiche di Wright; le costruzioni di Jan Wils flirtano un po' con l'Art Déco; ▲ come per Oud, la sua opera più interessante, eseguita dopo che aveva rotto con van Doesburg, ha molto più della *Neue Sachlichkeit* che di De Stijl (si potrebbe anche dire che il suo funzionalismo annulla ogni superficiale caratteristica che possa avere del linguaggio di De Stijl). Di fatto il contributo architettonico di De Stijl consiste soltanto nei progetti esposti da van Doesburg e van Eesteren nel 1923 alla *Galerie de l'Effort Moderne* a Parigi, diretta da Léonce Rosenberg, e nell'opera di Gerrit Rietveld. Riguardo i primi, una discussione sull'attribuzione iniziata da van Eesteren ha confuso le acque. L'attribuzione qui è la questione sbagliata: quello che è essenziale è che c'è una differenza formale evidente tra il primo progetto (un elegante *hôtel particulier* che anticipa di diversi anni l'International Style) e gli altri due (una *maison particulière* e una *maison d'artiste*), perché la differenza è la diretta conseguenza dell'intervento non del pittore (che lavorò a tutti e tre) ma della *pittura*: il modello del primo progetto è bianco, gli altri due sono policromi. Il punto di partenza dei due ultimi progetti fu infatti la possibilità di concepire simultaneamente la loro articolazione colo-



5 • Theo van Doesburg, *Analisi architettonica Controcostruzione, 1923*
Stampa ritoccata a gouache, 51,5 x 61 cm

▲ 1925b

ristica e spaziale. È la pretesa alta e insieme enigmatica di van Doesburg che, in questi progetti, il colore diventi "materiale di costruzione" non è puramente retorica: è il colore infatti a permettere alla superficie della parete in quanto tale di venire *elementarizzata*, culminando nell'invenzione di un nuovo elemento architettonico – l'unità indivisibile dello *schermo*. Come dimostra van Doesburg nei pionieristici disegni "analitici" assonometrici che realizzò per la mostra [5], lo schermo combina due funzioni visive contraddittorie (di profilo sembra un linea che scompare, frontalmente è una superficie che blocca la recessione spaziale) e questa contraddizione promuove l'interpenetrazione visiva dei volumi e la fluidità della loro articolazione. Così il desiderio di integrare pittura e architettura, di stabilire una coincidenza perfetta tra gli elementi basilari di pittura (il colore piano) e architettura (la parete) portò a una scoperta architettonica importante – pareti, pavimento, soffitto come superfici senza spessore, che possono essere duplicate o nascoste come schermi e fatte scivolare l'una sull'altra nello spazio.

Van Doesburg non si sbagliava quando dichiarava che Casa Schröder di Rietveld (1924) era l'unico edificio ad aver realizzato i principi formulati nei due ultimi progetti per Rosenberg, dove però lo schermo è usato in un modo molto più esteso, perché

Rietveld era riuscito a *elementarizzare* quella che era rimasta una *bête noire* per van Doesburg: la struttura stessa dell'edificio. I progetti Rosenberg trattano la struttura da un punto di vista costruttivo (per il quale van Eesteren esige responsabilità). Cioè la struttura è ancora trattata come "naturale", anatomica, motivata, e soprattutto funzionale. Mentre l'elementarizzazione della superficie della parete ha permesso a van Doesburg e van Eesteren di fare un uso intenso delle superfici orizzontali ad aggetto (la mensola è uno degli elementi formali più distintivi dei progetti), l'invenzione di Rietveld fu quella di sovvertire, la maggior parte delle volte con una trasformazione minima, l'opposizione portante/portato su cui si basa qualsiasi struttura costruttiva. La Casa Schröder è piena di inversioni che sovvertono l'etica funzionalista dell'architettura modernista, la più famosa delle quali è la finestra ad angolo che, una volta aperta, manda violentemente all'aria l'asse strutturale costituito dall'intersezione di due pareti. I mobili di Rietveld sono basati sullo stesso modello: nella famosa *Sedia rossa e blu* [6], per esempio, uno degli elementi verticali supporta (il bracciolo) ed è al tempo stesso supportato (appoggiato a terra). Che sia architettura o mobile, Rietveld intese le sue opere come sculture, come oggetti indipendenti addetti a "separare, limitare e portare a scala umana una parte dello spazio illimitato", come scrisse nel 1957. Questo è in opposizione diretta ai testi sugli interni dei primi numeri di *De Stijl*, che erano incentrati sull'architettura come chiusura. Con Rietveld tutto è dispiegato in modo da stimolare il nostro desiderio intellettuale a smontare i suoi mobili o architetture nelle loro componenti; ma noi non impareremmo niente da questa operazione (probabilmente neppure come riassemblare le parti), perché l'unicità di quest'opera risiede nell'articolazione di questi elementi, nella loro integrazione.

1910-1919



ULTERIORI LETTURE:

- Nancy Troy, *The Die Stijl Environment*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1983
- Carel Blotkamp et al., *Die Stijl: The Formalist Years*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1986
- Michael White, *Die Stijl and Dutch Modernism*, Manchester University Press, Manchester 2003
- Hans L. V. Jaffé (a cura di), *Die Stijl*, Thames & Hudson, London 1970
- Gladys Fabre e Doris Wintgens Hölte (a cura di), *Van Doesburg and the International Avant-Garde*, Tate Publishing, London 2008

3 • Gerrit Rietveld, *Sedia rossa e blu*, 1917-18
-egno dipinto, 86 x 64 x 68 cm