

Scritti di Mondrian

Piet Mondrian esordì come teorico dell'arte sul primo numero di "De Stijl" nell'ottobre del 1917, iniziandovi la pubblicazione del saggio *De nieuwe beelding in de schilderkunst* (La nuova plastica nella pittura); su "De Stijl" comparvero successivamente tutti i suoi più importanti scritti fino al 1924, l'anno del drammatico dissenso con l'irrequieto Theo van Doesburg, il quale ritenendo ormai superato il "neoplasticismo statico" di Mondrian, si dichiarò per un "elementarismo dinamico", basato sulle diagonali. "Prescindendo dalle figure", egli proclamava, "un quadro di Ingres o di Poussin è identico a un quadro di Mondrian o di van der Leek. Ciò che io chiamo nuovo, al livello morale e spirituale della nostra epoca, è esattamente il contrario. Ci interessa l'antigravitazione, l'obliquità, un diverso sentimento del colore. Apprezziamo le dissonanze, l'invenzione di uno spazio, un *continuum* pittorico nel quale si sviluppi la nostra idea plastica". Ne conseguì l'abbandono di "De Stijl" da parte di Mondrian, quasi subito seguito da Oud e Rietveld, ciò che determinò ben presto la fine del gruppo.

I saggi apparsi via via sulle prime tre annate della rivista fecero sì che Mondrian venisse considerato l'ideologo del gruppo; lo stesso van Doesburg, nel numero di "De Stijl", che celebrava il quinto anno di vita della rivista, riconosceva come fondamentale per il movimento neoplastico l'apporto non solo delle opere, ma anche degli scritti di Mondrian che in quell'occasione egli salutava come "padre del neoplasticismo".

Il saggio che si cominciò a pubblicare nel 1917 chiaramente anticipava alcuni tra i punti fondamentali del manifesto del gruppo che apparve nel novembre del 1918, come introduzione alla seconda annata della rivista: soprattutto l'aspirazione a un equilibrato rapporto tra individuale e universale, il rifiuto dell'individualismo, la convinzione che "il modo di vedere puramente plastico deve costruire una nuova società, come ha creato una nuova rappresentazione dell'arte".

In questo e nei successivi principali saggi su "De Stijl", così come nell'opuscolo *Le néo-plasticisme: principe général de l'équivalence plastique*, scritto in francese subito dopo il ritorno a Parigi dall'Olanda, presso le edizioni della galleria L'Effort Moderne diretta da Léonce Rosenberg, con l'intento di far conoscere anche in Francia il neoplasticismo

(ricorda M. Seuphor che l'editore, poiché il francese di Mondrian non era perfetto, anziché provvedere a una corretta traduzione preferì accompagnare il testo con una nota in cui si avvertiva il lettore che il linguaggio dell'artista era "un peu spécial"), e che in realtà fu ignorato dal pubblico e dalla critica, Mondrian venne via via esponendo la sua poetica.

"Ai nostri giorni", egli affermava, "bisogna cercare di esprimere nell'opera d'arte ciò che è essenziale dell'uomo e della natura, cioè ciò che è universale", in altre parole, l'opera d'arte deve essere "l'espressione della pura realtà". "Le particolarità della forma ed il colore naturale evocano stati soggettivi del sentire, che oscurano la pura realtà", perciò l'imitazione delle forme naturali non ha nulla a che fare con la vera arte, che deve cogliere il rapporto equilibrato tra individuale e universale, inconscio e cosciente, immutabile e mutevole. "Lo squilibrio tra individuale e universale crea il tragico e s'esprime in plastica tragica". Compito della nuova arte è di eliminare il tragico (il cui predominio già il cubismo aveva demolito), abbandonando ogni residuo di "descrizione" per esprimere plasticamente rapporti e non forme. "Lo spirito nuovo non può esprimersi che nella realtà vivente dell'astratto". "Nella realtà vitale dell'astratto l'uomo nuovo ha superato i sentimenti di nostalgia, di gioia, di rapimento, di dolore, d'orrore ecc.: nell'emozione costante per mezzo del bello, essi si sono purificati ed approfonditi. Egli giunge ad una visione più profonda della realtà sensibile".

"L'arte è la rappresentazione e nello stesso tempo involontariamente il mezzo dell'evoluzione della materia, e riesce a bilanciare natura e non natura in noi ed intorno a noi. L'arte rimane rappresentazione e mezzo, finché quest'equilibrio sia relativamente raggiunto. Allora esso ha raggiunto il proprio scopo e l'armonia si realizza intorno a noi, quanto a vita esteriore. Allora è terminato il predominio del tragico nella vita."

Nella nuova pittura il piano diviene il solo mezzo plastico: "Esso sopprime il predominio della materia, la cui espressione assoluta ha tre dimensioni. Tuttavia, sebbene nella nuova pittura la terza dimensione visiva si perda, essa s'esprime mediante i valori ed il colore nel piano". La composizione deve essere fondata sull'equilibrio dei rapporti puri: nonostante questi rapporti si basino in natura e nel nostro spirito secondo le stesse leggi universali, "attualmente" affer-

ma Mondrian, "l'opera d'arte si manifesta altrimenti che in natura".

Il colore è primario, la linea è sempre retta e sempre "nelle sue opposizioni principali" che formano l'angolo retto, espressione plastica di quello che è costante; in tal modo, pur non essendo visivamente somigliante, la nuova plastica è l'equivalente della natura.

Che sul pensiero di Mondrian abbia fortemente influito, soprattutto attraverso il contatto con Schoenmaekers, la cultura teosofica, e di conseguenza, mediata da essa, siano confluiti nella sua teorica elementi dell'idealismo tedesco, delle filosofie e del misticismo orientali e del neoplatonismo, che nella sua dichiarata aspirazione al superamento, attraverso l'arte, della tragica realtà quotidiana sia evidente il richiamo a Schopenhauer (l'unico filosofo del resto che egli cita, nella scena III del dialogo *Natuurlijke en abstracte realiteit* [Realtà naturale e realtà astratta]), che vi si sentano echi di Fiedler, è indubbio ed è già stato ampiamente chiarito. Così come è stata sottolineata l'influenza delle opere e degli scritti di Mondrian sull'architettura e l'urbanistica. Soprattutto di uno tra i più significativi saggi del periodo successivo all'abbandono del gruppo di "De Stijl" (quando ormai le pagine più importanti erano state scritte e Mondrian si soffermava a precisare, spesso a rievocare), *Neoplasticismo: de woning - de straat - de stad*, sono stati indicati gli aspetti ancora attuali nel campo del *design* urbano, al di là del sogno utopistico di un Eden creato dall'uomo in cui l'uomo, perduta la vanità della sua piccola e meschina individualità, sarà felice.

Tra gli scritti successivi al 1924 sono ancora da citare *De l'art abstrait* (risposte di Mondrian a quesiti sui limiti dell'arte astratta posti a lui, oltre che a Léger, Willi Baumeister, Kandinsky, Alex Dörner ed Hans Arp, dai "Cahiers d'art" nel 1931), *Plastic art and pure plastic art*, pubblicato a Londra nel 1937 e *Towards the true vision of reality*, un breve testo autobiografico pubblicato a New York per le edizioni della Valentine Gallery nel 1942, che tuttavia poco o nulla di nuovo aggiungono alla formulazione teorica del periodo tra il 1917 e il '24. (I brani presentati qui di seguito, a esclusione del 'manifesto', sono desunti dall'antologia di scritti dell'artista tradotti da O. Morisani e pubblicati in appendice all'*Astrattismo di Piet Mondrian*, 1956).

Primo manifesto di "De Stijl"

Vi sono due conoscenze del tempo, una antica e una nuova. L'antica si volge all'individualismo, la nuova all'universale. Il contrasto tra individuale e universale si manifesta nella guerra mondiale come nell'arte del nostro tempo.

La guerra distrugge il mondo antico, con il suo contenuto: il predominio individuale in ogni campo.

La nuova arte ha rivelato il contenuto della nuova coscienza del tempo: un rapporto simmetrico tra universale e individuale.

La nuova coscienza del tempo è pronta ad attuarsi in tutto, anche nella vita esteriore.

Tradizione, dogmi e predominio dell'individuale sono d'ostacolo a questa realizzazione.

Per questo i fondatori della nuova cultura chiamano tutti coloro che credono alla riforma dell'arte e della cultura a distruggere questi ostacoli che si oppongono allo sviluppo, allo stesso modo in cui nell'arte figurativa - abolendo la forma naturale - hanno eliminato quello che ostacola la pura espressione artistica, la coerenza esteriore di ogni concetto artistico.

Spinti da una medesima coscienza, gli artisti d'oggi in tutto il mondo hanno preso parte, sul piano spirituale, alla guerra mondiale contro il predominio dell'individualismo, dell'arbitrio. Essi simpatizzano quindi con tutti quelli che sul piano spirituale o su quello materiale si battono per la formazione di un'unità internazionale nella vita, nell'arte, nella cultura.

L'organo "De Stijl", fondato a questo scopo, aspira a contribuire a porre in chiara luce la nuova concezione della vita. La collaborazione di tutti è possibile attraverso: l'invio (alla redazione) di nomi con indirizzo e professione (esatti), in segno di adesione. Contributi nel senso più ampio (critici, filosofici, architettonici, scientifici, letterari, musicali, ecc., come anche di riproduzione) per la rivista mensile "De Stijl". Traduzione in altre lingue e diffusione delle idee che vengono pubblicizzate su "De Stijl".

Firmato da: Th. van Doesburg, R. van 't Hoff, V. Huszar, A. Kok, P. Mondrian, G. Vantongerloo, J. Wils.

in "De Stijl", II, 1918

La nuova plastica nella pittura

Nella pittura astratta reale, colore primario vuole significare che il colore funziona da colore di fondo. Il colore primitivo appare così in modo molto relativo ed importa soprattutto che esso sia liberato dall'individuale e dalle sensazioni individuali e che esprima soltanto l'emozione muta dell'universale. Nella pittura astratta reale, i colori primari sono una rappresentazione del colore primario in modo tale che essi esprimono maggiormente il naturale, pur rimanendo reali.

[...] L'estensione - che è esteriorizzazione di un'attiva forza primigenia - darà vita per sviluppo, adesione, costruzione, ecc. alla materia ed alla forma. La forma nasce quando si limita l'estensione. Se l'estensione è la cosa fondamentale (perché è da essa che si determina ogni effetto), deve essere tale anche nella rappresentazione. Questo elemento fondamentale, se coscientemente riconosciuto per tale, deve essere rappresentato in modo netto e chiaro. Se l'ora è giunta, la limitazione dell'individuale deve essere annullata nella rappresentazione dell'estensione, perché soltanto in tal modo l'estensione sarà profilata in tutta la sua purezza. Se, nella rappresentazione della forma, la limitazione di questa è realizzata mediante una linea chiusa (contorno), questa deve essere rigida fino ad essere retta. Allora l'aspetto esteriore (l'apparenza della forma) sarà in equilibrio con la rappresentazione esatta dell'estensione, che potrà anche raffigu-

rarsi come linee rette [...]. Così, per estensione e limitazione (i due estremi) si ottiene l'equilibrio di posizione: il rettangolo. Così l'estensione si realizza senza limitazione individuale, mediante la differenza dei colori delle superfici, come mediante le proporzioni rettangolari delle linee e delle superfici di colore. Il colore non è negato dal rettangolo, ma soltanto limitato. Infine, nella superficie rettangolare, il colore è perfettamente determinato in terza istanza.

[...] La pittura astratta realistica è ancora utile per giungere alla non-rappresentazione, cioè all'ultimo stadio dell'arte quale la conosciamo attualmente: rappresentazione della vita ma non ancora la vita stessa. Quando si convertirà in vita autentica, finirà l'arte quale la concepiamo oggi. Tuttavia, occorrerà ancora molto perché la nuova rappresentazione sia assorbita nella sua totalità dagli umani: quest'arte comprende la forma finale dell'arte nelle sue limitazioni, ma è già un inizio.

[...] Il combinarsi dell'universale (in quanto può essere sviluppato in un individuo) con l'individuale (per quanto può essere maturo nell'individuo stesso) genera il tragico, la lotta tra entrambe le forme, la tragedia della vita. Nasce dall'ineguaglianza nell'apparenza della dualità, nella quale l'unità si rivela - nel tempo e nello spazio. Il tragico esiste nella vita intima come in quella esteriore [...]. La plastica nuova è - prima del suo tempo - l'espressione plastica della stasi nello sviluppo umano nel momento di equivalenza dell'uno e dell'altro. Appena sarà giunto questo momento, l'arte passerà nella vita reale.

[...] Se la soppressione del tragico è lo scopo della vita, è illogico opporsi alla nuova plastica. Ed è anche illogico puntare sempre sulla rappresentazione della forma in pittura e per di più su quella naturale, perché, si dice, lo spirito non può manifestarsi che in tal modo.

Se esaminiamo la continua evoluzione della rappresentazione proporzionale in pittura, è difficile supporre il contrario, che cioè quello che si è evoluto in pittura possa tornare alla plastica della forma, che vela la plastica proporzionale.

[...] L'autentico artista vede la metropoli come vita astratta figurata: la sente più vicina della natura e ne avrà, più che da quest'ultima, un'emozione estetica. Perché il naturale è, nella metropoli, sempre teso e regolato dallo spirito umano. Le proporzioni ed il ritmo di superficie lineare nell'architettura gli parleranno in modo più diretto che non il capriccioso che è in natura. Nella metropoli il bello si esprime in modo più matematico: perciò essa è il luogo nel quale può svilupparsi il temperamento artistico matematico dell'avvenire: il luogo di nascita del nuovo stile.

[...] Il modo di vedere puramente plastico deve costruire una nuova società, come ha creato una nuova rappresentazione nell'arte: una società che ponga in equilibrio due elementi equivalenti: materiale e spirituale: una società di equilibri ben proporzionati.

De nieuwe beelding in de schilderkunst, in "De Stijl", I, 1917-18

Realtà naturale e realtà astratta

[...] Forse sarebbe meglio risolvere il problema smettendo di eseguire dipinti isolati. Se coloro che vi si sentono inclinati facessero decorare le loro case nello stile della nuova plastica, i singoli dipinti di tal nuova plastica verrebbero pian piano a scomparire. *Intorno* a noi la nuova plastica vive in modo ancora più reale. In quanto all'esecuzione, le difficoltà sono le stesse nel dipingere un quadro e nel progettare un ambiente.

[...] Verrà un giorno in cui potremo fare a meno di tutte le forme d'arte che conosciamo oggi: soltanto allora l'architettura sarà giunta a maturità, in un reale concreto. L'umanità non verrà a perdersi. L'architettura sarà quella che dovrà meno modificarsi, proprio perché differisce tanto dalla pittura. Nell'architettura, l'opera è già fatta da non artisti, ed il materiale *sistemato*. Non potrà questo realizzarsi anche in pittura? L'arte nuova esige una tecnica nuova. La plastica esatta esige mezzi esatti. Che cosa v'è di più esatto del materiale fabbricato a macchina? L'arte nuova ha necessità di abili tecnici. Il tempo nuovo è già in cerca: già esistono il cemento colorato, le piastrelle di colore, ma nulla ancora che possa essere utile alla nuova plastica. Fino a quel momento la nuova plastica del colore dovrà essere eseguita in architettura da operai, a mezzo della pittura [...].

Ecco giustamente una ragione per cui la nuova plastica potrà apparire come *stile*. Nei grandi periodi di stile, l'individuo scompariva e l'idea del tempo era la forza che esprimeva l'arte. Accade ora l'istesso. L'opera s'esprime sempre più da se stessa: la personalità si sposta; ogni opera d'arte si fa personalità in luogo dell'artista. Ogni opera d'arte diventa un'altra espressione dell'unicità.

Natuurlijke en abstracte realiteit, in "De Stijl", II, 1919

Il neoplasticismo: principio generale dell'equivalenza plastica

[...] Finora nessuna arte è stata puramente plastica perché predominava il cosciente individuale: tutte erano più o meno descrittive, indirette, approssimative.

L'individuale, dominando in noi e fuori di noi, *descrive*. Anche l'universale in noi, ma soltanto se non è tanto cosciente nella nostra coscienza (individuale) da pervenire all'apparenza pura.

Mentre l'universale in noi diviene sempre più cosciente e l'indeterminato cresce verso il determinato, le cose fuori di noi conservano la loro forma indeterminata. Donde la necessità, a misura che l'inconscio (l'universale in noi) s'avvicina al cosciente, di trasformare continuamente, di determinare meglio l'apparenza capricciosa ed indeterminata del fenomeno naturale.

Così, lo spirito nuovo distrugge la forma delimitata nell'espressione estetica, e ricostruisce un'apparenza equivalente del soggettivo e dell'oggettivo, del contenuto e del contenente: una dualità equilibrata dell'universale e dell'indi-

duale e con questa *dualità nella pluralità* crea il rapporto puramente estetico.

[...] L'apparenza plastica naturale si presenta come corporeità. Essa si esprime, plasticamente, come una sfericità che vorrebbe essere piana oppure come un piano che sarebbe costretto ad essere sferico: come una curva tendente alla retta o una retta che si vorrebbe curva. Questa espressione plastica non è dunque equilibrata.

Si cercava di ottenere l'equilibrio con la composizione, ma mediante una composizione velata nella rappresentazione e nel soggetto. Così, perché si adoperavano dei mezzi plastici impuri, la scultura e la pittura pervenivano alla descrizione.

Del pari, il mezzo plastico dell'arte della parola è divenuto impuro (forma) e percorre, per conseguenza, lo stesso cammino delle arti cosiddette plastiche. Anche lì si tentava di esprimere il contenuto di ogni cosa mediante la parafrasi e non mediante la parola istessa. La parola – raggrupata in frasi – s'indeboliva come pluralità omogenea. Ci si esprimeva con l'aiuto del simbolo. Pur tuttavia esistono parole, parecchie parole anzi, le quali, per forza propria e per rapporti scambievoli, possono esprimere i due principi dell'essere. In tutte le arti l'oggettivo s'opponeva al soggettivo, l'universale all'individuale: l'espressione plastica pura all'espressione descrittiva. Così l'arte tendeva alla plastica equilibrata. Lo squilibrio fra individuale ed universale crea il tragico e s'esprime in plastica tragica. In tutto ciò che è, sia forma, sia corporeità, il naturale predomina: questa crea il tragico.

Il tragico della vita conduce alla creazione artistica: l'arte, in quanto astratta ed in opposizione col concreto naturale, può precedere lo sparire graduale del tragico. Più cresce il tragico e più l'arte si fa pura.

Lo spirito nuovo non può manifestarsi se non in seno al tragico. Non trova che una forma invecchiata, dovendosi ancora creare la plastica nuova. Nato nell'ambiente del passato, non può esprimersi che nella realtà vivente dell'astratto.

In quanto parte del tutto lo spirito nuovo non può liberarsi totalmente dal tragico. La plastica nuova, l'espressione della realtà vitale dell'astratto, non s'è completamente liberata dal tragico, ma non ne è più dominata. Per contro, nell'antica plastica, predomina il tragico: essa non può fare a meno del tragico e della plastica tragica.

Tanto che predomina l'individuale, la plastica tragica è necessaria, perché in questo caso è da essa che nasce l'emozione. Ma appena si giunge ad un periodo di maggiore maturità la plastica tragica si fa insopportabile.

Nella realtà vitale dell'astratto l'uomo nuovo ha superato i sentimenti di nostalgia, di gioia, di rapimento, di dolore, d'orrore, ecc.: nell'emozione *costante* per mezzo del bello essi si sono purificati ed approfonditi. Egli giunge ad una visione molto più profonda della realtà sensibile.

Le cose sono belle o brutte soltanto nel tempo e nello spazio. Essendosi la visione dell'uomo moderno liberata da questi due fattori, tutto si unifica nell'unica bellezza. L'arte ha sem-

pre perseguito questa visione, ma essendo la forma plastica e seguendo l'apparenza naturale, non poteva realizzarla in purezza e restava plastica tragica pur con l'intenzione di essere il contrario.

[...] In pittura il neo-impressionismo, il divisionismo, il pointillisme cercarono di abolire la corporeità che dominava la plastica, sopprimendo il modellato e la tradizionale visione prospettica. Ma troviamo questo, divenuto sistema, soltanto nel cubismo. In esso la plastica tragica perde in gran parte la sua potenza dominante e, per l'opposizione del colore puro, l'astrazione dalla forma naturale.

Parimenti nelle altre arti, il cubismo, come il futurismo e poi il dadaismo, purificarono e demolirono il predominio del tragico nella plastica.

Ma la pittura astratta reale o neoplasticismo se ne svincolò essendo una plastica interamente nuova. Nell'istesso tempo, superò l'apprezzamento e la concezione antica che esigono una plastica tragica.

In generale, non ci si rende conto che lo squilibrio è una maledizione per l'umanità e si continua a coltivare ardentemente il sentimento del tragico. Finora ogni cosa è dominata da quanto vi è di più esteriore. Il femminile e il materiale reggono la vita e la società ed ostacolano l'espressione spirituale in *funzione* maschile. In un manifesto dei futuristi la proclamazione dell'odio per la donna (il femminile) è giustissima. È la donna nell'uomo che è causa diretta del predominio del tragico nell'arte.

Le néo-plasticisme: principe général de l'équivalence plastique, 1920

La realizzazione della nuova rappresentazione nel lontano futuro e nell'architettura d'oggi

Noi vediamo generalmente l'*architettura* farsi *costruzione*: l'industria artistica verrà successivamente a perdersi nella produzione meccanica. La scultura si fa *ornamento* o si perde in oggetti usuali o di lusso. L'*arte drammatica* viene messa da parte dal cinema o dal music-hall, il music-hall dalla musica da ballo, il grammofono, ecc., la pittura dal cinema, la fotografia, la riproduzione, ecc. La *letteratura* era già sottoposta, per sua natura, alla pratica utilità (scienza, giornalismo, ecc.) e lo diviene ognora di più. In quanto *poesia* si fa ogni giorno più ridicola. E con tutto ciò le arti continuano e cercano di rinnovarsi. Ma è la via che conduce al rinnovamento che segna il loro destino. L'evoluzione consiste nella rottura con la tradizione. L'*arte* (in senso tradizionale) si perde sempre più: s'è già perduta nella pittura (come neoplasticismo).

[...] La vita attira sempre più l'attenzione, ma resta materialmente dominante. L'arte si fa sempre più *volgarizzazione*. L'opera d'arte viene considerata un valore materiale: e perciò si fa sempre più bassa o accondiscendente al commercio. La società si oppone sempre più alla vita intellettuale ed emotiva, o la pone a suo servizio: così s'oppono anche all'arte. Eppure lo stato fisico predominante non può vedere

nel cammino della vita e dell'arte altro che degenerazione. Perché la vita emotiva è ora la sua espansione, intelligenza e forza, l'opera d'arte la sua espressione ideale. L'ambiente come la vita sembrano inferiori nel loro stato imperfetto e nella loro arida necessità. In tal modo l'arte diviene un rifugio. Si cerca in essa la bellezza, l'armonia — che non s'inseguono o si cercano invano nella vita e nell'ambiente —. Così bellezza ed armonia sono divenuti l'*ideale* irrealizzabile: in quanto *arte*, sono state estromesse dalla vita e dall'ambiente. L'*io* poteva così indulgere liberamente al gioco della fantasia o oziare nell'introspezione, nell'intimo godimento dell'auto-riproduzione, nel creare una bellezza a propria immagine e somiglianza. Così ci si distolse dalla vera vita e dalla vera bellezza, e tutto ciò era inevitabile. È così che l'arte e la vita hanno cercato di liberarsi da sé. Il tempo è evoluzione, malgrado l'*io* lo ponga come *ideale* irrealizzabile.

La massa proclama oggi la decadenza dell'arte, malgrado che sia proprio essa a distruggerla. L'essere essenzialmente fisico si serve di tutta la sua essenza o almeno cerca di farlo: si ribella contro l'inevitabile sviluppo in atto, sebbene spesso sia esso a determinarlo. Malgrado ciò l'arte può considerare (come la realtà intorno a noi) questo evento come l'avvicinarsi di una nuova vita, della liberazione finale dell'uomo. Poiché quando l'arte nasce dalla fioritura dell'essere essenzialmente fisico (dal *sentimento*), essa è in fondo soltanto una rappresentazione armoniosa. Prodotta dal tragico nella vita — sorta per ragione del predominio del fisico (naturale) in noi ed intorno a noi —, l'arte interpreta soltanto la cognizione ancora incompleta del nostro essere più intimo. Essa tenta, poiché esiste al mondo, di colmare l'abisso, forse incolmabile, tra se stessa e la materia — come natura —, di commutare disarmonia in armonia. La *libertà* dell'arte permette di realizzare l'armonia, sebbene l'essere essenzialmente fisico non la concepisca o almeno non la consideri perfettamente tale. L'evoluzione artistica conduce veramente al raggiungimento in una pura rappresentazione armonica; soltanto interiormente l'arte si fa contemporaneamente un'espressione ridotta del sentimento individuale. Così l'arte è la rappresentazione e nello stesso tempo involontariamente il mezzo dell'evoluzione della materia, e riesce a bilanciare natura e non natura in noi ed intorno a noi. L'arte rimane rappresentazione e mezzo, finché quest'equilibrio sia relativamente raggiunto. Allora essa ha raggiunto il proprio scopo e l'armonia si realizza intorno a noi, quanto a vita esteriore. Allora è terminato il predominio del tragico nella vita.

L'artista diviene ora uomo completo. Il *non artista* gli somiglia, è quanto lui pieno di bellezza. L'inclinazione naturale spingerà l'uno all'attività nel campo estetico, l'altro alle scienze, occuperà il terzo in qualche altra cosa — come un *campo specifico*, e che poi è parte equivalente dell'insieme. L'arte del costruire, la scultura, la pittura, così come l'artigianato sono diventate poi architettura, ciò che vuol dire che fanno parte del nostro ambiente. Le arti meno *materiali* si

realizzano nella *vita*. La musica come *arte* è finita, la bellezza del suono e del rumore intorno a noi — purificata, regolata e portata a nuova armonia — dovrà accontentarci. La letteratura come *arte* non ha più diritto di esistere; essa diventa utilità e bellezza senza un di più (senza rivestimento lirico). Il teatro, il ballo, ecc., scompariranno col tragico dominante e la rappresentazione armoniosa: la vista stessa sarà armoniosa.

De realiseering van het neo-plasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur, in "De Stijl", V, 1922

L'espressione plastica nuova nella pittura

Mentre, poco prima della guerra, a Parigi il cubismo era al suo apogeo, in Olanda alcuni artisti si sentivano spinti verso una pittura *più appropriata alle superfici piane* del quadro e del muro; una pittura *piana nel piano*. Tuttavia questa pittura rimaneva ancora naturalistica. *Stilizzava* l'apparenza naturale, ma questa stilizzazione non conteneva l'astrazione di questa apparenza. Nondimeno divenne presto una pittura molto meno *pittorica* e più *architettonica* e *costruttiva*. Appare il colore puro, forse perché alcuni artisti si occupavano anche degli interni, non nel senso della decorazione, ma in modo più o meno costruttivo, mediante piani di puro colore (van der Leek, Huszar, van Doesburg). Questa preoccupazione degli interni dette forse origine alla cromoplastica neoplasticistica in architettura. È anche possibile che questo risollevarsi del *piano* abbia spinto gli artisti verso l'astrazione dall'apparenza naturale, ma, per quanto concerne questo sforzo, bisogna rilevare anche altre influenze. Per prima l'influenza del cubismo è innegabile. Poi, durante la guerra, una pittura proveniente da Parigi venne ad unirsi al gruppo: era una tendenza ancora più o meno cubista, ma che, per esser passata attraverso il luminismo ed il divisionismo, e pur considerando l'opera cubista come la più alta delle pitture, la trovava illogica nel senso che era composta di elementi eterogenei, cioè di forme astratte e nello stesso tempo di apparenze naturali. Questa tendenza non adoperava più queste ultime ed era già pervenuta all'astrazione totale delle linee curve: s'esprimeva con il colore, che non era ancora primario e con la linea retta nelle sue due opposizioni principali (Mondrian). Tuttavia era ancora pittura troppo pittorica perché cercava di esprimere un certo volume (già ridotto) nel senso del cubismo. E fu soltanto con l'unione di queste due tendenze che, successivamente ma molto rapidamente, nacque il mezzo di espressione universale, il piano rettangolare di colore primario.

In principio i vari artisti sunnominati componevano questo mezzo elementare su di un fondo bianco o nero. Ma, lavorando, si giungeva intuitivamente a percepire che la vera unità del quadro esige un'*equivalenza totale dei piani e del fondo*, o, meglio, che l'antico *fondo* del quadro non deve esistere per nulla. Così non si cercava che l'*equilibrio di piani di colore e di altri di non-colore (bianco nero e grigio)*. Le due opposizioni contrastanti ed annullanti (neutralizzanti) erano poste in *equivalenza*.

tuale in funzione del maschile. In un manifesto dei futuristi si proclama il disprezzo nei confronti della donna (il femminile), e un tale sentimento è del tutto giustificato. Proprio il femminile nel maschile è la causa diretta del dominio del tragico nell'arte.

Fra le masse domina la concezione antica, quella che esige il tragico: ne consegue l'arte come attualmente si presenta. La plastica tragica è una potenza negativa di cui la concezione antica si serve per impri-gionare, per moralizzare, per ammaestrare. Non va dimenticato infatti che la nostra società esige l'utile accanto al bello.

Nondimeno, l'antico si trasforma e cresce verso il nuovo, che in tutte le arti sta sorgendo, in misura più o meno grande.

L'antico nuoce nella misura in cui ostacola l'emergere del nuovo. Soltanto in relazione al nuovo esso non ha più valore. Nel passato, in un dato momento, tutte le varietà dell'antico furono nuove, non per questo rappresentavano il nuovo.

Non dimentichiamo infatti che ci troviamo a una svolta della cultura, alla fine di tutto ciò che è antico. È possibile prevedere logicamente che in futuro non si capirà più la plastica tragica, così come l'adulto non comprende l'anima del bambino.

Insieme al dominio del tragico, lo spirito nuovo sopprime il descrittivo nell'arte. Essendo stato annientato l'ostacolo della forma, l'arte nuova si afferma come plastica pura. Lo spirito nuovo ha trovato la sua espressione plastica. La confusione nell'unità apparente dell'interiore e dell'esteriore ha ceduto il posto a una dualità equivalente che forma l'unità assoluta. L'individuale e l'universale si trovano in un'opposizione più equilibrata. In quanto sono confusi nell'unità, la descrizione diventa superflua: l'uno si conosce attraverso l'altro. Essi si esprimono plasticamente senza ricorrere alla forma: unicamente il loro rapporto (attraverso un mezzo plastico diretto) crea la plastica. La plastica nuova è giunta per la prima volta all'espressione compiuta in pittura, e si perfeziona incessantemente.

Il neoplasticismo ha le sue radici nel cubismo. Può anche essere chiamato pittura astratto-reale in quanto l'astratto (come le scienze matematiche, ma senza raggiungere al pari loro l'assoluto) può essere espresso da una realtà plastica. Proprio in questo risiede l'essenza caratteristica della nuova plastica in pittura. Essa è una composizione di piani rettangolari colorati che esprime la realtà più profonda, a cui perviene attraverso l'espressione plastica dei rapporti e non attraverso l'apparenza naturale. Essa realizza ciò che ogni pittura si era proposta come fine, ma senza poterlo esprimere se non in un modo velato. I piani colorati, sia attraverso la loro posizione e dimensione sia attraverso la valorizzazione del colore, esprimono plasticamente solo rapporti e non forme.

La nuova plastica pone i rapporti in equilibrio estetico ed esprime in tal modo la nuova armonia.

Il futuro del neoplasticismo e la sua realizzazione propriamente detta in pittura, risiedono nella cromoplastica in architettura. Essa domina sia all'interno che all'esterno dell'edificio, in tutto ciò che esprime plasticamente i rapporti attraverso il colore. La cromoplastica non è una «decorazione», come non lo è il neoplasticismo, che la prepara. Esso è una pittura radicalmente nuova, che riunisce il carattere oggettivo dell'arte decorativa (ma in modo molto più forte) al carattere soggettivo dell'arte pittorica (ma in modo più approfondito). Per ragioni materiali e tecniche, è oggi difficilissimo tracciarne l'immagine esatta.

Attualmente ogni arte si sforza di esprimersi in modo più diretto attraverso il suo mezzo plastico, che cerca di liberare nella misura del possibile. La musica tende alla liberazione dal suono, la letteratura a quella dalla parola. Così, depurando i mezzi plastici, esse pervengono alla plastica pura dei rapporti. Il grado e i modi della depurazione variano a seconda dell'arte e dell'epoca in cui possono essere raggiunti.

Di fatto, lo spirito nuovo si rivela attraverso il mezzo plastico: esso si esprime nella composizione. Quest'ultima deve esprimere una plastica equilibrata in funzio-

Il piano, divenuto il solo mezzo plastico, ha la massima importanza in pittura. Esso sopprime il predominio della materia, la cui espressione assoluta ha tre dimensioni. Tuttavia, sebbene nella nuova pittura la terza dimensione visiva si perda, essa s'esprime mediante i valori ed il colore nel piano.

Nella tendenza che s'era sviluppata a Parigi non è soltanto notevole l'influsso del cubismo, ma anche quello di Parigi come città. I piani enormi degli edifici, spesso colorati dagli affissi, suggerivano anch'essi una pittura *per piani*. Era una delle cause esteriori – in fondo era lo *spirito del tempo nuovo* – che si manifestava in vari paesi ed in modi diversi ma sempre omogenei nel senso dell'astratto.

L'organizzazione in Olanda del gruppo del quale ho parlato fu opera di van Doesburg, come pure la fondazione dell'organo "De Stijl" (Lo stile). Il gruppo comprendeva non soltanto pittori, ma anche alcuni architetti che seguivano la stessa via (Oud, van 't Hoff, Rietveld, Wils). Tuttavia, la plastica nuova, e per essa la nuova estetica, è nata dalla pittura e questo, forse, perché essa può concentrarsi sul piano ed è più libera dell'architettura.

L'expression plastique nouvelle dans la peinture, in "Cahiers d'art", 7, 1926

Casa - strada - città

In architettura la materia si snaturalizza in modi diversi, e la tecnica non ha ancora detto l'ultima sua parola sul soggetto: la *rugosità*, l'*apparenza rustica* (tipica delle materie naturali) *deve scomparire*. Dunque: 1) La superficie della materia deve esser liscia e brillante, e questo sminuisce anche l'aspetto pesante della materia stessa. Ci troviamo ancor qui innanzi ad uno di quegli esempi nei quali si vede l'arte neoplasticista andar d'accordo con l'igiene che esige del pari superfici lisce, che si possono facilmente pulire. 2) Il colore naturale della materia deve anch'essa scomparire, e, fin quanto sarà possibile, sotto uno strato di colore puro e di non-colore. 3) Non soltanto sarà snaturalizzata la materia in quanto mezzo plastico (elemento costruttivo), ma lo sarà anche la composizione architettonica. *La struttura naturale sarà annullata mediante un'opposizione neutralizzante ed annullante*.

L'applicazione di queste norme distruggerà l'espressione tragica della Casa, della Strada e della Città. Mediante opposizioni equilibrate, rapporti di misura (dimensioni) e colori stesi con rapporti di posizione, la gioia fisica e morale – condizione di salute – si diffonderà. Con un po' di volontà, non sarà impossibile creare una specie di Eden. Certo, questo non si ottiene in un sol giorno: ma col prodigare le proprie forze e facendo assegnamento sul tempo, non soltanto ci si può certamente pervenire, ma se ne proverebbero, fin da domani, i vantaggi. Lo spirito astratto non è annullato dal passato che si mostra ancora ovunque: conscio della propria forza, esso non vuol vedere che l'espressione del futuro e,

raccogliendo tutte le espressioni sparse nello spazio, costruisce (astrattamente) questo paradiso terrestre, ed in queste creazioni si realizza e trasforma senza distruggere.

Il fatto che l'applicazione delle norme neoplasticistiche nell'architettura segni la via del progresso ci viene confermato dalla stessa realtà, che nasce e cresce, sviluppandosi per forza di necessità, cioè delle nuove esigenze della vita, del materiale nuovo, ecc. Quanto è oggi all'avanguardia, dal punto di vista tecnica e costruzione, è quel che maggiormente s'avvicina al neoplasticismo. Il neoplasticismo in effetti s'afferma meglio nella metropolitana che a Notre Dame, e preferisce la torre Eiffel al Monte Bianco.

In questo articolo ho discusso di certe idee e della loro manifestazione in norme fondamentali. Se ho poco discusso dei particolari di esecuzione, è perché so che la vita esteriore è in perpetuo cambiamento... la vita aerea, per esempio, potrà senza dubbio imporci un ben diverso costruire degli edifici. Ma tutto questo non muterà nulla nelle norme plastiche che abbiamo or ora definite, e, al contrario, conferma sempre maggiormente che esse si manifesteranno nelle costruzioni più moderne e d'avvenire.

Le esigenze della vita nuova modificheranno i particolari tutti dell'esecuzione e questi, del resto, hanno così poca importanza, in relazione alla *nuova concezione* che è tutto.

Concludendo. La Casa non può esser più circoscritta, chiusa, separata. E neppure la Strada. Pur avendo funzioni diverse, questi due elementi debbono formare un'unità. Per ottenerla, non si può considerare la Casa come una scatola ed uno spazio vuoto. L'idea della Casa – casa, dolce casa – deve andar perduta, come del resto l'idea di Strada.

Neo-plasticisme: de woning - de straat - de stad, in "International revue i 10", I, 1927

Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita

La storia, gli avvenimenti attuali e soprattutto la vera espressione dell'arte plastica mostrano chiaramente il danno dell'oppressione e la necessità della libertà. Il problema: "che cosa è l'arte?" non può essere risolto con l'illustrare le nostre concezioni personali, perché esse variano secondo il sentire individuale. Attualmente l'arte plastica si manifesta in due tendenze principali: la *realistica* e l'*astratta*. La prima è consacrata come un'espressione del nostro sentimento estetico, cui dà aspetto l'apparenza della natura e della vita. La seconda è un'espressione astratta di colore, forma e spazio con mezzi formali o piani più astratti e spesso geometrici; non segue l'aspetto della natura ed è suo intento creare una nuova realtà.

Queste definizioni sono incomplete e spesso ingannevoli. Anche l'arte più astratta non nasce soltanto da una fonte interiore. Come in ogni arte, la sua origine è nell'*azione reciproca dell'individuo e del suo ambiente* ed è *inconcepibile senza sentimento*.

Liberation from oppression in art and life (1941), in Plastic art and pure plastic art, 1945

Mondrian *Itinerario di un'avventura critica*

Il cubismo estremamente astratto di Mondrian, olandese (si sa che il cubismo ha fatto il suo ingresso al museo di Amsterdam; mentre qui i giovani pittori sono trascurati, là vengono esposti dei Braque e dei Picasso assieme a dei Rembrandt), Mondrian, derivato dai cubisti non li imita. Sembrerebbe aver subito soprattutto l'influenza di Picasso, ma la sua personalità resta intatta. I suoi alberi e il suo ritratto di donna rivelano una cerebralità sensibile. Questo cubismo segue una strada differente da quella che sembrerebbero prendere Braque e Picasso [...].

G. APOLLINAIRE, *A travers le Salon des Indépendants, "Montjoie", 18 marzo 1913*

[...] Perciò sarebbe grave errore considerare gli artisti di De Stijl come meri musicisti del colore e della linea, come compositori precisi e graziosi: sarebbe un giudizio ingiusto perché essi verrebbero così valutati secondo i criteri dell'arte decorativa, a cui invece si sono sempre violentemente opposti. No, la loro arte è improntata tutta all'idea centrale di offrire un'immagine dell'armonia universale, e non si limita certo a speculazioni estetiche. Ogni lavoro di De Stijl muove da questo solo criterio rimanendo così a contatto con la vita stessa. Ogni quadro di De Stijl si presenta agli occhi - o alla mente - di chi lo contempla come un esemplare della purezza della vita futura. Mondrian ha formulato chiaramente la concezione etica del gruppo, soprattutto nel suo saggio *De Kunst en het Leven* (L'arte e la vita). Il suo assioma è questo: la vita dell'uomo d'oggi non ha saputo trovare ancora l'ordine e l'armonia che pur sono la meta finale di ogni manifestazione di vita. La soggettività umana, l'individualismo arbitrario, ha ostacolato la realizzazione dell'armonia, perturbato la purezza della vita, e distolto l'uomo dal suo unico scopo verace. L'arte invece ha già trovato quell'armonia e l'ha saputa esprimere plasticamente, perché l'oltrepassato la barriera dell'individualismo. L'arte anticipa dunque la vita e di lì deriva il suo compito di guidare la vita verso la realizzazione dell'armonia universale. L'arte come guida e pioniere, ecco l'idea che non abbandonava mai i membri di De Stijl. Un'idea nuova e rivoluzionaria, ma anche utopistica. Mondrian stesso ha vissuto però sempre in quell'avvenire utopistico: un primo indizio di questa sua visionaria concezione del mondo di uomini e cose è la dedica al suo libriccino *Le Néoplasticisme* del 1920: "Aux Hommes futurs".

Mondrian si rendeva perfettamente conto che la coerente realizzazione del suo pensiero equivarrebbe alla fine della pittura. Ma non se n'è occupato: fin tanto che l'armonia universale non

fosse ancora realizzata nella vita quotidiana - egli diceva - doveva la pittura sostituirla temporaneamente la funzione. Se in un tempo avvenire l'armonia sarà penetrata in tutti i domini della vita, la pittura avrà esaurita la sua funzione e sarà superflua.

H. L. C. JAFFÉ, *Il gruppo 'De Stijl', 1956*

Non è certamente facile orientarsi negli scritti di Mondrian: egli espone le sue idee con ostinate ripetizioni di quelle fondamentali, dando poi loro corpo ed accompagnamento con una serie di osservazioni, nelle quali il suo spirito filosoficamente non disciplinato confonde ricerche tecniche con proposizioni teoriche, che qualche volta si contraddicono l'un l'altra, e pensieri di varia provenienza, che rendono fluttuante ed impreciso il suo. Senza dire dell'uso indiscriminato del linguaggio filosofico e del valore incerto attribuito a parole come rappresentazione, creazione, e simili, assunte spesso con significati diversi e persino contraddittori.

In sostanza, il motivo fondamentale [...] è quello dell'identificazione dell'arte con la vita, fino al punto che l'arte dovrà scomparire, configurandosi la vita come arte. Da qui, la necessità dell'abolizione dell'oggetto, in quanto dato fuori di noi, per sostituirlo con la rappresentazione dei rapporti tra le cose, attraverso i quali l'artista esprime la propria idea del mondo, intesa come conoscenza. Motivi non nuovi, che decorrono dal concetto dell'arte come creazione e quindi libera dall'imitazione, tema caro al Fiedler, che Mondrian rinfresca, facendo oggetto dell'arte non più la "visibilità" ma la "pura realtà".

Lo stimolo del mondo che ci circonda, posto quale punto di partenza, rappresenta per l'artista una schiavitù, in quanto poco o molto, bene o male, fornisce degli elementi - accidenti o apparenze che si vogliono chiamare - dei quali bisogna tener conto, e che ad un certo punto condizionano l'immagine che vogliamo esprimere e le impediscono quella totale libertà, senza la quale non si dà arte: e questo sia che si vogliono interpretare soggettivamente, sia che ci si voglia attenere letteralmente.

O. MORISANI, *L'astrattismo di Piet Mondrian, 1956*

Mondrian non era affatto, come lo descrive un critico americano che non l'ha certamente mai visto, "un ometto piccolo, secco e dritto". Piuttosto alto, senza essere un atleta, appariva robusto con estremità sottili. Le sue mani, molto slanciate, erano sensive. All'epoca in cui l'ho conosciuto portava dei sottili baffi a spazzola,

scomparsi nel 1937. Molto riservato con gli sconosciuti, timido con le donne e facile ad arrossire, aveva delle piccole manie da scapolo. Mai avrebbe voluto apparire artista, *bohème*, come tanti degli abitanti del quartiere di Montparnasse. Desiderava essere considerato quasi un signore di città, un borghese di Parigi. Il suo gestire e il suo modo di camminare mostravano una grande distinzione. Ma più ancora egli si distingueva per la nobiltà di carattere e una rara delicatezza con gli amici. Se l'aspetto fisico e il comportamento morale erano quelli di un aristocratico, la voce molto fiavole, un po' opaca, denunciava la squisita sensibilità dello spirito. Il suo parlare era esitante, quasi un mormorio, spesso con una curiosa esitazione infantile. S'imbrogliava facilmente con le parole. Quando gli si chiedeva di ripetere, arrossiva, balbettava ancor di più, diventava praticamente incomprensibile. Era il modo di esprimersi di un'anima eccessivamente pudica e prudente, di un pensiero che camminava a tentoni, come è giusto, nel mondo sornione delle parole. E questa insicurezza di parole non finiva mai di formare un contrasto strano con l'atmosfera chiara e semplice dell'atelier.

M. SEUPHOR, *Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre, 1956*

Conosco piuttosto bene gli scritti di Mondrian e se mi chiedete se essi hanno insegnato molto, allora devo dirvi onestamente "No". Ed è forse perché noi collaboratori di "De Stijl" partecipavamo dello stesso pensiero e ci si comprendeva d'intuito, ma può essere anche che tale mio giudizio trovi la sua origine nel fatto che Mondrian, in fondo, ripeteva sempre lo stesso principio; quasi allo stesso modo di Schopenhauer che nel suo volume *Il mondo come volontà e rappresentazione* tratta ampiamente un semplice tema in un numero infinito di variazioni. Anche il tema di Mondrian è molto semplice ed egli lo ha riassunto così chiaramente nella breve formula: "Equilibrato rapporto fra la posizione e la misura del colore".

Sapete certamente che dapprima egli dipinse in maniera naturalistica. Sul principio con molta semplicità, come ogni pittore normalmente comincia. Poi sempre più con lunghi tratti, grandi tasselli e macchie di colore. Il *Faro di Westkapelle*, già di un'epoca più tarda, è dipinto in un modo simile alla maniera di Seurat ma ingrandita: invece di punti di colore, quadratini di colore. Se si osserva attentamente c'è già in questo la maniera che sarà poi definitivamente sua.

Il passaggio dal naturalismo alla cosiddetta maniera "plastica" si trova in modo molto evidente nella serie dei disegni di un albero che