

COLVMNA

ANNUARIO DELL'ACCADEMIA DI ROMANIA IN ROMA

ESTRATTO

MONDRIAN E LA CIVILTÀ DELLE „RELAZIONI PURE“

VICTOR STOICHIȚĂ

„La letteratura dei pittori“, fenomeno di cui il nostro secolo può essere fiero, quasi come di una sua propria invenzione, deve, dal punto di vista metodologico, tener sempre in guardia l'eventuale studioso. Volendosi autoesplicativi ed autointerpretativi, gli scritti degli artisti sulla propria arte offrono nella maggior parte dei casi solo spunti disparati per un'analisi critica delle loro opere. Muniti di questo „scetticismo metodologico“, un'indagine sulla „poetica“ di Piet Mondrian trova la sua propria utilità solo se viene rapportata alla sua opera pittorica, e le sue intuizioni vengono decantate nel nome di questo sommo criterio. Che la teoria artistica dello Olandese non sia un semplice tentativo di autospiegazione, ma un abbozzo di sistema estetico, va immediatamente sottolineato; ed è sistema che si vuole appunto fondamento filosofico dell'arte astratta. Non c'è il minimo dubbio che già con questo suo primo intento sorgono le contraddizioni tra la teoria e la pittura di Mondrian, pittura che non sarà mai non figurativa e che nell'epoca del pionierato dell'astrattismo si salva dalla degradazione dell'immagine e dalla sua caduta nella condizione di una mera iconicità. Caso unico, per quei tempi, e per questo ancor una volta affascinante.

Se accetiamo il detto di Cesare Brandi secondo cui „ogni qualvolta che la distinzione strutturale tra segno e immagine si offusca, è sintomo di una grave alterazione che (...) minaccia o inceppa gli ingranaggi della civiltà“¹, rimane il dilemma se una tale crisi sia simboleggiata o percorsa dal fenomeno dell'apparizione dell'arte astratta, dilemma che, in questo momento e luogo, è insolubile per noi. Certo ci sembra però il fatto che la scomparsa del carattere di rappresentatività dell'opera d'arte la fa scendere nella condizione del semplice segno. E se ad una coscienza percettiva questo prodotto viene imposto come opera d'arte, il sommo riconoscimento non potrà avvenire se non ricostituendo la „sostanza conoscitiva“ perduta. Sarà dunque il fruitore che darà un (ipotetico, labile o falso) *designatum* all'immagine. Quest'immagine che inizialmente tendeva alla pura figuratività, una volta arrivata a questo punto è sull'orlo del colasso, o della sua trasformazione in segno, segno che cerca il suo proprio significato². Sono queste le sole due vie di manifestazione dell'opera d'arte astratta. Ma considerando il secondo caso-limite (perché il primo — quello dell'opera-oggetto — ci porta fuori dalla sfera dell'arte)

rappresentato nei primi tempi da Kandinskij, vediamo che esce fuori chiaramente la futilità della pretesa di fare arte „senza oggetto”, l'accento spostandosi proprio ora sull'ipotetico contenuto; l'opera diventa *segno* di questo e così, se vive, vive per quello che designa, e non per quello che è, come inizialmente si voleva.

Il fatto che nessuno si domandi di fronte ad un quadro di Mondrian che cosa significhi, è già di per sé sintomatico. La ricerca di un rapporto equilibrato è così manifesta che anche se non arriva a valere per sostanza conoscitiva, rappresenta la stessa denotazione dell'opera. La spazialità dei suoi quadri non è affatto realizzata *ex novo*: l'equivalenza qualitativa tra elementi di valore quantitativo diverso³ si inserisce in una ricerca che muove dal cubismo⁴. Il nuovo spazio pittorico realizzato per primo da Picasso era il risultato dell'interpenetrazione in atto dei volumi, che porta così ad un primo rovesciamento dei principi rinascimentali. In Mondrian (e parliamo sempre del periodo posteriore al 1919) assistiamo ad una riduzione delle penetrazioni volumetriche in incrocio su una superficie. Ciò che risulta dalla ciò è diffatti una conseguenza estrema della rivoluzione cubista: l'abolizione della tensione tra un piano-limite (superficie del quadro) e il piano di posa (il fondo) che fu caratteristica di tutta la pittura di tipo rinascimentale — impressionismo compreso — e implicitamente la soffocazione quasi programmatica di ciò che costituisce uno dei fondamentali *patterns* percettivi: il rapporto figura — fondo. Al colore (sempre puro e sempre fondamentale, ossia rosso, giallo e azzurro) viene, se non rifiutato, ridotto al minimo il proprio valore spaziale, grazie alla riduzione sulla superficie operata dalle strisce nere. Ogni tensione di profondità scompare, e le zone di colore puro contenute come in una specie di *cloisonné* si fenomenizzano in un *locus* che non è più una superficie-piano limite, ma semplicemente il piano. A uno spazio tridimensionale creato da gradienti percettivi viene sostituito uno spazio, non meno ideale di qualsiasi spazio pittorico, ma con una sua propria legalità. L'unità totalizzante dell'opera si realizza con nuovi mezzi, e sembra adesso che lo stesso Mondrian che precedentemente voleva rovesciare una delle leggi di base della *Gestaltpsychologie* (ossia il rapporto figura — fondo) realizzi pienamente le regole della composizione in piano: „lo spazio in un piano frontale è anisotropico, ossia la metà inferiore e la metà superiore non sono di ugual peso”⁵. Il peso del colore non varia infatti solo secondo il valore (quantità di luce) o secondo il posto occupato nello spettro, ma anche secondo la posizione che occupa sul piano. Il tanto cercato e celebrato equilibrio viene ottenuto proprio come sottolineava l'Argan: attraverso l'equivalenza tra quantità e qualità. Si capisce così perché l'assimmetria non è qualcosa di apriorico, proseguito e finalmente trovato da Mondrian, ma il risultato della ricerca di quest'equilibrio, il quale nelle condizioni della legalità del piano non poteva essere garantito dalla simmetria. E' per questo che l'assimmetria di un quadro di Mondrian, risultato del processo creativo, non ci sembra affatto un'applicazione dei principi estetici dello *Zen*, come parecchie volte si è creduto. Tutt'al più possiamo integrare l'Olandese in tutto un ambito culturale che segue l'applicazione dell'assimmetria nella pittura, in diretta discendenza dall'impressionismo. Le stampe giapponesi (queste si basate su dei principi *Zen*) e la fotografia sono state assimilate dall'esperienza impressionistica appunto per questa „novità di taglio”. Che è poi una novità molto relativa se pensiamo che dai più antichi tempi la cultura figurativa europea ha conosciuto un „numero d'oro” il quale garantiva l'armonia nella mancanza e contro la simmetria. Così la frequente applicazione della *divina proportion* che Mondrian dà nelle sue opere, anche se possibilmente dedotta da precedenti esperienze, sembra a lui così congeniale da considerarla come ricreata.

Se nell'evoluzione dell'artista è esistito un momento unico per la sua importanza, questo si è verificato certamente al suo primo incontro col cubismo. Questo evento oltrepassa per la sua portata la crisi teosofica, che per molti studiosi sembra il punto di rottura nella coscienza di Mondrian. La „preistoria” dell'Olandese non può essere considerata una „falsa preistoria”. Le opere che precedono l'anno 1919

sono sature di elementi che precorrono il neo-plasticismo. L'evoluzione dell'artista si fa però molto lentamente. Educato in un'atmosfera tipicamente ottocentesca, nel clima cioè che ha dato un Israels e un Mesdag, Mondrian parte da una pittura di paesaggio eminentemente tradizionalistica, passa attraverso lo *Jugendstil*, oltrepassa una fase munchiana e una vangoghiana e lo troviamo sulle posizioni del neo-impressionismo nel momento del primo soggiorno parigino (1912). L'esperienza parigina s'innesta però su dei tormenti e conquiste senza le quali il cubismo non avrebbe mai trovato sviluppo (e fine) nella sua opera. Scrive il Ragghianti: „Nell' apparente rottura esiste una continuità profonda, radicale, originaria, ed è nelle costanti dei tracciati ordinatori che costituiscono l'unità dell'opera; e se mai la diversità tra primo e secondo periodo potrà essere: che nel primo c'è una relativa maggiore stabilità dei tracciati direttivi o ritmici, in coesistenza con la mobilità delle morfologie, degli stilemi e della condotta pittorica, mentre nel secondo c'è una immutabile stabilità di forme, e forse perciò stesso si accresce e moltiplica la ricerca della varietà e diversità dei tracciati ordinatori”⁶. Ma quella che ci sembra la caratteristica della pittura di Mondrian (la riduzione al piano) appare solo con le *Dune* del 1909 (dove abbiamo a che fare ancor con il piano limite — superficie) e continua colla serie degli *Alberi* (1909—1912), con la serie degli *Ovali* (1912—1915) — forma che tradisce ancor una volta il ruolo del cubismo — e soprattutto col ciclo *Più e meno*, per arrivare infine alle composizioni basate sul quadrato — la forma tipica del „mondrianismo” (dopo 1919).

Fra tanti *refrains* di cui la trattatistica di Mondrian abbonda, troviamo un'affermazione che solo raramente viene sottolineata come si dovrebbe, ma che a noi sembra dia alla sua concezione estetica, come alla poetica neoplastica in generale, un posto a parte fra le avanguardie artistiche del nostro secolo. Si tratta della concezione della continuità dell'evoluzione artistica, della quale l'*Arte Nuova* fa implicitamente parte, anche se essa rappresenta il superamento di tutto ciò che è superfluo nell'arte di tipo tradizionale. La totale negazione di tutta l'„arte di museo”, così caratteristica per tutti gli *ismi* del nostro tempo è estranea alla coscienza di Mondrian. La pittura neo-plastica è la pittura del suo tempo, non poteva sorgere prima, ma neanche dopo; essa trova i suoi fondamenti nella ricerca creativa di tutti i secoli d'arte che l'hanno preceduta. Dice Mondrian: „Considerando la prospettiva storica, le opere d'arte dimostrano una cultura continua tendente alla plastica pura, e questa si rivela oggi come un rinnovamento totale della plastica” (*Risposta ai „Cahiers d'art”, 1931*)⁷. „L'arte figurativa d'oggi è il risultato dell'arte figurativa del passato, e l'arte non-figurativa è il prodotto dell'arte figurativa d'oggi. Onde l'unità dell'arte è mantenuta” (*Pura arte plastica*).

Ma come spesso accade nel caso di Mondrian, ciò che una volta è affermato, viene infirmato poco tempo dopo in un altro scritto. Quando lui dice: „il passato ha un'influenza tirannica, cui è difficile sfuggire. Il peggio è che c'è sempre qualcosa del passato in noi” — la negazione è solo apparente, perchè subito aggiunge: „l'arte moderna respinge i metodi di espressione adoperati nel passato, ma continua il suo vero contenuto. Continua quanto l'arte del passato ha incominciato: la trasformazione della visione naturale. Ciò che l'arte del passato ha compiuto in modo più o meno invisibile (sic), dovuto all'opposizione dell'epoca, l'arte moderna compie in modo più visibile”. (*Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita*).

„La trasformazione della visione naturale” dice Mondrian, ed è questo un altro punto fermo della sua poetica. L'astrazione che porta all'equilibrio stabile del quadro sembra avere così una partenza estensionale — per usare le parole di Carnap⁸. Ma come può avvenire questo laddove manca ogni residuo di sostanza conoscitiva? La pittura cubista trovava chiaramente il suo punto di partenza nel dato naturale. La partenza estensionale operata dai cubisti mira ad eliminare ogni residuo connotativo dall'opera. Il rapporto con la natura, così specifico in Mondrian, sembra un rapporto mediato, (e mediato appunto dal cubismo), in tale maniera da portare all'opera puramente denotativa, e denotativa di sé stessa. E' per

questo che la pittura dell'Olandese sfugge alla condizione del simbolo, ossia del segno di qualcosa che non è, come avviene in Kandinskij, le cui opere sono tipiche per l'uso di un codice intensionale. Kandinskij, infatti, parte da „una certa idea” che assume il posto del referente da trasformare nel significato dell'opera pittorica. Ma agendo così la sua pittura sarà aperta alle più varie connotazioni, implicando il fruitore a ricostituire la „necessità interiore” dell'artista, in verità irrecostituibile e irraggiungibile.

Il posto che occupa nella poetica di Mondrian il problema della natura ci mostra il fatto che l'artista stesso era cosciente (anche se solo parzialmente) del proprio cammino percorso fino al primo quadro neo-plastico: „Tutto ciò che vien dall'esterno non solo è utile ma è indispensabile all'artista nonfigurativo, poiché lo sollecita a creare ciò di cui non ha che un vago sentore, e che mai potrebbe fedelmente rappresentare senza il contatto con la realtà visibile e con la vita che lo circonda. E' precisamente da questa realtà visibile che trae l'oggettività che gli è necessaria per contrapporvi la sua personale soggettività; da essa desume i mezzi espressivi e, per quanto concerne la vita che lo circonda, è appunto questa che ha fatto della sua arte un'arte nonfigurativa” (in *De Stijl*, IV).

Il processo di astrattizzazione, come lo concepisce Mondrian, è strettamente collegato all'evoluzione della società umana verso lo spirituale. Questa affermazione troverà poi una più larga trattazione nell'Utopia da lui abbozzata. L'arte neo-plastica, espressione dei suoi tempi, è anche precorritrice dell'epoca futura: „La snaturalizzazione è uno dei punti essenziali del progresso umano: è dunque di somma importanza nell'arte neo-plastica. E' forse proprio di questa pittura l'aver plasticamente dimostrato la necessità della snaturalizzazione. Ha snaturalizzato gli elementi costruttivi e la loro composizione, e per questo essa è vera pittura astratta. Snaturalizzazione vuol dire astrazione” (*Casa — Strada — Città*). Come un contrasto tra corpo e spirito vede dunque l'Olandese la dinamica dell'evoluzione umana, contrasto che alle ultime si risolverà in favore dello spirito. L'arte ha un ruolo di maggior importanza nel „progresso dell'umanità verso l'umano”: „L'apparenza plastica naturale si presenta come corporietà. Essa si esprime plasticamente come sfericità che vorrebbe essere piena, oppure come un piano che sarebbe costretto ad essere sferico: come una curva tendente alla retta, o una retta che si vorrebbe curva. Quest'espressione plastica non è dunque equilibrata” (*Il Neo-plasticismo*). E il cubismo è considerato come gradino essenziale nel cammino verso la nuova arte „Il cubismo esprimeva il volume. Intrinsecamente rimaneva naturalistico. L'arte astratta tentò di distruggere l'espressione corporea del volume: di essere un riflesso dell'aspetto universale della realtà” (*Un nuovo realismo*). „Il neo-plasticismo ha le sue radici nel cubismo. Può invero chiamarsi anche pittura astratta vera, perchè l'astratto può essere espresso mediante una realtà plastica. E' anzi questa la caratteristica della plastica nuova in pittura. E' una composizione di piani rettangolari colorati che esprimono la realtà più profonda” (*Il neo-plasticismo*).

La poetica di Mondrian, che talvolta riesce a spiegare in modo suggestivo l'arte nuova che allora nasceva, sbocca però ben presto in una visione cosmologica, alla cui escogitazione contribuì, senza alcun dubbio, il tirocinio teosofico del pittore: la teoria dell'equivalenza tra la composizione neo-plastica e la realtà universale porta alla concezione dell'opera come una specie di *imago mundi*⁹. Se apparentemente il problema della natura si risolve così in una corrispondenza tra ritmo vitale e ritmo artistico, di una vera soluzione non si può nemmeno parlare. Si tratta solo di una spedizione su un diverso piano (nella concezione di Mondrian, superiore): „Il movimento dinamico il quale risulta dalla contrapposizione di forme e colori costituisce l'espressione della realtà universale” (*Essays*). „Qualsiasi arte diventa per la progressiva cultura dello spirito sempre più una esatta rappresentazione di rapporti equilibrati. Il rapporto equilibrato è in realtà la più pura rappresentazione dell'universalità, della armonia, dell'unità, che sono caratteristiche dello spirito” (in *De Stijl*, I).

Ci troviamo di fronte ad una concezione della cultura della natura e della storia del tutto particolare. La rivolta di Mondrian, che apparentemente attacca solo la concezione illuministica (cioè rousseauiana) del ritorno alla natura, è portata contro uno dei punti eternamente validi del pensiero umano, perchè il rinunciare alla civiltà (come dimostrò una volta lo Huizinga) fa parte delle malinconie e dei desideri dell' „uomo storico”. Snaturalizzazione, interiorizzazione, spiritualizzazione, sono questi i gradini che portano al mondo futuro. Dice Mondrian: „L'uomo ha un proprio ritmo, egli si oppone alla natura e crea un ambiente proprio, che si trova ad essere, appunto, contrapposto alla natura” (I, 10). E' dunque nel nome del progresso verso „l'umano” che „in pittura lo spazio tridimensionale si deve ridurre ad uno spazio bidimensionale” (*Essays*). Abbiamo a che fare con una soluzione opposta a quella a cui arriva Ortega Y Gasset, negli stessi anni, analizzando il fenomeno dell'arte moderna. Se per il filosofo spagnolo l'astrazione implica la *deshumanización del arte*, per Mondrian l'astrazione — snaturalizzazione ha il significato di una immersione in ciò che l'arte ha di più umano, e dunque di una umanizzazione.

„In ogni periodo la trasformazione del mezzo plastico di espressione appare come un sistema, determinato dallo stadio dell'evoluzione umana. Ogni fase di questa crea un sistema nuovo risultante di tutti i precedenti” (*Il neo-plasticismo nella musica e nel teatro*). La linea retta in un quadro di Mondrian non vale mai di per se stessa, come nessun colore può essere considerato a parte. Sono tutti e due stilemi di una stessa struttura totalizzante. L'armonia e l'equilibrio (le due ossessioni dell'Olandese) non si possono raggiungere se non attraverso l'interdipendenza degli elementi formali. E ciò che garantisce la stabilità del sistema è l'angolo retto, la sola relazione costante tra due linee. Parlando in termini di psicologia della forma, „un' angolo retto” è più semplice di altri tipi d'angoli, perchè produce una suddivisione dello spazio basata sulla ripetizione dello stesso angolo”¹⁰. „Osservando il cielo, il mare e le stelle — scrive Mondrian — mi venne in mente di indicar la loro funzione plastica per mezzo di una molteplicità di incroci di verticali ed orizzontali” (*Essays*). Il fatto avviene probabilmente durante la guerra, in Olanda (1916 — 1917). Ma questi incroci porteranno all'indestruttibilità del sistema solo se seguiranno l'angolo retto: „Nell'arte neo-plastica non la posizione verticale od orizzontale, ma la perpendicolare è il problema essenziale e dunque il rapporto da conseguire. E' questo il rapporto che esprime l'immutabilità in opposizione alla natura mutabile” (*Casa — Strada — Città*).

Mondrian considera la linea retta „un' espressione più forte e più profonda della curva”. Ma è espressione di calma, di distensione raggiunta. Non è „la curva portata alla sua massima tensione” come si è affermato¹¹, ma il contrario: la curva distensionata per ottenere „la calma e la serenità”, come conseguenza della trasformazione dello spazio naturale sferico in un piano. E di nuovo si afferma dalla parte di Mondrian l'idea della continuità dell'arte: „Ogni arte esprime la relazione rettangolare, anche se questa non avviene in modo determinato: prima dall'altezza e dalla lunghezza dell'opera e dalle sue forme costruttive, poi per le mutue relazioni di queste forme. Mediante la chiarezza e la plasticità delle forme naturali l'arte non-figurativa ha reso la relazione rettangolare, anche se questa non avviene in modo determinato: prima dall'altezza e dalla lunghezza dell'opera e dalle sue forme costruttive, poi per le mutue relazioni di queste forme. Mediante la chiarezza e la plasticità delle forme naturali l'arte non-figurativa ha reso la relazione rettangolare sempre più determinata, finchè l'ha stabilita mediante linee libere che si intersecano e sembrano formare rettangoli” (*Arte plastica, pura arte plastica*).

Ma nella teoria di Mondrian la verticale e l'orizzontale come anche il loro rapporto viene caricato di significati simbolici in vista della spiegazione del carattere cosmico dell'immagine. Van Doesburg, in un articolo del 1929 ricorda l'equazione fatta da Mondrian: VERTICALE=MASCHILE=SPAZIO=STATICA=ARMONIA; ORIZZONTALE=FEMMINILE=TEMPO=DINAMICA=ME-

LODIA. Questi intenti spiritualistici devono essere ancor più antichi se troviamo nei suoi taccuini di appunti¹² datati 1914 i seguenti pensieri: „Il principio maschile, rappresentato dalla linea verticale, sarà riconosciuto dall'uomo negli alberi d'una foresta. Il suo completamento risulterà per lui dalla linea orizzontale del mare. La donna si riconoscerà piuttosto nelle linee distese del mare e vedrà il suo completamento nella linea verticale della foresta". Così l'incontro tra l'orizzontale e la verticale porta „alla calma e alla serenità", calma e serenità ottenute però attraverso la coincidenza dei contrari, attraverso la neutralizzazione delle forze opposte. Ma non abbiamo bisogno del sottofondo cosmologico (affascinante, è vero, e pieno di poesia come la maggior parte degli scritti dell'Olandese) per capire l'importanza dello schema verticale-orizzontale nella sua pittura, come esso non ci è indispensabile per spiegare la sua avversione contro l'elementarismo.

Nel 1925 assistiamo all'abbandono dalla parte di Mondrian del gruppo DE STIJL. La vera ragione è certamente il „tradimento" di Van Doesburg, capo del movimento della composizione basata sull'incrocio delle perpendicolari. Nella *Contro — Composizione* del museo municipale dell'Aja, viene introdotta per la prima volta una diagonale in un quadro neo-plastico. Segue immediatamente la reazione di Mondrian: „Dopo la tua arbitraria correzione del neo-plasticismo — scrive lui — mi vedo costretto a troncare qualsiasi collaborazione". L'elementarismo distruggeva, infatti, l'essenza della pittura di Mondrian: la riduzione dell'equilibrio tensionale al piano. L'equilibrio assoluto significava per Van Doesburg la fine dell'arte: „La composizione deve essere considerata più un fenomeno di tensione che un fenomeno di relazioni sul piano". E anche: „L'equilibrio, considerato una nuova cultura, non avrebbe consentito ulteriori sviluppi. L'equilibrio essendo una forma nuova e una manifestazione nuova non poteva essere né perfezionato, né sviluppato. Una volta raggiunto l'equilibrio, si avrebbe l'assoluto anziché il relativo, lo stabile anziché il variabile, poichè esso sarebbe eterno e immutabile". Ed era proprio a questo che mirava Mondrian. La diagonale di Van Doesburg era dunque incompatibile con la poetica dell'Olandese perchè (in termini gestaltistici): „l'orientamento obliquo è il mezzo più elementare per creare una tensione guidata. L'obliquità viene percepita spontaneamente come una deviazione dallo schema basilare della direzione verticale e dell'orizzontale"¹³.

Entriamo a questo punto nel campo così complesso della religiosità di Mondrian, che molti hanno considerato di tale importanza da vedere qui la spiegazione assoluta della sua pittura. Nessuno può mettere in dubbio l'importanza che ebbe per il suo sviluppo spirituale il contatto con la teosofia. Nel 1899 conosce lo studente Albert van den Briel. E' l'inizio di ciò che Seuphor chiama „il suo periodo teosofico acuto" e che dura fino al 1917. Dopo questa data i suoi rapporti con la *Società teosofica*¹⁴ (il cui membro era dal 1909) divengono molto ambigui, anche se con ogni probabilità il pittore ne rimane legato fino alla morte. Sappiamo dal Seuphor che amava soprattutto i libri di Edouard Schuré (*Les grands initiés*), J. Krishnamurti (*I passi del profeta*), e di M.H.J. Schoenmaekers (*La fede dell'uomo nuovo, La nuova visione del mondo e La matematica plastica*). L'incontro che avviene tra Mondrian e il dr. Schoenmaekers nel 1916 a Laren non sorprende nel pittore un novizio nei problemi teosofici. Come neanche il primo contatto con la teosofia non si era prodotto su un terreno infecondo. La struttura spirituale di Mondrian era fondamentalmente aperta verso la speculazione religiosa. A questo aveva probabilmente contribuito anche la rigida educazione calvinista, ma ciò che ci sembra più importante è che i temi sacri che compaiono nei suoi scritti non sono necessariamente collegati alla problematica teosofica né al pensiero protestante, ma fanno parte dei motivi comuni a tutte le grandi religioni. L'affermazione di Seuphor¹⁵, secondo la quale „l'evoluzione del pensiero religioso di Mondrian potrebbe riassumersi in questo modo: il calvinismo è superato dalla teosofia, poi anche la teosofia viene assorbita (dopo il 1916) dalla Nuova Plastica, che deve esprimere tutto, senza parole", non fa che ridurre l'arte dell'Olandese al ruolo di gradino

della sua evoluzione religiosa e ci sembra molto arbitraria. La concezione estetica di Mondrian risente senz'altro i tormenti religiosi, ma l'essenza della sua arte non può essere spiegata né con la teosofia né col calvinismo, anche se la sua *teoria* presenta delle affinità sorprendenti con il pensiero del Dr. Schoenmaekers. Dice infatti questo: „i due contrari fondamentali, i radicali sui quali si modella la terra e tutto ciò che è sulla terra, sono la linea orizzontale di energia, vale a dire l'orbita della terra intorno al sole, e il movimento verticale, di natura intimamente spaziale, dei raggi che hanno origine nel centro del sole”. E continua: „I contrari sono aspetti diversi di una stessa realtà. Anzi essi sono reali solo in rapporto l'uno con l'altro. La linea è linea solo in relazione con il raggio di una sfera; e il raggio (la verticale cioè n.n.) è di fatti un raggio solo in relazione con la linea (ossia l'orizzontale, n.n.). Così la donna è donna solo in rapporto con l'uomo, e viceversa l'uomo è uomo solo in relazione con la donna”. Ma ci rendiamo conto subito che l'interpretazione dello Schoenmaekers mira a consacrare la sua tesi cosmologica centrale, e cioè l'importanza della croce come prefigurazione dell'Universo.: „La figura in cui si concretizza la concezione di una coppia di entità assolute primarie è la costruzione rettangolare assoluta: la croce. E la figura che rappresenta il raggio è la linea, ridotta ad una assoluta primarietà”. Ci sembra abbastanza evidente che tra una speculazione di tipo mistico che ha come fine la esaltazione della croce e un fare artistico che mira all'equilibrio del piano i legami possano essere solo laterali.

La teoria artistica di Mondrian trova quasi certamente punti di partenza nella teosofia, la quale grazie al suo carattere eteroclita offre una base di speculazione piuttosto vasta. Si pone qui il problema se le sue opere, cominciando con gli *Alberi* e terminando con i quadri neo-plastici possano essere analizzate tramite un'indagine iconologica. Ma dobbiamo subito avvertire che una tale analisi non riuscirebbe ad isolare il carattere peculiare di ogni opera; al contrario, si risolverebbe nella ricerca di un archetipo a cui le opere sarebbero rapportate. E anche se si riesce ad individuare la specificità in rapporto ad un tipo, questa specificità concernerà solo uno *stratum* dell'opera, e non l'opera nella sua struttura profonda. Ma, come crediamo di aver chiaramente sottolineato, la pittura di Mondrian (dopo 1919) essendo totalmente priva di *connotata*, l'indagine iconologica perde, nel nostro caso, il minimo di validità e si riduce ad un'indagine sulla cultura mitica di Mondrian e non sulla sua arte.

Come si può facilmente osservare, il tema della *coincidentia oppositorum*, così frequente nei suoi scritti, non è caratteristico solo di questi, ma forma il presupposto intenzionale di ogni sua opera. E' per questo che noi pensiamo non si possa separare meccanicamente il pensiero speculativo dall'immaginazione creativa di Mondrian, anche se per noi la sua religiosità offre solo le premesse (ma non la base) delle sue ricerche formali. L'opera d'arte non può essere considerata come semplice fenomenizzazione di un concetto, ed è per questo che il concetto dell'equilibrio raggiunto a cui Mondrian arriva tramite la sua meditazione mitica sul mondo, nel processo creativo varrà solo come sostituto della sostanza conoscitiva, equivalente del concetto, ma non concetto. La sostanza conoscitiva forma così lo scheletro dell'espressione formale, la sua obbligatoria premessa, residuo (in Mondrian) doppiamente purificato del mondo fenomenico nell'opera. L'immagine di Mondrian continuerà ad essere immagine di qualcosa, anche se questo qualcosa non sarà più un *oggetto* del mondo che ci circonda.

Un'esempio di arbitrarietà dell'interpretazione iconologica ci è offerto dal problema dell'ovale, forma che incontriamo nell'opera di Mondrian per la prima volta in una abbozzo del 1912—1913 (cf. catalogo Seuphor, fig. 199) e poi torna frequentemente fino al 1917. Per Seuphor, l'ovale è simbolo dell'eterno femminile che avvolge tutto, mentre invece per Ragghianti esso rappresenta „una figura primordiale simile al *mandala* quale simbolo dell'unità dinamica dell'universo”; interpretazione, quest'ultima, molto più plausibile per noi (in sede di pensiero mitico), perché ci rimanda verso il motivo dell'uovo cosmogonico¹⁰ e rileva un primo approc-

cio dell'artista al problema dell'armonia universale ottenuta attraverso la ricreazione dell'unità primordiale. Dobbiamo compiere però un salto interpretativo per risalire a ciò che secondo noi rilevano le composizioni ovali: e cioè una ripresa della spazialità cubista che finalmente porterà (nel ciclo *Più e Meno*) alla prima tappa verso la conquista della specificità dell'immagine neo-plastica: la abolizione del piano di posa.

Fino adesso gli *Alberi* di Mondrian (che per noi rappresentano un tipico esempio di impoverimento semantico progressivo dell'immagine) non sono mai stati interpretati né come *axis mundi*, né come „albero cosmico”, anche se una intenzione di questo genere non è del tutto inconcepibile, data la cultura filosofica dell'artista. „L'arbre peut, sans doute — scrive Mircea Eliade — devenir un symbole de l'Univers, forme sous laquelle nous le recontrons dans les civilisations évoluées; mais pour une conscience religieuse archaïque l'arbre est l'Univers, et s'il est l'Univers, c'est qu'il répète et le résume en même temps qu'il le symbolise”¹⁷. Avremmo a che fare sempre con una specie di *imago mundi*, come nel caso dell'ovale. L'interpretazione degli alberi di Mondrian come esempi di ierofania è possibile solo se accettiamo che essi significhino altro di ciò che sono. Ma come non ci troviamo di fronte ad un oggetto del mondo fenomenico sollevato a rango di simbolo, ma dinanzi ad un'opera d'arte la quale non è, e non può essere altro di ciò che è, l'interpretazione non è che adiacente (e nel nostro caso sì, possibilmente connotativa) ma non superflua, perché essa può spiegare la fermentazione culturale che porta all'opera, opera che una volta data al mondo vive solo attraverso il suo specifico di opera d'arte.

Siamo così giunti di fronte all'interpretazione del quadrato, stilema principale delle opere del periodo neo-plastico. In una molto generalizzante visione simbolica: „le carré implique une idée de stagnation, de solidification voire de stabilisation dans la perfection: c'est le cas de la Jérusalem céleste”¹⁸. Il quadrato può dunque essere considerato proiezione di uno spazio sacro (la Gerusalemme celeste), ma la nozione di spazio sacro replica l'idea di ripetizione dell'ierofania primordiale, che nel nostro caso si confonde con la prima ierogamia¹⁹, cioè l'unione della coppia Cielo — Terra, in altre parole il perpetuare del rapporto tra verticale ed orizzontale, come sola garanzia della perennità dello spazio consacrato. Non c'è dubbio che a questo mirava Mondrian quando scriveva: «Dans l'architecture, l'expression exacte de l'équilibre cosmique se révèle par des plans ou des lignes verticales ou horizontales. C'est justement par celà qu'elle se distingue de la nature originale où ces plans et ces lignes se confondent dans la forme. La peinture néo-plastique est venue par la voie de l'abstraction de l'apparition naturelle et non par l'imitation de l'architecture — pareillement, à établir l'équilibre cosmique»²⁰.

Che sia stata o no la teosofia ad aprire l'interesse di Mondrian verso l'arte dell'Estremo Oriente rimane un punto contrastabile e per il momento insolubile. Certo è però il fatto che l'architettura giapponese costituisce uno dei dati fondamentali della sua cultura artistica. E' il solo caso dove troviamo un preciso elemento dell'asse paradigmatico dell'immagine neoplastica. Fu il merito di Decio Gioseffi²¹ a rivelare per primo questo fatto. Ma nella sua interpretazione Mondrian ci appare come un'artista cui manca un vero processo di formazione (una vera preistoria come si esprime il Gioseffi), e, una volta avuto il contatto con l'architettura giapponese (1913) preleva il sistema dei tracciati cartesiani senza altra elaborazione formale. Mondrian sarebbe così un tipico „minore”, e le sue opere sfiorerebbero il falso. In appoggio alla sua ipotesi, il Gioseffi fa notare l'assenza strategica di ogni riferimento al pensiero o alla arte orientale, negli scritti posteriori al 1919. Ciò appare come completamente erroneo ad una lettura attenta del saggio *Arte nuova—Vita nuova* (1931), dove troviamo una vera apologia dell'Oriente, considerato soprattutto dal punto di vista della filosofia («la più sublime saggezza del mondo» ecc.) che (dice sempre Mondrian) non trova una corrispondenza nell'arte la quale non ha mai avuto „ciò che l'arte occidentale ha raggiunto, cioè la liberazione dalla oppressione della forma particolare, la creazione di forme neutre e di relazioni pure”.

Il giudizio negativo che Mondrian dà dell'arte orientale non ci costringe ad escluderla dal raggio dei suoi interessi. Ma come ogni elemento della cultura di un artista, se cultura è e non mera erudizione²², essa giunge a fare parte dalla sua coscienza creatrice; l'artista non estrae da un'immagine anteriormente formulata delle formule stilistiche che utilizzerà poi nella formulazione della sua propria immagine, ma utilizza quell'opera (forse insieme ad altre) come griglia formale grazie a cui la sua visione sul mondo fenomenico riesce più facilmente a diventare opera d'arte. Ci appare tanto più legittima l'affermazione del Ragghianti, il quale accenna anche lui ai rapporti tra Mondrian e l'arte dell'Estremo Oriente: „In tutto il passato di Mondrian pittore vi è una predisposizione specifica per accogliere il metodo di composizione nipponico per successive combinazioni ottenute mediante spostamenti anche piccoli, leggerissimi, inversioni di posizione, opposizioni, aperture e compressioni e insomma con un' applicazione sistematica e instancabile della legge del contrasto". Ma questa „predisposizione" ha permesso all'Olandese di ricevere la illuminazione delle soluzioni decorative giapponesi, non aprioristicamente, nel nome di un comune *esprit de géométrie*, ma anzi dopo un'analisi propria sulle leggi della composizione in piano.

Il Gioseffi fa notare anche le corrispondenze esistenti tra gli scritti di Mondrian e uno dei principi fondamentali dell'estetica cinese. Però l'approccio che lui fa tra il primo comandamento di Hsueh-ho (la pittura deve „cogliere il ritmo vitale") ed uno dei punti ricorrenti nella poetica di Mondrian (per esempio: „Bisogna ben conoscere l'opera per comprendere che essa esprime il ritmo della vita"), ci appare oggi²³ come una confusione basata su un'errore di traduzione, frequente nelle versioni occidentali e dovuta all'equivalenza erronea tra pittogrammi cinesi e monosillabi. Il primo criterio della pittura, codificato da Hsueh-ho e tramandato dalla tradizione fino al '700, deve essere letto infatti così: „creare il tono e l'atmosfera che diano l'impressione della vita". Ciò che sembrava dunque l'affermazione di un intento universalistico non è che un presupposto di un'estetica fondamentalmente illusionistica.

Questo principio che per secoli domina la pittura cinese viene demolito solo agli inizi del '600 (ad opera, per primo, di Hsueh-Chao-Chueh) e solo da allora in poi cominciamo a trovare delle affinità tra la teoria dell'arte basata sullo Zen (Chan) e l'estetica di Mondrian.

Shih-T'ao (1641—1717) è senz'altro l'autore di una tra le più poetiche trattazioni sulla pittura di tutta la tradizione cinese. Per giustificare il suo metodo, della „pennellata unica", esso elaborò una teoria, questa volta sì, veramente universalistica. „Dipingere — scrive Shih-T'ao — significa raffigurare le forme dell'Universo... Per trarre dal caos l'ordine v'è inevitabilmente un solo mezzo: l'unica pennellata. ...Che cos'è infatti la pittura, se non il grande metodo dei mutamenti e dell'evoluzione dell'Universo? Lo spirito è l'essenza delle colline e corsi d'acqua, lo sviluppo e la crescita della creazione, l'azione delle forze dello *Yin* e dello *Yang*; tutte queste cose sono rivelate dal pennello e dall'inchiostro per la rappresentazione di quest'Universo. I mutamenti della luce e dell'ombra e pioggia e giorni limpidi sono l'espressione delle alture e dei corsi d'acqua; le distanze e la distribuzione, il loro ordinamento, l'intersecarsi e il tornare ad intersecarsi, l'incontrarsi e il fondersi, il loro ritmo; la luce e l'ombra, lo *Yin* e lo *Yang* è il loro comportamento (s.n.) ...Ciò che è alto e chiaro rappresenta la norma del cielo, ciò che è spesso e greve costituisce la norma della terra... Il movimento della linea esprime la natura di tutte."

I principi del buddhismo Zen che stanno alla base di questa teoria si sono tramandati lungo il tempo e sono giunti a far parte così (probabilmente) dalla cultura filosofica di Mondrian, anche se questi non ha mai conosciuto direttamente né gli scritti di Shih-T'ao, né quelli di Shen-Tsung-Ch'en, con i quali ci troviamo già agli inizi del '800.

Per Shen-Tsung, „lo spirito si rivela anche nell'infinitamente, incredibilmente mutevole bellezza dei movimenti e dei ritmi, degli atteggiamenti, contrasti, riflessi...

E' dunque possibile per lo spirito umano esprimere lo spirito dell'Universo attraverso l'opera del pennello... Le linee devono armonizzarsi in un tutto coerente; un tipo di pennellata può moltiplicarsi in decine di migliaia di pennellate diverse, tutte però ricondotte ad un medesimo schema di base". E questo per arrivare a: „quello speciale sapore della grande arte, quell'atmosfera di contentezza tranquilla, di serenità ... Come i tessuti sono fatti di una trama e di un ordito, così la pittura è fatta di linee orizzontali e verticali... Non v'è un solo momento, nell'esecuzione di un dipinto, in cui non operino insieme l'idea di un'apertura e quella di una conclusione... In calligrafia la linea verticale dev' essere cominciata con un'orizzontale e terminata con una verticale".

Spesso, leggendo queste righe possiamo avere l'impressione di trovarci di fronte a degli scritti di Mondrian stesso. Ma rimane da sottolineare un fatto, e importante. La teoria cinese, che predica la relazione tra ritmo universale e ritmo pitturale, l'armonia dei contrari e il raggiungimento della serenità, sorge in un'epoca di vivi interessi rappresentativi, i suoi autori e cultori sono lontani da ogni intenzione di astrattismo. „Il medesimo schema di base" di cui parla Shen-Tsung ha dunque un valore ben diverso dei tracciati cartesiani di Mondrian; è criterio che garantisce l'unità figurativa dell' immagine, e non risultato della compenetrazione volumetrica costretta alla condizione del piano. Ciò che però permane nella teoria di Mondrian è l'idea della ricreazione dell'armonia universale nell'atto della pittura, armonia realizzata (nella concezione cinese) dall'unione dei due principi opposti *Yin* e *Yang*, e per l'Olandese paradigma di una società futura.

La visione di un nuovo mondo, dominato dall' arte che Mondrian escogita, è forse la prima Utopia estetica. Ma l'arte come mezzo di salvezza è stato uno dei punti chiave del romanticismo. Schiller, Hölderlin, Novalis, come giustamente si è osservato²⁴, „avevano indicato appunto nell'arte la possibilità di una totale palinogenesi umana". Oscar Wilde (*The Decay of Lying*) arriva a sostenere che la natura imiti l'arte, concezione, questa, tipicamente decadente che sarà dominante dell'estetica dell' *Art nouveau*, movimento che vuole imprimere uno „stile" non solo all'arte, ma anche alla vita (vedi D'Annunzio). E per tornare all' ambito inglese, deve essere ricordata la teoria dei preraffaelliti, come anche quella di Morris e di Ruskin. Questi ultimi concepiscono la vita come armonia e bellezza, ma la loro visione ha infatti una base etica. Il fatto che essi indichino un modello perfetto di società armonica nel Medioevo, esempio tipico di interpretazione dell'arte nella vita di ogni giorno, è sintomatico per i teorici del *gothic revival*. I preraffaelliti, e specialmente Dante Gabriele Rossetti, vedono nell'arte un mezzo di fuga dalla vita, o, come diremo noi oggi in termini freudiani, un risultato della sublimazione e in ultima istanza un nobile equivalente della nevrosi.

Come vedremo in seguito, Mondrian è assai lontano da questa concezione dell'arte come premio allettante o come appagamento. L'arte non solo non è staccata dalla vita, ma da essa prendendo le mosse ad essa deve tornare, per la sua trasformazione deve agire, con essa si deve confondere. Un rapporto tra arte e vita che, questa volta, rimane veramente unico nella storia delle dottrine estetiche. E la sola corrispondenza che troviamo sarà (siamo convinti) puramente casuale: l'estetica di Dewey, d'altronde più tarda della maggior parte degli scritti dell'Olandese. L'arte come astrazione equivale, come abbiamo già sottolineato, nella concezione di Mondrian con la vita come interiorizzazione. Ma il fatto caratteristico è che nello stesso tempo l'arte ha il ruolo di precorritrice della società futura: „Proprio come l'arte ha creato gradualmente la nuova espressione plastica di equilibrio sempre più reale, anche la vita costituirà gradualmente lo stesso equilibrio, in una nuova organizzazione economica e sociale" (*Arte nuova — Vita nuova*).

Il neo-plasticismo non solo prevede questo nuovo equilibrio, ma deve agire per la trasformazione della società: „La pura visione plastica deve costruire una

una nuova società di rapporti equilibrati" (De Stijl, II). Eliminare l'elemento tragico dalla vita è il fine dell'arte secondo Mondrian. In pittura il tragico è già stato soppresso, grazie alla visione neo-plastica la quale ha trovato il rapporto equilibrato tra l'orizzontale e la verticale, tra negatività e positività, creando, o meglio, ricreando la condizione primaria della calma cosmica. „L'arte plastica — scrive l'Olandese — stabilisce l'immagine autentica della realtà, perché la sua principale funzione è quella di *mostrare*, non di *descrivere*. E' nostro compito vedere che cosa rappresenti. Non può rivelare più di quanto la vita insegna, ma può far sorgere in noi la convinzione di una verità esistente. La cultura dell'arte plastica può illuminare l'umanità perché non solo rivela la cultura umana, ma, essendo libera, la precede" (*Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita*). „La nuova rappresentazione nella pittura è un'opera di chiarificazione e di purificazione; essa può influenzare tutta la vita, poiché essa è nata dalla totalità della vita" (*La nuova rappresentazione nella musica e iumoristi italiani*).

Ma come per arrivare al neo-plasticismo si è percorso un lungo cammino così per vivere nella „civiltà delle pure relazioni" si deve lottare contro la tirannia del passato: „Dal momento stesso in cui l'arte tenta di stabilire relazioni pure, la civiltà delle relazioni si è opposta a quella della forma particolare. L'arte aveva bisogno di puri mezzi plastici. Li ha trovati nelle forme neutre, che la civiltà della forma particolare sviluppa gradualmente. Così facendo, la civiltà delle forme particolari venne a finire. La civiltà dell'arte è andata per la sua strada... Siamo autorizzati a chiamare questo nuovo sviluppo: *la civiltà delle pure relazioni*... Facendo... in modo che il nostro spirito possa divenire superiore ad ogni oppressione determinata dalla particolarità limitante della forma... la vita riuscirà nello stesso modo in cui l'arte è già riuscita: raggiungendo così, mediante pure relazioni fra gli uomini, la loro libertà graduale, il vero stato d'equilibrio" (*Arte nuova — Vita nuova*).

E' certo che Mondrian non è arrivato di colpo a questa visione paradisiaca. Fin dal 1914 troviamo nei suoi taccuini di appunti²⁵ riferimenti al riconquistare della felicità tramite la conciliazione fra la negatività e la positività nell'Uno. Si tratta dunque del rifacimento dell'unità neutra („Nel'artista tutto ciò è molto accentratato: ad un tempo maschilità e femminilità" ecc.), „motivo caratteristico dell'universale mito dell'androgino"²⁶. Questa *coincidentia oppositorum*, la sola soluzione per eliminare il „tragico dalla vita" ed eterno motivo degli scritti di Mondrian, è certamente una reminiscenza della sua esperienza teosofica e dei contatti colla spiritualità orientale. Ma la suprema e perpetua pace, che il pittore sogna, che cos'è se non manifestazione della nostalgia del Paradiso? Scrive l'Eliade: „Le désir... de dépasser d'une manière naturelle l'humain et de retrouver la condition divine, un chrétien dirait: la condition d'avant la chute", è questa l'essenza della nostalgia del Paradiso. Ma Mondrian ci risponde chiaramente: l'equilibrio a cui si arriverà sarà un equilibrio storicamente conquistato, attraverso il progresso dell'umanità, e non la riconquista della neutralità primaria („Adamo, l'uomo primitivo perfetto, non era cosciente della sua vita"). La perfezione futura sarà coscientemente realizzata, e la sua validità sarà garantita proprio dal carattere di conquista storica, o, se si vuole, di riconquista dell'equilibrio, una volta conseguenza dell'innocenza, con i mezzi della coscienza e della conoscenza stessa.

Non troviamo in Mondrian nessun progetto organico per una „città del sole"; la sua visione è molto generica e comprende un modo senza frontiere e dove lo sfruttamento dell'uomo („palese caso di furto") sarà solo un ricordo. Abbozza un piano di smilitarizzazione totale e immagina la vita nei futuri centri aerei. La città futura sarà un'unità organica tra *home* e strada. L'uomo non sarà più costretto ad adattarsi ad uno spazio naturale, ma saprà creare il suo proprio spazio vitale, dove dimenticherà il „triste periodo della disarmonia". E' questo il posto dove si realizzerà „la civiltà delle relazioni pure" e che offrirà all'uomo la felicità tramite la totale perdita dell'individualità e la fusione col Cosmo. Ci troviamo di fronte

ad un punto fondamentale per tutto il movimento *De Stijl* e per la sua dottrina antiindividualistica.

„E l'uomo? Nulla di sé non sarà che parte del tutto, ed è allora che, avendo perduto la vanità della sua piccola e meschina individualità sarà felice in questo Eden che avrà creato” (*Casa — Strada — Città*). A questo punto l'arte avrà compiuto la sua missione e potrà scomparire. E questo perché nella concezione di Mondrian „l'arte è soltanto un sostituto fin tanto la bellezza della vita è insufficiente” (*Pura arte plastica*). „L'arte resterà un mezzo finché l'equilibrio non sarà relativamente raggiunto. Avrà allora adempiuto al suo ruolo, e l'armonia si realizzerà di per sé stessa, nell'ambiente esteriore, come nella vita interiore. La tirannia del tragico avrà così termine!” (*De Stijl*, V). L'arte non esisterà più perché si fonderà nella vita, diventerà la vita stessa.

Indifferentemente quante „radici culturali” trovassimo per la poetica di Mondrian, per il suo aspetto caratteristico (L'arte come vita è la vita come arte) non potremmo indicare che una sole similitudine: *L'arte come esperienza* del Dewey²⁷. Ma come dobbiamo subito avvertire, qui l'integrazione dell'arte nella vita si fa in senso inverso che in Mondrian. Per Dewey l'arte è il carattere distintivo dell'uomo. Essa nasce dalla componente estetica di ogni esperienza. L'esperienza („il disegno dello schema generale — di una esperienza, n.n. — è il risultato dell'interazione tra un'essere vivente e qualche aspetto del mondo in cui vive”²⁸) è arte *in nuce* perché contiene le premesse di „quella piacevole percezione che è la espressione estetica”, diletto che è risultato dell'inseguimento e del raggiungimento di un fine. E così nella concezione di Dewey l'avvicinamento tra arte e vita si fa dal basso verso l'alto perché „l'opera d'arte ha un' unica *qualità*... quella di chiarire e concentrare i significati contenuti in modo debole e frammentario nel materiale di altre esperienze”²⁹. L'opera vale così non più per bellezza, ma „per le sue proprietà liberatrici ed ordinatrici, una trascrizione dunque dell'energia delle cose del mondo”. E se Dewey abbozza il ruolo dell'arte nella società di domani, essa, malgrado tutti i punti di contatto con l'esperienza di ogni giorno, rimane distinta dalla vita. Scrive egli infatti: „Il problema di conferire qualità estetica a tutti i modi di produzione è un problema serio e suscettibile di soluzioni umane... In una società imperfetta — e non sarà mai una società perfetta — l'arte sarà ... un'evasione dalle e una decorazione supplementare delle principali attività della vita. Ma in una società ordinata meglio di quella in cui viviamo, accompagnerà tutti i modi di produzione una felicità infinitamente più grande di quella che abbiamo³⁰”. Ma questo succederà grazie all'incremento del carattere estetico di ogni esperienza (come è, appunto, la produzione, il fare, il creare) e non tramite il fondere della arte nell'Armonia eterna e immutabile della vita. Se così fosse, essa non riuscirebbe più ad essere goduta, non sarebbe più „carattere distintivo dell'uomo”, o, meglio, l'uomo nella stasi assoluta, senza desideri (e non dimentichiamo che l'esteticità di Dewey è frutto di un desiderio e del proseguimento di un fine) e — perché no? — senza pensieri, non la riconoscerà più come un qualcosa di suo, motivo di orgoglio e di fruizione. E tutto questo, appunto, accade nella società utopica di Mondrian. Se *l'arte come esperienza* rimane una possibile interpretazione del fenomeno estetico, *l'esperienza come arte* è solo un bel sogno, il frutto di un Paese che solo nel pensiero può vivere, una Utopia, appunto, un Paese senza collocazione nella realtà. Gli uomini del futuro non lavoreranno (ce lo dice chiaramente l'artista) e non faranno neppure arte, perché l'arte non esisterà più. Saranno solo le „relazioni pure”. L'Utopia di Mondrian non è però un Paese di Cuccagna, degradazione gastronomica di ogni società sognata, ma nemmeno la *Cythère* di Baudelaire, perché del *luxe, calme et volupté* resterà solo „le calme”. E' questo il carattere distintivo del fantasma escogitato da Mondrian, e anche se accettiamo con Mumford (*The Story of Utopies*) che lo slancio utopistico è la seconda dimensione del pensiero umano storicamente considerato, ciò che l'Olandese sogna si configura come un paese dove si vive per la stasi, si vive per *la Morte*, e non si può dunque inquadrare negli schemi consueti

del rifiuto del presente perché esso in ultima istanza viene sostituito dal *Nulla*. Il simulacro di società che Mondrian ci propone anche se (per assurdo) supponiamo che un giorno potrà diventare realtà, non durerà che un attimo perché porta in sé i sintomi della *fine*. Che ad una simile visione si arrivi tramite la meditazione estetica, ci sembra molto emblematico. Abbiamo tutti i dubbi che „l'arte contemporanea contenga in sé un momento utopistico non come materia o spunto, ma come funzione qualificante” come crede Emilio Garroni³¹, ma ci sembra chiaro che se ogni Utopia è il risultato di una crisi, le Utopie moderni seguono questa legge. E il posto occupato dall'arte nelle loro progettazioni la costringe al ruolo di componente di base di questa crisi. „Con l'ultima speranza si è rivolti all'arte — scrive l'Argan³² — come quella che tra le attività umane pare più irriducibile al destino, più libera, più disinteressata, più cosciente del valore autonomo del fare... V'è qualcosa di patetico in questo appello *in extremis* rivolto all'arte dalla società della tecnica, dei fatti concreti, degli interessi positivi”. Sia che chiamiamo l'Utopia moderna — di cui Mondrian è solo predecessore — tecnologica (Argan), sia che la chiamiamo urbanistica (Andriello)³³ il problema dell'eventuale apporto che l'arte possa dare alla società di domani ci sembra strettamente collegato ai problemi della rivoluzione industriale.

Mondrian, come l'intero movimento *De Stijl*, vedeva nell'arte non solo un metronomo del gusto, ma la sola maniera veramente efficace di inserirsi nella contemporaneità. La pittura è quella che detta le leggi all'architettura, alla musica e a tutte le arti, ma la reale realizzazione dell'universalità della concezione neo-plastica avviene solo con la sua discesa nella strada, col creare uno *stile di vita*. La danza, il trucco delle donne, gli oggetti di uso comune, tutto deve seguire le relazioni equilibrate trovate e consacrate, per prima, dalla pittura. Ma ciò che dà alla concezione di Mondrian la particolarità, è che questi non considera il panestetismo del mondo futuro come degradazione dell'arte nel artigianato, ma viceversa, come elevamento del „mestiere” al rango di arte. L'artista non è concepito come *designer*, ma al contrario il progettista sarà (o, almeno, dovrebbe essere) un artista. Non è l'arte che diventa industria, ma l'industria diventa arte. Ed è proprio qui che si rivela il carattere illusorio della sua Utopia. Da questo punto di vista la didattica di Gropius e della sua *Bauhaus* ci appare come molto più concorde ai veri problemi dell'arte nel secolo dell'industria. Il razionalismo tedesco vedeva nel disegno industriale un unico criterio di progettazione che deve dominare tutto ciò che serve alla vita: dal cucchiaino alla città. Il *designer* sostituisce l'artista e il prodotto di uso comune sostituisce l'opera d'arte. Soluzione tragica, questa, ma concorde ai suoi tempi.

Non sarà allora difficile capire il conflitto che scoppia all'arrivo di Van Doesburg a Weimar, presso la *Bauhaus*, e che termina con la fuga del capo di *De Stijl* fra tragicomiche sassate e minacce di assassinio³⁴.

Il rapporto che il neo-plasticismo vuole istaurare tra arte e vita quotidiana è un'impossibilità. L'Utopia di Mondrian è piena di nobili intenti, ma se crediamo con Argan che „l'utopista è il primo a sapere che il suo fantasma non prenderà corpo”³⁵, sembra che la società sognata dall'Olandese non appariva nemmeno a lui come possibile. E se la vita come arte non può essere che un sogno, la società che abbia come guida l'arte (gradino, nella concezione di Mondrian, verso la „nuova vita”) non sarà che un fallimento. Una società che si basi su dei principi estetici, anche se (diciamo) possibile, non sboccherà mai nella „civiltà delle pure relazioni”. Un mondo dove tutti siano implicati in uno sapiente *Glassperlenspiel* non garantisce, solo per questo, la felicità. E la conclusione del romanzo di Hesse, che è forse una delle più sconvolgenti meditazioni sul posto dell'arte e dell'artista nella società, costituisce la crudele infirmazione dell'Utopia di Mondrian.

Ma se la teoria dell'Olandese non può sfuggire alla crisi del suo tempo ed anzi ci offre (come ogni sogno di un'altra vita, come ogni nostalgia del Paradiso, sia esso celeste o terrestre) la sua illustrazione, la sua arte, sull'orlo della perdita della figuratività, si sottrae alla caduta totale. Un quadro di Mondrian non è un'oggetto,

come oggetto rimane ogni esperimento dadaista, e non è nemmeno „una moderna sottospecie della allegoria” (Sedlmayr) come un quadro di Kandinskij. Sfugge così ai due poli dell'astrattismo ed implicitamente sfugge anche al concetto di pittura astratta. Nella sua opera il segno e l'immagine rimangono strettamente uniti, anzi sono la stessa cosa. Riprendendo, in sede di critica d'arte, una distinzione saussureiana³⁵, si può dire che l'unità del discorso, garantita dalla convivenza tra rapporti sintagmatici e rapporti associativi viene salvata nella pittura di Mondrian. Nell'arte dadaista permane solo il rapporto associativo, il quale unisce più termini (gli oggetti di stesso genere) in una serie mnemonica virtuale, perché l'*objet trouvé* rimane sempre oggetto *somigliante* a tutti gli altri oggetti, e solo forzando lo si può integrare tra i fenomeni estetici. Nella pittura di Kandinskij ci troviamo di fronte a dei meri sintagmi che cercano il loro rapporto associativo per poter sussistere come discorso coerente.

Salvando l'inscindibilità vitale tra segno e immagine, il rapporto associativo stabilito dal discorso pittorico di Mondrian trova la sua ragion d'essere codificata e spiegata in tutte le sue teorie riguardanti la *coincidentia oppositorum* e l'equilibrio raggiunto. Ma questo non significa che ogni quadro dell'Olandese sia un'allegoria, e nemmeno un simbolo di un ipotetico Eden. Il rapporto associativo vive *in absentia* è indispensabile all'unità del discorso, ma non costituisce la sua essenza, mentre il rapporto sintagmatico si dà *in praesentia* e garantisce il carattere distintivo dell'immagine.

Il fallimento dell'Utopia di Mondrian è dovuto alla confusione tra arte e vita. Fermare il divenire storico e sostituirgli un rapporto sintagmatico (che l'artista desume dalla sua attività pittorica) è senz'altro un tentativo che entra nel regno della fantascienza. La „civiltà delle relazioni pure” significherebbe la negazione del passato e la negazione del futuro in nome di una perpetua presenza. Ma la vita non si può fermare nemmeno un attimo, perché sappiamo già da Eraclito che „tutto scorre”, tutte diviene. E il solo spazio dove non esiste né passato, né futuro è lo spazio artistico, sempre uguale a se stesso. E per questo la sola *cosa* che possa vivere eternamente *in praesentia* è l'opera d'arte.

NOTE

- ¹ Cesare Brandi, *Segno e Immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 129.
- ² Per questo invertimento tra la funzione del segno e quella dell'immagine, cf. Brandi, *op. cit.*, pp. 19 e ss.
- ³ E' questa la caratteristica dell'arte di Mondrian, secondo Argan. Cf. p. es. recentemente *L'Arte moderna 1770/1970*, Sansoni-Firenze, 1970, pp. 495—496.
- ⁴ Per i rapporti tra Mondrian e il cubismo, cf. specialmente C. Brandi, *Rigore e ritmo nella pittura di Mondrian in Il Punto*, I, 28, 8 Dic. 1956, p. 22.
- ⁵ Rudolf Arnheim, *Art and visual perception, a psychology of the creative eye*, Berkley and Los Angeles, 1954, trad. it. a cura di Gillo Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962 p. 181.
- ⁶ C.L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano, 1962, p. 131.
- ⁷ Le citazioni qui riprodotte sono state estratte dalle traduzioni in italiano degli scritti di Mondrian, Cf. O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, 1956 (comprende estratti dalla rivista „De Stijl”, ed i saggi: *Il neoplasticismo, La realizzazione della nuova rappresentazione nel lontano futuro e nell'architettura d'oggi, Deve la pittura essere considerata inferiore all'architettura?, La nuova rappresentazione nella musica e i rumoristi italiani, Il neo-plasticismo: la sua realizzazione nella musica e nel teatro futuro, L'espressione plastica nuova nella pittura, Casa-Strada-Città, L'arte realistica e l'arte superrealistica, La neo-plastica, Arte plastica, pura arte plastica, L'arte astratta, La liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita, Verso la vera visione della realtà, Pura arte plastica, Un nuovo realismo, vedute vitali e la risposta ai Cahiers d'art*, 1931), M. Seuphor, *Mondrian, sa vie et son oeuvre*, Paris 1956, trad. it. *Mondrian, la vita e l'opera*, Il Saggiatore, Milano, 1960 (*Realtà oggettiva e realtà concreta*) e anche H.L.C. Jaffé, „De Stijl” 1917—1931 *The Dutch contribution to modern art*, Amsterdam 1956, trad. it. *Per un'arte nuova. De Stijl 1917—1931*, Il Saggiatore, Milano, 1964 (*Arte nuova vita nuova e il valore degli opposti*).
- ⁸ Per l'adattamento della distinzione carnapiana alla critica d'arte, Cf. C. Brandi, *Sulla nozione di codice nella critica d'arte in Rivista di estetica*, 1968, pp. 321—331.
- ⁹ Cf. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1968, s.t. Chap. X, *L'espace sacré*, pp. 311—325.
- ¹⁰ Arnheim, *op. cit.*, p. 38—39 e fig. 29.
- ¹¹ Morisani, *op. cit.*, p. 26.
- ¹² Da Seuphor, *op. cit.*, p. 105.
- ¹³ Arnheim, *op. cit.*, p. 335.
- ¹⁴ La „Società teosofica” fu fondata il 17 Novembre da E.P. Blavatsky a New York. Nel 1879, la sede generale viene spostata a Bombay e nel 1905 si costituisce in ente sociale a Madras. La teosofia, così come la concepiva il teorico iniziale, la Blavatsky, era „un complesso di dottrine orientali, principalmente induistiche, con largo sfondo cosmogenetico e antropogenetico, esposto in

modo accessibile alla mentalità occidentale e riavvicinato alle concezioni evolutive divenute patrimonio della scienza verso la fine del secolo XIX".

Per altri particolari, cf. l'articolo di Vittorino Vezzani nell'*Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. XXXIII, voce *Teosofia*, pp. 534—536.

¹⁶ Seuphor, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶ Cf. Eliade, *op. cit.*, pp. 347 e ss., dove si sottolinea il fatto che „le motif de l'oeuf cosmogonique, attesté en Polynésie, et commun à l'Inde antique, à l'Indonésie, à l'Iran, à la Grèce, à la Phénicie, à la Letonie, etc., ... a comme idée fondamentale... la répétition de la naissance exemplaire

¹⁷ Eliade, *op. cit.*, p. 232.

¹⁸ Gérard de Champeaux et Dom Sébastien Sterck, *Introduction au monde des symboles*, 1966, s.l., ed. Zodiaque. Per il quadrato come modulo artistico universale cf. Bruno Munari, *The discovery of the square*, London, 1965.

¹⁹ Eliade, *op. cit.*, p. 311.

²⁴ Citato da Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Milano, 1950, p. 143.

²¹ Decio Gioseffi, *La falsa preistoria di Piet Mondrian e le origini del Neo-plasticismo*, Trieste, 1957.

²² Per il problema della cultura di un artista rimandiamo al saggio di Cesare Brandi, *Carmine o della pittura*, ed. III, Einaudi, Torino, 1962, pp. 127 e ss.

²³ Dopo il libro di Lin Yutang, *The chinese teory of art*, 1967, trad. it. a cura di Elena Vaccari, *Le teorie cinesi dell'arte*, Bompiani, Milano, 1967, dal quale sono estratte tutte le citazioni che seguono.

²⁴ Cf. Filiberto Menna, *Mondrian, cultura e poesia*, Roma 1962 p. 7. e, per l'estetica del romanticismo inglese, pp. 13—14.

²⁵ Seuphor, *op. cit.*, p. 103.

²⁶ Cf. Eliade, *op. cit.*, p. 353.

²⁷ John Dewey, *Art as experience*, 1934, trad. it. a cura di Corrado Maltese *L'Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze, 1960.

²⁸ Dewey, *op. cit.*, p. 55.

²⁹ Dewey, *op. cit.*, p. 101.

³⁰ Dewey, *op. cit.*, p. 97.

³¹ Emilio Garroni, *Arte Mito Utopia*, Roma 1964, p. 29.

³² G.C. Argan, *Progetto e Destino*, Roma 1965, p. 15.

³³ Domenico Andriello, *Il pensiero utopistico e la città dell'uomo*, Napoli, 1966.

³⁴ Cf. Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neo-plastica*, dove in appendice viene pubblicata una lettera di Gropius concernente i suoi rapporti con Van Doesburg.

³⁵ *Progetto*, cit. p.p. 12—13.

³⁶ Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1969, p. 170 ss.

