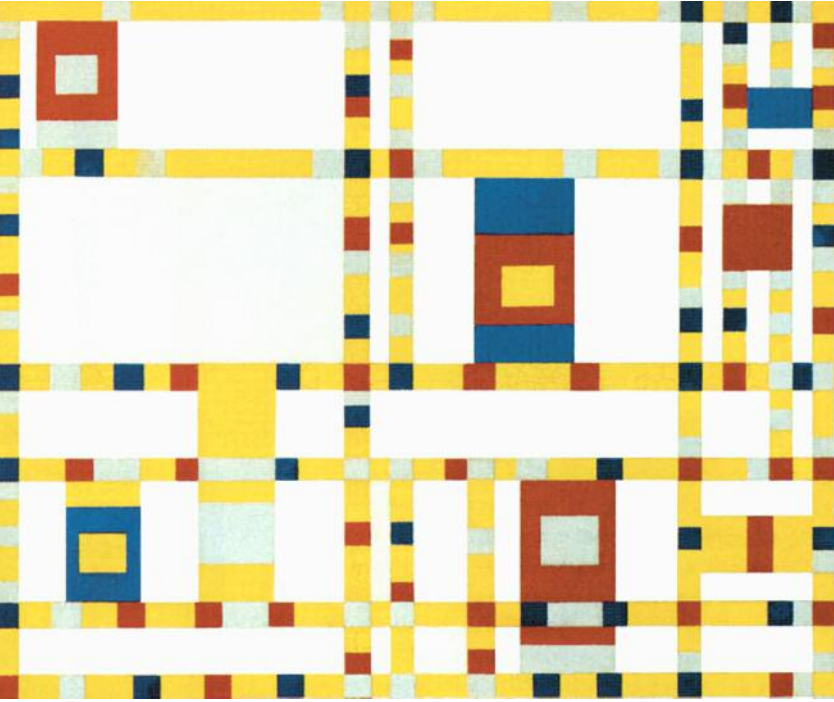


Saper Vedere Mondrian



MICHAEL SCIAM

HOW TO SEE MONDRIAN

SAPER VEDERE MONDRIAN

COPYRIGHT © Michael Sciam

Tutti i diritti riservati. (SIAE 1988 / 2012 - U.S. Library of Congress 1989 / 2014).

È vietata la riproduzione parziale o totale dell'opera con qualsiasi mezzo o procedimento, su supporto cartaceo od elettronico, senza l'approvazione scritta dell'autore.

Questo documento costituisce un "format" originale creato da Michael Sciam per spiegare l'opera di Piet Mondrian.

I diagrammi esplicativi dei dipinti di Mondrian sono opere originali create da Michael Sciam nel contesto della attività di critica, discussione, insegnamento oggetto del predetto.

artuno

INTRODUZIONE

Non avrei mai pensato di dover scrivere un saggio di critica d'arte. Io sono un pittore e l'alfabeto con cui mi esprimo è quello delle forme e dei colori. Credo, tuttavia, in una funzione didattica dell'arte ed in questa prospettiva, non si può fare a meno delle parole.

Non ho cercato io Mondrian; è stato un suo dipinto, *Broadway Boogie Woogie*, a presentarsi sul mio cammino come fonte di saggezza e traccia di un disegno più ampio. Ho iniziato a studiare il *Broadway Boogie Woogie* per chiarire alcune cose a me stesso e, nell'arco di qualche anno, ho trovato in quel dipinto un mondo intero. In quel percorso ho seguito il cuore più che la testa; questa è servita per esprimere nel modo più chiaro possibile tutto ciò che il cuore sentiva. Questo saggio non nasce solo da un processo di elaborazione intellettuale, ma è il frutto di un percorso esistenziale durato quasi venti anni.

Molto si è già scritto su Piet Mondrian ma non ancora abbastanza sui suoi dipinti; raramente, infatti, si è lasciato che i contenuti fluissero direttamente dalle immagini che, quando si parla di pittura, dovrebbero a mio giudizio costituire la fonte primaria di ogni analisi. Più delle biografie, delle lettere e delle teorie, i dipinti restano la vera fonte a cui attingere se si vuole davvero comprendere la pittura.

Quando, nel 1991, Bruno Zevi pubblicò ne *L'Architettura* il mio primo saggio sul *Broadway Boogie Woogie*, lo intitolò *"saper vedere Mondrian"*.

Dopo aver compreso *Broadway Boogie Woogie*, ho potuto comprendere anche l'intero lavoro che lo aveva preceduto. Da pittore, mettendo quindi le parole al servizio delle immagini, ho esaminato l'opera di Mondrian la quale si è rivelata come una struttura organica in cui non si può separare una tela dall'altra senza perdere di vista il significato più vero del suo intero lavoro; si tratta di un processo durato quaranta anni attraverso il quale l'artista olandese ha dato una forma concreta alla sua visione della realtà. Tale visione si riassume infine nel *Broadway* e nel *Victory Boogie Woogie*.

L'amico e collaboratore di Mondrian, anche lui artista, poeta e teorico dell'arte, Michel Seuphor ha detto: *"Per la prima volta nella storia, uno di questi profeti è un'artista, un pittore. Per la prima volta, la presenza di un altro mondo in questo mondo è stata affidata ad un fabbricante di immagini. (...) Questa volta non si tratta di leggere né d'interpretare, si tratta di vedere. (...) Per quelli che sanno vedere, io credo che egli sia riuscito a porre il mistero in piena luce."*¹

Nel 2006 ho pubblicato una prima versione dei miei studi da cui ho tratto ora questa versione più sintetica in cui esamino 65 dipinti in luogo dei 298 della versione integrale. L'approfondimento condotto in quest'ultima inibi-

sce uno sguardo d'insieme sull'opera (1893-1944) che renda visibile il percorso coerente che, fra mille dubbi e difficoltà, l'artista ha seguito dai primi dipinti naturalistici fino alle ultime composizioni astratte. Vedere l'intera opera di Piet Mondrian come un processo evolutivo che non presenta soluzione di continuità è stata per me una priorità. Il formato ridotto che presento oggi consente di vedere i 65 dipinti dei vari periodi in una sequenza e ciò facilita la percezione dell'intera opera come un processo molteplice ed allo stesso tempo unitario.

Da pittore, ho inteso dimostrare che la vera pittura astratta non è solo un esercizio formale fine a sé stesso. Addentrarsi nella geometria del maestro olandese significa affrontare temi di natura filosofica a spirituale. Spiegando l'opera di Mondrian ho considerato l'astrazione in rapporto con la vita quotidiana e con i temi universali della condizione umana. Esaminando pure relazioni di forma e colore ho voluto mostrare la ricchezza di contenuti esistenziali che rendono lo spazio neoplastico una struttura ben viva ed attuale; uno strumento che, a mio modo di vedere, può aiutarci a comprendere il mondo odierno ed a sviluppare in forma più equilibrata quello futuro. Nelle intenzioni dei suoi promotori la pittura astratta non doveva servire a creare scandalo e disorientamento, come hanno creduto e tutt'ora credono certe menti superficiali, bensì a ricostruire una visione unitaria del mondo. Un certo modo d'intendere l'arte può contribuire oggi a ridisegnare una visione di più ampio respiro della quale siamo diventati orfani nel concitato e frammentario panorama culturale degli ultimi decenni.

Fra le opere pubblicate che mi sono state molto utili devo menzionare la biografia di Seuphor che, sebbene non si sia addentrato più di tanto nell'analisi dei dipinti, ha fornito un'avvincente spiegazione dell'opera che pone in chiara evidenza i nessi fra l'arte e la vita. Il bel saggio scritto da Filiberto Menna (l'ho avuto come professore all'università) nel 1961 (Mondrian, Cultura e Poesia) ha confermato da un punto di vista filosofico certe riflessioni che io avevo sviluppato partendo dalla geometria dei dipinti. Ringrazio Hans L. C. Jaffé per alcune intelligenti osservazioni che, soprattutto agli inizi, hanno contribuito al mio lavoro di analisi. Un ringraziamento va anche a Joop M. Joosten e Robert Welsh per il loro esauriente catalogo ragionato che mi è stato di grande ausilio nella valutazione cronologica dei dipinti e, dunque, anche per una migliore comprensione del processo d'evoluzione dell'opera nel suo insieme.

Non me ne vogliano tutti coloro che non ho citato e che hanno certamente contribuito a spiegare e divulgare il pensiero del maestro olandese.

LEGENDA

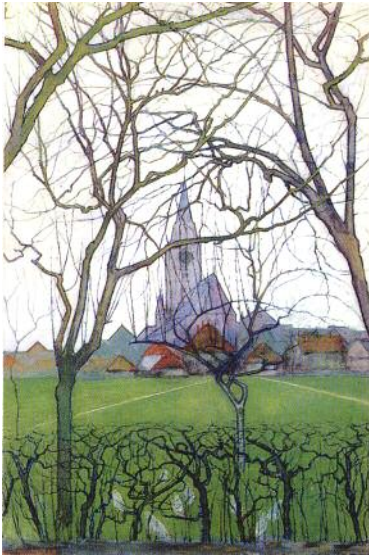
Il saggio è composto da dodici tavole contrassegnate con numeri romani da I a XII. Le tavole sono sovrapponibili e ciò consente una lettura in sequenza delle opere dei vari periodi così come si avrebbe nel caso di una mostra. A tal fine, ho dovuto contenere entro certi limiti le dimensioni delle riproduzioni.

Per esigenze di chiarezza grafica le riproduzioni mantengono un'altezza costante. I dipinti originali presentano, ovviamente, dimensioni diverse fra loro. Si presti dunque attenzione alle misure reali di ogni singola opera che sono indicate nella didascalia sottostante. Quest'ultima presenta il titolo del dipinto, la data di esecuzione, la tecnica, il formato e l'attuale ubicazione.

La didascalia presenta, inoltre, la sigla JW seguita da una lettera e da un numero che corrispondono, rispettivamente, alle iniziali degli autori del catalogo ragionato dell'opera di Mondrian (Joop M. Joosten e Robert Welsh) ed al codice alfanumerico che essi hanno usato nel loro catalogo.



1
Cortile di Fattoria
1895
Acquerello su Carta cm 29 x 45
Catalogo J.W. A32
Ubicazione Ignota



2
Chiesa di Paese: Chiesa di St. Jakob
c. 1898
Gouache su Carta cm 50 x 75
Catalogo J.W. A61
Collezione Privata (in prestito al Rijksmuseum Amsterdam)



3
Casa sul Fiume Gein
1900
Acquerello e Gouache su Carta cm. 46 x 57
Catalogo J.W. A246
Galleria Privata, USA



4
Fila di Giovani Salici Riflessi nell'Acqua
c. 1905
Olio su Tela montata su Cartone cm 31 x 38
Catalogo J.W. A291
Sidney Janis Family Collection, New York City, USA

Mondrian inizia a dipingere prendendo spunto da nature morte, figure umane, singoli fiori e soprattutto da paesaggi che realizza nello stile tradizionale del naturalismo olandese.

Si tratta di disegni a matita o carboncino, acquerelli ed oli su tela. Fra il 1891 ed il 1906 se ne contano almeno trecento.

Ricorrenti sono dei paesaggi lungo dei corsi d'acqua: il cortile di una fattoria (1); un filare d'alberi (4); una casa (3) od una fattoria con degli alberi lungo un fiume (5, 6, 7). In queste ed altre opere il pittore contempla la grande varietà della natura.

In alcuni dipinti l'artista descrive la scena con una certa dovizia di particolari (1, 2, 3).

In altri la mano sembra seguire uno sguardo più veloce che coglie l'insieme più che soffermarsi sui dettagli. (4, 5, 6, 7).

2: Fa riflettere in questo acquerello il contrasto fra il caotico intrecciarsi dei rami e la sagoma precisa e rettilinea del campanile di una chiesa che prende forma nel centro; contrasto fra l'andamento imprevedibile e capriccioso della natura e le

forme costanti e più regolari dei manufatti umani. La siepe in basso presenta una moltitudine di linee tortuose che evocano l'energia fluttuante della natura che incessantemente scorre. Anche le costruzioni umane manifestano un paesaggio multiforme, ma più stabile, che culmina nel centro con la solida torre slanciata del campanile. 3: la solida costruzione umana si smaterializza, vibrando nel riflesso del fiume, mentre il mutevole fluire dell'acqua acquista un aspetto più costante con l'immagine riflessa della casa. L'artificio umano si apre al mutevole fluire della natura (fiume) e, viceversa, l'incessante scorrere dell'acqua (natura) acquista un aspetto più stabile attraverso l'intervento umano.

"La natura è sempre la stessa ma nulla resta di essa, di ciò che appare. La nostra arte deve dare il brivido della sua durata, deve farcela gustare eterna." (Cézanne)²

4: degli alberi si moltiplicano lungo la riva di un fiume cambiando continuamente aspetto. Il riflesso dei tronchi nell'acqua prolunga le linee verticali che sembrano voler contenere l'espansione orizzontale della natura e con ciò la sua infinita varietà.

Un acquerello (5), un disegno (6) ed un dipinto ad olio (7) raffigurano uno stesso soggetto. Si tratta di una fattoria dietro ad una fila di alberi lungo la sponda del fiume Gein, vicino ad Amsterdam. Di questo tema il pittore ha realizzato quindici diverse versioni.

Nelle tre opere prese qui in esame il fiume attraversa in senso orizzontale l'intera superficie dei dipinti mentre la fattoria si trova nel centro. Anche qui l'acqua evoca mutamento mentre la costruzione umana esprime permanenza.

Nella varietà dei paesaggi che il pittore realizza in questi anni, l'occhio si posa sulla superficie delle cose che, cambiando aspetto, moltiplicano le parvenze del mondo; una realtà infinita che l'artista percepisce come un'indissolubile unità.

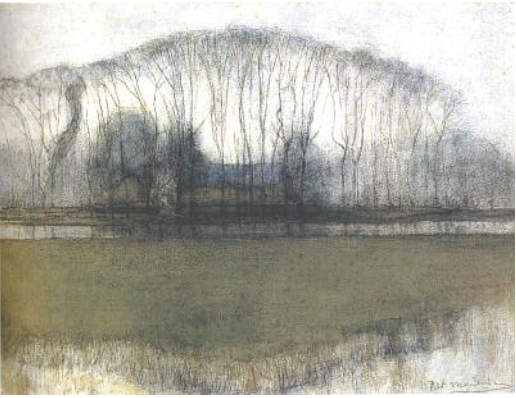
Il profilo arcuato degli alberi si riflette nel fiume generando l'impressione di una forma ovale che evoca un senso di totalità.

Più tardi Mondrian dirà: *"ero impressionato dalla vastità della natura e volevo esprimere l'espansione, la quiete, l'unità..."*³

L'artista contempla la vastità della natura e, in questo caso, ne dà un'indicazione con la linea orizzontale di un fiume che scorre. Allo stesso tempo, egli cerca equilibrio fra l'immensità del mondo esterno ed il desiderio di sintesi ed unità (la forma ovale) che proviene dal suo mondo interiore.

In questo periodo il pittore dipinge spesso di sera e di notte. Rispetto alla luce diurna, la tenue luce lunare riduce i contrasti rendendo più omogeneo allo sguardo il capriccioso aspetto della natura.

7: dal titolo si desume che Mondrian abbia dipinto questa versione in una condizione atmosferica di foschia quando le linee d'insieme prevalgono sui dettagli. Anche qui vediamo una linea orizzontale continua (il fiume) e due linee curve, in alto ed in basso, che suggeriscono una forma ovale. Anche ora la fattoria appare nel centro ma, se nelle due versioni precedenti essa viene dipinta in modo realistico, qui il tetto della fattoria diventa un segmento orizzontale nero; un segmento più marcato rispetto alle due linee orizzontali nere sottostanti che indicano la riva del fiume.



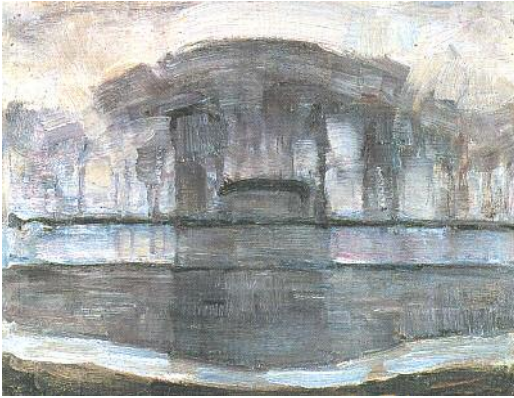
5

Fattoria Geinrust in Paesaggio Acquatico
c. 1905-06
Acquerello, Matita e Pastello su Carta Grigia cm 48,5 x 67
Catalogo J.W. A441
Frans Hals Museum, Haarlem, Paesi Bassi



6

Fattoria Geinrust, Studio Compositivo
c. 1906
Matita, Sanguigna e Pastello su Carta cm 47,5 x 65
Catalogo J.W. A440
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



7

Fattoria Geinrust nella Foschia
c. 1906-07
Olio su Tela cm 32,5 x 42,5
Catalogo J.W. A444
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



8

Mulino Stammer con Cielo Striato
1905-07
Olio su Tela cm 74,6 x 96,5
Catalogo J.W. A400
Ubicazione Ignota



9

La Nuvola Rossa
c. 1907
Olio su Cartone cm 64 x 75
Catalogo J.W. A569
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



10

Paesaggio Marino
1909
Olio su Cartone cm 34,5 x 50,5
Catalogo J.W. A695
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



11

Studio Puntillista di Duna, Onda Centrale
1909
Olio su Cartone cm 29,5 x 39
Catalogo J.W. A702
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



10a

L'estensione del fiume sembra concentrarsi per un momento in quel segmento nero.

La fattoria indica la presenza umana nel contesto naturale. L'umano (spirituale) trasforma in una dimensione finita (il segmento nero del tetto) la realtà infinita della natura (la continuità del fiume). Due forme di sintesi coesistono dunque in quest'opera: l'ovale che per un momento accenna ad un senso di totalità, ma subito si riapre all'incessante percorrenza del fiume, ed un segmento lineare che dall'interno concentra in sé l'espansione orizzontale del corso d'acqua.

Come 7, anche 8 presenta uno spazio che si espande orizzontale; in questo caso non è un fiume ma il cielo contro il quale si erge la sagoma verticale di un mulino. Le due pale orizzontali del mulino si trovano in asse con la striscia bianca del cielo e, come il tetto della fattoria rispetto al fiume, paiono ricondurre l'orizzonte infinito della natura verso una dimensione finita. Anche qui il moto di concentrazione in sintesi si configura per mezzo di una costruzione dell'uomo ma, diversamente dal tetto della fattoria (7), l'elemento umano (mulino) contrasta ora in modo evidente (verticale) con l'estensione orizzontale della natura.

In queste opere naturaliste possiamo certamente apprezzare una grande maestria nell'evocare suggestivi scenari ma ciò che guida il pittore olandese è qualche cosa di più della mera rappresentazione di un paesaggio.

Intorno al 1907 Mondrian inizia ad interpretare la realtà non più solo attraverso metaforiche relazioni della forma, ma anche per mezzo del colore.

In sintonia con le esperienze luministe, con l'opera di Van Gogh e con quella dei pittori *Fauves*, verso il 1908 Mondrian introduce nelle sue opere dei colori più vivaci che consentono di esprimere in modo più efficace le sensazioni suscitate in lui dal mondo esterno.

Una nuvola diventa rossa (9) per accentuare il contrasto fra la postazione finita dell'artista e l'orizzonte infinito della natura.

Questa dialettica fra espansione e concentrazione, spazio infinito e spazio finito (7, 8, 9) prende corpo verso il 1908-09 con una nuova serie di opere (10, 11, 12, 13).

In questa fase si nota una progressiva apertura dei paesaggi che, rispetto a quelli degli anni precedenti (1, 2, 3), appaiono ora come delle ampie distese sconfinite (9, 10, 11).

I paesaggi si spogliano gradualmente di alberi, case e qualsiasi altro segno di presenza dell'uomo per sottolineare l'aspetto infinito dello spazio naturale. Diversamente dai paesaggi degli anni precedenti, qui sembra di vedere una natura incontaminata che regna sovrana su tutto.

Jaffé ha scritto: *"Il confronto con l'immensità della natura, coincide, nel 1909, con la sua adesione alla Società Teosofica Olandese, per la quale uno dei temi centrali era l'unità dell'uomo con l'universo infinito."*⁴

Se con 9 e 10 il paesaggio appare come un'estensione illimitata, con 11 vediamo di nuovo una forma ovale che accenna ad una sintesi dello spazio naturale.

Come si diceva, l'attenzione del pittore si rivolge contemporaneamente a delle singole costruzioni come un mulino, un faro o la facciata di una chiesa (12, 13, 14).

Sembra quasi che, osservando il paesaggio, Mondrian tenda ora, per un verso, ad estrapolare la natura come uno spazio prevalentemente orizzontale, (8, 9, 10) e, per altro verso, ad accentuare in senso opposto, vale a dire in direzione verticale, la sagoma degli spazi non naturali o, meglio, quella parte di natura trasformata in artificio umano (8, 12, 13). Le costruzioni sono, infatti, natura manipolata dall'uomo.

Vediamo consolidarsi in questo modo la dialettica fra natura e non-natura che abbiamo già intravisto in 2 ed in 3.

Relazione tra infinito e finito che abbiamo visto in 5, 6, 7, 8.



8



12

Mulino a Domburg
1909
Olio su Cartone cm 63,5 x 76,5
Catalogo J.W. A677
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



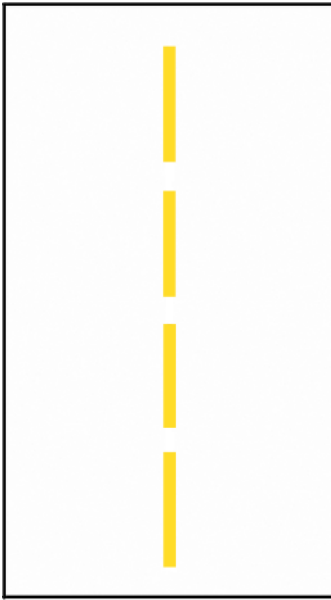
13

Faro a Westkapelle in Arancio
1909-10
Olio su Cartone cm 29 x 39
Catalogo J.W. A685
Civica Galleria d'Arte Moderna, Milano



14

Campanile a Domburg
1911
Olio su Tela cm 75 x 114
Catalogo J.W. A691
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



14a



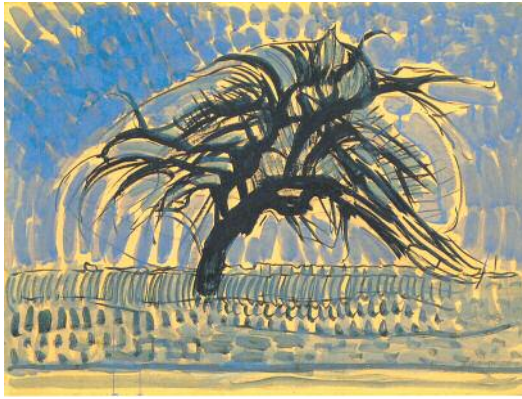
15

Ansa sul Gein con Undici Pioppi
c. 1905
Olio su Tela cm 27 x 48
Catalogo J.W. A483
Collezione Privata



16

Albero Isolato sul Gein alla Sera Tardi
c. 1907-08
Olio su Tela cm 65 x 86
Catalogo J.W. A463
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



17

Melo in Blu
1908-10
Tempera su Cartone cm 75,5 x 99,5
Catalogo J.W. A672
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



18

Albero Rosso (Sera)
1908-10
Olio su Tela cm. 70 X 99
Catalogo J.W. A671
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



19

Albero Grigio
1911
Olio su Tela cm. 79,7 x 109,1
Catalogo J.W. B4
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



20

Melo in Fiore
1912
Olio su Tela cm. 78,5 x 107,5
Catalogo J.W. B19
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



21

Alberi in Fiore
1912
Olio su Tela cm. 60 x 85
Catalogo J.W. B20
The Judith Rothschild Foundation, New York City, USA



22

Tableau N. 3, Composizione in Ovale
1913
Olio su Tela cm. 78 x 94
Catalogo J.W. B33
Stedelijkmuseum, Amsterdam, Paesi Bassi

Nello stesso periodo, le numerose tele naturaliste in cui si vedono dei filari d'alberi (15) lasciano il posto (16) a tele che si concentrano sulla figura di un solo albero (17, 18) verso cui l'attenzione del pittore si era già sporadicamente rivolta negli anni precedenti.

Se all'orizzontale assoluta, che si esprime con le dune (10), Mondrian contrappone con gli edifici un improvviso e maestoso sviluppo verticale (13), nell'albero le due contrapposte direzioni si compenetrano, relativizzandosi a vicenda.

Ciò che desta l'interesse dell'artista non è la chioma verde di un albero, bensì la sua struttura ed in particolare la relazione fra tronco e rami. L'espansione dei rami verso i lati viene controbilanciata dal tronco che li riporta verso il centro della composizione. Con i rami si genera molteplicità che il tronco riconduce all'unità.

Nella figura dell'albero lo spazio si espande (come i paesaggi del mare e delle dune) ed allo stesso tempo si concentra (come i mulini, i fari e le facciate di chiesa). L'albero è dunque metafora visiva di una relazione fra la mutevole, infinita realtà naturale (10, 11) e la sintesi unitaria e più costante invocata dallo spirito umano (13, 14).

Le grandi dimensioni di queste opere (17, 18, 23) suggeriscono un rapporto visivo fra pittore e superficie dipinta che lascia immaginare come l'artista potesse identificare nel tronco il punto di osservazione dal quale l'unità della coscienza (verticale) si apre alla molteplicità della natura (l'espansione orizzontale dei rami).

Qualcuno forse penserà: "sì, ma in realtà l'albero è tutta natura..." Proprio così. Per Mondrian mondo fisico e mondo ideale, materia e spirito sono pur sempre riconducibili alla natura. Ritorniamo più avanti su questo punto.

La struttura molteplice ed unitaria che si osserva nell'albero rimanda ad un altro tema che il pittore aveva precedentemente svolto in alcuni disegni ed acquerelli (2.1). Contemplando un bosco di faggi, Mondrian concentra lo sguardo su di una moltitudine di tronchi. Sebbene appartenenti ad uno stesso tipo d'albero, ogni tronco presenta un aspetto particolare che lo rende diverso dagli altri. L'artista evoca in questo modo una realtà molteplice. In prossimità dei bordi laterali del dipinto l'orizzontale del terreno contrasta in modo netto con le verticali dei tronchi, mentre nella zona centro-alta, orizzontale e verticale confluiscono esprimendosi unitariamente. In forma ancora tutta velata dalle apparenze, Mondrian esprime qui una dialettica fra opposti che trovano nel centro una sintesi unitaria.

Qualche cosa di analogo lo abbiamo visto in 8 dove le pale del mulino concentrano in sintesi la sagoma verticale dell'intero edificio che si contrappone all'infinita estensione orizzontale del cielo. Sintesi ed unità di entità contrarie, come l'orizzontale dei paesaggi e la verticale degli edifici che si compenetrano nell'albero.

Nell'albero la situazione appare capovolta rispetto alla struttura compositiva del bosco di faggi. Nel 1899 la sintesi si manifesta nella parte alta della composizione mentre nel

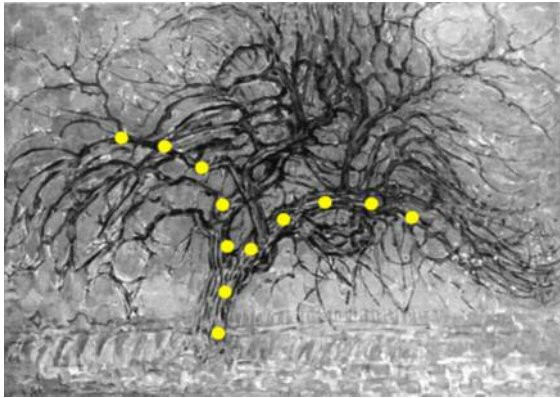
1908-10 vediamo l'unità (tronco) generarsi dal basso (18a). In entrambi i casi l'artista vuole rendere visibile la relazione fra una moltitudine di parti che affollano il nostro campo visivo, disgregando la coscienza (i tronchi nel 1899 oppure i rami nel 1908-10) ed un moto di concentrazione che esprima per un momento tutto in sintesi.

Non è dunque l'albero che svela al pittore la dialettica fra uno e molteplice, bensì l'artista che fin dal 1899 cerca nel mondo esterno tracce visibili di un suo disegno interiore. In un bosco di faggi (2.1), con un mulino che si staglia contro il cielo (8) o nella figura di un albero (18) Mondrian trova il modo di far dialogare le opposte pulsioni quasi volesse vedere sulla tela quella sintesi ed unità dei contrari che egli sente di dover realizzare nel profondo del suo animo. Sono esigenze che trascendono la semplice raffigurazione di un bosco, di un albero o di una facciata di chiesa.

Sono urgenze spirituali che tuttavia si esprimono con felici rapporti di forma e colore. Sarà, a mio giudizio, proprio questo uno degli aspetti più originali ed attuali del pensiero visivo del maestro olandese: la sensibilità verso temi di natura spirituale non trascende ma, anzi, si sostanzia della bellezza del mondo.

2.1

Bosco di Faggi
c. 1899
Acquerello e Gouache su Carta cm. 45,5 x 57
Catalogo J.W. A 88
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



18a



Stimolato dalle nuove ricerche cubiste, nell'autunno del 1911 Mondrian si trasferisce a Parigi. Pur confrontandosi con il nuovo ambiente urbano, l'artista continua per un certo tempo a lavorare alla figura dell'albero. Sebbene in questo periodo il pittore si cimenti anche con altri soggetti (nature morte, figure femminili e paesaggi), l'albero fa da filo conduttore nel processo di evoluzione della sua opera verso il cubismo (18, 19, 20).

Agli inizi del Novecento la velocità meccanica ed i nuovi ritmi di vita imprimono una forte accelerazione alla percezione della realtà visibile. Un paesaggio, un edificio, un albero appaiono in un rapido susseguirsi di vari punti di vista che trasformano continuamente l'aspetto delle cose. In un'ottica dinamica come quella cubista non è più possibile isolare gli oggetti dallo spazio poiché gli oggetti si aprono alla continuità dello spazio e questo diventa metamorfosi di oggetti in movimento. Oggetti e spazio si compenetrano per diventare un'unica struttura. Pieno e vuoto acquistano uno stesso valore. Se per i futuristi ed i cubisti francesi il fine era una rappresentazione dinamica del visibile, per Mondrian il cubismo è soprattutto una chiave per decifrare una realtà più vera che si cela nelle mutevoli sembianze del quotidiano.

L'analisi cubista trasforma la solida e certa figura di un albero (18) in un mare di frammenti (19, 20, 21, 22). Svanisce così la funzione unificante del tronco rispetto alla molteplicità dei rami. Ancora ben visibile in 19, ne resta solo una flebile traccia in 20.

Mentre ciò avviene, si nota un addensamento della composizione verso il centro della tela: con un accento di colore ocra (20) oppure con due semicerchi che si sviluppano nella zona centrale del dipinto e sembrano voler mantenere lo spazio più coeso (21).

20: una zona di colore ocra mette in evidenza due segni curvilinei che si serrano fra loro più degli altri nel centro della composizione quasi volessero unire la moltitudine degli altri segni che fluttuano nello spazio. Un richiamo alla sintesi ed unità sembra irradiare anche dall'alto della composizione e ciò ricorda 2.1. Le forme ovaleggianti più chiuse tendono a serrare lo spazio mentre quelle che restano aperte, insieme ad alcune linee diritte, lo espandono, soprattutto in corrispondenza di un virtuale asse orizzontale che attraversa il centro della tela. Le forme ovaleggianti segnalano oggetti che si aprono alla dinamica continuità dello spazio o, viceversa, dell'energia fluttuante che tende a concentrarsi nella forma chiusa di oggetti solidi. In modo diverso, contempliamo la dialettica fra espansione e concentrazione che abbiamo osservato in 7, 8, 9.

21: anche qui si nota una moltitudine di tratti curvilinei che si serrano verso il centro per suggerire una sintesi. Cercando sintesi ed unità, Mondrian riduce ora i contrasti di colore: alle tonalità vive e cangianti delle opere espressioniste, subentrano in questa prima fase cubista dei grigi, dei bruni e degli ocra (19, 20, 21, 22). Con una maggiore uniformità dei colori l'artista cerca di man-

tenere più compatta la composizione che si sta frammentando sul piano della forma. Con lo stesso intento, il pittore introduce una forma ovale che esprime la composizione come un tutto (22); ovale che Mondrian aveva già usato nel periodo naturalista (5, 6, 7) ed espressionista (11).

22: di fronte all'originale restiamo incantati contemplando una materia che vibra fra mille tonalità di grigio chiaro, ocra e marrone, scandite armoniosamente da segni più scuri che moltiplicano lo spazio all'infinito, mentre tutto si riassume nella sintesi di un ovale. Diversamente da Braque e Picasso, Mondrian non usa delle vere e proprie tele di formato ovale. L'olandese dipinge l'ovale su di una tela rettangolare e ciò, come vedremo, non è privo di significato.

Fra il 1912 ed il 1913 Mondrian lavora ad almeno quattordici opere cubiste che ancora si richiamano più o meno indirettamente ad uno o più alberi ma che si trasformano gradualmente in composizioni astratte.

Nel 1912 il pittore realizza una nuova versione naturalista dell'albero (23). Il disegno ha per titolo *Studio di Alberi I*. In realtà, sullo sfondo s'intravedono appena le sagome accennate di alcuni alberi sui quali s'impone in primo piano un solo grande albero.

Rispetto alle versioni in stile espressionista (17, 18) il contrasto fra la verticale del tronco e le orizzontali dei rami appare qui in modo più netto.

Una delle prime versioni cubiste dell'albero è del 1911 (19). Questa nuova versione naturalista sarebbe dunque successivamente a quella cubista, ma ciò appare stilisticamente strano. Si tratta secondo me di uno studio propedeutico che riassume la fase espressionista (dialettica fra dune ed architetture) mettendo un punto fermo sulla relazione fra orizzontale e verticale mentre lo spazio naturalistico-espressionista si sta aprendo alle sollecitazioni cubiste.

Un particolare degno di nota a me pare lo spazio bianco che nel centro corre parallelo al tronco verticale di colore scuro. In corrispondenza dell'unità evocata dal tronco, pieno e vuoto, visibile ed invisibile acquistano uno stesso valore. Come si diceva, il cubismo è compenetrazione di oggetti e spazio, equivalenza di pieno e di vuoto. Da questo punto di vista si può dire che 25 sia già sostanzialmente cubista.

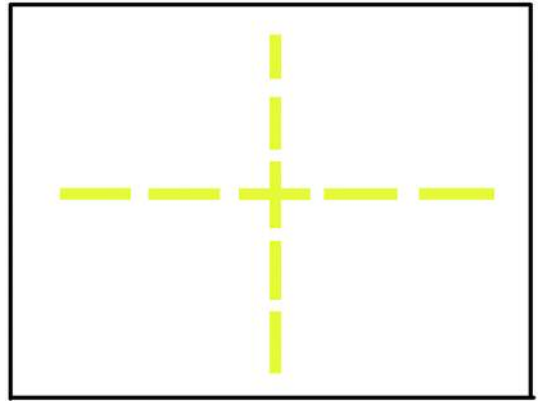
I significati essenziali del processo di astrazione che si realizza attraverso la figura dell'albero si possono riassumere, a mio giudizio, nel modo seguente: Tav. III e IV: la relazione univoca e tendenzialmente statica fra orizzontale (10a) e verticale (14a) che costituisce la struttura di un solo albero (23a) si moltiplica fra il 1912 ed il 1913 in una varietà di rapporti fra orizzontali e verticali che cambiano continuamente aspetto (24a, 25a).

Si direbbe che Mondrian voglia ora esprimere tutte le possibili combinazioni fra orizzontali e verticali quasi volesse rappresentare in sintesi, all'interno di un'unica tela l'essenza di tutti i paesaggi, gli edifici e gli alberi degli anni precedenti.



23

Studio di Alberi I
1912
Matita Nera su Carta cm 66 x 89
Catalogo J.W. B10
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



23a

24: la composizione si sviluppa intorno ad una traccia appena visibile dei due assi mediani che costituivano la struttura dell'albero naturalista (23). Lungo i bordi del dipinto si nota anche un leggerissimo accenno di ovale.

Dopo aver perso la metaforica unità che si esprimeva con il tronco nell'albero di stile espressionista (17, 18), Mondrian si trova alle prese con uno spazio frammentato. In 20 e 21 il pittore cerca di evocare una sintesi che, come il tronco, nasca dal centro della composizione mentre in 22 reintroduce una forma ovale che unisce tutto dall'esterno. Sintesi esterna e sintesi interna trovano un certo equilibrio in 24 dove l'ovale di 22 si allenta ed i due assi mediani sembrano voler mantenere più coeso lo spazio dal suo interno.

Allo stesso tempo Mondrian cerca di semplificare la multi-forme varietà di segni riconducendoli progressivamente ad un insieme di linee orizzontali e linee verticali. Esprimere il multiforme aspetto della realtà con la più ampia variazione della stessa cosa (rapporto perpendicolare) significa, in sostanza, ritrovare l'uno nel molteplice.

La moltitudine dei rami (23) diventa una complessa struttura (24) formata da segni che stanno in equilibrio instabile fra prevalenze orizzontali e prevalenze verticali (25). Ora s'impone l'espansione orizzontale del naturale (i paesaggi del 1909) ed ora prevale una concentrazione in senso verticale (le architetture), simbolo plastico dello spirituale. Pensando al nostro spazio interiore, potremmo dire che ora prevalgono gli istinti naturali ed ora le istanze spirituali.

25: lo spazio cambia continuamente aspetto secondo la diversa relazione fra orizzontali e verticali che ogni segno di volta in volta esprime. Alcuni segni si isolano in un campo interno (25a - 1, 2, 3, 4). Nell'incessante alternanza di entità che si contrappongono, quei segni evocano delle pause che esprimono qualche cosa di più stabile e duraturo. Lo stesso vediamo in 26 e 27.

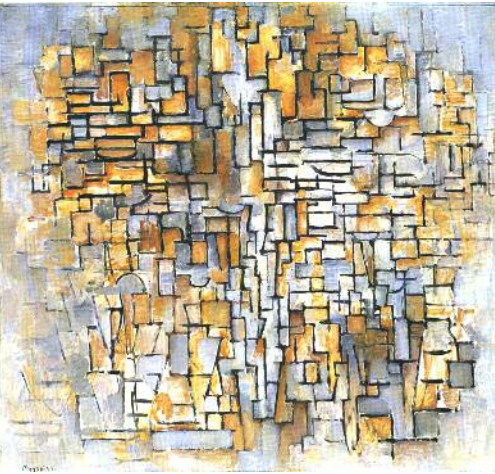
25a: qui prevale l'orizzontale (1) e qui la verticale (2). Le opposte direzioni si compenetrano (3, 4), ma l'orizzontale sfugge verso sinistra (3) o verso destra (4). Nel centro della composizione (marcato in giallo) vediamo un più stabile equilibrio fra gli opposti generarsi all'interno di un rettangolo che ha le stesse proporzioni della tela.

Nel continuo interscambio fra entità diverse, il rapporto equilibrato interno al rettangolo evoca una realtà durevole. Tutti gli altri segni si avvicinano invece, ora più ed ora meno, a quella situazione di equilibrio ideale esprimendo con ciò la vita in tutto il suo incerto divenire.

"Sotto il succedersi di momenti, che compone l'esistenza superficiale degli esseri e delle cose, rivestendole di apparenze mutevoli ben presto svanite, si può cercare un carattere più vero, più essenziale, cui l'artista si appiglierà per dare un'interpretazione più durevole della realtà." (Matisse) ⁵

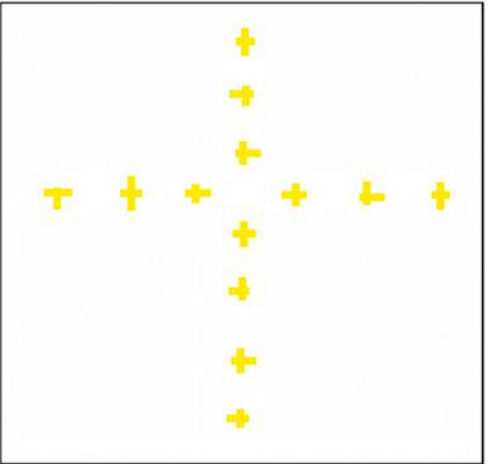
25: ogni entità appare diversa dall'altra ma la coscienza riconduce tutto all'infinita variazione di una stessa cosa (il rapporto perpendicolare) che all'interno di un rettangolo centrale assume la forma più certa. Il molteplice e contraddittorio spazio esterno si unisce in uno spazio interiore consolidandosi.

Tutto ciò richiama alla mente una serie di nature morte a cui Mondrian si era dedicato nel 1901 (2.2). La versione presa qui in esame presenta delle mele, un piatto ed un vaso su di un panno steso sopra ad una mensola. Il piatto è rivolto verso il muro e la sua base presenta una forma circolare di proporzioni analoghe a quelle delle mele. Una relazione nasce spontanea fra quel cerchio preciso ed i tondi imprecisi delle mele. La forma circolare costruita dal-



24

Composizione N. VII
1913
Olio su Tela cm. 104,4 x 113,6
Catalogo J.W. B35
Guggenheim Museum, New York, USA



24a

l'uomo evoca nel centro della composizione un modello ideale del variabile e multiforme aspetto naturale.

A distanza di dodici anni ed in forma ben diversa, 2.2 e 25 dicono la stessa cosa: il pensiero tende a concentrare in sintesi la varietà del mondo fisico.

Entrambe le opere mettono in relazione l'aspetto multiforme della realtà (nel 1901 sono delle mele mentre nel 1913 è un variabile insieme di segni astratti) con un'unità ideale (un cerchio nel 1901 ed un rettangolo nel 1913).

Mondrian: *"la linea tonda, compatta che non esprime plasticamente alcun rapporto fu sostituita dalla linea retta nella dualità della posizione ortogonale la quale esprime il rapporto più puro."* ⁶

La sintesi che Mondrian vuole esprimere nasce dall'interazione fra la molteplicità del mondo e l'unità della coscienza. Si tratta dunque di una relazione fra realtà opposte: interiorità ed exteriorità nel loro inscindibile rapporto dinamico. Rapporto fra opposti che nella realtà bidimensionale della pittura meglio si esprime mettendo in relazione orizzontali e verticali invece che con una linea tonda che *"non esprime alcun rapporto"*.

Questa propensione all'uso di linee rette si era già manifestata intorno al 1906 quando all'unità totalizzante di un'ovale (5, 6) Mondrian sostituiva l'unità parziale di un segmento lineare (il tetto di una fattoria) (7) o la sintesi fra due linee contrapposte (le pale di un mulino) (8). Diversamente dall'ovale che racchiude tutto dall'esterno, le sintesi che vediamo in 7 e 8 si generano dall'interno della composizione. Sarà poi il tronco di un albero, anch'esso dall'interno, a concentrare ed unire uno spazio che con i rami si espande e si moltiplica. Anche negli alberi cubisti Mondrian cerca un'unità che nasca dall'interno (19, 20) non trovando la quale, opta di nuovo per un ovale che tiene unito tutto dall'esterno (22).

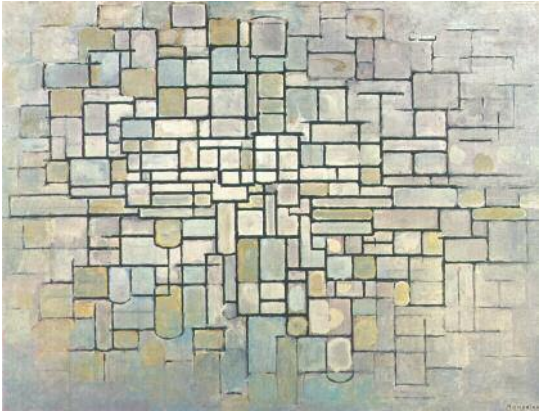
L'artista si dedica quindi a semplificare la fitta trama di segni riconducendo tutto a relazioni fra orizzontali e verticali (24). Con 25 vediamo di nuovo una sintesi che nasce dall'interno. Si confronti 8 con 25. 8: una prevalenza orizzontale (il cielo, vale a dire, la natura) ed una pulsione verticale (il mulino, vale a dire, l'uomo) si compenetrano generando una sintesi nel centro della composizione (le pale perpendicolari del mulino). Sette anni più tardi vediamo esprimersi la stessa idea in forma astratta (25).

Cosa significa questa alternanza fra una sintesi unitaria che si applica dall'esterno ed un'unità che si genera dall'interno?

In 22 l'ovale appare in modo netto mentre in alcune opere successive (24, 25, 26) vediamo che l'ovale si alleggerisce fino ad esprimersi come una progressione sfumata della superficie dipinta che in prossimità dei bordi assume un contorno vagamente ovaleggiante. Se con 25 e 26 l'ovale viene appena accennato, con 27 e 28 esso riacquista definizione anche se non è più tutto compreso entro il perimetro della tela come in 22. Già nel 1905-06 la forma ovale restava aperta alla continuità del paesaggio naturale (7). Seguendo un richiamo interiore, con l'ovale Mondrian vuole esprimere la natura in sintesi ma, allo stesso tempo, sembra aver pudore nei confronti della reale immensità del mondo.

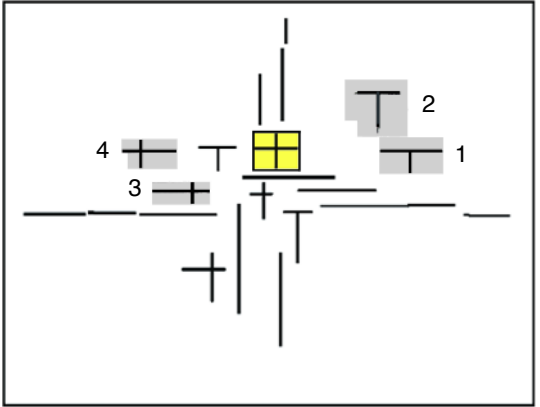
L'ovale si fa più discreto dando l'idea di volersi compenetrare con lo spazio molteplice (24), per poi riemergere in modo tenue (25, 26) od in modo più marcato (27, 28).

Quando i colori si riducono e tutto si mantiene sotto una "stessa luce", l'occhio coglie un maggior senso di coesione fra le parti; in questo caso l'ovale si fa più discreto (25, 26).

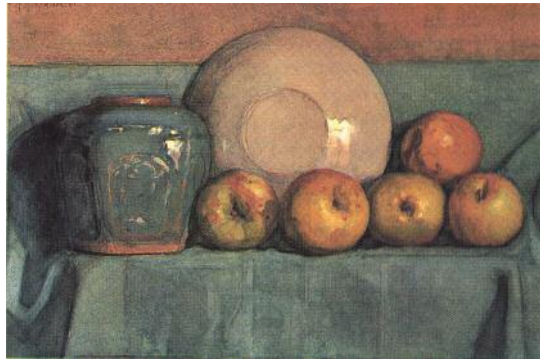


25

Composizione N. II
1913
Olio su Tela cm. 88 x 115
Catalogo J.W. B42
Kroeller-Mueller Museum, Otterlo, Paesi Bassi



25a



26

Composizione N. IV
1914
Olio su Tela cm. 61 x 88
Catalogo J.W. B46
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi

Quando, invece, i colori crescono d'intensità, aumentando i contrasti e con ciò l'aspetto molteplice dello spazio, l'ovale torna a circoscrivere la composizione in modo più netto per ricordare che tutta quella varietà è pur sempre un'unità (27, 28). In un caso l'ovale circoscrive dall'esterno (27, 28) e nell'altro, sembra scaturire dallo stesso spazio interno che in prossimità dei bordi sfuma in forma ovale (25, 26). Un modo per dire che la sintesi si deve generare dall'interno della composizione.

L'ovale esprime unità della composizione e, per un pittore, unità della composizione equivale a dire unità della coscienza. La coscienza può, tuttavia, agire solo dall'interno del mondo, poiché, volendosi porre al suo esterno, cadrebbe fatalmente in una condizione metafisica. L'unità che si manifesta con l'ovale sembra essere proprio questo e Mondrian non poteva esserne soddisfatto. Perciò fin dal 1899 l'uno si genera dall'interno della composizione (2.1). Così come interna è la sintesi del piatto rispetto alle mele (2.2.) e poi il tronco di un albero rispetto alla molteplicità dei rami. Nel periodo cubista la sintesi interna si manifesta in 20, 21 e poi in 25.

2.2

Mele, Vaso di Zenzero e Piatto su di una Mensola
1901
Acquerello su Carta cm. 37 x 55
Catalogo J.W. A 98
Collezione Privata, Anversa, Belgio



27

Tableau III, Composizione in Ovale
1914
Olio su Tela cm. 101 x 140
Catalogo J.W. B49
Stedelijk Museum, Amsterdam, Paesi Bassi

L'unità che si esprimeva in modo velato dalle apparenze di un piatto (2.2) o di un tronco d'albero (18, 23) si manifesta ora in modo chiaro e concreto con un rettangolo (25). Senza più essere vincolata alla fugace apparenza di alcuni oggetti, l'immagine astratta può evocare un ideale più ampio spettro di realtà. Senza più descrivere la fugace apparenza delle cose (per questo c'è nel frattempo la fotografia...) Mondrian apre la via in pittura all'elaborazione di uno spazio universale.

* * *

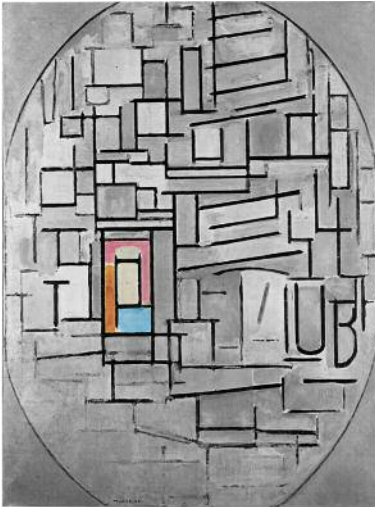
Dopo aver ridotto la gamma cromatica durante la prima fase cubista, Mondrian torna ad usare colori più vivi nelle opere del 1914 (27, 28). Si tratta spesso di composizioni ispirate da paesaggi urbani, scorci di edifici, impalcature anche se i titoli attribuiti dal pittore a queste opere lasciano intendere che l'oggetto della rappresentazione non ha più molta importanza. Come dice giustamente Seuphor, si tratta di *"motiv pretesto"* che servono per sviluppare composizioni dalla materia ricca e preziosa; opere che con soli i mezzi concreti e reali della pittura vogliono esprimere la bellezza del mondo.

Se in 25 abbiamo visto affiorare una sintesi interna sul piano della forma (25a), con 28 vediamo il tentativo di esprimere una sintesi interna sia della forma e sia dei colori (28a). 28: un insieme di segni neri generano un ritmo di superfici ocre, rosa, celeste e grigio (grigio chiaro e grigio scuro) che si alternano fra espansioni orizzontali, contrazioni verticali, digressioni oblique e qualche accenno di linea curva. Alcune superfici, chiuse sui quattro lati, appaiono più stabili di altre che restano aperte e fra loro interconnesse.



28

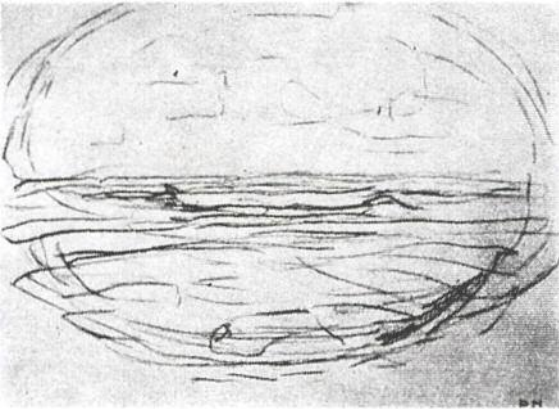
Composizione in Ovale con Superfici di Colore 2
1914
Olio su Tela cm. 84,5 x 113
Catalogo J.W. B55
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



28a

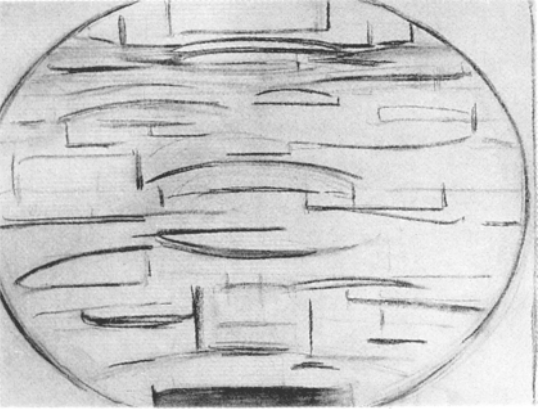
Ocra, rosa e celeste si uniscono in un rettangolo verticale che ha per centro un campo grigio (28a). I tre colori, che altrove si disperdono, appaiono qui più stabilmente compenetrati. I tre colori sembrano fondersi nel grigio. Più tardi Mondrian dirà che bianco, grigio e nero esprimono lo spirituale mentre giallo, rosso e blu esprimono il naturale. Nel rettangolo grigio possiamo vedere la sintesi (spirituale) di una realtà molteplice ocre, rosa e celeste (naturale).

Mentre l'ovale mantiene lo spazio coeso dall'esterno, Mondrian cerca un'unità dei colori che si generi dall'interno.



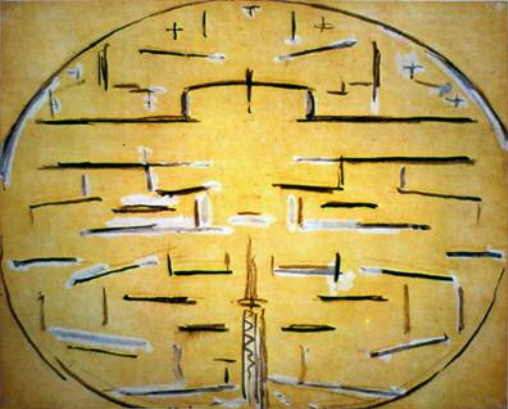
29

Mare (Blocco Schizzi 1, Domburg)
1914
Matita su Carta cm. 11,4 x 15,8
Catalogo J.W. B374
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



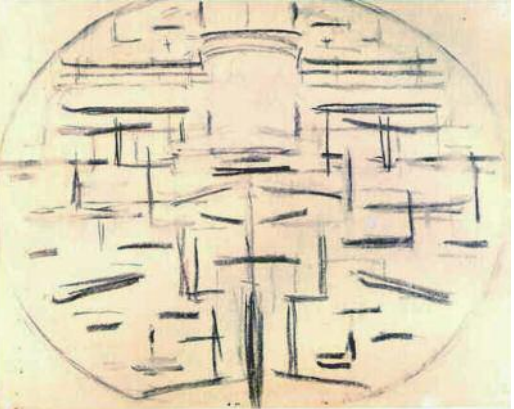
30

Oceano 2
1914
Carboncino su carta cm. 58,7 x 76,5
Catalogo J.W. B64
Collezione Privata



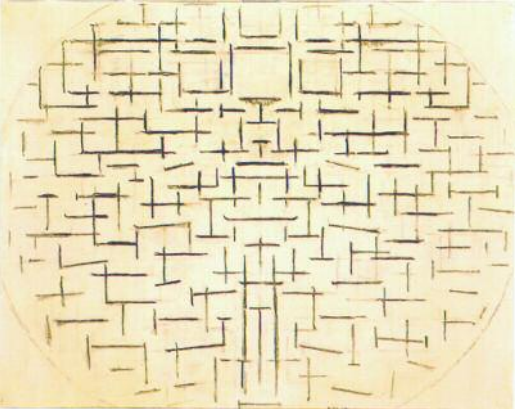
31

Molo e Oceano 2
1914
Carboncino, Inchiostro e Gouache su Carta cm. 50 x 62,6
Catalogo J.W. B68
Collezione Privata



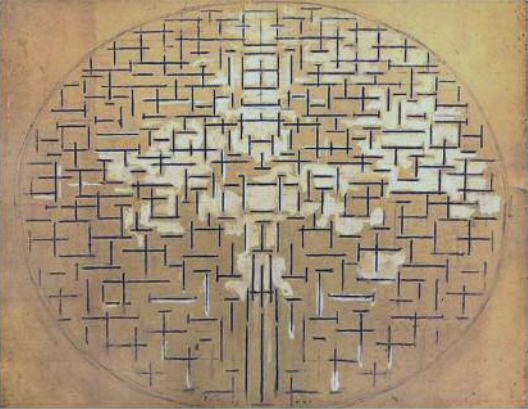
32

Molo e Oceano 3
1914
Carboncino su Carta cm. 50,5 x 63
Catalogo J.W. B69
Collezione Privata



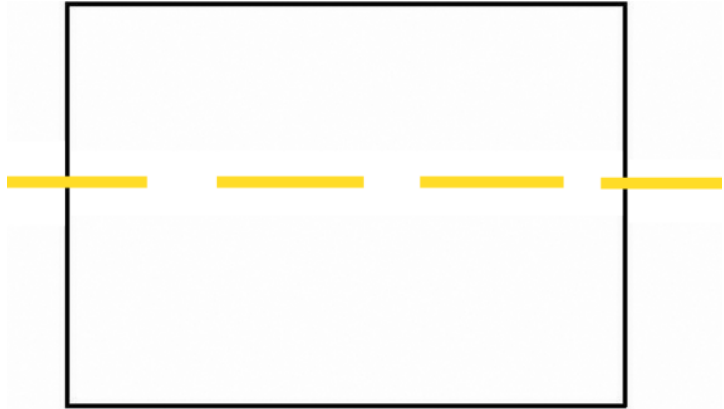
33

Molo e Oceano 4
1914
Carboncino su Carta cm. 50,2 x 62,8
Catalogo J.W. B70
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



34

Molo e Oceano 5
1915
Carboncino, Inchiostro (?) e Gouache su Carta cm. 87,9 x 111,7
Catalogo J.W. B78
Museum of Modern Art, New York, USA



29a

Ciò che abbiamo fin qui visto trova conferma esaminando sei nuove opere appartenenti alla cosiddetta serie del Mare / Molo e Oceano che Mondrian realizza fra il 1914 ed il 1915. Durante un soggiorno nei Paesi Bassi prolungato dallo scoppio della guerra, l'artista si ritrova al cospetto della natura di fronte alla quale era partita la sua ricerca plastica.

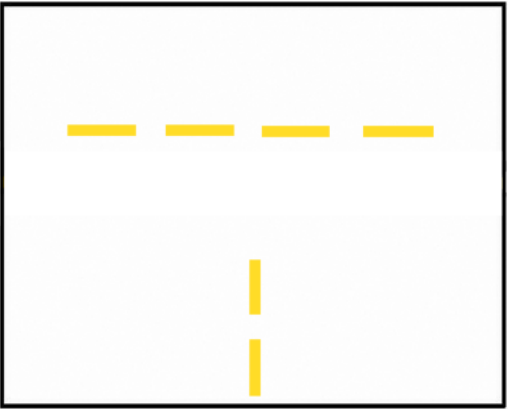
29: uno schizzo che ha come soggetto il mare genera un'estensione orizzontale simile ai paesaggi del 1909 (9, 10, 11). L'orizzonte naturale viene racchiuso da un ovale (29). Nella zona centrale notiamo due punti che, come fuochi di un'ellisse, suggeriscono una contrazione dell'orizzonte virtualmente infinito verso la dimensione finita di un segmento. Ripenso a 7 ed al moto di concentrazione dell'estensione naturale (fiume) in un segmento finito (il tetto della fattoria).

30: anche qui vediamo una relazione fra l'unità totalizzante di un ovale ed una sintesi che si manifesta nel centro. In questo caso si tratta di due segni curvilinei contrapposti. Sembra di vedere ora il grande ovale trasformarsi nel centro in un piccolo ovale e suggerire in questo modo un'unità che si genera dall'interno della composizione. Come si diceva, la sintesi che Mondrian vuole evocare è unità della coscienza e dello spirito di fronte allo spettacolo infinito del mondo. Sintesi generata dal soggetto umano il quale è solo una parte (piccolo ovale interno) della totalità della natura (grande ovale).

Tutto ciò si manifesta già nel 1910 (11) dove un ovale circonda l'insieme mentre dall'interno si genera una struttura puntiforme che evoca un comune denominatore.

Dopo aver perso la sintesi evocata dal tronco nell'albero naturalista, Mondrian cerca unità (20, 21) e ricorre nuovamente ad un ovale che unisce tutto dall'esterno (22, 27) mentre continua a lavorare per ritrovare una sintesi che, come il tronco dell'albero, si generi dall'interno (25, 28, 30). Dopo aver tradotto tutto in una struttura formata da orizzontali e verticali (24, 25, 26), il pittore torna a fare uso di linee oblique e linee curve (28, 29, 30). L'artista non segue un programma prestabilito ma sperimenta in modo intuitivo nuove soluzioni mentre indugia ancora su impianti preesistenti.

31: attraverso un molo che si estende verso l'orizzonte del mare, prende ora corpo la direzione verticale; verticale che, fra il 1908 ed il 1911 si esprimeva con i mulini, i fari, le chiese e con il tronco dell'albero. L'orizzonte infinito del mare (29) diventa una fascia orizzon-



31a

ta (31) che, richiamata dalla verticale, assume nel centro una forma quadrangolare (32) la quale si trasforma in una serie di proporzioni quadrate (33) (33a) per poi confluire in un unico quadrato che presenta il più equilibrato dei rapporti possibili fra orizzontali e verticali (34) (34a - 1). Fino a 33 si notano ancora delle linee oblique mentre, in 34, tutta la composizione si sviluppa solo ed esclusivamente mediante il rapporto perpendicolare che d'ora in avanti non sarà più messo in discussione.

34: ogni nuova relazione fra gli opposti genera una nuova entità. Ogni segno è diverso, ma tutti condividono una stessa intima natura (rapporto perpendicolare). Anche nel mondo reale ogni forma vivente appare diversa dalle altre, ma tutte rimandano ad alcune caratteristiche fondamentali che lasciano immaginare un invisibile disegno d'insieme.

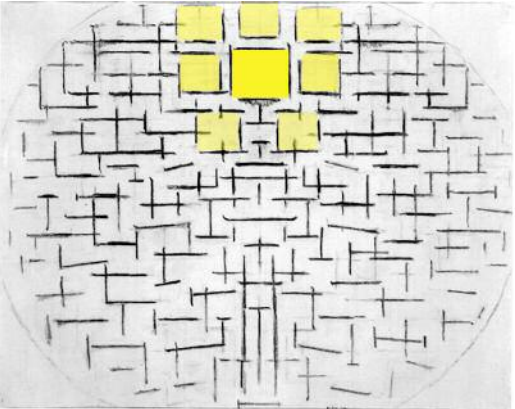
Ciò che ad ogni istante cambia aspetto in virtù di un diverso rapporto fra orizzontali e verticali, acquista una forma più stabile e costante nel momento in cui le due opposte direzioni si controbilanciano (proporzione quadrata). La varietà generata dalla continua prevalenza di un aspetto su quello contrario si riduce nel quadrato dove le cose fra loro più diverse (orizzontale e verticale) acquistano uno stesso valore. Nel quadrato la dualità si annulla e l'essenza del molteplice aspetto del mondo si rivela essere una.

Vediamo dunque consolidarsi nel 1915 (34) la sintesi interna già affiorata nel 1913 (25). Osservati in sequenza, i sei disegni (da 29 a 34) mostrano come un ovale (unità esterna) si trasformi progressivamente in un quadrato (unità interna).

Mutatis mutandis, rivediamo ora lo stesso passaggio osservato nel 1906 fra 6, 7, 8 quando un ovale (6, 7) si trasformava in un rapporto fra orizzontale e verticale (le pale del mulino) che nasceva dal centro della composizione (8). Tre anni più tardi l'estensione orizzontale del cielo (8) diventerà l'espansione illimitata delle dune (9, 10) mentre dalla sagoma verticale del mulino (8) si svilupperanno i fari e le facciate di chiesa (13, 14). Orizzontali e verticali si compenetrano quindi nell'albero da cui, due anni dopo, nascerà lo spazio cubista. Spazio che fra il 1912 ed il 1915 troverà la sintesi prima in un rettangolo (25) e poi in un quadrato (34). Visualizzare in sequenza da 8 a 34.

Ciò dimostra che il cubismo di Mondrian approfondisce e chiarisce le sue precedenti fasi, naturalista ed espressionista.

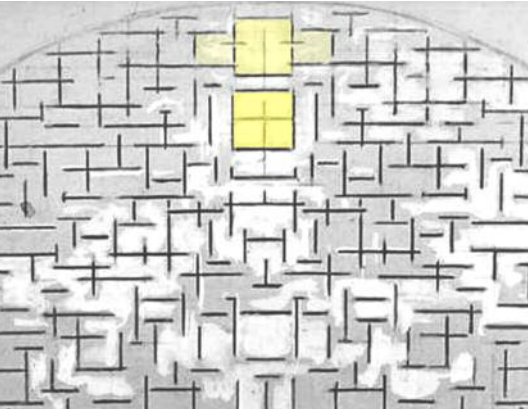
La sintesi che nel 1915 si manifesta con un quadrato è dunque una metafora della coscienza unificante. Così come lo



33a

era nel 1899 la moltitudine di tronchi verticali che si univa nel centro all'orizzontale del terreno (2.1), oppure nel 1908-10 il tronco che univa una molteplicità di rami (17, 18, 23).

34: Sopra al quadrato che evoca unità (34a - 1) vediamo un secondo quadrato al cui interno si nota un segmento verticale disgiunto da due segmenti orizzontali (34a - 2). Questi ultimi fuoriescono dal perimetro del quadrato formando due segni a croce con i lati verticali del quadrato stesso. Quei due segni ci dicono che l'unità raggiunta nel quadrato sottostante, torna a scomporsi in una dualità che rifluisce poi verso la varietà di situazioni diverse dove prevale di nuovo l'una o l'altra direzione. L'unità che si genera con il primo quadrato, si riapre al molteplice con il secondo quadrato. Sarebbe forse più giusto parlare di uno stesso quadrato visto in momenti diversi.



34a (dettaglio)

Ad un'unità tendenzialmente statica ed omnicomprensiva (ovale), subentra un'unità dinamica e parziale che nasce dalla molteplicità interna manifestandosi nella forma di un quadrato che poi si apre e rifluisce verso il molteplice. La nascente geometria neoplasticista ci dice che noi possiamo per un momento percepire un'unità dell'essere che poi si dissolve nel mare di contraddizioni del vivere quotidiano. 33 esprime la stessa idea in forma diversa: una proporzione quadrata nel centro si moltiplica in una varietà di quadrati più piccoli (33a). Qui l'uno è al tempo stesso molteplice.

34a - 2: i due segmenti orizzontali riaprono la sintesi generata dalla verticale. Se l'orizzontale è simbolo del naturale e la verticale è simbolo dello spirituale, la composizione ci dice che gli equilibri raggiunti dall'uomo vengono sollecitati dalla natura e messi in crisi dall'imprevedibile incedere della vita.

Ogni sintesi del pensiero deve sempre misurarsi con l'inesauribile varietà della natura e dell'esistenza nel tempo. Questo fa ogni persona di buon senso quando rimette in discussione le proprie certezze. Questo fa da secoli il pensiero filosofico e così fanno, soprattutto, le scienze sperimentali.

L'infinita ricchezza della natura e dell'esistenza trova una sintesi nelle strutture formalizzanti dello spirito che poi devono necessariamente riaprirsi alla moltitudine della natura ed all'imponderabile evolvere della vita.

Poiché astratta, la composizione può valere per unire la molteplicità del mondo esterno ma anche quella del nostro mondo interiore che non è certo meno complesso e contraddittorio. Il dipinto astratto esprime l'esterno e l'interno come un'unica struttura che non conosce soluzione di continuità.

Se l'uno fa pensare all'idea di un Dio, Mondrian ci dice che Dio non è un ente fisso e deciso una volta per tutte da qualche dottrina morale imposta dall'esterno, ma una faticosa e continua ricerca di equilibrio che si svolge dentro di noi fra pulsioni opposte ed apparentemente inconciliabili come gli istinti e la ragione, il corpo e la mente, la materia e lo spirito. Un'unità che si manifesta tale quando gli aspetti contrari si equivalgono (34) ci dice che noi siamo più vicini a Dio quando, per esempio, noi attribuiamo valore sia alla mente e sia al corpo, alla ragione ed alle passioni. La dualità e la conseguente molteplicità, che poi tornano a prevalere sull'unità, ci dicono quanto difficile sia mantenere quell'equilibrio che non è una condizione statica da raggiungere una volta per tutte.

La questione dell'uno e del molteplice non riguarda solo il pensiero mistico, filosofico e scientifico ma è alla base del nostro modo di percepire la realtà quotidiana più immediata. Quando osserviamo un albero da lontano, esso ci appare come un sintetico punto verde. Avvicinandoci, l'albero svela una crescente quantità di dettagli, fino a raggiungere un enorme livello di complessità quando noi contempliamo ogni suo ramo ed ogni singola foglia che, osservata da molto vicino, diventa un piccolo universo. L'albero, che prima appariva come una sintetica macchia verde, appare ora come una realtà infinita. Allontanandoci nuovamente dall'albero, la complessa realtà nella quale ci eravamo immersi, torna ad apparire in sintesi come un semplice punto verde.

Ogni cosa è al tempo stesso una e molteplice, finita ed infinita secondo il rapporto di posizione ed il livello di percezione che noi, di volta in volta, instauriamo con le cose. Ogni aspetto di vita si presta ad una lettura immediata e superficiale che non esaurisce la sua reale complessità. Come fissare sulla tela la cosiddetta realtà se questa non ha più un'apparenza certa? La natura, che a noi appare di una ricchezza infinita, si riassume in un minuscolo punto bianco-celeste che ruota nell'immensità del cosmo. Il pianeta è al tempo stesso molteplice ed

uno. Così come ogni albero ed ogni foglia. Mondrian: *"L'uno ci sembra soltanto un uno, in realtà è anch'esso una dualità, un tutto. Ogni cosa mostra in piccolo di nuovo il tutto. Il microcosmo è uguale come composizione al macrocosmo, dice il saggio."* ⁷

In un mondo dominato dal movimento e da mutevoli relazioni fra le cose può avere ancora senso dipingere un albero da un unico punto di vista (23) e pretendere che quella sia la realtà? Se, in virtù dei dinamici ritmi di vita odierni, ogni cosa ci appare quasi simultaneamente una e molteplice, non è forse più reale un dipinto che invita a vedere la semplicità e la complessità di ogni cosa (il macrocosmo ed il microcosmo) evidenziando così la diversità e la complessità (25, 34) senza tuttavia trascurare l'unità di tutte le cose? (25a, 34a)

Riducendo la mutevole apparenza del mondo ad una variazione di segni ortogonali, l'artista compie certamente un'operazione arbitraria rispetto alla nostra più comune esperienza visiva; un'operazione che, tuttavia, gli consente di esprimere con i mezzi pittorici più chiari l'inesauribile varietà della natura senza dimenticare la sua intrinseca unità. *"C'è un disegno comune a tutte le cose, le piante, gli alberi, gli animali, gli uomini, ed è con questo disegno che si deve essere in consonanza"* (Matisse) ⁸

La nuova visione della realtà trascura l'aspetto esteriore e transitorio di ogni singola cosa per concentrare lo sguardo su ciò che le cose hanno in comune. *"L'arte deve esprimere l'universale"* dirà Mondrian. ⁹ *"Quanto ai dettagli, il pittore non deve più preoccuparsene. C'è la fotografia per rendere cento volte meglio e più rapidamente la moltitudine dei particolari."* (Matisse) ¹⁰

Con un variabile insieme di rapporti fra orizzontali e verticali la nuova pittura non vuole più restituirci la forma apparente delle cose, (per questo c'è la fotografia...) bensì evocare i mutevoli ed infiniti rapporti fra noi ed il mondo. Tutti i paesaggi della fase naturalista si concentrano ora in quell'unico paesaggio interiore (34), che in forma astratta evoca una sintesi ideale, la quale poi si riapre agli infiniti paesaggi del mondo. Natura esterna e natura interiore diventano *un unicum*. Non sarebbe stato possibile esprimere un'idea del genere attraverso la visione naturalista.

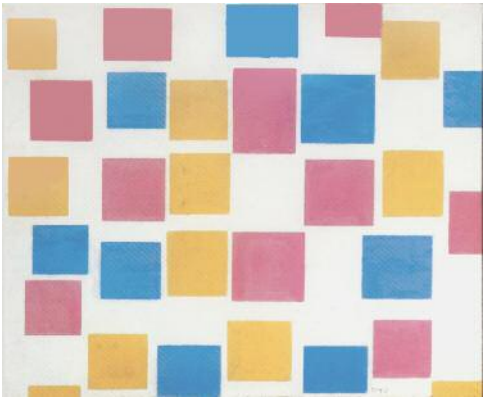
Il quadrato che ha progressivamente preso forma fra il 1908 ed il 1915 diventerà un elemento costante in tutta l'opera che Mondrian realizzerà fra il 1915 ed il 1936. Dal 1915 in poi l'unità assoluta e totalizzante di un ovale uscirà definitivamente di scena (34, 35, 36, 37) ed al suo posto vedremo la sintesi relativa e parziale di un campo quadrato bianco (36a) che si apre a tutti i colori (37a, 38a), poi torna bianco (39a) e si colora nuovamente, moltiplicandosi (40a).

Fra il 1920 ed il 1942 il quadrato sarà un elemento costante ma in continua evoluzione. Vedi le tavole VII e VIII.



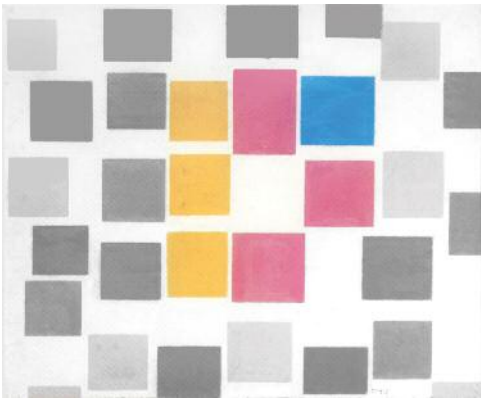
35

Composizione
1916
Olio su Tela cm. 75,1 x 119
Catalogo J.W. B80
Guggenheim Museum, New York City, USA



36

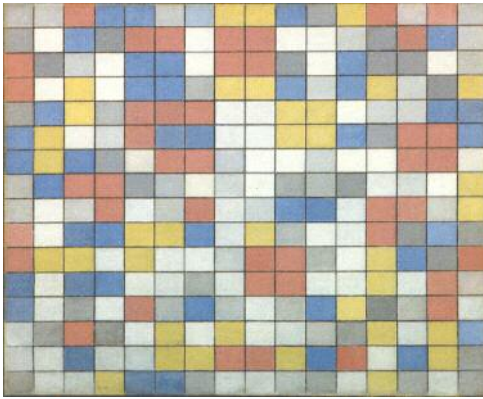
Composizione con Superfici di Colore 2
1917
Olio su Tela cm 48 x 61,5
Catalogo J.W. B88
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Paesi Bassi



36a

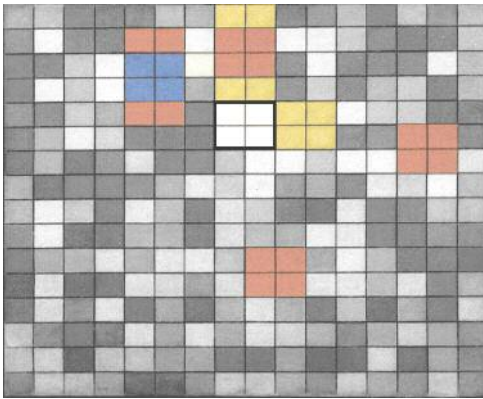
Se nel 1915 l'equilibrio e la sintesi degli opposti dipendevano solo dalla forma (34), ora essi dipendono anche dal colore. Oltre ai piccoli rettangoli colorati vediamo in questa tela anche dei rettangoli bianchi e grigi.
Mondrian: *"Nella composizione si esprime l'immutabile (lo spirituale) per mezzo della linea retta o dei piani di non colore (nero, bianco, grigio) mentre il mutevole (il naturale) si esprime per mezzo dei piani di colore e del ritmo."*¹²

L'interazione fra orizzontali e verticali genera una varietà di superfici colorate che evocano un "paesaggio" molteplice. Poiché astratto, il dipinto vale ora non più solo per la realtà naturale ma anche per i più dinamici e complessi spazi urbani in cui l'uomo spende ormai gran parte dell'esistenza. Alcuni rettangoli di uno stesso colore formano più ampie unità di colore giallo, rosso e blu (37a) disposte intorno ad un più grande rettangolo bianco che prende forma nel centro della composizione. La molteplicità della prima impressione lascia intravedere una tendenza verso la sintesi. Si noti come la relazione fra orizzontali e verticali si evidenzia in modo più duraturo all'interno dei campi di colore omogeneo dei rettangoli più grandi. Quando invece i colori cambiano, la relazione fra le rette opposte appare meno stabile.



37

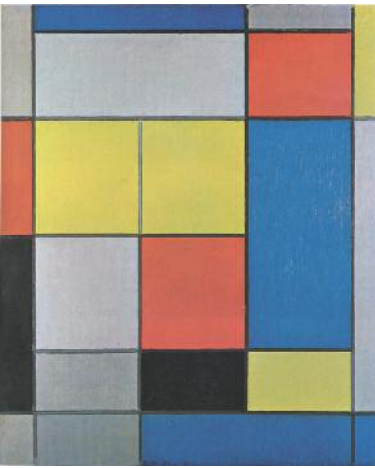
Composizione a Scacchiera con Colori Chiari
1919
Olio su Tela cm. 86 x 106
Catalogo J.W. B103
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



37a

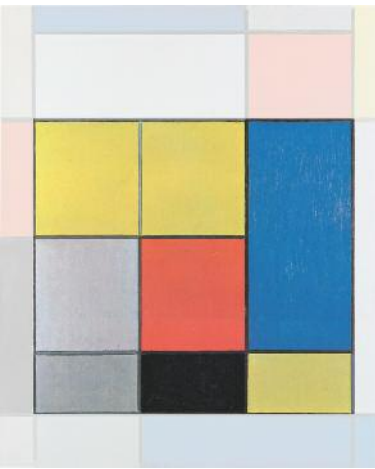
trale si esprimono unitariamente. Attraverso i colori dello spirito (bianco e nero) il molteplice aspetto del mondo (giallo, rosso blu) trova una sintesi. Sintesi ideale all'interno di un rettangolo che, come in 25 e 34, è simbolo della coscienza unificante.

Riassumendo dal 1913 al 1919, vediamo uno spazio articolato e complesso (24) trovare la sintesi in un rettangolo (25) e poi in un quadrato disegnato (34) che, fra il 1915 ed il 1917, si apre al colore moltiplicandosi (35, 36). Due anni più tardi (37) un rettangolo presenta un'equivalenza degli opposti che non è più tale solo sul piano della forma (orizzontale-verticale, come in 25 e 34) ma anche sul piano medio al rosso e grigio scuro al blu) che proprio perché toni diversi di uno stesso "colore", appaiono più uniti che non il giallo rispetto al rosso o questo rispetto al blu. Per un verso la composizione sboccia in una vistosa e discordante pluralità (giallo, rosso, blu), simbolo del mutevole aspetto del mondo, e - per altro verso - si ricollega in sintesi attraverso la più omogenea variazione dei grigi compresi fra i due valori opposti del bianco e del nero che in un rettangolo cen-



38

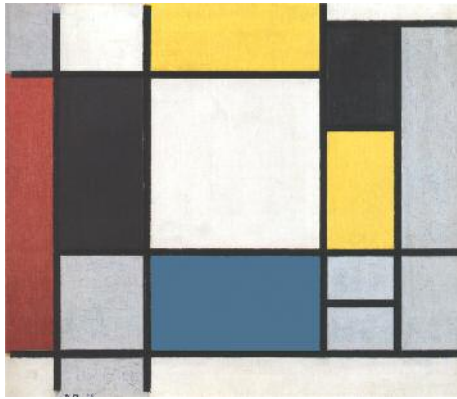
Composizione B
1920
Olio su Tela cm 57,5 x 67
Catalogo J.W. B106
Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen, Germania



38a

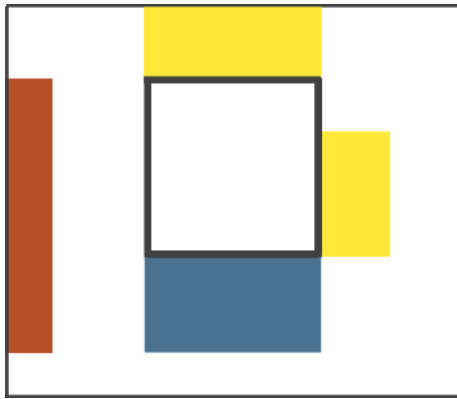
38a: le otto aree di colore che formano il grande quadrato si distinguono dalle altre in virtù di un parametro proporzionale che le accomuna. Le tre superfici orizzontali in basso (grigia, nera e gialla) sono la metà delle quattro aree tendenzialmente quadrate più in alto sulla sinistra che, a loro volta, sono la metà della grande superficie verticale blu sulla destra. Con il grande quadrato Mondrian tenta ora di esprimere un'unità che sia al tempo stesso molteplice; come in 33. La sintesi non emerge tuttavia con l'evidenza necessaria. La proporzione quadrata torna allora a manifestarsi con un più omogeneo campo bianco (39).

Già nel 1914 (28) Mondrian accennava in modo analogo ad una sintesi dei colori che si manifesta con un campo grigio centrale circondato da superfici ocre, rosa e celeste. Lo spirituale (grigio) che chiama verso di sé il naturale (i diversi colori). Dal 1919 in poi sarà il bianco, in luogo del grigio, a concentrare idealmente in sé tutti i colori (37, 38, 39, 43). A guardar bene, l'unità si tinge di bianco fin dal 1915 (34). Lo stesso si osserva in 36 dove intorno ad un quadrato bianco (36a) tre superfici gialle e tre superfici color magenta man-



39

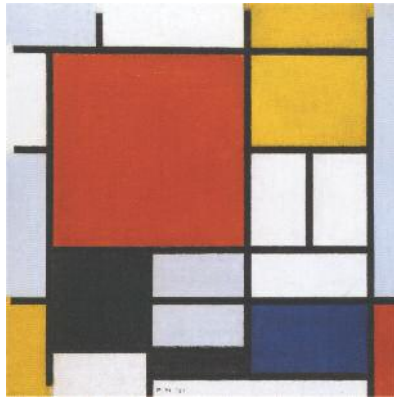
Composizione con Giallo, Rosso, Nero, Blu e Grigio
1920
Olio su Tela cm 51,5 x 61
Catalogo J.W. B114
Stedelijk Museum, Amsterdam, Paesi Bassi



39a

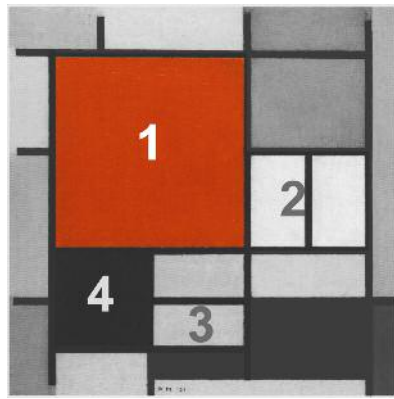
tengono più omogenea la variazione cromatica che si accentua, invece, verso i bordi della tela; come se dalla zona centrale il quadrato bianco richiamasse i colori verso una sintesi. Due anni dopo questa idea si precisa in forma di rettangolo (37) che poi si apre ad una varietà di colori e non-colori per esprimere ad un tempo l'uno ed il molteplice (38). Fra il 1914 ed il 1920 l'unità della forma (25, 34) tenta di esprimersi anche sul piano del colore (28, 36, 37, 38). Nel frattempo, lo schema regolare di 37 è diventato uno spazio del tutto asimmetrico (38, 39, 40).

Dopo aver tentato di esprimere una sintesi di colori e non-colori (38), l'artista opta per un omogeneo e dunque più visibile quadrato bianco delimitato da rette nere (39). Fra bianco e nero (chiaro e scuro) sono idealmente comprese tutte le possibili variazioni tonali di colore così come la proporzione quadrata esprime un'ideale sintesi di tutte le possibili diverse relazioni fra orizzontali e verticali. Tutta l'opera successiva vedrà impegnato Mondrian ad elaborare una geometria in grado di esprimere la più ampia diversità senza trascurare sintesi ed unità.



40

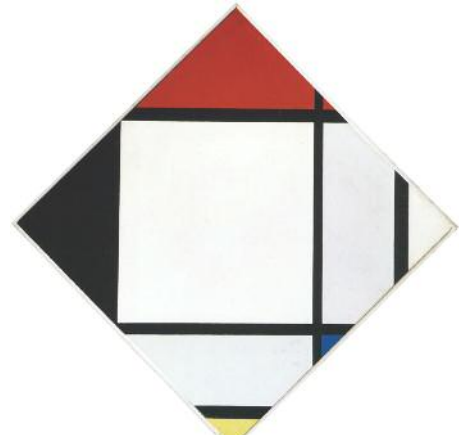
Composizione con Grande Superficie
Rossa, Giallo, Nero, Grigio e Blu
1921
Olio su Tela cm 59,5 x 59,5
Catalogo J.W. B130
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



40a

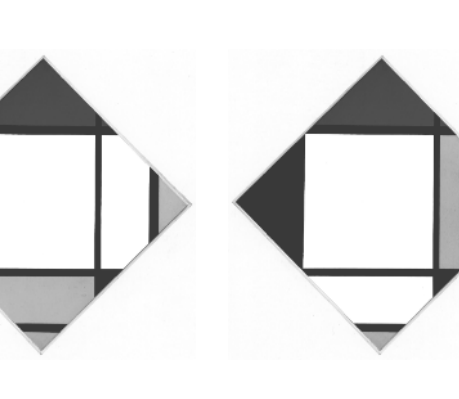
39: ora è grigio ed ora è nero, qui è giallo verticale e lì è giallo orizzontale; lo spazio cresce, si moltiplica, si divide cambiando continuamente aspetto in base a mutevoli relazioni fra orizzontali e verticali che cambiano anche colore. La varietà sembra voler proseguire oltre lo spazio misurato della tela. Nel centro contempliamo un più stabile equilibrio fra gli opposti che per un momento sfiorano l'equivalenza per poi tornare a distinguersi e prevalere l'uno sull'altro in tanti modi diversi. La coscienza si apre alla diversità del mondo (misure e colori diversi) cercando di preservare la sua integrità (quadrato). A pensarci bene, non si tratta solo di un'astratta questione estetica ma anche etica e sociale. Penso, per fare solo un esempio, all'apertura mentale necessaria oggi per affrontare i processi d'integrazione fra le diverse culture del pianeta.

Bisogna precisare che il quadrato neoplastico non va visto come una forma geometrica precostituita e chiusa in sé, bensì come quel dato momento della composizione in cui entità opposte raggiungono l'equilibrio e si esprimono all'unisono, per poi rifluire verso l'instabile avvicinarsi di situazioni in cui ogni cosa si distingue e si contrappone alle altre.



41

Composizione a Losanga con Nero, Rosso, Blu e Giallo
1925
Olio su Tela Diagonale: cm 109 Lati: cm 77 x 77
Catalogo J.W. B152
Collezione Privata



41a

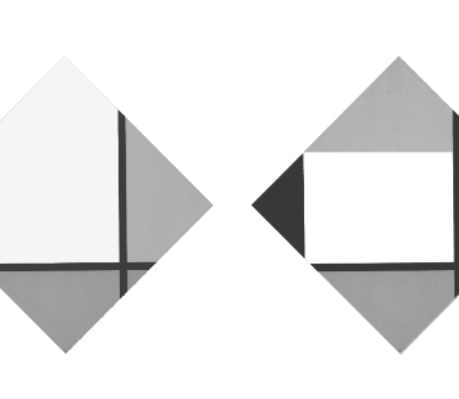
Nell'impossibilità di pensare tutta l'effettiva ricchezza del mondo, la mente umana ricorre ai due valori fra loro più diversi, vale a dire, opposti. Quando si dice che qualcuno vede la realtà in bianco e nero. Fra bianco e nero, giusto e sbagliato, bene e male esiste in verità una gamma virtualmente infinita di "sfumature intermedie" che noi trascuriamo. Se gli opposti sono un *escamotage* del pensiero per comprimerli in sintesi la reale complessità della vita, bisognerebbe poi ricordarsi di riaprire le nostre idee all'effettiva varietà del mondo. Dopo aver sintetizzato tutto in un mondo ideale, Platone raccomandava di *"salvare il fenomeno"*. Fin dal 1915 Mondrian evoca una sintesi che poi si riapre al molteplice (34). Il quadrato si apre alla varietà dei colori (35, 36, 37) fino quasi a perdersi (38); si ritrova con un più omogeneo e ben visibile campo bianco (39), ma poi torna a riaprirsi di nuovo al colore (40).

L'unità quadrata si apre al colore e si moltiplica. 40a: (1) grande quadrato rosso, (4) più piccolo quadrato nero, (2) quadrato grigio chiaro segnato da un segmento verticale, (3) quadrato grigio scuro attraversato da un segmento orizzontale. Tutto cambia mentre un mutevole parametro quadrato sugge-



42

Losanga con Tre Linee e Blu, Grigio e Giallo
1925
Olio su Tela Diagonale: cm 112 Lati: cm 80 x 80
Catalogo J.W. B165
Kunsthaus, Zürich, Svizzera



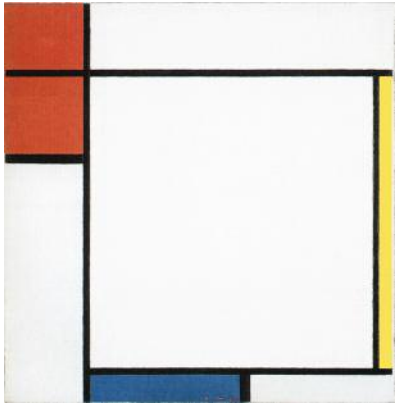
42a

risce qualche cosa di più costante. Una realtà molteplice dove tutto cambia, lascia intravedere una sintesi che cambia continuamente aspetto.

Giova ricordare che il percorso reale seguito dal pittore fra il 1915 ed il 1920 è stato ben più complesso ed articolato di quanto non appaia in questa tavola. Fra il 1915 ed il 1921 Mondrian ha lavorato a non meno di quarantacinque tele attraverso le quali egli raggiunge per gradi i risultati che vengono qui evidenziati in sintesi.

Osservando per un momento le opere della Tav VII (un riassunto del lavoro svolto dall'artista fra il 1925 ed il 1932), vediamo delle composizioni asimmetriche formate da misure, proporzioni e colori diversi evocare una, due o più proporzioni quadrate (43, 45, 46) che si contendono in modo dinamico lo spazio della tela. L'unità si apre nuovamente al colore (45, 52) come in 38, mantenendosi però visibile.

A partire dal 1925 il grande quadrato bianco si decentra (41) e si apre (42) per esprimere un'unità più dinamica.



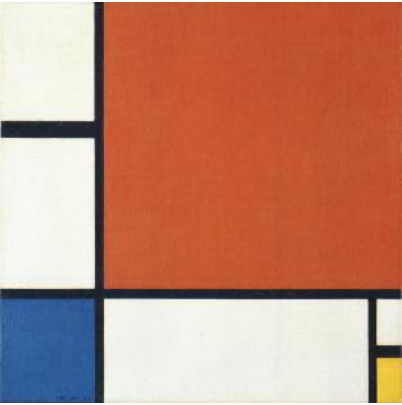
43

Composizione con Rosso, Giallo e Blu
1927
Olio su Tela cm 51,1 x 51,1
Catalogo J.W. B188
The Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA



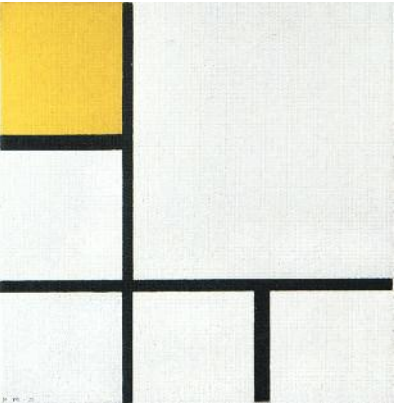
44

Grande Composizione con Rosso, Blu e Giallo
1928
Olio su Cartone Telato su Tela cm 80 x 123
Catalogo J.W. B201
Collezione Privata



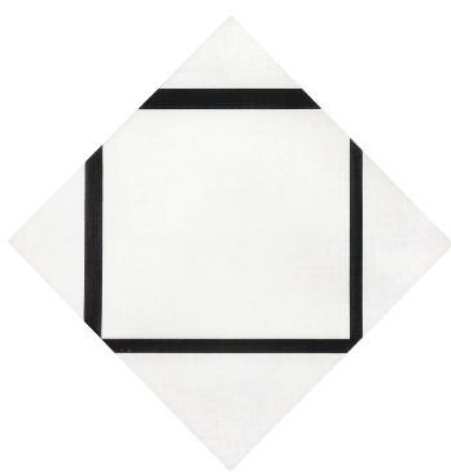
45

Composizione con Blu, Rosso e Giallo
1930
Olio su Tela cm 51 x 51
Catalogo J.W. B219
Collezione Fukuoka City Bank, Fukuoka, Giappone



46

Composizione N. 1 con Giallo e Grigio Chiaro
1930
Olio su Tela cm 50,5 x 50,5
Catalogo J.W. B220
Kunstmuseum, Winterthur, Svizzera



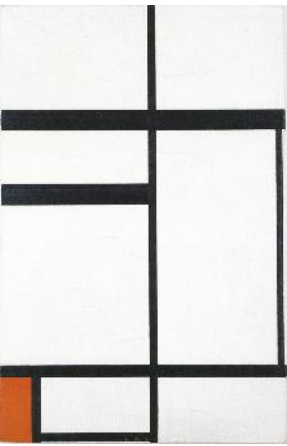
47

Losanga con Quattro Linee
1930
Olio su Tela
Diagonale: cm 107 Lati: cm 75,2 x 75,2
Catalogo J.W. B218
Guggenheim Museum, New York, USA



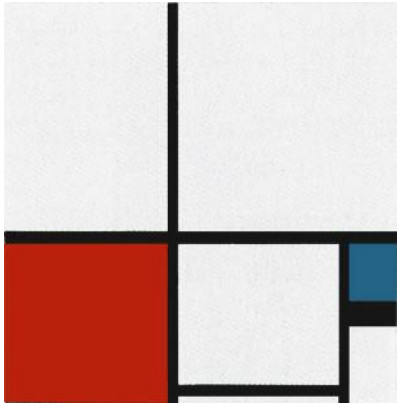
48

Composizione con Giallo
1930
Olio su Tela cm 46 x 46,5
Catalogo J.W. B221
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



49

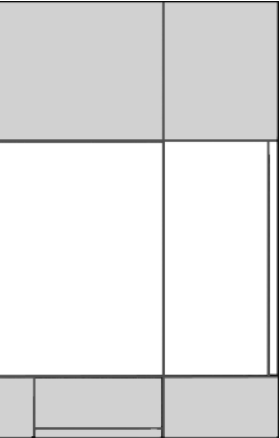
Composizione N. I con Rosso
1931
Olio su Tela cm 54,7 x 82,5
Catalogo J.W. B226
Collezione Privata



50

Composizione N. I con Rosso e Blu
1931
Olio su Tela cm 50,5 x 50,5
Catalogo J.W. B227
Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, Spagna

41: una grande proporzione tendenzialmente quadrata si genera dall'interazione fra due contrapposti rettangoli che fuoriescono parzialmente dalla tela, rispettivamente verso destra (40a) e verso il basso (40b). Contempliamo un quadrato in equilibrio dinamico fra una prevalenza orizzontale ed una verticale. Un quadrato probabile che si espande e si concentra. Le tre superfici di colore incrementano il contesto asimmetrico in cui nasce l'unità quadrata.



44a

42: due rette verticali ed una retta orizzontale attraversano la tela frazionandola. La verticale a sinistra è più spessa e sembra con ciò compensare la sua minore estensione. In uno spazio che si va sempre più sintetizzando, anche lo spessore di una linea può servire per dosare i pesi ed influire sull'economia dell'intera composizione. La proporzione tendenzialmente quadrata di 41 diventa qui un'area aperta verso l'alto che il vertice destro della losanga simultaneamente espande in senso orizzontale. Il gioco di tensioni aumenta con una superficie blu che in modo asimmetrico controbilancia un accento giallo.

Osservando la retta orizzontale in rapporto con la verticale destra, vediamo un'area rettangolare che si estende verso l'alto (42a) mentre dal rapporto della stessa orizzontale con la verticale sinistra e con la superficie blu nasce un campo orizzontale che il vertice destro della losanga chiama verso di sé contro-reagendo al peso della superficie blu (42b). La proporzione orizzontale (42b) mantiene l'occhio verso il basso mentre quella verticale (42a) lo spinge verso l'alto; il rapporto fra le due genera un virtuale campo quadrato, conteso tra verticale ed orizzontale; un quadrato che si espande e si contrae.

VII

Mentre l'unità evocata dal quadrato si apre e si compenetra con la dinamica percorrenza delle rette (41, 42), essa si mantiene integra in altre composizioni (43). Sono almeno otto le tele di questo tipo che Mondrian dipinge fra il 1926 ed il 1927.

43: la dominante verticale che si manifesta con la superficie gialla viene controbilanciata da un'area orizzontale di colore blu che raggiunge l'equivalenza delle opposte direzioni nella superficie rossa che sta al di sotto alla retta orizzontale. Equivalenza che torna a sbilanciarsi in senso verticale se consideriamo l'intero campo rosso. Una situazione di forte squilibrio (giallo) si controbilancia (blu) e raggiunge l'equilibrio (rosso) per poi tornare a squilibrarsi. Tutto ciò avviene intorno ad un grande quadrato bianco che sembra valere come una sorta di visione ideale o di equilibrio assoluto che le superfici di diverso colore realizzano in sequenza, vale a dire, in una successione temporale e quindi relativa. La visione assoluta si manifesta con il bianco, colore che Mondrian identificava con lo spirituale. La visione relativa si genera attraverso i tre colori primari, simbolo del naturale. Lo spirito suggerisce visioni assolute che la natura umana consente di realizzare in modo parziale.

A differenza di tanta "arte astratta" dove la geometria appare fine a sé stessa, le composizioni neoplastiche non sono mai solo un mero esercizio formale ma nascono dall'esigenza di rappresentare la vita nella sua essenza.

Tutte le composizioni che Mondrian realizza fra il 1927 ed il 1933 vedono l'artista impegnato ad aprire l'uno al molteplice senza, tuttavia, perderlo di vista.

Il grande quadrato bianco (43) si divide (44) compenetrandosi con i colori che prima lo sollecitavano dall'esterno. 44: tre aree di diverso colore si differenziano anche nelle proporzioni. Un rettangolo orizzontale (giallo) diventa verticale (blu) e raggiunge proporzioni più vicine all'equivalenza nel rosso. Le opposte direzioni generano situazioni diverse e complementari che si riassumono in una grande proporzione quadrata che si intravede fra le due rette orizzontali (44a). Qui orizzontali e verticali raggiungono la sintesi ma, sul piano del colore, l'unità assoluta del bianco già si "contamina" di blu. La sintesi di un grande quadrato bianco (43) non fa ora in tempo a manifestarsi che già si apre al relativo (blu). Il quadrato appare conteso fra il rettangolo blu che, dall'interno, lo sposta verso destra ed i rettangoli giallo e rosso che, dall'esterno, lo richiamano verso sinistra. Anche questo, un modo per sbilanciare il quadrato aprendo l'uno all'incerto divenire del molteplice.

45: un grande quadrato rosso ed un piccolo quadrato blu restano aperti su due lati. È in verità il perimetro della tela a definire i quadrati come tali. Seguendo le rette, rosso e blu proseguono oltre lo spazio finito del dipinto lasciando al suo interno delle aree quadrate di dimensioni incerte.

Il grande quadrato (43) si divide (44), si sdoppia (45) e si moltiplica: 46. Sei aree quadrate si distinguono le une dalle altre in virtù di sottili variazioni di misura, proporzioni e colore. Le leggere, talvolta quasi impercettibili differenze fra le parti dilatano i tempi della percezione incrementando l'impressione di una realtà mutevole che si svela in modo essenziale. L'uno (proporzione quadrata) si apre al molteplice (sei diversi quadrati) ed il molteplice rimanda all'uno. Come in 33 ed in 40.

49: una composizione analoga a 44 con la differenza che tutto si riduce ora ad una superficie bianca con un accento rosso ed a leggere variazioni di spessore delle rette. In questo momento l'artista riduce le parti lavorando spesso con bianco, nero e piccoli accenti di colore (46, 47, 48). 49: partendo dalla superficie rossa e seguendo la retta orizzontale in basso, lo spazio si apre verso destra mentre, sotto l'influsso di una retta verticale, si sviluppa anche verso l'alto. Nasce così una grande proporzione quadrata che si moltiplica al suo interno. 49a: un rettangolo verticale (2), uno orizzontale (3) ed uno in cui le opposte direzioni si avvicinano all'equivalenza (1) che si raggiunge, infine, nel grande quadrato sintesi di tre diverse situazioni (1, 2, 3).

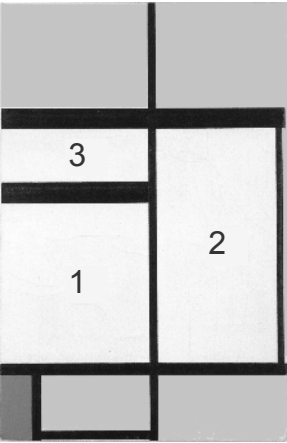
La piccola superficie rossa presenta proporzioni analoghe a quelle dell'intera tela. Osservando in sequenza, immaginiamo la superficie rossa diventare l'area (1) e, subito dopo, il grande quadrato (1, 2, 3). Quando il nostro sguardo si concentra sul rosso, la composizione richiama ad una maggiore complessità (1, 2, 3) e mentre contempliamo una varietà di situazioni diverse (1, 2, 3) la superficie rossa ci ricorda che il molteplice è uno. Sembra che sia ora il colore più della forma (proporzione quadrata) a suggerire unità della composizione.

Altre tele dello stesso periodo mostrano un diverso impianto. 48, 50, 53, 54: due rette perpendicolari attraversano il centro di queste tele generando quattro aree di proporzioni variabili ma non distanti dall'equivalenza, fra le quali tre restano aperte ed una (in basso a destra) si chiude assumendo le proporzioni di un quadrato nuovamente definito da quattro lati. Alla perentoria presenza di un grande quadrato chiuso che occupa il centro della composizione (43), subentra prima una

retta verticale (44) e poi due rette perpendicolari (48, 50). Dove prima c'era un'entità finita (il quadrato) si osserva ora uno spazio che, con le rette, non smette di continuare.

50a: dalla relazione dinamica fra opposte entità (rette) nascono delle proporzioni più stabili (quadrati) che una volta sono bianche ed appaiono in forma chiusa e precisa (1), una volta sono rosse, di proporzioni leggermente diverse (2), poi tornano bianche ma cambiano misura (3), si sbilanciano (4) e si riaprono alla dinamica ed infinita percorrenza delle rette. La composizione non va vista come un insieme di aree diverse fra loro giustapposte, bensì come lo sviluppo dinamico di una proporzione quadrata che cambia continuamente aspetto. Lo stesso accade in 53 dove vediamo tre quadrati bianchi di cui uno è chiuso e due restano aperti in modo complementare. Mentre osserviamo la sintesi di un quadrato, le rette proseguono oltre invitandoci a contemplare anche tutte le situazioni che precedono e seguono il momento dell'equivalenza. Queste opere sembrano volerci dire che non v'è nulla di più diverso di entità che appaiono quasi eguali.

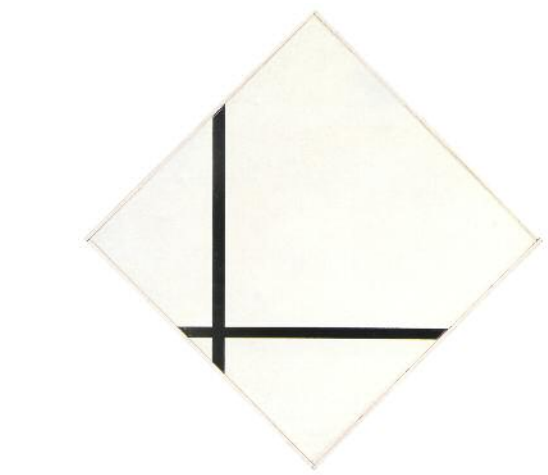
I piccoli accenti di colore che si materializzano sulla destra di 47, 49, 52, 53 distolgono dal centro generando un dinamico ed asimmetrico bilanciamento delle parti. Il gioco d'equilibrio non è solo della forma ma anche della materia cromatica la quale cambia attraverso leggere variazioni tonali che sono spesso la risultante di un laborioso processo di affinamento in corso d'opera. Nulla è deciso preventivamente. Le superfici sembrano dipinte al momento seguendo l'emozione più che una fredda e distaccata elaborazione. Preziose sono le campiture di rosso e di bianco che non è mai piatto come appare nelle riproduzioni.



49a

Il desiderio di esprimere un'equivalenza degli opposti in forma dinamica si manifesta fin dal 1915 (34) e, a partire dal 1925, prende corpo soprattutto nelle losanghe dove le rette aprono ed espandono la proporzione quadrata (41, 42). Mondrian continua ad usare tale formato e, dopo 42 dove il grande quadrato bianco si apre, una nuova losanga presenta un quadrato nuovamente definito da quattro lati (47). Giova ricordare che quando dico quadrato io uso un'approssimazione. I quadrati neoplastici non sono mai veramente tali poiché è l'occhio (non le regole geometriche) a decidere delle loro proporzioni. Ogni tela presenta una proporzione quadrata diversa che soddisfa l'esigenza di equilibrio in quella particolare composizione e non in altre. Nello spazio neoplastico nulla vale in sé e per sé; ogni parte si definisce ed acquista significato in relazione alle altre parti.

47: tre delle quattro rette che generano il quadrato s'incontrano sul bordo della tela mentre la quarta, in alto, incontra le altre rette in punti immaginari che stanno oltre il dipinto. Partendo dalla verticale destra e procedendo in senso orario, vediamo crescere lo spessore delle rette. Mentre contempliamo il quadrato, esso cambia di lato in lato, uscendo dal nostro campo visivo. In tutte le altre composizioni le rette si attraversano manifestando una netta reciproca opposizione; qui gli opposti sembrano, invece, conciliarsi ed unirsi nella sintesi di un quadrato che, a sua volta, si apre ad una relativa pluralità (gli spessori diversi delle rette). Spazio finito (unità quadrata) e spazio infinito (rette molteplici) tendono qui a coincidere. L'esempio forse più eloquente di tutto ciò lo vediamo in 51.

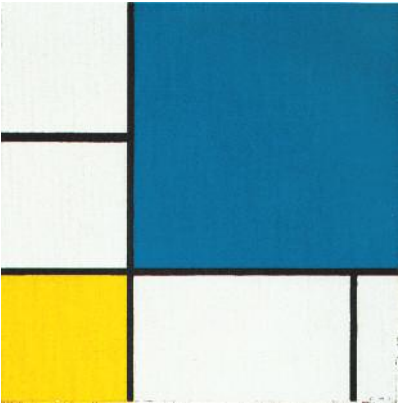


51

Losanga con Due Linee
1931
Olio su Tela Diagonale: cm 112 Lati: cm 80 x 80
Catalogo J.W. B229
Stedelijk Museum, Amsterdam, Paesi Bassi

Se incontrassimo questa tela senza tener conto del processo di evoluzione fin qui osservato, troveremmo in essa “solo” due rette nere contrapposte. L'opera acquista un diverso significato se vediamo le due rette alludere ad un campo quadrato che non fa in tempo a generarsi che già diventa uno spazio infinito. Questo è il momento di massima sintesi dello spazio neoplastico. Anche qui, come in 42, i vertici alto e destro della losanga accentuano l'espansione dinamica del “campo quadrato”. L'unità coincide idealmente con la molteplicità, tutta virtuale, a cui allude la continuità infinita delle rette. L'uno è molteplice; il finito è infinito.

Tutto ciò si conferma in modo splendido con 55 dove quattro rette gialle evocano una proporzione quadrata che presenta le stesse dimensioni della tela. Anche qui, come in 49, leggiamo le quattro rette in senso orario e partendo da quella verticale sulla destra, vediamo i rispettivi spessori crescere in progressione. La crescita di spessore delle rette può essere vista come una verticale che accoglie al suo interno una leggera espansione orizzontale o, viceversa, un'orizzontale che aumenta di spessore per effetto di una lieve pulsione verticale. Per una frazione di secondo ogni retta è ora simultaneamente *verticalorizzontale*, vale a dire, sintesi delle opposte direzioni. Ovviamente, la novità più eclatante è il fatto che, per la prima volta, le rette non sono più nere ma gialle. Il giallo è un valore intermedio fra bianco e nero; sufficientemente scuro per distinguersi dal bianco ma non radicalmente opposto al bianco come il nero. La sagoma gialla del quadrato sembra generarsi dal bianco stesso piuttosto che opporvisi come fa il nero.

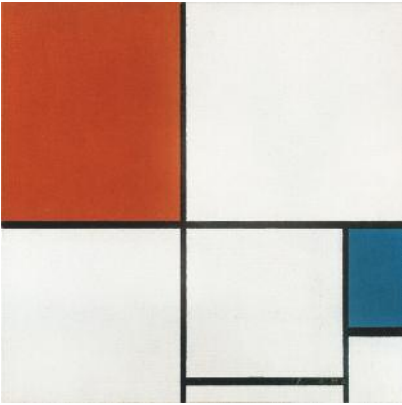


52

Composizione con Blu e Giallo
1932
Olio su Tela cm 45,4 X 45,4
Catalogo J.W. B235
Denver Art Museum, Denver, USA

Sia sul piano della forma e sia su quello del colore, gli opposti comunicano esprimendosi unitariamente: orizzontale e verticale compresenti in ogni retta; bianco e nero espressi in sintesi da un valore intermedio come il giallo. Contemplando 55, noi ci confrontiamo con una sintesi composta (i lati diversi), asimmetrica, aperta e tutta colorata. Un'unità dinamica e relativamente molteplice. Noi diciamo quadrato ma, in verità, ciò che ci è dato realmente di vedere sono quattro distinte rette, ognuna delle quali potrebbe continuare indipendentemente dalle altre. Noi vediamo un quadrato solo se immaginiamo che le quattro rette s'incontrino e ciò accade in un luogo che sta oltre il dato visibile. Il dipinto evoca un'unità ideale che noi intuiamo ma non vediamo nella sua totalità. Un'unità che noi sperimentiamo individualmente attraverso ogni singola retta che si oppone ad altre singole entità (la retta opposta); conflitto fra entità separate e distinte che, in una visione più ampia, svelano una stessa finalità, vale a dire, la dinamica unità quadrata. Lo spirito umano evoca un'unità, non visibile nella sua totalità (si tratti della natura o dell'idea di un Dio), di cui ognuno di noi è solo una parte che spesso contrasta con le altre parti.

Nelle tele di formato rettangolare che Mondrian realizza fra il 1920 ed il 1932, l'unità evocata con la proporzione quadrata (39, 43) si compenetra con la percorrenza delle rette (41, 42), si apre al colore (40, 44, 45) e si moltiplica (45, 46); il quadrato si decentra, diminuisce di misura e resta in equilibrio instabile fra misure e proporzioni variabili (48, 50, 53). In tutte queste opere l'uno si apre al molteplice. Nelle losanghe Mondrian si concentra, invece, solo sul quadrato che, fra il 1921 ed il 1933 assorbe in sé il molteplice mantenendosi sostanzialmente uno (41, 42, 47, 51, 55).

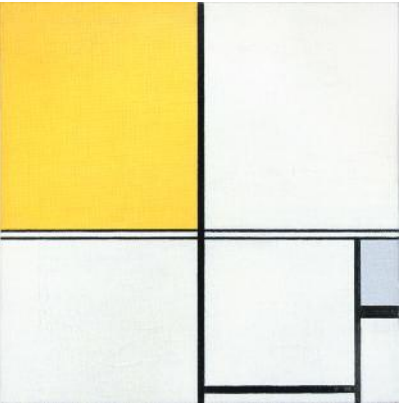


53

Composizione A con Rosso e Blu
1932
Olio su Tela cm 55 x 55
Catalogo J.W. B230
Kunstmuseum Winterthur, Svizzera

55 risolve in modo sublime la questione di fondo che ha guidato l'artista olandese fin dagli inizi della sua attività: evocare il molteplice in forma unitaria; aprire l'uno, vale a dire, il postulato della coscienza, all'aspetto mutevole della natura e dell'esistenza nel tempo senza tuttavia perderlo di vista. Esprimere il divenire della vita in modo più stabile e costante senza atrofizzarlo in rigide forme geometriche. Contemplando 55, Mondrian si compiace poiché vede manifestarsi un equilibrio dinamico fra infinito e finito, molteplice ed uno, mutevole e più costante, naturale e spirituale. Mondrian si compiace ma vede anche che nelle sue tele manca ora tutta la complessità che l'occhio quotidianamente percepisce intorno a sé; quell'aspetto multiforme e ricco di colore a suo tempo evocato con le dune e con gli alberi, con il molo ed oceano e con le scacchiere; varietà alla quale l'artista è sempre stato molto sensibile e dalla quale, in verità, era partita la sua ricerca plastica. Nel 1933 il “naturale” si è notevolmente interiorizzato nelle sintetiche forme dello spirito; lo spazio fisico del mondo sembra esprimersi in modo eccessivamente mentale. 55 può essere considerata come un punto d'arrivo ma, allo stesso tempo, come in altri momenti del percorso artistico dell'olandese, quest'opera rappresenta un nuovo inizio.

Osservando in sequenza 54, 56, 57, 58 vediamo le composizioni arricchirsi progressivamente di rette che frazionano la superficie della tela in una crescente quantità di parti. La tendenza osservata lungo tutto il corso degli anni ventisette verso uno spazio sempre più rarefatto (da 38 a 55), lascia gradualmente il posto ad una tendenza contraria che, fra il 1932 ed il 1942, reintroduce nelle tele un crescente livello di complessità (da 56 a 62).



54

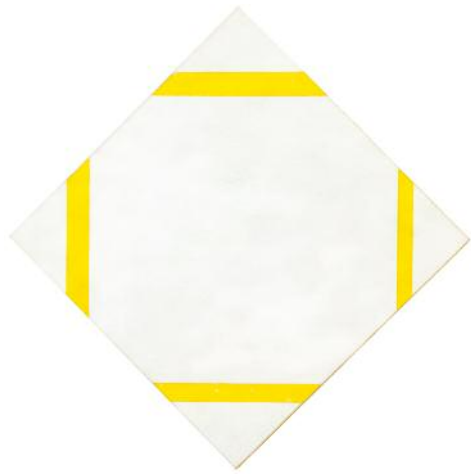
Composizione B con Doppia Linea, Giallo e Grigio
1932
Olio su Tela cm 50 x 50
Catalogo J.W. B231
Collezione Privata

Va precisato che il processo di moltiplicazione dello spazio non si è compiuto in modo così rapido ma ha richiesto sette anni di paziente lavoro durante i quali Mondrian ha elaborato non meno di 70 diverse composizioni.

54: la retta orizzontale che passa nel centro di questo genere di composizioni (48, 50, 53) si sdoppia ora in due rette nere più sottili fra le quali emerge una retta bianca. Una retta bianca, vale a dire, opposta a quella nera ma non più solo sul piano della forma (orizzontale-verticale) bensì anche dal punto di vista del colore (bianco-nero). Per la prima volta nel 1932 il nero si apre al bianco. Un anno dopo le rette si tingono di giallo che appare come un valore intermedio fra bianco e nero (55).

La doppia linea di 54 si moltiplica ed in 56 le rette orizzontali diventano quattro. Diversamente da 48, 50, 53, 54 qui il campo interno del quadrato non è più bianco ma giallo. Il quadrato è, inoltre, attraversato da un segmento verticale a cui fa eco, più in basso, un segmento orizzontale esterno. Il quadrato appare conteso fra una verticale che si concentra all'interno ed un'orizzontale che richiama dall'esterno. Nel linguaggio neoplastico la verticale è simbolo dello spirituale mentre con l'orizzontale si esprime il naturale.

Anche la retta verticale si sdoppia ora generando un “corridoio” centrale che, in un'opera successiva, assorbe in sé la proporzione quadrata (56a, 57a). Il quadrato si unisce alla dinamica percorrenza delle rette assumendo proporzioni che cambiano continuamente aspetto (57b). Sei aree sommate insieme formano una grande proporzione quadrata (57b - 2).

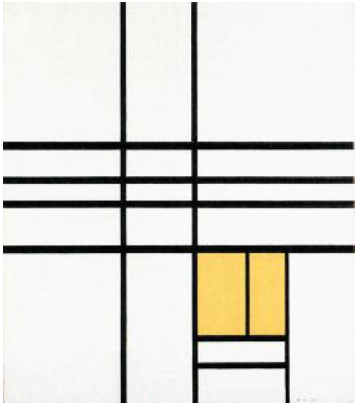


55

Composizione a Losanga con Quattro Linee Gialle
1933
Olio su Tela Diagonali: cm 112,9 Lati: cm 79,9 x 80,2
Catalogo J.W. B241
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi

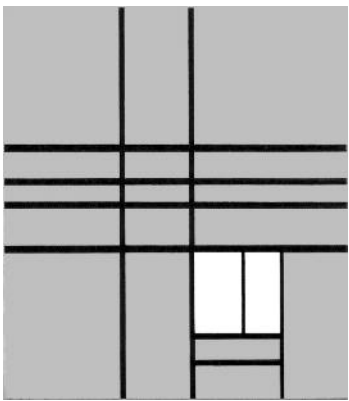
Una relazione nasce fra il sintetico quadrato in basso (57b - 1) e quello più grande ed articolato in alto (57b - 2). Relazione fra un quadrato di misura certa e ben definita (1) ed uno che, frazionandosi, appare instabile (2); come se il piccolo quadrato diventasse quello grande un attimo dopo il passaggio delle rette. La dinamica percorrenza delle rette sconvolge l'equilibrio certo del piccolo quadrato (57a) che si espande e rimane in equilibrio instabile fra prevalenze orizzontali e prevalenze verticali (57b). L'uno (57b - 1) si moltiplica (57b - 2) ed il molteplice (57b - 2) si riassume nell'uno (57b - 1). Vedere i due quadrati come momenti successivi di un'unica entità che si trasforma significa vedere nel movimento un fattore unificante ed è proprio questa una delle qualità fondamentali della geometria neoplastica. Il Neoplasticismo ci esorta a contemplare ogni cosa ed ogni situazione nel suo divenire. Solo adottando una visione dinamica del reale noi riusciamo a vedere le asimmetrie e gli squilibri della vita quotidiana come dei tasselli necessari di un “disegno” più ampio che, andando oltre il nostro quotidiano, limitante metro di giudizio, svela una realtà universale dove ogni cosa trova la sua ragion d'essere. Adottando una visione dinamica, ciò che nel momento si oppone, può risolversi unitariamente nel tempo. Ciò che appare come un ostacolo oggi, può diventare fonte di progresso domani. La geometria neoplastica ci dice che quando noi riusciamo ad andare oltre la nostra ristretta individualità, la vita svela tutto il suo equilibrio e la sua saggezza.

58: la moltiplicazione dello spazio prosegue e sono ora ben tredici le rette nere che attraversano la superficie bianca della

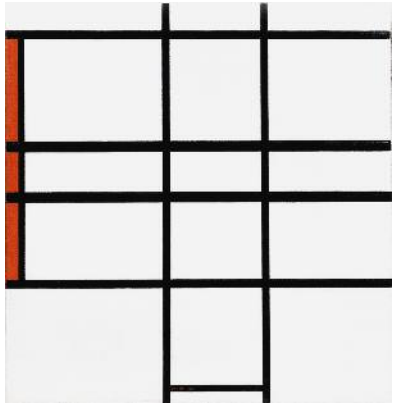


56

Composizione con Giallo
1936
Olio su Tela cm 66 x 74
Catalogo J.W. B264
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA

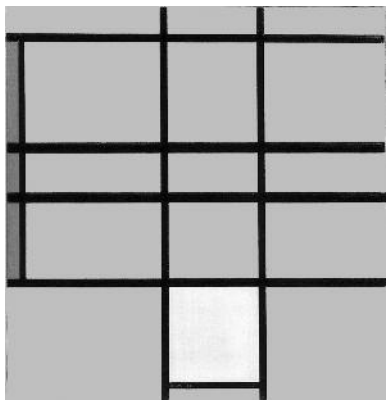


56a

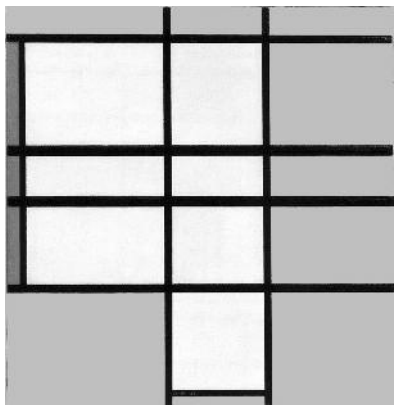


57

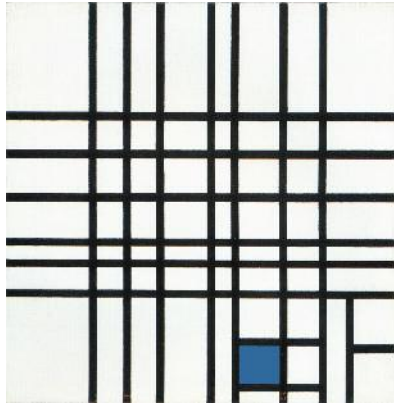
Composizione Bianco e Rosso B
1936
Olio su Tela cm 50,5 x 51,5
Catalogo J.W. B266
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA



57a

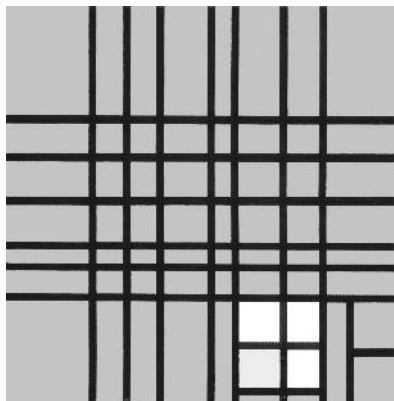


57b

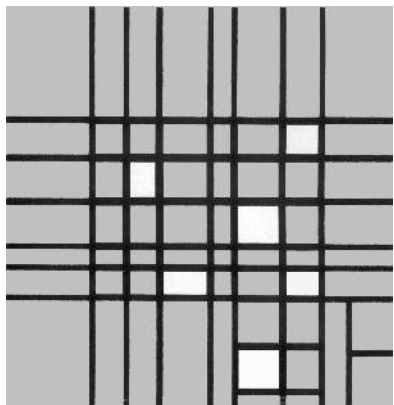


58

Composizione N. 12
1937-42
Olio su Tela cm 60,5 x 62
Catalogo J.W. B280
National Gallery of Canada, Ottawa



58a



58b

Dal campo centrale, dove le rette opposte generano la più ampia varietà di situazioni, passiamo ad un brano di spazio più costante dove, per un momento, il colore ci dice che gli opposti si equivalgono, la dualità si annulla e l'unità prevale. Il quadrato blu appare come un modello ideale di cui le superfici della zona centrale sono una variazione continua (58b).

Anche qui, come in 57, vediamo il piccolo quadrato blu aprirsi e diventare un quadrato più grande (58a) che poi si perde in un mare di entità che cambiano continuamente aspetto (58b). Mentre la forma genera complessità, il colore ci ricorda che tutto è uno. Come in 49. Nei primi anni venti accadeva il contrario. Allora era la forma (quadrato dal campo interno bianco) a mantenere coeso uno spazio che con i colori si moltiplicava.

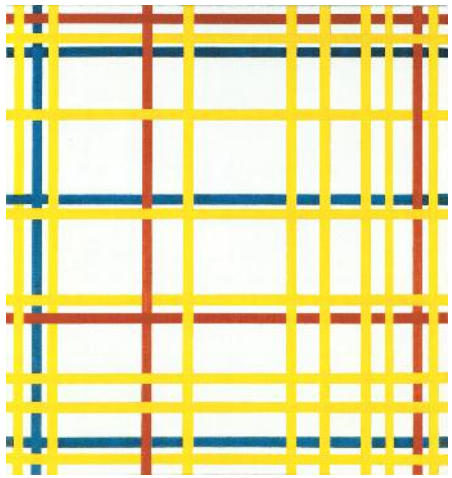
Ripercorrendo rapidamente in sintesi, vediamo un quadrato certo (54) diventare un quadrato probabile (58a) che si esprime come continua variazione di sé stesso (58b). Fra il 1920 ed il 1937 la sintesi unitaria invocata dallo spirito (39, 43) si apre alla varietà della natura ed al divenire dell'esistenza nel tempo (57, 58). Come si diceva, il passaggio è stato molto più laborioso di quanto non appaia in questa sintetica analisi.

* * *

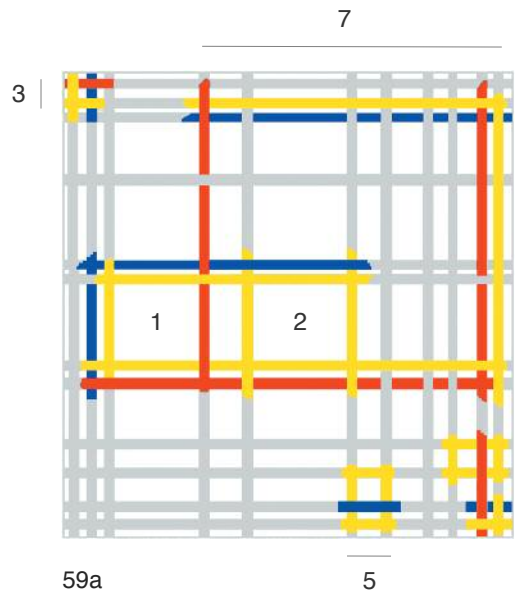
L'incombente seconda guerra mondiale spinge Mondrian a trasferirsi da Parigi a Londra e poi a lasciare il vecchio continente. Stabilitosi negli Stati Uniti verso la fine del 1940, l'artista riceve le opere che si è fatto spedire dall'Europa ed inizia la stesura di nuove composizioni dove prosegue il processo di moltiplicazione dello spazio. Ad un certo punto, il pittore cambia il colore delle rette coprendone di rosso alcune precedentemente dipinte in nero. Le uniformi rette nere diventano così rette di diversi colori. Ad una complessità che si esprimeva solo per mezzo della forma (58) si aggiunge ora anche la variabile del colore (59). La fioritura di rette colorate costituisce un ulteriore sviluppo in quel processo di riapertura dell'uno al molteplice iniziato nel 1932 (54) proprio quando un segnale in quella direzione stava prendendo corpo con le rette gialle di 55. Con la doppia linea del 1932 (54) il nero si apre al bianco e, l'anno dopo, dalla tela bianca sbocciano per la prima volta delle rette gialle (55). Tutto ciò prelude al momento in cui le rette nere diventeranno rette gialle, rosse e blu (59). Come si è visto, dalla doppia linea di 54 si sviluppa una moltitudine di rette (58, 59). In altre parole, dalla retta bianca (54) nascono le rette colorate (59). Dal bianco sboccia il colore. Ciò conferma il significato che fin dal 1917 Mondrian attribuiva al bianco quale sintesi ideale dei colori (36, 37, 39).

59: dall'intersezione fra ventitré rette opposte nasce una moltitudine di rettangoli e quadrati che cambiano misure, proporzioni e colori.

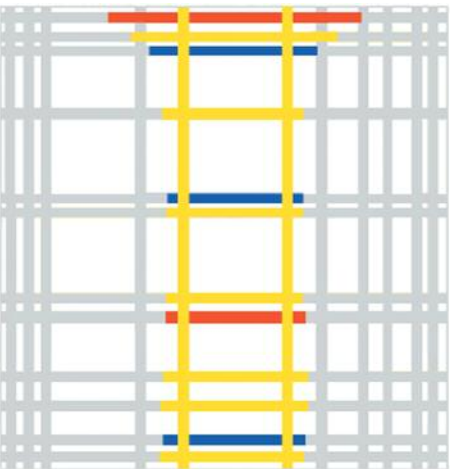
Si realizza così la progressiva compenetrazione che abbiamo osservato lungo il corso degli anni venti e trenta fra il campo bianco del quadrato e le superfici di colore.



59
New York City
1942
Olio su Tela cm 114,2 x 119,3
Catalogo J.W. B301
Musee National d'Art Moderne, Paris, Francia



59a



59b

59a: la proporzione quadrata 1 appare formata da sette rette: tre gialle, due rosse e due blu. Se prima i quadrati si definivano in modo netto con quattro sole rette nere, ora uno stesso lato presenta simultaneamente rette di diverso colore. Ogni lato cambia colore e con esso cambia anche il suo peso visivo. Il colore influisce ora direttamente sulla forma e ciò incrementa la natura composita dell'uno.

Sollecitato dalle rette che non smettono di continuare, il quadrato 1 sembra espandersi verso destra.

La proporzione quadrata (2) ha proporzioni simili al quadrato (1) ma cambia il colore dei suoi lati. Questo nuovo quadrato appare conteso fra una lieve prevalenza orizzontale (se consideriamo solo le quattro rette gialle) ed una leggera prevalenza verticale se consideriamo anche la retta blu in alto e quella rossa in basso. Un "quasi quadrato" orizzontale giallo diventa un "quasi quadrato" verticale rosso, giallo e blu. Fra le due opposte prevalenze s'intuisce un'equivalenza.

In tutte le opere neoplastiche precedenti bianco e nero costituivano i valori opposti sul piano del colore. Ora fra il valore più chiaro (bianco) e quello più scuro (nero) si dispiega una scala di valori intermedi (giallo, rosso e blu). Nel *New York City* il valore più scuro (nero) viene sostituito dal blu. Nel quadrato (2) contempliamo dunque un equilibrio instabile fra orizzontale, verticale, bianco, giallo, rosso e blu, vale a dire, un'equivalenza dinamica degli opposti sia della forma e sia dei colori.

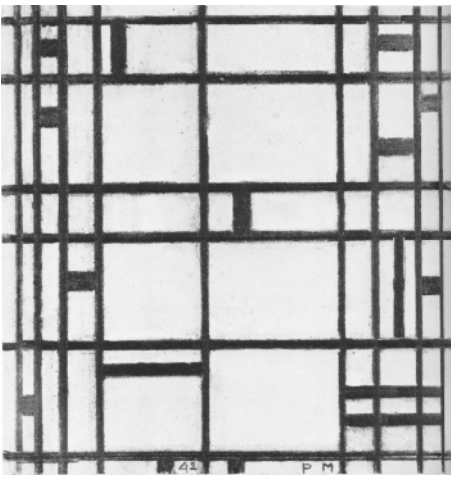
Come si diceva, il colore influisce ora direttamente sulla forma e, a questo punto, possiamo definire la forma come l'estensione stessa dei colori.

59a: ai punti 3 e 4 troviamo due piccoli quadrati di misura simile (3, 4) che cambiano aspetto in virtù di un diverso colore dei rispettivi lati.

7 mostra una grande area quadrata che non appare con l'evidenza di 1 o 2. Possiamo vedere 7 come uno stadio successivo di 1 che, sollecitato verso destra dalla percorrenza delle rette, si apre e si dissolve in una molteplicità di relazioni tutte diverse. Qui contempliamo simultaneamente l'uno ed il molteplice. Come in 57b - 2 oppure in 58b.

59a: 5 e 6 evidenziano due rettangoli formati da sole rette gialle; 5 è un rettangolo verticale mentre 6 è orizzontale. I due rettangoli diventano quadrati con l'ausilio di rette di colore diverso: per 5 è una retta orizzontale blu mentre per 6 si tratta di una retta verticale rossa. La sintesi della forma si raggiunge mediante i colori. Per realizzarsi l'unità ha bisogno della varietà. Penso ai significati sociali di una simile visione.

Vi sono altre relazioni su cui non mi dilungo in questa sede. Vale invece la pena di soffermarsi ancora sull'equivalenza 2 del diagramma 59a che, in un nuovo diagramma (59b), appare inserita in una dinamica sequenza verticale.



60
Studio II per Broadway Boogie Woogie
1942
Carboncino su Carta cm 22,9 x 23,2
Catalogo J.W. B367
Museum of Modern Art, New York City, USA

Il maggior peso visivo delle rette rosse e blu rispetto a quelle gialle evidenzia in basso una proporzione verticale (8) che, salendo, raggiunge l'equivalenza (9) per poi sbilanciarsi in senso contrario (10) ed aprirsi del tutto all'estensione infinita di rette orizzontali (11, 12).

Anche qui io vedo parti diverse della composizione (8, 9, 10, 11) diventare un'unica entità rappresentata nel suo divenire.

Interpretando tutto ciò in termini esistenziali, potremmo dire che una prevalenza verticale (8) (lo spirituale) raggiunge una dinamica equivalenza con l'orizzontale (9) (il naturale) che poi prende il sopravvento (10, 11, 12). Una cosa diventa il suo opposto.

Le geometrie bidimensionali sono per l'artista olandese un concentrato delle ben più complesse ed inafferrabili "geometrie" dell'esistenza e Mondrian sa quanto improbabili ed instabili siano gli equilibri della vita reale. Perciò l'olandese ha sempre avuto in animo di esprimere un'equivalenza degli opposti (la proporzione quadrata) che fosse dinamica.

Mutatis mutandis, vediamo nel 1942 qualche cosa di analogo a quanto abbiamo osservato in 34 del 1915 (Tav. V). Anche allora una verticale (il molo) partiva dal basso e, interagendo con l'orizzontale, raggiungeva la sintesi in un quadrato che, più in alto, si apriva poi all'orizzontale. Lo stesso vediamo in 59 ma in forma più chiara e concreta. Un filo lega il disegno del 1915 (34) al dipinto del 1942 (59) e lo vediamo chiaramente se consideriamo in un'unica sequenza tutte le opere delle Tav. VI, VII, VIII. Fra il 1915 ed il 1942 un quadrato disegnato (34) si imbeve progressivamente di colore (36, 38, 40, 44, 45, 52, 55), moltiplicandosi 58, 59).

Quando le rette s'illuminano di giallo, rosso e blu, il colore prima confinato in superfici delimitate da rette nere entra nelle rette stesse. Le aree di colore diventano rette e Mondrian si trova alle prese con una geometria che sembra non fermarsi mai (59). Certamente le proporzioni quadrate evidenziate in 59a e 59b suggeriscono momenti di equilibrio, ma non si fa in tempo a cogliere un più stabile rapporto fra gli opposti che già ci si trova nuovamente immersi nel dinamico flusso delle rette. Nel *New York City* lo spazio infinito sembra prevalere su quello finito; il molteplice s'impone sull'uno. Manca in questa tela una componente finita che controbilanci la dinamica continuità delle rette ed evochi con ciò un certo grado di permanenza dello spazio. Se a partire dal 1933 fu necessario riaprire l'uno (55) al molteplice (56, 57, 58), ora (1942) si rende necessario ristabilire un maggior grado di sintesi ed unità di uno spazio che, nel frattempo, si è notevolmente moltiplicato.

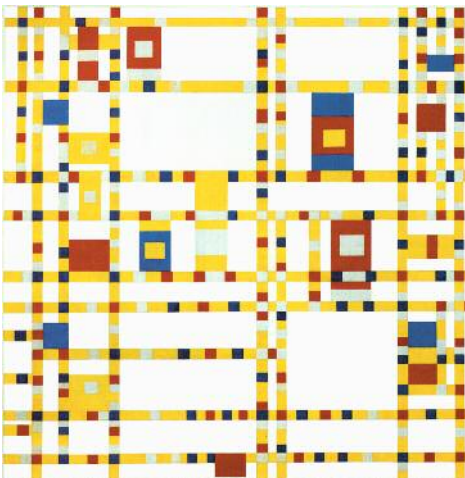
Mentre il pittore si dedica ad altre composizioni (opere che rimarranno incompiute), egli esegue degli schizzi per una nuova tela.

In *Studio II per Broadway Boogie Woogie* (60) Mondrian traccia un insieme di rette perpendicolari che, come in 59, non smettono di continuare. Diversamente da 59, in 60 il pittore inserisce fra le rette dei segmenti lineari.

Le composizioni realizzate in Europa sono formate da rette che attraversano l'intera tela senza mai fermarsi, da linee che entrano fermandosi poi all'interno della composizione e da segmenti lineari che nascono a muoiono interamente dentro la tela (43, 44, 46, 48). Tali segmenti sono un tramite fra la misura virtualmente infinita delle rette e la dimensione finita dei rettangoli, dei "quasi quadrati" e dei quadrati. Nello studio per il *Broadway Boogie Woogie* Mondrian mette a fuoco proprio questo passaggio da uno spazio infinito (rette) verso uno spazio finito (segmenti). Segmenti che nel 1942 non sono più linee nere che delimitano aree di colore, come nelle tele europee, bensì linee colorate che, se crescono di spessore, diventano piccole superfici. A tale riguardo ricordo la crescita di spessore delle rette in alcune opere del 1930 e soprattutto nelle losanghe (47, 55).

Nei segmenti che provengono dalle rette e confluiscono in piccole superfici, Mondrian trova il modo di esprimere una dimensione finita e più costante all'interno di uno spazio che vive di sole rette (59) e ciò sarà il punto di passaggio dal *New York City* (59) al *Broadway Boogie Woogie* (61). In quest'ultima tela vediamo, infatti, delle aree di colore che controbilanciano la dinamica percorrenza delle rette.

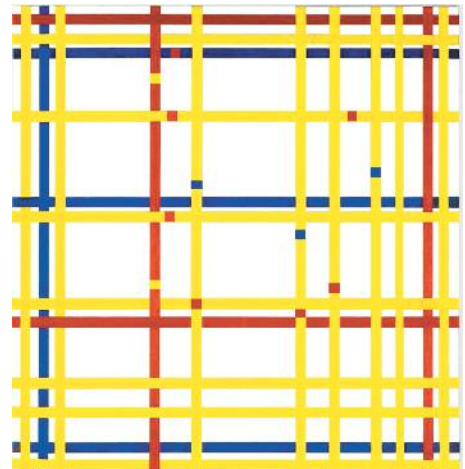
61: alcune superfici si sviluppano in senso verticale ed altre in senso orizzontale; alcune sono di un colore ed altre sono formate da due colori. Un'unica superficie, la più grande, (in alto, sulla destra) concentra in sé i tre colori primari. Vedi questa superficie anche nel diagramma 61e (Tav. X). Questa è l'unità che mancava in 59.



61
Broadway Boogie Woogie
1942-43
Olio su Tela cm 127 x 127
Catalogo J.W. B323
Museum of Modern Art, New York City, USA

Confrontando le due tele, vediamo uno spazio giallo, rosso e blu che si estende virtualmente all'infinito (59), trasformarsi in una dimensione finita di quei tre colori (61).

Oltre alla mancanza di unità, 59 presenta un altro aspetto che deve essere apparso insoddisfacente agli occhi del pittore. Ai punti d'incontro fra rette di diverso colore non vi è più un unico piano omogeneo come avveniva con le rette nere ma, prevalenza di un colore sull'altro. In 59 i colori sembrano stare su tre piani diversi: giallo, rosso e blu appaiono rispettivamente su primo, secondo e terzo piano. La sovrapposizione crea un improvviso quanto indesiderato effetto tridimensionale di cui Mondrian non poteva essere soddisfatto. Uno degli intenti del pittore olandese era stato, infatti, proprio quello di eliminare ogni illusione prospettica di presunte quanto inesistenti terze dimensioni, per esprimere la realtà del mondo nelle due uniche reali dimensioni della pittura: orizzontale e verticale.



59c

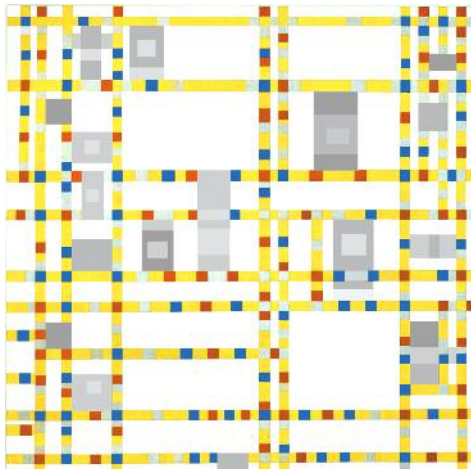
Il problema che da questo momento si presenta è quello di riportare i tre piani diversi del giallo, del rosso e del blu su di un unico piano. 59c: la prevaricazione del giallo sopra il rosso o del rosso sopra il blu viene compensata dal fatto che ogni retta restituisca un poco più in là il frammento di perpendicolare precedentemente coperto. Ristabilire un unico piano unendo i tre colori ma conservandone le specifiche qualità: porzioni di giallo, rosso e blu iniziano a compenetrarsi all'interno di ogni retta in forma di quadratini (59c, 61a). Nasce il *Broadway Boogie Woogie* che d'ora in avanti indicherò con la sigla *BBW*.

Quest'opera presenta il maggior livello di articolazione mai raggiunto fino a quel momento in un dipinto neoplastico e, in forma nuova, rievoca la complessità di 34 (1915) e 37 (1919).

La compenetrazione fra rette colorate genera una moltitudine di quadratini grigi, gialli, rossi e blu (61a). In verità, quadratini gialli ve ne sono pochi. Più spesso il giallo si manifesta come trattino o segmento lineare. Perciò le rette del *BBW* appaiono prevalentemente gialle.

Ogni quadratino esprime la simultanea compresenza di un'anima orizzontale e di un'anima verticale. Ogni quadratino contrasta quindi inevitabilmente con la retta che lo esprime. Se in alcune composizioni precedenti, crescendo di spessore, le rette evocavano un'impercettibile pulsione contraria (47, 49, 55), ora ogni retta esprime al suo interno una ben visibile molteplicità di pulsioni opposte.

Osservando il flusso casuale dei quadratini, notiamo qui e là dei ritmi che assumono un andamento più regolare. 61b: al punto 1 notiamo, ad esempio, un quadratino blu e due rossi disposti in modo simmetrico intorno al blu. Al punto 2 vediamo due sequenze orizzontali formate da un centro rosso e due blu laterali. Altrove vediamo alternarsi due rossi a due blu a due rossi. Le sequenze simmetriche evidenziate in 61b evocano un moto di concentrazione dello spazio esteso delle rette che si contrae per un momento in un brano di spazio misurato, quindi di finito, per poi espandersi nuovamente all'infinito.



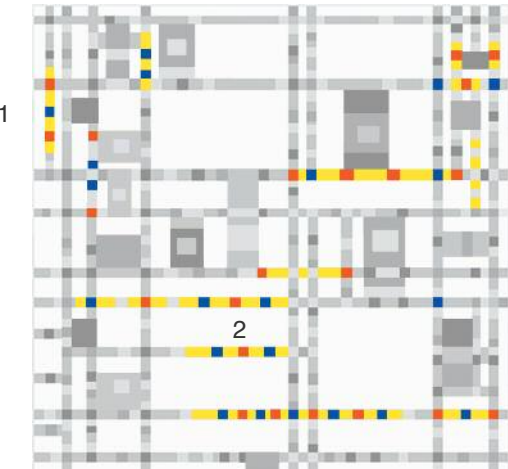
61a

L'estensione incommensurabile di una retta si concentra per un momento in un segmento lineare finito. Ciò fa pensare a 7 (Tav. II) dove l'espansione virtualmente infinita di un fiume si concentrava nella dimensione finita del tetto di una fattoria. Oppure 8 dove la continuità illimitata del cielo (natura) si contraeva nella dimensione finita di un manufatto umano (le due pale orizzontali del mulino). Penso anche a 10 con un accento giallo che nel centro si stacca dall'estensione ininterrotta di un mare. Ovviamente, ricordo 29 e tutto ciò che verrà dopo con la dialettica fra espansione verso il molteplice e simultanea concentrazione in sintesi.

Osservando le sequenze simmetriche del *BBW* notiamo che non si tratta di strutture geometriche precise; simmetrica è l'alternanza dei colori, ma sia la misura di ogni quadratino e sia lo spazio fra i quadratini stessi cambiano. Si tratta, quindi, di simmetrie flessibili, continuamente sollecitate dal dinamismo delle rette. Bisogna vedere per un verso le rette che si espandono all'infinito e, per il verso opposto, le simmetrie che tendono a concentrare verso una dimensione finita. Fin dal 1909 Mondrian contempla lo spazio infinito della natura (le dune) e la condizione finita dell'uomo (gli edifici).

61b - 2: due simmetrie orizzontali corrono vicine fra loro. 61b - 3: qui vediamo una situazione analoga fra due simmetrie verticali che stabiliscono una simultanea simmetria orizzontale. Contemplando una corrispondenza orizzontale fra due simmetrie verticali, noi di fatto generiamo un embrione di superficie. Proprio in quel punto, vediamo la genesi di una piccola superficie blu (61c - 4) che dà il via alla nascita di altre superfici di colore (5, 6, 7, 8, 9, 10).

Le superfici nascono quindi dalla relazione fra sequenze simmetriche e queste sono opera dei quadratini i quali si sono generati dalle rette. Senza soluzione di continuità, nel *BBW* le rette (spazio infinito) diventano superfici (spazio finito). Lo spazio misurato del pensiero, di cui le simmetrie e le superfici sono un simbolo plastico, nasce da quello infinito della natura che viene evocato con le rette che non smettono di continuare. Lo spirituale nasce dal naturale.



61b

61c: nella progressione numerica indicata, le superfici di colore crescono di misura.

Le superfici evocano configurazioni visivamente più solide rispetto ai quadratini, ma pur sempre in equilibrio instabile fra prevalenze dell'una o dell'altra direzione.

La superficie 10 (61c) incontra un segmento orizzontale grigio che, traslato in verticale, diventa un'area rettangolare interna ad una superficie gialla 11 (61d).

Osservando il dipinto in modo statico, 10 e 11 appaiono come una lunga fascia verticale. Adottando una visione dinamica, quella fascia rappresenta, invece, il processo di trasformazione di 10 che, un momento dopo, diventa 11.

10 e 11 sono momenti successivi di una sequenza che trasforma un'area gialla (10) in un'area formata simultaneamente da giallo e grigio (11).

Nascono così delle nuove superfici che presentano uno spazio interno messo in evidenza da un secondo colore (61d).

Oltre a 11, vediamo un campo orizzontale di colore giallo controbilanciato al suo interno da un segmento verticale rosso (12) ed un segmento orizzontale grigio che si contrappone ad un campo verticale rosso (13).

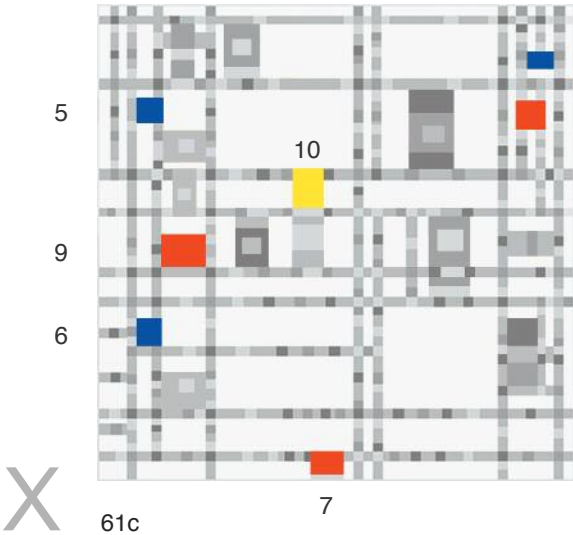
14, 15, 16 presentano uno spazio interno di colore grigio che sembra proseguire il processo di interiorizzazione iniziato con 10 e 11.

Se con il giallo prevale l'orizzontale (14, 16) o la verticale (15), con le rispettive parti grigie le opposte direzioni raggiungono un migliore equilibrio.

Il grigio è un timido segnale di una realtà interiore più costante e distaccata dal frenetico ritmo di opposizioni che si produce sulle rette esterne. Il grigio suggerisce un'intima natura condivisa malgrado la diversa apparenza esteriore del giallo.

Da situazioni di forte dualismo fra pulsioni contrastanti (vedi ad esempio 12 dove una verticale rossa si oppone in modo radicale ad un'orizzontale gialla, oppure 13 dove un'orizzontale grigia contrasta visibilmente con una verticale rossa), passiamo a situazioni che risolvono la dualità in rapporti più equilibrati (14, 15, 16).

Penso alla nostra vita interiore segnata da contrasti e dalla costante ricerca di equilibrio e sintesi fra pulsioni opposte.



Riassumendo quanto fin qui osservato, diremo che le rette (59c) generano dei quadratini (61a) da cui si sviluppano delle sequenze simmetriche (61b) che poi si trasformano in superfici (61c) le quali concentrano in sé frammenti di spazio esterno (61d).

Senza soluzione di continuità uno spazio esterno (la molteplice e contraddittoria estensione delle rette) diventa spazio interiore (superfici), distillandosi in rapporti più equilibrati.

Mentre noi osserviamo i campi finiti e più stabili delle superfici, le rette non smettono di continuare e l'occhio si viene a trovare in equilibrio dinamico fra uno spazio che si espande (uno spazio che evoca l'incommensurabile e mutevole realtà del mondo fisico) e lo stesso spazio che tende a concentrarsi in sintesi più durevoli (lo spazio di relazione messo in atto dal pensiero). Assistiamo così ad un processo di concentrazione dell'esterno verso l'interno, del fisico nel mentale.

61e: prosegue il processo d'interiorizzazione con 17 e 18. Quattro colori si concentrano ora nell'area di due sole superfici: rosso e grigio in 17; blu e giallo in 18.

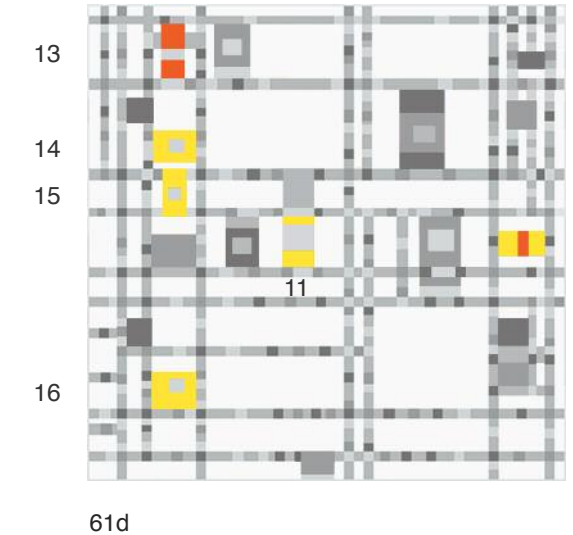
Entrambe le superfici sono verticali. Entrambe presentano uno spazio interno formato da un segmento orizzontale che si oppone alla superficie stessa (come in 12, 13) ed un'area quadrangolare che esprime sintesi e maggior equilibrio fra le opposte direzioni (come in 14, 15, 16).

Con 19 giungiamo infine ad un'unica superficie, che esprime in sintesi i tre colori primari.

Come si diceva, questa è l'unità che mancava in 59. Questa è la sintesi che Mondrian ha iniziato a cercare nel 1917 quando ai rettangoli di colore mancava unità (36).

Sintesi che aveva trovato in un rettangolo bianco e nero (37) che si apriva al colore (38) per poi tornare bianco (39).

Da lì iniziava un lungo e paziente cammino (il Neoplasticismo europeo) di compenetrazione fra un quadrato bianco ed una pluralità di superfici colorate. Cammino che si conclude a New York con un'unica superficie che esprime unitariamente i tre colori. L'unità (spirito) è ora tutta colorata (natura).



Alla fine di un processo durato più di venti anni, l'unità non è più un quadrato bianco che dialoga con dei colori al suo esterno (39, 43), accoglie in sé un colore per volta (45, 52) o si tinge di giallo (55), bensì un imprevedibile, asimmetrico equilibrio della forma che dipende dal peso visivo di tutti i colori (61). L'unità è ora frutto della più grande diversità. Diversità che non si annulla più nell'omogenea unità del bianco.

19 esprime un relativo stato di quiete ma sarebbe sbagliato pensare ad una quiete frutto di una condizione statica. Una leggera espansione orizzontale del giallo o una lieve crescita verticale del blu produrrebbero squilibrio, rimettendo in moto il meccanismo di opposizioni. L'unità del *BBW* presenta una temporanea equivalenza di pulsioni opposte e colori diversi che in quella data situazione si neutralizzano a vicenda.

61f: sebbene abbia le stesse misure della superficie che esprime l'unità (19), la superficie 20 non è più formata dai tre colori primari, bensì solo da rosso e grigio.

Lo spazio interno presenta un campo rettangolare grigio e due segmenti lineari, anch'essi grigi, di cui uno è parte di una retta orizzontale che attraversa la superficie.

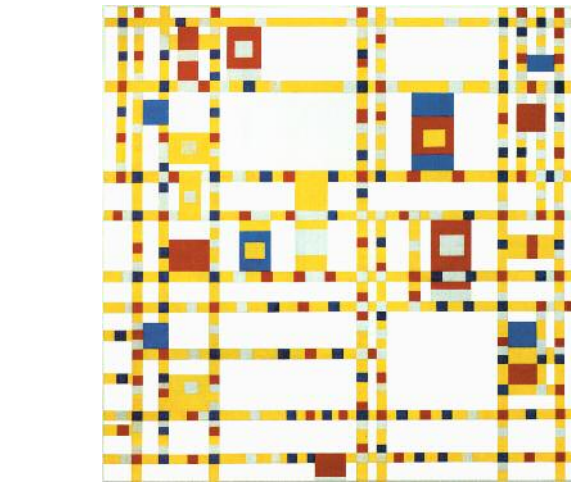
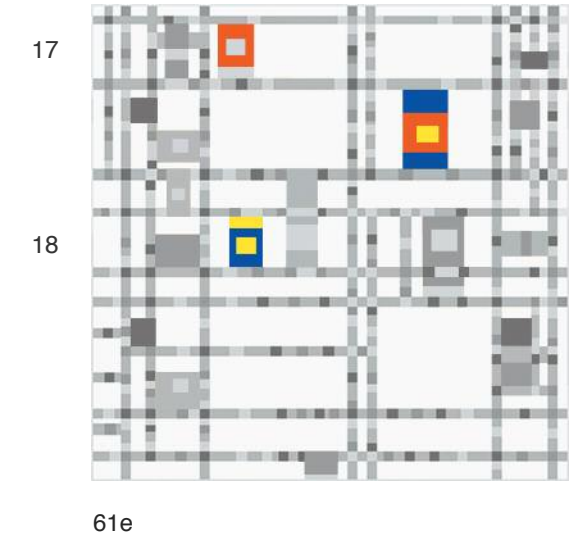
Dopo l'equilibrio interiore che si raggiunge con 19, in 20 i colori si riducono nuovamente e la realtà esterna (rette) torna a manifestarsi generando nuova opposizione interna.

Dopo il grado di relativa quiete raggiunto in 19, con 20 lo spazio si rimette in moto: la sintesi unitaria si riapre, giallo, rosso e blu si disgregano (21) e tornano a rifluire verso il più dinamico e mutevole spazio delle rette (22).

Di nuovo io considero parti diverse della composizione quali momenti successivi di un'unica entità che evolve.

Con 21 blu, giallo e rosso sono giustapposti ma non più fra loro compenetrati come in 19. La giustapposizione evoca minor compattezza e solidità dell'insieme a differenza della compenetrazione che fonde, invece, i tre colori in un'unica e più stabile struttura. Si osservi come sulla destra di 21 il giallo tenda già a fuoriuscire dal perimetro della superficie per confluire nel giallo delle rette circostanti.

22 rappresenta le fasi finali del processo di apertura e dissoluzione dell'uno nel molteplice.



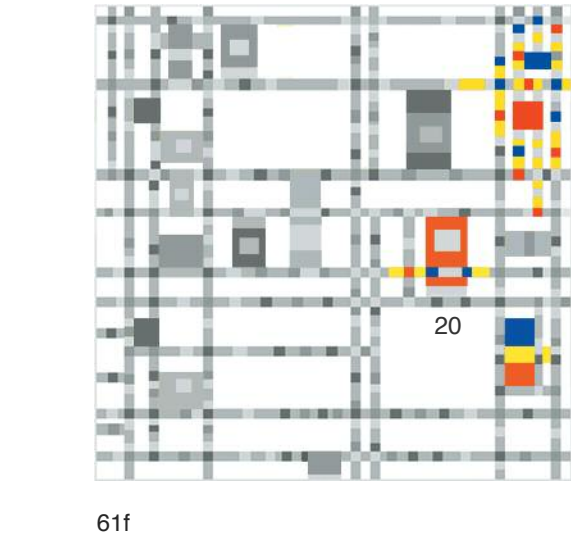
61
Broadway Boogie Woogie
1942-43
Olio su Tela cm 127 x 127
Catalogo J.W. B323
Museum of Modern Art, New York City, USA

Iniziando dal gruppo di superfici sulla parte sinistra del dipinto (5, 6, 9, 13, 14, 15, 16) e proseguendo verso destra (17, 18), la composizione tende a concentrarsi in una sintesi (19) che poi si apre verso il basso (20) e lungo le rette verticali sulla destra (21, 22).

L'infinita varietà della natura, che fin dal 1919 il Neoplasticismo esprime con le rette ed i tre colori primari, si unisce idealmente nello spazio interiore della coscienza la quale si apre poi di nuovo alla mutevole, inesauribile apparenza del mondo.

Mondrian: *"Attraverso l'interiorizzazione di ciò che è conosciuto come materia e l'esteriorizzazione di ciò che è conosciuto come spirito - fino ad oggi troppo separati! - materia e spirito divengono un'unità."*¹³

La geometria del *BBW* si può dunque riassumere in una sequenza dinamica che da una varietà di rette giunge alla sin-



tesi unitaria di una superficie e dall'unità di una superficie si espande nuovamente verso un mutevole insieme di rette.

Dal molteplice all'uno e dall'uno al molteplice.

Un processo che, *mutatis mutandis*, abbiamo già visto in 34.

Nel 1915 questa idea si manifestava in modo scarso, quasi in forma di uno schizzo. Ventisette anni di lavoro sono stati necessari per trasformare il disegno simmetrico del 1915 in un dipinto asimmetrico e tutto colorato.

Ogni cosa è una ed allo stesso tempo molteplice secondo il nostro modo di vederla. Una foglia, un fiore, un albero, un bosco o l'intero pianeta. Tale concezione del reale nasce nel periodo naturalista, si affina attraverso il cubismo per trovare i mezzi plastici più idonei nel linguaggio neoplastico.

La sequenza che si osserva nel *BBW* riassume l'intera opera di Piet Mondrian: dopo aver trasformato il mutevole aspetto della natura (1, 2, 3, 4, 5) in uno spazio astratto (11, 22, 24, 25, 34, 36), la sua opera si è progressivamente concentrata sull'uno (39, 43, 55) per poi riaprirsi al molteplice (54, 56, 57, 58, 59, 61). Dal molteplice (34) all'uno (55) e da questo al molteplice (61). Il processo che si osserva nel *BBW* riassume un'intera esistenza e forse non è proprio un caso che questa sia l'ultima tela completata dall'artista.

Qualcuno si starà forse chiedendo se durante la realizzazione del dipinto Mondrian abbia davvero pensato l'immagine nel modo in cui essa viene qui spiegata. Dovremmo chiederlo all'artista stesso, ma io credo che la risposta sarebbe: no. Io non credo che Mondrian abbia calcolato le fasi di elaborazione del dipinto nel modo in cui esso viene qui spiegato. Credo, piuttosto, che l'artista abbia generato l'opera in modo intuitivo, senza seguire un preciso ordine, ma obbedendo spontaneamente ad un disegno interiore che gli suggeriva di mettere, togliere e modificare le parti man mano che la composizione prendeva forma. Il *BBW* non nasce da ragionamenti estemporanei di quel momento, ma è il frutto di un processo di maturazione durato oltre venticinque anni.

A dire il vero, io non credo che Mondrian abbia mai visualizzato in modo consapevole quel processo neppure dopo aver terminato l'opera. In un'intervista rilasciata a Sweeney nel 1943, il pittore dichiarava di non sapersi esprimere con sufficiente chiarezza su ciò che stava facendo.

Mondrian non ha pensato il *BBW* nel modo in cui esso si spiega; egli lo ha dipinto e per un vero artista, dipingere equivale a pensare.

"Se sente giusto, penserà giusto. La pittura, prima di tutto, è un'ottica. La materia della nostra arte è lì, in quello che pensano i nostri occhi." (Cézanne)¹⁴

Le riflessioni e le spiegazioni vengono, semmai, solo dopo quando i giochi sono ormai fatti; un artista si rivela nelle intuizioni del suo occhio e non nelle riflessioni o nelle parole.

Un vero artista lascerebbe ben volentieri la parola ai critici d'arte ma, purtroppo, non sempre questi assolvono in modo efficace al loro compito.

Mondrian: *"Un vero critico può - semplicemente attingendo al profondo della sua umanità ed osservando con purezza - scrivere sulle nuove forme d'arte anche senza essere a conoscenza della tecnica di lavoro... Ma un vero critico è piuttosto raro!"*¹⁵

* * *

Da una fotografia scattata da un conoscente, si capisce come Mondrian abbia impostato il *Victory Boogie Woogie* (62), d'ora in avanti *VBW*, tracciando prima delle rette colorate uniformi che ha poi iniziato a frazionare generando una varietà di superfici di varia grandezza.

Questo *modus operandi* riassume la filosofia del maestro olandese: contemplare l'infinito (rette) che si trasforma progressivamente in uno spazio finito (superfici). Aprire la coscienza all'immensità del mondo (rette) per ricondurlo alla dimensione concentrata della mente o spirito (superfici).

Ad un certo punto l'artista ha creduto che il *VBW* fosse terminato ma poi, non soddisfatto del risultato, ha continuato a modificarlo senza purtroppo riuscire a completarlo prima della morte. La tela è rimasta, dunque, con le aggiunte provvisorie dei nastri colorati usati durante le fasi di rielaborazione ed io credo che ciò non sia solo frutto di una casualità.

Ciò che ad un primo sguardo caratterizza la composizione è un ulteriore incremento dell'aspetto molteplice.

Il *VBW* lascia solo immaginare delle possibili sintesi dei tre colori primari che, tuttavia, non raggiungono l'aspetto integrato dell'unità che vediamo nel *BBW*.

Nel *VBW* si osserva una pluralità di libere aggregazioni fra giallo, rosso e blu che si manifestano in forma sempre nuova.

Ciò che s'impone al primo sguardo è un'area quadrata bianca nel centro, in alto (62a - 1).

Ritroviamo la stessa area più in basso attraversata da due sequenze perpendicolari di colori (62a - 2).

Dalla sintesi del bianco sboccia una varietà di colori.

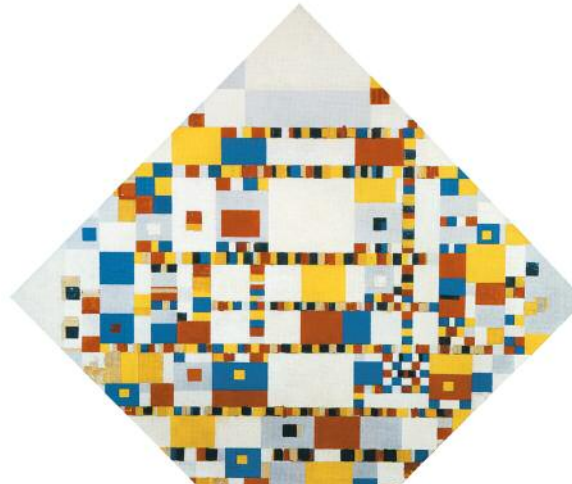
Nove superfici gialle (evidenziate in bianco nel diagramma 62a) presentano proporzioni che non cambiano più di tanto. Contempliamo il divenire di una "stessa" entità che appare in modo sempre nuovo. Come nelle tele del 1930, nulla è più diverso di cose che appaiono *quasi* uguali.

Con la leggera variazione delle superfici gialle, credo che Mondrian voglia suggerire una variazione ben maggiore di quella che la tela può mostrare. Immaginiamo, infatti, anche tutte le altre possibili configurazioni che il bianco, il grigio, il rosso ed il blu potrebbero assumere, in tutte le possibili posizioni e reciproche relazioni. Immaginiamo le impercettibili differenze fra tutte le cose: un "paesaggio" davvero infinito.

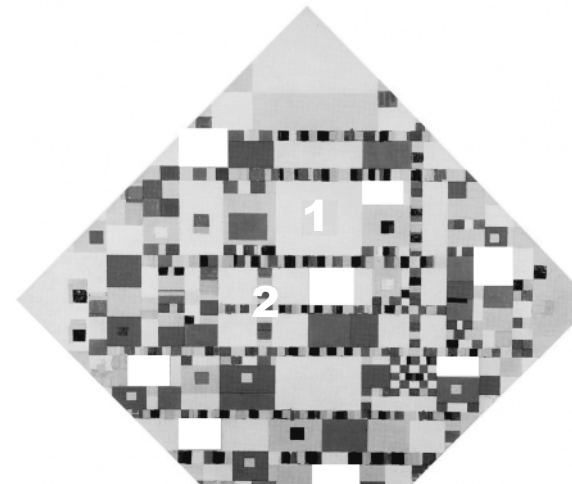
Un'altra differenza significativa rispetto al *BBW* consiste nell'assenza di continuità delle rette che nel *VBW* si riducono a sette sequenze rettilinee orizzontali e due verticali.

Nel *BBW* le rette appaiono continue perché lo spazio fra i quadratini è prevalentemente giallo. Le sequenze rettilinee del *VBW* sono, invece, composte da un ritmo più serrato di entità di diverso colore; il ritmo è così fitto da ridurre al minimo il senso di continuità delle sequenze lineari.

Le rette del *BBW* si dissolvono nel *VBW*.



62
Victory Boogie Woogie (Incompiuto)
1942-44
Olio e Carta su Tela Diagonali: cm 178,4 Lat: cm 127 x 127
Catalogo J.W. B324
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



Se nel *BBW* le rette infinite generano uno spazio finito (superfici) per poi tornare alla dimensione infinita, nel *VBW* rette e superfici diventano la stessa cosa.

Lo spazio incommensurabile delle rette si esprime ora con una quantità virtualmente infinita di entità finite (le superfici).

Questo ci fa meglio comprendere la funzione che le rette neoplastiche hanno avuto fra il 1919 ed il 1943.

Le rette nascono fra il 1915 ed il 1919 quando i trattini neri delle opere cubiste (33, 34) diventano superfici di colore (35, 36) che, unendosi, generano delle linee continue (37).

In questo passaggio l'ovale che a più riprese Mondrian aveva usato fra il 1905 ed il 1915 si dissolve una volta per sempre.

Durante la fase naturalista l'ovale era servito per esprimere un senso di totalità della natura (5, 6, 7).

Anche alcune opere del periodo espressionista mostrano la tendenza a racchiudere la sconfinata estensione del paesaggio in un ovale (11).

Fra il 1913 ed il 1915 Mondrian usa di nuovo un ovale per contenere la molteplice frammentazione dello spazio cubista (22, 27, 28).

Come abbiamo visto, fra il 1913 ed il 1915 l'unità totalizzante ed assoluta dell'ovale si trasforma nella sintesi parziale e relativa di un quadrato (29, 30, 31, 32, 33, 34).

Nelle opere successive la composizione mostra la tendenza ad espandersi oltre i margini del dipinto (36).

Quando poi le superfici si uniscono, nascono delle rette che non smettono di continuare (37).

Le rette continuano idealmente all'infinito per evocare la totalità che prima veniva metafisicamente racchiusa in un ovale. Totalità che, con le rette, si estende ora ben oltre la tela per andare a coincidere con la totalità del mondo; lo spazio reale della vita di cui la tela del pittore è una parte; parte che aspira a rappresentare idealmente il tutto.

Perciò Mondrian abolirà ogni cornice intorno alle sue tele. La cornice interrompe l'ideale continuità che l'olandese vuole vedere fra l'opera d'arte e la vita reale.

Dal 1922 in poi le rette svolgono dunque la preziosa funzione di mantenere un collegamento ideale fra l'unità soggettiva che si manifesta sulla tela (quadrato) e l'infinita unità oggettiva del mondo reale, vale a dire, la totalità che a suo tempo si esprimeva con l'ovale ed ora si esprime con una varietà necessariamente limitata di forme e colori che si sviluppano intorno al quadrato (39). Varietà che con le rette non smette di continuare ben oltre il campo finito del dipinto.

Per il tramite delle rette il pittore si tiene in contatto con la varietà infinita a suo tempo contenuta nell'ovale; varietà che, sebbene non sia più rappresentabile all'interno della tela, continua a mantenersi viva nel suo animo.

Dopo aver stabilito con le rette un contatto ideale con la totalità, la molteplicità visibile sulla tela (34, 35, 36, 37) si riduce (38, 39) fino ad esprimersi in modo del tutto virtuale attraverso la sola continuità delle rette stesse (40, 41).

Il culmine di questa tendenza saranno due sole rette nere che vorranno dire quasi tutto (51).

Fra il 1925 ed il 1933 Mondrian può quindi concentrarsi sull'unità soggettiva (quadrato) che, se vuole evocare l'unità oggettiva (l'ovale che si è poi trasformato nelle rette), dovrà esprimerne tutte le qualità, prime fra tutte, la natura dinamica, mutevole e molteplice delle rette stesse.

Mi spiego meglio su questo punto ripartendo da *Molo e Oceano* del 1915 (34): se l'idea soggettiva dell'unità (il quadrato) vuole essere un simbolo della reale ed oggettiva unità del mondo (ovale), l'unità quadrata dovrà esprimere tutte le situazioni di squilibrio o di "quasi equilibrio" fra gli opposti che affollano lo spazio dell'ovale.

La sintesi del quadrato dovrà rappresentare la molteplicità senza perdersi in quanto unità.

Ebbene, la fase neoplastica europea non è stata altro che questo: il quadrato, che nel 1920 si esprime con un omogeneo campo bianco, si duplica lungo il corso degli anni venti aprendosi progressivamente alla diversità dei colori ed al dinamico incedere delle rette.

Fra il 1925 ed il 1942 l'unità soggettiva si apre alla realtà oggettiva del mondo fino a manifestarsi con misure, proporzioni e colori che cambiano continuamente aspetto (59).

Fra il 1920 ed il 1942 l'uno si apre al molteplice ed il molteplice rimanda all'uno (40, 44, 46, 49, 52, 55, 57, 58).

Se nel 1933 un'unità quadrata composta da quattro rette gialle di spessore diverso suggeriva una timida idea di molteplicità (55), nel 1942 una prorompente varietà lascia solo intuire delle possibili unità (59). Quando prevale l'uno (55) il pittore apre al mutevole (58) e quando la complessità prende il sopravvento (59), l'uno riacquista visibilità (61).

Traducendo la geometrie neoplastica in termini esistenziali, ciò significa che l'infinita diversità del mondo non deve inibire la possibilità di una sintesi ma ogni nostra sintesi deve contemplare tutta l'effettiva varietà di sfumature che la vita porta sempre con sé.

Nel 1942 le rette nere si colorano (59) e diventano una pluralità di quadratini (61). La totalità a cui alludevano le rette in modo implicito torna così a manifestarsi in forma del tutto visibile sulla tela (come in 34, 35, 36, 37); come se le rette nere si fossero contratte riportando all'interno del dipinto la molteplicità che prima esprimevano solo in modo virtuale continuando idealmente oltre il dipinto stesso.

Quando, infine, l'aspetto molteplice della composizione raggiunge il suo apice (62), allora, e solo allora, le rette neoplastiche possono smettere di continuare.

Nel *VBW* le rette appaiono come delle sequenze di entità diverse che iniziano, si sviluppano e finiscono all'interno del dipinto. Le rette non proseguono più oltre perché, nel frattempo, la totalità si manifesta nuovamente "tutta" dentro la tela.

Dopo essersi spinta all'esterno per il tramite di rette che continuano virtualmente all'infinito (1920-1942), la totalità oggettiva del mondo (ovale) rientra nella tela articolandosi in una grande varietà di superfici (1943-44).

Unità oggettiva (ovale) ed unità soggettiva (quadrato), che nel 1915 apparivano realtà separate (vedi 34), diventano nel 1943 (61) aspetti diversi e complementari di un processo dinamico che trasforma un aspetto (rette infinite) in quello opposto (superficie finita) e viceversa.

La visione soggettiva (quadrato) coincide ora con l'oggettiva totalità del mondo (62).

Mondrian parlerà di *"soggettivazione dell'oggettivo"*.

Da questo punto di vista possiamo considerare le rette neoplastiche come una sorta di "pro-memo-

ria" di cui Mondrian si è servito in Europa per mantenere un contatto ideale fra la sintesi dello spazio plastico e la molteplice unità del mondo. Quando la complessità del mondo rientra infine nella tela (61, 62) le rette si dissolvono.

Da questo punto di vista, ma senza potersi ancora spiegare in modo chiaro, Mondrian probabilmente sentiva quando diceva che anche nel *BBW* c'era ancora del vecchio. Sebbene il *BBW* esprima un notevole livello di articolazione, egli non era probabilmente soddisfatto nel vedere che una parte di realtà dovesse ancora esprimersi in modo virtuale con le rette. Si dice che, parlando del dipinto, l'artista abbia anche manifestato disappunto per un'eccessiva presenza di giallo e ciò equivale a dire la stessa cosa: nel *BBW* le rette gialle dovevano essergli sembrate ancora troppo presenti. Mondrian: *"Nel disegno le linee sono il principale mezzo d'espressione mentre in pittura lo sono le superfici di colore."*¹⁶ Con il *BBW* le rette diventano superfici e nel *VBW* tutto è superficie.

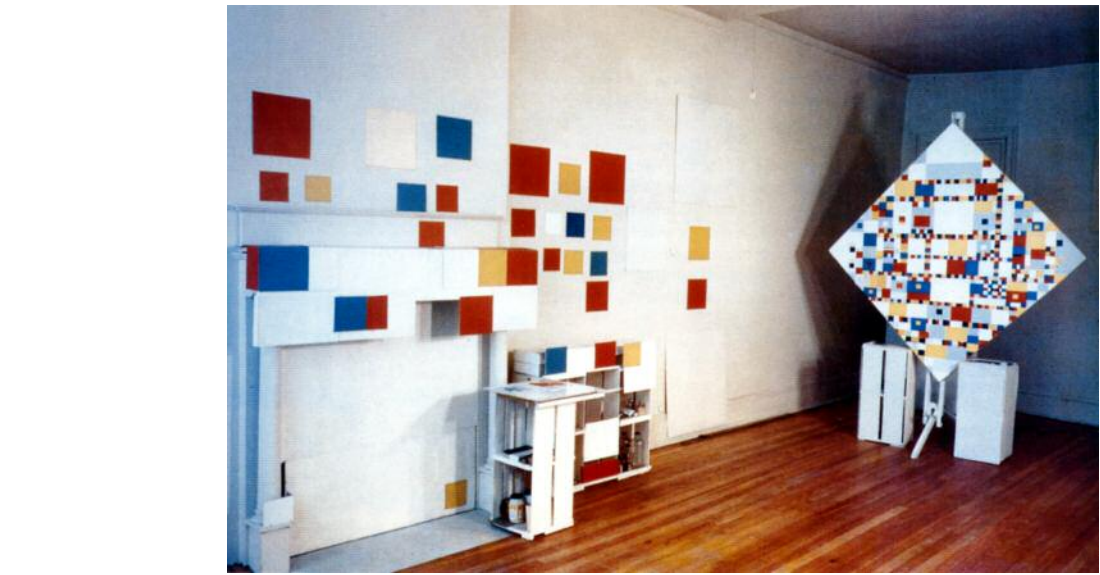
L'idea che le rette sarebbero dovute infine diventare superfici di colore la vediamo esprimersi in nuce già dieci anni prima (55) con delle rette gialle che, crescendo di spessore, alludono a superfici.

Senza nulla togliere al Neoplasticismo europeo, credo di poter dire che esso costituisca solo una fase di passaggio nell'elaborazione dello spazio che viene finalmente alla luce nei due ultimi *Boogies* realizzati a New York. Sono queste le immagini che Mondrian ha avuto sulla punta delle dita fin dagli inizi della sua attività. Uno spazio dinamico, proteso all'infinito che si concentra progressivamente in una dimensione finita e più costante senza, tuttavia, fermarsi. La vita non si ferma mai; l'equilibrio fra la vita e le idee è dinamico. L'estensione fisica del mondo (rette) si concentra in idee (lo spazio finito e misurato delle superfici) che poi si riaprono all'imprevedibile ed incommensurabile realtà del mondo. Dal molteplice all'uno e dall'uno al molteplice. Nel *BBW* la fine del processo coincide con un nuovo inizio e ciò evoca un processo circolare. Un ovale? Un "ovale" che si esprime con delle linee rette. L'idea assoluta di un tutto che si esprime con entità finite e relative (le superfici neoplastiche).

Nei due ultimi *Boogies* l'oggettivo si esprime con il soggettivo e l'eterno si fa quotidiano.

Negli ultimi mesi di vita il pittore si cimenta con delle composizioni di rettangoli colorati liberamente giustapposti sulle pareti del suo studio (63).

Mentre con i due ultimi *Boogies* le mutevoli sembianze del mondo rientrano nella tela, con le composizioni abbozzate sui muri la visione soggettiva e fisicamente limitata di una tela sembra volersi aprire per trasmettersi al mondo circostante. Mondrian: *"Verrà un giorno in cui potremo fare a meno di tutte le forme d'arte come le conosciamo oggi: soltanto allora la bellezza sarà giunta a maturità, diventando realtà concreta."*¹⁷



63

Superfici di colore giustapposte sulla parete dello studio di Mondrian, fotografate nel 1944 insieme all'incompiuto *Victory Boogie Woogie*.

Utopisticamente Mondrian suggeriva di realizzare la bellezza nella vita reale. L'arte non sarebbe più stata necessaria una volta che le armonie evocate dalla pittura si fossero potute concretamente realizzare fra gli uomini. Guardandoci intorno, constatiamo che ci vorrà ancora molto tempo e tuttavia qualche buon indizio è già presente. Quel dipinto non si è compiuto ma, si spera, possa tenere sveglio il nostro spirito accompagnandolo nella sua ricerca di equilibrio ed armonia. *Aux hommes futures* (agli uomini del futuro); così scriveva Mondrian nella dedica di un suo saggio nel quale forniva delle spiegazioni sulla nuova plastica. *Les hommes futures*, soprattutto oggi, non si dimostrano sempre all'altezza del compito.

I futuri dell'umanità. I due *Boogies* sono un primo passo verso un mondo più giusto ed equilibrato. Il *VBW* resta incompleto perché necessariamente incompleta resterà ogni azione dell'uomo volta a migliorare il mondo. Si tratta di un processo aperto che non avrà mai fine.
Quel dipinto non si è compiuto ma, si spera, possa tenere sveglio il nostro spirito accompagnandolo nella sua ricerca di equilibrio ed armonia. *Aux hommes futures* (agli uomini del futuro); così scriveva Mondrian nella dedica di un suo saggio nel quale forniva delle spiegazioni sulla nuova plastica. *Les hommes futures*, soprattutto oggi, non si dimostrano sempre all'altezza del compito.

Il progetto moderno, come tante idee dell'uomo, ha certamente risentito di aspetti troppo formalizzanti ma, contrariamente a quanto si è creduto, il disegno perseguito dal pittore olandese non ha inteso affatto ridurre tutto alla sfera razionale. L'evoluzione pittorica che abbiamo evidenziato in questo saggio mostra come Mondrian non intendesse comprimere l'esistente in rigidi schemi ma, invece, rendere la sua geometria il più possibile aperta e flessibile. Gli schemi regolari, che l'olandese ha usato durante il processo di evoluzione della sua opera, sono serviti per sorreggere la costruzione e la definizione del nuovo spazio che stava lentamente prendendo forma. Compiuti i passi che sentiva necessari, l'artista si affranca dagli schemi così come un edificio si libera delle impalcature che sono servite per sorreggerlo durante le varie fasi della costruzione. Il centro della composizione, che era sempre stato il punto privilegiato in cui si manifestava la sintesi unitaria (2.1, 2.2, 7, 8, 18, 20, 25, 34, 36), perde nel *BBW* la sua importanza. Gli impianti regolari ed i moduli proporzionali che erano serviti per tenere a bada lo sviluppo incontrollato della forma (37, 38) si dissolvono strada facendo.

Anche la distinzione fra colore e non colore (natura e spirito), che Mondrian dichiarava nei primi anni venti, non sussiste più nel 1943 quando ormai tutto è colore.

Nei due ultimi *Boogies* ogni forma nasce, cresce, si sviluppa in modo diverso ed inaspettato. Come in natura nulla resta più di tanto; ogni entità diventa tale in quella particolare situazione, in quel certo rapporto di posizione rispetto alle altre forme che vanno reciprocamente determinandosi. Uno spazio fluido che dà forma concreta al divenire più che all'essere, alle relazioni più che alle singole cose in sé; una geometria tutt'altro che rigida, fredda o solo razionale; uno spazio che a me sembra invece assomigliare molto alla vita.

Lungo tutto il corso della sua attività, Mondrian ha cercato di adeguare le forme tendenzialmente schematiche e riduttive della mente umana alla ben più ampia varietà e mutevolezza dell'esistenza per mantenere equilibrio fra pensiero e natura.

Il *VBW* dimostra che le stesse rette, che per più di venti anni sono state uno dei fondamenti dello spazio neoplastico, non erano più necessarie. Non si potrebbe immaginare una geometria più flessibile di così; tanto libera da riformulare continuamente sé stessa. Lo spazio neoplastico ha davvero ben poco in comune con i geometrismi piuttosto asettici di tanta pittura astratta della seconda metà del Novecento.

Il Neoplasticismo non è una griglia di rette nere con alcune superfici di colore; non è neppure sempre necessariamente un impianto di rette. Il Neoplasticismo è un modo di pensare la realtà partendo dalle sue più profonde contraddizioni. Mondrian ha cercato la quiete trovandola nel movimento; ha inseguito la bellezza del mondo esterno senza perdere di vista l'equilibrio e l'armonia interiore. L'opera di un'intera esistenza gli è servita per dare una forma concreta al suo sentimento per la vita che egli percepiva nei suoi aspetti quotidiani ed eterni, particolari ed universali.

Manifestare equilibrio fra pensiero e natura. Lo vediamo affiorare fin dalle prime opere naturaliste con il contrasto fra le linee capricciose della natura e quelle più ordinate delle costruzioni umane (2), con la solida fattoria ed il suo mutevole riflesso nell'acqua (3), con la relazione fra il cerchio perfetto di un piatto costruito dall'uomo ed i cerchi imprecisi della natura (le mele) (2.2).

La storia dell'uomo si riassume in un lento e progressivo affrancamento dalle originarie condizioni di natura. Nel corso del tempo l'uomo ha spesso avvertito la natura come una realtà ostile. I progressi tecnologici hanno consolidato (in modo relativo) la posizione dell'uomo nel contesto naturale al punto che la situazione attuale richiede alla nostra specie di adoperarsi per mantenere equilibrio fra natura ed artificio. Cos'è la questione ecologica se non la maturata consapevolezza di dover meglio calibrare il nostro rapporto con l'ambiente naturale? Rapporto fra entità apparentemente opposte che in pittura si esprimono nel modo più chiaro con un'interazione fra orizzontale e verticale; opposizione che agli

occhi di Mondrian si deve poi risolvere in una dinamica equilibrata.

L'opposizione fra la natura e ciò che è invece più tipicamente umano si avverte già nella vita interiore di ognuno di noi con i continui contrasti fra gli istinti e l'intelletto. Proprio perché astrae dalle comuni apparenze naturali, la pittura nuova riesce a parlarci della natura esterna e della natura di cui noi stessi siamo fatti. Il Neoplasticismo è un modo nuovo di vedere il mondo; dentro e fuori di noi.

Osservando il paesaggio naturale, noi contempliamo un albero che da lontano appare in forma sintetica e da vicino si rivela complesso. Immersi nella molteplicità di un albero, ritroviamo per un momento la sintesi nell'unità di una foglia, osservando la quale, si genera nuova molteplicità. E così via. A ben guardare, la cosiddetta "realtà" non ha fine. Ciò che noi chiamiamo realtà è la sintesi temporanea messa in atto dal pensiero e dalla coscienza alle prese con l'infinito. Come dare forma a questa nuova percezione del reale se non astraendo dall'apparenza di ogni singola cosa? Come se non trasformando le illusorie e limitanti apparenze del realismo pittorico in forme concrete e reali che, senza più vincolarsi all'aspetto fugace di alcune cose (per questo c'è la fotografia...), riescano a mettere in luce lo spazio di relazione che sta fra noi e tutte le cose.

Quando osserviamo l'albero non vediamo la complessità di una foglia e quando osserviamo una foglia non percepiamo più la totalità del paesaggio. Noi vediamo il mondo in modo parziale separando ed isolando una cosa dall'altra ma in natura e nella vita tutto concorre a formare un'inscindibile unità. La realtà si dà nella struttura microscopica di una foglia così come di un intero albero o di un paesaggio. La percezione temporale e l'analisi del pensiero frazionano ciò che in natura non conosce soluzione di continuità. Vedere le parti come un tutto ed il tutto come una nuova parte (lo sguardo neoplastico) significa restituire alla natura la continuità e la sintesi che noi quotidianamente le sottraiamo con la percezione e con l'analisi. Anche la scienza (Albert Einstein) cercava una "formula" con cui spiegare tutto, microcosmo e macrocosmo, interno ed esterno, nella loro inscindibile continuità. Come esprimere in pittura queste realtà apparentemente opposte se non astraendo?

Attraverso la nuova plastica noi possiamo vedere una stessa cosa con l'occhio analitico e moltiplicatore del pensiero scientifico (Tav. IX: 61a) oppure con lo sguardo unificante del pensiero umanistico, per non dire mistico (Tav. X: 61e). Non si potranno unire umanesimo e scienza se non si riuscirà ad esprimere l'aspetto imprevedibile ed indeterminato della natura e dell'esistenza umana con dei mezzi espressivi concreti e determinati. Viene in mente Italo Calvino quando dice: *"esprimere l'indefinito con il definito, l'inesatto con la massima precisione."*¹⁸ Ciò non significa ridurre tutto alla sfera razionale. Un alfabeto chiaro e preciso non prevarica affatto la possibilità di espri-

mere gli aspetti imponderabili della vita, a condizione di avere una visione più ampia delle cose, e di saper mettere quell'alfabeto al servizio di tale visione. Piet Mondrian *docet*.

Come non vedere le qualità filosofiche del pensiero visivo dell'olandese? Non si tratta, ovviamente, di filosofia nell'accezione tradizionale del termine. Stiamo parlando di pittura ma, come diceva Leonardo, la pittura è attività mentale. Nel rispetto delle specifiche metodologie, una mente libera può superare i confini di ogni singola disciplina di pensiero. Arte, filosofia, scienza; per chi sa vedere, al centro di tutto c'è pur sempre l'uomo e la natura.

Una filosofia visiva? Certamente il Neoplasticismo è un nuovo modo di vedere il mondo e, tuttavia, la visione neoplastica non si limita alla pura teoria ma trova riscontri già nella nostra comune esperienza di vita. Noi ci confrontiamo quotidianamente con relazioni fra uno e molteplice quando con l'osservazione e con l'analisi approfondiamo e poi, sommersi da un mare di dettagli, cerchiamo di riportare tutto sotto controllo operando delle sintesi. Non si tratta, peraltro, solo di un fatto intellettuale: spesso noi sperimentiamo una spinta verso la concentrazione quando alle spiegazioni razionali subentra un moto del cuore che trasforma la frammentazione di una visione pensata nella sintesi quasi assoluta di una visione sentita.

La visione neoplastica trova riscontri anche nella vita sociale la cui gestione richiede oggi capacità di aprirsi e confrontarsi con la pluralità dei soggetti che animano una moderna democrazia. Senza inibire le libertà dei singoli individui, la politica dovrebbe tuttavia convogliare una parte delle loro risorse e del loro operato verso obiettivi d'interesse comune. Anche nella sfera sociale è dunque necessario contemplare la relazione fra molteplice ed uno poiché se prevale la moltitudine degli interessi particolari è il caos che rende ingovernabile la *polis* ma se prevale la volontà di pochi è la sclerosi della democrazia per non dire l'oligarchia e la dittatura. In un mondo, che attraverso il processo di globalizzazione si va unendo, è necessario poter pensare a dei sistemi flessibili, dove il generale (tendenza alla sintesi) ed il particolare (molteplicità) siano interdipendenti e ciò al fine di assicurare la più ampia universalità possibile nel rispetto delle singole individualità. Proprio ciò che Mondrian ha cercato di esprimere con la costante dialettica fra molteplice ed uno, fino al *Victory Boogie Woogie* dove l'uno coincide con il molteplice. Far coincidere l'uno con il molteplice a livello sociale e politico può forse voler dire realizzare una più efficace rappresentanza politica? Una democrazia in tempo reale?

Uno e molteplice è, ovviamente, questione fondamentale del pensiero mistico e religioso. Considerare il valore individuale di ogni singola entità e, nel contempo, vederla come parte infinitesimale di un processo che accomuna tutte le cose. Questo è uno dei temi cari a tutte le religioni. Questo ci dice con forme e colori il *BBW*.

Le diverse forme di saggezza invitano a contemplare la con-

traddittoria natura dell'animo umano esortando al raggiungimento dell'unità. Proprio ciò che vediamo manifestarsi in forma astratta nel *BBW*.

Nel 1915 *Molo e Oceano* (34) è continua dialettica fra pulsioni lineari contrapposte che raggiungono un momentaneo equilibrio all'interno di una proporzione quadrata. Nel 1943 (*Broadway Boogie Woogie*) l'unità è un rapporto fra colori vivi e contrastanti che concentrano l'esterno verso l'interno risolvendo temporaneamente in forma armoniosa l'iniziale drastica opposizione fra verticali ed orizzontali. Le due sintesi di dicono che l'equilibrio e l'armonia che noi cerchiamo nel mondo esterno si devono realizzare prima di tutto dentro di noi; quando riusciamo a vedere che tutto è collegato e che in verità ogni cosa dipende dal suo opposto. Non credo sia solo un caso che la psicanalisi si sviluppi in concomitanza con l'elaborazione del nuovo spazio plastico. La psicanalisi mette a fuoco la relazione fra exteriorità ed interiorità; per Mondrian fra orizzontale e verticale.

Il processo che prima unisce il molteplice e poi lo dissolve fa pensare anche ad ogni organismo vivente che, nascendo, concentra in sé una molteplicità infinita di parti ma, dopo un certo lasso di tempo, si disgrega rifluendo verso il puro stato di energia. Proprio perché astratto, il dipinto riesce ad evocare la realtà ad un livello universale.

Non mi dilungo oltre in questa sede come ho fatto nel testo integrale. Spero d'aver mostrato con sufficiente chiarezza come la vera pittura astratta riesca a parlarci della vita nei suoi aspetti interiori ed exteriori, individuali e sociali, quotidiani ed eterni. *Broadway Boogie Woogie* dimostra che si può parlare di questioni universali senza più vincolarsi a verità assolute ed eterne. Universale non è più necessariamente sinonimo di dogma come qualcuno, privo di fantasia, ancora sostiene. Con un sapiente uso di forme e colori, l'arte astratta ci parla della realtà contemplandola come si contempla un mare con tutte le sue onde ed ogni nuova onda che appare diversa da tutte le altre ma è pur sempre fatta d'acqua. C'è una pittura che insegue la realtà nella fugace apparenza di qualche onda ed una pittura che sa contemplare il divenire dell'acqua.

Con *Broadway Boogie Woogie* Mondrian ci consegna una rappresentazione sacra della vita che, in chiave moderna e con un linguaggio universale com'è quello delle immagini, può rivolgersi oggi a tutti gli uomini. Non è probabilmente solo per un caso che questo dipinto sia venuto alla luce e resti in un luogo dove tutte le culture e tutte le religioni del mondo cercano di coesistere; a New York City dove il laboratorio per una società planetaria è già da tempo in funzione. Peccato che al museo d'arte moderna di New York, dove il dipinto è permanentemente in mostra, non si siano ancora accorti che *Broadway Boogie Woogie* ha ben poco a che fare con la mappa stradale di Manhattan o le luci di Broadway e molto di più, invece, con una visione universale della vita.

18

Albero Rosso (Sera)
1908-10
Olio su Tela cm. 70 X 99
Catalogo J.W. A671
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



Come si diceva all'inizio, una delle finalità di questo saggio è quella di mostrare l'intera opera del maestro olandese come una struttura organica la cui evoluzione non presenta soluzione di continuità; un processo di vasta complessità che è, allo stesso tempo, un'indissolubile unità. Per mostrare la varietà dei dipinti come un'unità dinamica, questo saggio è partito da un primo sguardo sintetico ed ha poi approfondito. Tale approfondimento è solo una parte di quello realmente svolto nel testo integrale. Desidero ora tornare a vedere tutto in sintesi mostrando come il significato sostanziale del pensiero visivo del pittore olandese si possa riassumere in quattro dipinti: *Albero Rosso* (1908-10), *Evoluzione* (1911), *Molo e Oceano* (1915) e *Broadway Boogie Woogie* (1942-43).

18: la linea di terra si estende alla base del dipinto (vedi anche 17) e corrisponde allo spazio che, in quegli stessi anni, si esprimeva con le dune, vale a dire, una sconfinata distesa orizzontale in cui l'artista vede l'immensità della natura. La linea orizzontale del terreno presenta piccole scansioni verticali che, aggregandosi, si consolidano nel tronco. Quest'ultimo equivale alla verticale dei mulini, dei fari e dei campanili ai quali il pittore si dedicava nello stesso periodo.

Passando per la verticale del tronco, lo spazio esteso della natura (la linea orizzontale di terra) sboccia in una moltitudine di rami che evocano uno spazio molteplice ma tutto interno alla tela; diversamente dalle dune che, nella loro ininterrotta continuità, disgregano il nostro campo visivo. La varietà infinita che il pittore vede in ogni paesaggio naturale si trasforma nell'albero in uno spazio articolato e complesso ma unitario.

Sulla parte destra dei due dipinti (17, 18) i rami si abbassano fino a ricongiungersi con la linea di terra. Quest'ultima si concentra e converge nel tronco il quale si apre alla molteplicità dei rami che poi tornano a ricongiungersi con la linea di terra iniziale.

A ben guardare, si tratta di un processo circolare. L'oggettivo (l'estensione infinita della natura) si traduce in una sintesi soggettiva (la molteplicità dei rami che si uniscono nel tronco, vale a dire, nello spirito) per poi rifluire verso l'oggettivo (linea di terra). Già l'albero del 1908 rivela quindi, in modo del tutto embrionale, quel processo dal molteplice all'uno e dall'uno al molteplice che sei anni dopo si configura in forma astratta nel *Molo e Oceano* (34) e guida poi tutta la fase neoplasticista europea fino al *Broadway Boogie Woogie* dove questa stessa idea si manifesta nel modo più chiaro e completo. Che già nell'albero vi potesse essere un implicito riferimento ad un processo circolare sembra trovare conferma nel cerchio che si nota in alto a destra (18).

La dialettica fra opposti viene ribadita anche dai colori.

Da un fondo rosa-rosso segnato da accenti blu (il terreno) passiamo attraverso il tronco al fondo blu del cielo (se di cielo ancora si tratta) segnato da accenti rossi.

Già nel 1908 la figura di un albero è metafora di un'equivalenza fra opposti. Idea che guiderà tutta l'opera successiva.

* * *

Abbiamo osservato nel *Broadway Boogie Woogie* un processo di interiorizzazione dello spazio esterno ed una successiva esteriorizzazione dell'interno. Tutto ciò ha inizio nel 1911 con *Evoluzione* (14.1), un dipinto che ben rappresenta la fase simbolista del pittore olandese da cui traspare il suo interesse verso gli aspetti universali della condizione umana.

La figura stilizzata rappresenta tre stadi di un processo di evoluzione che conduce da uno stato inconsapevole, dominato dalle passioni (il rosso) verso l'illuminazione (pannello centrale) e consapevolezza dell'equivalenza ed unità dei contrari evocata con due triangoli opposti di colore giallo che si fondono in sintesi nelle due "stelle" del pannello destro. *Equivalenza dinamica degli opposti*, come diceva Mondrian.

14.1

Evoluzione
1911
Olio su Tela
Centrale cm 87,5 x 183 Laterali cm 85 x 178
Catalogo J.W. A647
Gemeentemuseum, Den Haag, Paesi Bassi



Ciò che vedremo manifestarsi in forma astratta trentadue anni più tardi nel *Broadway Boogie Woogie*.

L'opera del 1911 è formata da tre pannelli giustapposti che formano un trittico. Il pannello centrale è rialzato rispetto ai due laterali e ciò è stato interpretato come un segnale di maggiore importanza rispetto agli altri due. Le forme che stanno sopra le spalle della figura derivano dai fiori che Mondrian poneva accanto a ritratti femminili realizzati fra il 1901 ed il 1908. Per la dottrina teosofica il fiore è simbolo di purificazione.

Il pannello di sinistra rappresenta la condizione umana ad un livello di vita inconsapevole che segue le pulsioni emotive dell'istante più che una chiara visione interiore. Il volto appare in uno stato dormiente e, come si diceva, il rosso dei fiori suggerisce la sfera delle passioni. I due "fiori" presentano una forma irregolare con un vertice rosso che punta verso l'alto mentre un ben visibile triangolo nero indica il basso. Nel pannello centrale al posto dei rossi vediamo degli aloni bianchi di forma circolare al di sopra dei quali stanno, su ogni lato, due triangoli contrapposti.

I due triangoli bianchi sembrano svilupparsi, rispettivamente da quello nero del pannello precedente che indica il basso (la materia) e dal triangolo rosso che, sebbene punti verso l'alto (lo spirito), è ancora tutto prigioniero delle emozioni. I due triangoli del pannello sinistro escono dal rosso ed acquistano nel pannello centrale uno stesso valore (bianco). Nel momento dell'illuminazione la materia (verso il basso) e lo spirito (verso l'alto) si equivalgono.

Lo spazio giallo che sta intorno alla testa converge verso lo stomaco della figura quasi volesse mettere in comunicazione la mente con le viscere. Si assiste così ad una presa di coscienza di unità fra corpo e mente.

Nel terzo pannello, infine, i due triangoli si compenetrano fra loro generando delle sintesi di colore giallo che evocano la raggiunta consapevolezza dell'unità degli opposti.

All'interno di ogni sintesi gialla si nota un piccolo triangolo bianco rivolto verso l'alto che già s'intravede negli aloni tondi del pannello centrale. Con ciò l'artista sottolinea una prevalente importanza dello spirito per la vita umana. Lo stesso si vede nel *BBW* dove l'unità mostra una prevalenza verticale.

La progressiva compenetrazione dei triangoli lascia intendere che il pannello centrale non sia l'epilogo del processo di evoluzione, come la critica d'arte ha sostenuto, bensì un momento di passaggio che da una condizione di dualità (primo pannello) va verso l'unità dei contrari (terzo pannello). Che il terzo pannello esprima una sintesi dei primi due si evince anche da altri particolari: i due capezzoli sono espressi con delle forme triangolari che, nel primo pannello puntano verso il basso, nel secondo verso l'alto e nel terzo si sommano a formare dei rombi, vale a dire una forma geometrica formata da due triangoli uniti insieme (uno rivolto in alto e l'altro rivolto in basso), vale a dire, una sintesi di ciò che si vede rispettivamente nel primo e nel secondo pannello.

Nel pannello destro gli occhi sono di nuovo chiusi ma, rispetto al pannello sinistro il volto è meno inclinato all'indietro. Il volto nel pannello sinistro esprime inconsapevolezza mentre il volto sulla destra sembra essere più quella di una consapevolezza intima e segreta, acquistata nel momento dell'illuminazione e poi interiorizzata.

La visione pensata (pannello centrale) diventa una visione sentita (pannello destro); una visione dell'anima che, senza più guardare, tutto vede. Non si vive, infatti, in una permanente condizione d'illuminazione. Neppure per i mistici più ispirati ciò può essere vero. C'è il momento della visione chiara e della presa di coscienza e poi dell'abbandono a ciò che si è compreso, vale a dire, l'abbandono alla fede che non ha più bisogno di vedere per credere.

Riassumendo e leggendo da sinistra verso destra, *Evoluzione* evoca un percorso attraverso cui noi prendiamo coscienza di noi stessi (1° e 2° pannello), vale a dire, esteriorizziamo la nostra interiorità ed allo stesso tempo interiorizziamo il mondo

34

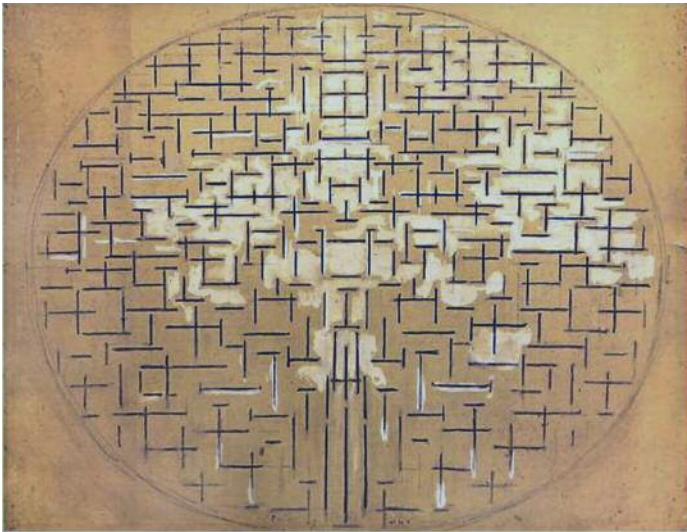
Molo e Oceano 5
1915
Carboncino, Inchiostro (?) e Gouache su Carta cm. 87,9 x 111,7
Catalogo J.W. B78
Museum of Modern Art, New York, USA

esterno (2° pannello) consapevoli di vivere in equilibrio dinamico fra realtà apparentemente opposte (3° pannello). Che si tratti di un processo d'interiorizzazione lo indica anche il campo giallo del pannello centrale (esterno alla figura) che si concentra nelle due forme gialle del terzo pannello (simbolo di vita interiore). Interiorizzazione dell'esterno ed esteriorizzazione dell'interno: Trentadue anni dopo vediamo la stessa idea esprimersi in forma astratta nel *BBW* con delle rette che si interiorizzano in una superficie e questa che poi si esteriorizza nelle rette.

* * *

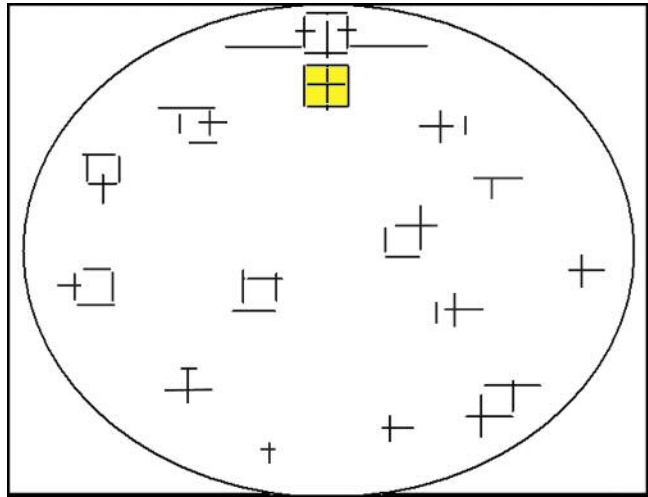
Si è già accennato ad alcune analogie fra *Broadway Boogie Woogie* e *Molo e Oceano* (34). Il disegno del 1915 traccia l'idea fondamentale che guiderà tutta l'opera successiva: aprire la coscienza alla contemplazione della mutevole realtà del mondo preservando la sintesi invocata dallo spirito. Fin dal 1906 Mondrian cerca di esprimere una relazione dinamica fra lo spazio infinito della natura e l'esigenza umana di ricondurre tutto ad una sintesi interiore (5, 6, 7). Da lì inizia un lungo cammino che condurrà infine al *Broadway Boogie Woogie* dove delle rette opposte danno vita ad un processo che, senza soluzione di continuità, trasforma il molteplice nell'uno e poi riapre la sintesi alla più ampia varietà. A questo punto il pittore vede finalmente realizzarsi con tutti i colori l'idea che aveva abbozzato nel disegno del 1915.

Sia in 34 che in 61 è l'orizzontale che riapre la concentrazione messa in atto dalla verticale. Entrambe le opere ci dicono quindi che è la natura (orizzontale) a rimettere in discussione ogni sintesi dello spirito (verticale). La concentrazione dello spirito (la superficie unitaria del *BBW*) nasce dall'infinita estensione del mondo fisico (rette). Lo spirito sarebbe dunque un modo d'essere della natura. Nella Tav IV spiegavo l'albero (18) dicendo che per Mondrian fisico e mentale, materia e spirito sono pur sempre riconducibili alla natura.



La composizione del 1915 risponde ancora ad un generale ordine simmetrico che, intorno all'asse centrale, rende la parte destra simile a quella sinistra. Se con l'impianto simmetrico l'artista tiene tutto sotto controllo, con una massa fluida di bianco egli tende a disturbare tale simmetria. La massa bianca sembra voler rendere più omogenea la frammentaria discontinuità dei segni, introducendo un elemento che vale più come superficie che non come tratto lineare. Nella massa fluida bianca io vedo in embrione le superfici di colore del 1916-17 (35, 36) e tutto ciò che verrà dopo fino ai due ultimi *Boogies* dove linee e superfici, disegno e pittura, diventeranno la stessa cosa.

Un'altra analogia fra 34 e 61 si riscontra nel fatto che il passaggio dal molteplice verso l'uno avvenga in modo graduale. Abbiamo visto, infatti, che nel *BBW* la superficie unitaria è frutto di una progressiva concentrazione di quadratini in simmetrie e di simmetrie in superfici di uno, due, e poi tre colori. Anche l'unità che in 34 si manifesta con il quadrato è frutto di molti tentativi di equilibrio che non raggiungono la condizione stabile del quadrato centrale (vedi diagramma a lato). Si tratta di quadrati aperti che stanno in bilico fra improvvise



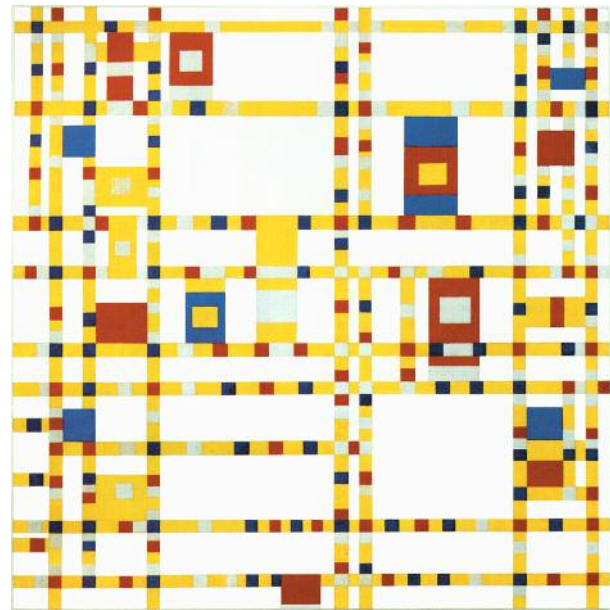
prevalenze dell'una o dell'altra direzione. Ritroveremo questa dialettica fra una sintesi compiuta e molti tentativi non raggiunti in tutte le composizioni neoplastiche degli anni venti, inizio anni trenta (46, 48, 50, 53) dove una varietà di proporzioni mantengono l'occhio in equilibrio dinamico fra concentrazione in sintesi (proporzione quadrata) ed apertura al molteplice (tutte le altre proporzioni che non raggiungono l'equivalenza). Abbiamo visto in quelle opere dei quadrati e dei "quasi quadrati" che, sollecitati dal dinamico incedere delle rette, si aprono e si sbilanciano per poi ritrovare un nuovo equilibrio. Tutto ciò lo vediamo già abbozzato nel disegno del 1915 (34).

Nelle quattro opere di questa tavola ed in particolare nel *Broadway Boogie Woogie* si riassume la sostanza del pensiero visivo di Piet Mondrian: esprimere una dialettica fra espansione e concentrazione; manifestare equivalenza di esterno ed interno; natura e pensiero, materia e spirito. Fra il 1908 ed il 1942 cambia il modo di esprimere delle idee fondamentali che hanno guidato l'artista per la sua intera esistenza. Mondrian: *"la vita è un continuo approfondimento della stessa cosa."*¹⁹

Nell'odierna ridondanza di opere d'arte povere di contenuto, è incoraggiante scoprire che un'immagine possa contenere tutta la saggezza di cui gli esseri umani, quando vogliono, sono capaci. Mi dispiace per tutti coloro i quali credono che l'arte non riesca più ad occuparsi oggi di questioni universali.

"Da dove veniamo, Cosa siamo, Dove andiamo?" scriveva Paul Gauguin su di un'immagine dipinta. Piet Mondrian ha dipinto questa domanda con delle rette colorate che diventano superfici e poi tornano rette. Il contenuto del pensiero di Mondrian è la sua stessa forma.

Questa semplice e palese verità fa gridare allo scandalo certi professori e curatori di mostre i quali riescono a sollevare



61

Broadway Boogie Woogie
1942-43
Olio su Tela cm 127 x 127
Catalogo J.W. B323
Museum of Modern Art, New York City, USA

obiezioni di *"formalismo"* al saggio completo su Mondrian che gli ho inviato nel 2006. Mi dispiace per loro, ma se si vuole davvero comprendere la pittura, soprattutto il Neoplasticismo, bisogna iniziare dalla sua forma. Nella forma sta il segreto. Nella capacità di trasformare la materia in sensazione ed il sentimento in una visione del mondo sta l'arte di Piet Mondrian e di ogni vero grande artista.

Questo saggio è dedicato anche a quanti hanno davvero creduto che l'astrazione potesse ridursi ad una superficiale e sistematica elaborazione di geometrie fini a sé stesse, così come purtroppo è accaduto per mano di tanti, ricchi di testa e poveri di cuore. *"i solerti impiegati dell'astratto"*²⁰ come li chiamava Fausto Melotti.

Non è, ovviamente, necessario dipingere come Mondrian per fare della vera arte astratta. Si può fare in tanti modi diversi, ma non basta riempire una tela con forme e colori qualsiasi per dire d'aver creato un'opera d'arte astratta, così come non è sufficiente ai fini della creazione di un testo letterario o musicale, una combinazione qualsiasi di parole o di note. Con lo stesso identico alfabeto si possono costruire frasi ricche di significato oppure dire delle scemenze. Lo stesso vale per il linguaggio delle forme e dei colori. Il vocabolario è il medesimo, ma la differenza tra un'immagine dal senso compiuto ed una priva di significato è data dall'uso che si sa fare di quel vocabolario.

In assenza di canoni certi per la pittura nuova, noi siamo ancora oggi ad uno stadio primitivo in cui chiunque crede di poter creare un'opera d'arte astratta. Siamo in realtà accerchiati da una gran massa di analfabeti che, con l'aiuto di curatori, faccendieri e multinazionali della cultura, vorrebbero farci credere di saper scrivere poesie.

Come sempre accade con l'arte, il tempo dirà.

CONCLUSIONI

Ho voluto mostrare come una consapevole padronanza nell'uso di forme e colori possa raccontarci la vita.

Si trascura oggi la funzione dei pittori che sanno comporre.

Tutta la grande arte del passato è composizione.

La vita stessa è un flusso imprevedibile di oggetti, persone, eventi e situazioni che l'arte (poesia, musica, pittura) traduce in ritmi armonici. La vita stessa è composizione.

Ho scritto questo saggio anche per ricordare la funzione di stimolo ideale che l'arte dovrebbe svolgere nella società; funzione che alcuni artisti del primo Novecento hanno generosamente svolto. Oggi quasi tutto si riduce a *trovate e trovatine gabellate per lampi di genio* per dirla con Fausto Melotti. Muséi, gallerie e rotocalchi che fanno parte del cosiddetto “sistema dell’arte” sono ossessionati da una continua ricerca di “novità” che, in mancanza di vera sostanza, devono solo stordire, durare il tempo necesario per riempire le casse e tornare nel nulla.

L'arte è un'altra cosa.

“L'arte è una religione; il suo scopo è elevare il pensiero” (Cézanne)

Cézanne, Matisse, Mondrian, Pollock, Noguchi: sono questi i punti di riferimento da cui ripartire per continuare il viaggio.

Michael Sciam

NOTE

1. Michel Seuphor, Piet Mondrian, Sa Vie, son Oeuvre, Flammarion, Paris, 1956 (Edition Nouvelle 1970), p. 199
2. Paul Cézanne, La Vita e le Opere Attraverso i Suoi Scritti, Istituto Geografico De Agostini, Novara,1989, p. 302.
3. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, p. 378.
4. Hans L. C. Jaffé, Mondrian, Concise Edition, Abrams, New York, p. 70.
5. Henri Matisse, Scritti e Pensieri sull'Arte, Abscondita, Milano, p. 19.
6. The New Art -The New Life, The Collected Writings of Piet Mondrian, Edited and Translated by Harry Holtzman and Martin S. James, Thames and Hudson, London, 1987, p. 367
7. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, p. 90.
8. Henri Matisse, Scritti e Pensieri sull'Arte, Abscondita, Milano, p. 278.
9. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, p. 397.
10. Henri Matisse, Scritti e Pensieri sull'Arte, Abscondita, Milano, p. 28.
11. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, p. 379.
12. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, p. 369
13. Piet Mondrian, Sa Vie, Son Oeuvre, Flammarion, Paris,1956, p. 166
14. Paul Cézanne, La vita e le opere attraverso i suoi scritti - Istituto Geografico De Agostini, Novara 1989, p. 304
15. Piet Mondrian, Tutti gli Scritti (a cura di Harry Holtzman), Feltrinelli, Milano, 1975, p. 46.
16. Piet Mondrian, Sa Vie, Son Oeuvre, Flammarion, Paris,1956, p. 148
17. L'Opera Completa di Piet Mondrian, Rizzoli, Milano, 1974, p. 7.
18. Italo Calvino, Lezioni Americane, Sei Proposte per il Prossimo Millennio, Garzanti, Milano, 1988
19. Piet Mondrian, Sa Vie, Son Oeuvre, Flammarion, Paris,1956, p. 139
20. Fausto Melotti, Linee, Adelphi, Milano 1981, p. 48