

Paola Ferraris

Problemi ancora aperti dell'avanguardia storica. 1. Mondrian

The works of art left by protagonists of the so-called historical avant-garde have gained a great value in museums and in the art-market, but the research that led to these works and to avant-garde theories has been dismissed as useless. However, this research identified problems that have yet to be solved: why does the concept of art change over time, and how does it change in relation to lifestyle? Why and how does an individual work of art take value for an entire culture? What's the linkage between theory and the artist's research? Here we will consider Mondrian's arguments by examining his writings.

1. Perché l'arte cambia nel tempo, e in che rapporto col cambiamento nella vita?

La cultura moderna, a cominciare dall'età dell'umanesimo, si allontana dall'idea di una perfezione eterna del creatore e del creato per intraprendere una ricerca della bellezza come della conoscenza: l'arte e la scienza cominciano a cambiare consapevolmente, il passato è una fonte, non un modello. Nell'attuale cultura "post-moderna" tutto continua a cambiare, anzi è evidente che niente si può più conservare com'è e si presentano delle alternative cruciali per l'intera evoluzione umana, ma prevale un procedere a tentoni senza portare a consapevolezza delle teorie di ricerca da poter confrontare. L'avanguardia del primo '900 ha posto la necessità del cambiamento consapevole dell'arte, l'ha sperimentato e ne ha elaborato teorie, aprendo una ricerca per superare la sua separazione dalla vita. Mondrian affronta il problema dal primo testo teorico, scritto per i due numeri iniziali di "De Stijl":

«La pittura libera è stata resa possibile dall'incomparabile vitalità della vita moderna, che ha avuto la forza di rompere con la *forma*. Poiché la pura *distruzione* non è possibile, la vita ha *costruito* il nuovo: l'espressione plastica pura ed equilibrata dei rapporti. (...)

Ci si trovò di fronte alla necessità di accettare un nuovo modo di vedere. Era questo un modo di vedere più consapevole, poiché la visione di forma e colore come mezzi d'espressione in se stessi scaturiva dalla percezione *cosciente* di ciò che fino allora era stato intuito in modo inconscio, e cioè che non sono le cose in sé a creare la bellezza nell'opera d'arte, bensì i rapporti di linea e colore (Cézanne). (...)» (Mondrian 1917-18)

La vita dissolve l'arte o la tiene separata: l'avanguardia anticipa questa dissoluzione, per un'altra arte che si pone come esperienza sensibile (emotiva e cognitiva insieme) di altre possibilità per la vita:

«Vediamo l'"architettura" trapassare gradualmente nella "*costruzione*"; l'"artigianato artistico" dissolversi man mano nella "*produzione industriale*"; la "scultura" è diventata principalmente "*decorazione*" oppure si risolve in *oggetti di lusso e d'uso*; il "teatro" è soppiantato dal *cinema* e dal *music-hall*; la "musica" dalla *musica da ballo*, dal *grammofono*; la "pittura" dal *cinema*, dalla *fotografia*, dalla *riproduzione* e così via. La "letteratura" era già passata, in gran parte, per la sua stessa natura, all'"*uso pratico*" (scienza, giornalismo, ecc.) e questa situazione si accentuerà ancor più col tempo. (...) Nonostante tutto ciò, le arti continuano e cercano di *rinnovarsi*. Ma la via che conduce al rinnovamento consiste nella loro *distruzione*. (...)

L'ambiente come la vita ci appaiono poveri nel loro *stato di incompiutezza* e nella loro *arida necessità*. L'arte diventa così un'*evasione*. La bellezza e l'armonia vengono cercate nell'arte perchè mancano nella nostra vita e nel nostro ambiente. Così la bellezza e l'armonia sono diventate un "ideale" *irraggiungibile*: in quanto "arte" sono separate dalla vita e dall'ambiente. L'"io" fu libero così di dedicarsi al *gioco della fantasia e di indugiare nell'introspezione, nel piacere dell'auto-riproduzione*: nel creare una bellezza a propria immagine. La vita reale così come la vera bellezza furono perdute di vista. Tutto ciò fu inevitabile. *Così l'arte e la vita si resero indipendenti l'una dall'altra*. (...)

L'arte della costruzione, la scultura, la pittura e le arti minori si fonderanno nell'architettura, ossia nel nostro ambiente. Le arti meno "materiali" si realizzeranno nella "vita". (...) Il concetto neoplastico, nella sua realizzazione futura, andrà molto oltre l'arte. (...)

L'arte sta già in parte dissolvendosi, ma la sua fine sarebbe *ora* prematura. Poiché la sua *ricostruzione* nella vita non è ancora possibile, un'*altra arte* è ancora necessaria, ma il nuovo non può essere costruito con i materiali vecchi.» (Mondrian, 1922a)

Quindi l'arte cambia non per seguire e rispecchiare i cambiamenti nella vita, né per difendersene, ma propone altri cambiamenti: la ricerca fa i suoi “salti”, dall'arte delle forme all'*arte dei rapporti*:

«In un quadro neoplastico noi vediamo relazioni continue; dopo la prima impressione generale l'occhio va da un piano alla sua opposizione e dall'opposizione al piano. Così non si determina alcuna ripetizione ma sempre nuove relazioni, attraverso le quali si fissa in noi l'impressione totale.» (Mondrian 1922b)

«In precedenza si percepiva o l'interiore o l'esteriore: questo fatto divideva il mondo in profani e in (cosiddetti) credenti. L'uomo moderno è invece in grado di vedere l'esteriore in rapporto equilibrato con l'interiore e viceversa: è in grado di conoscere sia l'uno sia l'altro per mezzo del rapporto.» (Mondrian 1917-1918)

Questo cambiamento nell'arte si propone di sradicare tutte quelle “forme” che ostacolano le nuove relazioni nella vita (come nell'appello internazionale del primo manifesto di “De Stijl”, del 1917): ma presto deve scontrarsi con la reazione in tutti i campi, che intende *nascondere furtivamente*:

«Chi, prima della guerra a Parigi, ha conosciuto il possente movimento innovatore della pittura e della scultura deve adirarsi doppiamente – se è sensibile al nuovo – per la “bonaccia” e per il regresso attuali. (...) Lo sappiamo bene: all'azione segue la reazione e vediamo ora che la prima è stata resa impossibile da circostanze esterne e materiali. (...)»

Contro questa stasi e questo regresso *apparenti* e temporanei non eleviamo alcuna protesta. Protestiamo invece contro *il perfido atteggiamento dei precursori del nuovo*. Protestiamo contro il fatto che molti di essi abbiano *messo sullo stesso piano il vecchio e il nuovo*. (...)

Se attualmente gli artisti rinnegano la nuova idea, i critici d'arte e i mercanti fanno ancora di più. Essi sono più direttamente soggetti all'influenza del pubblico. Dicono apertamente che l'arte astratta è servita soltanto a porre su un piano più alto l'arte naturalistica, che il nuovo, quindi, è stato un *mezzo*, non un *fine*. Ci troviamo quindi di fronte a un'aperta negazione dell'essenza del nuovo, che è concepito *come una semplice sostituzione e abolizione del vecchio*. Essi girano col vento e seguono il grosso pubblico. La cosa è ben comprensibile ma per il momento è catastrofica per il nuovo, perché la sua essenza *viene nascosta furtivamente*.» (Mondrian 1924a)

A questa riduzione della ricerca d'avanguardia a tappa strumentale, seguono altri mezzi di recupero:

«Il signor Tériade riconosce dunque che, anche nella neoplastica, ci sono creatori e imitatori. In effetti nessuna tendenza è divenuta forse così nota e ha avuto una così larga applicazione, per quanto erronea, nella pubblicità, nella decorazione, nella costruzione, ecc. Ma qui arriviamo a ciò che mi pare il signor Tériade non abbia ben capito; egli ritiene infatti che la neoplastica non sia vera pittura, che essa sia “strettamente decorativa”. Ora, la neoplastica non è né pittura decorativa né pittura geometrica. Essa ne ha soltanto l'apparenza. Per spiegare ciò dobbiamo dimostrare in che modo essa sia nata dal cubismo. È vero che l'“opera” cubista non è suscettibile di essere continuata, di essere sviluppata: essa è compiuta in se stessa. Ma non è esatto che il cubismo, in quanto *espressione plastica*, non possa essere perfezionato né continuato. Al contrario, la storia dell'arte ci dimostra chiaramente che la plastica è un'evoluzione continua.» (Mondrian 1931a)

Le trasformazioni storiche possono opprimere l'evoluzione dell'arte d'avanguardia insieme a quella dell'esistenza individuale e sociale: Mondrian si rifugia dal 1938 a Londra e poi a New York, mentre continua a pensare che lo scontro sul cambiamento si gioca oltre la distruzione, nella ricostruzione:

«Gli eventi passano ma l'oppressione rimane finché non le si contrappone, individualmente e attivamente, una forza uguale. Per poterle contrapporre una tale forza, occorre considerarla realisticamente, osservarla e studiarla. È necessario comprenderla a fondo se essa non deve continuare a sopravvivere in forme nuove. La distruzione è seguita dalla costruzione.» (Mondrian 1940)

Mondrian muore nel 1944, lasciando oltre alle ultime opere solo un archivio di scritti, lettere e

fotografie: i quadri acquistano abbastanza presto un valore “eterno”, che non ne evita l'applicazione decorativa già constatata, mentre i documenti della sua ricerca per cambiare arte e vita vengono archiviati senza esame. Gli scritti sono pubblicati in inglese e in italiano solo nel 1975 e unicamente una scelta è stata riedita recentemente (Mondrian 1975, 2006, 2008), come solo nell'ultimo decennio è stato recuperato il suo archivio nella prospettiva di pubblicarlo in rete (ASRL, 2010).

2. Perché e come l'opera di un individuo può valere per una cultura?

Nell'antichità un'opera d'arte può valere per un'intera cultura in due modi: per la superiore abilità dell'*artifex* nell'applicare una tecnica codificata, oppure quando deriva da un'ispirazione superiore, di cui il *vate* è lo strumento eletto. Con l'umanesimo questi due valori calano nel soggetto e nel cambiamento, riunendosi nella ricerca della conoscenza e della bellezza, per cui si sviluppano nuove tecniche per nuove teorie con l'esattezza della ragione e insieme col *genio* della intuizione umana. Questa rivoluzione è stata poi dirottata dalla sua ricerca unitaria, separando la scienza come strumento razionale per il progresso tecnico, dall'arte come via intuitiva per lo sviluppo spirituale: l'avanguardia interviene proprio per superare la riduzione dell'artista all'auto-espressione di valori *interiori* individuali e non verificabili, e del progresso tecnico a un accumulo di valori *esteriori*, senza ipotesi di ricerca per una evoluzione di tutta la vita. Mondrian ha affrontato la questione:

«A. (...) L'arte astratta, dunque, non è soltanto *intellettuale*, ma è anche un prodotto del *sentimento*?

B. Di un profondo sentimento e di un profondo intelletto: di entrambi. Quando il sentimento va nel profondo, agli occhi di molti esso si *annulla*: per questo viene così poco riconosciuto nel neoplasticismo! (...) Gli uomini, in generale, hanno troppo la tendenza a considerare l'opera d'arte come un *articolo di lusso*, come qualcosa di *piacevole*, addirittura come un ornamento, come qualcosa che sta *al di fuori* della vita!» (Mondrian 1919)

«Benché l'arte, da un lato, sia l'espressione plastica della *nostra* emozione estetica, non possiamo concluderne che essa si riduca all'”espressione estetica delle nostre sensazioni soggettive”.» (Mondrian 1920)

«“Il neoplasticismo” è più matematico che geometrico. Esso è “esatto”. Né nella musica né nella pittura esso è una negazione della realtà. Esso è astratto-reale, proponendosi l'espressione plastica più approfondita possibile della realtà. Il senso delle parole si è modificato a tal punto attraverso la tradizione, la storia... che oggi l'espressione “astratto” è considerata equivalente ad esempio a “indeterminato” o “irreale” e l'”interiorizzazione” è identificata con una sorta di beatitudine tradizionale. (...) Anche il concetto di “plastica” si è modificato a causa dell'accentuazione della disposizione individuale. Esso si è ristretto avvicinandosi al senso della “morfoplastica”. Nel suo significato più ampio e più profondo la plastica significa però solo produzione di un'immagine e nient'altro.» (Mondrian 1921)

«La psicologia della forma è la psicologia dell'uomo. Essa esprime pertanto l'unità fisico-spirito. (...) Così la mentalità della nuova cultura, in cui un sentimento approfondito e la coscienza (intelletto) sono in un rapporto equivalente, può discernere la forma, approfondirla e abolirla. (...) Oggi scopriamo che la base della forma *non è immutabile* come pensava la vecchia cultura. Nella nuova cultura la forma viene abolita, insieme con la vecchia morale.» (Mondrian 1927)

«L'arte nuova concede alla linea e al colore un'esistenza indipendente nel senso che essi non sono né oppressi né deformati dalla forma particolare ma formano essi stessi la loro limitazione appropriata alla loro natura. Analogamente, nella vita futura, la società concederà a ogni individuo un'esistenza autonoma in accordo col suo proprio carattere. (...)

Tutte le vecchie forme limitanti, come la famiglia, la patria, ecc., che furono così a lungo coltivate e protette dallo Stato e dalla Chiesa e che sono necessarie ancor oggi, sono considerate dalla nuova mentalità, nel loro senso convenzionale, ostacoli a una vita veramente umana. Quali sono attualmente, esse si oppongono all'instaurazione dei rapporti sociali puri e alla libertà individuale. (...)

Osserviamo che nella vita le qualità morali non sono sufficienti ma si tratta di realizzarle.

(...) Osserviamo però che l'arte – benché su un terreno astratto – non si limitava a un'idea ma fu sempre un'espressione “realizzata” dell'equilibrio.» (Mondrian 1931b)

Di quell'equilibrio distruttivo-costruttivo che supera la crisi dei valori estetici e morali formalizzati:

«Estranei in mezzo alla melodia e alla forma che ci circondano, il jazz e il neo-plasticismo ci appaiono come espressioni di una nuova vita. Essi esprimono la gioia e insieme la serietà che sono praticamente assenti dalla nostra esausta cultura della forma. (...) Il jazz e il neoplasticismo sono fenomeni estremamente rivoluzionari: essi sono distruttivi-costruttivi. (...)

Libera dalla forma limitante, la sensualità si apre. Sotto forma di spiritualità. I due opposti esercitano la medesima azione in un campo diverso. La sensualità approfondita all'estremo è spiritualità e la spiritualità cosciente si esprime sensualmente.» (Mondrian 1921)

3. Che rapporto ha la teoria con la pratica della ricerca?

Gli artisti sono stati a lungo dipendenti da teorizzazioni *superiori*, dalle valutazioni lo sono tuttora. L'avanguardia ha elaborato teorie per valutare le proprie realizzazioni e per ricercare oltre, senza lasciare ad altri questo compito *storico*: ma ha rotto con l'arte come traduzione in immagini di pensieri preesistenti, che siano dell'artista o di un'*auctoritas* esterna; per farne una esperienza di rapporti, cioè per costruire “oggetti” o “situazioni” che prendono il loro senso e valore solo con lo sperimentarli realmente. Lo stesso Mondrian pure nei testi teorici prende la parola-concetto come un materiale da trasformare col metterla in rapporti nuovi: mentre gli si rimprovera, ancora oggi, di aver stabilito un assioma a priori, per imporre la totale razionalizzazione della percezione visiva:

«Anche se il neoplasticismo in pittura si manifesta solo e unicamente attraverso la *propria* espressione artistica – l'opera d'arte non abbisogna di essere *spiegata* a parole -, moltissimo *di ciò che riguarda* il neoplasticismo può venire espresso direttamente con parole, moltissimo può essere chiarito da *ragionamenti*. (...) Ecco perché è possibile all'artista di oggi di parlare *della* propria opera. (...) E infatti la *coscienza* nell'arte è proprio uno dei tratti caratteristici del nuovo di oggi: l'artista non è più uno strumento cieco dell'intuizione. (...) L'artista odierno, dunque, dà chiarimenti *circa* la sua opera, non la spiega. La chiarificazione richiede uno sforzo continuo, ma nello stesso tempo porta avanti la propria evoluzione. La chiarificazione comporta anche il conseguimento della chiarezza lungo la via del sentimento e della ragione, sempre lavorando e ragionando su quanto si è già raggiunto con la propria opera.» (Mondrian, 1917-1918)

«Gli spiriti più avanzati, come pure quelli ritardatari, sono costretti a servirsi delle *medesime parole*. Se adottiamo parole nuove, ci sarà ancora più difficile, o addirittura impossibile, farci capire. (...) Ciò ha dato luogo a malintesi e ne causerà ancora. Parlando dell'*astratto*, il neoplasticismo non intende l'indefinito, il vago, ma al contrario *il più determinato, il più reale*. Parlando di *un rapporto equilibrato*, il neoplasticismo non intende la simmetria, bensì un *contrasto permanente*. (...)» (Mondrian 1924b)

«È evidente che quest'equilibrio non è quello di un vecchio signore immerso in una poltrona o quello di due sacchi di patate uguali posti su una bilancia. Al contrario, l'equilibrio per *equivalenza* esclude la similitudine e la simmetria, così come la quiete nel senso di immobilità. (...)

È un grave errore credere che la neoplastica costruisca i piani rettangolari l'uno accanto all'altro, come sassi. Il piano rettangolare dev'essere considerato piuttosto come risultante dalla pluralità delle linee rette in posizione ortogonale. La linea retta è senza dubbio, in pittura, il mezzo più esatto e più giusto per esprimere il ritmo libero. (...) Questi piani non sono altro che *mezzi: sono soltanto i rapporti a esprimersi* di per se stessi.» (Mondrian 1930)

«Per l'arte pura il soggetto non può pertanto mai essere un valore in più; sono la linea, il colore e le loro relazioni a dover “far entrare in gioco l'intero registro sensibile e intellettuale della vita interiore...”, non il soggetto.

È perciò altrettanto sbagliato pensare che l'artista non figurativo crei attraverso “la pura intenzione del suo processo meccanico”, che faccia “astrazioni calcolate” e che desideri “sopprimere il sentimento non soltanto in se stesso ma anche nello spettatore.” (...)

Senza dubbio la sua arte è per l'arte... per l'arte *che è forma e contenuto nello stesso tempo.*»

(Mondrian 1937)

Mondrian ha partecipato con Theo van Doesburg alla fondazione di “De Stijl”, rivista diretta agli artisti d'avanguardia di tutto il mondo che «simpatizzano perciò con tutti coloro che operano spiritualmente o materialmente, per instaurare un'unità internazionale nella vita, nell'arte, nella cultura» (De Stijl, 1917), mantenendo la propria autonomia di ricerca nel reciproco confronto: «In passato tutti percorrevano una stessa via perché – in ogni determinato periodo culturale – dominava un'unica religione. Oggi l'immagine di Dio non è più fuori dell'uomo: oggi sta avanzando universalmente l'individuo maturo.» (Mondrian 1917-1918)

“Poco importa sapere in quale misura il gruppo “De Stijl” esista ancora come 'gruppo': è nato uno stile nuovo, è sorta una nuova estetica e c'è solo da comprenderlo e... lavorare.” (Mondrian 1926).

4. Conclusioni

Le teorie d'avanguardia del primo '900 sono state liquidate (p. e., Subirats 2009), in riferimento al problema del cambiamento nell'arte e nella vita, quali ideologie del progresso che glorificano la tecnologia industriale, e quindi predicano la distruzione dell'arte come ricerca autonoma di valori umani. Riguardo alla ricerca di un'evoluzione per tutta la cultura, sono accusate di un misticismo ideale che aspirerebbe a imporre un nuovo ordine totalitario. Quanto al rapporto delle teorie con le realizzazioni, ridurrebbe le opere all'applicazione di ricette prefissate, subordinando gli artisti quali seguaci di gruppi gerarchicamente organizzati. Dalla testimonianza di Mondrian, negli scritti e nei fatti, risultano smentite queste accuse e ancora aperti i problemi posti dalla ricerca d'avanguardia.

Bibliografia

- Art Science Research Laboratory (ASRL) (2010), <http://www.pietmondrian.org>, New York.
- AA. VV., *Mondrian e De Stijl. L'ideale moderno* (1990), a cura di G. Celant e M. Govan, Olivetti-Electa, Milano.
- De Stijl (1917), *Manifest I “De Stijl”*, in *De Stijl (1917-1934)*, Amsterdam 1968; *Primo manifesto di De Stijl*, in *L'opera completa di Mondrian*, a cura di G. Ottolenghi, Rizzoli, Milano 1974.
- Fanelli, G. (1983), *De Stijl*, Laterza, Roma-Bari.
- Lombardo, G. (1995), *Piero Manzoni e la cultura spettacolo. Confutazione di quattro giudizi banali*, “Rivista di Psicologia dell'Arte”, NS, XVI, 6.
- Mondrian, P. (1917-1918), *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, “De Stijl”, 1-2; 3-12; *Il neoplasticismo in pittura*, trad. in Holtzman, H., a cura di, *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975 (come per tutti gli scritti citati).
- Mondrian, P. (1919), *Dialoog over de nieuwe beelding*, “De Stijl”, II, 4-5; *Dialogo sul neoplasticismo*.
- Mondrian, P. (1920), *Le néoplasticisme. Principe général de l'équivalence plastique*, éditions de l'Effort Moderne, Paris; *Il neoplasticismo, principio generale dell'equivalenza plastica*.
- Mondrian, P. (1921), *De “bruiteurs futuristes italiens” en “het” nieuwe in de muziek*, “De Stijl”, IV, 8-9; *Il neoplasticismo nella musica e i “bruiteurs futuristes italiens”*.
- Mondrian, P. (1922a), *De realiseering van het neoplasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur*, “De Stijl”, V, 3, 5; *La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi*.
- Mondrian, P. (1922b), *Het neo-plasticisme – de nieuwe beelding – en zijn – hare – realiseering in de muziek*, “De Stijl”, V, 1-2; *Il neoplasticismo (la nuova plastica) e la sua realizzazione nella musica*.
- Mondrian, P. (1924a), *De huif naar den wind*, “De Stijl”, VI, 6-7, serie XII; *Nel vento*.
- Mondrian, P. (1924b), *À bas l'harmonie traditionnelle!*, inedito; *Abbasso l'armonia tradizionale!*.
- Mondrian, P. (1926), *L'expression plastique nouvelle dans la peinture*, “Cahiers d'Art”, I, n. 7, Paris; *La nuova espressione plastica nella pittura*.
- Mondrian, P. (1927), *De jazz en de neo-plastiek*, “i 10”, n. 12, Amsterdam; *Il jazz e il neoplasticismo*.
- Mondrian, P. (1930), *L'art réaliste et l'art superréaliste*, “Cercle et Carré”, n. 2, Paris; *L'arte realistica e l'arte superrealistica*.
- Mondrian, P. (1931a), [Reponse à M. Tériade.] *Le cubisme et la néoplastique*, “Cahiers d'Art”, VI, n. 1, Paris; *Il cubismo e la neoplastica*.
- Mondrian, P. (1931b), *L'art nouveau, la vie nouvelle*, Paris, dattiloscritto rilegato in più copie; *L'arte nuova, la nuova vita*.
- Mondrian, P. (1937), *Plastic art and Pure Plastic art*, “Circle: An International Survey of Constructive Art”, a cura di N. Gabo, J.L.Martin, B.Nicholson, London; *Arte plastica e arte plastica pura*.
- Mondrian, P. (1940), *Liberation from Oppression in Art and Life*, ed. postuma in “Plastic Art and Pure Plastic Art”, *Documents of Modern Art*, New York 1945; *Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita*.
- Mondrian, P. (1975), *Writings of Piet Mondrian*, a cura di Harry Holtzman, The Viking Press Inc., New York ; *Tutti gli*

scritti, Feltrinelli, Milano 1975.

Mondrian, P. (2006), *Scritti scelti*, Linea d'ombra, Treviso.

Mondrian, P. (2008), *Il neoplasticismo*, Abscondita, Milano.

Seuphor, M. (1956), *Piet Mondrian, sa vie son oeuvre*, Paris 1956; *Piet Mondrian: la vita e l'opera*, Il Saggiatore, Milano 1960.

Subirats, E. (2009), *Critica delle avanguardie*, "Lettera Internazionale", 101.