

Piet Mondrian (1873-1944)

Penso che nell'arte l'elemento distruttivo sia troppo trascurato.¹

Il neoplasticismo in pittura (“De Stijl”, 1917-1918)

Mondrian, van Doesburg e “De Stijl”

Dialogo sul neoplasticismo (“De Stijl”, 1919)

Realtà naturale e realtà astratta. Trialogo (“De Stijl”, 1919-1920)

I grandi boulevards (“De nieuwe Amsterdammer”, n. 273, 1920)

Il neoplasticismo, principio generale dell'equivalenza plastica (l'Effort Moderne, 1920)

Gli scritti di Mondrian come teoria e come pratica di rapporti

Il neoplasticismo nella musica e i “bruiteurs futuristes italiens” (“The Stijl”, 1921)

Il neoplasticismo (la nuova plastica) e la sua realizzazione nella musica (“De Stijl”, 1922)

La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi (“De Stijl”, 1922)

Non assioma ma principio plastico (“De Stijl” 1924)

Nel vento (“De Stijl” 1924)

Abbasso l'armonia tradizionale! (inedito, 1924)

L'evoluzione dell'umanità è l'evoluzione dell'arte (“Bulletin de l'Effort Moderne” 1924)

Il jazz e il neoplasticismo (“i 10” 1927)

Mondrian e l'architettura: *De Stijl* dopo “De Stijl”

L'arte realistica e l'arte surrealistica (“Cercle et Carré”, 1930)

Il cubismo e la neoplastica (“Cahiers d'Art”, 1931)

L'arte nuova, la nuova vita (dattiloscritto, 1931) e *Introduzione* (manoscritto, 1932)

Mondrian si rifugia a Londra e a New York

Il vero valore delle opposizioni (dicembre 1934)

Arte plastica e arte plastica pura (“Circle: An International Survey of Constructive Art”, 1937)

Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita (1940)

Verso la visione vera della realtà (New York 1942)

Bibliografia selezionata

¹ Mondrian, P., *Interview with James Johnson Sweeney* (1943), in “Bulletin of the Museum of Modern Art”, XII, 4-5, New York 1946, edizione italiana in Holtzman, H., a cura di, *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975.

Il neoplasticismo in pittura (“De Stijl”, 1917-1918)²

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. (...) Attualmente il modo di lavorare è perfettamente chiaro soltanto a chi è arrivato a quel punto proprio attraverso una pratica di lavoro. Mentre cresce e progredisce, il nuovo parlerà da se stesso, spiegherà *se stesso*, anche se è normale che il profano chieda spiegazioni sulle nuove forme artistiche e se è logico che l'artista, *dopo la nascita* del nuovo cerchi di acquistarne *coscienza*. 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. (...)

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). (...) L'espressione plastica naturalistica venne sempre più intensificata, cioè la forma divenne più tesa e il colore più marcato. L'arte di quest'epoca rivela spesso una minore affinità con quella che l'ha immediatamente preceduta che non con l'arte dei primitivi olandesi e fiamminghi o con l'arte rinascimentale come quella del Mantegna o con l'arte paleocristiana in generale o con quella dell'Antico Oriente e dell'India. Negli antichi, però, quest'intensificazione dell'arte era sentita in modo assai più profondo. La nostra epoca ha abbandonato ben presto l'antico modo di intensificazione del naturale: ha scelto piuttosto la maniera decorativa. (...)

La vita astratto-reale trova appunto una manifestazione *astratta* nella pittura astratto-reale, ma deve ancora trovare una sua manifestazione tangibile. La vita (superficialmente) astratta della società attuale ha la sua manifestazione esteriore: questa rappresenta da un lato un terreno propizio allo sviluppo della vita astratto-reale e dall'altro costituisce in realtà un ostacolo all'esteriorizzazione *pura* di questa vita. La vita sociale e culturale trova la sua estrinsecazione più compiuta nella metropoli. (...)

Se la visione determinata dell'unità di natura e spirito è la caratteristica della nuova coscienza del tempo, noi assistiamo al manifestarsi di questo modo di vedere in taluni gruppi, che vediamo formarsi attorno a singoli individui. (...) Anche all'interno dei gruppi esistono vie diverse: e se l'evoluzione generale è certa, reciproche incomprensioni sono spesso inevitabili. (...) 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. (...)

Anche se il tragico maggiore è dovuto alla propria dualità (ineguale) di spirito e natura, il tragico esiste anche nella vita esteriore. A causa di uno squilibrio nei rapporti reciproci il tragico esiste tra il maschile e il femminile e fra la società e il singolo. (...) L'arte riesce a realizzare l'unità dei due opposti: ecco perché essa precede la vita reale. La vita reale, per raggiungere l'unità, deve

2 Mondrian, P., *De nieuwe beelding in de schilderkunst*, “De Stijl”, 1-2, 1917; 3-12, 1918; trad. in Holtzman, H., a cura di, *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975: come per tutti gli scritti di Mondrian qui riportati.

attendere l'equivalenza degli opposti. (...)

Per poter percepire plasticamente il tragico è necessaria la sensibilità del temperamento artistico; per poter esprimere il tragico bisogna essere artisti. *L'artista vede il tragico con tale chiarezza da sentirsi costretto a esprimere il non-tragico.* (...)

Tutti sanno che nulla al mondo è pensabile per se stesso e in se stesso, ma è invece giudicato attraverso il confronto col suo contrario (Filone Alessandrino, Bollard, *Zuivere Rede* – Ragione Pura). Soltanto oggi, che lo spirito del tempo è maturo per questo, che il rapporto equilibrato fra interiore e esteriore, fra spirituale e naturale si fa sempre più comprensibile, *lungo la via dell'arte (ovvero la via esteriore)* l'artista giunge al *riconoscimento consapevole* di questa verità degli antichi: verità che da tempo è stata riportata alla luce dal pensiero logico (Hegel). (...)

È chiaro che il contrario *plastico* del *naturale concreto* non può essere *l'estrema astrazione di pensiero* e che il contrario *plastico* di ciò che è *la massima esteriorità* non può essere *la massima interiorità*. In natura esso compare per mezzo del naturale (la massima esteriorità) come *rapporto di posizione, misura e valore* di quell'esteriore: come *espressione plastica di rapporti*, che in se stessa è nulla e tuttavia si presenta come il *nucleo plastico* di tutte le cose. (...)

Gli antichi sapienti rappresentavano l'eterno rapporto di interiorità ed esteriorità per mezzo della croce. Ma né questo né alcun altro *simbolo* può essere però il mezzo d'espressione plastica della pittura astratto-reale: un simbolo, infatti, rappresenta da un lato una nuova limitazione e dall'altro è *troppo assoluto*. (...)

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. (...)

Benché l'osservatore determini in parte l'impressione di quel che vede, è purtuttavia anche ciò che è visto a dirci qualcosa di determinato attraverso la forma con cui ci appare. Anche le forme più perfette, più generali e geometriche esprimono qualcosa di determinato (le figure geometriche, inoltre, sono viste spesso alla luce di un simbolismo tradizionale, che intralcia la visione pura). Distruggere il più possibile questa limitazione (l'individuale) nell'espressione plastica è il compito dell'arte. (...)

A questo punto possiamo definire la caratteristica della pittura come *l'espressione più coerente di rapporti puri*. Infatti è un particolare privilegio della pittura il poter esprimere liberamente rapporti: ciò significa che i suoi mezzi espressivi, coerentemente elaborati, consentono l'espressione plastica di estremi opposti come semplice rapporto mediante la *posizione*, senza che debbano assumere forma o anche parvenza di forma chiusa (come accade in architettura). (...) E così la nostra epoca è pervenuta alla pittura *astratto-reale*. Il neoplasticismo è *astratto-reale* perché sta fra l'assoluto-abstracto e il naturale, concreto-reale. Essa non è così astratta come l'astrazione del pensiero e non è così reale come la realtà tangibile. (...)

Quando l'emozione dovuta al *colore per se stesso* si affianca al sentimento, quando il *riconoscimento cosciente di un rapporto* si affianca a quello dello spirito, il sentimento spirituale – del futuro – farà sì che il rapporto avrà sempre più il predominio sul colore. Come esatta espressione plastica di *colore approfondito*, così come di rapporti, il neoplasticismo potrà esprimere un'umanità *compiuta*, cioè equilibrio di spirito e sentimento. L'equilibrio nell'arte plastica esige però una tecnica esattissima. Se il neoplasticismo sembra aver rimosso ogni *tecnica*, la tecnica è invece diventata in esso importante a tal punto che *i colori devono essere dipinti proprio nel luogo stesso in cui l'opera deve essere osservata*: solo in tal caso potrà essere precisa l'azione tanto dei colori quanto dei rapporti. (...)³

3 Per questo testo dato come introduttivo, i brani scelti non seguono la successione originale ma sono stati rimontati, in modo tale da ricostruire i passaggi nodali senza bisogno di un commento.

Mondrian, van Doesburg e “De Stijl”⁴

1914-1915. Mondrian, a Parigi dal 1912, ritorna in Olanda per la malattia del padre e rimane bloccato dalla guerra. Dopo la sua prima mostra personale alla galleria Walrecht de L'Aia, partecipa a una collettiva allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1915: van Doesburg lo apprezza nella sua recensione e inizia una corrispondenza. Fra il 1915 e il '16 van Doesburg discute col poeta Kok, poi con Mondrian e più tardi col pittore van der Leek e con l'architetto Oud l'iniziativa di fondare una rivista. All'inizio Mondrian è abbastanza cauto (lettera a van Doesburg del 20 novembre 1915): *Non dovete prendervela a male, ma le cose importanti devono maturare molto lentamente. (...) Conosco ben poche persone che operino nel nostro stile, come dire, uno stile artistico che abbia già qualche perfezione. (...) Non ci sarebbe materiale a sufficienza per una rivista specializzata, o, comunque, si tratterebbe di materiali “tiepidi”, cioè dovrete accogliere articoli che non corrisponderebbero ai nostri principi.* (*De Stijl*, catalogo, Stedelijk Museum, Amsterdam 1951).

1916. Van Doesburg incontra per la prima volta nel febbraio del 1916 Mondrian a Laren. Il pittore Bart van der Leek si trasferisce a Laren nell'aprile del 1916 e poco dopo conosce Mondrian, che riconoscerà la sua influenza nel proprio superamento del cubismo. In una lettera a van Doesburg, scritta probabilmente nel 1916, Mondrian definisce così la sua pittura astratta: *Si tratta, come si può vedere, di una composizione di linee verticali e di linee orizzontali, che, in senso astratto, devono dare l'idea di tensione verso l'alto, di moto verticale: è lo stesso concetto che un tempo era collegato alla costruzione delle cattedrali. Poiché, nel caso in esame, è la struttura formalizzante che l'esprime, non il contenuto, non le ho dato titolo. La struttura astratta della mente umana dovrà subire l'effetto desiderato facendo uso soltanto dei propri mezzi.* (*De Stijl*, catalogo cit. 1951). L'unica opera datata 1916, e nella quale i rapporti non sono equivalenti ma tendono verso l'alto, è la *Composizione 1916* verticale con linee nere spezzate incrociate e colori ocra, azzurro e rosa⁵.

1917-1918. Dal 1917 al '24 Mondrian è il principale, e in fondo l'unico vero collaboratore della rivista di van Doesburg. Col primo numero della rivista inizia la pubblicazione in 12 puntate del primo scritto teorico di Mondrian, *Il neoplasticismo in pittura*, insieme col *Manifest I “De Stijl”*⁶:

1. Ci sono una vecchia e una nuova coscienza dell'epoca. La vecchia è legata all'individuale. La nuova è legata all'universale. La lotta dell'individuale contro l'universale è venuta in luce nella Guerra Mondiale oltre che nell'arte di oggi.
2. La guerra distrugge il vecchio mondo e il suo contenuto: il dominio individuale in ogni campo.
3. L'arte nuova ha manifestato il contenuto della nuova coscienza dell'epoca: un equilibrio fra l'universale e l'individuale.
4. La nuova coscienza è preparata a realizzare la vita interiore oltre che la vita esteriore.
5. Le tradizioni, i dogmi e il dominio dell'individuale si oppongono a questa realizzazione.
6. I fondatori della nuova plastica si appellano perciò a tutti coloro che credono nella riforma dell'arte e della cultura per sradicare questi ostacoli allo sviluppo, esattamente come, nella nuova arte plastica, essi hanno abolito (escludendo la forma naturalistica) gli ostacoli alla pura espressione artistica, la quale è la conseguenza ultima di tutti i concetti d'arte.
7. Gli artisti di oggi, in tutto il mondo, sono stati spinti dalla medesima coscienza e perciò, sul piano spirituale, hanno partecipato a questa guerra contro il dominio del dispotismo individuale. Essi simpatizzano perciò con tutti coloro che operano spiritualmente o materialmente, per instaurare un'unità internazionale nella vita, nell'arte, nella cultura.

4 Ottolenghi, M. G., *L'opera completa di Mondrian*, Rizzoli, Milano 1974; Holtzman, H., *op. cit.*, 1975; Fanelli, G., *De Stijl*, Laterza, Roma-Bari 1983, 2001; Celant, G., Govan, M., *Mondrian e De Stijl. L'ideale moderno*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 1990, catalogo Olivetti/Electa, Milano 1990.

5 Olio su tela, 1916, Solomon R. Guggenheim Museum, New York (in Ottolenghi, 1974, tav. XL, cat. n. 291).

6 Trad. it. in Ottolenghi, M. G., *op. cit.*, 1974, p. 6; Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 27-28.

1919-1921. L'editore di "De Stijl", Harms Tjepens, appoggiato probabilmente dagli architetti che collaborano alla rivista, fa pressione su van Doesburg perché accetti un redattore per l'architettura. Ma dal novembre 1918 il nome dell'editore viene cancellato e due numeri dopo, gennaio 1919, la dizione: "Redazione di Theo van Doesburg con la collaborazione di importanti artisti nazionali e internazionali" cambia in "Redazione di Theo van Doesburg". Mondrian ritornato a Parigi scrive a van Doesburg nell'ottobre 1919: *Sono lieto che tu abbia preso "De Stijl" nelle tue mani; altrimenti non sarebbe avvenuto niente di buono; sai che tutti gli editori sono uguali. Figurati: "De Stijl" soltanto di architetti!* (Blotkamp, Carel, *Mondriaan-architectuur*, in "wonen-TA/BK", 4-5, 1982, pp. 12-51). Gli architetti insistono per realizzare subito in pratica la neoplasticità nella vita sociale, e Mondrian ne discute con Oud (lettera del 18 settembre 1921): *La cosiddetta "pratica" non potrà mai produrre un'architettura neoplasticità. Essa potrebbe risultare soltanto da una pratica completamente diversa, che tuttavia ci è del tutto impossibile perché siamo legati all'esistente, ecc. (fare soldi). Io non penso l'architettura neoplasticità come dissociata dalla vita, ma essa può informarsi soltanto a un altro vivere.* (Blotkamp, *op. cit.*, 1982). Mondrian risponderà poi nello stesso senso alla conferenza di Oud presso l'associazione degli architetti di Rotterdam, *Sull'arte di costruire del futuro e le sue possibilità architettoniche* (1921) pubblicando *La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi* su "De Stijl" nel 1922 (qui a pag. 10). Nel 1920, a Parigi, van Doesburg e Mondrian partecipano alle serate Dada e discutono un secondo manifesto di De Stijl, pubblicato in aprile col titolo *La littérature: Manifeste II de De Stijl, 1920*.

1925-1927. Dopo il 1924 Mondrian non scrive più su "De Stijl": van Doesburg presenta come una "radicale correzione delle idee neoplasticità" il proprio *elementarismo*, che introduce l'uso della diagonale per esprimerne le qualità dinamiche; inoltre cerca invano di promuovere l'architettura di "De Stijl" come rappresentativa dell'Olanda moderna, e non riceve solidarietà da Mondrian dopo l'esclusione del gruppo dall'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels del 1925 a Parigi (*Data en feiten*, in "De Stijl", VII, 1927). Mondrian scriverà a van Doesburg: *Dopo la tua correzione arbitraria del neoplasticismo ogni collaborazione da parte mia è impossibile. Mi rincresce di non poter impedire la pubblicazione su questo numero di "De Stijl" di fotografie a colori e articoli miei. Peraltra senza rancore.* (Seuphor, M., *Piet Mondrian. Sa vie, son oeuvre*, Paris 1956), e quest'ultimo risponderà su "De Stijl", nel decennale della rivista (1927): *"se l'idea dello Stijl fosse rimasta legata a un'esperienza chiusa, dogmatica e completamente statica (come nel caso di Mondrian), essa non solo avrebbe sbarrato la via a ogni possibile futuro sviluppo ma sarebbe diventata arida e introversa"*⁷. Ma distingue l'apporto originale di Mondrian a "De Stijl" e il suo coerente distacco, dalle ambizioni leaderistiche e auto-propagandistiche di molti altri adepti. In seguito Mondrian scriverà su varie riviste senza partecipare a fondo a nessun altro gruppo.

1928-1931. Dopo l'inaugurazione del Café Aubette a Strasburgo, di cui ha progettato l'interno, van Doesburg scrive a Adolf Behne il 7 novembre 1928: *L'Aubette di Strasburgo mi ha insegnato che i tempi non sono ancora maturi per una "creazione totale". (...) Il pubblico vuole vivere nella merda e deve morire nella merda. L'architetto potrebbe creare per il pubblico (come lei scrive in Eine stunde Architektur), l'artista crea al di sopra del pubblico e propone nuovi rapporti, che sono diametralmente opposti alle vecchie consuetudini, e perciò ogni opera d'arte possiede una forza rinnovatrice.* (*Tendenzen der Zwanziger Jahre...*, in "Bauwelt", LXVIII, 33, 2 settembre 1977). Dopo questa deludente verifica, van Doesburg e Mondrian si riavvicinano, e il primo scrive: *Carissimo Mondrian, tu vorrai convenire con me che ha luogo una enorme sopravvalutazione dell'architettura moderna.* (4 ottobre 1928, *ibidem*). Nel 1931 van Doesburg a Parigi progetta con Mondrian e numerosi altri artisti internazionali un nuovo centro culturale nella sua casa-studio. Ma muore il 7 marzo nel sanatorio di Davos.

⁷ Van Doesburg, T., *10 Jaren Stijl. Algemeene Inleiding*, "De Stijl" 1927, trad. it. in Fanelli, G., *op. cit.*, 1983, 2001, p. 181; in H. Holtzman, *op. cit.*, 1975, p. 201.

Dialogo sul neoplasticismo (“De Stijl”, 1919)⁸

A. *Un cantante*

B. *Un pittore*

A. Io ammiro molto le sue opere precedenti! Poiché esse mi dicono molto, mi interessa cercar di capire qualcosa della sua attuale maniera di dipingere. In quei rettangoli non riesco a veder nulla: qual è dunque il suo scopo?

B. Con le mie opere attuali non mi propongo uno scopo diverso da quello stesso che perseguivo con la mia pittura precedente: in entrambi i casi il fine perseguito è *lo stesso* e proprio nella mia opera più recente ciò risulta con maggiore evidenza.

A. E tale fine sarebbe?

B. *Rappresentare plasticamente un rapporto mediante la contrapposizione di linea e colore. (...)*

A. E fu attraverso quest'astrazione che lei pervenne a escludere l'elemento naturale, la rappresentazione e l'oggetto?

B. Esattamente: *attraverso il lavoro stesso*. Le teorie che le ho enunciato a proposito di tale esclusione sono venute soltanto dopo. L'astrazione coerente mi ha portato ad escludere dalla mia rappresentazione plastica il concreto-visibile. Se lei fa caso al fatto che io, nel dipingere un albero, ho progressivamente portato all'astrazione una linea curva, potrà capire come alla fine sia rimasto ben poco di un “albero”.

A. Ma anche con la linea retta, mi pare, si può raffigurare un albero!

B. È verissimo, ma mi rendo conto a questo punto che in ciò che le ho detto c'è qualcosa di inesatto: la *sola astrazione* non è sufficiente per eliminare il naturale dall'espressione plastica. A questo fine è necessaria anche una *distribuzione* di linea e colore *differente* da quella naturale.

A. Allora cambia anche quello che un pittore chiama composizione?

B. Sì, per poter giungere ad una rappresentazione pura del rapporto equilibrato è necessaria una composizione del tutto diversa, più matematica e tuttavia non simmetrica. E infatti la rappresentazione del naturale per mezzo di sole linee rette resta pur sempre una raffigurazione *naturalistica*, anche se ne riceviamo un'impressione assai più forte.

A. Ma quest'astrazione e questa mutata composizione non renderanno tutte le cose uguali?

B. Se il fine è quello di rappresentare ciò che le cose hanno in comune, invece di ciò che le distingue, questo non è un intralcio, ma è anzi necessario, perché appunto in tal modo viene annullato il *particolare* che ci distrae da ciò che è fondamentale: resta soltanto l'universale. La rappresentazione plastica degli oggetti lascia il posto alla pura espressione plastica di rapporti. -

A. La nostra conversazione di ieri mi ha fatto vedere come l'arte astratta sia scaturita dalla pittura naturalistica: la cosa mi è apparsa chiara soprattutto perché conosco la sua opera antecedente. 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! Eppure, bisogna *imparare a vedere* la pittura astratto-reale, così come il pittore deve *imparare* a creare in maniera astratto-reale. Egli esprime plasticamente un processo della vita, che si rispecchia nell'espressione artistica. 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! (...)

A. In tal modo, lei attribuisce un valore molto elevato alla *coscienza* umana!

B. *Certamente!* Ma ho detto che “l'arte è intuizione”: l'espressione artistica dev'essere *cosciente*. Soltanto là dove il nostro spirito riesce consapevolmente a distinguere la vera essenza dell'intuizione, l'intuizione stessa può operare in modo puro. Nell'uomo *privo di coscienza*, il “*subconscio*” è vago e offuscato; nell'uomo *cosciente* esso è invece giunto a determinatezza. Solo l'uomo *cosciente* può essere uno specchio puro dell'universale: egli può essere *coscientemente* tutt'uno con l'universale ed elevarsi in tal modo *coscientemente* al di sopra dell'individuale. (...)

8 Mondrian, P., *Dialogo over de nieuwe beelding*, “De Stijl”, II, 4-5, 1919.

Realtà naturale e realtà astratta. Trialogo (“De Stijl”, 1919-1920)⁹

Y. Profano – X. Pittore naturalista – Z. Pittore astratto-realista

Z. Giustissimo: una dualità *distinta* è necessaria tanto all'arte quanto all'espressione della vita. *Equivalenza non significa uguaglianza o conformità* e nemmeno significa *parità quantitativa*. (...) Proprio perché questa dualità è così *distinta*, costa tanta fatica al pittore astratto-realista trovare un equilibrio fra i due estremi. Se egli riesce a rappresentare plasticamente *l'uno*, ci si accorge che è a scapito *dell'altro* e se riesce a esprimere veramente *l'altro*, ne soffre *l'uno*. Ma, lavorando a lungo, egli arriva infine a una soluzione relativamente soddisfacente. (...)

Z. Una rappresentazione astratta può commuoverci molto. Per esempio, una volta, proprio all'inizio della guerra, fu proiettato un film in cui gran parte del mondo era rappresentata da una carta geografica. D'un tratto vi apparivano gli eserciti tedeschi invasori rappresentati da *cubetti*. Ugualmente *da soli cubetti* erano rappresentati gli eserciti alleati in posizione difensiva. Così era *espresso plasticamente* quel tremendo avvenimento mondiale: in tutta la sua grandezza, non a pezzetti e con tutti i particolari come ce lo avrebbe mostrato una riproduzione naturale. (...) Il mio esempio non è nemmeno a favore della *rappresentazione* astratta, perché noi *conoscevamo l'avvenimento*: l'espressione plastica del movimento, dell'avanzata, era legata al concetto *già noto* di “lotta”. Pure rende abbastanza chiara l'idea che con un mezzo plastico astratto si possa esprimere qualcosa. (...)

Z. Possiamo abbracciare anche la stanza con un solo sguardo in un momento solo. Ricordiamoci che la nostra visione interna non è solamente visuale. Percorriamo la stanza con lo sguardo e ce ne formiamo, interiormente, *un'immagine*... così tutti i piani diventano per noi un solo piano. Ma è poi così desiderabile vedere l'immagine plastica *come un tutto*? Il *quadro* non rimane ancora troppo una “cosa” e non è appunto l'unità tridimensionale delle pareti un mezzo che ci consente di muoverci interiormente secondo più dimensioni, cioè più profondamente? (...)

X. Ma una stanza ci avvolge *sempre*: è desiderabile vivere continuamente in un locale capace di darci un'emozione estetica?

Z. L'ambiente, secondo i principi del neoplasticismo, è come un quadro eseguito secondo quegli stessi principi: non ci si stanca *mai* di guardarlo. (...)

Z. 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... L'umanità non ci rimetterà niente. (...)

Z. (...) L'opera si esprime sempre più *da se stessa*: la personalità si sposta, ogni *opera d'arte* diventa personalità, sostituendosi all'artista. Ogni opera d'arte diventa un'altra espressione dell'*unicità*.

I grandi boulevards (“De nieuwe Amsterdammer”, n. 273, 1920)¹⁰

Vedo solo *frammenti* del particolare. Essi si uniscono insieme a formare un'altra realtà, che confonde la nostra percezione abituale della realtà. Queste parti formano, insieme, un'unità di immagini spezzate, percepite visivamente in modo automatico. (...) Visto *plasticamente*, tutto si fonde in un'immagine singola di colore e di forma. Un'immagine e un'immagine di qualcosa: il colore e la forma anche da soli sono un'immagine di qualcosa: di che cosa? (...)

Ciò che è qui in mostra è desiderato più universalmente. Ogni cosa qui è *reale*: l'arte spesso non lo è. Tutto qui al *boulevard* ha un'importanza sostanziale, tutto qui è necessità. Anche il lusso è una necessità. (...) Sul *boulevard* c'è già molto “artificio” ma non c'è ancora “arte”.

9 Mondrian, P., *Natuurlijke en abstracte realiteit. Trialoog*, “De Stijl”, II, 8-12, 1919; III, 2, dic. 1919, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 1920.

10 Mondrian, P., *De groote boulevards*, “De nieuwe Amsterdammer”, n. 273, Amsterdam, 27 marzo 1920.

Il neoplasticismo, principio generale dell'equivalenza plastica (éditions de l'Effort Moderne, 1920)¹¹

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". (...)

La plastica tragica è una potenza negativa di cui la concezione antica si serve per imprigionare. Servendosi di essa si moralizza, si professa, si insegna... Non dimentichiamo che la nostra società vuole *l'utile accanto al bello*. (...)

Attualmente lo sforzo verso la generalizzazione non fa altro che accentuare la "particolarità" dell'opera architettonica. Vale per quest'ultima ciò che si verifica per ogni forma stilizzata o ricondotta alla sua espressione geometrica: il particolare spicca tanto più nettamente quanto più si è riusciti ad abolire il capriccio. Così vediamo sorgere al nostro tempo edifici che hanno lo stile severo dei templi antichi, ma non è qui il nuovo. (...)

Essa [l'arte della parola] dovrà esprimersi plasticamente attraverso la *molteplicità* del rapporto variato. Come nella pittura la nuova plastica dispone del suo rapporto dimensionale, nell'arte della parola essa ha a sua disposizione non soltanto quest'ultimo bensì anche *il contenuto*, come rapporto di opposizione. Attraverso i suoi aspetti multipli e i suoi rapporti diversi, una sola e medesima cosa sarà meglio nota, varie parole si esprimeranno in una plastica più definita. (...) Ogni artista dovrà cercare il modo migliore di pervenirvi. Egli utilizzerà e migliorerà i perfezionamenti apportati nella sintassi, nella tipografia, ecc., già trovati dai futuristi, dai cubisti e dai dadaisti. Egli si servirà anche di tutto ciò che gli viene dalla vita, dalla scienza e dalla bellezza. (...) Nella mentalità tradizionale operano ora l'intelligenza ora il sentimento: di volta in volta l'uno domina l'altro. Questa mentalità separò i due e fece nascere l'inimicizia. Se i futuristi disprezzano l'intelligenza è dunque perché, in quest'argomento, pensano ancora secondo la vecchia mentalità. (...) La nuova plastica è d'accordo con i futuristi nel volere l'eliminazione dell'"io" nell'arte. Essa si spinge addirittura più avanti di loro. (...) Essi volevano sostituire "la psicologia dell'uomo", ormai esaurita, con "l'ossessione lirica della materia. Il futurismo si appella, innanzitutto, alla sensazione. (...)" (D. Braga). Così la "loro" lirica rimane descrittiva e, in pittura, i futuristi cadevano addirittura nel simbolismo. (...)

Per l'uomo nuovo il teatro è, se non un impaccio, in ogni caso qualcosa di superfluo. Lo spirito nuovo, raggiungendo il suo punto culminante, interiorizzerà il gesto e la mimica: esso *realizzerà* nella vita quotidiana ciò che il teatro *rappresentò e descrisse* (...).

Gli scritti di Mondrian come teoria e come pratica di rapporti

Abbiamo da una parte una ricerca plastica che sviluppa l'ipotesi a cui Mondrian è arrivato verso il 1916 in molteplici delle sue possibilità, dall'altra una sequenza di scritti che tendono ancora oltre, alle possibili realizzazioni in tutti i mezzi artistici e nella vita. Gli scritti, per la loro diversa destinazione e momento o per il loro oggetto, ripropongono l'ipotesi teorica fondamentale di Mondrian mentre la rimettono a punto, ma affrontano almeno altrettanto i problemi della sua espressione in concetti segnati dal loro uso passato, e della sua realizzazione a confronto con le ricerche più avanzate nelle arti come pure con le condizioni storiche e "pratiche" del suo tempo.

Perciò la scelta di estrapolare da ogni testo i frammenti che introducono elementi nuovi, e che possono permettere di costruire un intreccio di rapporti e di risonanze attraverso tutti gli scritti: tanto più che, a differenza degli altri protagonisti di questa storia, sono recentemente tornate disponibili delle traduzioni italiane almeno per una parte dei testi di Mondrian (v. bibliografia).

¹¹ Mondrian, P., *Le néoplasticisme. Principe général de l'équivalence plastique*, éditions de l'Effort Moderne, Paris 1920: pubblicazione della galleria omonima di Léonce Rosenberg (che espone "De Stijl"), ma a spese di Mondrian.

Il neoplasticismo nella musica e i "bruiteurs futuristes italiens" ("The Stijl", 1921)¹²

“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. (...) Si ritiene comunemente che nella pittura la rappresentazione plastica senza forme limitate si perda nella “decorazione”. (...) Come la parola “plastica”, tutto dev'essere inteso nel senso dello spirito nuovo, se si vuol capire qualcosa. L'intelletto può certo esser d'aiuto a depurare i vostri concetti, ma soltanto l'espressione plastica assoluta ha la forza di “far vedere le cose come sono”. (...)

La concezione del “bello” e dell’“arte” è relativa. La bellezza in sé è così grande, così profonda, così inesauribile che può rivelarsi in forma sempre nuova, con una forza sempre più intensa. La superiorità dell'arte del futuro deriva proprio da ciò. Essa dipende unicamente dalla superiorità della concezione. (...) La bellezza e l'arte non sono più per l'uomo del futuro quello che erano per l'uomo del passato. (...)

La fusione e la ripetizione sono i caratteri principali del naturale. I rumori in natura risultano da una fusione simultanea e persistente. La vecchia musica, distruggendo in parte questa fusione e la persistenza, trasse dal rumore dei suoi e li ordinò in una determinata armonia. Così facendo non si sollevò però al di sopra del naturale. *Per lo spirito nuovo questo grado di determinazione è insufficiente.* La “scala musicale” e la “composizione” rivelano un movimento all'indietro verso il rumore, verso la fusione e verso la ripetizione. *Al fine di pervenire a un'espressione plastica più universale, la nuova musica deve osare un nuovo ordinamento dei suoni e dei non-suoni (determinati rumori).* (...)

Luigi Russolo dice che con i suoi intonarumori si possono realizzare melodie diatoniche e cromatiche in tutti i toni possibili della scala e in ogni ritmo. Ma in tal modo si conserva il vecchio tipo di espressione e ciò rende impossibile la nuova musica, poiché questa richiede al contrario una costante abolizione, ossia un annientamento della ripetizione. (...)

Nella *composizione* “il mezzo plastico universale” dev'essere portato a espressione *in una pluralità costantemente variabile* (non in una ripetizione “al modo della natura”). Senza formare simmetrie, tutto dev'essere però dominato dall'equilibrio. (...) perché l'espressione plastica risiede nei rapporti estetici. Ciò nondimeno il movimento interiore che essa provoca persiste, anche se non è uguale a quello della vecchia musica. (...)

Il *jazz-band* (...) si libera già in modo più deciso dell'armonia tradizionale, probabilmente perché non si sente tenuto a fare “arte”. Pur non possedendo i vantaggi meccanici dei rumoristi, il *jazz-band* si eleva al di sopra di essi grazie alla libertà lasciata all'intuizione nella possibilità di intervenire liberamente. (...)

Dopo che la scoperta della fotografia ebbe inferto un “colpo mortale” (secondo André Breton) al vecchio modo di espressione, salutiamo un altro di tali colpi nell'invenzione degli intonarumori. Questi portarono infatti in luce il naturalismo e l'individualismo che rimanevano celati nella musica. (...) Si credeva di dare alla musica un'espressione plastica più universale introducendo in essa la realtà ma, mentre si fissava lo sguardo sulla realtà, si aprivano al contrario tutte le porte a ogni forma di individualismo. (...) I rumoristi ce lo hanno indicato chiaramente. I loro rumori sono imitazioni di suoni naturali. (...)

12 Mondrian, P., *De "bruiteurs futuristes italiens" en "het" nieuwe in de muziek*, “De Stijl”, IV, 8-9, 1921.

Il neoplasticismo (la nuova plastica) e la sua realizzazione nella musica (“De Stijl”, 1922)¹³

La limitazione del suono sarà trovata *nel suono stesso* (...). Esso viene “rafforzato” solo da una breve interruzione, così come la linea rafforza il limite del colore. Questa interruzione non diventa mai la “pausa” della musica tradizionale. L'un suono viene seguito immediatamente da un altro... che è realmente “altro”. (...)

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. (...)

Anche il luogo in cui la musica neoplastica sarà eseguita dovrà soddisfare esigenze nuove. (...) In breve la sala non dovrà più essere né una sala di teatro né una chiesa, bensì uno spazio coperto aperto e fresco che soddisfi tutte le nuove esigenze di bellezza e di utilità, della materia e dello spirito. Non ci sarà personale a vigilare o servire durante gli intervalli; un buffet automatico o meglio ancora niente buffet. Si potrà infatti uscire dall'edificio senza perdere nulla. Le composizioni potrebbero infatti essere ripetute da capo di tanto in tanto *nello stesso modo*, come nei nostri cinematografi lo stesso film viene proiettato di nuovo a ore fissate. (...) Piani rettangolari in colore e non-colore potrebbero essere proiettati come immagine luminosa su uno schermo o singolarmente o l'uno dopo l'altro. Questi piani e la loro composizione non dovranno essere tratti semplicemente da opere pittoriche perché (come nella musica) in un'espressione plastica “nel tempo” si manifestano altre esigenze. (...)

La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi (“De Stijl”, 1922)¹⁴

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*. Evolversi significa *rompere con la tradizione*. (...)

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 perché 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'autoriproduzione*: 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**. (...)

13 Mondrian, P., *Het neo-plasticisme – de nieuwe beelding – en zijn – hare – realiseering in de muziek*, “De Stijl”, V, 1-2, 1922.

14 Mondrian, P., *De realiseering van het neoplasticisme in verre toekomst en in de huidige architectuur*, “De Stijl”, V, 3, 5, 1922. Dopo questo testo e uno scambio di lettere, Mondrian romperà con l'architetto J.J.P. Oud, che intendeva realizzare subito l'architettura separandola perciò dalla ricerca della pittura neoplastica; nello stesso 1922, anche van Doesburg si contrappone al ripiegamento sul “classicismo” che Oud ha dichiarato (Fanelli, G., *op. cit.*, 1983, 2001).

I risultati conseguiti nell'arte devono per il momento restare limitati all'arte. L'esteriorità che ci circonda non può ancora essere realizzata come espressione plastica pura dell'armonia. L'arte occupa oggi il posto che fu un tempo della religione. La religione consisteva sostanzialmente nella *trasformazione del naturale*; nella pratica essa cercava sempre di armonizzare l'uomo nella natura e con la natura: una natura come natura e quindi non trasformata. Lo stesso vale in generale anche per la teosofia e l'antroposofia: pur conoscendo tutte il simbolo primordiale dell'equilibrio, non riuscirono però a *vivificare il rapporto equivalente, l'armonia reale, pienamente umana*. L'arte cercò invece tale trasformazione nella *pratica*. (...)

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*. Così anche gli esponenti più avanzati del futurismo e del cubismo si ritirano in misura più o meno grande verso il vecchio, o almeno non riescono a liberarsene. Le grandi verità da essi proclamate non si *realizzano* nella loro arte. (...)

Ma anche l'architettura neoplasticista “come opera d'arte” può essere realizzata solo sotto certe *condizioni*. Essa richiede, oltre alla *libertà*, anche una *preparazione*. Questa preparazione non può essere realizzata nel modo di costruire abituale. (...) L'esecuzione in cui ogni particolare dev'essere *inventato e risolto* è troppo costosa o impossibile nelle circostanze attuali. *Una libertà assoluta di continua ricerca* è necessaria perché un'arte possa essere portata al suo culmine. (...)

La nuova visione (ancor prima del neoplasticismo) non procede da un punto di vista determinato: essa pone il suo punto di vista *ovunque e non è limitata in nessun punto*. (...) Essa vede pertanto l'architettura come una *molteplicità di piani*. (...)

La concezione neoplasticista degli oggetti d'uso, ecc., i quali devono risolversi nel tutto e annullarsi reciprocamente, è in totale conflitto con certi movimenti moderni, che tendono a considerare gli oggetti d'uso in sé come “oggetti artistici”. Essi vogliono pertanto fare dell'arte un'attività “sociale”, “collocarla nella vita”. Di fatto l'arte così concepita non è altro che la creazione di “quadri” o di “sculture”, ma in un modo impuro, poiché l'“arte” richiede la libertà. (...) Tali sforzi *provocano danni* anche alla pittura pura, poiché essa si serve di elementi plastici puri. Questa pittura diventa allora... decorativa (...).

Non assioma ma principio plastico (“De Stijl” 1924)¹⁵

In quest'epoca si osserva l'impossibilità di avere principi validi in generale. In essa si rileva quanto sia insostenibile un'idea stabile, un concetto incrollabile circa il percepibile. Essa non considera seria o vera nessuna opinione umana e vede in tutto la *relatività*. Questo giudizio è maturato tanto attraverso l'arte, la filosofia, la scienza (fra l'altro con la teoria della relatività) quanto attraverso la stessa vita pratica. Non si vuol più costruire su *dottrine*, nemmeno sulla logica. (...)

Tutto il nostro egoismo umano vuole l'immutabile. Poiché questo è irraggiungibile, noi torniamo a rivolgerci al relativo e vogliamo renderlo stabile: essendo impossibile anche quest'impresa, torniamo a cercare l'immutabile, anche trascurando il mutevole. (...)

Fino ai nostri giorni la cultura si è fondata sul relativo e su un'immagine tradizionale dell'assoluto, che era diventata un assioma. L'immagine dell'assoluto era *forma*, così come il relativo è forma: sempre mutevole. Anche nell'arte, entrambi erano rivestiti di una forma (...).

In mezzo a tutto il relativo si forma lentamente un'*altra relatività, in cui trova espressione anche l'assoluto*. (...) Oggi la ricerca degli estremi è stata abolita: diventa quindi possibile l'equivalenza fra il relativo e l'assoluto. (...) L'arte più libera di tutte, la pittura, ha potuto essere la più coerente.

15 Mondrian, P., *Geen axioma maar beeldend principe*, “De Stijl”, VI, 6-7, serie XII, 1924. Mondrian dopo aver conosciuto insieme con van Doesburg dei dadaisti dal 1920, collabora pure alla rivista “Merz” di Schwitters. In questo breve testo probabilmente dialoga con l'articolo di Georges Ribemont-Dessaignes, *Dadaïsme* (“De Stijl”, 1923) dove questi tra l'altro sosteneva: “Non esiste alcuna legge estetica, come non esiste alcuna legge scientifica”.

Nel vento (“De Stijl” 1924)¹⁶

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. Queste fanno sì che ora sia quasi impossibile lavorare in modo nuovo. Il crollo finanziario e morale che dopo la guerra si è avuto in tutti i paesi ne è stata la prima causa. La confusione fra la nuova arte e le riforme sociali, manchevoli e mal riuscite, hanno suscitato disorientamento di fronte ad esso. La mancanza di beni materiali durante la guerra, ha provocato ora come reazione uno sfrenato desiderio di essi. (...)

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*. (...)

Indubbiamente, la causa principale di tutto ciò sta nella *costrizione materiale*, nel fatto di dovere tener conto di coloro che hanno la facoltà di acquistare opere d'arte. (...) La possibilità di guadagnare denaro fuori della sua attività non è molto grande per l'artista. Se, quindi, coloro che comprano opere d'arte vogliono arte naturalistica, l'artista può farla, per mezzo delle sue capacità tecniche, tenendo quest'attività *distinta* dalla “sua” arte.*

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*. (...)

L'arte astratta può soltanto evolversi nel corso di uno *sviluppo coerente*. (...) E la coerente prosecuzione di quest'espressione “artistica” non può essere altro che la sua *realizzazione nel nostro ambiente tangibile*. Siamo giunti infatti all'epoca in cui, essendo mutate le richieste della vita, il “quadro” è destinato ad andare perduto in essa.

* La redazione declina ogni responsabilità per quest'affermazione. Th. v. D.

Abbasso l'armonia tradizionale! (inedito, 1924)¹⁷

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*. La concezione tradizionale delle parole è radicata a tal punto che alcuni errori si sono prodotti nel neoplasticismo stesso. Per esempio, si è cercato di ottenere il rapporto equilibrato suddividendo la tela in piani rettangolari che le fossero proporzionali. (...)

Se noi intendiamo il vocabolo *individuale* nel senso della parola *personale*, potremmo dunque dire con Marinetti. “scatenatevi ovunque ed esasperate l'originalità individuale”.

16 Mondrian, P., *De huif naar den wind*, “De Stijl”, VI, 6-7, serie XII, 1924.

17 Mondrian, P., *À bas l'harmonie traditionnelle!* (1924). In Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, p. 207, è tradotta anche la lettera che accompagnava l'invio del testo a Enrico Prampolini: “Signore, ho ricevuto tre numeri della simpatica rivista 'Noi'. Con mio grande rincrescimento, mi è del tutto impossibile abbonarmi, per ragioni di carattere finanziario. Le invio un articolo, nella speranza che Lei possa inserirlo in uno dei prossimi numeri di 'Noi'. Lo faccio per diffondere le mie idee e non chiedo alcuna remunerazione. Le sarei molto obbligato di una risposta. Le porgo i miei saluti più cordiali e i miei sentimenti più sinceri. P. Mondrian”. Ma “Noi” chiuse quasi subito. Prampolini, un futurista che non ritorna alla rappresentazione, conosceva van Doesburg e scrisse su “De Stijl” nel 1922; a Parigi dal 1925 al 1938 stringerà amicizia con Mondrian.

L'evoluzione dell'umanità è l'evoluzione dell'arte (“Bulletin de l'Effort Moderne” 1924)¹⁸

Considerare la vita come evoluzione e non come finalità: ecco la soluzione vera e per la vita e per l'arte. (...) Esiste un parallelismo anche fra l'arte e il gioco. Entrambi devono diventare sempre più *interiorizzati* man mano che l'uomo cresce. Per il bambino il gioco non è un gioco: esso è la sua occupazione seria e il suo vero mezzo d'espressione. Nel gioco egli esprime il suo senso del bello e in esso realizza la sua vita. Quando l'uomo si approssima alla maturità, il gioco tende a sparire. In parte essi è sostituito da altri giochi; in parte è abbandonato. Il bel gioco diventa sempre più una “realtà”. Poi, a poco a poco, la bellezza comincia a sparire perché la vita materiale è incompleta e distorta. Così, nel nostro tempo, l'arte è sempre più sopraffatta dalle grandi esigenze della vita. Ma senza la bellezza la vita diventa arida. Come il gioco, l'arte deve continuare.

Il jazz e il neoplasticismo (“i 10” 1927)¹⁹

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. (...)

La macchina livella, come il militarismo. Essa può ridurre l'individualità, e può anche ucciderla. Come è usata attualmente, la macchina non abolisce l'individualità. Il ritmo della macchina è quello della ripetizione: il contenuto del ritmo della natura. Questo ritmo è al suo posto in natura ma non in una vita pienamente umana. (...) L'“uomo” ha un ritmo che gli è peculiare. (...) Il ritmo della macchina può essere accelerato e nulla muta. Un'accelerazione del ritmo senza il rapporto di opposizione è distruttivo. La nuova cultura dovrà assimilare in modo adeguato la macchina al proprio ritmo. La macchina perfezionata è indispensabile nella nuova cultura, esattamente come il fisico sublimato dell'uomo. (...)

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. (...)

Il jazz e il neoplasticismo stanno già creando un ambiente in cui l'arte e la filosofia si risolvono in un ritmo che è privo di forma e che è perciò “aperto”. (...)

Nella metropoli, in modo inconscio e in risposta ai bisogni del tempo nuovo, è stata raggiunta un'abolizione della forma che è la causa del ritmo aperto che la pervade. (...) Il ritmo della metropoli esprime però, in modo visibile e udibile, *l'oppressione del lavoro*. (...) Il jazz non conosce l'oppressione del lavoro. L'orchestra lavora come se stesse giocando. (...)

Queste persone separano gioia e serietà: sfoggiano un sorriso mentre ballano e hanno un'aria grave quando lavorano. Nel bar felicità e serietà sono tutt'uno. (...) 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. (...)

L'individuo viene sfruttato. Il bar è uno sfruttamento. Ma senza denaro la cultura non può progredire. Attraverso l'uso e l'abuso del denaro si perverrà al suo uso giusto. Il jazz è un'“attrazione”. E così il jazz è ora nel bar.

18 Mondrian, P., *L'évolution de l'humanité est l'évolution d'art*, “Bulletin de l'Effort Moderne”, n. 9, Paris 1924.

19 Mondrian, P., *De jazz en de neo-plastiek*, “i 10”, n. 12, Amsterdam 1927. Il charleston era stato proibito in Olanda a causa della sua “sensualità”: in un'intervista locale per “The Telegraf”, 12-9-1926, Mondrian disse che “Se il bando al charleston sarà fatto osservare, sarà questa per me una ragione sufficiente per non tornare in Olanda” (trad. in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, p. 239).

Mondrian e l'architettura: *De Stijl* dopo “De Stijl”

Nel 1924 Mondrian pubblica sul periodico assai informale-irregolare “Manomètre”²⁰, diretto a Lione da Émile Malaspine con interessi filodadaisti per la poesia e il teatro sperimentali: per il suo *Théâtre du Donjon*, Michel Seuphor (che conosce Mondrian dal 1923 e sarà il suo primo biografo) scrive il dramma *L'éphémère et l'éternel* e nel 1926 Mondrian disegna uno scenario neoplastico, non realizzato. Nello stesso anno progetta un interno pure non realizzato per Ida Bienert, e sperimenta una definizione neoplastica per piani e colori/non colori nel suo atelier di rue du Départ a Parigi.²¹

Nel 1925 Mondrian pubblica *L'architettura neoplastica del futuro* nel numero dedicato all'Olanda di “L'Architecture vivante”, realizzato da Theo van Doesburg in collaborazione con l'architetto Cornelis van Eesteren. I loro modelli di architetture neoplastiche, esposti dal 1923, si possono confrontare con la definizione di Mondrian che sembra prenderli in considerazione: “L'architettura morfoplastica è nondimeno una concezione tradizionale. È la visione prospettica del passato. Questa non esiste più nell'idea neoplastica. La visione nuova (astratta) non parte da un punto predeterminato; essa stabilisce il punto di vista ovunque senza nessuna determinazione fissa. (...) Così l'opera architettonica le appare come una pluralità di piani e non di prismi, come si vede nella “costruzione-blocco”. Non c'è neppure alcun pericolo che essa cada nella “costruzione-facciata”, errore da cui è premunita dall'onnipresenza del “punto di vista”. (...) Come ci ha già rivelato la pittura, spesso una superficie di colore minima è sufficiente per ottenere un rapporto equilibrato col non-colore. Non c'è dunque motivo di temere di perdersi nell'eccesso di colori.”²²

Nel 1926, in due articoli su “Vouloir”, rivista già “costruttivista” che si volge verso la neoplastica, Mondrian prosegue un confronto sull'architettura senza assimilarsi a nessuna tendenza: “La bellezza plastica e astratta è in realtà una 'costruzione'. La nuova costruzione non imita l'organismo naturale ma procede da un organismo che potrebbe essere chiamato 'organismo equilibrato, o naturale-umano', poiché nell'uomo nuovo l'organismo è una dualità equilibrata: materia-spirito. Questa osservazione si impone perché anche il movimento nuovo in architettura sembra talvolta influenzato troppo facilmente dall'organismo naturale. Insistiamo sul fatto che la nuova costruzione è una dualità di costruzione e distruzione.”²³

Il neoplasticismo considera pertanto la casa non un luogo di separazione, di isolamento o di rifugio bensì una parte del tutto, un elemento costruttivo della città. E questa è la grande difficoltà presente: la città è ancora immutabile, in contrasto con la casa, che sta invece rinnovandosi. Noi dobbiamo avere la forza e il coraggio di affrontare un periodo di disarmonia. Per timore della disarmonia, oggi non riusciamo ad avanzare e, ancor peggio, ci adattiamo al passato. (...) Osserviamo nondimeno che, nell'arte neoplastica l'essenziale consiste non nella verticale o nell'orizzontale bensì nella posizione ortogonale e nel rapporto così ottenuto. (...) Cose molto belle possono perciò essere create ruotando questo rapporto e facendogli assumere la posizione obliqua. L'obliquo è naturalmente 'relativo' e dipende dalla nostra posizione o dalla posizione delle cose.”²⁴

Mentre prevale il ritorno alla rappresentazione con la “Scuola di Parigi”, e altrettanto nella prestigiosa rivista “Cahiers d'Art”, Mondrian vi difende “De Stijl” come ricerca, dopo *De Stijl*: “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.”²⁵

20 Mondrian, P., *Les arts et la beauté de notre ambiance tangible*, “Manomètre”, Lyon 1924; *Le arti e la bellezza del nostro ambiente tangibile*, in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 211-212.

21 Celant, G., Govan, M., *op. cit.*, 1990, pp. 112, 120, catalogo n. 82; Fanelli, G., *op. cit.*, 1983, 2001, pp. 92-93.

22 Mondrian, P., *L'architecture future néo-plasticienne*, “L'Architecture vivante”, III, n. 9, Paris 1925; *L'architettura neoplastica del futuro*, in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 217-220.

23 Mondrian, P., *L'art purement abstrait*, “Vouloir”, n. 19, Paris 1926; *L'arte puramente astratta*, in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 221-224.

24 Mondrian, P., *Le home – La rue – La cité*, “Vouloir”, n. 25, Lille 1926; *Neo-plasticisme. De Woning – De Straat – De Stad*, “i 10”, n. 1, Amsterdam 1927; *Casa – Strada – Città*, in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 229-236.

25 Mondrian, P., *L'expression plastique nouvelle dans la peinture*, “Cahiers d'Art”, I, n. 7, Paris 1926; *La nuova espressione plastica nella pittura*, in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 225-227.

L'arte realistica e l'arte surrealista (“Cercle et Carré”, 1930)²⁶

E per amare il pieno giorno occorre avere amato la notte, aver conosciuto l'alba e amarla ancora: per detestare il tragico occorre aver molto vissuto. Solo allora s'impara *che la vita naturale è una ripetizione continua di notte-giorno, vita-morte (il tragico) e che la vita dell'“uomo” non è altro che un'evoluzione verso l'equilibrio della sua dualità*. 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. (...)

[L'insuccesso a cui ogni purismo va inevitabilmente incontro è un rischio a cui è esposta anche una plastica delle forme geometriche. Queste forme, che sono le più generalizzate, esprimono la forma limitata in un modo ancora più energico di quanto non faccia la forma naturale astratta. Esse sono modi d'espressione appropriati per la matematica ma non per l'arte. (...)]

La neoplastica è altrettanto distruttiva che costruttiva. Essa viene chiamata abusivamente “costruttivismo”.] (...)

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. (...)

Se noi concepiamo la vita veramente umana come un piacere continuo conseguito attraverso la ricerca e la creazione di un equilibrio concreto, questa vita è l'essenziale per il neoplastico. E tutte le astrazioni della vita, come la scienza, la filosofia, ecc. ...e anche tutte le creazioni astratte, come l'arte, sono considerate dal neoplastico unicamente *come altrettanti mezzi per pervenire a questa vita concreta*. Ai suoi occhi anche la vita pratica ha un fine identico. (...)

Il cubismo e la neoplastica (“Cahiers d'Art”, 1931)²⁷

L'articolo, il cui riferimento polemico a Émile Tériade, *Hygiène artistique* (“L'Intransigeant” 1930) viene tagliato fin dal titolo, è preceduto nella rivista da questa nota redazionale: “*Desiderosa di non sottrarsi alla regola di imparzialità che si è sempre imposta, la redazione dei 'Cahiers d'Art' ha pregato i capi del movimento dell'arte astratta di presentare ai suoi lettori la difesa di quest'arte, accusata:*

- 1) *di essere eccessivamente cerebrale e, di conseguenza, di trovarsi in contraddizione con la natura stessa della vera arte, la quale sarebbe essenzialmente di ordine sensibile ed emotivo;*
- 2) *di aver sostituito l'emozione con un esercizio più o meno abile e sottile, ma sempre oggettivo, di toni puri e di disegni geometrici;*
- 3) *di aver ristretto le possibilità che si offrivano alla pittura e alla scultura, al punto di ridurre l'opera d'arte a un semplice gioco di colori e a forme puramente ornamentali, adatte tutt'al più ai manifesti e ai cataloghi pubblicitari;*

di aver pertanto condotto l'arte in un vicolo cieco e di aver soppresso tutte le possibilità di evoluzione e di sviluppo.”

26 Mondrian, P., *L'art réaliste et l'art superréaliste*, “Cercle et Carré”, n. 2, Paris 1930, trad. in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975: testo tagliato circa della metà sulla rivista (qui sono riportati tra parentesi quadre i brani ripristinati dal dattiloscritto) mentre venne pubblicata solo la prima parte in Olanda su “Palet”, 1931. *Cercle et Carré* fu un breve tentativo nel 1930 di raggruppare tutti gli artisti non figurativi (circa 80) in esposizioni e nella rivista omonima.

27 Mondrian, P., [*Reponse à M. Tériade.*] *Le cubisme et la néoplastique*, “Cahiers d'Art”, VI, n. 1, Paris 1931, trad. in H. Holtzman, *op. cit.*, 1975. Risposta a Émile Tériade, collaboratore dei “Cahiers d'Art” (dal 1933 direttore di “Minotaure”): qui tra parentesi quadre i riferimenti tagliati nella rivista, ripristinati dal dattiloscritto di Mondrian.

[Nell' "Intransigent" dell'11 marzo, il signor Tériade si oppone con ogni ragione alle imitazioni superficiali e vuote del cubismo. Come però dice egli stesso, ci si può dolere anche del fatto che tutti i dipinti diventano "grigi schemi di formule apprese se, in fondo, nessuno ne risponde". 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. Nessun calcolo ne è la causa: il calcolo, come è stato detto, è "lontano dalla creazione". (...)

Ma l'arte sarà sempre necessaria? Non è essa un misero artificio, destinato a durare solo finché farà difetto la bellezza nella vita stessa? (...)

Una volta sospinta l' "arte" nel "baratro", il suo vero contenuto resterà.

Tutto ciò non significa "rivelarsi privi di istinto di conservazione (!) ed essere guidati da una cerebralità esasperata." Al contrario, equivale a creare una realtà concreta e viva per i nostri sensi, benché essa sia staccata dalla realtà transitoria della forma. Perciò mi preme molto indicare la neoplastica come "superrealismo" in contrapposizione al realismo e al surrealismo. (...)

Se è vero nondimeno che la ricerca purista era quella dell'invariante, del permanente assoluto, la neoplastica non ricerca tale fine. La neoplastica cerca di esprimere l'invariante e il variabile nello stesso tempo e in equivalenza. La sua ricerca non è quella del permanente assoluto che non può esprimersi "plasticamente" ed essa si oppone al permanente naturale. (...)

L'arte nuova, la nuova vita (dattiloscritto, 1931)²⁸

Ma la nuova arte si differenzia dall'arte del passato anche dal punto di vista dei rapporti. Se l'espressione puramente plastica è creata dai "rapporti" della linea, della superficie piana e del colore nei loro valori puramente plastici, allora questi mezzi *esistono solo in virtù dei loro rapporti*. Questi sono dunque altrettanto importanti dei mezzi plastici. (...)

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. (...)

Osserviamo ad esempio il fenomeno della separazione individuale e reciproca delle varie forme. Esso ci dimostra che la perdita della vita del passato in tutti i suoi aspetti, sociali, economici e spirituali, il declino dei vantaggi della vita di un tempo, come l'intimità dei legami con la patria e con la famiglia, il fascino dell'amicizia e dell'amore tradizionali, *non sono una vera perdita* poiché conducono a una vita superiore. Ma quanto sarebbe bella la nostra vita già oggi se potessimo realizzare questi alti ideali di tutti i tempi, come l'amore disinteressato, l'amicizia autentica, la vera bontà, ecc.

La nuova mentalità rifiuta questi ideali, non perché li disprezzi ma perché vede che sono degenerati in forme limitanti e false. (...)

28 Mondrian, P., *L'art nouveau, la vie nouvelle*, Paris, dicembre 1931 (dattiloscritto in più copie rilegate per gli amici), trad. it. in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, come per l'*Introduction*, manoscritto datato giugno 1932, citata di seguito.

La bellezza e l'infelicità della vita concreta consistono precisamente nel fatto che non possiamo sottrarci né all'abolizione né alla creazione, e quindi né alla gioia né alla sofferenza. Questa bellezza contiene anche il nostro desiderio di liberarsi dalla sofferenza. Questo ci stimola infatti a creare e a raggiungere la gioia. Il fatto che la gioia generi di nuovo sofferenza non ha importanza. Noi viviamo questa ripetizione nell'eterna ricerca della felicità. L'abolizione e la creazione costituiscono una trasformazione. Questa è dunque un'azione di gioia e sofferenza. (...)

La cultura dell'arte ci dimostra chiaramente che la vita è una *trasformazione continua* nel senso di una crescita dalla nascita alla morte. Nulla ricorre nello stesso modo, nulla rimane identico. Così *la vita stessa si oppone a ogni conservatorismo*; le forme nuove ricorrono infatti in modo simile solo per qualche tempo. E ancora: sono realmente simili? Il fatto che spesso sembrano identiche alimenta lo spirito di conservazione oppure causa l'errore. (...)

Per rendere libera la vita – *spezzando o eliminando la cattiva organizzazione attraverso la costituzione dei rapporti giusti* – non potremmo far nulla di meglio che creare situazioni degne dell'uomo. (...)

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. (...)

Anche quando coltiviamo il nostro vero essere – ossia la vita reale – siamo costretti a essere egoisti. Il passato ha nascosto questo stato di cose. La nuova mentalità lo confessa. Essa considera l'egoismo giustificato e necessario per la creazione della nostra propria vita e di quella degli altri. La morale convenzionale ricuserebbe nondimeno ogni egoismo. Essa coltiva il sacrificio e il mondo ne trae vantaggi e sofferenze. La morale convenzionale non è però l'espressione pura di un'alta morale universale. Esattamente come nell'opera d'arte figurativa l'espressione plastica pura è non soltanto confusa ma anche distorta, così nella vita questa morale è confusa e distorta dalla propria limitazione di fatto in varie forme. (...) L'azione egoistica e quella altruistica vengono pertanto imposte simultaneamente, ma vengono spacciate entrambe per altruistiche. (...)

La nuova morale impone dunque che *accettiamo l'abolizione delle forme particolari oppressive*, in questo senso essa è, per qualche tempo, *la morale del male*. Essa si oppone però alla reciproca abolizione delle forme particolari nel senso di una distruzione totale perché, per la sua nuova creazione, la nuova cultura ha bisogno di *ciò che in queste forme è essenziale*. (...) Che una nuova vita stia sorgendo è confermato dal fatto che la vita attuale presenta questa opposizione – spesso terribile –, che possiamo constatare, alla vecchia cultura e alla sua morale. (...)

In passato l'individuo era sostenuto da queste forme; ma ora che esse sono danneggiate, non sono più in grado di sostenerlo e anch'egli viene a trovarsi in pericolo. In questo modo egli recupera però il suo "io" e dipenderà dalle sue forze se egli riuscirà presto o tardi, mediante la costituzione delle forme libere, a conseguire la propria libertà. Una necessità imperativa gli si impone: egli deve creare. (...)

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. Benché le idee siano l'origine delle cose in noi e benché i principi umanitari abbiano una forza enorme, il problema principale è *la realizzazione della felicità nella vita*. (...)

Introduzione (manoscritto, 1932)

Nell'arte, come nella vita, l'equivalenza è creata *attraverso i rapporti e attraverso i mezzi (oggetti, immagini)*. (...) Così, reciprocamente, i rapporti e i mezzi creano la mentalità. (...)

Mondrian si rifugia a Londra e a New York

Destinando agli amici *L'arte nuova, la nuova vita*, Mondrian scrive all'architetto Cornelis van Eesteren: “*Credo che il mio libro possa aiutare a trovare una fede completa nella vita*” (trad. in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975). Dopo il 1933, e anche quando nel 1937 due sue opere sono incluse nella mostra sull'*Arte degenerata* voluta da Hitler, continua a considerare l'evoluzione umana come dialettica, non lineare, ma suscettibile di cambiare nel senso desiderato anche grazie alla sua opera individuale, che cerca di preservare. Nel 1938 si trasferisce a Londra e nel 1940 a New York, sfuggendo alla guerra e ai bombardamenti. Lì si confronta con i surrealisti e con gli astrattisti, accentua il ritmo nei quadri *Boogie-Woogie* (1942-44), e ripercorre le tappe della sua ricerca.

Il vero valore delle opposizioni (dicembre 1934)²⁹

Se, attualmente, ci immaginiamo di poter vivere in un'unità vera e non vediamo lo squilibrio esistente, saremo richiamati alla realtà. La vita ci dimostra che dobbiamo “creare” questa unità e che ciò non è possibile se non separando, rompendo e ricostruendo le unità apparenti che esistono o sorgono facilmente ovunque. Essendo nella realtà, occorre fare i conti con tale realtà, ma a tal fine occorre vederla e osservare che essa non è una forma compiuta e chiusa, bensì un movimento perpetuo di opposizioni mutevoli.

Arte plastica e arte plastica pura (“Circle: An International Survey of Constructive Art”, 1937)³⁰

Per i pionieri il contatto sociale è indispensabile ma non perché essi possono sapere che ciò che essi fanno è necessario e utile, né al fine che “l'approvazione collettiva possa aiutarli a perseverare e nutrirla di idee vive”. Questo contatto è necessario solo indirettamente; esso agisce come un ostacolo che aumenta la loro determinazione. (...)

Esistono, è vero, opere surrealistiche la cui espressione plastica è molto forte e di un tipo tale che, se l'opera è osservata a distanza, cioè se si astrae dalla rappresentazione figurativa, suscitano un'emozione in virtù dei soli elementi della forma, del colore e delle loro relazioni. Ma se il fine non era altro che l'espressione plastica, perché allora usare rappresentazioni figurative? È chiaro che dev'esservi stata l'intenzione di esprimere qualcosa al di fuori della pura plastica. Questa intenzione è ovviamente presente spesso anche nell'arte astratta. Anche qui si è aggiunto talvolta alle forme astratte qualcosa di particolare, pur senza ricorrere alla figurazione; attraverso il colore o attraverso l'esecuzione vengono espressi un'idea o un sentimento particolari. In tali casi ha operato in genere non l'inclinazione letteraria bensì l'inclinazione naturalistica. Dev'essere chiaro che se si evoca nello spettatore la sensazione, diciamo, della luce del sole o della luce della luna, della gioia o della tristezza, o qualsiasi altra sensazione determinata, non si è riusciti a fissare la bellezza universale, non si è nel campo della pura arte astratta. (...)

Anche l'intenzione di liberare la vita dalle sue convenzioni e da ogni cosa che sia dannosa alla vita vera può essere trovata nella letteratura surrealista. L'arte non figurativa è pienamente in accordo con quest'intenzione riuscendo però a realizzare il suo fine; essa libera i suoi mezzi plastici e la sua arte da ogni particolarità. I nomi di queste tendenze sono però soltanto indicazioni delle loro concezioni; è la realizzazione che conta. (...)

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. (...)

29 Mondrian, P., *Le vrai valeur des oppositions* (datato dicembre 1934), “Kroniek van Hedendaagse Kunst en Kultur”, III, 1939, trad. in Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 325-328.

30 Mondrian, P., *Plastic art and Pure Plastic art*, “Circle: An International Survey of Constructive Art”, a cura di N. Gabo, J.L.Martin, B.Nicholson, London 1937: con scritti di Henry Moore, Barbara Hepworth, Laszlo Moholy-Nagy, Walter Gropius, Marcel Breuer, Richard Neutra, Lewis Mumfords, Siegfried Giedion, Herbert Read, riguardo alle “relazioni con l'ordine sociale” da parte dell'arte e degli artisti (Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, p. 345).

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.* (...)

***Liberazione dall'oppressione nell'arte e nella vita* (1940)³¹**

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. (...)

A causa del camuffamento con cui l'oppressione si presenta nella vita e nell'arte, c'è il pericolo che essa venga accettata; l'oppressione non causa sempre ribellioni. (...)

***Verso la visione vera della realtà* (New York 1942)³²**

Cominciai a dipingere giovanissimo. Miei primi insegnanti furono mio padre, che era un dilettante, e mio zio, pittore di professione. Amavo dipingere paesaggi e case visti in un tempo grigio, scuro, o in una luce di sole fortissima, quando la densità dell'atmosfera offusca i particolari e accentua i grandi contorni degli oggetti. (...)

Dopo vari anni, la mia opera cominciò a deviare sempre più dagli aspetti naturali della realtà. L'esperienza fu la mia sola maestra; sapevo ben poco del movimento d'arte moderno. Quando vidi per la prima volta l'opera degli impressionisti, Van Gogh, van Dongen e i Fauves, la ammirai, ma dovevo cercare da solo la mia strada. La prima cosa a mutare nella mia pittura fu il colore. Abbandonai il colore naturale per il colore puro. Ero pervenuto a sentire che i colori della natura non possono essere riprodotti sulla tela. (...)

Durante questo periodo di sperimentazione mi recai per la prima volta a Parigi. Fu attorno al 1910, quando il cubismo era ai suoi inizi. Ammirai Matisse, van Dongen e gli altri Fauves, ma fui attratto immediatamente dai cubisti, e particolarmente da Picasso e da Léger. (...) Gradualmente pervenni a rendermi conto che il cubismo non accettava le logiche conseguenze delle sue proprie scoperte, che non stava sviluppando l'astrazione verso il suo fine ultimo (...). Durante questo periodo di ricerca a Parigi, eseguii molti dipinti astratti di alberi, case, piante e altri oggetti. (...) [Tornato in Olanda, durante la guerra 1914-18], continuando la mia opera di astrazione in una serie di facciate di chiese, di alberi, di case ecc. Sentivo però che stavo lavorando ancora come un impressionista, e che stavo continuando a esprimere sentimenti particolari (...).

Esclusi sempre più dalla mia pittura tutte le linee curve finché le mie composizioni constarono solo di linee verticali e orizzontali, le quali formavano croci, ciascuna separata e staccata dall'altra. (...) Nelle mie prime pitture lo spazio era ancora uno sfondo. Cominciai a determinare forme: le linee verticali e orizzontali divennero rettangoli. Essi apparivano ancora come forme staccate contro un fondo; il loro colore era ancora impuro. Sentendo la mancanza di unità, misi i rettangoli a contatto: lo spazio divenne bianco, nero o grigio; la forma divenne rossa, blu o gialla. Unire i rettangoli equivaleva a continuare le linee verticali e orizzontali del periodo precedente sull'intera composizione. (...) Di fatto i rettangoli non sono mai un fine in se stessi ma una conseguenza logica delle linee che li determinano, le quali sono continue nello spazio; essi appaiono spontaneamente in conseguenza dell'intersezione di linee orizzontali e verticali. Inoltre, quando i rettangoli sono usati da soli, senza altre forme, essi non appaiono mai come forme particolari, essendo il contrasto con altre forme a dare origine a distinzioni particolari. (...)

31 Mondrian, P., *Liberation from Oppression in Art and Life* (1940), ed. postuma in “Plastic Art and Pure Plastic Art”, *Documents of Modern Art*, New York 1945. Il saggio, scritto fra Londra e New York, era destinato alla “Partisan Review”, ma Mondrian lo ritirò di fronte alla richiesta di radicale riduzione (Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, p. 361).

32 Mondrian, P., *Toward the True Vision of Reality*, Valentine Dudensing Gallery, New York 1942, testo autobiografico per la prima personale negli Usa (Holtzman, H., *op. cit.*, 1975, pp. 377-382). Mondrian morirà all'inizio del 1944.

Bibliografia selezionata

Le pubblicazioni di opere e commenti critici su Mondrian sono innumerevoli in molte lingue, ma per questa storia sono stati selezionati i pochi volumi fondamentali degli scritti, che non sono maggiormente accessibili in lingua straniera, e le fonti a stampa o in rete che presentano in modo attendibile notizie e soprattutto immagini: le pubblicazioni a stampa e i siti bibliografici citati forniscono una bibliografia italiana e straniera abbastanza esaustiva, almeno fino alla loro data.

Traduzioni italiane di scritti e documenti:

- Mondrian, P., *Il neoplasticismo*, a cura di Federico Ferrari, traduzione di Libero Sosio, edizioni Abscondita, Milano 2008. Testi del periodo di “De Stijl”, volume in commercio.
- Mondrian, P., *Scritti scelti*, introduzione di Stefano Crespi, traduzione di Viviana Tonon, edizioni Linea d'ombra, Treviso 2006. Selezione di testi estesa fino all'intervista del 1943, volume in commercio.
- Fanelli, G., *De Stijl*, edizioni Laterza, Roma-Bari 1983, 2001. Corrispondenza con gli altri membri di “De Stijl”, con indicazione delle fonti e bibliografia ragionata, volume in commercio.
- Mondrian, P., *Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, prefazione di Filiberto Menna, traduzione di Libero Sosio, Andrea Agostini, Gabriella Ambrosini Antonelli, Fernanda Bramanti, versione italiana di *Writings of Piet Mondrian*, edited by Harry Holtzman, The Viking Press Inc., New York (volume esaurito, v. sito abebooks per libri usati), edizioni Feltrinelli, Milano 1975. Unica edizione completa degli scritti, volume esaurito.
- Seuphor, M., *Piet Mondrian: la vita e l'opera*, prefazione di Georg Schmidt, traduzione di *Piet Mondrian, sa vie son oeuvre*, Paris 1956, edizioni Il Saggiatore, Milano 1960. Prima biografia, ad opera dello scrittore che conosceva Mondrian dal 1923. Volume esaurito.

Pubblicazioni a stampa di opere documentate:

- *Mondrian*, a cura di Fred Leeman e Marco Goldin, catalogo della mostra a Brescia, 2006-2007, edizioni Linea d'ombra, Treviso 2006. Opere giovanili e una scelta delle successive, volume in commercio.
- *Piet Mondrian, 1872-1944: costruzione sul vuoto*, a cura di Susanne Deicher, edizioni Taschen, Koln 1995. Raccolta esemplificativa di tutto il lavoro dell'artista, volume in commercio.
- *Mondrian e De Stijl. L'ideale moderno*, a cura di Germano Celant e Michael Govan, catalogo della mostra presso la Fondazione Cini, Venezia 1990, edizioni Olivetti-Electa, Milano 1990. Articoli illustrati sui rapporti col cubismo, con l'architettura. Volume esaurito.
- *L'opera completa di Mondrian*, introdotta da scritti del pittore e coordinata da Maria Grazia Ottolenghi, edizioni Rizzoli, collana Classici dell'arte, Milano 1974. Selezione di brani dagli scritti, ampia scelta di tavole a colori e catalogo completo b/n con schede. Volume esaurito.
- *Mondrian*, AA.VV., edizioni Fabbri, collana I maestri del colore, Milano 1963, esaurito.

Siti internet pertinenti:

- [:http://www.pietmondrian.org](http://www.pietmondrian.org) progetto ancora in corso d'opera dell'Art Science Research Laboratory di New York con la Stanford University Library per digitalizzare e rendere disponibile in rete l'archivio di scritti inediti, corrispondenza, appunti e fotografie lasciato da Mondrian alla sua morte, venduto all'asta e solo recentemente acquistato dallo ASRL.
- http://www.artcyclopedia.com/artists/mondrian_piet.html: link alle fonti in rete, molte per immagini di opere.
- <http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian.html>: analogo al precedente, immagini abbastanza ingrandibili.
- <http://ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/>: uno degli indirizzi del Web Museum di Parigi, con immagini delle opere “astratte”, non numerose ma molto ben definite.
- <http://emptyeasel.com/2007/04/17/piet-mondrian-the-evolution-of-pure-abstract-painting>: articolo in inglese con una buona scelta di immagini.
- <http://www.abebooks.it/search/sortby/3/an/Piet+Mondrian>: testi italiani e soprattutto inglesi disponibili usati, 300 voci (molti titoli ripetuti) con indicazione dettagliata di autori, contenuti, condizione, libreria e prezzo.