

Giovanni Piana

# MONDRIAN E LA MUSICA



1995

Questo volume è stato pubblicato dall'Editore Angelo Guerini e Associati nel 1995. Si ringrazia l'Editore per la gentile autorizzazione a questa versione digitale (2005).

In copertina: libera rielaborazione di un particolare di P. Mondrian, *Autoritratto*, 1908.

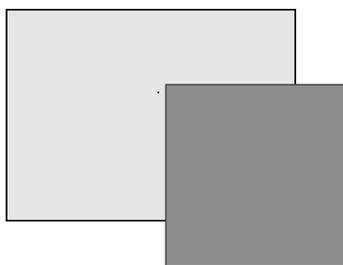
## Indice

|    |                                       |
|----|---------------------------------------|
| 5  | 1. INTRODUZIONE                       |
| 16 | 2. LA COSA E LA FORMA                 |
| 22 | 3. SOSTANZA E RELAZIONE               |
| 29 | 4. IL COLORE                          |
| 37 | 5. IL FASCINO DEL RAPPORTO ORTOGONALE |
| 47 | 6. TRAGICITA' E NATURA                |
| 58 | 7. SULLA MUSICA                       |
| 71 | 8. RUMORI                             |
| 77 | 9. IL JAZZ E LA CITTÀ                 |
| 88 | 10. APOLOGIA DEL DESERTO              |
| 91 | 11. DIGRESSIONE SU EDGAR VARÈSE       |
| 96 | 12. CONCLUSIONE                       |



## § 1

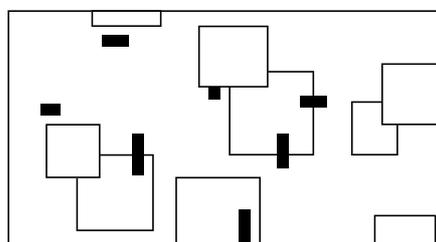
Per introdurre le idee fondamentali dell'astrattismo, nella forma che esso assume in Mondrian, e precisamente nella sua fase più rigorosa che va dal 1922 all'anno della sua morte (1944), è opportuno attirare l'attenzione su due configurazioni tipicamente diverse che solo in apparenza potrebbero essere descritte all'incirca nello stesso modo richiamando le figure geometriche corrispondenti. La figura:



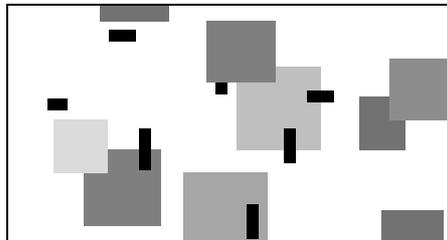
presenta un rettangolo ed un quadrato – e precisamente secondo una disposizione di copertura parziale che ci consente di poter dire: il rettangolo sta dietro il quadrato. Invece nel caso seguente, che potremmo considerare rappresentativo di un modulo ricorrente nei dipinti di Mondrian sarebbe del tutto improprio parlare di figure geometriche affiancate. In particolare, mentre nel primo caso era necessario proiettare le due figure in una profondità latente, nel secondo il perimetro esterno della figura non fa altro che delimitare un tratto di superficie che viene internamente suddivisa. Questo perimetro esterno potrebbe anche non esistere, così come non deve esistere la cornice per i quadri di Mondrian – cosicché saremmo di fronte non già propriamente a «figure», ma al puro rapporto ortogonale, come un rapporto che attraversa tutto lo spazio, anche se ce ne viene proposta solo una delimitata porzione.



Mentre questo rappresenta un modulo ricorrente, variato in mille modi, nella pittura di Mondrian si danno solo rari esempi di configurazioni del primo tipo. Ad esempio, una configurazione come questa, che compare in un dipinto di Mondrian del 1917 (Cat. 298, part.), propone figure elementari che si sovrappongono parzialmente.



L'effetto latentemente tridimensionale della sovrapposizione è tuttavia attenuato, nell'originale, dal fatto che la delimitazione delle figure non è grafica, ma solo cromatica, proponendo piuttosto un confronto tra sfumature cromatiche (come suggerisce il titolo: *Composizione con piani di colore puro su fondo bianco*) piuttosto che un rapporto tra forme nella terza dimensione.

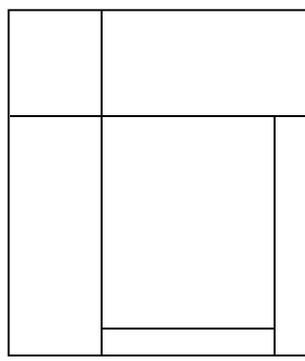
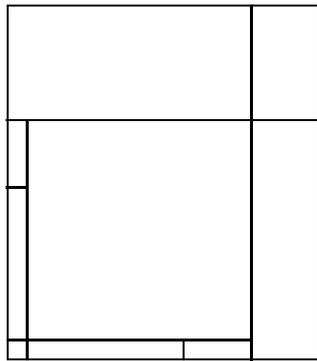
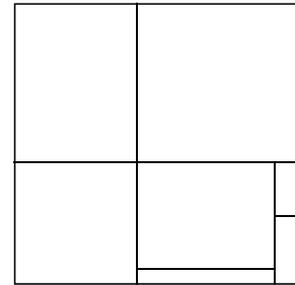
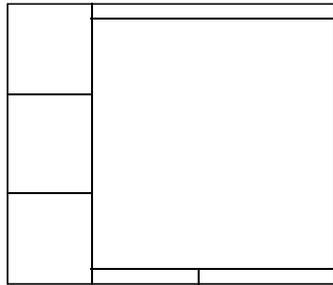
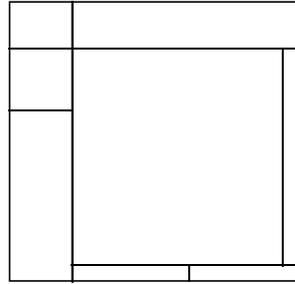
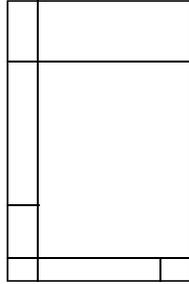


Talora la sovrapposizione è tolta, e le figure sono appunto affiancate, come nel caso seguente (Cat. 301, *Composizione con piani di colore*, 1917).



Ma si tratta comunque di esempi che appartengono ad una fase che precede, sia pure di poco, la scelta dell'astrattismo più stretto.

Una riflessione su Mondrian può allora prendere le mosse proprio dal richiamare l'attenzione su questa circostanza che naturalmente ha bisogno di diventare significativa: una configurazione del primo tipo non deve assolutamente verificarsi. Possono darsi invece solo configurazioni del secondo tipo. Ecco alcuni schemi possibili, tra infiniti altri, tratti da dipinti di Mondrian:



Di fronte ad una simile esposizione, uno spettatore ingenuo potrebbe ben chiedere: perché mai tutti questi «quadrati», tutti questi «rettangoli», perché mai questa ripetizione dell'ortogonalità che si ripresenta ovunque con variazioni che potrebbero forse essere considerate del tutto insignificanti?

Intanto va sottolineato che siamo qui alla presenza di una precisa *decisione artistica* – che dobbiamo ovviamente assumere come del tutto esplicita e consapevole: d'ora in poi non più ritratti, alberi, paesaggi, edifici, fabbriche o fattorie. D'ora in poi solo linee orizzontali e linee verticali, il rapporto ortogonale, il più rigido dei rapporti geometrici, ripetuto e ribadito mille e mille volte. Una importante decisione. Ma per quali motivi è stato deciso così? Sulla base di quali pensieri?

Forse di domande come queste ci potremmo subito sbarazzare. I dipinti stanno di fronte a noi, ci presentano esattamente quello che ci presentano – a che scopo andare alla ricerca di qualcosa che non è subito *tangibilmente* presente in essi? Un dipinto, come un brano musicale, potrebbe essere considerato unicamente per quello che propriamente è nella sua pura immediatezza di fatto percettivo, come «composizione» di linee e di colori, eventualmente nel suo riferimento rappresentativo, quando sussiste, oppure senza di esso. Analogamente un brano musicale sarà anzitutto una composizione di suoni – in entrambi i casi l'opera si appella anzitutto alla percezione. Da questo punto di vista il dipinto di un albero non differisce affatto dall'albero stesso, entrambi sono formazioni più o meno complesse di dati percettivi. E nella ricezione dell'opera potremmo dunque mettere l'accento soprattutto su questo aspetto, e dunque sui rapporti interni all'opera come rapporti che ne determinano interamente il senso. Tanto più ciò sembra valere per una pittura «astratta», che si impone anzitutto nei suoi valori formali, in quanto valori concretamente percepiti.

Eppure la domanda che non si sofferma anzitutto ammirata di fronte ai sottili equilibri delle linee tese e degli spazi cromatici riempiti, ma che al contrario si meraviglia, forse ingenuamente colpita dall'apparente monotonia della forma compositiva, non è affatto da considerare fuori luogo. Essa pone indirettamente la richiesta che si apportino chiarimenti sul *contesto creativo* di cui l'opera è un risultato.

Il riferimento ad esso è essenziale per comprendere il senso dell'opera – o più precisamente: per cominciare a penetrare nella *molteplicità di strati di senso* che si trovano a diversi *gradi di profondità* rispetto alla superficie ed anche a diversi *gradi di distanza* dall'opera stessa intesa come quell'oggetto che sta ora di fronte ai miei occhi. Questi strati non sono lì, a portata di mano, *quasi che bastasse guardare per afferrarli*. Ciò va detto anche avendo di mira criticamente quei richiami all'ingenuità così frequenti nei fenomenologi che vengono falsamente intesi come richiami ad una pura visione che esclude il pensiero. Al contrario l'ingenuità che ci può realmente interessare è quella che, sollevando un problema, sollecita una ricerca.

La nozione di *strato di senso* ha vari legami con quella di *contesto creativo* e questo contesto non è affatto senz'altro leggibile sulla superficie percettiva dell'opera. Alla domanda: perché questa decisione, perché tutte queste linee ortogonali? non si può dare una risposta esibendo altri dipinti di Mondrian con altre linee ortogonali. Occorre invece tentare di ripercorrere gli strati di senso del dipinto, tentando di ristabilire il nesso con il contesto creativo che sta alle sue spalle ed al quale appartengono i pensieri che forniscono all'immaginazione pittorica proprio questo orientamento piuttosto che un altro qualsiasi.

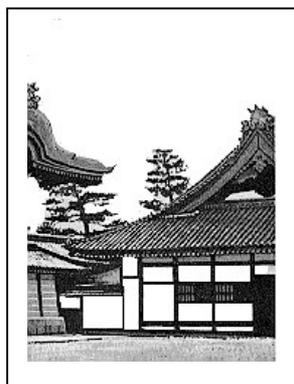
Di conseguenza non si potranno certo considerare gli scritti teorici di Mondrian come pure speculazioni estranee al progetto pittorico e addirittura fuorvianti rispetto ad esso. Talvolta si pretende, orientati da intenti interpretativi anche

diversi, che le concezioni esplicitamente enunciate dal pittore siano una sorta di elaborazione intellettuale estrinseca di istanze creative che stanno altrove e che potrebbero essere profondamente nascoste al pittore stesso, di filosofemi estranei alla cosa stessa. A me non sembra che le cose stiano così.

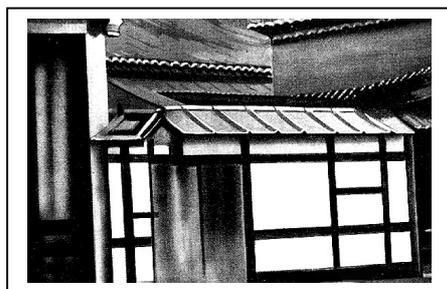
Naturalmente in rapporto agli scritti teorici si possono commettere diversi errori. Sarebbe ad esempio del tutto sbagliato considerarli come autentici trattatelli filosofici – cosa che essi manifestamente non sono. Perciò essi non hanno affatto bisogno di essere giudicati e valutati come buoni o cattivi, superficiali o ingenui sotto questo riguardo o addirittura confutati con tanto di argomenti e controargomenti. Ciò che li distingue da esposizioni filosofiche effettive è la loro radicale mancanza di autonomia. È del tutto ovvio, eppure va detto esplicitamente: essi sfociano in un progetto pittorico, alla cui delineazione sono strettamente inerenti, e proprio nessuna opera filosofica ha il carattere di una transizione verso un fine simile a questo. Altrettanto fuori luogo sarebbe lo stabilire una connessione meccanica tra riflessione teorica e l'opera – come se questa fosse una conseguenza di quella, e dunque fornisse una chiave esclusiva per la determinazione del suo senso.

Tenendo dunque d'occhio gli scritti teorici con queste necessarie cautele, possiamo cominciare con il chiedere: che cosa significa «astratto» per Mondrian? Che cosa significa astrarre in rapporto alla pittura, ed anzi, come è negli intendimenti di Mondrian, all'arte in genere? Quale relazione vi è tra l'astrazione che potremmo far valere in un simile contesto che ha di mira soprattutto le vicende del dibattito artistico e una nozione di astrazione filosoficamente elaborata?

## Annotazioni



1. Quanto sia importante richiamare l'attenzione sul contesto creativo è indirettamente dimostrato dal saggio di D. Gioseffi, *La falsa preistoria di Piet Mondrian e le origini del neoplasticismo* [Gioseffi, 1957]. Occorrerà intanto stendere pietosamente un velo su ciò che fa di questo saggio un caso realmente esemplare di impotente livore verso la creatività artistica. Mondrian viene in esso caratterizzato irosamente non solo come un pittore mediocre, un «piccolo maestro» [p. 29], ma soprattutto come un plagiatore che non fa altro che riproporre sul piano pittorico strutture e configurazioni che si ritrovano tipicamente nella tradizione architettonica giapponese – di cui si forniscono esempi e confronti. Si riproducono qui a titolo indicativo due immagini proposte dall'autore che rappresentano particolari dell'ingresso di un tempio di Kyoto, il cui impianto architettonico risale al sec.



XVII. Mondrian avrebbe poi astutamente nascosto questa "vera preistoria" mantenendo in sordina, nel periodo "astrattistico", i propri interessi per la cultura orientale al fine di depistare le indagini e godere

senza inopportune rivelazioni sulle fonti il successo accortamente fiutato. «E con lo stesso animo con cui ha impreso a rifare (non senza imprimere alla loro voce un modesto accento personale) i Rembrandt e i Ruysdael dapprima, e i Van Gogh e i Signac e i Toorop, e poi i Braque e i Picasso, s'è messo, a un certo punto, a rifare i Giapponesi. Ed era – pare – il momento buono»

[p. 291]. Naturalmente respingere questa misera storia, non significa per nulla negare l' interesse di un simile rapporto, dal cui approfondimento, libero da meschinità mentali, ci si possono ripromettere interessanti motivi di riflessione. Tuttavia il punto su cui vorremmo attirare l' attenzione, in rapporto alle nostre considerazioni precedenti, è un altro. L' autore ci invita a munirci di un' opportuna mascherina, di una «finestra» con la quale «ci si potrà divertire a ricavare tanti Mondrian quanti si voglia» [p.9] facendola scorrere sulle immagini delle pareti degli edifici giapponesi. E non ha il benché minimo sospetto che *ciò significa né più e né meno che adottare lo sguardo di Mondrian stesso*, senza il quale non si può vedere in essi nessun «Mondrian». Nemmeno ha il minimo sospetto che ponga qualche problema il fatto che strutture architettoniche-figurali appartenenti al secolo XVII, che rimandano per di più ad una tradizione millenaria e che investono l' intera cultura e forma di vita del Giappone, possano essere riprese nel secolo XX con una pregnanza di senso che chiama in causa l' idea stessa della modernità. Vi è qui un viluppo di questioni che possono essere trascurate solo a patto di azzerare l' intero sfondo di idee, di concezioni e di prese di posizione che stanno alle spalle della creazione pittorica e che forniscono ad essa il contesto necessario. – Il problema dei nessi tra Mondrian e le forme architettoniche giapponesi viene delineato con ben altro spirito da Raghianti, 1963, nel capitolo intitolato «Il contenuto storico della sintesi matura: architettura dell' Estremo Oriente», pp. 345-362. Vorrei rammentare che già Worringer, 1908, aveva affermato in completa generalità: «Ai fini del graduale affinarsi della nostra concezione storica dell' arte grande merito va ascritto alla scoperta di quell' eccezionale fenomeno che è l' arte giapponese. Il suo studio da parte degli europei dev' essere considerato uno dei principali passi avanti nella storia della progressiva riabilitazione dell' arte a entità puramente formale, cioè volta a sollecitare il nostro senso estetico elementare. L' arte giapponese d' altro canto ci ha salvati anche dal pericolo, molto prossimo di individuare la possibilità

della forma pura solo nell' ambito dei canoni dell' arte classica» [p. 721].

2. Un esempio di netto rifiuto nei confronti della produzione teorica di Mondrian è fornito dai saggi – per molti versi così pregevoli e così ricchi di idee – di G. Morpurgo-Tagliabue, *Mondrian e la crisi dell' arte moderna* (I) e *Significato dell' astrattismo di Mondrian* (II) [1972a, 1972b]. Questo rifiuto è dovuto intanto ad una valutazione di questi scritti come scritti filosofici di bassa lega ed a una mediocre cultura da autodidatta che si lascia affascinare da autori ciarlataneschi. Ma è dovuto anche, e forse soprattutto, alle tesi interpretative generali dell' autore che propone un impegnativo collegamento di Mondrian al formalismo in sede di estetica filosofica così come era stato anzitutto teorizzato da Herbart – collegamento che ha come corollario la necessità di tagliare netto con gli sfondi «metafisici» e «simbolici» presenti negli scritti del pittore. Questo collegamento si conclude con una teorizzazione dell' arte di Mondrian come arte eminentemente «decorativa» in un' accezione che non ha a che vedere con l' ornamentalismo, ma con l' idea del bello funzionale. «Le composizioni di Mondrian, in forma di quadri da cavalletto, sono campioni decorativi, capaci di imporre uno stile, ossia una certa regola compositiva agli oggetti del vivere. Questo è appunto il compito della decorazione» [1972b, p. 328]. In un simile contesto interpretativo, che ha peraltro alcune buone ragioni da far valere, gli scritti teorici di Mondrian meritano il titolo di pure «grullerie», e sarebbero ispirati unicamente dalla sua «vanità di pittore». Per «vanità di pittore» – che non sa stare al suo posto e si permette di filosofare senza avere la preparazione necessaria – Mondrian attribuisce ai propri motivi stilistici «anche un significato metafisico. Le righe orizzontali indicheranno la stasi, le verticali il vigore, il femminile e il maschile, e il loro incontro l' equilibrio cosmico, ossia il materiale e lo spirituale, l' espressione universale della vita in noi; le linee isolate e prolungate significheranno l' inquietudine, la

sofferenza, il tragico e altri simili grullerie» [p. 348]. «L' invenzione metafisica di Mondrian inerisce al suo produrre quanto meno come ambizione programmatica, simultanea o successiva all' operare dell' artista; è invece eterogenea e superflua al godimento e all' apprezzamento del pubblico. Neanche lo spettatore più avvertito è in grado di vedere il maschile e il femminile, l' inconscio e la coscienza, nelle linee e nei rettangoli di Mondrian, a meno di proporselo come un esercizio di criptografia convenzionale. Nessun preavviso critico farà riconoscere in quella sintassi astratta tali contenuti semantici. Laddove constateremo che altri concetti dottrinali e programmatici (ma non metafisici) si possono «vedere» talvolta nelle sue composizioni geometriche. L' unica cosa quindi che possa fare un critico rispettoso del pubblico è di ridimensionare quella paccottiglia metafisica» [1972a, p. 212].

3. L' anno 1922 è indicato da Mondrian stesso nell' intervista a James Johnson Sweeny come un anno cruciale per la propria produzione pittorica: «Nei dipinti posteriori al 1922 sentii che stavo avvicinandomi alla struttura concreta che considero necessaria». «Nelle mie tele successive al 1922 i colori sono diventati primari-concreti» [Mondrian, 1943 pp. 397-398].

4. Per i riferimenti illustrativi a Mondrian, si riporta (impiegando come abbreviazione: Cat. n.) il numero di catalogo realizzato da Maria Grazia Ottolenghi, 1974, nel quale si potrà trovare anche una descrizione più precisa dei dipinti.

## § 2

Si dice talvolta che un dipinto *astratto* è un dipinto *non figurativo*, cioè un dipinto in cui non è riconoscibile un oggetto determinato, una *cosa* del tipo di quelle che ci circondano nella vita quotidiana, un tavolo, una sedia, un mazzo di fiori, oppure un uomo, un volto, ecc. Si noti che nell'aggettivo «figurativo» manca il riferimento rappresentativo che sembrerebbe essere il punto essenziale. In fin dei conti la parola figura può essere impiegata per indicare un qualunque tracciato su un foglio di carta, mentre se parlassimo di raffigurazione, in questo termine il riferimento rappresentativo sarebbe subito coimplicato. Qualcosa – qualcosa che appartiene al mondo – viene raffigurato nelle figure del dipinto, e ciò non accade nel dipinto «astratto».

Ma è abbastanza facile rendersi conto di quanto siano generiche queste determinazioni iniziali. Intanto, un tracciato qualunque su un foglio di carta, due linee ortogonali o meno, delle linee curve variamente intrecciate fra loro, sia in modo confuso che secondo un qualche ordine, non meritano affatto, in se stesse, di essere chiamate astratte – sono semplicemente linee di varia foggia e conformazione, e dunque anche oggetti come tutti gli altri, sia pure con le loro peculiarità. *Solo nel momento in cui viene proiettata su di essi l'idea di un possibile rapporto raffigurativo*, possiamo mettere in rilievo la *mancanza di questo rapporto*. Ma questo basta forse a farci parlare in modo significativo di «astrazione»?

Di fatto si può rilevare la mancanza del rapporto raffigurativo anche nel caso delle «pure decorazioni». Talora esse ricordano la forma di un foglia o di un fiore, ma ciò non è affatto obbligatorio. Nella pura decoratività l'elemento raffigurativo potrebbe essere del tutto assente, senza che per questo abbia realmente senso il parlare del decorativismo come astrattismo, facendo coincidere l'astrazione pittorica con la mancanza obbiettiva di un rapporto raffigurativo.

È appena il caso di dire che la generica mancanza di un riferimento raffigurativo non ci è di alcun aiuto per contraddistinguere l'astrattismo di Mondrian da altre interpretazioni, molto diverse, dell'astrattismo pittorico, e nemmeno dal puro decorativismo. In rapporto ai suoi dipinti dobbiamo far valere con particolare forza il principio, che ha importanza ovunque nelle cose dell'arte, secondo il quale *dobbiamo sempre sapere cogliere nelle posizioni che le opere effettuano le negazioni in esse implicate*. A questo principio si appella del resto, a modo, suo, lo stesso Mondrian ogni volta che rivendica l'importanza non solo di ciò che il «neoplasticismo» *costruisce*, ma anche di ciò che esso *distrugge*.

«La neoplastica è altrettanto costruttiva che distruttiva. Essa viene chiamata abusivamente “costruttivismo”» [Mondrian, 1930, p. 258]. «Penso che nell'arte l'elemento distruttivo sia troppo trascurato» [Mondrian, 1943, p. 400].

L'elemento distruttivo in Mondrian è rivolto alla cosalità della cosa intesa nella sua corporeità e fisicità, ed anzitutto al *pre-supposto* di questa corporeità e fisicità: la «solidità» della cosa nel senso geometrico del termine che rimanda alla tridimensionalità, e dunque allo spazio profondo nel quale essa si trova, e che rappresenta una sorta di condizione fenomenologica della materialità e della solidità in senso fisico-corporeo.

Non meno importante è poi il riconoscimento che tra le caratteristiche interne della cosalità vi è anche la *forma della cosa*. Tra la nozione della forma e la nozione della cosa vi è una sorta di solidarietà interna: la cenere, la sabbia, l'acqua, hanno caratteristiche della materialità, ma non sono cose e non lo sono proprio in quanto non hanno una forma. Così di un pezzo di legno che brucia e diventa cenere possiamo dire che esso perde la sua forma nella stessa misura in cui perde le sue caratteristiche di cosa, diventa, per così dire, mera materia. La materia, a sua volta, potrebbe essere intesa come po-

tenzialità di *ridiventare cosa in un processo di solidificazione* che presuppone la ripresa di una forma.

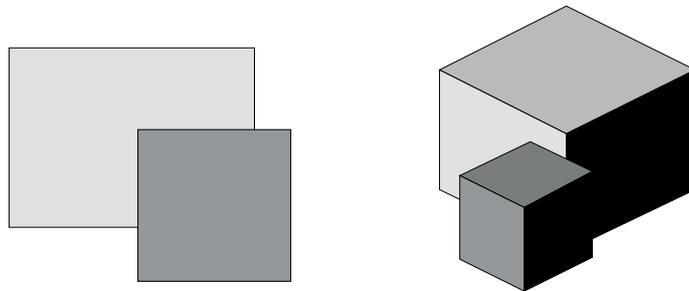
Se dovessimo introdurre la nozione della forma proponendo i passi della sua costituzione primaria dovremmo da un lato presupporre una materialità fluida, senza limiti (contorni), e dall'altro un processo di solidificazione che opera una delimitazione della materia, dando origine ad un tempo al corpo ed alla sua forma come momento ad esso essenzialmente inerente. In questa storia ideale del concetto della forma appare chiaro che essa non è affatto in un'opposizione pura e semplice con il corpo, ma al contrario fa tutt'uno con esso: la nozione della cosa e la nozione della forma si presuppongono a vicenda. Nello stesso tempo, in quanto la forma opera una delimitazione, essa fa parte dei momenti inerenti alla cosa che la *individualizzano e particolarizzano*, facendo sì che la cosa sia esattamente quella che è, differente da ogni altra.

Il problema dell'individualità e della connessione tra individualità e differenza non si pone nemmeno per l'elemento puramente materiale: per la cenere, ad esempio, o per la lava. Qui non c'è forma, quindi non c'è nemmeno individualità e differenza. Prendiamo invece due pietre – ed esse saranno chiaramente differenziabili e riconoscibili nelle loro differenze, che saranno, tra le altre, differenze di forma.

Naturalmente considerazioni come queste potrebbero essere sviluppate indipendentemente dal problema dell'astrattismo di Mondrian, dal momento che esse riguardano *la genesi fenomenologica del concetto della forma*, i passi della sua costituzione primaria. Ma è interessante richiamare questi passi in rapporto alla posizione di Mondrian poiché in essa questi passi sono presupposti con straordinaria lucidità immaginativa e concettuale. Notevole è soprattutto il fatto che Mondrian attiri l'attenzione proprio sull'*interdipendenza delle nozioni della cosa e della forma*. Ciò è quanto dire, in termini genetico-fenomenologici: la forma è anzitutto contorno, le forme sono originariamente *sagome* di cose. Ed allora co-

minciamo ad intravedere in che modo le nostre considerazioni precedenti possano riversarsi in un progetto espressivo.

Ritorniamo infatti agli esempi da cui abbiamo preso le mosse. Quando abbiamo notato che una configurazione fatta in modo da poter essere descritta in termini di figure sovrapposte non deve presentarsi nell'«astrattismo rigoroso», la ragione di ciò non sta solo nel fatto che la copertura parziale tende a far apparire la terza dimensione, ma soprattutto nel fatto che, proprio per questo, in essa si annuncia l'*elemento corporeo*:

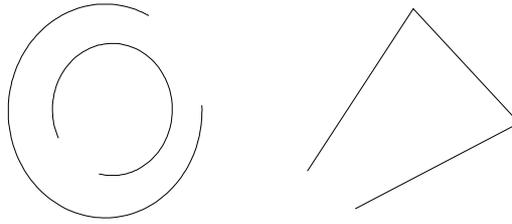


Nella figura noi vediamo due «forme» proprio nel senso ora illustrato – due possibili sagome di cose. Vi è dunque ad un tempo la presenza sia della spazialità tridimensionale, sia della cosalità corporea.

Ma ciò non basta. Una nozione della forma come sagoma e contorno, e dunque illustrata a partire dall'idea della cosa, ha una importante conseguenza: se nella tridimensionalità il «contorno» è rappresentato dalle pure superfici delimitanti, nella bidimensionalità, il contorno è invece lineare, e possiamo concepirlo immaginativamente come se esso fosse costruito da una linea che si chiude su se stessa. L'idea della *chiusura* appartiene in realtà alla nozione della *forma* – tra l'una e l'altra vi è una reciproca inerenza.

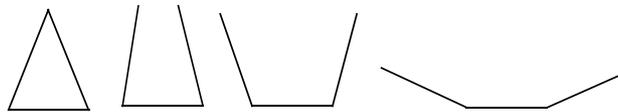
A ciò si può tuttavia obiettare che la nozione di forma è abbastanza generale da poter comprendere forme chiuse e forme aperte. Ci dovremmo forse precludere di parlare di

forme aperte quando ce ne sembra il caso? Al contrario. Per confermare l'essenzialità del rapporto tra la chiusura e la forma, nulla è più istruttivo che riflettere sulle configurazioni caratteristiche alle quali noi applicheremmo l'espressione di *forma aperta*.



Parlare di forme aperte in casi come questi appare più che giustificato, ma si avverte subito che ciò è possibile solo in quanto noi cogliamo in queste configurazioni la *possibilità della chiusura* (si noti di passaggio che, come si mostra nell'esempio, una forma aperta può stare *dentro* un'altra). Cosicché si parlerà in generale di forma aperta in rapporto ad una linea che «tende a chiudersi», ovvero in rapporto ad una linea in cui la tendenza alla chiusura è visibile nel suo stesso tracciato. Potremmo addirittura enunciare la *regola fenomenologica* secondo la quale quanto meno si coglie questa possibilità, tanto meno sarà sensato parlare, non tanto di forma aperta, quanto in generale di forma.

Si consideri in proposito la sequenza:



Abbiamo anzitutto una forma chiusa, e poi via via delle forme sempre più aperte. Al di là di un certo limite tuttavia non parleremo più né di forme aperte né di forme chiuse, ma semplicemente di linee. Per questo *forma chiusa* e *forma aperta* non costituiscono affatto un'opposizione, e non vi sono gene-

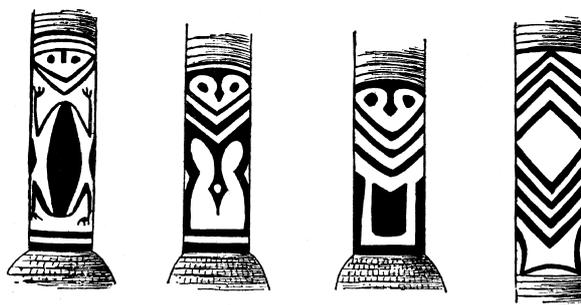
ricamente forme chiuse e forme aperte come specie subordinate al titolo generale della forma. Possiamo dunque considerare la chiusura, attuale o possibile, come una proprietà inerente al concetto della forma: *ogni forma è essenzialmente una forma chiusa*. Anche le forme che è giusto caratterizzare come aperte hanno la chiusura come propria condizione.

Naturalmente nulla ci impedisce di parlare della «forma» delle linee volendo con ciò indicare la loro foggia, il loro andamento caratteristico, il loro stile. Si tratta di un altro possibile significato dell'espressione di forma, che ha un'area semantica assai ampia. Stando invece alla nozione or ora introdotta, la *linea* sta al polo opposto della *forma* – o, più precisamente, tra la linea e la forma intercorre una precisa relazione: forma è linea che diventa sagoma e contorno, quindi linea che si chiude, mentre la forma si srotola nella linea e in questo modo in essa si dissolve.

### § 3

Ciò che vorremmo mostrare è che la pittura di Mondrian è una pittura di linee e nello stesso tempo che essa ha lo spazio come proprio tema fondamentale. Nei dipinti di Mondrian *non troviamo mai forme*, ma linee, e precisamente linee che debbono essere intese come forme negate. Nell'*immagine della linea* dobbiamo sempre cogliere la *controimmagine* della forma.

Questa relazione-opposizione tra l'una e l'altra diventa ancora più pregnante e ci porta al centro della nozione dell'astratto in Mondrian se prendiamo le mosse dal problema della particolarità. Volendo fornire una caratterizzazione semplice dell'astrarre potremmo dire che astrarre significa null'altro che «prescindere dalla particolarità». In rapporto alla concretezza dell'immagine, questo prescindere dalla particolarità può assumere il carattere di una operazione di progressiva perdita del dettaglio, di una progressiva schematizzazione. In un volto gli occhi possono essere ridotti ad una fessura, ed infine ad un piccolo tratto, cosicché solo la sequenza intera può rammentare l'origine raffigurativa della configurazione conclusiva. E noto anche che spesso questo processo di semplificazione e schematizzazione comincia nella raffigurazione per terminare nell'ornamento [Acanfora, 1960, p. 197].



È interessante notare che un simile percorso non ha affatto

bisogno di misurarsi con la nozione della forma-contorno e anzitutto per questo *la via di Mondrian è interamente diversa*. Infatti, il «prescindere dalla particolarità» delle cose è concepito nella fantasia pittorica di Mondrian, avendo di mira la funzione particolarizzante e individualizzante della forma, in termini immaginativi concreti. Se la forma è contorno, noi possiamo tagliare questo contorno, aprire la forma e divaricare sempre più questa apertura operando una graduale rettificazione: apriamo la linea chiusa e la distendiamo sempre più fino alla linea retta.

Mondrian si esprime proprio così nel saggio sul neoplasticismo del 1917.

«Se nell'espressione plastica della forma, i confini di questa devono essere definiti linea chiusa (contorno) è necessario che questa venga tesa nella linea retta» [Mondrian, 1917, p. 43].

Le linee rette sono contorni rettificati. Nello stesso tempo, operando questa rettificazione, ci rendiamo conto che raggiungiamo anche l'elemento che tutti i contorni, in tutta la loro varietà e in tutte le differenze, hanno invariabilmente in comune. L'idea dell'astrarre come mera semplificazione schematizzante passa interamente in secondo piano, mentre viene afferrato quasi in un balzo l'elemento universale ovvero l'elemento comune a tutte le cose.

Ogni contorno può essere ridotto ad una retta, dunque l'espressione dell'universalità che supera ogni particolarità è null'altro che la linea retta. Conclusione per molti versi sorprendente, e sorprendente soprattutto per la lucidità con la quale si effettua la proiezione sul piano pittorico di quelle operazioni astrattivo-riduttive che sono caratteristiche delle razionalizzazioni matematizzanti e geometrizzanti della realtà. Si tratta beninteso di un riferimento che è ben presente in Mondrian.

In altri termini, ciò che si viene a dire, con una scelta tanto drastica sul piano pittorico, è che la *realtà fenomenologica* con i suoi corpi e con tutte le differenze che li caratterizzano, con la loro molteplicità e varietà, è *pura apparenza*. Se guardiamo invece all'elemento universale queste differenze si dissolvono interamente e in questa dissoluzione ciò che viene meno è l'idea dei corpi come sostegni del reale stesso – in termini filosofici: viene meno l'idea della sostanza in uno dei possibili sensi del termine che trovava, già in Aristotele, la propria esemplificazione più pregnante proprio nei corpi.

Potremmo dire: non è particolarmente importante il fatto che la pittura della tradizione fosse «figurativa». Più significativo è invece notare che tutta la pittura tradizionale era *pittura di sostanze*. Il requisito dell'astrazione richiede invece che *alle sostanze subentrino le pure strutture relazionali*. L'abbandono del mondo fenomenologico, così come il passaggio dalla sostanza alla relazione, l'idea stessa dell'astrazione intesa come una soppressione della differenza qualitativa a cui subentra un punto di vista relazionale, è uno dei passaggi più insistiti della logica moderna e della sua filosofia – ed è un passaggio che viene avvertito in tutt'altra sfera, ma con altrettanta decisione e precisione dalla teorizzazione di Mondrian. Sinteticamente potremmo dire: *non oggetti ma relazioni*. Ed è proprio questo che si mostra alla vista nei dipinti di Mondrian.

Il tema della linea come forma negata deve tuttavia congiungersi con quello dello spazio. Ciò non si trova affatto in contrasto con le nostre considerazioni precedenti. Al contrario esse formano un'indispensabile premessa. In precedenza abbiamo messo in rilievo una vera e propria negazione della spazialità. La spazialità negata era tuttavia quella legata alla tridimensionalità geometrica subito concepita come condizione per la solidità fisico-corporea delle cose, dunque come *insieme di luoghi occupati da cose*. La spazialità negata è la spazialità costituita secondo il percorso aristotelico che prende le mosse

anzitutto dal problema del nesso e della differenziazione tra la cosa e il luogo. In quanto ci sono cose, appaiono luoghi. Vi è dunque una stretta solidarietà tra la cosa (il corpo) e lo spazio. I luoghi vengono allora pensati come possibili *contenitori di cose*.

A questa costituzione aristotelica della nozione di spazialità, si può tuttavia contrapporre la costituzione platonica – che ha un'inclinazione interamente diversa: in essa lo spazio non si costituisce a partire dalla particolarità del luogo, ma il pensiero dello spazio si impone da subito come *totalità infinita*. All'idea del luogo subentra quella della parte e dunque di uno *spazio ripartito*. Seguendo questa inclinazione, il riferimento alla cosa, alla tridimensionalità ed al corpo non assolve nessuna funzione, costitutivamente significativa – mentre diventano fondamentali l'*articolazione* e la *relazione tra le parti*.

Questo è l'autentico platonismo profondo di cui Mondrian si riappropria seguendo la pura coerenza delle idee. Le rette di Mondrian *suddividono* lo spazio, e per questo creano *parti in relazione reciproca*, e non forme e nemmeno luoghi destinati ad accogliere cose. E naturalmente esse proseguono al di là del dipinto, così come la retta geometrica accennata sulla lavagna attraversa l'intero spazio infinito.

I reticoli di Mondrian debbono essere intesi come *reticoli immensi* – le linee di partizione non coincidono mai con i bordi del dipinto e danno luogo a regioni marginali manifestamente aperte che esigono di essere proseguite e sviluppate oltre la superficie del dipinto.

Con tutto ciò si rende conto anche del fatto che le linee di partizione debbono essere rigorosamente rettilinee, così come del dominio necessario del rapporto ortogonale. Rammentiamo di passaggio che vi fu una rottura tra Mondrian e Van Doesburg proprio per il fatto che questi aveva introdotto nei suoi quadri delle linee oblique.



Van Doesburg, Controcomposizione di dissonanze (1929)

Osserva Mondrian nell'ultima sua intervista concessa a Sweeny:

«Doesburg, nelle sue opere più tarde, tentò di distruggere l'espressione statica mediante una disposizione diagonale delle linee della composizione. Ma a causa di una tale insistenza sulla diagonale va perduto quel senso di equilibrio fisico che è necessario per il godimento estetico di un'opera d'arte. Il rapporto con l'architettura e con le sue dominanti verticali e orizzontali è spezzato» [Mondrian, 1943, p. 398].

Questo rigorismo inesorabile deve essere compreso come qualcosa che fa parte del senso e dello spirito del problema teorico-artistico di Mondrian.

In particolare il divieto della linea curvilinea ha una sua prima motivazione proprio nel tema della chiusura della forma. Una qualunque modificazione in senso curvilineo di una linea rettilinea sarebbe già un inizio verso la chiusura, e dunque verso la forma. D'altra parte la *rotondità* compare più volte negli scritti di Mondrian come una caratteristica che richiama direttamente la corporeità. La sfera è una figura della corporeità così come il cerchio il modello della forma chiusa.

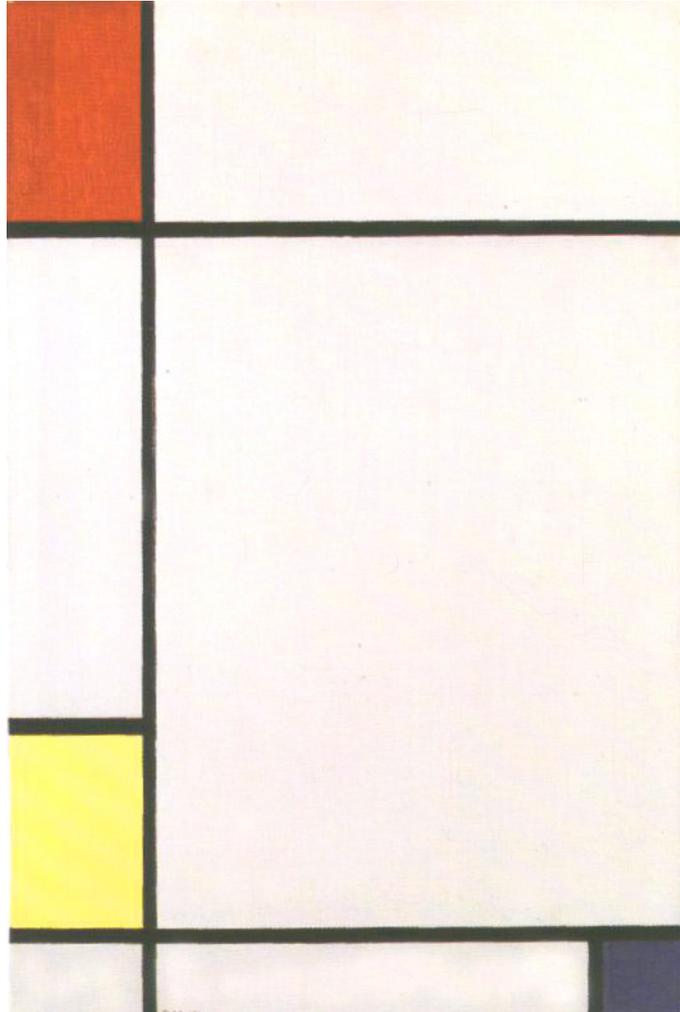
A questa considerazione se ne aggiunge un'altra che riguarda il rifiuto della particolarità: la differenza deve essere radicalmente soppressa dal momento che occorre mostrare l'essenza comune di tutte le cose. Ciò che sta immobile e sempre eguale e che può essere inteso come origine di tutte le differenze esercita qui tutto il suo fascino. Mentre vi sono infiniti modi di tracciare delle curve, ed ogni curva ha un suo «carattere», ha un suo «stile», e così anche infiniti rapporti di inclinazione, un numero illimitato di angoli ottusi e di angoli acuti, vi è invece un solo angolo retto. E quando Mondrian caratterizza l'ortogonalità come «relazione primordiale» suggerisce che ogni «inclinazione» abbia origine per scostamento da questa posizione fondamentale.

Particolare importanza ha poi il fatto che linea verticale e linea orizzontale formino una vera e propria opposizione, ma anche una opposizione che ha raggiunto il suo punto di equilibrio.

La relazione ortogonale può così essere assunta come espressione estremamente concentrata dell'opposizione fondamentale dei rapporti, capace di rappresentare al tempo stesso la massima unità e il massimo equilibrio.

### Annotazione

La collaborazione di Mondrian al periodico *De Stijl*, fondato e diretto da Van Doesburg dal 1917, «ebbe termine dopo il 1924 quando Van Doesburg introdusse nei suoi dipinti e nei suoi interni l'elementarismo, che dava grande rilievo alle linee oblique: un elemento che Mondrian considerò inconciliabile con il principio fondamentale dell'opposizione ortogonale e dell'equilibrio orizzontale verticale» [Mondrian, 1975, p. 27 e p. 201].



Composizione n. 3 (1927)

#### § 4

In una concezione come questa – in cui assumono una così grande importanza l'eguaglianza, la semplicità, l'ordine, ecc. – il *colore*, e quindi il *mezzo espressivo fondamentale della pittura*, rappresenta indubbiamente una sorta di difficile *punto critico*. Si potrebbe anzi fondatamente sospettare che ad essa spetti un'espressione puramente grafica, poiché risulta subito difficile pensare che il colore possa esservi introdotto senza introdurre al tempo stesso la varietà, la ricchezza, la molteplicità e la differenza. Nei dipinti di Mondrian (parliamo sempre della produzione posteriore al 1922), il colore c'è: ma non c'è in un modo qualunque. Esso appare accuratamente disteso tra i riquadri determinati dalle intersezioni tra le rette – e impiegati spesso su superfici relativamente piccole rispetto al dipinto nel suo complesso. I colori effettivamente usati sono pochi – pochissimi, al massimo tre.

Anche in questo caso un'importante decisione è stata presa. Essa si trova in stretta coerenza con l'esigenza di mettere in opera delle pratiche per neutralizzare la *naturalità del colore*, cioè il rapporto del colore con la dimensione della realtà data nella concretezza dei processi dell'esperienza. Il colore fa eminentemente parte delle apparenze visive del nostro mondo. Ma è possibile anche sostenere – facendo valere considerazioni pittoriche che peraltro, anche in questo caso, si intrecciano strettamente con considerazioni fenomenologiche – che il colore è strettamente connesso con la nozione della cosa e la nozione della forma. Addirittura potremmo rendere il colore stesso l'elemento per così dire primario, facendo della forma un risultato di cromatismi. Ciò è quanto sosteneva Goethe nella sua ricerca sui colori. Per quanto ciò possa sembrare singolare, osserva Goethe nell'introduzione alla sua *Teoria dei colori*,

«noi affermiamo che l'occhio non vede alcuna forma, in quanto soltanto chiaro, scuro, colore stabiliscono insieme ciò

che distingue un oggetto dall'altro e la parte di un oggetto dalle altre. Sulla base di questi tre momenti costruiamo il mondo visibile» [Goethe, 1979, p. 11].

Le forme sorgono dal colore, e sorgono già nella loro connessione con la cosa corporea e tridimensionale. Attraverso pure variazioni chiaroscurali può essere fatta apparire la tridimensionalità e la pura circolarità può trasformarsi in sfericità. Possiamo ricorrere a variazioni chiaroscurali per dare profondità ad un dipinto, e ciò non è naturalmente una pura questione di tecnica pittorica, ma è anzitutto una circostanza fenomenologica che si traduce in una questione di tecnica pittorica.

Per Mondrian il colore resta il «mezzo espressivo» fondamentale della pittura [Mondrian, 1917, p. 40], ma questo mezzo deve essere in certo modo riscoperto e reinventato – meglio ancora: esso deve essere nuovamente prodotto e nuovamente generato dalla pittura, la pittura deve superare la naturalità del colore reinventando i modi del suo impiego a partire da se stessa.

Che cosa possono mai significare simili affermazioni? In realtà per dare una risposta a questa domanda conviene ripensare ancora al progetto goethiano di una teoria dei colori.

Questo progetto, formulato in due parole, era orientato a mostrare l'esistenza di connessioni sistematiche tra i colori e nello stesso tempo a giustificare questa esistenza attraverso considerazioni relative al colore come fenomeno naturale. Si trattava dunque di riprendere l'antica differenza tra colori primari e colori derivati, e dunque anche della possibilità di dare ai colori un ordinamento intrinseco, sottoponendo tale differenza ad un'elaborazione capace di dare ad essa una effettiva dignità teorica.

Occorre ora notare che i due problemi – quello delle connessioni sistematiche tra i colori e quello del loro fondamento naturale – sono in via di principio differenti. Ed il fatto che le connessioni sistematiche possano avere un fonda-

mento nella «natura» del colore non significa per nulla che queste connessioni si trovino a portata di mano in natura (nelle apparenze della natura). Si può così affermare che il «cerchio dei colori» o una qualsiasi altra costruzione rappresentativa del sistema deve essere considerata come una costruzione artificiale, realizzata attraverso considerazioni relative ad una pura sintassi del colore. L'arcobaleno è un fenomeno eccezionale anche per il fatto che un fenomeno naturale ci mostra la struttura del sistema dei colori nella sua massima purezza (e lo stesso si può ovviamente dire in rapporto ai colori «prismatici»). Questa eccezionalità conferma che le strutture del sistema non possono trovarsi alla superficie, nel campo della visibilità immediata.

La richiesta che la pittura utilizzi il colore come un mezzo espressivo autonomo, che essa lo rigeneri a partire da se stessa fa allora tutt'uno con l'istanza che il cerchio cromatico inteso come costruzione altamente artificiale assuma una esemplarità normativa, in una sorta di rivendicazione particolarmente radicale di una fisica del colore che, a differenza di quella goethiana, sia il più possibile lontana dalla fenomenologia. Talvolta Mondrian dice anche che la pittura deve fare del colore un impiego «matematico» [p.40] : essa non deve essere una «imitazione del colore naturale», ma deve invece appoggiarsi unicamente su quella «matematica del colore» che viene posta in essere dal riferimento al sistema.

Più precisamente si dovranno esorcizzare la molteplicità e l'indefinita varietà cromatica riportandosi ai fondamenti del sistema: dunque ai colori «primari». In realtà, quando abbiamo detto che i colori dei dipinti del periodo astrattista sono al massimo tre, avremmo dovuto precisare che si tratta, nella stragrande maggioranza dei casi, del blu, del rosso e del giallo, considerati così come si presentano nel cerchio cromatico senza tener conto di possibili gradazioni chiaroscurali. Ad essi si aggiungeranno, a titolo di non-colori, il bianco, il nero e il grigio.

Questa riduzione ha manifestamente lo stesso senso della riduzione di ogni rapporto fra le rette al rapporto ortogonale. In certo modo il rapporto ortogonale rappresenta una *delimitazione* ed un'*individuazione dello spazio* (si pensi agli assi cartesiani), mentre i tre colori fondamentali operano una delimitazione ed un'*individuazione dello spazio cromatico*. Anche in questo caso ha la netta prevalenza un punto di vista relazionale, accentuata in particolare da un impiego prestabilito all'interno dei riquadri istituiti dalle intersezioni delle linee.

«Il colore perde il suo aspetto naturale appearing definito dal piano rettangolare che esso occupa e che si forma inevitabilmente attraverso l'opposizione delle linee rette. Questi piani non sono altro che mezzi: sono soltanto i rapporti ad esprimersi di per se stessi» [Mondrian, 1930, p. 259].

Soprattutto si eviterà di avvalersi della possibilità di stabilire differenze chiaroscurali che danno profondità spaziale al dipinto. Il colore deve essere piano, piatto, omogeneo: le sfumature debbono essere evitate, anzitutto per il fatto che attraverso le sfumature è possibile si formino apparenze di rotondità. Ci si oppone così alla visione comune

«che non vede piano il colore in natura: essa vede le cose (il colore) come corporeità, come rotondità» [Mondrian, 1917, p. 22].

Ma le sfumature debbono essere evitate anche per il fatto che attraverso di esse è possibile dare espressione agli affetti, alle emozioni individuali, agli stati emotivi, quindi all'individualità soggettiva, che rappresenta il versante opposto a quello della cosa materiale, ma che si trova nello stesso tempo ad esso strettamente correlato. Alla soppressione del mondo esperito deve corrispondere la soppressione della soggettività che esperisce il mondo.

Con l'affacciarsi del tema della soggettività tocchiamo un altro aspetto della questione. In rapporto ad esso vogliamo limitarci a richiamare l'attenzione sul punto essenziale. Talvolta una concezione astrattistica viene sostenuta in nome di un ritorno all'elemento soggettivo, come un ritorno all'interiorità, spesso anche con connotazioni spiritualistiche del tutto esplicite (si pensi alla polemica antimaterialistica di Kandinsky). Ciò che consente questa direzione è la contrapposizione semplice tra interiorità ed exteriorità: una pittura che si rifiuta di rappresentare l'oggettività esteriore del mondo e che si serve di puri grafemi «privi di significato», cioè privi di relazione rappresentativa, può essere intesa come una pittura che staccandosi dal mondo esterno raggiunge l'interiorità, la vita affettiva ed emotiva – quindi come una pittura che più di ogni altra fa dell'interiorità il centro e il nucleo della propria espressività.

Secondo Mondrian, invece, la pittura non solo non deve essere una imitazione del mondo esterno, ma nemmeno una pittura dell'anima. Il presentarsi di una simile direzione di discorso non può certo sorprenderci: l'*antipsicologismo* rappresenta una sorta di corollario di una *prospettiva razionalizzante* che riceve ovunque la massima esasperazione. Un'idea di astrazione che teorizza il passaggio all'universale non può che ipotizzare una sorta di *al di là del rapporto soggetto-oggetto*, una sorta di *iperoggettivismo* in cui c'è semplicemente, sto per dire, *l'ordine del quadrato*, o meglio: *l'ordine del rapporto ortogonale*, un'ordine che viene contemplato da una soggettività da esso affascinata e che si annulla in questa stessa fascinazione contemplativa.

Gli sviluppi che riceve la tematica del colore sono una dimostrazione notevole del punto al quale Mondrian è disposto a spingere questa prospettiva razionalizzante. Infatti non dobbiamo solo mettere in evidenza il fatto che il rinvio al sistema cromatico è da intendere fondamentalmente come un rinvio ad una «matematica del colore», un'espressione che contiene indubbiamente, nell'accentuazione della componen-

te puramente sintattica e relazionale, un accenno al *linguaggio del colore* come un *calcolo*; ma essa ha anche il senso di un'effettiva contrazione della molteplicità dei colori ed in ultima analisi di una tensione del colore verso la propria soppressione. Potremmo forse anche dire che questa matematica del colore annuncia paradossalmente la stessa soppressione del cromatismo.

A questo proposito è interessante richiamare l'attenzione sul modo in cui Mondrian riprende il tema, anch'esso molto antico, dell'armonia dei colori in rapporto al cerchio cromatico, capovolgendone interamente il senso.

Ancora Goethe affermava che la configurazione armonica per eccellenza di coppie di colori era rappresentata dai colori complementari – ma il fondamento di questa affermazione stava nel fatto che in questa coppia si contraggono i tre colori «fondamentali», il giallo, l'azzurro e il porpora secondo la terminologia di Goethe; e questi a sua volta possono essere considerati rappresentativi dell'intero cerchio cromatico. In questo modo il tema dell'*armonia* veniva strettamente ricondotto a quello della *totalità* – la sensazione di armonia essendo interpretata come una sorta di sensazione interna che può sorgere soltanto dove vi sia pieno equilibrio delle parti. Questo equilibrio richiede a sua volta che l'intero sia dato, che non si avverta una mancanza, una lacuna, un qualche bisogno di integrazione.

Il fatto che la totalità fosse richiamata nel sistema dei colori fondamentali aveva poi per Goethe un senso molto vivace e concreto. Come se si dicesse: se questi tre colori sono dati allora l'intero universo cromatico zampilla da questa struttura originaria in tutta la sua incommensurabile ricchezza e vivacità. Per Goethe il colore simbolizza la molteplicità, la varietà, la dinamicità, la ricchezza della vita. Ed il sistema dei colori come pura struttura grammaticale è l'astrazione che si concretizza riversandosi nella molteplicità fenomenologica dei colori della natura, nella quale del resto è essa stessa fondata.

Ora anche in Mondrian ritorna il tema dell'armonia dei

colori e solo in apparenza nel senso goethiano, secondo il quale certamente armonia significa anzitutto un rapporto di contrasto che giunge all'equilibrio. Le numerose affermazioni di Mondrian che riecheggiano esplicitamente il tema romantico, così presente in Goethe, di una totalità che sempre si ricostituisce attraverso il gioco dialettico delle opposizioni, non debbono trarci in inganno. Mondrian infatti, nel trattare del tema dell'armonia cromatica, si rammenta, più che di Goethe, proprio della teoria fisica newtoniana che Goethe aveva avvertito. L'equilibrio raggiunto nella percezione della totalità viene interpretato infatti come una neutralizzazione reciproca – l'un colore neutralizza l'altro, e i tre colori insieme propongono non già la totalità del mondo cromatico, ma la loro contrazione estrema nella luce, ovvero nel bianco. Ecco una citazione significativa:

«I tre colori fondamentali si neutralizzano a vicenda fino all'unità; in tal modo esprimono la luce in maniera diversa di quanto abbia fatto la pittura tradizionale» [p. 41 nota 6].

Come fa la pittura tradizionale a esprimere la luce? Si pensi ad un quadro di Caravaggio, di Savoldo o di Gherardo delle notti, alla pittura impressionista. Si tratta di dipinti in cui il mezzo pittorico è applicato in modo da mostrare, nella rappresentazione, come un fascio di luce spiove da una finestra o una candela illumina un volto, come dal buio emerge una figura illuminata; oppure come appare la luce in un pomeriggio estivo in un bosco o sulle rive di un fiume. Vi sono molti modi d'essere della luce, molti modi di apparire delle cose secondo la luce. Per Mondrian invece tutto ciò appartiene appunto alla sfera delle apparenze: per lui la luce c'è veramente con la semplice esibizione dei colori primari. E il motivo è dato dal semplice fatto che questi colori sono sufficienti a ricostruire il cerchio cromatico e la luce può essere concepita fisicamente come fusione di tutti i colori che appartengono ad

esso. La loro «somma» dà il bianco. I colori si elidono così a vicenda. «Il colore primario può essere inteso come ridotto all'assenza del colore (il bianco)» [p. 43, nota 1]. Frase da intendere così: il colore primario, considerato nei suoi rapporti con gli altri colori primari, può essere inteso come ridotto al bianco. In luogo di vedere nei pochi colori del cerchio cromatico la molteplicità del mondo cromatico concreto, come accadeva nel «fenomenologo» Goethe, dobbiamo cogliere in essi un equilibrio che annuncia l'annientamento dei colori nel vertice cromatico dell'astrazione, il bianco, la pura assenza di colore. Per Goethe il bianco era invece, e proprio nella sua «astrattezza», negazione del mondo e negazione della vita.

«Ogni essere vivente tende al colore, al particolare, alla specificazione, all'effetto, alla non trasparenza, fino agli ultimi dettagli. Ogni ente privo di vita si muove verso il bianco, verso l'astrazione, verso la generalità, verso la trasfigurazione, verso la trasparenza» [Goethe, 1979, pp. 144-145].

Johannes Itten riprende questo motivo quando scrive:

«Colore è vita, poiché un mondo senza colori sarebbe un mondo senza vita» [Itten, 1965, p. 12]. «Quando l'uomo muore diventa pallido. Non appena si spegne la sua luce vitale vengono meno i colori del viso e del corpo. La materia morta e inanimata del corpo non irradia più colori» [p. 31].

#### Annotazione

Per ciò che riguarda la difficoltà di reperire in natura i colori nel loro ordine sistematico Goethe arriva a sostenere che nemmeno l'arcobaleno o i colori visti attraverso il prisma sono in grado di fornirci una visione globale del sistema dei colori: «in realtà, la natura non ci presenta alcun fenomeno generale in cui la totalità dei colori sia interamente disposta insieme». Pertanto «come l'intero fenomeno si componga nel cerchio dei colori è reso comprensibile nel modo migliore servendoci di pigmenti su carta» [Goethe, 1979, p. 194].

## § 5

In Mondrian vi sono dunque alcune idee dominanti, anzi un'unica idea dominante che si ripete e rinnova in varie forme: ovunque cerchiamo ordine, rigore, chiarezza, perfezione, calcolo. E questa idea può diventare il fulcro di un progetto espressivo proprio in quanto viene assunta con la massima esasperazione: in certo senso i dipinti di Mondrian diventano possibili proprio in quanto siamo disposti a lasciarci affascinare da quel fascino che sta anche alla loro origine: il *fascino dell'ortogonalità, il fascino del bianco*.

Come abbiamo visto, a questi temi non può che accompagnarsi una tensione essenzialistica: ciò che importa non sono le apparenze fenomenologiche del mondo, il mondo effettivamente esperito – ma è ciò che nelle cose possiamo trovare di eguale, di costante, di irrimediabilmente, ma anche mirabilmente fermo. È qui in azione la meraviglia di fronte all'immobilità, a ciò che è assolutamente fermo e stabile.

Ad un primo sguardo la produzione pittorica di Mondrian ci appare come una sorta di *razionalismo matematizzante riportato sul piano pittorico*. Ed è senz'altro giusto e interessante considerarla sotto questo profilo. A loro modo i quadri di Mondrian sono dei *calcoli pittoricamente esibiti*. Anche per questo motivo l'astrazione pittorica può ricollegarsi all'idea della fruizione artistica come rasserenamento.

La percezione dell'opera è una contemplazione che rasserenata. Questa idea antica viene ripresa da Mondrian esplicitamente nella forma che riceve in Schopenhauer: nella fruizione artistica prendiamo finalmente le distanze dal principio della volontà, dalle agitazioni del desiderio, dalle cure dell'esistenza in genere per rimirare le cose nell'universalità della loro essenza. In questa concezione si ripresenta nuovamente lo spirito del platonismo: non la cosa nella sua individualità, ma il significato universale della cosa, l'idea che in essa si manifesta è ciò che, secondo Schopenhauer, l'arte ci pone di fronte

agli occhi. Nell'afferramento di questa universalità ogni interesse legato all'individualità dell'io tende almeno provvisoriamente a venir meno. Solo che il mondo artistico di Mondrian non ha la pluralità di forme archetipiche che caratterizza in ogni caso il mondo platonico delle idee e l'universalità di cui egli parla non è affatto quella di cui parla lo stesso Schopenhauer. L'idealità sta, secondo Schopenhauer, nel significato del dipinto quando esso sa raccontare, nel dettaglio che esso propone, saremmo quasi tentati di dire, una *storia eterna* o un *affetto generalmente umano*, ed a ciò si addicono spesso semplici rappresentazioni della vita di ogni giorno, ancor più che delle vicende dei grandi eroi della Storia.

Ora, anche mettendo da parte l'assenza di riferimenti raffigurativi, il punto della questione sta nel fatto che sarebbe del tutto improprio affermare che in Mondrian l'universalità sia colta attraverso il dipinto, come se questo fornisse una sorta di mediazione per un significato che lo oltrepassa secondo un simbolismo più o meno ovvio. La pretesa in certo senso inaudita che viene qui avanzata è invece che questa universalità sia direttamente esibita dal dipinto stesso, per quanto ovviamente nelle valenze simboliche del rapporto ortogonale e della semplificazione estrema delle coordinate cromatiche. In certo modo non vi è una figura particolare del mondo che funge da sostegno per un rinvio all'universale, ma il rapporto ortogonale è già esso stesso figura dell'universale. Appartiene già all'al di là a cui allude. Di conseguenza il disinteresse estetico e rasserenante dovrebbe essere assicurato *obbiettivamente*, non essendoci proprio nulla, nel dipinto, che possa fuorviare la nostra attenzione verso particolarità capaci di ridestare impulsi e tensioni individuali e soggettive.

Ma finalmente è il caso di notare: un'idea dominante – e dominante in questa forma estrema – ha alle sue spalle un rifiuto altrettanto estremo: *quella linea obliqua non voglio vederla!* E così la tortuosità di una curva. Come se nella visione dell'obliquità avvertissimo dentro il nostro corpo *l'angoscia di*

*una caduta* o di fronte alla tortuosità di una curva ci sentissimo da essa avvolti come dalle spire di un serpente. Possiamo tanto intensamente essere sotto il *fascino* dell'ortogonalità solo se siamo stati e continuiamo ad essere nell'*ossessione* della diseguaglianza e della differenza, se siamo turbati dalla molteplicità del dettaglio – se, ad esempio, guardandoci intorno nella stanza nella quale abbiamo sempre abitato scopriamo improvvisamente intollerabili ridondanze: i mobili che abbiamo sempre visto in essa ci sembrano ora troppi e troppo arzigogolati, e così ci accingiamo a levarli ad uno ad uno; e poi anche le mensole, i quadri in parete, e la tappezzeria, con tutta quella inquietante molteplicità di piccoli disegni: a poco a poco, con sollievo crescente, *togliamo tutto*. In mezzo alla stanza finalmente spoglia ci abbandoniamo alla visione che ci acqueta dell'ordine necessario della parete bianca che si incontra con la massima precisione con la linea del pavimento. In questo modo potrebbe forse cominciare la storia di una follia.

Con simili considerazioni si vuole forse assumere inattesamente un punto di vista psicologizzante? Si tratta invece di mostrare che dal *contesto creativo* entro cui prende forma il progetto artistico di Mondrian dobbiamo essere in grado di risalire ad un contesto più ampio in modo da mettere in evidenza la dimensione storica di quel progetto e dunque i suoi legami profondi con i problemi cruciali dell'epoca.

Quando Mondrian scrisse il suo saggio intitolato *Il neoplasticismo e la pittura*, a cui abbiamo fatto più volte riferimento diretto e indiretto, era l'anno 1917. In questo saggio vi è un'elaborazione teoricamente matura, la produzione complessiva subisce a partire di qui una svolta che culmina con la *decisione* artistica dell'astrattismo estremo. *Era l'anno 1917* – e non era un anno qualunque che ricordiamo soltanto per il saggio di Mondrian sul neoplasticismo! Era l'anno della rivoluzione russa. Erano anni in cui si accumulavano, negli sviluppi della Grande Guerra, montagne di morti. Erano gli anni di quella *crisi* di cui parla Husserl, di una crisi immensa di una cultura e di un'intera tradizione storica.



Ludwig Wittgenstein

In quegli anni Mondrian ci parla della linea orizzontale e della linea verticale, dell'equilibrio del rapporto ortogonale, dell'unità di tutte le cose, dell'essenza immutabile del mondo, della funzione rasserenante dell'arte: della *Grande Quiete* [Mondrian, 1919, p. 89 e p. 94]. Negli stessi anni, nel pieno della guerra, nel 1918, poco prima della prigionia a Montecassino, Wittgenstein portava a termine il suo *Tractatus logico-philosophicus*, che veniva pubblicato qualche anno più tardi, nel 1922.

Singolare coincidenza delle date! Ed essa assume un'inatesta gravidanza se prestiamo attenzione, superando le angustie di certa critica d'arte che sembra darsi come massimo scopo il rinchiudere il proprio oggetto intorno a se stesso e che si azzarda a stabilire nessi solo là dove essi possono essere fattualmente documentati, alle affinità dell'atteggiamento spirituale. Anche il *Tractatus* è stato scritto – e non può essere compreso se di ciò non si tiene conto – sotto il *fascino dell'ortogonalità*, anche nel *Tractatus* la realtà viene interamente negata nelle sue apparenze fenomenologiche e riproposta secondo l'idea di un ordine immutabile, l'ordine della logica che ne descrive l'essenza. Il linguaggio diventa specchio del mondo. Ma non si tratta del linguaggio di ogni giorno, che parla delle cose e delle loro proprietà: in quel «grande specchio», come si esprime Wittgenstein, noi cogliamo soprattutto delle *forme relazionali*.

Alla parola scritta e al nesso tra le parole di cui sono fatti i nostri discorsi subentrano il segno e il nesso tra segni, i quali a loro volta sono soprattutto *grafemi*, dunque *segni visibili che descrivono il mondo senza significarlo*. Attraverso di essi l'essenza del mondo si presenta nella possibilità stessa del *calcolo*.

Logica, calcolo e linguaggio si concentrano infine nell'idea della *tautologia*. Prima dicevamo che i dipinti di Mondrian sono calcoli pittoricamente esibiti. Ora potremmo forse parlare della loro vuotezza tautologica: i quadri di Mondrian sono, a loro modo, «tautologie», essi dicono tutti la stessa cosa, e cioè nulla. In essi si rispecchia, come nel linguaggio-cal-

colo di Wittgenstein, il mondo stesso nella sua immutabile struttura logica. Nello stesso tempo siamo qui ai limiti dell'espressione pittorica così come in Wittgenstein «tautologia e contraddizione sono i casi-limite del nesso segnico, ossia la sua dissoluzione» [Wittgenstein, 1964, prop. 4.466(d)].

In Wittgenstein come in Mondrian l'ortogonalità ci affascina in un mondo di rovine.

Sullo sfondo di un ordine tanto esasperato vi è il precipitare del reale nella piena caoticità, di fronte all'istanza di una chiarezza piena e completa, fondata su un elementarismo condotto agli estremi, vi è la complessità incomprendibile degli eventi. La gravità e l'insopportabilità del turbamento che si agita nella soggettività individuale genera il sogno di una dimensione di imperturbabilità nella quale la soggettività stessa viene trascesa.

Al *solipsismo senza soggetto* di cui parla Wittgenstein, che riduce la soggettività ad un grande occhio che non può vedere se stesso e si contrae a «punto inesteso» [prop. 5.634] lasciando apparire il mondo stesso nel suo puro ordine oggettivo, corrisponde in Mondrian l'esibizione pittorica dell'universalità dello spazio ripartito di fronte alla quale la soggettività nella sua particolarità non può nemmeno avere una presa.

Considerata sotto questa luce tutta la tematica proposta tende ad assumere un senso più inquietante e profondo. Uno dei motivi per i quali la curva deve essere rifiutata – dice una volta Mondrian – è la sua «capricciosità». Questo aggettivo deve essere rammentato perché esso stabilisce una connessione immediata con un altro grande tema sul quale finora abbiamo taciuto, ma che rappresenta il riferimento fondamentale che sta alle spalle della discussione che abbiamo svolto fin qui.

La capricciosità è una caratteristica che spetta eminentemente alla *natura*, essa è in certo modo curvilinea, e dunque anche complessa, intricata, e segue tracciati tortuosi, difficili da seguire, che coprono con la loro complessità l'essenza semplice delle cose.

«L'universale che è presente nell'artista gli consente di riconoscere nell'individuale che è fuori di lui un ordine che si manifesta libero da ogni individualità. Quest'ordine è velato. L'aspetto naturale delle cose è per lo più cresciuto capricciosamente: sebbene la realtà palesi un certo ordine nella sua divisione e molteplicità, questo ordine generalmente non emerge con chiarezza ma viene respinto indietro dall'insieme delle forme e dei colori» [Mondrian, 1917, p. 35].

L'area di senso del «capriccio», legata com'è ai piccoli cambiamenti di umore dei bambini, o anche ai nostri piccoli desideri tanto forti quanto immotivati, evoca alquanto di tenero, e forse per questo il suono stesso della parola può sembrarci dolce e capriccioso. Eppure non avremmo potuto sviluppare i motivi precedenti, in tutto quello che hanno di eccessivo e che conducono all'eccesso della pittura più elementare che si sia mai osato proporre come prodotto dell'arte, se avessimo seguito questa tenerezza verso cui la parola inclina.

I *capricci della natura* sono tutt'altra cosa – sono alluvioni, mareggiate, eruzioni vulcaniche. Ma vi è anche la natura dentro di noi come pura istintualità, emotività fragilissima che può tuttavia deflagrare con la forza di una eruzione vulcanica.

«Soggettivamente è il dominio della natura *dentro di noi*, oggettivamente il dominio della natura *fuori di noi* a causare il tragico» [Mondrian, 1919h, p. 102].

Natura è infine certamente anche lo scatenamento dell'irrazionalità nella stessa storia degli uomini, la sempre possibile comparsa, nel suo sviluppo, di una caoticità primitiva e indominabile. Natura, e *storia dominata dalla natura*, è dunque conflittualità tragica: *il tema del capriccio non fa altro che introdurre quello del tragico.*

Il radicale rifiuto della complessità è anzitutto un rifiuto

dell'elemento naturale, dentro di noi e fuori di noi ed al tempo stesso un tentativo di superamento della tragicità.

La tragicità è presente intanto ovunque sia presente un sentimento grezzo, legato alla particolarità delle nostre vicende individuali: qui si mostra il motivo più profondo dell'antipsicologismo di Mondrian.

In quanto la pittura del passato voleva essere espressione dei sentimenti, essa «era una pittura dell'anima, e quindi del tragico» [Mondrian, 1921, p. 168].

Ma il tragico è presente anzitutto ovunque sia presente l'elemento naturale:

«In natura il tragico si manifesta plasticamente per mezzo della corporeità, la quale si esprime a sua volta plasticamente attraverso la forma e il colore naturali, attraverso la corporeità, il plasticismo naturale, la curva, la capricciosità e le irregolarità della superficie» [p. 168].

Vengono così richiamate tutte le categorie fondamentali su cui è strutturata la tematica precedente, in particolare l'opposizione tra individuale ed universale ed il possibile squilibrio interno tra l'uno e l'altro come squilibrio che genera il tragico.

«Lo squilibrio tra l'individuale e l'universale crea il tragico e si esprime in una plastica tragica. In ciò che è, tanto nella forma quanto nella corporeità, domina il naturale: da questa situazione scaturisce il tragico» [Mondrian, 1920, p. 145].

## Annotazioni

1. Nel saggio «Le antinomie romantiche e l' arte contemporanea (in una correlazione di Surrealismo e Astrattismo)» Dino Formaggio, 1991, collega la tendenza al bianco al tema della «morte dell' arte»: «È quanto più puro e più vicino a certe sue finalità scientifiche si manterrà il movimento astrattista, tanto più rigide, ferme, in un' immobilità che è presentimento di morte si fisseranno le strutture di ogni sua concreta esperienza. La tela bianca è il suo limite ideale. Anche questo movimento, dunque, mentre tenta di cogliere proprio quest' ultimo fine di un' assoluta oggettività (verso la quale il moto ondoso del Romanticismo l' aveva sospinta), cammina verso estreme spiagge: un passo ancora, ed è l' immobile terra delle cose spente, il silenzio dell' espressione, la morte dell' arte» [p. 122].

2. Sul tema della contemplazione disinteressata Mondrian si richiama direttamente a Schopenhauer: «È ovvio che non potremo vedere la manifestazione chiara dell' universale finché dominerà in noi il soggettivo e anche che l' universale non si rivelerà finché l' individuale – fuori di noi – continuerà a dominare; l' universale si manifesterà solo quando sarà abolito l' individuale – fuori di noi; esso risulterà visibile solo quando la nostra universalità interiore si sarà affrancata dalla limitazione soggettiva (la contemplazione disinteressata di Schopenhauer)» [Mondrian, 1917, p. 73]. «La contemplazione disinteressata, come la descrive Schopenhauer, innalza già l' uomo al di sopra della sua natura. Secondo questa natura tutto quello che egli fa, lo fa per migliorarsi, per mantenere la sua individualità. Anche le sue aspirazioni spirituali non sono rivolte verso l' universale... perché non lo conosce. Ma nel momento estetico della contemplazione l' individuale come individuale sparisce» [Mondrian, 1919, p. 95].

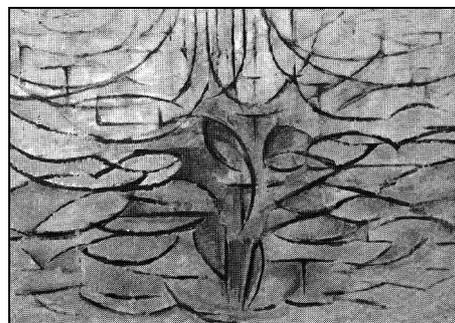
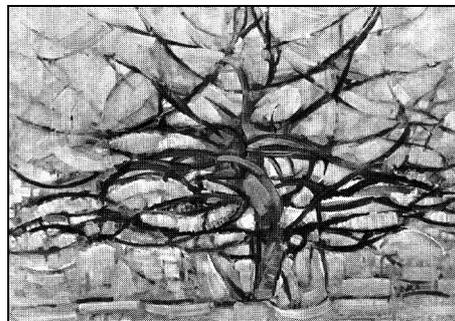
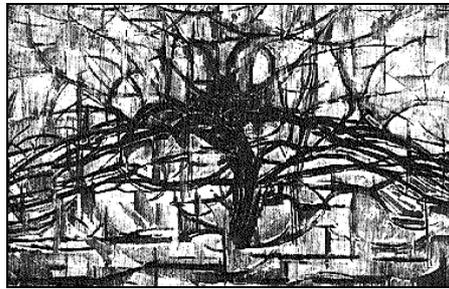
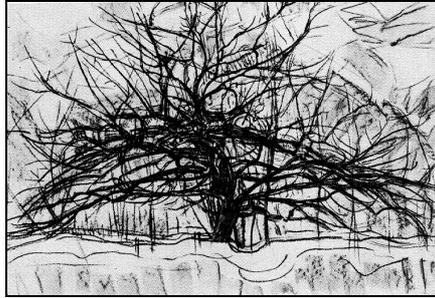
3. Un accenno ad un possibile rapporto tra Wittgenstein e Mondrian è contenuto nel saggio di Raghianti, *La mente di Mondrian*, annesso a Raghianti, 1963. Si tratta di un accenno notevole, tenendo conto dell'anno in cui fu scritto (1956) – anche se questo rapporto risulta troppo debolmente motivato, rendendo unilateralmente significativa la tematica del «misticismo» in Wittgenstein che viene ricollegata agli interessi teosofici di Mondrian.

## § 6

Vogliamo ora fare un balzo indietro risalendo ai primi inizi: il tema ovunque dominante è qui proprio quello della natura. E d'obbligo rammentare a questo proposito i legami con la tradizione del paesaggismo olandese e con la scuola dell'Aia. Tuttavia il superamento di questi inizi non avviene certo con l'astrattismo, e nemmeno con le più varie sperimentazioni in collegamento con le avanguardie europee e in particolare con il cubismo. Questo superamento è già presente nell'accendersi del paesaggio secondo un itinerario che può essere descritto come una *drammatizzazione crescente dell'elemento naturale*. Un rosso sanguigno e sanguinolento comincia a diffondersi ovunque, nella nuvola in cielo, nelle acque dei fiumi, fra gli alberi del bosco, sulle mura dei mulini a vento. Questo processo di drammatizzazione culmina nei disegni e negli oli che rappresentano alberi.

Si è parlato molto degli alberi di Mondrian e per lo più per illustrare il processo di semplificazione che condurrebbe all'astrattismo: la sequenza presentata nella pagina seguente (cat. 248.1, cat. 248, cat. 249, cat. 255 realizzati tra il 1911 e il 1912) è stata proposta più volte come capace di fornire una esemplificazione particolarmente seducente della procedura di astrazione pittorica.

Noi la proponiamo per l'ennesima volta per sottolineare al contrario che vi è qualcosa di fortemente equivoco nell'attirare l'attenzione esclusivamente in questa direzione. Ciò che rende questi alberi realmente esemplari non è affatto la descrizione di un itinerario di semplificazione interna e di graduale perdita del riferimento raffigurativo. Abbiamo già notato che non è questa la via attraverso la quale Mondrian perviene all'«astrattismo rigoroso». Non si tratta di un percorso che prende le mosse dalla cosa e ne mantiene lo scheletro secondo una semplificazione che rende la cosa raffigurata irri-conoscibile. L'idea centrale è invece la soppressione della forma attraverso la sua rettificazione.



La sequenza proposta va considerata dunque come una delle tante sperimentazioni che caratterizzano questa fase della produzione di Mondrian e non particolarmente rappresentativa della sua via verso l'astrazione.

Vi è invece un aspetto che collega gli alberi «naturalistici» all'astrattismo futuro e che costituisce la loro autentica esemplarità. Si tratta della loro capacità di fornire una viva rappresentazione del nesso tra tragicità e naturalità. Questo nesso ci viene qui posto direttamente sotto gli occhi.

Agli alberi, di cui non si intravede nemmeno la chioma, ridotti alla verticalità dei loro tronchi come compaiono talora nel periodo paesaggistico, subentrano tra il 1907 e il 1912 alberi enormi, carichi di violenza espressiva, dalla ramificazione fitta, contorta, tentacolare. Ecco un esempio in un disegno datato intorno al 1908 [Mondrian, 1975, p. 147]:



In rapporto ad esso, avendo di mira i futuri sviluppi “astrattistici” e forse anche dimenticando che la curva non fa proprio parte dell'astrazione così come la concepisce Mondrian, potremmo forse far notare una tendenza all'organizzazione

geometrizzante della figura mettendo in evidenza che la «diramazione e il movimento ritmico sono fondati su curve regolari o paraboliche» [Ragghianti, 1963, p. 125]. Ma potremmo forse anche esclamare, da profani, come il personaggio che recita appunto la parte del profano nel *Triologo* del 1919:

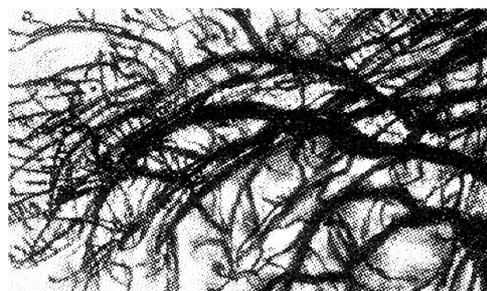
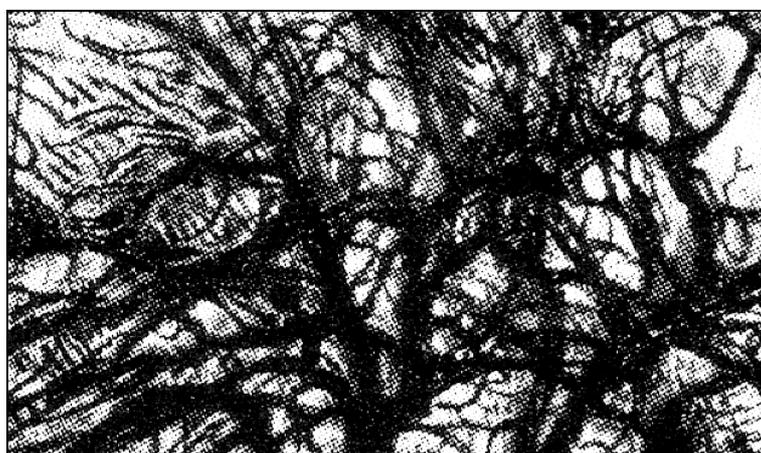
«Che aspetto capriccioso!» [Mondrian, 1919, p. 91].

a cui fanno eco il pittore naturalista e il pittore astrattista:

«Che maestosità!» – «Infatti... capriccioso e maestoso insieme. In questi contorni grandiosi si mostra chiaramente il lato casuale della natura» [p. 91].

Lo stesso principio curvilineo dell'organizzazione ci potrebbe allora sembrare significativo non solo e non tanto come una sorta di conferma di una tendenza all'astrazione presente già nel paesaggismo di Mondrian, ma per tutt'altri motivi. E per scorgerli suggerirei allo spettatore di distogliere lo sguardo dall'insieme e di guardare il disegno sempre più da vicino, entrando nei particolari, nei dettagli quasi addentrandosi nella tormentosa complessità della ramificazione. In questo processo di approssimazione progressiva ovvero di graduale ingrandimento del dettaglio essa ci apparirà sempre più labirintica, impenetrabile, inesauribile.





Nulla è più sorprendente e più significativo che accostare questi oscuri grovigli, che certamente fanno della natura esterna un'immagine delle inquietudini della vita interiore, allo spazio

ordinatamente suddiviso della produzione futura. Il legame che sussiste tra il Mondrian dell'astrattismo più rigoroso e il periodo che lo precede non sta soltanto in una ricerca che avanza in direzione dell'astrattismo sperimentando molte vie: *esso va ricercato soprattutto nella presenza di quei motivi che l'astrattismo stesso sarà chiamato a esorcizzare*. L'albero tragico si trova nella più dura contrapposizione con l'ordine del rapporto ortogonale e nello stesso tempo vive forse ancora all'interno di esso come la negazione fondamentale implicata nella sua posizione. *L'astrattismo di Mondrian è un espressionismo rifiutato* – una circostanza che non va affatto intesa in un senso ovvio: vi è un' *esasperazione del rifiuto* che connette *dall'interno* la decisione per l'astrazione e le ossessioni espressioniste. Con ciò tocchiamo un problema che non è solo di Mondrian ma di tutta la produzione artistica del periodo.

Naturalmente non è affatto il caso di estendere la discussione, e tuttavia vorrei almeno richiamare, a proposito di questo argomento, una singolarità della produzione *pittorica* di un musicista come Arnold Schönberg.

Ciò che colpisce anzitutto in questa produzione, al di là di una più meditata riflessione sui valori pittorici, è indubbiamente il grande numero di autoritratti. Il soggetto privilegiato di Schönberg è Schönberg stesso. Schönberg ha prodotto un numero sterminato di autoritratti. E non è affatto sbagliato chiedere: perché mai tutti questi autoritratti? (Così come non lo è, nel caso di Mondrian, la domanda: perché mai tutte queste linee diritte?)

Sarebbe facile dare una risposta psicologizzante piuttosto ovvia: il fatto di rendere se stesso tema dominante della propria produzione pittorica è certamente segno di una personalità egocentrica, di un'inclinazione al compiacimento narcisistico. Ma questa risposta ci fa perdere di vista un altro aspetto, che in realtà è quello importante.

Persino in rapporto agli autoritratti è talvolta utile interrogarsi intorno ai *pensieri dei dipinti*. In questo caso si

tratta di pensieri che riguardano la nozione stessa di *espressione*, ed infine il concetto di *espressionismo*, considerato proprio nella forma che risulta *per opposizione* nella delimitazione concettuale dell'astrattismo secondo la concezione proposta da Mondrian. L'elemento «espressivo», nell'accezione che diamo



ora a questo termine, è legato all'individualità, alla particolarità, all'«anima»: ma certamente ad un'anima che appare fisicamente nel corpo stesso, nelle linee del volto, nel modo dello sguardo. Il legame con l'individualità è dunque in primo luogo un legame con la soggettività. L'estremizzazione di una simile tendenza particolarizzante non può che essere la riconduzione della soggettività all'io stesso che io stesso sono, all'«io e nessun altro», all'io come questa persona



determinata e particolare nelle inesauribili forme dei suoi particolari mutamenti. La molteplicità di autoritratti di Schöenberg non è dunque mera manifestazione di egotismo psicologico, ma implica piuttosto il *pensiero fondamentale dell'espressionismo*. Essi sono, *in quanto autoritratti* e in quanto autoritratti continuamente iterati, una *manifestazione particolarmente tesa, particolarmente esasperata del tragico stesso*. Ciò che sta agli antipodi delle ortogonalità infinitamente iterate di Mondrian sono gli autoritratti infinitamente iterati di Schöenberg. E di essi è giusto parlare proprio quando si parla degli alberi di Mondrian.



Ma gli autoritratti di Schöenberg pittore si trovano anche nello stesso tempo agli antipodi di quello che potremmo chiamare l'astrattismo dodecafonico che fa seguito all'atonalismo: anche di questo astrattismo forse si può dire che in esso vi sono calcoli musicalmente esibiti, ed

in ogni caso esso appare dominato da una concezione dell'ordine e dell'unità strutturale interna del brano musicale che mai si è presentata in forme così estreme in tutta la storia della musica occidentale. La soggettività è qui del tutto neutralizzata di fronte alle meraviglie degli ordini seriali che traggono da se stessi la legittimità del loro esserci.

Guardando al versante filosofico, è il caso di ritornare ancora per un istante al *Tractatus* di Wittgenstein: abbiamo già notato che in esso vi è una negazione dell'aspetto fenomenologico del mondo tanto intensa quanto lo è in Mondrian la riduzione di ogni rapporto al rapporto di ortogonalità.

Questa negazione è già tutta compresa nella definizione del mondo proposta all'inizio dell'opera: *il mondo è tutto ciò che accade*. Sulla sua base il «mondo» viene proposto come una immensa matrice matematica. Le differenze qualitative non sono importanti, le sostanze debbono essere ridotte a relazioni e queste ultime sono nella loro essenza relazioni logiche. Ma alla fine dell'opera ritroviamo una definizione interamente diversa: *il mondo è la vita*, e non vi è dubbio che ci muoviamo ora verso regioni oscure, razionalmente non dominabili, dove la parola muore. Di fatto quella «definizione» può essere considerata come una frase di apertura della tematica del misticismo. Con la tendenza astrattistica concretesce la tendenza opposta, come se il centro stesso del «quadrato», il punto di intersezione delle sue forme perfette, venisse alla fine lacerato da quel *silenzio* mistico che ha in realtà in Wittgenstein la stessa valenza di senso dell'*urlo* espressionistico.

Quanto a Mondrian una simile tensione sembra tuttavia risolta: l'astrattismo nel modo in cui ne abbiamo parlato fino a questo punto ci può forse apparire come una posizione solidamente acquisita su cui ci si è attestati una volta per tutte. Che la questione sia invece assai più movimentata e ricca di implicazioni ce lo mostra il rapporto di Mondrian con la musica del quale è ormai tempo di parlare.

## Annotazioni

I. G. C. Argan parla di un «legame segreto» tra Mondrian e Van Gogh: «Nello sviluppo di Mondrian, lo studio diretto e impegnato della pittura di Van Gogh è tardo: il quadro più palesemente vangoghiano è *L' albero rosso* del 1910 e precede immediatamente l' esperienza cubista. La razionalità di Mondrian è dunque una difesa contro la disperazione di Van Gogh» [Argan, 1956, pp. 137-1381 – Questo dipinto è datato 1908, cfr. Ottolenghi, 1975 ].



Albero rosso

2. A proposito delle stilizzazioni e delle geometrizzazioni di van der Leek e di Doesburg, Raggianti, 1963, osserva che «il lettore che ha seguito sin qui non ha bisogno che gli siano indicate le profonde differenze tra questa stilizzazione e le ricerche di Mondrian ed i loro fondamenti» [p. 291]. Si tratta del resto di una distinzione sottolineata chiaramente dallo stesso Mondrian che contrappone la "stilizzazione" dell' elemento naturale con l' "astrazione" da questo aspetto: «Mentre, poco prima della guerra, a Parigi era al suo apogeo il cubismo, in Olanda alcuni artisti si orientavano verso una pittura più appropriata alle superfici piane del quadro o della parete: una pittura piana nel piano. Questa pittura restò nondimeno ancora naturalistica. Essa «stilizzava» l' aspetto naturale ma questa

stilizzazione non conteneva l' astrazione di questo aspetto» [Mondrian, 1926b, p. 225]. Ed ancora: «L' elemento fondamentale della forma non viene conseguito attraverso la semplice stilizzazione. Una chiara espressione plastica sorge dal processo di astrazione, attraverso la scomposizione, ossia attraverso l' annullamento della forma chiusa: la dualità delle linee rette in un rapporto ortogonale fra loro» [Mondrian, 1929, p. 247].

3. Della produzione pittorica di Schönberg si è potuto avere un' idea compiuta in una notevole mostra organizzata da Ritter Verlag e proposta anche a Milano nel 1992. Si veda il catalogo della mostra Zaunschirm, 1992. Gli autoritratti di Schönberg proposti nel testo corrispondono ai n. 44, 166, 188.

4. Per una dettagliata documentazione delle relazioni tra Mondrian e la musica si veda il saggio di von Maur, 1981.

## § 7

Nell'aprire il problema del rapporto con la musica non prenderemo senz'altro in considerazione le formulazioni di Mondrian intorno ad esso. E forse più opportuno prendere una via un poco più contorta. Vorremmo infatti anzitutto, quasi a modo di una breve introduzione, porre domande sulle prese di posizione che *ci potremmo aspettare* nel momento in cui il quadro teorico precedente viene prospettato sul terreno musicale. Naturalmente il presupposto da cui prendiamo le mosse è quello da cui prende le mosse Mondrian stesso – e precisamente l'idea dell'unità profonda della produzione artistica: un principio della creatività riconosciuto in un campo non può non manifestarsi, sia pure in forme affatto peculiari, anche in ogni altro campo.

«Lo spirito nuovo deve manifestarsi in tutte le arti senza eccezione. Il fatto che ci siano differenze nelle arti fra loro non è una ragione perché l'una valga meno dell'altra; tale fatto può condurre ad una manifestazione diversa, ma non ad una manifestazione opposta. Dal momento che un'arte è l'espressione plastica dell'astratto, le altre non possono più essere nello stesso tempo l'espressione plastica del naturale» [Mondrian, 1920, p. 152].

La nozione di astrazione così come è stata precedentemente teorizzata deve dunque avere delle conseguenze anche sul terreno della musica. Ma quali conseguenze? Questa domanda assume allora la forma: quali conseguenze *ci sembrerebbe giusto* fossero coerentemente tratte dall'impostazione di carattere generale che abbiamo fin qui delineato? Che cosa potremmo aspettarci dalle nostre formulazioni sull'astrattismo pittorico quando esse venissero proiettate sul piano musicale?

Non sembra dubbio, ad esempio, che dovremmo attenderci che quella *linearità* che si impone con tanta forza nella pratica artistica e nella teorizzazione corrispondente possa tro-

vare un qualche analogo sul terreno musicale, e che su questo terreno la tendenza «razionalistica», quindi la tendenza all'*e-sattezza* ed alla *chiarezza*, si imponga anche nella specificità dei mezzi musicali.

L'importanza del tema dell'ordine e del rapporto ortogonale ci potrebbe far pensare a costruzioni esemplarmente semplici, a pure intersezioni di «linee sonore» – qualunque cosa ciò possa significare. E naturalmente anche ad un uso estremamente parco della varietà timbrica: la riduzione della molteplicità cromatica e il rifiuto della sfumatura dovrebbero certo svilupparsi in questa direzione.

Pensando alla *qualità del suono* indirettamente suggerita dalle considerazioni pittoriche, non sarebbe probabilmente fuori luogo citare *suoni poveri di armonici* – che è quanto dire, suoni di struttura particolarmente semplice dal punto di vista fisico che manifestano questa loro semplicità anche sul piano percettivo per la loro scarsa «corposità». Naturalmente un suono «puro» nel senso del suono sinusoidale emesso da un calcolatore non poteva essere a disposizione di Mondrian. Il suono di un diapason, tuttavia, che è un suono nitido ma anche vuoto, trasparente e privo di spessore, avrebbe potuto fornire un suggerimento; e in ogni caso Mondrian avrebbe potuto udire quei suoni «senza corpo» prodotti da strumenti elettrici che venivano già allora progettati e che suscitavano un certo interesse tra i compositori dell'epoca – penso in particolare alle Onde Martenot, la cui invenzione risale al 1928 e che emette suoni continui vagamente stratosferici.

E appena il caso di dire che vi sono diversi motivi per ritenere che una musica nello spirito di questo astrattismo dovrebbe comprimere nella misura del possibile quei momenti che riportano troppo direttamente all'«anima», all'«emotività»; come la pittura, anche la musica dovrebbe superare l'elemento individuale, elevandosi ad un astratto oggettivismo, in cui il brano, come il dipinto, viva di vita propria cogliendo lo strato profondo ed essenziale del mondo stesso.

Come subito vedremo questi temi assumeranno ben presto rilievo all'interno della nostra discussione, ma in una forma particolarmente complessa e controversa che mostra come la problematica musicale inserisca nel quadro concettuale dell'astrattismo in Mondrian, apparentemente pago di se stesso e delle proprie realizzazioni sul piano pittorico, un elemento di movimento e di inquietudine.

Di fatto dobbiamo in primo luogo prendere atto del fatto che i modelli e i riferimenti musicali corrispondenti proposti da Mondrian sono essenzialmente due ed essi, almeno di primo acchito, non sembrano affatto confermare queste nostre attese.

Per Mondrian infatti assumono un'importanza esemplare gli *esperimenti rumoristici* del futurismo italiano e il *jazz afroamericano*, ed in genere la musica da ballo più recente come il tango, il fox-trot, lo shimmy, il boogie-woogie. E il caso di aggiungere informativamente che un rapido accenno a Schönberg mostra che Mondrian non aveva interesse per gli sviluppi dell'espressionismo viennese. Nonostante il suo talento, così si esprime letteralmente, Mondrian, Schönberg «non è riuscito a esprimere nella musica il nuovo spirito» [Mondrian, 1921, p. 170].

Il jazz e il neoplasticismo invece «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» [Mondrian, 1927, p. 239]. «I più non comprendono che lo spirituale si esprime in modo più intenso in una qualche moderna musica da ballo che in tutti i salmi presi insieme» [Mondrian, 1921, p. 166].

Si tratta certamente di una circostanza singolare che non è certo dovuta ad una pura ed irrilevante questione di gusto. Al contrario vi sono motivi e argomenti che rendono conto di una simile direzione proprio tenendo conto dell'impianto generale che prima abbiamo illustrato.

Consideriamo anzitutto l'attrazione di Mondrian verso

il *rumorismo*. Questa attrazione è determinata da diversi fattori, ma va anzitutto ricollegata al *rifiuto della forma*, questo tratto così caratteristico della posizione di Mondrian. L'elemento «formale» nella musica, dove la parola «formale» riguarda proprio la capacità di proporre delle figure, quindi delle *linee chiuse*, può essere fatto consistere nell'elemento melodico, cosicchè il rifiuto della forma si traduce subito in un rifiuto dell'elemento melodico. La musica ipotizzata nello spirito dell'astrattismo è anzitutto una musica non-melodica. La melodia è caratterizzata talora come pura descrizione e contrapposta all'elemento *costruttivo*.

«Come nella plastica delle altre arti, anche nella musica del passato vediamo la confusione dell'attivo e del passivo, benché qui e là ci sia una costruzione più evidente, un'opposizione più marcata (ad esempio nelle fughe di Bach). Per lo più, però, la plastica costruttiva è velata dalla melodia descrittiva» [Mondrian, 1920, p. 157].

In coerenza con l'impianto generale del discorso la melodia è detta descrittiva non già perché in essa venga raffigurato qualcosa, ma perché attraverso di essa si delinea una forma. Occorre a questo proposito richiamare l'attenzione sul fatto che, nel modo di approccio di Mondrian alla questione della musica, è *del tutto assente quell'esemplarità che spesso viene attribuita alla musica rispetto all'astrattismo pittorico per via della sua mancanza di principio di un riferimento raffigurativo alla realtà*. Assumendo questo punto di vista la musica, e naturalmente anzitutto la musica della tradizione, è già un'arte «astratta», semplicemente per via dei suoi materiali e dei suoi mezzi compositivi. La pittura «astratta» può allora trovare nella musica una sua prima giustificazione, proponendosi come una pittura eminentemente «musicale» e assumendo dunque come modello un'altra arte che è da sempre non raffigurativa o almeno essenzialmente non raffigurativa.

Mondrian è molto lontano da una simile posizione e sarebbe perciò equivoco, inversamente, riportare la sua impostazione del problema entro l'alveo delle concezioni che attribuiscono ad un'arte pittorica astratta una musicalità di principio. Per questo motivo si può dubitare che il termine di *Composizione* accompagnato da un numero, che ricorre così spesso nei titoli dei dipinti di Mondrian, sia da considerare come un'allusione a questa musicalità ed alla pratica tradizionale dei musicisti di indicare i propri lavori con un numero d'opera. «Ho chiamato *sinfonie* le sue composizioni perché riesco a vedervi la musica (...), ma non la natura» – osserva il pittore naturalista nel *Triologo* del 1919; ma Mondrian non sembra accogliere come particolarmente significativa questa osservazione ribattendo che «si potrebbe vedere la musica altrettanto bene nella pittura naturalistica. Anch'essa ha il suo ritmo, anche se non è così evidente come nella pittura astratto-reale» [Mondrian, 1919b, p. 87].

In Mondrian infatti è la pittura che apre la strada, e non solo rispetto alla musica, ma persino rispetto all'architettura, con la quale è destinata a unificarsi nel modo più stretto. L'architettura arriva infatti, secondo Mondrian, alle soglie della nuova bellezza soprattutto

«attraverso l'influenza delle mutate richieste, di tecnica e materiali. La necessità sta già conducendo a un'espressione plastica più pura dell'equilibrio, e quindi ad una bellezza più pura. Ma senza una nuova visione estetica, questa bellezza rimane *fortuita, incerta*. Oppure va perduta a causa di concetti impuri, a causa del concentrarsi su elementi secondari. – La nuova estetica per l'architettura è quella della nuova pittura» [Mondrian, 1923, p.192]. «La pittura, essendo l'arte più libera, era in grado di presentare questa nuova bellezza. Fu così la pittura a creare una nuova estetica. – L'architettura, pur seguendo le medesime linee, si è preoccupata troppo di esigenze che non avevano nulla a che fare con la "plastica"» [Mondrian, 1926a, p. 212].

A maggior ragione questa funzione di guida dovrà essere riconosciuta da parte della musica che dovrà trarre le dovute conseguenze nel proprio campo dall'esperienza pittorica del «neoplasticismo». Sulla musica pesa persino il sospetto che essa non possa nemmeno realizzare pienamente gli obbiettivi di soppressione della forma rivendicati dall'astrattismo: la nuova realtà che l'uomo vuol creare, intanto sul piano dell'arte, si manifesta nel campo dell'udito come

«una poesia e una musica nuova. L'espressione puramente plastica vi resterà nondimeno assai relativa, in quanto la parola e il suono rimangono forme» [Mondrian, 1930a, p. 256].

Ciò determina un'attenzione particolare non per ciò che la musica è sempre stata, ma soprattutto per ciò che essa sta per essere o potrebbe essere. Ciò che deve essere ostacolato ed avviato ad un superamento è quella figuralità della musica che sembra essere immanente a questa modalità dell'espressione artistica. Ed anche in questo nuovo ambito di discorso, dove cambiano gli stessi materiali per le produzioni delle opere, il rifiuto della forma si propone in stretta connessione con il rifiuto della dimensione corporea.

Il fatto a tutta prima singolare è che questo problema viene sollevato proprio in rapporto alla qualità sonora dei suoni che costituiscono le melodie, quindi ai suoni degli strumenti della nostra tradizione. Questi suoni sono, dice una volta Mondrian, «ondulazioni arrotondate» [Mondrian, 1920, p. 157]. Questa espressione è assai caratteristica proprio perché risulta da una sorta di mistura di concetti. In essa si rammenta la caratteristica fisica del suono come «onda» riportandola tuttavia sul piano percettivo: così si parla talvolta di «rotondità del suono» [p. 158] per indicare i suoni così come vengono emessi dagli strumenti musicali tradizionali – da una tromba, da un flauto o da un violino. Il suono dà allora un'im-

pressione di perfezione, di «rotondità» appunto, figura che, come sappiamo, richiama non solo la linea chiusa, ma soprattutto il corpo che essa circoscrive.

La negazione della forma dunque si traduce, o si dovrebbe tradurre sul piano musicale non solo in una negazione della melodia, ma anche in una negazione del suono musicale tradizionale, dunque dal suono dei nostri strumenti.

«Anche nella musica si dovranno dunque cercare la riduzione al piano, al puro, al nettamente delimitato (...) nella misura in cui il suono lo permette: la nuova musica dovrà preoccuparsi di procurarsi mezzi per la produzione di suoni che eliminino nei limiti del possibile la forma curva e chiusa e che esprimano l'opposizione per mezzo del rettilineo e dell'aperto. Ciò richiederà la costruzione di nuovi strumenti» [Mondrian, 1922, p. 180].

Di fatto Mondrian non fa altro che estendere anche in rapporto a questo tema il motivo antinaturalistico. Il suono degli strumenti della tradizione può essere considerato naturale per il fatto che gli strumenti, pur essendo degli artefatti, sono stati realizzati, per quanto riguarda il tipo di suono in essi ricercato, assumendo come modello la *voce umana* che è il suono naturale per eccellenza. La voce umana è anche un suono *essenzialmente individuale*, dal momento che essa può essere considerata quasi un *contrassegno sensibile della differenza individuale*. Per questo la voce è il suono caratterizzato dalla massima intensità espressiva. Infine tra vocalità e forma melodica vi è un preciso nesso – come indica il fatto stesso che la parola «canto» ha finito con l'indicare nella terminologia corrente la componente melodica come tale.

Ma vi è anche un secondo motivo per esigere materiali sonori nuovi per una musica nuova. Questo motivo assume come ovvio quel fondamento naturalistico che la musica della tradizione ha sempre implicitamente o esplicitamente presup-

posto, e cioè l'idea che le regole della musica tradizionale, sia in rapporto alla costruzione melodica che a quella armonica, abbiano un fondamento nella natura fisica del suono, ed è proprio per questo che vi è, secondo Mondrian, un legame interno tra la stessa struttura scalare della tradizione e il concetto di una plastica fondata sull'idea della forma, di una morfoplastica, che si contrappone, nella terminologia di Mondrian, al neoplasticismo.

«La *scala musicale* con i suoi sette suoni era fondata sulla morfoplastica. Come i sette colori del prisma si fondono nel fenomeno naturale, così i sette suoni della musica si fondono come unità apparente. Nel loro ordine naturale, i suoni come i colori esprimono l'armonia naturale» [p. 180].

Vi è dunque un ordine naturale dei suoni, così come vi è un ordine naturale dei colori. Mondrian è disposto addirittura a prendere per buone le vecchie teorie di una corrispondenza tra i colori dello spettro e i sette suoni della nostra scala non esitando nemmeno di fronte alle variazioni astrologiche su questo tema.

«Noi abbiamo una tendenza ad applicare nell'arte la concezione antica, ossia naturale, dell'armonia. È questa concezione a farci dipendere dalla successione e dalla relazione naturali dei sette colori dello spettro e dei sette suoni corrispondenti» [Mondrian, 1920, p. 160]. «In musica ci si è fondati su una forma che si stabilisce plasticamente e che ha prodotto la scala tonale. Benché questa forma sia purificata, essa ha un carattere del tutto naturale, cosa che è dimostrata dalla possibilità di ritrovarla in altre manifestazioni dello spazio, come ad esempio nell'arcobaleno. Nel suo libro *Retour à l'univers des anciens*, Hoyak ammette che lo zodiaco degli astrologi è una serie di dodici intervalli uguali, ossia i diapason delle stelle fisse formano una sorta di scala cromatica» [Mondrian, 1930a, p. 258].

Questa insistenza su una giustificazione naturale del sistema musicale della tradizione merita di essere notata per il fatto che siamo qui alla presenza di una traccia di discorso del tutto inconsueta. Infatti mentre la linea prevalente all'interno della tematica musicale per affermare l'idea della sperimentazione di nuove sonorità e di nuovi metodi compositivi è in generale quella della convenzionalità del sistema tonale tradizionale, e quindi di una critica delle concezioni che tentavano una giustificazione naturalistica di quel sistema, nel contesto di discorso di Mondrian accade proprio l'inverso: la naturalità del sistema tonale diventa una sorta di presupposto indiscusso e una giustificazione importante per la necessità di prendere definitivamente le distanze da esso. Proprio l'affermazione di questa naturalità rende particolarmente chiaro e necessario il passaggio ad un'altra musica.

Per quanto riguarda poi il problema delle costruzioni compositive, in realtà si ha l'impressione che il filo conduttore rappresentato dalla problematica pittorica sia più d'impaccio che di giovamento per l'articolazione di una tematica realmente ricca di senso. Rischiamo infatti di muoverci di continuo tra analogie forzose dalle quali non si riesce certo facilmente a intravedere le possibili concretizzazioni in ambito musicale.

Intanto è l'idea di armonia naturale che va contrastata per far subentrare ad essa una armonia reinventata dall'arte.

«La nuova armonia non può dunque mai esprimersi come la natura; essa è l'armonia dell'arte» [p. 159].

La parola *armonia* non ha peraltro subito significato musicale. Per intendere ciò che dice Mondrian in proposito, conviene pensare piuttosto alla tematica pittorica e in particolare al cerchio cromatico. Da esso possiamo trarre leggi dell'armonia che saranno leggi naturali ovvero leggi capaci di realizzare un'armonia naturale proprio in quanto il cerchio cromatico è un'astrazione che ha tuttavia un fondamento nella natura.

Come già sappiamo nella pittura non ci si attiene esattamente a queste leggi, ma si realizzano nuovi equilibri tendenti a neutralizzare le opposizioni.

Ora, qualcosa di simile dovrebbe accadere anche nella musica. Tuttavia affinché questa analogia assuma una qualche concretezza dobbiamo forzarne in qualche modo i termini. Come si distingue tra colori e non-colori si dovrebbe anche distinguere tra suoni e non-suoni. Ma i non-suoni non sono affatto il silenzio, le «pause». Mondrian sembra oscuramente pensare ad una musica senza pause – ad una sorta di pienezza sonora, una concezione che si trova in singolare accordo con il suo modo di concepire la spazialità che è appunto una spazialità continua, senza buchi o lacune, una spazialità che non è affatto il vuoto in cui transitano corpi. «La limitazione del suono sarà trovata nel suono stesso» – cioè nella sua qualità sonora intrinseca ed ogni suono

«verrà seguito immediatamente da un altro... che è realmente un "altro" (questo non può essere una "pausa", poiché questa non può essere espressa plasticamente)» [Mondrian, 1922, p. 180].

L'alterità qui sottolineata deve essere intesa in un senso abbastanza forte da alludere ad un'opposizione – al suono deve seguire un non-suono, che sarà a sua volta qualcosa che appartiene al campo dei fenomeni uditivi così come il bianco, il nero e il grigio a quello dei fenomeni visivi: ed a quanto sembra in questo nodo il discorso può cadere qui nuovamente sul rumore come polarità necessaria alla musica nuova ed all'armonia artificialmente ricreata e intesa come equilibrio raggiunto nella neutralizzazione di una opposizione.

«Come nella pittura neoplastica il non-colore si oppone al colore, così nella musica neoplastica il suono deve contrapporsi al "non-suono". Il "non-suono" dev'essere un "suono", ma non un "suono musicale". Esso dev'essere formato da

suoni (rumori) che, senza essere suoni musicali siano portati alla più *profonda purezza* (interiorità) e determinazione dal timbro e dal modo in cui esso è prodotto... Il nuovo elemento della musica, il “non-suono”, sarà un suono che sostituirà la “pausa” tradizionale e ne diventerà equivalente come elemento interiore» [p. 180].

Il giudizio su Schönberg che abbiamo citato in precedenza era esplicitamente motivato con l’idea – a tutta prima stravagante – secondo la quale sarebbe l’uso della «pausa» che stabilirebbe un legame tra Schönberg e la musica del passato e che avrebbe impedito al musicista di farsi realmente portatore della nuova musica nello spirito del «neoplasticismo».

«La vecchia musica esprime la contrapposizione per mezzo della ripetizione o per mezzo di un’interruzione nell’espressione, una “pausa”. Nella nuova musica questa “pausa” non ci sarà più. Essa è un vuoto che viene riempito immediatamente dall’individualità dell’ascoltatore» [Mondrian, 1921, p. 170].

Questo giudizio diventa ora un poco più comprensibile dal momento che in esso, oltre ad avanzare il sospetto di un’inclinazione psicologizzante, si dice, in particolare, che in Schönberg manca una valorizzazione dell’elemento rumoristico. Ma ciò non toglie che il contesto di discorso nel suo insieme risulta troppo forzato soprattutto per una tendenza a trasporre schematicamente e rigidamente la problematica pittorica in quella musicale. Così si dovrà parlare di suoni primari e non-suoni primari e si dovrà probabilmente arrivare ad impiegare al massimo tre suoni primari e tre non-suoni primari, né più né meno che nel caso della pittura [p. 180]. Ma se questi riferimenti ad una musica possibile possono apparire, almeno ad un primo sguardo, il risultato di un puro esercizio analogico, ben altrimenti stanno le cose con i riferimenti alla musica reale che secondo Mondrian annuncia la

musica possibile – che contiene i germi del «neoplasticismo» musicale anche se ancora imperfettamente e incompletamente, oppure, come nella danza, in forme che non meritano ancora di essere annoverate tra i prodotti dell'arte.

L'opposizione di cui così spesso parla Mondrian come premessa per una ricomposizione in una nuova armonia artistica può addirittura essere esemplificata con «l'opposizione duale tacco-punta» nello *shimmy* oppure con le figure del tango; così come il complicato ed oscuro discorso sul non-suono ha modo, non tanto di chiarirsi, ma almeno di assumere vivacità e concretezza quando Mondrian ne sospetta la presenza nella musica del jazzband, nella quale

«abbiamo udito talvolta suoni il cui timbro e attacco si oppongono più o meno al suono “armonioso” dimostrando chiaramente la possibilità di costruire un “non-suono”» [p. 181].

Ma tutto ciò manifesta la presenza di più di un nodo problematico che ha certamente bisogno di essere dipanato in tutte le sue implicazioni.

## Annotazioni

1. Come abbiamo notato, è possibile vedere in Mondrian e in Schönberg la presenza di un terreno problematico comune che consiste proprio nella tensione tra l' elemento espressivo e il formalismo costruttivo. Il giudizio negativo che Mondrian formula su Schönberg mostra tuttavia che, per quanto riguarda il problema di un nuovo progetto musicale, Mondrian guarda in tutt' altra direzione: e di fatto un elogio del jazz e del rumorismo non ha proprio nulla da spartire con la direzione schoenberghiana. Perciò non si può consentire all' idea suggerita da Raghianti secondo cui la posizione di Schönberg sarebbe «prefigurata» da Mondrian, e vi sarebbe nel rapporto Mondrian-Schönberg addirittura un «anticipo del pensiero del primo sul secondo» [Raghianti, 1963, p. 281]. Il punto cruciale che deve essere colto – e che è invece assente dalle pagine dedicate da Raghianti a Mondrian e la musica [pp. 278-283] – è l' effetto d' urto che hanno l' opzione rumoristica e l' elogio del jazz in rapporto al problema di una generalizzazione dell' astrattismo in campo musicale.

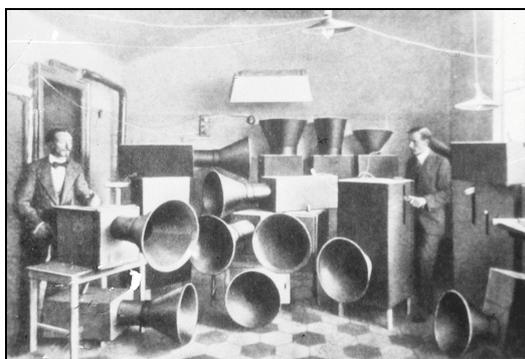
2. Per illustrare l' idea di opposizione neutralizzante nella musica Mondrian cita Jakob van Domselaer: «Non è forse apparso nella musica "un altro colore", un colore meno naturale, un altro ritmo, più astratto? Non esiste un inizio di opposizione neutralizzante (per esempio in alcuni saggi di «stile» del compositore olandese van Domselaer)?» [Mondrian, 1920, p. 157]. Si possono trarre notizie su van Domselaer e dei suoi rapporti con Mondrian da Seuphor, 1979. Seuphor riferisce che nel 1912 a Parigi Mondrian frequentava spesso il compositore olandese arrivato da poco a Parigi e che i due amici frequentarono insieme lezioni di francese nell' inverno 1912-13 [p. 69]. Si ritrovano insieme in Olanda nel 1916 [p. 129], anno nel quale Van Domselaer pubblicò una serie di piccole opere per piano sotto il titolo *Proeven van Stijlkunst*, che rimasero peraltro uno dei pochissimi esempi della sua attività compositiva [von Maur, 1981, p. 288]: «Questi sette pezzi che costitui-

scono questo album erano tutti ispirati a dipinti di Mondrian. In una nota introduttiva l' autore chiede che essi siano suonati in modo tale da accentuare l' elemento statico (l' armonia), mentre il movimento (la melodia) resta rasserenante e fluente... "Ho tentato di tradurre in musica la mia impressione di Mondrian, sia come uomo sia in rapporto alle sue opere – mi disse Van Domselaer – lo mi trovavo interamente sotto la sua influenza. Ora più che mai mi rendo conto di quanto fosse essenziale per me incontrare Mondrian. Egli era un uomo straordinariamente radicato nel suo tempo, e molto superiore ai suoi compatrioti, che erano troppo borghesi. Alla fine del 1916 vi fu disaccordo fra noi. Mondrian si avviava verso un certo dogmatismo nel quale non lo potevo seguire. Il nostro ultimo incontro si verificò a Parigi nel 1922"» [Seuphor, 1979, p. 134]. Karin von Maur rammenta, accanto al nome di Domselaer, anche quello del compositore e pianista olandese Daniel Ruyneman, che Mondrian conobbe a Parigi dopo la prima guerra mondiale e con il quale egli poté forse continuare il dialogo sul rinnovamento della musica iniziato con Domselaer. Ruynemann, interessato alla musica giavanese, praticava uno stile compositivo fondato su forti contrasti e sulla ricerca di nuove combinazioni sonore [von Maur, 1981, p. 288]. Vanno ricordati inoltre gli interessi verso la musica di Doeburg e i rapporti di Mondrian con George Antheil. Anche con questo compositore americano, vissuto a lungo a Parigi, Mondrian fu in contatto intorno al 1925 ed ebbe probabilmente modo di udire i concerti rumoristici e forse anche di assistere al Ballet Mecanique che Antheil compose nel 1927 il cui organico comprendeva incudini, eliche d' aereo, campanelli elettrici, trombe di automobile e pianole. Antheil ipotizzava utopisticamente una «nuova dimensione musicale», intendendo con ciò un modo nuovo di produrre i suoni, di proiettarli e di farli rimbalzare nello spazio. A tale scopo fantasticava su grandi macchine da installare nelle città, immaginando questi apparati come «monumenti ritmici risonanti capaci di produrre mille nuovi suoni» [von Maur, 1981, p. 292].

## § 8

Nelle considerazioni precedenti abbiamo intanto cominciato a comprendere meglio come mai nella ricerca di conseguenze sul piano musicale delle posizioni fatte valere in sede di teoria e prassi pittorica, ci vediamo spostati sul versante del rumore, in parte in maniera inattesa, ma non senza seguire un filo conduttore relativamente coerente. Il rumore è privo di forma, il rumore si contrappone alla voce umana, quindi si contrappone anche alla melodia, al «canto». Se i suoni di cui ci serviamo sono rumori, allora certamente ogni melodizzare risulta impossibile

Di qui l'interesse di Mondrian per gli esperimenti futuristi. Uno dei temi importanti agitati in sede di problematica musicale dal gruppo futurista era proprio la rivendicazione del rumore nella musica. Ed è interessante notare che su questa strada insiste particolarmente più che il musicista ufficiale del gruppo, Balilla Pratella, un pittore con interessi musicali, Luigi Russolo che si fece promotore attivo del rumorismo con il manifesto intitolato *L'arte dei rumori* (1913) e soprattutto con la sua impresa più nota: la costruzione di un apparato meccanico associato a megafoni e ad «amplificatori» del suono capace di produrre sfrigolamenti, ululati, stropicciamenti, ronzii ecc. secondo i nomi che lo stesso Russolo attribuì ai rumori così prodotti.



La macchina venne battezzata, in realtà assai ambigualmente, *intonarumori* e non ebbe una lunga storia nonostante qualche sporadico interesse dimostrato da compositori anche autorevoli che tuttavia non la utilizzarono. Così vengono descritti da Mondrian:

«Gli intonarumori furono inventati nel 1910 da Luigi Russolo, pittore, musicista e fisico. Nel 1913 tre intonarumori furono presentati al pubblico. Nel 1914 Russolo tenne dodici concerti a Londra con intonarumori ancora imperfetti. La sua attività fu interrotta dalla guerra. Dopo la guerra collaborò con il futurista Ugo Patti nella costruzione di trentacinque intonarumori, di cui venticinque furono perfezionati. Gli intonarumori di varie dimensioni e proporzioni hanno la forma di parallelepipedi muniti di una tromba per l'amplificazione, di una leva per la regolazione e di una manovella per poter essere ruotati. Questi strumenti, dipinti nei colori primari, visti in fondo alla scena durante l'esecuzione, formavano un vivo contrasto con i vecchi strumenti che erano di fronte ad essi» [Mondrian, 1921, p. 173].

L'ambiguità del nome non è poi solo una questione terminologica. *Anche in questo campo alle gesticolazioni futuriste non corrispondeva un'effettiva sostanza.* Il tentativo di rivalutare questa «invenzione» tecnico-musicale come un'anticipazione della futura sperimentazione concretistica ed elettronica in realtà si scontra con le idee che la sorreggevano e con i risultati esemplificativi che vennero prodotti. Per Russolo il fare musica con i rumori non voleva dire affatto rinunciare alle strutture portanti della musica tradizionale, nonostante tutte le proteste contro di essa. In effetti la macchina era fatta in modo tale da produrre suoni relativamente controllabili per quanto riguarda le altezze, così da poter generare qualcosa di simile se non proprio a melodie, ad andamenti melodici rumoristici.

Ecco ciò che scriveva in proposito Luigi Russolo nell'*Arte dei rumori*:

*«Noi vogliamo intonare e regolare armonicamente e ritmicamente questi svariatissimi rumori. Intonare i rumori non vuol dire togliere ad essi tutti i movimenti di vibrazioni irregolari di tempo e d'intensità, ma bensì dare un grado o un tono alla più forte e predominante di queste vibrazioni. Il rumore infatti si differenzia dal suono solo in quanto le vibrazioni che lo producono sono confuse e irregolari, sia nel tempo che nella intensità. Ogni rumore ha un tono, talora anche un accordo che predomina nell'insieme delle sue vibrazioni irregolari. Ora, da questo caratteristico tono predominante deriva la possibilità pratica d'intonarlo, di dare cioè a un dato rumore non un solo tono ma una certa varietà di toni, senza perdere la sua caratteristica, voglio dire il timbro che lo distingue. Così alcuni rumori ottenuti con un movimento rotativo possono offrire una intera scala cromatica ascendente o discendente, se si aumenta o si diminuisce la velocità del movimento»* [Russolo, 1913, p. 132].

La possibilità di riproporre rumori in qualche modo «intonati» nelle intenzioni futuriste non sfugge certamente a Mondrian e questo è uno dei punti (non il solo) da cui egli prende le distanze.

*«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»* [Mondrian, 1921, p. 170].

Ci troviamo così di fronte a considerazioni che possiamo ancora ricollegare all'impianto generale del problema dell'astrattismo in Mondrian. All'interno di questi sviluppi si comin-

ciano a profilare momenti irrisolti di tensione e di contrasto. Anche ammesso che si possa sostenere la naturalità dei suoni e delle strutture musicali della tradizione, non è affatto ovvio che una simile presa di posizione si riversi coerentemente in un'opzione rumoristica. Non sembra forse subito assai singolare che il tema del rumore debba fornire la guida principale per indicare la direzione dell'astrazione portata in ambito musicale? Dove è qui l'ordine rarefatto che oltrepassa le differenze fenomeniche? Al contrario, il rumore sembra alludere alle regioni immaginative della caoticità, della pura materialità dispersa. Infine: il rumore non appartiene forse esso stesso alla natura?

Dappertutto nella natura ci sono rumori, e non è affatto impresa facile districare da essi i suoni nel senso musicale usuale, i suoni di altezza determinata. Il vento non fischia un la bemolle e nemmeno la pioggia fa semicrome e biscrome, anche se talvolta ascoltando la pioggia ci piace pensare che faccia così. La districazione, all'interno del nostro universo uditivo, di suoni di altezza determinata e del resto anche la ritmica musicale, sembrano opere dell'arte, nel senso di produzioni autonome dello spirito, piuttosto che dati della natura.

Di fatto il richiamo al rumorismo in ambito musicale tende ad essere giustificato solo in funzione di un'opposizione che peraltro ha bisogno di essere rafforzata, secondo direzioni che non possono più essere assecondate, come era invece possibile in precedenza, da un percorso fenomenologico. Si profilano nuovi problemi, nuove inclinazioni e implicazioni che prima erano solo sullo sfondo e che ora tendono a venire vivacemente in primo piano. Il filo conduttore principale comincia ad essere rappresentato dall'opposizione tra naturalità e artificialità, ed alle spalle di questa opposizione se ne delinea un'altra che effettua uno spostamento tematico e tende nello stesso tempo ad allontanarci dalla rarefazione delle speculazioni artistico-filosofiche, o meglio a ricollegare queste speculazioni ad una realtà che ci è molto vicina.

Fra i vari sensi implicati dalla parola «natura», certamente distinti tra loro, ma che si possono anche intrecciare istituendo delle transizioni problematiche, vi è anche la «natura» come «campagna», parola che ha un significato tanto più ricco quanto più la si intende in relazione alla «città». E la natura concepita così, come campagna, e dunque nel contrasto con la grande città metropolitana, è sicuramente anzitutto silenziosa oppure piena di rumori «rotondi», che è quanto dire anche morbidi, ondulati, quindi di suoni più che di rumori [Mondrian, 1920, p. 160].

A questo proposito è ancora il caso di ricordare Russolo ed una sua osservazione contenuta nell'*Arte dei rumori*. La natura, dice Russolo, è originariamente silenziosa. Gli uragani, le valanghe, le cascate, ecc. sono eventi straordinari, eccezionali – mentre l'atmosfera fondamentale della natura è calma e silenziosa. Così noi immaginiamo la vita dei primitivi: immersa soprattutto nel silenzio.

«La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini. Per molti secoli la vita si svolse in silenzio, o per lo più in sordina. I rumori più forti che interrorrnpevano questo silenzio non erano né intensi né prolungati, né variati. Poiché se trascuriamo gli eccezionali movimenti tellurici, gli uragani, le tempeste, le valanghe e le cascate, la natura è silenziosa» [Russolo, 1913, p. 129; G. R. Nazzaro, 1984, p. 271]

Ciò non toglie che Russolo possa poi indugiare in un elogio del rumore che comincia dai rumori della natura – dal tuono e dal vento, alla pioggia ed alle onde del mare, interessato spesso a metterne in rilievo la musicalità in un senso che richiama la musica della tradizione:

«Accennerò solo al famosissimo effetto che le onde fanno

nella grotta di Fingal, nella quale fu riscontrato un tono fondamentale con la sua quinta, la decima e la settima minore della seconda ottava. E noto che molte cascate danno un rumore profondo in cui sono nettamente sensibili le note di un accordo perfetto. In alcune è stato riscontrato l'accordo: fadomisol. – E quali piccoli e diversi rumori non reca il gorgogliare d'una sorgente o di un ruscello? Voi vi accorgete, analizzandoli che lì vicino a quel grosso ciottolo l'acqua fa un rumore più basso, che è in quel punto come la nota fondamentale di un accordo di cui altri ciottoli, più piccoli e poco più lontani, danno molte volte la terza, la quinta e l'ottava» [Russolo, *I rumori della natura e della vita* in Maggina, 1978, p. 143].

In Mondrian discorsi come questi non sono possibili e la contrapposizione suono-rumore diventa più dura: gli strumenti umani non fanno altro che imitare la voce umana, il canto degli uccelli. I suoni degli strumenti sono legati a fil doppio all'animalità, alla corporeità, sono suoni carichi di elementi espressivi. I rumori della natura a loro volta sono episodi del capriccio così come il silenzio della campagna non ha nulla di idilliaco, non è la pace campestre delle fantasie arcadiche, ma è un silenzio su cui pesa l'elemento tragico, come la calma di mare che non esclude l'uragano e che talvolta anzi lo preannuncia. L'attenzione è dunque tutta puntata sul rumore artificiale e quindi sul rumore prodotto dalla macchina. Ciò che interessa Mondrian nel progetto futurista è la pura e semplice idea di affidare la produzione del suono ad una macchina. Il fatto poi che questa macchina sia capace di imitare i rumori naturali e addirittura di «intonarli» mostra che siamo ancora lontani dalla realizzazione di un astrattismo musicale che sia, in conformità alla sua vocazione, un autentico anti-naturalismo [Mondrian, 1921, p. 173].

Annotazione

Per la musica nel futurismo si veda Nazzaro, 1984.

## § 9

Il problema del rumorismo in Mondrian ha dunque delle implicazioni più ampie che il puro e semplice rifiuto della forma trasferito in campo musicale. Il modo in cui questo tema viene discusso mostra chiaramente che i motivi che avevamo in precedenza trattato come pensieri che aprono la via verso un progetto pittorico e che sembravano rendere conto delle scelte strettamente interne a questo progetto si ricollegano ad una riflessione che aggredisce ormai il livello sociale. Quello che abbiamo chiamato *contesto creativo* dell'opera si rivela più ampio e più profondo di quanto in precedenza avremmo potuto sospettare. Ad esso appartiene anche il motivo del macchinismo e in stretta connessione con esso quello della città metropolitana.

È evidente che Mondrian è fortemente tentato di realizzare un'apologia, un'esaltazione dell'uno e dell'altra, un'*esaltazione della tecnologia*, e quindi dell'*industria* in genere così come della *città*, l'una e l'altra intese come una sorta di *denaturalizzazione*, di *liberazione dell'elemento naturale*. Un discorso che poneva astrattamente l'accento sui rapporti e sulla loro matematica chiarezza mostra di guardare alle forme dominanti della vita sociale, alla modernità, all'epoca, ai suoi problemi centrali.

«La luce del sole, così spesso oscurata, è integrata ora da ogni sorta di luce artificiale. L'uomo ha già adattato le forze della natura a suo beneficio. La scienza consolida sempre più la salute. La tecnica rende il mondo sempre più abitabile. L'intero progresso della civiltà è a nostra disposizione: abbiamo bisogno solo di sviluppare i suoi risultati e usarli nel modo giusto» [Mondrian, 1931, p. 300].

Talvolta questa apologia assume toni fortemente urtanti, fortemente provocatori.

«L'essere umano veramente evoluto non cercherà più di proteggere, rendere igieniche o abbellire le strade e i parchi della città per mezzo di alberi e di fiori. Egli costruirà città sane e belle contrapponendo edifici e spazi vuoti in un modo equilibrato» [Mondrian, 1926c, p. 230].

Seguendo la spinta stessa della modernità, l'elemento «pittoresco» verrà prima o poi completamente sostituito dall'elemento «matematico»: e così anche «il canto degli uccelli dal frastuono della macchina» [Mondrian, 1921, p.168].

I suoni realmente adeguati alla musica del futuro saranno

«suoni e rumori che non derivino da una materia animale. Il rumore di una macchina (come timbro) susciterà più simpatia del canto di uccelli o di esseri umani. Il ritmo di una pressa gli sarà più familiare del canto dei salmi» [p. 169].

Quanto alla città metropolitana l'elogio è altrettanto ricorrente, e proprio per la sua «rumorosità» non solo in senso effettivo, ma soprattutto *in senso metaforico*.

«Benché squilibrata la città dà già l'illusione di un ritmo universale. Esso è abbastanza forte da soppiantare il vecchio ritmo. Le cattedrali, i palazzi e le torri non costituiscono più il ritmo della città. Il rumore dei veicoli ecc. contiene relazioni di opposizione, mentre le campane delle chiese hanno soltanto il ritmo della ripetizione» [Mondrian, 1927, p. 244].

Il rumoreggiare della città è anche il rumoreggiare dell'attività che caratterizza la vita stessa. Dire che la città *rumorosa* significa dire la stessa cosa che essa *palpita di vita*. Il mondo è la città. E la città è la vita.

Nelle frasi che abbiamo ora citato vi è una parola che risuona con particolare insistenza: quella di ritmo. La vitalità

stessa della pittura astratta è legata a ciò che più precisamente Mondrian chiama *ritmo aperto* e che rappresenta una nozione costitutiva fondamentale del suo progetto pittorico. Ed è subito interessante notare come questa nozione si presenta qui come una nozione fluttuante fra la dimensione spaziale e quella temporale.

Naturalmente sarebbe sbagliato andare alla ricerca in Mondrian di una qualche precisa definizione di questa nozione sui vari terreni in cui essa può essere applicata. Si può dire invece che parlando di *ritmo aperto* – e talora anche di *ritmo libero* e *ritmo dinamico* – non si intende l'assenza di qualunque schematismo, qualcosa di simile all'idea di un libero fluire di eventi. *Ritmo aperto è invece uno schema che si ripete e ripetendosi si rinnova.*

Talvolta si parla di *rapporto costante* per indicare l'immutabilità del rapporto ortogonale. Questa immutabilità ha tuttavia come contrappeso le diverse dimensioni e i loro rapporti che sorgono dalle varie possibilità di suddivisione dello spazio.

«Attraverso l'opposizione ortogonale, il rapporto costante, l'arto ha stabilito la dualità universale-individuale: l'unità. Nella composizione neoplastica, il rapporto costante esprime l'immutabilità. Esso è l'espressione universale, in opposizione al *rapporto di dimensione*, il quale è vario ed è l'espressione individuale dell'opera neoplastica. Il rapporto costante è dunque vivo e reale per una mentalità che tenda verso l'equivalenza universale-individuale, perché le varie proporzioni della dualità fondata sull'opposizione della linea retta producono un ritmo sempre diverso attraverso i rapporti di dimensioni e nello stesso tempo costante in virtù dei rapporti costanti» [Mondrian, 1930a, p. 259]. «La posizione ortogonale esprime plasticamente l'immutabile; il ritmo della composizione esprime il relativo» [Mondrian, 1924, p. 198].

Si fa così avanti qui un'integrazione essenziale al tema dell'eguaglianza e dell'ordine di cui abbiamo trattato in prece-

denza. Quei temi debbono essere animati dall'interno da un elemento di dinamismo ed anche per questo riguardo può poi essere ribadita l'istanza antinaturalistica. L'eguaglianza inerte consiste nella *pura ripetizione* e questa caratterizza eminentemente il falso *movimento della natura*.

È appena il caso di dire che la nozione di ritmo aperto è di fondamentale importanza nella determinazione delle strutture di suddivisione spaziale dei dipinti di Mondrian. In essi lo schema di fondo è sempre uno schema variato – si tratta di piccole variazioni che assumono tuttavia, data l'elementarità della costruzione, un significato particolarmente rilevante proprio ai fini della determinazione della dinamicità interna del dipinto. L'ortogonalità è proposta in modo da non produrre regioni di simmetria rigorosa ed eguaglianze di superfici – e regole che sembrano ormai divenute stabili considerando intere serie di dipinti possono essere improvvisamente contraddette. E così anche la distribuzione dei colori da un lato deve rispettare rigorosamente la scelta di riduzione cromatica imposta dal riferimento al sistema dei colori, dall'altro si presenta come una continua trasgressione delle leggi di equilibrio fondate su di esso. Ad un peso cromatico può anche non corrispondere un contrappeso. Di un simile «equilibrio dinamico» si è molto discusso nella letteratura specializzata, fornendo un'ampia esemplificazione nella costruzione delle opere di Mondrian.

Sullo sfondo del problema del «ritmo aperto» diventa comprensibile l'altro riferimento musicale fondamentale, il riferimento al jazz ed alle forme di danza ad esso più o meno strettamente collegate – dal charleston o al boogie-woogie. E anzi proprio al jazz a cui Mondrian rinvia per avere un'idea, sia pure imperfetta, di ciò si deve intendere con ritmo aperto.

«Che cosa il neoplasticismo intenda con questo ritmo libero, che è contrapposto al ritmo naturale, lo si capisce un po' ascoltando il "jazz americano" in cui ci si avvicina consider-

evolmente ad esso, senza però realizzarlo, dato che la melodia, ossia la forma limitata, non vi è ancora del tutto distrutta» [Mondrian, 1930b, p. 270].

Letture e interpretazioni che non tengono in nessun conto dell'impianto teorico di Mondrian tenderanno a vedere nell'interesse verso il jazz niente altro che un fatto di gusto del tutto insignificante o addirittura una circostanza che rivelerebbe il vero Mondrian in contrasto con l'immagine severa che Mondrian avrebbe fatto valere di sé a scopi meramente pubblicitari [Morpurgo-Tagliabue, 1972b, p. 368]; se non addirittura *fatta dipendere* dal fatto che egli era molto amante del ballo.

Naturalmente non staremo affatto a discutere se ciò che Mondrian osserva sul jazz sia realmente corretto sotto il profilo musicale. Parlare di ritmo libero e aperto per il jazz di quegli anni non è in realtà troppo pertinente. Ma ciò ha solo una relativa importanza. Più significativo è notare che Mondrian, nei confronti del jazz, tende ad appoggiarsi a tutti quegli spunti che con maggiori o minori forzature, sembrano consentirgli di riprendere e ribadire le tematiche di ordine generale. L'importanza che assume nel jazz la componente ritmica gli suggerisce di parlare di un'opposizione tra ritmo e forma. Ed il fatto che egli veda nel jazz una possibile esemplificazione di ritmo «aperto» – attribuendo ad esso una distanza dalla mera ripetizione [Mondrian, 1927, p. 239] – è dovuto presumibilmente alla possibilità di una libera concatenazione dei brani fra loro e dunque alla rottura tendenziale di un'effettiva chiusura formale così come alla forte presenza di una componente improvvisativa. Particolarmente valorizzato da Mondrian è poi il suono percussivo, che ha una parte così importante nel jazz, proprio perché il *suono percussivo* rompe nettamente con la *morbidezza* del suono, e dunque, come sappiamo, con la sua rotondità [Mondrian, 1920, p. 160]. Bisogna richiamare l'attenzione sulla jazzband perché essa «osa

demolizioni brusche della melodia», opponendosi «alla rotondità del suono e pur non avendo ancora abbandonato i vecchi strumenti oppone loro nondimeno altri, più moderni» [p. 158].

Il tema del jazz può così ricongiungersi con il tema del rumorismo, delle sonorità nuove – e soprattutto con quello della città metropolitana, da cui esso è inscindibile. La musica jazz *risuona nel cuore della città*, essa è propriamente una sua manifestazione espressiva, una *vibrazione musicale della sua essenza*.

La *città* e il *jazz*: questi sono i due poli che annunciano una cultura nuova: e se vuoi andare sulle sue tracce e avvertirne l'annuncio – sia pure ancora incerto e forse rozzo – devi recarti non già nelle sale da concerto, ma nei «bar» in un senso del termine che comprende l'intrattenimento musicale in qualunque forma, nei locali dove risuona la jazzband, nel *café chantant*, nei cabaret, nei locali notturni – in tutti quei luoghi dove si canta, si suona e si balla per puro gioco, dentro la città, ma anche lontani dalle preoccupazioni che assillano la vita del giorno.

«L'orchestra lavora come se stesse giocando. Nel “bar” abbiamo già l'illusione di ciò che la nuova cultura può apportare in modo diverso e sublimato... Nel bar felicità e serietà sono tutt'uno. Qui c'è equilibrio, poiché ogni cosa segue il ritmo. Non ci sono vuoti, non c'è noia: il ritmo riempie ogni cosa senza creare una nuova oppressione: non diventa mai forma» [Mondrian, 1927, p. 245].

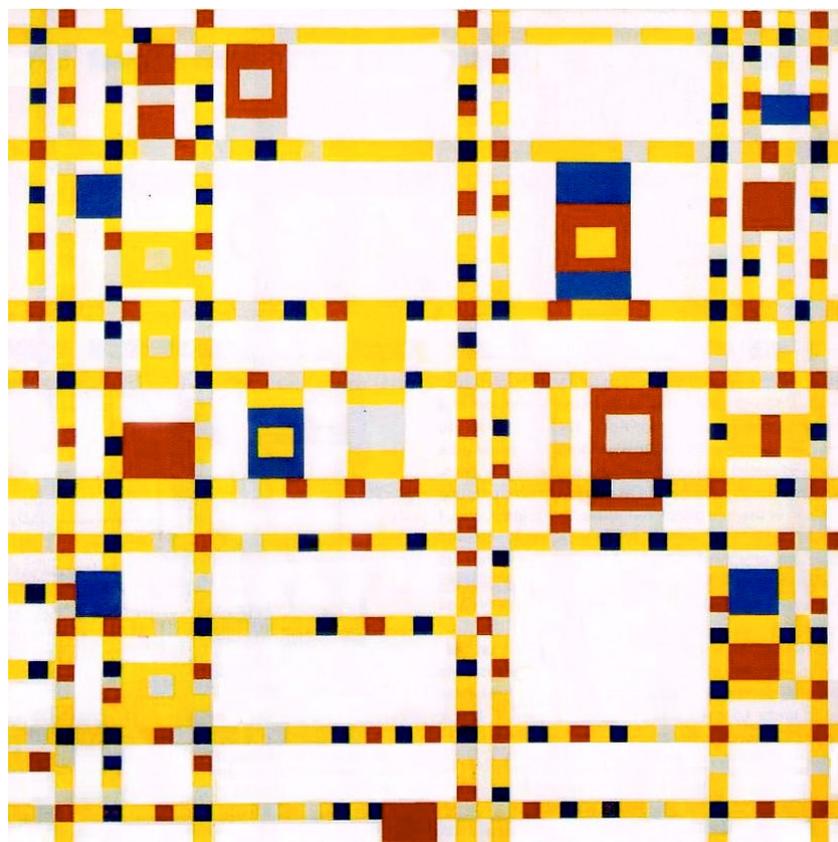
In questa apologia del jazz ha un improvviso e inatteso risalto l'elemento corporeo, inteso non più dal lato meramente oggettivo, in rapporto dunque alla nozione della mera cosa tridimensionale, ma in rapporto al lato soggettivo – quindi l'elemento corporeo come vita corporea prorompente, come sensualità liberata.

«Nel bar non c'è alcun legame con il vecchio, poiché qui si vede e si ode solo il charleston. La costruzione, l'illuminazione, le scritte pubblicitarie, anche nel loro squilibrio, servono a completare il ritmo del jazz. Tutto ciò che è brutto viene sublimato dal jazz, dalla luce. La sensualità stessa è sublimata. Libera dalla forma limitante, la sensualità si apre» [p. 245].

Mondrian trova così modo di far convergere a tratti tutti i suoi discorsi sulla retta e la curva, sulla ortogonalità e sull'obliquità, ecc., ma anche di richiamarsi a motivi nuovi, immersi nel sociale – dove l'obliquo, il tortuoso e per ciò stesso angosciante appartiene alle ansietà affaristiche, al mondo del denaro, al mondo del potere.

«È soprattutto il jazz a creare il ritmo aperto del bar. Esso distrugge. Ogni cosa che apre esercita un'azione *distruttiva*. Questa rottura libera il ritmo dalla forma e quindi da molte cose che sono forma ma non vengono, mai riconosciute come tali... Un'azione continua tiene in scacco la passione. Le bottiglie e i bicchieri sugli scaffali stanno fermi, eppure si muovono nel colore e nel suono e nella luce. Sono meno belli delle candele sull'altare?... Nel bar la tendenza alla particolarità cessa; ci sono soltanto suoni e donne. E tutti ballano bene: tutti sono parte di un ritmo... Qui non c'è spazio per gli affari, per la politica, per il denaro. Questi hanno infatti un altro ritmo, un ritmo chiuso; il loro ritmo è espresso mediante una molteplicità di linee oblique: teso ma squilibrato, privo di pause di quiete, accidentale. Nel bar il ritmo naturale assume un nuovo aspetto: senza i capricci della linea curva...» [p. 246].

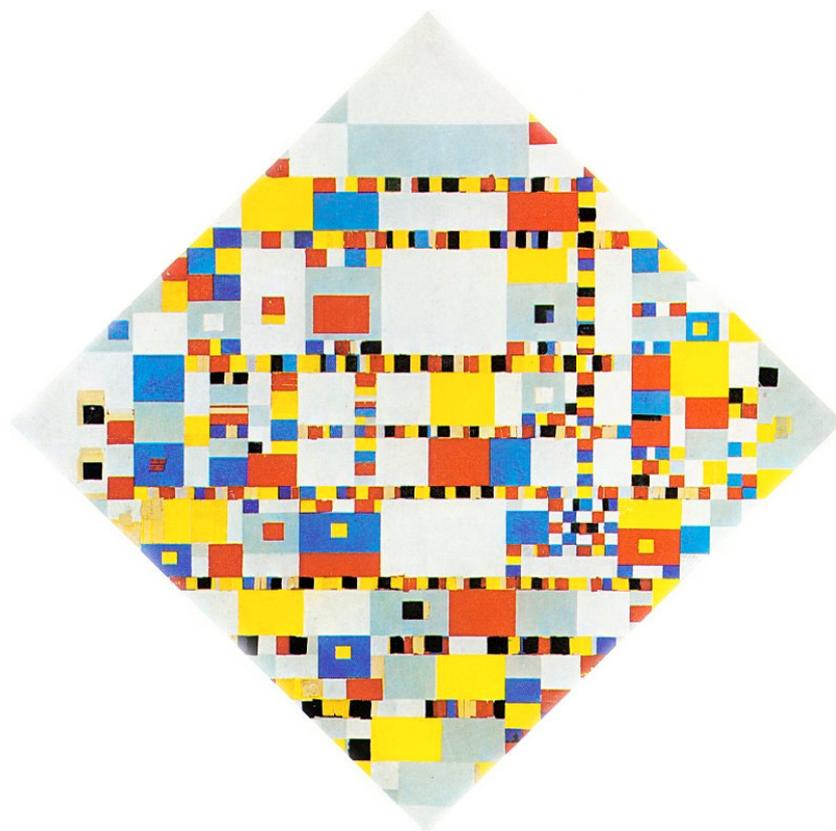
Naturalmente in questo contesto non possono non essere rammentati i due dipinti *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43) [Cat. 464] e *Victory Boogie-Woogie* (1943-44) [Cat. 473].

*Il Broadway Boogie – Woogy*

è un quadro che potremmo realmente definire variopinto – eppure contiene ancora null’altro che i tre colori fondamentali e in più il bianco e il grigio – cosicché l’ostinato rigorismo del primitivo impianto teorico viene qui ancora ribadito. Il nero è tuttavia interamente scomparso dalle linee di suddivisione: ed i colori si distribuiscono variamente sulle linee stesse piuttosto che all’interno dei riquadri da essi determinati, mentre compaiono brevi tratti di superfici colorate e riquadrate ad es. secondo i colori giallo-blu giallo-rosso, rosso-giallo, ecc. Le linee sono particolarmente numerose – elemento di dinamismo anch’esso presente nei dipinti del periodo, e numerosissime sono le superfici colorate sulle linee: cosicché nell’insieme viene

proposta una composizione caratterizzata da una *regolarità irregolare*, che rappresenta un vero e proprio modello per l'idea del ritmo «dinamico».

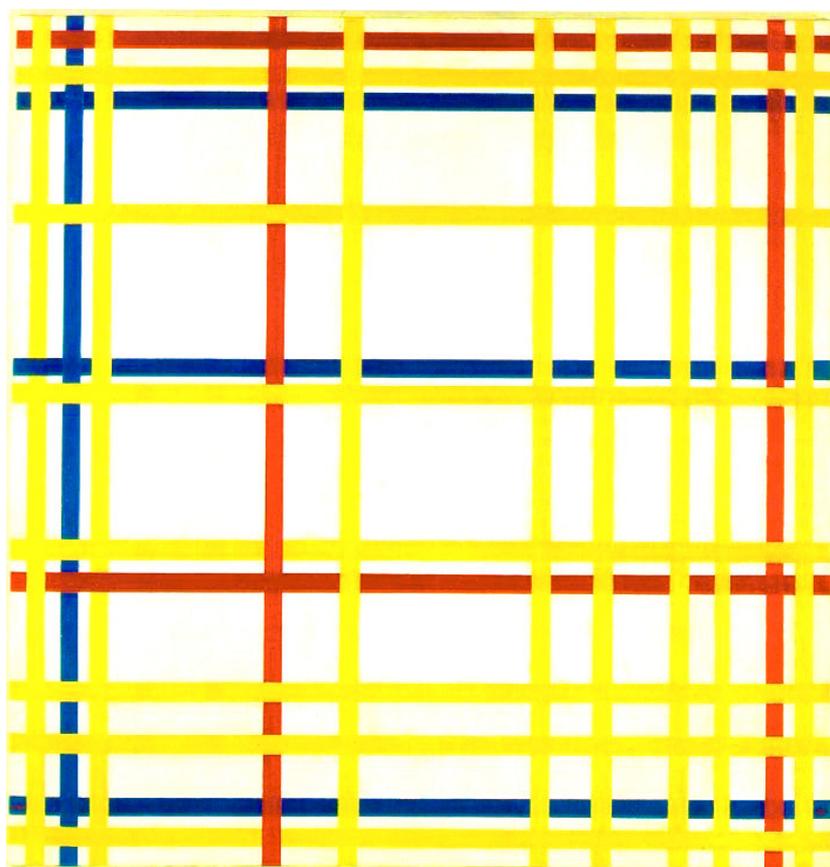
In *Victory Boogie-woogie*, realizzato poco prima di morire,



troviamo concentrati tutti gli elementi di dinamismo presenti in *Broadway* – dinamismo che viene accentuato dalla rotazione di quarantacinque gradi del dipinto. L'evocazione augurale della vittoria sul nazismo contenuta nel titolo connette al jazz un motivo liberatorio di universale respiro. «Concepisco il vero Boogie-Woogie – osserva Mondrian nell'intervista a Sweeney – come omogeneo nell'intenzione al mio obiettivo in pittura: distruzione della melodia, che è l'equivalente della distruzione dell'apparenza naturale, e costruzione attraverso l'op-

posizione continua di mezzi puri. Ritmo dinamico. Penso che nell'arte l'elemento distruttivo sia troppo trascurato» [Mondrian, 1943, p. 400].

Si tratta di dipinti che vanno considerati in stretta unità con i quadri di costruzione affine dell'ultimo periodo della produzione di Mondrian – e soprattutto con i quadri che richiamano nel titolo la *città per antonomasia*: New York [Cat. 457,458,459,460].



New York City, I (Cat. 458, 1941)

Non si dica che qui diamo ai titoli un'importanza che essi non hanno – che essi fanno parte delle accidentalità esterne al dipinto. *Queste sono cose che si sanno*. Si può perciò ritenere in

linea di principio irrilevante che il titolo di questi dipinti sia esattamente questo – potrebbe ben essere un altro qualunque. Ciò che invece non può essere ritenuto irrilevante e che chiama in causa l'intero senso della produzione astrattistica di Mondrian sta in questo: in quei rari casi in cui egli decide di conferire un rimando di significato nel titolo, questo rimando chiama in causa o il jazz o la città (cosicché anche una riflessione sul titolo può non essere affatto irrilevante). Il riferimento alla musica cessa così di rivestire il senso di una pura speculazione sulle estensioni possibili dell'astrattismo dal piano pittorico a quello musicale per entrare invece a far parte della riflessione che attraversa il progetto pittorico stesso.

#### Annotazione

Il charleston era stato proibito in Olanda per la sua sensualità e lo scritto di Mondrian sul jazz è in particolare anche una difesa del charleston e della sensualità nella danza. «Se il bando al charleston sarà fatto osservare – commenta Mondrian – sarà questa per me una ragione sufficiente per non tornare in Olanda» [Mondrian, 1975, p. 239]. – Oltre al *Broadway* e al *Victory* vi sono altri titoli che richiamano la musica da ballo nella produzione di Mondrian risalenti a molti anni prima, ad es. il Fox-trot B (cat. 386, 1929) e il Fox-trot A (cat. 393, 1930).

## § 10

Cerchiamo ora di tirare le fila, ripensando all'impostazione che abbiamo precedentemente delineata. L'essenziale in quella impostazione era un'operazione di riconduzione dell'immensa ricchezza fenomenica delle cose alle pure coordinate della spazialità. La pittura di Mondrian è una pittura dello spazio: in essa le cose e le loro forme si ritraggono per lasciare vedere unicamente lo spazio stesso.

Anche da questo punto di vista vi è qualcosa che collega in profondità la produzione astrattistica di Mondrian e quella preastrattistica. Si pensi ai paesaggi che fanno da scenario al *Triologo* del 1919 – alla «Pianura. Sconfinato orizzonte. In alto, la luna» o alle «stelle che brillano in un cielo sereno sopra una distesa di sabbia» – luoghi della Grande Quietude. Oppure all'evocazione di una spazialità desertica nella serie delle dune. Si tratta certo di spiagge che hanno di fronte il mare. Ma queste spiagge – in cui terra e mare fanno tutt'uno – fanno pensare al deserto. E dov'è la natura nel deserto?



Paesaggio con dune (1910)

Il tema evocato è invece quello di un'immensità, di una vastità incommensurabile. Il mobile profilo delle dune – curvilineo certamente, ma anche destinato a cedere alla linea retta – accenna ad un'immensità orizzontale, ad un orizzonte che contrassegna la realtà stessa nel suo limite irraggiungibile.

Nel *Dialogo sul neoplasticismo* alla domanda intorno alla predilezione per la linea retta, Mondrian risponde:

«L'anelito ad esprimere la vastità mi ha portato a ricercare la massima tensione: quella della linea retta. Poiché ogni curva deve risolversi nella linea retta, non poteva esserci più posto per la curva» [Mondrian, 1919a, p. 79].

Vi sono qui due elementi da mettere in particolare rilievo. Da un lato l'«anelito verso la vastità»: questo motivo era rimasto in ombra nelle nostre considerazioni precedenti sulla forma-contorno. La linea rettilinea allude ad un'*immensa lontananza*, allo spazio come l'*Immenso* – che tenderemmo a scrivere con la maiuscola proprio per indicare che si affaccia qui un consistente spunto metafisico: spunto tutt'altro che estraneo a tutta la tematica sviluppata in precedenza. Il problema di un'approssimazione all'essenza del reale, l'insistenza sull'universalità e sul superamento della particolarità possono certamente avvolgersi di una atmosfera religiosa, e così anche l'accento posto sull'immenso.

Del resto talora Mondrian è fin troppo esplicito in proposito. Ancora nel *Dialogo sul neoplasticismo* egli dice, ad esempio, senza troppe tergiversazioni: «...l'arte ha per fine di interpretare il soprannaturale. Essa è intuizione. È espressione pura di quella forza incomprensibile che agisce universalmente e che quindi possiamo chiamare l'universale» [p. 83]. E non vi è chi non veda che un conto è parlare dell'universale come pura astrazione dalla particolarità delle cose e dalle soggettività individuali; e un'altro è parlare di esso come una «forza incomprensibile che agisce universalmente».

Il fatto è che la metafisica qui in questione va d'accordo con il charleston, è *una metafisica che danza al ritmo del boogie-woogie!* La spazialità desertica può coesistere con la città metropolitana. Tra questi due estremi vi è una sorta di relazione interna e profonda.

Prestiamo allora attenzione al secondo elemento presente nelle citazioni che abbiamo appena riferito. *Si ricerca la massima tensione – ed è la linea retta che la esprime.*

Ogni curva tende ad appiattirsi in una retta *come delle dune viste alla massima lontananza*. L'idea così spesso espressa da Mondrian di un «appiattimento» rischia di nascondere il punto essenziale. La parola stessa sembra alludere ad una estenuazione, ad una perdita di energia. Ed invece questa immagine intende essere rivolta nella direzione opposta.

Non solo la curva si appiattisce nella retta, ma la retta che ha questa origine può in qualunque momento ritrovare forma curvilinea – come se le nostre linee fossero fortemente elastiche e perciò fortemente tese.

Noi abbiamo compiuto uno sforzo per rompere la chiusura della forma, abbiamo preso per così dire il contorno della cosa tra le nostre mani ed abbiamo teso questo contorno sino alla retta, ed ora questo contorno rettificato è come una striscia metallica elastica che in un colpo solo potrebbe riprendere la sua forma. La linea dell'orizzonte può allora essere concepita come una linea che contiene una enorme forza esplosiva. *Da quella orizzontalità desertica potrebbe forse improvvisamente prorompere la verticalità della città metropolitana.*

## § 11

Vi è una singolare relazione a distanza, interamente sfuggita, a quanto posso giudicare, alla critica, tra un pittore come Mondrian e un musicista come Varèse, europeo naturalizzato statunitense profondamente partecipe dell'esperienza culturale americana che è simpateticamente vissuta anche da Mondrian negli ultimi anni della sua vita. Si tratta di una coincidenza anzitutto in alcuni atteggiamenti mentali fondamentali. Come il razionalismo di Mondrian non lo preserva dalla fascinazione dei misteri della teosofia, così la passione scientifica di Varèse non esclude né Paracelso, né l'interesse verso le matematiche esoteriche [Varèse, 1985, p. 59 e p. 162]. Ed è naturalmente la vivace critica contro la «melodia» che attrae Varèse verso il rumorismo ed i suoni percussivi e che lo induce a contrapporre l'elemento ritmico a quello melodico. La melodia è puro aneddoto, futile elemento narrativo che deve essere superato proprio attraverso l'esaltazione della componente ritmica:

«Ho lavorato con le percussioni perché non volevo strumenti che insinuassero aneddoti melodici mentre io mi stavo concentrando sul ritmo puro. Volevo ottenere pure differenziazioni di ritmo attraverso variazioni di densità». «Le melodie non sono altro che pettegolezzi musicali» [p.101]. E il vantaggio delle percussioni sta nel fatto che esse «non sanno raccontare una storia» [p. 107].

Il jazz può essere citato da Varèse come segno dei tempi nuovi come in questa icastica contrapposizione tra l'orchestra tradizionale e la jazzband:

«L'orchestra tradizionale è un elefante idropico. L'orchestra jazz una tigre" [p. 107].



Edgar Varese

Sull'obsolescenza dei vecchi strumenti strettamente connessa all'idea dell'avvento della macchina le corrispondenze di opinione sono quasi letterali.

Mondrian: «Quanto più la musica vorrà pervenire all'espressione pura di un rapporto equilibrato, all'espressione plastica determinata dell'universale, tanto più si sentirà limitata dagli strumenti esistenti. Si dovranno cercare altri strumenti o... la macchina» [Mondrian, 1919b, p. 125].

Varèse: «Personalmente, in base alle mie concezioni, io ho bisogno di un mezzo d'espressione completamente nuovo: una macchina produttrice (e non riproduttrice) di suoni» [Varèse, 1985, p. 116].

Mondrian: «Quanta tensione è necessaria da parte dei suonatori e del direttore d'orchestra per evitare la diminuzione di forza espressiva durante un concerto! Non sarebbe meraviglioso e molto più sicuro se si potesse inventare una macchina a cui il compositore, il vero artista potesse affidare il lavoro?» [Mondrian, 1919b, p. 125].

Varèse: «Con le attuali possibilità di amplificazione del suono, è stupido mettere venti primi violini in un'orchestra» [Varèse, p. 105].

Mondrian: «Pensi per esempio a un violino. Il migliore violino, quando è nuovo, non ha quel suono che ha un violino vecchio, usato da molto tempo!». «Ciò che lei dice vale forse per la vecchia musica. M'intendo poco di vecchia musica e di violini ma mi piace di più la musica del jazzband: qui almeno è spezzata la vecchia armonia» [Mondrian, 1919b, p. 126].

Varèse: «Nel jazz, niente violino: è troppo sdolcinato. Al giorno d'oggi non si è più per le sdolcinature» [Varèse, 1985, p. 106].

Nei confronti del futurismo Varèse è forse più critico di quanto lo sia Mondrian, ma la direzione della critica è strettamente coincidente con la valutazione conclusiva di Mondrian:

«Non ho mai avuto alcun rapporto con il movimento Futurista e, pur ammirando lo spirito attivistico di Marinetti e il talento di Boccioni, ho sempre dissentito dai loro punti di vista e non ho mai nutrito alcun interesse per il loro intonarumori. Nel numero del giugno 1917 della rivista «391» chiarii la mia posizione nei loro confronti nonché le mie aspettative riguardo alla musica del futuro; scrivevo allora: “Perché i futuristi italiani imitano pedissequamente solo gli aspetti più superficiali e ovvi della nostra vita quotidiana? Dal canto mio, sogno degli strumenti docili al pensiero che, rendendo possibile timbri finora insospettati, si aprano a qualsiasi combinazione io proponga loro e soddisfino le richieste che provengono dal mio ritmo interiore”. Come sapete, col progresso dell’elettronica il mio sogno sta diventando realtà» [Varèse, 1985, p. 145].

Infine anche in Varèse si prospetta la grande contrapposizione tra città e campagna, e con connotazioni del tutto analoghe.

«Non mi piace la campagna. Se è solo per il rumore dei ruscelli o dell’acqua, mi lascia del tutto indifferente» [p.91]. «A New York ci sono dei ragazzini che non hanno mai visto un ruscello, che non hanno mai sentito il canto degli uccelli, che non hanno mai sentito, che ne so, tutto quello che ci può essere in campagna, certi silenzi della campagna; ma che hanno familiarità con il rombo degli aerei, col rumore delle automobili, con i suoni industriali, con tutto quello che succede in una metropoli come New York» [pp. 90-91]. «Interi sinfonie di nuovi suoni sono sorte nel nuovo mondo industriale e costituiscono per tutta la nostra vita una parte della nostra esperienza quotidiana. Sembra impossibile che un uomo che si occupi esclusivamente di suoni possa rimanerne

indifferente» [p. 135]. «Preferisco la città alla campagna e ai suoi insetti e preferisco il bagno di casa mia al ruscello della *Pastorale*» [p. 143].

Ma forse la circostanza che colpisce di più è il fatto che anche in Varèse l'elogio della città si possa ribaltare in un inatteso *elogio del deserto*. Al di là di tutte le doverose dichiarazioni di principio sul fatto che «il titolo salta fuori a stesura terminata» [p. 50] oppure che «non è il caso di cercare teoremi e pianeti nella mia musica» [p. 53], essendo la musica «una forma speciale di pensiero» che «non può esprimere altro che se stessa» – Varèse non esita ad illustrare il titolo della sua opera *Déserts* in questo modo:

«Ho scelto il titolo *Déserts* perché questa è per me una parola magica che suggerisce corrispondenze all'infinito. *Déserts* significa per me non solo i deserti fisici, sabbia, mare, montagne, neve, spazio esterno, strade vuote in città, non solo gli aspetti spogli della natura, ma anche quel remoto spazio interiore che nessun telescopio può raggiungere, dove l'uomo è solo in un mondo di mistero e di solitudine essenziale. Non mi aspetto certo che la musica trasmetta tutto questo a chi la ascolta. Comunque sia, se le idee possono costituire la genesi di un'opera in via di composizione, la musica si incarica di assorbire tutto ciò che non è puramente musicale... Il deserto è un turbine rovente che trascende ogni atteggiamento umano. *Lei non può immaginare quanto io lo ami*» [p. 143].

#### Annotazione

Secondo von Maur, 1981, p. 292, che riferisce un'opinione a lei comunicata oralmente da Seuphor, Mondrian potrebbe aver incontrato Varèse dopo un concerto tenuto nel 1925 in Francia. Tuttavia il nome di Varèse non compare in Seuphor, 1979, e tutto sembra ridursi ad una congettura.

## § 12

Nulla è più singolare che constatare come le speculazioni metafisiche di Mondrian che appaiono a taluni tanto fuori luogo da essere interamente messe da parte, non solo si riversino nel progetto pittorico delineandone il profilo e traducendosi in precisi problemi di organizzazione e di costruzione, ma consentano anche di mostrare il più ampio contesto culturale entro cui il progetto pittorico si situa individuando i nodi che lo collegano strettamente ai problemi dell'epoca. In nessun caso l'andamento della nostra discussione intende suggerire una lettura in chiave simbolistica e allegorizzante dei dipinti astrattisti – cosa che sarebbe apertamente priva di senso. Anche stando allo spirito degli scritti di Mondrian nei quali così spesso vengono proposte connessioni simboliche esplicite, che hanno del resto un'antica tradizione, deve essere escluso che queste connessioni debbano essere lette piattamente come tali all'interno dei dipinti. In essi non si vedono deserti, non si vedono città – e nemmeno si intravedono. Non vi sono neppure allusioni visive a simili cose. Parafrasando l'efficace formulazione di Varèse: *La pittura si incarica poi di assorbire tutto ciò che non è puramente pittorico*. Degli schemi di articolazione spaziale che essi propongono possiamo approfittare per realizzare una cancellata, la copertina di un libro, l'arredamento di un ambiente: e deve essere motivo di riflessione il fatto che queste svariate possibilità di utilizzazione facciano parte del loro senso. Vorrei notare in proposito che lo stesso Mondrian ammette che il «neoplasticismo» può apparire, più che come prodotto della creatività individuale, come «stile» [Mondrian, 1919b, p. 124].

Ma dopo aver chiaramente riconosciuto tutto questo dobbiamo anche aggiungere: come ogni dipinto, anche i dipinti di Mondrian, che non raffigurano nulla, che propongono puri schemi di suddivisione dello spazio, *non debbono essere guardati alla cieca*. E certamente li si guarda alla cieca se

non si tiene conto del contesto creativo che spetta ad essi.

La trama di idee che siamo andati esaminando ha certamente una forte coerenza immaginativa. Tuttavia l'apertura del problema musicale non solo ci ha consentito di mostrare che nel cuore di questa «metafisica» apparentemente astorica vi sono i problemi della modernità, ma ha anche inserito all'interno di questa coerenza un momento di incertezza e di instabilità. Il riferimento alla musica ha reso l'intero discorso più inquieto e più movimentato di quanto poteva forse apparire all'inizio della nostra esposizione.

La stessa analogia con le posizioni di Varèse, a tratti sorprendente, riceve un particolare significato anche per la divaricazione radicale quanto al modo di intendere il materiale e il compito dell'arte: vi è qui una sorta di conferma a rovescio delle sintesi immaginative elementari proposte da Mondrian. Anche in rapporto alla musica di Varèse infatti si può certamente affermare che essa ha lo spazio come uno dei suoi centri – e tuttavia proprio su questo punto le due strade, quella del pittore e quella del musicista, divergono poi profondamente proprio in un punto essenziale. La musica, secondo Varèse, deve essere concepita come «qualcosa di spaziale», e precisamente «come un insieme di corpi sonori in movimento nello spazio» [Varèse, 1985, p: 154]. Ma allora è la «fisicità» del suono che deve essere messa in particolare rilievo: il suono è sentito e musicalmente praticato da Varèse in tutta la sua corporeità, il suo volume, la sua densità materiale; come un evento fisico, come una «turbolenza atmosferica» [p. 185]. Ed è certamente in coerenza con ciò la ricerca, nella musica, di «un'arte che vi prenda allo stomaco» [p. 19]. La spazialità deve allora essere concepita «aristotelicamente» come insieme di luoghi occupati da cose, e dunque anche come attraversata da movimenti da luogo a luogo. Una simile concezione si connette direttamente in Varèse con l'attribuzione alla musica del compito di scuotere visceralmente – in senso addirittura più fisiologico che psicologico – l'ascoltatore, proponendo una

concezione che si trova esattamente sul lato opposto di quella che chiede il rasserenamento in una rinnovata ripresa della teoria della «contemplazione disinteressata». Ma il fatto che un simile contrasto si manifesti sulla base di una comunanza di orientamento complessivo può essere considerato come un indizio che segnala all'interno del percorso di Mondrian la presenza di una sorta di disagio a cui è necessario dare rilievo in queste nostre considerazioni conclusive.

Ripensiamo dunque all'esito conclusivo, al punto di approdo immaginativo, che appare nonostante ogni buona volontà così urtante, al «bar», al cabaret indicato come luogo nuovo della nuova cultura, come nuova chiesa per culto di una umanità liberata. Ma non è proprio questo il luogo esemplare delle angosce espressioniste, il livido specchio di un'umanità derelitta e sfruttata? Mondrian non lo ignora. Ciò è mostrato dal fatto che tutte le affermazioni che abbiamo in precedenza citato non hanno un carattere così nettamente assertorio come potrebbe apparire da una lettura che le separi dal contesto. Più precisamente: non sono mai affermazioni che vengano fatte valere nel qui e nell'ora. Le «apologie» che vengono compiute non sono mai apologie del presente, di un presente realizzato. Ogni asserzione subisce prima o poi una modificazione, un *differimento dal presente al futuro* – dunque *uno spostamento in una direzione utopica*. Questo spostamento rappresenta una sorta di movimento necessario affinché i conflitti interni affioranti vengano neutralizzati e la loro possibile azione distruttiva nei confronti della coerenza complessiva del discorso fin qui condotto venga in qualche modo impedita ed ostacolata. Per evitare di espandere la discussione al di là dei nostri intenti, vogliamo ancora attenerci al filo conduttore della problematica musicale. E riproponiamo la domanda che ci siamo posti all'inizio: quali sonorità? quali armonie?

La sicurezza con la quale obiettiamo al canto melodioso degli uccelli nel silenzio della campagna è in realtà solo appar-

ente. Ha il senso di una prima apertura polemica. Dobbiamo o non dobbiamo anzitutto aderire ai tempi nuovi? Questa sicurezza polemica sa tuttavia di non poter procedere un passo oltre, anzi sa di dover fare subito un passo indietro. La contrapposizione tra i salmi e il rumore di una pressa ha in realtà il fiato corto, stando del resto strettamente all'interno dei termini della posizione che è stata teorizzata. Fino a che punto infatti l'artificialismo può rappresentare una risposta all'antinaturalismo? In realtà vi sono suoni che pur non essendo prodotti dalla natura sono caratterizzati dal «contenuto del ritmo della natura» [Mondrian, 1927, p. 241]. L'elogio della pressa non può certo mantenere lo slancio del suo inizio perché non possiamo affatto permetterci di ignorare che il suo suono non fa altro che ripetere la ripetizione. Le nostre istanze precedenti possono dunque essere rivendicate solo all'interno di uno sguardo rivolto al futuro.

Il macchinismo stesso tende dunque a diventare controverso – talvolta lodato, talvolta respinto come aberrante. Dobbiamo distinguere tra il modo in cui la macchina è impiegata ora e il modo in cui essa *potrebbe* essere impiegata.

«La macchina, soprattutto, è un mezzo necessario al progresso umano. Essa può sostituire la forza bruta e primitiva dell'uomo: una forza che nel corso dell'evoluzione umana dovrà trasformarsi... La macchina può liberare l'uomo dal suo stato di schiavitù. Ciò non potrà però avvenire in un giorno. Evidentemente – così oggi come in generale – a causa della cattiva organizzazione della produzione la macchina rende l'uomo di nuovo schiavo» [Mondrian, 1931, p. 297].

L'uomo deve vivere come *parte del mondo*, ma non come un suo *ingranaggio*.

«L'uomo non vive più in un mondo in sé e per sé bensì nel mondo; egli ne è veramente una parte, separata eppure attiva. Non è più macchina ma consapevolmente e pienamente

“umano”. Egli si serve della macchina e non è più al suo servizio, come avviene attualmente» [Mondrian, 1927, p. 241].

Non si rammenta dunque soltanto che «il ritmo della macchina è quello della ripetizione» [p. 241]; ma anche, assai più gravemente e pesantemente, che «la macchina non contiene la nuova cultura. La macchina livella, come il militarismo» [ivi]. E quanto all'individualità essa non deve essere «uccisa» ma superata – ed è proprio questo superamento che la macchina, nei modi attuali del suo impiego, non è in grado di realizzare.

«Essa può ridurre l'individualità, e può anche ucciderla. Come è usata attualmente, la macchina non abolisce l'individualità» [p. 241].

Infine, inequivocabilmente:

«Il naturalismo nel senso di riproduzione dei suoni naturali (compresi i rumori dei macchinari) è all'origine della degenerazione nella musica» [Mondrian, 1921, p. 173].

Si noti come al riferimento naturale subentri ora un preciso *riferimento sociale*: la macchina livella, *come il militarismo*. Si tratta di un passaggio importante, al quale peraltro siamo preparati da tutte le nostre considerazioni precedenti. Dietro la polemica antinaturalistica è latente, ad un tempo, l'apologia della modernità e la critica utopica di un modello sociale. Nel testo del 1931 intitolato *L'arte nuova, la nuova vita (La cultura dei rapporti puri)* nel quale Mondrian manifesta più nettamente le proprie idee in rapporto alla società nuova, egli mostra una cauta propensione verso un socialismo utopico e tenta una vera e propria traduzione dei concetti base della propria poetica, e in particolare della forte insistenza sul tema relazionale, in termini sociali.

«I piani rettangolari di dimensioni e colori variabili dimostrano che l'internazionalismo non implica un caos governato dalla monotonia bensì un'unità ordinata e nettamente divisa. Nella neoplastica ci sono di fatto limiti assai pronunciati. Questi limiti non sono però realmente chiusi; le linee rette in opposizione ortogonale si intersecano costantemente, cosicché il loro ritmo continua nell'intera opera. Analogamente nell'ordine internazionale del futuro i vari paesi, pur essendo reciprocamente equivalenti, avranno il loro valore proprio e diverso. Ci saranno frontiere giuste, proporzionate al valore di ogni paese in relazione all'intera federazione. Queste frontiere saranno nettamente delimitate ma non "chiuse"; non ci saranno dogane né carte di lavoro. Gli "stranieri" non saranno più considerati come meteci» [p. 307].

Nello stesso saggio ci si esprime con particolare durezza contro il militarismo, «per non parlare del patriottismo che lo genera», e sulla «cultura infernale» che sta alla sua base a cui la scienza e la tecnica non debbono prestarsi per essere indirizzate piuttosto «per vie che conducano alla felicità dell'uomo» [p. 305-306].

E tuttavia è sempre stato chiaro, fin dalle prime teorizzazioni, che «per ora, la nuova società non è altro che un ideale» [Mondrian, 1919b, p. 129]. Un sogno della società nuova si intravede persino nella descrizione degli ambienti ipotizzati per la musica del futuro, in contrapposizione alla sala da concerto tradizionale, ambienti che ci riportano inaspettatamente alle discoteche dei nostri giorni, ma a discoteche immerse in un'atmosfera ricca di civiltà e di cultura.

«La sala, in quanto luogo in cui saranno ammessi spettatori in piedi, dovrà facilitare i movimenti, la visibilità e l'ascolto; dovrà essere possibile andare e venire senza disturbare gli altri. L'apparecchiatura elettrico-musicale dovrà essere collocata senza essere visibile, in tutti i punti in cui ce ne sarà il bisogno. Quanto all'acustica, la sala dovrà soddisfare le nuove richieste del suono (anche "non musicale"). In breve

la sala non dovrà più essere né una sala di teatro né una chiesa, bensì uno spazio 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...» [Mondrian, 1922, p. 181].

Se ora ci chiediamo ancora una volta: quali suoni, in luoghi come questi? dovremo anzitutto riconoscere che le considerazioni da cui avevamo preso l'avvio, quel nostro tentativo di «indovinare» la direzione del discorso di Mondrian sulla musica, non erano affatto fuori luogo e i temi che avevamo messo in evidenza, così come i possibili riferimenti esemplificativi, in qualche modo si ripresentano e proprio nel momento in cui il tema del rumorismo manifesta la sua doppiezza e le sue complicazioni interne. Ciò che resta in ogni caso fermo è l'istanza artificialistica: si tratta tuttavia di un artificialismo utopico, che affida alle capacità tecnologiche del futuro la produzione di nuove possibilità sonore che sono e debbono essere lasciate in una relativa vaghezza, appese all'esile filo delle suggestioni immaginative. Si dovrà cercare il suono esatto, perfettamente determinato, come nella pittura il colore puro. La composizione dovrà utilizzare suoni «fissi, piani e puri». Queste caratterizzazioni sono riempite solo provvisoriamente da riferimenti concreti: ad esempio, vi è un simpatizzare per gli strumenti percussivi in genere – per la loro *durezza*; e tra essi per gli strumenti percussivi possibilmente *piatti*, perché Mondrian trasferisce un poco rozzamente anche alla musica la richiesta di bidimensionalità che si fa valere anzitutto nella pittura. Ma in ultima analisi che cosa siano la determinatezza, l'esattezza, la planeità, la fissità, la purezza, ecc. – tutte queste cose debbono restare necessariamente in una vaghezza utopica, in attesa che gli sviluppi tecnologici siano in grado di dare ad esse una effettiva concretezza. La stessa terminologia del brano seguente rivela questa significativa incertezza:

«Come il colore nella pittura, così il suono nella musica deve essere *determinato*, e in virtù della composizione e in virtù del mezzo plastico, se il suono vuole operare come *mezzo plastico esatto dell'universale*. La composizione vi perverrà utilizzando suoni che siano fissi, piani e puri. Ogni tono fondamentale deve essere nettamente *delimitato*, ad opera tanto del suo *opposto* quanto della sua *propria natura*, poiché ogni strumento, per sua natura e in conseguenza della sua costruzione, possiede un *timbro* che causa, ben più delle vibrazioni, il carattere più o meno “naturale” del suono. Gli strumenti a corda, i fiati, gli ottoni, ecc. debbono essere sostituiti da una batteria di oggetti duri. La costruzione e la materia dei nuovi strumenti avranno la massima importanza. Così il “cavo” e il “bombato” saranno sostituiti dal “piatto” e dal “piano” poiché il timbro dipende dalla forma e dalla materia usata. La realizzazione di un tale programma richiederà molte ricerche. E quanto al mezzo di produzione del suono sarà preferibile usare l'elettricità, il magnetismo, la meccanica in quanto essi escludono più facilmente l'intromissione dell'individuale» [Mondrian, 1920, p. 160].

Lo scritto da cui è tratta questa citazione è dedicato «Agli uomini del futuro». Ed anche per ciò che riguarda il ritmo aperto, di esso il jazz e la città contengono solo un annuncio. Il jazz – che «è ora nel bar» – «non conosce l'oppressione, del lavoro» [Mondrian, 1927, p. 245]. Eppure poco dopo, nello stesso scritto: «L'individuo viene sfruttato. Il bar è uno sfruttamento» [p. 246; Mondrian 1931, p. 288].

Nella città metropolitana «si è raggiunta un'abolizione della forma che è la causa del ritmo aperto che la pervade» [p. 244]; e tuttavia la città è il luogo in cui l'oppressione del lavoro e la lotta per l'esistenza assumono la massima visibilità, cosicché in essa ricompare quella polarità del tragico che viene ormai esplicitamente vincolata all'elemento sociale, piuttosto che a quello meramente naturale.

«Il ritmo della metropoli esprime però in modo visibile e udibile l'oppressione del lavoro. Si avverte l'opposizione disuguale tra lavoro forzato ed esistenza libera. Si avverte la lotta per l'esistenza: la tragicità del rapporto squilibrato materiale e morale» [pp. 244-45].

Di fronte a ciò l'elogio della città non può che essere rilanciato in una prospettiva sempre più lontana. La «nuova cultura» è ormai un'espressione che richiede in linea di principio un verbo al futuro.

«... la nuova cultura creerà una metropoli totalmente nuova, usando gli stessi mezzi che la vecchia cultura usa ora nel modo opposto. Ne seguirà un diverso ritmo, visivo e uditivo: il tragico sparirà» [p. 245].

New York è ora soltanto un mito. E l'astrattismo stesso diventa un'arte transitoria verso una nuova cultura che, forse, verrà. La formula che forse meglio può essere richiamata conclusivamente è quella che Mondrian impiega nel saggio del 1930, *L'arte realistica e l'arte superrealistica*, nel quale le dimensioni temporali vengono assimilate alle fasi giorno: il passato alla notte, il pieno giorno al futuro. Ed allora il presente all'alba non ancora uscita dalla notte ed ancora dominata dalla notte e dunque dall'oppressione del tragico che si fa ancora sentire e dalla speranza del suo superamento che si annuncia.

«All'alba domina ancora la notte. La fievole luce cerca di vincerla. Si sente l'oppressione dello squilibrio notte-giorno, chiaro-scuro. E l'aspirazione verso l'equilibrio. La speranza-disperazione. L'assenza di certezza. E l'attesa del pieno giorno. Pieno giorno: unità per equivalenza di luce e di ombra. La notte: il passato. Pieno giorno: il futuro: l'uomo e la natura unificati. Il presente: l'alba, la fine della notte. L'alba: l'evoluzione» [Mondrian, 1930a, p. 254].

Ma in questo momento di attesa del giorno pieno – questo è il punto importante in questa assimilazione immaginativa di Mondrian – non si situa solo l'atteggiamento artistico proiettato verso il futuro che genera il progetto astrattistico, ma anche quel sentimento della natura che è proprio del pittore paesaggista nel quale si fa ancora sentire il peso della notte:

«l'oppressione di questo tragico, un sentimento di sofferenza senza fine, viene da noi subito all'alba; è questa un'emozione provata da ogni artista ed è espressa, in pittura dal paesaggista» [p. 254].

È come se qui, in un lampo, si volesse cogliere il senso di un lungo itinerario che proprio nel paesaggismo aveva avuto i suoi inizi.

«Attendiamo così il pieno giorno: il futuro. Attendiamo la nostra maturità. Ma per attenderla bisogna amarla. 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» [p. 255].



## TESTI CITATI

ACANFORA, M. O.

1960, *Pittura dell'età preistorica*, Società Editrice Libreria, Milano.

ARGAN, G. C.

1953, *Mondrian*, in Argan, 1964, pp. 122-130,

1956, *Mondrian: quantità e qualità*, in Argan, 1964, pp. 131-138.

1964, *Salvezza e caduta dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano.

FORMAGGIO, D.

1991, *I giorni dell'arte*, Franco Angeli, Milano.

GIOSEFFI, D.

1957, *La falsa preistoria di Piet Mondrian e le origini del neoplasticismo*, Università degli Studi di Trieste, Istituto di Storia dell'arte antica e moderna, Trieste.

GOETHE, J. W.

1979, *La teoria dei colori*, trad. it. a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1979.

ITTEN, J.

1965, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano.

MAGGINA, G. F.

1978, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*. Con tutti gli scritti musicali, Martano, Torino.

MAUR VON, K.

1981, *Mondrian und die Musik*, in U. Gauss, *Mondrian. Zeichnungen, Aquarelle*, New Yorker Rilder, Stuttgart.

MONDRIAN, P.

1917, *Il neoplasticismo in pittura in Mondrian*, 1975, pp. 29-76.

1919a, *Dialogo sul Neoplasticismo in Mondrian*, 1975, pp. 77-85.

1919b, *Realtà naturale e realtà astratta. Trialogo in Mondrian*, 1975, p. 87-134.

1920, *Il Neoplasticismo, principio generale dell'equivalenza plastica in Mondrian*, 1975, pp. 143-162.

1921, *Il neoplasticismo nella musica e i «Bruiteurs futuristes italiens» in Mondrian*, pp. 163-173.

1922, *Il neoplasticismo (la nuova plastica) e la sua realizzazione nella musica, in Mondrian*, 1975, pp. 175-182.

1923, *La pittura dev'essere subordinata all'architettura? in Mondrian*, 1975, p.191-192.

1924, *Non assioma ma principio plastico, in Mondrian*, 1975, pp. 197-200.

1926a, *Le arti e la bellezza del nostro ambiente tangibile, in Mondrian*, 1975, p. 211-212.

1926b, *La nuova espressione plastica nella pittura, in Mondrian*, 1975, pp. 225-227.

1926e, *Casa-strada-città, in Mondrian*, 1975, pp. 229-236.

1927, *Il jazz e il Neoplasticismo, in Mondrian Milano* 1975, pp. 239-246.

1929, *L'arte astratta pura, in Mondrian*, 1975, p. 247-250.

1930a, *L'arte realistica e l'arte superrealistica, in Mondrian*, 1975, pp. 253-263.

1930b, *Il cubismo e la neoplastica (Sull'arte astratta) in Mondrian*, 1975, p. 265-271.

1931, *L'arte nuova, la nuova vita (La cultura dei rapporti puri), in Mondrian*, 1975, p. 297-316.

1943, *Intervista rilasciata a James Johnson Sweeney, in Mondrian*, 1975, pp. 397-400.

1975, *Tutti gli scritti*, a cura di H. Holtzmann, Feltrinelli, Milano 1975.

MORBURGO TAGLIABUE, G.

1972a, *Mondrian e la crisi dell'arte moderna*, Istituto di Estetica dell'Università di Torino, estratto da «Rivista di Estetica», XVII, 2, Maggio-Agosto, pp. 162-221.

1972b, *Significato dell'astrattismo di Mondrian*, Istituto di Estetica dell'Università di Torino, estratto da «Rivista di Estetica», XVII,3, Settembre-Dicembre, pp. 322-393

NAZZARO, G. B.

1984, *Introduzione al futurismo*, Guida editori, Napoli.

OTTOLENGHI, M.G.

1974, *L'opera completa di Mondrian*, Rizzoli, Milano.

RAGGHIANI, C. L.

1963, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano.

RUSSOLO L.,

1913, *L'arte dei rumori*, in Maggina, 1978, pp. 129-134.

SEUPHOR, M.

1979, *Piet Mondrian. Life and Work*, Abrams, New York.

VARÈSE, E.

1985, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Introduzione e cura di L. Hirbour, Ricordi-Unicopli, Milano.

WITTGENSTEIN, L.

1964, *Tractatus logico philosophicus*, trad. it. a cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino.

WORRINGER, W.

1908, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, München. Trad. it. *Astrazione e empatia*, a cura di E. De Angeli, Einaudi, Torino 1975.

ZAUNSCHIRM, T.

1992, *Arnold Schönberg. Das Bildnerische Werk*, Bitter Verlag, Klagenfurt.