



1) Natura Morta, 1893, Olio su Tela



2) Fattoria sul Gein, 1901, Acquerello su Carta



3) Bosco di Faggi, c. 1899, Acquerello su Carta



4) Mulino Stammer con Cielo Striato, 1905-06, Olio su Tela



5) Fattoria Geinrust nella Foschia, 1906-07, Olio su Tela



6) La Nuvola Rossa, 1907, Olio su Cartone



7) Paesaggio Marino, 1909, Olio su Tela



PAG. 1 - Dai primi dipinti realisti verso opere di genere espressionista nelle quali per mezzo del colore inizia un processo di astrazione dalle parvenze naturali.

Dopo aver a lungo dipinto nature morte, figure umane e paesaggi in modo naturalistico (oggi si direbbe figurativo), intorno al 1907 Mondrian prende ad usare colori più vivaci che consentono di esprimere in modo più efficace le sensazioni suscitate in lui dal mondo esterno. In questa fase i paesaggi degli anni precedenti (Figg. 2 - 3 - 4 - 5) diventano delle sconfinite distese orizzontali (Figg. 6 - 7). Dice lo storico Jaffé: «Il confronto con l'immensità della natura, coincide, nel 1909, con la sua adesione alla Società Teosofica Olandese, per la quale uno dei temi centrali era l'unità dell'uomo con l'universo infinito.»

Nello stesso periodo Mondrian volge lo sguardo a dei mulini, dei fari e dei campanili di chiesa attraverso cui prende corpo uno spazio tutto verticale (Figg. 8 - 9 - 10 - 11 - 12). Le architetture manifestano la presenza dell'uomo nel contesto naturale: esse sono costruite con della materia sottratta alla natura e trasformata in artificio dall'ingegno umano. Pensando soprattutto al paesaggio olandese, i volumi verticali evocano la condizione finita e parziale dell'uomo in contrasto con l'orizzonte infinito della natura.

Nasce così uno spazio basato su di una relazione fra entità opposte che, come Mondrian dirà più tardi nei suoi scritti, diventano simboli plastici del naturale (orizzontale) e di ciò che più contraddistingue l'uomo nel contesto naturale, vale a dire, l'intelletto, la ragione e lo spirito che dalla terra si eleva verso il cielo (verticale).

Le opposte entità, che si alternano con paesaggi orizzontali ed architetture verticali, si compenetrano nella struttura di un albero il quale è un altro dei temi ricorrenti in questo periodo (Figg. 14 - 15 - 16). Il pittore non si interessa alla chioma verde dell'albero ma al tronco (verticale) che tiene unita una moltitudine di rami che si espandono in senso orizzontale. I rami equivalgono alle orizzontali dei paesaggi; essi vengono richiamati verso il centro dal tronco il quale corrisponde ai mulini, ai fari ed ai campanili. Se l'orizzontale è simbolo dell'estensione illimitata della natura mentre la verticale riconduce alla dimensione finita del soggetto umano, la figura dell'albero appare come una metafora dello spirito umano che invoca unità (il tronco) di fronte all'infinita varietà della natura (il mutevole insieme dei rami).

L'artista dipinge le cose che vede, ma il suo sguardo pulsa di un ritmo interiore. Inizia così il cammino verso **una nuova concezione dello spazio plastico che insieme all'oggetto chiama in causa il soggetto.**



8) Scena Campestre con la Chiesa di St. Jakob, c. 1899, Acquerello su Carta



9) Chiesa ad Oostkapelle, 1909, Olio su Tela



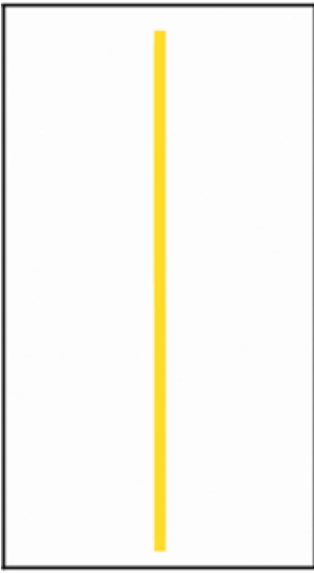
10) Campanile a Domburg, 1911, Olio su Tela



11) Faro a Westkapelle, 1910, Olio su Tela



12) Il Mulino Rosso, 1911, Olio su Tela



13) Ansa sul Fiume Gein con Undici Pioppi, c. 1905, Olio su Tela



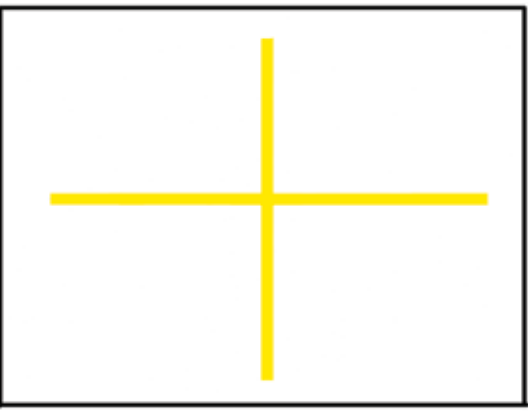
14) Albero Isolato sul Gein alla Sera Tardi, c. 1907-08, Olio su Tela



15) Albero Rosso (Sera), 1908-10, Olio su Tela



16) Studio di Alberi I, 1912, Matita e Carboncino su Carta



© Copyright Michael Sciam 2014 - Tutti i Diritti Riservati
Questo documento costituisce un "format" originale creato da Michael Sciam per spiegare l'opera di Piet Mondrian. I diagrammi esplicativi dei dipinti di Mondrian sono opere originali create da Michael Sciam nel contesto della attività di critica, discussione, insegnamento oggetto del predetto.



15) Albero Rosso (Sera), 1908-10, Olio su Tela



17) Albero Grigio, 1911, Olio su Tela



18) Melo in Fiore, 1912, Olio su Tela



19) Alberi in Fiore, 1912, Olio su Tela

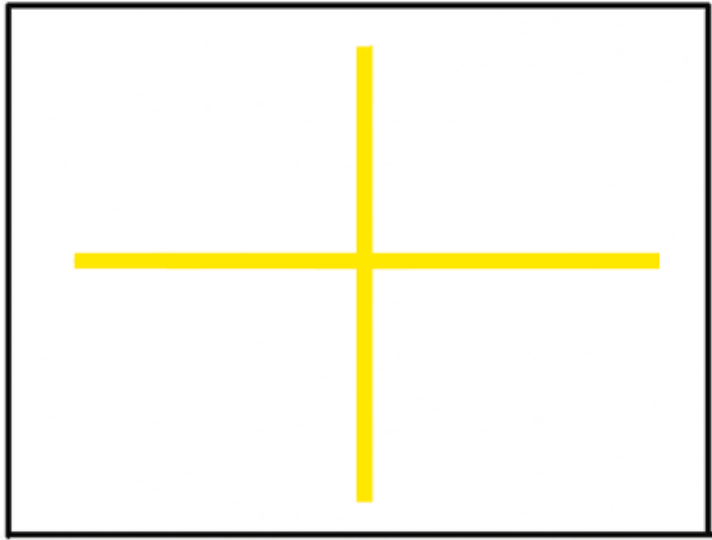
PAG. 2 - Il processo di astrazione prosegue sul piano della forma durante una fase cubista. Vedere una cosa da diversi punti di vista e contemplare l'intrinseca unità di tutte le cose.

Sollecitato dall'opera di Cézanne e dalle ricerche cubiste di Braque e Picasso, verso la fine del 1911 Mondrian si trasferisce a Parigi dove la figura dell'albero evolve in senso astratto (Figg. 15 - 17 - 18 - 19). Che cosa fu il Cubismo? Il termine si deve ad un critico d'arte che definì cubista un dipinto di George Braque in cui un paesaggio era stato trattato come un gruppo di volumi giustapposti che lo studioso aveva letto come dei cubi. Fino ad allora, la pittura si era basata su di una concezione dello spazio che aveva come fondamento la prospettiva lineare la quale si basa su di un rapporto costante fra un osservatore immobile ed un paesaggio fermo davanti a lui. A quel tempo si procedeva al passo dell'uomo ed a quella velocità il mondo appare quasi fermo. Anche da un punto di vista sociale, economico e politico le società di quel tempo cambiavano molto più lentamente di oggi. Verso la fine dell'Ottocento le cose cambiano in modo drastico. L'illuminazione elettrica, la fotografia, i nuovi mezzi di trasporto imprimono accelerazioni mai prima sperimentate. I progressi introdotti dalla tecnica mutano i rapporti sociali, economici e politici ma, soprattutto, essi contribuiscono a cambiare il rapporto ideale dell'uomo con il mondo. Agli inizi del Novecento, la filosofia, la scienza ed i nuovi ritmi di vita urbana minano alcune monolitiche certezze fra cui quella dello spazio pittorico che si fonda sulla prospettiva lineare. In virtù della crescente velocità, la realtà visibile tende a diventare un'effimera presenza di scorci che si trasformano gli uni negli altri; un paesaggio, un edificio od un albero appaiono in un rapido susseguirsi di diversi punti di vista. Quanto può durare ormai un albero osservato da una postazione mobile? Che cosa caratterizza ed unisce nella coscienza dell'osservatore tutte quelle forme che improvvisamente appaiono ed un attimo dopo già svaniscono? Nel 1905 Albert Einstein sostiene che spazio e tempo sono indissolubilmente legati. Nelle prime opere cubiste di Braque e Picasso il tempo si lega allo spazio ed un oggetto dipinto sulla tela prende tutte le forme che appaiono mentre lo si osserva da una postazione mobile. Quelle strane facce con tre, quattro, cinque occhi e quell'unica bottiglia che sembra moltiplicarsi sotto lo sguardo di un osservatore che gli gira intorno. Diversamente dalla pittura naturalistica, il cubismo è un modo di rappresentare il mondo da una postazione mobile che chiama in causa il soggetto nelle sue mutevoli relazioni con l'oggetto. In verità tutto ciò era già presente nell'animo di Piet Mondrian fin dal 1909 quando egli impostava lo spazio su di una relazione tra paesaggio (orizzontale) ed osservatore (verticale). Il Cubismo apre ora la via a nuovi sviluppi.

Nell'ottica cubista oggetto e spazio si compenetrano, la composizione si disintegra in una moltitudine di parti e, conseguentemente, il tronco perde la funzione unificante rispetto alla molteplicità dei rami di cui si diceva a pag. 1. Dopo aver perso la metaforica unità del tronco, il pittore si trova in difficoltà. Figg. 18 - 19: nel centro delle due composizioni si osservano due linee curve che accennano ad una sintesi. Per ritrovare il filo del discorso, Mondrian esegue un disegno naturalista dell'albero (Fig. 16) che servirà come una traccia per le composizioni successive. Fig. 20: la moltitudine di segni tende ora a disporsi secondo una più ordinata alternanza di tratti orizzontali e tratti verticali. Nel centro della composizione s'intravedono due tenui assi perpendicolari - reminiscenza del tronco verticale e dell'espansione orizzontale dei rami - che contribuiscono a mantenere l'insieme più coeso.



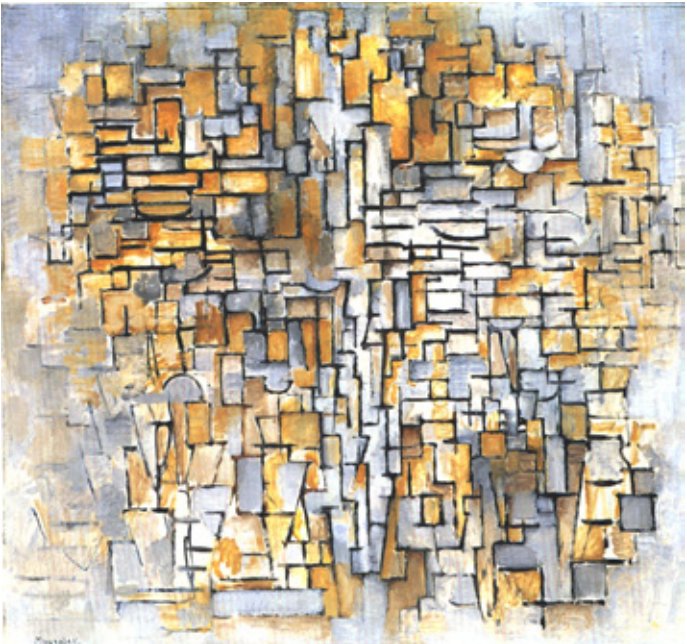
16) Studio di Alberi I, 1912, Matita e Carboncino su Carta



Nel centro di una nuova composizione (Fig. 21) ritroviamo la struttura dell'albero (Fig. 16) ma tutt'intorno ad essa si notano altre possibili strutture d'albero dove prevale ora una direzione ed ora la direzione contraria. In forma astratta, vale a dire, in modo essenziale, il pittore sembra volerci dire che un albero può essere visto in tanti modi diversi. "L'uno ci sembra soltanto un uno, in realtà è anch'esso una dualità, un tutto. Ogni cosa mostra in piccolo di nuovo il tutto. Il microcosmo è uguale come composizione al macrocosmo, dice il saggio." (Mondrian)

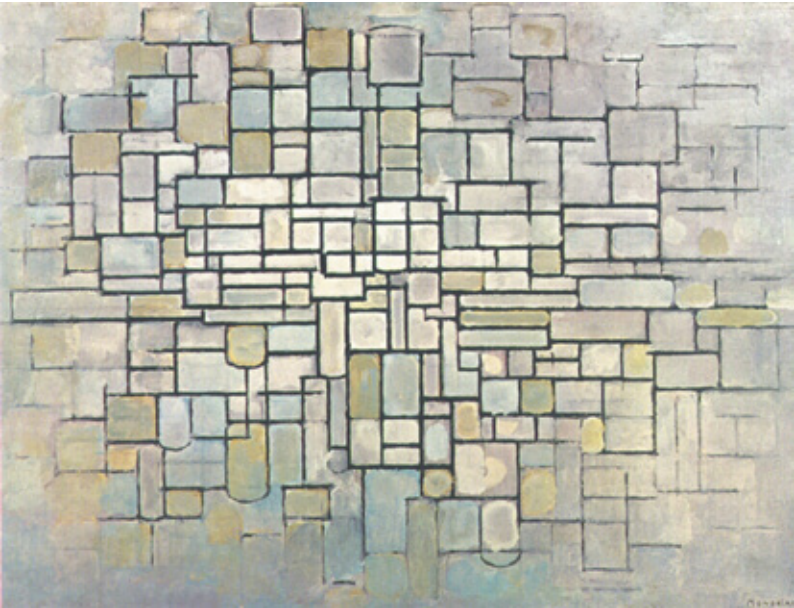
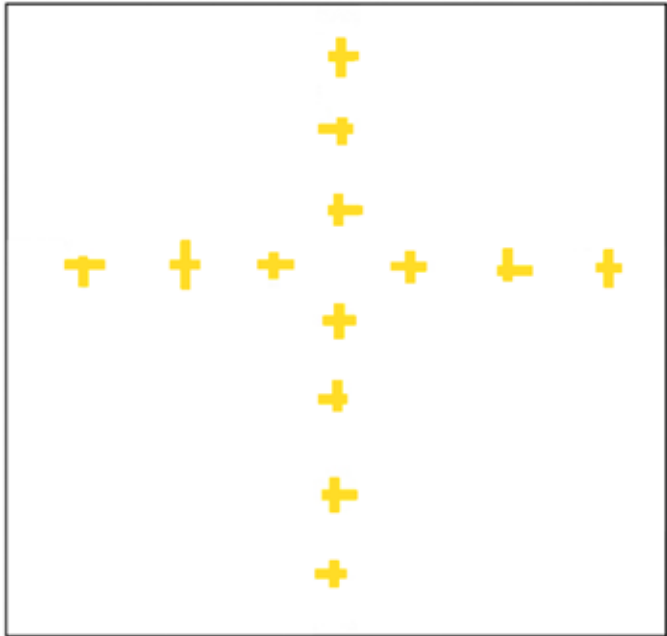
Non più appiattita sulla forma esteriore delle cose, la composizione cubista mette a fuoco uno spazio intermedio fra noi e le cose; una sorta di diaframma che ad un tempo evochi la complessa struttura di un albero (il microcosmo) ed una molteplicità di alberi. Poiché non più vincolata all'aspetto particolare di un albero, la composizione vale idealmente per tutti gli alberi e per tutte le forme viventi presenti in natura. In forma astratta, vale a dire, in modo sintetico, la composizione sembra voler riassumere ora tutte le possibili orizzontali dei paesaggi, le verticali delle architetture e le orizzontali-verticali degli alberi che, di tela in tela, l'artista aveva dipinto negli anni precedenti (Pag. 1).

Riducendo le apparenze del mondo ad una variazione di segni ortogonali, Mondrian compie certamente un'operazione arbitraria rispetto alla nostra comune esperienza; operazione che, tuttavia, gli consente di esprimere la più ampia diversità ed allo

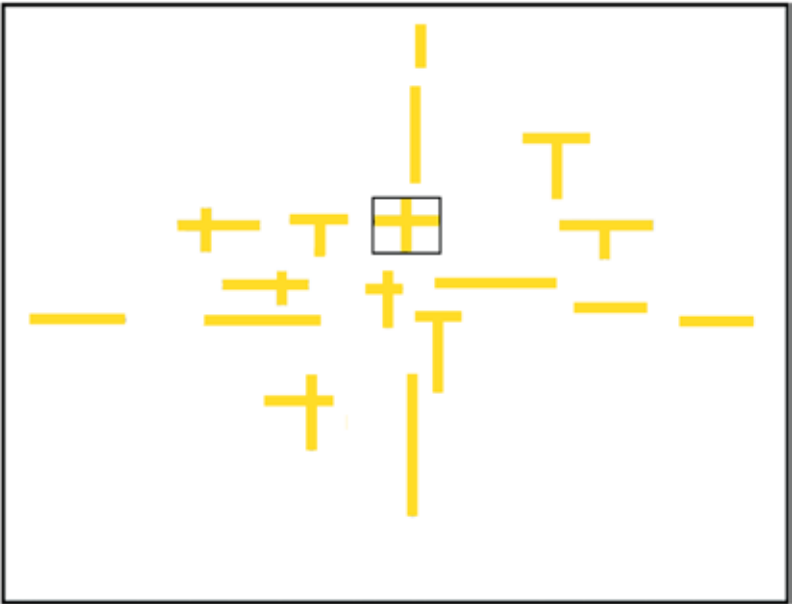


20) Composizione N. VII, 1913, Olio su Tela

In questo caso il diagramma è solo indicativo di una tendenza.



21) Composizione N. II, 1913, Olio su Tela



stesso tempo suggerire intrinseca unità delle molteplici sembianze. Ogni segno astratto della composizione è diverso dall'altro, così come nel mondo reale ogni forma vivente si distingue da un'altra. Ogni segno è diverso, ma rimanda ad una stessa intima natura (il rapporto perpendicolare) così come tutte le diverse forme viventi rimandano ad alcune caratteristiche fondamentali. «C'è un disegno comune a tutte le cose, le piante, gli alberi, gli animali, gli uomini, ed è con questo disegno che si deve essere in consonanza» (Matisse). La pittura astratta trascura l'aspetto esteriore e transitorio di ogni singola cosa (per questo c'è nel frattempo la fotografia) per concentrarsi su ciò che le cose hanno in comune. «L'arte deve esprimere l'universale» dirà Mondrian.

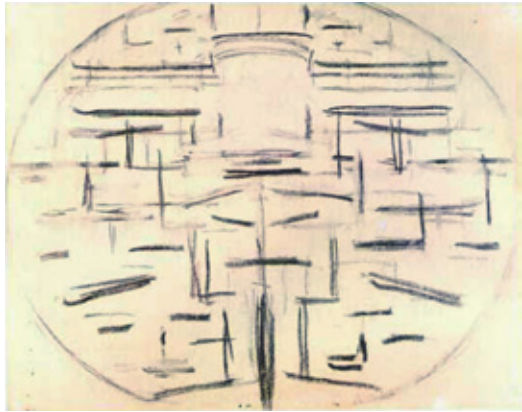
La pittura è bellezza, equilibrio ed armonia. Se le forme ed i colori sono quelli giusti, indipendentemente dal soggetto rappresentato, nascono composizioni che prendono a vivere di vita propria. "E figurati se sanno che sposando una tonalità di verde a un rosso si ritrae una bocca o si fa sorridere una guancia.." (Cézanne). Ciò che in pittura decide dei contenuti è la forma. Quando, in virtù delle forme e dei colori, una composizione prende a vivere di vita propria, l'opera può considerarsi come un nuovo brano di natura che si manifesta nelle due dimensioni della pittura. Questo voleva dire Leonardo quando scriveva che "l'arte gareggia con la natura". In questa fase di studio della struttura formale Mondrian sacrifica il colore che tornerà più vivo che mai dopo il 1915.



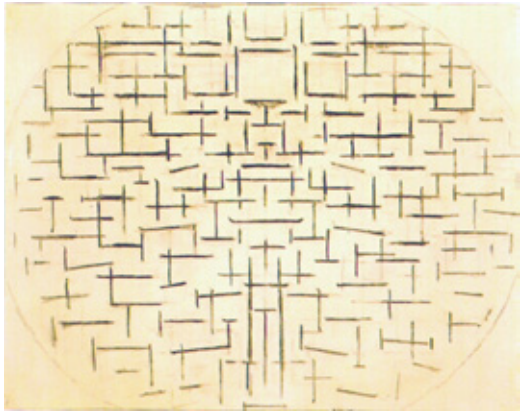
Fotografia della presunta località in cui Mondrian nel 1914 ha realizzato alcuni disegni chiamati Molo e Oceano.



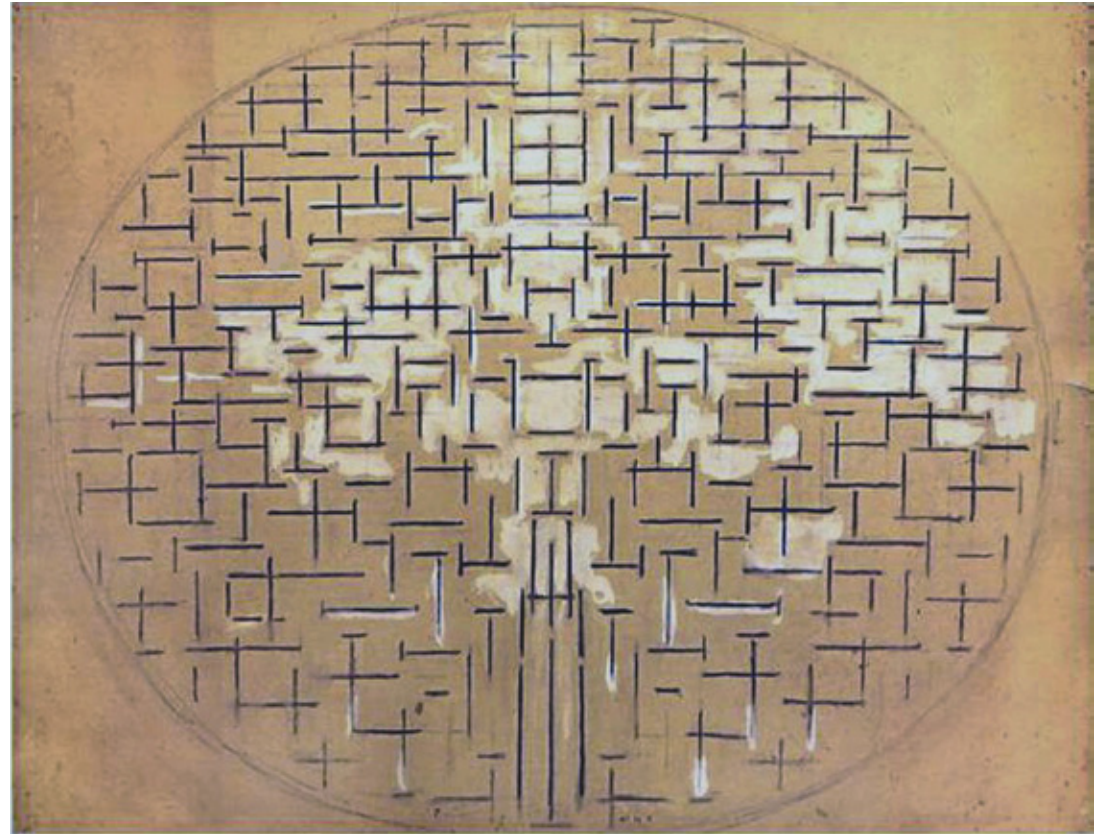
22) Mare (Blocco Schizzi 1, Domburg), 1914, Matita su Carta



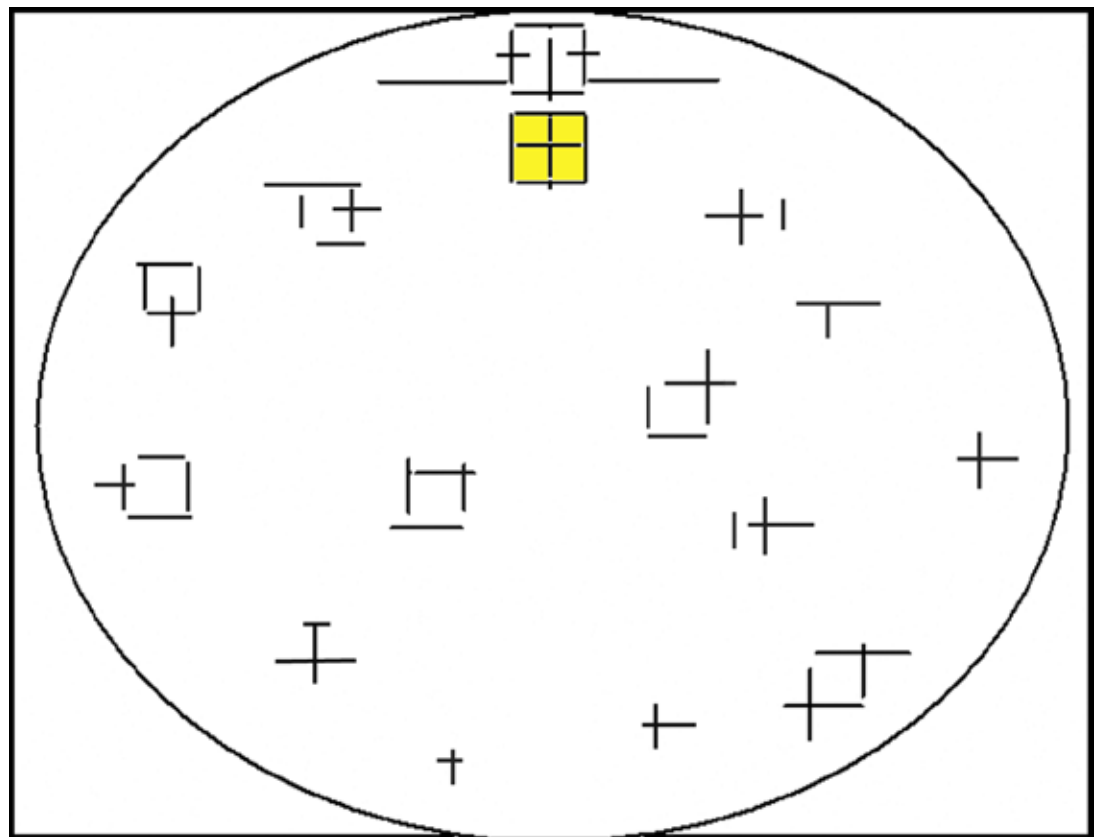
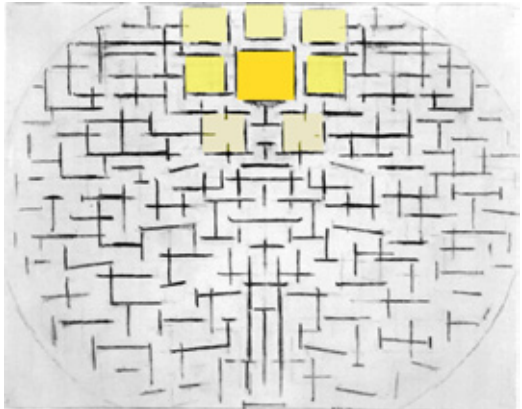
23) Molo e Oceano 3, 1914, Carboncino su Carta



24) Molo e Oceano 4, 1914, Carboncino su Carta



25) Molo e Oceano 5 (Notte Stellata), 1915, Carboncino e Gouache su Carta



© Copyright Michael Sciam 2014 - Tutti i Diritti Riservati
Questo documento costituisce un "format" originale creato da Michael Sciam per spiegare l'opera di Piet Mondrian. I diagrammi esplicativi dei dipinti di Mondrian sono opere originali create da Michael Sciam nel contesto della attività di critica, discussione, insegnamento oggetto del predetto.



In queste opere si assiste al graduale passaggio verso un nuovo tipo di spazio plastico.

Fra il 1914 ed il 1915 Mondrian lavora a nuove opere fra le quali vi sono alcuni disegni e gouaches di un paesaggio lungo la costa dei Paesi Bassi dove un molo si estende verso il mare.

Come con l'albero, anche ora il pittore è attratto da uno scenario che presenta una relazione fra le opposte direzioni: osservando dal basso verso l'alto, il molo verticale (corrispondente al tronco) si compenetra con il flusso orizzontale del mare che corrisponde all'espansione dei rami.

Come già durante la fase espressionista (Pag. 1), quando le costruzioni dell'uomo si contrapponevano ai paesaggi naturali, anche qui Mondrian individua una relazione fra contesto naturale (il mare) ed artificio umano (il molo).

Un progresso sostanziale rispetto alle opere precedenti consiste tuttavia nel fatto che l'interazione tra verticale ed orizzontale appare ora più dinamica rispetto all'albero dove tronco e rami sono legati da un rapporto più statico.

Il mare è continuo divenire, come la vita; il molo evoca la stabilità e la certezza di cui l'uomo ha bisogno per vivere.

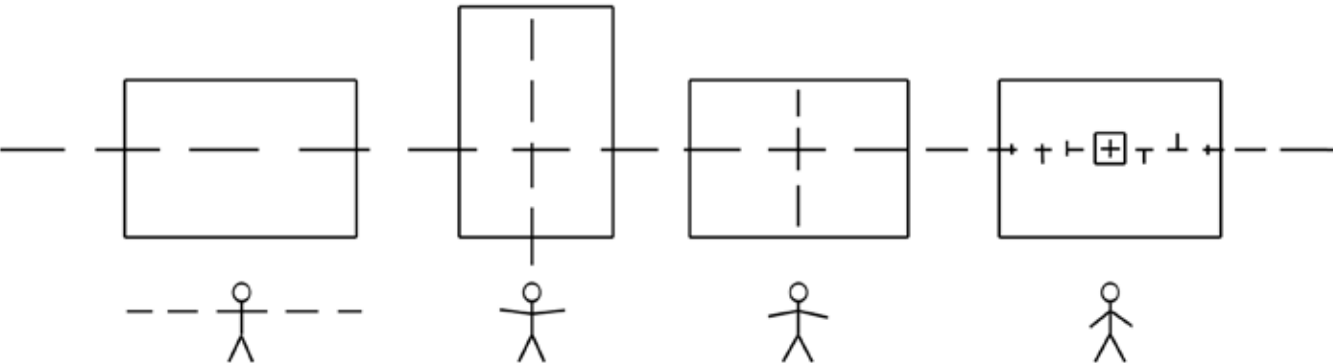
Osservando i quattro dipinti su questa pagina, vediamo l'orizzonte del mare (Fig. 17) diventare una fascia orizzontale che si concentra in un'area quadrangolare (Fig. 18) la quale si scompone in alcune proporzioni quadrate (Fig. 19) che poi confluiscono in due quadrati sovrapposti (Fig. 20).

Il primo quadrato (marcato in giallo) presenta al suo interno un perfetto equilibrio fra le opposte direzioni mentre nel quadrato più in alto quell'equilibrio si dissolve. Che cosa significa?

L'orizzonte del mare apre ed espande lo sguardo su di una natura infinita, mentre la verticale del molo richiama verso il centro, vale a dire, verso il punto dal quale il pittore osserva la scena. Da questo punto di vista, la progressiva concentrazione dell'orizzonte del mare in un segmento orizzontale interno ad un quadrato (Figg. 17 - 18 - 19 - 20) appare come una metafora del soggetto umano (verticale) che riconduce a misure finite, quindi pensabili, la natura infinita (orizzontale). Ciò avviene all'interno di un quadrato, vale a dire, in uno spazio interiore che assume, pertanto, valore di spazio della coscienza alle prese con il mondo esterno. Mondo esterno che si manifesta tutt'intorno al quadrato con una moltitudine di situazioni dove ora prevale una cosa (orizzontale) ed ora il suo opposto (verticale); le contraddizioni che la vita porta con sé. Nella proporzione quadrata il contrasto si ricompone, orizzontale e verticale acquistano uno stesso valore, la dualità perciò si annulla e l'unità prevale. In quel momento la coscienza intuisce che tutta la diversità del mondo è frutto di una stessa cosa la quale, ai nostri occhi, si divide e si moltiplica in sembianze innumerevoli pur restando una come intima essenza.

Nella metafora dell'albero era il tronco che univa la molteplice estensione dei rami. Cinque anni dopo è un quadrato che svolge la stessa funzione unendo idealmente in sé un mutevole insieme di pulsioni orizzontali e verticali. In entrambi i casi si tratta della coscienza che aspira ad una conciliazione di pulsioni opposte; del pensiero che cerca sintesi di fronte alla multiforme apparenza del mondo; dello spirito che invoca unità.

Il diagramma qui in basso riassume l'evoluzione dello spazio fin qui osservata nelle pagg. 1, 2, 3.



PAG. 4 - Perché di fronte a Molo e Oceano 5 noi possiamo parlare di uno spazio nuovo?

Come si diceva, sopra al quadrato che evoca unità, si nota un altro quadrato al cui interno vediamo un segmento verticale disgiunto da due segmenti orizzontali i quali fuoriescono dal perimetro del quadrato e formano due segni a croce con i lati verticali del quadrato stesso. Quei due segni ci dicono che la sintesi ed unità dei contrari, che si osserva nel quadrato sottostante, torna a scomporsi in una dualità e tale dualità rifluisce poi verso la varietà di situazioni diverse dove torna a prevalere l'una o l'altra direzione. L'unità che si genera con il primo quadrato, si riapre al molteplice con il secondo. Sarebbe forse più giusto parlare di uno stesso quadrato visto in momenti successivi.

La composizione mostra dunque un insieme molteplice in cui si genera una sintesi che poi si riapre al molteplice. Dopo aver messo per un momento a fuoco l'essenza di tutte le cose, la coscienza unificante si riapre alle infinite parvenze del mondo. Viene in mente Platone il quale riconduce la varietà dei fenomeni a dei modelli ideali, ma poi raccomanda di "salvare il fenomeno", vale a dire, tenere conto di tutti gli aspetti particolari che il modello ideale necessariamente trascura. Tutto ciò ricorda Platone ma, a me sembra che la successiva evoluzione dell'opera di Mondrian offra nuovi spunti di riflessione.

Si noti come nel quadrato superiore siano due segmenti orizzontali a riaprire l'unità. Se teniamo a mente che per Mondrian l'orizzontale è simbolo del naturale, la composizione in esame ci dice che ogni sintesi attuata dal pensiero e dallo spirito (verticale) deve sempre riaprirsi all'inesauribile varietà della natura e dell'esistenza nel tempo (orizzontale). Questo fa da secoli il pensiero filosofico e così fanno, soprattutto, le scienze sperimentali. Questo fa ogni persona di buon senso quando rimette in discussione le proprie certezze.

La composizione ci dice che l'unità non è dogma o legge da raggiungere una volta per tutte, bensì struttura flessibile in continuo andirivieni fra le parti ed il tutto. Particolare e generale diventano aspetti opposti di un processo dialettico nel quale ogni minima parte influisce sul tutto che, pertanto, non riesce mai ad acquistare un valore assoluto.

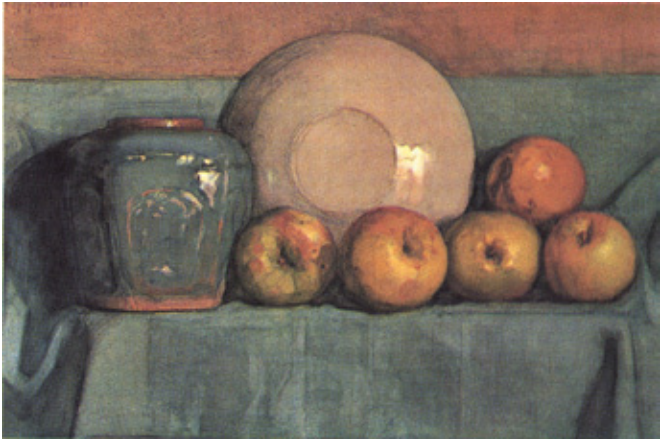
«...**si mette in discussione l'assolutezza della verità e se ne afferma invece la relatività; si contesta l'autorità del dogma e si esalta l'autonomia della coscienza individuale.**» (Scaffari p. 265)

* * *

Il tema dell'uno e del molteplice era già presente nelle prime opere dell'artista olandese, sebbene in forma ancora velata dalle apparenze, come si può vedere nell'esempio qui riportato di una natura morta del 1901 (Fig. 26). Il dipinto presenta delle mele, un piatto ed un vaso su di un panno steso sopra ad una mensola. Il piatto è rivolto verso il muro e la sua base è un cerchio di proporzioni analoghe a quelli delle mele. Una relazione nasce fra quel cerchio perfetto ed i cerchi imperfetti delle mele. Già qui, come poi con le architetture alternate ai paesaggi e con un molo che contrasta il mare, Mondrian mette a confronto natura ed artificio umano. Il tondo plasmato dall'uomo evoca nel centro un modello ideale del mutevole aspetto naturale che si esprime con i tondi delle mele. In forma diversa, la natura morta del 1901 ed il Molo e Oceano 5 del 1915 dicono la stessa cosa: il pensiero tende a concentrare in una sintesi ideale la mutevole apparenza del mondo fisico. Una differenza sostanziale sta nel fatto che nella natura morta l'unità appare in forma statica (così come anche il tronco rispetto ai rami nella figura dell'albero) mentre nella composizione astratta l'unità è dinamica: dal molteplice nasce l'uno che poi torna ad apparire molteplice.

Pensandoci bene, ogni singola cosa che noi percepiamo è allo stesso tempo una e molteplice, semplice e complessa secondo il modo in cui noi la osserviamo. Torneremo più avanti su questo punto.

Astraendo dai particolari, la pittura nuova ci invita ad ampliare lo sguardo mentre la pittura figurativa lo restringe all'apparenza di alcune mele o di un albero. «Quanto ai dettagli, il pittore non deve più preoccuparsene. C'è la fotografia per rendere cento volte meglio e più rapidamente la moltitudine dei particolari.» (Matisse)



26) Mele, Vaso e Piatto su di una Mensola, 1901, Acquerello su Carta

L'arte astratta descrive la realtà contemplandola come si contempla un mare con tutte le onde ed ogni nuova onda la quale appare diversa da tutte le altre, ma è pur sempre fatta di una stessa acqua. C'è una pittura che insegue la realtà nell'apparenza fugace di qualche onda ed una pittura che sa contemplare il divenire dell'acqua.

* * *

Si è fin qui prevalentemente parlato di natura intesa come ambiente nel quale noi viviamo. Tuttavia, anche l'uomo è natura sebbene la nostra storia mostri un progressivo affrancamento dalle condizioni naturali di un tempo. L'uomo è natura ma il suo intelletto è una caratteristica esclusiva che lo contraddistingue nel contesto naturale e che spesso genera contrasto con i suoi istinti. L'interazione fra verticale ed orizzontale non vale quindi solo per il soggetto umano alle prese con il mondo esterno ma, simultaneamente, anche per il soggetto alle prese con la sua stessa natura. Verticale ed orizzontale sono simboli de «**La contraddizione intima come stigma della nostra specie.**» (Scaffari - p. 146)

La moltitudine di possibili, diverse relazioni fra opposti che vediamo in Molo e Oceano 5 evoca una varietà di situazioni esistenziali che tutti noi conosciamo: quando, ad es., gli istinti sfuggono all'azione di contenimento della ragione (l'orizzontale prevale su di una verticale) o, viceversa, quando lo spirito inibisce gli istinti naturali (la verticale s'impone su di un'orizzontale). «**il nostro problema è stato quello di equilibrare gli istinti con la ragione senza perdere né gli uni e né l'altra. E la storia non è che il racconto di questa infinita vicenda**» (Scaffari - p. 97) La proporzione quadrata - dove per un momento gli opposti acquistano uno stesso valore - suggerisce la possibilità di conciliare gli opposti risolvendo le contraddizioni. Riuscire in quest'impresa, consente di stabilire armonia con se stessi e simultaneamente con il mondo esterno.

Se la dialettica fra opposti è ricerca di equilibrio ed armonia con sé stessi ed allo stesso tempo con il mondo esterno, lo spazio plastico in esame si pone anche come resa plastica di una dimensione etica. Il nuovo spazio nasce in concomitanza con la nascita della psicanalisi la quale si fonda su di una relazione dinamica fra esterno ed interno, ciò che per Mondrian si esprime rispettivamente con l'orizzontale e la verticale. Come evocare simultaneamente la natura del mondo esterno e quella del mondo interiore se non in forma astratta?

Il mutevole insieme di contrasti fra orizzontali e verticali rappresenta la molteplicità del mondo e fa pensare all'incosciente divenire dell'esistenza. Ciò si può interpretare con Immanuel Kant come «**il cielo stellato sopra di me**». Io credo che per «cielo stellato» si possa intendere sia la realtà fuori di me e sia quella dentro di me poiché la nostra natura non è disgiunta da quella che è fuori di noi. La coscienza agisce come una sorta di diaframma - uno spazio finito - su cui incessantemente nascono e si modificano relazioni tra infinito esterno ed infinito interno, fra macrocosmo e microcosmo. Nel continuo interagire fra esterno ed interno la coscienza cerca di stabilire dei punti fermi, o meglio, dei punti di appoggio, che Kant chiama «imperativo categorico» e «**legge morale dentro di me**».

Mondrian esprime questa idea in termini visivi con il rapporto perpendicolare. Questo costituisce un assioma, un punto fermo, che tuttavia, in quanto relazione fra opposti, presenta una natura dinamica. Un assioma che evoca certezza ma nel contempo si apre alla più ampia trasformazione secondo tutte le possibili diverse dosature fra la componente orizzontale e quella verticale. Il segno di equivalenza fra opposti che si genera nel quadrato offre quel punto di appoggio: la «legge morale dentro di me», vale a dire, la possibilità di risolvere le contraddizioni, raggiungere equilibrio, certezza ed armonia con me stesso; con me stesso ed allo stesso tempo con il mondo esterno (tutti gli altri segni intorno al quadrato). Il segno di equivalenza interno al quadrato segnala un evento dello spazio interiore durante il quale io riesco finalmente a conciliare ciò che in altri momenti mi divide, allontanandomi da me stesso e dagli altri. Tale equilibrio non può tuttavia costituire una condizione permanente. Come abbiamo visto, infatti, l'unità quadrata si riapre al molteplice. L'equilibrio e la certezza che si manifestano nel quadrato offrono un punto di appoggio ideale da tenere bene a mente quando noi ci confrontiamo con tutte le situazioni imprevedibili durante le quali gli opposti tornano a generare contrasti, squilibri, conflitti («il cielo stellato sopra di me»), vale a dire - osservando la composizione in esame -, quando noi ci confrontiamo con tutto lo spazio intorno al quadrato. Si tratta di un processo dialettico volto al progresso ed al consolidamento dell'essere. Un processo che, tuttavia, non può fare a meno di attraversare fasi di regresso e di sfaldamento in cui le contraddizioni interne e gli ostacoli del mondo esterno sembrano prendere il sopravvento. Importante è mantenere la barra dritta (la legge morale..) senza tuttavia irrigidirsi. Tendere ad un consolidamento spirituale rimanendo comunque aperti alle sollecitazioni della propria natura e del mondo esterno.

«**La rigidità dell'«io deve cedere il posto ad una fluttuazione danzante che consenta l'incontro, «ponti e parvenze di ponti, oggettivazione dei soggetti.»** (Scaffari - p. 260)

Nella progressiva concentrazione dei molteplici rapporti fra orizzontali e verticali in un quadrato simbolo della coscienza unificante possiamo vedere una **soggettivazione dell'oggetto**. Nel quadrato più in alto, dove ha inizio un processo inverso di apertura e moltiplicazione dell'uno, vediamo invece un'**oggettivazione del soggetto**.

«(...) **la filosofia non passa più dai sistemi, il linguaggio filosofico deve essere reinventato di sana pianta, a misura di un relativismo che coinvolge sia l'oggetto pensato che il soggetto pensante e che la vecchia forma espressiva non è più in grado di padroneggiare.**» (Scaffari - p. 126)

Con Mondrian la forma diventa contenuto e l'arte della pittura acquista una valenza filosofica.

* * *

Perché di fronte a Molo e Oceano 5 (Tav. 2 - Fig. 20) noi possiamo parlare di uno spazio nuovo? Lo spazio plastico tradizionale (la pittura detta realistica o figurativa) si costruisce sulla prospettiva lineare elaborata da Filippo Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello e Piero della Francesca agli inizi del Quattrocento. A quel tempo si credeva che l'universo fosse misurabile, governato da leggi di simmetria e che l'uomo ne fosse il centro. Il punto di fuga della prospettiva rinascimentale altro non è che la proiezione su di una superficie bidimensionale della postazione fissa dalla quale l'uomo ha creduto di poter osservare e conoscere l'universo. Tutto il mondo visibile converge verso quel punto. Dopo Cézanne ed i pittori cubisti, fra il 1890 ed il 1915 il fattore unificante della composizione diventa con Mondrian un rapporto fra rette opposte, vale a dire, un punto mobile. Il mondo visibile converge ora verso un ente dinamico e relativo; non più statico ed assoluto come il punto di fuga. Se la realtà odierna poggia sul movimento e sulla simultaneità, non ci si poteva augurare di meglio che qualcuno si preoccupasse di adattare le coordinate di uno spazio obsoleto (poiché costruito a misura di un mondo quasi fermo) a quelle dello spazio, ben più dinamico e complesso, che noi oggi quotidianamente generiamo.

Come si diceva, ogni cosa che noi percepiamo è allo stesso tempo una e molteplice, semplice e complessa. Quando osserviamo un albero da lontano, esso ci appare come un sintetico punto verde. Avvicinandoci all'albero,

esso svela una crescente quantità di dettagli, fino a raggiungere un enorme livello di complessità quando noi contempliamo ogni suo ramo ed ogni singola foglia che, osservata da molto vicino, diventa un piccolo universo. L'albero, che prima sembrava una sintetica macchia verde, appare ora come una realtà infinita. Allontanandoci nuovamente dall'albero, la complessa realtà nella quale ci eravamo immersi, torna ad apparire come un semplice punto verde. Ogni cosa è al tempo stesso una e molteplice, finita ed infinita secondo il rapporto di posizione ed il livello di percezione che noi instauriamo con le cose. Ogni aspetto di vita si presta ad una lettura immediata e superficiale che mai esaurisce la sua reale complessità. **Ciò che noi chiamiamo realtà è una sintesi parziale e temporanea generata dalla coscienza alle prese con l'infinito.**

Come dare forma a questa nuova percezione del reale se non liberandoci da una presunta realtà oggettiva a cui guarda la pittura tradizionale, per dare invece spazio ad una visione che, senza più vincolarsi all'aspetto statico di alcuni oggetti, metta in evidenza le mutevoli relazioni che intercorrono fra noi e tutte le cose. In un mondo dominato dal movimento e da mutevoli relazioni fra noi e le cose, può avere ancora senso dipingere un volto, albero, od un paesaggio da un unico punto di vista e pretendere che quella sia la realtà? Se, in virtù dei dinamici ritmi di vita, ogni cosa ci appare oggi simultaneamente una e molteplice, non è forse più reale un dipinto che invita a vedere l'intrinseca complessità di ogni cosa senza trascurare l'unità di tutte le cose? Come riuscire a fare tutto ciò se non in forma astratta? Questo tipo di astrazione, ma non certo tutta l'odierna sedicente arte astratta, costituisce a mio giudizio un nuovo modo di vedere il mondo.

* * *

La questione dell'uno e del molteplice è alla base di ogni riflessione mistica, filosofica, scientifica. Se l'uno fa pensare all'idea di un Dio, Mondrian ci dice che Dio non è un ente fisso e deciso una volta per tutte da qualche dottrina morale imposta dall'esterno, ma una continua e faticosa ricerca di equilibrio che si svolge dentro di noi. Un'unità che si manifesta tale quando gli aspetti contrari si equivalgono ci dice che noi siamo più vicini a Dio quando attribuiamo valore sia alla mente e sia al corpo, alla ragione ed alle passioni. La dualità e la conseguente molteplicità, che poi tornano a prevalere sull'unità, ci dicono quanto difficile sia mantenere quell'equilibrio che non è una condizione statica da raggiungere una volta per tutte.

Pensare ad un'unità di tutte le cose significa ancora dover immaginare una realtà metafisica?

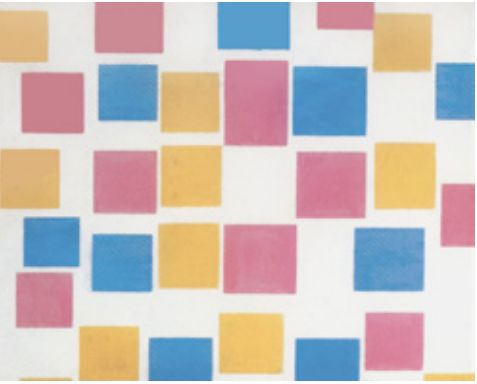
«**il declino della metafisica che fino a quel momento aveva dominato il pensiero per un arco di tremila anni. Al suo posto si installano la logica, i processi cognitivi, l'etica. Questo è stato il rivolgimento compiuto dai moderni.**» (Scaffari - p. 69)

Anche la scienza cerca tracce dell'uno nel molteplice. Penso ad Albert Einstein che ipotizzava una sola legge che potesse spiegare tutti i fenomeni fisici.

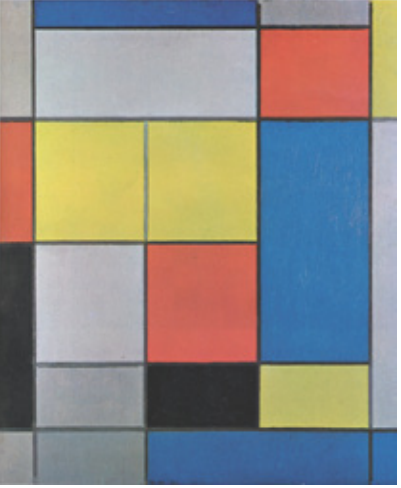
«I sensi sono terrestri, la mente sta for di essi quando contempla.» (Leonardo). Da questo punto di vista la metafisica sarebbe una sorta di estensione teorica generata dalla mente per compensare i limiti imposti dai sensi che del mondo fisico reale colgono solo un certo spettro. Ciò che noi non vediamo, non sentiamo e non possiamo raggiungere diventa "sovrannaturale" quando invece tutto è ancora sempre e soltanto natura.

«**Attraverso l'interiorizzazione di ciò che viene definito materia e l'esteriorizzazione di ciò che si chiama spirito - fin qui troppo separati! - materia-spirito diventano un'unità.**» (Mondrian).

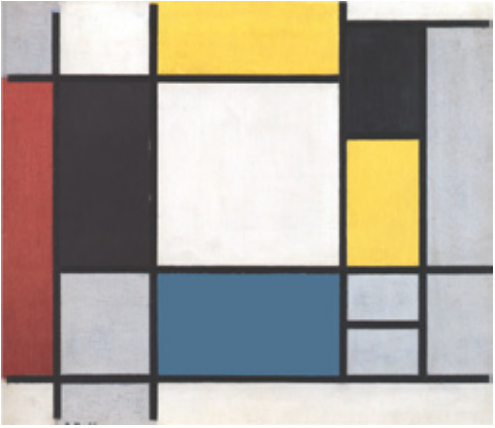
Io credo che l'opera di Piet Mondrian offra spunti per contemplare ciò che viene definito "metafisico" da un punto di vista dei processi cognitivi e dell'etica. Come per Goethe, anche per Mondrian il bello equivale al vero e questo al giusto. Universale (termine ormai desueto nella nostra cultura dei frammenti) non è agli occhi del pittore olandese sinonimo di dogma, di assoluto o di metafisico.



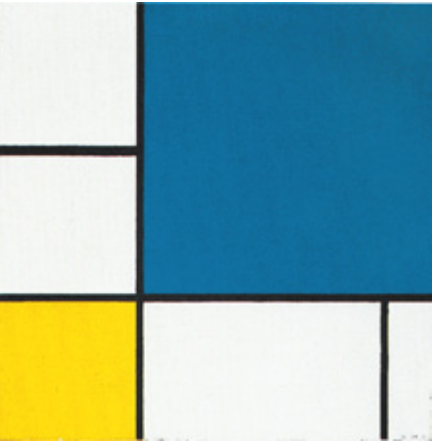
27) Composizione con Superfici di Colore 2, 1917, Olio su Tela



28) Composizione B, 1920, Olio su Tela



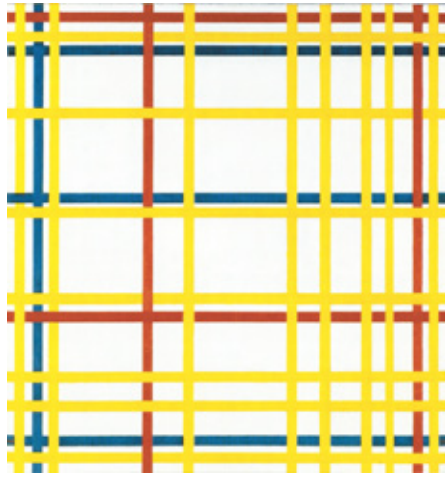
29) Composizione con Giallo, Rosso, Nero, Blu e Grigio, 1920, Olio su Tela



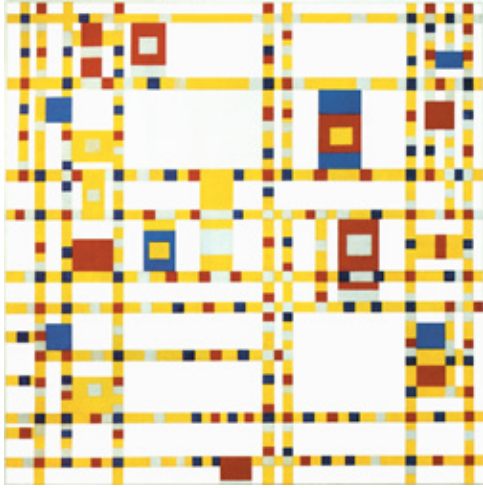
30) Composizione con Blu e Giallo, 1932, Olio su Tela



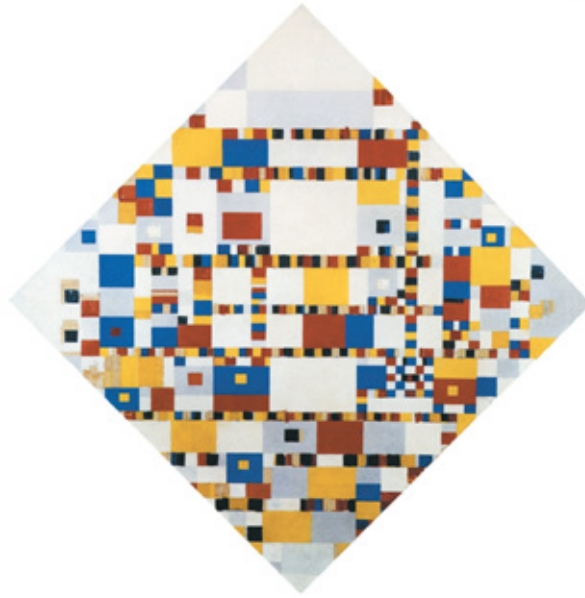
31) Losanga con Quattro Linee Gialle, 1933, Olio su Tela



32) New York City, 1942, Olio su Tela



33) Broadway Boogie Woogie, 1942-43, Olio su Tela



34) Victory Boogie Woogie, 1943-44, Olio su Tela, Incompleta



Tutta l'opera che Mondrian realizza fra il 1916 ed il 1944 è un continuo approfondimento dell'idea abbozzata nel 1915.

Il quadrato che ha preso forma fra il 1910 ed il 1915 (Pagg. 1, 2, 3) diventa un elemento costitutivo di tutta l'opera astratta che Mondrian realizza fra il 1916 ed il 1944, anno in cui esce dalla vita. In questa pagina vediamo come lungo tutto il percorso, durante il quale il pittore ha lavorato ad almeno 245 composizioni, la proporzione quadrata sia un elemento costante ma in continuo divenire. Fra il 1916 ed il 1944 Mondrian prosegue nella sua ricerca di equilibrio fra molteplice ed uno compenetrando sempre più i due aspetti che lui considera come modi diversi ed opposti di vedere una stessa cosa. Fino alle due ultime tele *Broadway Boogie Woogie* (Fig. 33) e *Victory Boogie Woogie* (Fig. 34), dove uno e molteplice infine coincidono. Per una spiegazione più dettagliata dell'opera del pittore olandese si rimanda al saggio *Saper Vedere Mondrian*.

Far coincidere l'uno con il molteplice suona in modo contraddittorio, ma io credo che, interpretata in un certo modo (qui non mi dilungo), un'idea del genere possa dare nuovo impulso al pensiero filosofico. Attraverso gli strumenti tecnologici di cui l'uomo dispone (penso soprattutto all'informatica), egli può gestire oggi un'infinita quantità di dati in tempo reale. Ciò significa poter tenere conto del particolare senza mai perdere di vista il

generale che, pertanto, può divenire una struttura flessibile, continuamente sollecitata dal particolare. Una struttura *in fieri* che non dovrà più necessariamente codificarsi in teorie che sono spesso distanti dalla vita quotidiana. Da questo punto di vista, è forse azzardato pensare ad **una filosofia in tempo reale**? Penso anche all'etica ed alla politica che oggi dovrebbero essere gestite in modo molto più fluido senza che ciò tuttavia mini le fondamenta su cui deve poggiare un'equilibrata e giusta vita sociale. Pensare il divenire più che l'essere, senza che ciò significhi indebolire il pensiero. Oggi è vero il contrario. Cimentarsi con tutta la complessità odierna, senza sacrificare l'esigenza di sintesi ed unità, significa anche ritrovare un senso più attuale del tempo, costretti come siamo noi oggi, a rincorrere frammenti di realtà che non riusciamo mai a mettere insieme in visioni di più ampio respiro.

Se l'arte e la filosofia servono per migliorare la nostra vita, io credo che valga la pena considerare le nuove istanze che provengono in questo caso da un fabbricante d'immagini. Egli ha speso una vita per forgiare chiavi di lettura di una realtà nuova che noi non riusciamo a metabolizzare perché ancora intrisi di coordinate mentali legate ad uno spazio plastico antiquato.

Se avrà letto fin qui Dottor Scalfari, avrà visto che i temi affrontati sono minimi rispetto a quelli esposti nel Suo libro e che essi sono stati volutamente trattati in forma stringata. Spero che ciò non abbia inficiato la chiarezza espositiva.

Con queste pagine ho voluto solo dimostrare che la vera pittura astratta è molto più reale e concreta di quanto non si pensi e che un certo modo d'intendere l'arte potrebbe restituirle la funzione sociale e spirituale che essa ha svolto in passato. Sebbene io non abbia la necessaria competenza per valutare a fondo, credo che l'opera del pittore olandese ed in particolare i suoi ultimi due dipinti, offrano interessanti spunti di riflessione sulla possibilità di proseguire nel fecondo viaggio iniziato dai moderni. Forse non tutto finisce con Nietzsche.

Mi permetto di concludere, esprimendo un mio modesto parere: «**le colonne d'Ercole dell'impressionismo...**» (**Scalfari p. 154**) non furono superate dal Monet delle Ninfee, da Matisse, Picasso, l'informale e la Pop Art, ma dal lavoro di Cézanne che, avviando la de-costruzione dello spazio tradizionale, poi proseguita dai cubisti, ha aperto la via a Mondrian. Secondo me quest'ultimo è l'Odisseo che completa il viaggio verso la «terra promessa» di cui parlava Cézanne. Una terra fatta non solo di luce e sensazioni cromatiche (Impressionismo) e di materia sgorgante (Informale, Espressionismo Astratto, Action Painting) ma anche di razionali strutture portanti (Costruttivismo, Neoplasticismo, Arte Concreta) se è vero che l'uomo è nel contempo istinto e ragione. Una «terra promessa» che offra una base solida su cui si possa ricostruire una visione del mondo. Con coraggio, umiltà e coerenza Piet Mondrian realizza la più grande rivoluzione che la pittura abbia mai conosciuto. Tanto grande da non essere stata ancora compresa in tutta la sua reale portata. Noi attendiamo fiduciosi mentre i musei d'arte contemporanea e tutto il loro apparato mediatico ci intrattengono con «trovate e trovatine gabellate per lampi di genio» (Melotti).