

ArcheoArte

2



Rita Ladogana

Recensione alla mostra: *Mondrian. L'armonia perfetta.*

Roma, Complesso del Vittoriano

8 ottobre 2011 - 29 gennaio 2012

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
(ISSN 2039-4543)
N. 2 (2013)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella; Pierluigi Leone De Castris; Attilio Mastino; Giulia Orofino; Philippe Pergola; Michel-Yves Perrin;
Maria Grazia Scano; Antonella Sbrilli; Giuseppa Tanda; Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Andrea Pala, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-editor sezioni “Notizie” e “Recensioni”

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

in copertina:

Pinuccio Sciola, *Monumento a Giovanni Lilliu*. Cagliari, Cittadella dei Musei. Foto: Marco Demuru

Recensione alla mostra: *Mondrian. L'armonia perfetta*. Roma, Complesso del Vittoriano 8 ottobre 2011 - 29 gennaio 2012

Rita Ladogana

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
ladogana@unica.it

Giulio Carlo Argan aveva definito Piet Mondrian la più alta, la più lucida e la più civile coscienza nella storia dell'arte moderna, dopo Cézanne. Il cammino del pittore olandese verso la purificazione della percezione e il conseguente approdo all'astrazione, attraverso un linguaggio che possiede il rigore e la moralità della scienza, rappresenta un'innovazione radicale, un punto di svolta determinante nella cultura dell'immagine del XX secolo. Con un programma di ricerca che non limita l'indagine ai confini ristretti dell'opera d'arte ma contempla l'aspirazione, ambiziosa quanto necessaria, a travalicare nella complessità della vita sociale, nel tentativo di sciogliere le contraddizioni in nome di una perfetta armonia. Concetto, quest'ultimo, che domina, forse con eccessiva enfasi, nel titolo della mostra che Roma dedica al pittore olandese nelle sale del Vittoriano, a cinquantacinque anni dall'ultima retrospettiva allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Curata da Benno Tempel, direttore del *Gemeentemuseum* de L'Aja, dal quale proviene una cospicua quantità di opere, l'esposizione ha il grande merito di soffermarsi più che sulle armonie dell'astrazione, alle quali è dedicata soltanto una sala, sulla lenta e graduale evoluzione che conduce alla loro conquista, proponendo una divisione in sezioni di approfondimento sui diversi linguaggi percorsi dall'artista: dalle prime esperienze realiste alle fasi del simbolismo, del luminismo e del cubismo, fino alla totale liberazione da ogni riferimento figurativo, nella peculiare accezione neoplasticista. «Ho cominciato come naturalista. Ben presto ho sviluppato una tendenza verso una sintesi più rigida e una limitazione dei mezzi. Sono diventato sempre più astratto. Un periodo è lo sviluppo logico di un altro», così scrive Mondrian nel 1922. E di questo logico sviluppo si possono cogliere appieno tutte le sfumature nelle sale del Vittoriano, anche alla luce di un interessante ed efficace confronto con

le opere di altri artisti frequentati dal pittore. Dopo l'impatto suggestivo con la gigantografia dello scatto di Charles Karsten, che ritrae l'artista nel famoso atelier parigino di *Rue du Départ*, sono le atmosfere cupe dei polder olandesi a raccontarci delle primissime esperienze artistiche di Mondrian. Tra le anse del fiume Gein e i magri profili degli alberi spogli, sempre più fitti, come quelli del pastello *Pieneta vicino Olele*, tra i pezzi più belli della mostra, emerge, insieme all'inevitabile influsso della tradizione paesaggista della Scuola dell'Aja, l'interesse esplicito per una ricerca di sintesi strutturale, già contenente *in nuce* la tensione verso la riduzione della rappresentazione spaziale alle direttrici orizzontali e verticali. Preludio alla successiva assimilazione del principio teosofico di interazione e conciliazione tra forze opposte in nome di una superiore armonia universale, che agisce come forza trainante nelle opere della fase simbolista, ispirata principalmente dall'interesse di Mondrian per lo studio della teosofia. Da Rudolf Steiner egli deriva il pensiero sulla natura quale fonte capace di rivelare essenze divine, solo se in possesso di grandi capacità di contemplazione; ed è per questo che raramente compare la presenza della figura umana nelle opere dell'artista olandese, limitata soltanto ad alcuni casi di citazione metaforica dei simboli della teosofia, come nelle figure estasiato in raccoglimento spirituale nei due oli *Devozione* e *Passiflora*, entrambi in mostra, con una chiara allusione, in quest'ultimo caso, all'essere androgino, fusione armoniosa delle forze interagenti tra l'uomo e la donna. Simboli ai quali Mondrian preferisce alludere servendosi della pittura di paesaggio: nella significativa serie dei fari e delle dune, come più volte ribadito nei taccuini personali, l'elemento maschile e quello femminile sono espressi rispettivamente nella verticalità dello slancio ascensionale e nell'orizzontalità della distesa. E il ritmo morbido che disegna il distendersi delle dune

è annunciato nella *Notte d'estate* (1906-1907), con suggestivi rimandi a Munch, anche se alle seducenti atmosfere offuscate che lo caratterizzano, di sapore ancora ottocentesco, si sostituiscono, a partire dalla fine del primo decennio, rappresentazioni imbevute di luce, tutte giocate su colori vivaci e vividi contrasti. È il momento luminista di Mondrian, che si integra pienamente con l'ispirazione teosofica, scaturito dall'incontro con il pittore Jan Toorop, presente in mostra con significative opere, meritevole di aver introdotto in Olanda il verbo impressionista e puntinista. Così si legge nelle pennellate imbevute di colore che costruiscono *La nuovola rossa*, oppure nei vibranti accostamenti, carichi di lirismo, predominanti nello splendido *Paesaggio con dune* del 1911, a dominare la sala dedicata alla svolta luminista. Sala che si chiude con due autoritratti di innegabile ricordo redoniano, prima di accedere alla sezione dedicata all'incontro determinante di Mondrian con il cubismo, avvenuto a Parigi nel 1911. L'incontro fatale porterà l'artista a liberarsi definitivamente del figurativo, approdando a quella che lui definisce «distruzione del tragico naturale», intriso di individualismo, in nome del superamento degli opposti, che solo attraverso una nuova concezione plastica (neoplasticismo) può essere raggiunto. Mondrian riconosce lo sforzo grandioso del cubismo: «È stata così posta una base sulla quale ha potuto scorgere una plastica dei rapporti puri, del ritmo libero, fino a oggi prigioniero della forma limitata». Dopo la sperimentazione intorno alla frammentazione dell'oggetto e alla graduale distruzione dello spazio, chiaramente leggibili nella serie degli alberi esposti, soggetto privilegiato nella ricerca, si arriva alla dimensione infinita e universale delle composizioni fondate sull'incastro ortogonale delle linee e sui rettangoli di superficie disposti ad accogliere soltanto, come enunciato negli scritti, «tre colori primari, più il bianco, il nero

e il grigio». Tutta la complessità del tragico naturale è ricondotta alle coordinate essenziali: l'evoluzione spirituale della conoscenza umana coincide in pittura con il purismo dell'astrazione. Accanto alle composizioni di Mondrian realizzate negli anni Venti e Trenta, in mostra anche le ricerche degli artisti di maggior richiamo che ruotarono intorno a *De Stijl*, la rivista fondata nel 1917 da Theo van Doesburg e dallo stesso Mondrian. Rivista nata con il proposito di divulgare la concezione neoplasticista in nome di un'arte totale capace di creare, all'indomani della prima catastrofe mondiale, una nuova società, coinvolgendo anche l'architettura, la scultura e il design. Ne sono un esempio il modello di casa privata progettato da Van Doesburg, ricostruito sull'originale del 1923, e la *Sedia rossa e blu* di Gerrit Rietveld, proveniente dall'Aja, a dimostrare come fosse possibile sfruttare il potenziale dinamico intrinseco alla composizione. Nel determinare l'andamento mai simmetrico e tutt'altro che immobile delle composizioni di Mondrian ha senza dubbio un peso importante la passione dell'artista per i ritmi della musica jazz; i ritmi liberi e vivaci dell'improvvisazione, stimolo imprescindibile per la creazione di un gioco vivace di effetti di straordinaria modernità. Così come negli anni Quaranta l'americano *Boogie-Woogie* ha avuto la forza di spezzare la continuità delle linee nere in tanti piccoli frammenti colorati. E sulle note di un'inedita installazione, curata da Claudio Strinati, si chiude il percorso dell'esposizione, col risultato di indurre alla riflessione sul valore dell'incontro tra Mondrian e la musica. Complice indiscussa del processo creativo, suggestivamente riflessa nell'energia vitale, nell'anima, per così dire, delle austere composizioni astratte. Forse si può comprendere, allora, in quale senso Mark Rothko avesse potuto dire negli anni Cinquanta che Mondrian «è stato uno dei più grandi sensualisti della storia».

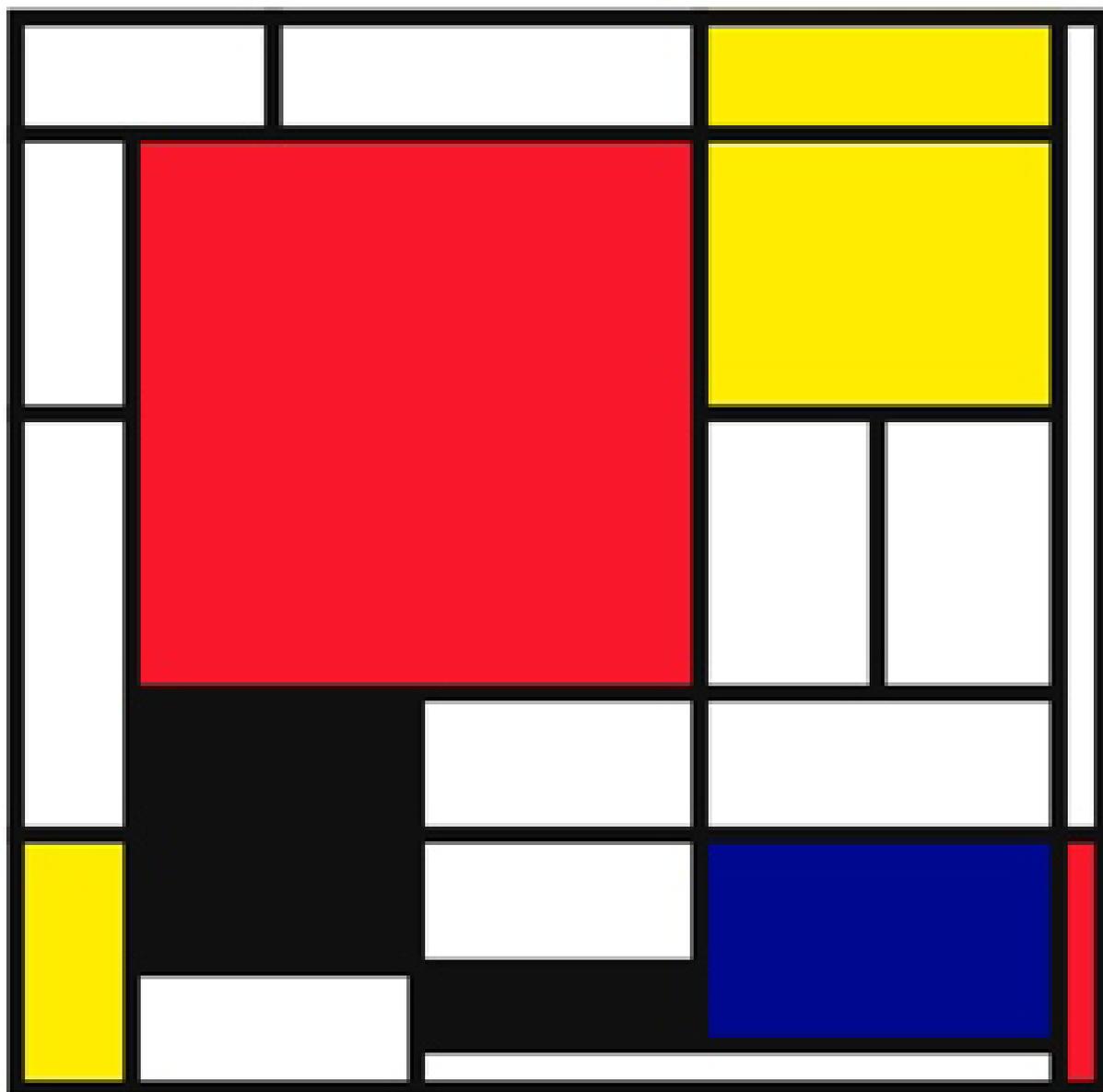


Fig. 1. Piet Mondrian, *Composizione con grande piano rosso, giallo, nero, grigio e blu*, olio su tela, 1921, Collezione Gemeentemuseum, L'Aja (Da *Mondrian. L'armonia perfetta*. Catalogo della mostra a cura di Benno Tempel. Milano: Skira, 2011, p. 189).

