

★ IL CICERONE ★

RADIOSOPIA DI MONDRIAN

DI GINO VISENTINI

IL RISULTATO della lettura critica di tutta l'opera di Mondrian, fatta con penetrazione e minuzia straordinaria da Carlo L. Ragghianti, è un ampio saggio di 442 pagine a grande formato ("Mondrian e l'Arte del XX secolo", Edizioni di Comunità) di cui appare ora la seconda edizione con aggiunte. Lavoro monumentale, direi, se potessimo ancora usare questo aggettivo senza sospetto di ironia. Lavoro pieno, dove Ragghianti sembra aver voluto di vero tutto, in profondità e in estensione, sulla pittura di Mondrian e l'arte circoscrivibile, dando fondo al copiosissimo repertorio culturale inerente. Appare in ogni modo evidente il tentativo di esaurire l'argomento in sede critica e storica, ponendo il massimo degli accenti su aspetti di esperienza e di atteggiamenti da esso richiesti e rispondendo pressoché a tutti.

Eppure, se possibile, non si starebbe ancora contenti. Un aspetto da considerare in modo particolare nella continuità dell'opera di Mondrian e nel passaggio dal primo astrattismo ("Alberi", "Facciate", "Impulsi") al geometrismo e al ritmo del periodo ultimo, era forse quello della graduale accensione e contemporanea restrizione quantitativa del colore in rapporto ai nuovi criteri "neoplasticisti". Una volta adottata la linea retta ed esclusa la curva, Mondrian passa, dopo qualche esitazione intermedia, all'impiego di tre soli colori, il rosso, il blu e il giallo (più o meno: il bianco, il nero e il grigio), evitando qualsiasi altra combinazione. Qui l'arte di Mondrian si cristallizza, sebbene negli ultimi anni newyorkesi intervenendo un certo sblocco del "sistema", ma sempre col ricorso agli stessi tre colori. E qui sarebbe stato interessante indagare il significato di una scelta poliforme così restrittiva, perché quei tre colori sono poco e tuttavia sono tutto ciò che resta della "neoplasticità" di Mondrian, concepita come "tre armonie", ma dove il colore assume il ruolo di forma emotiva nello spazio. E, in tema di colore, un dato non meno importante, eppure non indagato, è per esempio l'esclusione di un qualsiasi tono verde. Qual è il motivo? E si tratta di un motivo teorico o soltanto di gusto?

Nelle citazioni, nelle riproduzioni e negli elenchi del saggio di Ragghianti si trova un solo quadro astratto in cui compaia il verde ("Composizione con linee blu, nero, giallo e verde, 1920, New York, Museum of Modern Art). E naturale che tale esclusione, anche se eventualmente sarà meno assoluta di quanto si supponeva dal lavoro di Ragghianti (e non se ne motivava negli scritti di Mondrian), incrinasse (dal punto di vista psicologico oltre che da quello estetico, l'edonismo per il verde potrebbe avere un'origine. Domandiamoci per prima cosa se potrebbe essere ricondotta al fatto che il verde non è un colore primario e, mentre, incompleto. Va notato però che i colori puri di Mondrian, in realtà, non sono "puri": se mai, "netti". I famosi rossi, blu e gialli non appaiono stesi allo stato puro o crudo, così come li persegono il brattello, la polvere o il tubo di stoffa. Parlare di colori "puri" non è che un modo di dire. In effetti i rossi, blu e gialli di Mondrian rivelano un impasto dove il colore è sempre corretto, arricchito o graduato nel tono, non solo per un'esigenza di sensibilità, propria di ogni artista, il quale tende a filtrare il tono secondo l'istinto, il gusto o l'ortica personale; ma anche per una faccenda di mestiere, di scelta lessicale, di accostamento per i materiali prezzi. Ma va anche notato che Mondrian evita l'impiego del verde pur nelle composizioni del suo primo abbozzare artistico, dove non è ancora questione di colori "puri" o elementari, e in genere, anzi, dipinge su un tono fondamentale avana con composti e varianti d'ocra, azzurri, neri e rosa (un esempio: la composizione ovale "Alberi", 1913, l'Aja, coll. Bremmer).

Forse, per un'ipotesi critica l'esclusione del verde, è il caso di tener conto che Mondrian comincia soprattutto come pittore di paesaggi e che l'artista che accompagna tutta la sua successiva attività di ricerca linguistica e formale, è quella allontanarsi non tanto o non solamente dal "figurale", ma specialmente dal "naturale". E il verde è appunto il colore che più d'ogni altro riconduce alla natura fisica, terrestre, mentre l'artista olandese intende mirare ad un bello platonico, alla proporzione geometrica, alla forma metafisica in uno spazio determinato, ma fuori del tempo e della storia, legato all'uomo solo in quanto è concepito dalla sua mente.

Il lavoro di Ragghianti, importante come indagine filologica, storica ed estetica, e in particolare la novità d'impostazione del suo saggio, consistono principalmente nell'aver prospettato e chiarito l'intera attività di Mondrian secondo un processo, anche istintivo, di continuità, e cioè come una parabola che si svolge con caratteristiche strutturali costanti, le quali andranno gradualmente sviluppandosi e rendendosi sempre più consapevoli dagli inizi naturalistici, alle prime trasformazioni astrattistiche (il breve periodo di esperienze cubiste è piuttosto misero nei risultati), fino all'intuizione della "neoplasticità" come armonia assoluta delle proporzioni, conclusa nelle forme geometriche. La chiave del passaggio dal figurale e naturale all'astrazione è visibile nelle diverse redazioni di "L'Albero solitario", in cui l'artista razionalizza più lucidamente il suo metodo di partizione della superficie del quadro, mediante tralci di linee direttrici del movimento e linee proporzionali e ritmiche delle masse di struttura.

Mondrian non procede per sbalzi o fulgurazioni repentine - scrive Ragghianti -, tutta la sua opera è una lenta, meditata tessitura e una raccolta ponderazione, e così soltanto più avanti, dopo che ne saranno accumulate le condizioni e le intime ragioni, l'artista con le trame denudate acquisite anche i colori puri e canori, i tersi piani e gli spazi abbinati. Ragghianti ha preso una strada assai diversa da quella tracciata dalla critica abituale, che considerava la personalità di Mondrian come una esplosione improvvisa a partire dal suo primo viaggio a Parigi (1912) e dalla sua contesa col cubismo di Picasso e di Braque, vanificando tutta la sua prima attività, comprendente invece le premesse necessarie a scivolare l'indole, le inquietudini e le aspirazioni dell'artista, di quell'artista singolare che sarà poi Mondrian.

A Ragghianti infatti non sfugge, che pur nelle diverse tentate e nelle esperienze mutabili e contraddittorie, si tratta in fondo di un problema unico, di lingua e di forma, che l'artista risolve con un ritmo lento, tormentato, ma continuo e unico, di avvicinamento al punto d'arrivo. «Nell'apparente rottura - egli scrive - esiste una continuità profonda, radice e origina, ed è nelle costanti dei tracciati ordinatori che costituiscono l'unità dell'opera; e se mai (...) la diversità tra il primo e il secondo periodo potrà essere in questa: nel primo periodo c'è una immutabile maggiore stabilità di tracciati direttivi o ritmici in coesistenza con la mobilità della matrice; negli ultimi e mentre, incompleto. Va notato però che i colori puri di Mondrian, in realtà, non sono "puri": se mai, "netti". I famosi rossi, blu e gialli non appaiono stesi allo stato puro o crudo, così come li persegono il brattello, la polvere o il tubo di stoffa. Parlare di colori "puri" non è che un modo di dire. In effetti i rossi, blu e gialli di Mondrian rivelano un impasto dove il colore è sempre corretto, arricchito o graduato nel tono, non solo per un'esigenza di sensibilità, propria di ogni artista, il quale tende a filtrare il tono secondo l'istinto, il gusto o l'ortica personale; ma anche per una faccenda di mestiere, di scelta lessicale, di accostamento per i materiali prezzi. Ma va anche notato che Mondrian evita l'impiego del verde pur nelle composizioni del suo primo abbozzare artistico, dove non è ancora questione di colori "puri" o elementari, e in genere, anzi, dipinge su un tono fondamentale avana con composti e varianti d'ocra, azzurri, neri e rosa (un esempio: la composizione ovale "Alberi", 1913, l'Aja, coll. Bremmer).

È possibile che questo saggio verifico di dottrina, di confronti e verifiche, ma di lettura un po' ispirati lasci alla fine un senso di sazietà; ciò tuttavia non diminuisce la sua importanza soprattutto come contributo alla storia dell'arte del nostro secolo. Si potrà forse dubitare che un artista come Mondrian valesse uno sforzo d'analisi e di chiarificazione, anche sotto l'aspetto psicologico e ideologico così grande e generoso, tanto più che le conclusioni cui giunge Ragghianti sul suo valore appaiono piuttosto limitative. Ma si può non compiacersi di uno sforzo onesto e intelligente? «Bisogna accostarsi - egli dice alla fine del suo lungo lavoro - ad ogni manifestazione storica e umana con simpatia fraterna, o dotamente dicendo con spirito e metodo di comprensione fondato sull'accertamento dei dati nei loro termini effettivi; e noi crediamo di aver fatto questo indagando la personalità di Mondrian e il problema dell'arte astratta o neoplasticista, avendo per risultato un'interpretazione critica, che non è uscita da una qualsiasi premissa, ma dai molti di essere state fatte, proprio delle opere». E il libro di Gino Visentini sarà più informato, su que-



Stoccolma. Pittori dilettanti al lavoro nel centro commerciale della città.

MELO MINNELLA

IL PIANO DI STOCCOLMA

LA NUOVA CITY

DI ANTONIO CEDERNA

È IN CORSO a Stoccolma la più grandiosa opera di rinnovamento urbano di un'Europa: si tratta della costruzione della nuova city, del nuovo centro commerciale e direzionale proprio nel cuore della città ostockenaca. I cinque luminosi grattacieli che la sovrastano, innovazione sensazionale nel paesaggio di pietra, acqua e verde, sembrano anche materialmente esprimere l'entusiasmo delle trasformazioni e la funzione che questi lavori assumono nel quadro generale dell'assetto della città.

La necessità di trasformare il centro di Stoccolma era sentita da quasi un secolo: progetti e proposte si erano susseguiti, fino a concludersi prima della guerra, in un grande concorso internazionale che non diede i risultati sperati. Il tema principale era stato la prosecuzione della Sveavägen (la grande arteria nord-sud) fin sulle rive del mare: fosse stata realizzata, avremmo avuto una strada monumentale ispirata ad accademica assialità e simmetria come ce ne sono in tante città, ma non avremmo avuto il centro moderno di Stoccolma. La lenta maturazione delle idee e la coscienza delle esigenze complesse di una città del nostro tempo, ha fatto invece sì che dagli anni successivi all'ultima guerra in poi, il progetto abbia potuto essere impostato in modo del tutto nuovo, coordinato e integrato.

Ci si rese conto che prolungare una strada non sarebbe servito a niente se non si risolveva il problema del centro in stretto rapporto con tutti gli altri problemi della città in espansione. La necessità di creare una rete efficace di trasporti pubblici, di assicurare l'aumento vertiginoso dei mezzi privati, la necessità di ridistribuire la popolazione e le attività su tutto il territorio comunale secondo un sistema policentrico e razionalmente articolato, l'urgenza di opporsi alla diffusione di uffici e sedi di lavoro nella zona centrale a scapito delle abitazioni, eccetera, mentre costituivano gli obiettivi degli studi

per il nuovo piano regolatore (come abbiamo accennato nell'articolo del 7 settembre scorso) impongono di risolvere una questione urbanistica generale: fu deciso di trasformare radicalmente una parte del centro (il settore sud del quartiere Norrmalm) in un quartiere con destinazione precisa, potenziando al massimo quelle attività direzionali e commerciali che vi si erano venute addensando senza ordine negli ultimi decenni. Dopo molti dibattiti, dopo accuratissime inchieste e censimenti del traffico, della consistenza e dell'uso dei fabbricati, fu scelta la soluzione così ragionosa e drastica: radere al suolo la zona, e creare di sana pianta la city moderna.

Tre per semplificare, sono i principi che hanno ispirato l'opera. 1) La delimitazione precisa dell'area, la localizzazione accurata delle attività e la concentrazione di queste in un organismo efficiente, capace di funzionare anche in un avvenire lontano, così da evitare ulteriori proliferazioni di uffici e luoghi di lavoro in altre parti del centro. «Più estesa diventa la City - ha scritto Sven Markelius che per anni ha diretto l'ufficio urbanistico di Stoccolma - più importante diventa la netta differenziazione, in modo che le aziende con una certa attenuazione di lavoro e con una clientela come, vengono raccolte nella stessa zona di affari: di qui la necessità di favorire con provvedimenti amministrativi e urbanistici la localizzazione differenziata delle attività, di distribuire razionalmente uffici e negozi, creando un quartiere altamente specializzato. Nella nuova city hanno così trovato posto opportunamente dislocati e concentrati, uffici di banche, di società di assicurazioni, di aziende; uffici della pubblica amministrazione; negozi e grandi magazzini, ristoranti, alberghi, locali di divertimento, eccetera, oltre al grande mercato sotterraneo.

2) Distinzione e selezione del traffico e precedenza ai mezzi pub-

lici. Mediante grossi lavori straordinari, ampliamento e attrezzatura di arterie esistenti, nuovi ponti e nuovi tunnel, si sta creando una specie di circosvalenza attorno alla nuova city, in modo che il traffico di transito sia convogliato tangenzialmente ad essa, e non la debba attraversare. Contemporaneamente (l'aumento della motorizzazione privata è quadruplicato negli ultimi dieci anni: oggi c'è una macchina ogni sei persone, tra quindici anni si calcola che ce ne sarà una ogni 2,3 persone), si tende sempre più a scorgiare il traffico privato locale, meno necessario e importante di quello di carico e scarico delle merci e di quello pedonale, predisponendo ampie zone di parcheggio ai margini e rendendo sempre più efficaci i mezzi di trasporto pubblico (costruzione di grandi garage sotterranei o a più piani, nuovi tronchi della metropolitana, riorganizzazione delle linee d'autobus).

3) Prevalenza al pedone. Come nella sistemazione urbanistica dei nuovi grandi insediamenti residenziali in periferia viene attuata una rigorosa separazione tra traffico e percorsi a piedi, così anche nella city si è realizzato un vero e proprio sistema pedonale. Tra i cinque grattacieli da una parte (collegati mediante corpi di fabbrica a due piani per negozi) e una serie continua di due piani dall'altra, è stata tracciata una bellissima strada, lunga forse duecento metri, dall'andamento mosso e vario (la Sergelgatan), che è esclusivamente destinata ai pedoni: pedonali sono anche le terrazze sopra ai negozi con ristoranti e caffè, le terrazze sopra i negozi alla base dei grattacieli, i viadotti che collegano le prime al secondo Cooi, proprio nel cuore della città degli affari e dei traffici, la gente ricatista piena libertà di movimenti, passeggiata, fa acquisti, beve il caffè prende il sole, si riposa fra magnifiche airole di fiori e verisissimi arbusti, in un ambiente quanto mai confortevole, e reso simpativo dalla qualità, dal prestigio dell'architettura moderna.

Occorre insistere sui caratteri di fondo di questa grande impresa urbanistica per combattere gli equivoci ai quali si può prestare da parte dei confusionalisti e degli interessati di casa nostra. Anche da noi si è tentato di fare, si è fatto, si vorrebbe fare qualche cosa del genere, o meglio che avrebbe la pretesa di sembrare qualcosa del genere: distruggere e ricostruire quartieri ottocenteschi, costruire grattacieli, adattare uffici in vecchie zone residenziali, tracciare circosvalenze,

GINO VISENTINI

