

Brought to you by:



Metodo, Critica e Ricerca nelle Discipline Artistiche I

1°CLEACC - Classe 31



Metodo, Critica e Ricerca

Find more at:

astrabocconi.it

This handout has no intention of substituting University material for what concerns exams preparation, as this is only additional material that does not grant in any way a preparation as exhaustive as the ones proposed by the University.

Questa dispensa non ha come scopo quello di sostituire il materiale di preparazione per gli esami fornito dall'Università, in quanto è pensato come materiale aggiuntivo che non garantisce una preparazione esaustiva tanto quanto il materiale consigliato dall'Università.

Metodo, critica e ricerca nelle discipline artistiche

L'arte è un fulmine a ciel sereno che porta alla nascita di qualcosa che prima non c'era, e crea sgomento, coinvolgendo tutti.

Con Aby Warburg nasce un modo di relazionarsi con l'immagine: per lui il significato dell'immagine è sempre nel suo perpetuo relazionarsi ad altre immagini ad essa esterne. Egli conia due parole:

- **Nachleben** (sopravvivenza): idea che le immagini del passato tornino → hanno una storia, sopravvivono alle epoche e si perpetuano nel tempo seguendo stili diversi
- **Pathosformel**: forme pre - coniate nell'antichità, capaci di suscitare emozioni

Con questi termini, Warburg spiega che le immagini da cui siamo circondati non sono nuove, ma vengono dal passato, non per influenza (esempio: Tiziano copia una venere romana), ma perché seguono sentieri imprevedibili e trasversali, portando con loro delle forme che suscitano delle emozioni, che tornano in ogni epoca, perché è come se fossimo educati da un patrimonio di forme nelle quali siamo immersi passivamente, inconsapevolmente. Il passato si rigenera quindi in un loop temporale: è un tempo circolare.

Se guardiamo un albero con attenzione nella sua forma possiamo dire che tale forma rivela tutti i suoi inverni, primavera, tutti i giardinieri che l'hanno curato o trascurato, tutti gli animali che ci hanno abitato: la forma rivela in sé sintetizzati nel nostro presente tutti gli eventi storici dell'essere albero, compreso il suo essere seme. Il rapporto tra forma e sentimento costruisce delle stabilità che sono quelle che chiamano il rigenerarsi delle forme nel tempo.

Le stesse immagini che generano sentimento incorporano la temporalità, raccolgono il passato in loro stesse.

Sviluppare un pensiero critico significa prendere le distanze dall'eredità, dal patrimonio in cui siamo immersi per iniziare a conoscerlo.

Quando tentiamo di conoscere qualcosa si manifesta il fenomeno dell'aura: una cosa ti guarda e ti porta dentro alla sua differenza. La dimensione auratica è ciò che più da vicino si approssima all'esperienza dell'arte.

Quando una società finisce la capacità di avere un rapporto esistente con l'altro diventa una società pericolosa, perché tutti si conoscono a fondo.

Quando un'immagine è arte? Come facciamo a conoscere l'arte in quanto arte? Ci sono due prospettive:

- è arte ciò che ci piace → ci basiamo su opinioni soggettive → la dimensione estetica dà luogo ad una serie di cambi energetici
- è arte ciò che ci viene detto che lo è → oggettività → deleghiamo il nostro pensiero sull'arte a delle istituzioni che pensano per noi, per cui per vedere l'arte andiamo al museo (dimensione informativa)

Tali porte ci consentono di arrivare all'arte? No, perché non smuovono niente in noi, non ci trasformano. Quando incontriamo veramente qualcosa e la conosciamo, tale cosa ci trasforma, non permettendoci di essere più interamente soggettivi. È un'intimità che si fa politica → l'arte passa attraverso ad una relazione affettiva. Si deve migrare da una dimensione interamente soggettiva ad un campo che riguarda l'esperienza dell'arte.

C'è pertanto una terza via per avvicinarsi all'arte, che si alimenta da una condizione di soggettività e di erudizione → è la risonanza (si entra in risonanza con la forma e si scova che cosa ha da dirci).



La storia dell'arte, nella struttura accademica, è una discorsività attorno a ciò che viene definito come arte, ma si muove costruendo dei percorsi che possono essere utili all'incontro con l'arte, ma solo a certe condizioni.



Composizione e linee (1916 / 1917) - Mondrian

Osservandola si può andare in sintesi o in analisi, trovando così immagini differenti. Il quadro rappresenta il momento in cui Mondrian (maestro del modernismo e di ciò che poi sarà la Bauhaus) trova la chiave per dire la verità in pittura, rendere legittima la conoscenza del visibile e rappresenta la sua cosmologia. Verrà analizzata alla fine del corso.



Annunciazione (1470) - Francesco del Cossa

L'Annunciazione è un racconto di cruciale rilevanza teologica: è l'annuncio del concepimento verginale di Gesù, che viene fatto a sua madre Maria (per il Vangelo secondo Luca) e a suo padre Giuseppe (per il Vangelo secondo Matteo) dall'arcangelo Gabriele.

Nell'opera l'angelo chiede se accetta la fecondazione, e lei risponde di sì. L'annunciazione scioglie il dualismo tra pneuma e fango, perché in qualche modo il divino si incarna, entrando geneticamente nell'umano → idea che con il cristianesimo l'uomo diventa divino.

Nel quadro è rappresentata una scena molto ricca di dettagli, e anche la situazione è ricca, ci troviamo in una casa di marmi sontuosi, è una Madonna molto ricca, con un abito curato, l'angelo è armato, ha le ali d'aquila.

All'interno del dipinto l'artista inserisce una lumaca; ma per quale motivo lo fa?

1. La lumaca si trova sull'asse con la mano dell'angelo Gabriele ed è in corrispondenza di Dio, che appare nella parte alta del dipinto. Potrebbe per questo sembrare che la lumaca sia l'alter ego della presenza della divinità all'evento dell'Annunciazione, posta lì per avvicinare il mondo divino a quello terreno
2. La lumaca è un ermafrodita, cioè si riproduce da sola → potrebbe rappresentare la Madonna ed essere metafora di autogenerazione
3. La lumaca è metafora di lentezza

Osservando bene si nota che la lumaca non si trova dentro al quadro, ma sopra ad esso, ad indicare un limite, ovvero il luogo di ingresso dello sguardo nel dipinto. Francesco del Cossa non è l'unico artista a farlo, infatti la stessa cosa si può vedere nell'Annunciazione di Filippo Lippi.

Ci sono anche alcuni errori nel quadro, come la colonna centrale, che in basso è completamente staccata dal muro retrostante, ma in alto si collega a questo; oppure possiamo nominare la Madonna, che si trova in un interno, in una stanza, che in realtà è sulla strada. È costituito da illusioni ottiche, è completamente teatrale.

Quindi la lumaca ci invita a tenere uno sguardo particolare: viene inserita per dissomiglianza, e ci fa capire che il quadro è una dimensione non somigliante e inadeguata all'evento che raffigura.

Del Cossa inserisce la lumaca proprio per indicare dove inizia il quadro, e con essa vuole dimostrare l'insufficienza dell'opera d'arte, che non ci mostra la realtà, ma la rappresenta. Pertanto il segreto della vita non va ricercato nelle opere d'arte, ma altrove.

Ci dice che dobbiamo avere uno sguardo critico nei confronti delle opere d'arte, perché esse non sono in grado di svelare i misteri della vita, ma contengono tutto ciò che ci serve per comprenderle. Si deve avere fiducia nell'opera, ma comunque si deve tenere una distanza critica.

È importante comprendere come guardare e come pensare, ovvero come conoscere attraverso un'opera d'arte. Si potrebbe guardare con soggettività, storicità, analizzando il contesto, ma in questi modi stiamo mancando di qualcosa. Per guardare bene dovremmo trasformare noi stessi.

Quando veramente guarderemo qualcosa saremo ad essa vicini, ma al tempo stesso lontani. Più ci avvicineremo a qualcosa più capiremo di essere ad essa lontani. È una distanza segreta, e se non la cogliamo continueremo a guardare ogni cosa come un semplice oggetto.

La pittura come sapere

Carla Lonzi:

Inserisce una sorta di giudizio di valore: rifiuto un'azione critica che sia esterna ad una risonanza che tocca autenticamente la dimensione poetica → non può fare una critica se è estranea all'arte. C'è una disposizione (disposizione della risonanza) in cui la creatività qualifica i rapporti umani.

Testo poetessa italiana degli anni 50/60, Cristina Campo: "Poesia"

è come se fossimo circondati da una richiesta di lettura, sia da parte degli uomini che da parte delle cose
La parola attenzione è cruciale.

Lei scrive che soffrire per qualcosa vuol dire averle accordato un'attenzione estrema.

La Campo tira fuori la stessa cosa che ha detto la Lonzi: entrare in relazione con qualcosa è orientamento al bene.

L'esercizio di relazione è umanizzante: non siamo uomini in modo scontato, lo siamo se lo diventiamo.

Imparare a guardare un artista significa imparare la sua attenzione, cioè rigenerare la sua arte in noi.



R.M.Rilke Estratti

Rilke nasce nel 1875, per cui è della stessa generazione di Mondrian.

Nel 1903, quando ha 28 anni, scrive un libro di lettere "Lettere a un giovane poeta", dove cerca di spiegare ad un apprendista cosa significa diventare poeta, e quindi delimita la figura dell'artista.

Il punto di partenza è il mistero: le cose che avvengono sono prive di parola (la natura è un senza nome, si esprime attraverso le forme). È come se le opere d'arte assorbissero l'indicibile che è proprio nelle cose.

Parla prima dell'opera d'arte.

"Quasi tutto quello che avviene è inesprimibile e si compie in una regione invulnerata dalla parola. Più inesprimibili di tutto sono le opere d'arte, questi esseri segreti, la cui vita non ha fine e che costeggiano la nostra che passa."

"Le opere d'arte, esistenze misteriose la cui vita scorre parallelamente alla nostra ma, mentre questa è caduca, la loro dura per sempre." → si sta dicendo che l'arte supera la morte e che la sua temporaneità è estranea alla morte.

Condivide la stessa idea di John Keats il cui interesse era la ricerca della permanenza e dell'immortalità, che per Keats si possono trovare solo nell'arte, la quale, a differenza di tutte le cose umane, non è mutevole.

L'idea riprende dunque la tematica, cara già a Shakespeare, dell'arte come sola alternativa alla morte e unica immortalità possibile. Shakespeare scrive: *"né morte si vanterà di copirti con la sua ombra, poiché tu cresci nel tempo in versi eterni. Finche' uomini respirano e occhi vedono, vivranno questi miei versi, e daranno vita a te."*

Però per Rilke un'opera d'arte affinché sia tale deve scaturire dalla necessità. Non può essere fatta per guadagnare o per altri scopi futili, ma deve nascere per se stessa, per aiutare l'artista a esprimere ciò che è dentro di sé → *"un'opera d'arte è valida se scaturita dalla necessità. La sua origine ne determina il giudizio."*

Quando i versi scaturiranno dall'interiorità non sfiorerà il pensiero che quelli siano buoni versi e non ci sarà il bisogno di chiedere la conferma di ciò a nessuno perché essi saranno vostro naturale e prediletto patrimonio, parte e voce della vostra vita.

"Il vostro sguardo è rivolto all'esterno. È questo, innanzi tutto, che non dovete più fare. Nessuno può portarvi consiglio o aiuto, nessuno. Entrate in voi stessi, cercate il bisogno che vi fa scrivere: esaminate se trae le sue radici dal profondo del vostro cuore. Confessate a voi stesso: morireste se vi fosse vietato di scrivere? Questo, anzitutto, chiedetevi nell'ora più silenziosa della vostra notte: sono veramente costretto a scrivere? Se questa risposta sarà affermativa, se potrete far fronte ad una così grave domanda con un forte e semplice "Io Devo" allora costruite la vostra vita secondo questa necessità, allora avvicinatevi alla natura. Provate a dire come se foste il primo uomo, quello che vedete, quello che vivete, amate, perdetevi."

"È la che troverete la risposta alla domanda "Devo creare?". Cogliete il suono di questa risposta senza forzarne il senso. Forse ne risulterà che l'Arte vi chiama, allora prendete questo destino, portatelo con il suo peso e la sua grandezza, senza mai esigere una ricompensa che possa venire dal di fuori, perché il creatore deve essere per se stesso tutto un universo..."

Ci parla anche dell'evoluzione artistica che ha caratterizzato Mondrian.

"Consentite ai vostri giudizi un'evoluzione calma e tranquilla, che, come tutti i progressi, deve nascere dal profondo e non può essere in alcun modo sollecitata o forzata, e ogni seme di sensazione si sviluppi per forza propria, nell'oscurità, nell'incomunicabilità, nell'inconscio, oltre i limiti della vostra comprensione, attendendo con grande umiltà e pazienza l'ora della chiarezza; solo così si vive e si comprende la creazione artistica."



“lasciate ai vostri giudizi il loro tranquillo sviluppo. Come ogni progresso deve venire dal profondo del vostro essere e non può sopportare sforzi né fretta. Bisogna che lasciate maturare dentro di voi ogni impressione, ogni germe di sentimento, nell’oscuro dell’ inespriabile, nell’incosciente, un queste regioni chiuse alla comprensione. Aspettate con umiltà e pazienza l’ora della nascita di un nuovo chiarore. L’arte esige tanto. Il tempo, qui non è una misura; un anno non conta: dieci anni non sono niente. Essere artisti non vuol dire contare, vuol dire crescere come l’albero che non sollecita la sua linfa, che resiste fiducioso ai grandi venti della primavera. L’estate viene, ma non viene che per quelli che sanno attendere, tanto tranquilli e aperti come se avessero l’eternità davanti a loro. La pazienza è tutto.”

Rilke ci dice che un vero artista, per mantenere la spontaneità e il candore, deve sempre essere immemore e inconsapevole delle sue virtù. Inoltre non deve dare peso alla critica poiché solo l’amore può afferrare e custodire le opere d’arte. Bisogna ascoltare i propri sentimenti e non la critica per valutare un’opera. Per questo motivo per Rilke l’immortalità non combacia quasi mai con la fama. Infatti sono molti quelli che non creano vera arte, ma sono solo alla ricerca della fama.

Scrive: *“coloro che vivono questo mistero con falsità, senza delicatezza (sono numerosi), lo sciupano a loro danno e lo sfiorano come una lettera sigillata, senza poterlo conoscere”.*

Un vero artista è quello che è completamente aperto verso l’esterno, colui che sa apprezzare le piccole cose e va oltre la finitudine delle cose.

“Se vi aggrappate alla natura, a quanto c’è di semplice in lei, di piccino, a quello a cui non bada nessuno, che d’improvviso diventa l’infinitamente grande, l’incommensurabile, se estendete il vostro amore a tutto ciò che è, se molto umilmente cercate di meritare da servo la fiducia di quel che vi pare miserabile, allora tutto diventerà per voi più facile, vi sembrerà più armonioso, e direi quasi, più conciliante. La vostra coscienza profonda si sveglierà e saprà.”

“sforzatevi di amare i vostri problemi, ciascuno come una camera che vi fosse chiusa, come un libro scritto in una lingua straniera. Ogni bellezza negli animali come nelle piante è una forma durevole e nuda dell’amore e del desiderio. La fecondità è una: poiché l’opera dello spirito procede dall’opera della carne e partecipa della sua natura, è la riproduzione più misteriosa, più piena di estasi, più “eterna” dell’opera carnale. Il sentimento che si può generare, dar forma, non è niente senza questa conferma perpetua e universale del mondo.”

L’essere artisti potrebbe molto probabilmente condurre alla solitudine, e in realtà è la solitudine la prova di essere diventati artisti: *“dovete apprezzare la vostra solitudine, e sopportare la sofferenza che può causare, intonando un melodioso lamento. Perché saprete che coloro che vi stanno vicini in realtà sono lontani, a dimostrazione del fatto che lo spazio intorno a voi si sta allargando. E se il vostro isolamento è grande, allora la vostra immensità nella sua espansione ha raggiunto le stelle”.*



Baudelaire

Baudelaire parla dell'artista come di un bambino viziato a cui hanno dato molti onori e denaro senza che avesse veramente merito, anima e dottrina. Un vero artista dovrebbe essere in grado di dipingere opere che racchiudono una simultaneità.

“C’era un contadino tedesco che si recò a trovare un pittore e che gli disse: “Signor pittore, dovete farmi il ritratto. Mi raffigurerete seduto all’entrata principale della mia fattoria, nella grande poltrona tramandatami da mio padre. Accanto a me dipingerete mia moglie con la sua conocchia; dietro di noi l’andirivieni delle mie figlie che preparano la cena familiare. Dal gran viale di sinistra sbucano quelli tra i miei figli che tornano dai campi, dopo aver ricondotto i buoi in stalla; altri, insieme con i miei nipoti, fanno rientrare le carrette ricolme di fieno. Mentre contemplo questo spettacolo non dimenticate, mi raccomando, le buffate della mia pipa colorite dal tramonto. Voglio pure che si senta il rintocco dell’Angelus, che suona al campanile vicino. E’ la che ci siamo sposati tutti, padri e figli. E’ importante che dipingiate l’aria di soddisfazione di cui godo in quel momento del giorno, nell’atto di contemplare, ad un tempo, la mia famiglia e la mia ricchezza accresciuta dal lavoro di una giornata.” Evviva quel contadino! Senza accorgersene capiva la pittura...quale dei nostri artisti di moda sarebbe degno di eseguire quel ritratto?”

→ il contadino capisce la pittura perché fa parlare l’immagine, dice ciò che sente.



Vincent Van Gogh (1853 - 1890)

La sua vita breve, intensa e tormentata, assomiglia a un pellegrinaggio verso una meta, tanto ambita quanto sconosciuta. Egli stesso scrive: «Noi siamo dei pellegrini, la nostra vita è un lungo cammino, un viaggio dalla terra al cielo», un viaggio difficile, tortuoso, sempre in salita, che non ammette soste, eppure lieto, animato da un ardore interno che conduce verso una luce forte, sicura, un faro nell'oscurità.

Dal paesino di Groot Zundert, dove nasce nel 1853, alla città dell'Aja, in cui inizia a lavorare come mercante d'arte, a Londra, dove vive per quasi due anni a partire dal 1873. E ancora ad Amsterdam, dove seguendo la sua vocazione religiosa inizia a studiare teologia (vuole diventare predicatore), tra i poveri minatori del Borinage, a Bruxelles quando finalmente inizia a studiare disegno, e poi ad Anversa dove per un breve periodo frequenta l'Accademia.

Nel 1886 il passo più importante: il trasferimento a Parigi dall'amatissimo fratello Theo. Parigi rappresenta per Vincent Van Gogh un punto di svolta, è la scelta di dedicarsi esclusivamente alla pittura, è l'incontro con Monet, Degas, Renoir e Toulouse - Lautrec, è la scoperta dell'impressionismo, è la rivelazione del colore. La sua pittura, fino a quel momento fedele alla tradizione olandese, densa di chiaroscuri e tonalità profonde letteralmente esplode in un caleidoscopio di frammenti colorati intensi e luminosi.

È però anche il luogo del caos, della sregolatezza, del confronto e della dura legge del mercato che non lo comprende e lo respinge, il luogo delle tante delusioni d'amore, dove la sua sensibilità e la sua autostima vengono costantemente messe sotto pressione.

Il pellegrinaggio di Van Gogh si sposta dunque verso sud, alla ricerca di pace, solitudine e calore. «Ho intenzione, appena posso, di andarmene nel sud, dove c'è ancor più colore e ancor più sole», scrive a sua sorella alla fine del 1887. Ad Arles Vincent ci arriva in realtà in inverno, nel febbraio del 1888 e anche se si dispiegano davanti ai suoi occhi paesaggi innevati è fiducioso e pieno di speranza.

In Provenza arriva la primavera ed è tutto un fiorire di prati e di alberi, Vincent Van Gogh è inebriato e appagato dalla bellezza della natura, pensa di aver trovato finalmente un luogo in cui vivere. Pensa ad una casa con un giardino, una casa per sé e i suoi amici, dove vivere, lavorare e non sentirsi più solo. È la celebre casa gialla, vicino alla stazione di Arles, dove Vincent arreda (e poi immortalata in un quadro) la sua camera da letto fatta di colore, da cui ritrae l'incantevole Notte stellata sul Rodano, e dove per pochi mesi vive felice con il suo amico Paul Gauguin.

La felicità dura poco o forse è solo nell'attesa, i due pittori, così diversi per temperamento e visione artistica entrano presto in conflitto e Vincent resta profondamente ferito nel comprendere che per Paul la casa gialla è solo una tappa del suo cammino e non la meta definitiva come lui spera. La ferita dell'anima, attraverso un gesto autolesionista, sfocia in una ferita del corpo, quando Vincent si taglia un orecchio.

Guarito in fretta, Van Gogh si rituffa con furore nel lavoro, sua unica consolazione, unica fonte di gioia. Le crisi depressive però si fanno vive sempre più di frequente e la gente di Arles lo vede ormai come un pazzo. Di sua iniziativa sceglie di farsi ricoverare nell'ospedale psichiatrico di Saint - Rémy. È il mese di aprile del 1889.

Vincent resta a Saint - Rémy per più di un anno e contrariamente a quanto si possa pensare è per lui un periodo di serenità. Disegna, dipinge, continua la fitta corrispondenza con il fratello, si sente protetto e al sicuro.

Anche in ospedale c'è una finestra che ama, una finestra che si affaccia sul borgo che la sera riposa tranquillo all'ombra dei cipressi.

La salute e l'equilibrio che Vincent Van Gogh sembra ritrovare a Saint - Rémy lo spingono a trasferirsi nuovamente. L'ultima tappa del suo viaggio è Auvers - sur - Oise, vicino Parigi, dove trova una nuova casa e un nuovo amico, il dottor Gachet, e ancora paesaggi, prati, campi. Fino all'ultimo, nel mese di luglio



del 1890, quando, dopo aver dipinto un campo di grano attraversato da tre sentieri e un cielo agitato con un volo di corvi, mette fine alla sua vita con un colpo di pistola.

È importante sottolineare che lui nasce come mercante di quadri, non come pittore, ma inizia a dipingere negli ultimi dieci anni della sua vita, in modo estremamente intenso (860 dipinti a olio e centinaia di disegni e schizzi). In una lettera al fratello Theo scrive che vorrebbe disegnare ("fare due schizzi grezzi") le cose che incontra per strada, ma è distolto dal fatto che non potrebbe ottenere grandi risultati.

Lettere di Van Gogh

Possiamo conoscerlo attraverso le lettere che scrisse al fratello Theo, con il quale parla molto di arte.

1. *"Continua a camminare molto e ad amare la natura, perché quello è il vero modo per conoscere sempre meglio l'arte"* → i pittori capiscono la natura e la amano, e ci insegnano a vedere (1874)
2. *"C'è una regione chiamata Le Borinage dove vive una popolazione particolare di minatori che lavorano nelle numerose miniere di carbone....Mi piacerebbe molto andare lì come evangelista ...Se potessi andare a lavorare per tre anni in un posto del genere a imparare e osservare in silenzio, non tornerei da lì senza avere qualcosa da dire che fosse degno di essere ascoltato."* → denota l'estrema umiltà del pittore.

3. Nel '79, poco prima della sua conversione artistica scrive *"Non conosco ancora una definizione della parola "Arte migliore di questa: "L' Art c'est l'homme ajouté à la nature", natura, verità, ma con un significato, con un'interpretazione, con un carattere che l'artista fa emergere e al quale dà espressione, che libera, che rivela, rilascia, delucida"*.

Con questo sta dicendo che l'arte ha in sé una verità poiché interpreta la natura chiarendola e liberandola.

Però lui non rappresenta la natura come gli impressionisti, ma prima di dipingere studia a fondo il soggetto perché per arrivare al vero bisogna lavorare molto e al lungo. Nel rappresentarla, inoltre, cerca di essergli fedele senza filosofie non necessarie (*"Nell'altro, Les Racines, ci sono alcune radici di un albero in un terreno sabbioso....Radici affondate in modo per così dire spasmodico e appassionato nella terra, ma al tempo stesso sradicate dalle tempeste. Sia in quella figura chiara e magra, sia in quelle radici nodose e nere volevo rappresentare un riflesso della lotta per la vita. Più esattamente ho cercato di essere fedele alla natura che avevo davanti, senza filosofie, e tuttavia, quasi senza volerlo, in entrambi i disegni è entrato qualcosa questa lotta gigantesca..."*).

Va detto che l'arte di Van Gogh non è soggettiva, lui ci vuole far vedere la verità, la realtà. Ogni volta con un quadro e attraverso lo sguardo meticoloso ci mostra la rivoluzione che sta avvenendo in lui in quel preciso momento.

4. *"Sono un uomo passionale, capace di fare e soggetto a fare cose più o meno insensate di cui mi capita più o meno di pentirmi. Mi capita di parlare o agire un po' troppo in fretta, mentre sarebbe meglio attendere più pazientemente. Penso che anche altri possano a volte commettere simili imprudenze. Ora stando così le cose che fare? Considerarmi un uomo pericoloso e incapace di fare alcunché? Non credo. Si tratta invece di sforzarmi in tutti i modi e trarre vantaggio persino da queste passioni. Per esempio per citarne una tra me e te, ho una passione più o meno irresistibile per i libri, e ho bisogno di istruirmi continuamente, di studiare, se vuoi, proprio come ho bisogno di mangiare il pane. Quando stavo in un altro ambiente, in un ambiente di quadri e di cose d'arte, sai che ho concepito per quell'ambiente una violenta passione che arrivava addirittura all'*



entusiasmo....Beh ora non sono più in quell' ambiente invece di soccombere alla nostalgia ho pensato: la casa o la patria sono ovunque..."

È errato credere che i quadri di Van Gogh mostrassero rancore, ciò che si vedeva era amore e a volte il dolore della povera gente.

5. *"Sarebbe un malinteso se tu continuassi a credere che ora, per esempio, io sia meno appassionato per Rembrandt, o Millet o Delacroix...perché è tutto il contrario. Solo, vedi , ci sono molte cose che bisogna credere e amare, c'è qualcosa di Rembrandt in Shakespeare, e qualcosa di Correggio o Sarto in Michelet...una realtà per così dire più reale della realtà, ma bisogna saperlo leggere, allora lì dentro c'è l'inaudito e sa dire cose inesprimibili, e poi c'è del Rembrandt nel Vangelo o del Vangelo in Rembrandt...purché si intenda la cosa correttamente, senza volerla rigirare nel senso sbagliato...Bisogna imparare a leggere, come bisogna imparare a vedere, e imparare a vivere."*

6. *"Sarei proprio contento se tu potessi vedere in me qualcosa di diverso da una specie di fannullone. Perché c'è fannullone e fannullone. C'è chi è fannullone per pigrizia e debolezza di carattere, per la bassezza della sua natura...Poi c'è l'altro fannullone, il fannullone suo malgrado, che è roso interiormente da un grande desiderio di agire, che non fa nulla perché è impossibilitato a fare alcunché essendo come imprigionato in qualcosa, perché non ha ciò di cui ha bisogno per produrre... Un uccello in gabbia, in primavera, sa benissimo che c'è qualcosa di cui sarebbe capace, sente benissimo che c'è qualcosa da fare, ma non può farlo; che cosa sia , non lo ricorda, poi ha delle idee vaghe e si dice: gli altri fanno il nido e fanno i piccoli e allevano la nidiata, poi sbatte la testa contro le sbarre della gabbia. E poi la gabbia resta lì e l'uccello è pazzo di dolore. "ecco un fannullone" dice un altro uccello che passa...E gli uomini sono spesso nell'impossibilità di fare alcunché , prigionieri in chissà che gabbia orribile, orribile, molto orribile ...non sempre potresti dire cosa ti rinchioda, ti mura, sembra seppellirti...Tutto ciò è immaginazione, fantasia. Non lo penso; e poi ti domandi: mio Dio, è per molto, è per sempre, è per l'eternità? Sai, ciò che fa scomparire la prigionia, è qualunque affetto profondo, serio. Essere amici, essere fratelli, amare, questo apre la prigionia per potere sovrano, per potentissima magia. Chi non ce l'ha rimane nella morte. Però là dove rinasce la simpatia, rinasce la vita....La prigionia talvolta si chiama anche: pregiudizio, malinteso, fatale ignoranza, diffidenza, malafede"*

Van Gogh si sente in gabbia perché non riesce a diffondere i suoi ideali, viene respinto come predicatore e nessuno gli dà ascolto.

7. *"Hai nell'anima un grande fuoco e nessuno viene mai a scaldarsi ed i passanti vedono solo un po' di fumo in cima al comignolo e poi se ne vanno per la loro strada. Ora, ecco, che fare? Mantenere vivo quel fuoco interiore, avere sale in noi, attendere pazientemente, eppure con quanta impazienza, attendere l'ora, dico, in cui qualcuno voglia venire a sedersi accanto, fermarsi lì, che so?"*

Però lui sa che serve a qualcosa, che sa fare quel qualcosa, ma non lo può dimostrare perché è intrappolato nella gabbia.

Per reagire lui usa il colore. Il colore per lui è materia, un elemento impalpabile e concreto. Con il colore lui si costruisce la sua realtà, quella che gli viene negata.

Soprattutto negli ultimi dipinti usa colori lontani da quelli tradizionali e in quella realtà tutto vive ed è colmo di amore, umiltà ed ogni cosa ha vita e si muove.

8. *"Mauve mi ha rimproverato perché ho detto di essere un artista, cosa che non ho intenzione di ritrattare, perché va da sé che quel termine include il significato di una ricerca continua, senza mai trovare la perfezione. E' esattamente il contrario di "So già, ho già trovato". Per quanto ne so io, quella parola significa: "io cerco, sono a caccia, mi do da fare con tutto il cuore"*



9. *“È necessario che tu comprenda bene come considero l'arte. Per arrivare al vero bisogna lavorare molto, e a lungo. Quello che voglio, l'obiettivo che mi pongo, è terribilmente difficile, eppure non credo di mirare troppo in alto... Sia nella figura sia nel paesaggio vorrei esprimere non qualcosa di sentimentale, e melanconico, ma il dolore vero”*
10. *“...con il mio lavoro vorrei dimostrare cosa c'è nel cuore di un bizzarro, di una nullità (è il modo in cui la società considerava lui e in generale tutti gli artisti). Questa è la mia ambizione, basata, nonostante tutto, più sull'amore che sul rancore”*
11. *“Ieri sera stavo dipingendo un terreno boscoso leggermente scosceso, coperto di foglie di faggio secche e decomposte. La terra era di un marrone rossiccio di diverse tonalità, ancor più per le ombre nette degli alberi che proiettavano strisce tenui o più forti, mezzo sfumate. Il problema era, e mi sembrava molto difficile, rendere la profondità del colore, la forza enorme e la compattezza di quel terreno e soltanto nel dipingere ho notato quanta luce ci fosse ancora in quel crepuscolo...Da quel terreno spuntano giovani piantine di faggio che prendono la luce da un lato, dove sono d'un verde brillante, mentre dal lato in ombra sono di un caldo e intenso verde nerastro. Dietro quegli alberelli, dietro quel terreno, marrone bruciato, il cielo è di un grigio azzurro molto lieve, caldo, quasi non più azzurro, splendente. Per contro, c'è ancora un bordo nebuloso di verde e un reticolato di rametti e foglie giallastre. Alcune figure di raccoglitori di legna si aggirano come masse scure di ombre misteriose. Il berretto bianco di una donna che si china a raccogliere un ramo secco spicca all'improvviso contro il marrone bruciato intenso del terreno. Una gonna è colpita dalla luce- un'ombra si proietta- il profilo scuro di un uomo si staglia nel sottobosco. Una cuffia bianca, un berretto, una spalla, un busto di donna si modellano contro il cielo. Quelle figure, grandi e piene di poesia, emergono dal crepuscolo di quella tonalità profonda...”*

Quello che vede nel bosco è una simultaneità di azioni e cose che avvengono tutte insieme in un breve istante. Ogni opera ha in sé questo tratto. In una sola immagine non si vede solo un istante, ma un tempo più lungo.

La simultaneità è una caratteristica comune a molti artisti del 1900, che fino a quel momento non era stata presa in considerazione → precedentemente l'arte faceva una fedele riproduzione della realtà e della natura.

Nel 900 arriva Pablo Picasso che rivoluziona decisamente lo stile pittorico del suo tempo. Nei suoi quadri, le immagini si compongono di frammenti di realtà, visti tutti da angolazioni diverse e miscelati in una sintesi del tutto originale. Ciò demolisce di fatto il principio fondamentale della prospettiva: l'unicità del punto di vista, che imponeva al pittore di guardare solo ad alcune facce della realtà. Nelle opere di Picasso, infatti, l'oggetto viene rappresentato da una molteplicità di punti di vista, così da ottenere una rappresentazione totale dell'oggetto che ingloba tutte le possibili sfaccettature. Questa sua particolare tecnica lo porta ad ottenere immagini dalla apparente incomprensibilità, in quanto risultano del tutto diverse da come la nostra esperienza è abituata a percepire le cose.

Ed è proprio qui che sta la rivoluzione cubista, nel principio di relatività: ciò che vediamo di un oggetto è sempre relativo al punto di vista da cui lo osserviamo. I punti di vista cambiano non appena cambia la nostra posizione nello spazio. Quello che Picasso cerca, come Van Gogh, è una visione simultanea della realtà in tutti i suoi possibili punti di vista.

12. *“Il mondo non mi riguarda se non nella misura in cui sento di avere un obbligo e dovere, perché in questo mondo ho vissuto per trent'anni, e per gratitudine voglio lasciare un certo ricordo sotto forma di disegni o dipinti, eseguiti non per compiacere questa o quella corrente, ma per esprimere un sentimento umano sincero. Quest'opera, quindi, è l'obiettivo... E' così che mi vedo, come una persona che nei prossimi anni deve fare qualcosa con amore, e con forza di volontà”*



Per dirci la verità usa un estremo ascolto e una meticolosità grazie alla quale riesce a cogliere dettagli profondi.

Lui si affida completamente alla vita con enorme consapevolezza. Mette a disposizione il suo corpo, la sua mano, il suo fare, per lasciare qualcosa al mondo, per gratitudine. Vuole fare qualcosa con amore, con forza di volontà.

Il fatto che lui faccia il cielo come un vortice non è un arbitrio, è ciò che lui vede → non è fuori di testa, sta cercando la verità.

Il rapporto tra immagine e parola pone subito la questione dell'arte, della poesia. Van Gogh ha la capacità di restituire l'immagine in parola: questo rivela la sua capacità di poesia.

Il rapporto tra immagine e parola è di tipo trasformativo: vedo un'immagine, mi alleno a dirla in parole, e comincio ad articolare una consapevolezza rispetto a tale immagine, per cui questa ora cambia (perché riesco a sgranarla). Mi presenta così dei tratti trasformati. Ogni cosa che vediamo diventa pertanto sorgente di senso, diventa eloquente.



Piet Mondrian

Mondrian vive tra il 1872 e il 1944 → appartiene a quel gruppo di artisti che definisce il sorgere delle avanguardie, un sistema di arte che si definisce contemporaneo, confrontandosi con una trasformazione del mondo che ha dei tratti assonanti con la trasformazione che stiamo affrontando oggi.

Mondrian non lascia spazio alle emozioni, non è un artista coinvolgente. È un'artista di soglia, è colui che inventa l'estetica del modernismo.

È stato interpretato come il primo post - moderno, che reinterpreta la modernità, ponendo le premesse per l'estetica del post - modernismo.

Il suo periodo è il momento in cui si rompe un paradigma culturale e metafisico che si era costruito dalla Grecia, e ci si avvia ad aprirne un altro che non si è ancora stabilizzato oggi → è l'avvio di una trasformazione culturale che ci riguarda: è l'emergere del nichilismo.

Contemporaneamente avviene la crisi di Londra, la crisi della potenza egemone dell'Inghilterra (dominio di 200 anni) → la potenza inglese viene sostituita dalla potenza americana → lo spostamento del baricentro avviene con le due guerre mondiali.

1874 - 1895: prima crisi deflattiva, inizia l'era industriale

- Esiti della guerra Franco - Prussiana:
Mondrian nacque nel 1872, poco dopo la fine della guerra Franco - Prussiana. La creazione del Reich tedesco e la nuova configurazione politica dell'Europa influenzarono indirettamente l'ambiente culturale e artistico in cui Mondrian crebbe. La Germania emergente come potenza industriale e finanziaria avrebbe avuto un impatto sulle dinamiche artistiche europee.
- Crisi deflattiva dal 1873 e crisi della Borsa di Parigi:
la crisi economica del 1873 e la conseguente deflazione influenzarono l'economia europea, inclusa quella dei Paesi Bassi, dove Mondrian iniziò la sua formazione artistica. La stabilità economica e le opportunità di finanziamento per gli artisti furono compromesse, influenzando le scelte e le opportunità di Mondrian.
- Crisi di sovrapproduzione strutturale nei mercati occidentali:
la sovrapproduzione nei settori pesanti e la conseguente crisi economica portarono a una maggiore attenzione verso l'innovazione e la modernizzazione. Mondrian, attraverso il movimento De Stijl, cercò di rispondere a queste esigenze creando un'arte che rifletteva ordine e semplicità, in contrasto con il caos economico e sociale.
- Effetti sistemici della sovrapproduzione:
le barriere doganali e la competizione economica tra stati europei influenzarono il mercato dell'arte. Mondrian, vivendo in un'Europa frammentata e competitiva, cercò di creare un linguaggio artistico universale attraverso il Neoplasticismo, che superasse le divisioni nazionali.
- Riduzione degli scambi e deflazione:
la riduzione degli scambi internazionali e la deflazione influenzarono la vita degli artisti, inclusa quella di Mondrian. La necessità di trovare nuovi mercati e sostenitori per l'arte portò Mondrian a trasferirsi a Parigi nel 1912, dove poté integrarsi nell'avanguardia artistica e sviluppare ulteriormente il suo stile.
- Egemonia finanziaria e industriale della Germania:
la crescente egemonia della Germania influenzò l'ambiente culturale europeo. Mondrian, attraverso il suo lavoro, cercò di creare un'arte che riflettesse l'ordine e la struttura, in contrasto con le turbolenze economiche e politiche del suo tempo.



- Crisi di nuovo tipo:
la crisi economica e la centralità dell'industria nei processi di sviluppo e modernizzazione influenzarono Mondrian nel suo approccio artistico. Il Neoplasticismo, con la sua enfasi su linee rette, angoli e colori primari, rifletteva una visione di ordine e armonia che rispondeva alle esigenze di un'epoca di cambiamento e modernizzazione

1896 - 1914: seconda rivoluzione industriale e cambi di paradigma

- Avvio della II Rivoluzione Industriale:
la Seconda Rivoluzione Industriale, iniziata intorno al 1870, portò a significativi cambiamenti tecnologici e industriali. Mondrian, nato nel 1872, visse in un periodo di rapida trasformazione economica e sociale, che influenzò indirettamente il suo approccio artistico.
- Centralità dell'innovazione scientifica:
l'innovazione scientifica e tecnologica divenne centrale durante la Seconda Rivoluzione Industriale. Mondrian, attraverso il movimento De Stijl, cercò di riflettere l'ordine e la precisione della scienza e della tecnologia nel suo lavoro artistico.
- Nuovi settori e nuovi mondi:
la creazione di nuovi settori industriali e l'espansione verso nuovi mercati influenzarono l'economia globale. Mondrian, vivendo in un'epoca di esplorazione e innovazione, cercò di creare un linguaggio artistico universale che potesse essere compreso in tutto il mondo.
- Crisi degli equilibri internazionali:
la crescita degli Stati Uniti e della Germania e il declino relativo di Francia e Inghilterra portarono a tensioni internazionali. Mondrian, trasferendosi a Parigi nel 1912, si trovò al centro di queste dinamiche politiche e culturali, influenzando il suo lavoro e le sue interazioni con altri artisti.
- Consolidamento del paradigma del progresso:
il paradigma del progresso scientifico e tecnologico divenne dominante. Mondrian, attraverso il Neoplasticismo, cercò di riflettere questo progresso nel suo lavoro, enfatizzando l'ordine e la struttura.
- Crisi del paradigma del progresso:
la crisi del paradigma del progresso, che passò attraverso una crisi dell'umanesimo tradizionale, influenzò profondamente l'arte e la cultura. Mondrian, attraverso il suo lavoro, cercò di rispondere a questa crisi creando un'arte che rifletteva un nuovo ordine e una nuova visione del mondo.
- Affaire Dreyfus, razzismo e pan-movimenti:
l'Affaire Dreyfus e l'emergere di movimenti come il sionismo, il pangermanesimo e il panslavismo, insieme al massimalismo rivoluzionario di Buonarroti e Sorel, crearono un ambiente di tensione e cambiamento sociale.
- Sviluppo delle Avanguardie:
il periodo delle avanguardie artistiche, che includeva movimenti come il post-impressionismo, il simbolismo, il fauvismo, il cubismo e il futurismo, influenzò profondamente Mondrian. Il suo lavoro nel movimento De Stijl rifletteva le innovazioni e le sperimentazioni di queste avanguardie.

1915 - 1918: l'incommensurabile → si rompe il sistema che ha regolato l'esperienza bellica e la pace

- I Guerra Mondiale:
la Prima Guerra Mondiale (1914-1918) fu un conflitto devastante che coinvolse le principali potenze mondiali. Mondrian visse questo periodo di grande tumulto, che influenzò profondamente la sua visione del mondo e il suo lavoro artistico. Durante la guerra, Mondrian si trasferì a Londra e poi a Parigi, cercando di sfuggire alle devastazioni del conflitto.
- Crisi del sistema di equilibrio interstatale e del diritto internazionale:
la guerra e le sue conseguenze portarono a una crisi del sistema di equilibrio interstatale e del diritto internazionale. Mondrian, vivendo in un'Europa frammentata e instabile, cercò di creare



un'arte che riflettesse un nuovo ordine e una nuova armonia, in contrasto con il caos politico e sociale del suo tempo.

- Crisi del sistema finanziario e statuale moderno:
la guerra causò una crisi del sistema finanziario e statuale moderno. Mondrian, come molti artisti dell'epoca, dovette affrontare difficoltà economiche e la necessità di adattarsi a un mondo in cambiamento. La sua arte, caratterizzata da linee rette e colori primari, rifletteva una ricerca di stabilità e ordine in un periodo di grande incertezza.
- Rivoluzione d'ottobre:
la Rivoluzione d'Ottobre del 1917 segnò la fine del governo provvisorio russo e l'instaurazione della Repubblica sovietica.

1919 - 1939: si tenta la ricostruzione e si sperimenta il totalitarismo

- Tentativi di ricostruzione postbellica:
dopo la Prima Guerra Mondiale, l'Europa affrontò enormi sfide nella ricostruzione delle infrastrutture e delle economie devastate. La sua adesione al movimento De Stijl rappresentava un tentativo di creare un'arte che potesse contribuire alla ricostruzione culturale e spirituale dell'Europa.
- Fascismi – Comunismo:
l'ascesa del fascismo e del comunismo negli anni '20 e '30 creò un ambiente politico estremamente polarizzato. Mondrian, che si trasferì a Parigi nel 1912 e poi a Londra e New York per sfuggire alle tensioni politiche in Europa, fu influenzato da queste ideologie contrastanti.
- Guerra civile spagnola:
la Guerra Civile Spagnola (1936-1939) fu un conflitto che vide contrapporsi le forze repubblicane e nazionaliste. Questo conflitto, sostenuto da potenze straniere come la Germania nazista e l'Italia fascista, rappresentò un preludio alla Seconda Guerra Mondiale. Mondrian, vivendo in un'Europa sempre più instabile, continuò a sviluppare il suo stile artistico come risposta alle turbolenze politiche e sociali.
- Crisi di Weimar – Hitlerismo:
la crisi della Repubblica di Weimar e l'ascesa di Hitler al potere in Germania portarono a un periodo di grande instabilità economica e politica. Mondrian, che si trasferì a Londra nel 1938 e poi a New York nel 1940, cercò di sfuggire all'influenza del nazismo.

1940 - 1944: il tramonto della modernità tradizionale

La Seconda Guerra Mondiale (1939-1945) fu uno dei conflitti più devastanti della storia umana, coinvolgendo la maggior parte delle nazioni del mondo, inclusi tutti i grandi poteri. Il conflitto ebbe inizio con l'invasione della Polonia da parte della Germania nazista il 1° settembre 1939, seguita dalla dichiarazione di guerra di Francia e Regno Unito contro la Germania.

Le cause della guerra sono complesse e includono le tensioni irrisolte della Prima Guerra Mondiale, l'ascesa del nazismo in Germania, il fascismo in Italia e il militarismo in Giappone. La guerra si sviluppò su più fronti: in Europa, nel Pacifico, in Africa e in Asia. I principali schieramenti erano le Potenze dell'Asse (Germania, Italia e Giappone) e gli Alleati (Regno Unito, Unione Sovietica, Stati Uniti, Cina e altri).

Eventi Chiave:

- 1940: la Germania conquista rapidamente gran parte dell'Europa occidentale, inclusa la Francia.
- 1941: la Germania invade l'Unione Sovietica (Operazione Barbarossa) e il Giappone attacca Pearl Harbor, portando gli Stati Uniti in guerra.
- 1942 - 1943: battaglie decisive come Stalingrado e Midway segnano una svolta a favore degli Alleati.
- 1944: il D-Day, l'invasione della Normandia, segna l'inizio della liberazione dell'Europa occidentale.
- 1945: la Germania si arrende in maggio, seguita dal Giappone in settembre dopo i bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki.



La guerra causò la morte di circa 70-85 milioni di persone, tra cui milioni di civili e vittime dell'Olocausto. Le città europee e asiatiche furono devastate, e l'economia globale subì enormi perdite. La guerra portò alla fine del colonialismo europeo, alla divisione della Germania e all'inizio della Guerra Fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica.

Mondrian, trasferitosi a New York nel 1940, trovò un ambiente artistico vivace e stimolante lontano dalle devastazioni della guerra in Europa.

In questo periodo nascono le Avanguardie, di cui facevano parte gli artisti che con l'arte volevano mostrare la verità, seppur in modo non convenzionale.

La loro arte aveva molto a che fare con l'umanità in un periodo in cui essa era andata completamente persa a causa delle due guerre e del razzismo. Quindi l'arte era diventata un modo per allontanarsi dal male, dalla mediocrità, e per dignificare le proprie anime.

Le avanguardie artistiche del XX secolo hanno come dato comune una forte posizione di rifiuto e aperto contrasto, a volte non solo artistico, con le concezioni artistiche, filosofiche, scientifiche, psicologiche e socio-economiche vigenti.

Segnano dei punti forti di rottura in un secolo che viene stravolto da due guerre mondiali e che vede modificarsi sostanzialmente il proprio tessuto sociale e produttivo, dalla rivoluzione industriale al post-fordismo, dalla società di classi alla società dei consumi, dalla cultura elitaria alla società mediatica.

Da J.Clair – Il nudo e norma – Abscondita 2008

Tra il 1905 e il 1915 si manifesta una profonda trasformazione del modo di rappresentare un quadro e in generale un'opera d'arte.

Secondo J.Clair non fu la guerra a produrre la trasformazione, ma le avanguardie che precedettero le guerre. Le rivoluzioni artistiche furono piuttosto i prodromi della guerra: questa crisi del pensiero umanistico coincide con la crisi estetica che durante quella stessa estate del 1905 si stava manifestando. Ciò che realmente accade tra il 1905 e il 1915 è un mutamento di regime della modernità.

“Ciò che accadde nel 1907 è proprio un cambiamento del nostro rapporto con la visione del mondo, un cambiamento del nostro modo di guardare: ci troviamo di fronte a un occhio che non solo osserva il mondo ma si sente a sua volta osservato.”

Si diffonde il termine Avanguardia. Al di là della sua connotazione militare vi si rinviene un significato anticipatore del fenomeno della guardia, del fare la guardia, contenuto nel verbo riguardare, warden, to ward, l'azione del proteggersi.

“Guardare implica dunque anche l'atto di volgere indietro lo sguardo per verificare di non essere seguiti”
“un principio antagonista al nomos, alla regola classica, rimando ad uno sguardo che si vuole guardiano ostinato di una regola del vedere e di una teoria del sapere. Il fenomeno dell'avanguardia, che avanza rompendo la guardia, occhio solitario e vulnerabile che compie un excursus a rischio di smarrirsi, di perdersi, ossia di perdere la vista....” → si rompe il nomos, così ogni artista diventa autonomo, si inventa

il mondo in un modo nuovo. Infatti se guardiamo il modo di rappresentare i corpi nel 1800 sono completamente diversi da come vengono rappresentati a partire dal 1907 (basta fare riferimento al Manifesto cubista): ciò che veniva definito bellezza canonica esce dal campo dell'arte.

La seconda modernità si viene formando sotto il segno dell'impossibilità di sostenere, ricomporre e assumere la forma globale del corpo. L'evento fondamentale del 1907 è l'incrinatura della rappresentazione che l'uomo fa a se stesso del suo corpo. Declino dell'ordine di identificazione mimetica che aveva dominato fino ad allora l'arte e che determinava la questione del significato della bellezza.

Mondrian nel 1944 scrive: *“Non voglio quadri, mi interessa solo scoprire delle cose”* → Mondrian non era interessato a creare opere d'arte tradizionali che rappresentassero oggetti o scene specifiche. Invece, era profondamente impegnato nella ricerca di verità universali e principi fondamentali attraverso l'arte.



Mondrian si deve confrontare con Barnett Newman, che nel 1948 scrive *“L'immagine che produciamo è quella autoevidente della rivelazione, reale e concreta, che può essere capita da ogni persona che la guarderà senza gli occhiali nostalgici della storia”*.

Newman sottolinea che l'arte che crea è una forma di rivelazione diretta e immediata. Non è astratta nel senso di essere incomprensibile, ma è concreta e tangibile. L'immagine prodotta dall'artista è una manifestazione chiara e evidente di una verità o di un'esperienza. Afferma che la sua arte è accessibile a tutti, indipendentemente dal background storico o culturale. Non richiede una conoscenza approfondita della storia dell'arte per essere compresa. Invece, invita lo spettatore a guardare l'opera con occhi nuovi, liberi dai preconcetti e dalle influenze storiche. Questo approccio mira a creare un'esperienza universale e immediata, dove l'arte parla direttamente all'osservatore senza filtri.

Nel suo quadro *Who is afraid of red, blue and yellow*, Newman usa gli stessi colori dei quadri di Mondrian.

Biografia

Mondrian – Amersfoort (Olanda) 1872 - è cresciuto in un ambiente impegnato sul piano artistico e spirituale. Suo padre Pieter Cornelis Mondriaan (1839 - 1921), è cresciuto nei circoli aristocratici all'Aia. Attraverso i suoi disegni di figure storiche svolge un ruolo nel movimento politico che ad Amersfoort ha cercato di emancipare i gruppi protestanti opponendosi al liberalismo.

Il fratello di Mondrian, Willem Frederik Mondriaan (1874 - 1944) emigrò in Sudafrica nel 1890 diventando un rilevante esponente culturale e pittore.

Louis Cornelis Mondriaan (1877 - 1942), il fratello minore di Mondrian, partecipa ai circoli artistici di Amsterdam all'inizio del XX secolo.

Il padre avvia la dedizione di Mondrian all'arte, ma è suo zio, Fritz Mondriaan, di mestiere pittore, che realmente lo coinvolge nella pittura. Nel 1890 zio e nipote dipingono e disegnano spesso insieme il paesaggio, producendo schizzi ad olio lungo il Fiume Gein. Egli diede a Piet le prime prospettive su un orizzonte più ampio. Allievo di Wilhelm Maris, Fritz gli consente un legame diretto con la scuola dell'Aia, che nel tardo ottocento mescolava tecniche pittoriche olandesi e francesi in una forza potente. I suoi esponenti principali erano Jozef Israel, Jacob Maris, il fratello di Wilhelm, e Anton Mauve.

L'arte astratta, teorizza Mondrian, nasce dalla consapevolezza che non si possono rappresentare con immagini le cose come sono e come si manifestano nel continuo variare delle loro proprietà sensibili e visibili: il pittore ricorre allora al procedimento di denaturalizzazione della materia. Il suo lavoro era iniziato dipingendo elementi naturali (alberi, mare, donna) senza arrivare alla verità per poi capire che ciò che doveva fare era abbandonare la forma, frantumandola.

L'arte realistica e l'arte super - realistica, scrive Mondrian, testimoniano l'esistenza di due modi totalmente distinti di concepire la realtà e la vita: in senso individuale, la prima; in senso universale, la seconda. *“In entrambi i casi si vede la manifestazione della vita come un'espressione plastica ... ma se noi concepiamo la vita in senso individuale la nostra plastica sarà quella della forma (naturalistica così come appare)”*

Il pittore olandese porta l'astrazione plastica al punto in cui tutto può essere espresso con la linea e il colore in un rapporto equivalente all'interno di una composizione, dove *“i piani rettangolari, formati dalla pluralità delle linee rette, in opposizione ortogonale fra loro e necessari per determinare il colore, si dissolvono in virtù del loro carattere uniforme e il ritmo ne emerge da solo, abbandonando i piani, come un nulla”*.

Per questo, per Mondrian, l'unico modo per raggiungere la verità in pittura è usare la contrapposizione delle linee e i piani colore poiché un'opera neoplastica può essere considerata pura, viva e al tempo stesso esatta perché l'occhio del pittore che l'ha prodotta ha saputo vedere *“in ogni cosa la nitidezza, la certezza, la precisione, l'equità, la rettilinearità, la velocità che si identificano con la quiete e soprattutto con la verità ... in cui il colore viene visto come depurato dal non-colore – bianco, nero o grigio – perde il suo aspetto naturale e appare definito dal piano rettangolare che esso occupa e che si forma inevitabilmente attraverso l'opposizione delle linee rette”*.

Mondrian vede nel Jazz (verso la fine della sua vita) l'espressione musicale che persegue gli stessi obiettivi del Neoplasticismo, ancorché quel tipo di musica si basi essenzialmente sull'improvvisazione, sulla



libertà espressiva del momento, sulle sensazioni immediate che una nota vagante, un accordo inconsapevole, suscitano nella mente del musicista innescando un processo di creazione del tutto spontaneo e allo stato puro.

Si è altresì inclini a pensare l'arte astratta distaccata dalla realtà sociale e del tutto estranea al destino dell'umanità. Ma una lettura attenta degli scritti di Mondrian ci riserva qualche sorpresa anche in questo ambito.

“L'arte astratta pura si emancipa completamente dalle apparenze naturalistiche. Essa non è più un'armonia naturale bensì crea rapporti equivalenti della massima importanza per la vita. Solo in questo modo possono essere conseguite la libertà, la pace e la felicità sociale ed economiche”. Il concetto di rapporti equivalenti, punto cardine di tutta la sua concezione estetica, corrisponde per Mondrian alla visualizzazione dell'idea di giustizia e alla realizzazione del nostro sentimento innato di uguaglianza, liberata da ogni tradizione e morale, esattamente come l'arte astratta pura deve essere liberata dalla forma e dal colore naturalistici.

Mondrian scrive che l'arte dimostra che il progetto di una nuova vita non deve basarsi sulla creazione di forme nuove o di rapporti più giusti negli ambiti individuale, sociale, economico e politico, bensì sui *“rapporti equivalenti che annullano ogni interesse particolare a danno di altri... rendendo gli individui sempre più liberi sul terreno materiale e morale... L'arte plastica non tollera l'oppressione e non è condizionata da fattori materiali e fisici, perché l'oppressione ritarda il progresso umano”.*

L'arte nuova concede alla linea e al colore un'esistenza indipendente nel senso che essi non sono né oppressi né deformati dalla forma particolare (l'aspetto naturalistico delle cose) ma formano essi stessi la loro limitazione appropriata alla loro natura. Analogamente, nella vita futura, la società concederà a ogni individuo un'esistenza autonoma in accordo col suo proprio carattere. L'arte dimostra nella sua finalità che la libertà individuale, che è stata finora un ideale, si realizzerà nel lontano futuro.

Tre anni prima della morte a New York nel 1944, Piet Mondrian racconta le sue origini.

“Cominciai a dipingere giovanissimo. Miei primi insegnanti furono mio padre, che era un dilettante, e mio zio [Frits Mondriaan ndr], pittore di professione. Amavo dipingere paesaggi e case visti in un tempo grigio, scuro, o in una luce di sole fortissima, quando la densità dell'atmosfera offusca i particolari e accentua i grandi contorni degli oggetti. Feci spesso abbozzi al chiaro di luna: vacche accovacciate o in piedi, immobili, su piatti prati olandesi, o case con finestre morte, vuote. Non dipinsi mai queste cose romanticamente ma, fin dal principio, fui sempre un realista.”



1890 - 1906: paesaggi

Nel 1892 le tendenze simboliste provenienti da Francia e Belgio si fanno evidenti in Olanda, dove vive Mondrian, sottolineate dall'arrivo a novembre da Parigi del poeta Paul Verlaine, e dalla figura esotica del capo del Salòn Rosacroce, Peladan. Verlaine e Peladan fanno conferenze ad Amsterdam, Leida e l'Aia. Peladan, che si dedica alla morte del realismo in pittura, promuove un'arte che considera spirituale e simbolica, estetica e ultramondana. Nei suoi scritti incarna questi obiettivi, così come nei suoi modi, arrivando vestito con un cappello nero di astrakan, lungo cappotto e stivali con una blusa di seta color porpora, i capelli e la barba tagliati alla assiro/babilonese.

Il movimento rosacrociano nasce nei primi anni del 1600 in Germania, con la pubblicazione di un libro che propone una società utopica e felice per la comunità europea. Questo libro fa riferimento a una sapienza antica e a una tradizione esoterica cristiana.

Il movimento si sviluppa nel periodo successivo alla Controriforma e prima della Guerra dei Trent'anni, tra cattolicesimo e protestantesimo.

La tradizione rosacrociata attinge da una tradizione gnostica, una forma di cristianesimo eretico che risale al VI secolo d.C. Secondo questa tradizione, il Dio che crea il mondo è un falso Dio, e l'uomo deve trascendere la materia per raggiungere una dimensione spirituale superiore.

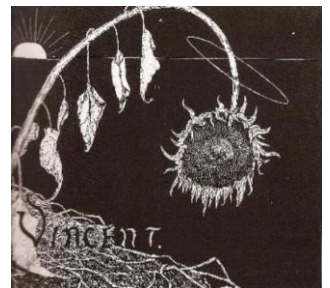
La filosofia rosacrociata sostiene che il mondo è fatto di simboli e che l'uomo deve andare oltre la materia per conoscere la verità spirituale della vita e del mondo. La materia e la sensibilità sono considerate illusorie, nascondendo una dimensione spirituale che può essere conosciuta attraverso l'affinamento dei sensi.

Dopo la fine del XVII secolo, il movimento rosacrociano viene sommerso dal razionalismo e dall'umanesimo. Tuttavia, nell'Ottocento, con la crisi di questi movimenti, lo spiritualismo rosacrociano ritorna. Questo spiritualismo si diffonde tra gli artisti, che sono attratti dalla possibilità di conoscere i mondi dello spirito andando oltre il sensibile.

La spiritualità rosacrociata convive con le idee di Nietzsche, che dichiarano la morte di Dio e promuovono la volontà di potenza, ponendo le basi per il nichilismo. Mentre alcuni ambienti accolgono il pensiero di Peladan, altri seguono Nietzsche, che nega l'esistenza dello spirituale e della scienza come fondamenti dei valori.

Peladan si autoproclama gran maestro rosacrociano e ha un'influenza su Piet Mondrian, che ne rimane coinvolto, così come dal simbolismo.

Sempre nel 1892 (dicembre) arriva ad Amsterdam (Circolo d'arte dell'Aia) la prima mostra di dipinti e disegni di Van Gogh. Nel catalogo Van Gogh è mostrato come un papavero morente davanti ad un sole al tramonto. Van Gogh è preso dai pittori simbolisti come un legame vitale con un'arte capace di esprimere emozioni e nuove forme espressive. Uno dei promotori della mostra è Toorop. Toorop, l'anno seguente (1893), dipinge Le Tre Mogli (o Spose), pittura che si distanzia radicalmente dalla tradizione della scuola dell'Aia.



Nel 1895 Mondrian si installa ad Amsterdam in un appartamento dietro il Rijksmuseum e vive facendo il copista dei dipinti del museo e dando lezioni private di pittura, facendo disegni per libri di scienza o pannelli decorativi o ritratti. Vende con regolarità i suoi paesaggi.

Ma Mondrian mantiene le distanze rispetto a queste prime avanguardie degli anni Novanta, forse sente poche affinità con il loro stile di vita e con l'idea di artista che propongono.

I pittori della scuola di Amsterdam si dichiarano Bohème in uno stato di intossicazione permanente, registrano impressioni e non sembrano radicarsi in un rapporto con etiche o estetiche, con i pittori e scrittori di quegli anni.

Se, resistendo alla tentazione di migliorare la valutazione dei suoi primi quadri alla luce dei suoi dipinti più maturi, guardiamo alla prima produzione di Mondrian, dobbiamo dire che essa era non solo di qualità non eccelsa, ma anche non coerente.

Fino all'età di 35 anni la sua produzione non era particolarmente distinguibile, né in sé né in rapporto con il contesto olandese. Viaggiava raramente e il suo contatto con il lavoro contemporaneo era limitato a poche riproduzioni e mostre.

1898: Meules, Fattoria e contadina al lavoro

Rappresenta una scena di vita agreste, con un corso d'acqua in primo piano che riflette il cielo e un covone di fieno, sorretto da due pali.

È una giornata probabilmente autunnale: il fieno è già stato accumulato e non ancora consumato, c'è un cielo chiaro, freddo. I covoni sono due presenze molto forti, accanto ai quali c'è una fattoria mal messa, che dona un senso di provvisorietà, e una contadina, che, dopo aver probabilmente lavato i panni nello stagno, li stende. È una scena quasi malinconica e facile da capire. C'è un'intonazione di tristezza, si sente che c'è una partecipazione emotiva del pittore.



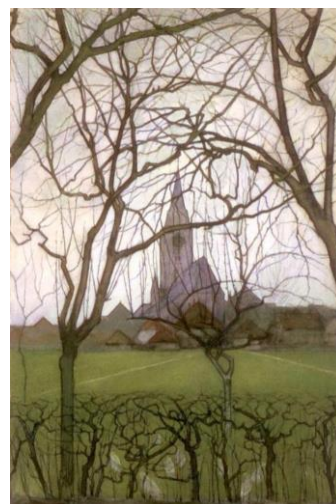
1898: Chiesa di villaggio

Una chiesa sovrasta i tetti di un paese. Il cielo è coperto da una sorta di foschia e da una rete di rami contorti e molto realistici, mimetici.

La Chiesa sembra molto più vicina al cielo che ai tetti delle case, sovrastate da un grande prato verde.

La visione prospettica crea una grande distanza tra il disordine delle piante e la rigidità dell'architettura.

Chiesa di villaggio segna un momento di transizione per Mondrian: da un lato è legato alla pittura tradizionale (è legato ai paesaggi tradizionali dei pittori olandesi del XIX secolo, come quelli della Scuola dell'Aia), dall'altro sta iniziando un percorso di semplificazione e astrazione che lo porterà al Neoplasticismo (anche se l'opera è ancora figurativa, mostra già un'attenzione particolare alla composizione e alla semplificazione delle forme). È un'opera che racchiude in sé il seme della sua evoluzione artistica.



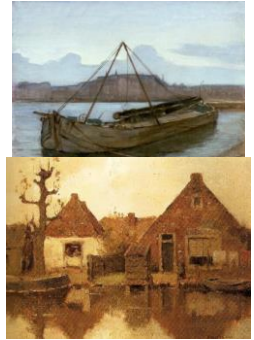
1900: Polder con canale di irrigazione e due mucche

È una pittura molto meno dettagliata rispetto a quella delle altre opere, con contorni non scanditi e macchie di colore. Il quadro è misterioso, ha una malinconia misteriosa, la scena sfugge, sembra enigmatica. I colori sono stratificati come se andasse nella direzione di Van Gogh ma senza effettuare pennellate così sfuggevoli.



1901/02: Sera sul Weesperzijde

Questo quadro non ha presenze umane ma solo manufatti, in una scena un po' sgranata ma non così sfuggevole e indefinita.



1906, Albero isolato sul fiume Gein

Casa, stagno, una barca, una recinzione, una ricerca di simmetria, ma sempre in un'atmosfera leggermente malinconica, sognante.

Nel 1905 una grande mostra di Vincent Van Gogh allo Stedelijk Museum ad Amsterdam ha una definitiva influenza su molti artisti. Questo evento segna il declino della Scuola dell'Aia (naturalismo tonale) e apre la strada a nuove tendenze espressive, come il Simbolismo e il Neoimpressionismo. Mondrian, come altri artisti olandesi, è colpito dalla potenza espressiva di Van Gogh e dall'uso drammatico del colore.

Nel 1908 Mondrian entra in contatto con le idee del filosofo e teosofo austriaco Rudolf Steiner. Le sue conferenze in Olanda, dedicate alla spiritualità e all'antroposofia, colpiscono profondamente Mondrian, che conserverà per tutta la vita le minute di questi incontri. Questo suggerisce quanto la dimensione mistica e spirituale sia già centrale nella sua ricerca artistica.

Nel 1909, Mondrian espone più di 250 allo Stedelijk Museum di Amsterdam insieme a Spoor e Sluyters. L'evento segna un momento importante per il riconoscimento della sua arte. Tuttavia, le sue ultime opere, caratterizzate da un uso sempre più audace del colore e da una visione quasi mistica della realtà, suscitano reazioni contrastanti.

Alcuni critici vedono il suo stile come visionario e fantastico, mentre altri (come lo scrittore e psichiatra Frederik Van Eeden) parlano addirittura di tendenze psicopatologiche, interpretando il suo allontanamento dal realismo come segno di squilibrio mentale. Anche Jan Toorop, che inizialmente aveva influenzato Mondrian, decide di non partecipare alla mostra, forse perché Mondrian si sta spingendo verso una direzione troppo radicale.

Mondrian dimostra di essere in grado di riprodurre la realtà con gradi di dettaglio altissimi:

1906, Campo con profili di alberi spogli



1906: Sera



Però poi torna a quadri come:

1906: Notte d'estate



1906-07: la fattoria Geinrust nella nebbia

Esprime un processo relazionale, c'è una dimensione misteriosa, leggermente malinconica, grigia.



1909: Piccola casa al sole

Sperimenta il puntinismo e le tecniche di Toorop.

Ritrae una casa illuminata al sole, ma poco realistica, con pennellate di colori adiacenti, sintomo che le avanguardie hanno già iniziato a penetrare e che Mondrian non ha ancora trovato il suo stile.

È un quadro che sembra legato all'espressionismo, perché Mondrian sta dipingendo la sua esperienza di incontro con la casa colpita dal sole, spostandosi dall'illusione di poter dipingere la cosa per dipingere.



Dal 1906: fiori

In tutta questa fase Mondrian si mantiene dipingendo fiori, ma soffre molto, perché si stufa, ma sono le uniche opere che gli vengono comprate.

Mondrian dipinge benissimo questi fiori, ma sono un po' il suo tormento.

1906: Crisantemo



1906: Dalia



1906: Amarillide rossa su sfondo blu



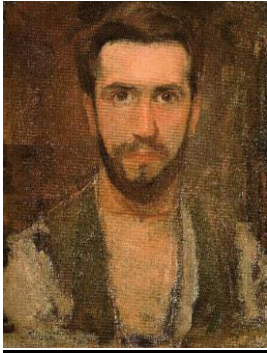
1909: Crisantemo



1908: autoritratti

Mondrian realizza degli autoritratti.

Autoritratto 1900



Risaltano gli occhi: Mondrian è un pittore, è uno che guarda → c'è un senso di consapevolezza, di presenza, in un contesto senza stranezze: è un giovane uomo intento a guardare.

Ha una bocca arancione, quasi sensuale.

Nel 1902 legge Blavatsky.

Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) è stata una mistica russa e la fondatrice della Società Teosofica, un movimento spirituale che combinava elementi di esoterismo occidentale, induismo, buddismo e gnosticismo. La Teosofia (dal greco theos = dio e sophia = saggezza) si proponeva di rivelare una conoscenza spirituale universale, nascosta nelle tradizioni religiose e filosofiche di tutto il mondo.

Mondrian era profondamente attratto dalla Teosofia e si iscrisse alla Società Teosofica nel 1909. Le idee di Blavatsky lo spinsero a cercare una forma d'arte che esprimesse un ordine spirituale e universale, portandolo gradualmente verso l'astrazione e il Neoplasticismo.

Legge anche Steiner, un filosofo, pedagogista, esoterista, artista e riformista sociale austriaco. È il fondatore dell'antroposofia, di una particolare corrente pedagogica (la pedagogia Waldorf), di un tipo di medicina (la medicina antroposofica o steineriana Weleda) oltre che l'ispiratore dell'agricoltura biodinamica (Demeter), di uno stile architettonico e di uno pittorico.

Ha posto anche le basi dell'euritmia, del Massaggio Ritmico Antroposofico e dell'arte della parola. Si è occupato inoltre di filosofia, sociologia, antropologia, economia e musicologia.

La sua idea fondamentale è che tu puoi conoscere il mondo del soprasensibile se ti alleni: se applichi delle tecniche di meditazione sei in grado di vedere il mondo dello spirito → crede nella possibilità di integrare spirituale e materiale, cercando di mostrare come lo spirituale sia conoscibile come il materiale (è possibile una conoscenza scientifica dello spirito → materializza lo spirito).

Le conferenze di Steiner e della Blavatsky arrivano in Olanda, e Mondrian diventa un seguace di Steiner, diventa un antroposofo → partecipa a queste correnti di pensiero che hanno origini in parte neoplatoniche e in parte umanistiche.

Mondrian si avvicinò alla Teosofia nei primi anni del Novecento e si iscrisse alla Società Teosofica nel 1909. Come emerge dalla sua citazione: *"Lo studio della Teosofia è stato di grande aiuto. Traggo molti benefici da questa conoscenza."*

La Teosofia, fondata da Helena Blavatsky, sosteneva che l'arte dovesse rivelare un ordine spirituale superiore. Mondrian cercava di tradurre questi concetti nei suoi dipinti, semplificando forme e colori per esprimere un'armonia universale.



L'Antroposofia, fondata da Rudolf Steiner, si sviluppò come una branca separata della Teosofia, con un focus più marcato sulla pedagogia, la spiritualità applicata alla vita quotidiana e l'arte.

Steiner sosteneva: *"La chiarezza di pensiero deve essere accompagnata dalla chiarezza della tecnica (...). Ritengo che un artista possa trarre grande profitto per la sua arte dalla sua conoscenza spirituale."*

Mondrian, pur influenzato dalla Teosofia, non aderì mai completamente all'antroposofia di Steiner. Tuttavia, entrambi condividevano l'idea che l'arte dovesse esprimere un ordine superiore e spirituale.

Dagli autoritratti del 1900 e dai dipinti floreali come *Crisantemo* (1909), Mondrian si muove progressivamente verso una visione più astratta, ispirata dalle idee teosofiche.

Nel libro *"L'anima del cristallo"* di S. Poggi (Mulino, Bologna), viene analizzato come Mondrian sia passato dalla rappresentazione figurativa alla ricerca di una purezza geometrica e spirituale, culminando nel Neoplasticismo.

Una lettera di Piet Mondrian al critico Israel Querido (estate 1909) è fondamentale per comprendere il suo pensiero riguardo al rapporto tra arte e conoscenza spirituale, in particolare la Teosofia.

"Lei scrive alla fine che ciò che ho raggiunto è stato ottenuto grazie al mio talento di pittore ecc. E che voi considerate il mio lavoro come quello di altri, che fanno lo stesso. Eppure io so che, nonostante le somiglianze, esiste una grande differenza. A me sembra che anche voi riconosciate l'importanza del rapporto tra arte e filosofia ed è esattamente questa relazione che molti artisti negano. ...io credo che la conoscenza spirituale cosciente di un pittore avrà una grande influenza sulla sua arte e che è solo una debolezza, o una mancanza di genio, pensare che questa conoscenza spirituale sia un danno alla sua arte. Se un pittore progredisce tanto da raggiungere una conoscenza diretta delle regioni sottili dell'essere umano, attraverso un affinamento dei suoi sensi, allora la sua arte diventerebbe incomprensibile agli altri che non hanno avuto queste conoscenze. E lei mi vuole mettere in guardia da questo pericolo. ... ma per ora il mio lavoro rimane ancora del tutto esterno al regno occulto, anche se cerco di ottenere conoscenze occulte per me per capire meglio la natura delle cose. Allo stesso modo io osservo il mio lavoro cercando di raggiungere una più grande consapevolezza e perdere ogni vaghezza."

Lettera di Mondrian al critico Israel Querido – estate 1909

Mondrian sottolinea che la sua arte non è solo un'espressione estetica, ma è profondamente legata alla filosofia e alla conoscenza spirituale. Crede che l'arte debba esprimere una realtà più profonda, invisibile, che va oltre la semplice rappresentazione del mondo visibile. Questo pensiero è in linea con la Teosofia di Blavatsky, che insegnava che l'arte poteva essere un mezzo per rappresentare le verità spirituali universali.

Mondrian riconosce un problema: se un artista sviluppa una conoscenza spirituale superiore, rischia di rendere la sua arte incomprensibile per chi non ha la stessa consapevolezza.

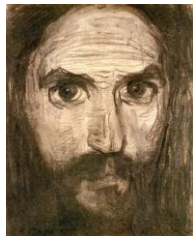
Questa riflessione è molto interessante perché anticipa le reazioni del pubblico e della critica quando, anni dopo, Mondrian svilupperà il Neoplasticismo: molti non capiranno il senso delle sue forme geometriche e dei suoi colori puri.

Nel 1909 Mondrian sta ancora dipingendo paesaggi, fiori e scene naturali, ma è già alla ricerca di un modo per trascendere la realtà visibile. Non è ancora completamente immerso nell'astrazione, ma sta affinando la sua percezione del mondo per raggiungere una maggiore consapevolezza.

1908: Autoritratto

Cambia il modo in cui percepisce se stesso





1908, Autoritratto occhi



Mondrian praticava l'euritmia, un'arte del movimento sviluppata da Rudolf Steiner nei primi del '900 nell'ambito dell'antroposofia. Il termine deriva dal greco eu (buono, armonioso) e rhythmos (ritmo), quindi significa movimento armonioso.



1914, Autoritratto

Sta facendo qualcosa e si gira un attimo.

È un quadro con delle forme geometriche → nel 1914 ha trovato la sua strada (quindi: cosa succede tra il 1908 e il 1914?)

Fino al 1909, pur essendo un bravissimo pittore, non sa ancora che cosa deve fare della sua vita, ma lo capisce a 42 anni, nel 1914, trovando la sua strada.

Ciò succede a molti pittori: verso i 40 anni cambia qualcosa. Da quel momento riescono ad immergersi nell'opera, passando da essere pittori ad artisti.



Negli autoritratti di Mondrian è evidente la sua evoluzione artistica: passa da essere un uomo normale ad assomigliare ad un pazzo, un mago. Arriva poi ad avere l'aspetto di un uomo rispettabile, saggio, affidabile e rassicurante, colui che può indicarci la strada da intraprendere.

Anche Picasso fa un percorso colmo di autoritratti. Nel 1900 fa un ritratto simile a quello di Mondrian, nel 1907 è completamente diverso, si trova già in una fase di astrazione abbastanza avanzata.



Nel 1972 Picasso si dipinge nuovamente.

“Nello stesso anno delle Demoiselles, Picasso ci ha lasciato una serie di straordinari autoritratti in cui si rappresenta frontalmente, il volto divorato dalle due mandorle nere dello sguardo. Nei suoi occhi c'è un'ossessione ...che indubbiamente s'apparenta al pericoloso gioco del warden, del to ward, ..a una malia esercitata sull'occhio dal tutto che lo circonda talchè, attraverso la reiterazione, la retrospizione... l'“omnispezione”, l'occhio magistrale e assolutistico del pittore deve diventare corazza e scudo, oltre che arma di offesa. Se lo sguardo del pittore innova, se diventa paradigmatico di ciò che sarà l'avanguardia, se penetra nelle file del nemico, dell'ignoto, è perché scoprendo per un attimo la sua guardia, avanza come un esploratore lasciandosi alle spalle le regole, per subito ripararsi, proteggersi dietro quel palladio ostellato di occhi, quel mantello di terrore che il quadro offre al nostro sguardo ... ignari della sfida mortale che ci viene proposta”.

Jean Clair interpreta gli autoritratti di Picasso come manifesti dell'Avanguardia: lo sguardo del pittore è il simbolo della sua sfida al passato e alla tradizione. L'artista si fa esploratore del nuovo, ma sa anche che questa ricerca lo espone a rischi e incomprensioni.

1906 - 1913: alberi

Dal 1906 al 1912 Mondrian dipinge alberi, poi smette del tutto in seguito.

Mondrian stava cercando un soggetto che lo mettesse in contatto con la verità, ma non erano gli alberi, tanto che iniziò ad odiarli.

Inizialmente utilizza una pittura realistica, ma poi passa all'astrattismo, tecnica utilizzata da molti altri artisti del 1900. Con l'astrattismo voleva entrare in intimità con le cose in un modo di totale stravolgimento, Ciò non poteva essere fatto con una pittura realistica, che non catturava una cosa stabilmente e realmente.

Ovviamente per raggiungere in suo obiettivo, ovvero superare la materia per conoscere lo spirito, non poteva accontentarsi del realismo, così cercò tutti i modi ed in vari soggetti la giusta direzione.

Inoltre la pittura gli serviva a stabilizzare il suo soggetto, la materia, il sensibile. Ciò poteva essere fatto lavorando sullo spirito. È chiaro che con un albero non sarebbe riuscito a stabilizzare la materia in quanto un albero ha in sé molto e non può essere stabilizzato.

Non si accontenta solo della forma, ma per rendere tutto stabile ed in equilibrio deve superarla.

Tutto il suo lavoro ha uno scopo ben preciso, in linea con quello degli artisti del 1900: rifondare il sentire dell'uomo.

È cruciale quello che l'albero gli insegna, non quello che lui sapeva già dell'albero.

Ciò si chiama espansionismo, espressionismo: decide di parlare dell'emozione che gli nasce e gli arriva nella relazione. L'albero diventa diverso rispetto a come lo si vede nella vita reale, però ciò che si disegna non è l'albero in sé, bensì la relazione. Mondrian mette il forma la relazione, cercando di farla diventare comune, vuole farla diventare una conoscenza visibile, non vuole tenerla per sé: ciò che vedo lo dico, e quando lo dico, lo capisco meglio e lo vedo meglio, e quindi lo capisco meglio, e poi lo vedo meglio, per cui è un percorso che va sempre avanti.

Sta provando a conoscere sempre in modo più preciso questa esperienza.

1905



1906: Pineta vicino Oele

Nel 1906 rappresenta questa foresta, fedele alla realtà. È semplicemente una rappresentazione del visibile, insufficiente per cogliere la materia, stabilizzarla ed entrare in contatto con il sensibile.



1908: Schizzo per l'albero blu



1908: L'albero di mele in blu

L'albero non è più realistico, né nella forma, né nel colore. Il terreno è piatto e da esso si irradia energia che sale dal tronco e si irradia nei rami, i quali ne sono così carichi da piegarsi fino ad arrivare al suolo. Intorno pare che ci sia un'aurea.

È chiaro che il suo intento non sia più dipingere un albero, ma portare su tela l'emozione che prova ad averlo davanti. Potrebbe sembrare che ci voglia comunicare le sue emozioni e che quindi sia ancora legato alla soggettività.

Quello che lui vive nella natura è potenza, il caos di tutti gli elementi naturali. Il suo pensiero è ben visibile nei primi dipinti astratti.

Il quadro apparentemente è molto diverso dallo schizzo, ma nella sostanza si chiarisce meglio la forma interna che ha dato luogo all'esperienza, e l'emozione, che non è più un verde che esplode, è ora un blu, un indaco, è un albero all'imbrunire, che butta fuori la sua potenza, e anche il suo mistero.



1908: Studio preliminare per Sera: l'albero rosso



Riprende a disegnare lo stesso albero, però da un nuovo punto di vista. Torna a fare l'albero in bianco e nero tratteggiando la forma che vede.

1908 - 10 Sera: L'albero rosso

L'energia della natura è ancora più visibile in questo dipinto, in cui pare che tale forza naturale sia così intensa da sembrare fuoco. I rami sono però molto aggrovigliati tra loro, comunicano che c'è un segreto, qualcosa di profondo da scoprire.

È simbolico, sembra quasi l'annuncio di qualcosa che sta passando, come il passaggio dal giorno alla notte.



Dipingendo gli alberi però non è mai soddisfatto, quindi ricomincia sempre da capo con gli schizzi.

1911: Studio per l'albero grigio



Si cimenta con un altro albero, o forse è lo stesso visto da un'altra prospettiva.

È ansiogeno, caotico, disordinato, senza ordine.

Si mette in rapporto con la natura, e la natura che cosa gli passa? Il caos. Non rappresenta la sola sua idea di albero, ma la sua relazione con esso.

Crea una struttura orizzontale di linee che si incrociano, come delle onde, poi c'è il tronco, sopra le linee si disperdono, è proprio il caos.

1911: L'albero grigio

La natura custodisce il segreto e blocca la visuale dietro di sé. L'albero sembra quasi un'armatura del segreto, dello spirito.

Si sta muovendo in una direzione di progressiva stilizzazione, impoverendo della gamma di colori e di dettagli. Ciò avviene poco dopo aver scoperto l'arte cubista, in seguito alla quale iniziò uno spietato impoverimento delle forme che lo portò a dipingere alberi in cui i rami e i tronchi diventano sempre più delle forme geometriche.

L'albero grigio riprende e riprova la connessione tra scena e sfondo dell'Albero Rosso; la gamma di colori più ridotta, strumento fondamentale per i cubisti, enfatizza il ritmo delle linee. Lo studio del ruolo dell'immagine, caratteristica del dibattito e della sperimentazione cubista, si centra qui su un oggetto vivente che si espande definendo l'abbozzo di una forma ovale, lasciando gli angoli della tela meno occupati e lavorati.

Anche in questo Mondrian segue le pratiche cubiste impiegate da Picasso e Braque.

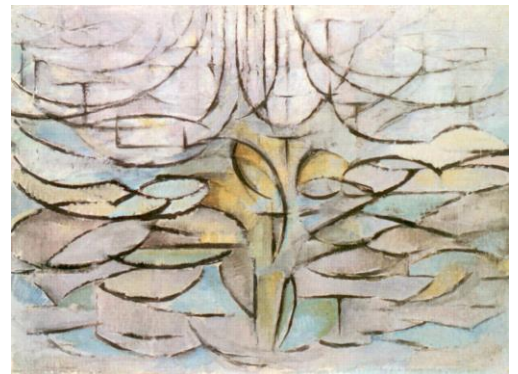
Nella misura in cui le tecniche cubiste di Mondrian si raffinano l'immagine dell'albero offre una specie di armatura all'interno del quadro. Organizzando le relazioni tra gli archi ritmici e gli spazi conformati che essi delineano.



1912: Melo in fiore

In L'albero di mele in fiore non ci sono fiori riconoscibili, e lo stesso albero è difficile da discernere, ma la sua immagine resta centrale e gioca un ruolo importante nel coordinare la struttura ritmica, anche se non facilmente riconoscibile. Lo sfondo e il disegno sono del tutto interconnessi e Mondrian usa solo la linea dritta ed ellittica per costruire i piani intersecati della pittura.

E' un quadro di equilibrio che suggerisce simmetria attraverso una moltitudine di piani. E' unificato dall'uso di forme ripetute e dall'immagine soggiacente dell'albero. La quasi simmetria, e il punto di vista frontale sono tutte caratteristiche di Mondrian. Attraverso di esse, nel suo studio del cubismo, egli aggiunge il tema dell'espansione e di una nuova relazione equilibrata tra la rappresentazione illusionistica e l'isolamento dei ritmi dell'albero attraverso le linee e i piani.



1912: Albero in fiore



È ancora più cubista, ancora meno naturalistico.

1912: Paesaggio con alberi



1912: Foresta, studio sugli alberi



Nel 1913 studia la relazione con tantissimi alberi, è come se stesse cercando un ordine nel caos della natura. Cerca lo spirito oltre la materia.

Negli anni successivi odierà gli alberi, perché per lui diventa una via che non lo porta verso dove vuole andare, perché non riesce a trovargli un ordine.

Sta cercando di andare oltre la materia per andare verso lo spirito, ma ciò significa restituire una forma visibile

che gli faccia capire un senso, un ordine dicibile; ma lui questo ordine nel rapporto con l'albero non lo riesce a trovare.

1913: Studi di alberi



1912/13: Composition n.XVI



Composition n°16
1912-1913, olio su tela, 100x100 cm, Collezione Guggenheim, New York, 1971
© 2017 Museum of Modern Art, New York, NY, USA

TABLEAU N°41 COMPOSITION N° VII (COMPOSITE 2)
1913, olio su tela, 100x100 cm, Collezione Guggenheim, New York, 1971
© 2017 Museum of Modern Art, New York, NY, USA

COMPOSITION N°XIII (COMPOSITE 2)
1913, olio su tela, 100x100 cm, Collezione Guggenheim, New York, 1971
© 2017 Museum of Modern Art, New York, NY, USA

1913

L'Albero 2
1913, olio su tela, 100x100 cm, Collezione Guggenheim, New York, 1971
© 2017 Museum of Modern Art, New York, NY, USA



1913: Composizione nell'ovale



Prima di smettere fa un passo indietro e dipinge di nuovo in modo realistico, senza però riuscire a stabilizzare e trovare la verità. In alcuni dei dipinti sembra che stia lottando contro la forma, come se lo spirito degli alberi voglia abbandonare la materia.

Fattoria vicino Duivendrecht



1906 - 1913: mulini

Mondrian dipinge spesso architetture, molte volte nascoste dietro ad alberi. Un tema ricorrente furono i mulini.

Invece di usare la natura per trovare un ordine, si sperimenta sulle cose.

1907: Mulino

È il periodo in cui dipinge in modo realistico.

Il dipinto è diviso in tre piani, ognuno dei quali rappresenta un elemento naturale. A rompere l'equilibrio e l'armonia sorge un mulino ed un albero.

Il momento in cui è ambientato il quadro è di transizione: alba o tramonto.



1908: Il mulino al sole

È il periodo di influenza puntinista.

Il mulino ha un ruolo centrale, ma i colori si fanno meno naturalistici.

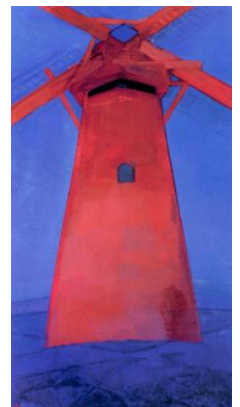
Come in altri dipinti sembra che stia avvenendo un'esplosione di energia.

Il colore è in questo caso usato per dare forme come in 'Piccola casa al sole'.

Domina la soggettività e nel complesso sembra che ci sia caos e disordine.



1908: Mulino a Domburg



1911: Il mulino rosso

Troviamo la presenza imponente del mulino. Sembra che ci guardi dall'alto e che noi non possiamo far altro che rimanerne sottomessi.

Questo è l'albero rosso per alcuni aspetti.

Con i mulini non fa lo stesso processo di astrazione che invece aveva fatto con gli alberi. Però in generale l'architettura rimane sempre più realistica e non abbandona la forma a differenza degli elementi della natura.

Non trova un ordine nemmeno nei mulini.

1908: Donna - il femminile

Siamo nel 1907: il modo di dipingere la donna cambia.

È alla ricerca di un ordine: in apparenza guardando gli alberi si confronta con la caducità della natura e prova a creare uno schema ordinato, ma la ragione di questa ricerca ancora ci sfugge.

Nella pittura dei mulini arriva ad un certo punto in cui il soggetto assume un tratto prettamente metafisico → è una dimensione di simbolismo.

La ricerca dell'ordine si confronta con una componente metafisica: si confronta con il problema della conoscenza, il problema di dire che cosa sono le cose, cos'è il mondo. C'è una tensione verso la questione della conoscenza.

Mondrian, quando si muove alla ricerca dell'ordine, vuole in realtà cogliere la dimensione spirituale del mondo, Tale ricerca si rivela in maniera abbastanza chiara nel tema della donna. Nel femminile identifica la possibilità di una trasformazione, cioè la possibilità che ci possa essere un risveglio che consente ad una forma di conoscenza superiore.

Recupera i principi del colore attuati da Goethe, che a differenza di Newton, individua il colore come una sorta di messaggio segreto che rivela visivamente una qualità non visibile delle cose.

- blu: recessione
- rosso: sensualità
- giallo: spiritualità

Il nichilismo è il rapporto diretto con la metafisica: la metafisica dimentica ab origine il rapporto tra essere ed ente. Che cosa hanno in comune un albero, una montagna, una persona...? Le loro qualità fisiche sono tutte profondamente diverse tra di loro, hanno in comune il fatto che ci sono.

Che cos'è l'essere che fa sì che le cose ci siano? Tutto ciò che non è ente.

Il nichilismo traduce il nolente, il niente, con la negazione assoluta.

Quindi ciò che esiste è solo un ente, e lo spirito è un ente: Dio è una specie di persona, è un ente che sta là e fa delle cose.

Il niente si muove in una logica materiale spirituale. Tale logica è potenzialmente nichilista, cioè interpreta l'essere come niente.

L'essere si pone come una sorta di sfondo negativo che regge il mondo.

Tale digressione ci mette in relazione con la questione che sta affrontando Mondrian: con la sua pittura cerca di avventurarsi nella dimensione profondamente filosofica. Quando non è soddisfatto ritorna sulla forma delle cose, perché ha bisogno di confrontarsi con le cose, e come può conoscerle attraverso la pittura, cioè attraverso la visione.

La visione è sempre cangiante, cioè non è stabile, perché la luce, i colori, le forme, l'inquadratura, cambiano. Non riesce a stabilizzare la conoscenza visiva del mondo.

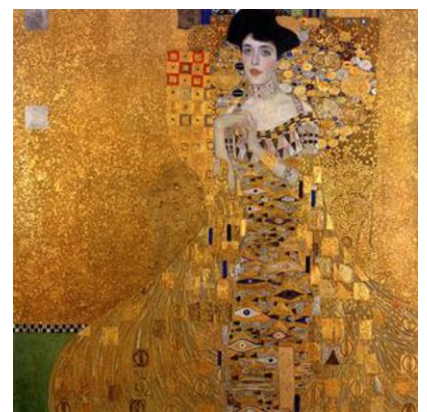
1907: Klimt - Ritratto di Adele Bloch Bauer

Vuole che la donna trasmetta un'idea di splendore e magnificenza, e per farlo rende la figura quasi sacra. Sulla veste sono dipinti degli occhi che stanno a significare che lei è una musa, colei che aiuta l'uomo a vedere. Qui la donna è sfarzosa, si confonde un po' con il fondo oro (rappresentava il divino, quindi è un fondo spirituale, come se la figura apparisse in sogno).

C'è una presenza sensuale: capelli neri e bocca rossa.

Intorno a lei lo sfondo si muove come se la relazione sognante con questa donna si espandesse, il monco diventa tutto donna.

Sul vestito ci sono occhi, per cui la donna di cui si innamora diventa il simbolo delle sua capacità di vedere, poi ci sono simboli sessuali ed erotici.



La posizione della mano destra è strana, è scomoda → aveva avuto un problema alla nascita, non riusciva a muovere la mano. Lui decide di non nascondere la mano, anzi la pone frontalmente: anche questo difetto fisico è parte del suo splendore.

1907: Picasso - Demoiselles d'Avignon

È una scena molto diversa da quella rappresentata da Klimt.

Le donne sono sensuali, esposte, assumono pose provocanti. Ma le donne non sono belle o attraenti, anzi sono deformate, e alcune di loro indossano maschere spigolose che le fanno sembrare animali: sono inquietanti. Con ciò voleva dire che a lui, tutto era sconosciuto ed ostile → usava la pittura come risposta ad una sensazione di paura.

E' l'occhio occidentale che spia, che va in un posto esotico, e spia in un bagno turco le cortigiane nude, mentre probabilmente l'uomo non è nudo → è un nudismo rubato di nascosto.

Sono pose anti - naturalistiche, non naturali.

Quando gli amici più stretti vedono le Demoiselles la costernazione è generale, Apollinaire non ne capisce nulla e tace, Gertrude Stein parla di un vero cataclisma. Quando il quadro appare in pubblico nel 1916 passa sotto silenzio, il Louvre lo rifiuta.

Intervista di Picasso ad André Malraux sulla genesi dell'opera:

“Le maschere non erano sculture come le altre, per niente, erano oggetti magici...i negri erano degli intercessori....contro tutto, contro spiriti sconosciuti, minacciosi, Ho capito, anch'io sono contro tutto. Anch'io penso che tutto è sconosciuto e ostile. Tutto! Non i dettagli: le donne, i bambini, le bestie, il tabacco, giocare.... Ma tutti i feticci servivano alla stessa cosa, Erano strumenti... Solo in questo museo orribile, tra le maschere, i feticci pellerossa, i manichini polverosi. Les Demoiselles d'Avignon mi devono essere nate quel giorno: non per via delle forme, per perché era la mia prima tela di esorcismo!” → è chiaro che sta dipingendo il suo sgomento.

Lui con la pittura non sta cercando di risolvere un problema di ordine plastico, ma quello di paura per ciò che lo circonda.

“Picasso in quel momento della sua vita si sentiva come un primitivo inerme di fronte all'universo ostile, o come il bambino perduto nel buio, che nessun ragionamento può tranquillizzare. La pittura non gli pone un problema di ordine plastico, ma è la risposta a una sensazione intima di pericolo....si avvicina ad un continente nero sperando di trovarvi nuove forze”.

“L'opera d'arte, per agire come agiscono i talismani, gli amuleti, i feticci, deve presentarsi allo sguardo e alla mano del creatore non più come destinata ad un fine, a un compimento, a una perfezione... ,ma come strumento di un'apertura ,opera senza fine, sempre incompiuta, sempre ripresa e abbandonata, spalancata proprio come ciò che si sforza di contemplare: il buco senza fondo della morte, il pozzo inesauribile del sesso. E' proprio questo l'esorcismo di cui si deve dimostrare capace: affrontare lo sguardo mortale che il sesso fa pesare su di noi e ...sullo sguardo di colui che ha per passione e missione proprio l'osservazione del mondo, ossia il pittore”

L'opera d'arte non è più oggetto rappresentativo, è oggetto sostitutivo. Agisce su di noi non in virtù della sua somiglianza al reale, ma in virtù dell'aura magica e rituale dei suoi elementi costitutivi.



1907: Nudi nel bordello, studio compositivo per Demoiselles d'Avignon

Nella versione definitiva le due figure maschili sono dissolte, forse la figura in piedi a sinistra diventa da maschile a femminile, lo sguardo è diretto sulla nudità femminile. Ma l'esorcismo del desiderio è effettuato "scindendo i corpi, facendo a brandelli le forme e disarticolando le membra, togliendo loro la pericolosa integrità anatomica... che fino ad allora le designava agli occhi del maschio come corpo femminile.



1901 - 08: Passiflora

La figura non è affatto sensuale, ma sembra quasi una figura divina in meditazione, o forse pare galleggiare..

Non assomiglia assolutamente alla donna di Klimt.

Non ha una veste attrattiva, è bianca, simbolo di purezza.

1908: Donna

La donna sembra una sacerdotessa dallo sguardo minaccioso. Sembra essere capace di portare chi la osserva in un'altra dimensione.



1908: Devozione



Come negli altri due dipinti non c'è traccia di sensualità. La donna sembra quasi una bambina persa nella devozione. Per dare un senso di smaterializzazione e per mettere in primo piano l'aspetto spirituale usa colori molto chiari e simili tra loro. Inoltre in questo dipinto usa i colori attribuendogli lo stesso significato che avevano per Steiner:

- rosso come splendore del vivente
- azzurro come splendore dello spirituale



"In quell'opera avevo solo in mente una giovane fanciulla perduta nella devozione, o vista nella devozione o in grande devozione: dipingendo i capelli con quel rosso volevo attenuare l'aspetto materiale delle cose, sopprimere ogni nozione di "capelli" o di "abiti" e mettere in primo piano l'aspetto spirituale. Credo che il colore e la linea permettano molto bene di raggiungerlo: inoltre io non desidero fare a meno della linea. Sono proprio le linee essenziali di un oggetto che mi sembrano di una importanza fondamentale, così come il colore. Io credo che nella nostra epoca sia assolutamente necessario che, nella misura del possibile, la pittura sia applicata in zone di colore pure, giustapposto in modo puntillista o diffuso. Questo si esprime con forza e resta associato al pensiero che è il fondamento del significato nella forma, così come io la concepisco. Io credo che la conoscenza spirituale cosciente di un pittore eserciti un'influenza capitale sulla sua arte (...) Se nel suo cammino un pittore arriva ad una conoscenza diretta delle regioni più sottili dello spirito attraverso lo sviluppo dei sensi più sottili, allora la sua arte potrà diventare incomprensibile per l'umanità che per il momento non ha ancora scoperto queste regioni più sottili. (..) per il momento io mi dedico solo al mondo abituale dei sensi perché questo è il mondo in cui noi viviamo. Nondimeno l'arte può proporre una transizione verso le regioni più sottili che io chiamo il dominio spirituale. .. Un cammino di ascesi."

È evidente la differenza tra i tre artisti nei confronti della figura della donna:

- Klimt: innamoratamente
- Picasso: perdizione, violenza, morte
- Mondrian: ascesi spirituale

1911: Evolution

Rappresenta tre figure nude, ma non sono sensuali.

Ai lati del quadro rappresenta due donne dormienti, mentre al centro l'altra donna è sveglia, ma assume una posa che la fa sembrare una sfinge o una sacerdotessa. Ella infatti rappresenta il risveglio da un sonno di ignoranza, lei ha raggiunto la consapevolezza e ora conosce la verità → è il risveglio spirituale: sono capace di conoscere lo spirito, e quindi sono in pace.



In questo dipinto è rappresentato il processo di evoluzione spirituale che serve all'uomo per accedere alla vera comprensione, teorizzata dalla teosofia, secondo la quale si può accedere alla verità per mezzo della ragione, di rivelazioni ed esperienze mistiche.

Il dipinto va letto partendo dalla figura a sinistra, che rappresenterebbe lo spirito terrestre che da solo non può giungere alla comprensione del mondo. A destra si trova la rappresentazione dello spirito stellare. Al centro è rappresentato lo spirito divino che è in grado di giungere alla verità ed è completamente sveglio e cosciente di ciò che avviene intorno.

È chiaro che per Mondrian la donna sia come una soglia grazie alla quale è possibile svegliarsi per trovare la conoscenza dell'universo concepito con un tutto unitario, retto da leggi e principi matematici in cui i poli opposti, maschile e femminile, spirito e materia, tendono alla ricomposizione e all'armonia cosmica.

“lavorando al Trittico dell'Evoluzione (...) egli intende rappresentare l'ascesa umana dal materiale allo spirituale raffigurando uno schematico nudo femminile di fronte che nelle tre immagini è dominato a sinistra da forme di colore rosso, indicanti la corporeità e la passione terrena, al centro da un bianco indicante l'illuminazione metafisica, e a destra da un giallo che indica l'armonia perfetta tra fisico e spirituale, tra corpo e anima”

Per lui la donna è il medium per la santità, ha un rapporto con il femminile molto particolare, per cui non troverà mai una compagna.

1912: Nudo Disteso



1912: Il grande nudo



Nel 1912 fa un viaggio a Parigi e incontra il cubismo. Trasforma la pittura naturalistica e la fa diventare una forma astratta.



1910: Cubismo

Nel 1912 si reca a Parigi, dove c'è il trionfo dell'avanguardia del cubismo.

“Fu attorno al 1910, quando il cubismo era ai suoi inizi. Adorai Matisse, van Dongen e gli altri Fauves, ma fui attratto immediatamente dagli altri cubisti, e particolarmente da Picasso e da Léger. Fra tutti gli astrattisti (Kandinskij e i futuristi) sentii che soltanto i cubisti avevano trovato la giusta via e, per qualche tempo, fui molto influenzato da loro” → è attratto dalla situazione geometrica del reale.

Tra il 1908 e il 1912 la sua visione del ruolo dell'artista e l'immagine che egli proietta nel mondo si modificano radicalmente. Tra i 35 e i 40 anni Mondrian realizza che è tempo di definire una posizione come artista moderno in una società moderna, e la sua intera esistenza si mette in moto. Finalmente decide di spostarsi a Parigi. “In media vita” si stacca dai circoli in cui si è formato.

1911: Studio per natura morta con vaso di zenzero



C'è il tentativo di scomporre le tridimensionalità illusoria della prospettiva, portando tutto su una sola superficie togliendo primo e secondo piano, e poi ricomporre con le linee di forza che abitano gli oggetti.

1912: Natura morta con vaso di zenzero



Nel tentativo cubista, tutto tranne il vaso, che comunque rimane completamente appiattito, si trasforma in una sorta di architettura ritmica.

Usa il cubismo per importare una ricerca formale, però non è proprio un cubista.

Apollinaire lo nota nel Salone degli indipendenti nel 1913: *“Mondrian, nato dai cubisti, non li imita per nulla. Pare aver subito soprattutto l'influenza di Picasso, ma la sua personalità resta intera. ... I suoi alberi e il suo ritratto di donna rivelano una cerebralità sensibile. Questo cubismo, molto astratto, segue una via molto diversa da quella che sembrano prendere Braque e Picasso”*.

Non sarà mai un cubista, ma si nutre del fermento parigino.

1912 - 1914: Case, facciate, architetture

Le prime case e facciate che rappresenta sono olandesi.

1911: Il campanile della chiesa a Domburg

È una pittura un po' metafisica.

Rappresenta un campanile di una chiesa. Ha una caratteristica un po' strana: i colori sono anti - naturalistici, però si potrebbe immaginare di essere la tramonto, per cui il campanile diventa rosso perché riflette il sole; la chiesa assume quasi una solidità monumentale, il cielo è strano, è verde, blu, è astratto, ci sono delle forme geometriche blu che sono intorno alla chiesa soprattutto in alto, su un fondo verde. Sembra un cielo spezzato.

Dentro al campanile ovviamente ci sono le campane che suonano, per cui le forme geometriche potrebbero rappresentare il suono delle campane → il suono della campana spacca il cielo.

Immagina di poter dipingere questa strana pittura sinestetica, dove ci sono pittura e sonorità insieme.

Prevale ancora una volta il senso del mistero.



1913: Quadro n.3 Composizione nell'ovale



Facciate e campanile

1913: Composizione n.14

Cerca di ricondurre le emozioni degli incontri di chiese, di facciate, di Parigi, in forme geometriche, che possiedono una regolarità, come se stesse cercando il segreto di una possibile stabilizzazione.

Nella composizione n.14 una struttura cellulare monta insieme piccoli piani all'interno di un formato ovale accennato. Sembra il risultato di un'osservazione seguita da un momento in cui Mondrian si occupa soprattutto della struttura pittorica. Così come nell'albero, una forma naturale era ridotta ad una struttura ritmica essenziale, da cui erano scomparse tutte le descrizioni specifiche, così queste facciate sono analogamente ridotte a ritmo.

Cominciando con disegni descrittivi di facciate vicine al suo studio Parigino, Mondrian appiattisce e aggiusta i piani fino a conservare solo il loro ritmo. In questo modo lui identifica per la prima volta il ritmo urbano della strada e il ritmo della costruzione urbana con la sua moltitudine di appartamenti, facciate, pubblicità, traffico.

È il contrappunto della sua contemplazione della natura. In entrambi i casi si rivela un ciclo di vita in evoluzione, nulla è statico. È ancora concentrato sull'identità duale dell'uomo, in parte immerso nella natura in parte separato, capace di costruire i propri palazzi e le proprie città.



Osservando i mulini nel paesaggio Mondrian aveva contrapposto l'uomo e la natura, quasi bloccati nella loro contrapposizione. Ma nella metropoli l'albero è eccezionale e il boulevard la norma, la costruzione umana è dominante. Osservare la vitalità urbana era un modo per isolare ritmi distintamente umani. Risultato di coscienti piani e costruzioni.

“La natura (ciò che io vedo) mi ispira, mi regala come ad ogni pittore, l'emozione che fa nascere lo slancio creatore, ma io cerco di avvicinare per quanto possibile la verità, e ad astrarre fino a giungere al fondamento (sempre visibile) delle cose” scrive Mondrian al critico Paul Brenner (1914)

Lui cerca il fondamento delle cose, e lo cerca nella relazione, perché è fenomenologo. L'esperienza di ciò che lui vede lo deve condurre a cogliere il fondamento. È un pittore puro, sta nel visibile.

“Costruisco linee e combinazioni di colore su delle superfici piane al fine di esprimere, con la più grande coscienza, la bellezza generale. Credo che sia possibile, grazie a delle linee orizzontali e verticali costruite in piena coscienza, ma senza calcolo, suggerite da una intuizione acuta e nata dall'armonia (harmos in greco vuol dire congiunzione) e dal ritmo, che queste forme fondamentali della bellezza, completate al bisogno da altre linee dritte o curve, possano produrre un'opera d'arte tanto potente quanto vera”

P. Mondrian, lettera a H.P. Bremmer (29 gennaio 1914)

Cosa significa “costruite con consapevolezza ma senza calcolo”? Questa frase esprime il metodo artistico di Mondrian, basato su un equilibrio tra razionalità e intuizione. “Consapevolezza” indica un approccio meditato e intenzionale: l'artista non traccia le linee a caso, ma segue una ricerca interiore della bellezza e dell'armonia. Tuttavia, questa costruzione avviene “senza calcolo”, cioè senza un rigido schema matematico o predefinito. Mondrian non vuole che la geometria sia imposta artificialmente, ma che emerga da un processo intuitivo e sensibile.

Cosa significa “forme basilari della bellezza”? Mondrian si riferisce alle forme geometriche semplici (linee, rettangoli, quadrati), che per lui rappresentano l'essenza della bellezza universale. Queste forme elementari sono la base di un'arte pura, capace di esprimere ordine e armonia senza il bisogno della rappresentazione figurativa

Riferimento alla musicalità? Mondrian parla di “armonia e ritmo”, concetti fondamentali anche nella musica. Il suo uso delle linee orizzontali e verticali, bilanciate tra loro, richiama una composizione musicale, dove ogni elemento è collocato con precisione per creare un equilibrio visivo. La sua arte astratta, infatti, è spesso paragonata a una sinfonia visiva, in cui i colori e le forme si combinano come note e accordi in una melodia.

Anche nella relazione con i soggetti alla fine non trova mai la possibilità di un'autentica stabilizzazione.

1914: Facciate (palazzi)



1914: Composizione con piani colore facciata



1914: Composizione IV



1914: Impalcatura studio per il quadro III



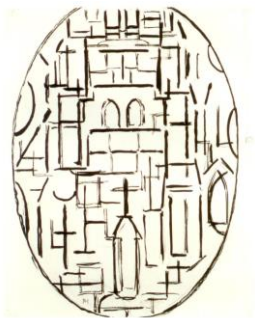
1914: Quadro III composizione nell'ovale



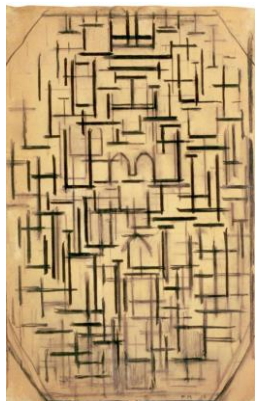
1914: Albero



1914: Facciata di Chiesa a Domburg



1915: Facciata di chiesa



1912 - 1917: Oceano - Mare

L'ultimo tema fondamentale di Mondrian è il mare.

1909: Paesaggio marino al tramonto

Il mare è come se contenesse la luce, sembra un mare al tramonto
→ ma è come se la luce venisse dal mare. È come se il mare, con queste lunghe onde che arrivano, portasse fuori la luce che ha dentro.



Un po' come i greci che pensavano che Afrodite, Venere, fosse rappresentata dal mare che luccica dopo la tempesta.

1910: Dune



Sono dune olandesi. Anche qui è il soggetto stesso ad emanare luce.

1911: Paesaggio con dune



Ci sono delle articolazioni verdi geometriche che compongono delle forme che sembrano rappresentare delle rocce, su cui si appoggiano delle linee violacee, che sembrano la sabbia all'imbrunire. Compongono un paesaggio strano, potresti essere sulla luna, o su altro pianeta.

È una grande spianata.

Sul fondo c'è una striscia di mare un po' strana: è scura ed è in discesa, come se ci fosse una perdita di equilibrio, un'instabilità.

Il quadro è pervaso da instabilità

“Osservando il mare, il cielo e le stelle cerco di indicare la loro funzione plastica attraverso una molteplicità di incroci verticali e orizzontali” P. Mondrian 1912.

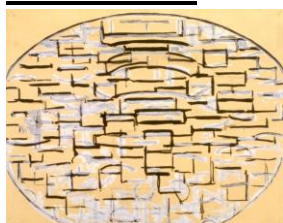
1912: Mare

Nel 1914 Mondrian lascia Parigi per tornare dal padre in Olanda. Lì viene sorpreso dalla guerra e dovranno passare cinque anni prima di rivedere Parigi. La sua pittura è stata fortemente trasformata dal contatto con il Cubismo, ha partecipato a mostre internazionali nel Salone degli Indépendants, e a Colonia. Torna nell'isolamento olandese come un pittore eccitato dalla città, ma i suoi quadri ora sono ispirati dal mare. Torna dalla città verso l'isolamento della spiaggia, l'eterno equilibrio naturale che aveva studiato anni prima. E' pieno di idee teosofiche, considera che la foresta (tema verticale) fosse maschile, mentre il mare (tema orizzontale) femminile. Guardando al mare un uomo vede l'aspetto femminile del suo essere poiché *"l'unità di positivo e negativo è pronunciata nell'artista, in cui entrambi gli elementi, maschile e femminile sono presenti"*.

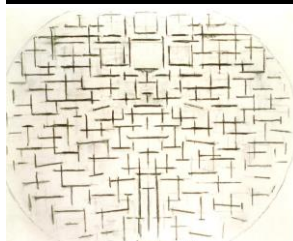


I due dipinti Molo e Oceano 5 e Composizione n. 10 sono simili nella composizione ovale. L'ovale per la Blavatsky è l'uovo cosmico, la monade, per Mondrian, il principio femminile...

1914: Oceano



1914: Passerella e Oceano



1914/15: Passerella e Oceano 5



Questo è un quadro fondamentale.

Predomina un giallo intenso, quasi oro. Ci sono righe orizzontali e verticali racchiuse in un ovale. Hanno lunghezze diverse, sono distribuite simmetricamente rispetto all'asse centrale, non simmetricamente rispetto all'asse orizzontale, il alto si addensano e in basso si dilatano. C'è una sola linea che non è simmetrica rispetto all'altro lato.

Al centro c'è una passerella che entra nel mare, dove vi sono rappresentate più righe.

L'ovale è una forma simbolica nell'alchimia tradizionale, è il simbolo dell'origine del mondo.

Lui guardando il mare capisce che per rappresentare il visibile ciò che conta sono due linee fondamentali:

linea verticale e linea orizzontale. Verticalità e orizzontalità, e il loro incrocio, sono il rapporto tra femminile e maschile, l'essenza di ciò che il visibile può rivelare. Lui l'essenza la scopre guardando il mare.

Ha un'intuizione poetica: guardando il mare capisce in che cosa consiste il suo lavoro.

Non farà mai più un quadro simmetrico, ma dal 1914 inizia a dipingere linee verticali ed orizzontali.

Questo mare ci lascia l'impressione di calma, di stabilità, di compiutezza. È con il mare che lui capisce che è possibile dare stabilità alla conoscenza visibile.

La stabilità gli consente di rappresentare l'ente cosmico, cioè l'esserci delle cose per come sono; gli consente di dire che il cosmo è restituibile in un ordine.

Il dipinto ha una caratteristica unica nel lavoro di Mondrian: è, con l'eccezione di una piccola linea, simmetrico attorno all'asse verticale, marcato da una serie di linee verticali che sono le uniche a non ripetersi. Non vi sono simmetrie sull'altro asse dell'ellisse. Le linee orizzontali si accumulano sopra l'asse centrale dell'ellisse e rimangono vicine sopra di esso. E' quasi il suggerimento di una prospettiva che indica profondità anche in una superficie piatta come questa. In alternativa può essere visto come una espansione in scala verso lo spettatore. Il fuoco verticale è precisamente centrale, derivato da un manufatto umano proiettato nel mare. L'effetto puntinista del 09 - 10 è ora formato da linee nere occasionalmente organizzate in quadrati chiusi sull'asse centrale. Un quadrato centrale è tagliato in quattro da una croce. Il quadrato significa immortalità per i teosofi. Diviso in quattro si riferisce ai quattro elementi. Crea letteralmente ritmo nel campo della visione, non è immaginario simbolico ma pura visione. Non ci sono linee diagonali ma un ritmo diagonale è creato agli angoli del quadro per l'incrocio delle linee ... con i mezzi più semplici di linee nere dritte e pittura bianca M ha composto una superficie piatta in ogni parte e comunque piena di spazio e di movimento del mare mobile e scintillante.

Da questo momento realizza varie composizioni.

1915: Composizione n.10

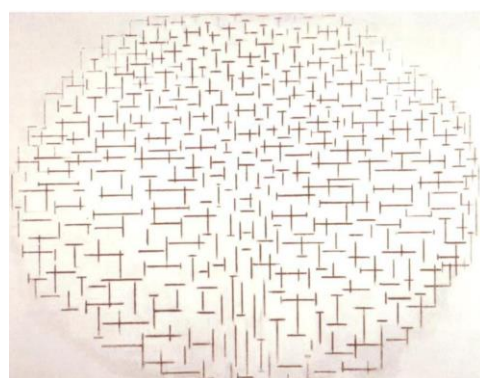
1915 Composizione n.10 – è diverso da quello di prima per due importanti punti. Non è simmetrico e in nessun punto si formano quadrati o rettangoli. Lo spazio bianco è continuo nel quadro. E' un dipinto senza colori, senza curve, senza diagonali, senza un'immagine solida e consistente, una traccia instancabile, scintillante, smaterializzata del moto dell'oceano. Attraverso la pittura precisa di ogni piccola congiunzione delle linee emerge l'incrocio dell'enfasi verticale (al centro) e di quella orizzontale (sopra il centro). Il molo si proietta, il mare si espande, sono fissati in opposizione continua, aggregati per formare una forma, dispersi in una superficie ampia. Il quadro, come risultato ha un tempo, una pulsazione, una vitalità, insomma, un ritmo. Non solo dell'oceano ma anche del progetto umano che ad esso si oppone. Il molo e l'oceano si oppongono reciprocamente. Uomo e natura. Verticale è azione orizzontale eternità.

C'è una dimensione quasi sonora, c'è un ritmo nelle linee. Pittura e musica in questa fase entrano in transizione.

“niente è più fuorviante che l'immagine di un M. che astrae dal reale per stilizzazione progressiva a partire dai motivi dell'albero, un po' più tardi della facciata, e più tardi ancora dall'oceano. Perché a tre riprese? È affascinante vedere M girare attorno ad un enigma che ha a che fare con la Carne della pittura (cioè con l'essenza della pittura), lui che non dipinge il nudo, che non ha modelle nello studio, e che affronta l'astrazione a partire dal paesaggio” → affronta l'astrazione a partire dall'albero, a partire dal mare.

Lo spazio ovale di M. non viene da Braque o da Picasso, ma traduce un'esperienza percettiva già flagrante nelle marine e nelle dune del 1909-10 (vue des dunes avec mere et jetee)

M. ha vissuto davanti al mare quel che Cézanne ha vissuto davanti alla montagna St. Victoire → il mare è l'elemento che gli consegna un compito.



“in breve, in quattro anni e attraverso tre motivi paesaggistici (alberi, mare, e case - facciate) con pochi rapporti reciproci si cerca qualcosa:

- *che articoli una distanza profonda (il mare) e il suo ribaltamento (lo spazio curvato) attorno all'oscillazione di uno sguardo di volta in volta penetrante (pier) e saliente / sporgente (Grand Nu)*
- *che si confronti alla frontalità delle facciate e spinga il viso che esse formano in una visione periferica*
- *che lavori a contraddire i rapporti figura fondo per arrivare a composizioni che riprendano la chiusura degli alberi senza più allusioni figurative.”*

Thierry de Duve – Face à face, in Mondrian , Centre Pompidou

Qual è l'enigma che affronta Mondrian? E perché ha a che fare con l'essenza della pittura? Mondrian dice che non vuole quadri, vuole scoprire la verità → l'enigma sono le cose (le cose nascondono un segreto): vuole mettere insieme sensibile e sovrasensibile (vuole conoscere le cose attraverso il sensibile, attraverso la loro forma: chiede alla forma di rivelare qualcosa di segreto). L'essenza della pittura è la visibilità della forma, per cui il pittore deve fare in modo che la forma tenga insieme visibile e invisibile, ciò che la cultura dominante sta separando, la materia e lo spirito. Come pittore devo chiedere alla visibilità di restituire l'insieme spirituale e materiale.

Come posso far sì che ciò che vedo possa essere una sorgente legale di conoscenza? La conoscenza è una conoscenza che si installa nel contesto di una relazione, quindi fa parte di una dimensione espressionista, ed è di tipo poetico (non è scientifica), che rimette in forma la sottile qualità poetica, emozionale, di una relazione.

Nella relazione che si instaura cerca di trovare elementi che consentano il gioco della stabilizzazione tra cangiante e sovrasensibile.

Mondrian di volta in volta utilizza soggetti diversi, confrontandosi con diverse esperienze di rapporto, ma il tentativo è sempre lo stesso: vuole trovare la saggezza, l'autentica conoscenza. Ci arriva attraverso il mare.

Qui sta testimoniando la capacità che definisce l'estetica del moderno di riconoscere nell'incrocio tra verticalità e orizzontalità la legittima conoscenza del visibile.

A tali strutture verticali e orizzontali aggiungerà poi piani colore rossi, gialli, e blu.

Ora organizza la sua pittura cercando di mostrare che è sempre possibile tramite queste linee verticali e orizzontali stabilizzare una conoscenza del mondo che sta sempre cambiando, perché i piani colore sono spiritualità materialità e recessione, e si combinano tra loro. I piani colore sono la quotidianità che cambia, sono il sentimento, la sensibilità che cambia, mentre le linee sono ciò che consente di equilibrarlo.

Nei due anni seguenti vive in Olanda prima con il compositore Jacob von Domselaer e poi da solo.

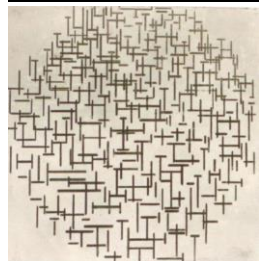
Inizia ad essere notato: il collezionista Salomon B. Slijper gli compra duecento opere. E attrae l'interesse di critici importanti come H P Bremner, che lo mette a stipendio fisso per fargli fare qualche opera. Anche Charles M Kupper che poi adotterà il nome di Theo van Doesburg lo nota. Mondrian lo conoscerà nel 1916, nel momento in cui, pieno di entusiasmo per *Lo Spirituale nell'Arte* di Kandinsky, sogna di un ruolo della pittura olandese per il futuro dell'arte mondiale. Pubblica il pamphlet *Il Nuovo movimento nella pittura*. Sempre nel 16 conosce anche MHJ Schoenmakers, filosofo e sacerdote i cui scritti estendono la teosofia in una Cristosofia, che unisce mistica e matematica. Pubblica i Rudimenti della matematica figurativa. La Nuova immagine del mondo e Matematica Plastica.

La vera espressione della realtà visibile non è la descrizione, ma l'equilibrio di forze opposte, tra linee e colori, raggiunto attraverso una *“precisione controllabile, una penetrazione cosciente della realtà e della bellezza esatta”* → è una penetrazione cosciente dell'esperienza poetica.

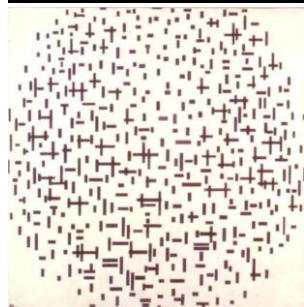


Schoenmakers : *“noi vogliamo penetrare la natura in modo che la sua interna costruzione ci sia rivelata”*. Dai teosofi mutua l'idea dell'opposizione tra verticale attivo e orizzontale passivo, la croce come creazione dell'universo. Il giallo e il blu sono i soli colori esistenti e sono la base degli altri. Il Giallo per S. era radiante attorno, il blu invece recessivo, era il firmamento. Il rosso sta in mezzo galleggiante e capace di riconciliare la loro opposizione.

1916: Composizione di linee



1916 - 17: Composizione di linee



Da questo momento in poi elimina i colpi di pennello. Guardando i quadri da vicino si nota che sono spesso strisce di pittura dove non si vedono pennellate. Vuole che non ci sia traccia della sua persona: vuole far apparire la pittura nella sua purezza.

Estende i principi del Molo e Oceano, ma usando linee più spesse, appiattite, con alcune linee più sottili incluse.

Abbandona il tema del molo, disperdendo gli incroci in modo asimmetrico su aree ampie a sinistra e a destra e nella parte bassa del dipinto.

Le linee che non formano croci popolano in modo sparso aree in cui domina il bianco di sfondo.

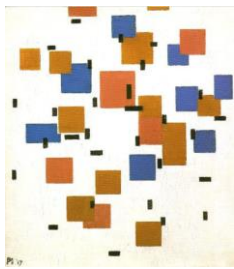
Resta vicino al dipinto del mare, per l'effetto di una superficie mobile e scintillante, con un bilanciamento di energie. Ma non c'è più l'ovale. Piuttosto un cerchio dentro un quadrato. Diverse modalità dell'eternità in equilibrio reciproco. Forse Mondrian in questo quadro tenta un passo ulteriore. Rimuove ad un grado estremo ogni elemento descrittivo e anche la visibilità del colpo di pennello.

Per quanto le parti siano dinamiche il complesso è fermo, permanente, stabile. La semplicità ha dentro la diversità, il silenzio contiene i suoni, l'eternità il tempo.

È mostrato nel 1917 all'Aia assieme alle composizioni di colore A e B, al loro centro un po' in alto, su un'unica parete → **trittico**.

“Come pura rappresentazione dello spirito umano, l'arte si esprimerà in una forma estetica purificata, ovvero astratta” P.M. La nouvelle plastique dans la peinture 1917.

1917: Composizione in colore A



Utilizza i tre colori puri.

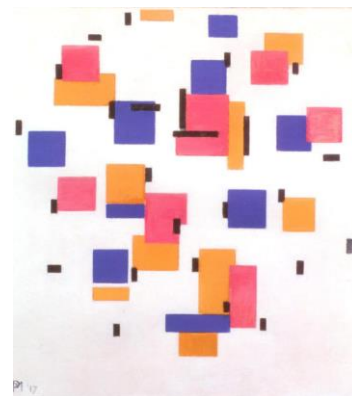
Suggerisce un'espansione dal centro alla periferia, con una enfasi sul movimento ascendente ed espansivo, grazie alla presenza del largo quasi-quadrato rosso sullo spazio bianco centrale.

1917: Composizione in colore B

È un manifesto perché mostra come l'incontro tra verticale e orizzontale serva a portare equilibrio tra i colori.

Ha due linee nere più lunghe associate ad un quadrato rosso. C'è una sorta di convergenza di piani che però non hanno tutti forma quadrata. I piani, integrati tra loro e con le linee nere, non si espandono verso l'esterno del quadro, ma stanno insieme formando una torre di piani colorati. L'espansione è trattenuta. I piani se mai sfuggono verso l'alto, ma le linee nere la trattengono.

E' legata alla costruzione, ai palazzi, alle facciate, ma costruita con i piani colore evita ogni riferimento specifico e si apre ad un senso più generale. E' un esempio di Utopia, rivela un senso di armonia e ritmo interno alla costruzione. Il corpo (rosso), l'intelletto (giallo) e lo spirito (blu) si armonizzano.



Entrambi hanno in comune qualcosa con la composizione in linee. Linee corte squadrate e nere sono disperse nel quadro formando uno spazio quasi ovoidale, evitando sempre gli angoli del quadro. Ma ci sono piani di colore rosso blu e giallo anche dispersi nel quadro che interrompono l'ovale delle linee nere. Alcuni di questi piani colore vanno a toccare il limite del quadro. Il centro geometrico del quadro è vuoto (in modo più chiaro per A) e l'addensarsi dei piani suggerisce una concentrazione visiva sopra di esso. Suggerisce un'idea di spazio interno ed esterno al quadro, il fatto che i rettangoli si sovrappongono suggerisce tridimensionalità, i più piccoli potrebbero sembrare più distanti.

Dal 1914 dipinge un quadro a settimane usando sempre gli stessi piani colore che si equilibrano magicamente tramite strutture verticali e orizzontali. Ogni volta che dipinge prova a riequilibrare il caos, lo squilibrio. Non chiamerà più i suoi quadri altro che composizione.

1917 - 1919: De Stijl

De Stijl è un movimento artistico e culturale fondato nel 1917 nei Paesi Bassi da Theo Van Doesburg. Cerca di creare un linguaggio visivo universale, capace di andare oltre le emozioni individuali o le specificità culturali. Ha una visione particolarmente razionale, spirituale ed universale dell'arte.

Il linguaggio artistico viene sviluppato da Mondrian e prende il nome di **Neoplasticismo**: è la corrente pittorica che teorizzava un'arte pura, fatta di forme geometriche essenziali e colori primari, per esprimere l'ordine e l'armonia universali.

1917: Composizione con piani colore 2

Si tratta di un quadro che comunica un senso di tranquillità. Osservandolo con attenzione, però, ci accorgiamo che non c'è alcuna regolarità evidente: l'equilibrio dell'opera non si basa su leggi formali precise, non ci sono linee nere verticali o orizzontali, né una struttura simmetrica riconoscibile.

Alcuni elementi si estendono oltre il margine destro, dando l'impressione di uno scivolamento verso destra. Al centro sembra esserci un vuoto, uno spazio irregolare, e le forme presenti – simili a compartimenti verticali – sono disordinate. Le distanze tra le figure non sono uniformi: alcune addirittura si toccano, a sottolineare l'assenza di una regola prestabilita.

Tutto questo suggerisce che l'equilibrio non nasce da un sistema rigido o calcolato, ma si sviluppa nella pratica pittorica, nell'atto stesso del fare. L'artista, ogni volta, mette alla prova la possibilità dell'ordine: non attraverso il calcolo, ma affidandosi al processo creativo. In questo modo, la pittura diventa strumento di una visione futura, aperta, dinamica, in continua costruzione.



Raramente un pittore è andato più lontano di così nel rifiuto della composizione, e raramente un pittore è stato più preciso nel mettere tale rifiuto sulla tela. La distribuzione dei piani è centrifuga e ciò nonostante rigorosamente statica, sembrerebbe casuale e nello stesso tempo mai sorpresa da una mancanza di equilibrio, si afferma deliberatamente illogica e si impone come una evidenza.

Più ci si sofferma sulla tela più si trovano in essa difetti di composizione, di incoerenza di cose che non si spiegano, e poi si finisce per concludere che sono proprio questi difetti a rendere il quadro un capolavoro. Piuttosto che equilibrare le aree di colore Mondrian ne impila tre gialle in colonna un po' a sinistra del centro, con il rischio di tagliare il quadro in due. Ma il quadro conserva la sua unità. I tre rettangoli sul bordo destro sono tagliati dalla cornice, quello in basso addirittura su due lati, mentre sul bordo sinistro sono separati solo da un piccolo margine. Il quadro dovrebbe essere logicamente decentrato sulla destra e tagliato. Ma non lo è.

Non vi è alcuna trama sottostante che struttura la tela; gli intervalli tra piani non sono commensurabili; il loro ritmo non è né regolare, né sincopato, è imprevedibile; in alto a destra, una coppia di piani si toccano, ma sono i soli a farlo. Nessun rettangolo si allinea con un altro né in colonna né in riga, un buco occupa il centro, due altri la parte destra. Questo dovrebbe far disordine, ma no. Si ha la sensazione che tutti gli elementi sono al loro posto.

La sensazione che procura questo quadro è di distacco, la sua emozione tutta leggerezza, la sua gioia la libertà. La sola descrizione soddisfacente.

1917: Composizione con piani colore 3

Mondrian ha scelto di rinunciare al proprio ego e al controllo compositivo, affinché le forme e i colori nel quadro non si relazionino tra loro per volontà dell'artista, ma solo attraverso lo sguardo di chi osserva.

Ha voluto abolire il contrasto tra figura e sfondo, non semplicemente ignorarlo, perché nell'esperienza profonda — come nell'incontro con una persona amata o attesa — figura e sfondo si fondono in un'unica percezione totale.

Anche Malevič, con il suo Quadrato nero, affronta questa stessa questione: la pittura non come rappresentazione soggettiva, ma come esperienza oggettiva, quasi in "terza persona".

Questa visione sfugge completamente a critici come Greenberg, che riducono l'arte alla sua dimensione formale (piattezza, astrazione). La pittura di M. ha invece una radice etica: non cerca il dominio sull'altro, ma un atto di fede nella libertà dell'altro — anche nel colore. L'arte, così, diventa incarnazione, non per sottomettere, ma per accogliere e rivolgersi all'altro.



Il gruppo:

1. Theo Van Doesburg (1883 - 1931)

Nato come Emile Kupper, cambia il nome nel 1908 e disegna per superare la cortina che oscura la sua vita spirituale. Affascinato da Lo Spirituale nell'arte, incontra Mondrian e collabora con lui fino alla fondazione del De Stijl.

È l'imprenditore del movimento e il suo diffusore.

Alla fine litiga con Mondrian: il litigio avviene perché Doesburg rifiuta l'idea di Mondrian che le righe debbano essere solo verticali o orizzontali.

2. Nelly Van Doesburg (1899 - 1975)

Fugge di casa quando nel 1920 i suoi genitori si oppongono al suo amore con Van Doesburg. Suona il piano nelle serate Dada e ha una carriera di pianista atonale. Segue e supporta il marito. lo consiglia in tutta la sua attività.

3. Bart Van Der Leek (1876 - 1958)

Impegnato per molti anni in una ricerca isolata per unificare pittura e design di interni, cerca di portare la bellezza nella vita quotidiana. Cerca relazioni pure e anima una comunità socialista in cui l'arte è una componente vitale. È completamente intuitivo nel suo lavoro.

Lavora con Mondrian probabilmente grazie alla mediazioni di Brenner, per pochi anni, dal 1916 al 1918, e diventa uno dei fondatori animatori di De Stijl, da cui si distacca quasi subito.

Quando incontra Mondrian lavora già con solo colori primari combinati con il bianco e il nero usati puri e senza chiaroscuri.

Come Mondrian radicalizza il linguaggio formale della sua pittura.

4. George Vantongerloo

5. Gerrit Rietveld (1877 - 1947)

Giovane sognatore, figlio di un mobiliere, aiuta Van Doesburg nel suo tentativo di rinnovare il design spaziale e di interno.

Nel 1924 con Truus Schroeder reinventa l'architettura funzionale.

Nel 1951 cura la mostra sul De Stijl e diffonde lo stile del movimento nel design di tutto il mondo.





È anche un architetto importante: fa case dove ancora una volta i piani colore diventano spazi abitativi (la casa di Mondrian è un quadro tridimensionale che lui abita). C'è il tentativo di costruire uno spazio coerente con l'uomo nuovo, con l'uomo contemporaneo.



6. Evert Rinsema
7. Cesar Domela
8. Jean Albert Gorin

Manifesto De Stijl (1918, pubblicato nel 1922)

1. Esistono due coscienze del tempo: individuale e universale, in conflitto.
2. La guerra distrugge il vecchio mondo e la dominazione individuale.
3. La nuova arte cerca equilibrio tra l'universale e l'individuale.
4. La nuova coscienza unisce vita interiore ed esteriore.
5. Tradizioni e dogmi ostacolano questa realizzazione.
6. I fondatori della Nuova Arte Plastica sradicano gli ostacoli all'arte pura.
7. Gli artisti moderni supportano l'unità internazionale tra vita, arte e cultura.

Dialogo tra musicista e pittore

Il musicista è inizialmente confuso di fronte ai nuovi lavori astratti del pittore e chiede spiegazioni, non riuscendo a trovare significato nei semplici rettangoli di colore. Il pittore spiega che, pur mirando allo stesso obiettivo di prima — esprimere relazioni — ora lo fa in modo più chiaro e diretto, abbandonando la rappresentazione naturalistica in favore di linee e colori puri.

P. chiarisce che nella pittura naturalistica le relazioni plastiche (cioè formali e compositive) sono offuscate dalla somiglianza con il mondo reale. Per lui, la natura visibile distrae e indebolisce la potenza delle forme e dei colori. Per questo ha deciso di lasciare che questi elementi "parlino da soli", senza mediazione figurativa.

Il musicista, però, fatica a comprendere una pittura senza oggetti riconoscibili, così come non riesce ad apprezzare la musica senza melodia. Ma alla fine, osservando i dipinti di transizione dell'artista, inizia a capire che anche l'astrazione può generare bellezza, forse più efficacemente della rappresentazione realistica.

P. prosegue spiegando che ogni forma — chiusa o aperta, dritta o curva — comunica impressioni diverse. Le linee perpendicolari rappresentano per lui relazioni immutabili, cioè l'essenza universale che si manifesta dietro ogni apparenza. Queste relazioni sono l'oggetto della sua arte.

Infine, M. esprime la convinzione che l'arte debba comunque seguire la natura. Ma P. ribatte che per rispecchiare davvero la realtà, bisogna superare l'apparenza e cercare l'unità profonda tra uomo e natura, che si ottiene solo attraverso una forma d'arte astratta. La Nuova Plastica mira proprio a questo: creare relazioni pure che esprimano equilibrio, armonia e immutabilità.

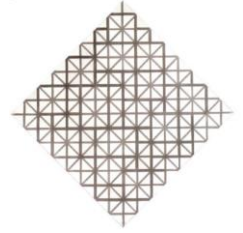


1918 - 19: Composizione con linee nere

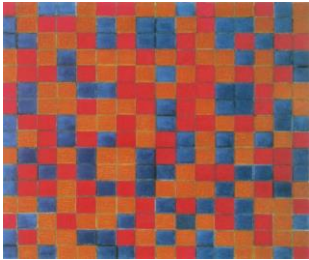
Nel 1918, per circa un anno, Mondrian completa non meno di 9 dipinti basati su una griglia completamente regolare. In tutti, indipendentemente dal formato, la superficie è divisa in moduli 16x16 in modo che ogni modulo abbia lo stesso formato del dipinto complessivo.

All'interno di questa composizione si formano piani di colore o di tratto più ampi che determinano irregolarità nella composizione. Ma il sistema sottostante è molto percepibile.

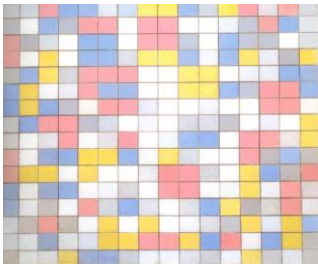
I dipinti più notevoli sono quelli a formato – diamante.



1919: Composizione con griglia 8



1919: Composizione con griglia 9



1935 - 1944

1935: Composizione n II blu e gialla

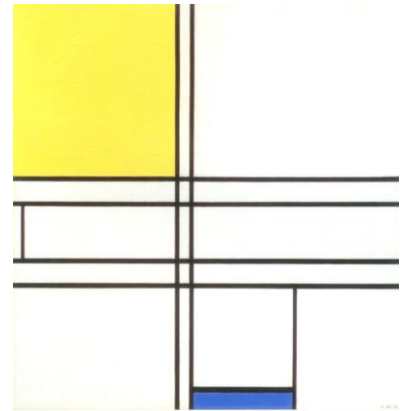
Si sente di più l'influenza di una dimensione ritmica.

C'è un tratto blu che emerge, è come se fosse un dubbio, come se avesse a che fare con un momento recessivo, un momento di tristezza, ma è sul bordo quindi sta andando via. Poi c'è il giallo.

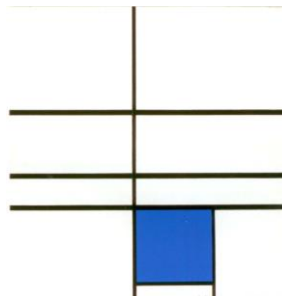
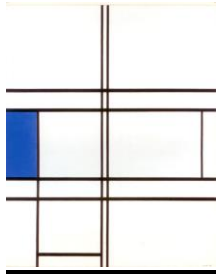
La struttura si riduce, diventa più musicale, è come se i colori fossero tenuti insieme da una specie di vibrazione quasi musicale → la dimensione spirituale diventa musica.

Il suono originario è l'essenza del mondo → suono bach.

È come se lui collegasse attraverso dei ritmi e delle sonorità lo spirito e la materia.



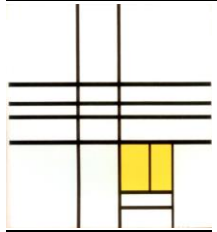
1935: Composizione n IV con nero e blu



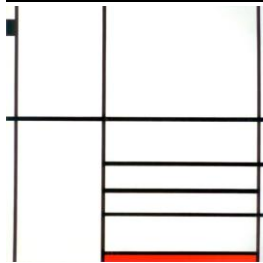
1935: Composizione con doppia linea e blu

In questi quadri c'è più chiarezza.

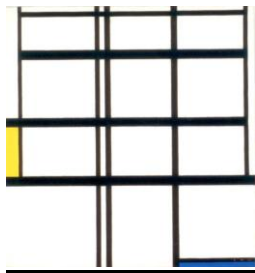
1936: Composizione con giallo



1936: Composizione con bianco nero e rosso

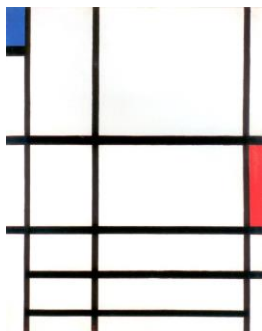


1937: Composizione in giallo blu e bianco

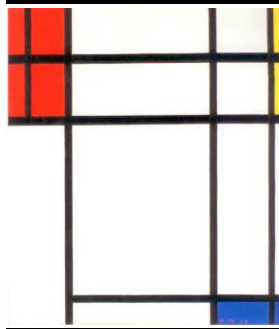


1937: Composizione in blu rosso e bianco II

C'è un che di misterioso, in questo come negli altri quadri di questo periodo.

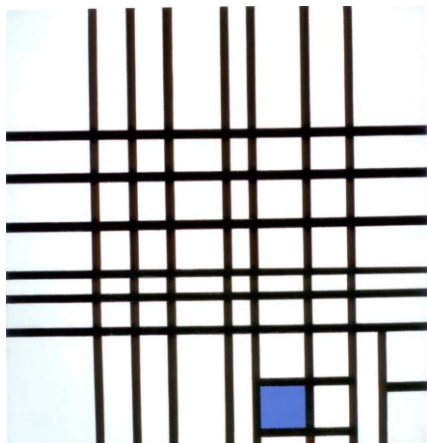


1936: Composizione n.2 in rosso blu giallo bianco



1936 - 40: Composizione n.12 con blu

Composto tra il 36 e il 40. In qualche modo prelude la sua fuga da Parigi → la ritmicità diventa più drammatica. È come se fosse una prigionia, una gabbia, è come se fosse pronto a lasciare un luogo che non è più casa.



New York City

Dopo aver lasciato Parigi cambia completamente la musicalità dei suoi quadri.

È evidente l'assenza del nero e dei piani colore, è la griglia a diventare colore. Sappiamo che la griglia è l'universale, lo spirituale, è ciò che consente di articolare il particolare, il materiale, il sentimentale, i piani colore. Qui esce completamente dalla sua stessa regola.

Molti critici vedono i taxi gialli, le luci rosse di New York, ma è difficile pensare che lui tutto di un tratto diventi un pittore mimetico, anche se in modo stilizzato.

Mette insieme griglia e piani colore: la griglia è colorata

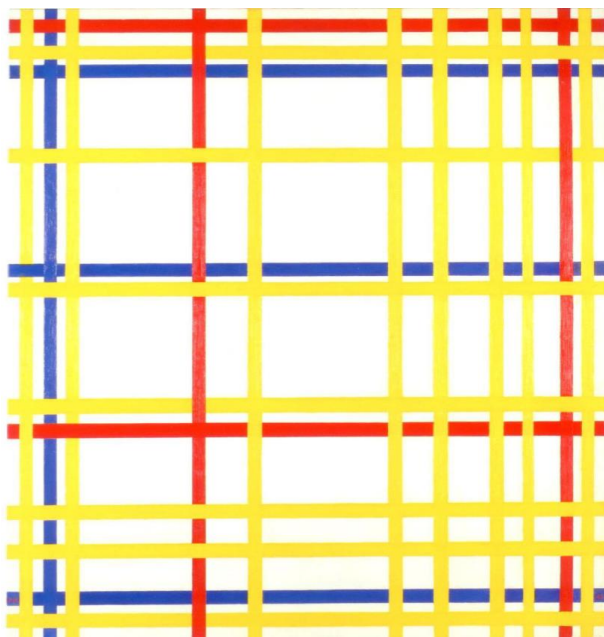
→ ciò che rende eterno lo spirituale è anche materiale:

ordine e disordine non sono più opposti, con griglie

come elemento ordinante → ora tutto insieme si ordina.

Si muove nell'intuizione dell'essere o nella mistica della potenza? Rimane ambiguo, non lo sapremo mai. Forse Mondrian in fondo è alimentato da una dimensione di preghiera laica, di misticismo laico.

Quello che è sicuro che questi quadri sono la manifestazione di una liberazione improvvisa e assoluta dai suoi stessi canoni, non ha bisogno di una distinzione tra particolare e universale, ora tutto è particolare e tutto è universale.



Broadway boogie woogie

È ancora un'evoluzione.

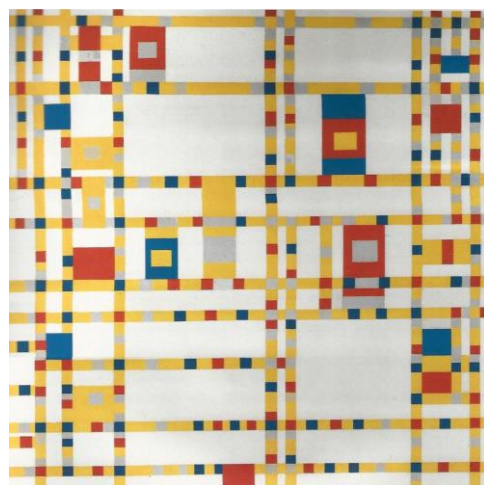
Potrebbero sembrare macchine che girano per New York.

Anche qui il giallo è molto importante. Le linee sono gialle ma sono intervallate da altre componenti.

Popola il quadro con punti, quadrati, che sembra quasi si muovano in giro → è un quadro popolato da impulsi: c'è una musicalità multidimensionale, data dall'incrocio tra piani colore.

Le linee strutturali non sono solo dipinte ma costituite anche da strisce e porzioni di carta colorata che l'artista applica muovendole sino a trovare il punto strepitoso in cui la somma delle asimmetrie e dei rapporti sbilanciati trova un equilibrio definitivo.

"Holzman fa conoscere a Mondrian il boogie woogie... Il calvinista, il pudico Mondrian scopre in questa musica una possibilità per lui inedita, quella di coniugare l'astrattezza chiara e perfetta dei rapporti con



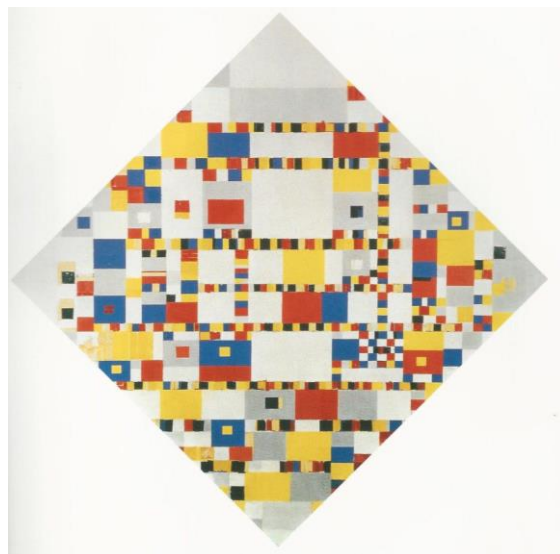
una vitalità prorompente, con una sensualità che proprio le sue algide strutture possono, ora, comprendere, esprimere e rendere visione” F. Gualdoni, p. 33.

Victory boogie woogie

È il suo ultimo quadro prima di morire.

C'è una griglia completamente nuova: è fatta da un insieme di punti. C'è una componente nietzschiana forte, ma prevalgono ancora i quadrati gialli. È molto più irregolare. È una losanga. È incompiuto. Vuole rappresentare la vittoria della seconda guerra mondiale.

“il quadro che mi era sembrato completo era stato coperto ancora una volta con piccoli nastri e sembrava che vi avesse lavorato in preda alla febbre e con grande intensità. Aveva più qualità dinamica e sembrava che vi fossero più piccoli riquadri di grandi colori. Il dipinto precedente sembrava, in retrospettiva, più classico, più sereno e meno complicato. L'effetto di una intensità più dinamica e di irrequietezza era certamente dovuto all'aggiunta di nastri e carte” Charmion von Wiegand



Compagni ed epigoni

Negli anni successivi alla morte di Mondrian le sue forme dilagano, anche nella moda. C'è un rapporto tra arte e moda. Qui viene preso nella dimensione puramente estetica, si perde il lavoro che ha fatto per anni.

“L'impulso dell'arte moderna è stato il suo desiderio di distruggere la bellezza. Gli impressionisti, scartando la nozione rinascimentale di bellezza senza avere un sostituto adeguato per un messaggio sublime, sono stati spinti a preoccuparsi, nella loro battaglia, con i valori culturali della loro storia plastica in modo tale che invece di evocare un nuovo modo di fare esperienza della vita sono stati solo capaci di realizzare un trasferimento di valori. (...) una riaffermazione del loro modo di vedere la questione generale della bellezza. I Cubisti con i loro gesti Dada di sostituire un foglio di giornale.... Alle superfici di velluto del Rinascimento e degli Impressionisti, hanno compiuto un simile trasferimento di valori invece di creare una nuova visione, e hanno avuto solo il successo di elevare il pezzo di carte di giornale.

Anche Mondrian, nel suo tentativo di distruggere la pittura del Rinascimento attraverso la sua insistenza sulla questione dell'oggetto, è riuscito solo ad elevare il piano bianco e l'angolo retto nel regno della sublimità, dove il sublime paradossalmente diventa un assoluto della perfetta sensazione. La geometria (perfezione) ha inghiottito la sua metafisica (la sua esaltazione). (...) lo penso che in America, alcuni di noi, liberi dal peso della cultura europea, stanno trovando una risposta, attraverso la completa negazione del fatto che l'arte abbia a che fare con la bellezza e i modi di trovarla (...) se rifiutiamo di vivere nell'astrazione come possiamo creare arte sublime? L'immagine che produciamo è quella autoevidente della rivelazione, reale e concreta, che può essere capita da ogni persona che la guarderà senza gli occhiali nostalgici della storia”

Barnett Newman - The sublime is now (1948) → Newman dice che questa forma di pittura è ciò che gli consente di esprimere la rivelazione del mondo nella maniera più completa.

La pittura di Piet Mondrian e Barnett Newman rappresenta due tappe fondamentali nell'evoluzione dell'arte astratta del Novecento. Pur appartenendo a contesti storici e culturali differenti, entrambi gli artisti condividono un intento comune: andare oltre la rappresentazione del mondo visibile per accedere a una dimensione più profonda, più essenziale, più spirituale dell'esperienza umana.

Mondrian è una figura chiave del movimento neoplastico, nato nei Paesi Bassi nei primi decenni del Novecento. La sua ricerca si sviluppa a partire dal naturalismo, attraversa il cubismo e approda a una pittura fatta di linee rette e colori puri. In lui, la pittura diventa un linguaggio universale, rigoroso e matematico, fondato su una griglia di verticali e orizzontali e su un uso calibrato dei tre colori primari, oltre al bianco, nero e grigio. Per Mondrian, l'arte deve riflettere l'armonia cosmica, un ordine superiore in cui le forze opposte — maschile e femminile, spirito e materia, verticale e orizzontale — trovano equilibrio. La sua pittura è un invito alla contemplazione razionale e spirituale, una forma di meditazione attraverso la struttura e la chiarezza.

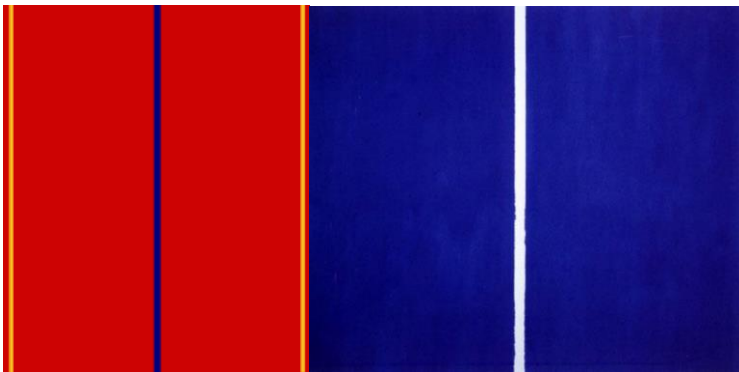
Diversa è la traiettoria di Barnett Newman, che opera negli Stati Uniti a partire dagli anni '40. Inserito nel contesto dell'Espressionismo Astratto, Newman si distingue per la sua radicale semplificazione del linguaggio pittorico. Le sue opere sono caratterizzate da ampie superfici monocromatiche attraversate da sottili linee verticali, i cosiddetti "zips", che non separano, ma attivano lo spazio, creano tensione, suggeriscono un ritmo. La pittura di Newman non è tanto un oggetto da osservare, quanto un'esperienza da vivere. Egli intendeva la tela come uno spazio sacro, quasi liturgico, dove l'osservatore potesse confrontarsi con il mistero dell'esistenza, con il senso del tempo, con l'idea del sublime.

Se Mondrian costruisce un linguaggio universale partendo dalla ragione, Newman cerca una via diretta al sentimento, all'esperienza interiore, al contatto emotivo e spirituale. Ma entrambi credono che la pittura non sia più chiamata a rappresentare la realtà visibile: essa è un mezzo per svelare l'invisibile.

In questo senso, la loro opera segna un passaggio decisivo nella storia dell'arte moderna: l'arte non è più mimesi, ma manifestazione. Non più racconto, ma presenza. Che si tratti della compostezza geometrica

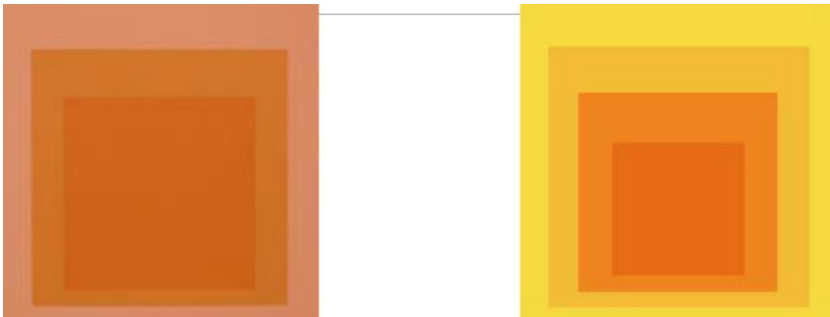


di Mondrian o dell'immensità silenziosa di Newman, siamo di fronte a due forme diverse ma complementari di astrazione assoluta, dove la pittura si fa luogo della coscienza, dello spirito, e dell'infinito.



Troviamo un'assonanza anche con **Joseph Albers** → passa la vita a fare dipinti molto simili, studiando scientificamente il rapporto tra i colori e la luce.

Fonda la Black Mountain School of Art: diventa un centro in cui si formano i grandi artisti del concettualismo americano.



Agnes Martin è un'artista tedesca → si muove in Europa. Si occupa di surrealismo, ma poi arriva dalle parti di Mondrian.

L'arte deve educarci alla possibilità di arrivare alla perfezione.

"This painting I like because you can get in there and rest" (The untroubled mind – Writings- 36)

"Moments of perfection are indescribable but a few things can be said about them. At such time we are suddenly very happy and we wonder why life ever seemed troublesome. In an instant we can see the road ahead free from all difficulties and we think that we will never lose it again... and then it is gone."

"We must surrender to the idea that this perfection that we see in the mind or before our eyes is obtainable or attainable....the function of art work is the stimulation of sensibilities, the renewal of memories of moment of perfection.... That is why art work is very hard".

"I'd like to talk about the perfection underlying life when the mind is covered over with perfection and the heart is filled with delight but I wish not to deny the rest. In our mind, there is awareness of perfection, when we look with our eyes we see it. And how it functions is mysterious to us and unavailable".

(Reflections – Writings - 31)

"In art work we represent our own happiness because of our awareness of the infinite sublimity of reality. Without awareness of beauty, innocence and happiness and without happiness oneself cannot make work of art" (What we do not see if we do not see- Writings - 113).

"... classical art depends on inspiration...Muses comes and help me now. ... The classic is cool. A classical period is cool because it is impersonal. The detached and impersonalBeing detached and impersonal is related to freedom. That's the answer for inspiration: The untroubled mind" (The untroubled mind – Writings - 37)



....."Reality, the truth about life and the mystery of beauty are all the same and they are the first concern of everyone.....I want to emphasize the fact that we all have the same concern, but the artist must know exactly what the experience is. He must pursue the truth relentlessly. ... The manipulation of materials in art work is a result of this state of mind"

"We are in the midst of reality responding with joy. It is an absolutely satisfying experience but extremely elusive" (What is Real?- Writings - 93).



Loving love



Carl Andrè: sviluppo del lavoro di Mondrian attraverso la scultura.





Quadri di **Rothko** → è un migrante russo che arriva a New York per la guerra.
Si suicida verso i 70 anni perché scopre di aver un tumor



Paul Klee

Paul Klee è un artista estremamente versatile e poliedrico, che ha sperimentato molteplici dimensioni espressive: è stato musicista, poeta, pittore e anche pedagogo. Nato all'incirca nello stesso periodo di Mondrian, anche lui è stato mosso da un profondo senso di responsabilità nei confronti dell'arte.

A differenza di Mondrian e Malevič — quest'ultimo segnato da un approccio mistico che lo porta a riflettere sul rapporto tra essere ed ente — Klee non compie un salto mistico, né adotta una struttura argomentativa rigorosa. Se Mondrian costruisce la propria via artistica attraverso una ricerca formale, serrata e strutturale, Klee sceglie un percorso più intuitivo. Si interroga sulle differenze tra pittura, musica, scrittura e poesia, e decide di dedicarsi alla pittura in seguito a un viaggio decisivo in Africa.

Klee vive l'esistenza con un'intensità straordinaria, affascinato dal modo in cui le cose emergono alla luce. È profondamente orientato alla scoperta del processo che dà origine alla realtà, spinto da un amore viscerale per la vita e per le cose. Attraverso il colore cerca di cogliere la loro genesi eterna. La sua opera, in fondo, è una ricerca di felicità.

Anche se apparentemente accessibile, Klee è un artista complesso, appartenente alla stessa generazione di Mondrian ma, sotto molti aspetti, proiettato nel futuro. Intuisce istintivamente concetti che Mondrian raggiungerà solo più tardi, come se esplorasse territori ancora da venire. Ha un talento unico nell'abitare il cambiamento, senza la necessità di ancorarsi a strutture fisse o dogmi teorici.

La sua pittura, spesso enigmatica, è stata anche un potente strumento didattico: Klee ha dedicato gran parte della sua vita all'insegnamento, usando l'arte come mezzo per indagare e trasmettere i processi della creazione.

Klee interroga profondamente concetti fondamentali come la natura, la temporalità e la genesi eterna. Si chiede: che cos'è la natura? In che modo la visione si intreccia con il tempo? Come si generano le cose nel mondo? Queste domande guidano la sua ricerca artistica e poetica.

È un artista completo: pittore, poeta e violinista di livello professionale. Tuttavia, è costretto a una scelta, che matura intorno ai quarant'anni, in seguito a esperienze decisive come i viaggi — in particolare quello in Tunisia — e gli eventi traumatici della guerra e dell'esilio. È in quel momento che decide di dedicarsi pienamente alla pittura.

Morirà per sclerodermia, una malattia che irrigidisce il corpo, quasi in contrasto tragico con la sua arte così fluida e mobile.

Il suo percorso biografico conduce verso questioni centrali, che emergono in modo speciale nei suoi scritti poetici. Klee è anche un pedagogo: l'insegnamento è parte integrante della sua vita, e la sua attività didattica è inseparabile dalla sua produzione artistica.

Non aderirà mai né all'antroposofia né alla teosofia — è oltre queste visioni — ma è evidente che coltiva un pensiero metafisico. Il suo è un lavoro straordinario, capace di mettere in relazione la sfera più intima con una dimensione oggettiva e perfino politica. Nelle sue opere, l'interiorità e la riflessione sul mondo si fondono.

Tra i temi centrali e più enigmatici della sua ricerca vi è anche quello della simultaneità e della polifonia: un dialogo profondo tra musica e poesia che attraversa tutta la sua produzione.



Paul Klee, già nel 1908, scriveva nelle sue poesie: *“L’uomo vuole fare (dire) più della natura. E compie l’errore incredibile di farlo con più mezzi invece che con meno mezzi.”* → istanza all’essenzialità (assonanza con Mondrian, che cerca di raggiungere l’essenza della forma).

È un’affermazione che contiene una critica radicale alla mentalità moderna: quella che confonde la complessità con la profondità, l’accumulo con il valore, l’abbondanza di strumenti con la potenza espressiva. Klee ci mette in guardia: la natura è perfetta nella sua economia, nella sua capacità di generare meraviglia con pochissimi elementi. L’uomo, invece, preso dal desiderio di superarla, finisce spesso per eccedere, per caricare l’opera d’arte di un’ingegnosità che diventa ostacolo alla verità.

Nel 1922, all’interno del Bauhaus, questa intuizione trova un’ulteriore articolazione: *“Per diventare più precisi, occorre impoverire.”*

Qui non si tratta di rinunciare, ma di scegliere. “Impoverire” è un atto attivo, una forma di conoscenza. È la sottrazione come metodo per arrivare all’essenza, alla struttura profonda delle cose. In questa prospettiva, la riduzione diventa un gesto etico, oltre che estetico: togliere il superfluo per far emergere ciò che conta davvero. È un principio che vale nella pittura, come nella musica, nell’architettura o nella scrittura.

Per Klee, la riduzione è anche una via spirituale: l’arte, come la natura, deve nascere da un nucleo vivo e necessario. Non serve dire di più, serve dire meglio. La semplicità, lungi dall’essere una semplificazione, è un’intelligenza più profonda, capace di cogliere l’invisibile attraverso pochi segni.

In un’epoca dominata dalla velocità e dall’eccesso, il richiamo di Klee risuona ancora con forza: ridurre per vedere meglio, per toccare l’origine, per restituire alla forma il suo potere di rivelazione. La riduzione, allora, non è un limite, ma un’apertura: un ritorno all’essenziale che fa spazio alla verità.

*Pensa di essere morto
e dopo molti anni di lontananza
ti viene concesso un solo sguardo verso la terra
Vedrai un lampione e un vecchio
cane on la zampa alzata.
Singhiozzerai dalla commozione.*

Immagina di essere morto. Di aver lasciato la vita alle spalle, come qualcosa di remoto, sfumato, perduto nel tempo. Dopo anni di lontananza, di silenzio e assenza, ti viene concesso un unico sguardo verso la terra, un istante solo, fugace, per rivedere ciò che hai conosciuto. E cosa vedi? Nulla di eccezionale: un lampione acceso nella penombra e un vecchio cane che alza la zampa. Una scena ordinaria, quasi banale. Ma proprio in quella semplicità si apre un abisso emotivo: cominci a singhiozzare dalla commozione.

Perché? Perché in quel momento, spogliato di ogni distrazione, ti rendi conto di cosa sia davvero la vita: un tessuto di gesti quotidiani, minimi, pieni di senso solo quando li abbiamo perduti. Quella visione, nella sua totale normalità, diventa rivelazione. Ogni dettaglio si carica di verità, di peso, di luce.

Questo pensiero ci interroga profondamente: perché aspettiamo di perdere qualcosa per accorgerci del suo valore? Perché la poesia del mondo ci sembra visibile solo da lontano, solo da morti, o da dispersi?



Quel lampione, quel cane, non sono simboli altrove: sono qui, sono adesso. E quel singhiozzo è l'effetto di una verità che si impone quando la protezione del quotidiano viene tolta. Come diceva Klee, togliere la protezione vuol dire sentire davvero. Guardare la realtà senza schermi, con occhi finalmente aperti, anche se per un attimo solo.

È una riflessione, un invito struggente: non serve aspettare la morte per accorgersi della vita. La meraviglia non è altrove, è già tutta qui — ma solo uno sguardo davvero nudo, vulnerabile, può coglierla. E forse la poesia serve proprio a questo: ad aprirci gli occhi prima che sia troppo tardi.

Non si parla di distanza, ma di un'estrema prossimità. Una scena del tutto ordinaria, apparentemente insignificante, può generare commozione profonda: è la poesia a compiere questo miracolo. Essa fa esplodere ogni momento della vita, anche il più banale, e lo rende assolutamente significativo. La poesia attraversa la morte, la oltrepassa; è una forma di assoluto, qualcosa che ci connette intimamente al mondo.

Questa potenza nasce da una essenzialità radicale: significa spogliarsi di ogni sovrastruttura, eliminare ogni orpello, ogni forma di introspezione sterile. È un atto di esposizione, di vulnerabilità, che dissolve tutto ciò che decora, tutto ciò che protegge. Resta l'essenza, nuda. "Io sono dio", dirà lui — un'affermazione non di arroganza, ma di identificazione totale con l'origine, con il nucleo bruciante dell'esistenza.

Esporsi senza protezione è come stare sotto il sole a pelle viva. Esporsi alla luce che svela, che non consente più rifugi né maschere. Ma noi, nel nostro rapporto con la vita, tendiamo a proteggerci, a schermarci. Rinunciare alla protezione significa allora sentire davvero, in profondità, andare incontro alla verità senza filtri.

Biografia

Paul Klee nasce il 1° dicembre 1879 a Münchenbuchsee, nei pressi di Berna, in Svizzera. Suo padre è insegnante di musica presso la scuola cantonale di formazione degli insegnanti a Hofwyl, mentre la madre, anch'essa svizzera, proviene da un ambiente fortemente musicale. Cresciuto in una famiglia colta e stimolante, Klee riceve una formazione molto ampia, che gli consente di intraprendere diverse carriere. Sceglie però, con determinazione, di dedicarsi alla pittura. Decide di consacrare la propria vita all'arte, nonostante sia consapevole dei rischi e delle incertezze che comporta questa scelta. Per poter sviluppare appieno il suo percorso artistico, lascia la Svizzera e si trasferisce all'estero: la destinazione è la Germania. Si stabilisce a Monaco, dove vive e lavora fino al 1920. In quell'anno viene nominato docente presso il Bauhaus di Weimar, la celebre scuola d'arte che promuove l'integrazione tra arte, artigianato e architettura. Quando il Bauhaus si trasferisce a Dessau nel 1926, Klee continua a insegnare nella nuova sede, contribuendo in modo significativo allo spirito sperimentale e innovativo dell'istituzione.

Nel 1930 riceve un nuovo incarico prestigioso: l'insegnamento presso l'Accademia Prussiana delle Arti di Düsseldorf. Vi rimane fino al 1933, anno in cui l'ascesa del nazismo e le pressioni politiche lo costringono a lasciare l'incarico e, successivamente, la Germania.



1899: Autoritratto



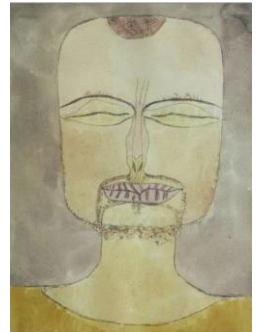
Come Mondrian, è un ottimo disegnatore. Sono artisti che mantengono vivamente un rapporto con la tradizione pittorica antica.

Questo è uno schizzo naturalistico, dove domina l'occhio.

1919: Autoritratto

A prima vista può sembrare un disegno infantile, ma proprio questa apparente semplicità corrisponde a una precisa ricerca di essenzialità. La figura ha gli occhi chiusi: non guarda fuori, ma dentro di sé. È immersa in uno stato di meditazione, raccolta nella propria intimità, rivolta completamente all'interiorità.

Il volto presenta un naso scheletrico, quasi primitivo, che gli conferisce un aspetto animalesco. La bocca, disegnata a righe, è carnosa, sensuale, vibrante di una fisicità che non viene negata. Questo personaggio si guarda dentro con lucidità e senza pietà: accetta la propria natura animale, accetta la sensualità che lo abita, anche quando essa si fa ambigua o disturbante.



Non cerca di correggersi, di raffigurarsi in una forma accettabile o conforme. Al contrario, sceglie di abitare pienamente ciò che è: il mostruoso e il sacro convivono in lui, senza essere separati. Non ha paura dell'irrisolto, dell'oscuro, del sensuale, anzi, è proprio lì che trova la sua verità.

Non vuole la superficie, vuole penetrare nell'intimo. Scrive le parole sulla fronte e all'angolo della bocca, dice che i suoi volti umani sono più veri di quelli reali. C'è ironia, nonostante la dimensione geometrica: la faccia è quadrata, ma ha questo naso strano, ambiguo. La quiete non è totale, è una situazione un po' intrigante.

1906: l'eroe alato

C'è una dimensione mostruosa in questa figura, un corpo statuario che poggia su un basamento, come una statua. Un'agamba è un tronco di legno, con un ramoscello di ulivo che sembra aggiungere un elemento naturale alla composizione. Una stampella blocca l'eroe alato a un tronco piantato nel terreno, come se fosse prigioniero della sua stessa condizione.

La mutanda è semi abbassata, lasciando intravedere quasi il sesso, mentre la parte inferiore del corpo si trasforma in un bacino femminile, in un ventre che richiama quello di una donna. Il busto, deformato e scavato, è simile a un tronco d'albero: da un lato, un braccio moncherino si estende, inutile, con una mano che sembra scolpita nel legno, un pollice lungo e sottile che sembra un bastone, senza spalla, come se fosse stato attaccato al corpo. Dall'altro lato, non c'è il braccio, ma un'ala incompiuta, che non permetterà mai al corpo di volare.

Il collo è turgido e muscoloso, ma deformato, quasi grottesco. Infine, il volto è terribile, maschile, ma segnato dalla sofferenza e dall'orrore, sormontato da un cimiero romano che sembra evocare la grandezza del passato.



Questa figura si sta mostrando per quello che è: sta rivelando la natura dell'uomo, con tutta la sua contraddizione e imperfezione. Non può camminare, non può volare, è un eroe truce e incompleto, un essere che porta in sé il ventre di una donna, segnato dalla battaglia ma con le mutande mezze abbassate, come se l'intimità dell'uomo fosse stata svelata. È una figura metamorfica: accetta tutto, senza discriminazioni, come se ogni cosa fosse possibile in questo corpo incompiuto. È un eroe che non può fare nulla, che è già sconfitto prima ancora di combattere.

È un uomo, è quel divino che prende le forme dell'umano senza mai esserlo perché è alato. Da un lato è un messaggero e funzionario di dio, per cui porta la sua parola, dall'altra però è un uomo, è umano.

Nel 1901 scrive:

*Io sono Dio
Tanta divinità
Si è accumulata in me
Che non posso o morire.
La mia testa brucia da scoppiare.
Uno dei mondi
Che nascondere
Deve nascere
Ma prima di creare
Devo soffrire.*

Non si tratta di una presunzione arrogante, ma di una presa di coscienza di una forza interiore potente e universale. È come se l'individuo avesse raggiunto un tale grado di consapevolezza da sentirsi un riflesso del divino, un canale in cui l'essenza di tutto si concentra.

La divinità che "si accumula" suggerisce che egli è diventato così carico di energia cosmica che la morte, simbolo di fine e decadimento, non può più toccarlo. La morte, dunque, non è più un destino possibile per lui, ma piuttosto una condizione ormai al di fuori della sua portata, come se fosse immune alla caducità del corpo e del tempo.

Nonostante l'affermazione della divinità e l'immortalità, c'è una sofferenza profonda. La testa che "brucia" rappresenta il sovraccarico di pensieri, idee, rivelazioni o esperienze che non riescono a essere contenute in un corpo umano. La bruciatura simboleggia il conflitto interiore tra la divinità che si manifesta e il corpo che, essendo limitato, non può sopportare tale sovraccarico.

La divinità dentro di lui non è solo statica, ma desidera portare alla luce qualcosa di nuovo. La creazione, la rivelazione, il diventare ciò che è destinato a essere comporta una sofferenza inevitabile. La sofferenza non è una scelta, ma una condizione necessaria per la nascita di qualcosa di nuovo. Il dolore è la via attraverso la quale la divinità interiore si purifica e si manifesta nel mondo. È come se l'autore riconoscesse che la trasformazione, la creazione di un nuovo ordine o di un nuovo mondo, non può avvenire senza passare attraverso la sofferenza e l'esplorazione delle sue profondità.

→ riconosce in sé l'evento della creazione, riconosce la possibilità di un rapporto diretto, ontologico, con l'evento della creazione. Non può morire perché è talmente incorporato all'evento della genesi che è fuori dalla mortalità, è nello scaturire delle cose. Deve avvenire una trasformazione.

È anche panteista, non dichiara mai alcun credo se non nell'arte.

Il rapporto con la genesi è la sua vita.

Nel 1914 compie un viaggio in Tunisia e capisce che sarà pittore. Andare in Tunisia per un tedesco nel 14 è come fare un viaggio in un mondo immaginario. L'Oriente all'ora era tutto ciò che stava tra il Marocco e la Cina. Per un occidentale era come la scoperta di un mondo misterioso.

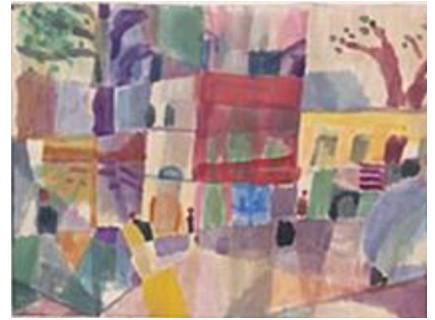


1914: Case rosse e gialle a Tunisi

Parla di incontro: ho incontrato l'africa. Lui va in africa, sporgendosi verso una estraneità: la incontra per la prima volta in purezza, e si sente in grado di restituirla in purezza.

La mia mente è piena delle impressioni del mio cammino notturno Arte – natura - me stesso. Sono andato subito a lavorare e ho dipinto aquarelli nel quartiere Arabo. Ho cominciato la sintesi tra architettura urbana e architettura pittorica. Non ancora purezza, ma piuttosto attraente, in qualche modo troppo presa dall'umore, dall'entusiasmo di viaggiarci dentro. In una parola : L'io. Le cose diventeranno senza dubbio più oggettive più tardi, dopo che l'intossicazione sarà un poco passata.

Sente che il suo entusiasmo è una intossicazione, lui deve allontanarsi dall'io per essere oggettivo.



1914: St Germain presso Tunisi



Alcuni aquarelli sulla spiaggia e dal balcone. L'aquarello della spiaggia + ancora in qualchem ode Europeo. Avrebbe potuto essere dipinto a Marsiglia. Nel secondo ho incontrato l'Africa per la prima volta.

1915: Alba di luna St Germain vicino Tunisi

La sera è indescrivibile, e oltre ogni cosa è sorta una luna piena. Naturalmente non sono pari a questa natura. Eppure conosco qualcosa più di prima: so che conosco l'inadeguatezza delle mie capacità di fronte alla natura. E' un tema di lavoro che mi terrà occupato per diversi anni. Ma non mi preoccupa. Non ha senso avere fretta quando vuoi così tanto.

La sera è profonda in me e lo sarà per sempre. Molte volte una luna pallida del nord mi ricorderà come un riflesso trasformato, ancora e ancora questo momento. Sarà per me una sposa, un alter ego. Un incentivo a trovarmi. Io, me stesso e il sorgere della luna del sud.



Si accorge della sua inadeguatezza nel rispondere alla natura, per cui ciò lo terrà occupato per molto. Ma che cos'è, in fondo, la natura? La natura è l'estraneo per eccellenza, ciò che resta irriducibilmente senza nome. È l'alterità assoluta, il silenzio radicale con cui le nostre parole devono misurarsi. In questo confronto, la parola umana si rivela fragile, ma è proprio da quel silenzio che nasce la nostra necessità di parlare: la natura, nella sua muta presenza, ci chiama a fare ciò che l'uomo è chiamato a fare, dare parola.

Se osserviamo il rapporto tra uomo e natura da una prospettiva semiotica, emerge un paradosso fondamentale: la natura è priva di nome, e proprio per questo si configura come un mistero assoluto. Un rapporto unilaterale, in cui è l'uomo che nomina, che cerca significato in ciò che, di per sé, tace.

Ma se assumiamo uno sguardo fenomenologico, allora la natura appare come una presenza evidente, quasi abbagliante, una realtà che si dà, ma senza parlare. Essa è silenziosa, sì, ma non priva di forma. Ed è proprio attraverso la forma che ci sollecita: ci spinge a nominare, a dire, a riconoscere. Il nome nasce

nel rapporto, ed è questo atto di nomina che ci rende umani. È un atto creativo, non meccanico: vedo, riconosco, e nel riconoscimento do un nome.

In questo senso, vedere è l'atto originario. È nel momento in cui intravedo una forma che inizia il linguaggio. La natura non parla: l'albero non dice "io sono un albero", fa l'albero. Ma proprio in questo silenzio abissale della differenza, nell'incolmabile distanza tra noi e ciò che osserviamo, nasce la possibilità della parola. Dare un nome è entrare in relazione, è costruire un ponte tra il visibile e il dicibile.



1914: Vista di Hammamet

La città di Hammamet è magnifica, appena vicina al mare, piena di declivi e di angoli acuti. Qua e là getto uno sguardo alle mura. Nelle strade molte più donne rispetto a Tunisi. Le ragazze più giovani non portano il velo, come a casa. Qui, in più, ad uno è concesso di entrare nei cimiteri. Ce n'è uno situato splendidamente vicino al mare. Si possono vedere alcuni animali al suo interno. Questo è bene. Cerco di dipingere. Gli sterpi e le boscaglie offrono un bel ritmo di macchie. Nella vicinanza stanno superbi giardini. Cactus giganti funzionano come pareti. ... Dipinto molto e poi camminato attorno. Al caffè la sera un cantante cieco con il suo aiutante che suonava un tamburo. Un ritmo che starà in me per sempre.

I dipinti rispondono alla sua capacità di cogliere tante cose tutte insieme.



Giovedì, Keirouan

Nella mattina ho dipinto fuori dalla città, scende all'improvviso una luce gentile diffusa, dolce e chiara nello stesso tempo. Non c'è foschia. Poi ho disegnato schizzi in città. Una guida un po' stupida mi offre un elemento comico. Una sera di colori così teneri e così chiari. Virtuosi come scacchisti. Un'ora felice. Ora abbandono il lavoro. Esso penetra in me così profondamente e così dolcemente ... lo sento e mi dà confidenza in me stesso senza sforzo alcuno. Il colore mi possiede, non devo cercarlo. Mi possiede sempre. Lo conosco. Questo è il senso di questo momento felice: il colore ed io siamo un'unica cosa... io sono un pittore.

→ è il passaggio che decide il fatto che lui diventi un pittore: è un momento felice, di perfezione.

Klee vive un'epifania: la sua compartecipazione è consapevolezza, fiducia, appartenenza → accetta di appartenere. La felicità passa attraverso un atto di conoscenza, che parte da un discorso sull'io e va verso una completa apertura, una disponibilità dell'appartenenza.

Il modo in cui Klee diventa pittore ci stupisce, in Oriente c'è violenza, sessualità e passione, tutto ciò che in Europa era proibito.

Venerdì. Keirouan. In mattinata ho ancora dipinto fuori dalla città, vicino al muro su una collina di sabbia. Poi mi sono incamminato da solo perché ero così sovraccarico da strabordare, sono uscito da un portale dove stanno alcuni alberi ... Oggi avevo bisogno di stare solo. Quello che avevo sperimentato era troppo forte. Dovevo andarmene per riguadagnare i miei sensi.

Domenica. Partenza da Tunisi. Prima i preparativi per la partenza. Molti acquarelli e ogni sorta di oggetti. Molti dei quali in me, molto profondamente, ne sono così pieno che cominciano a scoppiare all'esterno... Alle 5 della sera mi sono imbarcato. Mi sentivo in qualche modo agitato, sovraccarico. Avevo bisogno di sedermi a lavorare. Ora avevo bisogno di delucidare.

Paul Klee descrive un momento cruciale durante il suo viaggio a Kairouan nel 1914. In particolare, giovedì segna una svolta fondamentale: di fronte alla luce e ai colori del paesaggio africano, Klee vive una rivelazione artistica profonda e dichiara: *"Io sono un pittore"*. È un passaggio simbolico in cui il colore diventa parte di lui, non più solo tecnica ma identità. Nei giorni seguenti, l'intensità di quell'esperienza lo sovrasta e lo spinge a cercare solitudine e riflessione. Questo viaggio sarà per Klee un momento di nascita del suo linguaggio pittorico personale.

1919: Giardino tunisino

Sembra un acquerello infantile, ma non lo è. C'è un contorno con degli spazi più ampi che si intensificano nell'interno.

Nei quadri di Klee le griglie sono senza regola, non c'è nessun rigore nell'uso del colore, non è vincolato, la composizione è estremamente libera. Per lui la griglia non è strumento di coordinamento, è il modo di mostrare la polifonia, per mostrare che nella realtà più mondi coesistono. Nel rapporto con le cose aspira alla purezza → dice che siamo puri in questo rapporto quando viene eliminato l'io e viene lasciata solo l'oggettività. Lui vuole dire la verità, ma può dirla solo parlando della sua relazione con le cose.

Nella relazione che si istituisce con le cose, come trovo la purezza?

Devo togliere l'emozione che non dipende da quell'incontro → devo

togliere ad esempio l'emozione che provo nello stare lì (si deve eliminare la componente emotiva che avviene indipendentemente dal rapporto).

Trova la chiave per entrare in rapporto con il mistero, e questa chiave è il colore. Abiterà il colore nella sua più completa varietà → tutti i colori irrompono, li usa in libertà.

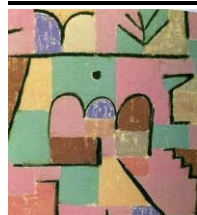
I colori hanno il senso della simultaneità, della co - appartenenza, della prorompente eterogeneità.



1929: Architettura orientale



1937: Oriental Garden



Il credo creativo

L'arte non riproduce il visibile ma rende visibile → l'arte rende visibile ciò che non lo è. L'arte non si limita a copiare la realtà così com'è, ma vuole svelare ciò che normalmente è nascosto ed invisibile agli occhi.

La relazione dell'arte con la creazione è simbolica. L'arte è un esempio, come il terrestre è un esempio del cosmico.

L'arte riflette la logica della creazione divina: è un microcosmo che rispecchia il macrocosmo. Come ogni elemento terrestre riflette il cosmo, anche l'opera d'arte è un simbolo della realtà superiore.

La liberazione degli elementi, il loro ordinamento in gruppi vicini, la distruzione e la costruzione rispetto al tutto simultanee, la polifonia pittorica, la creazione del riposo attraverso la contrapposizione di movimenti. Tutti questi sono aspetti della questione della forma, questione cruciale per la sapienza formale. Ma essi non sono ancora arte nella sfera più alta (l'arte è ciò che ti consente di cogliere il segreto del venire alla luce del mondo). Un segreto finale si nasconde dietro ogni nostra vista mutante, e la luce dell'intelletto vacilla e svanisce.

Klee descrive qui i principi compositivi dell'arte moderna:

- Liberazione degli elementi: ogni linea, colore o forma può esprimersi liberamente.
- Ordinamento: anche nella libertà, gli elementi devono creare armonia.
- Distruzione e costruzione: l'opera d'arte rompe vecchi equilibri per crearne di nuovi.
- Polifonia pittorica: come nella musica, più "voci visive" (colori, forme, direzioni) coesistono.
- Riposo e movimento: l'equilibrio nasce dal contrasto tra forze opposte.

C'è sempre qualcosa che sfugge alla comprensione razionale: l'arte si confronta con l'enigma, con il mistero dell'esistenza, dove l'intelletto non basta più.

L'arte gioca nel buio con le cose ultime, e comunque riesce a raggiungerle.

L'arte agisce nell'oscurità del senso, ma proprio lì riesce a cogliere le verità più profonde, le "cose ultime", come la vita, la morte, il tempo, lo spirito.

Lascia che essa ti aiuti a illuminare la tua forma, cerca per un momento di pensare a te stesso come a Dio.

L'arte può aiutare l'uomo a comprendere la propria essenza più profonda e invita l'artista a pensarsi come co - creatore, simile a Dio, capace di dare ordine e senso al caos.

Questa sua concezione viene portata didatticamente anche nelle lezioni in Bauhaus.

Nel 1921 Klee si trasferisce a Weimar ed insegna alla Bauhaus. Inizia un periodo di 13 anni in cui si deve dividere tra creazione e insegnamento. Finalmente ha un minimo per vivere e come dice ai suoi scolari, si trova costretto a chiarire a se stesso ciò che fino ad allora aveva fatto per lo più inconsapevolmente.

«Oggi ho tenuto la mia prima lezione e si è verificato un evento straordinario: per due ore ho parlato da uomo a uomo con l'uditorio. Dapprima ho discusso alcuni quadri e acquarelli; ho poi fatto girare dieci acquerelli miei e trattato estesamente dei loro elementi formali e dei loro nessi compositivi. Purtroppo sono stato a tal punto imprevedibile da dar fondo a tutto il materiale a mia disposizione, sicché per venerdì prossimo dovrò dipingere altri pezzi dimostrativi...»

Klee usa gli acquerelli per spiegare agli auditori la sua persona e la sua ricerca.

«Klee, scrive Grohmann, è sempre superiore alle cose, egli diviene», come Gropius conferma, «l'ultima istanza morale del Bauhaus» → la sua presenza viene subito notata nell'ambiente di Bauhaus, e diventa il centro di questo.



Il consiglio dei docenti e gli studenti hanno la più alta stima del suo modo taciturno, si parla scherzosamente di lui come del «caro iddio». Il suo studio al primo piano dell'edificio che ospita il Bauhaus, è come circondato da un'aura sacrale e tutti volutamente lo considerano «un laboratorio magico». Il collega Schreyer *«certamente tutto il nostro Bauhaus a Weimar era un laboratorio, ma qui stava la vera e propria cucina magica...»*.

«Udii un passo leggero sopra di me su e giù. Ora quando era tutto silenzioso al Bauhaus – questo accadeva per lo più nelle tarde ore del pomeriggio – udivo questo passo sopra di me. Io sedevo al grande tavolo da disegno nel mio studio e mi occupavo di qualcosa di impossibile: la quadratura del cerchio. Dinnanzi a me erano stese le figure rappresentative di costruzioni romaniche, gotiche, barocche. Tutte richiamavano l'attenzione sul mistero senza dichiararlo. Di nuovo udii il passo sopra di me. Al piano superiore stava lo studio di Paul Klee. Pensai al grande gatto di Paul Klee, Fritz: un gatto veramente grosso, incrocio di un esemplare domestico con uno selvatico. Se il gatto fosse stato ancora più grosso, della misura di un uomo, il suo passo rapido e morbido sarebbe stato proprio quello che ascoltavo.... Non c'era inquietudine nel passo, ma pacatezza. Ma forse questo andare su e giù aveva pur qualcosa di un leone berbero, più di una leonessa in verità che di un leone, prigioniero dentro la gabbia – che si contentava di essere prigioniero e il cui passo rassegnato misurava continuamente lo spazio assegnatogli»

(L. Schreier, testimonianza su Paul Klee, in P.Klee, Confessione creatrice, Milano, 2004, p. 62)

Il testo riesce a rendere Klee con un'immagine poetica: non un artista spettacolare o ribelle, ma un pensatore silenzioso, profondo e coerente, che percorre ogni giorno lo stesso cammino nella sua indagine sul mistero dell'arte.

Il passo ad un certo punto tacque. Mi alzai, lasciai stare tutto com'era sul tavolo da disegno e salii la scala fino al primo piano. Davanti alla porta di Paul Klee rimasi in ascolto. Tutto era calmo. Bussa nel modo convenuto per le nostre visite. Paul Klee aprì la porta che era chiusa a chiave e mi fece entrare. Poi chiuse di nuovo, mise la chiave nella tasca della giacca e spinse il pezzo di cartone che era appeso alla maniglia di nuovo davanti al buco della serratura. Nessuno poteva e doveva vedere nella stanza. Ero nel laboratorio magico. Certamente tutto il nostro Bauhaus era un laboratorio, ma qui stava la vera e propria cucina magica. C'era un forte odore di un simpatico miscuglio di caffè, tabacco, colla, colori a olio, nobile vernice francese, lacca, alcool e altre sorprendenti misture. Una nuvoletta azzurrognola saliva dalla corta pipa davanti al viso di Paul Klee. Attraverso il fumo di tabacco mi guardavano tranquillamente i grandi occhi scuri. Egli tolse la pipa dalla bocca che ora sorrideva un po'ironicamente: un'amabile ironia che mitigava la tranquilla gravità dei grandi occhi. «Venga» disse Paul Klee.

(L. Schreier, testimonianza su Paul Klee, in P.Klee, Confessione creatrice, Milano, 2004, p. 63-64).

Questo racconto ci consegna un ritratto straordinariamente vivido di Paul Klee: non solo come pittore, ma come maestro di visione, qualcuno che vive l'arte come atto spirituale e quotidiano insieme. Il suo studio è uno spazio quasi fuori dal tempo, in cui la creazione avviene secondo leggi interiori, invisibili ma potenti.

«L'istruzione ... ecco un arduo capitolo, il più arduo che ci sia. E soprattutto l'istruzione dell'artista. Anche tra coloro che ci pensano di continuo (ammesso che tali veri maestri non manchino), molti restano nei limiti dell'ovvio, che a essi basta; pochi penetrano al fondo e imprendono a creare. Ci si aggrappa alle teorie, perché si teme la vita, si ha paura dell'incertezza» P.Klee

Klee afferma che l'educazione dell'artista è la sfida più difficile, perché non basta trasmettere nozioni tecniche o concetti astratti. I veri maestri sono rari: molti insegnano ciò che è ovvio e sicuro, pochi hanno il coraggio di andare in profondità, dove regna l'incertezza, dove si crea davvero.

Il pericolo delle teorie: affidarsi troppo a schemi e regole è un modo per proteggersi, per non affrontare il rischio creativo. L'arte richiede coraggio, apertura alla vita e alla sua complessità. La paura di cambiare limita la relazione educativa: il docente deve cambiare insieme agli alunni con cui dialoga.

Klee critica quindi un certo tipo di insegnamento rigido, teorico, che reprime l'intuizione e l'esperienza viva.



«il suo insegnamento non era mai lezione in senso stretto; solo a chi vi partecipasse realmente si rivelava in tutta la sua vastità il complesso di esperienza e di pensieri di Klee». P.XXXIV, Introduzione a Teoria della Forma e della Figurazione. Spiller J.

Bauhaus era un posto con forte eterogeneità al suo interno, e Klee non ha paura dell'alterità.

«Approvo il fatto che nel nostro Bauhaus operino forze con indirizzi così diversi. Approvo anche la lotta di queste forze l'una contro l'altra quando le conseguenze si esprimono nella produzione»

Ciò che fa Klee è portare avanti un corso sul tema della forma.

Le lezioni di Klee sono accuratamente preparate, parola per parola, e mirano a indagare l'essenza del processo creativo. In questo percorso, la forma non è vista come qualcosa di statico, ma come genesi, un processo in continuo divenire. I processi formativi sono considerati eventi generati da forze originarie, parte di una "storia naturale" infinita, che può essere compresa solo studiando gli impulsi creativi e i limiti entro cui si muovono, illuminati a loro volta dai confini della nostra capacità di conoscere.

Il lavoro artistico e lo studio pittorico diventano quindi un laboratorio: uno spazio in cui questa genesi si riflette, e in cui si elabora interiormente la possibilità di conoscerla davvero.

Questo percorso porta l'artista a confrontarsi con il limite del tempo nel linguaggio: la necessità di superare la temporalità lineare (intesa come semplice successione) per cercare una forma di simultaneità, di presenza contemporanea, in cui possano coesistere mondi diversi e possibilità molteplici.

Idea che tu ti formi solo nella misura in cui tu formi gli altri → l'essere insieme non deve solo essere un fatto formale, ma deve essere un qualcosa che ti cambia e ti fa essere ciò che sei. Per cui per lui essere docente è il lavoro di un artista, non esiste un artista che non è membro di un gruppo in divenire. È interessante ciò che noi diventiamo, non ciò che noi siamo ora → siamo organismi in divenire.

Klee non si limita a osservare il mondo per conoscerlo: attraverso il suo sguardo, interroga il mistero stesso della creazione, il passaggio dal nulla all'essere, il momento in cui le cose vengono alla luce. È profondamente consapevole dei limiti della conoscenza umana e questo lo rende ancora più attento alla dimensione del divenire.

Nel suo studio della forma, affronta una questione centrale: il linguaggio verbale è lineare, quindi legato al tempo come successione; al contrario, l'immagine visiva racchiude una simultaneità, in cui tutto coesiste nello stesso istante. Se questa simultaneità viene indagata in chiave genetica, emerge che ogni forma attuale convive con la possibilità di infinite altre forme, simili e diverse, potenziali e latenti.

In questo senso, la forma non è mai definitiva, ma va intesa come una genesi continua, un processo eterno di trasformazione e possibilità.

“Io somiglio al dirupo / dove la resina cuoce nel sole / dove i fiori bruciano”

Questi versi poetici descrivono una condizione di tensione e intensità: Klee si paragona a un luogo naturale in cui avviene una trasformazione viva e drammatica. La resina che cuoce e i fiori che bruciano evocano:

- dolore e bellezza
- calore e creazione
- un processo lento ma intenso, come quello artistico.

È l'idea che la creazione comporta una forma di bruciatura interiore, una metamorfosi.

Paul Klee vive l'arte come un atto di formazione reciproca: plasmando l'opera, plasma anche se stesso. È un essere che si brucia per creare, come in un processo alchemico. In questo, l'artista si avvicina alla figura del dio-creatore, ma con la consapevolezza del limite, del rischio e della trasformazione che ciò comporta.



Nel 1924 avviene la Conferenza di Jena, dove Paul Klee riflette sul difficile momento storico in cui vive, caratterizzato da una crisi di fondamenti che genera confusione e caos. Nonostante questo, tra gli artisti, anche tra i più giovani, si fa strada un'urgenza creativa: quella di coltivare e approfondire i mezzi espressivi, di dar vita a una cultura che non si limiti alla superficie delle cose, ma che vada a esplorare il profondo potenziale creativo dei linguaggi artistici. Klee, in modo particolare, parla della necessità di trattare l'arte come un atto di autoformazione, in cui l'artista non si limita a rappresentare il mondo esterno, ma si interroga sul proprio processo di creazione, affinando la propria capacità di forgiare se stesso per forgiare l'opera.

La Germania entra in sciopero, che viene finanziato battendo moneta, e ciò porta all'inflazione (autodistrugge tutti i risparmi → la Germania collassa).

In questo disastro gli artisti sono alla ricerca di una capacità espressiva pura. Ha in mente che la pittura produca una conoscenza non vaga, ma precisa, per questo va verso l'astrazione.

Un tema ricorrente nelle sue riflessioni è il fraintendimento del suo lavoro, accusato di essere "infantile" per la sua apparente semplicità formale. Klee spiega che questa critica deriva dalla mancata comprensione del suo approccio: egli non cerca una semplice imitazione della realtà, ma piuttosto una sintesi in cui l'elemento figurativo si fonde con l'elemento astratto, la linea pura. Nelle sue composizioni lineari, egli non mira a rappresentare l'uomo "come è", ma piuttosto a tradurre l'essenza delle cose attraverso il linguaggio delle linee, che non devono essere confuse o caotiche, ma assolutamente precise e deliberate.

L'artista, secondo Klee, deve essere capace di evitare la vaghezza, tanto nella forma quanto nel colore, perché solo attraverso una chiarezza profonda si può arrivare a una rappresentazione autentica della realtà, che non si limita a ciò che è visibile ma si apre a una dimensione universale e profonda. In ogni sua creazione, Klee cerca la purezza: una purezza che non annulla la complessità del mondo, ma che permette di vederlo sotto una nuova luce, attraverso uno sguardo capace di coglierne l'essenza, con un equilibrio perfetto tra realtà e astrazione.

Questo non è solo un discorso estetico, ma anche una riflessione profonda sul ruolo dell'artista in un'epoca di cambiamento e confusione. Klee suggerisce che, nonostante le difficoltà del presente, l'artista è chiamato a cercare un'autenticità che non si appoggi alle certezze esterne, ma che nasca da un lavoro interiore, da una continua evoluzione personale e artistica. In questo senso, l'artista è come un organismo in divenire, che deve forgiarsi continuamente per poter forgiare. Il suo compito è quello di affrontare la sfida di esprimere ciò che è nascosto e di tradurre il mondo attraverso i mezzi creativi, rivelando la bellezza che si cela anche nei luoghi più oscuri del pensiero e dell'espressione.

«Il simbolo rappresentativo di questo «inconcepibile» è il punto. Il quale in realtà non è affatto un punto - il punto matematico. L'alcunchè che è nulla o il nulla che è qualcosa, è una nozione della non contraddizione, non riconducibile a concetto. A renderla percepibile ai sensi si approda al concetto di grigio, al punto cruciale tra divenire e svanire: il punto grigio»

Nel suo lavoro, Klee parte dal punto che, essendo privo di dimensioni, è un nulla assoluto. È il confine primordiale tra l'invisibile e l'apparente, un luogo di potenzialità infinita. Klee teorizza il punto grigio come il simbolo di questa transizione: un luogo in cui il nulla e l'ente si toccano, si fondono. Il punto grigio rappresenta quel momento di contatto che, nella metafisica occidentale tradizionale, è stato trascurato o ignorato, forse per la sua apparente insignificanza. Invece, Klee lo vede come un punto di accesso



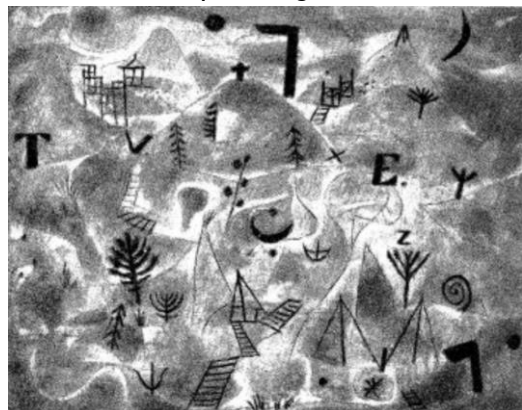
fondamentale, che permette di attraversare l'abisso tra il non-essere e l'essere, e quindi di esplorare il mistero della creazione.

È un nulla che è qualcosa → spezza il principio di non contraddizione.

La pittura, secondo Klee, ha il potere di ricostruire la genesi del mondo, in quanto si fa carico di rappresentare visivamente il passaggio dal nulla al qualcosa. Non si tratta solo di produrre immagini, ma di catturare il momento primordiale in cui la realtà prende forma. Ogni opera pittorica diventa una sorta di traccia visiva di questo processo, un'allegoria della nascita della forma dal nulla. L'arte diventa così una chiave per comprendere la creazione stessa, per guardare oltre la superficie e rivelare la dinamica invisibile che sottende all'apparire delle cose.

In contrasto con le tradizioni metafisiche occidentali che tendono a razionalizzare o omologare il processo di creazione, Klee riscopre e valorizza il punto come il simbolo di un passaggio dinamico e irriducibile. Il punto non è solo un elemento geometrico astratto, ma un vero e proprio luogo di transizione che permette di esplorare il mistero della creazione e di entrare in contatto con l'origine stessa dell'essere. La sua pittura diventa quindi un tentativo di sospendere il tempo e lo spazio, per catturare la dinamica dell'universo in divenire, al di là delle categorie tradizionali di forma e sostanza.

Superato il punto fermo, si ha la prima azione motoria (la linea). Dopo un po', alt per riprender fiato (linea spezzata ovvero, se ci fermiamo più volte, linea articolata). Occhiata all'indietro, per vedere quanta strada abbiām fatto (contromovimento). Si riflette sulla via da prendere (fascio di linee). Un fiume vorrebbe ostacolarci il cammino, e noi ci serviamo d'una barca (movimento ondulatorio); più a monte avremmo trovato un ponte (arcate). Al di là del fiume troviamo uno che, come noi, vuoi raggiungere il luogo d'una miglior conoscenza. Dapprima siamo uniti dalla gioia (convergenza), ma un po' alla volta si manifestano divergenze (due linee ad andamento autonomo). D'ambidue le parti, Attraversiamo un campo arato (superficie attraversata da linee), poi un fitto bosco. L'altro si sperde, cerca, e descrive perfino il classico tracciato del cane in corsa. Del tutto calmo non sono più neppure io: sopra un nuovo corso d'acqua, grava un banco di nebbia (elemento spaziale), che però dopo un po' si dirada. Dei canestrai tornano a casa sul loro carro (la ruota); con loro, un bimbo gaiamente riccioluto (movimento a spirale). Più tardi, l'aria si fa afosa e scende la notte (elemento spaziale). All'orizzonte, un lampo (linea a zig-zag), ma sul nostro capo ancora qualche stella (una seminata di punti). Ben presto siamo alla nostra prima tappa, ma prima di addormentarci, parecchie cose riappariranno sotto forma di ricordi, ché un viaggetto del genere lascia molte impressioni. Le linee più varie; macchie, puntini, superfici uniformi, superfici variolate e striate; movimento ondulatorio, movimento frenato e articolato; contromovimento; intreccio e trama; muri e squame; monodia e polifonia; linea che si perde e si rafforza (di namica). La serena uniformità del primo tratto, poi gli ostacoli - i nervi! Il tremito rattenuto, la carezza di augurali venticelli. Prima del temporale, l'assalto dei tafani! L'ira, la strage. Le buone cose, filo conduttore anche nel folto, anche nel buio. Il lampo che ri-chiama quel diagramma della febbre. Un bambino malato ... un tempo...



Paul Klee paragona l'artista a un tronco d'albero: le radici, nascoste nella natura e nella vita interiore, forniscono linfa vitale fatta di impressioni, emozioni e esperienze. L'artista elabora questa linfa e la trasmette verso l'alto. L'opera d'arte è la chioma, espressione visibile e libera di quel fluire. Non c'è una corrispondenza diretta tra radici e chioma, perché l'arte non copia la realtà interiore, ma la trasforma in forme nuove.

Klee parte da un'osservazione grafica: la relazione tra linea (attiva) e superficie (passiva), cioè tra un gesto che traccia e uno spazio che accoglie. Da qui sviluppa il concetto di struttura, come ordine interno dell'opera, costruito da ritmi numerici e griglie che evidenziano la sua divisibilità e modularità. Passa poi a esempi naturali: muscoli e ossa, piante e insetti, per analizzare le relazioni tra elementi attivi, medialti e passivi. Questo lo porta a una riflessione più ampia sul gesto artistico: il processo creativo è un movimento doppio. Da un lato l'artista agisce (produce), dall'altro ascolta e osserva (riceve). Crea e subito dopo valuta ciò che ha fatto: è un continuo alternarsi di impulso e controllo. L'opera, quindi, nasce in un equilibrio tra manualità (limite del fare) e visione (limite del vedere), dove l'occhio dell'artista deve "frugare", cioè esplorare, i percorsi visivi che egli stesso ha predisposto nell'opera.

In breve: creare per Klee è un movimento ciclico, in cui il gesto e la percezione si alimentano a vicenda.

Klee osserva che nelle arti visive (come la pittura) e nella musica (soprattutto nella polifonia, dove più voci suonano contemporaneamente), è già stata conquistata la capacità di esprimere più elementi nello stesso tempo: colori, forme, ritmi, suoni, linee, tutti attivi insieme. Anche il dramma teatrale sfrutta questa ricchezza simultanea — parole, movimenti, luci, scenografie — per raggiungere il suo culmine espressivo.

Tuttavia, lamenta che nel linguaggio didattico (cioè nell'insegnamento e nella teoria), questa complessità simultanea è difficile da comunicare e far comprendere. Le parole si susseguono nel tempo, una dopo l'altra, e faticano a rendere la ricchezza spaziale e multidimensionale delle arti.

Nonostante questo limite, Klee spera di riuscire a trasmettere — attraverso esempi o opere — la possibilità di sperimentare direttamente questo "contatto pluridimensionale", cioè la percezione unitaria ma stratificata di un'opera complessa, dove tutto "accade" insieme.

Per la Klee la pittura è musica visiva. Le sue opere sono composizioni strutturate, che usano linee e colori come strumenti sonori, cercando un'arte capace di toccare la sfera emotiva attraverso l'armonia e il ritmo, come fa la musica.

Musica e pittura collaborano sul processo di costruzione della forma, non sul piano della forma finale → è una cooperazione che ha a che fare con la poetica.

Il linguaggio è ciò che tu hai per esprimere, per cui musica e poesia sono molto collegate tra loro. La poesia però ha il vincolo della sequenzialità (quando parliamo siamo sequenziali → non trasmettiamo per simultaneità, ma declinando temporalmente, è come se ci fosse una sottile impossibilità, che invece la pittura accoglie: infatti durante le sue lezioni usa i suoi quadri per farsi capire), ma è in grado di sviluppare delle immagini, per cui rimane la simultaneità. Dal punto di vista compositivo la poesia risponde ad una dettatura che probabilmente origina dalla simultaneità.

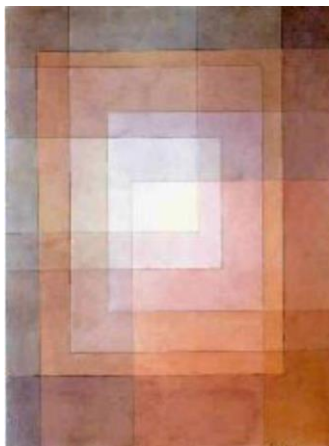
L'arte che per lui ha senso ha a che fare con la restituzione delle forze genetiche e con la rinascita della natura. Questa può avvenire anche nella poesia e nella musica, tramite processi compositivi un po' diversi, che però possono collaborare tra loro.

I suoi quadri hanno senso in quanto ogni volta laboratorio del rapporto tra musica e pittura.



Pensa la pittura come una composizione, dove colori, forme e linee si relazionano come suoni in una partitura. Era interessato alla sinestesia, cioè alla possibilità di tradurre sensazioni da un linguaggio artistico a un altro.

A lui interessa il fatto che la forma finale sia il risultato provvisorio di una storia naturale infinita, che attraverso la forma si rivela. Lo studio pittorico è il luogo in cui la forza genetica viene rivelata.



Questo è un quadro polifonico.

Ha la griglia, sembra quasi un quadro di Mondrian, ma qui c'è l'idea di attingere all'esperienza di polifonia e simultaneità.



Lui capisce che non trova risonanza in quello che sta dicendo, ma sta cercando un popolo che lo comprenda. Ha cominciato con una comunità di persone (i suoi studenti), a cui ha dato tutto quello che ha.

1938: Ad Parnassum

Realizzato dopo un viaggio a Ravenna dove ha intercettato l'esperienza dei mosaici.

Il Parnaso è il monte delle muse, delle creature divine che in qualche modo entrano in relazione con la rappresentazione artistica.

Ci sono diversi piani: sul fondo c'è una griglia, che è la sua espressione polifonica (è la dimensione di simultaneità), sopra la griglia si hanno dei tasselli di colore ad olio, ciascuno dei quali corrisponde ad una tessera di mosaico (sono tutte una diversa dall'altra). L'esperienza polifonica va a scandire i livelli successivi: tutte le possibilità formali

vengono scandite individualmente in singole opere. Se espandiamo l'opera si nota che in tutti i tasselli ci sono dei mix di colori diversi. → è come se ci fosse la rappresentazione del tutto.

Ci sono delle righe che tracciano la sagoma della montagna, dando un senso di verticalità. L'angolo traccia l'orizzonte. C'è una soglia che rappresenta una possibilità di ingresso.

Infine c'è un sole al tramonto che in qualche modo richiama.



1938: Insula Dulcamara



La dulcamara è una pianta che fa piccoli fiori rossi, ma nel quadro i riferimenti sono piccoli e simbolici. L'insula dulcamara potrebbe fare riferimento all'amara esperienza della vita.

Al centro c'è un viso bianco → lui sta morendo di sclerodermia. Però è rappresentato come una nota musicale.

Sotto c'è il numero 1. Intorno ci sono delle forme che sembrano orientali.

C'è anche una piccola griglia con otto parti.

È un accenno a tutte le componenti esperienziali che lo hanno accompagnato.

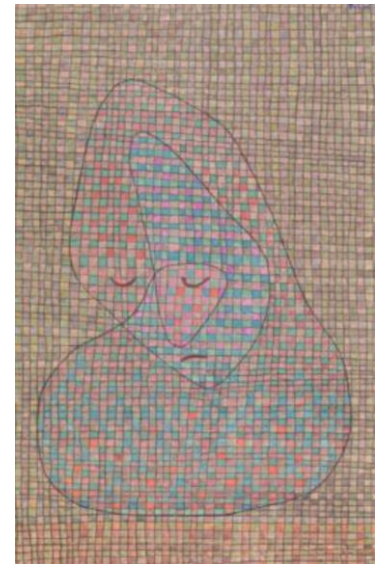
Trauernd

Il cordoglio è come quando abbiamo un lutto, per cui il cordoglio ci vede dentro noi stessi.

La figura è fatta da una sola linea (poi ci sono tre tratti che fanno gli occhi e la bocca), è una figura tutta rivolta all'interno.

Un occhio è più chiaro, come se lacrimasse, irrorando anche il petto. Il cordoglio ci rende introflessi.

C'è anche una griglia che attraversa tutta la figura, dicendoci che il cordoglio è la tessitura dell'esperienza umana, coesiste in tutti.



Il cacciatore nel bosco



Ha dei tratti quasi di incompletezza.

C'è un uomo disegnato come una pittura rupestre che sta cacciando un uccellino, immerso nel turchese più splendente → è come se l'uomo fosse a caccia della speranza, della vita che nasce.

L'uomo, vincolato alla terra, cerca di catturare un uccellino che sta dentro ad un albero - cielo dentro cui la speranza si annida. Fa il dipinto pochi mesi prima di morire, immerso in sofferenze enormi.

Natura morta



La natura morta sono quadri naturalistici che oggettificano la natura a fine 500. Questa natura morta invece è diversa: c'è uno strano labirinto simbolico sul lato, poi c'è un albero, che per Klee è l'artista: lascia cadere i suoi frutti che vengono portati dal vento. È il suo dire su cosa fa l'arte: l'arte consente alla natura di rivelare la sua forza genetica, poi viene rilasciata dove il vento la porta.

Lui sta lasciando la sua arte al mondo, è un testamento spirituale.

★ Astrattismo e icona ★

★ Malevič ★

Malevič è un artista che sperimenta, nel corso della sua carriera, **una vasta gamma di linguaggi espressivi**: dal **naturalismo** iniziale fino alle vette dell'**astrattismo assoluto**. Questa fase culmina negli anni Dieci con la fondazione del **Suprematismo**, un linguaggio radicalmente nuovo, in cui la figura viene spezzata e superata in favore di forme geometriche pure, capaci di esprimere l'essenza dello spirito. Ma qualcosa cambia a partire dalla metà degli anni Venti. Malevič, che fino a quel momento aveva goduto di una certa libertà e centralità nel panorama artistico sovietico, si trova di fronte a una **progressiva chiusura del regime**. L'URSS si trasforma in uno Stato totalitario: si impone il **realismo socialista** come unica forma artistica lecita, e ogni espressione astratta o sperimentale viene bollata come formalista, borghese o decadente. In questo contesto, Malevič **non emigra**, come fanno molti altri artisti e intellettuali, né finisce nei gulag, ma **viene emarginato**. Perde le sue cattedre, viene sorvegliato, e la sua influenza si riduce drasticamente. La sua **inversione di rotta artistica** è quindi, in parte, **una risposta alla pressione politica**: inizia a **riprendere la figura umana**, a dipingere soggetti compatibili con il dettato ideologico, pur mantenendo una certa ambiguità formale e simbolica. Non si tratta, però, di un semplice "ritorno indietro": le sue figure, spesso rigide e frontali, sono **eredi dell'icona bizantina** più che della pittura realista. È come se Malevič cercasse un compromesso tra le esigenze del regime e la sua personale visione spirituale e astratta dell'arte. Il suo percorso, quindi, non è una rinuncia, ma un **tentativo di sopravvivenza artistica** in un sistema che aveva ormai spezzato ogni possibilità di libertà espressiva.

✿ Biografia

Kazimir Malevič nasce nel 1879 nei pressi di Kiev, una città che ha un forte legame con la **tradizione bizantina** e con le **arti popolari ortodosse**, elementi che resteranno una componente profonda del suo immaginario visivo, anche nei momenti di maggiore rottura con la figurazione.

Nel 1895 si trasferisce a Kiev per studiare pittura, frequentando le lezioni di Muraszko. Già nei primi anni del Novecento inizia a muoversi tra **Kiev e Mosca**, due centri fondamentali della vita artistica dell'Impero zarista. La prima visita a Mosca nel 1904 si rivela determinante: qui scopre la collezione di Sergej Ščukin, dove entra in contatto con la pittura europea moderna, in particolare **Monet, Cézanne, Gauguin**, che influenzeranno profondamente la sua prima fase pittorica.

Nel 1906 si stabilisce a Mosca in modo permanente. Da questo momento in poi partecipa attivamente alle mostre collettive e si confronta con due mondi solo apparentemente opposti: da un lato l'**arte moderna occidentale**, dall'altro la **tradizione delle icone russe**, che studia approfonditamente insieme ad altri artisti d'avanguardia come Natal'ja Gončarova e Michail Larionov. Questo doppio sguardo — rivolto al futuro ma radicato nel passato spirituale — sarà una costante nella sua opera.

Nel 1914, l'arrivo a Mosca di **Filippo Tommaso Marinetti**, teorico e fondatore del Futurismo, è un momento di svolta. Malevič assiste alle sue conferenze e si appassiona al linguaggio futurista, che si inserisce perfettamente nel suo desiderio di rottura con la pittura tradizionale. Tra il 1914 e il 1915 elabora un proprio percorso che definisce in maniera teorica nel saggio **"Dal cubismo al futurismo al suprematismo in arte"**, in cui traccia una genealogia delle avanguardie che culmina con il **Suprematismo**, da lui fondato.

Nel 1915 organizza la celebre mostra **"Ultima mostra futurista"**, dove presenta per la prima volta il suo capolavoro astratto: il **Quadrato nero su fondo bianco**. Con quest'opera e con il Suprematismo, Malevič rompe ogni legame con la rappresentazione della realtà visibile. La sua è una ricerca dell'**assoluto**, della forma pura e del sentimento non - oggettivo: è una nuova forma di "icona", spogliata di narrazione, ma carica di spiritualità.

Nel 1919 si trasferisce a **Vitebsk**, dove affianca e poi sostituisce **Marc Chagall** alla guida della scuola d'arte. Lì fonda il collettivo **UNOVIS**, che promuove un'arte rivoluzionaria, al servizio della trasformazione sociale e spirituale dell'uomo. Sono anni di grande fermento creativo e teorico: Malevič scrive anche testi come **"I nuovi sistemi dell'arte"**, dove espone le basi del suo pensiero artistico.



Tuttavia, il clima politico inizia a cambiare. Nel 1927 compie un viaggio in Europa, che si rivelerà l'ultimo. Espone in Germania, lascia molte opere all'estero (alcune delle quali oggi costituiscono il nucleo principale delle collezioni occidentali), ma decide comunque di tornare in URSS. È una scelta che segna l'inizio della sua emarginazione.

Dal 1929 il **regime sovietico**, ormai sempre più totalitario, impone l'**estetica del realismo socialista**. Le sperimentazioni astratte vengono considerate formaliste e incompatibili con l'ideologia. A Malevič viene **chiuso lo studio**, tolti la cattedra, e nel 1930 viene addirittura arrestato e interrogato.

È in questo contesto che avviene la sua **"inversione di rotta"**: Malevič torna a dipingere **figure umane**, apparentemente in linea con i dettami del regime. Tuttavia, queste figure sono stilizzate, rigide, ieratiche: più vicine alle **icone bizantine** che al realismo socialista. È un tentativo di **venire a patti con la censura**, ma senza rinunciare completamente alla sua visione spirituale dell'arte. Le sue ultime opere contengono una sottile ambiguità: sembrano conformi, ma custodiscono ancora l'anima del suprematismo.

Malevič muore nel 1935, ormai **emarginato** e isolato. Il suo percorso, però, resta uno dei più radicali e coerenti del Novecento: dalla figurazione al simbolo puro, dalla rottura totale al compromesso necessario, **l'arte per lui è sempre stata una via per accedere all'invisibile** — che fosse attraverso la figura, la forma astratta o il silenzio imposto dalla Storia.

Possiamo analizzare Malevich attraverso i suoi scritti → è un artista che scrive, quindi non ci si deve aspettare la coerenza di un filosofo, a volte dice cose sistematiche, altre un po' meno.

✿ Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo: il nuovo realismo in pittura

Il progetto complessivo a cui Malevich sta lavorando ha a che fare con la realtà in pittura. Il punto fondamentale non è l'abbandono del realismo, anzi pensa l'astrattismo come il compimento più raffinato del realismo; però prende le distanze dal realismo tradizionale, e quindi dal naturalismo.

Pur essendo gli artisti rinascimentali dei maestri di imitazione estrema, paradossalmente, invece di restituire la realtà in pittura, restituiscono il guscio, il cadavere della realtà → falliscono al progetto di realismo che si erano posti.

L'arte mimetica replica, ma non è creativa, non crea → secondo Malevich una pittura autenticamente realistica non riproduce i dettagli così come appaiono: la metamorfosi è continua, perché la realtà continua a cambiare, per cui non riescono a restituire la dinamica di fondo del reale.

Lui cerca di **rappresentare in pittura la dinamica della vita**. Malevich pensa che dipingere la verità sia dare la possibilità alla pittura di replicare la continua generazione di ciò che è vivo.

Cubismo e futurismo sono andati nella direzione giusta, mettendo in discussione l'idea di un unico punto di vista fisso. Entrambi i movimenti hanno cercato di decostruire la realtà, proponendo più prospettive simultanee e movimenti, come nel caso del cubismo, o l'idea di catturare l'energia e la dinamica del tempo nel futurismo. Hanno, quindi, aperto la strada a una visione più complessa e molteplice della realtà, riconoscendo che il mondo non è statico e che non può essere rappresentato attraverso un singolo punto di osservazione. Tuttavia questi movimenti sono rimasti comunque legati alla rappresentazione dell'oggetto, anche se in modo frammentato. Hanno cercato di moltiplicare il punto di vista, ma l'oggetto era ancora presente come riferimento, anche se visto da angolazioni diverse o attraverso il movimento, come nel caso delle opere di Pablo Picasso o Giorgio de Chirico. Nonostante la moltiplicazione dei punti di vista, l'oggetto (o la figura umana, o la scena) rimaneva il fulcro attorno a cui ruotava la composizione.



Malevic dice che per rappresentare il mondo si deve abbandonare la pretesa di oggettività → dicendo che l'arte è diventata non oggettiva non sta però dicendo che è diventata soggettiva. Il suo progetto di nuovo realismo è un realismo che non ambisce a rappresentare un oggetto come lo si vede, ma l'oggetto nel reale, dove l'oggetto cambia, vive → vuole rappresentare la trasformazione.

Quando parliamo del rapporto tra pittura e realtà stiamo pur sempre parlando di una discontinuità: la realtà in pittura non è la realtà (una mela dipinta non è una mela, è la rappresentazione di una mela). In effetti che cos'è la realtà? Non c'è un rapporto di continuità ovvio tra realtà rappresentata e realtà medesima. La domanda in che rapporto sta la pittura rispetto alla realtà deve anche porsi il problema della tela, che è il supporto.

La visione che Malevic ha della pittura come "finestra attraverso la quale si scopre la vita" è fondamentale per comprendere la sua concezione dell'arte, in particolare nel contesto del suprematismo. Malevich non intende l'astrazione come un semplice distacco dal mondo reale, ma piuttosto come un mezzo per avvicinarsi alla realtà in un modo completamente nuovo. Per lui, l'arte non è un riflesso passivo della realtà, ma una rappresentazione della trasformazione e del cambiamento continuo che caratterizzano l'esistenza.

Questa astrazione non è quindi una fuga dalla realtà, ma una ri - scoperta della vita attraverso l'arte. Il suo obiettivo è oltrepassare la rappresentazione figurativa e avvicinarsi a un nuovo linguaggio visivo, dove la forma pura, senza riferimenti oggettivi, è capace di esprimere la dinamica interiore e l'energia sottesa alla realtà. La forma per Malevich è un'entità che evolve, un processo di trasformazione continua, proprio come la vita stessa.

Il contrasto tra bianco e nero è un elemento centrale nel suo pensiero e nella sua pittura. Questi due colori rappresentano, simbolicamente, gli spettri estremi della luce: da un lato, il bianco evoca l'idea di purezza, di vuoto, di potenziale infinito; dall'altro, il nero è il colore dell'assenza, della totalità del nulla, ma anche del mistero e dell'intensità. La combinazione di bianco e nero non è casuale: è un modo per creare forma. Questi colori, posti in relazione tra loro, generano tensione, contrasto e armonia, proprio come accade nella vita stessa, dove gli opposti si incontrano e interagiscono, dando vita al continuo cambiamento.

La pittura di Malevic non è un semplice atto di rappresentazione, ma un processo dinamico che si sviluppa attraverso la lotta e l'interazione di questi opposti. Il suo uso del bianco e del nero, ma anche la sua forma geometrica essenziale, sono strumenti attraverso cui Malevich cerca di esprimere l'energia e la vitalità che permeano il mondo, al di là della forma esteriore delle cose.

In altre parole, Malevic non vuole solo rappresentare il mondo come lo vediamo, ma esplorare le forze invisibili e i principi universali che lo governano. Il suo lavoro non si limita a imitare la natura, ma si propone di rivelare la sua essenza più profonda, quella che sfugge ai sensi e che può essere afferrata solo attraverso l'arte pura.

Questa visione fa parte della sua concezione di un'arte che parla di vita, di un'arte che non è un'imitazione della realtà, ma una sua interpretazione radicale, che porta l'osservatore a confrontarsi con un mondo in perenne mutamento.

** Solo quando dalla coscienza sarà scomparsa l'abitudine a vedere nei quadri la rappresentazione di angolini della natura, di madonne e di veneri impudenti, potremo vedere un'opera d'arte di pura pittura. Riprodurre oggetti amati e angolini di natura è la stessa cosa di un ladro che si entusiasma per i propri piedi incatenati. Solo i pittori ottusi e impotenti mascherano la propria arte con la sincerità. In arte occorre la verità, non la sincerità.*



In questa citazione, Malevic critica l'arte tradizionale, accusandola di limitarsi a rappresentare la realtà in modo superficiale, attraverso immagini di paesaggi, figure religiose o scene naturali. Secondo lui, l'arte non deve essere una copia del mondo esterno, ma una manifestazione di una nuova realtà, che si esprime attraverso forme e colori puri. Solo superando l'abitudine di vedere l'arte come una riproduzione, si potrà apprezzare una pittura che non rappresenta oggetti, ma esplora una verità più profonda. Malevic distingue tra sincerità e verità: la sincerità è un tentativo di esprimere emozioni in modo diretto, mentre la verità nell'arte si trova nell'astrazione, che riflette una dinamica interiore e un mondo spirituale più profondo. L'artista non deve imitare la natura, ma liberarsi da essa per esprimere il nuovo spirito del tempo.

** Tutti i pittori del Rinascimento hanno ottenuto grandi risultati in anatomia. Ma non sono riusciti a dare un'impressione verosimile al corpo. Anche se sui corpi dei personaggi affiorano vene azzurrine, la loro arte non riproduce il corpo e i loro personaggi non riproducono la vera luce. L'arte del naturalismo è l'arte del selvaggio, il desiderio di rendere ciò che vede, non di creare nuove forme.*

La trasposizione di oggetti reali sulla tela è arte di abile riproduzione e basta. E fra l'arte del creare e l'arte del ripetere c'è una grande differenza. Creare significa vivere, comporre in eterno cose sempre nuove.

[I maestri del Rinascimento] Con l'intento di riprodurre la forma vivente, riproducevano sul quadro l'immagine morta

Malevic critica il naturalismo del Rinascimento, sostenendo che, pur avendo ottenuto grandi risultati in anatomia, i pittori non sono riusciti a rendere la vera essenza del corpo umano. Pur cercando di riprodurre il corpo realistico, l'arte rinascimentale non riesce a dare l'impressione di vita o a catturare la vera luce che lo anima. Malevic distingue tra l'arte che riproduce la realtà e quella che crea nuove forme. La sua critica si concentra sulla differenza tra riprodurre e creare: la vera arte, secondo lui, non è una mera ripetizione della realtà, ma un atto creativo che porta alla formazione di qualcosa di nuovo, in un continuo processo di innovazione. Per Malevic, l'arte del Rinascimento, pur essendo tecnica, non ha saputo trascendere la riproduzione della morte e non è riuscita a esprimere l'energia vitale.

** Il futurismo ha scoperto il "nuovo" della vita moderna: la bellezza della velocità.*

Ma gli sforzi dei futuristi per produrre una plastica puramente pittorica non sono stati coronati da successo. Non riuscirono a scindersi dall'oggettività.

I futuristi propongono la dinamica della plastica pittorica come elemento essenziale. Ma senza annullare l'oggettività ottengono solo la dinamica delle cose.

I pittori devono buttare via il soggetto e le cose, se vogliono essere pittori puri.

Malevic riconosce il futurismo come un movimento che ha colto l'essenza della modernità, ossia la bellezza della velocità e della dinamica, ma critica i futuristi per non essere riusciti a liberarsi completamente dall'oggettività. Nonostante abbiano cercato di rappresentare il movimento e l'energia attraverso una plastica pittorica innovativa, i futuristi sono rimasti legati alla rappresentazione di oggetti e soggetti concreti. Malevic sostiene che per essere pittori puri, gli artisti devono abbandonare il soggetto e le cose tangibili, concentrandosi su forme e colori puri che non dipendono dal mondo esterno. Solo così potranno creare un'arte autentica, senza essere limitati dalla riproduzione del reale.

** Il nostro mondo dell'arte è diventato nuovo, non - oggettivo, puro.*

Nell'arte del suprematismo le forme vivranno, come tutte le forme vive della natura.

Afferma che l'arte è entrata in una nuova fase, diventando non-oggettiva e pura, attraverso il suprematismo. Le forme artistiche, in questo contesto, non sono più legate a rappresentazioni concrete della realtà, ma diventano entità astratte e libere. Secondo Malevich, queste forme, pur non essendo rappresentazioni naturali, possiedono una vitalità propria, simile a quella delle forme vive della natura. L'arte non rappresenta più oggetti, ma esprime l'energia e la dinamica universale.



** In effetti cos'è la tela, cosa vi si rappresenta? Esaminando la tela vediamo innanzitutto una finestra attraverso la quale scopriamo la vita.*

Il nero e il bianco, nel suprematismo, servono da energia che rivela la forma; questo riguarda solo i momenti della costruzione su tela (...) mentre nell'azione reale (...) la rivelazione della forma spetta alla luce.

Riflette sul significato profondo della tela come finestra attraverso la quale l'osservatore può accedere a una nuova visione della vita. Non è più un semplice supporto per la rappresentazione di oggetti, ma diventa un mezzo per rivelare la realtà attraverso l'arte. I colori nero e bianco nel suprematismo sono utilizzati come energia fondamentale che permette di costruire e definire la forma sulla tela. Questi colori non si limitano a rappresentare oggetti, ma partecipano alla creazione stessa di una nuova dimensione. Malevich distingue questa creazione artistica dalla rivelazione della forma che avviene nel mondo reale, dove è la luce a dare vita alla forma naturale. L'arte, nel suprematismo, diventa un atto di trascendenza, dove le forme e i colori non sono più legati alla realtà esterna, ma esplorano una dimensione universale e astratta.

*** Nuovi sistemi dell'arte**

L'oggetto è l'aiuola in cui viene piantata la pittura. Il pittore parte dalla sua esperienza della realtà, quindi a partire da questa esperienza parziale e soggettiva, non dovrebbe fermarsi sull'oggetto, non dovrebbe solo replicarlo, restituendo un guscio inerte, ma dovrebbe dipingere in modo che l'oggetto svanisca, perché ciò che sorge è una pittura capace di restituire una trasformazione continua caratteristica della vita.

Il pensiero che la rappresentazione prospettica sia una rappresentazione veridica del reale è assolutamente condivisa, anche oggi, ma quello non è la realtà per come è data, è una delle convenzioni possibili della rappresentazione della realtà. Così si forma una gerarchia in cui gli artisti che sono bravi ad utilizzare l'illusione prospettivistica sono bravi artisti, gli altri invece non sono capaci, non sono bravi.

La prospettiva, valida o non valida che sia, è stata posta come unica opzione per dipingere, mentre le altre forme d'arte sono state messe da parte, e il mondo è stato considerato solo da quel punto di vista.

Nel momento in cui si vuole capire qual è la possibilità dell'arte di stare in rapporto con il reale, allora si è dovuta distruggere la prospettiva tradizionale.

** Quando raggiungeremo l'annullamento totale dell'oggettività in arte, porremo piede sulla via della creazione di formazioni nuove, eviteremo di fare giochi di prestigio con differenti oggetti sul filo dell'arte.*

Quando l'artista dipinge, è come se piantasse pittura e l'oggetto gli serve da aiuola: egli deve seminare la pittura in modo che l'oggetto svanisca, perché da esso sortirà la pittura che vede l'artista. Ma se al posto della pittura si vede brillare un catino lucido, un vaso, una pera, una brocca, ciò vorrà dire che nulla è cresciuto sull'aiuola.

Malevich sottolinea l'importanza di superare l'oggettività nell'arte per aprire la strada a una vera creazione. L'artista non deve limitarsi a riprodurre oggetti, ma deve farli svanire, usarli solo come base per far emergere una visione interiore e pittorica. L'oggetto, come un'aiuola, è solo un punto di partenza da cui deve "crescere" la pittura vera, cioè la forma e il colore puri. Se invece ciò che si vede è ancora un oggetto riconoscibile – una pera, una brocca – allora l'artista ha fallito: non ha creato, ma ha solo ripetuto. Per Malevich, la vera arte nasce quando l'oggetto scompare, lasciando spazio all'intuizione creativa e all'astrazione, che permette alla pittura di essere libera, viva e nuova.

** Quando sono state stabilite le leggi della prospettiva, l'arte rappresentativa è stata messa al cappio. Si è approntata la stalla all'interno della quale l'artista doveva operare.*



L'arte, nel cuneo della prospettiva, si è mossa in direzione dell'interpretazione di ciò che aveva davanti. E il mondo è stato considerato solo da questo punto di vista – non esisteva né visto dal basso, né dall'alto, né di lato, né di dietro, noi non facevamo che supporre l'esistenza di tutti questi lati. E quando l'arte ha avuto bisogno di spiegare il suo corpo, ha dovuto distruggere le catacombe della prospettiva cuneiforme. (...) Si è scoperto il dinamismo delle forze dell'energia contenute nelle cose, e lo si è incanalato nella stessa direzione della pittura testurale.

Malevich critica duramente la prospettiva come limite imposto all'arte. Quando furono stabilite le leggi prospettiche nel Rinascimento, l'arte entrò in una sorta di prigione, un "cappio" che costrinse l'artista a operare all'interno di una visione rigida e univoca della realtà. La prospettiva impone un solo punto di vista, frontale e centrale, che riduce la complessità del mondo e ne impoverisce la rappresentazione. L'arte, in questo modo, ha smesso di esplorare liberamente le forme e ha iniziato solo a interpretare ciò che vedeva, secondo regole prestabilite. Per liberarsi, l'arte ha dovuto distruggere questa gabbia visiva, rompere la struttura prospettica tradizionale. Solo allora è stato possibile scoprire il dinamismo dell'energia interna alle cose e incanalarlo in una pittura nuova, testurale e libera, come nel suprematismo, che abbandona l'imitazione per seguire la forza creativa pura.

✿ **Suprematismo e Icona**

Per il lavoro di Malevich è fondamentale l'icona. Ma perché un pittore che pratica l'astrazione più radicale ci dice che il suo modello è un'icona (peraltro figura religiosa)? Per definizione l'icona è basata su modelli stabili, che non cambiano → la teoria dell'icona è fondata sull'esistenza di paradigmi che non devono essere modificati.

In apparenza, l'arte suprematista e l'arte dell'icona hanno poco in comune:

- l'icona bizantina e russa è un'opera d'arte figurativa, e di soggetto religioso e devozionale. L'arte suprematista è astratta e laica.
- l'arte dell'icona è fondata sul rispetto della tradizione, e sulla ripetizione di modelli consolidati. Rifiuta l'innovazione. L'arte suprematista è fondata sul rifiuto della ripetizione, e sulla ricerca dell'arte "pura", libera da vincoli.

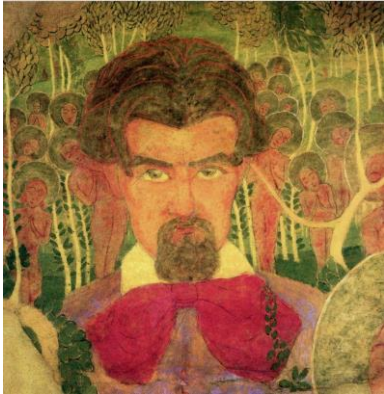
Perché Malevich definisce i suoi dipinti suprematisti nuove "icone"; espone il quadrato nero nell'angolo della stanza, come le icone; e in generale, perché si interessa alla tradizione della pittura di icone?

Una prima ipotesi è di natura culturale: *"Attraverso la pittura di Icone, ho iniziato a capire l'arte tradizionale russa, che avevo amato in precedenza, ma il cui significato non avevo afferrato, finché non ho iniziato a studiare le icone".*

Apprezzamento delle icone come espressione del legame con la tradizione culturale ed artistica russa ed ucraina?

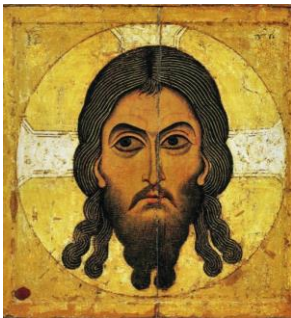
✿ Ritratti

1907: Autoritratto (San Pietroburgo)



Malevic si raffigura frontalmente, con uno sguardo penetrante e deciso. Il volto è reso con tratti marcati e colori caldi: predominano i rossi, gli aranciati, e i gialli.

Sullo sfondo si intravedono figure stilizzate e ripetitive, che sembrano formare una sorta di paesaggio astratto, forse una folla (sembrano tutte donne), o una vegetazione simbolica, con linee verticali e forme circolari che danno profondità e movimento alla scena.

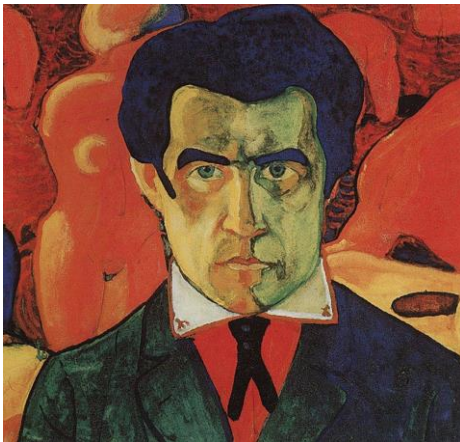


Icona dipinta nel secolo XII, scuola di Novgorod (Mandylion): rapporto con l'icona di Cristo (tutti i dipinti di Malevic sono in rapporto con l'icona).

- formato quadrato
- Malevich si autorappresenta in piano completamente frontale
- sopracciglia a montagna
- occhi troppo grandi dal punto di vista naturalistico per il viso
- forma del viso: zigomi molto evidenziati, barba

Malevic evoca in modo poco ambiguo un'immagine cristologica.

1910: Autoritratto



L'artista si ritrae frontalmente, con uno sguardo penetrante e quasi inquisitorio, che sembra trafiggere lo spettatore. I lineamenti del volto sono marcati da ombre verdi e giallastre, che creano un effetto straniante e innaturale, contribuendo a dare al viso una qualità quasi scultorea e inquieta.

Il fondo è composto da figure umane stilizzate e sinuose, prevalentemente femminili e nude, dai colori caldi e vibranti: rossi, arancioni e gialli che sembrano fondersi in una massa pulsante. Queste figure non sono decorative, ma contribuiscono a creare una tensione emotiva attorno al soggetto principale, come se fossero presenze interiori o visioni nella mente dell'artista.

La tavolozza dei colori è audace: il verde acido della pelle contrasta con il rosso acceso della cravatta e dei dettagli del colletto, mentre il nero dei capelli e della giacca

incornicia il volto rendendolo ancora più orominente. Le pennellate sono materiche, vigorose, quasi nervose, a sottolineare l'intensità emotiva dell'opera.

1933: Autoritratto

È un'opera interessante perché si discosta completamente dalle sue composizioni astratte e geometriche per tornare ad una forma figurativa. È stata dipinta nel periodo finale della sua vita, quando per motivi prettamente politici, Malevic aveva ormai abbandonato l'astrazione.

Il ritratto è volutamente arcaico, quasi rinascimentale, con una posa ieratica e un abbigliamento che richiama i ritratti del Quattrocento italiano. Tuttavia, l'espressione è severa, e la mano sul petto sembra carica di significato simbolico. Alcuni storici dell'arte leggono questo gesto come un'affermazione della propria identità artistica o come segno di resistenza contro la repressione culturale del regime sovietico.



1475: Ritratto di un uomo con una medaglia di Cosimo il Vecchio

(Sandro Botticelli)



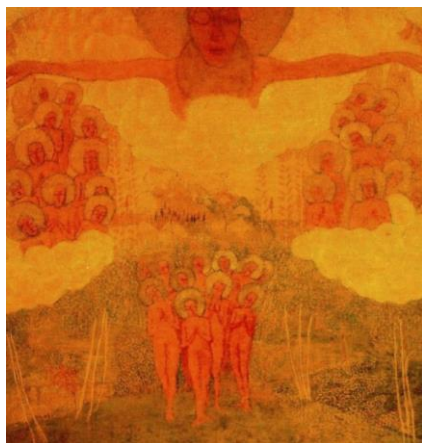
1519: Ritratto di Cristoforo Colombo (Sebastiano del Piombo)



1530: Ritratto di Erasmo da Rotterdam (Hans Holbein)



1907: Il trionfo del cielo



Ha le stesse figure che si trovano nell'autoritratto del 1907 → sembra che ci sia l'artista di fronte al suo lavoro.

L'opera raffigura una scena divina, dominata da una figura simile a un angelo dalle braccia spalancate, che presiede una congregazione di santi o esseri eterei adornati di aureole. La composizione è ricca di simbolismo e permeata da una profonda riverenza spirituale, trasmettendo un'atmosfera di esaltazione e sacralità. Il cielo è reso in luminosi toni dorati, avvolgendo le figure celesti in un bagliore paradisiaco, mentre il paesaggio terrestre sottostante è dipinto in verdi smorzati, creando un contrasto armonioso.



L'effetto complessivo è quello di un trionfo trascendentale, che cattura l'immaginazione dello spettatore e invita alla contemplazione del divino.

È in rapporto con un affresco del 1300, un'iconografia molto comune in tutto il mondo ortodosso russo (benedizione degli apostoli).

È chiaro che Malevich ha tale affresco in mente quando realizza il trionfo.

1908: Il sudario di Cristo

Ha un linguaggio espressivo completamente diverso. Rimanda molto all'arte popolare.

Sperimenta molto, sta cercando un linguaggio artistico.

Il dipinto raffigura il corpo di Cristo disteso su un sudario decorato, con un alone nero che ne sottolinea la divinità, richiamando le tradizioni iconografiche rinascimentali. Il corpo è rappresentato in una tonalità uniforme di marrone rosato, con dettagli minimi che delineano i tratti del volto e degli arti. Sotto il sudario, una decorazione gialla aggiunge luminosità alla scena. Sullo sfondo, piante alte si estendono verso il cielo, con montagne sottili e due soli ai margini superiori, creando un'atmosfera mistica e simbolica.



1911: Donna contadina in chiesa



È un soggetto popolare: rappresenta le contadine, da usa un linguaggio espressivo contemporaneo.

Questo dipinto fa parte del primo ciclo dedicato alle donne contadine, un tema ricorrente nell'opera di Malevich. In Peasant Woman at Church, l'artista rappresenta una figura femminile in un contesto religioso, evidenziando la sua connessione con la spiritualità e la vita rurale. La composizione si distingue per l'uso di linee nette e colori vivaci, elementi che anticipano le future esplorazioni stilistiche di Malevich.

Dal punto di vista stilistico assomiglia molto alle pitture avanguardistiche. In realtà se si confronta all'icona bizantina si nota che assomiglia moltissimo all'icona della Madonna.



1913: Ritratto perfezionato di Ivan Kljun

Prova ancora un'altra strada, un'altra sperimentazione, il cubismo. È chiaro che è un artista in ricerca di un linguaggio espressivo proprio.



Ivan Klyun, un artista e amico di Malevich, viene raffigurato in un modo che evidenzia le prime esplorazioni verso l'astrazione che il pittore stava iniziando a sviluppare. Nel ritratto, Malevich si distacca dalle convenzioni tradizionali della ritrattistica, adottando un approccio che predilige la semplificazione delle forme e l'uso di colori più netti e contrastanti. In quest'opera, il volto di Klyun è trattato in maniera meno dettagliata e più simbolica, con l'intento di rappresentare non solo l'aspetto fisico dell'individuo ma anche la sua essenza interiore, un tema che diventerà centrale nelle opere astratte di Malevich.

Ultima mostra futurista

Nell'ultima mostra futurista, conosciuta anche come 0,10 (Zero, Dieci) ci sono quadri con forme geometriche e pochissimi colori. Sporgono in avanti, non sono allineati con il muro → è una mostra rivoluzionaria soprattutto dal punto di vista dell'allestimento, e ovviamente per il linguaggio espressivo.



1915: Il quadrato nero

Quadrato nero su sfondo bianco (quadro astratto) prende la posizione delle icone nelle case ortodosse.



È come se Malevič avesse tolto la componente figurativa, ma avesse mantenuto la struttura del dipinto. Sulla tela il bianco e il nero sono l'energia e la forma, così come nella realtà la luce è ciò che rende visibili le cose. Inoltre, l'opera fa parte di un trittico composto da quadrato, cerchio e croce, che compaiono anche nell'icona di Cristo.



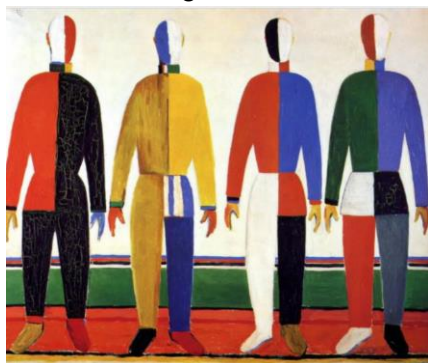
1928 - 29: Le mietitrici

Rappresenta tre contadine russe impegnate nei campi per il sostentamento del popolo. È una pittura sostanzialmente figurativa: piante, alberi, campi, figure riconoscibili.



1930 - 31: Sportsmen

Sono chiaramente figure umane, ma contemporaneamente sono dei manichini, sono figure senza volto a cui mancano gli occhi.



1920 - 22: Mystic Suprematism



L'opera di Malevich è sicuramente in relazione con un'icona dipinta nel secolo XII da Mandylion (scuola di Novgorod). Qui si prende in considerazione il retro dell'icona di Cristo. Cambia stili, ma in tutti i suoi esperimenti artistici, l'icona è l'elemento costante.

1928 - 29: Torso femminile



L'opera di Malevich può essere posta in rapporto con la Vergine di Tikhvin (tardo XIX secolo). C'è esattamente lo stesso taglio, i busti sono rappresentati con la stessa forma, però manca l'elemento religioso e sicuramente quello figurativo.

★ **Pavel Florenskij** ★ è una figura intellettuale straordinariamente poliedrica: teologo, storico dell'arte, chimico, matematico, geometra. È un contemporaneo di Malevič, ma il suo destino prende una direzione molto diversa. Sacerdote ortodosso, sceglie di rimanere in Russia anche quando la rivoluzione apre la strada al regime totalitario di Stalin. Viene arrestato, mandato al confino, poi deportato nei campi di concentramento. Dopo cinque anni, durante i quali scrive numerose lettere, viene infine ucciso.

Florenskij non è un pittore, ma è un osservatore attento e profondo delle arti visive, a cui dedica importanti riflessioni. Tra i suoi scritti più noti ci sono *Le porte regali*, un saggio sull'icona, e *La prospettiva rovesciata*, dove sviluppa una teoria originale e acuta: critica la prospettiva lineare rinascimentale e rivaluta l'icona non come un'opera "mal fatta", priva di prospettiva, ma come una forma visiva dotata di una logica diversa (appunto, una prospettiva rovesciata, che esprime un altro modo di guardare il mondo).

Durante gli anni di prigionia nei campi di concentramento, Florenskij scrive moltissime lettere, e lo fa prevalentemente parlando di arte. È probabile che, essendo sottoposto a censura, non potesse esprimersi liberamente sulla sua condizione, e abbia scelto dunque di rifugiarsi nell'arte. Ma leggendo queste lettere, si intuisce che è pienamente consapevole del proprio destino. Quelle riflessioni diventano il suo testamento spirituale.

Florenskij si trova in una condizione di privazione totale: senza libertà, senza diritti, in una condizione disumanizzante. Eppure, proprio in quel contesto estremo, sceglie di parlare di bellezza, poesia, dipinti. Questo ci dice qualcosa di profondo sul valore dell'arte: nei momenti in cui l'umanità è più minacciata, l'arte diventa ancora più necessaria. È lì che brilla. L'arte tocca i tratti più profondi del nostro essere umani e liberi, e proprio quando la libertà sembra scomparire, l'arte si rivela nella sua forza più vera.

✿ **La prospettiva rovesciata**

Nel corso del Novecento, l'icona non veniva nemmeno considerata pittura vera e propria dagli storici dell'arte. Eppure, osservandola con attenzione, si nota qualcosa di sorprendente: quelli che appaiono come "errori" (proporzioni distorte, prospettive innaturali) si ripetono sistematicamente, sempre nello stesso modo. Questo ci fa capire che non si tratta di ingenuità o incompetenza. L'icona non è una pittura che ha semplicemente "fallito" nel tentativo di aderire alla prospettiva classica, ma esprime un'altra concezione del rapporto tra rappresentazione e realtà.

A confermare questa intenzionalità è anche l'uso rigoroso e codificato del colore: gli stessi oggetti sono sempre rappresentati con gli stessi colori, secondo uno schema preciso. Non si tratta di scelte stilistiche personali, ma di un sistema simbolico condiviso.



Tutto questo ci porta a interrogarci: possiamo davvero continuare a considerare la prospettiva lineare come l'unico modo corretto di rappresentare la realtà? Forse è solo uno schema culturale, frutto di un certo modo di pensare e vedere il mondo, e non una verità universale.

Forse, allora, ciò che non rientra nei canoni della prospettiva tradizionale non è un errore, ma un altro modo di guardare. Un'altra logica visiva. Un'altra verità.

** L'attenzione di chi si accosta per la prima volta alle icone ... rimane colpito di solito dalle inattese proporzioni prospettiche. Queste.. Sono in stridente contraddizione con le regole della prospettiva lineare, dal cui punto di vista non possono che essere considerate come dei grossolani errori.*

L'icona mostra spesso dei dettagli e dei piani che non possono essere visibili simultaneamente.

Le linee parallele che non si trovano sul piano dell'icona, che secondo la prospettiva lineare dovrebbero convergere verso la linea dell'orizzonte, nell'icona invece sono divergenti. Ma è strano: queste scorrettezze, che dovrebbero irritare profondamente qualsiasi osservatore, ... non destano invece nessuna sensazione spiacevole, ma sono accettate come qualcosa di necessario, anzi – di piacevole.

Chi guarda per la prima volta un'icona rimane spesso colpito dalle sue proporzioni "sbagliate": prospettive che non rispettano le regole della visione occidentale, dettagli visibili da angolazioni impossibili, linee che invece di convergere divergono. Secondo la prospettiva lineare rinascimentale, questi sarebbero errori evidenti, eppure non suscitano fastidio. Anzi, sembrano avere una loro armonia. Questo perché l'icona non vuole imitare la realtà visibile, ma trasmettere una realtà spirituale, atemporale. La "prospettiva rovesciata" non guida lo sguardo verso un punto interno al quadro, ma lo fa uscire, quasi a coinvolgere l'osservatore. È un linguaggio visivo altro, che comunica attraverso simboli e spiritualità più che attraverso l'illusione ottica.

** A questo punto può sorgere il dubbio che ... quello che piace non sia il modo della rappresentazione, ma l'ingenuità e il primitivismo di un'arte ancora infantilmente senza problemi dal punto di vista delle cognizioni elementari dell'arte.*

D'altro canto queste trasgressioni delle regole prospettiche sono così pervicaci e frequenti, così ostinatamente sistematiche, che si è costretti a pensare ad una trasgressione non casuale, all'esistenza di un particolare sistema di raffigurazione e di percezione della realtà rappresentata dalle icone.

A prima vista, si potrebbe pensare che ciò che affascina delle icone non sia il loro linguaggio visivo in sé, ma una certa ingenuità, un primitivismo che appare quasi infantile, come se appartenessero a un'arte "ancora inconsapevole" delle regole della rappresentazione (sonda la possibilità che possa piacere la primitività, che viene utilizzata per costruire paradigmi alternativi alla prospettiva mimetica occidentale). Tuttavia, questa idea si scontra con un fatto evidente: le "anomalie" prospettiche sono troppo frequenti e coerenti per essere casuali. Le trasgressioni non sono errori spontanei, ma scelte deliberate, ripetute con metodo. Questo suggerisce che dietro l'icona esista un altro sistema visivo, fondato su una concezione diversa della realtà e del suo rapporto con l'immagine, in cui lo scopo non è imitare il mondo visibile, ma rivelare quello invisibile.

** Questa impressione di premeditazione nelle suddette rappresentazioni prospettiche viene avvalorata dall'accento posto sui particolari scorci esaminati, a cui sono applicati particolari toni di colore.*

... Questi sono i procedimenti di evidenziazione dell'icona. Nell'originalità dei colori non si può non vedere lo sforzo di sottolineare la complementarietà di questi piani e la loro indipendenza dalla prospettiva in quanto tale.

L'impressione che le anomalie prospettiche dell'icona siano frutto di una scelta consapevole è rafforzata dal modo in cui certi elementi vengono messi in evidenza. Determinati scorci o dettagli sono accentuati



attraverso l'uso di toni di colore specifici e simbolici, che non seguono le regole della luce naturale, ma rispondono a un'esigenza comunicativa e spirituale. Questi accenti cromatici non servono a creare profondità, ma a distinguere e valorizzare i diversi piani dell'immagine, che vengono percepiti come autonomi. L'icona, così, rompe con la logica della prospettiva lineare e costruisce un proprio linguaggio, dove ogni elemento ha valore per sé, e la composizione è governata da relazioni spirituali e simboliche, non ottiche.

** I metodi suddetti ci portano ad una definizione generale di prospettiva rovesciata o inversa.*

... Ma la prospettiva rovesciata non esaurisce le varie particolarità del disegno, e altrettanto dicasi per i chiaroscuri delle icone.

Caratteristiche:

- *Policentricità della rappresentazione. Il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto.*
- *Chiaroscuro non naturalistico.*
- *Le "sottolineature di colore" – razdelki – che non corrispondono a nulla di fisicamente visibile. Queste linee rappresentano la struttura metafisica dell'oggetto dato.*

In che rapporto sta la rappresentazione con l'oggetto rappresentato? Il modo in cui scegliamo di rappresentare la realtà attraverso l'immagine e la pittura è strettamente legato al nostro modo di pensare e percepire il mondo. Di fronte alla chiara divergenza delle icone dalla prospettiva lineare, possiamo concludere che gli artisti non fossero in grado di usare tale prospettiva, oppure possiamo accettare l'idea che la prospettiva lineare rappresenti solo uno dei tanti modi specifici di concepire la realtà. L'icona, in effetti, è coerente con un altro approccio, in cui rappresenta la realtà in un modo alternativo, più simbolico e spirituale, che riflette un differente modo di percepirla.

La prospettiva rovesciata è una chiave importante per comprendere l'icona, ma non esaurisce la complessità del suo linguaggio visivo.

L'icona, infatti, si distingue per:

- policentricità dello sguardo: sembra costruita come se l'occhio si muovesse intorno alla scena, osservando ogni parte da un punto diverso
- chiaroscuro non realistico: non segue la luce naturale, ma risponde a logiche simboliche
- razdelki (sottolineature di colore): linee e accenti di colore che non imitano nulla di visibile, ma esprimono la struttura spirituale o metafisica dell'oggetto (alcuni tratti della figura vengono sottolineati con una tinta oro, che ha a che fare con la struttura metafisica). L'icona, quindi, non rappresenta il mondo fisico, ma una realtà trasfigurata, vista con gli occhi dell'anima.

Florenskij scrive il saggio sulla prospettiva rovesciata nello stesso anno in cui Malevic pubblica il suo saggio Nuovi Sistemi dell'Arte.

Per entrambi, la critica al sistema di rappresentazione prospettica rinascimentale è un punto centrale: l'icona (come l'arte non figurativa suprematista) rappresenta il rifiuto di un sistema di rappresentazione e di una concezione del mondo radicata nel Rinascimento.

** Quale è il senso di queste trasgressioni? Ovvero: è vero che la prospettiva esprime la natura delle cose e pertanto deve sempre e dovunque essere considerata come presupposto assoluto di veridicità artistica? O è piuttosto solo uno schema, che corrisponde non alla percezione del mondo nel suo insieme, ma solo ad una delle possibili interpretazioni del mondo, legata ad un ben determinato modo di sentire e di comprendere la vita?*

Florenskij si chiede: siamo proprio sicuri che l'unico modo per rappresentare la realtà sia la prospettiva lineare? Se usi un altro linguaggio artistico quindi non stai rappresentando la realtà?

Il senso di queste trasgressioni prospettiche nelle icone è una riflessione sul ruolo della prospettiva stessa nell'arte. La prospettiva lineare, che tende a riflettere la natura fisica delle cose, è considerata da molti



come la base per una rappresentazione "veritiera" del mondo. Ma la domanda è: è davvero l'unico modo legittimo di rappresentare la realtà? O piuttosto è un schema convenzionale, una delle molteplici interpretazioni possibili del mondo, che rispecchia un particolare modo di percepire la vita? L'icona suggerisce che esistono altri modi di comprendere e rappresentare la realtà, dove la prospettiva non è un presupposto assoluto, ma una scelta culturale e spirituale, che risponde a una diversa concezione dell'esistenza e della percezione del divino.

* *La pittura ha il compito non di duplicare la realtà, ma di offrire la più profonda comprensione della sua architettura, del suo materiale, del suo significato; e la comprensione di questo significato... viene offerta all'occhio contemplativo del pittore nel contatto vitale con la realtà.*

... L'arte pura è, o perlomeno vuole essere, innanzitutto, verità della vita, che non sostituisce la vita, ma si limita ad indicarla simbolicamente nella sua più profonda realtà. La scenografia è uno schermo che coglie la mondanità dell'essere, mentre la pittura pura è una finestra spalancata sulla realtà. (Florenskij, La Prospettiva Rovesciata, p. 82)

* *Ripetendo o ricalcando le forme della natura abbiamo educato la nostra coscienza ad una falsa concezione dell'arte. ... Rappresentare oggetti reali sulla tela è abile riproduzione, nient'altro.*

E tra l'arte di creare e l'arte di ripetere la differenza è grande. Creare vuol dire vivere, produrre eternamente cose sempre nuove. La natura è un quadro vivente e la si può ammirare. ... Ripeterla è un furto e colui che ripete è come colui che ruba: una nullità che non può dare ma che ama prendere e far passare per suo. (Malevic, Dal Cubismo e dal Futurismo al Suprematismo, 1915)

Florenskij e Malevič condividono l'idea che l'arte non debba limitarsi a replicare la realtà, ma deve cercare una verità più profonda. Per Florenskij, la pittura ha il compito di rappresentare la realtà non in modo letterale, ma di esprimere la sua architettura metafisica e il suo significato simbolico attraverso l'occhio contemplativo del pittore. L'arte deve essere una finestra sulla realtà, che trascende la natura e la rappresenta nella sua essenza spirituale. Malevič, invece, critica la pittura che si limita a riprodurre la natura come un'abilità sterile, un furto di creatività. Per lui, l'arte autentica deve essere un atto di creazione che supera la semplice imitazione e che produce nuove forme. Entrambi, pur con approcci diversi, sostengono che l'arte debba rivelare una verità più profonda, andando oltre la mera rappresentazione visiva.

Entrambi convergono nella critica della riproduzione mimetica → per entrambi la pittura non ha il compito di replicare la natura.

* *Il fatto è, in sostanza, che la rappresentazione di un oggetto, non è lo stesso oggetto in qualità di rappresentazione, non è una copia delle cose; non è il duplicato di un angolo del mondo, ma indica l'originale come suo simbolo. Il naturalismo, inteso come verosimiglianza esteriore, come imitazione della realtà, ... non solo non è necessario, ... ma è anche semplicemente impossibile.*

La rappresentazione è sempre un simbolo; ogni rappresentazione, qualunque essa sia, prospettica e non, e tutte le immagini delle arti figurative si distinguono l'una dall'altra non perché alcune siano simboliche e altre, per così dire, naturalistiche; ma perché, essendo tutte parimenti non naturalistiche, sono simboli delle diverse facce di un oggetto.

E dunque la prospettiva non è per nulla una proprietà degli oggetti, come ritiene il naturalismo volgare, ma soltanto un mezzo di espressione simbolica, uno tra i tanti stili simbolici. (Florenskij)

Il testo sottolinea che la rappresentazione di un oggetto non è una copia fedele della realtà, ma un simbolo che ne indica l'essenza. La rappresentazione non è una mera imitazione visiva, ma un atto simbolico che esprime vari aspetti dell'oggetto rappresentato. Il naturalismo, inteso come una



riproduzione esatta della realtà esteriore, non è necessario né possibile, poiché ogni immagine, indipendentemente dal suo stile (prospettico o meno), è un simbolo che esprime una faccia particolare della realtà. La prospettiva, quindi, non è una proprietà intrinseca degli oggetti, come sostengono i naturalisti, ma un mezzo simbolico tra i tanti possibili stili visivi, che rappresenta una specifica visione del mondo, senza essere una verità assoluta → la scelta tra codici espressivi diversi è il risultato di una diversa postura nei confronti della realtà.

** Il passare della realtà al quadro è inammissibile – ci si trova davanti a uno iato.*

Ma tenendo conto di ciò, si apre alla pittura un campo infinito di possibilità. Questa ampiezza di orizzonte dipende dalla realtà di stabilire, su basi molto diverse, la corrispondenza tra i punti della superficie degli oggetti e i punti della tela. (Florenskij)

Il passaggio dalla realtà al quadro crea un divario insormontabile, un "iato" che impedisce una semplice trasposizione della realtà nell'immagine. Tuttavia, proprio questa distanza apre alla pittura un campo illimitato di possibilità creative. L'artista ha la libertà di stabilire, su basi diverse, una corrispondenza tra i punti della superficie dell'oggetto e quelli della tela, creando così molteplici modalità di rappresentazione, ognuna con il proprio linguaggio simbolico e visivo.

Se le immagini in ogni caso non possono rappresentare il reale, allora perché fare immagini? Tenendo conto che il passare dalla realtà al quadro è inammissibile, possiamo ripensare e ridefinire il modo in cui simbolicamente tela e pittura si riferiscono al reale.

M e F hanno in mente un progetto di rappresentazione simbolica che non replichi la realtà così come appare, ma una forma di rappresentazione che restituisca il fluire della vita.

M parla con un linguaggio non religioso di un artista avanguardista, F scrive con un linguaggio filosofico e teologico di un coltissimo sacerdote ortodosso → usano linguaggi diversi (quando F pensa alla realtà sta pensando la realtà del divino → per lui l'icona è il luogo dove due livelli della realtà diversi, il divino e l'umano, si incontrano).

** Nella rappresentazione viva ha luogo un continuo fluire, scorrere, un cambiamento, una lotta; essa continuamente luccica, scintilla, pulsa, ma non si arresta mai sulla contemplazione interiore di un morto schema della cosa. E precisamente così, con una pulsazione interiore, un brillio, uno scintillio, la cosa vive nella nostra rappresentazione. (Florenskij, La Prospettiva Rovesciata, 1919)*

** Il nostro mondo dell'arte è diventato nuovo, non-oggettivo, puro. Nell'arte del suprematismo le forme vivranno, come tutte le forme vive della natura. (Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo: il nuovo realismo in pittura)*

** Quando raggiungeremo l'annullamento totale dell'oggettività in arte, porremo piede sulla via della creazione di formazioni nuove, eviteremo di fare giochi di prestigio con differenti oggetti sul filo dell'arte. Quando l'artista dipinge, è come se piantasse pittura e l'oggetto gli serve da aiuola: egli deve seminare la pittura in modo che l'oggetto svanisca, perché da esso sortirà la pittura che vede l'artista. Ma se al posto della pittura si vede brillare un catino lucido, un vaso, una pera, una brocca, ciò vorrà dire che nulla è cresciuto sull'aiuola. (Nuovi Sistemi)*

Il primo testo di Florenskij evidenzia come la rappresentazione viva non sia statica, ma dinamica, caratterizzata da un continuo fluire, scorrere e cambiamento. La sua pulsazione interiore, un "brillio"



o "scintillio", indica che ogni cosa, nella sua rappresentazione, è viva, e non si limita a un'immagine fissa, ma si sviluppa e cresce, rendendo l'arte un processo che evolve costantemente.

Questa idea si ricollega al suprematismo descritto nel secondo testo, in cui l'arte si distacca dalle forme oggettive e si fa pura, non più legata alla rappresentazione del mondo esterno. Le forme nel suprematismo non sono più copie di oggetti reali, ma sono forme vive, che simboleggiano un cambiamento costante e una nuova realtà non-oggettiva. L'arte, quindi, è concepita come un linguaggio che non riproduce la natura ma la trascende, creando un universo di forme che vivono autonomamente, con una vitalità intrinseca.

Il terzo testo porta questa riflessione un passo avanti, suggerendo che l'arte deve annullare completamente l'oggettività per liberarsi dalle convenzioni visive tradizionali. Quando l'artista dipinge, deve "seminare" la pittura in modo che l'oggetto svanisca e lasci spazio alla creazione della pittura stessa, che diventa l'unica realtà percepibile. Se l'oggetto emerge come un "catino lucido" o una "pera", significa che l'artista non è riuscito a creare una forma viva, ma ha solo riprodotto un oggetto, senza far crescere nulla di nuovo.

In sintesi, tutti e tre i testi esplorano l'idea che l'arte non debba essere una mera riproduzione della realtà, ma un processo vitale e creativo che trascende l'oggettività e crea forme nuove e pure, capaci di esprimere la pulsazione e la vitalità della realtà interiore, al di là della superficie fisica delle cose.

** L'icona è una finestra: attraverso di essa, il mondo invisibile incontra l'umanità. La natura dell'icona (che è materiale, fatta di legno e di colore, è quella di un mondo superiore, e l'esperienza di fronte ad una icona è sempre quella di una "percezione autentica di una autentica esperienza soprannaturale".*

Tale inaudita congiunzione diventa la rappresentazione del lato invisibile del visibile - nel senso alto e ultimo della parola, cioè dell'energia divina che compenetra ciò che è visibile all'occhio.

Non mi impegno ad indicare all'artista come di fatto procedere a questa congiunzione inaudita di due piani distinti, ma non posso non ribadire la certezza che l'arte figurativa possa arrivarci. (Florenskij)

L'icona è vista come una "finestra" che collega il mondo visibile con quello invisibile, creando un ponte tra l'umano e il divino. Pur essendo un oggetto materiale, fatto di legno e colore, l'icona rappresenta un mondo superiore e agisce come una percezione autentica di un'esperienza soprannaturale. La sua funzione non è solo decorativa, ma spirituale: attraverso l'icona, l'osservatore accede alla dimensione invisibile della realtà, quella energia divina che permea il visibile. Questo processo di congiunzione tra i due piani - il visibile e l'invisibile - non è facile da spiegare, ma è indiscutibile che l'arte figurativa possa arrivare a rappresentare questa unione trascendente. La possibilità di questa congiunzione è una conferma del potenziale profondo che l'arte ha di esprimere realtà spirituali, andando oltre la semplice materialità del mondo fisico.

** In effetti cos'è la tela, cosa vi si rappresenta? Esaminando la tela vediamo innanzitutto una finestra attraverso la quale scopriamo la vita.*

Il nero e il bianco, nel suprematismo, servono da energia che rivela la forma; questo riguarda solo i momenti della costruzione su tela (...) mentre nell'azione reale (...) la rivelazione della forma spetta alla luce. (Malevic)

La tela, nel contesto del suprematismo, è vista come una finestra attraverso la quale l'osservatore accede alla vita.

I colori nero e bianco, in questo caso, non sono semplici toni, ma energie che rivelano la forma. Questo processo di costruzione sulla tela avviene attraverso l'interazione di queste energie visive, ma nella realtà esterna, la luce diventa il vero motore della rivelazione della forma. In entrambi i casi, il focus è sulla manifestazione della realtà oltre la semplice apparenza visiva.



* Per il pittore di icone la luce e ciò che essa produce non sono la stessa realtà.

La pittura di icone raffigura le cose come prodotti della luce, e non come illuminate da una fonte di luce.

Oro: L'oro nelle icone è indispensabile. Il compito della pittura di icone è di tenere l'oro alla giusta distanza dai colori, sottolineando con la piena manifestazione del suo riflesso metallico l'inconfrontabilità dell'oro e del colore nel modo più convincente. Un'icona riuscita ci riesce; nel suo oro non c'è traccia di opacità, di consistenza, di torbidezza. Quest'oro è pura luce, senza mescolanza, e non rientra fra i colori che si percepiscono come luce riflessa.

Con l'oro sulle icone non si segna qualsiasi cosa, ma soltanto ciò che ha un rapporto diretto con la potenza divina.

Con l'oro della grazia creatrice incomincia l'icona e con l'oro della grazia santificante, cioè con la sottolineatura aurea [razdelka], si conclude. La pittura di un'icona, di questa ontologia visibile, ripercorre i gradi fondamentali della creazione divina. (Florenskij)



Nel contesto delle icone, la luce non è semplicemente quella che illumina gli oggetti, ma è ciò che li produce. La pittura di icone rappresenta le cose come prodotti della luce, piuttosto che come illuminate da una fonte esterna. L'oro, elemento fondamentale nelle icone, ha un significato spirituale profondo. Non viene utilizzato come semplice materiale decorativo, ma come simbolo della potenza divina. L'oro non deve essere mescolato ai colori, ma deve risplendere come luce pura, senza alcuna opacità o torbidezza. Esso simboleggia l'energia divina che non può essere confusa con la luce riflessa dei colori. La sua presenza nell'icona segna l'inizio e la fine del processo di creazione divina, incarnando la grazia creatrice all'inizio e la grazia santificante alla fine. La pittura dell'icona diventa così un percorso visibile che riflette i gradi fondamentali della creazione e la manifestazione della divinità.

Il punto di incontro tra Malevič e Florenskij è rappresentato dalla luce.

Per Florenskij, la luce è divina, un principio spirituale che permea la realtà.

Per Malevič, invece, la luce è un'energia che rivela la forma, un concetto espresso in termini laici. Florenskij parla di oro, simbolo della potenza divina, che deve essere separato dai colori visibili, ma allo stesso tempo li rende possibili.

Malevič, invece, usa il bianco e il nero come energie che svelano la forma.

Dire che il bianco e il nero sono l'energia che rivela la forma non è poi così diverso dall'affermare che l'oro è diverso da tutti gli altri colori, poiché entrambi simboleggiano principi che vanno al di là della mera percezione visiva.

1918: White on white

Strana cosa: i tre quadrati indicano il cammino, mentre il quadrato bianco porta il mondo bianco (la costruzione del mondo) affermando il segno della purezza della vita creatrice dell'uomo. Che ruolo importante hanno i colori, come segnali che mostrano il cammino! (K. Malevic, Suprematismo)

Malevič usa il quadrato come simbolo di purezza e creazione. I tre quadrati indicano il cammino verso una nuova comprensione della realtà, mentre il quadrato bianco rappresenta l'inizio della costruzione del mondo, simbolo della vita creatrice. I colori, e in particolare il bianco, diventano segnali che guidano l'osservatore nel percorso di scoperta di una nuova dimensione spirituale e astratta della realtà.

Per M, il bianco rappresenta non solo un colore, ma un principio vitale che simboleggia la creazione e la purezza della nuova realtà che vuole rappresentare. Il bianco è il colore che rivela la forma e dà vita all'arte, proprio come l'oro nelle icone di Florenskij. Sebbene i due artisti operino in contesti diversi, entrambi vedono nella luce (bianca per Malevič, dorata per Florenskij) un principio vitale e divino. In questo senso, il bianco per Malevič ha una funzione simile a quella dell'oro per Florenskij: entrambi sono simboli di una vita creatrice che trascende il visibile e il materiale. Può essere posta in relazione con la Trasfigurazione (sec. XII).

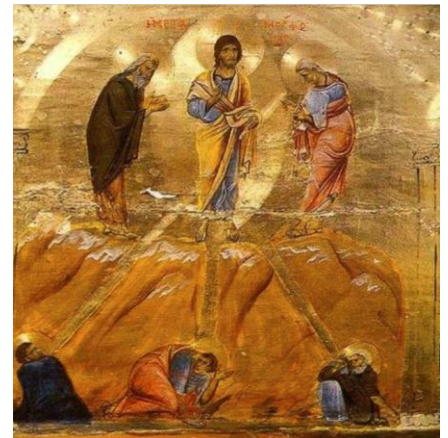
- La Trasfigurazione mostra la divinità di Cristo attraverso la luce e la forma. È narrativa e figurativa, piena di simboli religiosi codificati.
- In *White on white* Malevic tenta di trasfigurare la pittura stessa, abbandonando la rappresentazione per accedere ad uno stato superiore, supremo.
È geometrica e minimale, rifiuta la narrazione per concentrarsi sull'esperienza visiva pura.

In entrambe le opere si cerca una trascendenza, un andare oltre il visibile.

* *L'icona non è un'opera d'arte, un'opera d'arte autosufficiente, bensì un'opera testimoniale, a cui è necessaria anche l'arte, insieme a parecchio d'altro.* (PF)

* *Quando l'artista dipinge, è come se piantasse pittura e l'oggetto gli serve da aiuola: egli deve seminare la pittura in modo che l'oggetto svanisca, perché da esso sortirà la pittura che vede l'artista. Ma se al posto della pittura si vede brillare un catino lucido, un vaso, una pera, una brocca, ciò vorrà dire che nulla è cresciuto sull'aiuola.* (M)

Florenskij e Malevič presentano visioni molto diverse ma complementari sull'arte. Florenskij, nel parlare dell'icona, afferma che essa non è un'opera d'arte autosufficiente (non è nemmeno puramente estetica), ma una testimonianza che va oltre la semplice rappresentazione, indicando un legame con il sacro e la spiritualità. Malevič, d'altro canto, descrive l'arte come un processo che deve trascendere l'oggetto: per lui, l'artista "semina" pittura, facendo svanire l'oggetto fisico e portando alla luce la sua essenza astratta. Entrambi rifiutano l'arte che si limita alla semplice riproduzione della realtà: Florenskij con l'icona, come



testimonianza di un mondo spirituale, e Malevič con il suprematismo, come esplorazione di una nuova dimensione visiva e concettuale.

Sia Florenskij che Malevič sostengono che l'opera d'arte non è il frutto del genio creativo dell'artista, ma piuttosto un mezzo attraverso cui l'artista funge da testimone. L'artista non esprime la propria soggettività, ma agisce come un tramite che trasmette una verità più grande. In questo senso, l'opera non deve essere un'espressione della personalità dell'artista, ma deve trascendere sia l'oggettività che la soggettività. Più l'artista riesce a superare questi limiti, più diventa possibile realizzare un nuovo realismo. Malevič vede nell'icona un'alternativa al naturalismo e all'arte mimetica, poiché il linguaggio espressivo delle icone è molto vicino a ciò che lui cerca di ottenere con le sue immagini suprematiste: una rappresentazione che vada oltre la realtà sensibile, puntando alla purezza e alla spiritualità.



★ Rothko ★

Rothko è considerato uno dei pionieri dell'arte astratta del XX secolo. Nel suo scritto *The Artist's Reality*, riflette sul ruolo di Giotto nella storia dell'arte, una figura che anche Malevič ammirava, descrivendolo però come l'inizio di un lungo processo di decadenza dell'arte occidentale.

✿ Biografia

Mark Rothko, nato nel 1903, è considerato uno dei pionieri dell'arte astratta del XX secolo. Nel 1913 emigra con la sua famiglia negli Stati Uniti, stabilendosi a Portland, dove si forma come artista. Dopo essersi iscritto a Yale, che abbandona nel 1923, si trasferisce a New York, all'epoca un centro nevralgico della produzione artistica, dove entra in contatto con gli espressionisti astratti.

Nel 1928 partecipa alla sua prima esposizione di gruppo presso le Opportunity Galleries di New York e, nel 1933, tiene la sua prima mostra monografica a Portland. Il 1946 segna per lui un punto di svolta radicale: abbandona la rappresentazione figurativa e inizia a realizzare i multiforms, opere in cui forme sospese si giustappongono nello spazio pittorico, segnando il passaggio definitivo all'astrazione.

Negli anni '50 Rothko inizia a ricevere importanti commissioni. Alla fine del decennio accetta l'incarico per una serie di dipinti destinati al ristorante Four Seasons nel Seagram Building di New York, ma nel 1959 decide di rompere il contratto, rifiutando che le sue opere venissero esposte in un contesto commerciale.

Nel 1964 inizia a lavorare all'ultimo grande progetto della sua carriera: la Rothko Chapel a Houston.

Nel suo saggio *The Artist's Reality*, Rothko riflette criticamente sull'evoluzione dell'arte occidentale. Si sofferma sulla figura di Giotto — ammirata anche da Malevič — che identifica come l'inizio di un lento declino artistico, interpretando la sua opera come simbolo della fine di una visione spirituale dell'arte.

Gli ultimi dipinti della sua vita, segnati da tonalità cromatiche molto scure, sembrano riflettere una crescente tensione emotiva e introspezione. Rothko muore suicida nel 1970, lasciando un'eredità fondamentale nell'arte del Novecento.

1937: Street Scene

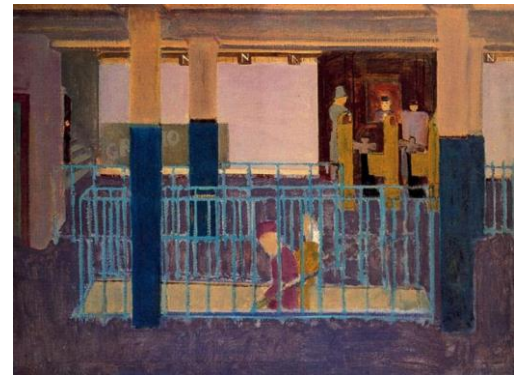
Rothko rappresenta un ambiente cittadino (è una scelta non scontata, sceglie di rappresentare figure non rilevanti) popolato da figure umane. Le persone appaiono stilizzate, quasi caricaturali (è una pittura figurativa, ma la rappresentazione della figura umana non è l'elemento principale), e sembrano immerse in una routine quotidiana priva di interazione autentica, accentuando un senso di alienazione urbana. L'ambientazione è semplificata, con edifici e prospettive appiattite, ma riconoscibile: una strada metropolitana con marciapiedi, vetrine e passanti. Il punto fondamentale è la forma geometrica utilizzata.

L'opera è dominata da toni terrosi e grigi, con contrasti accentuati tra zone d'ombra e luce, contribuendo a una sensazione di inquietudine e distacco.



1938: Entrance to Subway

Il dipinto rappresenta una scena all'ingresso di una stazione della metropolitana (è una scena di vita ordinaria), con figure stilizzate che scendono le scale. Le figure appaiono isolate, quasi intrappolate in uno spazio urbano che sembra privo di calore umano. L'uso di colori terrosi e tonalità scure contribuisce a creare un'atmosfera di malinconia e distacco. Le linee e le forme sono semplificate, ridotte all'essenziale, per enfatizzare l'emozione piuttosto che la rappresentazione realistica della scena.



L'elemento più rilevante non sono le persone, ma le forme geometriche e la giustapposizione dei colori.

La rappresentazione di uno spazio realistico è il modo per sperimentare varie gamme cromatiche e la giustapposizione di figure.

1938 - 39: Thru the window

Il dipinto ritrae l'artista stesso, riconoscibile per la sua fronte alta e i capelli ricci, posto davanti a una finestra. Con una mano appoggiata sul davanzale, osserva uno spazio architettonico che contiene due simboli del suo mestiere: una modella vestita a destra e un cavalletto rosso con una tela vuota a sinistra. L'inclusione di una tela non dipinta all'interno del dipinto è un elemento significativo, suggerendo l'idea di un'opera in divenire e l'atto stesso della creazione artistica. La composizione richiama la tradizione pittorica, in particolare l'opera *Artist in his Studio* di Rembrandt, stabilendo un dialogo tra passato e presente nell'arte.

Apparentemente ha una costruzione tridimensionale comprensibile, però più la guardiamo più diventa un'immagine ambivalente: la figura è fuori scala, la stanza sembra girata, il personaggio femminile si muove nella stanza ma la parete alla sua sinistra sembra uno schermo illuminato, o sembra che la figura si sporga sul palco guardando verso le luce che arriva dalla platea.



Rothko non si rappresenta nell'atto di dipingere, ma in quello di guardare: è una figura che abita lo spazio pittorico senza dominarlo, sospesa tra l'interno e l'esterno del quadro. L'artista ci mostra non tanto come appare, ma come vorrebbe essere percepito: presente, ma parzialmente distante. I suoi occhi sono sfocati, appena abbozzati, come se non vedesse del tutto ciò che ha davanti o, simbolicamente, fosse in parte cieco rispetto alla propria creazione. Questa scelta suggerisce una distanza tra l'artista e la sua opera, una consapevolezza parziale, quasi esitante, che anticipa la tensione esistenziale e il bisogno di trascendenza che caratterizzeranno la sua pittura astratta.

Negli anni Quaranta, Rothko inizia ad allontanarsi gradualmente dalla pittura figurativa, una scelta che non avviene in modo improvviso né indolore. Come lui stesso afferma, fu con riluttanza che comprese che la figura umana non era più in grado di esprimere ciò che voleva comunicare: arrivò un momento, dice, in cui "nessuno di noi poteva più usare la figura senza mutilarla". In altre parole, la forma figurativa tradizionale appariva ormai inadeguata, incapace di contenere la complessità e la profondità emotiva che cercava nella sua arte.

In una celebre lettera al New York Times del 1943, scritta insieme ad Adolph Gottlieb e Barnett Newman, Rothko rifiuta l'idea accademica secondo cui l'importanza di un'opera risiederebbe esclusivamente



nella sua tecnica. Al contrario, sostiene che non possa esistere un buon dipinto “che non parli di nulla”. Per lui, il contenuto dell’opera è essenziale, e solo quei soggetti che toccano dimensioni tragiche e senza tempo, universali, spirituali, archetipiche, sono davvero validi. È per questo che lui e i suoi colleghi si sentono spiritualmente vicini all’arte primitiva e arcaica: perché in essa ritrovano una forza espressiva autentica, non mediata, capace di parlare all’esperienza umana più profonda.

Questa presa di posizione anticipa la svolta radicale della sua pittura verso l’astrazione, che non è mai un rifiuto del contenuto, ma al contrario una ricerca ancora più intensa di significato.

A partire dal 1946 abbandona definitivamente la figura.

1948: The multiforms n.18

Campiture di colore, ma sono circa riconoscibili ancora delle chiazze o figure colorate.



I **Colorfield** sono una delle caratteristiche più distintive della pittura di Mark Rothko. Questi quadri, di grandi dimensioni, sono dominati da ampie campiture e bande di colore che sembrano galleggiare su uno sfondo luminoso, come se avessero una propria fonte di luce interna. La disposizione delle superfici cromatiche non segue una logica geometrica rigida, ma piuttosto una sensazione organica, fluida, come se il colore stesso possedesse una vita propria che si muove e interagisce con lo spazio circostante.

Questa luminosità che emana dall’interno del dipinto è una delle caratteristiche più potenti dei Colorfield: Rothko non si limita a stendere il colore sulla tela, ma lo utilizza come strumento per evocare emozioni e sensazioni viscerali. Il colore non è solo una forma estetica, ma diventa un mezzo per comunicare profondità, spiritualità e stati d’animo. Le ampie superfici di colore, spesso disposte in orizzontale o verticale, sembrano fluttuare nello spazio della tela, in una sorta di equilibrio precario, che invita lo spettatore a immergersi nell’esperienza visiva e sensoriale.

Il senso di galleggiamento e di luce interna crea un’atmosfera quasi trascendentale, dove l’opera diventa un ponte tra l’immanente e il trascendente. In questo modo, i Colorfield vanno oltre la pittura come mero oggetto estetico, diventando un’esperienza emotiva e spirituale, un invito a riflettere sul significato più profondo della vita e dell’esistenza umana.

Questa tecnica è in netto contrasto con la pittura figurativa e anche con quella accademica che Rothko criticava: qui il soggetto non è più un oggetto o una scena, ma un’esperienza psicologica e spirituale, resa attraverso la pura forza del colore.



A fine anni 50 le scelte cromatiche diventano più scure e più sobrie.



Nel 59 realizza i **Seagram Murals** (dipinti per il Four Season)



L'ultimo grande lavoro di Mark Rothko è la **Rothko Chapel**, un progetto che segna una sintesi del suo percorso artistico e spirituale. Nel 1964, Rothko viene incaricato di allestire l'interno di una cappella dedicata alla meditazione, situata a Houston, in Texas. Questo incarico rappresenta una sfida unica, poiché la cappella non è solo un luogo di culto, ma un ambiente pensato per favorire la riflessione e la trascendenza. Rothko accetta l'incarico, decidendo di dipingere una serie di tele di grandissime dimensioni, tutte diverse tra loro, caratterizzate da tonalità predominanti di blu e viola.



Tra il 1964 e il 1968, Rothko dipinge queste opere monumentali, utilizzando il colore in modo da creare un'atmosfera quasi mistica e contemplativa. Le sue tele non sono semplicemente immagini visive, ma spazi emotivi e spirituali, dove il colore stesso diventa il medium per un'esperienza trascendentale. Le tonalità di blu e viola, scure e profonde, evocano una sensazione di solitudine, introspezione e, al contempo, di apertura verso il divino. Ogni tela, pur mantenendo una struttura astratta, sembra avere una propria "presenza" che invita lo spettatore a immergersi in un'esperienza sensoriale e spirituale unica.

Le reazioni degli spettatori di fronte a queste opere sono fortemente polarizzate: alcune persone si trovano sopraffatte dall'intensità emotiva e scoppiano in lacrime, mentre altre percepiscono le tele come spazi di liberazione spirituale, come se potessero liberarsi da un peso emotivo o raggiungere uno stato di calma e serenità. Queste reazioni contrastanti sono una testimonianza della potenza evocativa delle opere di Rothko, capaci di suscitare una varietà di emozioni intense, ma tutte legate al tema dell'esistenza e della ricerca interiore.

La Rothko Chapel rappresenta così l'apice della sua carriera artistica, dove la pittura diventa uno strumento di meditazione profonda, un invito a entrare in contatto con il proprio io interiore e con dimensioni spirituali più alte. Rothko, attraverso queste tele, non solo crea arte, ma offre un'esperienza, un percorso emotivo e spirituale che trascende la semplice visione del dipinto.



1969 - 70: Untitled (Black on Grey)

Quest'opera si trova nella Rothko Chapel.

In questo dipinto, Rothko utilizza il contrasto tra il nero e il grigio per creare un effetto di profondità e luminosità, che richiama l'idea di un'esperienza emotiva e spirituale, pur mantenendo una quiete assoluta. La tavolozza di colori scuri, che in questa fase della sua carriera diventa predominante, è perfetta per l'atmosfera solenne e meditativa della cappella.

Alcune interpretazioni hanno suggerito che i dipinti di Rothko che esplorano il nero e il grigio possano essere visti come un'analogia con l'effetto visivo che si sperimenta al cinema, quando le luci si spengono e, pur nell'oscurità, la retina conserva per qualche secondo l'immagine precedente, creando un'eco di colori che si manifestano come sfumature di nero e grigio. Questi dipinti, quindi, potrebbero essere interpretati come una riflessione estetica sulla persistenza visiva e sulla transitorietà della percezione.



*** Il problema della tradizione**

Rothko è un artista che, per tutta la vita, studia e si confronta con le manifestazioni figurative del passato. In particolare nei primi anni della sua carriera, sperimenta intensamente con l'arte antica, mostrando un'attenzione profonda e rigorosa verso i linguaggi della pittura tradizionale.

Il suo interesse per l'arte antica continua anche quando ormai ha abbandonato definitivamente la pittura figurativa per la pittura astratta.

1945 - 46: Tentacles of Memory



1940: Underground Fantasy (Subway)

Rappresenta figure allungate e stilizzate in una stazione della metropolitana.

L'opera può essere confrontata con un vaso del Dipylon (VIII secolo a.C.). Si mostra come, prima della sua svolta astratta, Rothko si interessasse molto all'arte antica e primitiva, tra cui l'arte greca arcaica, egizia, etrusca e africana.



1959: Seagram Murals, Untitled Mural for End Wall



Toglie l'affresco e lascia solo la campitura di colore.

* Il rapporto con Giotto

Il confronto di Rothko con la tradizione artistica trova un momento cruciale nel suo rapporto con Giotto, figura unanimemente riconosciuta come l'iniziatore della pittura europea moderna. Pur riconoscendogli questo ruolo centrale, Rothko non lo considera in modo del tutto positivo: ai suoi occhi, Giotto rappresenta un punto di rottura. È come se, prima di lui, la pittura avesse mantenuto una coerenza e un'unità espressiva che, proprio a partire da Giotto, si fosse incrinata e progressivamente disgregata nei secoli successivi.

** Giotto stesso si potrebbe definire l'inizio del brontolio della disintegrazione dell'unità. Questa è la ragione per cui quasi tutte le scuole critiche gli sono parziali*

In *The Artist's Reality*, Giotto è presentato come un punto di svolta fondamentale dell'arte occidentale, ma anche come l'inizio di una disgregazione:

- Qual è la disgregazione di cui scrive Rothko, e quale unità viene meno con e dopo Giotto?
- Perché proprio Giotto è l'artista che segna la svolta storica e artistica tra unità e disgregazione?

1. Cos'è *The Artist's Reality*?

The Artist's Reality ha l'aspetto di un manoscritto provvisorio, quasi una bozza, e in effetti non fu mai pubblicato da Rothko in vita. Il testo venne ritrovato tra i suoi documenti dopo la morte, e fu il figlio, Christopher Rothko, a curarne la pubblicazione anni dopo. Si tratta di un'opera incompiuta e postuma, il che spiega alcune contraddizioni interne e passaggi talvolta oscuri o ambigui, che rendono la sua interpretazione complessa ma affascinante.

È un testo importante, perché rappresenta una riflessione estesa e sistematica sul lavoro artistico, tuttavia non tratta direttamente dei lavori di Rothko.

2. Quale conoscenza di Giotto e dell'arte italiana poteva avere Rothko?

Rothko entra in contatto con l'opera di Giotto principalmente attraverso lo studio e la riproduzione delle immagini nei libri d'arte, piuttosto che tramite un'esperienza diretta. Non ci sono prove documentate che abbia visto di persona gli affreschi di Giotto, ad esempio a Padova o ad Assisi. Tuttavia, Rothko era un lettore vorace e un osservatore attento: durante la sua formazione e soprattutto nei suoi anni a New York, approfondisce la storia dell'arte attraverso testi teorici, saggi critici e riproduzioni, come era comune tra molti artisti del suo tempo.

** Ciò che segue non è una richiesta di commiserazione. L'artista non desidera nulla, se non la comprensione e l'amore di ciò che fa. Non ci sono altre ricompense. La discussione che segue, quindi, non è se non un chiarimento di quello che è il fattore motivante di questo strano fenomeno: la creazione artistica.*



L'artista non è spinto da interessi materiali, ma da una necessità esistenziale e spirituale. L'intero contenuto del suo libro vuole essere un tentativo di spiegare cosa lo muove, qual è il nucleo emotivo e filosofico che sta dietro al fare arte.

All'interno di questa discussione sul significato dell'operare artistico, Rothko si confronta con la tradizione, inclusa (soprattutto) la tradizione artistica della pittura Italiana da Giotto al Rinascimento.

Nel 1940, il regime fascista inviò al MoMA una selezione di capolavori dell'arte italiana, esposti per diversi mesi. Rothko visitò certamente questa mostra, e questo evento contribuì in modo significativo alla sua familiarità con l'arte italiana, offrendogli un'occasione concreta per confrontarsi da vicino con opere della tradizione figurativa europea.

1490: Vergine con Bambino, San Giovanni e Santa Caterina (Bellini)



1320: Adorazione dei Magi (Giotto)

Approfondisce l'arte di Giotto al Metropolitan Museum.



1228 - 36: Vergine con Bambino (Berlinghiero)



1325 - 30: Crocefissione (Bernardo Daddi)



Rothko viene a conoscenza anche del lavoro di Bernard Berenson, autore del celebre *Italian Painters of the Renaissance*, un testo fondamentale per lo studio della pittura rinascimentale. Berenson è una figura di riferimento che Rothko cita esplicitamente nel suo manoscritto, riconoscendone l'importanza nel dibattito sull'arte italiana.



** A partire dal Rinascimento, si dà enfasi ad un tipo di arte illusionistico. In effetti, si potrebbe dire che l'obiettivo condiviso degli artisti rinascimentali era di quello di conferire autorevolezza al mondo delle apparenze. Questa era la preoccupazione principale della rinata razionalità. (Rothko)*

Questo passaggio riflette una critica di Rothko (e di altri pensatori moderni) alla svolta presa dall'arte occidentale a partire dal Rinascimento. L'affermazione secondo cui "si dà enfasi a un tipo di arte illusionistico" si riferisce all'introduzione e allo sviluppo della prospettiva, del chiaroscuro, dell'anatomia corretta: tutti strumenti tecnici pensati per rendere l'immagine dipinta il più possibile simile alla realtà visibile.

Quando si dice che gli artisti "conferivano autorevolezza al mondo delle apparenze", si intende che la pittura rinascimentale si concentra sul rappresentare ciò che si vede, elevando l'esteriorità e la forma esterna a elemento centrale dell'opera. L'immagine dipinta diventa così una finestra sul mondo fisico, su ciò che è tangibile e misurabile.

Questa tendenza è strettamente legata alla rinascita della razionalità, cioè alla fiducia nella logica, nella scienza, nell'osservazione empirica. L'arte viene messa al servizio di una visione del mondo ordinata, regolata dalla proporzione e dalla coerenza ottica. Rothko, invece, cerca l'opposto: vuole che l'arte esprima l'invisibile, il profondo, il tragico e il trascendente — non ciò che appare, ma ciò che si sente o si intuisce. Per lui, questo cambiamento rinascimentale segna l'inizio di una crisi, di una disgregazione del senso originario e spirituale dell'arte.

** I maestri del Rinascimento, dunque, iniziarono a studiare i fondamenti delle apparenze e le leggi della visione. (Rothko)*

Durante il Rinascimento, gli artisti iniziarono a interessarsi non solo a cosa rappresentare, ma come rappresentarlo in modo scientifico e credibile. Studiarono cioè i "fondamenti delle apparenze", ossia come funziona la percezione visiva, come l'occhio umano vede lo spazio, la luce, i volumi, e come queste apparenze possono essere riprodotte sulla superficie piatta di una tela o di un affresco.

** La luce diviene così lo strumento della nuova unità. E' in effetti un fantastico strumento ed era perfettamente idoneo agli interessi artistici che inevitabilmente si svilupparono nei quattro secoli successivi. Durante quel periodo gli uomini si interessarono del mondo delle apparenze, e lo studio delle*



apparenze si manifesta nell'attenzione ai particolari. Attraverso questo strumento l'artista poteva elevare il particolare sul piano della generalizzazione attraverso il sentimento soggettivo che la luce può simbolizzare. (Rothko)

A partire dal Rinascimento la *luce* diventa lo strumento che dà unità alla pittura, sostituendo l'antico legame simbolico e spirituale. Essa permette di rappresentare il mondo visibile con realismo, esaltando i dettagli e conferendo loro significato attraverso la soggettività. Questo riflette un cambiamento culturale: l'interesse dell'arte si sposta dall'universale al particolare, dalla visione collettiva alla sensibilità individuale. Sebbene efficace, questo strumento segna per Rothko l'inizio di una disgregazione dell'unità originaria dell'arte. L'arte diventa sempre più legata alle apparenze, perdendo profondità spirituale. Rothko cercherà, con l'astrazione, di recuperare quell'unità perduta.

Bernard Berenson spiega che la pittura, pur essendo un'arte bidimensionale, ha come obiettivo quello di creare un'impressione duratura di realtà artistica. Per riuscirci, il pittore deve costruire la terza dimensione (la profondità) non con mezzi reali, ma tramite l'illusione visiva. Questo processo, che normalmente facciamo in modo inconscio quando guardiamo il mondo, l'artista lo deve compiere consapevolmente.

Come lo fa? Risvegliando nel nostro corpo il senso tattile, ovvero dandoci l'illusione che ciò che vediamo potremmo anche toccarlo. Prima di percepire un'immagine come vera e quindi lasciarci colpire emotivamente da essa, dobbiamo avere la sensazione che potremmo sentire con la mano le forme e i volumi raffigurati. L'artista deve quindi suscitare in noi la sensazione di variazioni muscolari, come se le nostre dita potessero muoversi lungo le superfici dell'immagine.

Afferma che Giotto fu un maestro supremo in questa capacità di attivare la coscienza tattile attraverso la pittura: cioè sapeva rendere le figure così vive e corporee da farci "sentire" la loro presenza nello spazio, non solo vederla. Questo era, secondo lui, il cuore dell'arte della pittura.

Berenson introduce il termine *plastica* per descrivere un certo tipo di pittura, e anche se il concetto è chiaro nel suo intento, valorizzare l'illusione della tridimensionalità, l'uso del termine può risultare fuorviante.

Secondo Berenson, tra gli antichi, Giotto è il pittore che più compiutamente riesce a rendere la realtà su una superficie bidimensionale, e per questo gli attribuisce la paternità della pittura moderna.

Rothko non condivide l'idea che Giotto sia l'origine esclusiva della modernità pittorica. Pur riconoscendone l'importanza nella resa dello spazio e nella tattilità delle forme, ritiene che forme di plasticità esistessero già prima, in modi ancora più radicali. Nella pittura bizantina, ad esempio, la realtà non veniva suggerita attraverso l'illusione visiva, ma resa presente attraverso materiali reali e simbolici, come l'oro e le pietre preziose. Questi elementi non volevano imitare il mondo, ma manifestarne il senso sacro in modo diretto. Rothko sottolinea che non si trattava di una limitazione tecnica, ma di una scelta consapevole e significativa, affine a quella di certi artisti moderni che inseriscono materiali concreti nelle loro opere per evitare ogni mediazione illusionistica. Anche lui condivide questa visione: l'arte non deve riprodurre la realtà, ma farne emergere il significato profondo.

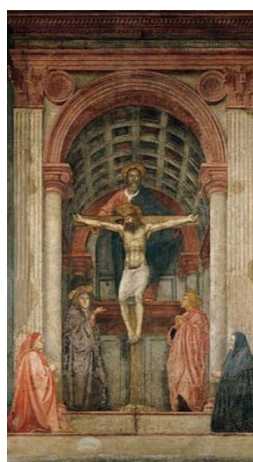
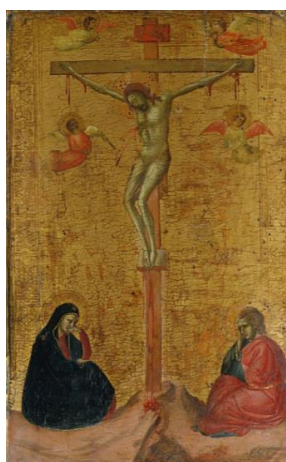




Giotto, pur impiegando lo scorcio nelle architetture e variando la scala delle figure, non seguiva ancora in modo rigoroso le leggi dell'ottica. In alcune scene, ad esempio, rappresentava personaggi sorprendentemente piccoli dove la prospettiva ne avrebbe richiesto una maggiore ampiezza. Questo perché, nel suo tempo, la visione non era ancora concepita come un'esperienza puramente ottica. Solo nel Quattrocento, con l'elaborazione sistematica della prospettiva scientifica, l'idea di una percezione visiva basata su regole geometriche si impose realmente nella pittura.



Esistono modi differenti e ugualmente legittimi di rappresentare la realtà nella pittura. Per semplificare, si possono distinguere due scuole o approcci. Il primo è quello della plasticità tattile, in cui l'opera punta a far percepire le forme come se potessero essere toccate, coinvolgendo il senso corporeo dello spettatore. Il secondo è quello visivo o illusorio, che mira invece a creare un'immagine credibile agli occhi, basata su effetti ottici e prospettici. Il termine "illusorio" non è usato in modo negativo, ma serve solo a descrivere in modo efficace l'effetto percettivo prodotto da questo tipo di pittura.



Lo spazio tattile nella pittura non è percepito come un vuoto, ma come una sostanza solida, quasi tangibile. Per semplicità, questo spazio viene chiamato aria, ma non si tratta dell'aria invisibile e impalpabile che conosciamo nella realtà. Nella pittura tattile, anche lo spazio tra gli oggetti sembra avere consistenza, volume, presenza fisica. Lo spettatore ha così l'impressione che le forme non galleggino in un vuoto astratto, ma siano immerse in un ambiente concreto e pieno, in cui ogni elemento occupa davvero uno spazio.

In contrasto con l'approccio tattile, l'artista che adotta uno spazio illusorio si concentra sul riprodurre fedelmente l'aspetto visivo delle cose, così come appaiono agli occhi. Tuttavia, proprio perché vuole restare aderente alla percezione ottica, non può rappresentare l'aria come una sostanza, dato che essa, essendo un gas, è invisibile. Di conseguenza, negli spazi illusionistici gli oggetti sembrano muoversi all'interno di un vuoto, privo di consistenza fisica. Questo tipo di pittura produce un effetto realistico sul piano visivo, ma rinuncia a trasmettere quella sensazione di presenza piena e concreta che invece caratterizza lo spazio tattile.

Nel caso di Giotto, la questione è più sfumata. La sua pittura, nel suo insieme, può essere definita tattile, poiché trasmette una forte sensazione di corporeità e presenza fisica. Tuttavia, già nelle sue opere, così come in quelle dei pittori bizantini, si intravede una certa inclinazione verso elementi illusionistici. Pur mantenendo un legame con la tradizione simbolica e materiale, Giotto introduce accenni di profondità spaziale e naturalismo che preannunciano lo sviluppo della prospettiva rinascimentale. La sua opera si colloca dunque in una fase di transizione tra due modi diversi di concepire lo spazio e la realtà nella pittura.

Ciò che conferisce a Giotto una forte qualità tattile non è solo la composizione o la forma, ma soprattutto l'uso del colore. È proprio il colore, pieno e corposo, a dare alle sue figure una presenza solida e concreta, che sembra quasi affiorare dalla superficie del dipinto. Questo tratto accomuna tutti i pittori "tattili", che impiegano il colore tenendo conto della sua capacità di evocare il volume e la materia.

Al contrario, i pittori illusionistici utilizzano il colore in modo diverso: nei loro quadri, la profondità viene suggerita facendo schiarire o ingrigire progressivamente i toni man mano che si allontanano nello spazio. Non cercano quindi di rendere la presenza fisica delle cose, ma piuttosto di suggerire la distanza e la prospettiva ottica.

Secondo Rothko, a partire dal Rinascimento si rompe una profonda unità che fino ad allora aveva tenuto insieme il mondo fisico e quello immaginativo. L'avvento del metodo scientifico e lo sviluppo di uno sguardo analitico sulla natura portano a una separazione netta tra ciò che è tangibile e ciò che appartiene all'immaginazione. In altre parole, si comincia a distinguere tra le sensazioni che provengono dal contatto diretto con gli oggetti reali e quelle che hanno origine nella mente creativa. Questa distinzione, che per Rothko segna una frattura, mette fine alla fusione tra esperienza sensibile e visione interiore che, secondo lui, era alla base dell'arte più antica e spirituale.

Rothko osserva che, a partire dal Rinascimento, l'arte occidentale ha sviluppato un rapporto ambivalente con lo spazio. Non è sorprendente, quindi, che le opere prodotte in questa tradizione mostrino una combinazione di concezioni spaziali diverse. Da un lato, l'arte ha continuato a cercare l'illusione ottica, la profondità e la prospettiva scientifica; dall'altro, non ha mai abbandonato del tutto forme più arcaiche e simboliche di rappresentazione dello spazio, legate alla tattilità e alla presenza spirituale. Questa tensione, secondo Rothko, è una delle caratteristiche fondamentali, ma anche uno dei limiti, dell'arte occidentale moderna.

Per Rothko, Giotto rappresenta l'inizio della disintegrazione dell'unità originaria tra mondo sensibile e immaginazione, anche se nei suoi dipinti questa frattura non è ancora del tutto compiuta. È in lui che iniziano a farsi sentire i primi "rimbombi" della separazione tra visione spirituale e osservazione razionale. Tuttavia, Rothko non vede l'arte moderna come una negazione del passato, ma come un tentativo di riscatto. Gli artisti moderni, secondo lui, non rifiutano la tradizione, ma cercano di ricostruire una sintesi profonda e autentica, analoga a quella raggiunta dagli antichi ma radicata nella sensibilità e nei problemi del presente.



È significativo sottolineare che l'unica vera indicazione prescrittiva data da Rothko riguarda la distanza da cui osservare i suoi dipinti: 45 centimetri, quindi molto ravvicinata. Questa scelta rompe radicalmente il rapporto tradizionale tra spettatore e opera, che solitamente prevede una certa distanza contemplativa. Rothko, invece, invita chi guarda a immergersi fisicamente nel quadro, a farsi quasi inghiottire dal colore e dallo spazio pittorico. Chiede allo spettatore di abbandonare ogni distanza critica e di lasciarsi sovrastare emotivamente dall'opera, instaurando con essa un rapporto diretto, quasi mistico.



@astrabocconi



@astrabocconi



@astrabocconi



 **ASTRA**
BOCCONI