CAPITOLO

11

L'Astrattismo: Der Blaue Reiter, De Stijl e le avanguardie russe

Un quadrato nero, una linea gialla, una macchia di colore: per la prima volta la pittura rinuncia a rappresentare il mondo e prova a costruirne uno.

OBIETTIVI

1. Spiegare che cosa si intende per arte astratta e riconoscere le premesse dell'astrazione nelle ricerche precedenti.
2. Ricostruire la storia del Blaue Reiter e illustrare le idee di *Lo spirituale nell'arte* di Kandinsky.
3. Distinguere le Impressioni, le Improvvisazioni e le Composizioni di Kandinsky e leggere *Composizione VII*.
4. Descrivere il percorso di Mondrian verso il Neoplasticismo e le idee del gruppo De Stijl.
5. Leggere la Casa Schröder di Rietveld con le analisi di tipo, struttura, funzione e distribuzione.
6. Collocare il Suprematismo e il Costruttivismo nella Russia rivoluzionaria e spiegare perché l'astrazione ha contato per l'architettura e il design.

INDICE DEL CAPITOLO

11.1 Che cosa vuol dire «astratto» 2
11.2 Kandinsky e il Blaue Reiter 5
11.3 Mondrian e De Stijl 11
11.4 Le avanguardie russe: Suprematismo e Costruttivismo 14
11.5 Dall'astrazione al progetto 18

Disegno e Storia dell'arte 5 · Parte III · Le avanguardie storiche · versione 1.0
Capitolo 11: L'Astrattismo: Der Blaue Reiter, De Stijl e le avanguardie russe · pagine 289–314 del volume completo · estratto per lo studio

Una sera, a Monaco di Baviera, Wassily Kandinsky rientra nel suo studio quando ormai fa buio e vede appoggiato al muro un quadro di bellezza indescrivibile, fatto soltanto di forme e di colori. Si avvicina e capisce: è uno dei suoi quadri, girato su un fianco. Così racconta l'episodio, qualche anno dopo, nei suoi ricordi autobiografici (*Sguardi sul passato*, 1913). Che sia andata proprio così o no, la storia dice bene la domanda che in quegli anni si pongono molti pittori: se un quadro può commuovere anche quando non si riconosce che cosa rappresenta, che bisogno c'è di rappresentare qualcosa?

In questo capitolo vedrai tre risposte diverse a quella domanda, nate quasi negli stessi anni in tre luoghi lontani. A Monaco Kandinsky e gli amici del **Blaue Reiter** cercano un'arte dello spirito, in cui il colore agisce come la musica. In Olanda Piet Mondrian e il gruppo di **De Stijl** riducono la pittura a linee orizzontali e verticali e a tre colori, e ne fanno una regola che vale anche per i mobili e per le case. In Russia, negli anni della guerra e della rivoluzione, Kazimir Malevič dipinge un quadrato nero su fondo bianco e Vladimir Tatlin progetta una torre di ferro più alta della Tour Eiffel. Infine vedrai perché queste ricerche, che sembrano lontanissime dalla vita di tutti i giorni, abbiano contato tanto per il disegno industriale e per l'architettura del Novecento (capp. 13–14).

11.1 Che cosa vuol dire «astratto»

11.1.1 Astrarre: togliere, ridurre, scegliere

Il verbo latino *abstrahere* significa «trarre via, separare». In filosofia *astrarre* vuol dire isolare da molte cose concrete ciò che hanno in comune: dal cavallo bianco e da quello nero ricaviamo l'idea di «cavallo». In questo senso largo ogni arte è un po' astratta, perché sceglie e semplifica: un vaso greco geometrico, un mosaico bizantino con il fondo d'oro, il colore piatto di Gauguin (cap. 5) tolgono qualcosa al mondo visibile. Ma nel Novecento la parola prende un significato preciso: si chiama **arte astratta** (o **non figurativa**) un'opera che non rappresenta oggetti riconoscibili, ma si serve soltanto di linee, forme e colori per il loro valore proprio. Il contrario è l'arte *figurativa*, che rappresenta figure, oggetti, paesaggi.

Il passaggio non avviene in un giorno. Per molti pittori l'astrazione è il punto d'arrivo di un lungo processo di semplificazione: si parte da un paesaggio o da un albero e, quadro dopo quadro, si tolgono i dettagli, finché resta una struttura di linee e di colori. Per altri è un salto: si comincia direttamente da un quadrato o da una linea. Gli stessi anni, tra il 1910 e il 1915, vedono le prime opere astratte di Kandinsky a Monaco, di Mondrian tra Parigi e l'Olanda, di Malevič a Mosca e a Pietrogrado, ma anche le ricerche di Robert Delaunay a Parigi e di Giacomo Balla a

Roma, con le sue *Compenetrazioni iridescenti* (1912–1914; cap. 10). Nessuno ha «inventato» l'astrazione da solo, e conviene diffidare di chi assegna il primato a una data o a un nome.

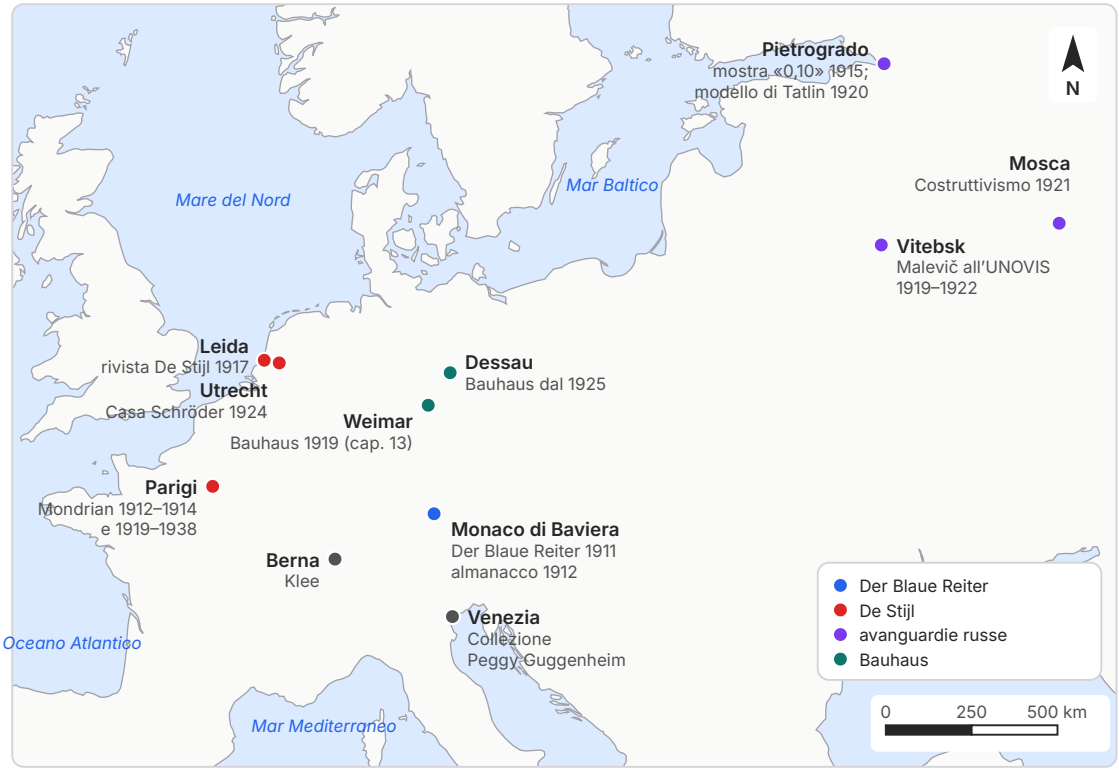

Figura 11.1 Le città dell'Astrattismo (carta schematica; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche, la stessa proiezione semplificata della carta della Figura 8.1). I colori distinguono i tre ambienti del capitolo e il Bauhaus, dove alcuni dei protagonisti insegneranno.

La carta della Figura 11.1 mostra quanto siano distanti i luoghi di questa storia: Monaco, Leida e Utrecht, Parigi, Pietrogrado, Mosca e Vitebsk. Eppure le idee viaggiano in fretta, attraverso le riviste, le mostre e gli artisti stessi: Kandinsky è russo e vive in Germania, Mondrian è olandese e lavora a Parigi, El Lissitzky passa da Vitebsk a Berlino. Dopo il 1919 molte di queste strade si incrociano in una scuola tedesca, il Bauhaus (cap. 13).

DA RICORDARE

Tre strade verso l'astrazione.

- **lirica** o spirituale (Kandinsky, Monaco): il colore e la forma esprimono una «necessità interiore» e agiscono sull'anima come i suoni;
- **geometrica** (Mondrian e De Stijl, Olanda): un ordine universale fatto di orizzontali, verticali e colori primari, valido per la pittura come per la casa;
- **assoluta e costruttiva** (Malevič, Tatlin, Russia): la forma pura della «sensibilità» o, al contrario, la costruzione con materiali reali al servizio della società nuova.

Sono ricerche parallele, spesso in polemica tra loro, non tappe di un unico progresso.

11.1.2 Perché proprio allora

Le ragioni sono molte e si intrecciano. La fotografia, ormai diffusa, ha tolto alla pittura il compito di documentare il mondo (vol. 4, cap. 16). Gli impressionisti e poi Seurat, Cézanne, Gauguin e van Gogh (cap. 5) hanno mostrato che il colore e la pennellata possono avere un valore in sé; i Fauves e gli espressionisti (cap. 8) hanno liberato il colore dalla descrizione; il Cubismo (cap. 9) ha smontato l'oggetto in piani. A questo si aggiungono idee venute da fuori della pittura: la musica, che commuove senza rappresentare nulla; la fisica, che descrive una realtà fatta di energia e di onde invisibili; la teosofia, una corrente spirituale che attira sia Kandinsky sia Mondrian e che promette di scoprire, oltre la materia, le leggi nascoste dell'universo.

APPROFONDIMENTO

Astrazione ed empatia. Nel 1908 lo storico dell'arte tedesco Wilhelm Worringer pubblica una tesi di dottorato destinata a una fortuna enorme, *Astrazione ed empatia*. Worringer sostiene che l'arte nasce da due bisogni opposti. Quando l'uomo si sente a suo agio nel mondo, prova *empatia* con le forme organiche e le imita: così è nata l'arte naturalistica dei Greci e del Rinascimento. Quando invece il mondo gli appare caotico e minaccioso, cerca rifugio in forme geometriche, regolari, staccate dalla natura: così si spiegherebbero l'arte egizia o l'ornamento dei popoli antichi. Il libro non parla dei pittori del suo tempo, ma molti lo leggono come una giustificazione dell'astrazione: in un'epoca inquieta, la geometria non è povertà di immaginazione, ma un bisogno profondo.

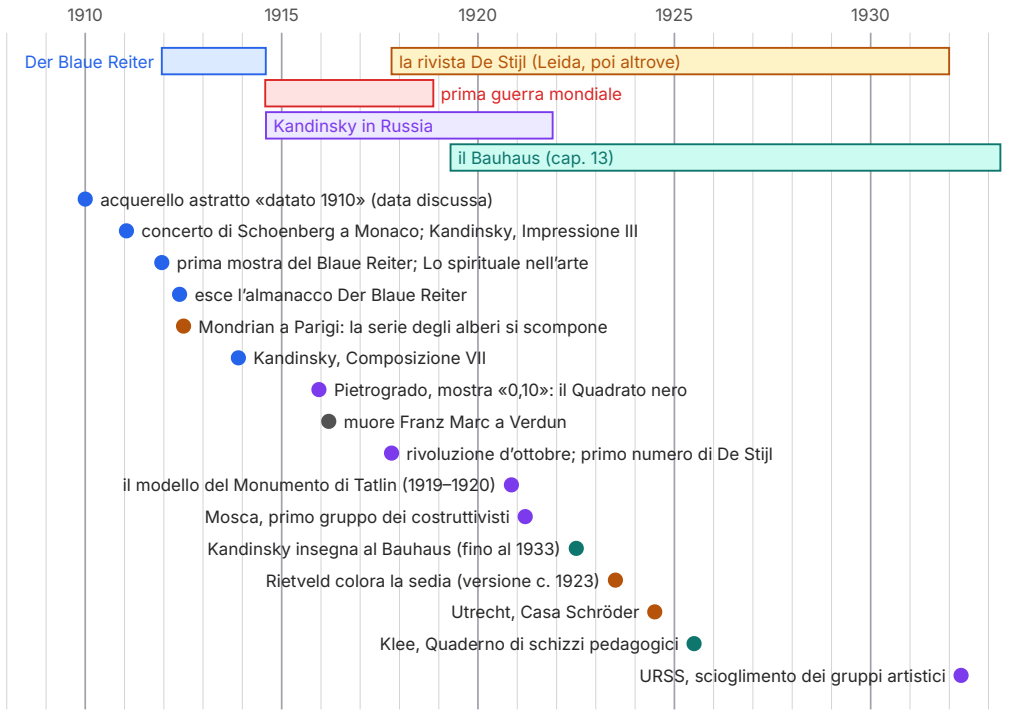

Figura 11.2 Cronologia dell'Astrattismo (scala proporzionale, 1908–1934). In alto la durata dei gruppi, della guerra e del soggiorno russo di Kandinsky; sotto, opere e fatti del capitolo nel colore del loro ambiente (blu Monaco, ambra l'Olanda, viola la Russia, verde il Bauhaus).

La cronologia della Figura 11.2 mette in fila i fatti del capitolo. Due cose saltano all'occhio. La prima è la guerra: il Blaue Reiter si scioglie nell'agosto 1914, De Stijl nasce nel 1917 in un paese neutrale, le avanguardie russe crescono dentro la rivoluzione. La seconda è il Bauhaus, che dal 1919 raccoglie l'eredità di tutte e tre le strade.

11.2 Kandinsky e il Blaue Reiter

11.2.1 Da Mosca a Monaco

Wassily Kandinsky (1866–1944) nasce a Mosca e studia legge ed economia all'università di Mosca, dove comincia a insegnare. Due esperienze, racconta, gli cambiano la vita: un covone di Monet visto a una mostra a Mosca, di cui all'inizio non riconosce il soggetto e che pure lo colpisce profondamente, e il *Lohengrin* di Wagner, in cui i suoni gli fanno «vedere» i colori. Nel 1896, a trent'anni, rifiuta una cattedra universitaria e si trasferisce a Monaco di Baviera per studiare pittura, prima in una scuola privata, poi all'Accademia con Franz von Stuck. Monaco è allora

uno dei grandi centri dell'arte tedesca, con una Secessione (1892) nata prima di quella di Vienna (cap. 7) e una vivace stagione dello *Jugendstil*.

Nei primi anni Kandinsky dipinge paesaggi e scene di fiaba russa, con colori vivaci e una pennellata a macchie. Dal 1908 lavora spesso a Murnau, un paese ai piedi delle Alpi bavaresi, con la pittrice Gabriele Münter, sua compagna: lì il paesaggio si semplifica in grandi zone di colore, i contorni si sciolgono, le case e le colline diventano pretesti per accordi cromatici. Nel 1909 è tra i fondatori della Nuova associazione degli artisti di Monaco, ma nel 1911 la giuria rifiuta una sua grande tela, la *Composizione V*, e Kandinsky lascia il gruppo con Franz Marc e Münter.

11.2.2 Il cavaliere azzurro

I dissidenti organizzano una mostra propria: il 18 dicembre 1911 si apre alla Galleria Thannhauser di Monaco la prima esposizione della redazione del **Blaue Reiter**, «il cavaliere azzurro». Più che un movimento con un programma comune, è un luogo d'incontro: espongono Kandinsky, Marc, Münter, August Macke, il francese Robert Delaunay e perfino il compositore Arnold Schoenberg, che dipinge anche. Una seconda mostra, nel 1912, è dedicata alla grafica e accoglie, tra gli altri, Paul Klee. Il nome, spiegò più tardi Kandinsky, nacque attorno a un tavolo: a lui piacevano i cavalieri, a Marc i cavalli, a entrambi il colore azzurro.

Il frutto più originale del gruppo è un libro, l'**almanacco** *Der Blaue Reiter*, uscito a Monaco nel maggio 1912 a cura di Kandinsky e Marc. Accanto a quadri di Cézanne, Matisse, Picasso e Henri Rousseau, l'almanacco riproduce disegni di bambini, pitture popolari bavaresi su vetro, sculture africane e dell'Oceania, xilografie giapponesi, e pubblica saggi sulla musica e partiture di Schoenberg e dei suoi allievi. L'idea è che la forza espressiva non dipenda dall'epoca, dal luogo o dall'abilità tecnica, ma dalla sincerità con cui un'opera manifesta un contenuto interiore: un'idea che si ritroverà nel Bauhaus.

Franz Marc (1880–1916) dipinge quasi soltanto animali, soprattutto cavalli, perché gli sembrano più puri dell'uomo moderno e più vicini alla natura. Il colore, per lui, ha un significato simbolico, che spiega in una lettera all'amico Macke del dicembre 1910: il blu è il principio maschile, severo e spirituale; il giallo quello femminile, dolce e sereno; il rosso la materia, pesante e brutale. Nel *Cavallo azzurro I* (1911; Monaco, Lenbachhaus) un giovane cavallo blu si staglia contro un paesaggio di colline dai colori accesi: il colore non descrive, significa. Negli ultimi quadri, come *Il destino degli animali* (1913; Basilea, Kunstmuseum), la forma si spezza in raggi e cristalli vicini al Cubismo e al Futurismo. La guerra spezza il gruppo: Macke muore in Francia nel settembre 1914, Marc a Verdun nel marzo 1916; Kandinsky, cittadino russo, deve lasciare la Germania.

COLLEGAMENTI

Musica: Schoenberg e Kandinsky. Il 2 gennaio 1911 Kandinsky ascolta a Monaco un concerto con musiche di Arnold Schoenberg, tra cui i *Tre pezzi per pianoforte* op. 11, una delle prime composizioni *atonali*, cioè scritte senza una tonalità di riferimento. Ne nasce, nei giorni seguenti, *Impressione III (Concerto)* (1911; Monaco, Lenbachhaus), in cui una grande macchia gialla invade la tela e le figure del pubblico sono appena accennate. Poco dopo Kandinsky scrive al compositore, e tra i due comincia un'amicizia e un carteggio. Il parallelo è preciso: come Schoenberg rinuncia alla tonalità, che per secoli aveva dato un centro all'ascolto, così Kandinsky rinuncia all'oggetto, che dava un centro allo sguardo. In entrambi i casi l'opera non perde la sua costruzione, ma la fonda su relazioni nuove.

11.2.3 *Lo spirituale nell'arte*

Alla fine del 1911 esce a Monaco il libro che Kandinsky aveva scritto negli anni precedenti, *Lo spirituale nell'arte*. Il tono è quello di un appello: l'umanità esce da un lungo periodo di materialismo, e l'arte deve guidarla verso una vita spirituale. Il criterio per giudicare un'opera non è la somiglianza con la natura né il rispetto delle regole, ma quello che Kandinsky chiama il **principio della necessità interiore**: una forma, un colore sono giusti quando nascono da un bisogno dell'anima dell'artista e toccano l'anima di chi guarda. Il colore, scrive, agisce direttamente su di noi, come un suono:

«Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette in vibrazione l'anima umana in modo mirato.» (W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, 1911; trad. nostra)

Da questa idea discende una vera teoria del colore, che Kandinsky costruisce per coppie di contrasti (Figura 11.3). Il primo grande contrasto è tra il **giallo** e il **blu**: se si dipingono due cerchi uguali, osserva, il giallo sembra irradiarsi dal centro e avvicinarsi a chi guarda, il blu raccogliersi in sé e allontanarsi, «come una chiocciola che si ritira nel suo guscio». Il secondo è tra il bianco e il nero; il terzo e il quarto sono le coppie di complementari rosso–verde e arancione–viola. Mescolando giallo e blu i due movimenti si annullano e nasce il verde, il colore dell'immobilità. Altrove Kandinsky associa ai colori gli strumenti musicali: il giallo è una tromba squillante, il blu chiaro un flauto, il blu scuro un violoncello e poi un organo.

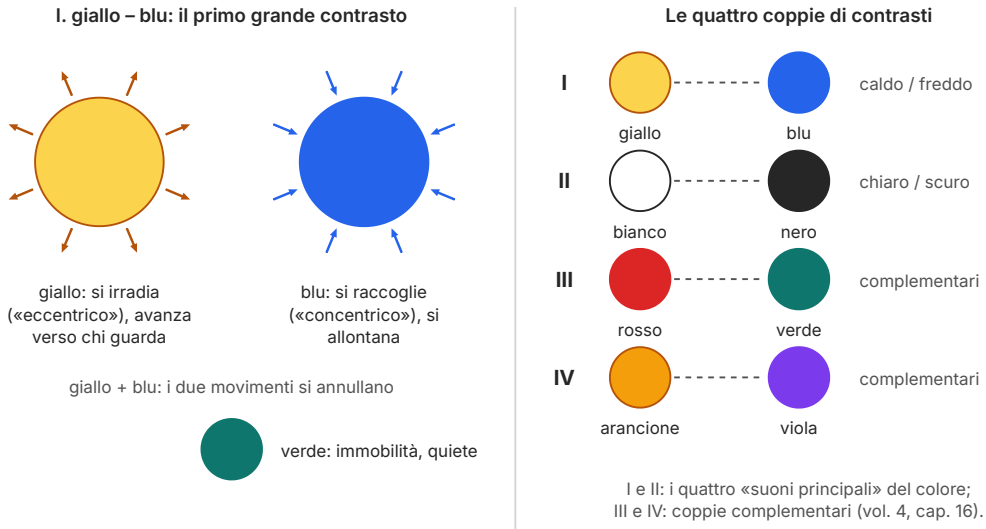

Figura 11.3 I contrasti di colore secondo *Lo spirituale nell'arte* (schema; i colori stampati sono approssimati). A sinistra, il primo contrasto: il giallo «eccentrico», che avanza, e il blu «concentrico», che si allontana; la loro mescolanza dà il verde, immobile. A destra, le quattro coppie di contrasti.

ERRORE FREQUENTE

Una teoria dell'effetto, non una legge della fisica. I movimenti del giallo e del blu sono descritti da Kandinsky come esperienze interiori di chi guarda, non come proprietà della luce. È vero che, a parità di condizioni, molte persone vedono i colori caldi «avanzare» e i freddi «arretrare», e che il giallo è il colore che percepiamo come più chiaro; ma le associazioni tra colori, sentimenti e strumenti musicali sono scelte personali del pittore, discusse già dai suoi contemporanei. Usale per capire i suoi quadri, non come verità scientifiche.

11.2.4 Impressioni, Improvvisazioni, Composizioni

Nelle ultime pagine del libro Kandinsky divide i suoi quadri recenti in tre gruppi, secondo la loro origine (Figura 11.4). Le **Impressioni** nascono da un'impressione diretta della «natura esterna»; le **Improvvisazioni** sono espressioni in gran parte inconsce e improvvise di processi interiori, cioè della «natura interiore»; le **Composizioni** si formano lentamente e vengono esaminate ed elaborate a lungo, quasi pedantemente, a partire dai primi abbozzi: in esse, scrive, prevalgono la ragione e l'intenzione, ma la parola decisiva spetta sempre al sentimento, non al calcolo. Le tre categorie non sono tappe successive: Kandinsky numera ciascuna serie e lavora a tutte e tre negli stessi anni. Entro il 1913 ha già dipinto sette *Composizioni* e più di trenta *Improvvisazioni*, ciascuna con il suo numero.

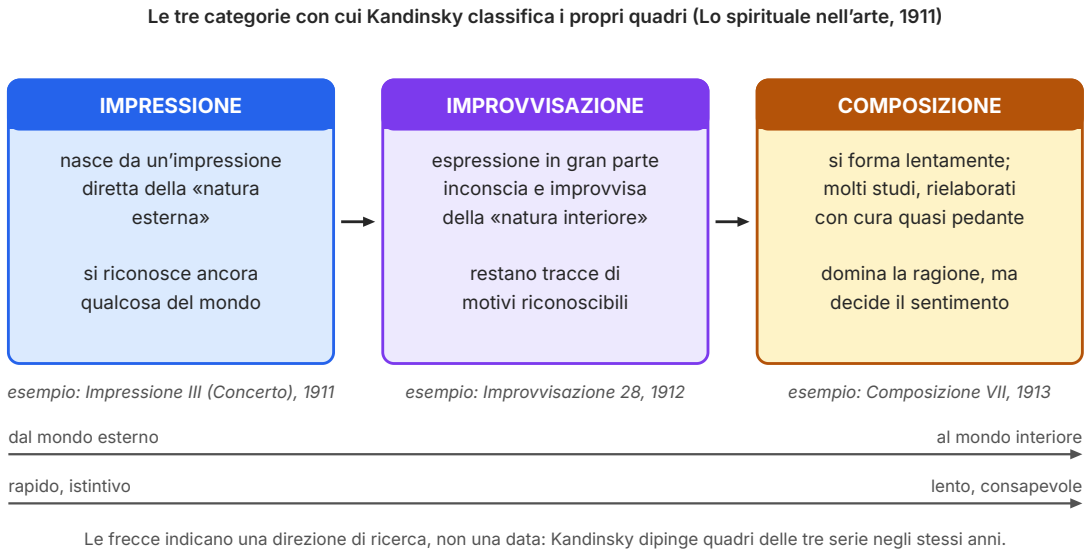

Figura 11.4 Le tre categorie con cui Kandinsky classifica i propri quadri nell'ultimo capitolo di *Lo spirituale nell'arte* (schema). Le frecce in basso indicano due direzioni della ricerca: dal mondo esterno al mondo interiore, dall'istinto alla riflessione.

Nelle opere di questi anni l'oggetto non scompare tutto d'un colpo. Nelle *Improvvisazioni* si riconoscono ancora, se si sa dove guardare, cavalieri, barche con i remi, montagne con una città in cima, tratti dalle fiabe russe e dall'Apocalisse; Kandinsky li nasconde e li deforma di proposito, perché lo spettatore non si fermi al racconto. Solo verso il 1913 i motivi diventano quasi irriconoscibili. Per questo si parla di un'**astrazione lirica**: un'astrazione fatta di macchie, linee libere, colori accesi, più vicina alla poesia e alla musica che alla geometria.

ERRORE FREQUENTE

Il «primo acquerello astratto». Al Centre Pompidou di Parigi è conservato un acquerello di Kandinsky senza titolo, fatto di macchie e segni liberi, firmato e datato 1910 sul foglio. Per molto tempo è stato presentato come la prima opera astratta della storia. Molti studiosi però, confrontandolo con gli studi per *Composizione VII*, ritengono che sia stato eseguito più tardi, intorno al 1913, e datato a posteriori dall'artista. La data è dunque **discussa**. E in ogni caso, come hai visto, la questione del «primo» astrattista conta meno di quanto sembri.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *Composizione VII* di Kandinsky (1913). Applichiamo lo schema dell'appendice E.

- **Identificazione.** Wassily Kandinsky, 1913, olio su tela, circa 2 × 3 m; Mosca, Galleria Tret'jakov. È la più grande delle *Composizioni* dipinte prima della guerra.
- **Soggetto.** Nessun soggetto riconoscibile. Gli studi preparatori, più di trenta tra disegni, acquerelli e oli, mostrano però che Kandinsky partiva da temi biblici, come il Diluvio, il Giudizio universale e la Resurrezione: nel quadro finito ne restano solo tracce, che lo spettatore non è tenuto a decifrare.
- **Composizione e spazio.** Un vortice di forme ruota attorno a un nucleo scuro, leggermente a sinistra del centro, da cui partono linee e macchie in tutte le direzioni. Non c'è un orizzonte né un punto di fuga: le forme sembrano galleggiare in uno spazio senza peso, alcune davanti, altre dietro, per sovrapposizione e per contrasto di colore.
- **Colore e materia.** Colori accesi e contrastanti, gialli, rossi, blu, verdi, accostati senza transizioni; alcune zone sono stese a velature trasparenti, altre in strati densi; linee nere sottili attraversano le macchie come in un disegno.
- **Stile e contesto.** È il punto più alto dell'astrazione lirica prima del 1914. Dopo un lungo lavoro preparatorio, il quadro fu dipinto in pochi giorni, secondo le testimonianze, alla fine del 1913.
- **Funzione.** Non è un'opera su commissione: è la messa in pratica delle idee di *Lo spirituale nell'arte*, un quadro da «ascoltare» come una sinfonia.
- **Collegamenti.** La musica atonale di Schoenberg; la catastrofe e la rinascita come tema alla vigilia della guerra; la teosofia; per contrasto, la geometria di Mondrian e di Malevič.

11.2.5 Paul Klee

Paul Klee (1879–1940) nasce vicino a Berna, in una famiglia di musicisti, e suona il violino per tutta la vita. Studia a Monaco e partecipa alla seconda mostra del Blaue Reiter, ma per anni si dedica quasi solo al disegno e all'incisione. La svolta è un viaggio in Tunisia nell'aprile 1914, con August Macke e Louis Moilliet: la luce del Mediterraneo gli rivela il colore, e da allora i suoi acquerelli si costruiscono a quadrati e rettangoli di tinte trasparenti, come scacchiere di luce. Klee non abbandona mai del tutto la figura: nei suoi quadri compaiono pesci, case, lune, frecce, piccoli personaggi, segni simili a una scrittura. Per lui, secondo una sua celebre frase, l'arte non riproduce il visibile, ma «rende visibile».

Nel 1921 Klee viene chiamato al Bauhaus, dove insegna per dieci anni; nel 1922 vi arriva anche Kandinsky. Entrambi tengono corsi sulla forma e sul colore, e ne fanno dei libri: il *Quaderno di schizzi pedagogici* di Klee (1925) e *Punto, linea, superficie* di Kandinsky (1926) sono tra i

primi volumi della collana del Bauhaus (cap. 13). La pittura astratta diventa così materia d'insegnamento per chi progetterà sedie, lampade, tessuti e case.

11.3 Mondrian e De Stijl

11.3.1 Dall'albero alla griglia

Piet Mondrian (1872–1944) nasce ad Amersfoort, in Olanda, e si forma come pittore di paesaggi: mulini, canali, campi di tulipani, alberi in controluce. Intorno al 1908 i suoi colori si accendono, sotto l'influenza dei Fauves e del Divisionismo, e nel 1909 entra nella Società teosofica, che cerca dietro le apparenze un ordine universale. Alla fine del 1911 si trasferisce a Parigi e scopre il Cubismo di Picasso e Braque (cap. 9). Una serie di alberi, dipinti tra il 1908 e il 1912 (L'Aia, Kunstmuseum Den Haag), mostra passo dopo passo un percorso di astrazione: nell'*Albero rosso* (1908–1910) c'è ancora un albero vero, con il tronco e i rami contorti contro un cielo blu; nell'*Albero grigio* (1911) i rami diventano un intreccio di curve grigie e nere; nel *Melo in fiore* (1912) l'albero si è sciolto in una trama di brevi archi che riempie la tela in modo uniforme.

Il passo successivo è l'eliminazione della curva. Nei disegni e nei quadri degli anni della guerra, che Mondrian passa in Olanda dove si trovava in visita nel 1914, la superficie si riempie di brevi trattini orizzontali e verticali, i «più e meno» ispirati al mare e ai moli della costa olandese. Poi, tra il 1917 e il 1920, i trattini si allungano, si incrociano, racchiudono rettangoli di colore. Mondrian non dipinge più un oggetto semplificato: costruisce un ordine.

11.3.2 Il Neoplasticismo

Mondrian chiama la sua pittura **Neoplasticismo** («nuova plastica», cioè nuova formazione della realtà) e ne fissa le regole in un saggio pubblicato a Parigi nel 1920, *Le Néo-Plasticisme*. Sono poche e rigorose: soltanto linee rette, orizzontali e verticali, che si incontrano ad angolo retto; soltanto i tre **colori primari**, rosso, giallo e blu, stesi piatti, e i tre «non colori», bianco, nero e grigio; nessuna simmetria, ma un **equilibrio asimmetrico**, in cui un piccolo rettangolo di colore intenso bilancia una grande superficie bianca. L'orizzontale e la verticale, per Mondrian, sono le due forze fondamentali dell'universo, il maschile e il femminile, lo spirito e la materia, che il quadro deve portare a un equilibrio dinamico.

Quando, nel 1924, il compagno di strada Theo van Doesburg introduce nei suoi quadri la linea diagonale, Mondrian rompe con lui e l'anno dopo lascia il gruppo: una diagonale, per lui, distrugge l'equilibrio tra le due forze. Eppure già dal 1918 Mondrian dipinge anche quadri a losanga, cioè tele quadrate ruotate di 45°: il quadro è inclinato, ma le linee dipinte restano orizzontali e verticali.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *Broadway Boogie Woogie* di Mondrian (1942–1943).

- **Identificazione.** Piet Mondrian, 1942–1943, olio su tela, quadrato di circa 1,27 m di lato; New York, Museum of Modern Art. Mondrian è arrivato a New York nell'ottobre 1940, in fuga dalla guerra, dopo vent'anni a Parigi e due a Londra.
- **Soggetto.** Nessun oggetto rappresentato, ma un riferimento dichiarato nel titolo: Broadway, la strada di Manhattan, e il *boogie-woogie*, un genere di jazz per pianoforte dal ritmo incalzante che Mondrian amava ballare.
- **Composizione e spazio.** Una griglia di linee orizzontali e verticali, come la pianta di Manhattan vista dall'alto; alcuni rettangoli più grandi poggiano sulle linee o tra di esse. Lo spazio è piatto: nessuna profondità, nessuna prospettiva.
- **Colore.** È la grande novità: le linee non sono più nere, ma gialle, interrotte da piccoli quadrati rossi, blu e grigi che le trasformano in sequenze ritmiche, come le luci del traffico o le note di una melodia sincopata.
- **Stile e contesto.** Il rigore neoplastico resta (orizzontali, verticali, primari), ma la regola si apre alla vita della metropoli. Mondrian muore nel febbraio 1944, lasciando incompiuto un quadro a losanga sullo stesso tema.
- **Collegamenti.** Il jazz e la cultura americana; la griglia della città americana (cap. 6: Chicago); la metropoli come ritmo, già cara ai futuristi (cap. 10).

11.3.3 Il gruppo De Stijl

Nell'ottobre 1917 esce a Leida il primo numero di una rivista intitolata **De Stijl**, «lo stile». La dirige Theo van Doesburg (1883–1931), pittore, scrittore e grande organizzatore, che raccoglie intorno a sé pittori (Mondrian, Bart van der Leck, Vilmos Huszár), architetti (J. J. P. Oud, Jan Wils, Robert van 't Hoff), uno scultore (Georges Vantongerloo) e, dal 1919, un ebanista, Gerrit Rietveld. Più che un gruppo è una rete di collaboratori, che cambia nel tempo; il primo manifesto, del novembre 1918, chiede di superare l'individualismo e di costruire uno stile collettivo e universale, valido per tutte le arti. Il nome lo dice: non uno stile tra gli altri, ma *lo* stile.

L'ambizione di De Stijl è uscire dal quadro. Le regole del Neoplasticismo devono valere per l'arredamento, per la grafica, per l'architettura e perfino per la città: l'opera d'arte totale che l'Art Nouveau cercava con la linea curva (cap. 7) viene ora cercata con l'angolo retto e il colore primario. Van Doesburg porta queste idee in Germania: nel 1921–1922 vive a Weimar e tiene un corso privato frequentato da studenti del Bauhaus, contribuendo alla svolta della scuola verso la geometria (cap. 13). La rivista esce, con interruzioni, fino al 1932, quando un ultimo numero è dedicato al suo fondatore, morto l'anno prima.

11.3.4 Gerrit Rietveld: una sedia e una casa

Gerrit Rietveld (1888–1964), figlio di un falegname di Utrecht, costruisce intorno al 1918 una sedia fatta di listelli e di tavole di legno a sezione quadrata e rettangolare, montati in modo che nessun elemento sia nascosto dall'altro: ogni pezzo si vede per intero, e le giunzioni sono sovrapposizioni, non incastri. Intorno al 1923 la sedia viene dipinta: lo schienale rosso, il sedile blu, la struttura nera con le testate dei listelli in giallo. Nasce così la *sedia rosso-blu*, di cui diversi esemplari sono conservati in musei (tra gli altri, ad Amsterdam e a Utrecht). È scomoda, e non vuole essere un mobile per il salotto borghese: è un manifesto in legno, la prova che anche un oggetto d'uso può essere costruito con gli elementi del Neoplasticismo.

Nel 1924 Rietveld progetta con la committente, Truus Schröder-Schräder, una piccola casa a Utrecht, all'estremità di una fila di case a schiera: la **Casa Schröder**, dal 2000 nel Patrimonio mondiale dell'UNESCO. Vista dalla strada, non sembra un volume chiuso, ma un insieme di piani, bianchi e grigi, e di linee, nere, rosse, gialle e blu, che si incastrano senza toccarsi negli spigoli: una lastra di balcone sporge oltre la parete, una parete si prolunga oltre il tetto, un profilato d'acciaio si stacca dalla facciata. È la **scomposizione della scatola**: la casa non è più una scatola con dei buchi, ma uno spazio delimitato da piani indipendenti, tra i quali la luce e lo sguardo scorrono liberamente (Figura 11.5).

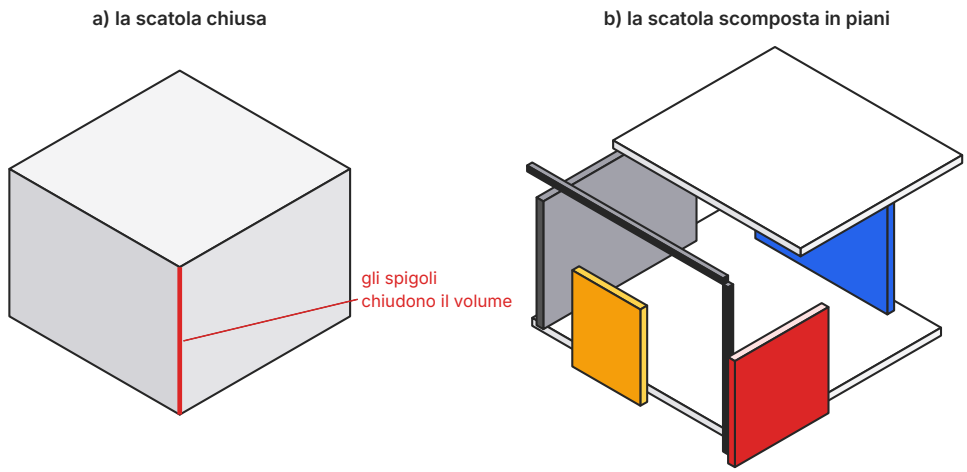

Figura 11.5 La scatola e la scatola scomposta (assonometria isometrica di una composizione inventata dal libro; non è il disegno della Casa Schröder né di un altro edificio). a) Un volume chiuso: le pareti si incontrano negli spigoli. b) Gli stessi elementi trasformati in piani colorati e in elementi lineari che scorrono uno accanto all'altro senza chiudere gli angoli.

ERRORE FREQUENTE

Non basta una griglia colorata. Si sente dire che un quadro di Mondrian «lo saprebbe fare chiunque»: bastano un righello e tre barattoli. Ma prova a disegnare una griglia con tre rettangoli colorati: ti accorgerai che spostare una linea di un centimetro, allargare un rosso o restringere un bianco cambia del tutto l'equilibrio. Mondrian lavorava per settimane su un quadro, ritoccando e spostando le linee (negli ultimi anni anche con strisce di carta adesiva colorata appoggiate sulla tela), e lo spessore delle sue linee nere cambia da una all'altra. Il Neoplasticismo è una regola semplice e un'esecuzione difficile, come una fuga di Bach.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'edificio: la Casa Schröder a Utrecht (1924). Usiamo le quattro analisi del vol. 4, cap. 4.

- **Tipo.** Una casa unifamiliare su due piani, costruita in testa a una fila di case a schiera tradizionali: si appoggia al loro muro di testata e se ne distingue in tutto. È un caso raro: una villa d'avanguardia in un lotto stretto di periferia.
- **Struttura.** In gran parte muratura intonacata, con travi e profilati d'acciaio e serramenti in legno: i «piani» astratti della facciata sono dunque pareti tradizionali trattate come superfici pure. La costruzione non è rivoluzionaria quanto l'immagine.
- **Funzione.** L'abitazione di una vedova con tre figli, che voleva vivere in modo libero e moderno: Truus Schröder vi abitò fino alla morte, nel 1985.
- **Distribuzione.** Al piano terreno, ambienti separati più tradizionali; al piano superiore, un unico grande spazio che, grazie a pareti scorrevoli e pieghevoli, può essere diviso in camere durante la notte e riaperto di giorno. In un angolo una finestra si apre senza montante d'angolo: aperte le due ante, lo spigolo della casa scompare.
- **Contesto.** È l'applicazione più completa dei principi di De Stijl all'architettura: piani, linee, colori primari, nessuno spigolo chiuso. Oggi la casa, restaurata, è visitabile e affidata al Centraal Museum di Utrecht.

11.4 Le avanguardie russe: Suprematismo e Costruttivismo

11.4.1 Kazimir Malevič e il Quadrato nero

Kazimir Malevič (1879–1935) nasce a Kiev e si stabilisce a Mosca nei primi anni del Novecento. Come molti artisti russi della sua generazione conosce bene la pittura francese, grazie alle collezioni di Sergej Ščukin e di Ivan Morozov, piene di Matisse e di Picasso (cap. 8), e attraversa in pochi anni il primitivismo, il Cubismo e il Futurismo, fondendoli in un linguaggio che si chiamò *cubofuturismo*. Nel 1913 disegna scene e costumi per un'opera teatrale d'avanguardia, *Vitto-*

ria sul Sole; più tardi farà risalire a quelle scene, in cui compariva un quadrato diviso in bianco e nero, l'origine della sua pittura nuova.

Nel dicembre 1915 a Pietrogrado (il nome che San Pietroburgo aveva preso all'inizio della guerra) si apre una mostra intitolata *Ultima mostra futurista di quadri «0,10»*. Il titolo allude a un nuovo inizio da zero e ai dieci artisti che dovevano parteciparvi. Malevič vi presenta una serie di quadri fatti soltanto di forme geometriche colorate su fondo bianco, e un opuscolo che annuncia la nascita del **Suprematismo**: la «supremazia» della sensibilità pura sulla rappresentazione degli oggetti. Nella sala dei suoi quadri, in alto nell'angolo tra due pareti, è appeso il *Quadrato nero*.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: il *Quadrato nero* di Malevič (1915).

- **Identificazione.** Kazimir Malevič, 1915, olio su tela, quasi 80 cm di lato; Mosca, Galleria Tret'jakov. Malevič ne dipinse altre versioni negli anni seguenti.
- **Soggetto.** Un quadrato nero su un fondo bianco. Nient'altro. Per Malevič non è la rappresentazione di qualcosa, né un simbolo: è il «grado zero» della pittura, la forma da cui si può ricominciare.
- **Composizione e spazio.** Il quadrato occupa gran parte della tela e lascia attorno una cornice bianca; guardando da vicino si vede che i lati non sono perfettamente paralleli ai bordi: non è un disegno tecnico, ma un quadro dipinto a mano.
- **Colore e materia.** Il nero è steso a più strati; oggi la superficie è coperta di screpolature, attraverso le quali le indagini hanno rivelato colori e composizioni dipinte sotto.
- **Funzione e collocazione.** Alla mostra «0,10» il quadro era appeso in alto nell'angolo, il posto che nelle case russe spetta all'*icona* sacra. L'allusione era chiara: il quadrato prende il posto dell'immagine religiosa, come un'icona del tempo nuovo.
- **Collegamenti.** La tradizione delle icone russe; la filosofia dell'infinito e del nulla; per contrasto, la pittura come costruzione di Tatlin; più tardi, il *Bianco su bianco* (1918; New York, MoMA), dove un quadrato bianco inclinato quasi svanisce su un fondo bianco.

Negli anni seguenti le forme suprematiste si moltiplicano: rettangoli, croci, cerchi, sbarre colorate che fluttuano nello spazio bianco come corpi in assenza di gravità, in diagonale, in sciami. Dopo la rivoluzione Malevič insegna e organizza: dal 1919 al 1922 è a Vitebsk, nella scuola d'arte dove con i suoi allievi fonda il gruppo UNOVIS («affermatori dell'arte nuova»), che dipinge di forme suprematiste insegne, manifesti e perfino tram. Negli anni Venti costruisce gli *architektony*, modelli in gesso di volumi bianchi composti come architetture ideali, senza scala e senza funzione: un ponte tra la pittura e l'architettura.

11.4.2 Vladimir Tatlin e la cultura dei materiali

Se Malevič porta la pittura verso l'assoluto, Vladimir Tatlin (1885–1953) la porta verso l'oggetto reale. Intorno al 1914, in un viaggio a Parigi, visita lo studio di Picasso e vede le sue costruzioni in cartone e lamiera (cap. 9). Tornato in Russia, realizza i **controrilievi**: composizioni di ferro, legno, vetro, corda e intonaco, appese alla parete o tese in un angolo della stanza, in cui non c'è più un'immagine dipinta, ma materiali veri, con il loro peso, la loro superficie, la loro resistenza. Tatlin chiama questa ricerca «cultura dei materiali»: il compito dell'artista non è imitare il mondo, ma capire che cosa sa fare ciascun materiale e costruire con esso.

11.4.3 Il Monumento alla Terza Internazionale

Nel 1919 il nuovo governo sovietico affida a Tatlin il progetto di un monumento alla Terza Internazionale, l'organizzazione dei partiti comunisti fondata a Mosca in quell'anno. Il modello, in legno e metallo, alto alcuni metri, viene esposto a Pietrogrado alla fine del 1920 e poi a Mosca. Il progetto prevedeva una gigantesca ossatura di ferro, formata da due spirali intrecciate attorno a un asse inclinato, alta 400 metri secondo la descrizione pubblicata nel 1920 dal critico Nikolaj Punin: più alta, dunque, della Tour Eiffel, simbolo della modernità borghese (cap. 6). Dentro l'ossatura, sospesi uno sopra l'altro, dovevano stare grandi volumi di vetro, un cubo, una piramide e un cilindro, destinati alle assemblee, al governo e all'informazione, e capaci di ruotare su se stessi a velocità diverse.

La torre non fu mai costruita: nella Russia della guerra civile mancavano il ferro, il denaro e la tecnica per un'opera simile, e forse il progetto era irrealizzabile in sé. Il modello originale è andato perduto; ne esistono ricostruzioni moderne, a Stoccolma, a Parigi e a Mosca. Ma la sua immagine, la spirale inclinata che sale verso il cielo, è diventata il simbolo di un'arte che vuole farsi architettura e di un'architettura che vuole esprimere il movimento della storia. La Figura 11.6 spiega, come esercizio geometrico, la differenza tra una doppia elica cilindrica ad asse verticale e una doppia elica conica ad asse inclinato.

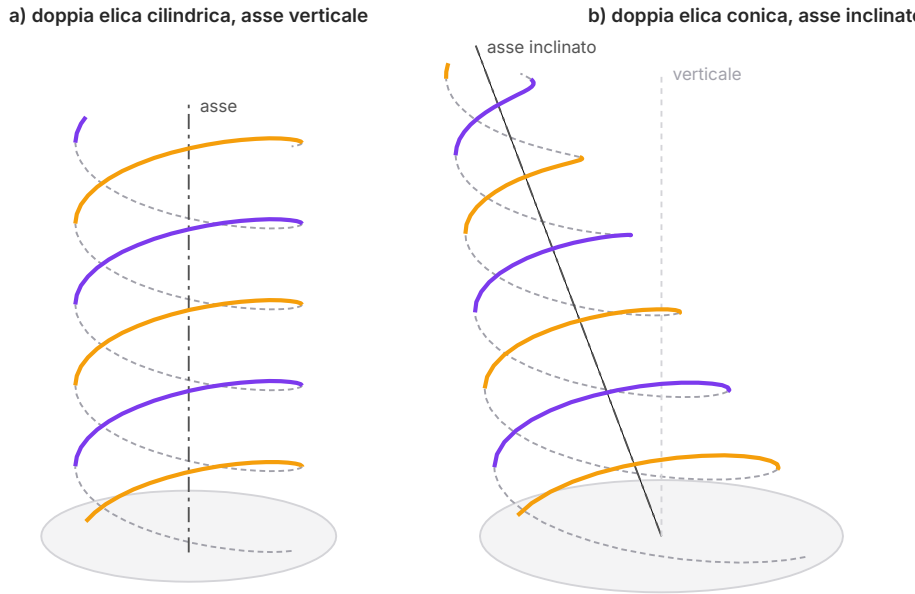

Figura 11.6 Il principio geometrico della spirale inclinata (assonometria; curve calcolate per punti). a) Due eliche cilindriche sfasate di mezzo giro attorno a un asse verticale. b) Due eliche coniche, il cui raggio diminuisce salendo, attorno a un asse inclinato: la forma si sbilancia e sembra muoversi. Esercizio geometrico inventato dal libro: non è il disegno del progetto di Tatlin.

11.4.4 Il Costruttivismo e la fine delle avanguardie

Nel 1921 a Mosca un gruppo di artisti, tra cui Aleksandr Rodčenko e Varvara Stepanova, si dichiara **costruttivista**: rifiuta il quadro da cavalletto, giudicato un oggetto per collezionisti, e vuole che l'artista diventi un costruttore e un progettista al servizio della società socialista. Il Costruttivismo si traduce in manifesti, fotomontaggi, scenografie, tessuti, mobili, chioschi per la propaganda, e in progetti di architettura con strutture a vista, antenne, scritte giganti. El Lissitzky (1890–1941), che aveva studiato architettura in Germania, chiama *Proun* («progetto per l'affermazione del nuovo») le sue composizioni di volumi geometrici sospesi tra pittura e architettura, e negli anni Venti progetta per Mosca i «grattacieli orizzontali», blocchi di uffici sollevati su tre grandi piloni sopra gli incroci della città.

La stagione è breve. Dalla metà degli anni Venti il regime chiede un'arte comprensibile a tutti e utile alla propaganda; nel 1932 un decreto scioglie tutti i gruppi artistici indipendenti, e negli anni seguenti viene imposto come unica dottrina il **Realismo socialista**, una pittura figurativa ed edificante che celebra il lavoro, i capi e i successi del regime. Kandinsky era già tornato in Germania nel 1921; Malevič, isolato, torna negli ultimi anni a dipingere figure; molte

opere delle avanguardie finiscono nei depositi dei musei, dove resteranno nascoste per decenni.

COLLEGAMENTI

Storia: l'arte e la rivoluzione. Nei primi anni dopo la rivoluzione d'ottobre (1917) gli artisti d'avanguardia sono tra i pochi intellettuali che si schierano con il nuovo potere, e ottengono incarichi nelle scuole, nei musei, nell'organizzazione delle feste di piazza: per qualche anno l'avanguardia diventa, caso unico in Europa, arte ufficiale. Il rapporto cambia con la Nuova politica economica, con la morte di Lenin (1924) e con l'ascesa di Stalin, che vede nell'arte uno strumento di consenso. Confronta questa vicenda con il rapporto tra il Futurismo e il fascismo (cap. 10) e con il destino dell'«arte degenerata» nella Germania nazista (cap. 8): in tutti e tre i casi il rapporto con un regime totalitario segna il destino di un'avanguardia, anche se solo in URSS e in Germania lo Stato arriva a imporre un'unica arte.

11.5 Dall'astrazione al progetto

11.5.1 Gli elementi di un linguaggio nuovo

Che cosa resta di queste ricerche per l'architettura e per il disegno industriale, che sono l'asse portante di questo libro? Resta, prima di tutto, un insieme di **elementi primari**: il punto, la linea, il piano, il quadrato, il cerchio, il cubo, i colori fondamentali. Sono gli stessi elementi che Kandinsky e Klee insegnano al Bauhaus, che van Doesburg porta a Weimar, che Malevič compone nei suoi *architektony*. Un progettista che li conosce non ha bisogno di partire da un ordine classico o da un ornamento storico: può costruire una forma nuova a partire da elementi semplici e dalle loro relazioni, come un musicista dalle note.

Resta poi un modo nuovo di pensare lo spazio. La scomposizione della scatola di De Stijl, che hai visto nella Figura 11.5, anticipa la pianta libera del Movimento moderno (cap. 14): pareti che non chiudono stanze ma guidano un percorso, spazi che scorrono uno nell'altro, il confine tra dentro e fuori reso ambiguo dal vetro. Nel 1924 Ludwig Mies van der Rohe disegna il progetto di una casa di campagna in mattoni la cui pianta, fatta di muri isolati che si prolungano nel giardino, assomiglia a un quadro di van Doesburg; cinque anni dopo realizza a Barcellona un padiglione costruito con lo stesso principio (cap. 14). Resta infine la **griglia**, la maglia ortogonale che ordina un quadro di Mondrian come la pianta di una città o il telaio di un edificio, e che diventerà lo strumento quotidiano dell'impaginazione grafica e della progettazione.

Resta anche, va detto, un'ambizione che il Novecento ha pagato cara: l'idea che un linguaggio universale, fatto di forme pure, potesse rifondare la vita degli uomini e le città da cima a fondo. Ne vedrai i frutti migliori e i limiti nei capitoli sull'architettura (capp. 14 e 16).

IN SINTESI

	Kandinsky e il Blaue Reiter	Mondrian e De Stijl	Malevič e Tatlin
Luogo e data	Monaco, 1911–1914	Leida, Parigi, Utrecht, 1917–1932	Mosca e Pietrogrado, 1915–1932
Testo chiave	*Lo spirituale nell'arte* (1911)	rivista *De Stijl* (dal 1917); *Le Néo-Plasticisme* (1920)	opuscolo sul Suprematismo (1915)
Forme	macchie, linee libere, colori accesi	orizzontali e verticali, rettangoli	quadrato, croce, cerchio; materiali reali
Colore	come suono, per contrasti	tre primari e tre «non colori»	nero e bianco, pochi colori; il colore del materiale
Fine	la necessità interiore, lo spirito	un ordine universale, l'equilibrio	la sensibilità pura (Malevič), la costruzione per la società (Tatlin)
Verso il progetto	corsi di forma e colore al Bauhaus	sedia rosso-blu, Casa Schröder	*architektony*, Monumento, *Proun*

Attenzione, però: l'astrazione non è il traguardo della storia dell'arte. È facile raccontare il primo Novecento come una scala: l'Impressionismo scioglie la forma, il Cubismo la scompone, l'Astrattismo la elimina, e finalmente l'arte è «pura». Ma negli stessi anni Picasso torna a una pittura classica, de Chirico e i metafisici dipingono piazze e manichini (cap. 12), il Realismo socialista e il «ritorno all'ordine» riportano la figura al centro. L'astrazione è una delle grandi possibilità aperte dal Novecento, non la sua conclusione obbligata.

11.5.2 In Italia

In Italia le prime ricerche astratte sono quelle futuriste di Balla (cap. 10). Un vero ambiente astrattista nasce solo negli anni Trenta, a Milano, intorno alla Galleria del Milione, e a Como, dove alcuni pittori lavorano fianco a fianco con gli architetti razionalisti del gruppo di Giuseppe Terragni (cap. 14): anche in Italia, dunque, la pittura astratta cresce accanto all'architettura. Per vedere da vicino le opere dei protagonisti di questo capitolo, il luogo più vicino è Venezia: la Collezione Peggy Guggenheim, nel palazzo sul Canal Grande, conserva quadri di Kandinsky, Klee e Mondrian.

11.5.3 Dove vedere le opere

La Tabella 11.1 indica dove sono conservate oggi le opere citate nel capitolo. La Casa Schröder, a differenza dei quadri, si visita nel luogo per cui è stata pensata: un esempio di come anche

l'architettura del Novecento sia ormai un *patrimonio* da tutelare e restaurare, al pari dei monumenti antichi.

Tabella 11.1 Dove si trovano le opere del capitolo (approccio diretto all'opera).

Opera	Data	Luogo
Kandinsky, *Impressione III (Concerto)*	1911	Monaco, Lenbachhaus
Marc, *Cavallo azzurro I*	1911	Monaco, Lenbachhaus
Marc, *Il destino degli animali*	1913	Basilea, Kunstmuseum
Kandinsky, *Composizione VII*	1913	Mosca, Galleria Tret'jakov
Kandinsky, acquerello astratto senza titolo	datato 1910	Parigi, Centre Pompidou
Mondrian, la serie degli alberi	1908–1912	L'Aia, Kunstmuseum Den Haag
Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*	1942–1943	New York, Museum of Modern Art
Rietveld, sedia rosso-blu	c. 1918–1923	esemplari in più musei, tra cui Amsterdam (Stedelijk Museum) e Utrecht (Centraal Museum)
Rietveld, Casa Schröder	1924	Utrecht (visitabile; Centraal Museum)
Malevič, *Quadrato nero*	1915	Mosca, Galleria Tret'jakov
Malevič, *Bianco su bianco*	1918	New York, Museum of Modern Art
Tatlin, Monumento alla Terza Internazionale (ricostruzioni del modello)	1919–1920	Stoccolma, Moderna Museet; Parigi, Centre Pompidou; Mosca, Galleria Tret'jakov
Opere di Kandinsky, Klee, Mondrian		Venezia, Collezione Peggy Guggenheim

SINTESI

- Si dice **astratta** (o non figurativa) un'opera che non rappresenta oggetti riconoscibili e usa linee, forme e colori per il loro valore proprio; le prime opere astratte nascono tra il 1910 e il 1915, in luoghi diversi e per strade diverse.
- Le premesse: la fotografia, il colore libero dei postimpressionisti e dei Fauves, la scomposizione cubista, il modello della musica, la teosofia; Worringer (1908) legge l'astrazione come un bisogno dell'uomo di fronte a un mondo inquieto.
- **Kandinsky** (1866–1944), russo a Monaco, fonda con Marc il **Blaue Reiter** (prima mostra dicembre 1911; almanacco 1912), che accosta l'arte d'avanguardia all'arte popolare, infantile ed extraeuropea.
- In **Lo spirituale nell'arte** (1911) Kandinsky pone il principio della necessità interiore, paragona il colore a un tasto di pianoforte che fa vibrare l'anima, oppone il giallo che avanza al blu che si allontana.
- Kandinsky divide i suoi quadri in **Impressioni**, **Improvvisazioni** e **Composizioni**; *Composizione VII* (1913, Mosca) è il culmine dell'astrazione lirica; la data dell'acquerello «del 1910» è discussa.
- **Marc** dà ai colori un valore simbolico (cavalli azzurri); **Klee** scopre il colore in Tunisia (1914) e, come Kandinsky, insegna al Bauhaus.
- **Mondrian** (1872–1944) passa dagli alberi alla griglia e fonda il **Neoplasticismo**: solo orizzontali e verticali, tre primari e tre non colori, equilibrio asimmetrico.
- **De Stijl** (rivista, Leida 1917–1932; Theo van Doesburg) vuole uno stile collettivo per tutte le arti; **Rietveld** lo applica alla sedia rosso-blu (c. 1918–1923) e alla **Casa Schröder** (Utrecht, 1924; UNESCO 2000), dove la scatola si scompone in piani e linee.
- **Malevič** (1879–1935) lancia il **Suprematismo** alla mostra «0,10» (Pietrogrado, 1915) con il *Quadrato nero*, appeso nell'angolo delle icone.
- **Tatlin** costruisce con i materiali reali (controrilievi) e progetta il **Monumento alla Terza Internazionale** (modello 1919–1920): due spirali di ferro inclinate, 400 m secondo Punin, mai costruito.
- Il **Costruttivismo** (Mosca, 1921) mette l'artista al servizio della società; El Lissitzky inventa i *Proun*; dal 1932 il **Realismo socialista** chiude la stagione delle avanguardie russe.
- Per l'architettura l'astrazione lascia gli elementi primari, la scomposizione della scatola, la pianta libera e la griglia, raccolti dal Bauhaus e dal Movimento moderno (capp. 13–14).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Che cosa si intende, nel Novecento, per «arte astratta»?
   - **A.** Un'arte che semplifica le figure senza eliminarle
   - **B.** Un'arte che non rappresenta oggetti riconoscibili e usa linee, forme e colori per il loro valore proprio
   - **C.** Un'arte che usa solo forme geometriche regolari
   - **D.** Un'arte nata da un'idea filosofica e priva di regole

2. ● Il Blaue Reiter nasce a
   - **A.** Dresda, nel 1905
   - **B.** Vienna, nel 1897
   - **C.** Berlino, nel 1910
   - **D.** Monaco di Baviera, nel 1911

3. ● Nell'almanacco *Der Blaue Reiter* (1912), accanto ai quadri d'avanguardia, compaiono
   - **A.** disegni di bambini, pitture popolari su vetro, opere extraeuropee e saggi sulla musica
   - **B.** soltanto opere dei membri del gruppo
   - **C.** le fotografie delle opere rifiutate dal Salon
   - **D.** i progetti architettonici della Secessione

4. ● Secondo Kandinsky, il giallo e il blu
   - **A.** sono due colori complementari
   - **B.** hanno lo stesso movimento verso chi guarda
   - **C.** formano il primo grande contrasto: il giallo avanza e si irradia, il blu si allontana e si raccoglie
   - **D.** mescolati danno il colore più dinamico

5. ● Le *Composizioni* di Kandinsky sono quadri
   - **A.** nati da un'impressione diretta della natura
   - **B.** eseguiti di getto, senza studi
   - **C.** dipinti solo dopo il 1920
   - **D.** elaborati lentamente, a partire da molti studi, in cui prevale la riflessione

6. ●● Quale di queste regole **non** appartiene al Neoplasticismo di Mondrian?
   - **A.** L'uso della linea diagonale per dare dinamismo
   - **B.** Linee soltanto orizzontali e verticali
   - **C.** Colori primari e «non colori»
   - **D.** Equilibrio asimmetrico

7. ● La rivista *De Stijl* esce per la prima volta nel 1917 a

   A. Amsterdam, diretta da Mondrian

   B. Utrecht, diretta da Rietveld

   C. Parigi, diretta da Léonce Rosenberg

   D. Leida, diretta da Theo van Doesburg

8. ●● Alla mostra «0,10» (Pietrogrado, 1915) il *Quadrato nero* era appeso

   A. al centro della parete principale, all'altezza degli occhi

   B. in alto nell'angolo, dove nelle case russe si appende l'icona

   C. all'esterno, sulla facciata della galleria

   D. sul pavimento, come una scultura

9. ●● Il Monumento alla Terza Internazionale di Tatlin

   A. fu costruito a Mosca e demolito nel 1932

   B. era un edificio in calcestruzzo armato a pianta quadrata

   C. fu progettato come una doppia spirale di ferro inclinata, ma non fu mai costruito

   D. era un monumento commemorativo della prima guerra mondiale

Lessico dell'arte

10. ● Definisci con parole tue: *a*) arte non figurativa; *b*) necessità interiore; *c*) equilibrio asimmetrico; *d*) controrilievo.

11. ● Completa: «Mondrian chiama la sua pittura _____ ; usa soltanto i tre colori _____ , rosso, giallo e blu, e i tre "non colori", _____ , nero e _____ .»

12. ● Abbina ciascun termine al suo significato. Termini: 1) Suprematismo; 2) Costruttivismo; 3) *Proun*; 4) UNOVIS; 5) Realismo socialista. Significati: *a*) gruppo di allievi di Malevič a Vitebsk, «affermatori dell'arte nuova»; *b*) dottrina artistica ufficiale dell'Unione Sovietica dagli anni Trenta; *c*) «supremazia della sensibilità pura» sulla rappresentazione; *d*) composizioni di El Lissitzky tra pittura e architettura; *e*) l'artista come costruttore al servizio della società.

13. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Il Blaue Reiter aveva un manifesto e un programma rigido. *b*) Le Improvvisazioni di Kandinsky contengono spesso tracce di motivi riconoscibili. *c*) Nella Casa Schröder il piano superiore può essere diviso con pareti scorrevoli. *d*) Il Monumento di Tatlin era alto 300 metri, come la Tour Eiffel.

14. ●● Spiega che cosa si intende per «scomposizione della scatola» e perché è importante per l'architettura successiva. Usa i termini *piano*, *spigolo*, *spazio fluido*.

15. ●● Spiega la differenza tra «astrarre» nel senso largo (ogni arte semplifica) e «arte astratta» nel senso del Novecento, con un esempio per ciascun significato.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico: *a*) Casa Schröder; *b*) mostra «0,10»; *c*) prima mostra del Blaue Reiter; *d*) primo numero di *De Stijl*; *e*) modello del Monumento di Tatlin; *f*) decreto che scioglie i gruppi artistici in URSS.

17. ● Abbina opera, autore e luogo di conservazione: *Composizione VII*; *Broadway Boogie Woogie*; *Cavallo azzurro I*; *Quadrato nero*; *Bianco su bianco*. Autori: Kandinsky, Mondrian, Marc, Malevič. Luoghi: Monaco (Lenbachhaus), Mosca (Tret'jakov, due volte), New York (MoMA, due volte).

18. ●● Su una carta muta d'Europa colloca Monaco, Leida, Utrecht, Parigi, Pietrogrado, Mosca, Vitebsk, Weimar e Dessau, e scrivi accanto a ciascuna città il fatto del capitolo che vi è legato (aiutati con la Figura 11.1, poi verifica senza guardarla).

19. ●● Osserva la Figura 11.2. Quali fatti del capitolo avvengono durante la prima guerra mondiale? In quali paesi? Perché la neutralità dell'Olanda conta per la nascita di De Stijl?

Leggere l'opera

20. ●● **Leggere l'opera.** Con lo schema dell'appendice E, leggi *Impressione III (Concerto)* di Kandinsky (1911) sulla base delle informazioni del capitolo. Perché Kandinsky la classifica come «Impressione» e non come «Composizione»?

21. ●● Confronta il *Quadrato nero* di Malevič e *Broadway Boogie Woogie* di Mondrian: forme, colori, rapporto con la realtà, intenzione dell'artista. Che cosa hanno in comune? Che cosa li separa?

22. ●● Osserva la Figura 11.5. Descrivi la differenza tra a) e b) e spiega quali principi di De Stijl sono applicati in b). Perché la didascalia precisa che non si tratta della Casa Schröder?

23. ●●● **Leggere l'edificio.** Spiega perché, nella Casa Schröder, l'immagine dell'edificio è più rivoluzionaria della sua costruzione, e che cosa ne ricavi sul rapporto tra struttura e forma (confronta con la Torre Einstein, cap. 8).

24. ●●● Osserva la Figura 11.3 e la Figura 11.4. Spiega con parole tue perché, per Kandinsky, il colore può sostituire l'oggetto, e in che senso la sua pittura è «musicale».

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno: la scatola e i piani.** Su un foglio A3 orizzontale disegna in assonometria isometrica, in scala 1:50, un parallelepipedo di 4,00 × 4,00 × 3,00 m (la scatola chiusa della Figura 11.5, a). Poi, a destra, disegna nella stessa scala la scatola scomposta in tre soli elementi: una lastra di pavimento di 5,00 × 4,60 m, spessa 0,16 m; una parete verticale larga 2,60 m e alta 3,60 m, spessa 0,16 m, staccata dal bordo del pavimento; una lastra di copertura di 4,40 × 3,80 m spessa 0,16 m, sollevata di 3,60 m dal pavimento e sporgente. Calcola prima le misure in mm sul foglio.

26. ●●● **Disegno: l'elica cilindrica.** Su un foglio A4 verticale disegna in pianta e in prospetto un'elica cilindrica di raggio 30 mm e passo 72 mm (il passo è il dislivello percorso in un giro), per due giri completi. Dividi la circonferenza della pianta in 12 parti uguali con il compasso e l'altezza di un passo in 12 parti uguali. *a*) Di quanto sale l'elica a ogni dodicesimo di giro? *b*) Quanto è alto il disegno complessivo? *c*) Aggiungi una seconda elica sfasata di mezzo giro: da quale divisione della pianta parte? Confronta il risultato con la Figura 11.6 a.

27. ●● **Misurare un progetto.** Il Monumento di Tatlin doveva essere alto 400 m; la Tour Eiffel nel 1889 era alta circa 300 m (cap. 6). *a*) Qual è il rapporto tra le due altezze? *b*) Su un foglio A4 verticale rappresenta le due altezze con due segmenti affiancati in scala 1:2000: quanto misurano? *c*) Perché nel 1920 la scelta di superare la Tour Eiffel era anche un gesto politico?

28. ●● **Musica, filosofia, storia.** Scegli due dei seguenti collegamenti e sviluppali in 10–12 righe ciascuno: *a*) la rinuncia alla tonalità in Schoenberg e la rinuncia all'oggetto in Kandinsky; *b*) *Astrazione ed empatia* di Worringer e la geometria di Mondrian; *c*) l'arte d'avanguardia nella Russia rivoluzionaria e il Realismo socialista, a confronto con il Futurismo e il fascismo (cap. 10).

Verso l'esame

29. ●●● **Dal documento al percorso.** Documento: «Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è il pianoforte dalle molte corde» (W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, 1911). Partendo da questa frase, costruisci un percorso multidisciplinare di cinque minuti.

30. ●●● **Trattazione breve** (15–20 righe). «Dall'astrazione al progetto»: spiega perché le ricerche di De Stijl e delle avanguardie russe hanno contato per l'architettura e il design del Novecento, con almeno tre esempi.

31. ●●● **Lettura d'opera.** Leggi con lo schema dell'appendice E un'opera non analizzata a fondo nel capitolo: *Ad Parnassum* di Paul Klee (1932, olio e caseina su tela; Berna, Kunstmuseum), un grande quadro costruito con migliaia di piccoli tocchi di colore disposti in una griglia, attraverso i quali si intravede la forma di una montagna o di un edificio a punta con una porta e un sole. Documentati sull'opera e confrontala con il Divisionismo (cap. 5).

PER APPROFONDIRE

- [KAN] W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*: leggi l'ultimo capitolo, con le tre categorie di quadri, e le pagine sull'azione del colore.
- [DEM] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*: per il Blaue Reiter, l'astrattismo e le avanguardie nella Russia rivoluzionaria.
- [ARG] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*: per Kandinsky, Klee, Mondrian e il rapporto tra astrazione e progetto.
- [FRA] K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*: per De Stijl, la Casa Schröder e l'architettura costruttivista.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sull'arte sperimentale della prima metà del Novecento.

Glossario del capitolo

Arte astratta (non figurativa)
Arte che non rappresenta oggetti riconoscibili e usa linee, forme e colori per il loro valore proprio.

Astrazione lirica
L'astrazione di Kandinsky, fatta di macchie, linee libere e colori accesi, vicina alla musica e alla poesia.

Blaue Reiter
«Il cavaliere azzurro»: la redazione e le mostre organizzate a Monaco da Kandinsky e Marc dal 1911, con l'almanacco del 1912.

Colori primari
Nel Neoplasticismo, rosso, giallo e blu, stesi piatti; i «non colori» sono bianco, nero e grigio.

Controrilievo
Composizione di Tatlin fatta di materiali reali (ferro, legno, vetro), appesa alla parete o tesa in un angolo.

Costruttivismo
Movimento nato a Mosca nel 1921: l'artista come costruttore e progettista al servizio della società.

De Stijl
«Lo stile»: la rivista fondata a Leida nel 1917 da Theo van Doesburg e il gruppo di artisti e architetti che vi collaborano.

Equilibrio asimmetrico
Equilibrio ottenuto senza simmetria, bilanciando pesi visivi diversi.

Griglia
Maglia ortogonale di linee che ordina una superficie: un quadro, una pagina, la pianta di una città o di un edificio.

Impressione, Improvvisazione, Composizione
Le tre categorie in cui Kandinsky divide i suoi quadri: dalla natura esterna; dalla natura interiore, di getto; elaborate a lungo.

Necessità interiore
Per Kandinsky, il principio che rende giusta una forma o un colore: nascere da un bisogno dell'anima e agire sull'anima di chi guarda.

Neoplasticismo
La pittura di Mondrian: solo orizzontali e verticali, tre colori primari e tre non colori, equilibrio asimmetrico.

Proun
Nome dato da El Lissitzky alle sue composizioni di volumi sospesi tra pittura e architettura.

Realismo socialista
Dottrina artistica imposta in Unione Sovietica dagli anni Trenta: una pittura figurativa ed edificante al servizio del regime.

Scomposizione della scatola
Il volume chiuso dell'edificio trasformato in piani e linee indipendenti, che non chiudono gli spigoli e lasciano scorrere lo spazio.

Suprematismo
Il movimento di Malevič (1915): la «supremazia» della sensibilità pura, espressa con forme geometriche su fondo bianco.

Soluzioni

1. B. Il criterio è l'assenza di oggetti riconoscibili; non è necessario che le forme siano geometriche (pensa a Kandinsky).

2. D. A Monaco, con la prima mostra del dicembre 1911; Dresda 1905 è la Brücke (cap. 8), Vienna 1897 la Secessione (cap. 7).

3. A. L'almanacco accosta arte d'avanguardia, arte popolare, infantile ed extraeuropea, e musica (Schoenberg).

4. C. È il primo grande contrasto di *Lo spirituale nell'arte*; le coppie complementari sono rosso–verde e arancione–viola; giallo e blu mescolati danno il verde, immobile.

5. D. Le Composizioni sono le opere più meditate; le Impressioni nascono dalla natura esterna, le Improvvisazioni sono rapide e in gran parte inconsce.

6. A. La diagonale è proprio la novità di van Doesburg (1924) che porta Mondrian a lasciare De Stijl (1925).

7. D. Leida, ottobre 1917, diretta da Theo van Doesburg.

8. B. Nell'angolo «bello» delle icone: il quadrato si propone come icona del tempo nuovo.

9. C. Due spirali di ferro attorno a un asse inclinato, 400 m secondo Punin; ne resta solo il ricordo del modello (1919–1920), oggi ricostruito.

10. Traccia: *a*) un'opera che non rappresenta oggetti riconoscibili, ma solo linee, forme e colori; *b*) per Kandinsky il criterio di un'opera: forme e colori sono giusti quando nascono da un bisogno dell'anima dell'artista e agiscono sull'anima di chi guarda; *c*) un equilibrio ottenuto senza simmetria, bilanciando pesi visivi diversi (un piccolo rettangolo intenso contro una grande area bianca); *d*) composizione di Tatlin con materiali reali (ferro, legno, vetro) appesa alla parete o tesa in un angolo.

11. Neoplasticismo; primari; bianco; grigio (gli ultimi due anche in ordine inverso: grigio, nero e bianco).

12. 1-c; 2-e; 3-d; 4-a; 5-b.

13. *a*) Falso: era un luogo d'incontro, con mostre e un almanacco, senza un programma comune rigido. *b*) Vero. *c*) Vero. *d*) Falso: secondo Punin doveva essere alto 400 m, più della Tour Eiffel.

14. Traccia: la casa non è più un volume chiuso le cui pareti si incontrano negli spigoli, ma un insieme di piani indipendenti (pareti, solai, sporti) e di elementi lineari che si prolungano uno oltre l'altro; gli spigoli si aprono e lo spazio scorre tra interno ed esterno (Figura 11.5, Casa Schröder); da qui la pianta libera del Movimento moderno (Mies, progetto di casa in mattoni del 1924, padiglione di Barcellona del 1929).

15. Traccia: in senso largo astrarre vuol dire semplificare e scegliere (il fondo d'oro bizantino, il colore piatto di Gauguin, gli alberi semplificati di Mondrian); nel Novecento l'arte astratta rinuncia del tutto all'oggetto riconoscibile (*Composizione VII*, il *Quadrato nero*).

16. c (dicembre 1911) – b (dicembre 1915) – d (ottobre 1917) – e (1919–1920) – a (1924) – f (1932).

17. *Composizione VII*: Kandinsky, Mosca, Tret'jakov; *Broadway Boogie Woogie*: Mondrian, New York, MoMA; *Cavallo azzurro I*: Marc, Monaco, Lenbachhaus; *Quadrato nero*: Malevič, Mosca, Tret'jakov; *Bianco su bianco*: Malevič, New York, MoMA.

18. Monaco: Blaue Reiter (1911); Leida: rivista *De Stijl* (1917); Utrecht: Casa Schröder (1924); Parigi: Mondrian (1912–1914, 1919–1938); Pietrogrado: «0,10» (1915), modello di Tatlin (1920); Mosca: Costruttivismo (1921); Vitebsk: Malevič e l'UNOVIS (1919–1922); Weimar e Dessau: Bauhaus (1919, 1925), dove insegnano Kandinsky e Klee.

19. Durante la guerra (agosto 1914 – novembre 1918): la mostra «0,10» a Pietrogrado (1915), la morte di Marc a Verdun (1916), il primo numero di *De Stijl* (1917), la rivoluzione d'ottobre (1917). L'Olanda è neutrale: Mondrian, rimasto lì dal 1914, e gli altri artisti possono lavorare, incontrarsi e pubblicare mentre il resto d'Europa combatte; il gruppo, inoltre, cerca un ordine universale e collettivo in reazione al disordine della guerra.

20. Traccia: Kandinsky, 1911, Monaco, Lenbachhaus; nata dal concerto di Schoenberg del 2 gennaio 1911 (esperienza esterna e precisa: per questo «Impressione»); una grande macchia gialla occupa la tela e «suona» come la musica, il pubblico e il pianoforte nero sono appena accennati; colore che avanza (giallo) e forme scure come accordi; contesto: Blaue Reiter, *Lo spirituale nell'arte*, atonalità; la Composizione nascerebbe invece da un lungo lavoro di studi, non da un evento.

21. Traccia: entrambi geometrici, senza oggetti, senza prospettiva, colori piatti; Malevič riduce tutto a una sola forma nera e cerca il «grado zero», l'assoluto, con un valore quasi religioso (l'icona); Mondrian costruisce un ordine di orizzontali e verticali e di colori primari, e in *Broadway Boogie Woogie* lo apre al ritmo della città e del jazz; il primo è una fine e un inizio, il secondo una regola applicata e variata per quasi trent'anni.

22. Traccia: in a) le sei facce chiudono un volume e si incontrano negli spigoli; in b) gli stessi elementi diventano piani indipendenti (pavimento, pareti, tetto) che sporgono e scorrono, più elementi lineari (pilastro, trave), colori primari e grigi: nessuno spigolo chiuso, spazio fluido; la didascalia lo precisa perché è un esercizio geometrico inventato e non un rilievo dell'edificio, e perché non si devono attribuire a un edificio misure non verificate.

23. Traccia: i piani e le linee della facciata sono in gran parte muratura intonacata con profilati d'acciaio e serramenti in legno: tecnica tradizionale, trattata come superficie astratta; la forma è un'idea che la costruzione asseconda; come nella Torre Einstein, l'intonaco unifica e nasconde: per l'analisi strutturale (vol. 4, cap. 4) non basta guardare l'aspetto.

24. Traccia: il colore agisce direttamente sull'anima, come un tasto sulla corda del pianoforte; ogni colore ha un movimento e un carattere (il giallo avanza, il blu si ritira, il verde è immobile) e si combina per contrasti, come gli intervalli in musica; le Impressioni, Improvvisazioni e Composizioni corrispondono a gradi diversi di distacco dalla natura e di riflessione; dunque il quadro può commuovere senza rappresentare, come un brano musicale.

25. A 1:50, 1 m = 20 mm: scatola 80 × 80 × 60 mm; pavimento 100 × 92 mm, spessore 3,2 mm; parete larga 52 mm e alta 72 mm, spessore 3,2 mm, che arriva sotto la copertura; copertura 88 × 76 mm, spessore 3,2 mm, a 72 mm dal pavimento. In isometria convenzionale le misure si riportano senza riduzione lungo i tre assi, inclinati di 30° sull'orizzontale (x e y) e verticale (z). Ingombro dell'assonometria della scatola: larghezza $(80 + 80) \times 0{,}866 \approx 139$ mm, altezza $60 + (80 + 80) \times 0{,}5 = 140$ mm. Ingombro della scatola scomposta (se la copertura sta dentro l'impronta del pavimento): larghezza $(100 + 92) \times 0{,}866 \approx 166$ mm, altezza $3{,}2 + 72 + 3{,}2 + (100 + 92) \times 0{,}5 \approx 174$ mm. Affiancate, con 20–30 mm di stacco, le due figure occupano circa $139 + 166 + 25 \approx 330$ mm: non entrano nei 277 mm di un A4, entrano nei 400 mm utili di un A3 orizzontale.

26. *a*) $72 : 12 = 6$ mm per ogni dodicesimo di giro. *b*) Due passi: $2 \times 72 = 144$ mm (più lo spazio per la pianta sotto, larga 60 mm: il foglio verticale, 277 mm utili, basta). *c*) Mezzo giro = 6 divisioni: la seconda elica parte dalla divisione 6, opposta al punto di partenza della prima. Nel prospetto le due eliche sembrano incrociarsi sull'asse (una davanti, l'altra dietro) ogni mezzo passo, a 18, 54, 90 e 126 mm dalla base: sulle generatrici di contorno, invece, una è a destra quando l'altra è a sinistra.

27. *a*) $400 : 300 = 4/3 \approx 1{,}33$: un terzo più alta. *b*) A 1:2000, 1 m = 0,5 mm: 400 m → 200 mm; 300 m → 150 mm; entrambi entrano nei 277 mm utili del foglio verticale. *c*) La Tour Eiffel celebrava il centenario della Rivoluzione francese e l'industria della Fran-

cia borghese (cap. 6); superarla voleva dire presentare la rivoluzione sovietica come una nuova epoca, più alta e più moderna, e il ferro come materiale del proletariato.

28. Traccia: *a*) atonalità: nessuna nota centrale, relazioni nuove tra i suoni; Kandinsky: nessun oggetto, relazioni tra colori; concerto del 2 gennaio 1911, *Impressione III*, carteggio; *b*) Worringer (1908): la geometria come rifugio di fronte a un mondo inquieto; Mondrian cerca un ordine universale negli anni della guerra; il legame è un'interpretazione, non un'influenza dimostrata; *c*) avanguardia come arte ufficiale nei primi anni sovietici, poi il decreto del 1932 e il Realismo socialista; il Futurismo vicino al fascismo, ma senza diventare l'unica arte di regime; in Germania l'«arte degenerata» (1937).

29. Traccia: arte: Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, il colore come suono, il Blaue Reiter, *Composizione VII*; musica: Schoenberg e l'atonalità, il *Lohengrin* di Wagner; filosofia: lo spiritualismo contro il positivismo, Bergson e l'intuizione; fisica: la luce e il colore come fenomeni fisici (Newton) e la differenza con l'effetto psicologico del colore; storia: la Monaco di inizio secolo e la guerra che spezza il gruppo; letteratura: la sinestesia nella poesia simbolista (Baudelaire, *Corrispondenze*; Pascoli).

30. Traccia: gli elementi primari (punto, linea, piano, colori fondamentali) insegnati al Bauhaus da Kandinsky e Klee; la sedia rosso-blu e la Casa Schröder: scomposizione della scatola, piani indipendenti, pareti scorrevoli; van Doesburg a Weimar (1921–1922); la pianta libera di Mies (progetto del 1924, padiglione di Barcellona del 1929); la griglia nella grafica e nella progettazione; gli *architektony* di Malevič, i *Proun* e i grattacieli orizzontali di El Lissitzky, il Monumento di Tatlin; il limite: l'utopia di un linguaggio universale.

31. Traccia: identificazione (Klee, 1932, Berna, Kunstmuseum; titolo che allude al monte Parnaso, sede delle Muse, e a un celebre trattato di contrappunto musicale); soggetto: un paesaggio-architettura evocato, non descritto; composizione: una griglia di tocchi quadrati e una struttura di linee che disegnano la montagna; colore: tocchi chiari e trasparenti, una luce interna, eredità del viaggio in Tunisia; stile: tra astrazione e figura, ordine quasi musicale (polifonia); contesto: Klee ha appena lasciato il Bauhaus (1931) e insegna all'accademia di Düsseldorf, l'anno prima della presa del potere nazista; confronto: come nel Divisionismo, il colore è diviso in tocchi, ma non per ricostruire la luce naturale, bensì per costruire un ritmo.