FAREDE©RAZIONE

Rivista bimestrale di discussione sui temi del decoro in arte • numero 30 • novembre/dicembre 2016
www.faredecorazione.it

Sommario

EDITORIALE • Decoro novecentesco *1*
PIET MONDRIAN • Casa-strada-città *2*
MARCO LAZZARATO • Oltre il limite *3*
ENRICO MARIA DAVOLI • Essere Mondrian *5*
LIBRI • Xavier de Yarcy • Le Corbusier, un fascisme français *8*
IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Isole Marshall, fine secolo XIX-inizio secolo XX *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • Decoro novecentesco

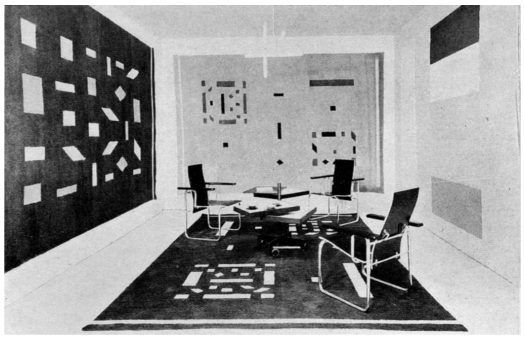
Con questo nuovo numero, il trentunesimo (incluso il numero zero iniziale), FD festeggia i cinque anni dalla sua prima uscita, nel novembre-dicembre 2011. In quel numero zero, venivano intavolati argomenti e proposte che hanno poi caratterizzato e continuano a caratterizzare la vita della rivista e, nel segno di una sostanziale continuità, ne hanno visto evolvere l'organizzazione grafica e contenutistica. In questa occasione, vorremmo proporre ai lettori una sorta di numero doppio, speciale, di cui questa è la prima parte. Argomento: una riflessione su alcuni temi della decorazione novecentesca, così come sono trasmigrati, via via, dal dibattito artistico e architettonico d'avanguardia dei primi decenni del secolo XX (in queste pagine: Mondrian e De Stijl, Le Corbusier e il Movimento Moderno), alle forme, ai colori e agli oggetti del nostro quotidiano.
I nomi appena citati (ed altri che citeremo nel prossimo numero di FD, a completamento di questa incursione nelle forme del decoro novecentesco) chiamano in causa alcuni archetipi formali e, in particolare, quelli ispirati agli elementi più semplici della geometria euclidea. Archetipi che in qualche misura tutti noi avvertiamo come familiari, abituati come siamo a vederli utilizzati nella pubblicità, nelle merci che consumiamo, nelle strutture abitative e sociali che ci ospitano. Ma la loro familiarità non deve ingannare. Le realtà da cui emanano si collocano su piani diversi e anche molto distanti. I modi del loro manifestarsi sono di volta in volta differenti. Le armonie e i contrasti che li legano possono parlarci di piccoli e grandi universi oppure scivolare via, inavvertite e senza alcun peso. ΔΔΔ

PIET MONDRIAN • Casa-strada-città

Oltre all'opera pittorica, che ne ha fatto il protagonista universalmente riconosciuto dell'astrazione geometrica nel secolo XX, Piet Mondrian (Amersfoort 1872-New York 1944) ha lasciato anche una notevole mole di scritti teorici, poi raccolti in volume dall'amico artista Harry Holtzman. Numerosi di questi scritti tentano di gettare un ponte fra la concezione neoplastica praticata da Mondrian (e dai suoi amici e sodali del gruppo olandese De Stijl) e la pratica architettonica, nella convinzione, tipica delle avanguardie primonovecentesche, che la rivoluzione artistica debba prima o poi tradursi in una completa palingenesi urbanistica, sociale e civile. Il brano che qui riproduciamo è la parte finale del saggio originariamente pubblicato nel 1927, in lingua francese e olandese, rispettivamente sulla riviste Vouloir *e* i 10*. Per l'edizione italiana, vedi Piet Mondrian,* Casa-strada-città*, in P. Mondrian,* Tutti gli scritti (*a cura di H. Holtzman, prefazione di F. Menna, traduzioni di A. Agostini, G. Ambrosini Antonelli, F. Bramanti, L. Sosio), Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 229-236.*

La *denaturalizzazione*, essendo uno fra i punti essenziali nel progresso umano, ha perciò un'importanza primaria nell'arte neoplastica. L'importanza di quest'arte consiste proprio nell'aver dimostrato plasticamente la necessità della denaturalizzazione. La pittura neoplastica denaturalizzò e il mezzo di espressione plastica e la composizione. Per questa ragione essa è *vera pittura astratta*. Denaturalizzare significa astrarre. Mediante l'astrazione si consegue la *pura espressione plastica astratta*. Naturalizzare equivale ad approfondire. La denaturalizzazione ha luogo in modo cosciente o inconscio. L'andamento della moda è un esempio del secondo modo; si vede infatti non solo che la forma degli indumenti è diventata più pura ma che si contrappone alla forma naturale. L'uso dei cosmetici rivela inoltre un'avversione per la pelle naturale.
In architettura la materia può essere denaturalizzata in vari modi; e qui la tecnica non ha ancora detto la sua ultima parola. La ruvidezza, l'aspetto grossolano (tipici della materia naturale) devono essere eliminati. Perciò:
La superficie della materia dev'essere liscia e brillante, cosa che diminuisce anche l'espressione di peso della materia. È questo uno dei casi in cui l'arte neoplastica va d'accordo con l'igiene, la quale richiede superfici lisce che si possano pulire facilmente.
Anche il colore naturale dei materiali deve sparire per quanto è possibile sotto uno strato di colore puro o di "non-colore" (bianco, nero o grigio).
Non soltanto la materia come mezzo di espressione plastica (elemento costruttivo) ma anche la composizione architettonica dev'essere denaturalizzata. Attraverso un'opposizione neutralizzante e annullante la struttura naturale sarà distrutta.
L'applicazione di queste leggi distruggerà l'espressione tragica della casa, della strada, della città. La gioia, morale e fisica, - condizione di salute - sarà promossa da opposizioni equilibrate, da rapporti di proporzione e di colore, di materia e di spazio. Con un po' di buona volontà non sarà impossibile creare una sorta di paradiso terrestre. Ovviamente ciò non potrà esser fatto in un giorno, ma prodigandovi tutte le nostre forze potremo non soltanto realizzare col tempo quest'obiettivo bensì cominciare a goderne i benefici sin da domani. Lo spirito astratto non potrà essere annullato dal passato, che continuiamo a vedere ovunque; cosciente della sua forza, esso vede solo l'espressione del futuro. Riunendo tutte le sue espressioni ora sparpagliate nello spazio, esso costruisce (astrattamente) il suo paradiso terrestre. In queste creazioni esso si realizza; inoltre, esso trasforma senza distruggere.
L'applicazione di leggi neoplastiche è la via del progresso in architettura. Ciò è confermato dalla realtà stessa quale emerge e si sviluppa mediante la forza della necessità (ossia delle nuove richieste della vita, dei nuovi materiali ecc.). Di fatto, ciò che oggi è più avanzato nella tecnica e nella costruzione è appunto ciò che si avvicina al neoplasticismo. Il neoplasticista si trova in effetti più a suo agio nel Métro che a Nôtre-Dame, preferisce la torre Eiffel al Monte Bianco.
In quest'articolo ho discusso certe "idee" e la loro esteriorizzazione in leggi fondamentali. Ho detto poco sui particolari dell'esecuzione perché so assai bene che la vita esterna muta costantemente: i trasporti aerei, ad esempio, potranno imporci un tipo molto diverso di costruzione architettonica. Tutto ciò non modificherà però affatto le leggi plastiche che abbiamo enunciato; esse saranno al contrario confermate nelle costruzioni più moderne e avveniristiche.
Le richieste della nuova vita modificheranno tutti i particolari dell'esecuzione; questi particolari sono però insignificanti rispetto alla *nuova concezione*, la quale *è tutto*.
Concludo pertanto: la casa non può più essere chiusa plasticamente, separata; e lo stesso vale per la strada. Pur svolgendo funzioni diverse, casa e strada devono formare un'unità. Al fine di realizzare quest'obiettivo,

dobbiamo cessare di considerare la casa come una scatola o uno spazio vuoto. L'idea di "casa" ("casa, dolce casa") deve perdersi, insieme all'idea convenzionale di "strada". Casa e strada devono essere considerate come la città, la quale è un'*unità formata da piani composti in un'opposizione neutralizzante che distrugge ogni esclusività*. Lo stesso principio deve governare l'interno della casa, la quale non può più essere un'agglomerazione di locali - quattro pareti con buchi per le porte e le finestre - bensì *una costruzione di piani in colore e non-colore in accordo col mobilio e gli oggetti di casa, i quali non saranno nulla di per sé ma fungeranno da elementi costruttivi del tutto*.
E l'uomo? Anch'egli non dovrà essere nulla in se stesso e solo una parte del tutto; e perdendo il suo meschino e patetico orgoglio individuale, sarà felice nel paradiso terrestre da lui creato. ΔΔΔ

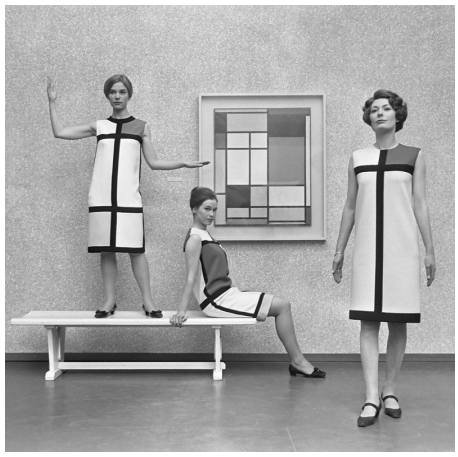


MARCO LAZZARATO • Oltre il limite

L'astrazione geometrica di Piet Mondrian ha fortemente caratterizzato il secolo scorso, arrivando a fornire gli stilemi perfino ad una decorazione domestica costituita di suppellettili e beni di consumo. Tuttavia, la sua popolarità e il suo successo non dipendono solo dalle forme e dai colori in sé e per sé, ma sono riconducibili a una dimensione più implicita, che va oltre la semplice stimolazione sensoriale. Il ben noto interesse, da parte del maestro olandese, per il movimento teosofico assai in voga negli anni della sua formazione, a cavallo tra i secoli XIX e XX, ci induce a pensare che l'attrazione esercitata dalle sue opere, seppur apparentemente elementari nella composizione, non sia tanto di natura *gestaltica* ma nasconda, appunto, una radice *esoterica*.
In questa rivista ci proponiamo di trattare della decorazione basandoci su dati il più possibile concreti, pur essendo coscienti del fatto che, in ambito artistico, questo attributo è quanto mai aleatorio. Tale scelta è di natura deontologica in quanto FD è rivista scientifica, espressione cioè di un centro di ricerca accademico. Dev'essere chiaro però che questo limite metodologico non implica da parte nostra la coscienza che tutto lo scibile della disciplina possa essere indagato in tal modo.
Al di là di questo, infatti, vi è l'universo dei significati e dei simboli che nella decorazione assumono spesso valenze mistiche, non indagabili con gli strumenti fenomenologici in nostro possesso. Inoltre, vi è la consapevolezza che l'uso - spesso trasformatosi in abuso - dei segni della decorazione come simboli, sedimentandosi nei millenni ha compromesso la nostra reale capacità di comprensione. Ed è proprio riguardo a questo aspetto che la teosofia, come molti altri cenacoli esoterici coevi, è responsabile di molte falsificazioni ed errate interpretazioni. In altre parole, scontiamo oggi il fatto che, in quanto uomini moderni, ci è totalmente impossibile capire significato e funzione di segni usati come simboli, dalle valenze spesso magiche e religiose, nelle culture arcaiche. Ciononostante, questo universo va esplorato: per onestà intellettuale non possiamo fingere di ignorarne l'esistenza!
Da parte nostra ci siamo dotati, come strumento per supportare questa esplorazione, di un concetto-chiave: il "dato naturale ineludibile". Riteniamo cioè che, al di là dei significati (spesso inquinati da secolari fraintendimenti) che come uomini moderni possiamo riconoscere nella simbologia antica, per tentarne un'analisi dobbiamo il più possibile immedesimarci nelle condizioni ambientali e fisiche dei suoi artefici. Si tratta di una questione delicata, nella quale spesso inciampano i moderni studiosi che, per esempio, usano il *metro* per misurare antichi edifici progettati con il sistema modulare, deducendone poi significati numerologici a prescindere dal fatto che se con il sistema metrico decimale si ottiene un numero, con i *piedi* o i *cubiti* (le reali unità di misura impiegate all'epoca) se ne ottengono altri, completamente diversi. La suggestione esoterica, quindi, è uno dei fantasmi che un serio ricercatore deve evitare, proprio per accedere al "linguaggio segreto" della decorazione. Linguaggio che indubbiamente esiste, ma su tutt'altro livello di segretezza.

Nostra intenzione è fornire alcuni rudimenti di base a chi abbia volontà e strumenti per approfondire in seguito il tema. La parola-chiave da cui partire è *simbolo*, ossia il sostantivo maschile derivante dal latino *symbŏlus*, a sua volta derivante dal greco σύμβολον, che sta per «accostamento», «segno di riconoscimento», «simbolo», la cui radice è nel verbo composto συμβάλλω, «mettere insieme, far coincidere», ottenuto unendo la preposizione σύν («insieme») a βάλλω («gettare»). In arte, l'operazione simbolica si esplica in genere tramite l'abbinamento di una determinata immagine/forma, ad un'idea/contenuto a prima vista (cioè secondo i dettami di un concezione naturalistico-mimetica, basata sulla somiglianza esteriore) non collegabile ad essa. Simboli, nella decorazione, ve ne sono moltissimi, e più o meno noti al grande pubblico. Se dovessimo stabilire una gerarchia interna, che li classificasse per universalità e diffusione, ci accorgeremmo che quelli di derivazione zoo/fitomorfa hanno un carattere tendenzialmente locale, circoscritto.
Ad esempio: il drago, o il serpente, o il coccodrillo, esprimono la stessa idea di "guardiano della soglia", collegata però ai diversi animali o alle loro reinvenzioni fantastiche (quali appunto il drago), che i vari popoli avevano sotto gli occhi. Anche le simbologie floreali (si pensi alla rosa bianca o al fiore di loto) seguono una dinamica analoga: il concetto è il medesimo, ma viene di volta in volta espresso con elementi naturali geograficamente pertinenti. Risulta quindi difficile seguire il filo di queste simbologie dal punto di vista della decorazione, perché la loro chiave interpretativa si trova nei concetti basilari delle varie culture esoteriche tradizionali, che esulano però dal nostro campo di ricerca.
Diverso è invece il discorso sulle simbologie geometriche: un cerchio, come pure un triangolo o le stelle poligonali, sono tali, per così dire, "sotto ogni cielo". Se questo è vero, allora quale fra questi simboli è nato prima? Come si è svolta la loro genesi? La scoperta della geometria implica un alto grado di astrazione, quindi di evoluzione da parte di una cultura, ma da quale dato naturale ineludibile scaturisce tale scoperta? La cultura umana ha come laboratorio primario, da cui estrapolare tutti i successivi gradi di elaborazione concettuale, l'osservazione e lo studio dell'ambiente circostante. Ebbene, tale ambiente è dominato da configurazioni che tendono alla circolarità. A partire dal disco solare, gran parte delle forme che si possono osservare in natura, tendono al cerchio o sono ad esso riconducibili. Ad esempio le corolle dei fiori, che pur nella grande varietà di specie hanno la circonferenza come limite geometrico comune.
In tema di figure geometriche, il cerchio è la prima astrazione concettuale, intuitiva, che si affaccia alla mente umana. Tale astrazione diviene atto geometrico vero e proprio, nel momento in cui sorge l'esigenza di costruire la casa, intesa come struttura artificiale, radicalmente diversa e distinta dal riparo naturale offerto dalle rocce o da altre sistemazioni di fortuna. Circolare è il focolare, e circolari sono tutte le prime abitazioni umane costruite attorno ad esso, perché, dato uno sterminato spazio aperto, l'atto più semplice ed intuitivo consistette nello stabilire un punto centrale sul terreno, dimensionando intorno ad esso, con un'operazione di tracciamento facilmente effettuabile con un palo ed una corda tesa, la linea perimetrale su cui posare pietre o piantare pali. Non vi è dubbio che il focolare centrale, la tenda e i rami che "celano" l'esterno, il foro superiore da cui entra la luce ed esce il fumo, sono tutti elementi archetipici che la simbologia architettonica, a partire dal paleolitico, si è portata fino alla rivoluzione industriale, epoca in cui sono poi subentrate altre simbologie. Il cerchio quindi è il primo simbolo, non tanto, come spesso si afferma, *solare*, quanto invece *cosmogonico*. La costruzione della casa attorno al focolare è, in sostanza, mimesi della creazione dell'universo attorno alla divinità; divinità che può sì identificarsi col sole, ma non si riduce solo ed esclusivamente ad esso.
Da questa prima astrazione geometrico-concettuale ne deriva subito un'altra. Il gioco dei raggi che generano la circonferenza porta infatti all'identificazione dei due diametri assiali, verticale ed orizzontale, e della figura geometrica che ne consegue: il quadrato. In natura il quadrato non è esperibile, ad eccezione che in rare cristallizzazioni geologiche, per cui la sua scoperta richiede un grado di astrazione ulteriore e meno intuitiva, rispetto al cerchio. Una volta riconosciuta, però, la simbologia appare chiara: il quaternario richiama le contrapposizioni fisiche elementari tra acqua, aria, terra e fuoco, e la sua iscrizione nel cerchio suggerisce inoltre l'idea della ciclicità stagionale. Anche in questo caso non ci soffermiamo sulle varie simbologie derivate (ruota, croce greca, svastica, eccetera), comunque ben note al pubblico. Il cerchio e il quadrato in esso iscritto sono quindi i primi simboli che potremmo definire "di terra", perché derivanti da azioni fisiche condotte sul terreno. Le geometrie successive, invece, per quanto semplici agli occhi di noi moderni, non sono altrettanto intuitive.
Il triangolo equilatero, ad esempio, non è per nulla deducibile da esperienze dirette sul terreno, così come non lo sono gli altri poligoni regolari quali il pentagono, l'esagono, eccetera. Per esperire queste geometrie bisogna volgere gli occhi al cielo. Se il cerchio è simbolo dell'universo, l'osservazione del circolare cielo notturno porta a scoprire movimenti astrali che possono essere descritti solo con geometrie complesse.

Triangoli, esagoni, ottagoni, ennagoni sono tutte figure che nascono dalla capacità di osservare il cielo stellato e descriverlo con sofisticati strumenti, che sono sia di natura tecnica - si passa cioè dallo spago al compasso - sia di natura culturale. In altri termini, si abbandona l'empirismo dei primi geometri per acquisire la scienza geometrica dei primi astronomi.
Se la circonferenza rimane quindi il simbolo originario, avviene però, subito dopo, che dal suo grembo si generino due grandi famiglie di simboli geometrici: quelle sviluppate sul quadrato e quelle sviluppate sul triangolo equilatero, a cui vanno assimilate anche quelle legate a poligoni complessi quali il pentagono e l'ettagono. Questo codice genetico simbolico rimane in atto in tutte le successive geometrie. È da osservare, peraltro, che le decorazioni su base triangolare si sono sviluppate solo in civiltà molto evolute, in possesso di una raffinata cultura astronomica. Ed è a maggior ragione da sottolineare il fatto che nella cultura occidentale - naturalista prima, materialista poi - il triangolo sia pressoché scomparso dal dominio della decorazione, la quale si è sviluppata essenzialmente su base quadrata. Viceversa, nella vicina cultura islamica, il triangolo è divenuto il punto di partenza per sofisticatissime costruzioni stellari, nelle quali solo molto raramente è presente il quadrato.
In questo senso, Mondrian e tutta la situazione cubofuturista prima, neoplasticista poi, rappresentano il punto d'arrivo di una concezione che è assolutamente tipica dell'Occidente moderno e contemporaneo. In questa sede non ci è possibile andare oltre quanto detto fin qui; ma mettere un minimo di ordine in alcuni concetti basilari ci sembrava doveroso. ΔΔΔ



ENRICO MARIA DAVOLI • Essere Mondrian

Lo stile neoplasticista del Mondrian maturo, a base di barre nere e parallelogrammi bianchi, grigi, blu, rossi e gialli, il tutto rigorosamente regolato secondo orizzontali, verticali e perpendicolari, si è profondamente infiltrato nell'immaginario collettivo del secolo XX. Con le sue strutture primarie, minimali, esso ha rappresentato non solo un punto di riferimento nell'ambito delle arti pittoriche e plastiche in senso stretto, ma ha anche colonizzato aree assai più ampie ed eterogenee: dall'architettura alla moda, dalla grafica alla pubblicità, dal design alla scenografia per il teatro e il cinema. In altre parole, Mondrian ha fornito al '900 - secolo iconoclasta, critico verso ogni forma di decoro e di decorazione - una serie di opzioni semplici, adattabili ad ogni contesto ambientale e sociale, potendo così surrogare ed aggirare quelle pratiche ornamentali, ereditate dal passato, che le avanguardie avevano rigettato.
Con ciò, sarebbe sbagliato voler vedere in Mondrian e in un ristretto gruppo di artisti suoi contemporanei (Van Doesburg, Malevič, Tatlin e pochi altri) la fonte esclusiva ed autosufficiente del decoro astratto-concreto novecentesco. Quasi sempre, infatti, le cose si capiscono meglio se si pensa ad una concomitanza di eventi che indirizzano l'accadere storico, ampliando o restringendo il ventaglio delle scelte possibili. E allora si dovrà prendere atto che il motore primo del modernismo novecentesco, a partire dai suoi prodromi espressionisti e cubofuturisti - in tutto o in parte ancora iconici - è l'industrialismo al massimo della sua redditività ed efficienza, quando l'immane carneficina degli anni 1914-18 e la disastrosa crisi economica del 1929 non ne hanno ancora evidenziato i lati più oscuri.
Coi suoi semilavorati improntati a segmentazioni geometriche semplici, ripetitive, seriali, la fenomenologia della produzione e dell'assemblaggio industriale instilla nell'*intellighenzia* artistica e letteraria del primo '900 l'idea, largamente condivisa, che l'estetica del futuro sia da individuare proprio lì: nei ritmi della fabbrica, nella sua nuda organizzazione, nella collettivizzazione dei rapporti che vige al suo interno. Lì sarebbe da

individuare il traguardo predestinato della modernità, il *non pus ultra* al quale mirare per conseguire, in tempi brevi e senza dubbi o ripensamenti, una completa palingenesi culturale e sociale.
Sulla base di tale convinzione (avvertita in modi di volta in volta diversi, basti solo pensare all'entusiasmo dei futuristi italiani per tutto ciò che rinvia al dinamismo, allo scontro, all'annientamento), nei primi decenni del secolo XX prende forma il fronte astratto-concretista, produttivista, funzionalista. È dunque inevitabile che, a prescindere dalle sue effettive responsabilità personali - egli era infatti persona estremamente riservata, restia a qualunque impegno di carattere pubblico - Mondrian emerga come una delle figure più emblematiche di questa fase; anzi, come vera e propria "bandiera" di una stagione che punta tutto sulla riduzione ad oltranza, inaugurando un filone che perdurerà fino al minimalismo degli anni '70, e che perdura ancor oggi in molte verità ricevute ed acriticamente riproposte.
Le idee-guida con cui Mondrian si congeda dal lettore in *Casa-strada-città*, il saggio di cui in queste pagine pubblichiamo la parte conclusiva, sono, in quel 1926-27 in cui esso vede la luce, prerogativa comune a tutto il fronte della cultura d'avanguardia, così come esso è andato sedimentandosi nei vent'anni appena trascorsi. Di queste idee-guida, che Mondrian non si stancherà di ribadire fino alla fine della sua vita, la chiusa di *Casa-strada-città* fa emergere in particolare alcuni punti qualificanti, così riassumibili: a) la necessità di rescindere ogni legame con la natura in quanto repertorio archetipico, matrice su cui si modellano le scelte e i comportamenti umani; b) il culto per una materia totalmente artificializzata e plasmabile, come in una catena di montaggio; c) l'avversione per ogni spiegazione o inflessione psicologica della realtà; d) l'auspicio di una vita in cui ogni distinzione tra pubblico e privato venga spazzata via e la spersonalizzazione trionfi, nel nome di un'umanità radicalmente nuova.
Si tratta di *clichés* di cui a loro tempo si erano già fatti forti futuristi, cubofuturisti, vorticisti, raggisti, dadaisti, nonché l'architetto e teorico protorazionalista per eccellenza, Adolf Loos, nel suo *Ornamento e delitto*, scritto intorno al 1908-09. La città dalle "bianche muraglie", ossia il luogo di una vita ideale profetizzato Loos nel suo saggio, nelle ultime righe del testo di Mondrian diventa addirittura "paradiso terrestre", creato non da Dio ma dall'uomo stesso.
In tale contesto, quali sono i varchi attraverso cui il mondrianismo esce dalla sua torre d'avorio e diventa "decoro" da trasporre nello spazio e nel tempo dell'esistenza quotidiana? Diciamo subito che questi canali, queste vie d'uscita, si manifestano in tutte le loro potenzialità già negli amici e nei compagni di strada di Mondrian. Perché ciò avvenga, è sufficiente che il proverbiale rigore del maestro olandese si allenti appena un po', ed ecco che i travasi dall'arte alla vita e dalla vita all'arte, puntualmente si verificano.
In Bart Van der Leck (1876-1958), ad esempio, i tasselli colorati restano sempre debitori della referenzialità, per quanto rarefatta e quasi impercettibile essa sia. Una referenzialità giocata su intersezioni di piani e avvicendamenti di luci e di ombre, che fanno lievitare le immagini quasi dal nulla, come su una lavagna luminosa. Nelle sue produzioni, il mondrianismo è, *ipso facto* e senza soluzione di continuità, grafica pubblicitaria, rivestimento ceramico, vetrofania, gioco di costruzioni, con tutto il portato ludico-percettivo che questi tipi di struttura implicano.
L'anima del gruppo De Stijl, Theo van Doesburg (1883-1931), l'unico in grado di tenere testa a Mondrian con invenzioni altrettanto radicali, ma più animate e dialettiche, non fa nulla per ammorbidire le geometrie e i cromatismi neoplastici, se non far ruotare la composizione di quarantacinque gradi, operando sulla diagonale. Egli può così immaginare quadri dilatati ad occupare pavimenti, pareti e soffitti, può elaborare *maquettes* architettoniche in cui i piani si compenetrano e si rispecchiano affiorando l'uno dall'altro. I suoi spazi architettonici (*Café de l'Aubette* a Strasburgo, 1926-27) sono grandi assonometrie abitabili, in cui le tre dimensioni scorrono l'una dentro l'altra quasi annullandosi. Le sue vetrate colorate filtrano la luce regolandone il flusso, e gli danno modo di utilizzare tonalità cromatiche intermedie, più intime rispetto ai colori primari e ai non-colori che dominano nel neoplasticismo pittorico.
Già in quegli anni Van der Leck, Van Doesburg e molti altri artisti gravitanti attorno a De Stijl e alla Bauhaus collaborano con aziende produttrici e distributrici di beni di consumo: ad esempio Metz & Co, il grande magazzino di Amsterdam che chiuderà i battenti nel 2013. A contatto con legno, impiallacciature, pellami, carte, cartoni, fibre sintetiche, tubi curvati, le diverse personalità coinvolte smussano i propri tratti individuali. I caratteri nazionali (non solo olandese, austriaco e tedesco ma anche francese, italiano, ceco, ungherese, scandinavo...) che stanno contribuendo al decollo del razionalismo europeo, vanno verso un'integrazione reciproca, per mettersi al servizio di progetti industrial-commerciali complessi. La cosa accade più di rado in pittura o in architettura, dove le spiccate differenze e divergenze tra un protagonista e l'altro non possono essere sanate con un colpo di spugna.
In sostanza, nella misura in cui l'oggetto fatto in serie conquista il centro della scena, ed i marchi hanno la

meglio sulle firme singole, nasce quel che si chiamerà *Art déco* o “Stile 1925”. Responsabili di questa vasta reviviscenza decorativa, estesa a molteplici ambiti dell'arte, dell'artigianato e dell'industria, sono artisti ed artigiani spesso con trascorsi più o meno importanti nelle avanguardie anteguerra: espressionismo, cubismo, futurismo, orfismo, astrattismo. Essi riutilizzano in chiave ornamentale, preferibilmente bidimensionale, gli stilemi più familiari della loro esperienza precedente, sottomettendoli ad andamenti squadrati, semplificanti, in un'ottica che mette a profitto una ritrovata domanda di lusso e di mondanità, vincolandola però ad alcuni requisiti-base di razionalità e geometrismo, ormai graditi a masse crescenti di consumatori. Mondrian e il mondrianismo contribuiscono in modo significativo alla genesi dell'*Art déco*, il primo stile in cui le fibre sintetiche giocano un ruolo importante accanto a quelle naturali, offrendo all'occhio superfici non solo metaforicamente, ma anche letteralmente “neoplastiche”.
Anche i migliori artisti che frequentano Mondrian a New York, negli ultimi anni della sua vita, si dedicano a studiare le possibili applicazioni architettoniche, scenografiche e decorative del neoplasticismo. Limitiamoci a due tra i casi più noti: Fritz Glarner (1899-1972), artista svizzero trasferitosi negli USA negli anni '30, e Harry Holtzman (1912-87), membro fondatore nel 1936 dell'American Abstract Artists Group, colui che nel 1940 aiuta materialmente Mondrian a trasferirsi a New York e nel secondo dopoguerra, nel quadro di un'intensa attività di artista, teorico e docente universitario, riordina tutti gli scritti del maestro, curandone l'edizione ufficiale.
Glarner realizza opere di grande formato, in cui quadrati e rettangoli colorati formano motivi parietali a interstizi e blocchi di chiara matrice architettonica, animati dalla volontà (ben espressa dalla denominazione *Relational Paintings*) di entrare in rapporto diretto, senza alcuna incorniciatura o riduzione di scala, con l'osservatore. Holtzman si interessa anche di scultura, realizzando dei parallelepipedi verticali che potrebbero sembrare il mero trasferimento della pittura di Mondrian dalle due alle tre dimensioni. In realtà, tanto Glarner che Holtzman fanno presagire con molti anni di anticipo il design minimalista degli anni sessanta-settanta, caratterizzato dall'uso di pareti attrezzate, totem, espositori, gigantografie ed altri elementi comunicativi, in cui l'approccio gestaltico e semiotico fa *tabula rasa* delle precedenti convenzioni.
Ma colui che dà la stura allo sfruttamento intensivo e, in certa misura, al saccheggio dello “stile Mondrian”, in un movimento avvolgente che a partire dagli abiti investì in breve tempo gli accessori, l'oggettistica, la grafica pubblicitaria ed ogni settore merceologico - si pensi ai cosmetici L'Oréal - è lo stilista Yves Saint Laurent (1936-2008). La collezione con cui nel 1965 egli omaggia il pittore olandese, dando una svolta alla propria carriera, è un successo planetario, e lo consacra definitivamente come uno dei massimi nomi della moda internazionale.
In quel 1965 Saint Laurent, che è più o meno coetaneo di artisti come Peter Blake (1932), Mario Schifano (1934-98) e Martial Raysse (1936), non tenta, come avrebbero potuto fare quarant'anni prima Anni Albers o Gunta Stölzl nelle aule del Bauhaus, di mettere a punto la traduzione tessile di un dipinto di Mondrian. Con un'intuizione semplice e al tempo stesso di alto livello sartoriale, egli assembla, cucendo insieme pezze di tessuto di colori diversi, quelli che potrebbero sembrare dei dettagli debitamente ingranditi di dipinti di Mondrian. Insomma una sorta di *patchwork*, per una serie di abiti dalla struttura tubolare sobria e rettilinea. Più che come la riproduzione di un quadro di Mondrian, li si potrebbe percepire come uno schermo su cui venisse proiettata la diapositiva di un quadro di Mondrian. I segmenti neri diventano assi di simmetria latitudinali e longitudinali, idealmente prolungabili in linea retta, oltre i limiti fisici dell'abito. Il tutto è in linea col nuovo, aggressivo gusto *optical* e cinetico degli anni '60.
Da mezzo secolo a questa parte, dunque, Piet Mondrian è a tutti gli effetti un'icona *pop*, prelevabile e ricollocabile a piacimento per “griffare”, poco o nulla influenzandone la struttura, qualunque oggetto. La “denaturalizzazione” da lui predicata quarant'anni prima si è realizzata davvero, sul corpo vivo di una modella come sull'involucro di un prodotto di consumo. ΔΔΔ

LIBRI • Xavier de Yarcy • Le Corbusier, un fascisme français

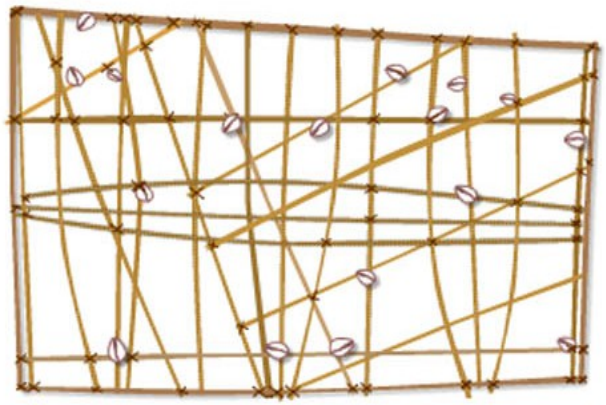
C'è revisionismo e revisionismo. Quello che degenera in negazionismo, in riscrittura fraudolenta della storia, è spesso volgare ed offensivo. È invece utile ed auspicabile quello che serve a riequilibrare il giudizio storico, mettendo sul piatto della bilancia elementi prima sconosciuti o trascurati. Rientra in questa seconda categoria il libro di Xavier de Jarcy su Charles-Ėdouard Jeanneret detto Le Corbusier (1887-1965): *Le Corbusier, un fascisme français*, Paris, Albin Michel, 2015.

Le mostre tenutesi nel 2015 in Francia e in tutto il mondo, per celebrare il cinquantenario della scomparsa di Le Corbusier, hanno ancora una volta ribadito il luogo comune che vuole vedere in lui, a dispetto di ogni evidenza sociale, culturale e perfino di ordine pubblico, il paladino di un'architettura democratica, popolare, a misura d'uomo e della sua felicità. La successiva proclamazione (luglio 2016) di ben diciassette siti lecorbusieriani quali patrimonio UNESCO, ha dato a questo luogo comune i crismi di un vero e proprio culto della personalità. Il libro di Jarcy ridimensiona questo culto della personalità, e lo fa proprio a partire dal presunto umanesimo di Le Corbusier, dimostrando che si tratta semmai di un antiumanesimo dai connotati totalitari e concentrazionari, culturalmente affini alla filosofia politica delle grandi dittature novecentesche.

Che l'architetto franco-svizzero avesse avuto importanti frequentazioni nazifasciste ed antisemite, e tanto più nel triste periodo (1940-44) della repubblica-fantoccio di Vichy, salvo poi riciclarsi come faro della cultura democratica e internazionalista uscita dalle macerie del secondo conflitto mondiale, era, in fondo, il segreto di Pulcinella: tutti sapevano, nessuno ne parlava. Ma Jarcy non si limita a far luce dove prima vi era una fitta penombra. Giustamente, egli precisa fin dall'introduzione del suo libro che «le fascisme n'empêche pas le talent, Marinetti ou Céline l'ont prouvé», tenendosi così alla larga da ogni giudizio preconcetto.

D'altronde, quello di Le Corbusier e, più in generale, di ogni concezione abitativa esemplata su alveari del tipo *Unité d'habitation* e *Cité radieuse*, è il tipico caso in cui la cronaca quotidiana si è incaricata essa stessa di porre quegli interrogativi e quei dubbi che la cultura accademica, per lo più, si ostina a rimuovere. Non solo in Francia infatti, ma ovunque quei modelli abbiano fatto scuola (vedi, ultimi in Italia, i casi "Corviale" a Roma, "Zen" a Palermo, "Le Vele" a Napoli-Scampia), essi hanno prodotto non patrimoni dell'umanità ma aberrazioni, che ora urge disinnescare. ΔΔΔ

IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Isole Marshall, fine secolo XIX-inizio secolo XX



Questo oggetto costituito di fibre vegetali e conchiglie è una mappa per la navigazione nell'oceano Pacifico, fabbricata e utilizzata in questa forma già in tempi antichissimi, ed attestata tra i navigatori micronesiani fino all'inizio del '900. I tratti incrociati rappresentano movimenti ondosi e correnti; le conchiglie rappresentano le isole. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

p. 1: Theo Van Doesburg, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, *Café de l'Aubette*, 1926-27, restaurato nel 1985-94, Strasburgo (foto © Claude Truong-Ngoc/Wikimedia Commons) • p. 3: Bart Van der Leck (arazzi e tappeti) e Gerrit Rietveld (mobili), *Showroom dei grandi magazzini Metz & Co*, Amsterdam, 1930 • p.5: • p. 7: Fritz Glarner, *Rockfeller Dining Room*, 1963-64, oli su tela a parete, Museum Haus Konstruktiv, Zurich • p. 8: Mappa nautica, fine secolo XIX-inizio secolo XX, fibre vegetali e conchiglie, Isole Marshall (www.nauticareport.it).

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • info@faredecorazione.it