

Casabella 301



MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORANEO	
SECRETARÍA DE CULTURA	
Municipalidad de la Ciudad de Casablanca	
Nº ORDEN	<i>Alca. Browne</i>
UBICACION	<i>Dep. De León</i>

È morto Georges Vantongerloo

1/23

G. Vantongerloo: «Etudes», 1915-1917 (da: M. Seuphor, «La sculpture de ce siècle», éditions du Griffon, Neuchâtel 1959).

4/5/6/7

Da «Réflexions», scritto da Vantongerloo nel 1917 a L'Aia: «... Il problema della vibrazione è inesauribile. Lasciate che ne parli ancora. L'esempio della figura 5 può darne un'idea dal punto di vista del soggetto naturalmente, perché le vibrazioni sono relative e dipendono dagli avvenimenti reali. È una legge naturale, non un sistema. La figura 4 rappresenta un oggetto analizzato nelle figure 5, 6, 7. Figura 11 (9): le linee in questa figura indicano la dimensione del volume. I cerchi - le vibrazioni create da questi volumi; essi creano linee dove incontrano il vuoto. I cerchi segnati con linea continua sono le vibrazioni create dai volumi. I cerchi a linea tratteggiata sono vibrazioni create da volumi esterni o volumi giustapposti. I cerchi punteggiati sono vibrazioni del vuoto. Le zone tratteggiate sono le vibrazioni del volume e del vuoto secondo i loro valori. Ogni specie di vibrazione esprime spazio per il volume e il vuoto che essa occupa. Lo spazio contiene un certo numero di qualità. Si espande in tutte le direzioni. E senza limiti. È ininterrotto, il che significa che un volume occupa una parte del vuoto; e il vuoto e il volume formano lo spazio. Il limite di una parte del vuoto è un piano. Il limite di un piano è una linea. Il limite di una linea è un punto. Un punto si espande o «irraggia» e così crea una linea quando incontra un altro punto.

Nemmeno di fronte alla mesta purezza della morte si è capaci di scordare i casi della vita che toccarono a chi ci ha ora lasciati, anche se questi mai ricercò soddisfazioni mondane o utilitarie, solo dedito a studiare, in una sorta di mistico eremitaggio, le forme meglio qualificate per comunicare l'invisibile e l'incommensurabile. Il rispetto dovuto alla sua figura dovrebbe imporre che si parli unicamente del suo lavoro. Ma egli ha operato per gli altri, non per sé. Ha inteso di intervenire per postulare una immagine della realtà quale la civiltà in atto non soltanto suggerisse, ma proprio pretende. Eppure questi altri ai quali s'è rivolto con la sua opera sono rimasti in massima parte indifferenti alle sue proposte. Ed egli sapeva benissimo che non è facile cambiare la propria educazione. Lo scrisse nel 1961, dopo che lui, nato nell'era della lampada ad olio, si era trovato a vivere nell'epoca dell'atomo, dell'elettromagnetismo, della radiazione e così via. «La pittura e la scultura secondo la concezione tradizionale appartengono all'età della lampada ad olio: oggi non sono più necessarie. Certo, sono arti, ma arti di una diversa cultura. Ciò non significa che non debbano essere rispettate, al contrario, il rispetto si impone. Il sole non è più una divinità, ma è una parte dell'intero universo. Le parole sono diventate inutili. Le convenzioni sociali non sono più adeguate in nessuna parte del mondo. I capi ne sono ben consapevoli e si comprende che non è facile essere capo. Bisogna rendersi conto che i governi fanno un grande sforzo e ciò nonostante hanno ancora molti problemi da risolvere. Si trovano di fronte ad un fatto: fra la lampada ad olio e la luce elettrica, fra la geometria euclidea e la teoria della relatività vi è un abisso. Il nostro sistema sociale è ancora tridimensionale; noi immaginiamo e pensiamo come se la tridimensionalità fosse una cosa indispensabile come il sistema decimale. So bene che il sistema tridimensionale è molto conveniente, ma riguarda solo pochi casi particolari. Noi seguiamo a mettere tutto in relazione al nostro globo come se fosse il centro dell'universo. Lo delinquiamo. Ciò è ciò che sufficiente per soddisfare i nostri cinque sensi. Si può dire che per scarsa conoscenza della creazione la religione riuscì ad imporsi all'umanità. Lo spirito, che non può essere misurato (perché non ha dimensioni) era soddisfatto. Ma questo stato di cose oggi ha i suoi difetti, è causa di tensioni sociali. Il vecchio sistema sociale ci rendeva un buon servizio, non ne esisteva una migliore. Oggi però agisce contro di noi. Perciò dobbiamo rivedere ogni cosa: il nostro vocabolario, i nostri ideali, il nostro modo di vivere... Non è facile cambiare la nostra educazione. Dobbiamo modificare il nostro modo di pensare» (1).

È facile rendersi conto, mi pare, del perché un creatore con siffatte concezioni e siffatti impulsi dovesse restare quasi ignorato al di là di una ristretta cerchia di estimatori. Difatti, ancora nel 1961, in occasione di una mostra allestita a Zurigo dalla galleria di Suzanne Bollag per il suo settantacinquesimo compleanno — era nato ad Anversa il 24 novembre del 1886 — Max Bill, che è fuori di dubbio la personalità che più gli fu vicina e che in certo modo più di altri aderì alle sue idee, sviluppandole beninteso con

proprie caratterizzazioni, doveva lamentare che fosse pochissimo considerato dalle autorità artistiche ufficiali e che alla fine i musei di tutto il mondo non se ne preoccupassero affatto. E l'anno dopo, lo stesso Bill, presentando a Londra la grande mostra presso la Marlborough gallery, lo definiva come il «grande sconosciuto». Triste verità, tanto più deprecabile se si tiene conto che su di lui non esiste a tutto oggi alcuna monografia critica.

Questa è stata dunque la sorte in vita di Georges Vantongerloo, non ostante la stima e la frequentazione di molti, e non ostante abbia goduto persino il favore delle corti belga e olandese. Né, adesso ch'è morto, per quanto io mi sappia, le cose sono mutate se furono pochissimi a dare notizia del suo decesso avvenuto in completo abbandono il 16 di ottobre del 1965. Che gli debba essere negata persino quella riparazione consolare che spetta un po' a tutti dopo il servizio funebre?

La sua opera è ancora tutta da studiare, i suoi scritti sono tutti da meditare, la sua figura deve essere verificata nei riguardi della storia passata e recente perché si possa misurarne la grandezza. Per Bill è uno dei più originali pensatori ed artisti del nostro tempo. P. Dorazio, nella prefazione del catalogo per la mostra tenutasi a Roma nel 1953 presso la fondazione Origine — la prima e l'unica in Italia, di cui rarissimi mostrarono di accorgersi — ne parla come di uno dei maestri contemporanei più autentici e di più viva attualità. In occasione del XIV convegno di Verucchio dell'anno scorso, I. Pirovano mandò da Buenos Aires alcune cartelle scritte nel 1956 in cui affermava eccezionale il contributo di Vantongerloo alla civiltà odierna. Ma non bastano le iniziative di circostanza, benché lodevoli e qualificate — a Bruxelles la galleria Montjoie ha ordinato ora un «Hommage a Georges Vantongerloo» a cura di M. Bilcke e J. Derweduwen —, per sanare i torti fatti alla cultura moderna con l'aver tenuto in esilio una sì grande personalità, quando s'è sprecato tanto per celebrare produttori artistici di importanza certo minore, e solo favoriti da un comportamento più estroflusso e clamoroso, attorno al quale è meno difficile richiamare interessi di vario genere.

Vantongerloo resta perciò uno dei massimi problemi della contemporaneità da rivedere e da approfondire, e del quale s'hanno ancora da reperire e raccogliere i vari documenti. Sia perciò questo scritto, dato anche la nostra impreparazione nei dettagli, soprattutto un invito a riflettere su quelle correnti creative e di pensiero di cui Vantongerloo fu uno dei primi e più acuti e più sensibili assertori, e che oggi vanno dimostrandosi di sempre maggiore entità.

Vantongerloo s'è formato a contatto con «De Stijl»: fu uno di quegli incontri che non si sa dire se più improvvisi o fatali. È vero, il concetto e la rappresentazione dello spazio lo attraversarono fin dagli anni dell'accademia.

«I miei studi — ha scritto — sia nelle scuole inferiori sia alle belle arti, procedevano basandosi sulla geometria euclidea. Così era stato anche per i miei professori. La parola «spazio» era indispensabile, e il «volume» era allora alla base di ogni argomentazione. La scultura

greca ci serviva da modello. Io studiavo molto perché il lavoro mi interessava; specialmente la parola «spazio» eccitava la mia curiosità, per quanto non ne sapessi esattamente il perché. Ma naturalmente si conformava alla geometria euclidea, e a me non restava che accettarla. Perciò studiavo l'arte greca, che, come primo passo, è utilissima. Ciò che è in grado di lasciare dopo, dipende dalla reazione della persona che aspira all'iniziazione. Il significato usualmente attribuito alla parola «spazio» non mi soddisfaceva; non me ne sentivo convinto, per quanto non fossi in grado di esprimermi a parole. Ciò non ostante gli studi stessi erano così belli che, senza saperlo, solo per il molto lavoro e l'atmosfera di quel periodo, il mio lavoro fu influenzato da tutte queste cose. Finiti gli studi alla accademia, mandai il mio lavoro ai Salons; bene, non seppi mai esattamente perché alla gente piaceva quello che io facevo. Ed eccomi avviato a diventare un «artista ufficiale». Però lo Spazio non cessava di occupare i miei pensieri; per quanto una sorta di atavismo mi tenesse ancora prigioniero» (2).

Quando poi, trentenne e poco dopo essere stato confinato a L'Aja nel 1915 in seguito alla caduta di Anversa, ebbe i primi contatti con van Doesburg, è ancora sotto l'influenza di un generico postimpressionismo, non poco debitore degli esemplari ricavatine da Wouters. La concezione immaginativa di Vantongerloo sta in fase di chiarimento, ha bisogno di maturare, attende qualche conferma. Le idee di «De Stijl» gli prestano allora quel concorso solido che si aspettava.

In certo modo avviene uno scambio reciproco di postulazioni, ed i tempi contano soltanto per coloro che guardano agli eventi dell'arte come ad una competizione sportiva dove la priorità si misura in decimi di minuto secondo. È innegabile che il progetto con cui van Doesburg vinse nel 1916 il concorso per il monumento da erigersi a Leemvarden presenta, nella sua costruzione ritmica a blocchi, un anticipo sui «Rapporti di volumi» che Vantongerloo esagererà nel 1918 a Bruxelles, ma, quale contropartita, va ricordato che nel 1919 lo stesso van Doesburg e Mondrian svilupparono una tecnica matematicamente controllabile. Jaffé la stima dovuta sopra tutto alla «influenza della stringente dialettica di van Doesburg» (3), ma non pare affatto illegittimo attribuirle anche ai suggerimenti di Vantongerloo, tanto più che questi nel primo articolo pubblicato sulla rivista «De Stijl» nel 1917 svolgeva un'analisi su base matematica de «Il gondoliere» di Archipenko. Se, poi, sempre sulla scorta delle pertinenti osservazioni di Jaffé, una composizione dipinta da Vantongerloo a L'Aja nel 1917 rivela una notevole relazione con la natura morta del 1916 di van Doesburg che si può vedere al Kröller-Müller di Otterlo, non sarà da trascurare che talune architetture progettate da Oud fin dal 1919 o da Malevic intorno al 1920 e, quasi quasi, qualche mobile di Rietveld, ove si astragga dalla componente cromatica, possono indurre a non indebiti nessi con le soluzioni costruttive prospettate da Vantongerloo. L'idea compositiva realizzata plasticamente va ricondotta a una stessa matrice ispiratrice.

Quando un altro punto manda i suoi raggi e tocca una linea fra due punti, tagliandola, crea angoli. Un punto dirige i suoi raggi verso un altro punto, che a sua volta gli rimanda i propri; perciò la distanza AB è uguale alla distanza BA.

I raggi di un volume si spingono fino al vuoto e ivi creano una linea.

Una linea può andare da un punto all'altro e può indicare la separazione di un volume dal vuoto.

Le linee formano piani ad angoli differenti e così determinano la superficie del volume.

Un volume sovrapposto ad un altro volume produce per mezzo di punti, linee, e piani la superficie dei loro volumi.

Tutti questi volumi possiedono centri che li mantengono in equilibrio e insieme producono la superficie di un unico volume, o la forma di un volume per mezzo della superficie che li rinchioda.

Un volume+vuoto = spazio.

La figura 6 mostra che un punto può mandare le proprie onde al vuoto. A è il centro del volume che manda le proprie onde fino al vuoto.

AB è la dimensione del volume. Anche AD è la sua dimensione e quella del volume giustapposti, come anche di tutti gli altri volumi giustapposti, cioè di II, III, IV, V. I volumi giustapposti producono onde loro proprie e i centri di tutte queste onde appartengono al volume principale formando insieme un unico volume. Figura 7: qui la figura è tracciata da un'unica linea che determina, ed appartiene alla stessa superficie, il vo-

lume stesso. Essa contiene l'unità, lo «spazio», per mezzo dell'equilibrio fra il volume e il vuoto nello spazio. Per mezzo delle linee corrispondenti anche i volumi giustapposti le appartengono.

La grande verità, la verità assoluta, si fa visibile alla nostra mente per mezzo dell'invisibile.

La verità di volume, vuoto, spazio, e della loro invisibilità è resa evidente dalla pura scienza, non da un sistema. La scienza trova in natura l'immagine o le tracce dell'infinito. L'equilibrio del volume con l'equilibrio del vuoto formano armonia nell'unità e nello spazio. L'equilibrio dei colori è un'armonia «unita». Il suo scopo non è di trattare il soggetto oggettivamente, di farne una sostanza, come tentavano i naturalisti, né di produrre un'impressione, ma di fare di ciò che è contenuto in natura la base dell'esistenza. Proclamare la grande verità della natura che si sperimenta di creare e d'esprimere la continuità: questo è l'infinito.

Dunque, un punto, una linea, un piano che formano un volume, complemento di un vuoto, appartengono al dominio dello spazio.

La continuità e l'infinito sono inclusi in queste leggi...

La prima parte di «Reflexions», a cui appartiene la citazione, venne pubblicata a Delft nella rivista «De Stijl» 9/1 luglio 1918. L'estrazione qui riportata è dal catalogo della Marlborough Fine Art limited, London 1962.

89 Da G. Vantongerloo, «Paintings, sculptures, reflections», Wittenborn, Schultz, incorporated, New York 1948:

«... Consideriamo le vetrate di una cattedrale, per esem-

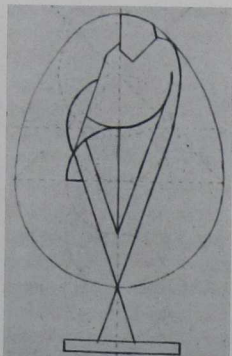
pio il rosone della cattedrale di Amiens. Si potrebbe giudicare che esso è una composizione basata sulla elaborazione di forme geometriche. Vediamo gli schizzi... composizione che emana dall'elissoide (figura 8); XY=K (figura 9)... Il lettore può giudicare con uno studio comparativo del periodo medioevale e dei principi del neoplasticismo.

Da questo studio si ricaverebbe che l'arte del medioevo consiste in una composizione di forme geometriche e null'altro, e questa composizione consiste soltanto nell'elaborazione di una forma geometrica.

Il nuovo «plasticismo», al contrario, formando composizioni con elementi identici, crea nuove forme con effetto estetico. Trasforma la forma primaria in un'altra forma (oggetto) a scopo estetico...». Menton, 1925.



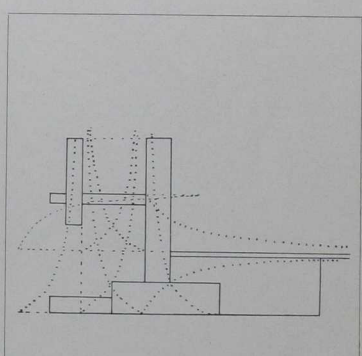
1



2



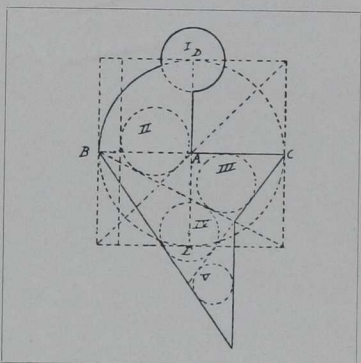
3



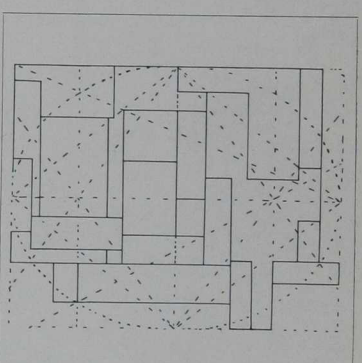
8



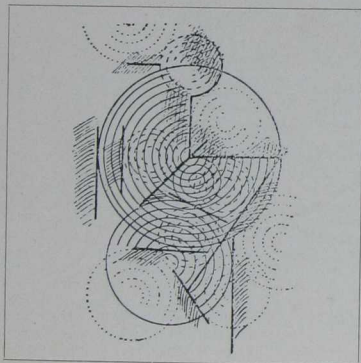
4



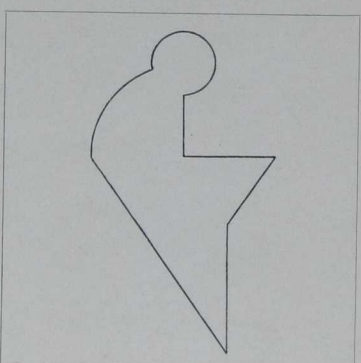
6



9



5



7

Siamo ancora, tuttavia, nell'ambito di quell'ordinamento costruttivo che il « De Stijl » perseguiva sulla base dell'orizzontale e della verticale e che Vantongerloo seguirà per lungo tempo, dopo che nel 1917 si era provato in alcune costruzioni nella sfera. Van Doesburg, anzi, già nel 1912 aveva sostenuto in un articolo pubblicato su « Eenheid » che « nell'uso della linea retta sta la coscienza di una cultura nuova », e Mondrian nel 1917 asseriva di esprimersi « per mezzo di una molteplicità di incroci verticali e orizzontali » (4). Vantongerloo appena molto tardi, nel 1937, quando si dette, come egli stesso disse, alla soluzione del problema dello spazio da realizzarsi per mezzo delle funzioni, impiega la linea curva, che da allora farà un po' sempre da guida alle sue creazioni. All'eccessivo dogmatismo della orizzontale-verticale van Doesburg aveva reagito molto prima, nel 1926, fondando il metodo « elementarista » che si basava sulla neutralizzazione delle direzioni positiva e negativa per mezzo della diagonale e, per quanto concerne il colore, sulla dissonanza » (5). Fu questa, com'è noto, la ragione per cui Mondrian abbandonò « De Stijl », aspramente disapprovando il nuovo orientamento che si voleva imporre al neoplasticismo. Dal canto suo Vantongerloo aveva lasciato il gruppo sei anni prima, quando s'era trasferito a Menton, e il distacco era avvenuto senza scosse o contrasti palesi. Epperò le idee base che aveva sottoscritto nel 1918 con il manifesto di « De Stijl » e tutte le altre che avevano circolato in quell'ambito resteranno sempre fra le premesse principali della sua ricerca creativa. Non si può pretendere infatti che uno segua ortodossamente un certo modo di fare; al contrario, è da esigere che ognuno rechi un suo personale contributo alla costruzione di una causa comune cui si presta fede. Perciò i gruppi portano in sé anche contrasti e divergenze, e perciò alcuni se ne distaccano. Ma l'importante è che, con tutte le variazioni e con tutti gli spostamenti dei singoli, resti salvo il principio generatore ovvero il nucleo cui quelle variazioni e quegli spostamenti stanno comunque subordinati giacché rappresenta il campo d'energia da non oltrepassare, sibbene da allargare senza inquinazioni di sorta.

Ora, è bensì vero che in « De Stijl » non si ebbe un effettivo lavoro di gruppo, un « team » e forse nemmeno era previsto o proposto. Ma nemmeno il « Bauhaus », che simile mira pur aveva, riuscì a realizzarlo in modo del tutto positivo; poté, questo sì, dar luogo ad un accordo, essendo tutti coloro che vi erano partecipi preoccupati di raggiungere un determinato fine didattico e sociale. « De Stijl », sopra tutto con la presenza di van Doesburg a Weimar nel 1922, contribuì per altro a innovare taluni metodi e ad inserire taluni principi nella compagine del « Bauhaus ». Ciò non ostante van Doesburg, che fu in quell'ambiente una specie di agitatore presto scacciato, non rimase indifferente a sua volta alle suggestioni di « Dada », i cui motivi non avrebbero dovuto accordarsi con le sue tesi estetiche, se si prescinde dal punto di partenza che condannava qualsiasi convenzionalità. La storia presenta simili intrecci, ed essi vanno anche puntualmen-

te investigati, ma non se ne deve alla fine ricavare una minuziosa frammentaria che perda di vista le grandi linee su cui la civiltà ha evoluto. All'origine del « Bauhaus » e di « De Stijl » vi è, di certo, un fondamento razionale, ma nel secondo si inserisce anche una componente di assolutismo purista che punta verso un universalismo sotto molti aspetti mistico, come appunto si individua in Vantongerloo e Mondrian. È noto del resto l'influsso che ebbero le teorie di Schoenmaekers.

Questi, in « La nuova immagine del mondo » (1915), aveva scritto: « Impariamo oggi a tradurre nella nostra immaginazione la realtà, in interpretazioni che possono essere controllate dalla ragione, per potercene impadronire più tardi sotto forma di realtà naturali « date », e penetrare la natura per mezzo di visioni plastiche » (6). Si tratta, cioè, di formulare una definizione della realtà in quanto la relatività dei fatti naturali viene ridotta all'assoluto, perché la natura va penetrata « in modo tale che l'intima struttura del reale ci sia rivelata » (7). Si precisa inoltre in « Principi di matematica plastica » (1916) continuando l'assunto: « I contrari sono aspetti diversi di una stessa realtà. Anzi, essi sono reali solo in rapporto l'uno con l'altro. La linea è linea soltanto in relazione con il raggio di una sfera, e il raggio è di fatto raggio solo in relazione con la linea » (8).

Che Mondrian fosse fortemente attratto da questa dottrina resta provato, tra l'altro, dalla frequentazione che ebbe con Schoenmaekers a Laren, ed i vari punti di incontro intellettuali sono stati documentati da Jaffé con acuta puntualizzazione nel citato studio su « De Stijl ». Qui non viene messo in dubbio, anzi, viene sottolineato che pure Vantongerloo, già di per sé interessato alla matematica, dovette trovare giovamento alle proprie convinzioni nei pensieri di Schoenmaekers. E ciò, a parte altre considerazioni di diverso rilievo, sta a scalzare una accusa troppo corrente, oltre che superficiale, che viene rivolta al linguaggio astratto, e tanto più alle formulazioni del neoplasticismo — senza dire a quelle recenti degli operatori della « nuova tendenza »: che esse cioè siano vuote formalismo, prive di qualsiasi fondamento ideologico. Si potrà, se mai, rilevare una quota di misticismo, una implicazione per alcuni versi utopistica, ma in nessun caso un distacco dalle coincidenze con la realtà. La tematica, pur nelle sue rigide conclusioni, si valeva anche di contenuti sociali, progressivi, e non si esauriva in una serie di semplici esercitazioni formali.

L'importanza di « De Stijl » nei confronti dell'architettura è innegabile, e lo stesso Vantongerloo, così disposto all'isolamento ed agli assoluti, progettò nel 1929 un ponte sulla Schelda, nel 1930 ideò piani di aeroporto, si interessò di problemi urbanistici. D'altra parte utopia, in molti casi, non vuole dire fantascienza, ma ideale prefigurazione di un mondo in via di costituirsi, immagine di un mondo auspicato e per molti sintomi possibile. Anche van Doesburg era animato da profondi, sentitissimi impegni umani e sociali e pensava ad « un'arte chiara, sana e legittima », quale appunto sarebbe stata richiesta dalla società fu-

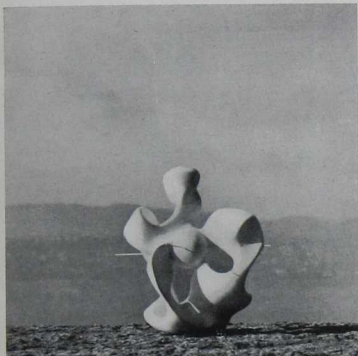
tura. Diversi furono del resto gli architetti nel « De Stijl »: Oud, Rietveld, van Eesteren, van't Hoff, Wils, Huszar, Kiesler, e tante opere di Mondrian e di Vantongerloo, pur senza essere concepite in termini architettonici, equivalgono ad una progettazione di carattere costruttivo. Tale, infatti, è lo spirito che anima le menti di « De Stijl », non ostante fossero permeate di una certa corrente speculativa, da ultimo teorica, che le portava a quello che Schoenmaekers chiamava il « misticismo positivo ». Ma anche su questo piano va osservato che il pensiero, nel suo incessante investigare le disponibilità del reale e la sua sostanza meno effimera ed apparente, promuove determinate soluzioni, che altrimenti non sarebbero nemmeno tentate o proposte. Appunto: Mondrian si prefiggeva la « conciliazione del dualismo tra mente e materia » e Vantongerloo invitava a rendersi consapevoli « dell'unione tra spirito e materia ». In tale tendere verso l'espressione dell'universale, in tale determinazione per il rilevamento di una plausibile oggettività, si identifica, al di là di tutte le altre reperibili e manifeste varianti, il rischioso, ma mai avvenuto oppure incongruo assunto che « De Stijl », e Vantongerloo in modo e con autorità particolari, si è proposto di fissare in termini di pura plastica. Nello spirito di simile armonia universale Vantongerloo ha scritto in « L'art et son avenir » (1924): « La filosofia parla di un punto, di una linea, di un piano, di un volume, parla di luce e di colore, allo scopo di spiegare l'universo. Lo scienziato usa questi stessi mezzi per mostrare quale forza muova il cosmo. L'artista impiega ancora questi stessi mezzi per svelare lo splendore del cosmo. Filosofia, scienza ed arte, attraverso l'evoluzione, tendono all'unità » (9). Unità ed armonia che sono conseguibili mediante una precisa strutturazione delle relazioni. Van Doesburg aveva dal canto suo affermato che « l'artista pensa in termini di relazioni » (10), e di già in precedenza Schoenmaekers aveva caratterizzato lo atteggiamento positivo da mantenere nei confronti dell'analisi della realtà come quello che sperimenta appunto relazioni. In tale operazione il soccorso del metodo matematico appare indispensabile. « Come la matematica — ha asserito Vantongerloo — è il mezzo più perspicuo per intendere oggettivamente le cose, così l'arte è il mezzo più adeguato per sentire esteticamente » (11). Sì, è vero, ha sostenuto che « scienza ed arte hanno le stesse leggi », ma anche che « la parte visibile della creazione ci indica l'invisibile », che l'uno e l'altro insieme formano l'armonia o le leggi dell'unità: leggi che sono della natura. Anche Schoenmaekers aveva stabilito che la natura funziona sempre e fondamentalmente con una regolarità assoluta, vale a dire con regolarità plastica, e Mondrian che « la versatilità della natura può ridursi alla semplice espressione plastica di rapporti definiti » (12), così che il sistema su cui si imposta il suo fare è « più matematico che geometrico, è esatto »; per Mondrian infatti l'arte è la visibile materializzazione della logica. Van Doesburg appare della medesima opinione se, fin dal 1918, aveva fatto notare che « le leggi plastiche dell'arte sono nel tempo stesso le leggi fondamentali della

10
« Construction dans la sphère », L'Ala 1917, diametro 17
cm, gesso

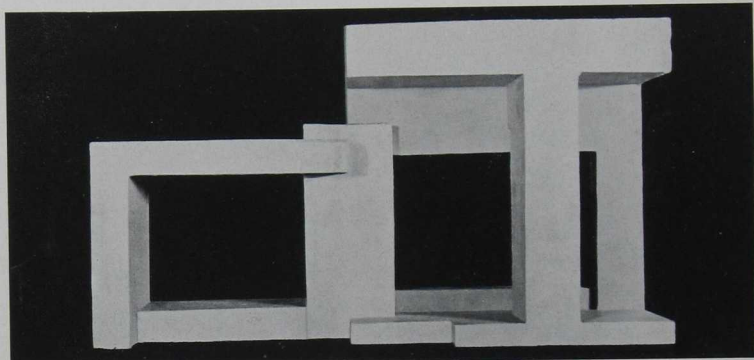
11
« Rapport des volumes », Bruxelles 1919, 12x12x18 cm,
pietra.

12
« Variation sur le carré inscrit et le carré circonscrit
d'un cercle », Parigi 1929, 52x28x28 cm, cemento dipinto
a olio.

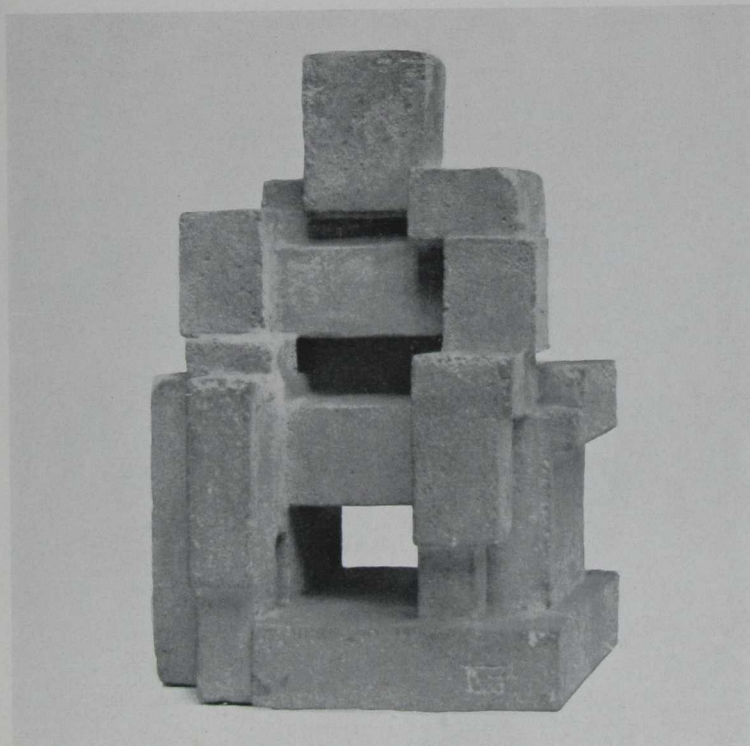
13
R
« Sx— », Parigi 1936, 56x70x57 cm, mogano.



10



12

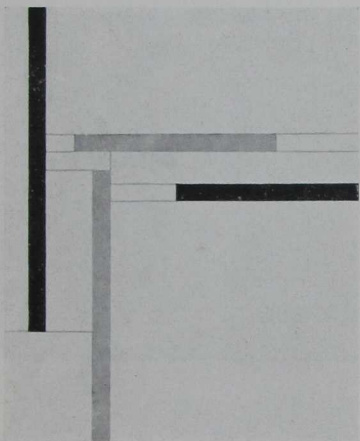


11

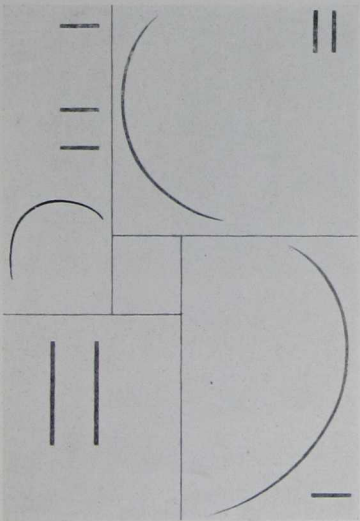


13

- 14
« Fonction de lignes, rouge, verte », Parigi 1937, 66x80 cm, olio.
- 15
« Courbes », Parigi 1937, 77x100 cm, olio.
- 16
« Vecteur », Parigi 1945, 20x20x12 cm, filo di ferro dipinto.
- 17
« Rapport de trois volumes dans l'espace », Parigi 1945, 30x30x25 cm, filo in lega di nichel.
- 18
« Noyau », Parigi 1949, diametro 20 cm, legno dipinto e lega di nichel.
- 19
« Six couleurs dans l'espace », Parigi 1950, diametro 20 cm, plexiglass.
- 20
« Un fini dans l'infini », Parigi 1951, 24x13 cm, plexiglass.
- 21
« Phénomènes atmosphériques », Parigi 1958, diametro 15,6 cm, plexiglass.
- 22
« Composition avec réfraction de la lumière », Parigi 1958, 10x10x17 cm, plexiglass.
- 23
« Milieu diffractif », Parigi 1958, 14,3x15,3 cm, plexiglass.
- 24
« Reflexion-réfraction (indéterminé) », Parigi 1960, 34x31x6,5 cm, plexiglass.



14



15

natura» (13): quelle che Mondrian collocava come determinative «dell'equilibrio, della contrapposizione, della divisione, della relazione, eccetera» (14). Giova così marcare simile colleganza fra arte scienza natura, perché nell'ultimo termine è contenuta la premessa degli altri due: non in senso deterministico, bensì quale centro d'irradiazione operativa.

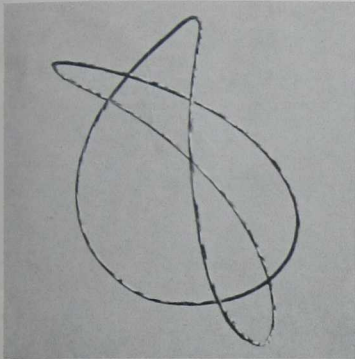
S'è indugiato nel riportare i pensieri dell'uno e dell'altro per dimostrare come esistesse una effettiva affiliazione di interessi, una comunità d'intenti, che non solo dava luogo ad un linguaggio plastico affine, ma anche comportava uno stesso atteggiamento di vita. Vantongerloo, maturato in questo clima artistico e intellettuale, non ha mutato nel corso della propria esistenza, come Mondrian, né metodo di vita, né modo di pensare, né forma d'arte. E' impossibile, poi, non constatare la validità di talune previsioni e di taluni anticipi, le cui verità sostanziali vanno oggi conquistando con tanta maggiore facilità e forza di persuasione larghi strati dell'operare creativo. Può essere oramai superfluo rammentare che «la natura sta completamente al di fuori della sfera dell'arte» (15) — natura qui intesa come apparenza sensibile —, ma importa in ogni caso rimeditare ciò che scrisse fin dal 1924: «Tutte le scienze si valgono di calcoli, e giungono ai propri risultati per opera di mezzi astratti. Non vi è oggetto naturale che entri nella composizione di una macchina. Alla materia vengono fornite forme astratte, soggette ad una legge: ad esempio, la costruzione di un ponte, che deve resistere al peso, di un aeroplano, che deve rispondere a requisiti di stabilità. Così, ogni cosa obbedisce a una legge fondamentale... L'artista dispone di mezzi astratti. Per tutti questi motivi, la linea che non rappresenta alcun oggetto naturale è la più perfetta concretizzazione dell'arte. Le linee naturali non riproducono l'immagine di un pensiero, ma un'immagine locale; la realizzazione di un oggetto naturale non è la materializzazione dello spirito... Una linea, in relazione con un'altra linea, parla a noi con il linguaggio della scienza, della filosofia, e persino dell'arte. Se le relazioni sono equilibrate, le linee ci procurano una sensazione estetica» (16). Per tutto ciò, dove è esplicita comunque la distinzione fra azione speculativa ed azione creativa, si viene a porre la scienza quale fonte d'ispirazione, alla stessa stregua che lo può essere la natura: non negli aspetti superficiali e sensibili, sibbene nella struttura interna, fatta di una catena di relazioni solidali. Infatti, sempre nello stesso libro, indagando sul fattore estetico, aveva riscontrato, a proposito della «Deposizione» di Van der Weyden, che «non è la Santa Vergine, né il Cristo, né la cassetta del balsamo, che danno al quadro tanta bellezza, ma il posto che occupano»: che è come dire che la bellezza estetica dipende dalla disposizione dei singoli elementi e dall'armonia ritmica che insieme li salda. Anche questa persuasione tuttavia ha potuto farsi strada e prevalere in seguito all'evolversi della civiltà, che via via modifica i rapporti dell'uomo con la realtà, gli fa vedere le cose secondo dimensioni diverse da quelle precedenti, indirizza la sua ricerca verso metodi esplorativi altri che

quelli finora applicati. «La vita progredisce, e l'uomo usa oggi mezzi diversi rispetto a ieri. La scoperta dell'energia meccanica ne ha fatto un essere differente, che vede la vita secondo una diversa visuale. E come il progresso evolutivo ha mutato l'organizzazione della vita umana, così l'arte, che è soggetta alla stessa legge, non può segnare il passo, sebbene il suo sviluppo sia lento, ed essa per secoli sia rimasta ferma ai mezzi dell'antica arte plastica. Ma la nostra età, e la vita che conduciamo, hanno respinto i mezzi di ieri» (17). Anzi, prevede che «non è lontano il momento in cui arte e scienza costituiranno un'unità omogenea» (18). Mondrian era andato addirittura oltre questo sentimento di totalità, in cui macrocosmo e microcosmo si corrispondono, fino a preconizzare la fine dell'arte in forma radicale: «Verrà un giorno in cui saremo in grado di fare a meno di qualsiasi arte, quale almeno oggi la conosciamo; la bellezza si sarà allora maturata nella realtà tangibile» (19). Appunto: non diversamente pensava Vantongerloo quando asseriva che «il sole non è più una divinità, ma è una parte dell'intero universo».

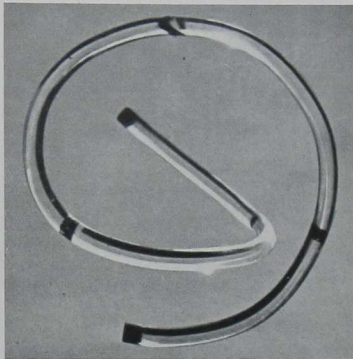
Una volta riferito, almeno in forma succinta, sui fondamenti filosofici e sui propositi estetici che sussistono nell'opera di Vantongerloo e che in certo modo la fecondano, dopo aver largamente permeato l'iniziativa del gruppo di «De Stijl», rimane da esaminare più da vicino il carattere proprio delle sue realizzazioni. Certi studi compiuti nel 1919 sono di molto simili alle composizioni a scacchiera che Mondrian eseguiva nello stesso anno, ma il contemporaneo trasferimento di tale impianto modulare in forma plastica già rappresenta una definizione più personale, oltre che costituire l'apertura verso soluzioni avvenire di maggiore risalto e servire da modello generatore di diverse opere tra le sue più memorabili. Il primo «Rapporto di volumi» trova il suo naturale svolgimento in «Rapporto di volumi derivante dal cono» (Menton 1927), «Variazione sul quadrato inscritto e sul quadrato circoscritto di un cerchio» (Parigi 1929), «Gruppo $y = ax^2 + bx + c$ », « $3\sqrt{L} = h$ $4\sqrt{L} = l$ $5\sqrt{L} = L$. Luogo geometrico» (Parigi 1931). In queste opere i blocchi a parallelepipedo, nel 1919 ancora serrati a castello, come pure nella analoga composizione del 1924 della collezione di Peggy Guggenheim, si dispongono su un ordine più aperto e scandiscono un rapporto più dinamico fino a che, qualche anno più tardi, nelle costruzioni « $S \times \frac{R}{3}$ » (Parigi 1933 e 1936), « $y = x^2$

— $11^2 + 10$ » e « $y = 2x^2 - 13,5x^2 + 21x$ » (Parigi 1935), gli elementi formali risultano distribuiti a modo di direttrici che implicano uno spazio di ampia estensione.

In precedenza questo spazio pareva raccolto in alternanze volumetriche, su scala armonica; adesso è invece penetrato nella sua infinità di configurazioni possibili e viene quasi istruato nei suoi allineamenti e nelle sue partizioni. Anche alcuni dipinti fra il 1936 ed il 1937 sviluppano sul piano lo stesso problema in un tracciato di accordi equilibrati dove la linea, nella sua posizione verticale e orizzontale, reg-



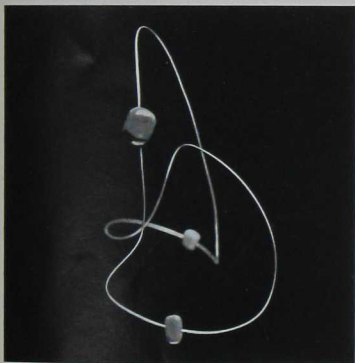
16



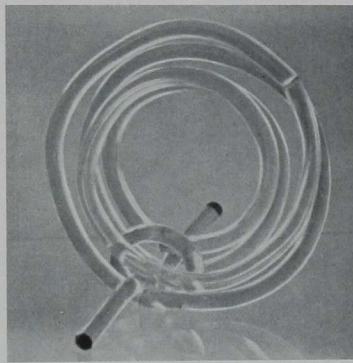
19



22



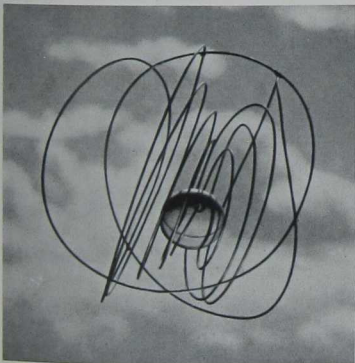
17



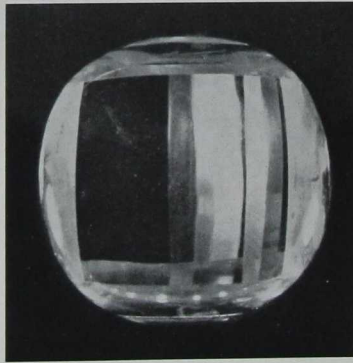
20



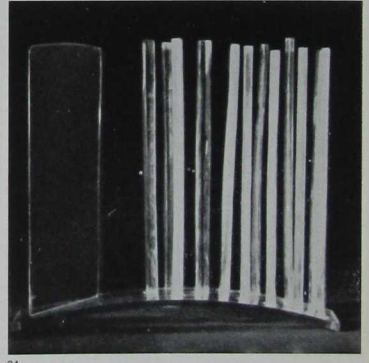
23



18



21



24

ge il movimento ritmico dell'insieme. E' nel 1936 del resto che Vantongerloo inizia a studiare i problemi dello spazio sulla base delle funzioni matematiche.

Ora, è noto, Vantongerloo sottoponeva ogni suo lavoro a verifica matematica. Già s'è ricordata l'analisi matematica ch'egli fece di una scultura di Archipenko e si potrebbe anche aggiungere che altrettanto fece con diversi dipinti di Mondrian. Ma il punto non è qui, se non si vuole perdere di vista l'effetto estetico. Talora questa volontà di rigore estremo, scientificamente controllabile, non dà risultati soddisfacenti. E' un'esperienza, nella quale egli, attraverso una scelta dei dati raccolti, ottiene traguardi inoppugnabili; ma altre volte l'elementarità della conclusione appare piuttosto inefficace e scolastica. Certe funzioni di linee rette e linee curve sembrano piuttosto schemi dimostrativi che attivazione spaziale per mezzo di attribuzioni estetiche. «Estensione, curve verdi» (Parigi 1938) offre innegabilmente una presenza estetica, ma altrove il procedimento si esaurisce in tracciati generici. Anche quando, fra il 1938 ed il 1942, persegue lo spazio libero e, fra il 1942 ed il 1949, lo spazio-creazione, si hanno alcune cadute di livello, che un'osservazione fedele ai dettami della critica d'arte non può non registrare. Se, poniamo, «Rapporto di tre volumi nello spazio» (Parigi 1945) o «Rivoluzione» (Parigi 1946), ambedue in nichelio, abilitano una tensione ricca di impulsi e direttrici, scaturita da una inflessione ben calibrata e caratterizzata, «Elementi nello spazio» (Parigi 1945), in bronzo e nichelio, richiama inaspettatamente talune apprezzate ingegnosità del «liberty».

Nel frattempo però s'era dedicato ai problemi della radiazione ed aveva quindi sperimentato l'intervento della luce sia sul colore che sullo spazio. E' un momento di grande importanza per l'evolversi positivo del suo lavoro. Il movimento vibrante e riflettente che ha provato, e la cui scoperta gli ha fatto intravedere nuove possibilità espressive, mentre una materia speciale come il plexiglas lo faciliterà fino a renderlo ininterrotto, dà alle sue creazioni nuove spinte e nuovi ricambi. Sarà infatti dopo tale esperienza che la ricerca di tipo scientifico di Vantongerloo approderà a risultanze estetiche del meglio persuasivo risalto. In «Spazio e colore» (Parigi 1956), «Fenomeni atmosferici», «Funzioni d'una forma», «Composizione con rifrazione della luce», «Creazione della natura», «Centro diffrangente» (tutti Parigi 1958), «Trasformare la luce in colore» (Parigi 1959), «Elementi diversi» (Parigi 1960), sempre in plexiglas, sul procedimento razionale da cui provengono sopravanza una emanazione estetica che possiede la sicurezza e la purezza delle creazioni più spontanee e più alte.

La vicenda di Vantongerloo si caratterizza infatti in questa rigorosa ricerca di una costruzione oggettiva che diffonda il senso inesplicabile di talune «bellezze», che se pur derivate da calcoli matematici, hanno il potere di far «sentire» una sostanza incorruttibile e perdurante. Avviene cioè che attraverso la formula matematica si ottenga una rivelazione plastica e, per contro, che talvolta, essa, tale rivelazione non possa darla, perché i termini non

coincidono. Quando per altro il procedimento degli assiomi immette in una certa area allora il risultato non può essere che fra i meno discutibili, proprio in virtù della possibilità che comporta di essere dimostrabile per via razionale. Potremmo affermare, seguendo il suggerimento di un episodio riferito da Vantongerloo medesimo, che anche l'aurora boreale è un fenomeno scientificamente spiegabile, ma resta ugualmente una manifestazione sorprendente che attrae come una visione artistica e la cui «bellezza», per quanto svelata nel suo processo genetico, mai perderà una parte di mistero. Così Vantongerloo non tutto deduce dalle sue applicazioni matematiche: esse non sono che il materiale su cui opera, al di là di vincoli soggettivi che siano diversi da quelli che impongono una scelta individuale fra le varie soluzioni implicite. Se, poi, in questa pratica del numero e della misura, come si è dianzi accennato, si danno scadimenti e insufficienze sul piano propriamente plastico, ciò non è particolare soltanto di chi opera con mezzi simili, ma si riscontra ugualmente in chi si serve di altre basi di partenza. L'importante è che non ci si limiti a rivivere impressioni culturali e che il metodo operativo sia assimilato ad una espressione plastica pertinente, la quale comporti alla fine per la sua efficacia un acquisto del nostro patrimonio storico e ideale. Oltre quattro secoli fa anche Leonardo individuò nello strumento matematico una garanzia per l'attuazione di una ricerca che sia fondamentale per la conquista di un'altra natura, di un'altra realtà, non distaccata dalla vita, ma che di questa esaltasse i fattori meno superficiali e transuenti al fine di diffondere la «bellezza» in ogni dove, libera da tutti i sofismi teologici e strumentali: una realtà che fosse umana nel senso che all'uomo presentava oggetti puri, privi di qualsiasi sovrastruttura. Con tutte le intermittenze che si possono individuare nella sua produzione, l'opera di Vantongerloo resta una testimonianza attiva e sopravvivenza dell'esperienza plastica di questo secolo. La sua presenza è ragione di esemplare rasserenamento per la visione semplice e chiara che ha prospettato. Essa è uno dei contributi più alti che la vocazione creativa moderna abbia lasciato: un modello di vita e di lavoro quali pochi seppero dare con altrettanta autorità. E le sue soluzioni, se non la sua esistenza, dettero appiglio a molte elaborazioni, fornendo un insegnamento da maestro, che molti imitarono e pochi uguagliarono. Eppure esso sta alla base di tutto un ciclo di ricerca che oggi come oggi riceve il più solido riconoscimento.

U. Apollonio

- 1) G. Vantongerloo, «An intimate biography», in catalogo dell'esposizione alla Marlborough Fine Art limited, London 1962.
- 2) G. Vantongerloo in catalogo citato.
- 3) H. L. C. Jaffé «De Stijl 1917-1931», Milano 1964.
- 4) Vedi H. L. C. Jaffé, opera citata.
- 5) Vedi H. L. C. Jaffé, opera citata.
- 6) Schoenmaekers, «Het nieuwe Wereldbeeld», riportato

in H. L. C. Jaffé, opera citata.

7) Schoenmaekers, «Het nieuwe Wereldbeeld», riportato in H. L. C. Jaffé, opera citata.

8) Schoenmaekers, «Beeldende Wiskunde», riportato in H. L. C. Jaffé, opera citata.

9) Vantongerloo, «L'art et son avenir», Anversa 1924.

10) Vedi H. L. C. Jaffé, opera citata.

11) G. Vantongerloo, «L'art et son avenir», citato.

12) Vedi H. L. C. Jaffé, opera citata.

13) Vedi H. L. C. Jaffé, opera citata.

14) Vedi H. L. C. Jaffé, opera citata.

15) G. Vantongerloo, «Paintings sculptures reflections - New York 1948.

16) G. Vantongerloo, «L'art et son avenir», citato.

17) G. Vantongerloo, «L'art et son avenir», citato.

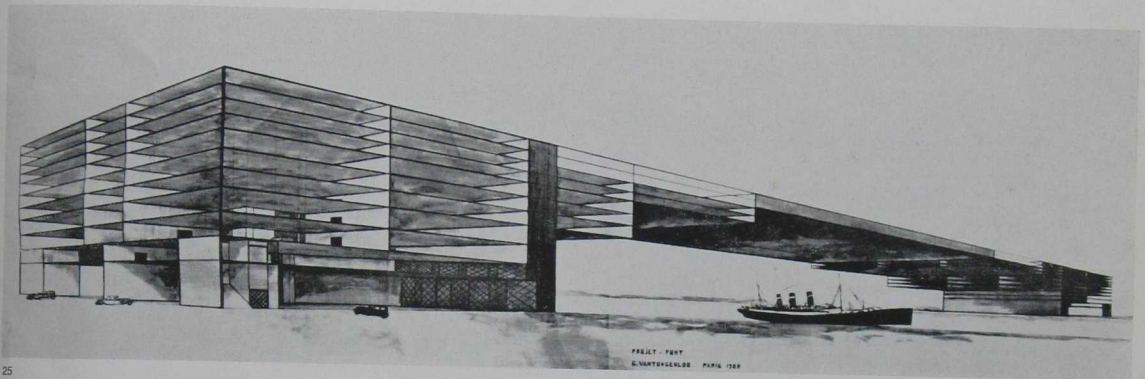
18) G. Vantongerloo, «L'art et son avenir», citato.

19) Vedi H. L. C. Jaffé, opera citata.

25
« Perspective d'un pont pour Anvers », Parigi 1928,
400x80 cm, disegno.

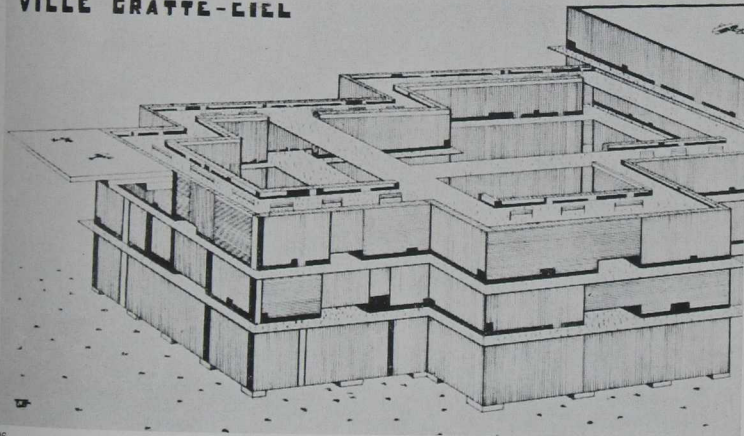
26
« Ville gratte-ciel », Parigi 1930, 90x42 cm, disegno.

27
« Aérodrome souterrain », Parigi 1931, 90x70 cm, legno
dipinto.

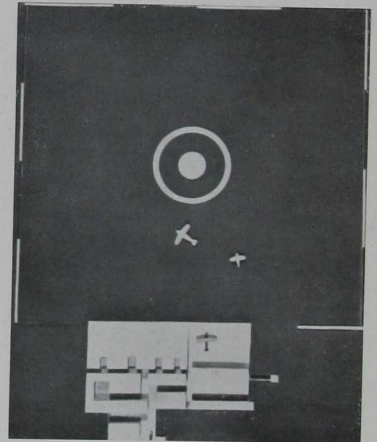


25

VILLE GRATTE-CIEL



26



27