



Il valore dell'equilibrio nell'arte.
Dalla classicità al modernismo astrattista
di Kandinsky e Mondrian
Alessandro Alfieri*

Che l'equilibrio possa venire considerato come una delle categorie essenziali dell'estetica e della storia dell'arte è piuttosto evidente; basandosi su principi di ordine psico-percettivo, il "sentimento" di equilibrio che un fruitore di un'opera d'arte prova o può provare al suo cospetto riflette una dimensione di appagamento e soddisfazione sensoriale, solitamente legata a concetti quali l'armonia, la pace, la simmetria, l'ordine. D'altronde, anche il dibattito relativo alla possibilità di ricondurre l'attrazione umana per l'equilibrio e la simmetria alla dimensione antropologica, o piuttosto di interpretarla come una risultante culturale fondata sulla centralità occidentale del *logos* e della *ratio*, è qualcosa di particolarmente datato, che non intendiamo rispolverare ancora una volta in questa occasione. Piuttosto, intendo nel presente saggio fare riferimento ad alcune espressioni esemplari dell'arte moderna e delle avanguardie del Novecento per proporre degli spunti di riflessione sul ruolo che l'equilibrio ha assunto nell'ambito della composizione formale delle arti visive.

* Dottore di Ricerca in Scienze Filosofiche e Sociali

La storia dell'arte infatti intercetta in numerose occasioni il concetto di equilibrio; nelle teorie neoclassiciste di Johann Winckelmann ad esempio l'equilibrio appartiene alla "quieta grandezza" che fa dell'arte classica (pensiamo alla statuaria di Fidìa) la più prestigiosa e nobile manifestazione della cultura di ogni tempo. Il ponderato bilanciamento dei volumi e la possente simmetria delle forme incarnano nel migliore dei modi il principio di ordine e razionalità espressione anche della continuità e della sovrapposizione di cultura e natura; di fatti, sempre secondo le teorie winckelmanniane, per molti versi assimilabili all'estetica hegeliana, quell'equilibrio sarebbe in grado di riflettere l'ordine cosmico che caratterizza le orbite dei



pianeti, la struttura dei corpi animali e dei vegetali, la regolarità delle stagioni ecc. Persino al cospetto di una statua come quella del *Laocoonte*, Winckelmann dirà che le parti sono «distribuite con eguale misura per tutto il corpo e sembrano tenersi in equilibrio»¹; questa posizione, non a caso, verrà criticata da Aby

Warburg che, sulla scorta del pensiero di Friedrich Nietzsche, ricomprenderà l'arte greca evidenziandone lo spirito patico tipico del paganesimo, piuttosto che attribuire a quella fase della storia dell'umanità il titolo di "età dell'oro". Warburg, infatti, con ironia attaccherà il collega Winckelmann stupendosi di come, addirittura davanti ad una palese manifestazione di *pathos* dionisiaco quale è appunto il *Laocoonte*, sia stato capace di parlare di misura ed equilibrio.

A parte ciò, è indubbio che l'equilibrio abbia attraversato la storia dell'arte divenendo uno dei valori di riferimento nella teoria e nella pratica artistica, fino alla modernità (compresa, come vedremo), seppur attraverso soluzioni e paradigmi figurativi differenti. Superfluo ogni riferimento alla logica rappresentativa tanto dell'arte gotica quanto di quella rinascimentale; un esempio su tutti, pensiamo alla costruzione speculare dell'arte di Piero della Francesca, e alla perfetta simmetria e corrispondenza tra i due lati, a destra e a sinistra dell'asse centrale.



Non sempre l'equilibrio si riduce a sinonimo di simmetria assiale, pur mantenendo la sua fondamentale importanza nel corso dei secoli; di equilibrio, a ben vedere, potremmo parlare anche a proposito di uno dei padri della pittura moderna come William Turner, seppur la matrice di riferimento non sia tanto lo specchio quanto la "spirale". I rapporti tra le luci, le tonalità e i colori sono infatti stabiliti secondo i principi della sezione aurea, in maniera ponderata ed "equilibrata", appunto. Se il "vortice" e la risultante confusione visiva sono qualcosa di più di un mero annuncio della stagione del modernismo, cogliamo nelle immagini del pittore inglese uno strenuo mantenimento di un principio di equilibrio, come una sorta di lotta istaurata tra la forma pittorica e il vigore del divenire, squilibrato e caotico per definizione.

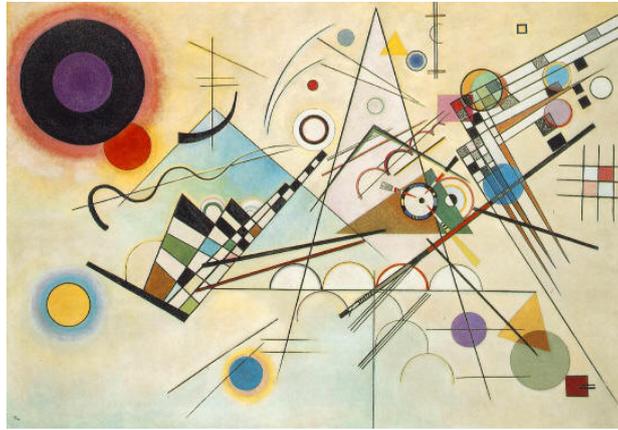


L'equilibrio è stato lo strumento assunto dall'arte per dare un ordine al mondo, per attribuire ad esso un senso, quasi per fissarne il flusso incessante; secondo questa tesi, diviene evidente come l'equilibrio e l'ordine non siano categorie di questo mondo, o meglio ancora, diviene evidente come il realismo e il naturalismo mimetico siano stati nella storia dell'arte quanto di più lontano dalla realtà, perché hanno imposto una cristallizzazione a ciò che per definizione si sottrae a qualsiasi fissazione, figurativa o concettuale che sia. Fin da Turner, e in maniera sempre più esplicita e autocosciente nel Novecento, l'arte, col rifiuto del paradigma soggetto-oggetto, rappresentazione e rappresentato, è divenuta cosciente dell'effettiva inconsistenza ontologica del reale, e tale coscienza venne trasmessa a livello di forma. La cosa che intendo evidenziare è che, contrariamente a quanto si possa pensare, questo non ha significato (almeno non da subito) un rifiuto della categoria dell'equilibrio da parte degli artisti. Ad esempio, l'equilibrio resta una pietra angolare per l'arte di due maestri dell'astrattismo come Wassily Kandinsky e Piet Mondrian.

Nel primo troviamo una lucida consapevolezza della svolta culturale che ha segnato la modernità: «Quando vengono scosse

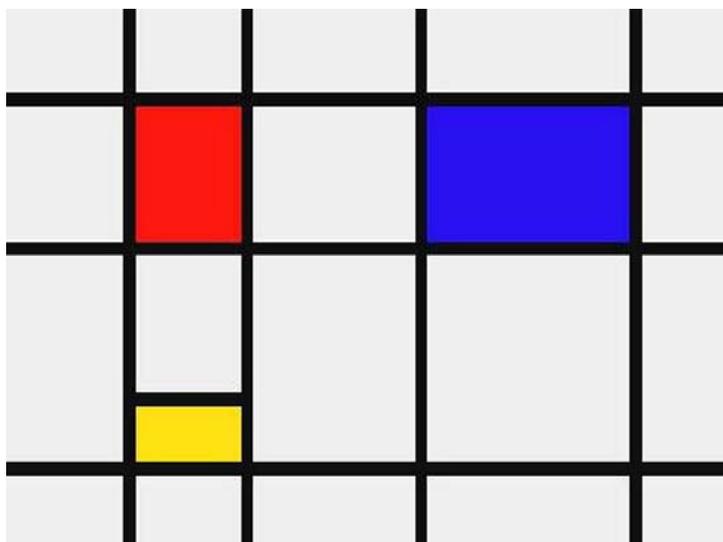
religione, scienza e morale (quest'ultima dalla potente mano di Nietzsche), quando i sostegni eterni stanno per crollare, l'uomo distoglie lo sguardo dall'esteriorità e lo rivolge a se stesso. La letteratura, la musica e l'arte sono i campi in cui la svolta spirituale comincia a manifestarsi più sensibilmente²; come detto in principio, non è questo il luogo per recuperare e sviluppare ulteriormente il dibattito relativo all'avvento della modernità in ambito culturale, spirituale ed artistico, ma sarà utile evidenziare quale sia a tal proposito la posizione di Kandinsky per sostenere quella che è la tesi del mio saggio, ovvero che anche sotto i colpi della rivoluzione figurativa l'equilibrio ha mantenuto, per ancora diversi decenni, un ruolo centrale nell'arte.

Kandinsky, parlando di quello che è il padre ufficiale dell'arte moderna, ovvero Paul Cézanne, afferma: «Non rappresenta un uomo, una mela, un albero, ma usa questo materiale per formare qualcosa di intimamente pittorico che si chiama immagine»³, confermando il superamento del paradigma rappresentativo (copia/riproduzione). È ben noto il valore attribuito dal pensiero kandinskiano all'interiorità, ribattezzata dall'artista "dimensione spirituale" che nei scritti teorici e nella sua pratica artistica diventerà la protagonista assoluta per molti anni; rivolgersi all'interiorità spirituale significa adottare come strumenti colori e forme nella loro astrattezza pura, piuttosto che piegarli alle regole della figuratività, ma per conseguire questo risultato Kandinsky adotta spesso quell'antico principio della storia dell'arte che è l'equilibrio. Nelle sue *Composizioni*, colori caldi e freddi sono distribuiti in maniera bilanciata in base, di solito, a una asse che taglia obliquamente la tela dall'angolo in alto a destra a quello in basso a sinistra. Anche di fronte a una radicale bidimensionalità, palese rifiuto degli stilemi e delle regole dell'arte classica, e di fronte al conseguente rifiuto della rappresentazione di oggetti e figure ben definite, Kandinsky rilancia la funzione dell'equilibrio nell'immaginario delle avanguardie novecentesche.

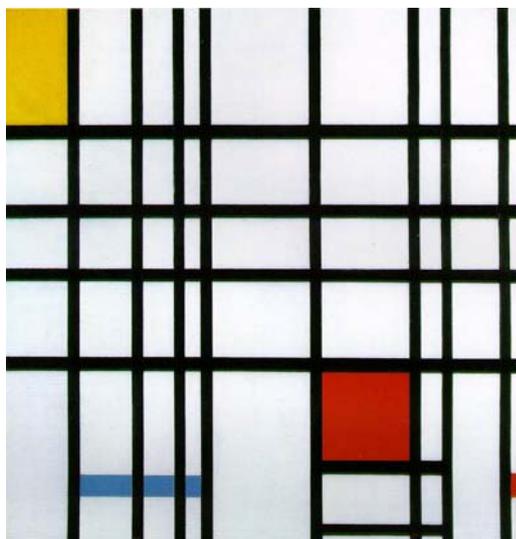


Se il principio dell'equilibrio in Kandinsky si avvale della diagonale come asse di riferimento, nell'ortogonalità assoluta di Mondrian la diagonale non trova spazio: le composizioni del pittore olandese si affidano ai tre colori puri e a fasce nere orizzontali e verticali che si incrociano. Il fine dell'arte di Mondrian, come teorizzato nei suoi scritti, è il pieno perseguimento dell'assoluto, piuttosto che la rivelazione dell'interiorità di Kandinsky. La pittura di Mondrian risale alla struttura originaria del reale, alla sua conformazione astratta e essenziale, che riesce a strappare dal divenire eternamente

transeunte del reale quello che essa ritiene essere l'assoluto immutabile, oltre ogni contingenza e capriccio del caso. Nella prima pagina dei suoi scritti teorici, è lo stesso Mondrian a nominare tale intenzione estetica "equilibrio", lasciando emergere quella dimensione mistica che appartiene alla sua ricerca e alla sua opera: «la sofferenza è causata dalla separazione incessante, la felicità dall'incessante rinascere del mutevole. L'immutabile è al di sopra di ogni miseria, di ogni felicità: è l'equilibrio. Attraverso l'immutabile che è in noi, ci unifichiamo a tutte le cose, mentre il mutevole distrugge il nostro equilibrio, ci limita e ci separa da tutto ciò che è altro da noi. Da questo equilibrio, dall'inconscio, dall'immutabile scaturisce l'arte»⁴. Attraverso l'equilibrio, "dialettico" perché conseguito nel bilanciamento e nell'incrociarsi di bande verticali e orizzontali, la vita può affrontare la sua tragicità per proiettarsi nella purezza della forma astratta: «Il tragico della vita conduce alla creazione artistica: l'arte, in quanto astratta e in opposizione al concreto naturale, può procedere la scomparsa graduale del tragico. Quanto più il tragico decresce, tanto più l'arte si accresce in purezza»⁵. Tale purezza si riflette anche nella scelta dei colori, giallo, rosso e blu, i colori primari in esclusione però del verde, troppo allusivo e capace di richiamare immediatamente alla mente la natura (contaminando il piano di assoluta trascendenza della sua arte).



La dialettica si esprime nell'arte di Mondrian nel rapporto tra orizzontalità e verticalità, che rappresenta una dualità irriducibile e non riconducibile alle unità che la compongono. Si tratta del rapporto tra terrestrità (orizzontale) e sacralità (verticalità) che si pongono come in necessaria complementarità e corrispondenza, come se nell'arte di Mondrian il "due" venisse prima e assorbisse in sé l'individualità. La verticale non è uno sviluppo dell'orizzontale, come fosse una sua ascesi verso l'alto: il "due" si impone da subito come principio della composizione, e l'equilibrio si rivela non un fatto accidentale della costruzione ma la sua stessa ragion d'essere, condizione del suo esistere: «L'uno diventa due: l' "uno" e "l'altro". L'uno si conosce, si vede, mediante l'altro. Così la delimitazione della parola è eliminata, il suo contenuto è ampliato; essa viene espressa plasticamente nella sua totalità»⁶. Perciò, anche nell'estremo astrattismo di Mondrian, uno dei punti più lontani raggiunti dall'arte visiva occidentale nei primi del secolo in direzione del superamento della logica figurativa, l'equilibrio resta un principio basilare; anzi, non un principio qualsiasi, ma l'essenza della pratica compositiva.



La modernità, per quanto rivendichi legittimamente una svolta nelle pratiche e nelle teorie dell'arte, si giova spesso e volentieri di alcuni principi essenziali della tradizione classica; uno di questi principi, forse il più determinante, è quello dell'equilibrio, che viene tradotto e declinato in base alle

rinnovate esigenze. Se nella logica dell'arte rappresentativa equilibrio significava "mimesi", armonia finalizzata alla resa del reale inteso come *objectum*, nell'arte astratta l'equilibrio della composizione esprime esplicitamente quanto era già *in nuce* nella classicità, ovvero che la forma ponderata e bilanciata altro non è che un tentativo di dare un senso al non-senso del mondo e della vita, di fissare il perpetuo divenire delle cose dando un ordine, che seppur contingente e momentaneo è in grado di riscattare la tragedia dell'esistenza. La tendenza trascendentale dell'arte di Kandinsky e Mondrian mirava proprio a questo, e tale obiettivo di ordine metafisico viene conseguito con l'adozione dell'equilibrio, spurio però da ogni pretesa rappresentativa.

In conclusione ritengo che la posizione da me esposta in questo scritto corrisponda in qualche modo alla tesi di una celebre teorica e critica d'arte, ovvero Rosalind Krauss; la Krauss, in un suo celebre saggio dal titolo *L'originalità dell'avanguardia* del 1981, sottolineava argutamente come l'originalità delle avanguardie dei primi del Novecento (in testa l'astrattismo), per quanto avessero esse stesse sostenuto tenacemente una svolta

radicale nelle logiche di rappresentazione visiva, dovesse venire quanto meno mitigata alla luce di un'analisi profonda in grado di dimostrare come, anche davanti alle sperimentazioni astrattiste più radicali come quelle operate da Mondrian, sia rimasto sempre costante un elemento di continuità col passato. Le tele degli astrattisti, infatti, si affidavano sempre e comunque alla medesima matrice di costruzione formale che la Krauss battezzava "griglia": anche gli artisti modernisti infatti si affidavano a una tecnica che presupponeva la divisione dello spazio pittorico in parti tra loro in relazione matematica e logica. La griglia, a ben vedere, serve all'artista per bilanciare le sue composizioni, ed è nient'altro che un sinonimo di equilibrio; per tale ragione, secondo la Krauss, è impossibile parlare di effettiva scomparsa dell'originale e del definitivo superamento del paradigma soggetto/oggetto a proposito di questi artisti, perché per quanto occulto ed implicito rimane sempre un referente essenziale rappresentato dall'equilibrio strutturale dell'opera d'arte. Il superamento "postmodernista" e la relativa scomparsa effettiva dell'originale in favore di un universo di proliferazione di copie, riflette anche l'abolizione della griglia come referente imprescindibile per l'artista. È così che la Krauss interpreta l'avvento dell' "informale" come autentica svolta nella storia dell'arte contemporanea, dove il materiale compositivo e la tela non si rivolgono più ad alcun principio ordinatore, dove l'equilibrio ha lasciato definitivamente il posto alla materia; attraverso il rifiuto della forma, come per esempio in Jean Dubuffet, l'arte rinuncia definitivamente alla sua secolare idea di dare ordine al caos, di imporre un equilibrio al convulso divenire delle cose del mondo, arrivando così a esprimere quel caos senza il filtro della forma, riportandolo direttamente nell'opera.



La sentenza definitiva contro l'equilibrio in arte coincide, a livello socio-culturale ed epocale, con l'avvento del postmodernismo, che secondo la nota tesi di Fredric Jameson altro non è che la logica del capitalismo avanzato, del dominio incontrastato della globalizzazione e dell'economia finanziaria internazionale; che il nuovo disequilibrio sia un riflesso del delirio che, sorto da qualche decennio, è degenerato nella catastrofe della nostra triste contemporaneità? O sia stato un tentativo disperato di esprimerlo per opporsi a quella logica, senza però riuscire a osteggiarla?

Note

¹ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*, in *Il bello nell'arte, scritti sull'arte antica*, SE, Milano 2008, p. 33

² W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 2005, p. 32.

³ Ivi, p. 36.

⁴ P. Mondrian, *Il neoplasticismo*, SE, Milano 2008, p. 13.

⁵ Ivi, p. 16.

⁶ Ivi, p. 26.