

RIETVELD,
DE STIJL E ...
L'ESPRIT NOUVEAU

di Daniele Baroni

La mostra dei mobili e delle opere architettoniche di Gerrit Th. Rietveld, ambientata nel «Pavillon de l'Esprit Nouveau» ricostruito a Bologna nel 1977, ci aveva procurato qualche timore a proposito delle possibilità di relazione tra la struttura edificata, in questo caso con la funzione di contenitore e gli oggetti in mostra, per consuetudine sempre collocati in un ambiente rigorosamente neoplasticista. Va anche detto che se sembrerebbe impensabile un'architettura di Le Corbusier arredata con i mobili di Rietveld, il rapporto spaziale scaturito da tale contaminazione, ha praticamente dissolto qualsiasi preconcetto di carattere storicistico. Pertanto, vale la pena di esaminare e raffrontare i contrapposti punti di vista che, nell'ambito dell'ampio dibattito sviluppatosi durante gli anni Venti, pur utilizzando un linguaggio affine, avevano provocato comportamenti molto differenti.

Quando Le Corbusier, nel 1925 realizza a Parigi il «Pavillon de l'Esprit Nouveau» a «l'Exposition des Arts Décoratifs», le sue idee in fatto di oggetti d'arredamento sono già molto avanzate, allineate perlomeno a quelle che si stavano concretizzando a Dessau con il secondo Bauhaus. Egli infatti dichiara: «Prima di tutto affermiamo senza ambagi che non c'è nessuna ragione perché il legno rimanga la materia prima del mobile. Se sollecitata, l'industria è pronta a proporre una

serie di novità: acciaio, alluminio, cemento (con particolare trattamento), fibra, e... quello che non sappiamo ancora!... [...] La fabbrica di aerei e la tecnica della carrozzeria usano il legno con sistemi così nuovi che il mobile di legno non ha più il diritto di essere concepito come una volta e noi, voi ed io, che abbiamo un concetto di "mobile" conforme al nostro complesso tradizionale, ebbene noi siamo diventati inseribili: siamo tutti costretti a rieducarci¹. I famosi mobili di Rietveld in legno, strutturati rigidamente nello spazio secondo le coordinate cartesiane, appartengono decisamente alla generazione precedente.

I rapporti tra De Stijl e i responsabili della rivista «L'Esprit Nouveau», com'è noto, non furono mai molto calorosi e i contatti nemmeno tanti frequenti. Alla fine del 1922 van Doesburg giunge a Parigi dopo aver lasciato Weimar, dove l'ambiente gli era diventato ostile. A Parigi egli ritrova anche Mondrian, (che aveva già pubblicato *Le neoplasticisme*)² e da qui tiene relazioni con gli altri esponenti del gruppo olandese, oltre beninteso, i contatti con quasi tutti i movimenti d'avanguardia europei, dopo aver guadagnato in prestigio al Congresso internazionale di Düsseldorf³, da quelli con i dadaisti zurighesi, al gruppo dei costruttivisti che operano in Germania, al gruppo milanese di «Valori Plastici», a quello romano postfuturista. Più tardi lo raggiunge Cor van Eesteren, che con lui aveva da tempo elaborato una serie di studi sull'architettura plastica. Ai due viene commissionato dal gallerista Léonce Rosenberg il progetto per un complesso edilizio. Van Doesburg vi intravede immediatamente l'opportunità di trasformare questa occasione in un efficace strumento promozionale e prepara una mostra sull'architettura di De Stijl; oltre a van Eesteren, chiama alla collaborazione anche Rietveld per la realizzazione delle maquettes. La mostra viene inaugurata alla galleria «L'Effort Moderne», di proprietà dello stesso Léonce Rosenberg, nel giugno del 1923. Vengono esposti gli elaborati di van Doesburg e van Eesteren, realizzati in collaborazione con Rietveld, e inoltre, opere di Oud, Huszar, Wils, Mies van der Rohe. Nessuno dei mobili di Rietveld è presente in mostra, il quale invece, in quello stesso anno espone la «Berlijnse stoel» al padiglione olandese di Berlino, da lui allestito assieme a Huszar, e la «Hoge stoel» a Weimar, in una mostra organizzata dal Bauhaus⁴.

Alla mostra di Parigi viene distribuito il Quinto manifesto di De Stijl, firmato da van Doesburg, van Eesteren e Rietveld; porta come titolo *Vers une construction collective*,⁵ quasi a contrapporsi polemicamente a *Vers une architecture* di Le Corbusier.

Lo scopo della mostra è proprio di dimostrare la possibilità di una creazione collettiva in un significato di universalità e che l'architettura, intesa come sintesi plastica di tutte le arti, porterà al nuovo stile. «Attraverso la nostra opera collettiva abbiamo studiato l'architettura in quanto fusione plastica di tutte le arti, e abbiamo concluso che da ciò nascerà un nuovo stile. Abbiamo studiato le leggi dello spazio [...] e abbiamo stabilito che ogni variazione spaziale può essere organizzata entro una equilibrata unità»⁶. Dal diario di van Eesteren risulta che all'inaugurazione della mostra sono presenti Le Corbusier, Léger, Mallet-Ste-

vens e numerosi giovani architetti. Le Corbusier arriva direttamente dal cantiere e si scusa per l'aspetto un po' trasandato⁷.

Quasi un anno dopo, il 31 maggio 1924, van Doesburg invia alla redazione de «L'Esprit Nouveau» un articolo dal titolo *La signification de la couleur en architecture*, corredato da alcune fotografie, ma l'articolo non verrà pubblicato, si dice, perché già apparso in Olanda su «Bouwkundig Weekblad». «L'architettura funzionalista ha a che fare solo con l'aspetto pratico della vita o con la funzione meccanicistica della vita: abitare e lavorare. Ma tuttavia esiste qualcosa oltre l'esigenza utilitaria, e cioè una esigenza spirituale. Appena l'architetto o l'ingegnere aspira a visualizzare il rapporto - per esempio il rapporto fra parete e spazio - le sue intenzioni non sono più meramente costruttive ma anche figurative. [...] L'espressione consapevole delle relazioni costituisce l'espressione figurativa. In questo terzo tipo di architettura il colore è un materiale di espressione equivalente ad altri materiali come pietra, ferro o vetro»⁸.

Sempre nel 1924 sarà invece «Architecture Vivante» (Editions Albert Morancé) a consacrare al movimento neoplasticista olandese un intero numero, ma costringe van Doesburg, dalle colonne di «De Stijl», a sottrarsi a ogni addebito di responsabilità, per i numerosi errori che appaiono nella pubblicazione.

Mentre alcuni membri del gruppo De Stijl operano all'estero, o comunque sono impegnati nell'opera di proselitismo in campo internazionale, Rietveld costruisce alla periferia di Utrecht, in Prins Hendriklaan, la prima casa secondo i nuovi principi architettonici del neoplasticismo, enunciati nei vari manifesti e sviluppati nei progetti presenti a Parigi. Il percorso ideativo di Rietveld è decisamente inusuale: è quello che porta dall'oggetto all'architettura usando lo stesso metodo progettuale. La casa viene costruita per germinazione dall'interno, secondo gli assi cartesiani e si proietta per lastre e piani verso l'esterno. La casa è costruita prevalentemente in mattoni con le fondamenta e le lastre dei balconi in calcestruzzo; numerose putrelle a vista in acciaio dipinto, con sezione a I, corrono in senso verticale e orizzontale lungo tutti i lati esterni, intersecandosi con lo stesso principio strutturale della «Rood Blauwe» e delle altre sue prime sedie. Le ampie superfici trasparenti, le finestre d'angolo, permettono di proiettare verso l'esterno l'arredo interno e contemporaneamente di far vivere all'interno il giardino e la campagna circostante⁹.

Un anno dopo, nel 1925, l'Exposition des Arts Décoratifs, dove, sia pure con una collocazione non preminente, Le Corbusier e Jeanneret edificano il loro padiglione. In quel clima di restaurazione, di ritorno ai valori dell'arte classica, o, nel migliore dei casi, di moderato uso del lessico cubista, il Pavillon de l'Esprit Nouveau, assieme a quello russo di Melnikov, doveva certamente apparire come un oggetto scomodo, tanto da renderlo meno evidente possibile. Ma peggio ancora era andata per gli artisti di De Stijl, che si vedono rifiutare la partecipazione all'esposizione da una commissione generale olandese, la quale, alle teorie dell'architettura neoplasticista preferisce un edificio espressionista nello stile del gruppo che gravita attorno alla rivista «Wendingen», meglio cono-

sciuto come Amsterdamse School. Ciò provocherà un appello internazionale di protesta, sottoscritto da illustri architetti di tutta Europa.

Ad ogni occasione, comunque, Le Corbusier cerca di prendere le distanze, sia dallo Staatliches Bauhaus, sia da De Stijl, le cui teorie egli ritiene eccessivamente semplicistiche e vuote di significati. In quanto alla teoria dei colori primari poi, attribuisce a Léger il ruolo di incontestabile precursore.

Eppure De Stijl e l'Esprit Nouveau sembrano mirare agli stessi obiettivi: la purificazione del linguaggio plastico in pittura e in architettura e l'atteggiamento filosofico mediato dall'arte.

Ma l'equivoco avviene a livello di figurazione. Lo scontro sostanziale è tra l'objet-type e l'angle-type. La purificazione del gruppo francese avviene attraverso la forma, quella di De Stijl avviene invece a livello percettivo di Gestaltung.

A questo proposito possiamo leggere un significativo paragrafo in «L'Esprit Nouveau»: «L'ordine crea dei segni comprensibili. Lo spirito di ordine ha creato dei segni, simboli convenzionali di idee ben definite che sono come i materiali grezzi, che permettono di costruire la geometria e il linguaggio, di rendere le cose comprensibili a sé e agli altri. Questi segni, che un bisogno analogo ha creato nel campo delle arti visive, provengono da fonti precise, perché devono non solo significare, ma anche agire fisiologicamente sui nostri sensi. Non possono più essere simboli astratti e convenzionali della scrittura o della matematica, sfuggendo a coloro che non ne possiedono la chiave, ma figurazioni di fatti che interessano lo spirito e condizionati in modo da colpire emozionalmente i sensi. Una riprova di tipo negativo ci viene fornita da tutta una corrente di pittura moderna nata recentemente in Olanda e che ci sembra estranea alle condizioni necessarie e fondamentali della pittura (intelligibilità e meccanismo sensoriale), servendosi esclusivamente di qualche segno geometrico limitato all'angolo retto. Questa restrizione a un elemento dà luogo solo a un linguaggio balbettante e semplicistico; l'intenzione di base è eccellente, ma il vocabolario è limitato a questa sola proposizione: "quadrato: rosso, blu, giallo, bianco, nero; piccolo quadrato bianco, grande quadrato bianco, ecc.". Con un'arte spoglia si può tendere alla purezza dell'impressione. I mezzi che si scelgono devono essere idonei a farci dire qualcosa che valga la pena di essere detta; la verità non è necessariamente un estremo. L'estremo spesso è un assurdo: Meissonnier, Mondrian. La verità si trova dove esiste veramente»¹⁰.

Traspare in questo scritto una inadeguatezza del linguaggio critico e una totale chiusura percettiva. Per Mondrian, che all'interno di De Stijl è l'uomo che produce ideologia, l'orizzontale e la verticale determinano l'angolo retto, l'angle-type, inteso però come uno degli elementi che conducono alla perfezione. «Trovi che l'angolo retto è l'unica relazione costante e che attraverso la proporzione delle dimensioni si può conferire movimento, ossia vita alla sua espressione immutabile»¹¹.

Come in un'equazione matematica gli artisti di De Stijl semplificano ogni elemento compositivo fino a trattenere la sola, fondamentale struttura di equilibrio, eliminando dalla loro «equazione» visuale tutto l'inessenziale per giungere