

Evoluzione di paradigmi spaziali: una lettura diacronica dalla frattura Mondrian-Van Doesburg all'Architettura liquida

[Giorgia Duò](#)

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 23 Giugno 2026, n. 1008

<https://www.bta.it/txt/a0/10/bta01008.html>

Articolo presentato in data 09 Maggio 2026, Accettato in data 18 Giugno 2026 e pubblicato il 23 Giugno 2026

[precedente](#)

[successivo](#)

[tutti](#)

[area ricerca](#)

[PDF](#)



ABSTRACT

L'articolo analizza l'evoluzione del concetto di spazio nell'arte e nell'architettura contemporanea attraverso una lettura diacronica che prende avvio dal confronto teorico tra Piet Mondrian e Theo van Doesburg all'interno del movimento *De Stijl*. Alla stabilità ortogonale e razionale del *Neoplasticismo* mondrianiano si contrappone il dinamismo introdotto da van Doesburg con l'*Elementarismo* e le "Contro-composizioni", basati sull'introduzione della diagonale e sulla tensione percettiva derivante. Tale frattura è interpretata come anticipazione dei due differenti paradigmi della modernità architettonica: da un lato il *Razionalismo* e il *Movimento Moderno*, dall'altro le esperienze decostruttiviste e liquide contemporanee. Attraverso riferimenti a Libeskind, Gehry e Zaha Hadid, il contributo evidenzia il progressivo superamento della concezione dell'edificio come organismo stabile in favore di uno spazio fluido, dinamico e processuale. L'architettura contemporanea viene così letta come esito di una lunga trasformazione che conduce dalla forma stabile alla condizione spaziale liquida.

La storia dell'arte e dell'architettura del Novecento può essere letta come confronto tra due diverse tendenze di modernità nonché come il progressivo emergere di una frattura interna ai tempi stessi: se da un lato assistiamo all'affermazione dell'ordine assoluto, della perfezione della griglia, della stabilità dell'equilibrio in un'ottica di costruzione razionale dello spazio fittizio o reale, basata su organizzazione dell'assetto, misura e ortogonalità; dall'altro si fa strada l'idea opposta di dinamismo, tensione e movimento continuo dello spazio, che conduce alla sua dissoluzione in sistemi instabili, dinamici e aperti.

Questa tensione trova una formulazione paradigmatica nel confronto tra Piet Mondrian (1872–1944) [1](#) e Theo van Doesburg (1883 –1931) [2](#) all'interno dell'esperienza di *De Stijl* [3](#).

Mondrian concepisce l'arte come ricerca di un ordine universale ed elabora una sua visione come sistema di equilibrio cosmico. La griglia ortogonale, fondata sull'intersezione di verticale e orizzontale, diventa il modello di una realtà ridotta alla sua struttura essenziale, capace di riflettere un equilibrio assoluto tra forze opposte. La composizione è stabile, sospesa, priva di profondità illusionistica: una forma di astrazione che tende a una purezza quasi metafisica (fig. 1). In questa prospettiva la modernità coincide con il controllo rigoroso della forma, con la razionalizzazione dello spazio, nonché con la riduzione del caos del mondo a un ordine visivo controllato. Nelle sue prime opere astratte assistiamo ad una rarefazione dei riferimenti figurativi al reale, con composizioni costituite sostanzialmente da meri rettangoli colorati, derivate da un processo di astrazione di elementi naturali come il ritmo del mare o le facciate dei palazzi (Piet Mondrian, *Composizione n°10, molo e oceano*, 1915, olio su tela, 108 X 85 cm, Otterlo, *Netherlands Kröller-Müller State Museum*). A partire dal 1920, all'attività artistica si affianca quella teorica costituita da articoli (raccolti in

seguito nel volume *Le Néo-plasticisme*, cfr. MONDRIAN 1920), in cui l'autore offre al pubblico una giustificazione teoretica alla sua nuova pittura. In questi scritti, egli propone un nuovo linguaggio artistico, rigorosamente intellettuale, capace di dominare le forze ostili e le vicende oscure dell'esistenza e, nel contempo, di raggiungere l'obiettivo di una superiore e universale armonia. Abdicando ad ogni modalità artistica che possa manifestare soggettività, individualità e sentimentalismi, il Maestro preme per l'eliminazione delle linee curve, dell'uso della "pennellata emozionale" o di qualunque segno di tipo espressivo sulla tela, lasciando al *Neoplasticismo* la sola misura stilistica delle rette verticali e orizzontali come forma di espressione combinata con il solo colore puro, piatto, steso in superfici uniformi per evitare qualsiasi profilo di emotività. Ogni elemento decorativo è, dunque, considerato superfluo, e si adottano composizioni basate esclusivamente sul rapporto di linee ortogonali e sull'adozione di tre colori primari (il rosso, il giallo e il blu) che contrastano con i "non-colori" (il bianco, il grigio e il nero) 4.

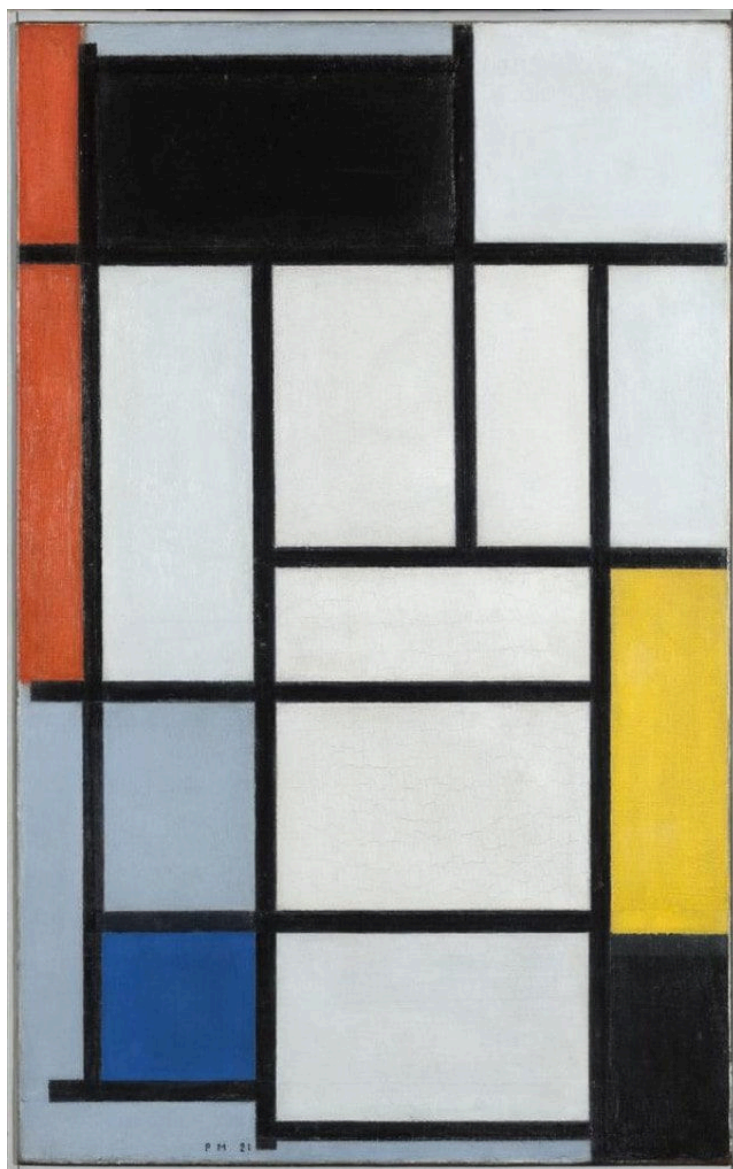


Fig. 1 - Piet Mondrian, *Composizione con rosso, nero, giallo, blu e grigio*, 1921,

Olio su tela, 80 x 50 cm, L'Aia, Kunstmuseum Den Haag

Di contro, van Doesburg, dopo aver condiviso, per oltre un lustro, la visione di Piet, percependo i limiti di questa impostazione, interviene dall'interno della stessa *koivn̄* per destabilizzarla: il mondo moderno, nato dall'industrializzazione, dalla velocità e dalla trasformazione tecnica, non può più essere rappresentato da un equilibrio statico, introduce allora una retta inclinata di 45°, la diagonale, come forma di dinamismo e rottura, segnando una lacerazione epistemologica prima ancora che formale. Con la teoria della "Controcomposizione", caratterizzata dalla retta obliqua, Theo rompe la rigidità ortogonale del

Neoplasticismo e trasforma la composizione in un sistema dinamico di tensioni. Lo spazio non appare più immobile, ma sembra ruotare, espandersi, entrare in conflitto con sé stesso. La diagonale diventa il segno di una modernità instabile e mobile.

La “Contro-composizione” non è semplicemente una variazione stilistica, ma una ridefinizione dello spazio come campo di forze, in cui giocano diverse dimensioni: il tempo, il movimento e l'instabilità percettiva. L'immagine non è più in equilibrio statico, ma in tensione attiva tra più elementi in conflitto [5](#).

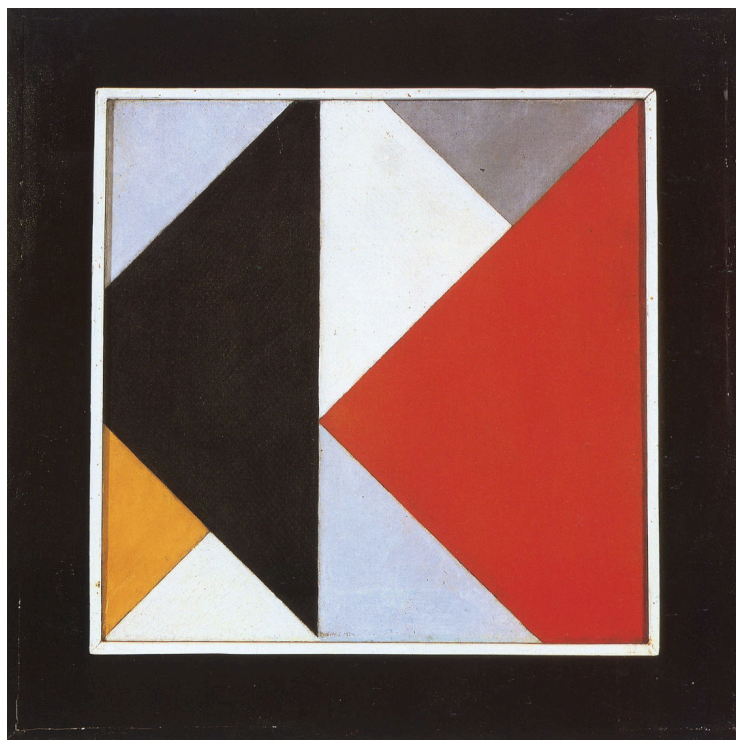


Fig. 2 - Théo Van Doesburg, Contro-composizione XIII, 1925-26.
Olio su tela, 50 x 50 cm. Venezia, Collezione Peggy Guggenheim

Con l'introduzione della diagonale a 45°, assistiamo, quindi, al superamento del sistema cartesiano espresso dalla griglia di Mondrian, intesa come manifestazione perfetta di uno spazio statico, assoluto e misurabile, lo stesso della “scatola razionale” dell'architettura del *Movimento Moderno* che ragiona per “piani” e per “ambienti quadrati” (spazio-scatoia). Van Doesburg non si limita a inclinare esteticamente una linea, ma imprime un cambiamento radicale alla natura fisica dello spazio introducendo il concetto di vettore di forza [6](#). Così operando, egli rompe l'equilibrio fermo delle ortogonali mondrianane, che definiscono un confine, e sostituisce alla stasi una tensione dinamica, proiettata verso una direzione [7](#). Il vettore-diagonale, dunque, taglia e attraversa lo spazio - precedentemente cristallizzato nell'equilibrio assoluto del contenitore solido razionalista



Fig. 3 - Walter Gropius, sede del Bauhaus, Dessau (Germania)

- per innestare, attraverso linee spezzate, assi inclinati, vuoti improvvisi ..., un sistema di forze collidenti. Si genera così un campo di relazioni instabili con traiettorie di tensioni che, agendo su disorientamento ed instabilità sensoriale, conducono il visitatore in un'inedita e dinamica esperienza visiva.



Fig. 4 - F. O. Gehry, Gehry House, 1978 Santa Monica, California (USA)

Anche la percezione dell'ambiente da parte del pubblico, infatti, muta: se in una stanza quadrata il fruitore tende a stare in contemplazione al centro della stessa, in uno spazio vettoriale lo spettatore è portato a spostarsi e si trasforma da osservatore passivo a corpo in movimento. Nelle architetture liquide, questo concetto raggiunge il suo culmine: lo spazio, per esempio, di Zaha Hadid (1950-2016) è un flusso continuo di vettori (curve, torsioni) che eliminano ogni punto di arresto [8](#).

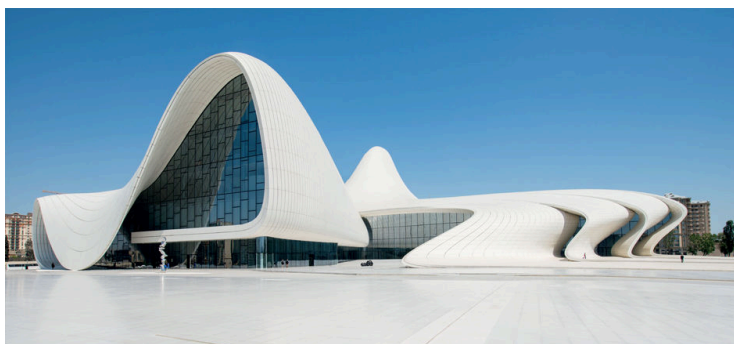


Fig. 5 - ZAHA HADID, Heydar Aliyev Center, Baku (Azerbaijan),

(foto di Investigation11111 [CC BY 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>] non modificata)

Tra il 1924-25, abbiamo visto, questa rottura teorica porta progressivamente Mondrian ad allontanarsi dal *De Stijl*, sancendo la fine di una possibile sintesi teorica. E proprio da questa frattura nascerà una parte decisiva dell'architettura contemporanea, una linea di sviluppo che attraversa tutto il Novecento architettonico e arriva ai nostri giorni. Se, infatti, il *Razionalismo* [9](#) e il *Movimento Moderno* [10](#), da Walter Gropius (1883-1969) [11](#) a Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) [12](#), sono eredi soprattutto della lezione mondrianiana della griglia strutturale, della funzione, della modularità, della chiarezza funzionale e dell'ordine geometrico, alcune esperienze dell'architettura post-moderna e decostruttivista [13](#) sembrano, invece, sviluppare proprio l'intuizione dinamica di van Doesburg, agiscono, cioè, lungo il principio opposto della destabilizzazione della forma come condizione dello spazio contemporaneo.

L'architettura modernista classica, quindi, fino a tutta la prima metà del XX secolo, è dominata dalla scatola razionale come traduzione architettonica, concreta della geometria ortogonale di Mondrian: con volumi puri, piani ortogonali, facciate ordinate e strutture modulari; l'edificio moderno tende, cioè, a presentarsi come un sistema stabile, leggibile, governato dalla funzione e dalla chiarezza costruttiva (fig. 3).

Nel secondo Novecento, questa idea di spazio, connaturata al modello modernista, inizia progressivamente a entrare in crisi, l'idea di edificio come "scatola razionale" si rivela

insufficiente a descrivere la complessità dell'esperienza contemporanea e molti architetti avvertono la necessità di superare la rigidità della visione modernista. In questo contesto emerge il *Decostruttivismo*, non come stile unitario, ma come sintomo di una più ampia trasformazione del pensiero spaziale: lo spazio architettonico non viene più concepito come struttura immobile, ma come organismo in movimento o come esperienza instabile ¹⁴. Ed è qui che la lezione di van Doesburg riemerge con straordinaria forza: architetti come Daniel Libeskind (1946) ¹⁵ o Frank Owen Gehry (1929-2025) ¹⁶ costruiscono architetture che sembrano sfidare continuamente l'equilibrio tradizionale. Il volume non è più una massa chiusa e ordinata, ma un sistema dinamico di frammenti e tensioni; l'edificio sembra perdere il proprio centro statico, le geometrie si spezzano, i piani e i volumi si inclinano, le direzioni si moltiplicano e le superfici entrano in collisione reciproca (fig. 4).

Il *Decostruttivismo* non si limita a negare la forma classica, ma ne altera i principi di coerenza interna, come avviene nelle "Contro-composizioni" dell'Olandese; persa la connotazione di organismo unitario, la struttura si attesta in un sistema di frammenti, interferenze e discontinuità e la forma viene sottoposta a una logica di "instabilità controllata", in cui l'equilibrio non è eliminato, ma continuamente differito. La condizione spaziale che ne deriva non consente di leggere la struttura come unità compatta, piuttosto come volume aperto a tensioni divergenti e la comprensione dell'edificio diventa un processo. Questa condizione segna, in termini storico- critici, un concetto nuovo e decisivo del costruire: si passa, cioè, dalla forma come stabilità alla forma come evento. L'architettura, cioè, smette di essere un monumento (oggetto) per assumere la forma di un'esperienza dinamica (evento).

Il passaggio successivo, teoreticamente più radicale, è quello che porta dalla decostruzione alla ricostruzione attraverso l'*Architettura liquida* ¹⁷, dove la dissoluzione della forma non produce più frammentazione, piuttosto una trasformazione continua e dinamica dello spazio.

La liquidità si colloca oltre la logica del frammento decostruttivista, perché non lavora sulla rottura della struttura, ma sulla sua mutabilità intrinseca e lo spazio non rappresenta l'elemento fisso da alterare, ma un sistema in costante variazione, simile a un campo dinamico.

In questa prospettiva, la forma architettonica perde la sua natura oggettuale e diventa condizione fluida. Le geometrie non sono più ortogonali né semplicemente inclinate, ma variabili, adattive, spesso generate attraverso processi algoritmici e modellazioni parametriche. Il progetto non definisce più un risultato finale stabile, ma un insieme di possibilità formali.

In questa affermazione ritroviamo un ulteriore elemento di novità, *in nuce*, già nella ribellione di van Doesburg: la quarta dimensione, ossia, il tempo. La diagonale dell'Olandese agisce, abbiamo visto, come freccia, l'occhio, cioè, segue l'inclinazione che costringe lo sguardo a muoversi continuamente per cercare un equilibrio che non c'è. Ne deriva che per comprendere l'opera serve una durata.

Questo concetto è alla base dell'idea di spazio-tempo in architettura, intesa come il superamento della visione statica tridimensionale e prospettica ereditata dal Rinascimento, ben salda nella scatola spaziale mondrianiana, per cui l'edificio è oggetto finito che può esser compreso con uno sguardo frontale o zenitale; lo spazio-tempo consiste, invece, nella necessità di una durata attraverso cui si svolge il movimento dell'uomo, come fattori indispensabili, per capire e conoscere la costruzione ¹⁸. Questa concezione teorica si sviluppa nel XX secolo, influenzato direttamente dalle scoperte della fisica, come la *relatività di Einstein*, e dalle *Avanguardie Artistiche*, come il *Cubismo*, il *Futurismo* e, ovviamente, l'*Elementarismo* ¹⁹. L'idea che per penetrare l'opera serve tempo diventa principio da tenere in considerazione in fase progettuale, per cui l'edificio, non più oggetto finito, diventa un qualcosa in accadimento, in mutazione continua a seconda del momento e della posizione di chi lo guarda. E allora conveniamo che la teoria dello spazio-tempo riprende proprio il sistema dell'Olandese per cui i piani che si intersecano e sembrano scivolare l'uno sull'altro creano la necessità di indugiare per comprendere l'opera stessa.

Ma se in van Doesburg il movimento è solo potenziale - nel senso che la diagonale suggerisce un moto che si attiva solo nella mente del pubblico, e il dinamismo rimane vettoriale e percettivo all'interno di una struttura fisica che continua ad essere geometricamente rigida, statica ed euclidea - con l'architettura e il design parametrico,

assistiamo al salto di paradigma. Qui il movimento diventa reale, si fa intrinseco al processo di genesi: le linee inclinate del Maestro si flettono e si curvano in flussi e deformazioni topologici. Con l'avvento dei software generativi (come Grasshopper), infatti, il progetto non è più basato su rette e piani rigidi, ma su curve NURBS, campi di forze e funzioni matematiche, per cui da vettoriale la concezione stessa di moto diventa topologica.

È proprio in questo contesto critico-teorico che la linea teorizzata da van Doesburg, attraverso il Novecento, giunge al XXI secolo e trova una sua espansione nella contemporaneità: la diagonale diventa instabilità sistemica e l'instabilità si trasforma in fluidità. Il legame con l'Olandese è piuttosto evidente nelle opere e nei progetti di Zaha Hadid e in tutti quegli architetti post-moderni che si muovono nella stessa direzione, dove lo spazio appare liquido, fluente, continuamente trasformato dal moto, in cui le linee ortogonali si dissolvono in curve, torsioni e superfici continue, il tutto volto a generare un'architettura quasi in stato di metamorfosi permanente: lavori come l'*Heydər Əliyev Center* (fig. 5) o il *MAXXI* (2010) rifiutano apertamente la staticità modernista e diventano flusso, traiettoria, energia spaziale.

In questo senso, molte costruzioni dei nostri tempi possono essere interpretate come l'estensione tridimensionale della “Contro-composizione” di van Doesburg: la diagonale da elemento pittorico si trasforma in principio spaziale, le superfici si arrotondano, i percorsi si deformano e lo spazio perde la propria fissità cartesiana. L'edificio contemporaneo tende a comportarsi come un organismo liquido capace di modificare continuamente la percezione dello spazio e del movimento elevando l'architettura a esperienza dinamica. Sotto questo profilo, la lezione dell'Olandese si rivela sorprendentemente attuale: la sua idea di “Contro-composizione” anticipa la logica della complessità, dell'instabilità e della trasformazione continua che caratterizza molta architettura post-post moderna.

La liquidità non si configura, dunque, come un semplice effetto estetico contemporaneo, ma rappresenta il risultato di un lungo processo di riduzione della stabilità formale, già implicito nella crisi della griglia neoplasticista, che attraverso la tensione e il dinamismo compositivo della diagonale di van Doesburg porta, abbiamo visto, prima alla frammentazione ed instabilità strutturale del *Decostruttivismo* quindi alla rinnovata continuità trasformativa dello spazio delle costruzioni liquide post-post-moderne come ridefinizione del concetto stesso di spazio architettonico. La costruzione non è più contenitore neutro, ma sistema attivo di relazioni percettive che fanno dell'architettura contemporanea, nella sua declinazione più avanzata, non l'oggetto, in trasformazione continua, da contemplare, ma il luogo in cui l'esperienza di fruizione e percorrenza del visitatore diventa parte integrante della configurazione spaziale, per cui l'edificio non va osservato, ma è l'ambiente da attraversare e percepire.

Dall'originaria frattura di visione artistica tra Mondrian e van Doesburg si è generata, dunque, quella divergenza che ha portato all'emersione di due paradigmi opposti di modernità, quello di stampo razionale, tipico del fare architettonico del *Movimento Moderno*, e quello antitetico di una architettura più recente, precipuamente contemporanea, come campo di sperimentazione dinamico, instabile e aperto. Certi esiti del progettare post-post moderno, dunque, non rappresentano rotture improvvise o espressione di genialità inattesa, ma si collocano sul solco storico di tensioni pregresse che, a partire dalla diagonale di van Doesburg ²⁰, hanno progressivamente trasformato lo spazio architettonico da struttura solida a condizione fluida.

NOTE

¹ Pioniere dell'arte moderna, l'artista, Pieter Cornelis Mondriaan, è celebre per aver ridotto la pittura ai suoi elementi più essenziali: linee rette e colori primari. Esattamente come accade per la sua arte, nel passaggio dal periodo figurativo a quello astratto, anche il suo nome subisce una semplificazione grafico-culturale: come in un'operazione di *rebranding ante litteram*, il maestro, in un'ottica di internazionalizzazione, e per una lettura più immediata, rinuncia alla seconda “a” del cognome, e, in coerenza con la ricerca di semplicità assoluta, accorcia simbolicamente il nome in Piet. La sua indagine non è stata solo estetica, ma profondamente spirituale, volta a trovare un equilibrio universale e un'armonia oltre l'apparente caoticità della natura. Nel 1917, assieme a Theo

van Doesburg fonda la rivista *De Stijl* dando inizio e definendo uno stile basato esclusivamente su griglie nere ortogonali e campiture di colore rosso, giallo e blu: il *Neoplasticismo*. (cfr. FOX WEBER 2024).

2 Pseudonimo di Christian Emil Marie Kùpper, Theo van Doesburg è stato il motore pulsante delle *Avanguardie olandesi*. Artista poliedrico, instancabile agitatore culturale e collante intellettuale, ha operato come pittore, architetto, teorico e poeta. Se Mondrian ha rappresentato il rigore spirituale del *Neoplasticismo*, van Doesburg ne è stato l'ambasciatore indefesso, capace di tessere reti tra artisti, architetti e designer in tutta Europa. Assieme al primo fonda la rivista *De Stijl*, che diventa l'organo ufficiale dell'omonimo movimento. Il suo obiettivo non è solo di natura estetica, ma ha carattere sociale ben individuabile e radicato: intende, cioè, creare un linguaggio visivo universale basato su ordine, armonia e astrazione geometrica per ricostruire il mondo post-bellico. Ma mentre Piet è alla ricerca di un equilibrio assoluto, fatto di linee orizzontali e verticali, Theo, a partire dal 1924, si fa portavoce di un dinamismo inedito, introdotto dalla linea diagonale: inclinata di 45°, essa infonde energia e tensione dinamica alla sua indagine. A partire da questa novità, la sua ricerca prende il nome di *Elementarismo*, termine coniato dal Maestro per alludere ad una sorta di "correzione dinamica" del *Neoplasticismo*, messa in atto attraverso le sue "Contro-composizioni" (cfr. FABRE 2016).

3 Movimento fondato nel 1917 a Leida con la pubblicazione dell'omonima rivista, il *De Stijl* rappresenta uno dei vertici teorici e formali delle avanguardie storiche del XX secolo. Durante la *Prima guerra mondiale*, il centro della creatività artistica si sposta dalla Francia e dalla Germania ai paesi rimasti neutrali, in Olanda, un gruppo di pittori, scultori, grafici e architetti, guidato dalle figure centrali di Mondrian e van Doesburg, si riunisce attorno alla rivista e propone una riforma radicale del linguaggio visivo nota come *Neoplasticismo* (o *Nieuwe Beelding*). Il cuore della dottrina, alla ricerca di un linguaggio comune a tutte le arti, risiede nel perseguire un'armonia universale capace di superare l'individualismo e l'apparenza caotica della natura attraverso l'astrazione assoluta, per il rinnovamento dell'arte e della società. Il codice espressivo è ridotto a elementi grammaticali primari ed essenziali: geometria ortogonale (utilizzo di linee rette, verticali e orizzontali, che si intersecano a formare griglie); cromatismo elementare (limitazione della tavolozza ai tre colori primari (rosso, giallo, blu) integrati dai "non-colori" (bianco, nero, grigio)); equilibrio asimmetrico (come superamento della simmetria tradizionale in favore di una dinamicità equilibrata dei piani colorati). Sebbene le radici del movimento siano pittoriche, l'ambizione del gruppo è stata quella di operare secondo il concetto di opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), capace di abbracciare ogni aspetto della vita: dall'architettura (*Casa Schröder*, Gerrit Rietveld, Utrecht, 1924) al design di arredi (*Sedia rossa e blu*, Gerrit Rietveld, 1917), dalla tipografia e grafica alla pianificazione urbanistica (Piano Urbanistico di Amsterdam del 1931). Il fine è la ricostruzione del mondo reduce delle brutture della guerra secondo principi di ordine, chiarezza e razionalità spirituale. La coesione del gruppo si incrina negli anni Venti a causa di divergenze teoriche: mentre Mondrian rimane fedele al rigore ortogonale, van Doesburg introduce la diagonale (*Elementarismo*), interpretata come un atto di ribellione dinamica contro la staticità del *Neoplasticismo* ortodosso. Mondrian per primo abbandona il sodalizio, non accetta la deviazione stilistica nell'arte dell'amico, che si è dimostrato, a suo parere, troppo sensibile alle influenze delle *Avanguardie russe*. Theo, infatti, inserendo nei suoi progetti le diagonali, elementi dinamici che spezzano l'equilibrio delle composizioni, introduce una marcata componente ritmica che è anche scelta operativa divergente. Curiosamente lo stesso Piet, all'indomani della *Seconda guerra mondiale*, a distanza di 15 anni dalla rottura, dopo essere migrato negli Stati Uniti, adotta egli stesso forme di dinamismo compositivo, la sua tradizionale riga nera è sostituita da fasce composte da piccoli rettangoli di colore, capaci di conferire un certo movimento che allude ai ritmi frenetici di New York e delle metropoli americane, nonché ai continui ed incessanti stimoli che le città offrono. Ma mentre l'inclinazione geometrica di van Doesburg distrugge la stabilità ortogonale neoplastica, scardinandone l'equilibrio, le vibrazioni ritmiche di Mondrian rimangono ancorate alla fitta griglia ortogonale dal cui ritmo sincopato si genera energia visiva (si veda Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-43, olio su tela, 1,27 x 1,27 m., New York, *The Museum of Modern Art*).

La rivista continua le pubblicazioni fino al 1932, anno in cui cessa ufficialmente le uscite, ma la sua eredità rimane un pilastro fondante per lo sviluppo del *Bauhaus*, del *Minimalismo* e dell'*International Style* in architettura (cfr. FOX WEBER 2024; VAN DOESBURG 2021; WHITE 2003).

4 La dialettica dei colori in Mondrian ha un ruolo ben specifico nell'ambito del suo operare, rappresenta, cioè, l'armonia degli opposti. La sua grammatica cromatica contrappone due gruppi: i colori primari, intesi come forze cosmiche intense (giallo/vitalità solare/mascolinità, blu/spiritualità/femminilità e rosso/equilibrio/unione di luce e spazio) e i "non colori" (bianco, nero e grigio). Questi ultimi fungono da neutralizzatori della vitalità cromatica dei primi: il loro ruolo è imbrigliare il vigore dei primari per stabilizzarne la vitalità. Il contrasto è principalmente filosofico, prima ancora che estetico, volto a trasformare l'energia cromatica in un sistema di assoluta stabilità e ordine universale.

5 Con il termine “Contro-composizioni” si intende non soltanto singole opere o serie di dipinti, ma soprattutto il principio teorico ed esecutivo che segna la svolta verso l'*Elementarismo* rispetto al rigore iniziale del movimento *De Stijl*. Il rischio avvertito dall'Olandese, rispetto ad un paradigma divenuto troppo rigido ed immobile, è in qualche modo neutralizzato attraverso l'introduzione di questo concetto di “contro” rispetto alle “Composizioni” di Mondrian, che si traduce nell'adozione della diagonale come principio di movimento per inserire dinamismo e tempo nell'arte e nell'architettura (fig. 2).

L'Olandese matura tale idea dopo l'incontro, a Berlino, nel 1921, con l'artista russo El Lissitzky (1890-1941), esponente delle *Avanguardie russe*, attraverso il quale assimila l'impianto teorico del *Suprematismo* di Kazimir Severinovič Malevič (1878-1935). Affascinato dal concetto suprematista di forme fluttuanti nel vuoto bianco della tela, come spazio infinito in totale libertà dalla forza di gravità, Theo giunge a percepire come limitante la statica ortogonalità della griglia terrestre di Mondrian, le cui linee simboleggiano l'orizzonte e la gravità, e, attraverso l'introduzione della diagonale, inizia a concepire lo spazio come un vuoto cosmico dove le forme possono ruotare. L'ortogonalità neoplasticista, basata sulla stabilità di un centro (anche se asimmetrico), da schema armonico-statico è trasformata in sistema spaziale aperto, dinamico e “a-centrico”. Concetto quest'ultimo estremo e rivoluzionario che scardina definitivamente la tradizionale visione della “scatola chiusa” come contenitore con un centro fisso, per adottare una spazialità libera, senza un punto focale o un asse centrale gerarchico. Lo spazio deve essere: infinito e aperto (i suprematisti lo concepiscono come un vuoto cosmico, privo di confini, in cui le forme fluttuano senza un sopra né un sotto predefiniti); dinamico e polidirezionale (un edificio a-centrico non ha un davanti o un dietro e le pareti si espandono verso l'esterno proiettando le linee della struttura nell'infinito); relativo allo spettatore (non essendoci un punto privilegiato, è l'osservatore che, muovendosi, crea le connessioni come nei *Prounenraum* nei di Lissitzky). Il riferimento alle *Avanguardie russe*, in particolare al *Costruttivismo*, che per primo infrange l'unità, l'equilibrio e la gerarchia della composizione classica per creare una geometria instabile con forme pure, disarticolate e scomposte, è presente anche nell'impianto teorico del *Decostruttivismo* (cfr. Duo' 2022), inoltre, non è un caso che Zaha Hadid dedichi la sua tesi di laurea proprio a Malevič (*Malevich's Tektonik*).

Quando, nel 1925, Mondrian abbandona il gruppo, si sente tradito dall'amico, troppo sensibile agli influssi dei russi: l'adozione della diagonale, infatti, non è per l'Olandese un semplice vezzo formale, ma sancisce una scissione ideologica e segna il passaggio, dalla stasi spirituale e pura del *De Stijl*, alla concezione dinamica e conflittuale dello spazio. Questo “tradimento” cambia il corso della storia dell'arte e dell'architettura, ponendo le basi teoriche per la futura scomposizione frammentata dei volumi tipica del *Decostruttivismo*.

6 In fisica, un vettore è definito da un modulo, una direzione e un verso. La diagonale di van Doesburg agisce esattamente così: spinge l'occhio e lo spazio fuori dai bordi della tela. Allo stesso modo la linea zigzagante decostruttivista o quella continua-topologica dell'*Architettura liquida*, derivanti da questa rottura dell'equilibrio statico di Mondrian, guidano lo sguardo del pubblico oltre l'edificio stesso.

7 Le linee orizzontali e verticali “sono”, mentre la diagonale “va verso” un punto, modificando il modo stesso in cui lo spazio è percepito ed organizzato: se in un sistema ortogonale come quello del *Neoplasticismo* ogni elemento ha una posizione stabile ed individuabile (in alto/basso, a destra/sinistra ...), laddove compaiono le diagonali la relazione diventa dinamica, e ogni linea inclinata suggerisce una direzione, una tensione, un attraversamento, nonché implicitamente un movimento. Per questo motivo lo spazio si fa “relativo”, nel senso che è definito da relazioni dinamiche reciproche: il centro perde stabilità; l'equilibrio diventa temporaneo; la percezione dipende dai vettori di forza; lo spazio sembra mutare mentre lo si osserva. In altre parole, la diagonale introduce il concetto di tempo dentro la geometria, pur non rompendo ancora l'ordine, lo destabilizza dall'interno, perché essa giace ancora in un ambiente organizzato. Una volta introdotta la logica vettoriale, però, la forma non può più essere pensata come definitivamente chiusa. Da qui nasce l'idea teorica delle architetture frammentate del *Decostruttivismo*, prima, e dell'*Architettura liquida*, poi, come rottura definitiva del principio fondamentale di armonia e ordine. Se nell'assetto razionale di Mondrian tutto tende all'equilibrio, nelle “Contro-composizioni” di van Doesburg il senso di stasi lascia il posto ad un movimento ancora contraddistinto da organizzazione, infine, negli edifici decostruttivisti e nelle architetture liquide i volumi si urtano, si frammentano, si deformano, scivolano reciprocamente perdendo definitivamente lo status ordinato del *Neoplasticismo* e dell'*Elementarismo* (figg. 4-5).

8 Architetta, teorica e designer irachena, naturalizzata britannica, figura centrale dell'architettura contemporanea, esponente di punta del *Decostruttivismo*, prima, e dell'*Architettura liquida*, poi, è la prima donna a ricevere il Premio Pritzker (2004). La sua ricerca teorica e formale, inizialmente influenzata dal *Suprematismo* russo, dalle scomposizioni geometriche e dalle potenzialità della progettazione digitale, si è concentrata sulla dissoluzione della geometria euclidea, sulla frammentazione dello spazio, sul dinamismo vettoriale e sul superamento dell'ortogonalità, per poi ricomporre lo spazio attraverso linee e curve topologiche, con superfici continue, fluide e spazialità dinamiche.

Pioniera dell'architettura parametrica e delle forme liquide, ha introdotto il concetto di “campo in movimento”, caratterizzato da tensioni, stratificazioni e continuità topologiche che superano la staticità del volume moderno, dove l'uso del cemento armato e delle linee sinuose svincola i volumi dalle rigide simmetrie tradizionali, permettendo una continuità paesaggistica che ridefinisce le riflessioni sul movimento e l'astrazione nel

progettare contemporaneo. Opere come il *MAXXI* (Roma, 2010) e l'*Heydər Əliyev Center* (fig. 5) rappresentano il passaggio decisivo verso un'architettura capace di integrare spazio, struttura e paesaggio in un unico sistema continuo.

9 Movimento architettonico sviluppatosi in Europa tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, fondato sui principi di funzionalità, chiarezza compositiva e rigore geometrico, in opposizione all'ornamento storicista dell'architettura coeva (Guglielmo Calderini, *Palazzo di Giustizia o Palazzaccio*, 1889-1901, Roma).

Associato al *Movimento Moderno* (cfr. *infra*), di cui rappresenta una declinazione, il *Razionalismo* concepisce l'architettura come espressione logica della funzione, della tecnica e della struttura, privilegiando volumi puri, superfici essenziali e nuovi materiali come cemento armato, acciaio e vetro. Influenzato dalle *Avanguardie moderne* e dal *Funzionalismo*, il movimento mira a definire uno spazio universale, ordinato e razionale, ponendo le basi teoriche dell'architettura moderna internazionale (Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, 1932-1936, struttura in cemento armato, rivestimento a intonaco e marmi. Como).

10 Il *Movimento Moderno* è la principale corrente architettonica del Novecento, sviluppatasi tra gli anni Venti e Cinquanta, fondata sul superamento degli stili storicisti e sull'integrazione tra funzione, tecnica e industria. In un'ottica di razionalismo e funzionalismo, influenzato dalle *Avanguardie Artistiche*, promuove un'architettura essenziale, priva di ornamenti, basata su volumi puri, struttura a vista e uso di materiali innovativi come cemento armato, acciaio e vetro. Attraverso i principi della standardizzazione e della progettazione razionale, il *Movimento Moderno* concepisce l'edificio come organismo funzionale e universale, ridefinendo il rapporto tra spazio, abitazione e città nella società industriale contemporanea. Il Movimento ricomprende all'interno del suo alveo semantiche diverse tendenze: *Razionalismo*, *Funzionalismo*, *Costruttivismo*, *Bauhaus*, *International Style*, *Brutalismo* ...

11 Architetto, designer e urbanista tedesco, figura cardine del *Movimento Moderno* e fondatore del *Bauhaus* (1919), di cui è stato direttore fino al 1928, ha teorizzato il superamento della dicotomia tra arte e artigianato in favore di una sintesi razionalista tra estetica, tecnica industriale e funzione sociale. Il suo pensiero, focalizzato sulla standardizzazione edilizia e sulla progettazione collaborativa, ha ridefinito il ruolo dell'architetto come coordinatore della cultura materiale moderna, influenzando radicalmente l'architettura internazionale del XX secolo (fig. 3).

12 Architetto e designer tedesco, naturalizzato statunitense, maestro del *Movimento Moderno*, è l'ultimo direttore del *Bauhaus* (1930-1933). La sua ricerca teorica e formale, sintetizzata nei celebri aforismi "Less is more" e "God is in the details", si è concentrata sulla scomposizione spaziale, sulla verità strutturale e sulla riduzione minimalista. Pioniere dell'uso monumentale dell'acciaio e del vetro, ha introdotto il concetto di "spazio universale" (o pianta libera), dove la struttura portante svincola le pareti da funzioni statiche, permettendo una fluidità spaziale che anticipa le riflessioni sulla trasparenza e l'astrazione nell'architettura contemporanea (Ludwig Mies van der Rohe, *Padiglione tedesco per l'Esposizione Internazionale di Barcellona*, 1929, ricostruito nel 1986).

13 Corrente architettonica sviluppatasi tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta del Novecento, caratterizzata dalla frammentazione delle forme, dalla dissoluzione della geometria tradizionale e dalla destabilizzazione dell'ordine compositivo moderno. Influenzato dalla filosofia della decostruzione di Jacques Derrida e dalle *Avanguardie Artistiche* del XX secolo, il *Decostruttivismo* rifiuta la linearità e la simmetria del *Razionalismo*, privilegiando volumi dinamici, intersezioni irregolari e spazialità complesse. Attraverso l'uso delle tecnologie digitali e di nuove sperimentazioni strutturali, questa corrente ridefinisce l'architettura come organismo instabile e frammentato, aprendo la strada alle successive ricerche dell'architettura parametrica e digitale, confluenti nell'*Architettura liquida* (figg. 4-5).

14 Per l'atto di nascita del *Decostruzionismo* si veda la mostra al *MoMa* del 1988 (cfr. WIGLEY 1988).

15 Architetto e teorico polacco naturalizzato statunitense, figura centrale del *Decostruttivismo*. La sua poetica estetica si fonda sulla scomposizione della geometria euclidea e sulla narrazione della memoria attraverso lo spazio. Influenzato dalla musica e dalla filosofia, Libeskind utilizza angoli acuti, asimmetrie radicali e "vuoti" simbolici, come nel *Museo Ebraico* di Berlino, per scardinare la rigidità del modernismo. Libeskind considera l'architettura un atto etico e un gesto narrativo, le sue opere sono "racconti civili" che custodiscono memoria e speranza (Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum*, Berlino 2001). La sua ricerca sulla frammentazione e sul dinamismo delle superfici rappresenta un passaggio cruciale verso il superamento dell'edificio come volume statico, aprendo la strada alle riflessioni sull'*Architettura liquida e digitale*.

16 Architetto canadese naturalizzato statunitense, tra i principali interpreti prima del *Decostruttivismo* (fig. 4) poi dell'*Architettura liquida* (Franck Owen Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao, 1997). La sua poetica si fonda sulla frammentazione volumetrica, sulla fluidità delle superfici e sulla sperimentazione materica, attraverso forme scultoree che dissolvono la rigidità geometrica del modernismo. Influenzato dalle arti visive e dall'uso

innovativo delle tecnologie digitali di progettazione, Gehry concepisce l'architettura come organismo dinamico e in movimento, capace di ridefinire il rapporto tra edificio, spazio urbano e percezione. Opere come il *Guggenheim Museum Bilbao* (1997) o il *Walt Disney Concert Hall* (1999-2003) segnano un passaggio cruciale verso un'architettura iconica, fluida e digitale, anticipando molte delle riflessioni contemporanee sullo spazio complesso e parametrico.

17 L'*Architettura Liquida* è una tendenza teorico-progettuale contemporanea che concepisce lo spazio come fluido, continuo e in costante trasformazione, superando la rigidità geometrica e la stabilità tipiche dell'architettura moderna e della geometria euclidea. Ispirata a una visione dinamica della realtà, interpreta l'edificio non come oggetto statico ma come sistema adattivo, capace di mutare in relazione a flussi, uso e contesto. Questa poetica si sviluppa in parallelo alle sperimentazioni digitali e all'architettura parametrica, utilizzando modelli computazionali per generare forme morbide, superfici continue e configurazioni spaziali non lineari. L'idea di "liquidità" richiama, inoltre, la condizione contemporanea di instabilità e mutamento continuo dello spazio urbano e sociale (cfr. BAUMAN 2000).

Per un'analisi del rapporto tra *Decostruttivismo* e *Architettura liquida* cfr. DUO' 2022.

18 ZEVI 2001.

19 Il teorico dell'architettura Siegfried Giedion (1888-1968) formalizza questo concetto nel suo celebre saggio *Spazio, tempo ed architettura* in cui spiega che un edificio moderno come, per esempio *Villa Savoye* (Le Corbusier, 1929-31, Poissy, Francia) non può essere compreso da un unico punto di vista statico. Come nei quadri cubisti, afferma, l'architettura moderna propone la simultaneità dei punti di vista che coincide con l'interpretazione degli spazi. Per cogliere l'essenza della spazialità l'individuo deve muoversi al suo interno e all'esterno, il tempo impiegato per lo spostamento, che coincide con la conoscenza, se ad unire i diversi punti di vista in un'unica esperienza fluida (cfr. GIEDION 1941). Questo concetto è stato ripreso ed approfondito da Bruno Zevi (1918-2000), storico dell'architettura, in diversi testi fondamentali. Il critico inserisce l'idea di "temporalità dello spazio" tra le sue invarianti del linguaggio moderno: secondo l'autore l'architettura deve liberarsi dalla "scatola muraria" chiusa e diventare un evento spazio-temporale generato dal percorso e dalla partecipazione del fruitore. Per Zevi, dunque, lo spazio-tempo costituisce la quarta dimensione dell'architettura e si identifica con il tempo impiegato dal soggetto per muoversi all'interno dello spazio vuoto, l'essenza dell'architettura, allora, diventa non le pareti fisiche (il pieno), ma il vuoto che viene camminato e vissuto nel corso del tempo (cfr. ZEVI 1948; ZEVI 1973; ZEVI 2001).

20 Una linea, quella di van Doesburg, che si protende verso la contemporaneità e rappresenta una "fuga dalla gravità": rompendo l'ortogonalità (la terra), la diagonale attraversa il *Decostruttivismo* per frantumare il volume (la materia) e giungere all'*Architettura Liquida*, dove ogni confine si dissolve nello stato fluido.

BIBLIOGRAFIA

BAUMAN 2000

Zygmunt BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.

CAPPELLIERI 1996

Alba CAPPELLIERI, *Philip Johnson dall'international style al decostruttivismo*, Napoli, Clean Editore, 1996.

COLONNA 2022

Architettura e Museologia Liquida. Ricerca ideata e coordinata da Stefano Colonna Sapienza Università di Roma, a cura di Alba Matilde Cavallari, Stefano Colonna, Michela Ramadori, Lisa Simonetti, Roma, Campisano Editore, 2022.

Deconstructivist Architecture 1988

Deconstructivist Architecture, (Catalogo della Mostra, MoMA (Museum of Modern Art) - New York, 23 giugno-30 agosto 1988) a cura di P. Johnson e M. Wigley, New York, New York Graphic Society Books - Little Brown and Co, 1988.

DERRIDA 2008

Jacques DERRIDA, *Adesso l'Architettura*, Milano, 24 Ore Cultura, 2008.

DERRIDA 2018

Jacques DERRIDA, *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2018.

COPPOLA 2016

Mario COPPOLA, *La linea della complessità. Architettura PostDecostruttivista 1*, Milano, Deleyva Editore, 2016.

COPPOLA 2017

Mario COPPOLA, *La maniera biomimetica. Architettura PostDecostruttivista 2*, Milano, Deleyva Editore, 2017.

D'AMATO 2007

Gabriella D'AMATO, *Architettura: una storia a ritroso. Dal Decostruttivismo al Classicismo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010

DE FRANCESCHI 2025

Leonardo DE FRANCESCHI, *Come l'architettura liquida sta definendo il 2025. Il futuro del design è effimero*, in "nss magazine on line", 11 Ottobre 2025.

<https://www.nssmag.com/it/lifestyle/42885/architettura-liquida-design-milano-2025>

DUO' 2022

Giorgia DUO', *Decostruttivismo e Liquidità*, in "Bollettino Telematico dell'Arte" (ISSN 1127-4883, 19 Gennaio 2022, n. 926

<http://www.bta.it/txt/a0/09/bta00926.html>).

FABRE 2016

Gladys FABRE, *Theo Van Doesburg: A New Expression of Life, Art, and Technology*, Yale University Press, Mercatorfonds ed., 2016

FERRARA 2016

Federica FERRARA *L'Heydar Aliyev Center di Zaha Hadid a Baku*, in "Bollettino Telematico dell'Arte" (ISSN 1127-4883, 10 Marzo 2016, n. 801 <http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00801.html>)

FONDAZIONE HEYDAR ALIYEV 2012

Fondazione Heydar Aliyev, Azerbaigian: un crocevia di culture e civiltà, 2012

FORMIGLIA 2021

Francesca FORMIGLIA, *Il nastro di Möbius per la morfogenesi dell'architettura liquida*, in "Bollettino Telematico dell'Arte" (ISSN 1127-4883, 19 Maggio 2021, n. 913

<http://www.bta.it/txt/a0/09/bta00913.html>)

FOX WEBER 2024

Nicholas FOX WEBER, *Mondrian: His Life, His Art, His Quest for the Absolute*, New York, Knopf, 2024.

GIEDION 1941

Sigfried GIEDION, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.), 1941 (trad. it. *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954).

GUCCIONE 2006

M. Guccione, *Zaha Hadid*, Milano, Motta, 2006,

GUCCIONE 2007

Margherita GUCCIONE, *Zaha Hadid in L'architettura, i protagonisti*, Milano, Federico Motta Editore, 2007.

HARVEY 1989

David HARVEY, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell, 1989.

JENCKS 1988

Charles JENCKS, *Deconstruction: The Pleasure of Absence, Deconstruction in Architecture*, in "Architectural Design" 58, 3/4, 1988, pp. 17-31.

JENCKS 2011

Charles JENCKS, *The Story of Post-Modernism. Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Chichester, Wiley & son ltd, 2011.

MONDRIAN 1920

Piet MONDRIAN, *Le Néo-Plasticisme*, Parigi, Editions de l'Effort moderne, 1920.

MONTUORI 2020

Francesco MONTUORI, *Il trionfo della 'plasticità'. De Stijl e le origini dell'Architettura moderna*,

<https://www.aboutartonline.com/il-trionfo-della-plasticita-de-stijl-e-le-origini-dellarchitettura-moderna/>

NOVAK 1993

Marcos NOVAK, *Architetture liquide nel ciberspazio*, in "Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale", Padova, Muzzio, 1993, pp. 233-265.

RUGINO 2008

Salvatore Ruginò, *Liquid box*, Aracne Editrice, Roma, 2008.

TORELLI LANDINI 2015

Enrica TORELLI LANDINI, *Le Avanguardie Russe*, Roma, De Luca Editore, 2015.

TOŠIĆ 2017

Jovana TOŠIĆ, *Deconstruction in Architecture – Continuous Translation through an Open Project*, in "AM Journal of Art and Media Studies" 20, 2017, pp. 99-107.

VAN DOESBURG 2021

Theo VAN DOESBURG, *Principles of Neo-Plastic Art: Bauhausbucher 6*, Zurigo, Lars Müller Publishers, 2021.

WHITE 2003

Michael WHITE, *De Stijl and Dutch Modernism*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

WIGLEY 1988

Mark WIGLEY, *Deconstructivist architecture*, in *Deconstructivist architecture*, (Catalogo della Mostra, MoMA (Museum of Modern Art) -New York, 23 giugno-30 agosto 1988) a cura di P. Johnson e M. Wigley, New York, New York Graphic Society Books, Little Brown and Co, 1988,

WIGLEY 1997

Mark WIGLEY, *The Architecture of Deconstruction*, Massachusetts-Londra, MIT Press Cambridge, 1997.

ZAMBELLI 2007

Matteo ZAMBELLI, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, Venezia, Marsilio editore, 2007.

ZEVI 1948

Bruno ZEVI, *saper vedere l'architettura*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1948.

ZEVI 1973

Bruno ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1973.

ZEVI 2001

Bruno ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2001.

Vedi anche nel BTA: [USCITE DI ARCHITETTURA LIQUIDA](#)

Contributo valutato da due referees anonimi nel rispetto delle finalità scientifiche, informative, creative e culturali storico-artistiche della rivista

