

Prima metà del Novecento

La casa della Secessione (J. M. Olbrich)

Un "Manifesto" dell'Espressionismo (K. Edschmid)

Architettura (A. Loos)

Contro l'ornamento (A. Loos)

La pittura cubista (G. Apollinaire)

Alcune dichiarazioni di poetica (P. Picasso)

Manifesti della pittura futurista (AA. VV.)

Il Manifesto del Futurismo (F. T. Marinetti)

Manifesto tecnico della scultura futurista (U. Boccioni)

Manifesto dell'architettura futurista (A. Sant'Elia)

Cosa è l'arte fascista (A. Soffici)

Dal Naturalismo all'Astrattismo (P. Klee)

Il principio della necessità interiore (W. Kandinsky)

"De Stijl": Prefazione e Primo Manifesto (AA. VV.)

La disputa tra Astrattisti e Realisti nel dopoguerra italiano (AA. VV.)

Manifesto dada (T. Tzara)

Le cose e l'opera d'arte (A. C. Danto)

Il ready-made (M. Duchamp)

Primo Manifesto del Surrealismo (A. Breton)

Programma del gruppo produttivista (A. Rodčenko – V. Stepanova)

Il rinnovamento dell'architettura moderna (M. Piacentini)

Verso un'architettura, (Le Corbusier)

Breviario per i membri del Bauhaus (W. Gropius)

Programma del Bauhaus di Weimar (W. Gropius)

L'architettura è volontà di un'epoca tradotta in spazio (L. Mies van Der Rohe)

La progettazione del grattacielo (L. Mies van Der Rohe)

"Breve manifesto" della Neue Sachlichkeit (L. Mies van Der Rohe)

Principi per la costruzione di una casa (F. L. Wright)

Manifesto del Realismo 1946 (AA. VV.)

LA CASA DELLA SECESSIONE

Joseph Maria Olbrich

La Secessionhaus fu progettata e realizzata da Joseph Maria Olbrich per essere la sede di esposizioni. L'edificio doveva essere il simbolo e il manifesto del gruppo il cui motto iscritto sul portale, "Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit" (A ogni tempo la sua arte, a ogni arte la sua libertà), riassumeva il programma. In questo articolo del 1899 l'architetto racconta le fasi principali della costruzione della Casa e i principi a cui si era attenuto per la progettazione e realizzazione.

Con quale gioia ho partorito questa casa! È germogliata da un caos di idee, da un groviglio inestricabile di sentimenti, da un intreccio di buono e cattivo: non è stato facile! I muri dovevano essere candidi e scintillanti, sacri e puri. Una solenne dignità doveva avvolgere tutto, quella stessa pura dignità che mi colpì fino a farmi rabbrivire quando, solitario, mi trovai davanti al tempio incompiuto di Segesta. Là fui colto dal germe di quel disprezzo che sempre provo di fronte ai lavori abborracciati che hanno a che fare con tutto, ma che non toccano minimamente l'interiorità, il cuore. E quando, con il cuore, ho affrontato questo incarico, quando il sentimento interiore è divenuto più forte della ragione e dell'intelletto, allora ho avuto il coraggio di esprimere quel che provavo: e la Casa era nata!

Così ho potuto trovare quelle forme che mi sembravano adatte a manifestare la mia sensibilità, che esprimevano, a mio giudizio, ciò che volevo esprimere e significare. Non volevo inventare un «nuovo stile», neppure quello «moderno», né tanto meno creare «ciò che è più nuovo»; questo sarebbe stato un inizio estremamente presuntuoso! No, volevo sentir risuonare soltanto la mia sensibilità, vedere il mio sentimento ardente incarnato nei freddi muri. Volevo vedere, e mi è stato concesso, ciò che è soggettivo, la mia Bellezza, la mia Casa, così come io la sognavo. Mi è stato assegnato l'incarico e, dato che ciò accadeva fra artisti veri, nessun limite è stato posto alla mia creazione. Era dunque mio diritto sovrano mostrare ed esprimere la mia Bellezza, che ho tratto dal cuore; tutto questo, se confrontato con la tradizione, con i principi tradizionali del bello, doveva apparire assurdo e stolto. Un cuore colmo mi ha dato questo coraggio, una sensibilità forte, un'appropriata idea di bellezza.

Così è nata la Casa.

In sei mesi è cresciuta, mano nella mano con la sua costruzione: oggi la forma si è cristallizzata, mentre osservo nella realtà ciò che mi era parso il mezzo espressivo adeguato. A più di una cosa, oggi, vorrei dare una forma diversa, lasciando meglio decantare il sentimento; ma ciascuno di noi conosce più d'ogni altro i propri punti dolenti. Del resto io l'ho partorita col cuore, e col cuore l'ho coltivata e allevata: per questo dipende tanto dal mio sentimento, dal mio cuore. Se anche un sentimento di disprezzo sibila contro la casa, se un aspro biasimo spesso può ferire, con orgoglio mi sento di restare a questo mio primo tentativo, la cui realizzazione mi ha sempre dato nuovo coraggio nel proseguire e nel ripetermi continuamente: «Non posso fare altrimenti». [...]

Joseph Maria Olbrich, *Das Haus der Secession*, in "Der Architekt", V, (1899),
in M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*,
Zanichelli, Bologna, 1988

UN “MANIFESTO” DELL’ESPRESSIONISMO

Kasimir Edschmid

Sull’Espressionismo esistono molti scritti teorici e opere di critica dei singoli artisti appartenenti alla corrente figurativa ma non esistono veri e propri manifesti. Ciò probabilmente è dovuto al carattere stesso del movimento, indipendente e incapace di raggruppamenti programmatici limitanti la propria libertà creativa. Si può invece indicare come un manifesto dell’espressionismo la conferenza tenuta dallo scrittore tedesco Kasimir Edschmid (1890-1966) nel dicembre 1917 (Ueber den Expressionismus in der Literatur): anche se essa è dedicata all’espressionismo in poesia, descrive bene e dall’interno anche la corrispettiva esperienza artistica, i suoi caratteri e gli elementi costitutivi.

“Dopo il romanticismo ci fu un ristagno, lo spirito borghese iniziò la sua parabola che ora si sta concludendo; l’ondata del naturalismo, abbattendosi sugli epigoni esausti, mise a nudo la realtà senza belletti, né maschere né foglie di fico: però non giunse a coglierne l’essenza, non intese il messaggio riposto negli oggetti sensibili; lavorò su notizie esterne, sulle apparenze insomma, ma con che forza! Ci furono una lotta, uno sforzo autentici benché tutti rivolti all’oggetto, irrilevante ai fini della vera opera d’arte. L’azione del naturalismo non va giudicata in sé, ma per il risveglio a cui diede luogo, perché restituì vita alle cose: abitazioni, malattie, uomini, miseria, fabbriche; pur senza riunirle con l’eterno, senza impregnarle dell’Idea, tuttavia le menzionò, le indicò. L’epoca apriva le mascelle in segno di fame. Col mettere in luce certe esigenze proprie dell’uomo, il naturalismo fece un passo verso l’essenziale. Esso si permeò profondamente di socialità; gridò [...] fame, prostitute, epidemie, operai. Pur senza coscienza dei suoi limiti, non si contentò di polemizzare contro forme transitorie ma perseguì ambizioni da creatore. Credeva di poter fare a meno dello Spirito e cominciò una lotta di formica contro Dio. Fu ciò che lo perdette. [...] Il sopraggiunto impressionismo ebbe la sintesi per sua aspirazione e dentro certi limiti la realizzò: ma, congiungendosi, le correnti dell’avanguardia dell’epoca non sprizzarono che scintille istantanee. Fu l’arte del *colpo d’occhio*. Non mancarono i soggetti e non mancò neanche l’abilità. Con irrequietezza leggera si colsero e si scomposero gli oggetti, mediante una tecnica progredita ci si mise a contatto con le cose; tuttavia non si conseguirono spesso che degli effetti descrittivi: l’essenza degli oggetti, il loro ultimo significato, non erano raggiunti perché il lampo della creazione li aveva illuminati soltanto per un attimo. Entro gesti folgoranti, attimi divini, l’immortale balenava e scompariva; era come udire l’invocazione di un’anima fluttuante nell’aria e destinata a non incarnarsi mai. Ne nacquero labili visioni di bellezza, gesti profondi: ci fu probabilmente un esito, un risultato di bellezza rivelatasi per un istante, eppure tutta l’epoca rimase compresa nell’arco del particolarismo, compenetrato di concetti borghesi e sottomesso ai rapporti capitalistici... Sensazione elementare e fatto nudo scadono da soggetti col sopraggiungere degli artisti della nuova corrente, per i quali il minuto secondo, l’attimo in cui si compie la creazione impressionista è solo un granello senza peso nella macina del tempo. Essi non erano più legati ai concetti e alle difficoltà, ai drammi personali della psiche borghese e capitalistica. Dotati di una sensibilità vastissima, essi non vedevano semplicemente, ma contemplavano; non facevano delle fotografie: avevano visioni. L’epoca dei fuochi d’artificio era finita. Al loro posto s’innalzò una fiamma durevole, all’istantaneità subentrava l’operare del tempo, e anziché presentare splendide parate da circo, si tese a una vicenda non effimera. Soprattutto si giunse, contro il frastagliamento atomistico degli impressionisti, a un sentimento del mondo di grande apertura, che collocava in un’ampia visione il terrestre, l’immediato, e abbracciava uomini e sentimenti di cui andava colta l’essenza originaria... Occorreva, per giungere a questo, una configurazione realmente nuova del mondo dell’arte; era necessario costruire una nuova immagine del mondo che non fosse solo un

campo di esperienze come da parte dei naturalisti, né avesse a che fare con lo spazio spezzettato impressionisticamente: bisognava invece che possedesse una sua semplicità, e fosse bella per questo.

Iddio ci ha dato la terra: un paesaggio gigantesco. Bisogna saperlo percepire in modo che ci giunga intatto e ci rendiamo conto di non coglierne la verità in quanto ci appare come realtà esterna. Dobbiamo dunque costruirla noi la realtà, trovare il senso dell'oggetto, non appagarci del fatto supposto, immaginato o annotato; è necessario che l'immagine del mondo venga riflessa integra e netta, e questo può verificarsi solo attraverso di noi.

L'artista espressionista trasfigura così tutto lo spazio. Egli non guarda: vede; non racconta: vive; non riproduce: ricrea; non trova: cerca. Al concatenarsi dei fatti – fabbriche, case, malattie, prostitute, gridi e fame – subentra il loro trasfigurarsi. I fatti acquistano importanza solo nel momento in cui la mano dell'artista, che si tende attraverso di essi, chiudendosi, fa presa su ciò che a essi sta dietro: l'artista vede l'umano nelle prostitute e il divino nelle fabbriche, e riconduce i singoli fenomeni nel complesso del mondo. Dell'oggetto ci dà l'intima immagine, il paesaggio in cui spazia la sua arte è quello stesso grande Paradiso che Iddio creò alle origini del mondo e che è più ricco, più vario e infinito di quello che il nostro sguardo, nel suo cieco empirismo, considera reale, ambiente che non vi sarebbe interesse a descrivere, ma che mediatamente, a cercarvi il profondo, il caratteristico, il meraviglioso spirituale, si riempie di nuovi interessi e scoperte.

Tutto viene rapportato all'eterno. Il malato non è più soltanto quell'individuo che soffre, ma si converte nella malattia stessa, nel suo corpo traspare il dolore di tutto il creato e scende la pietà del creatore. Una cosa non è più soltanto materia, pietra, panorama, soltanto un quadrilatero con gli attributi della bellezza o della bruttezza. Essa si libera da tutto questo; viene indagata nella sua caratteristica essenza fino ad attingerne l'aspetto più intimo: fino a che la casa si apra e si liberi dell'ottusa costrizione di una verità sbagliata; fino a che sia rovistata in ogni angolo e vagliata attraverso quell'espressione che ne rivelerà il significato fondamentale magari a spese della verosimiglianza; fino a che si elevi o precipiti, si stiri o si rattrappisca; fino a che insomma sia realizzato ciò che in essa dorme allo stato di possibilità.

Una prostituta non viene più ritratta acconciata e pitturata come il suo mestiere richiede: comparirà senza profumi, senza belletto, senza borsetta, senza gamba che dondoli, ma la natura del suo carattere dovrà risaltare così viva nella semplicità della forma da riuscire satura di tutti i vizi, le passioni, le bassezze e le tragedie di cui sono fatti il suo cuore e il suo mestiere; non ha importanza conoscerla nel suo esistere quotidiano: il cappello, l'andatura, le labbra in lei sono dei diversivi dai quali l'essenza del suo carattere non resta esaurita.

“Il mondo c'è già, non avrebbe senso farne una replica: il compito principale dell'artista consiste nell'indagarne i moti più profondi e il significato fondamentale, e nel ricrearlo. Ciascun uomo non è più un individuo legato al dovere, alla morale, alla società, alla famiglia: in quest'arte egli diventa solo una cosa, la più grande e la più misera, diventa uomo. Questo è ciò che è nuovo e inedito in rapporto alle altre epoche, si esce in tal modo dalla concezione borghese del mondo. Non ci sono più vincoli a tenere celato il volto dell'uomo, non più episodi coniugali, tragedie fondate sul contrasto fra convenzioni e bisogno di libertà, ambienti ristretti, rigidi capuffici, ufficiali vitaioli: marionette che, sospese ai fili della visione psicologica del mondo, recitano, ridono, soffrono secondo le regole, i punti di vista, gli errori, i vizi di questa odierna società fondata e costruita da uomini.

Nel suo chiudersi inesorabile la mano dell'artista lacera tutti questi diversivi, e li rivela per quello che sono; delle facciate; fuori dalle quinte, dal giogo di un sentimento falsato dalle convenzioni tradizionali, esce l'uomo e basta, non l'animale biondo, il selvaggio primitivo, ma proprio l'uomo puro e semplice. Il suo cuore si allarga, i suoi polmoni si aprono, egli si abbandona al creato del quale non è una parte, ma che si muove in lui come, egli lo rispecchia; la sua vita si regola senza bisogno della logica, senza raziocinio; senza

gli impacci della morale né della casualità, unicamente secondo l'ampia misura del suo sentimento. Mediante questa estroversione del suo interno si lega a tutto: racchiude il mondo, ha in sé la terra, le sue gambe vi hanno radici mentre la sovrasta, il suo fervore abbraccia il visibile e il già visto. L'uomo è di nuovo forte di un sentimento vasto e immediato. Eccolo, così afferrabile il suo cuore; lo attraversano ondate di un sangue così genuino che sembra avere il cuore dipinto sul petto. Non resta personaggio ma è un uomo davvero: situato nel cosmo, però con sensibilità cosmica; non si dà da fare a vivere la sua vita: l'attraversa; non riflette su se stesso, ma vive se stesso, non si aggira ai margini delle cose, le coglie nel centro. Non è disumano né superumano, è solo uomo, codardo e forte, valido e vile, buono, banale, magnifico, così come Dio lo ha lasciato al momento della creazione. Le cose gli sono tutte vicine, abituato come è a scrutarne il significato e l'essenza autentica. Non ha inibizioni, ama e combatte in modo diretto; solo la forza del suo sentimento lo guida e lo dirige, non un pensiero contaminato: perciò può arrivare a esaltarsi, a far nascere nel suo spirito grandi visioni; attinge a Dio come alla vetta del sentimento, da raggiungersi solo attraverso estasi spirituali mai provate: pure, questi uomini non sono dei forsennati: è che il processo del loro pensiero scorre in una natura speciale; sono incontaminati non pensano di riflesso. Non sperimentano in circoli e per riecheggiamenti, sperimentano in modo diretto.

Kasimir Edschmid, *Sull'Espressionismo in letteratura*,
in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2001

ARCHITETTURA

Adolf Loos

Nel saggio Architettura, scritto nel 1910 e pubblicato sul periodico berlinese "Der Sturm" organo dell'espressionismo nascente, Loos compendia il suo pensiero di architetto, anzi, collocandosi all'inizio della sua carriera di progettista, ne costituisce quasi un commento e un programma. Nella parte qui riportata l'autore polemizza contro quell'architettura "scaduta ad arte grafica per colpa degli architetti" stabilendo una decisa contrapposizione tra l'opera d'arte che "vien messa al mondo senza che ce ne sia bisogno", che "non è responsabile verso nessuno", che "è rivoluzionaria" e la casa che è "conservatrice" e "responsabile verso tutti" perché "soddisfa un bisogno".

L'architettura è scaduta ad arte grafica per colpa degli architetti. Non colui che sa costruire meglio riceve il maggior numero di commissioni, ma chi sa presentare meglio i suoi lavori sulla carta. E questi due tipi stanno agli antipodi.

Se si vogliono mettere in fila le arti e si comincia con la grafica, troviamo che da essa si può passare alla pittura. Da questa si può arrivare alla scultura attraverso la scultura policroma, e dalla scultura si può giungere all'architettura. Grafica e architettura sono l'inizio e la fine di una medesima linea.

Il miglior disegnatore può essere un cattivo architetto, il miglior architetto può essere un cattivo disegnatore. Già nella scelta della professione di architetto viene richiesto il talento per l'arte grafica. Tutta la nostra nuova architettura è inventata alla tavola da disegno, e i disegni che ne risultano trovano poi una rappresentazione plastica, come i quadri al museo delle cere.

Per gli antichi maestri invece il disegno era soltanto un mezzo per farsi capire dall'artigiano esecutore. Come il poeta deve farsi intendere per mezzo della scrittura. Tuttavia non siamo ancora così incivili da insegnare a un ragazzo la poesia attraverso la calligrafia.

Ora una cosa è ben nota: ogni opera d'arte ha delle leggi interne talmente forti che può manifestarsi soltanto in un'unica forma.

[...] Ciò che contraddistingue l'architettura autentica è il fatto di non poter essere resa con efficacia sul piano. Se potessi cancellare dalla memoria dei contemporanei l'architettura più straordinaria, il palazzo Pitti, e potessi presentarla come progetto a un concorso, disegnata dal miglior grafico, la giuria mi spedirebbe in manicomio.

Oggi però domina il libero interprete. A determinare le forme dell'architettura non è più lo strumento di quell'arte, ma la matita. Dalle modanature di un edificio, dai suoi ornamenti, l'osservatore può desumere se l'architetto lavora con la matita numero 1 o numero 5. E quali effetti devastanti sul gusto ha sulla coscienza il compasso! La linea tratteggiata fatta con il tirilinee ha prodotto l'epidemia del quadrato. Non c'è cornice di finestra, non c'è lastra di marmo che non sia tratteggiata in scala 1 : 100; tocca poi al muratore e allo scalpellino di incidere o bocciardare questa follia grafica con il sudore della fronte. Se per caso il tirilinee dell'artista è caricato con inchiostro colorato, si scomoda anche il doratore.

Io affermo invece: una vera architettura; non può essere resa con efficacia da un disegno che la rappresenta su una superficie. È il mio più grande motivo di orgoglio che gli spazi interni creati da me non facciano alcun effetto in fotografia. Che le persone che abitano nei locali da me progettati non riconoscano la loro abitazione dalle fotografie, proprio come il possessore di un quadro di Monet non riconoscerebbe la sua opera al Katans Panoptikum. Devo quindi rinunciare all'onore di vedermi pubblicato nelle varie riviste di architettura. Mi è negato così di soddisfare la mia vanità.

Adolf Loos, *Architettura*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972

CONTRO L'ORNAMENTO

Adolf Loos

Il saggio Ornamento e delitto scritto da Adolf Loos nel 1908 (e pubblicato, arricchito da altri interventi, nel 1913) è da considerarsi come la sintesi più completa del suo pensiero e la testimonianza più convincente della sua lotta contro "il drago ornamento" che l'autore parve riconoscere in varie tendenze figurative contemporanee dalla Secession fino al Bauhaus. Nel saggio, Loos riepiloga in uno stile polemico e talvolta aforistico le proprie tesi contro l'ornamento nelle arti figurative e soprattutto negli oggetti d'uso in quanto espressione dell'inautentico, del superfluo, dell'involgarimento della vita.

Io ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: *l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso*. Credevo di portare con questo nuova gioia nel mondo, ma esso non me ne è stato grato. Tutti ne sono stati tristi e hanno chinato il capo. Provavano un senso di oppressione di fronte all'idea che non si possa più produrre un ornamento nuovo. Ma come, ciò che può fare ogni negro, che hanno potuto fare tutti i popoli e tutti i tempi prima di noi, è precluso soltanto a noi, uomini del secolo diciannovesimo? Tutto ciò che l'umanità ha creato senza ornamenti nei millenni passati è stato gettato via senza riguardo e votato a distruzione. Noi non possediamo più nessun banco da falegname dell'età carolingia, ma qualsiasi cianfrusaglia che recasse anche il minimo ornamento è stata raccolta, ripulita e palazzi sontuosi sono stati costruiti per ospitarla. E allora gli uomini si aggiravano tristi tra le vetrine e si vergognavano della loro impotenza. Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra dovrà essere negato uno stile? Per stile s'intendeva l'ornamento. Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ce ne siamo liberati. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento.

Ma taluni uccelli del malaugurio non hanno potuto sopportare tutto questo. L'umanità doveva continuare ancora per lungo tempo ad ansimare nella schiavitù dell'ornamento. Gli uomini si erano già spinti così avanti da non sentire più nessuna eccitazione dei sensi venire dall'ornamento. [...]

Ma gli uccelli del malaugurio ascoltavano queste cose con dispetto e lo Stato, che ha il compito di frenare i popoli nel loro progresso culturale, fece suo il problema della ripresa e dello sviluppo dell'ornamento. Guai a quel paese dove sono i consiglieri aulici a sovrintendere alle rivoluzioni! Presto fu dato vedere, nel museo viennese di arte applicata, un buffet che si chiamava «la ricca pesca», presto comparvero degli armadi che portavano il nome di «principessa incantata», o uno simile, riferito sempre all'ornamentazione che ricopriva quei mobili sventurati. Lo Stato austriaco assolve il suo compito con tale precisione che provvede a non lasciar scomparire dai confini della monarchia austro-ungarica le pezze da piedi. Esso costringe ogni uomo civile sui vent'anni a portare per tre anni di fila pezze da piedi in luogo di calze. Perché in fondo è pur vero che ogni Stato parte dal presupposto che un popolo dal basso livello civile è tanto più facile da governare.

Ebbene, l'epidemia decorativa è ammessa dallo Stato e viene anzi sovvenzionata con denaro statale. Ma per conto mio io vedo in ciò un regresso. Per me non ha valore l'obiezione secondo cui l'ornamento può aumentare la gioia di vivere in un uomo colto, per me non ha valore l'obiezione che si ammanta nella frase: «Però, se l'ornamento è bello [...]!». In me e in tutti gli uomini civili l'ornamento non suscita affatto una più grande gioia di vivere. Se io voglio mangiarmi un pezzo di pan pepato me ne sceglierò uno che sia tutto liscio e non uno di quelli in forma di cuore o di bambino in fasce o di cavaliere, comple-

tamente ricoperti di ornamenti. L'uomo del quindicesimo secolo non mi comprenderà. Ma tutti gli uomini moderni mi comprenderanno benissimo. Il difensore dell'ornamento crede che il mio slancio verso la semplicità equivalga ad una mortificazione. No, illustrissimo professore della Scuola di Arti Applicate, io non *mi* mortifico affatto! È che a me piace di più così. [...]

Dato che l'ornamento non ha più alcun rapporto organico con la nostra civiltà, esso non ne è neppur più l'espressione. L'ornamento realizzato oggi non ha nessun rapporto con noi, non ha in genere nessun rapporto con gli uomini, nessun rapporto con l'ordine del mondo. Esso non è suscettibile di sviluppo. Che cosa è successo degli ornamenti di Otto Eckmann, di quelli di Van de Velde? L'artista è sempre stato pieno di forza e di salute alla testa dell'umanità. Ma il decoratore moderno è un ritardatario o un fenomeno patologico. Dopo tre anni egli stesso condanna i suoi prodotti. Per gli uomini colti essi sono insopportabili dal primo giorno, per gli altri lo divengono solo dopo anni. Ma dove sono mai oggi i lavori di Otto Eckmann? Dove saranno tra dieci anni le opere di Olbrich? L'ornamento moderno non ha predecessori né ha discendenza, non ha un passato né avrà un futuro. Uomini incolti, per i quali la grandezza del tempo nostro è un libro chiuso da sette sigilli, lo salutano con gioia al suo apparire, per sconfessarlo poi dopo breve tempo.

L'umanità oggi è più sana che mai, pochi sono i suoi malati. Questi pochi però tiranneggiano l'operaio, il quale è così sano che non è capace di inventare un solo ornamento.

Essi lo costringono ad eseguire nei materiali più diversi gli ornamenti che loro stessi inventano.

I cambiamenti nello stile ornamentale hanno per conseguenza una rapida svalutazione del prodotto. Il tempo usato nel lavoro e il materiale impiegato sono capitali che vengono sprecati. Io ho coniato questo concetto: la forma di un oggetto resiste tanto a lungo, vale a dire che viene sopportata tanto a lungo, quanto a lungo dura fisicamente l'oggetto. E cercherò di spiegarmi: un abito muterà più frequentemente di forma che non una preziosa pelliccia. Il vestito da ballo della donna, destinato a vivere solo una notte, muterà più presto di forma che non una scrivania. Ma guai se si dovrà cambiare scrivania altrettanto presto quanto il vestito da ballo, perché la sua forma è diventata insopportabile! In tal caso il denaro speso per quella sarebbe denaro perduto.

Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972

LA PITTURA CUBISTA

Guillaume Apollinaire

Non esiste un manifesto programmatico della pittura cubista come per le altre avanguardie; molti furono però i saggi e gli scritti coevi di artisti e critici d'arte che cercarono di analizzare il fenomeno e di trovarne gli elementi figurativi comuni, i modelli e le premesse filosofiche. Il poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) partecipò con fervore alla nascita dei movimenti artistici di inizio secolo (fauves, futuristi) che egli sostenne con passione per mezzo di saggi, articoli e cronache d'arte. Amico dei cubisti e in particolar modo di Picasso, Braque e di Marie Laurencin di cui fu compagno, ne appoggiò e ne diffuse la poetica con un testo importante, Les peintres cubistes (1913), che per chiarezza e profondità, può essere considerato il manifesto del movimento.

I

Le virtù plastiche: la purezza, l'unità e la verità tengono sotto di sé la natura domata.

Inutilmente si copre l'arcobaleno, le stagioni fremono, le folle corrono verso la morte, la scienza disfa e ricompone ciò che esiste, i mondi s'allontanano per sempre dalla nostra concezione, le nostre immagini fuggevoli si ripetono o resuscitano la loro incoscienza, e i colori, gli odori, i rumori che colpiscono i nostri sensi ci sorprendono, poi spariscono dalla natura.

[...]

La fiamma è, il simbolo della pittura e le tre virtù classiche fiammeggiando raggiungono.

La fiamma ha la purezza che non sopporta niente di estraneo e trasforma crudelmente in sé ciò che raggiunge.

Ha pure quell'unità magica per cui, se la si divide, ogni fiammella è simile alla fiamma unica.

Ha infine la verità sublime della luce che nessuno può negare.

Gli artisti-pittori virtuosi di questa epoca occidentale considerano la loro purezza in opposizione alle forze naturali.

Essa è l'oblio dopo lo studio. E perché un artista puro morisse non dovrebbero essere esistiti tutti quelli dei secoli passati.

La pittura si purifica in occidente con quella logica ideale che i pittori antichi hanno trasmesso ai nuovi come se donassero loro la vita.

[...]

Noi non conosciamo tutti i colori e ogni uomo ne inventa dei nuovi.

Ma il pittore deve innanzi tutto rappresentarsi la sua divinità, e i quadri che egli offre all'ammirazione degli uomini conferiranno pure ad essi la gloria di esercitare momentaneamente la propria divinità.

Occorre per questo abbracciare d'un colpo d'occhio: il passato, il presente e l'avvenire.

La tela deve presentare questa unità essenziale che sola provoca l'estasi.

Allora niente di fuggevole trascinerà a caso.

Noi non torneremo bruscamente indietro.

Liberi spettatori non abbandoneremo la nostra vita per la nostra curiosità.

I contrabbandieri delle forme non froderanno le nostre statue di sale davanti al dazio della ragione.

[...]

Non si scoprirà mai la realtà una volta per tutte. La verità sarà sempre nuova. Altrimenti essa non è che un sistema, più misero della natura.

In questo caso la deplorabile verità, ogni giorno più lontana, meno distinta, meno reale, ridurrebbe la pittura allo stato di scrittura plastica, solo destinata a facilitare i rapporti fra genti della medesima razza.

Oggi troveremmo presto la macchina per riprodurre tali segni, senza significato.

II

[...] Questi pittori [*i pittori della modernità*], se osservano ancora la natura, non la imitano più e si dedicano con cura alla rappresentazione delle scene naturali osservate e ricostruite con lo studio.

La verosimiglianza non ha più alcun valore, perché tutto è sacrificato dall'artista alle verità, alle necessità di una natura superiore ch'egli immagina senza scoprirla.

Il soggetto non conta più, o conta appena. In generale l'arte moderna respinge la maggior parte dei mezzi usati dai grandi artisti passati per piacere.

Se lo scopo della pittura è sempre, come fu un tempo, il piacere degli occhi, si domanda ormai all'amatore di trovarvi un piacere diverso da quello che gli può procurare altrettanto bene lo spettacolo delle cose naturali.

Ci s'incammina così verso un'arte completamente nuova, che sarà per la pittura, quale fu considerata fino a ora, ciò che è la musica per la letteratura.

Sarà pittura pura come la musica è letteratura pura. [...] In tal modo i pittori nuovi procureranno ai loro ammiratori sensazioni artistiche unicamente dovute all'armonia delle luci contrastanti.

[...]

I giovani artisti-pittori delle scuole d'avanguardia hanno come scopo segreto di fare della pittura pura.

È un'arte plastica completamente nuova.

È appena al suo inizio e non è ancora astratta come vorrebbe essere.

La maggior parte dei nuovi pittori fanno della matematica senza conoscerla, ma non hanno ancora abbandonato la natura che interrogano pazientemente perché insegni loro il cammino della vita.

Un Picasso studia un oggetto come un chirurgo disseziona un cadavere.

Quest'arte pura, anche se perviene a liberarsi completamente dall'antica pittura, non ne provocherà necessariamente la sparizione, come lo sviluppo della musica non ha cagionato la sparizione dei diversi generi letterari; come l'asprezza del tabacco non ha sostituito il sapore delle vivande.

III

Si sono vivamente rimproverate ai nuovi artisti-pittori le preoccupazioni geometriche. Tuttavia, le figure della geometria sono la base del disegno.

La geometria, scienza che ha per oggetto lo spazio, la sua misura e i suoi rapporti, è stata in ogni tempo la regola stessa della pittura.

Fino ad ora le tre dimensioni euclidee bastavano alle inquietudini che il sentimento dell'infinito risveglia nell'animo dei grandi artisti.

I nuovi pittori non si sono certo proposti, più degli antichi, di essere geometri.

Ma si può dire che la geometria è per le arti plastiche ciò che la grammatica è per l'arte dello scrittore.

Oggi i sapienti non si attengono più alle tre dimensioni della geometria euclidea. I pittori sono stati portati naturalmente e, per così dire, intuitivamente, a preoccuparsi di nuove misure possibili dello spazio che, nel linguaggio figurativo dei moderni, si indicano tutte insieme brevemente col termine di quarta dimensione.

Così, come si offre allo spirito, dal punto di vista plastico, la quarta dimensione sarebbe generata dalle tre dimensioni conosciute: essa rappresenta l'immensità dello spazio, che si eterna in tutte le dimensioni in un momento determinato.

È lo spazio stesso, la dimensione dell'infinito, e dà plasticità agli oggetti. Dà loro nell'opera le giuste proporzioni, mentre nell'arte greca, per esempio, un ritmo in certo senso meccanico le distrugge senza posa.

L'arte greca aveva della bellezza una concezione puramente umana. Poneva l'uomo come misura della perfezione.

L'arte dei nuovi pittori pone l'universo infinito come ideale ed è a questo ideale che si deve la nuova misura della perfezione, che permette all'artista-pittore di dare all'oggetto proporzioni conformi al grado di plasticità a cui egli vuol portarlo.

[...]

IV

Volendo raggiungere proporzioni ideali, non accontentandosi di quelle umane, i giovani pittori ci offrono opere più cerebrali che sensuali. Si allontanano sempre di più dall'antica arte d'illusioni ottiche e di proporzioni locali per esprimere la grandezza delle forme metafisiche.

È per questo che l'arte attuale, pur non essendo l'emanazione diretta di credenze religiose determinate, presenta molti caratteri della grande arte, vale a dire dell'arte religiosa.

[...]

VII

La moderna scuola di pittura porta il nome di cubismo; le fu dato per derisione nell'autunno 1908 da Henri Matisse che aveva appena visto un quadro con delle case, la cui apparenza cubica lo aveva vivamente colpito.

Questa nuova estetica si venne dapprima elaborando nello spirito di André Derain, ma le opere più importanti e più audaci ch'essa produsse furono quelle di un grande artista che si deve pure considerare come un fondatore: Pablo Picasso.

Le sue invenzioni, appoggiate dal buon senso di Georges Braque, che espose nel 1908 un quadro cubista al Salon des Indépendants, si trovarono formulate negli studi di Jean Metzinger, che espose il primo ritratto cubista (il mio) al Salon des Indépendants nel 1910, e fece anche ammettere lo stesso anno opere cubiste dalla giuria del Salon d'Automne.

Ancora nel 1910 apparvero agli Indépendants quadri di Robert Delaunay, di Marie Laurencin, di Le Fauconnier, che facevano capo alla stessa scuola.

La prima esposizione collettiva del cubismo, i cui seguaci divenivano più numerosi, ebbe luogo nel 1911 agli Indépendants, dove la Sala 41 riservata ai cubisti suscitò una profonda impressione.

Vi si potevano vedere opere sapienti e suggestive di Jean Metzinger, dei paesaggi, *L'uomo nudo* e *La donna dai flocs* di Albert Gleizes; il *Ritratto di M.me Fernande X* e *Le fanciulle* di Marie Laurencin; *La torre* di Robert Delaunay, *L'abbondanza* di Le Fauconnier, i *Nudi in un paesaggio* di Fernand Léger.

La prima manifestazione dei cubisti all'estero ebbe luogo a Bruxelles lo stesso anno; nella prefazione al catalogo di quell'esposizione io accettai, in nome degli espositori, i termini: Cubismo e cubisti.

Alla fine del 1911, la Mostra dei cubisti al Salon d'Automne ebbe una grande ripercussione; non furono risparmiati i dileggi né a Gleizes (*La caccia*, *Ritratto di Giaromo Nayral*), né a Metzinger (*La donna dal cucchiaino*), né a Fernand Léger. A questi artisti s'era aggiunto un altro pittore, Marcel Duchamp e uno scultore-architetto, Duchamp-Villon.

Altre esposizioni collettive ebbero luogo nel novembre del 1911 alla Galerie d'Art contemporain, rue Tronchet a Parigi; nel 1912 al Salon des Indépendants, a cui aderì Juan Gris; nel maggio in Spagna, dove Barcellona accoglie con entusiasmo i giovani francesi; infine in giugno a Rouen, un'esposizione organizzata dalla Società degli Artisti normanni e che va ricordare per l'adesione di Francis Picabia alla nuova scuola. (Nota scritta nel settembre 1912.)

Il cubismo si differenzia dall'antica pittura perché non è arte d'imitazione, ma di pensiero, che tende a elevarsi fino alla creazione.

Rappresentando la realtà-concepita o la realtà-creata, il pittore può dare l'apparenza delle tre dimensioni, può, in certo qual modo, *cubicizzare*.

Egli non potrebbe farlo, rendendo semplicemente la realtà-vista, a meno di fare dell'inganna-occhio in isorcio o in prospettiva, il che deformerebbe la qualità della forma concepita o creata.

Quattro tendenze si sono attualmente manifestate nel cubismo quale io l'ho sezionato. Due di esse sono parallele e pure.

Il *cubismo scientifico* è una di queste tendenze pure. È l'arte di dipingere delle composizioni nuove con elementi presi, non dalla realtà di visione, ma dalla realtà di conoscenza.

Ogni uomo ha il senso di questa realtà interiore. Non occorre essere colti per concepire, per esempio, una forma rotonda.

L'aspetto geometrico che ha colpito tanto vivamente quelli che hanno visto le prime tele scientifiche derivava dal fatto che la realtà essenziale vi era resa con grande purezza ed era totalmente eliminato l'elemento visivo e aneddótico.

I pittori che appartengono a questa tendenza sono: Picasso, la cui arte luminosa si ricollega anche all'altra corrente pura del cubismo, Georges Braque, Metzinger, Albert Gleizes, la signorina Laurencin e Juan Gris.

Il *cubismo fisico*, che è l'arte di dipingere composizioni nuove con elementi tratti in massima parte dalla realtà di visione.

Quest'arte tuttavia dipende dal cubismo per la disciplina costruttiva. Ha un grande avvenire come pittura di storia. La sua funzione sociale è ben delineata, ma non è arte pura, vi si confonde il soggetto con le immagini.

Il pittore fisico che ha creato questa tendenza è Le Fauconnier.

Il *cubismo orfico* è l'altra importante tendenza della pittura moderna. È l'arte di dipingere composizioni nuove con elementi attinti non alla realtà visiva, ma interamente creati dall'artista e da lui dotati d'una possente realtà.

Le opere degli artisti orfici devono offrire simultaneamente un piacere estetico puro, una costruzione che colpisce i sensi e un significato sublime, ossia il soggetto.

È arte pura.

La luce delle opere di Picasso contiene quest'arte che, da parte sua, Robert Delaunay inventa e alla quale tendono pure Fernand Léger, Francis Picabia e Marcel Duchamp.

Il *cubismo istintivo*, arte di dipingere i quadri nuovi ispirati non alla realtà visiva ma a quella suggerita all'artista dall'istinto e dall'intuizione, tende, da parecchio tempo, all'orfismo.

Agli artisti istintivi fanno difetto la lucidità e un credo artistico; il cubismo ne comprende un gran numero.

Nato dall'impressionismo francese, questo movimento si diffonde ora in tutta Europa.

Gli ultimi quadri di Cézanne e i suoi acquarelli si allacciano al cubismo, ma Courbet è il padre dei nuovi pittori e André Derain, del quale riparlerò un giorno, fu il maggiore dei suoi figli prediletti, poiché lo troviamo all'origine del movimento dei *fauves*, che fu una specie di preludio al cubismo, e anche all'origine di questo gran movimento soggettivo; ma sarebbe troppo difficile ora scrivere bene riguardo a un uomo che, volontariamente, si tiene in disparte da tutto e da tutti.

La moderna scuola di pittura mi pare la più audace che sia mai esistita.

Essa ha posto la questione della bellezza in sé. Vuole immaginarsi il bello liberato dal piacere che l'uomo procura all'uomo, e dall'inizio dei tempi storici nessun artista europeo aveva osato questo.

I nuovi artisti vogliono una bellezza ideale che non sia più soltanto espressione orgogliosa della specie, ma espressione dell'universo, nella misura in cui esso s'è umanizzato nella luce.

L'arte contemporanea riveste le sue creazioni d'una apparenza grandiosa, monumentale, che sorpassa in questo senso tutto ciò ch'era stato concepito dagli artisti del nostro tempo.

Ardente nella ricerca della bellezza, è nobile, energica e la realtà che ci svela è meravigliosamente chiara.

Amo l'arte contemporanea perché amo soprattutto la luce; tutti gli uomini l'amano sopra ogni cosa: per questo hanno inventato il fuoco.

Guillaume Apollinaire, *I pittori cubisti*,
in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2001

ALCUNE DICHIARAZIONI DI POETICA

Pablo Picasso

Il primo testo qui riportato, dal titolo Trovare: questo è il problema, contiene alcune interessanti dichiarazioni di poetica di Picasso rilasciate a Marius de Zayas e da quest'ultimo pubblicate, con l'approvazione del pittore, nella rivista newyorkese "The Arts" nel maggio del 1923. Si tratta della prima organica enunciazione del pensiero estetico di Picasso.

Il secondo testo presenta una scelta di pensieri sulla pittura pubblicati sui "Cahiers d'Art" nell'autunno del 1935 con il titolo L'arte astratta non esiste.

Trovare: questo è il problema

Mi riesce difficile capire l'importanza che viene data alla parola «ricerca» nei riguardi della pittura moderna. Secondo me il ricercare, in pittura, non significa nulla. Trovare: questo è il problema. Nessuno può essere interessato a seguire un uomo che con gli occhi fissi per terra passa la sua vita cercando il portafoglio che il caso può aver buttato sulla strada. Chi trova qualche cosa, non importa cosa, anche se la sua intenzione non era di cercarla, suscita almeno la nostra curiosità, se non la nostra ammirazione.

Sono stato accusato di commettere molti peccati: ma l'accusa più falsa è che io abbia, come principale obiettivo del mio lavoro, lo spirito di ricerca. Quando io dipingo, il mio scopo è di mostrare quel che ho trovato e non quello che sto cercando. In arte le intenzioni non sono sufficienti e, come diciamo in Spagna, l'amore deve essere provato coi fatti non con gli argomenti. Conta quel che si fa, non quel che si ha intenzione di fare.

Tutti sappiamo che l'arte non è la verità. L'arte è una bugia che ci fa realizzare la verità, almeno la verità che ci è dato capire. L'artista deve sapere il modo con cui convincere gli altri della verità delle sue bugie. Se egli nel suo lavoro mostra solo di aver cercato e ricercato il modo con cui realizzare le sue bugie egli non concluderà mai nulla.

L'idea della ricerca ha spesso portato la pittura fuori strada e fatto perdere l'artista in elucubrazioni mentali. Forse questo è stato il principale errore dell'arte moderna. Lo spirito di ricerca ha avvelenato quelli che non hanno pienamente capito tutti i positivi e conclusivi elementi dell'arte moderna e ha fatto loro tentare di dipingere l'invisibile, dunque l'indipingibile.

Essi parlano di naturalismo in opposizione alla pittura moderna. Mi piacerebbe conoscere uno che abbia visto un'opera d'arte naturale. Natura ed arte essendo due realtà del tutto differenti, non possono essere la stessa cosa. Con l'arte esprimiamo la concezione di ciò che la natura non è.

Velázquez ci ha lasciato l'immagine degli uomini della sua epoca; senza dubbio essi erano differenti da come egli li ha dipinti, ma noi non possiamo concepire un Filippo IV in nessun altro modo da come lo ha dipinto Velázquez. Anche Rubens ha fatto un ritratto dello stesso re, ma sembra un'altra persona. Noi crediamo in quello dipinto da Velázquez perché egli ci convince col diritto della potenza.

Fin dalle origini, dai primitivi, le cui opere sono evidentemente differenti dalla natura, sino ad artisti come David, Ingres, e persino Bouguereau, che credevano di dipingere la natura come è, l'arte è sempre stata arte e non natura. E dal punto di vista dell'arte non ci sono forme concrete o astratte, ma solamente forme, le quali non sono che bugie convincenti. È fuor di dubbio che queste bugie, sono necessarie alla parte mentale di noi stessi, perché è attraverso di esse che noi formiamo il nostro punto di vista estetico sulla vita.

Il cubismo non è differente da nessun'altra scuola di pittura. Gli stessi principi e gli stessi elementi sono comuni a tutte. Il fatto che per molto tempo il cubismo non sia stato capito e che anche oggi ci sia della gente che non riesce a vederlo, non significa nulla. Io non so leggere l'inglese. Un libro inglese è un libro bianco per me. Questo però non vuol dire che la lingua inglese non esista. Perché dovrei rimproverare qualcuno, fuorché me stesso, se non riesco a capire quello di cui non so nulla?

Spesso sento pronunciare la parola evoluzione. Mi si domanda di spiegare come la mia pittura si evolve. Per me non c'è passato o futuro, in arte. Se un'opera d'arte non può vivere sempre nel presente, non deve essere presa in considerazione. L'arte dei greci, degli egiziani, dei grandi pittori che vissero in altri tempi, non è arte del passato. Forse è più viva oggi di quanto fu mai. L'arte non evolve da sola, le idee dei popoli cambiano e con queste i modi di espressione. Quando sento parlare dell'evoluzione di un artista, mi pare che la gente lo consideri in piedi tra due specchi che riproducono la sua immagine un infinito numero di volte – e che contempli le successive immagini di uno specchio come il suo passato, e le immagini dell'altro specchio come il suo futuro – mentre la sua vera immagine è nel presente.

Variazione non significa evoluzione. Se un artista varia la sua espressione vuol dire soltanto che ha cambiato il suo modo di pensare e questo può essere per il meglio come per il peggio. Le molte maniere che io ho cambiato non devono essere considerate come un'evoluzione o come dei gradini verso uno sconosciuto ideale di pittura. Tutto quel che ho fatto è sempre stato per il presente, nella speranza che rimanga sempre nel presente.

Quando ho trovato qualche cosa da esprimere, l'ho fatto senza pensare al passato o al futuro. Non credo di aver usato elementi radicalmente differenti nelle mie differenti maniere; se i soggetti che ho voluto esprimere mi hanno suggerito dei differenti modi di espressione non ho mai esitato ad adottarli. Io non ho fatto esperimenti né prove. Quando ho qualche cosa da dire, la dico nel modo che mi sembra più naturale. Motivi differenti, inevitabilmente richiedono differenti metodi di espressione. Questo non implica evoluzione o progresso ma adattamento dell'idea che uno vuol esprimere ai modi per esprimere quest'idea.

[...]

Si è cercato di spiegare il cubismo con la matematica, la trigonometria, la chimica, la psicoanalisi, la musica, e non so con che altra cosa ancora. Tutto ciò non è stato che letteratura, per non dire «non senso», ed ha portato al cattivo risultato di accecare la gente con delle teorie.

Il cubismo è sempre tenuto dentro il limite della pittura, non pretendendo mai di andarne al di fuori. Disegno e pittura e colore sono capiti e impiegati nel cubismo con lo stesso spirito e maniera con i quali sono praticati e capiti nelle altre scuole. I nostri tempi possono essere differenti perché noi abbiamo introdotto nella pittura oggetti e forme prima ignorati, abbiamo aperto gli occhi su quel che ci circonda, e anche il cervello.

Abbiamo dato alla forma e al colore il loro specifico significato, sin dove siamo riusciti a vederlo. Nei nostri oggetti manteniamo la gioia della scoperta, il piacere dell'inaspettato; il nostro soggetto stesso deve essere una sorgente di interessi. Ma che serve dire quello che facciamo quando tutti, se vogliono, possono vederlo?

L'arte astratta non esiste

L'arte astratta è soltanto pittura. E il dramma dov'è? L'arte astratta non esiste. Si deve sempre partire da qualcosa. Si può togliere, dopo, qualsiasi apparenza di realtà, ma l'idea dell'oggetto avrà comunque lasciato il suo segno inconfondibile. Perché l'oggetto che ha toccato l'artista, ha eccitato le sue idee, ha scosso le sue emozioni. Idee ed emozioni saranno, alla fine, prigionieri della sua opera; qualunque cosa diventino, esse non potranno più sfuggire dal quadro; ne sono parte integrante, anche se la loro presenza non è più evidente. Lo voglia o no, l'uomo è lo strumento della natura, che gli impone il suo carattere, la sua apparenza. Nei miei quadri di Dinard come in quelli di Pourville ho espresso quasi la stessa visione, tuttavia voi stesso avete notato come sia diversa l'atmosfera dei quadri fatti in Bretagna da quelli dipinti in Normandia, voi stesso avete riconosciuto la luce delle scogliere di Dieppe. Io non ho copiato quella luce, cui non ho nemmeno prestato una particolare attenzione. Vi ero semplicemente immerso; i miei occhi l'avevano veduta e il mio inconscio registrava la loro visione; la mano ha fissato le mie sensazioni. Non si può andar contro la natura. Essa è più forte dell'uomo! Ci conviene andar d'accordo con la natura. Possiamo permetterci certe libertà, ma soltanto nei particolari.

Si lavora, in realtà, con pochi colori. L'illusione che siano numerosi si ha quando sono stati messi al posto giusto.

Io tratto la pittura come tratto le cose. Dipingo una finestra come guardo da una finestra. Se questa finestra aperta non sta bene nel quadro, tiro una tenda e la chiudo, come farei nella mia stanza. Con la pittura si deve reagire come nella vita: direttamente. Tuttavia la pittura ha le sue convenzioni, che è necessario considerare, dal momento che non si può fare altrimenti. È per questo che si deve sempre tener d'occhio la presenza della vita.

L'artista raccoglie emozioni che vengono da ogni parte: dal cielo, dalla terra, da un pezzo di carta, da una forma che passa, da una tela di ragno. Proprio per questo non si deve far distinzioni tra le cose, le quali non sono stratificate per classi. Bisogna prendere quanto può servire là dove si trova, ma non nei propri lavori.

Quando abbiamo inventato il cubismo non avevamo affatto l'intenzione d'inventare il cubismo ma d'esprimere tutto quanto era in noi. Nessuno di noi definì un programma d'azione; i nostri amici poeti che seguivano da vicino i nostri sforzi non ce l'hanno mai dettato. Ci sono giovani pittori, oggi, che si fanno spesso delineare da altri il programma da seguire e poi lo applicano senza errori come un compito in classe.

Un quadro non è mai pensato e deciso anticipatamente, mentre vien composto segue il mutamento del pensiero, quand'è finito continua a cambiare, secondo il sentimento di chi lo guarda. Un quadro vive una propria vita come una persona, subisce i mutamenti cui la vita quotidiana ci sottopone. E questo è naturale, perché un quadro vive soltanto attraverso l'uomo che lo guarda.

P. Picasso, *Scritti*, SE, Milano, 1998

MANIFESTI DELLA PITTURA FUTURISTA

Il Manifesto dei pittori futuristi e il Manifesto tecnico della pittura futurista vennero pubblicati sulla rivista milanese "Poesia" rispettivamente nel febbraio e nell'aprile 1910, ad un anno dall'uscita del Manifesto del Futurismo di Marinetti da cui comunque essi derivano. Ambedue i testi programmatici furono redatti dai maggiori esponenti e promotori del movimento: Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini.

A. Manifesto dei Pittori Futuristi

Agli artisti giovani d'Italia!

Il grido di ribellione che noi lanciamo, associando i nostri ideali a quelli dei poeti futuristi, non parte già da una chiesuola estetica, ma esprime il violento desiderio che ribolle oggi nelle vene di ogni artista creatore. Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei.

Ci ribelliamo alla supina ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue, degli oggetti vecchi e all'entusiasmo per tutto ciò che è parlato, sudicio, corrosivo dal tempo, e giudichiamo ingiusto, delittuoso, l'abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita.

Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro.

Noi siamo nauseati dalla pigrizia vile che dal Cinquecento in poi fa vivere i nostri artisti d'un incessante sfruttamento delle glorie antiche. Per gli altri popoli, l'Italia è ancora una terra di morti, un'immensa Pompei biancheggiante di sepolcri. L'Italia invece rinasce, e al suo risorgimento politico segue il risorgimento intellettuale.

Nel paese degli analfabeti vanno moltiplicandosi le scuole: nel paese del dolce far niente ruggono ormai officine innumerevoli; nel paese dell'estetica tradizionale spiccano oggi il volo ispirazioni sfolgoranti di novità. È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda.

Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache*, e dell'alcolizzato?

Volendo noi pure contribuire al necessario rinnovamento di tutte le espressioni d'arte, dichiariamo guerra, risolutamente, a tutti quegli artisti e a tutte quelle istituzioni che, pur camuffandosi d'una veste di falsa modernità, rimangono invischiati nella tradizione, nell'accademismo, e soprattutto in una ripugnante pigrizia cerebrale.

Noi denunciemo al disprezzo dei giovani tutta quella canaglia incosciente che a Roma applaude a una stomachevole rifioritura di classicismo rammollito; che a Firenze esalta dei nevrotici cultori d'un arcaismo ermafrodito; che a Milano remunera una pedestre e cieca manualità quarantottesca; che a Torino incensa una pittura da funzionari governativi in pensione, e a Venezia glorifica un farraginoso patinume da alchimisti fossilizzati! Insorgiamo, insomma, contro la superficialità, la banalità e la facilità bottegaia e cialtrona che rendono profondamente spregevole la maggior parte degli artisti *rispettati* di ogni regione d'Italia.

Via, dunque, restauratori prezzolati di vecchie croste! Via, archeologi affetti da necrofilia cronica! Via, critici, compiacenti lenoni! Via, accademie gottose, professori ubriacconi e ignoranti! Via! Domandate a questi sacerdoti del vero culto, a questi depositari delle leggi estetiche, dove siano oggi le opere di Giovanni Segantini; domandate loro perché le Commissioni ufficiali non si accorgano dell'esistenza di Gaetano Previati; domandate loro dove sia apprezzata la scultura di Medardo Rosso! [...] E chi si cura di pensare agli artisti che non hanno vent'anni di lotte e di sofferenze, ma che pur vanno preparando opere destinate ad onorare la patria?

Hanno ben altri interessi da difendere, i critici pagati! Le esposizioni, i concorsi, la critica superficiale e non mai disinteressata condannano l'arte italiana all'ignominia di una vera prostituzione!

E che diremo degli *specialisti*? Suvvia! Finiamola, coi Ritrattisti, cogli'Internisti, coi Laghettisti, coi Montagnisti! [...] Li abbiamo sopportati abbastanza, tutti codesti impotenti pittori da villeggiatura! Finiamola con gli sfregiatori di marmi che ingombrano le piazze e profanano i cimiteri! Finiamola con l'architettura affaristica degli appaltatori di cementi armati! Finiamola coi decoratori da strapazzo, coi falsificatori di ceramiche, coi cartellonisti venduti e cogli illustratori sciatti e balordi!

Ed ecco le nostre CONCLUSIONI recise:

Con questa entusiastica adesione al futurismo, noi vogliamo:

1. Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.
2. Disprezzare profondamente ogni forma d'imitazione.
3. Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.
4. Trarre coraggio ed orgoglio dalla facile faccia di pazzia con cui si sferzano e s'imbavagliano gl'innovatori.
5. Considerare i critici d'arte come inutili e dannosi.
6. Ribellarci contro la tirannia delle parole: armonia e di buon gusto, espressioni troppo elastiche, con le quali si potranno facilmente demolire l'opera di Rembrandt, quella di Goya e quella di Rodin.
7. Spazzar via dal campo ideale dell'arte tutti i motivi, tutti i soggetti già sfruttati.
8. Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.

Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari!

11 Febbraio 1910
Umberto Boccioni,
Carlo Dalmazzo Carrà,
Luigi Russolo,
Giacomo Balla,
Gino Severini

Manifesto Tecnico della Pittura Futurista

Nel primo manifesto da noi lanciato l'8 marzo 1910 dalla ribalta del Politeama Chiarella di Torino, esprimemmo le nostre profonde nausee, i nostri fieri disprezzi, le nostre allegre ribellioni contro la volgarità, contro il mediocrismo, contro il culto fanatico e snobistico dell'antico, che soffocano l'Arte nel nostro Paese.

Noi ci occupavamo allora delle relazioni che esistono fra noi e la società. Oggi invece, con questo secondo manifesto, ci stacciamo risolutamente da ogni considerazione relativa e assurgiamo alle più alte espressioni dell'assoluto pittorico.

La nostra brama di verità non può più essere appagata dalla Forma né dal Colore tradizionali!

Il gesto per noi, non sarà più un momento *fermato* del dinamismo universale: sarà, decisamente, la sensazione dinamica eternata come tale.

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro zampe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari.

Tutto in arte è convenzione, e le verità di ieri sono oggi, per noi, pure menzogne.

Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può, né deve assomigliare al suo modello, e che il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. Per dipingere una figura non bisogna *farla*; bisogna farne l'atmosfera.

Lo spazio non esiste più: una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. Il Sole dista da noi migliaia di chilometri; ma la casa che ci sta davanti non ci appare forse incastonata dal disco solare? Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? Perché si deve continuare a creare senza tener conto della nostra potenza visiva che può dare risultati analoghi a quelli dei raggi X?

Innumerevoli sono gli esempi che danno una sanzione positiva alle nostre affermazioni.

Le sedici persone che avete intorno a voi in un tram che corre, sono una, dieci, quattro, tre; stanno ferme e si muovono; vanno e vengono, rimbalzano sulla strada, divorate da una zona di sole, indi tornano a sedersi, simboli persistenti della vibrazione universale. E, talvolta sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano, i nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano.

La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale. I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro.

Come in tutti i campi del pensiero umano, alle immobili oscurità del dogma è subentrata la illuminata ricerca individuale, così bisogna che nell'arte nostra sia sostituita alla tradizione accademica una vivificante corrente di libertà individuale.

Noi vogliamo rientrare nella vita. La scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni materiali nostro tempo; ugualmente, l'arte negando il suo passato, deve rispondere ai bisogni intellettuali del nostro tempo.

La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l'uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di dolore; e la musicalità della linea e delle pieghe di un vestito moderno ha per noi una potenza emotiva e simbolica uguale a quella che il nudo ebbe per gli antichi.

Per concepire e comprendere le bellezze nuove di un quadro moderno bisogna che l'anima ridiventi pura; che l'occhio si liberi dal velo di cui l'hanno coperto l'atavismo e la cultura e consideri come solo contro la Natura, non già il Museo!

Allora, tutti si accorgeranno che sotto la nostra epidermide non serpeggia il bruno, ma che vi splende il giallo, che il rosso vi fiammeggia e che il verde, l'azzurro e il violetto vi danzano voluttuosi e carezzevoli!

Come si può ancora vedere roseo un volto umano, mentre la nostra vita si è innegabilmente sdoppiata nel nottambulismo? Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto. Il pallore di una donna che guarda la vetrina di un gioielliere è più iridescente di tutti i prismi dei gioielli che l'affascinano.

Le nostre sensazioni pittoriche non possono essere mormorate. Noi le facciamo cantare e urlare nelle nostre tele che squillano fanfare assordanti e trionfali.

I nostri occhi abituati alla penombra si apriranno alle più radiose visioni di luce. Le ombre che dipingeremo saranno più luminose delle luci dei nostri predecessori, e i nostri quadri, a confronto di quelli immagazzinati nei musei, saranno il giorno più fulgido contrapposto alla notte più cupa.

Questo naturalmente ci porta a concludere che non può sussistere pittura senza *divisionismo*. Il divisionismo, tuttavia, non è nel nostro concetto un mezzo tecnico che si possa metodicamente imparare ed applicare. Il divisionismo, nel pittore moderno, deve essere un *complementarismo congenito*, da noi giudicato essenziale e fatale.

E infine respingiamo fin d'ora la facile accusa di *barocchismo*, con la quale ci si vorrà colpire. Le idee che abbiamo esposte qui derivano unicamente dalla nostra sensibilità acuita. Mentre barocchismo significa artificio, virtuosismo maniaco e smidollato, l'Arte, che noi preconizziamo è tutta di spontaneità e di potenza.

NOI PROCLAMIAMO:

1. Che il complementarismo congenito è una necessità assoluta nella pittura, come il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica;
2. Che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica;
3. Che nell'interpretazione della Natura occorrono sincerità e verginità;
4. Che il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi.

NOI COMBATTIAMO:

1. Contro il patinume e la velatura da falsi antichi;
2. Contro l'arcaismo superficiale ed elementare a base di tinte piatte, che riduce la pittura ad una impotente sintesi infantile e grottesca;
3. Contro il falso avvenirismo dei secessionisti e degli indipendenti, nuovi accademici d'ogni paese;
4. Contro il nudo in pittura, altrettanto stucchevole ed opprimente quanto l'adulterio nella letteratura.

Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.

Fuori dall'atmosfera in cui viviamo noi, non sono che tenebre. Noi Futuristi ascendiamo verso le vette più eccelse e più radiose, e ci proclamiamo Signori della Luce, poiché già beviamo alle vive fonti del sole.

Milano, 11 aprile 1910
Umberto Boccioni,
Carlo Dalmazzo Carrà,
Luigi Russolo,
Giacomo Balla,
Gino Severini

IL MANIFESTO DEL FUTURISMO

F. T. Marinetti

Il Manifesto Le Futurisme apparve il 20 febbraio 1909 sulla prima pagina del quotidiano parigino "Figaro", originariamente in lingua francese e poi tradotto in italiano e pubblicato con il titolo Fondazione e manifesto del Futurismo su "Poesia" una raffinata rivista impaginata nel più elegante stile liberty. Il testo rappresenta l'atto di costituzione ufficiale di quello che si può considerare come l'archetipo dell'avanguardia storica europea. L'autore del Manifesto fu Filippo Tommaso Marinetti anche se esso fu il frutto di un'elaborazione in parte collettiva essendo stato discusso dall'autore con gli amici Paolo Buzzi ed Enrico Cavacchioli. Il Manifesto propone con accenti aggressivi e assertivi nuovi ideali estetici e morali ispirati alla moderna civiltà delle macchine e della tecnica: rifiuto del passato, concentrazione sul presente, ricerca incondizionata della novità, annullamento di ogni distinzione tra arte e vita, sottrazione dell'arte alla "contemplazione" e suo ribaltamento in azione e vitalismo.

1. Noi vogliamo cantare l'amore del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerarietà.
2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
3. La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi ed il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.
4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo...un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.
5. Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.
6. Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
7. Non v'è bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.
8. Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli! [...] Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'impossibile? [...] il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creato l'eterna velocità onnipresente.
9. Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria.
11. Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori o polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.

È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il Futurismo, perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii.

Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Musei: cimiteri! [...] identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitori pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi feroce-mente a colpi di colori e di linee, lungo le pareti contese!

Che ci si vada in pellegrinaggio una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti...ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo...Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggiare per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?

E che mai si può vedere, in un vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si sforzo' di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere interamente il suo sogno? [...] Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione.

Volete dunque sprecare tutte le forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?

In verità io vi dichiaro che la frequentazione quotidiana dei musei, delle biblioteche e delle accademie (cimiteri di sforzi vani, calvarii di sogni crocifissi, registri di slanci, troncati!!) è per gli artisti, altrettanto dannosa che la tutela prolungata dei parenti per certi giovani ebbri del loro ingegno e della loro volontà ambiziosa.

Per i moribondi, per gli infermi, pei prigionieri, sia pure: – l'ammirabile passato è forse un balsamo ai loro mali poiché per essi l'avvenire è sbarrato. [...] Ma noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti futuristi

E vengano dunque, gli allegri incendiarii dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviare il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite senza pietà le città venerate!

I più anziani fra noi, hanno trent'anni: ci rimane dunque almeno un decennio, per compiere l'opera nostra. Quando avremo quarant'anni, altri uomini più giovani e più giovani di noi, ci gettino pure nel cestino, come manoscritti inutili. Noi lo desideriamo!

Verranno contro di noi, i nostri successori; verranno di lontano, da ogni parte, danzando su la cadenza alata dei loro primi canti, protendendo dita adunche di predatori, e fiutando caninamente, alle porte delle accademie, il buon odore delle nostre menti in putrefazione, già promesse alle catacombe delle biblioteche.

[...]

I più anziani fra noi hanno trent'anni: eppure noi abbiamo già sperperati tesori, mille tesori di forza, di amore, d'audacia, d'astuzia e di rude volontà; li abbiamo gettati via impazientemente, in furia, senza contare, senza mai esitare, senza riposarci mai, a perditofiato...Guardateci! Non siamo ancora sposati! I nostri cuori non sentono alcuna stanchezza poiché sono nutriti di fuoco, di odio e di velocità!... Ve ne stupite?... È logico poiché voi non vi ricordate nemmeno di aver vissuto! Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!

Ci opponete delle obiezioni?... Basta!... Basta! Le conosciamo... abbiamo capito!... La nostra bella e mendace intelligenza ci afferma che noi siamo il riassunto e il prolungamento degli avi nostri. Forse!... Sia pure!... Ma che importa?... Non vogliamo intendere!... Guai a chi ci ripeterà queste parole infami!... Alzate la testa!

Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!

Filippo Tommaso Marinetti, Parigi, 20 febbraio 1909

MANIFESTO TECNICO DELLA SCULTURA FUTURISTA

Umberto Boccioni

Anche la scultura ha il suo Manifesto tecnico redatto, come quello della pittura, da Umberto Boccioni, il più ortodosso sperimentatore degli ideali estetici del movimento. Il testo reca la data dell'11 aprile 1912 e in esso si trovano espressi i principi di una scultura che ha i suoi fondamenti nel dinamismo, nella plasticità, nella compenetrazione dei piani, in un nuovo senso della spazialità. Tutti elementi che ritroviamo nell'opera che meglio sintetizza il pensiero di Boccioni scultore: Forme uniche nella continuità dello spazio (1913).

Manifesto tecnico della scultura futurista

La scultura, nei monumenti e nelle esposizioni di tutte le città d'Europa, offre uno spettacolo così compassionevole di barbarie, di goffaggine e di monotona imitazione, che il mio occhio futurista se ne ritrae con profondo disgusto! Nella scultura d'ogni paese domina l'imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato, imitazione che viene incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità. Nei paesi latini abbiamo il peso obbrobrioso della Grecia e di Michelangelo, che è sopportato con qualche serietà d'ingegno in Francia e nel Belgio, con grottesca imbecillaggine in Italia.

[...] In tutte queste manifestazioni della scultura ed anche in quelle che hanno maggior soffio di audacia innovatrice si perpetua lo stesso equivoco: l'artista copia il nudo e studia la statua classica con l'ingenua convinzione di poter trovare uno stile che corrisponda alla sensibilità moderna senza uscire dalla tradizionale concezione della forma scultoria.

La quale concezione col suo famoso "ideale di bellezza" di cui tutti parlano genuflessi, non si stacca mai dal periodo fidiaco e dalla sua decadenza. Ed è quasi inspiegabile come le migliaia di scultori che continuano di generazione in generazione a costruire fantocci non si siano ancora chiesti perché le sale di scultura siano frequentate con noia ed orrore, quando non siano assolutamente deserte, e perché i monumenti si inaugurino sulle piazze di tutto il mondo tra l'incomprensione o l'ilarità generale. Questo non accade per la pittura, a causa del suo rinnovamento continuo, che, per quanto lento, è la più chiara condanna dell'opera plagiaria e sterile di tutti gli scultori della nostra epoca! Bisogna che gli scultori si convincano di questa verità assoluta: costruire ancora e voler creare con gli elementi egizi, greci o michelangioleschi è come voler attingere acqua con una secchia senza fondo in una cisterna disseccata!

Non vi può essere rinnovamento alcuno in un'arte se non ne viene rinnovata l'essenza, cioè la visione e la concezione della linea e delle masse che formano l'arabesco. Non è solo riproducendo gli aspetti esteriori della vita contemporanea che l'arte diventa espressione del proprio tempo, e perciò la scultura come è stata intesa fino ad oggi dagli artisti del secolo passato e del presente è un mostruoso anacronismo! La scultura non ha progredito, a causa della ristrettezza del campo assegnatole dal concetto accademico del nudo. Un'arte che ha bisogno di spogliare interamente un uomo o una donna per cominciare la sua funzione emotiva è un'arte morta!

La pittura s'è rinsanguata, approfondita e allargata mediante il paesaggio e l'ambiente fatti simultaneamente agire sulla figura umana o sugli oggetti, giungendo alla nostra futurista compenetrazione dei piani (*Manifesto tecnico della Pittura futurista*; 11 aprile 1910). Così la scultura troverà nuova sorgente di emozione, quindi di stile, estendendo la sua plastica a quello che la nostra rozzezza barbara ci ha fatto sino ad oggi considerare come suddiviso, impalpabile, quindi inesprimibile plasticamente.

Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'infinito plastico apparente e all'infinito plastico interiore. La nuova plastica sarà dunque la traduzione nel gesso, nel bronzo, nel vetro, nel legno e in qualsiasi altra materia, dei piani atmosferici che legano e intersecano le cose. Questa visione che io ho chiamato *trascendentalismo fisico*

(Conferenza sulla Pittura futurista al Circolo Artistico di Roma; maggio 1911) potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti. La scultura deve quindi far vivere gli oggetti rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio, poiché nessuno può più dubitare che un oggetto finisca dove un altro comincia e non v'è cosa che circonda il nostro corpo: bottiglia, automobile, casa, albero, strada, che non lo tagli e non lo sezioni con un arabesco di curve e di rette.

[...] In scultura come in pittura non si può rinnovar se non cercando lo stile del movimento, cioè rendendo sistematico e definitivo come sintesi quello che l'impressionismo ha dato come frammentario, accidentale, quindi analitico.

E questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista, il cui fondamento sarà architettonico, non soltanto come costruzione di masse, ma in modo che il blocco scultorio abbia in sé gli elementi architettonici dell'ambiente scultorio in cui vive il soggetto. Naturalmente, noi daremo una scultura d'ambiente. Una composizione scultoria futurista avrà in sé meravigliosi elementi matematici e geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo. E questi oggetti non saranno vicini alla statua come attributi esplicativi o elementi decorativi staccati, ma, seguendo le leggi di una nuova concezione dell'armonia, saranno incastrati nelle linee muscolari di un corpo. Così, dall'ascella di un meccanico potrà uscire la ruota d'un congegno, così la linea di un tavolo potrà tagliare la testa di chi legge, e il libro sezionare col suo ventaglio di pagine lo stomaco del lettore.

Tradizionalmente, la statua si intaglia e si delinea sullo sfondo atmosferico dell'ambiente in cui è esposta. La pittura futurista ha superata questa concezione della continuità ritmica delle linee in una figura e dell'isolamento di essa dal fondo e dallo spazio avviluppante invisibile. “La poesia futurista – secondo il poeta Marinetti – dopo aver distrutta la metrica tradizionale e creato il verso libero, distrugge ora la sintassi e il periodo latino. La poesia futurista è una corrente spontanea ininterrotta di analogie, ognuna riassunta intuitivamente nel sostantivo essenziale. Dunque, immaginazione senza fili e parole in libertà”. La musica futurista di Balilla Pradella infrange la tirannia cronometrica del ritmo. Perché la scultura dovrebbe rimanere indietro, legata a leggi che nessuno ha il diritto di imporle? Rovesciamo tutto, dunque, e proclamiamo l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa.

Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie; che il marciapiede può salire sulla vostra tavola, e che la vostra testa può attraversare la strada mentre tra una casa e l'altra la vostra lampada allaccia la sua ragnatela di raggi di gesso. Proclamiamo che tutto il mondo apparente deve precipitarsi su di noi, amalgamarsi, creando un'armonia colla sola misura dell'intuizione creativa; che una gamba, un braccio o un oggetto, non avendo importanza se non come elementi del ritmo plastico, possono essere aboliti, non per imitare un frammento greco o romano, ma per ubbidire all'armonia che l'autore vuol creare. Un insieme scultorio, come un quadro, non può assomigliare che a sé stesso, poiché la figura e le cose devono vivere in arte al di fuori della logica fisionomica.

Così una figura può essere vestita in un braccio e nuda nell'altro, e le diverse linee d'un vaso di fiori possono rincorrersi agilmente fra le linee del cappello e quelle del collo. Così dei piani trasparenti, dei vetri, delle lastre di metallo, dei fili, delle luci elettriche esterne o interne potranno indicare i piani, le tendenze, i toni, i semitoni di una nuova realtà. Così una nuova intuitiva colorazione di bianco, di grigio, di nero, può aumentare la forza emotiva dei piani, mentre la nota di un piano colorato accentuerà con violenza il significato astratto del fatto plastico! Ciò che abbiamo detto sulle linee – forza in pittura (*Prefazione-manifesto al catalogo della I Esposizione futurista* di Parigi; ottobre 1911) può dirsi anche per la scultura, facendo vivere la linea muscolare statica nella linea – forza dinamica. In questa linea muscolare predominerà la linea retta, che è la sola corrispondente alla semplicità interna della sintesi che noi contrapponiamo al barocchismo esterno dell'analisi.

Ma la linea retta non ci condurrà alla imitazione degli egizi, dei primitivi o dei selvaggi, come qualche scultore moderno ha disperatamente tentato per liberarsi dal greco. La nostra linea retta sarà viva e palpitante; si presterà a tutte le necessità delle infinite espressioni della materia, e la sua nuda severità fondamentale sarà il simbolo della severità di acciaio delle linee del macchinario moderno.

Possiamo infine affermare che nella scultura l'artista non deve indietreggiare davanti a nessun mezzo pur di ottenere una realtà. Nessuna paura è più stupida di quella che ci fa temere di uscire dall'arte che esercitiamo. Non v'è né pittura, né scultura, né musica, né poesia, non v'è che creazione! Quindi se una composizione sente il bisogno d'un ritmo speciale di movimento che aiuti o contrasti il ritmo fermato dell'insieme scultorio (necessità dell'opera d'arte) si potrà applicarvi un qualsiasi congegno che possa dare un movimento ritmico adeguato a dei piani o a delle linee. Non possiamo dimenticare che il tic-tac e le sfere in moto di un orologio, che l'entrata o l'uscita di uno stantuffo in un cilindro, che l'aprirsi e il chiudersi di due ruote dentate con l'apparire e lo scomparire continuo dei loro rettangoletti d'acciaio, che la furia di un volante o il turbine di un'elica, sono tutti elementi plastici e pittorici, di cui un'opera scultoria futurista deve valersi.

L'aprirsi e il richiudersi di una valvola crea un ritmo altrettanto bello ma infinitamente più nuovo di quello d'una palpebra animale!

CONCLUSIONI:

1. Proclamare che la scultura si prefigge la ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo.
2. Abolire in scultura, come in qualsiasi altra arte, il sublime tradizionale dei soggetti.
3. Negare alla scultura qualsiasi scopo di ricostruzione episodica veristica, ma affermare la necessità assoluta di servirsi di tutte le realtà per tornare agli elementi essenziali della sensibilità plastica. Quindi percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, fili di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc.
4. Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Affermare che anche venti materie diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc.
5. Proclamare che nell'intersecazione dei piani di un libro con gli angoli d'una tavola, nelle rette di un fiammifero, nel telaio di una finestra, v'è più verità che in tutti i grovigli di muscoli, in tutti i seni e in tutte le natiche di eroi o di veneri che ispirano la moderna idiozia scultoria.
6. Che solo una modernissima scelta di soggetti potrà portare alla scoperta di nuove idee plastiche.
7. Che la linea retta è il solo mezzo che possa condurre alla verginità primitiva di una nuova costruzione architettonica delle masse o zone scultorie.
8. Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente, perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo. Quindi da oggi anche la creta potrà modellare l'atmosfera che circonda le cose.
9. La cosa che si crea non è che il ponte tra l'infinito plastico esteriore e l'infinito plastico interiore, quindi gli oggetti non finiscono mai e si intersecano con infinite combinazioni di simpatia e urti di avversione.
10. Bisogna distruggere il nudo sistematico; il concetto tradizionale della statua e del monumento!
11. Rifiutare coraggiosamente qualsiasi lavoro, a qualsiasi prezzo, che non abbia in sé una pura costruzione di elementi plastici completamente rinnovati.

Umberto Boccioni
Milano, 11 aprile 1912

MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA

Antonio Sant'Elia

Il Manifesto dell'architettura futurista fu scritto da Antonio Sant'Elia e pubblicato, assieme a sei disegni facenti parte di una serie intitolata La città nuova, a Milano nel luglio del 1914; il 1 agosto il Manifesto veniva ripubblicato da "Lacerba" la rivista fiorentina di Papini e Soffici vicina alle posizioni dei futuristi. Il testo che sancisce l'entrata dell'architettura tra le avanguardie figurative nacque dalla rielaborazione di uno scritto che Sant'Elia aveva steso in occasione di una mostra di disegni del gruppo artistico al quale aderiva; Marinetti, conosciuto successivamente alla mostra, gli espresse l'esigenza dei futuristi di includere l'architettura fra le arti rappresentate nel movimento, necessità legata al ruolo che la città moderna, come spazio del dinamismo esistenziale e meccanico, svolgeva nella poetica futurista. Il nucleo del testo rimase sostanzialmente inalterato tranne pochi interventi dovuti alla penna di Marinetti tendenti a conferire il "tono" delle polemiche futuriste.

Dopo il '700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative, che non sono giustificate né dalle necessità costruttive, né dal nostro gusto e traggono origine dall'antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di *neo-classicismo*.

In Italia si accolgono codeste ruffianerie architettoniche e si gabella la rapace incapacità straniera per geniale invenzione, per architettura nuovissima. I giovani architetti italiani (quelli che attingono originalità dalla clandestina compulsazione di pubblicazioni d'arte) sfoggiano i loro talenti nei quartieri nuovi delle nostre città, ove una gioconda insalata di colonnine ogivali, di foglione seicentesche, di archiacuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie, tien luogo, seriamente, di stile, ed arieggia con presunzione al monumentale. Il caleidoscopico apparire e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'aggiornamento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna non danno alcuna perplessità a codesti sedicenti rinnovatori dell'architettura. Essi perseverano cocciuti con le regole di Vitruvio, del Vignola e del Sansovino e con qualche pubblicazioncella di architettura tedesca alla mano, a ristampare l'immagine dell'imbecillità secolare sulle nostre città, che dovrebbero essere l'immediata e fedele proiezione di noi stessi.

Così quest'arte espressiva e sintetica è diventata nelle loro mani una vacua esercitazione stilistica, un rimuginamento di formule malamente accozzate a camuffare da edificio moderno il solito bussolotto passatista di mattone e di pietra. Come se noi, accumulatori e generatori di movimento, coi nostri prolungamenti meccanici, col rumore e colla velocità della nostra vita, potessimo vivere nelle stesse case, nelle stesse strade costruite pei loro bisogni dagli uomini di quattro, cinque, sei secoli fa.

Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete per la complicità mercantile delle accademie, domicili coatti dell'intelligenza, ove si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: la casa e la città futuriste. La casa e la città spiritualmente e materialmente nostre, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.

Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla di pietra, né di determinare differenze for-

mali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. Quest'architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo.

L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali dell'architettura, perché nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinati dall'avvicinarsi dei convincimenti religiosi e degli ordinamenti politici; ma sono rarissime quelle cause di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano, come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento dei mezzi meccanici, l'uso razionale e scientifico del materiale.

Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. **L'ARCHITETTURA SI STACCA DALLA TRADIZIONE. SI RICOMINCIA DA CAPO PER FORZA.**

Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'architettura intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni da costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni «alla moda» nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba delle putrelle e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.

La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; vi sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del GUSTO DEL LEGGERO, DEL PRATICO, DELL'EFFIMERO E DEL VELOCE. Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista, simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*.

BISOGNA ABOLIRE IL DECORATIVO. Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, non più rimbecillendo sulle regole del Vitruvio, ma a colpi di genio, e armati di una esperienza scientifica e tecnica. Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, usare

i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino, in quello più ampio dei GRANDI AGGRUPPAMENTI DI MASSE, della VASTA DISPOSIZIONE DELLE PIANTE. Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le strade e le piazze, innalziamo il livello della città.

IO COMBATTO E DISPREZZO:

1. Tutta la pseudo-architettura d'avanguardia, austriaca, tedesca e americana.
2. Tutta l'architettura classica solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole.
3. L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi.
4. Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti ed assolutamente fuori dalla nostra nuovissima sensibilità.
5. L'uso di materiali massicci, voluminosi duraturi, antiquati, costosi.

E PROCLAMO:

1. Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza;
2. Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione;
3. Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura, hanno una potenza emotiva superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse;
4. Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo, e che SOLTANTO DALL'USO E DALLA DISPOSIZIONE ORIGINALE DEL MATERIALE GREGGIO O NUDO O VIOLENTEMENTE COLORATO, DIPENDE IL VALORE DECORATIVO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA;
5. Che, come gli antichi trassero ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi – materialmente e spiritualmente artificiali – dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace;
6. L'architettura come arte delle forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita;
7. Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito;
8. Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. LE CASE DURERANNO MENO DI NOI. OGNI GENERAZIONE DOVRÀ FABBRICARSI LA SUA CITTÀ. Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del FUTURISMO, che già si afferma con le PAROLE IN LIBERTÀ, IL DINAMISMO PLASTICO, LA MUSICA SENZA QUADRATURA E L'ARTE DEI RUMORI, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

Antonio Sant'Elia, Milano, 11 luglio 1914

COSA È L'ARTE FASCISTA

Ardengo Soffici

In risposta all'inchiesta sull'arte fascista promossa da Giuseppe Bottai in "Critica fascista" dell'ottobre 1926, Ardengo Soffici (1879-1964), scrittore e pittore, stese l'articolo che qui sotto proponiamo, nel quale sintetizzava, con tono da manifesto programmatico, i caratteri che avrebbe dovuto avere un'arte ispirata ai valori e alle idee fasciste. Sebbene in gioventù avesse preso parte al futurismo e successivamente si fosse trovato in sintonia intellettuale con i maggiori pittori cubisti, dopo la grande guerra Soffici fu tra i più convinti fautori del ritorno all'ordine assumendo posizioni di tenace sciovinismo culturale. Facendo propri gli inviti di Mussolini (discorso del 5 ottobre 1926 all'Accademia delle Belle Arti di Perugia) a favore di un'arte come "disciplina interiore" e lontana da tutto ciò che fosse "arbitrario, eccentrico, oscuro" (ossia astratto, surrealista, espressionista), Soffici cerca nel suo articolo di coniugare "rivoluzione" e "reazione", modernità e tradizione senza, però, riuscire a promuovere altro se non un adeguamento della ricerca formale a entità ideologiche e morali.

[...] Di un'arte fascista si può benissimo e anzi si deve parlare; e proprio per questa ottima ragione, ch'essa può, deve esistere, e che, persino, esiste. Soltanto si tratta di riconoscerla. E per riconoscerla, che altro c'è da fare e non cercare di veder chiaro e riconoscere insieme quali sono i principi fondamentali, sostanziali e i caratteri spirituali propri di questo grandioso moto spirituale che si chiama Fascismo?

Guardiamo dunque un po' quali sono tali principi e caratteri. Basterà per questo riferirsi ai discorsi ed alle norme fondamentali del Duce, i quali e le quali costituiscono insomma i testi e le genuine espressioni della dottrina fascista, come ciascuno vorrà facilmente concedere.

Ora quali sono i più sostanziosi punti di tali discorsi e quelle fra le norme che meglio caratterizzano il Fascismo? Senza dubbio questi:

1. La Patria o Nazione è una realtà da cui un popolo non può prescindere, e che non può negare senza perdere insieme ogni sua ragione d'essere eroica e civile.
2. Spirito di religione, e non materialismo, deve animare la vita sociale dell'Italia fascista, e poiché la religione del nostro popolo è il cattolicesimo, cattolico deve essere lo spirito del Fascismo italiano.
3. La tradizione non può esser negata, essendo che tradizione significa legittimità di origini, continuità di sviluppo, giustificazione naturale e necessaria dell'orgoglio di stirpe, continuità di storia e perciò spiegazione e legittimazione della nostra personalità nazionale. Il che non vuol dire, come pensano certi citrulli, che la tradizione non possa esser continuata e sviluppata secondo le esigenze del tempo nuovo e con propulsioni verso il futuro; ché anzi tradizione vuol dire proprio questo: continuità di sviluppo, ma tenendo fede a quella personalità storica che distingue l'Italia da ogni altra nazione, e tradendo la quale si decade e ci si annulla. Perciò Mussolini disse a Perugia che la cultura fascista non deve essere né tutta volta al passato né tutta volta all'avvenire, ma «attuale», e cioè animata dal doppio spirito del passato e dell'avvenire.
4. Il Fascismo non è né reazione né sovvertimento, ma ritrovamento, attraverso la rivoluzione, della ragion d'essere e dell'ordine propri del popolo italiano quale è stato creato dalla latinità e dal cattolicesimo.
5. La civiltà dell'Italia fascista deve essere una civiltà fondata sulla salute morale, sull'equilibrio intellettuale, sulla probità e sulla saggezza.
6. Il Fascismo è realista e non mistico o visionario. Sintesi d'ideale e di pratica. Chiarezza, e non barbarica infatuazione.

Il Fascismo è rurale, e perciò nemico del panindustrialismo, in quanto lo spirito macchinistico è cagione di abbrutimento, d'immoralità, di corruzione plutocratica, e di schiavitù popolare.

Ebbene, basta avere enunciato questi soli principî mussoliniani autentici, contenuti implicitamente ed esplicitamente nelle manifestazioni orali o legislative del Capo, per vedere come sia del pari sufficiente tradurli in principî estetici per avere l'immagine chiarissima di quel che può e deve essere un'arte fascista. E così qual è l'arte che non è fascista e che anzi è in assoluto contrasto col Fascismo genuino e operante.

Si veda:

1. Secondo il primo principio, l'arte fascista deve dunque essere un'arte di spiriti nazionali, con caratteristiche particolari italiane che la distinguano dall'arte di ogni altro paese. Arte non fascista e anzi discordante dallo spirito fascista è tutta quella che s'ispira a forme straniere, che adotta concetti estetici stranieri, che vanta caratteri e requisiti d'internazionalità; quell'arte che può esser fatta qui o altrove, che, fondata su astrattezze o meccanicità non ha fisionomia autoctona, particolare, nostra, ma può esser di ogni paese, e anzi, soprattutto di alcuni paesi la cui mentalità è precisamente astratta, e la cui civiltà è più della nostra imperniata sul meccanismo.
2. L'arte fascista, stando al secondo principio, deve essere animata di religiosità, di austerità spirituale; e poiché religione significa da noi cattolicesimo, l'arte fascista deve rispecchiare quello che del cattolicesimo è essenziale carattere, e cioè grandiosità, nobiltà morale, bellezza di forme, equilibrio e misura nella costruzione e nell'espressione plastica. Arte non fascista dev'essere detta dunque quella che, invece, si fonda sul materialismo, sul sensualismo cromatico, sul razionalismo, e riflette povertà di visione e d'invenzione, bassezza di concetti e di sensi, immoralità formale o essenziale, laidezza di forma, squilibrio e bestiale esagerazione espressiva o tectonica.
3. Il terzo principio impone all'arte fascista di non tradire la tradizione italiana, ma nello stesso tempo di tradurre nelle sue forme lo spirito del tempo in cui nasce – il che non significa altro del resto che esser sincera, perché è impossibile, essendo sinceri, non essere del proprio tempo.
Secondo lo stesso principio è invece condannata e rigettata quale arte non fascista, e anzi opposta allo spirito del Fascismo, tanto l'arte che nega e disprezza la tradizione in omaggio ad un astratto futuro, quanto quella che negando il futuro e il presente si trastulla con arcaismi, primitivismi e bolle accademiche. L'arte insincera, falsa e morta, insomma.
4. Dal quarto principio emerge che anche l'arte fascista deve essere non un frutto di reazione, o di sovvertimento, ma del ritrovamento, attraverso esperienze rivoluzionarie, dei caratteri propri dell'italianità, quali permangono dall'epoca dell'arte greco-romana al secolo XIX, tempo in cui tali caratteri furono definitivamente dimenticati o rinnegati, in arte. Sarà invece da dirsi arte opposta al Fascismo, quella che pretende di tornare indietro, o di tutto sconvolgere, per mania di scandalo e di originalità.
5. Secondo il quinto principio, per arte fascista deve intendersi l'arte che riveli sanità di mente e di sensi in chi la fa, dirittura, e larghezza intellettuale, onestà di intenti e di attuazione tecnica, saggezza e serenità estetica.
Arte non fascista sarà al contrario quella intonata alla stramberia, al pazzerellonismo, al capriccio scandalistico, al trucchismo tecnico, alla frenesia teorizzante e filosofante nel vuoto e nell'assurdo.
6. Il sesto principio esige che l'arte fascista aderisca alla realtà, sia la glorificazione splendida del vero visibile e sensibile, anziché una vana e arbitraria traduzione di morbosità psichiche, di grottesche infantili immaginazioni, di capricci fantastici onanisticamente distillati da cervelli infermi o stravolti. Perciò arte non fascista sarà il contrario di questa, cioè quell'arte che fuggendo la sintesi naturale di reale e spirituale, di oggetto e soggetto, si butta barbaricamente nell'abisso dei cerebralismi e delle metafisicherie da strapazzo, e vi si annulla.

7. Il settimo principio vuole infine che contro il parossismo meccanistico e urbanistico, flagello e aberrazione d'origine americana, germanica o britannica (elementi dell'arte antifascista) l'arte fascista s'ispiri alla semplice e vergine natura, torni all'amore della campagna e di tutto quanto sa di etnicamente nativo, spontaneo, grave, e che è nostro fondamentalmente; poiché sempre l'Italia ha avuto il suo fondamento civile nell'attaccamento dei suoi figli ai beni ed alla realtà patriarcale del suolo, e sempre l'avrà.

Ora posti e riconosciuti buoni questi principi, il carattere dell'arte che possiamo chiamare fascista si precisa automaticamente. Manifestazioni d'arte fascista non saranno perciò né gli estetismi europeizzanti, né i pompierismi, né gli avanguardismi, né i neoclassicismi, né i surrealismi, magismi, novecentismi, futurismi ed altri decadentismi ed accademismi di sinistra o di destra, tutti di natura e spiriti forestieri, nordici, luterani, democratici, massonici o bolscevichi.

Lo saranno invece quelle che a tali principi aderiscono, e delle quali si hanno esempi patenti e ammirevoli nell'opera di molti pittori, scultori, architetti, disegnatori e incisori che da più anni lavorano lontani dai reclamismi, dalle camorre e dal laccheismo profittatore; non riconosciuti purtroppo dai più, e – quel che è più grave – neanche da coloro che in essi dovrebbero vedere la vera dimostrazione che anche nel campo delle arti il Fascismo ha operato la sua funzione feconda e restauratrice.

Ardengo Soffici, *Arte fascista*, in *Opere*, Vallecchi, Firenze, 1963

DAL NATURALISMO ALL'ASTRATTISMO

Paul Klee

Questo scritto di Paul Klee maturato negli anni di insegnamento presso il Bauhaus fu pubblicato col titolo Wege des Naturstudiums (Vie dello studio della natura) nel fascicolo Staatliches Bauhaus, Weimar 1919-23, e più tardi fu raccolto in Das bildnerische Denken (Il pensiero figurativo, 1956), una raccolta di scritti, conferenze e corsi. Klee espone qui una teoria della pittura moderna – i poteri della linea, dello spazio, della forma, del colore – che è anche una teoria della conoscenza del mondo. In un linguaggio denso ma chiaro, Klee fornisce inoltre una spiegazione non polemica del passaggio dall'arte naturalistica all'astrattismo.

Il dialogo con la natura resta, per l'artista, conditio sine qua non. L'artista è uomo, lui stesso è natura, frammento della natura nel dominio della natura. Mutano solo, a seconda della posizione dell'uomo in rapporto al suo raggio d'azione entro tale dominio, il numero e il tipo delle vie da percorrere, tanto nella produzione artistica quanto nello studio, a quella connesso, della natura.

Spesso le vie sembrano nuovissime, senza forse esserlo in sostanza: nuova è solo la loro combinazione, o meglio esse sono nuove rispetto al numero e al tipo delle vie di ieri. L'esser nuovo in rapporto all'ieri, ecco una caratteristica pur sempre rivoluzionaria, anche se il grande mondo del passato non ne viene scosso. Ciò che non deve sminuire il piacere di quella novità è l'ampia visione retrospettiva della storia deve solo salvaguardarci dalla ricerca spasmodica della novità a spese della naturalezza.

Tipico modo di professare l'arte e di studiare a tal fine la natura era ieri una indagine, si può dire, meticolosamente differenziata del fenomeno. Io e tu, l'artista e il suo oggetto, tentavano il contatto per vie fisiche, ottiche, attraverso lo strato d'aria interposto tra l'io e il tu. Per questa via si ottennero eccellenti immagini della superficie dell'oggetto attraverso il filtro dell'aria, e fu elaborata l'arte della visione ottica, rispetto alla quale restò negletta l'arte della considerazione e visualizzazione di impressioni e rappresentazioni non ottiche.

Il retaggio dell'indagine del fenomeno non deve quindi essere sottovalutato: ha solo bisogno di venir ampliato. Perché oggi quell'unica via non corrisponde più a tutti i nostri bisogni, come del resto neppure in passato rappresentava l'unico bisogno. L'artista d'oggi è qualcosa di più d'una perfezionata macchina fotografica: è più complesso, più ricco, più esteso. Egli è creatura terrestre e insieme creatura nell'ambito del tutto – creatura vivente su un astro tra gli astri.

Un po' alla volta, tutto questo arriva ad esprimersi e nell'interpretazione dell'oggetto naturale s'inserisce una tendenza alla totalità (sia l'oggetto pianta, animale o uomo, e si trovi esso nello spazio della casa, del paesaggio o del mondo), per cui subito s'instaura una interpretazione più vasta dell'oggetto in sé.

L'oggetto si dilata al di là del proprio fenomeno, dal momento che noi conosciamo il suo interno e sappiamo che la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere. L'uomo disseca la cosa e ne rivela l'interno in sezioni, e con ciò il carattere dell'oggetto si dispone secondo il numero e la specie dei tagli necessari. È questa l'interiorizzazione (*Verinnerlichung*) visuale, vuoi mediante impiego d'un semplice coltello affilato, vuoi con l'ausilio di strumenti più perfezionati, i quali permettono una chiara immagine della struttura materiale ovvero della funzione materiale.

Il complesso delle esperienze così raccolte autorizza l'io a tirare, muovendo dalla esteriorità ottica dell'oggetto, conclusioni sull'interno dello stesso, per intuizione; e cioè l'io vien sollecitato già lungo la via ottico-fisica del fenomeno, a conclusioni intuitive che, più o meno ramificate a seconda della direzione presa, possono elevare l'impressione fenomenica a un'interiorizzazione funzionale. Prima anatomicamente e ora più fisiologicamente.

Al di là di questi metodi di penetrante intuizione dell'oggetto, si spingono le vie che ora indicheremo, e che conducono alla umanizzazione dell'oggetto: vie che pongono l'io e l'oggetto in un rapporto di risonanza che trascende i fondamenti ottici. In primo luogo, la via non ottica della comune radice terrestre che dal basso sale all'occhio dell'io; in secondo luogo la via, del pari non ottica, della comunanza cosmica, che proviene dall'alto: vie che, congiuntamente, sono metafisiche. È da rilevare qui che attraverso lo studio intenso si arriva all'esperienza diretta e quindi i processi testé accennati si fanno più densi e più semplici. Sarà ancora opportuno aggiungere, a maggior chiarezza, che la via inferiore procede nell'ambito della staticità e produce forme statiche, quella superiore invece procede nell'ambito del dinamico. Lungo l'inferiore, gravitante verso il centro della terra, s'incontrano i problemi dell'equilibrio statico, che si possono caratterizzare con l'espressione: «star fermi, nonostante tutte le probabilità di cadere». Alla strada superiore mena la brama di liberarsi dal legame alla terra ben più che il nuoto e il volo: il libero slancio, l'incondizionata mobilità.

Tutte le vie s'incontrano nell'occhio e conducono, convertite in forma a partire dal punto d'incrocio, alla sintesi di visione esterna e contemplazione interiore. Dal suddetto punto d'incrocio s'originano opere manuali completamente diverse dall'immagine ottica d'un oggetto, senza però contraddirlo dal punto di vista della totalità. Lo studioso, mediante l'esperienza raccolta lungo le diverse vie e da lui convertita in lavoro, ha le carte in regola per stare al di là del livello raggiunto nel suo dialogo con l'oggetto naturale. L'essersi sviluppato nell'intuizione e osservazione della natura, lo autorizza, a mano a mano che si protende verso la visione del mondo, alla libera figurazione di immagini astratte, le quali attingono, transcendendo il voluto e lo schematico, una nuova naturalezza, la naturalezza dell'opera. Egli crea allora un'opera oppure partecipa alla creazione di opere a immagine e somiglianza delle opere di Dio.

Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione. Lezioni, note, saggi*,
a cura di J. Spiller, Feltrinelli, Milano, 1959

IL PRINCIPIO DELLA NECESSITÀ INTERIORE

Wassily Kandinsky

Lo spirituale nell'arte fu scritto da Kandinsky nel 1910 e fu pubblicato nel 1911 grazie all'amico pittore Franz Marc. Il libro non è un manifesto nel significato proprio del termine ma, come scrisse l'autore anni più tardi, «il mio libro *Lo spirituale nell'arte*, come *Il Cavaliere azzurro*, si proponeva soprattutto di risvegliare la capacità, indispensabile in futuro, di cogliere nelle cose materiali e nelle cose astratte l'elemento spirituale, che rende possibili infinite esperienze». È l'interiorità, per Kandinsky, il tema centrale di una ricerca artistica moderna che non riesce più a riconoscersi nell'imitazione della natura: è l'interiorità che determina i colori, le forme, la composizione, che decide il soggetto. L'arte è quindi linguaggio dell'essere. «Necessaria è quella forma che sa parlare all'anima e sa raggiungere l'anima delle cose. La necessità coincide allora con l'efficacia espressiva, nel duplice senso di una capacità di comunicare l'interiorità. L'artista sceglie la forma interiormente necessaria, cioè quella più adatta a rivelare la divinità ». (E. Pontiggia)

La forma, in senso stretto, è il confine tra una superficie e un'altra. Questa è la sua definizione esteriore. Siccome però tutto ciò che è esteriore racchiude necessariamente in sé un'interiorità (più o meno palese), *ogni forma ha un contenuto interiore*. La forma dunque è l'espressione del contenuto interiore. Questa è la sua vera definizione dal punto di vista dell'interiorità. E qui bisogna ritornare all'esempio del pianoforte. [...] L'artista è la mano che toccando questo o quel tasto (cioè la forma) fa vibrare l'anima. *È chiaro che l'armonia delle forme è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima*.

Abbiamo definito questo principio il *principio della necessità interiore*.

Questi due aspetti della forma sono anche i suoi scopi. Per questo la delimitazione esteriore è utile e opportuna quando fa risaltare espressivamente il contenuto interiore della forma. La forma esteriore, cioè la delimitazione che in questo caso si serve della forma come mezzo, può essere molto varia.

Ma nonostante tutte le possibili diversità, la forma non può evitare due estremi e cioè:

1. o, *in quanto delimitazione*, serve a far stagliare un oggetto materiale su una superficie, cioè a disegnarlo;

2. o, *è astratta*, cioè non rappresenta nessun oggetto reale. Questi enti puramente astratti, che come tali hanno vita ed esercitano un effetto, sono il quadrato, il cerchio, il triangolo, il rombo, il trapezio e le innumerevoli altre forme sempre più complesse che non hanno una denominazione matematica speciale. Tutte queste forme hanno uguale diritto di cittadinanza nel regno dell'astratto.

Fra questi due estremi c'è il numero infinito delle forme che contengono entrambi gli elementi, e in cui prevale quello materiale o quello astratto.

Per ora queste forme sono il patrimonio da cui l'artista attinge tutti gli elementi delle sue creazioni.

Oggi l'artista non può usare solo forme astratte. Sono forme troppo imprecise. Accontentarsi dell'imprecisione significa privarsi di possibilità, escludere ciò che è puramente umano e impoverire i propri mezzi espressivi.

D'altra parte in arte nessuna forma è totalmente materiale. Non si può riprodurre esattamente una forma materiale. Bene o male, *l'artista dipende dal suo occhio, dalla sua mano*, e questi dimostrano più senso artistico della sua anima, che si limita a degli obiettivi fotografici. L'artista consapevole, che non si accontenta di registrare l'oggetto materiale, cerca invece di dare espressione a quello che deve riprodurre, secondo un procedimento che prima si diceva idealizzare, poi stilizzare e domani sarà chiamato in un altro modo ancora.

L'impossibilità e l'inutilità (in arte) di copiare un oggetto senza uno scopo, lo sforzo di trarne gli elementi più espressivi, sono il punto di partenza per un artista che voglia procedere dalla colorazione «letteraria» dell'oggetto ad esiti puramente artistici (cioè pittorici). Questa via porta alla composizione.

La composizione puramente pittorica ha due problemi di forma:

1. la composizione del quadro;
2. la creazione delle singole forme, che si dispongono in combinazioni diverse, subordinate alla composizione d'insieme! Così, nel quadro i vari oggetti (reali o anche astratti) sono subordinati a *una* grande forma e si modificano per adattarsi ad essa, per costituirla.

[...]

Così nell'arte sta lentamente emergendo l'elemento astratto, ieri ancora timido e quasi impercettibile, occultato com'era dalle aspirazioni materialistiche.

Questa crescita, questa definitiva prevalenza dell'astratto è naturale, perché più si elimina la forma organica più l'elemento astratto emerge e risuona.

[...]

La necessità interiore nasce da tre cause o esigenze mistiche:

1. ogni artista, in quanto creatore, deve esprimere se stesso (personalità);
2. ogni artista, in quanto figlio della sua epoca, deve esprimere la sua epoca (stile come valore interiore, composto dal linguaggio dell'epoca e, finché esisterà la nazione, dal linguaggio della nazione);
3. ogni artista, in quanto è al servizio dell'arte, deve esprimere l'arte (artisticità pura ed eterna che è insita in tutti gli uomini, in tutti i popoli, in tutti i tempi; che si osserva nell'opera di ogni artista, di ogni nazione, di ogni epoca e che, in quanto fattore fondamentale dell'arte, non conosce né spazio né tempo).

Basta osservare con gli occhi della mente i primi due elementi per vedere il terzo nella sua nudità. Si constata allora che la colonna «grossolanamente» sbazzata di un tempio indiano ha la stessa anima di un'opera moderna.

[...]

L'artista deve essere cieco alle forme «note» o «meno note», sordo alle teorie e ai desideri della sua epoca.

Deve fissare gli occhi sulla sua vita interiore, tendere l'orecchio alla necessità interiore. Allora saprà valersi di ogni mezzo lecito o illecito con la stessa facilità.

Questo è l'unico modo per esprimere una necessità mistica.

Tutti i mezzi sono sacri se sono intimamente necessari. Tutti i mezzi sono sbagliati se non scaturiscono dalla necessità interiore. E d'altra parte, anche se già oggi si può teorizzare all'infinito, è prematura una teoria particolareggiata. In arte la teoria non precede e non sollecita la prassi. Al contrario. Tutto, specialmente all'inizio, è questione di sentimenti. Solo il sentimento, specialmente all'inizio del cammino, crea la vera arte. Se l'impianto generale si può precisare anche in teoria, quel qualcosa in più che costituisce la vera anima (e in parte l'essenza) della creazione non si può trovare o creare con la teoria, se non è ispirato dal sentimento durante l'atto creativo. L'arte agisce sul sentimento, e quindi può agire solo col sentimento. Le proporzioni più esatte, i pesi e gli equilibri più delicati non derivano da calcoli cerebrali o da deduzioni calibrate. Sono proporzioni che non si possono calcolare, calibrature che non si trovano già pronte! Queste proporzioni e queste calibrature non sono estranee all'artista, ma fanno parte di lui e si possono anche chiamare senso del limite, sensibilità: qualità innate che l'ispirazione porta a esiti geniali. In questo senso va intesa anche la possibilità, profetizzata da Goethe, di un basso continuo in pittura. Di una simile grammatica pittorica si può solo avere un presentimento, e se riusciremo a realizzarla si baserà non tanto su leggi fisiche (come si è tentato e ritentato di fare col cubismo) quanto sulle *leggi della necessità interiore*, che sono certamente *psichiche*.

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

“DE STIJL”: PREFAZIONE E PRIMO MANIFESTO**AA. VV.**

Capitolo importante dell'astrattismo è “De Stijl” la rivista fondata nel 1917 a Leyda da Piet Mondrian e Theo van Doesburg che raccolse le migliori personalità pittoriche europee orientate in senso astratto. Come riassunto programmatico sono qui riportati la Prima Prefazione alla rivista che uscì nel giugno del 1917 e il Primo Manifesto del movimento (tre furono in tutto i manifesti) pubblicato nel numero 2 del 1918.

Prefazione I

Questo periodico si prefigge come scopo di contribuire allo sviluppo d'un nuovo senso estetico. Vuole rendere l'uomo moderno sensibile a tutto ciò che vi è di nuovo nelle Arti plastiche. Alla confusione arcaica – al “barocco moderno” – vuol contrapporre i principi logici di uno stile che va maturando, e che è fondato sull'osservazione dei rapporti tra le tendenze attuali e i mezzi di espressione. Vuole riunire e coordinare le tendenze attuali della nuova plastica, le quali, benché fondamentalmente simili tra di loro, si sono sviluppate indipendentemente l'una dall'altra.

La redazione si sforzerà di raggiungere il suddetto scopo; dando la parola all'artista veramente moderno, che potrà contribuire alla riforma del senso estetico e alla conoscenza delle Arti plastiche. Là dove la nuova estetica plastica non ha ancora toccato il grande pubblico, è compito dello specialista di risvegliare la coscienza estetica di questo pubblico. L'artista veramente moderno, cioè cosciente, ha una duplice missione. In primo luogo egli deve creare l'opera d'arte puramente plastica; in secondo luogo deve avviare il pubblico alla comprensione di un'estetica dell'arte plastica pura. Perciò una rivista che abbia questi caratteri è divenuta indispensabile. Tanto più che la critica ufficiale non ha saputo suscitare una sensibilità estetica aperta alla rivelazione dell'arte astratta. La redazione permetterà agli specialisti di colmare questa lacuna. Il periodico servirà a stabilire rapporti tra l'artista, il pubblico e gli amatori delle diverse arti plastiche. Il dare all'artista l'opportunità di parlare del proprio lavoro, farà sparire il pregiudizio secondo il quale l'artista moderno lavora seguendo teorie prestabilite. Apparirà invece che l'opera d'arte moderna non nasce da teorie assunte *a priori*, ma, al contrario, che i principi derivano dal lavoro plastico.

L'artista deve perciò contribuire alla formazione di una cultura artistica approfondita, assimilando la conoscenza generale delle nuove arti plastiche. Quando gli artisti delle diverse arti plastiche avranno capito che devono parlare un linguaggio universale, non si aggrapperanno più alla propria individualità. Essi serviranno il principio generale al di là di un'individualità restrittiva. [...] E servendo il principio generale dovranno creare da soli uno stile organico. La divulgazione del bello necessita di una comunità spirituale, non sociale. Tuttavia una comunità spirituale non può nascere senza il sacrificio di un'individualità ambiziosa. Solo applicando costantemente questo principio si potrà ottenere che la nuova estetica plastica si riveli, come stile, in tutti gli oggetti, nascendo da nuovi rapporti tra l'artista e la società.

AA. VV., *Prima Prefazione*, in “De Stijl”, giugno 1917

Primo Manifesto della rivista «De Stijl» 1918

1. Vi è una vecchia coscienza del tempo e ve n'è una nuova.
La prima tende verso l'individualismo.
La nuova tende verso l'universale.
La battaglia dell'individualismo contro l'universale si rivela sia nella guerra mondiale sia nell'arte della nostra epoca.
2. La guerra distrugge il vecchio mondo con il suo contenuto: la dominazione individuale in ogni campo.
3. L'arte nuova ha messo in luce il contenuto della nuova coscienza del tempo: proporzioni bilanciate tra l'universale e l'individuale.
4. La nuova coscienza del tempo è pronta a realizzarsi in tutto, anche nella vita esterna.
5. Le tradizioni, i dogmi e le prerogative dell'individuo (il «naturale») si oppongono a questa realizzazione.
6. Lo scopo dei fondatori della nuova arte plastica è di fare appello a tutti coloro che credono nella riforma dell'arte e della cultura per annientare tali ostacoli, nello stesso modo in cui loro stessi hanno annientato, nella loro arte, la forma naturale che ostacola un'autentica espressione dell'arte; ultima conseguenza di ogni cognizione artistica.
7. Gli artisti di oggi, spinti in tutto il mondo dalla medesima coscienza, hanno partecipato nel campo spirituale alla guerra contro la dominazione dell'individualismo, il capriccio. Essi simpatizzano con tutti coloro che combattono, spiritualmente e materialmente, per la formazione di una unità internazionale nella Vita, nell'Arte, nella Cultura.
8. L'organo "De Stijl", fondato con questo proposito, si sforza di mettere in luce la nuova concezione della vita. La collaborazione di ognuno è possibile:
 1. Inviando come prova di consenso, alla redazione, il proprio nome, indirizzo, professione.
 2. Dando un contributo critico, filosofico, architettonico, scientifico, letterario, musicale, o di riproduzioni alla rivista. Dico, scientifico, letterario, musicale o di riproduzioni alla rivista.
 3. Traducendo in tutte le lingue e diffondendo le idee enunciate da "De Stijl".

*Théo van Doesburg, Robt. Van't Hoff, Wilmos Huszar, Antony Kok,
Piet Mondrian, G. Vantongerloo, Jan Wils, in "De Stijl", 1918*

in Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2001

LA DISPUTA TRA ASTRATTISTI E REALISTI NEL DOPOGUERRA ITALIANO

AA. VV.

Nel dopoguerra, la discussione sull'arte in Italia visse un momento importante nel dibattito tra chi sosteneva le ragioni dell'astrattismo e chi invece, sulla base di forti posizioni ideologiche, rivendicava le ragioni di un'arte "chiara, ottimista, edificante" che riuscisse a comunicare a tutte le classi sociali. Di questa disputa riportiamo quattro momenti significativi per contenuti e incisività. Il primo è il Manifesto del gruppo romano Forma 1 (Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato), datato 15 marzo 1947. Segue la breve recensione di Palmiro Togliatti, segretario del P.C.I., alla Prima mostra nazionale d'arte contemporanea avvenuta a Bologna tra l'ottobre e il novembre del 1948 alla quale parteciparono tra gli altri Guttuso, Morlotti e Vedova.

La posizione di Guttuso è contenuta nella conferenza tenuta dal pittore a Roma il 20 febbraio 1952 alla VI Quadriennale; chiude, ma non in termini cronologici, il giudizio del critico Lionello Venturi che si pone come sintesi tra i due fronti sulla base della legittimità dei linguaggi astratti e della stretta relazione astratto e concreto.

«Forma»

Noi ci proclamiamo «formalisti» e «marxisti», convinti che i termini marxismo e formalismo non siano «inconciliabili», specialmente oggi che gli elementi progressivi della nostra società debbono mantenere una posizione «rivoluzionaria» e «avanguardistica», e non adagiarsi nell'equivoco di un realismo spento e conformista che nelle sue più recenti esperienze in pittura e in scultura ha dimostrato quale strada limitata ed angusta esso sia.

La necessità di portare l'arte italiana sul piano dell'attuale linguaggio europeo ci costringe ad una chiara presa di posizione contro ogni sciocca e prevenuta ambizione nazionalistica e contro la provincia pettegola e inutile quale è la cultura italiana odierna.

Perciò affermiamo che:

1. In arte esiste soltanto la realtà tradizionale e inventiva della forma pura.
2. Riconosciamo nel formalismo l'unico mezzo per sottrarci ad influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche.
3. Il quadro, la scultura, presentano come mezzi di espressione: il colore, il disegno, le masse plastiche, e come fine un'armonia di forme pure.
4. La forma è mezzo e fine; il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete nuda, la scultura anche come arredamento di una stanza – il fine dell'opera d'arte è l'utilità, la bellezza armoniosa, la non pesantezza.
5. Nel nostro lavoro adoperiamo le forme della realtà oggettiva come mezzi per giungere a forme astratte oggettive, ci interessa la forma del limone, e non il limone.

Noi rinneghiamo:

1. Ogni esperienza tendente ad inserire nella libera creazione d'arte fatti umani attraverso deformazioni, psicologismi e altre trovate; l'umano si determina attraverso la forma creata dall'uomo-artista e non da sue preoccupazioni aposterioristiche di contatto con gli altri uomini. La nostra umanità si attua attraverso il fatto vita e non attraverso il fatto arte.
2. La creazione artistica che si pone come punto di partenza la natura intesa sentimentalmente.
3. Tutto ciò che non ci interessa ai fini del nostro lavoro. Ogni nostra affermazione trae origine dalla necessità di dividere gli artisti in due categorie: quelli che ci interessano, e sono positivi, quelli che non ci interessano, e sono negativi.
4. Il casuale, l'apparente, l'approssimativo, il sensibilismo, la falsa emotività, gli psicologismi, come elementi spurî che pregiudicano la libera creazione.

Forma 1, 15 marzo 1947

P. Togliatti, Segnalazione

È una raccolta di cose mostruose: riproduzioni di cosiddetti quadri, disegni e sculture che a cura dell'«Alleanza della Cultura» di Bologna sono stati esposti in quella città in una «Prima (*sic!*) mostra nazionale d'arte (*resic!*) contemporanea». Come si fa a chiamar «arte», e persino «arte nuova» questa roba, e come mai hanno potuto trovarsi a Bologna, che pure è città di così spiccate tradizioni culturali e artistiche, tante brave persone disposte ad avallare con la loro autorità, davanti al pubblico, questa esposizione di orrori e di scemenze come un avvenimento artistico? Diciamo la verità: queste brave persone la pensano come noi tutti; nessuno di loro ritiene o sente che sia opera d'arte uno qualsiasi degli scarabocchi qui riprodotti, ma forse credono che per apparire «uomini di cultura» sia necessario, davanti a queste cose, darsi l'aria di superintendente e superuomo e biasciare frasi senza senso. Suvvia! Abbiate coraggio! Fate come il ragazzino della novella di Andersen: dite ch'è nudo, il re; e che uno scarabocchio è uno scarabocchio. Ci guadagnerete voi perché sarete stati sinceri, e gli artisti, o pretesi tali, certo s'arrabbieranno sulle prime, ma poi farà bene anche a loro.

Palmiro Togliatti, 1948

R. Guttuso, Sulla via del realismo

Da qualche tempo si parla, in Italia, a diritto e a rovescio, di *neorealismo*. Ho buone ragioni per aborreire questo termine equivoco e giornalistico. Questa formula, forse perché essendo stata usata per il cinema è rimasta nell'orecchio più facilmente, ha avuto in Italia molta fortuna. Fortuna non nel senso che se ne sia detto bene, o che se ne sia parlato ragionevolmente, ma nel senso che questa formula è diventata uno dei poli a cui facilmente riferirsi quando si vuole parlare in fretta. Dicendo «neorealismo» i troppi mestatori che si occupano, non si sa perché, di pittura, hanno avuto modo di fare le peggiori confusioni. Bastava identificare attraverso un groviglio di forme cubisteggianti un tema relativo al lavoro per classificare subito quel quadro o quella statua nel movimento neorealista.

I tentativi da noi fatti per liberarci di questo neo, dobbiamo confessare che non hanno ancora avuto successo. Tuttavia vorrei ripetere che quelli tra gli artisti italiani che tendono ad un'arte di forme umane, chiare e leggibili, esprimenti una determinata azione, un determinato contenuto legato alla realtà della vita contemporanea, respingono l'appellativo di *neo-realisti* ed aspirano a quello più ambizioso, ma più coerente alle loro intenzioni ed alle loro idee, di *realisti*. L'espressione «neorealista» è infatti, in pittura, priva di senso. Realistica è quell'arte che conduce ad una sempre più completa e profonda scoperta della realtà, realismo vuol dire espressione della realtà, la quale non è ideale eterno ed immobile ma continuamente si muove, si sviluppa e trasforma. [...]

Oggi possiamo solo dire che esiste una corrente, un gruppo di artisti che è incamminato sulla via del realismo, e che tale realismo è per noi «una guida per l'azione», una condizione di lavoro, non una formula o una scuola. [...]

La corrente realista di cui parlo, ha cominciato a farsi sentire come corrente ed a pesare sempre più nella vita artistica italiana in questi ultimi cinque anni, anche se si può dire che vi siano stati anche prima spunti e posizioni particolari di carattere realistico. Tra i componenti di questa corrente si collocano in posizione di iniziatori alcuni artisti della generazione sui quarant'anni; generazione che ha avuto, come suol dirsi, la vita difficile: essa si è formata attraverso avvenimenti eccezionalmente gravi per la storia del mondo, ed in particolare del nostro paese. Questa generazione è venuta formandosi quando quella che comunemente viene detta «arte moderna» aveva già poste le sue basi e stava in sella abbastanza solidamente. Nell'indifferenza generale, nel distacco profondo del pubblico, in una organizzazione sempre più stretta e chiusa e specialistica, quest'arte aveva fondato una propria stabilità; tagliato fuori il pubblico, il riguardante comune, l'uomo della strada, fosse borghese o proletario, da qualche cosa alla quale egli si sentiva in diritto di partecipare, venivano chiuse le porte e l'arte moderna si riprometteva una vita senza scosse, per sempre fondata su basi incrollabili.

Quest'arte moderna aveva aggredito il mondo figurativo con una irruenza non priva di genio e partendo da una reale necessità di rottura con l'armamentario accademico, col vedutismo, con i falsi panneggi del classicismo da melodramma. Ma quasi immediatamente vi sostituiva un suo proprio armamentario. Quando la nostra generazione cominciò a far uso della ragione e ad agire, l'aggressività delle prime proposte si era spenta e già si erano chiuse le porte e già si sentiva tra le chitarre e le fruttiere l'odore di chiuso e di polvere di gesso [...]

Per noi la ricerca del modo di esprimerci è legata soprattutto ad una chiarificazione morale, alla aspirazione ad una nuova cultura «che nasca da una nuova vita morale fino a che essa diventi un nuovo modo di vedere e sentire la realtà», come diceva Gramsci. Per noi «è soprattutto importante, non già ciò che, a un dato momento, sembra stabile ma già incomincia a deperire, bensì ciò che nasce e si sviluppa, anche se nel momento dato sembra instabile» (Stalin, *Questioni del Leninismo*).

La prima istanza che si siano posti gli artisti della corrente realistica era logico che riguardasse i contenuti dell'arte. Questi ultimi cinquant'anni di storia dell'arte sviluppatasi nel cerchio chiuso delle aristocratiche formule idealistiche avevano cercato di dare ai contenuti nell'opera d'arte (e quando dico contenuto intendo dire anche soggetto perché al contenuto si giunge attraverso il soggetto, nell'opera d'arte) un colpo mortale [...]

Le scoperte dell'arte moderna non sono i triangoli, i quadrati, le forme pure. L'insegnamento dell'arte moderna non consiste in questo. Ma piuttosto nell'analisi che noi dobbiamo fare dei processi che hanno portato i triangoli e le forme pure. Ed è nella realtà e nella vita che si trova "il linguaggio" e che si operano "le scoperte". [...]

L'arte oggi si dibatte tra questi due poli: un'arte astrusa, intellettualistica, che nega la realtà o si compiace di offenderla nell'amore morboso del deforme, e una figurazione grigia, fotografica, fatta di esterne verosimiglianze, di falsità, di tristezza accademica. Al di sopra di questi aspetti si fa strada la corrente realista, la quale aspira ad un'arte, ad una pittura che non nasca nel chiuso dello studio, frutto di riflessioni astratte, di condiscendenza alle mode cosmopolite, di ispirazione e fattura conseguente all'opera di altri artisti (secondo la teoria decadente di A. Malraux) e alle riproduzioni sulle riviste, ad una pittura che non si serva di formule buone indifferentemente per un pittore bulgaro, australiano, cinese e per un pittore italiano: una pittura legata alla vita ed alla società moderna, ma (come sempre è accaduto nella storia, e si pensi ai due grandi momenti di Giotto e di Caravaggio) non a quel che di questa società è rinsecchito o in decomposizione ma a quello che progredisce ed avanza. A quella parte della società che porta le nuove idee, le nuove energie, che si avvia a costruire un mondo più libero, più giusto, più felice. Un'arte dunque chiara nella sua forma, ottimista ed edificante nel suo contenuto, un'arte legata ai motivi profondi della nostra tradizione ma nutrita dalla nuova storia dell'umanità, portavoce delle sue lotte e delle sue speranze.

Solo così sarà possibile colmare il solco che si è creato tra l'arte moderna e il pubblico, senza ritornare indietro a ricalcare moduli già stanchi e inattuali. Colmare questo solco nella coscienza della propria modernità, nella coerenza, nell'unità tra teoria e pratica, tra vita e arte. E attraverso un legame più diretto con la vita e col popolo continuare quei caratteri e quelle tradizioni che se si subiscono passivamente e scolasticamente sono una remora accademica e conducono alla fredda esercitazione. Ma che diventano strumento di conoscenza dell'animo popolare e fonte di bellezza e di poesia quando sono utilizzate alla elaborazione e all'espressione della nuova realtà.

Renato Guttuso, 20 febbraio 1952

L.Venturi, *Astratto e concreto*

Alcune verità elementari relative all'arte fanno fatica ad essere accolte universalmente, per varie ragioni, sia perché l'infingardaggine dell'immaginazione ha nella vita una importanza incredibile, sia perché alcuni critici, che vanno per la maggiore, invece di tener ben fermi e chiari i loro primi principi li contestano o peggio li sfuggono. Una di queste verità è che ogni opera d'arte è insieme concreta ed astratta, e che è altrettanto impensabile una pittura «tutta natura» quanto un'altra «tutta calcolo». Si potrà aggiungere che da quando la teoria dell'arte come imitazione della natura non appartiene più al mondo della cultura, il concreto che si considera come esigenza indispensabile dell'opera d'arte è il modo di sentire dell'artista. In altri termini l'estetica moderna ha trasportato all'interno del soggetto creatore quella natura che prima era considerata empiricamente come case, fiumi e montagne.

Ma poiché nemmeno lo stato d'animo o il sentimento che sia, nemmeno la «natura» dell'uomo è sufficiente a creare l'opera d'arte, è necessario ammettere un atto di astrazione compiuto dalla fantasia che impronti in quella natura lo stile dell'artista, e che porti l'opera dal livello di natura a quello di arte.

Un modo divenuto popolare per distinguere questi due aspetti dell'opera d'arte è quello di chiamare illustrazione, ciò che in una pittura è rappresentazione del mondo esteriore (fiumi, case, montagne) e del mondo interiore (soggetti, passioni, miti), e di chiamare invece decorazione tutto ciò che si riferisce a linee, forme e colori. Ed a ragione si è detto che la decorazione non esiste in arte senza illustrazione. Ma si è concepita questa necessità di coesistenza in un modo affatto erroneo, e cioè si è preteso che un'opera contenga insieme valori decorativi e valori illustrativi. Ora nessuna opera d'arte autentica salta fuori da una miscela chimica ove si metta un pizzico di illustrazione e uno di decorazione. Quel che è necessario perché una pittura sia opera d'arte è che i suoi valori «decorativi» contengano in se stessi i valori «illustrativi», o meglio che nelle sue linee, nelle sue forme e nei suoi colori il pittore abbia impresso la sua personalità di artista, le sue passioni e i suoi sogni.

Ciò che è alquanto diverso; e mostra la sua diversità molto bene quando si tratti di arte moderna. Infatti coloro che pretendono i due pizzichi d'illustrazione e di decorazione, non ammettono nessuna pittura che non sia rappresentativa. Come poi facciano ad apprezzare l'architettura, che non è rappresentativa eppure, se Dio vuole, è arte, resta un mistero che tocca a loro di chiarire. Ma tutti quelli che sin dal tempo di Apelle e di Protogene sanno che anche in una sola linea si può rivelare la personalità dell'artista, possono bene intendere come un moderno ci esprima le sue passioni e i suoi sogni, anche senza rappresentare né le foglie di un albero né gli eroi di Omero.

Che tra i pittori moderni ci siano i puri calcolatori, coloro che lavorano incuranti della vita che li circonda, e quindi eseguono pitture che son morte anche prima di nascere, non fa meraviglia. Anche nel Quattrocento, e malgrado la illustrazione, c'erano pittori sifatti.

Ma nelle linee, nelle forme e nei colori di un Picasso, anche non volendo, noi dobbiamo sentire che la vita scorre. Oppure siamo ciechi. E se quelle linee non rappresentano delle montagne, tanto peggio per le montagne.

Lionello Venturi, 1950

Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia, Tra Neorealismo ed anni Novanta*, Einaudi, Torino, 1992

MANIFESTO DADA

Tristan Tzara

Il Manifesto dada è stato scritto da Tristan Tzara nel 1918 e segna l'ingresso del termine sulla scena della letteratura e dell'arte europea. Il gruppo di artisti che dà vita al movimento si ritrovava già dal 1916 al cabaret Voltaire a Zurigo e sperimentava nuove soluzioni dadaiste applicate all'arte. Il Manifesto presenta un complesso insieme di idee sulla funzione dell'arte nel mondo contemporaneo, sulla figura e sul ruolo dell'artista nella società, sul fine della bellezza e sulla critica. In particolare vanno evidenziati: l'elogio della contraddittorietà, l'affermazione di libertà da ogni sistema interpretativo del mondo e da ogni modello razionale conoscitivo, l'esaltazione della vita contro ogni codificazione e limitazione di essa e delle sue possibilità, il valore dell'arte in quanto gioco gratuito, spontaneo, dirompente e scandalosa espressione dell'assurdo, non riconducibile a nessun riferimento razionale.

Scrivo un manifesto e non voglio niente, eppure certe cose le dico, e sono per principio contro i manifesti, come del resto sono contro i principi (misurini per il valore morale di qualunque frase – troppo comodo: l'approssimazione è stata inventata dagli impressionisti).

Scrivo questo manifesto per provare che si possono fare contemporaneamente azioni contraddittorie, in un unico refrigerante respiro; sono contro l'azione; per la contraddizione continua e anche per l'affermazione, non sono favorevole né contrario e non dò spiegazioni perché detesto il buonsenso.

DADÀ – ecco una parola che spinge le idee alla caccia; il primo venuto si sente commediografo, inventa argomenti diversi; invece di situare i personaggi al livello della propria intelligenza, crisalidi sulle sedie, cerca le cause e gli scopi (che variano a seconda del metodo psicoanalitico prescelto) per cementare la sua trama, che parla e descrive se stessa.

Trama ogni spettatore che cerchi di spiegare una parola (conoscere!), dal rifugio ovattato delle complicazioni serpentine fa adulterare i suoi istinti.

Nascono di qui i dispiaceri della vita coniugale.

Spiegare: divertimento delle pancierosse col mulino delle teste vuote.

Se lo si giudica futile e non si vuol perder tempo per una parola che non significa nulla. [...]

Il primo pensiero che ronza in questi cervelli è di ordine batteriologico: trovare l'origine etimologica, storica o perlomeno psicologica. Si viene a sapere dai giornali che i negri Kru chiamano la coda della vacca sacra: DADÀ. Il cubo e la madre in non so quale regione italiana: DADÀ.

Il cavallo a dondolo, la balia, doppia conferma russa e rumena: DADÀ. Alcuni giornalisti eruditi ci vedono un'arte per neonati, per altri santoni, versione attuale di gesùche-parlaaifanciulli, è il ritorno a un primitivismo arido e chiassoso, chiassoso e monotono. Non si può costruire tutta la sensibilità su una parola; ogni costruzione converge nella perfezione che annoia, idea stagnante di una palude dorata, prodotto umano relativo. L'opera d'arte non deve rappresentare la bellezza che è morta; né gaia né triste, né chiara né oscura, non deve divertire né maltrattare le singole personalità servendogli i pasticcini delle sante aureole o i sudori di una corsa inarcata attraverso le atmosfere. Un'opera d'arte non è mai bella per decreto legge, obiettivamente, all'unanimità. La critica quindi è inutile, non può esistere che soggettivamente, ciascuno la sua, e senza alcun carattere di universalità. [...]

Così nacque DADÀ da un bisogno di indipendenza, di diffidenza nei confronti della comunità. Quelli che dipendono dai noi restano liberi. Noi ci basiamo su nessuna teoria. Ne abbiamo abbastanza delle accademie cubiste e futuriste: laboratori di idee formali.

Forse che l'arte si fa per i soldi o per lisciare il pelo dei nostri cari borghesi? Le rime hanno il suono delle monete e il ritmo segue la linea della pancia vista di profilo. Tutti gruppi di artisti sono finiti in banca, cavalcando differenti comete. Una porta aperta alla possibilità di crogiolarsi nel caldo dei cuscini e nel cibo.

Noi qui gettiamo l'ancora in una terra grassa. Abbiamo diritto di far proclami perché abbiamo conosciuto i brividi e l'allarme. [...]

Si crede di poter spiegare razionalmente attraverso il pensiero, quel che si scrive. Ma anche questo è molto relativo. Il pensiero è una bella cosa per la filosofia, ma relativa. La psicanalisi è una malattia pericolosa, addormenta le tendenze anti-realtà dell'uomo e fa della borghesia un sistema.

L'Estrema Verità non esiste. La dialettica è un meccanismo divertente che ci porta in maniera banale verso le opinioni che avremmo avuto comunque. Forse che si crede, attraverso lo scrupoloso raffinamento della logica, di aver dimostrato la verità e stabilito una volta per tutte l'esattezza delle proprie opinioni?

La logica oppressa dai sensi è una malattia organica. [...]

Qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia, è *Dadà*; protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva: *Dadà*; presa di coscienza di tutti i mezzi repressi finora dal sesso pudibondo del comodo compromesso e della buona educazione: *Dadà*; ogni gerarchia ed equazione sociale di valori stabilita dai servi che bazzicano tra noi: *Dadà*; ogni oggetto, tutti gli oggetti, i sentimenti e il buio, le apparizioni e lo scontro inequivocabile delle linee parallele, sono armi per la lotta: *Dadà*; abolizione della memoria: *Dadà*; abolizione dell'archeologia: *Dadà*; abolizione dei profeti: *Dadà*; abolizione del futuro: *Dadà*; fede assoluta irrefutabile in ogni dio che sia il prodotto immediato della spontaneità: *Dadà*; salto elegante e senza pregiudizio da un'armonia all'altra sfera; traiettoria di una parola lanciata come un disco sonoro grido; rispettare tutte le individualità nella loro follia momentanea: grave, timorosa, timida, ardente, possente, decisa, entusiasta; sfrondare la propria chiesa di ogni accessorio mastodontico e inutile; sputare come una cascata luminosa l'idea scortese o amorosa, oppure accarezzarla – con la sensazione altamente compiaciuta che tanto è lo stesso – con uguale intensità nel cespuglio, non contaminato da insetti per il sangue nobile e dorato dai corpi degli arcangeli, dalla sua anima.

Libertà: *Dadà*, *Dadà*, *Dadà*, urlo di colori contratti, groviglio degli opposti e di tutte le contraddizioni, del grottesco e dell'incongruenza: *La vita*.

Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e lampisterie*, Einaudi, Torino, 1971

LE COSE E L'OPERA D'ARTE

Arthur Coleman Danto

I readymade (l'orinatoio, la pala, lo scolabottiglie) di Duchamp o le scatole di detersivo di Andy Warhol o i tanti oggetti presenti nelle opere degli artisti concettuali pongono un problema di estetica molto complesso: come mai degli oggetti quotidiani o perfettamente uguali agli oggetti reali sono considerati opere d'arte? Come si fa a distinguere un'opera d'arte dal suo corrispettivo reale? Il filosofo e critico americano Arthur Danto (1924) si è dedicato a lungo alla riflessione su questi problemi: ecco cosa scriveva a proposito delle 100 scatole di detersivo Brillo (100 Brillo boxes, 1964) di Andy Warhol, una serie di scatole di compensato dipinte con vernice acrilica perfettamente uguali alle originali e accatastate a piramide una sull'altra.

C'è un *è* che ha un ruolo primario nelle dichiarazioni concernenti le opere d'arte che non è l'*è* di identità o predicazione (per esempio, «un detersivo è un detersivo» o «questo detersivo è bianco»), non è neanche l'*è* dell'esistenza («c'è, esiste, un detersivo»), dell'identificazione («ecco, questo è un detersivo!»), o un qualche *è* speciale ideato per un certo scopo filosofico. Tuttavia, è di uso comune ed è rapidamente padroneggiato dai bambini. È in questo senso dell'*è* che un bambino – a cui siano stati mostrati un cerchio e un triangolo, e a cui sia stato chiesto chi è lui e chi è sua sorella – punta il dito verso il triangolo dicendo «Io sono questo»; in risposta alla mia domanda, la persona vicina a me addita l'uomo in veste regale e dice «questo è Lear»; in una galleria mostro a chi mi sta accanto un punto nel dipinto davanti a noi e dico «questa macchia bianca è Icaro». [...] Mancando un termine lo designerò come l'*è* della identificazione artistica; [...]. Si tratta, per inciso, di un *è* che ha parenti prossimi nelle asserzioni marginali e mitiche (questo è Quetzalcoatl: quelle *sono* le colonne di Ercole). [...]

Quest'uomo [Andy Warhol] è forse una specie di re Mida, che tramuta qualunque cosa tocchi nell'oro della pura arte? E il mondo intero è composto di opere d'arte latenti che attendono, come il pane e il vino della realtà, di essere trasfigurate, attraverso un qualche mistero oscuro, negli indiscernibili corpo e sangue del sacramento? Lasciamo stare il fatto che la scatola di Brillo possa non essere buona arte, e ancor meno grande arte. La cosa impressionante è che è proprio arte. Ma se lo è, perché non lo sono le scatole Brillo, indiscernibili da essa, tenute in magazzino? O è venuta meno l'intera distinzione tra arte e realtà?

Si immagini che un uomo collezioni oggetti (*ready-made*), inclusa una scatola Brillo: lodiamo la collezione per la varietà, l'ingegnosità, per ciò che si vuole. [...] O ne fa grandi, pile, lasciando un passaggio stretto; ci facciamo strada attraverso le cataste opache e là troviamo un'esperienza sconvolgente, descrivendola come l'accerchiamento dei prodotti di consumo che ci rende prigionieri; o diciamo che l'uomo è un moderno costruttore di piramidi. È vero, non diciamo queste cose del magazziniere. Un magazzino, dopo tutto, non è una galleria d'arte e non possiamo separare facilmente i cartoni di Brillo dalla galleria dove si trovano. [...] Fuori della galleria sono scatole di cartone. [...] Se però riflettiamo meglio, scopriamo che l'artista non ha potuto, di fatto e necessariamente, produrre un mero oggetto reale. Ha prodotto un'opera d'arte, essendo l'uso che ha fatto delle scatole di cartone Brillo un'espansione delle risorse a disposizione degli artisti, un contributo ai materiali degli artisti, come lo era stata la pittura ad olio.

Ciò che alla fine fa la differenza tra una scatola Brillo e un'opera d'arte che consiste in una Scatola Brillo è una certa teoria dell'arte. [...] È la teoria che la assume nel mondo dell'arte, e la preserva dal ridursi all'oggetto reale che è (in un senso che è diverso da quello dell'identificazione artistica). Certo, è improbabile che senza la teoria si riesca a vederla come arte, e per vederla come parte del mondo dell'arte occorre aver acquisito una vasta consapevolezza artistica, così come una notevole conoscenza storica della re-

cente pittura newyorkese. Non poteva essere arte cinquant'anni fa. A pari condizioni non sarebbe potuta esistere un'assicurazione sul volo nel Medio Evo, né sarebbero potute esistere gomme da cancellare etrusche per macchine da scrivere. Il mondo deve essere pronto per certe cose, il mondo dell'arte non meno di quello vero. Oggi, come sempre, il ruolo delle teorie artistiche è di rendere possibile il mondo dell'arte, e l'arte stessa. Penso che non sia mai venuto in mente ai pittori di Lascaux che su quelle pareti stessero producendo *arte*. A meno che non ci fossero estetologi neolitici.

Arthur C. Danto, *The Artworld*, in "The journal of philosophy", 1964

IL READYMADE

Marcel Duchamp

Nel 1913 a Parigi Marcel Duchamp concepisce la prima realizzazione oggettuale, o “prelievo” di un oggetto esistente trasferito in un contesto estetico senza alcun intervento (Ruota di bicicletta); a questa prima realizzazione seguì l’anno successivo lo Scolabottiglie. Nel 1915 Duchamp si trasferisce a New York e lì individua altri due oggetti, un ventilatore (Tirato a quattro spilli) e una pala per spalare la neve (In anticipo su un braccio rotto) che definisce ready-made, termine che può essere tradotto come “già fatto, già pronto”. Questa operazione, con la quale Duchamp intendeva mettere in discussione il concetto tradizionale di arte e i confini tra cose e opere, rappresenta una importante premessa alle ricerche d’arte concettuale. Ecco come Duchamp raccontò, a cinquant’anni dalla prima esposizione dei readymade, il significato della sua idea.

Nel 1913 ho avuto la felice idea di fissare a uno sgabello da cucina una ruota di bicicletta, e di guardarla girare.

Qualche mese dopo ho comprato una riproduzione scadente di un paesaggio serale d’inverno, che ho chiamato ‘Farmacia’ dopo avervi aggiunto due piccoli punti, uno rosso e uno giallo, sull’orizzonte.

A New York, nel 1915, ho comprato da un ferramenta una pala da neve, sulla quale ho scritto «In Advance of a Broken Arm» («In anticipo su un braccio rotto»).

È all’incirca a quell’epoca che venne in mente la parola ‘readymade’ per designare questa forma di manifestazione.

Un punto che tengo a stabilire con estrema chiarezza è che la scelta di questi ‘ready-made’ non è stata mai dettata dalla piacevolezza estetica.

Questa scelta era basata su una reazione di indifferenza visuale, accompagnata, al tempo stesso, da una completa assenza di buon gusto o di cattivo gusto... di fatto, un’anestesia totale.

Una caratteristica importante era la breve frase che inscrivevo talvolta sul ‘readymade’. Quella frase, invece di descrivere l’oggetto, come un titolo, mirava a trasportare la mente dello spettatore in altre regioni, più verbali.

Talvolta aggiungevo un dettaglio grafico di presentazione, che, per soddisfare la mia voglia di allitterazioni, si chiamava ‘readymade aided’ (‘readymade assistito’).

Un’altra volta, volendo denunciare l’antinomia di base tra l’arte e i ‘readymade’, ho immaginato un ‘reciprocal readymade’ (un ‘readymade reciproco’): usare un Rembrandt come tavola da stiro!

Presto mi sono reso conto del pericolo di ripetere indiscriminatamente questa forma d’espressione e ho deciso di limitare la produzione di ‘readymade’ a un numero limitato all’anno. A quel punto ero diventato consapevole del fatto che, più ancora per lo spettatore che per l’artista, l’arte è un droga che genera abitudini e volevo proteggere i miei ‘ready-made’ da questa contaminazione.

Un altro aspetto del ‘readymade’ è la sua mancanza di unicità. [...] La replica di un ‘readymade’ trasmette sempre lo stesso messaggio: di fatto, quasi ogni ‘readymade’ oggi esistente non è un originale, nel senso convenzionale del termine.

Un’ultima nota a questo discorso egocentrico: poiché i tubetti dei colori usati dall’artista sono fabbricati e sono prodotti ‘belli e pronti’ (‘ready made’), dobbiamo concludere che tutti i dipinti esistenti sono ‘readymade aided’ (‘readymade assistiti’) e, quindi, lavori di assemblaggio.

Marcel Duchamp, *A proposito dei Readymade*, in “Art and Artist”, 1967

PRIMO MANIFESTO DEL SURREALISMO

André Breton

Il termine Surrealismo fu coniato da Apollinaire per descrivere Parade, il balletto di Diaghilev, e il suo dramma Les Mamelles de Tirésias, che il poeta presenta nel 1917. Assunse in seguito il significato di "realtà superiore" e André Breton lo intese come «automatismo psichico puro» col quale ci si propone di esprimere il funzionamento reale del pensiero. In assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale, il pensiero detta infatti parole e immagini. L'arte, di conseguenza, deve esprimere l'inconscio senza mediazioni razionali. Suggestionato dall'ideologia marxista e dal pensiero freudiano, il movimento surrealista si sviluppa nel 1924 attorno alle riviste "Surréalisme" e "Révolution surrealiste", entrambe fondate da Breton allargandosi sempre più alle arti figurative (De Chirico, Picasso, Dalí, Miró), a quelle fotografiche (Man Ray), a quelle teatrali e cinematografiche (Artaud, Buñuel). Il Primo Manifesto del Surrealismo, pubblicato nel 1924, è firmato dal solo André Breton (in accordo con i pittori del movimento) che con questo testo ufficializza il suo netto distacco dall'esperienza dadaista che pure aveva condiviso.

Cara immaginazione, quello che più amo in te è che non perdoni.

La sola parola *libertà* è tutto ciò che ancora mi esalta. La credo atta ad alimentare, indefinitivamente, l'antico fantasma umano. Risponde senza dubbio alla mia sola aspirazione legittima. Tra tante disgrazie di cui siamo eredi, bisogna riconoscere che ci è lasciata massima libertà dello spirito. Sta a noi non farne cattivo uso. Ridurre l'immaginazione in schiavitù, fosse anche a costo di ciò che viene chiamato sommariamente felicità, è sottrarsi a quel tanto di giustizia suprema che possiamo trovare in fondo a noi stessi. La sola immaginazione mi rende conto di ciò che può essere, e questo basta a togliere un poco il terribile interdetto; basta, anche perché io mi abbandoni ad essa senza paura di essere tratto in inganno (come se fosse possibile un inganno maggiore). Dove comincia a diventare nociva e dove si ferma la sicurezza dello spirito? Per lo spirito, la possibilità di errare non è piuttosto la contingenza del bene?

Resta la follia, la follia "da rinchiudere", come è stato giustamente detto. [...]

Viviamo ancora sotto il regno della logica: questo, naturalmente, è il punto cui volevo arrivare. Ma ai giorni nostri, i procedimenti logici non si applicano più se non alla soluzione di problemi di interesse secondario. Il razionalismo assoluto che rimane di moda ci permette di considerare soltanto fatti strettamente connessi alla nostra esperienza. I fini logici, invece, ci sfuggono. Inutile aggiungere che l'esperienza stessa s'è vista assegnare dei limiti. Gira dentro una gabbia dalla quale è sempre più difficile farla uscire. Anch'essa poggia sull'utile immediato, ed è sorvegliata dal buon senso. In nome della civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire dallo spirito tutto ciò che, a torto o a ragione, può essere tacciato di superstizione, di chimera; a proscrivere qualsiasi modo di ricerca della verità che non sia conforme all'uso. Si direbbe che si debba a un caso fortunato se di recente è stata riportata alla luce una parte del mondo intellettuale, a mio parere di gran lunga la più importante, di cui si ostentava di non tenere più conto. Bisogna renderne grazie alle scoperte di Freud. In forza di queste scoperte, si delinea finalmente una corrente d'opinione grazie alla quale l'esploratore umano potrà spingere più avanti le proprie investigazioni, sentendosi ormai autorizzato a non considerare soltanto le realtà sommarie. L'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti. Se le profondità del nostro spirito celano strane forze capaci di dare incremento a quelle di superficie, o di lottare vittoriosamente contro di esse, abbiamo tutto l'interesse a captarle per cominciare, per poi sottometterle, se sarà il caso, al controllo della nostra ragione. Gli stessi analisti hanno tutto da guadagnarci. Ma occorre notare che nessun mezzo è designato a priori per condurre quest'impresa, che fino a nuovo ordine essa può essere considerata tanto di perti-

nenza dei poeti, come degli scienziati, e che il suo successo non dipende dalle vie più o meno capricciose che saranno seguite.

Molto opportunamente Freud ha concentrato la propria critica sul sogno. È inammissibile, infatti, che su questa parte importante dell'attività psichica (poiché, almeno dalla nascita dell'uomo fino alla sua morte, il pensiero non presenta alcuna soluzione di continuità, la somma dei momenti di sogno, dal punto di vista del tempo, e considerando solo il sogno puro, quello del sonno, non è inferiore alla somma dei momenti di realtà – limitiamoci a dire: dei momenti di veglia) ci si sia soffermati ancora così poco. Mi ha sempre stupito l'estrema differenza d'importanza, di gravità, che presentano per l'osservatore comune gli avvenimenti della veglia e quelli del sonno. Ciò avviene perché l'uomo, quando cessa di dormire, è prima di tutto lo zimbello della propria memoria, e in condizioni normali questa si compiace di riproporgli in modo impreciso le circostanze del sogno, di privare quest'ultimo di qualsiasi consequenzialità attuale, e di far partire la sola determinante dal punto in cui crede d'averla lasciata qualche ora prima: quella ferma speranza, quella preoccupazione. Egli ha l'illusione di continuare qualcosa che ne valga la pena. Il sogno si trova così ridotto ad una parentesi, come la notte. E come questa, in generale, non porta consiglio. [...] E poiché non è affatto provato che "la realtà" che mi occupa sussista allo stato di sogno, che non precipiti nell'immemorabile, perché non concedere al sogno ciò che a volte rifiuto alla realtà, ossia quel valore di certezza in sé che, per il tempo che dura, non è esposta alla mia sconfessione? Perché non mi aspetterei dall'inizio del sogno più di quanto non aspetti da un grado di coscienza sempre più elevato? Il sogno non può essere anch'esso applicato alla soluzione dei problemi fondamentali della vita? Quei problemi sono identici in un caso e nell'altro? E nel sogno, sussistono già, tali problemi? Il sogno è meno carico di sanzioni che il resto? Io invecchio e, più che questa realtà cui credo di costringere me stesso, è forse il sogno, è forse l'indifferenza in cui lo tengo a farmi invecchiare. [...]

Dal momento in cui il sogno verrà sottoposto a un esame metodico, in cui, con mezzi da determinarsi, arriveremo a darne conto nella sua integrità (e ciò suppone una disciplina della memoria praticata per varie generazioni; cominciamo in ogni caso a registrare i fati salienti), in cui la sua curva si svolgerà con una regolarità e un'ampiezza senza pari, si può sperare che i misteri che non sono tali lasceranno posto al grande Mistero. Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di surrealtà, se così si può dire. È alla sua conquista che sto andando, certo di non arrivarci ma troppo incurante della mia morte per non prefigurarmi in qualche modo le gioie di tale possesso. [...]

Io lo definisco dunque una volta per sempre:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale.

ENCICL. Filos. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita.

André Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino, 1966

PROGRAMMA DEL GRUPPO PRODUTTIVISTA

Aleksandr Rodčenko
Varvara Stepanova

Il programma del gruppo produttivista fu pubblicato nel 1920 in occasione di una mostra organizzata da Rodčenko e Stepanova che figurano come firmatari del documento. Il testo riflette però le concezioni artistiche e l'ideologia di Tatlin e del critico Brick soprattutto nell'invito a uno sviluppo più produttivo e industriale del costruttivismo e nell'abbandono dell'arte "pura".

Compito del gruppo produttivista è l'espressione comunista del lavoro costruttivo materialista.

Il gruppo si occupa della soluzione di tale problema basandosi su ipotesi scientifiche e sottolineando la necessità di sintetizzare l'aspetto ideologico e formale in modo da indirizzare il lavoro sperimentale sulla via dell'attività pratica.

Quando il gruppo si formò, l'aspetto ideologico del suo programma era il seguente:

1. Unico concetto fondamentale è il comunismo scientifico fondato sulla teoria del materialismo storico.
2. La conoscenza dei processi sperimentali dei Soviet induce il gruppo a trasferire le sue attività di ricerca dall'astratto al reale.
3. Gli elementi specifici dell'attività del gruppo, e cioè la tettonica, la costruzione e il prodotto, giustificano ideologicamente, teoricamente e per esperienza, il cambiamento degli elementi materiali della cultura industriale in volume, piano, colore, spazio e luce.

Queste sono le basi dell'espressione comunista della costruzione materialista.

Questi tre punti uniscono organicamente gli aspetti ideologici e formali.

La tettonica deriva dalla struttura stessa del comunismo e dallo sfruttamento effettivo del campo industriale.

La costruzione, che è organizzazione, accoglie gli elementi della cosa già formulati.

La costruzione è un'attività di formulazione portata all'estremo, che permette tuttavia un ulteriore lavoro tettonico.

La cosa scelta e usata effettivamente, senza ostacolare il progresso della costruzione né limitare la tettonica, viene dal gruppo chiamata prodotto.

Tra gli elementi materiali vi sono:

1. La cosa in generale: indagine sulla sua origine, sulle sue modificazioni industriali e di produzione, la sua natura, il suo significato.
2. I materiali razionali: luce, piano, spazio, colore, volume. I costruttivisti trattano allo stesso modo sia i materiali razionali che quelli solidi.

I compiti futuri del gruppo sono i seguenti:

1. Ideologicamente:
 - a) dimostrare coi fatti e con le parole l'incompatibilità tra l'attività artistica e la produzione intellettuale;
 - b) la reale partecipazione della produzione intellettuale in quanto elemento equipolente nella edificazione di una cultura comunista.
2. Praticamente:
 - a) dibattito per mezzo della stampa;
 - b) elaborazione di piani;
 - c) organizzazione di mostre;
 - d) stabilire contatti con tutti i centri produttivi e con gli organi centrali dell'ingragnaggio unificato dei Soviet, che realizzano concretamente le forme comuniste di vita.
3. Nel settore dell'agitazione:
 - a) il gruppo è in favore di una lotta a oltranza contro l'arte in generale;
 - b) il gruppo deve dimostrare che non c'è transizione evoluzionistica dalla passata cultura artistica alle forme comuniste di edificazione costruttiva.

Le parole d'ordine dei costruttivisti sono:

1. Abbasso l'arte, viva la tecnica.
2. La religione è menzogna, l'arte è menzogna.
3. Si uccidono anche gli ultimi resti del pensiero umano, legandolo all'arte.
4. Abbasso il mantenimento delle tradizioni artistiche, viva il tecnico costruttivista.
5. Abbasso l'arte, che solo maschera l'impotenza dell'umanità.
6. L'arte collettiva del presente è la vita costruttiva!

Aleksandr Rodčenko
Varvara Stepanova
1920

IL RINNOVAMENTO DELL'ARCHITETTURA MODERNA

Marcello Piacentini

Passati gli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, l'architettura, ecco, si risveglia e riprende il suo ciclo.

Si riallaccia alle forme abbandonate nei dieci anni di assopimento, e riprende il ritmo dell'evoluzione con maggiore rapidità, con maggiore sicurezza, spesso (nei paesi vinti) addirittura con sfrenatezza.

Si procede con maniere assai più sbrigative. Il lavoro di rinuncia, di sintesi, di denudamento non è più graduale, ma stringente.

Si vuole arrivare subito, d'un salto, alla conclusione, riguardando i dieci anni perduti. Si vuole creare definitivamente la nuova architettura.

Intanto il cemento armato ha fatto passi da gigante. Pochi pilastri di 30 centimetri mi sostengono una casa di sei piani, dove prima dovevo allineare molte grosse colonne o frequenti piloni massicci. Posso gettare solettóni sporgenti anche 10, anche 20 metri, senza la necessità di doverli sostenere; posso voltare cupole gigantesche e leggerissime e posso coprire i fiumi con un solo arcone di 100 metri di freccia con soli 70 centimetri di spessore in chiave!

Intanto l'industria edilizia si è organizzata: macchine nuove mi scavano il terreno [...]; altre mi trituran le pietre, mi impastano le malte; altre mi sollevano il calcestruzzo e me lo distribuiscono in un baleno nelle casseforme di legno. La fabbrica cresce a vista d'occhio: ogni quindici giorni si eleva d'un piano [...].

Tutto si meccanizza. I materiali artificiali prendono il sopravvento sui naturali: prendono il sopravvento i cementi, i vari surrogati del legno, il ferro in forme elementari. Le pietre costano troppo, son di lavorazione lenta, di difficile trasporto, pesano eccessivamente; al più si adoperano i marmi in lastre di rivestimento ornamentale, placcature di 2 centimetri di spessore.

Il linoleum, la gomma, in rotoli facilmente trasportabili, hanno soppiantato il cotto e il marmo nei pavimenti.

I muri si fanno vuoti, spesso ai mattoni si sostituisce un qualsiasi materiale leggero, facilmente manovrabile, incombustibile, coibente.

Ecco allora che l'edificio meno pesante, pieno di costruzione rapida, con muri sottili, può andare più alto, ai sei piani anteguerra se ne possono aggiungere altri due, altri quattro, altri dieci.

In America i grattaceli salgono a 50, a 55 piani.

La sorprendente audacia dei calcolatori di cemento armato ci permette di elevare muri sopra il vuoto, senza sostegni speciali: ed ecco le case a gradoni, con 4 o 6 piani gradatamente arretrati, dotati di magnifiche terrazze pensili al livello degli appartamenti. Ninive non è più una leggenda.

Intanto le arti minori han fatto progressi giganteschi: il vetro soprattutto diviene un materiale principe, ed assume nella nuova costruzione una delle parti principali.

I bisogni dell'uomo – spirituali e materiali – sono cambiati radicalmente.

Non più il lusso sontuoso, non più il fasto ingombrante. Non più le case immense, con i saloni altissimi e carichi di decorazione. Poche stanze, larghe e alte quanto basta, quasi nude, ma linde, igieniche, serene, confortabili. La servitù è scarsa, costa troppo ed è troppo esigente.

Anche la vita, dunque, si organizza industrialmente [...].

Ma ancora due fenomeni importantissimi contribuiscono alla evoluzione rapida e tipica dell'architettura.

La sostituzione dei materiali artificiali (e quindi creati in opera) ai naturali e locali, la facilità prodigiosa dei trasporti, la ancora più sorprendente organizzazione meccanica dei cantieri hanno portato di conseguenza all'uso degli stessi metodi costruttivi, e quindi all'uguaglianza delle architetture. Mentre nel primo decennio del secolo si vedevano ancora in Parigi le case costruite con la loro pietra calcarea bianca, che, pur nelle nuove formule semplificate, conservava il carattere tipico della grande metropoli, mentre in Germania e in Olanda si costruiva ancora con le arenarie grigie e con i mattoni, oggi vediamo a Parigi (via Mallet-Stevens) gli stessi materiali (cementi, intonaci, metalli, vetri) e le stesse fogge di adoperarli che vediamo a Berlino, a Stoccarda, in Olanda.

Uguaglianza dunque, universalità di metodi e di apparenze. E le ristrettezze economiche del dopoguerra e la rinuncia alla costruzione (anche perché ormai esistenti) di grandi palazzi monumentali, hanno accentuato questo indirizzo.

Finalmente un ultimo fatto ha contribuito grandemente a imprimere all'architettura d'oggi il suo speciale orientamento: l'urbanesimo.

Questo fenomeno, già vecchio come fenomeno speciale, ha assunto in questi anni del dopoguerra una grande importante edilizia e, di conseguenza, architettonica [...].

Alla industrializzazione dei materiali e dei cantieri, alla organizzazione della vita, si unisce la industrializzazione dell'edilizia generale, della via, del quartiere, della città [...].

Non bisogna credere tuttavia che questa unitarietà di mezzi e di carattere ci abbia portato ad una architettura assolutamente e definitivamente internazionale [...].

Marcello Piacentini, *Architettura d'oggi*, Roma 1930

VERSO UN'ARCHITETTURA

Le Corbusier

Verso un'architettura, pubblicato nel 1923, raccoglie una dozzina di articoli precedentemente pubblicati da Le Corbusier (1887-1965) nella rivista "Esprit Nouveau" che egli fondò con il pittore Ozenfant negli anni '20. Nel testo si espongono i principi di una teoria architettonica di grande modernità ed energia innovativa al punto che il volume è considerato non solo un Manifesto dell'architettura razionalista ma anche uno dei libri più importanti della storia dell'architettura del Novecento.

Del testo presentiamo due momenti significativi per comprendere il pensiero architettonico di Le Corbusier: nel primo, l'autore definisce il costruire moderno come sintesi operativa tra Architettura e Ingegneria, unione di calcolo ed emozione ("La Costruzione è per tener su"; "l'Architettura è per commuovere"); nel secondo sono presentati i principi basilari della progettazione attraverso i quali si ritrovano i tratti caratterizzanti sul piano tecnico e formale dell'architettura razionalista.

L'architettura secondo Le Corbusier

[...] l'ARCHITETTURA. Cosa ammirevole, la più bella. Il prodotto dei popoli felici e l'attività che produce popoli felici.

Le città felici hanno l'architettura.

L'architettura è nell'apparecchio telefonico e nel Partenone. Sarebbe bene introdurla nelle nostre case! Le nostre case delimitano strade, le strade definiscono città e la città è come un individuo che ha un'anima, una sensibilità; soffre e ammira. Come potrebbe l'architettura stare nelle strade e in tutta la città!

La diagnosi è chiara.

Gli ingegneri fanno dell'architettura perché impiegano il calcolo derivato dalle leggi della natura, e le loro opere ci fanno sentire l'ARMONIA. C'è dunque un'estetica dell'ingegnere, poiché nel calcolo è necessario qualificare certi termini dell'equazione, ed è il gusto a intervenire. Ora, mentre si maneggia il calcolo, si è in uno stato di spirito puro e, in questo stato dello spirito, il gusto prende cammini sicuri.

[...] La diagnosi è, per cominciare dall'inizio, che l'ingegnere, procedendo per conoscenze, indica il cammino e possiede la verità. Ma anche l'architettura, essendo emozione plastica, deve, nel suo regno, **COMINCIARE DALL'INIZIO, E IMPIEGARE GLI ELEMENTI SUSCETTIBILI DI COLPIRE I NOSTRI SENSI, DI ESAUDIRE I NOSTRI DESIDERI VISUALI E DISPORLI IN MANIERA CHE LA LORO VISTA CI COLPISCA CHIARAMENTE**, per delicatezza, brutalità, tumulto o serenità, indifferenza o interesse; questi elementi sono elementi plastici, forma che gli occhi vedono chiaramente, che la mente misura. Queste forme primarie o sottili, morbide o brutali, agiscono fisiologicamente sui sensi (sfera, cubo, cilindro, orizzontale, verticale, obliquo, eccetera) e li commuovono. Commossi, noi siamo suscettibili di vedere al di là delle sensazioni brutali; allora verranno suscitati certi rapporti, che agiscono sulla nostra coscienza e ci dispongono in uno stato di godimento (consonanza con le leggi dell'universo che ci reggono e alle quali tutti i nostri atti si assoggettano), stato di godimento in cui l'uomo si serve pienamente della facoltà di memoria, della facoltà di esame, di ragionamento, di creazione.

L'architettura, oggi, non ricorda più ciò che la origina.

Gli architetti inventano gli "stili" o discutono molto intorno alla struttura; il cliente, il pubblico ne risente per abitudini visuali e ragiona sulla base di un'educazione insufficiente. Il nostro mondo esteriore si è formidabilmente trasformato nel suo aspetto e nella sua utilizzazione in seguito alla macchina. Possediamo un'ottica nuova e una nuova vita sociale, ma non vi abbiamo adattato la casa.

I tre elementi costitutivi l'architettura

È dunque il caso di porre il problema della casa, della via, della città e di confrontare l'architetto e l'ingegnere.

Per l'*architetto* abbiamo scritto TRE AVVERTENZE:

Il VOLUME, per il quale ai sensi è dato di percepire e misurare tutto.

La SUPERFICIE, che avvolge il volume e che può distruggerne la sensazione o amplificarla.

La PIANTA, che genera il volume e la superficie e dalla quale tutto è determinato irrevocabilmente.

Poi, ancora per l'architetto, abbiamo scritto i TRACCIATI REGOLATORI, mostrando così uno dei mezzi con cui l'architettura raggiunge quella pratica matematica che ci dà la percezione felice dell'ordine.

[...]

Il Volume

L'architettura non ha niente a che vedere con gli "stili".

[...] Il volume e la superficie sono gli elementi mediante i quali si manifesta l'architettura: essi a loro volta sono determinati dalla pianta. È la pianta l'elemento generatore. Tanto peggio per quelli che mancano di immaginazione!

L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: le ombre e le luci rivelano le forme; i cubi, i coni le sfere, i cilindri o le piramidi sono le grandi forme primarie che la luce esalta; l'immagine ci appare netta e tangibile, senza ambiguità. È per questo che sono belle forme, le più belle forme. Tutti sono d'accordo, il bambino, il selvaggio e il metafisico.

La Superficie

L'architettura, in quanto gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce, assegna come compito all'architetto quello di far vivere le superfici che avvolgono i volumi, senza che queste, come dei parassiti, divorino il volume e l'assorbano a loro profitto. Triste storia del presente.

Lasciare a un volume lo splendore della sua forma nella luce, ma d'altra parte adattare la superficie a bisogni spesso utilitari, è obbligarsi a trovare, nella divisione imposta dalla superficie, gli elementi che evidenziano e generano la forma. In altre parole un'architettura è una casa, un tempio, un'officina, indifferentemente. La superficie del tempio o dell'officina è per lo più un muro forato da porte e finestre; questi buchi sono spesso distruzione di forma; bisogna farne elementi di esaltazione della forma. Se l'essenziale dell'architettura sono sfere, coni e cilindri, gli elementi che generano e fanno risaltare queste forme hanno alla base la geometria pura. Ma tale geometria turba gli architetti d'oggi. [...] Situiamo queste osservazioni sul terreno delle attuali necessità: abbiamo bisogno di un utile tracciato urbano e di bei volumi (piano della città). Abbiamo bisogno di strade adeguate, dove le necessità dell'abitazione, l'adozione della produzione in serie, l'organizzazione del cantiere, la grandezza dell'intenzione, la serenità dell'insieme esaltino il nostro spirito ed esprimano il fascino delle cose nate felicemente.

Modellare la superficie di una forma primaria semplice significa far scaturire automaticamente la misura stessa del volume.

La pianta

Il volume e la superficie sono gli elementi mediante i quali l'architettura si manifesta; essi sono determinati dalla pianta. È la pianta l'elemento generatore. Tanto peggio per chi è privo d'immaginazione.

[...] L'occhio dello spettatore si muove in un paesaggio fatto di strade e di case, ricevendo lo choc dei volumi che si levano intorno. Se questi volumi sono formali e non degradati da alterazioni intempestive, se la disposizione che li raggruppa esprime un ritmo chiaro e non un insieme incoerente, se i rapporti dei volumi e dello spazio sono costruiti in proporzioni giuste, l'occhio trasmette al cervello sensazioni coordinate e lo spirito ne trae sensazioni di piacere di ordine elevato: questa è architettura. [...]

La pianta sta alla base. Senza pianta non c'è grandezza di intenzione e di espressione, né ritmo, né volume, né coerenza. Senza pianta c'è una sensazione insopportabile di cosa informe, di povertà, di disordine, di arbitrio.

La pianta richiede la più attiva immaginazione e insieme la più severa disciplina. La pianta determina tutto: è il momento decisivo.

[...] La pianta porta con se stessa un ritmo primario determinato: l'opera si sviluppa in estensione e in altezza, secondo le sue prescrizioni, dal semplice al complesso, seguendo la stessa legge. L'unità della legge è la legge di una pianta corretta: legge semplice infinitamente modulabile.

Il ritmo è uno stato d'equilibrio che procede da simmetrie semplici o complesse o da compensazioni sapienti. Il primo è un'equazione: uguaglianza (simmetria, ripetizione) (templi egiziani, indu); compensazione (movimento di contrari) (Acropoli di Atene); modulazione (sviluppo di un'invenzione plastica iniziale) (Santa Sofia).

Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 1984

BREVIOARIO PER I MEMBRI DEL BAUHAUS

Walter Gropius

Il testo, originariamente di quattro pagine ma rimasto allo stato di abbozzo, fu scritto probabilmente nella primavera del 1924 da Walter Gropius in occasione della Settimana del Bauhaus, una manifestazione organizzata per mostrare al pubblico la produzione e i risultati della scuola.

Arte e tecnica: una nuova unità! La tecnica non ha bisogno dell'arte, ma l'arte ha molto bisogno della tecnica. Esempio: l'architettura! Le due cose sono per natura molto diverse, e perciò non è possibile sommarle; però coloro che vogliono fondare la nuova idea della costruzione devono indagare e riscoprire la loro comune base creativa. Mezzo: istruzione preliminare di base di questi uomini nel campo dell'artigianato e della tecnica. L'artigianato è esclusivamente un mezzo indispensabile allo scopo. Specializzazione solo *dopo* la conclusione dell'istruzione preliminare.

Per poter dare a una cosa una forma tale da metterla in grado di funzionare nel modo giusto, dobbiamo [innanzitutto] indagarne la natura.

Elementi di questo studio sono non soltanto le leggi della meccanica, della statica, dell'ottica, dell'acustica, ma anche le leggi della proporzione, le quali appartengono al mondo spirituale. E per poter pervenire anche qui a risultati esatti, dobbiamo cercare ovunque di obiettivare consapevolmente il momento personale, ma ogni opera d'arte reca l'impronta del suo creatore. In una pluralità di soluzioni egualmente economiche – poiché non c'è mai una sola soluzione – l'individuo creativo sceglie secondo la propria sensibilità e il proprio gusto personali quella a lui più conforme. [...]

Walter Gropius, 1924

in Hans M. Wingler, *Il Bauhaus Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1972

PROGRAMMA DEL BAUHAUS DI WEIMAR**Walter Gropius**

Il Programma del Bauhaus è strutturato in una prima parte introduttiva in cui si forniscono i principi generali della scuola e può essere considerato il Manifesto del gruppo di insegnanti; a questo segue una seconda parte (qui proposta solo nell'inizio) con le materie, i corsi di studio, le finalità, i programmi. Il documento, redatto da Walter Gropius, era costituito da un volantino di quattro facciate, con un'immagine d'apertura, e venne pubblicato a cura del Bauhaus statale di Weimar nell'aprile 1919.

Il fine ultimo di ogni attività figurativa è l'architettura! Decorare gli edifici era un tempo il compito più eccelso delle arti figurative, le quali erano componenti inscindibili della grande architettura. Oggi esse si trovano in uno stato di autarchico isolamento cui possono essere di nuovo strappate solo attraverso una consapevole collaborazione di tutti coloro che prestano la loro opera in questi campi.

Architetti, pittori e scultori devono di nuovo imparare a conoscere e a capire la complessa forma dell'architettura nella sua totalità e nelle sue parti, dopo di che potranno restituire alle loro opere quello spirito architettonico che hanno perduto nell'arte da salotto.

I vecchi istituti artistici non erano in grado di generare quest'unità, come anch'essi avrebbero dovuto, perché l'arte non si può insegnare. Essi devono risolversi di nuovo nelle officine. Questo mondo di disegnatori di modelli e di decoratori, capaci soltanto di disegnare e di dipingere, deve infine ridiventare un mondo di gente che costruisce. Quando il giovane che sente in sé l'amore per la attività figurativa comincia come un tempo la sua carriera imparando un'attività artigianale, l'«artista» improduttivo non sarà più condannato in futuro all'esercizio di un'arte imperfetta, poiché la sua abilità rimarrà ora acquisita al campo dell'artigianato, dove potrà realizzare opere eccellenti.

Architetti, scultori, pittori, noi tutti dobbiamo tornare all'artigianato! Non esiste infatti un'«arte professionale». Non c'è alcuna differenza sostanziale tra l'artista e l'artigiano. L'artista è un artigiano a un livello superiore. La grazia del cielo, in rari momenti di illuminazione che trascendono il suo volere, fa fiorire l'arte, senza che lui ne abbia coscienza, nell'opera della sua mano; quel che in ogni artista è però essenziale è la base artigianale. Ivi è la fonte prima della figurazione creativa.

Formiamo dunque una nuova corporazione degli artigiani, senza però quell'arroganza di classe che vorrebbe erigere un muro di alterigia tra artigiani e artisti! Impegniamo insieme la nostra volontà, la nostra inventiva, la nostra creatività nella nuova attività edilizia del futuro, la quale sarà tutto in una sola forma: architettura e scultura e pittura, e da milioni di mani di artigiani si innalzerà verso il cielo come un simbolo cristallino di una nuova fede che sta sorgendo.

PROGRAMMA DEL BAUHAUS STATALE DI WEIMAR

Il Bauhaus statale di Weimar è sorto dall'unificazione dell'ex Istituto superiore di belle arti del Granducato di Sassonia e dell'ex Scuola d'arte applicata del Granducato di Sassonia, con l'aggiunta di una sezione d'architettura.

Fini del Bauhaus

Il Bauhaus si propone di raccogliere in un'unità ogni forma di creazione artistica, di riunificare in una nuova architettura, come sue parti inscindibili, tutte le discipline pratico-artistiche: scultura, pittura, arte applicata e artigianato. Il fine ultimo, anche se remoto, del Bauhaus, è l'opera d'arte unitaria – la grande architettura –, in cui non c'è una linea di demarcazione tra l'arte monumentale e l'arte decorativa.

Il Bauhaus preparerà architetti, pittori e scultori di ogni grado, a seconda delle loro capacità, a un buon artigianato o a un'attività creativa autonoma e fonderà una comunità di lavoro, di abili artisti-artigiani che lavoreranno in perfetta unità d'intenti e comunanza di concezione artistica alla realizzazione di opere architettoniche in tutta la loro complessità di aspetti (costruzione, finiture, decorazione e arredamento).

Principi fondamentali del Bauhaus

L'arte sorge indipendentemente da ogni metodo, essa è qualcosa che non può essere insegnato; suscettibile di insegnamento è invece l'artigianato. Architetti, pittori, scultori sono artigiani nel senso originario del termine; come premessa indispensabile di ogni creazione figurativa si pretenderà perciò da tutti gli studenti una preparazione artigianale di base da acquisire in officine e in luoghi di sperimentazione e di lavoro. Le officine proprie del Bauhaus verranno costruite gradualmente; per intanto si provvederà a stipulare contratti di apprendistato con officine esterne.

La scuola è al servizio dell'officina e un giorno dovrà risolversi in essa. Perciò al Bauhaus non ci saranno insegnanti e studenti, ma maestri, lavoratori e apprendisti.

Il tipo d'insegnamento deriva dalla natura dell'officina: figurazione organica sviluppata a partire dall'abilità artigianale; rinuncia a ogni rigidità; preferenza per gli aspetti creativi; libertà individuale ma studio rigoroso.

Esami di tipo corporativo per maestri e lavoratori dinanzi al consiglio dei maestri del Bauhaus o dinanzi a maestri esterni. Collaborazione degli studenti ai lavori dei maestri. Ricerca di lavori su ordinazione, anche per studenti.

Progettazione in comune di lavori utopistici di grande respiro – costruzioni popolari ed ecclesiastiche – orientati verso il futuro. Collaborazione di tutti i maestri e gli studenti – architetti, pittori, scultori – a questi progetti, col fine di giungere a un graduale accordo di tutti gli elementi e le parti appartenenti alla costruzione.

Continuo contatto con gli esponenti principali dell'artigianato e dell'industria nel paese. Contatti con la vita pubblica, col popolo attraverso esposizioni e altre manifestazioni. Innovazioni nel campo delle esposizioni per risolvere il problema di presentare pittura e scultura in una cornice architettonica.

Instaurazione di rapporti amichevoli tra maestri e studenti fuori del lavoro: teatro, conferenze, poesia, musica, feste in costume. Creazione, in questi convegni, di un festoso cerimoniale.

Estensione dell'insegnamento

L'insegnamento nel Bauhaus comprende tutte le discipline pratiche e scientifiche della creazione artistica.

A. Architettura

B. Pittura

C. Scultura

compresi tutti i settori artigianali.

Gli studenti riceveranno un'istruzione sia nel campo dell'artigianato sia in quello del disegno e della pittura, sia ancora in quello teorico-scientifico.

Walter Gropius, 1919

in Hans M. Wingler, *Il Bauhaus Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1972

L'ARCHITETTURA È VOLONTÀ DI UN'EPOCA TRADOTTA IN SPAZIO

L. Mies Van Der Rohe

Il testo proposto è apparso nella rivista "Der Querschnitt", nel 1924 ed espone con chiarezza i fondamenti della Neue Sachlichkeit e gli elementi di differenziazione con il programma del Bauhaus di Gropius.

Non sono le forme architettoniche che ci fanno sembrare le costruzioni del passato così ricche di significato, bensì il fatto che i templi antichi, le basiliche romane, come pure le cattedrali medievali, non sono l'opera di singole personalità ma la creazione di tutta un'epoca. Chi di fronte a questi edifici chiede il nome del costruttore? Che significato può avere la sua personalità, determinata dal caso? Queste costruzioni sono per loro stessa natura assolutamente impersonali. Esse sono pura espressione dello spirito di un'epoca. E proprio in ciò sta il loro significato più profondo: soltanto così possono diventare simboli del loro tempo.

L'architettura è sempre volontà di un'epoca tradotta in spazio, nient'altro. Fino a quando questa semplice verità non sarà chiaramente riconosciuta, la battaglia per porre le basi di una nuova architettura non potrà essere condotta con fermezza e con forza efficaci; fino ad allora si dovrà restare in un caos di forze che agiscono disordinatamente. Perciò la questione dell'essenza dell'architettura è di importanza decisiva. Si dovrà capire che ogni architettura è legata al suo tempo e può manifestarsi soltanto in compiti vitali, impiegando gli strumenti del suo tempo. È sempre stato così.

Perciò è uno sforzo senza speranza quello di applicare alla nostra epoca il contenuto e le forme di epoche passate. Qui persino il più forte talento fallirebbe. Vediamo sempre che architetti eccellenti non riescono ad agire quando il loro lavoro non è al servizio della volontà del loro tempo. In ultima analisi, nonostante il loro grande talento essi sono dei dilettanti, dal momento che non importa con quanto entusiasmo venga fatto ciò che è sbagliato. Qui si tratta dell'essenziale. Non si può procedere con lo sguardo rivolto indietro, né essere portatori dello spirito della propria epoca se si vive nel passato. È un antico sofisma di chi osserva da lontano, quello di rendere responsabile il tempo della tragicità di questi casi.

L'aspirazione complessiva del nostro tempo si indirizza verso ciò che è secolare. Gli sforzi dei mistici resteranno episodi isolati. Nonostante l'approfondirsi della nostra concezione della vita, non costruiremo alcuna cattedrale. Anche il grande gesto dei romantici non significa nulla per noi perché scopriamo lì sotto il vuoto della forma. Il nostro tempo è privo di pathos: non apprezziamo i grandi slanci, bensì la ragione e il reale.

La *Sachlichkeit*¹ e l'aderenza allo scopo che quest'epoca chiede devono venir soddisfatte. Se questo impegno così significativo verrà mantenuto, allora gli edifici dei nostri giorni potranno esprimere la grandezza di cui il nostro tempo è capace, e solo un pazzo potrebbe sostenere che esso è privo di grandezza.

1. Il termine significa in tedesco "oggettività", "impassibilità"; *Neue Sachlichkeit* identifica le opere di un gruppo di architetti.

Questioni di natura generale stanno al centro del nostro interesse. L'individuale perde sempre più importanza; il suo destino non ci interessa più oltre. Le realizzazioni determinanti in tutti i campi presentano un carattere oggettivo e i loro autori sono nella maggior parte dei casi sconosciuti. Qui appare ben visibile la grande tendenza del nostro tempo verso l'anonimato. Ne sono esempi tipici i nostri edifici ingegneristici. Enormi dighe, grandi installazioni industriali e importanti ponti sorgono con la massima naturalezza, senza che i loro creatori siano noti. Queste costruzioni mostrano anche i mezzi tecnici di cui ci dovremo servire in futuro.

Se si confronta l'enorme, mastodontica pesantezza degli acquedotti romani con i sistemi di forze, sottili come ragnatele, delle moderne gru in acciaio, o le massicce costruzioni a volta con l'elegante leggerezza delle nuove costruzioni in calcestruzzo armato, allora si comprende quanto le nostre costruzioni si differenzino per forma ed espressione da quelle del passato. In questo campo anche i metodi di produzione industriale non resteranno senza influenza. L'obiezione che qui si tratta soltanto di edifici utilitari, resta priva di significato.

Se si rinuncia ad ogni concezione romantica, allora si potrà riconoscere come opere di ingegneria estremamente ardite anche le costruzioni in pietra dell'antichità, quelle in mattoni e cemento dei Romani così come le cattedrali medievali, e si potrà affermare con certezza che i primi edifici gotici furono percepiti come corpi estranei all'ambiente romanico circostante.

I nostri edifici utilitari potranno crescere e diventare architettura soltanto se nella loro aderenza al proprio scopo saranno espressione dello spirito di quest'epoca.

L. Mies van Der Rohe, in *"Der Querschnitt"*, 1924

in M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*,
Zanichelli, Bologna, 1988

LA PROGETTAZIONE DEL GRATTACIELO

L. Mies Van Der Rohe

Solo i grattacieli in costruzione mostrano le ardite idee costruttive, e l'effetto di questi scheletri d'acciaio che si stagliano contro il cielo è travolgente. Con il rivestimento delle facciate tale effetto scompare completamente, l'idea costruttiva che sta alla base della creazione artistica è annientata e soffocata per lo più da un caos di forme prive di senso e banali. Nel migliore dei casi, oggi, risaltano esclusivamente le dimensioni grandiose, eppure queste costruzioni avrebbero potuto essere qualcosa di più di una semplice manifestazione delle nostre possibilità tecniche. In ogni caso, si dovrebbe rinunciare a risolvere queste nuove costruzioni con le forme tradizionali, poiché la configurazione formale non può che derivare dalla loro essenziale caratteristica.

Il nuovo principio costruttivo di tali edifici emerge chiaramente se ci si pone nell'ottica di rivestire queste superfici, che non sono più portanti, con il vetro. L'impiego del vetro conduce necessariamente su nuove vie. Nel mio progetto per il grattacielo della stazione Friedrich a Berlino, per cui c'era a disposizione un piazzale triangolare, mi sembrò che la soluzione giusta fosse costituita da una forma prismatica che si conformasse alla forma triangolare della piazza, e diedi una leggera angolazione alle singole superfici frontali in modo da scongiurare il pericolo di un effetto spento, che spesso si verifica nelle realizzazioni in cui il vetro occupa grandi superfici. I miei studi su un modellino di vetro mi mostrarono la via, e ben presto mi accorsi che con il vetro non si tratta di creare effetti di luci e ombre, bensì un ricco gioco di riflessi luminosi. Questo è ciò cui tendevo nell'altro progetto. [...] A un'osservazione superficiale il contorno della pianta può sembrare arbitrario, eppure è il risultato di molte ricerche effettuate sul plastico di vetro. Per la linea curva sono stati determinanti l'illuminazione dell'interno dell'edificio, l'effetto della massa costruttiva nell'ambito della strada e, infine, il gioco dei riflessi di luce. Le piante, in cui le curve erano calcolate sulla luce e sulle ombre, si dimostrarono sul plastico del tutto inadatte all'utilizzazione del vetro. Gli unici punti fissi della pianta sono le scale e gli ascensori.

Tutte le altre suddivisioni della pianta devono essere stabilite secondo le varie necessità, e saranno realizzate in vetro.

L. Mies van Der Rohe, in *"Frülicht"*, 1921-1922

in M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1988

“BREVE MANIFESTO” DELLA NEUE SACHLICHKEIT

L. Mies Van Der Rohe

Noi non riconosciamo forma alcuna, bensì soltanto problemi costruttivi.
La forma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato.
Non esiste alcuna forma in sé.
L'effettiva pienezza della forma è condizionata e strettamente legata ai propri compiti: sì, è l'espressione più elementare della loro soluzione.
La forma come fine è formalismo; e noi lo rifiutiamo. Altrettanto poco aspiriamo ad uno stile.
Anche la volontà di stile è formalista.
Noi abbiamo altre preoccupazioni.
Ci preme sostanzialmente di liberare la pratica del costruire dalla speculazione estetica, per riportare il costruire a ciò che deve essere esclusivamente: COSTRUIRE

L. Mies van Der Rohe, *Bauen*, in “G”, 1923

M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*,
Zanichelli, Bologna, 1988

PRINCIPI PER LA COSTRUZIONE DI UNA CASA

Frank Lloyd Wright

Oltre che grande architetto, Frank Lloyd Wright fu anche un teorico che ha lasciato molti saggi importanti per la comprensione della sua arte tra cui In the cause of architecture (Per la causa dell'architettura), un articolo pubblicato nel 1908 che qui proponiamo nella parte relativa alla progettazione della casa privata. Il testo è un esempio pratico di quello che Wright intendeva per Architettura organica e cioè, come afferma all'inizio dell'articolo, "un'architettura che si sviluppi dall'interno all'esterno, in armonia con le condizioni del suo essere, distinta da un'architettura che venga applicata dall'esterno [...] l'architettura organica è creata dall'amore per la natura umana".

Per sette anni ho avuto la grande fortuna di essere il braccio destro, per così dire, di un grande maestro e di un grande architetto, a mio giudizio il più grande del suo tempo: Louis H. Sullivan.

I principi non si inventano, né si sviluppano per merito di un solo uomo o di una sola epoca; ma la capacità che Sullivan aveva di percepirli e di applicarli rappresentava una rivelazione, in un periodo in cui essi erano commercialmente inopportuni e quasi scomparsi dall'attività professionale. A quel tempo il senso artistico della professione era pressoché morto; se ne percepivano ancora solo dei barlumi nell'opera di Richardson e Root.

Adler e Sullivan avevano poco tempo per progettare abitazioni. Quelle poche che non potevano evitare toccavano a me, fuori dalle ore d'ufficio. Così è stato mio compito, in gran parte, trasferire nel campo dell'architettura domestica la battaglia che essi avevano iniziato in quello degli edifici commerciali. [...]

Nel 1894, con questo passo di Carlyle in cima alla pagina – “L'Ideale è dentro di te, la tua natura è la sola materia che hai a disposizione per rendere manifesto questo stesso ideale” – io ho formulato le seguenti «proposizioni». Le ho riportate qui come le ho scritte allora, benché alla luce dell'esperienza sia possibile formularle in modo più completo e conciso.

I. Semplicità e Quietè sono le qualità che danno la misura del vero valore di qualsiasi opera d'arte.

Ma la semplicità non è in se stessa uno scopo, né è semplicismo o rozzezza, ma è piuttosto un'entità bella, aggraziata ed integra, da cui ogni dissonanza, e tutto ciò che è insensato, è stato eliminato. Un fiore selvatico è davvero semplice. Quindi:

1. Un edificio deve contenere il minor numero di stanze compatibile con le condizioni che ne determinano la costruzione e il nostro modo di vivere, condizioni che l'architetto dovrebbe sforzarsi continuamente di semplificare; l'insieme delle stanze sarà accuratamente concepito quando la praticità e il comfort andranno di pari passo con la bellezza. Oltre all'ingresso e ai locali di lavoro necessari, al piano terreno di ogni casa occorrono solo tre stanze: il soggiorno, la sala da pranzo e la cucina, con la possibile aggiunta di un angolo di conversazione; in realtà occorre solo una stanza, il soggiorno, dotato di tutte quelle funzioni che altrimenti ne sono separate, o vengono schermate al suo interno mediante l'impiego di espedienti architettonici.

2. Le aperture devono far parte integrante della struttura e formare, possibilmente, il suo naturale ornamento.

3. Un eccessivo amore del dettaglio ha prodotto più danni, dal punto di vista della qualità dell'arte e della vita, di qualunque difetto umano: è disperatamente volgare.

Troppe case, quando non sono quinte o fondati da teatro, sono soltanto depositi di pac-cottiglia, bazaar o botteghe di rigattiere. La decorazione è pericolosa, a meno che non siate in grado di intenderla perfettamente e non siate convinti che essa svolge un ruolo positivo nel contesto generale: per il momento vi troverete meglio se ne farete a meno. Il solo fatto che l'insieme «sembri ricco» non è un buon motivo per impiegare ornamenti.

4. Apparecchi e impianti sono in quanto tali indesiderabili. Incorporateli con tutti gli annessi nel progetto della struttura.

5. I quadri, più che abbellire, spesso deturpano le pareti; dovrebbero avere una funzione decorativa e vanno perciò incorporati nello schema generale come decorazione.

6. Gli appartamenti più soddisfacenti sono quelli in cui l'arredamento, in larga misura o per intero, è parte integrante del progetto originale. Il tutto dev'essere sempre considerato come un'unità integrale.

II. Dovrebbero esserci tanti tipi (stili) di case quanti sono i tipi (stili) di persone, e tante differenziazioni quanti sono i differenti individui. Un uomo che ha personalità (e quale uomo non l'ha?) ha il diritto di esprimerla nel proprio ambiente.

III. Un edificio deve dar l'impressione di crescere senza sforzo dal luogo, essere modellato in modo da armonizzare con l'ambiente, se la Natura vi si manifesta; in caso contrario cercate di renderlo altrettanto quieto, essenziale e organico, come sarebbe se la Natura si fosse trovata in circostanze favorevoli.

Noi del Middle West viviamo nella prateria. La prateria ha una sua propria bellezza e noi dovremmo riconoscere e sottolineare questa naturale bellezza, la sua quieta orizzontalità. Perciò: tetti dolcemente inclinati, proporzioni basse, profili quieti, niente camini massicci ma aggetti protettivi, terrazze basse e muri che si prolungano isolando i giardini privati.

IV. I colori esigono lo stesso processo di stilizzazione per renderli adatti a convivere con forme naturali; perciò cercate nei boschi e nei campi le combinazioni dei colori. Usate i toni morbidi, caldi, ottimisti delle terre e delle foglie autunnali, piuttosto che i pessimistici blu, i porpora, o i freddi verdi e i grigi da banco di merceria; essi sono più sani e più adatti, nella maggior parte dei casi, alla buona decorazione.

V. Mettete in risalto la natura dei materiali, rendete il vostro progetto intimamente partecipe della loro natura. Liberate il legno dalla vernice, non toccatelo: basta solo del mordente. Sottolineate la grana naturale dell'intonaco e coloratela. Svelate nei vostri progetti la natura del legno, dell'intonaco, del mattone e della pietra: sono tutti per loro natura amichevoli e belli. Nessun trattamento architettonico può diventare un'autentica opera d'arte quando queste caratteristiche affatto naturali, o la loro natura essenziale, sono oltraggiate o neglette.

VI. Una casa con un suo carattere ha buone probabilità di crescere di valore mentre invecchia, mentre una casa di gusto corrente, qualunque esso sia, è presto fuori moda, stantia, né dà più alcun profitto.

Gli edifici, come le persone, devono essere innanzitutto sinceri, autentici; e, solo dopo, il più possibile graziosi e amabili.

Soprattutto, onestà. La macchina è lo strumento normale della nostra civiltà; datele un lavoro che possa far bene: niente è più importante. Far questo significherà formulare nuovi ideali industriali, di cui c'è grande bisogno.

Queste proposizioni sono interessanti soprattutto perché, per qualche strana ragione, erano nuove quando sono state formulate in mezzo a condizioni ostili, e perché gli ideali che enunciano sono stati messi in pratica e realizzati in edifici costruiti per vivere su quelle basi. Gli edifici recenti non solo si sono mantenuti fedeli a quei principi, ma rappresentano in molti casi un ulteriore sviluppo delle semplici proposizioni allora così esplicitamente fissate. [...]

Frank Lloyd Wright, 1908

in M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*,
Zanichelli, Bologna, 1988

MANIFESTO DEL REALISMO

AA. VV.

In Italia, dopo la Seconda Guerra Mondiale, gli artisti più sensibili alle problematiche politiche cominciarono ad avvertire la necessità di un linguaggio non più individualistico ma collettivo. Un gruppo di giovani artisti e intellettuali (tra i quali Morlotti, Testori e Vedova) affermò con il Manifesto del Realismo la “volontà di esprimere concrete emozioni del reale mediante il colore (rivolutato da Cézanne in poi) e la struttura compositiva (ereditata dal cubismo)”.

1. Dipingere e scolpire è per noi atto di partecipazione alla totale realtà degli uomini, in un luogo e in un tempo determinato, realtà che è contemporaneità e che nel suo susseguirsi è storia.

Consideriamo pertanto esaurita la funzione positiva dell'individualismo e ne neghiamo gli aspetti in cui si è corrotto (evasione, sensibilibismo, intuizione).

2. La realtà esiste obiettivamente; di essa fa parte anche l'uomo.
3. In arte, la realtà non è il reale, non è la visibilità, ma la cosciente emozione del reale divenuta organismo. Mediante questo processo l'opera d'arte acquista la necessaria autonomia.

Realismo non vuol dire quindi naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa.

4. Questa misura comune non sottintende una comune sottomissione a canoni prestabiliti, cioè una nuova accademia, ma l'elaborazione in comune di identiche premesse formali.
5. Queste premesse formali ci sono state fornite, in pittura, dal processo che da Cézanne va al *fauvismo* (ritrovamento dell'origine del colore) e al *cubismo* (ritrovamento dell'origine strutturale).

I mezzi espressivi sono dunque: linea e piano, anziché modulato e modellato; ragioni del quadro e ritmo, anziché prospettiva e spazio prospettico; colore in sé, nelle sue leggi e nelle sue prerogative, anziché tono, ambiente, atmosfera.

La scultura non ha avuto un processo parallelo: chiusi con Michelangelo i cicli delle grandi civiltà, essa ha tuttavia continuato, estenuando i caratteri peculiari, fino all'impressionismo (Medardo Rosso) che segna l'estrema contraddizione con se stessa. Oggi affermiamo che i suoi mezzi espressivi sono: costruzione e architettura dei volumi nello spazio, costruzione e architettura che determinano il peso.

6. Affermiamo inoltre che il ruolo delle gallerie è esaurito, perché esse hanno ragioni puramente mercantili e costringono e legano l'arte in una ristretta e determinata categoria.

La realtà che noi dobbiamo esprimere interessa tutti gli uomini e chiede quindi la possibilità di essere concretizzata con tutti i mezzi adeguati.

Questi mezzi sono oggi, come erano ieri per le grandi civiltà egiziana, greca e medievale, le pareti e i blocchi di pietra, o anche il semplice quadro e la semplice scultura, purché partecipi di un ampio organismo che rientri nella comune attività e nei comuni bisogni.

Necessariamente la nuova realtà farà stabilire fra architetti, pittori e scultori quel piano d'intesa che ci permetterà di creare un equivalente figurativo, pari ai templi per i greci e alle cattedrali per i cristiani.

Giuseppe Ajmone, Rinaldo Rergolli, Egidio Bonfante, Gianni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganini, Cesare Peverelli, Vittorio Tavernari, Gianni Testori, Emilio Vedova.

Milano, febbraio 1946.

P. Barocchi, *Manifesto del realismo*, febbraio 1946 in “Numero”, II