

12. IL DISAGIO DELLA CIVILTÀ E LE AVANGUARDIE

Con il termine di avanguardia si indica un movimento artistico che si propone un decisa rottura con la tradizione e la cultura ufficiale.

Si designano così nel campo delle arti figurative le correnti più vitali che, ai primi del Novecento, si oppongono ai canoni estetici e all'insegnamento dell'istituzione accademica. Questi erano infatti sempre più basati sulla sterile imitazione dei modelli del passato o della natura.

Le avanguardie promuovono un radicale mutamento dei rapporti tradizionali tra l'artista e il pubblico, scardinando le regole canoniche della produzione e della diffusione della opera. Saltando la mediazione della critica e proponendosi direttamente al pubblico, mediante il manifesto programmatico, la scelta di canali di diffusione autonoma quali lo spazio espositivo o lo spettacolo provocatorio (le serate dadaiste o quelle futuriste), l'artista si propone come intellettuale sperimentatore che relaziona in modo stretto teoria e pratica.

Carattere essenziale della ricerca delle avanguardie storiche, al di là delle differenti scelte tematiche, è così la rifondazione del linguaggio mettendo in crisi il presupposto di una corrispondenza tra sistema di rappresentazione e realtà, tra arte e natura.

IL CONTESTO STORICO E CULTURALE

La ricerca delle avanguardie artistiche che caratterizzano l'inizio del secolo si inserisce nel contesto della complessa fase storica che va dagli ultimi decenni dell'Ottocento sino alla Prima guerra mondiale.

È l'epoca nella quale la competitività produttiva che contraddistingue il sistema di produzione capitalistico acuisce all'interno le tensioni sociali e all'esterno promuove quella politica di espansione aggressiva che sfocerà nel conflitto mondiale. Le tendenze autoritarie caratterizzano la Germania di Guglielmo II, dove ondate di scioperi si susseguono dal 1895 al 1912; lo stesso malessere sociale che si scontra contro l'indifferenza della classe dominante sfocia in Italia nelle cannonate contro i dimostranti ordinate dal generale Fiorenzo Bava Beccaris a Milano nel '98.

A questa società materialisticamente volta al profitto e alla negazione feroce di tutto ciò che a questo si oppone, gli artisti dichiarano la loro estraneità.

Nella cultura europea di questo periodo sempre più largamente si fa strada un rabbioso **spirito antiborghese** che, respingendo quell'orientamento realistico così legato alla tanto vituperata mentalità capitalista, delinea una nuova concezione dell'arte ed un nuovo ruolo dell'artista.

Una forte ventata di **irrazionalismo** percorre il pensiero di fine secolo e la si riconosce nella liberazione delle passioni contro le costrizioni della morale, teorizzata da Friedrich Nietzsche, nella concezione del tempo come durata, flusso continuo della vita interiore di Henry Bergson.

→ Vedi, sul manuale di filosofia, l'opera di Friedrich Nietzsche (1844-1900). In *Così parlò Zarathustra* (1884) teorizza il superamento della morale comune e propone un modello di uomo sciolto dai suoi vincoli il Superuomo.

→ Vedi, sul manuale di filosofia, l'opera di Henri Bergson (1859-1941). Bergson nel *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889) concepisce il tempo come durata nella realtà interiore della coscienza. Mentre nello spazio reale i diversi elementi fisici sono esterni gli uni agli altri, separati da intervalli, i fatti di coscienza, che si svolgono nel tempo reale, non sono separati gli uni dagli altri ma si compenetrano.

Nel rifiuto della funzione imitativa dell'arte, che caratterizza la ricerca delle avanguardie, confluiscono tutte queste suggestioni culturali; il rapporto con la civiltà industriale si configura quindi in maniera complessa e sostanzialmente duplice.

1. Un primo gruppo di artisti esprime un sostanziale rifiuto del sistema produttivo: questo atteggiamento accomuna l'espressionismo del movimento *Die Brucke* ("Il ponte"); l'astrattismo del movimento *Blaue Reiter* ("Il cavaliere azzurro"), di Paul Klee (1879-1940), Piet Mondrian (1872-1944) e Kazimir Malevich (1878-1935), il dada e il surrealismo.

2. Un secondo gruppo di artisti tende a valorizzare elementi importanti della civiltà contemporanea quali il dinamismo e la tecnologia: a questa seconda tendenza fanno capo movimenti quali: il cubismo, il futurismo e il costruttivismo.

1. IL RIFIUTO DELLA CIVILTÀ CONTEMPORANEA

L'espressionismo: *Die Brucke*

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Fritz Bleyle, Erick Heckel (1883-1970), a cui poi si uniranno Max Pechstein (1881-1955), Otto Muller (1874-1930) e Emil Nolde (1867-1956) furono i protagonisti del gruppo *Die Brucke*, (Il ponte), riunitosi a Dresda nel 1905. Nella loro concezione dell'arte la creazione è concepita come libera espressione dell'individuo che rappresenta sulla superficie la sua esperienza sensibile.

L'immagine che l'artista espressionista estrae da sé è qualcosa di estremamente vivo che viene comunicato con una forte tensione dei mezzi pittorici. La figura viene deformata in modo violento mediante una dura linea di contorno spezzata, il colore è aggressivo e dissonante. Per dar corso al fluido manifestarsi delle pressioni emotive gli artisti del movimento *Die Brucke* disprezzano il disegno accademicamente esatto a cui oppongono una grande audacia tecnica. Si arriva ad usare, ove necessario, le dita o la spatola per dare spessore al colore.

L'arte di Kirchner esprime una violenta demistificazione della società del suo tempo, le sue scene di strada, in cui le persone passano chiuse nella loro solitudine, distruggono il mito impressionista della città borghese gaia e piena di vita come in *Cinque donne per la strada* (1913, Colonia, Museo Ludwig).

→ Vedi, sul manuale di storia dell'arte, il dipinto *Cinque donne per la strada*: le pose e gli atteggiamenti sono quelli delle donne di strada; lo squallore della loro esistenza viene espresso dai colori lividi e cupi, dalla deformazione della figura allungata e chiusa da linee spezzate.

Alla cruda rappresentazione della metropoli con i suoi vizi, Emil Nolde oppone le "tempeste di colore" dei suoi paesaggi in cui la natura è rappresentata nella sua potenza primigenia attraverso il cielo e il mare. Per esempio nel dipinto *Sole tropicale* (1914) l'ora del tramonto, la morte della luce e l'avvento delle tenebre sono resi con pochi e forti colori: il rosso arancione solcato dalle nuvole violacee, la massa verde scuro di una foresta, le onde spumeggianti del mare. Questa profonda identificazione con la natura si

esprime anche nella concezione dell'arte di Nolde: "l'opera mia esce dalla materia così come nella natura la pianta esce dal terreno che le è adatto".

Il rapporto emozionale che l'artista espressionista instaura con la realtà era già stato espresso nella cultura figurativa di fine Ottocento. Il conflitto interiore, la drammatica relazione con il mondo che tanta parte ha nell'esperienza dell'uomo contemporaneo, si era già espressa nell'arte di Vincent Van Gogh (1853-1890), di James Ensor (1860-1949), di Edvard Munch (1863-1944).

L'astrattismo: la risonanza interiore delle forme

Der Blaue Reiter. Nella loro concezione dell'arte come espressione dell'**essenza spirituale della realtà**, i pittori del *Blaue Reiter* (il "Cavaliere azzurro"), il gruppo fondato da Wassilij Kandinskij (1866-1944) e da Franz Marc (1880-1916) a Monaco nel 1911, manifestano da una parte il rifiuto della società borghese imbevuta di valori materialistici e dall'altra quel diffuso **spiritualismo** che dà vita a dottrine quali la teosofia, o a estetiche quali l'*Einfhlung*, o **empatia**. La prima teorizzava un'energia latente intesa come onda vitale che lega l'uomo al cosmo, la seconda la compartecipazione emotiva dell'individuo con altri esseri o oggetti.

Alla nuova civiltà e ai suoi valori fittizi i pittori del Cavaliere azzurro vogliono mantenersi estranei, come esplicitamente dichiara Kandinskij nella sua premessa al Salone d'autunno del 1913. Nella prefazione al suo trattato *Dello spirituale in arte* (1912) Kandinskij dichiara il cammino ideale dell'arte dal materialismo allo spiritualismo, dal vischioso impaccio della realtà materiale all'astratta libertà della visione pura. Lo stesso nome della corrente ha un significato simbolico: Kandinskij esprime nell'immagine romantica del cavaliere galoppante (*Il cavaliere azzurro*, 1903, Zurigo, Collezione Bührle) la tensione spirituale dell'anima umana: lo stesso colore azzurro evoca poi interiorità e aspirazione all'infinito.

Nella loro ricerca, gli esponenti del Cavaliere azzurro si propongono di cogliere l'essenza spirituale della realtà, al di là delle apparenze. È la forza pura, misteriosa del colore che "mette l'anima in vibrazione" ed esprime il suono interiore che la realtà suscita nell'artista.

→ Vedi, a questo proposito, sul testo di storia dell'arte l'opera di Kandinskij *Primo acquerello astratto* (1910, Neuilly sur Seine Coll. Nina Kandinskij,). La composizione pittorica vive soltanto dei suoi mezzi, macchie di colore e andamenti lineari. È una visione drammatica in cui le tinte dominanti - il rosso, colore caldo, il blu - colore freddo, agiscono come forze contrastanti. I segni filiformi nel loro andamento circolare mettono in moto l'intera composizione.

Kandinskij sente e teorizza una stretta analogia tra i suoni musicali e i colori. Le sue composizioni colorate risuonano nell'anima come composizioni musicali. Si deduce dai suoi saggi teorici, dai titoli dei suoi dipinti la suggestione che in quegli anni ha avuto su di lui la musica. Sono gli anni in cui Kandinskij è in stretto rapporto di amicizia con Arnold Schönberg (1874-1951), il futuro creatore della **dodecafonia**, il quale dipingeva ed espose alla prima mostra del Cavaliere azzurro. Il rosso quindi, secondo Kandinskij, suscita una certa rappresentazione interiore che somiglia al suono di una tromba e potenzia il suo valore in forme acute; i colori che tendono alla profondità vengono rafforzati in questo loro effetto da forme tonde, per esempio l'azzurro in un cerchio.

Paul Klee. Le opere astratte di Paul Klee, l'altra grande personalità dell'**astrattismo**, nascono da un percorso creativo diverso da quello di Kandinskij; questo parte dalla real-

tà e a questa ritorna dopo aver ricreato il dato naturale in una forma completamente autonoma. L'opera nasce così dal ricordo spontaneo della realtà e a questa si ricollega in modo profondo nell'intento di svelarne l'intima struttura e l'aspetto invisibile. L'artista, in un modo che è parallelo a quello della natura, crea un universo incantato dove il regno animale, il regno vegetale, gli spazi stellari si incontrano esprimendo la totalità cosmica.

→ Vedi a questo proposito, sul testo di storia dell'arte, il dipinto *Vie principali e vie secondarie* (1929, Colonia, Wallraf-richartz Museum). Una struttura a strisce suggerisce in modo sintetico l'idea di una vasta pianura resa fertile da un fiume, rappresentato dalla striscia azzurra in basso.

Mondrian e l'astrazione geometrica. La ricerca di Piet Mondrian e degli altri artisti riuniti intorno alla rivista "De Stijl" (1917), tra cui rivestono particolare importanza Théo Van Doesburg (1883-1931) e Georges Vantongerloo (1886-1965), costituisce uno dei tentativi più radicali di costituire un nuovo codice della pittura. Questo viene fondato su poche unità costanti di base e sulle regole delle loro combinazioni.

Tali varianti sono la linea retta e i colori primari (rosso, giallo, blu) accordati al bianco. La prima si articola, in relazione alla superficie pittorica in orizzontali, verticali, diagonali e si rapporta alle altre linee solo in base alla regola fondamentale dell'angolo retto, i secondi, ridotti a piani rettangolari, si dispongono in una griglia di bande nere perpendicolari e dagli spessori disuguali. Quello che interessa all'artista è la visualizzazione dell'equilibrio ritmico dei piani, di quell'armonia che, come membro della Società teosofica, Mondrian riconosceva essere nell'intero universo.

→ Vedi il dipinto *Composizione* (1938-39, New York, Guggenheim Museum). Linee nere orizzontali e verticali si intersecano formando una griglia che ingloba quadrilateri bianchi. L'asimmetria della composizione viene poi trasformata in equilibrio a livello percettivo grazie alla presenza di un piccolo rettangolo rosso che attrae l'occhio del riguardante.

Kazimir Malevic. La rappresentazione di una realtà altra, non-oggettiva, costituisce anche il fondamento dell'arte di Kazimir Malevic, fondatore dell'avanguardia detta **suprematismo**. Il senso di uno spazio senza correlazioni terrestri di peso e di gravità, di sopra e sotto, di destra e di sinistra quale il continuum cosmico, viene reso abolendo progressivamente la forma e lo stesso colore sino alla serie dei parallelogrammi bianchi su fondo bianco.

La negazione dadaista

Nella scelta della parola "dada", scelta a caso dal poeta rumeno Tristan Tzara (1896-1963) e compagni da un vocabolario, è contenuto lo spirito dissacratorio e contestatore di quello che fu uno dei più radicali movimenti di rifiuto non solo dell'arte ma della società, nel panorama culturale dei primi del Novecento. Il gruppo fondato dai tedeschi Hugo Ball e Hans Huelsenbeck, dall'alsaziano Hans Arp (1887-1966), dai rumeni Tristan Tzara e Marcel Janco (1895-1984) si forma a Zurigo, punto di raccolta di transfughi e rifugiati, durante la Prima guerra mondiale. Gli esponenti del movimento, riunitosi intorno al Cabaret Voltaire, fondato a Zurigo da Hugo Ball il 5 febbraio 1916, definiscono dada "uno stato d'animo", una condizione dello spirito prima che un modo di fare.

Nella negazione sistematica di ogni valore, dell'oggetto e persino dello stesso processo creativo, si manifesta la rivolta contro quella società che aveva portato all'immane tragedia della Prima guerra mondiale con i suoi quattro milioni di morti per limitarsi a

Germania, Francia e Italia. Lo spirito di rivolta costituisce lo scandalo come strumento privilegiato di espressione.

La provocazione più radicale si attua con Marcel Duchamp (1887-1967). Questi, insieme a Francis Picabia (1879-1953) e allo statunitense Man Ray (1890-1976), forma un sodalizio a New York che anticipa la nascita di dada. Nel 1913, con la *Ruota di bicicletta* appoggiata ad una sgabello e con lo *Scolabottiglie*, preleva dal quotidiano l'oggetto bello e fatto e, negandone la funzione pratica, lo dota di un nuovo significato estetico. In questo modo viene abolita l'esperienza concreta di produzione dell'opera e contemporaneamente si mette in crisi la relazione diretta tra segno visivo e referente reale, fondamento del codice artistico occidentale. Tale radicale contestazione diventa una vera e propria azione provocatoria quando, nel 1917, alla mostra degli indipendenti di New York, Duchamp espone un orinatoio con il titolo di *Fontana*.

Il surrealismo e la ricerca della libertà

Il 17 gennaio 1920 Tristan Tzara arriva a Parigi; i suoi punti di riferimento sono Francis Picabia e un gruppo di giovani poeti che, scontenti delle tendenze classicistiche allora in voga nella letteratura, hanno fondato una rivista di avanguardia "Littérature". La rivista, dal 1919 al 1921, è diretta, in collaborazione, da André Breton (1896-1966), Louis Aragon (1897-1982), Paul Eluard (1895-1952); del gruppo facevano inoltre parte Philippe Soupault (1897-1900) e i poeti Georges Ribemont Dessaignes (1884-1974) e Benjamin Péret (1899-1959).

Del dadaismo, i giovani intellettuali parigini condividono lo spirito ribelle e anticonformista, nonché la tendenza alla provocazione dissacrante. E tuttavia i fondatori del "surrealismo" provano una strada nuova.

Pur all'interno di questa ricerca volta "a distruggere", Breton e compagni danno corso ad un nuovo procedimento creativo: il "dettato automatico". Questo, nella poesia, dà voce all'ininterrotto flusso psichico; inizia così a prendere corpo, soprattutto per merito di André Breton che durante i suoi studi di medicina aveva potuto familiarizzarsi con le teorie psicanalitiche freudiane, la parola chiave della poetica surrealista, l'**automatismo**.

Attingendo alla realtà dell'inconscio e liberando, attraverso l'immaginazione e il sogno, il desiderio, i surrealisti si propongono di dare voce all'Io sepolto e represso. All'uomo, umiliato e inibito dalle convenzioni, viene così restituita la sua libertà. Tuttavia tale libertà individuale non si dà in una società fondata sull'alienazione e sullo sfruttamento. La conquista della libertà sociale viene identificata nella realizzazione del progetto rivoluzionario contenuto nel pensiero di Karl Marx. Alla negazione totale del dadaismo, i surrealisti oppongono un progetto che fa dell'arte uno strumento di rinnovamento globale dell'uomo e della società. Nel 1927 Aragon, Breton, Eluard, Péret entrano nel Partito comunista francese.

Per i surrealisti l'artista non deve imitare la realtà, ma ascoltare la "parola interiore". Come la parola estranea al contesto di comunicazione surge improvvisa e sollecita l'inconscio a manifestarsi nella catena delle libere associazioni, così l'oggetto, distolto dal suo uso, rivela il suo potere evocativo, la serie ininterrotta di sollecitazioni latenti che vi sono nascoste.

È lo stesso atteggiamento che si coglie nella narrativa di Franz Kafka (1883-1924) o nella pittura di Giorgio de Chirico (1888-1978) intorno al 1910: nel creare un mondo di

oggetti definiti, ma nello stesso tempo destituiti del loro valore, si rivela il reale nascosto oltre il dato immediato. Diverse sono le modalità mediante le quali in arte si esprime l'**automatismo psichico**.

Max Ernst (1891-1976), una delle figure più creative del surrealismo, inventa nel 1925 un equivalente pittorico della scrittura automatica: il **frottage**. Si tratta di una tecnica nella quale una matita o un pastello viene sfregato su di un supporto posato su di una superficie ruvida.

→ Vedi, sul manuale di storia dell'arte, la serie delle *Orde* (1926-32). Ernst colloca lo spago sotto le tele sulle cui superfici strofina il colore: le sinuosità dello spago risultano così messe in evidenza. Le configurazioni ottenute in questo modo, vengono in seguito manipolate per trarne immagini.

Altre volte il flusso automatico delle forze interiori si esprime nell'accostamento di due realtà in apparenza inconciliabili ma dal cui incontro nasce un nuovo significato di ordine estetico: "Bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su di un tavolo operatorio", così teorizza Ernst citando una celebre frase del poeta Lautréamont (pseud. di Isidore Ducasse, 1846-1870).

Le sconvolgenti incongruenze del soggetto creano i paesaggi onirici di Salvator Dalì (1904-1989) e Joan Mirò (1893-1983), e le inquietanti raffigurazioni di René Magritte (1898-1967). In esse, gli oggetti comuni, stravolti nelle loro proporzioni, nel peso e nella funzione, sono collocati in contesti inusuali.

Nei suoi paesaggi onirici Salvator Dalì unisce un meticoloso realismo ottico alla rappresentazione di elementi del tutto irrazionali come orologi molli che si allungano, si deformano o si trasformano in altri oggetti.

Nella pittura di Joan Mirò il meccanismo delle **libere associazioni** si sostanzia in un insieme fantasioso dove il colore vivace si unisce a forme biomorfe, in una miriade di particolari iconografici. Questi attingono sovente alla sua terra natale come in *Terra arata* (1923-24, New York, Museum Guggenheim), dove la stilizzazione dei campi arati, del pino e del fico, evocano la terra catalana.

L'opera di Magritte, con le sue immagini ambigue, sollecita nell'osservatore il gioco della significazione "l'oggetto dipinto è l'oggetto reale?" e apre quindi problematiche relative alla natura stessa del codice arte che vanno molto al di là delle premesse iniziali del movimento. Questo, legandosi strettamente alla prospettiva rivoluzionaria, fu il solo, tra le avanguardie storiche, che concepì l'arte come un progetto di rinnovamento globale dell'uomo e della società. Fu tuttavia un progetto incompiuto che lascia agli artisti la domanda ancora aperta "come uscire dalla crisi?"

2. IL RAPPORTO DIALETTICO CON LA CIVILTÀ CONTEMPORANEA

Il cubismo e la quarta dimensione

La definizione di Guillaume Apollinaire (1880-1918) del cubismo come "arte di pensiero e non di imitazione", sintetizza in modo efficace il cuore della ricerca cubista. Sin da *Les Femmes d'Alger* (1907, New York, Museum of Modern Art) Pablo Picasso (1881-1973) enuncia gli aspetti essenziali del percorso di questa avanguardia.

Il dipinto non rappresenta più, ma presenta se stesso “come un sistema autonomo di segni”, realtà parallela ma autonoma rispetto alla natura.

Alla base di questa copernicana rivoluzione della concezione dell’arte ci sono molte suggestioni e tra queste la più importante fu la lezione di Paul Cézanne (1839-1906), la cui retrospettiva al Salon d’Automne si colloca significativamente nel 1907.

Per comprendere pienamente quella che si può definire la “**rivoluzione cubista**”, che abolisce quindi definitivamente il rapporto denotativo tra immagine e realtà e fonda la pittura come linguaggio autonomo, dobbiamo rifarci a un’altra rivoluzione che, nell’ambito della scienza, inaugura una nuova stagione: la **teoria della relatività** di Albert Einstein. Nella forma che fu detta della relatività speciale o ristretta del 1905, Albert Einstein (1879-1955) sovverte i tradizionali concetti di spazio assoluto e di tempo assoluto, considerate grandezze relative all’osservatore che le misura. La teoria della relatività ristretta porta poi alla riformulazione del rapporto tra materia ed energia ora concepite come momenti di uno stesso fenomeno.

La nuova concezione dello spazio. Alla luce del contesto delineato, risulta non avere più alcun senso la rappresentazione dello spazio fondato sulla prospettiva rinascimentale. In esso, lo spazio veniva rappresentato come scatola cubica nelle tre dimensioni dell’altezza, della larghezza e della profondità a partire da un punto di osservazione fisso. Significativamente in questi anni, 1910-11, proprio in relazione alle opere dei primi cubisti, in particolare Braque e Picasso, si afferma una nuova dimensione dello spazio che va oltre le tre dimensioni della geometria euclidea e considera anche la **quarta dimensione**, cioè il **movimento**, inteso come sintesi di spazio e tempo.

→ Vedi a questo proposito, sul manuale di storia dell’arte, *Piano e mandola* di Braque (1909-10, New York, Guggenheim Museum) e *L’uomo con la fisarmonica* di Picasso (1910, nello stesso museo). Vi ricorrono solo pochi motivi: il tavolo, lo strumento musicale, la bottiglia, il vaso di fiori, la fruttiera; questo rivela che gli artisti non hanno più alcun interesse all’inventario del reale, ma mirano esclusivamente all’elaborazione di un nuovo linguaggio. La stessa riduzione della gamma cromatica ai colori neutri, soprattutto grigi e marroni, conferma questa interpretazione.

Nella **fase analitica** (1909-1911), la disarticolazione dello spazio classico nei dipinti di Braque e Picasso avviene per “squadernamento” del volume sulla superficie pittorica e per compenetrazione dei piani, ora molto sfaccettati. L’oggetto è rappresentato in maniera concettuale, così come è pensato, unendo la visione simultanea dei diversi punti di vista.

Nella fase successiva, a partire dal 1912-13, definita **sintetica**, un’altra problematica si inserisce nell’arte di Picasso e Braque: l’indagine del rapporto tra realtà e finzione pittorica.

Frammenti della realtà vengono inseriti nel dipinto attraverso il **collage** e mediante il **papier collé**, dove tipi di carta o ritagli di giornale divengono parti dell’opera. Si propone così la ricreazione cubista della realtà che risulta dalla scomposizione della forma e dalla realtà stessa, non più imitata, ma incorporata nell’opera.

→ Vedi, sul manuale di arte, il collage di Picasso *Natura morta con sedia impagliata* (1912, Museo Picasso). È il primo esempio di collage. A una natura morta disposta in un caffè e composta da un limone, un bicchiere, un’ostrica, un giornale (le lettere *Jou du journal*) e una pipa, Picasso applica un pezzo di tela cerata su cui era stampato in modo naturalistico il disegno della paglia intrecciata.

Il futurismo ed il dinamismo universale

L'11 febbraio 1909 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) attraverso il giornale francese *Le Figaro*, lancia il suo primo appello per la creazione di un'arte nuova, che, distruggendo "i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie", si ispiri al dinamismo della vita moderna. È la "bellezza della velocità" espressa dall'automobile ruggente "più bella della Vittoria di Samotracia", dalla metropoli moderna "con le grandi folle agitate dal lavoro dal piacere o dalla sommossa". "È ciò che una nuova sensibilità artistica deve considerare".

La stessa esigenza di rinnovamento radicale dell'arte, nel disprezzo per tutto ciò che è servile imitazione del passato, e la stessa esigenza di esprimere "i tangibili miracoli della vita contemporanea", si ritrova nel *Manifesto dei pittori futuristi* datato 11 febbraio 1910 e firmato da Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1874-1958), Gino Severini (1883-1966).

La città moderna. Il **dinamismo** dello spazio urbano è il tema cardine anche del secondo manifesto della pittura futurista, il *Manifesto tecnico* datato 11 aprile 1910.

In esso si precisano le basi teoriche e si definisce la nuova intuizione della realtà come "vibrazione universale" attraverso immagini tratte dalla città. È la città che si espande nei nuovi quartieri come quella ripresa con inediti tagli fotografici da Balla ne *La giornata dell'operaio* o da Boccioni in *Periferia*, ancora di stile divisionista. È la città della nuova illuminazione elettrica come in *Lampada ad arco* di Balla o in *Notturmo in Piazza Beccaria* di Carlo Carrà. È la città delle tensioni e dei conflitti come in *Rissa in Galleria* di Boccioni o *I funerali dell'anarchico Galli* di Carlo Carrà. Il dipinto che tuttavia visualizza meglio l'immagine della città contemporanea è *La città sale* di Umberto Boccioni. Il ritmo dinamico della città moderna si traduce in un ritmo vorticoso di linee e colori. Tuttavia la spazialità è ancora quella prospettica di radice naturalistica e il riferimento al reale in termini di verosimiglianza si coglie nelle immagini del cantiere edile, del cavallo e dell'uomo. È definita infatti dallo stesso artista un'opera di transizione.

L'immagine della città futurista sfocerà poi in un vero e proprio manifesto dell'architettura futurista l'11 luglio 1914; in esso la città è concepita come un immenso cantiere tumultuante e la stessa casa simile ad una macchina gigantesca in cui gli stessi ascensori, meccanismi essenziali del congegno si inerpicano lungo le facciate come "serpenti di ferro".

→ Vedi sul manuale di storia dell'arte il dipinto *Elasticità* di Boccioni (1912, Milano, Coll. Jucker) che esprime il mito del dinamismo della società moderna nelle figure del cavallo e del cavaliere. Attraverso un complesso gioco di incastri di matrice cubista si attua la compenetrazione tra la figura e il paesaggio. Le linee forza con i loro andamenti centrifughi imprimono un poderoso movimento rotatorio alle masse del cavallo.

Mentre Balla e Russolo concepiscono inizialmente il movimento come riproduzione schematica del moto, come successione della figura in più punti della sua traiettoria, Umberto Boccioni elabora una diversa concezione del movimento come **dinamismo universale**. Si tratta di un principio dinamico universale che investe l'intera realtà. Ogni oggetto è dotato infatti di un **moto assoluto**, sia esso in riposo o in movimento, e di un **moto relativo**. Il primo concerne l'intrinseca potenzialità dinamica dell'oggetto che l'artista coglie nelle sue linee (infatti queste rivelano come esso si scomporrebbe secondo le sue forze); il secondo è relativo allo spostamento fisico dell'oggetto nell'ambiente. Il dinamismo è l'azione simultanea dei due moti e pertanto deve essere espresso in una

nuova forma che consideri l'ambiente + l'oggetto: **la forma unica che dia la continuità nello spazio.**

Nella concezione del movimento come continuità, durata, si palesa l'influenza di Henri Bergson (1859-1941), mentre, nella considerazione dell'oggetto come forza, compare l'equivalenza tra materia ed energia di Einstein. Boccioni quindi, come Marinetti in ambito letterario, si pone il problema di creare un nuovo codice, nuovi strumenti linguistici che esprimano questa particolare percezione del reale. Questo, al di là dei contenuti relativi alla esaltazione della vita moderna e della macchina, è il lascito più autentico della ricerca futurista.

Il costruttivismo: la sintesi tra arte e tecnologia

Alla concezione dell'arte come di un valore assoluto, indipendente dalla società, si oppone il movimento **costruttivista** a Mosca, nel 1921. Di questo la personalità più significativa fu Aleksandr Rodcenko (1891-1956) che proponeva la sintesi tra le arti attraverso la tecnologia. Alla base di questa posizione estetica c'è una precisa ideologia che, nella Repubblica sovietica della rivoluzione proletaria, negava qualsiasi differenza tra l'arte e il lavoro. Entrambi erano considerati aspetti della progettazione di oggetti utili: l'arte infatti viene intesa come un'attività utile a tutta la società, "lavoro indispensabile per dar forma a tutta la nostra vita pratica" (Majakovskij), ed è per questo che il campo di applicazione più proficuo furono le arti applicate, la pubblicità e la propaganda e l'architettura.

Una riflessione particolare sul superamento delle barriere estetiche tra le arti sono le costruzioni spaziali di Rodcenko. In esse, una superficie piana è divisa in fasce geometriche simili e concentriche che, una volta ritagliate e fatte ruotare, determinano l'espansione della superficie in volume. La sintesi tecnologica, che è uno degli aspetti chiave della poetica costruttivista, bene si esprime nel *Monumento alla Terza internazionale* (1919-20) di **Vladimir Tatlin** (1885-1956), uno dei primi tentativi di concreta applicazione dei nuovi materiali metallici, leghe ed acciai inossidabili, alle costruzioni.