

Il Centro d'Arte Moderna e Contemporanea della Spezia

■ CAMEC

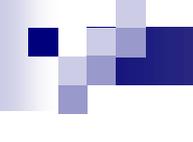


Il termine arte contemporanea

- si riferisce generalmente all'arte creata nel presente. L'uso dell'aggettivo generico "contemporanea" per definire l'arte dei nostri giorni è dovuto anche in parte alla mancanza di una scuola artistica dominante o distinta riconosciuta da artisti, storici dell'arte e critici. L'espressione tende ad includere tutta l'arte creata dalla fine degli anni sessanta del XX secolo o, in alternativa, dalla presunta fine dell'arte moderna o periodo modernista fino ai giorni nostri (anche se al giorno d'oggi ci sono artisti che creano arte moderna ed altri che creano in praticamente tutti gli stili o mode del passato).

Arte postmoderna

- L'arte creata o rappresentata dalla fine del modernismo è alcune volte chiamata Arte postmoderna, tuttavia si può riferire sia al contesto storico che all'approccio estetico utilizzato; per di più molti lavori di artisti contemporanei non presentano quegli elementi chiave che caratterizzano l'estetica postmoderna, l'aggettivo contemporanea può quindi essere preferito perché più inclusivo.

- 
- Come nelle ricerche critiche di altre discipline comunque, il termine contemporaneo indica che il periodo di interesse e di studio in oggetto non ha esaurito le sue spinte propulsive ma che, invece, sono ben vive nel presente e proprio per questo di difficile definizione.
 - L'arte contemporanea si manifesta in varie modalità tutte interdipendenti: videoarte, pittura, fotografia, scultura, arte digitale, disegno, musica, performance, installazioni.

U. Boccioni, Sotto la pergola a Napoli



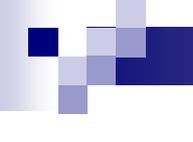
Andy Warhol Museum of the Modern Art, Slovakia



Tendenze nell'arte contemporanea

- *Forse l'aspetto che definisce meglio l'arte contemporanea è la difficoltà di definirla criticamente. Prima della fine degli anni sessanta infatti la maggior parte delle opere poteva essere etichettata facilmente come frutto di una particolare scuola pittorica. Anche negli anni settanta e ottanta si possono notare certe tendenze come l'arte concettuale, performance art, arte femminista, pop art, graffiti*
- *. L'arte dopo l'era moderna si è trasformata seguendo anche i cambiamenti economici, globale e, politici e socioculturali. La sempre maggior velocità e mole di scambi di idee, risorse economiche, informazioni e cultura intorno al globo avviene anche nel mondo dell'arte. Molte delle barriere e distinzioni all'interno dell'arte sono cadute contribuendo ad una vivacità e multidisciplinarietà tipica dell'arte contemporanea che ne ha fatto spesso ragione d'essere.*

- 
- *L'arte contemporanea non va confusa con i lavori dell'arte moderna, nonostante le tendenze e i movimenti ci possano direttamente riferire al modernismo.*
 - *Molte delle direzioni dell'arte moderna sono coinvolte nell'esplorazione base della pittura, per esempio del colore, del colpo di pennello e della tela di canapa.*



■ *Il filosofo e critico d'arte Arthur Danto ha asserito che il modernismo (inteso come storia dell'arte stessa stessa) è arrivato alla sua fine con la realizzazione delle scatole Brillo di Andy Warhol, le quali hanno funzionato come arte stessa nonostante fossero altamente distinguibili dalla loro controparti della realtà. Queste sculture quindi hanno segnato la fine tra oggetti d'arte e oggetti non artistici.*

- 
- *Si tratta di un fenomeno che ha avuto nello studio e nella ricerca su se stesso parte importante della sua realtà. Lo studio degli strumenti artistici spesso innovativi e l'uso degli stessi senza altro fine hanno caratterizzato molta parte di ciò che possiamo definire arte contemporanea.*

- 
- *Quest'ultimo aspetto va sostanzialmente ricondotto all'influenza ancora presente, in parte dell'attuale sistema dell'arte, della filosofia post- Duchampiana secondo la quale ogni oggetto può diventare arte.*
 - *Di qui il fiorire di ricerche artistiche basate su una continua sperimentazione ed utilizzo di materiali nuovi e delle installazioni.*

- 
- *Questo tipo di ricerca a volte esasperata della novità, in un sistema di mercato controllato, in gran parte, da pochi gruppi finanziari a livello globale e caratterizzata spesso dall'assenza di criteri oggettivi per valutare la qualità artistica delle varie espressioni, viene contestata da alcuni critici ed uomini di cultura. Altri, compresi alcuni nuovi gruppi artistici, ne hanno messo in evidenza gli aspetti di degrado culturale, il conformismo e l'assenza di contenuti e poetiche profondi.*

- 
- *Tra le nuove tendenze artistiche contemporanee più recenti, rappresentate attraverso la fondazione di nuovi gruppi e movimenti artistici, presenti nel panorama artistico contemporaneo, si trova la Transavanguardia.*
 - *Arte povera e Transavanguardia sono state le due linee dell'arte contemporanea italiana capaci di varcare i confini nazionali.*

■ Nel **Novecento** (1900) la cultura artistica ha conosciuto una grande **velocità di evoluzione**.

Nel corso di questo secolo le novità e le sperimentazioni artistiche si sono susseguite con ritmo incalzante.

Emerge un quadro **disomogeneo** in cui è difficile organizzare il tutto in pochi schemi interpretativi.

Decine e decine di movimenti e di stili si sono succeduti, esaurendo la loro presenza in qualche decennio, ma anche nel giro di pochi anni.

La storiografia di questo secolo, nella maggior parte dei casi, è un elenco di tanti movimenti e protagonisti apparsi alla ribalta della scena artistica. Ciò, tuttavia, fornisce scarsi riferimenti di catalogazione critica.

■ Un diverso approccio all'interpretazione artistica del Novecento può ottenersi ricorrendo a categorie dell'ambito culturale più generali. In particolare, con riferimento agli inizi del Novecento, le categorie critiche più agevoli sono soprattutto tre:

■ **la comunicazione**

■ **la psicologia**

■ **il relativismo.**

■ La comunicazione è quell'atto mediante il quale si ottiene una trasmissione di informazioni da un soggetto (**emittente**) a un altro soggetto (**ricevente**). Il mezzo di trasmissione della comunicazione è il **linguaggio**. Perché vi sia comunicazione, condizione essenziale è che il linguaggio possa essere conosciuto da entrambi i soggetti: emittente e ricevente, cioè devono essere sintonizzati.

- Nell'ambito dell'arte molti possono essere i linguaggi utilizzabili: dalle **parole** (poesia) alle immagini (pittura), dai suoni (musica) ai movimenti del corpo (danza) e così via.
- Alcuni linguaggi posseggono una universalità, quali la musica, che possono in genere essere compresi da tutti. Altri linguaggi richiedono una conoscenza specifica: per poter leggere una poesia bisogna conoscere la lingua in cui è stata scritta.

- Le immagini possono essere considerate un linguaggio anch'esso universale, purché esse rimangano nell'ambito della rappresentazione naturalistica.
- Ricordiamo che definiamo «naturalistiche» quelle immagini che propongono una rappresentazione della realtà simile a quella che i nostri occhi propongono al cervello.

- Le immagini naturalistiche rispettano i meccanismi fondamentali della visione umana: la **prospettiva**, il senso della **tridimensionalità**, la colorazione tonale data dalla **luce** e così via.
- Il naturalismo è sempre rappresentazione della realtà in quanto ne segue le leggi fondamentali di strutturazione.

- **La gran parte dell'arte occidentale** ha sempre utilizzato il naturalismo per la rappresentazione artistica. Ciò ha permesso all'arte figurativa di essere un mezzo di comunicazione più popolare e diffuso piuttosto che la scrittura.
- Nel corso dell'Ottocento, la nascita prima della fotografia e poi della **cinematografia**, ha permesso la riproduzione della realtà con strumenti tecnici pressoché perfetti. Ciò ha decisamente tolto alla pittura uno dei suoi scopi ritenuti specifici: quello di riprodurre in immagini la realtà. Ciò può apparire negativo, ma di fatto ha imposto alla pittura una diversa impostazione del suo fare.

■ Abbandonato il terreno della rappresentazione, del naturalismo, l'arte figurativa ha cominciato a esplorare i vasti e inediti territori della comunicazione.

In sostanza, l'arte moderna non ha più interesse a «rappresentare» la realtà.

■ L'arte moderna usa le forme per «comunicare» pensieri, idee, emozioni, ricordi e quanto può risultare significativo.

■ Pertanto, nell'approccio all'arte moderna, non bisogna mai porsi l'interrogativo, guardando un'opera d'arte, di cosa essa rappresenti,

■ ma cosa essa comunichi.

- Tuttavia, la comunicazione richiede sempre un linguaggio che deve essere noto sia all'artista sia al fruitore dell'opera. Il naturalismo è un linguaggio universale in quanto rispetta le regole universali della visione umana.
- L'arte moderna, abbandonando il naturalismo, di fatto abbandona il linguaggio comunicativo più diffuso e popolare: per questo è costretta, ogni volta, a inventarsi un nuovo linguaggio, col rischio che i linguaggi nuovi non siano sempre assimilati e compresi.

■ Ciò può produrre l'incomprensibilità del messaggio che l'artista voleva trasmettere e un singolare paradosso: l'arte moderna vuole solo comunicare, ma per far ciò sceglie spesso la strada della incomunicabilità. Comunque impone, prima di capire il messaggio, la necessità di studiare il nuovo linguaggio utilizzato dall'artista. Ciò comporta che l'arte moderna necessita di un approccio qualificato. Solo studiando da vicino le problematiche connesse ai movimenti e ai singoli artisti è possibile comprendere il significato di un'opera d'arte.

La psicanalisi

- La nascita della psicanalisi (Sigmund Freud) ha rivoluzionato il concetto dell'interiorità umana: prima l'articolazione della **psiche** era posta sul **dualismo ragione-sentimento**, ora è spostata sul **dualismo coscienza-inconscio**.

L'inconscio è quella parte della nostra psiche in cui sono collocati pensieri e emozioni nascoste; le emozioni, senza che l'individuo se ne renda conto, interagiscono con la sua coscienza orientando o influenzando le sue preferenze, motivazioni e scelte esistenziali. L'aver individuato questo nuovo territorio dell'animo umano ha aperto notevoli possibilità all'arte moderna.

Il linguaggio delle parole,

- essendo un linguaggio logico, consente la comunicazione più immediata e diretta con la coscienza delle persone, ove di fatto ha sede la razionalità umana.
- Il **linguaggio delle immagini**, data la sua natura di linguaggio analogico, si presta meglio per esplorare, o comunicare, con l'inconscio delle persone. Alcuni movimenti artistici sono nati proprio con l'intenzione di tradurre in immagini ciò che ha sede nell'inconscio.
- Tra tutti, chi ha scelto con maggior impegno questa strada è stato il Surrealismo.
- Tale interesse ha alimentato anche la poetica di altri movimenti avanguardistici dell'inizio secolo, quali l'Espressionismo e l'Astrattismo. Tuttavia, è costante in tutti i movimenti del Novecento, la finalità di una «**comunicazione totale**», cioè veicolata verso i territori più profondi e recessi della **psiche umana**.

Il relativismo

- Nel corso del Novecento si assiste ad una sempre maggiore frantumazione delle epistemologie forti. **Cadono le certezze**, sia nella religione, sia nella scienza, sia nella politica e nella filosofia. L'uomo si sente sempre più immerso in un mondo incerto, dove **tutto è relativo**. A questa conclusione sembra giungere anche la scienza che, con la **Teoria della Relatività di Einstein**, porta a riconsiderare tutto l'impianto di certezze fisse su cui era costruito l'edificio della fisica. Ad analoghe posizioni giungono gli scrittori, quali **Luigi Pirandello**, che con le sue opere letterarie e teatrali vuole dimostrare come la verità sia solo un «**punto di vista**» che varia da persona a persona.

- In campo filosofico la comparsa dell'**Esistenzialismo** contribuisce a ridefinire la realtà solo in rapporto al singolo individuo. Questo nuovo clima culturale non poteva non incidere sul panorama artistico. Venuta meno la certezza d'una verità assoluta, ogni sperimentazione sembra muoversi nel campo di una preventiva ricerca di sé.
- Nasce l'esigenza di manifestare preventivamente le proprie intenzioni per dare le coordinate entro cui collocare la nuova esperienza estetica; ne è la riprova il fatto che quasi tutti i movimenti avanguardistici dei primi anni del secolo nascono con **dichiarazioni programmatiche**, quali i **manifesti**, che servono proprio a questo scopo.

- In seguito, l'ulteriore frammentazione della ricerca artistica, rimette in gioco anche la partecipazione del fruitore dell'opera d'arte, al quale si chiede una partecipazione attiva alla significazione del fare artistico. In questo caso, l'arte, più che dare delle risposte, **propone delle domande**, lasciando il senso di quanto proposto alla **libera**, a volte diversa, **interpretazione del pubblico** e dei critici.
- La necessità di un rapporto così problematico con l'arte contribuisce in modo, a volte decisivo, a rendere l'arte moderna sempre meno popolare e sempre più **élitaria**.

Le avanguardie storiche

- I numerosi movimenti artistici sorti all'inizio del Novecento sono stati tutti caratterizzati da una volontà di **rottura con il passato**. Questa forte carica di rinnovamento li ha di fatto posti in prima linea nell'ambito delle nuove ricerche artistiche.
- Ciò ha determinato l'appellativo, dato a questi movimenti, di «**avanguardie**». Tutto il Novecento, in realtà, è stato caratterizzato **da un clima di sperimentazione continua, ma, per delimitare i primi movimenti di rinnovamento, v'è la convenzione di definirli «avanguardie storiche»**.

- Lo spazio temporale di questo fenomeno coincide con gli anni a cavallo della prima guerra mondiale.
- Le prime avanguardie sorgono intorno al 1905, con l'Espressionismo; le ultime agli inizi degli anni '20, con il Surrealismo (1924).
- Parigi, nel corso del XIX secolo, si era affermata come la capitale europea in campo artistico.

Il fenomeno delle avanguardie storiche interessa invece tutta l'Europa, anche se Parigi continua a conservare un ruolo determinante nel campo artistico.

■ Le prime due avanguardie sorsero infatti nella capitale francese. Nel 1905, si costituì il gruppo dei **Fauves**, che rappresenta il primo movimento di ispirazione espressionistica. Nello stesso anno l'Espressionismo si diffuse soprattutto in Germania e nei paesi nordici. Nel 1907, grazie a **Picasso** e **Braque**, sempre a Parigi sorse il movimento del Cubismo. Anche il Futurismo, che è un'avanguardia decisamente italiana, partì da **Parigi**. Qui, infatti, sul quotidiano **Le Figaro**, **Filippo Tommaso Marinetti** pubblicò nel 1909 il «**Manifesto del Futurismo**».

■ Il **Cubismo** e il **Futurismo** produssero influenze notevoli in **Russia** dove in quegli anni sorsero movimenti quali il **Cubofuturismo**, il **Suprematismo** e il **Costruttivismo**.

Anche la seconda avanguardia italiana di quegli anni, la **Metafisca**, in embrione nacque a Parigi, dove **Giorgio De Chirico**, il massimo rappresentante del movimento, svolse parte della sua attività giovanile.

■ Una cesura notevole nello sviluppo delle avanguardie fu determinato dallo scoppio, nel 1914, della **prima guerra mondiale**. Numerosi artisti furono costretti a partire per il fronte bellico e molti di essi morirono in guerra.

A Zurigo, nella neutrale Svizzera,

- dove si rifugiarono numerosi artisti e intellettuali, nacque nel 1916 il movimento di maggior rottura tra le avanguardie storiche: il Dadaismo.
- Dal Dadaismo e dalla Metafisica, nel 1924, nacque quella che viene considerata l'ultima delle avanguardie storiche: il Surrealismo.
- Anche qui, il centro di maggior irradiazione del nuovo movimento fu soprattutto Parigi e la Francia. Infine, pur se non può essere considerato un movimento omogeneo e compatto, le avanguardie storiche produssero **il fenomeno di maggior novità nell'arte del Novecento: l'Astrattismo.**

Astrattismo

- L'abbandono definitivo della mimesi naturalistica avvenne intorno al 1910, grazie soprattutto a un artista di origine russa, operante in Germania: **Wassilj Kandinskij**. La sua formazione artistica è di matrice espressionistica, tanto che l'**Astrattismo**, nella sua fase iniziale, può essere considerato un estremo limite dell'**Espressionismo**.

In seguito, l'Astrattismo conobbe sviluppi notevolissimi, divenendo, soprattutto nel secondo dopoguerra, terreno fertile per numerose sperimentazioni, che attraverso l'arte Informale e l'arte Concettuale, arrivano fino ai giorni nostri.

■ Il fenomeno delle avanguardie si spense intorno agli anni '30. La foga rinnovatrice aveva momentaneamente esaurito la sua carica rivoluzionaria. A questo momento di pausa artistica corrispose, in quegli anni, l'affermazione in campo politico di regimi totalitari e reazionari: il **fascismo** in Italia e il **nazismo** in Germania, che si fecero fautori di un indirizzo artistico di stampo tradizionalistico e accademico.

- Avversarono apertamente i nuovi stili artistici, arrivando in Germania a definirli «**arte degenerata**», eliminandola dai musei e dalle collezioni statali.
- Molti esponenti artistici, che avevano operato in Germania, furono costretti a emigrare negli Stati Uniti dove trasferirono molte delle novità culturali prodotte in Europa.

- Un fenomeno analogo accadde in Russia dove, sotto **Stalin**, si affermò un indirizzo artistico, definito «**realismo socialista**», che rifiutava la sperimentazione in favore di un'arte di matrice popolare con forti contenuti ideologici.
- Le avanguardie storiche avevano oramai totalmente modificato il concetto di arte visiva. In pochi anni avevano accumulato un patrimonio enorme di idee e di concetti che diventarono la vera eredità per tutti i futuri movimenti che si sono sviluppati in campo artistico fino ai giorni nostri.

Nascita dell'arte contemporanea

A partire dal primo decennio del XX secolo, successivamente alla spinta data dall'impressionismo, i diversi movimenti artistici che si svilupparono attraverso varie forme di espressione e che si caratterizzarono prevalentemente per la rottura con il passato e con la maggiore espressione diretta dell'animo dell'artista, sono generalmente classificati con il nome di Avanguardie Artistiche del primo Novecento.

Si tende a raggruppare sotto questo termine le molteplici esperienze artistiche che, a volte non solo non hanno niente in comune, ma che addirittura si pongono in antitesi.

Fatta eccezione per il Futurismo, che si caratterizzerà come un fenomeno prettamente italiano, si può dire che i principali movimenti avranno come centro propulsivo la Francia, anche se la loro origine avverrà in nazioni diverse.



Espressionismo

Cubismo

Astrattismo

Dadaismo

Surrealismo

Futurismo



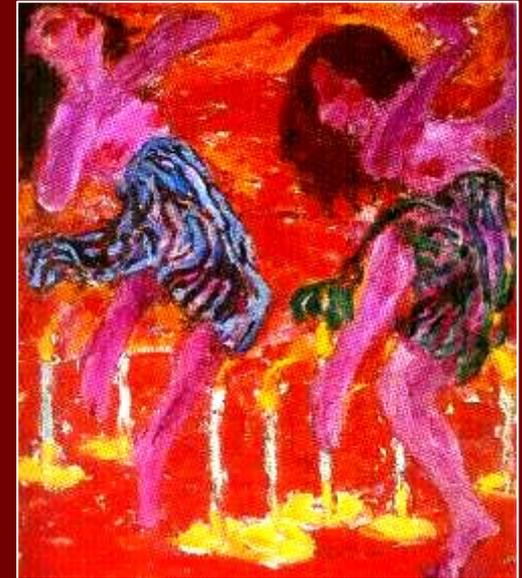
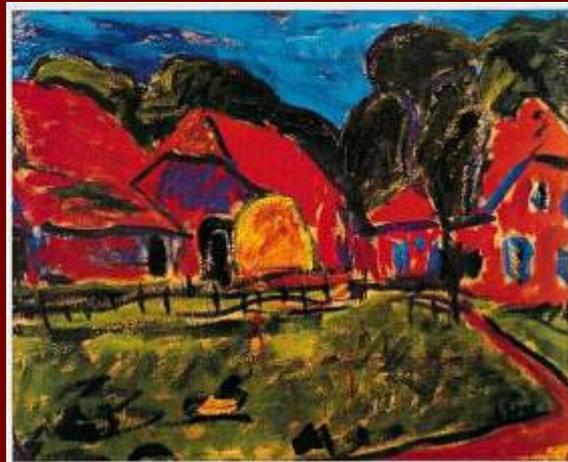
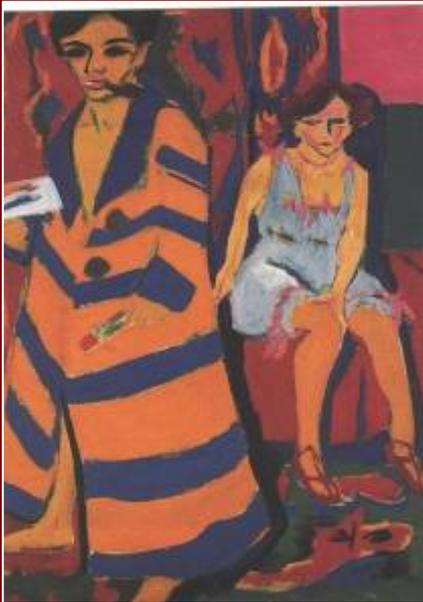
L'ESPRESSIONISMO

Il Movimento che muove i primi passi in questo clima è L'Espressionismo. Una corrente artistica forte ed intensa che nasce nel 1905, a Dresda con il gruppo Die Brücke (il ponte) e contemporaneamente a Parigi con il gruppo dei Fauves (le belve).

Il termine raccoglie diverse tendenze culturali che ebbero luogo in Europa in vari settori artistici. Non solo arti figurative dunque, ma anche letteratura, musica, teatro, scenografia ed architettura furono coinvolti nella corrente espressionista. Traendo spunto dai presupposti maturati dall'impressionismo, tale corrente artistica puntualizzò che nell'atto del dipingere non si trasferiscono nell'opera solo i dati assunti dalla propria percezione, ma anche e soprattutto il modo di interpretare la realtà da parte dell'artista, poiché ciò che si vede è comunque sempre filtrato dall'animo dell'autore dell'opera. Ma nello stesso contempo il movimento vuole superare il puro carattere sensorio dell'impressionismo e si può affermare che una comune tendenza anti-impressionista caratterizzò sia il gruppo francese che quello tedesco.

Determinante per la maturazione del gusto espressionista e dei propri intenti fu il gruppo costituitosi a Dresda nel 1905 dal nome Die Brücke.

I principali esponenti sono gli artisti Kirchner, Heckel e Nolde.



Questi elaborarono con forme originali le diverse influenze avute dall'interesse per lo stile romanico e gotico, oltre che della plastica africana. Il colore non deve servire a significare, bensì ad esprimere. Il gruppo utilizza colori accesi e densi, che appaiono come incrostati sulla tela concorrendo a dare sgradevoli sensazioni in riferimento alle realtà di bruttezza e degrado umano.

Die Brücke recupera l'arte dei primitivi guardando alle tecniche e materiali legati alla tradizione popolare tedesca, come ad es. la xilografia.



Tale gruppo che si autodefinisce come movimento rivoluzionario, ha un orientamento ideologico preciso ed esprime sin dall'origine un aperto dissenso nei confronti della società conservatrice della Germania del tempo.



L'Espressionismo tedesco, utilizzerà l'immagine anche come forma di denuncia politica e sociale.

Una personalità artistica che attraverso le sue opere contribuì a fornire agli espressionisti la linfa per lo sviluppo della corrente dell'espressionismo fu E.Munch. Il “veggente ispirato, che della società prevede il destino tragico, l'ineluttabile caduta” .



Edvard Munch, Il grido, 1885

“Il grido” è come se anche la natura partecipasse al dolore interiore dell'uomo impotente di fronte alle tragedie del mondo.

"Camminavo lungo la strada con due amici quando il sole tramontò, il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue mi fermai, mi appoggiai stanco morto a un recinto sul fiordo nerazzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco i miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura".

Così scriveva Edvard Munch nel 1892, raccontando nel suo diario, con uno spunto decisamente autobiografico, una sofferta esperienza privata, egli stesso dicendo :'*Dipingo non quello che vedo ma quello che ho visto*'.

Un altro artista che esercito notevole influenza sugli espressionisti tedeschi fu il pittore belga J. Ensor (*Ostenda 1860-1949*).



James Ensor, "L'entrata di Cristo a Bruxelles", 1888-89, olio su tela, 258 x 431 cm
Musée Royal des Beaux-Arts di Anversa

Il quadro presentato è tra i più famosi di Ensor e forse il suo **capolavoro**, una grande scena di massa dall'imponenza barocca, enfaticamente celebrativa se non fosse per l'ironica decontestualizzazione dell'evento-tema, il Cristo che entra in città acclamato dalla folla.

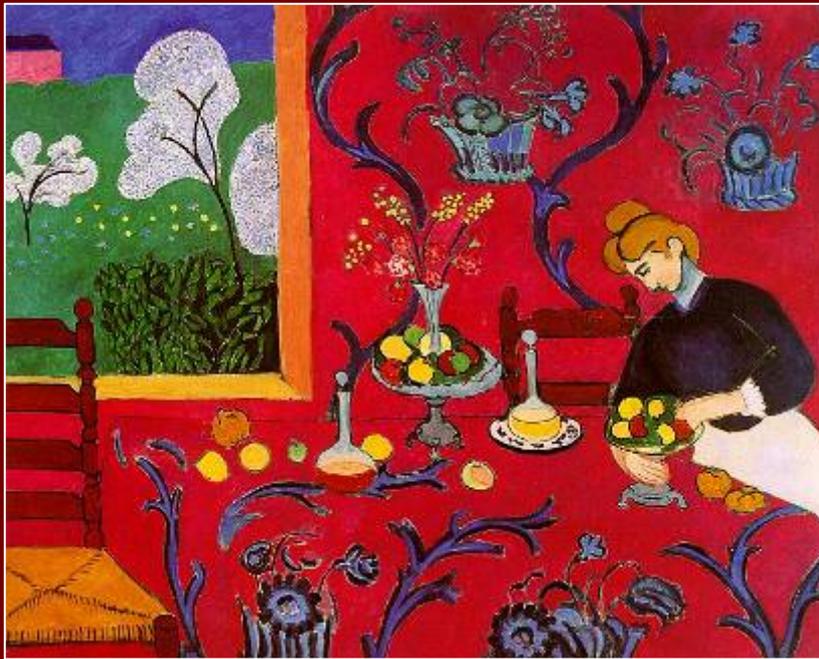
La trasposizione temporale colloca il fatto all'epoca moderna, in una città brulicante di folla, alla presenza di una banda di militari in divisa, in mezzo ad una eterogenea moltitudine di figure-fantoccio mascherate (la maschera, elemento surreale per eccellenza, ricorre spesso nei dipinti di Ensor), pupazzi inespressivi gelidamente ed ambiguamente sorridenti, mentre gli striscioni con le scritte ed i cartelli colorati conferiscono all'insieme l'atmosfera di una moderna manifestazione di piazza.

Al centro della grande tela, la figura del Cristo avanza cavalcando un asino, il capo circondato da una anacronistica aureola, poco divinamente sommerso da una folla chiassosa, cosicché, privato di ogni carisma, frustrato da una folla beffarda e irridente, seppellito dal grottesco corteo, il simbolo della fede cristiana perde ogni valore ideologico per divenire pretesto di una critica della società moderna ridotta ad una congrega di fantocci urlanti e indifferenti, personaggi caricaturali volutamente volgari.

Kirchner, nato il 6 maggio 1880 a Aschaffenburg, morto suicida il 15 giugno 1938 a Davos, Svizzera, si afferma come principale esponente del gruppo. Egli riuscì ad attuare nelle sue opere una quasi totale trasposizione delle forme in colore.



Dal versante francese, i Fauves, ebbero come vero protagonista dell'immagine, il colore. Distribuito con pennellate grosse e ben evidenti a tinte fortemente contrastanti, ritma la composizione del quadro.



Generalmente non si tende più alla rappresentazione illusoria della profondità delle immagini (nei dipinti dei Fauves sono assenti gradazioni di colore e sfumature per creare effetti di chiaroscuro e di volume, così com'è assente la rappresentazione prospettica) e ci si ispira all'arte primitiva, ritenuta più vera, spontanea e istintiva.

I Fauves, che non hanno un programma ben definito, ebbero come principale esponente **Matisse**, pittore, scultore ed incisore. Egli, pur appartenendo al gruppo nello stesso tempo si distinse per l'aver sviluppato una ricerca espressiva propria e ampiamente originale, imponendosi con una personalità artistica unica. Intorno ai primi del 1900 si allontanerà dalle iniziali tendenze realiste e dagli influssi impressionisti per pervenire alla sua personale ricerca di espressività. Il senso del movimento, le tinte forti cominciano quindi a contraddistinguere le sue composizioni. Mirava ad una pittura che esprimesse serenità attraverso la "semplicizzazione delle idee e delle forme".



Nel 1906 espone "Joie de vivre" al salone degli indipendenti. Il colore appare come liberato da ogni legame con i corpi, diventa una promanazione della luce, della luminosa trasparenza dell'universo. Linee e colore concorrono a dare un nuovo senso del ritmo; nella composizione esplose la danza, che diverrà una costante delle sue opere, anche quando non esplicitamente espressa. E la danza è musica, è ritmo.

Egli stesso dichiarerà: "Il risultato deve consistere in una armonia vivente di toni. Un' armonia non dissimile da quella espressa in una composizione musicale".

Henry Matisse nacque il 31 dicembre 1869 da una famiglia di commercianti di Cateu Cambrésis. A 19 anni, terminati gli studi liceali si trasferì a Parigi dove si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza. Ben presto una malattia intestinale lo costrinse a rientrare nella città natale, nella quale, durante la convalescenza iniziò a dipingere. La pittura, col passare dei giorni non restò più una specie di svago, tanto, che nel 1891 tornò a Parigi, abbandonò gli studi di giurisprudenza e si iscrisse all'accademia Julian per approfondire lo studio sulle tecniche pittoriche.



Henry Matisse

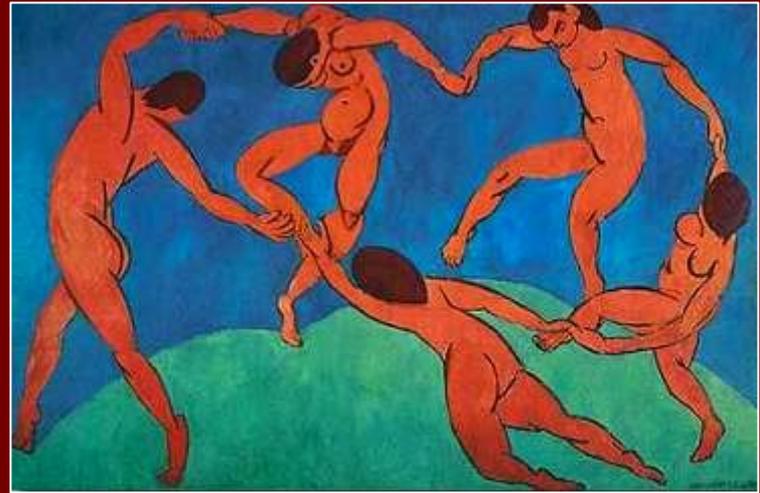
I due gruppi a confronto

Più trasgressivo il gruppo tedesco. Una pittura stridente in forte rottura che il passato e con la tradizione pittorica.



Meno rivoluzionario il gruppo Francese, che non riuscì mai a slegarsi completamente dai condizionamenti del proprio passato.

Più armoniche le composizioni dei Fauves.



L'ASTRATTISMO

Scioltosi a Berlino nel 1910, il gruppo del Ponte sfocerà poi nel movimento costituitosi a Monaco nel 1911, Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro) del quale fu promotore insieme a V. Kandinskij, F. Marc.



Nel 1910, per la prima volta nella storia dell'arte, V. Kandinskij realizzò un acquarello che escludeva deliberatamente ogni riferimento alla realtà circostante. L'avvento dell'arte astratta costituisce l'inevitabile punto d'arrivo di un processo evolutivo (quello delle avanguardie) la cui tappe fondamentali sono la cézanniana riduzione dell'oggetto all'essenzialità geometrica, la concezione espressionista del quadro come campo dinamico, l'eliminazione della rappresentazione prospettica dei cubisti, la possibilità di un linguaggio autonomo di puri colori suggerita dai Fauves.

In sostanza, l'autonomia della forma, congiunta a quella del colore, portò alla disintegrazione dello spazio tridimensionale, e questa a sua volta, alla dissoluzione progressiva dell'oggetto fino alla sua scomparsa.

Kandinskij e la nascita dell'astrattismo

Wassilj Kandinskij, il celebre pittore e teorico dell'arte russa, è considerato il principale iniziatore dell'arte astratta. Dopo aver conseguito la laurea in Giurisprudenza, gli viene offerta una cattedra all'università che egli però rifiuta per dedicarsi alla pittura.



Vasily Kandinsky:
Il suo nome esatto era Vasilij Vasil'evič Kandinskij. Il pittore nacque a Mosca il 4 Dicembre 1866 e scomparve il 13 Dicembre del 1944 a Neuilly-sur-Seine.



"Primo acquerello astratto"
1910

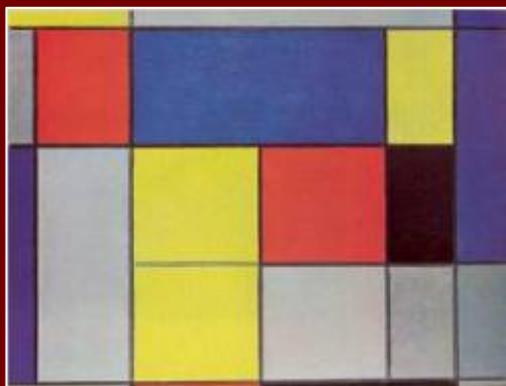
Kandinskij e la musica



L'attenzione per la dimensione musicale sembra caratterizzare la riflessione teorica e la pratica pittorica di questo significativo rappresentante dell'avanguardia artistica primo-novecentesca.

In particolare Vasilij Kandinskij trova nella specificità dei linguaggi e delle forme musicali gli stimoli per una rielaborazione del tutto originale della forma pittorica e dei rispettivi linguaggi espressivi. Pur non occupandosi in maniera esclusiva di musica, Kandinskij se ne serve, nella quasi totalità dei suoi scritti teorici, come modello cui richiamarsi nel faticoso processo di definizione di un'arte pittorica totalmente indipendente dal referente naturalistico, o meglio, capace di ritrovare nella specificità dei propri mezzi espressivi nuove possibilità formali.

IL *Blaue Reiter* muoverà i suoi passi in due direzioni ben distinte tra loro, quella che porterà a composizioni con un carattere più geometrico e quella che invece indicherà un aspetto più libero e svincolato dalle restrizioni delle forme stesse.



Astrattismo lirico

Astrattismo geometrico



IL CUBISMO

Movimento artistico di breve durata (1907-1914) che rivoluzionò il linguaggio figurativo del XX secolo.

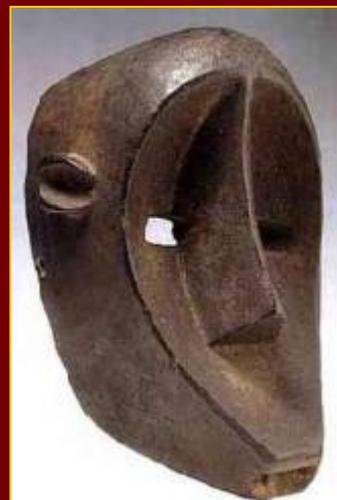
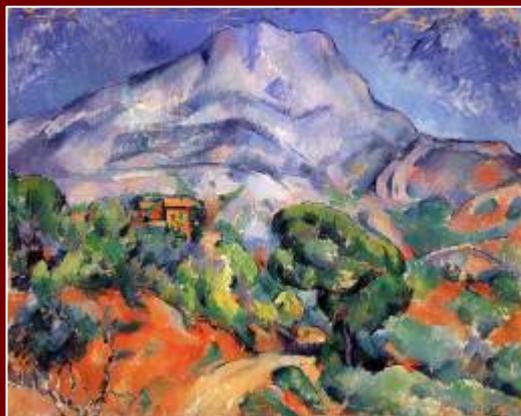


Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1911-12
New York, Museum of Modern Art

Il dipinto segna il punto di partenza della ricerca cubista

- Il quadro, dai toni dinamici e drammatici, è caratterizzato da uno schema geometrico quadrangolare, con un impianto asimmetrico.
- Le linee guida, costituite dalle figure delle donne, sono rettilinee verticali a sinistra e frastagliate a destra.
- L'inquadratura scelta è quella del piano intermedio e frontale.
- La luce è irreal: le zone chiare, corrispondenti ai corpi femminili, sono larghe e piatte, mentre le limitate zone scure dipinte sulle stesse figure non sono ombre, ma segni per sottolineare la deformazione, anche se danno l'impressione di isolare le cinque prostitute dallo sfondo, esaltandone i corpi nudi.
- Tra i colori dello sfondo (neutri, freddi) e quelli delle donne (caldi) si nota un certo contrasto cromatico, non molto accentuato: le tonalità vanno dal rosa al giallo, dal bianco al rosso; lo sfondo tocca le tonalità dell'azzurro e del grigio passando per il marrone.
- Le forme bi-tridimensionali sono articolate in modo da distribuire i pesi visivi quasi casualmente, senza un ordine prestabilito. I corpi infatti sono molto stilizzati, il giro vita appare sproporzionatamente sottile, rispetto ai fianchi e alle spalle, che al contrario sono larghi.
- Più che dagli atteggiamenti delle figure, il movimento è dato dalle linee e dalle forme.
- Lo spazio è indefinito e chiuso, in quanto lo sfondo si frantuma in tante schegge appuntite, incastrate tra le figure: sono queste che danno senso allo spazio.
- Una natura morta, chiaro riferimento a Cézanne, arricchisce il quadro; vengono infatti ritratti alcuni frutti (dei grappoli d'uva, una pera, una mela e un'anguria).

All'origine del *Cubismo* si possono individuare due influenze convergenti: la lezione dell'ultimo Cézanne e la scoperta delle arti primitive.



Il movimento rompe definitivamente con la visione classica in vigore da quattro secoli, abbandonando il punto di vista unitario della prospettiva rinascimentale.



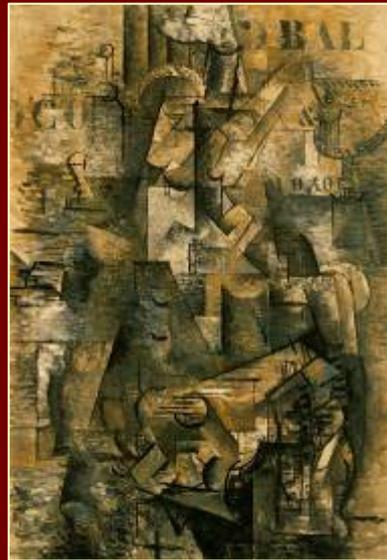
Ritratti e nature morte vengono esaminati da numerosi angoli visivi in modo da offrirne una rappresentazione più completa e più razionale.



Le forme sono ridotte alla loro struttura geometrica (poliedri, coni e cilindri), chiaroscuro ed effetti atmosferici vengono eliminati, mentre permangono gli effetti di profondità anche se non obbediscono più alle regole della percezione prospettica. Ocre e grigi, sapientemente assortiti, tendono quasi alla monocromia: il colore non coincide più con la forma né rispetta il colore reale degli oggetti.

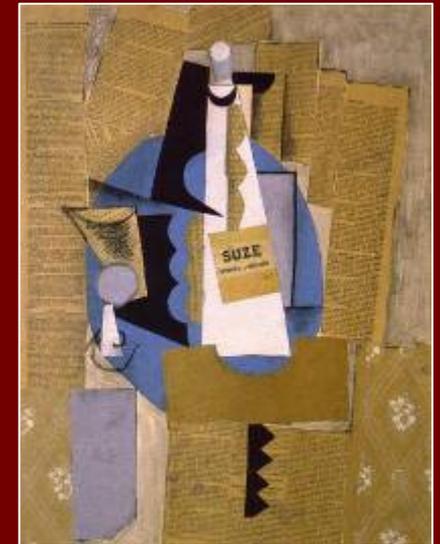
In realtà, distinguiamo vari momenti del cubismo.

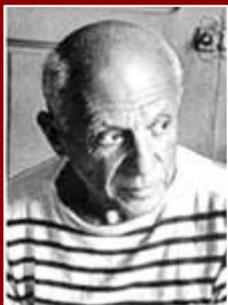
Un primo momento, detto <<**analitico**>>, ha inizio nel 1909: la sfaccettatura è fitta, minuziosa e tende a mostrare l'oggetto nei suoi molteplici aspetti, analizzandolo.



Un secondo momento detto <<**sintetico**>> (1912-1914). L'oggetto tende a essere ricostruito in piani semplificati. Si introduce anche l'uso di incollare sulla tela inserti ritagliati da giornali e da stampati (papiers collés, <<carte incollate>>) o materiali vari (collages) che è, tra le innovazioni introdotte dai cubisti, la più interessante.

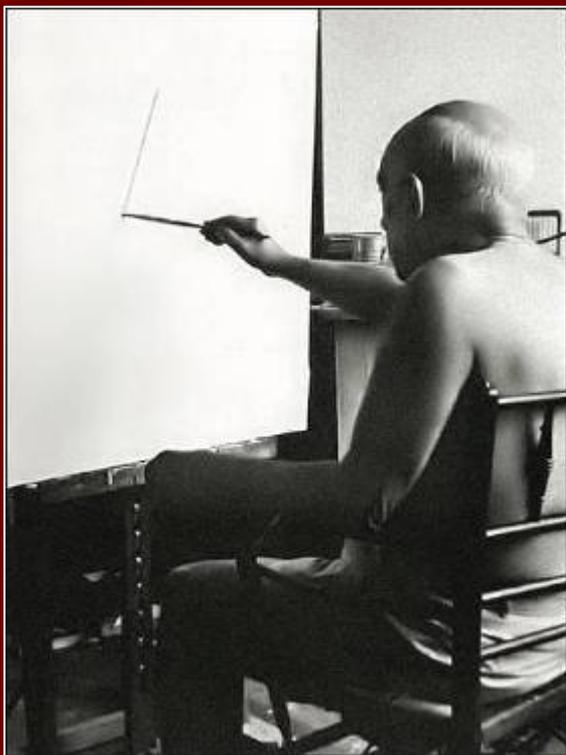
E' la tecnica tendente a raggiungere un risultato artistico mediante la disposizione, secondo un ordine voluto, di vari elementi di diversa materia, riuniti con l'unica funzione di costituire un <<fatto plastico>> indipendente da qualsiasi intenzione imitativa.





PABLO PICASSO

(Malaga ,1881 – Mougins / Cannes ,1973)



Pablo, Diego, José, Francisco de Paula, Juan Nepomuceno, Maria de los Remedios, Crispin, Crispiniano de la Santissima Trinidad, Ruiz y Picasso nasce il 25 ottobre del 1881, dal padre **José Ruiz Blasco**, un insegnante di scuola di belle arti, e dalla madre **Maria Picasso**. Successivamente nasceranno le sorelle Lola e Conchita, quest'ultima scomparirà prematuramente all'età di 4 anni. Fino al 1901, l'artista firmerà i propri lavori con il doppio cognome, paterno (Ruiz) e materno (Picasso), per poi rinunciare al primo. Per alcuni fu un segno di mancanza di stima nei confronti del padre, ma in realtà, come lui stesso ebbe a dire, si trattava di una scelta che probabilmente ricadeva su un fatto prevalentemente estetico: "Picasso è un cognome che suona meglio" - disse l'artista per motivare la sua scelta.



Il padre scelse di non fargli frequentare la scuola e gli impartì i fondamenti del disegno con delle lezioni "casalinghe". Ma successivamente, poichè l'artista non aveva altra conoscenza che non fosse quella del disegno e della pittura, si iscrisse all'accademia di belle arti di Barcellona, nella quale manifestò apertamente le sue sconcertanti predisposizioni al disegno ed ai rapporti cromatici, nonchè all'uso delle più svariate tecniche pittoriche.

Il padre, considerando le precoci attitudini artistiche del figlio, gli affittò uno studio, in modo che potesse lavorare liberamente. All'età di 15 e 16 anni dipinge: La prima comunione e Scienza e carità. Opere di notevoli dimensioni che furono recensite positivamente dalla critica, che lo definì "*il piccolo Goya*".



Le opere pre-cubiste

PERIODO BLU

Le prime opere parigine di Picasso sono caratterizzate da una dominante cromatica BLU: si tratta di toni molto netti e contrastati, che conferiscono all'immagine un'impronta non eccessivamente plastica, e di matrice prevalentemente accademica.

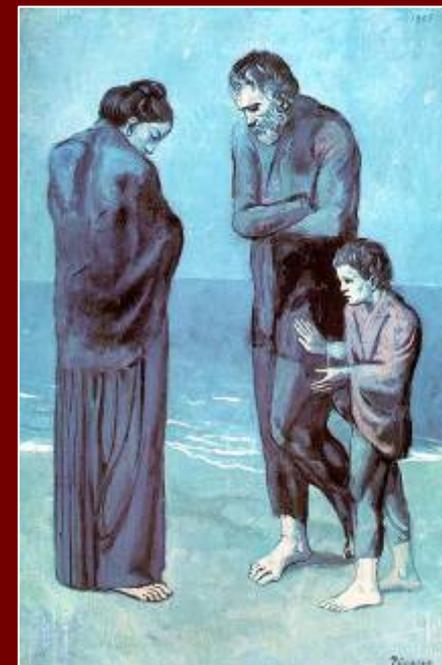
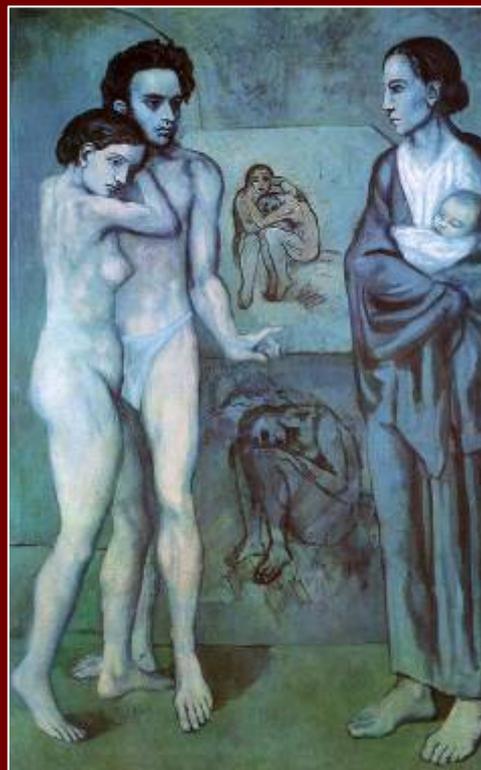
Il fondo dei dipinti è sempre unito e non ha alcuna funzione decorativa.

Il Blu dell'immagine si unisce allo sfondo, e serve a correggere, quasi ad annullare il soggetto dell'opera. Per Picasso il colore Blu è come una dimensione sacra e sentimentale: l'artista guarda in faccia alla realtà, alla miseria e alla sofferenza, oltre che alla morte.

Il tutto è caratterizzato da un'evidente matrice patetica e compassionevole.

La tecnica usata viene detta: à plat: stesura piatta con evidenti linee di contorno.

Mentre il periodo Blu si esaurisce gradualmente, inizia una fase intermedia che lo porta a realizzare il cosiddetto Periodo Rosa



Le opere pre-cubiste

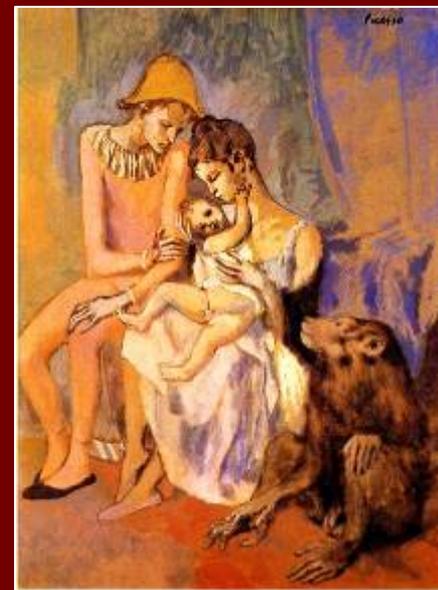
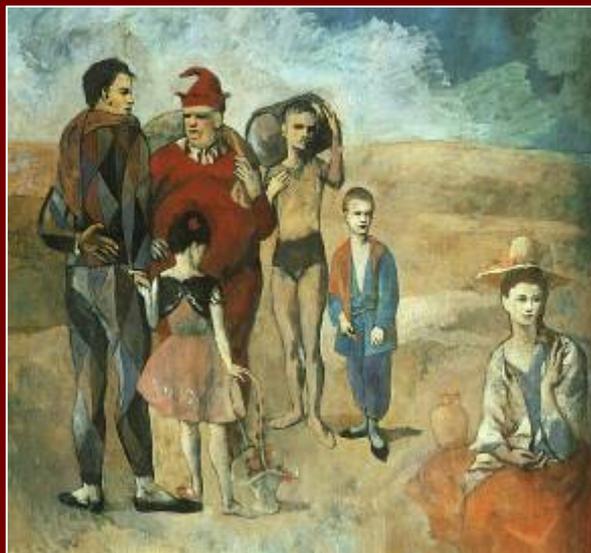
PERIODO ROSA

Dipinge numerosi ritratti.

La tecnica prevalente del periodo è la *gouache* su carta e su tela. Prevalgono i colori rosa e rosso, accostati all'ocra e al blu. Seguiranno numerosi dipinti di figure isolate e statiche, in genere nudi, la cui dominante cromatica ha sempre un valore emozionale.

Successivamente dipinge il suo **Autoritratto** con tavolozza del 1906, stilisticamente improprio rispetto ai precedenti, caratterizzato da una notevole senso plastico: il volto, soprattutto ha i tratti notevolmente primitivi. Queste caratteristiche saranno ancora più accentuate nel ritratto di **Gertrude Stein**.

La testa sproporzionata, rifatta più volte, ha i caratteri di una maschera: un'espressione immutabile, immobile nel proprio stampo.



IL FUTURISMO



Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini a Parigi nel 1912

Ogni fenomeno culturale prende le mosse dal contesto storico, sociale ed ideologico in cui nasce, è banale dirlo. Anche le forme espressive e le correnti più bizzarre della storia umana sono sempre il risultato di influenze tipiche di un'epoca anche se a volte confluiscono in risultati nuovi e soprattutto inaspettati.

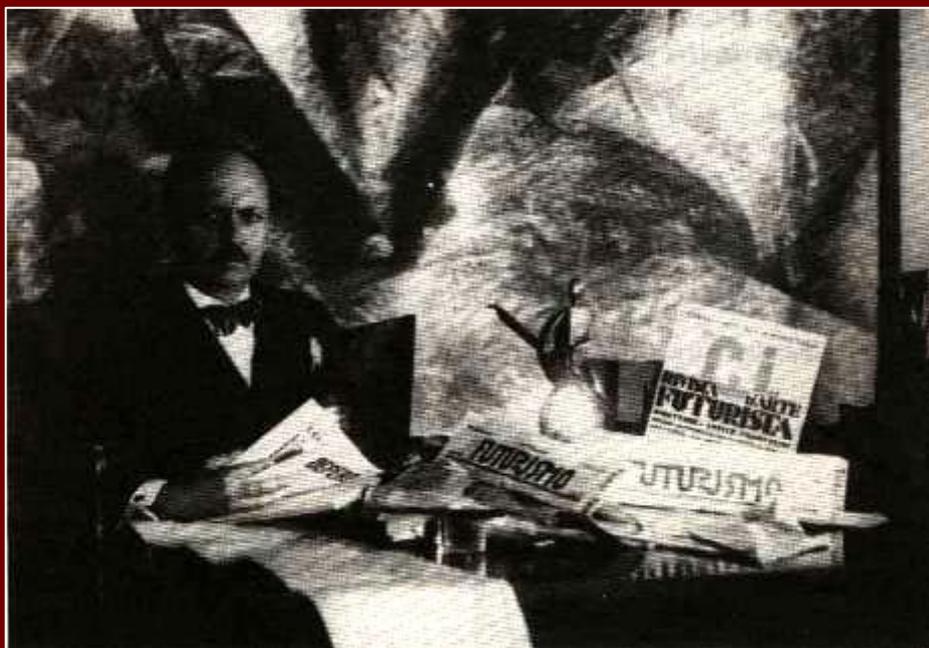
Questo è il caso del futurismo, un movimento ideologico ed artistico che prese le mosse all'inizio del Novecento e che si caratterizzò per circa un ventennio ispirato dalla visione di pochi e ferventi intellettuali che lottarono (anche fisicamente) per l'affermazione delle loro idee.



E' un periodo in cui l'Italia si ritrova da poco unita sotto la bandiera nazionale e quindi, come stato in fasce, denuncia una condizione di arretratezza rispetto al panorama europeo. L'attività industriale soprattutto, la nuova forza motrice dell'economia mondiale, in Italia decolla solo ai primi del Novecento e subito appare un nuovo paesaggio non più scandito dal sole e dall'aratro del contadino ma dal serrato ritmo delle macchine in opera negli impianti industriali. In pochi anni avviene la diffusione del motore a scoppio e dell'automobile, del telefono e si assiste ad una veloce urbanizzazione spinta dall'offerta di lavoro nelle fabbriche che sposta i contadini dalle campagne e li trasforma in operai costretti al lavoro con ritmi spesso disumani. Ed è questo il sostrato paesaggistico in cui si sviluppa il movimento futurista che, nella sua enfasi dirompente, è proprio il risultato di nuove realtà che i processi di trasformazione economica e di produzione stanno causando in quegli anni

anno 1909 - L' "IGIENE" di MARINETTI

Il Movimento ha origine dalla pubblicazione del Manifesto del futurismo su *Le Figaro* del 20 febbraio 1909, ad opera di **Filippo Tommaso Marinetti**



Filippo Tommaso Marinetti, nato ad Alessandria d'Egitto nel 1876, costituisce una sorta di figura simbolo nel clima d'avanguardia novecentesco. Strettamente a contatto con la cultura parigina del periodo, orienta la propria attività letteraria verso un'edificazione della cultura rinnovata.

IL MANIFESTO DEL FUTURISMO

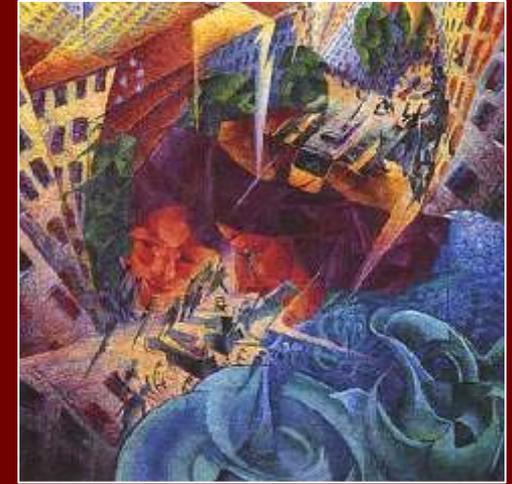
- Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.
- Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.
- La letteratura esaltò, fino ad oggi, l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno.
- 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 grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo...un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia.
- 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.
- Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.
- Non v'è più 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.
- 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 creata l'eterna velocità onnipresente.
- Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei liberatori, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.
- Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica e utilitaria.
- Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le marce multicolori e 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 per i contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che fiutano l'orizzonte, e 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. E' 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'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri.

I temi fondamentali del movimento, esposti da Marinetti nel Manifesto del futurismo, possono così essere sintetizzati :

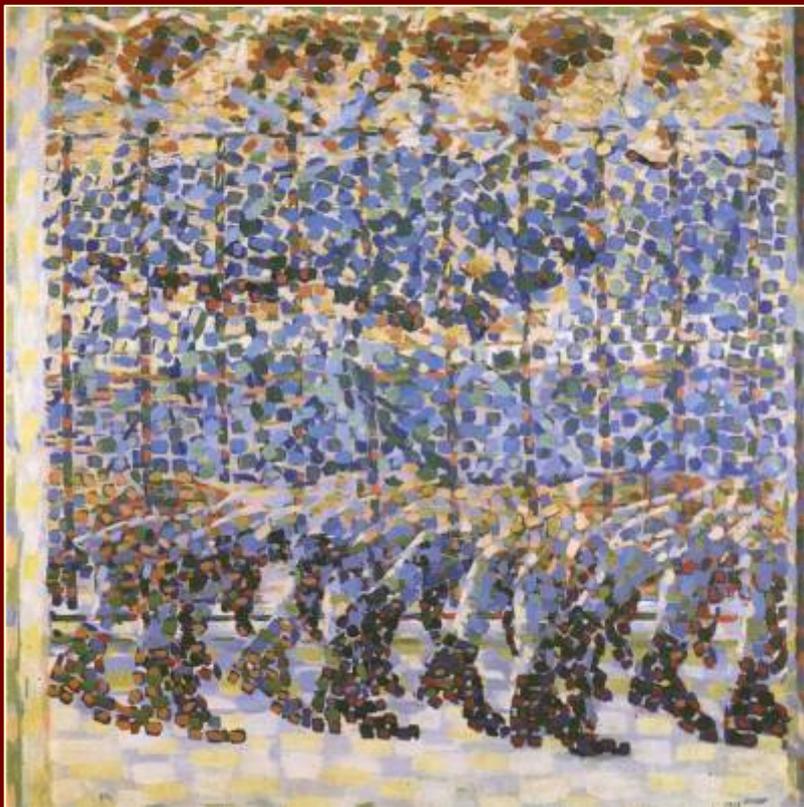
- **l'amore del pericolo.**
- **l'abitudine all'energia.**
- **il culto per il coraggio e l'audacia.**
- **l'ammirazione per la velocità.**
- **la lotta contro il passato ("noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie")**
- **l'esaltazione del movimento aggressivo (" l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno").**
- **la guerra ("sola igiene del mondo").**
- **Il futurismo è il movimento dell'espressione del dinamismo del mondo moderno; vuole "cantare la civiltà della macchina", perché solo ad una velocità elevata si può avere una diversa percezione del paesaggio, si può attingere sensazioni nuove dal mondo della scienza e della tecnica.**

Le immagini sono caratterizzate da un accentuato dinamismo, che viene espresso attraverso l'uso di linee curve e di linee spezzate.

Il dinamismo è necessario per raccontare un mondo legato al mito della **MACCHINA** (automobile, macchina industriale, ecc.) e ai fatti ad esso correlati.



Il gruppo non sviluppa uno stile veramente proprio, ma attinge alle esperienze più recenti dell'arte europea del periodo, come ad esempio a quelle del divisionismo e del cubismo.



Scultura

Umberto Boccioni pittore e scultore, pubblica nell'aprile del 1912 a Milano il **Manifesto 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 facilità. Nei paesi latini abbiamo il peso obbrobrioso della Grecia e di Michelangelo..."



La scultura deve quindi far rivivere gli oggetti **rendendo sensibile, sistematico e plastico il loro prolungamento nello spazio**

Roberto Longhi nel suo testo critico del 1914 sulla scultura futurista di Boccioni così la descrive: ..."Il moto totale stramazza quello degli arti singoli e il corpo procede radente per la pura pressione che la materia inarcata sotto la curva forzata dorsale imprime all'altra curva largamente sottesa della coscia irrigidita. Dall'alto della vertebra dorsale si appendono, otri gonfi, le natiche".



*Forme uniche
della continuità nello spazio (1913)*

11 Luglio 1916, Milano.
Antonio Sant'Elia pubblicava il Manifesto
"L'architettura futurista"

"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, mobile, dinamico in ogni sua parte, [...] La casa di cemento, di vetro, di ferro deve essere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale [...] sprofonderà nella terra per parecchi piani che accoglieranno il traffico metropolitano, e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi tapis roulants".

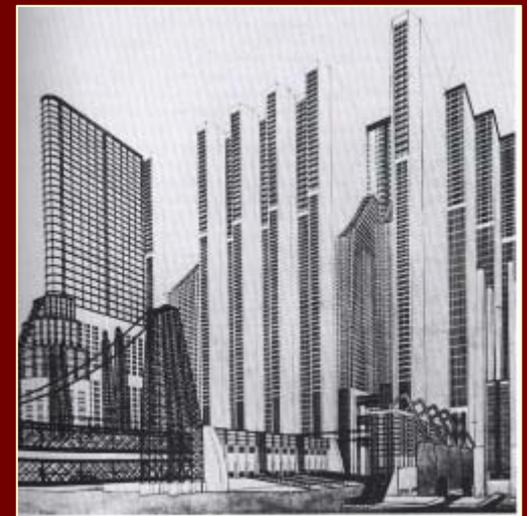
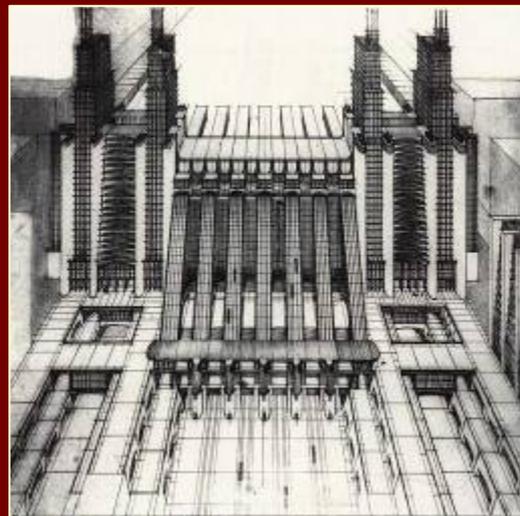
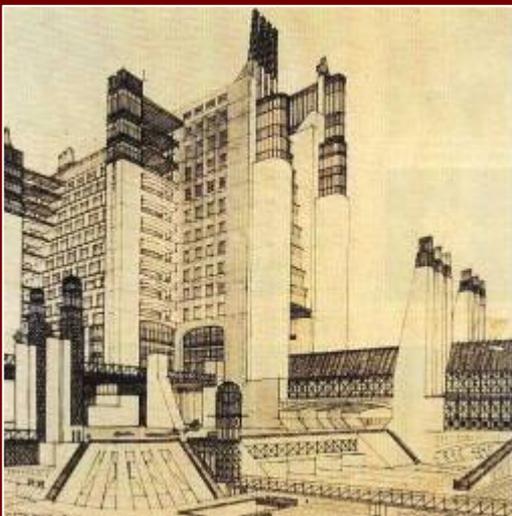
Il problema dell'architettura moderna non è un problema di rimaneggiamento lineare[...]. Non si tratta di trovare nuove marginature di finestre e di porte, ma di creare di sana pianta la casa futurista [...] con ogni risorsa della tecnica, determinando nuove forme, nuove linee.

L'architettura futurista deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo."

Con queste affermazioni Sant'Elia (1888-1916) si avvicina dunque al modernismo europeo che precede la prima guerra mondiale, alla polemica contro le decorazioni plastiche e pittoriche, alla battaglia per l'impiego di nuovi materiali.

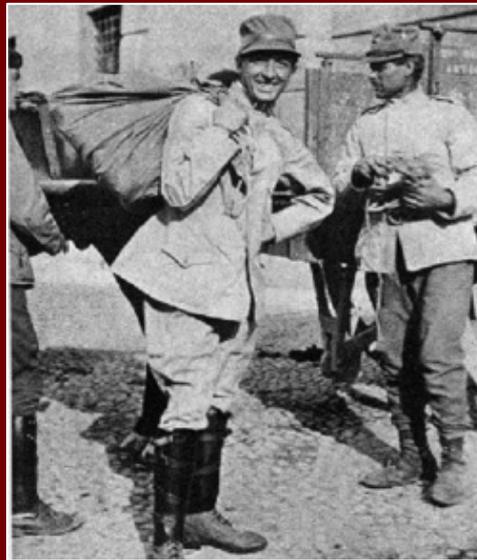
Ma va molto oltre, come si vede dai suoi visionari progetti di palazzi-città, di centrali elettriche, fabbriche, in cui spazio collettivo e spazio destinato alla vita individuale si intersecano e si integrano.

Le sue città non sono fatte per durare, il suo sogno è che ogni generazione costruisca ex-novo la propria città.



Ci si pone il problema della mancanza di un'architettura futurista compiuta. Sant'Elia era conscio della non realizzabilità immediata delle sue proposte e si muoveva con intenzionalità preminentemente propositiva, i suoi disegni della città nuova sono idee, progetti di destinazione ideologica, eseguiti all'interno di una provocazione utopica; ben diversi sono infatti sono i lavori eseguiti su commissioni in quegli stessi anni, legati alla sua attività professionale.

La precoce morte in guerra di Sant'Elia, che allora aveva solo 28 anni, tronco' sul nascere la sua eccezionale inventiva.



Antonio Sant'Elia, ufficiale di fanteria, nel 1916, con la divisa che disegnò lui stesso e si fece confezionare appositamente da una sartoria milanese: aveva tutti i bottoni dorati ed era di un taglio di molto fuori ordinanza.

Ma l'architettura del novecento sviluppo' molte di quelle tendenze che Sant'Elia aveva prefigurato, specialmente nell'urbanistica. Negli anni '60 si cominciarono a realizzare in tutto il modo quei grandiosi centri polifunzionali che Sant'Elia aveva immaginato, le strade urbane con sottopassaggi e sopraelevazioni, ecc.

IL DADAISMO



Il movimento dadaista nasce a *Zurigo* nel 1916 durante la prima guerra mondiale con la fondazione del caffè letterario Cabaret Voltaire, in un periodo in cui nella città pullulano rifugiati, disertori, antimilitaristi, critici e artisti di varia provenienza e rivoluzionari. I protagonisti principali del movimento sono il poeta Tristan Tzara, il pittore Janco (entrambi rumeni), lo scultore e pittore Arp, alsaziano, lo scrittore e filosofo Hugo Ball, tedesco, i francesi Picabia e Duchamp che entrano a far parte del gruppo zurighese nel 1918 quando viene pubblicato il manifesto programmatico del dadaismo. Al Cabaret Voltaire alcuni di questi artisti sono protagonisti di serate dedicate all'arte russa e francese, a canzoni, danze, poemi simultanei, musiche negre.



Tristan Tzara

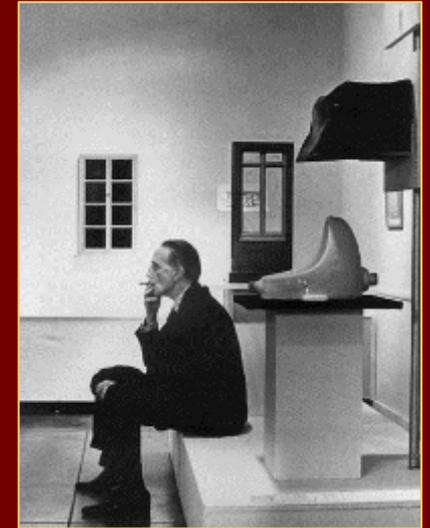
Tra le avanguardie storiche del primo Novecento il dadaismo è quello che a più breve vita, però il suo grande valore è quello di aver scardinato con la provocazione norme e valori tradizionali e aver preparato il terreno per altre esperienze, quali per esempio il surrealismo.

Una delle caratteristiche del gruppo è non volere programmi, ma agire nell'assoluta mancanza di premesse e praticare una ribellione verso tutte le forme d'arte esistenti. Ribellarsi fortemente all'arte in quanto questa espressione di una società alla quale era dovuta una ribellione quantomeno morale. Una società che stava distruggendo se stessa, non poteva che autodeterminare la distruzione dell'arte in quanto sua espressione diretta.

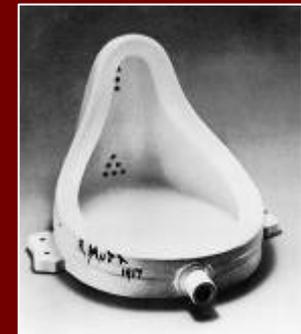


Il movimento dadaista va a determinarsi come movimento di pensiero e di rivolta intellettuale, più che come vero e proprio movimento artistico.

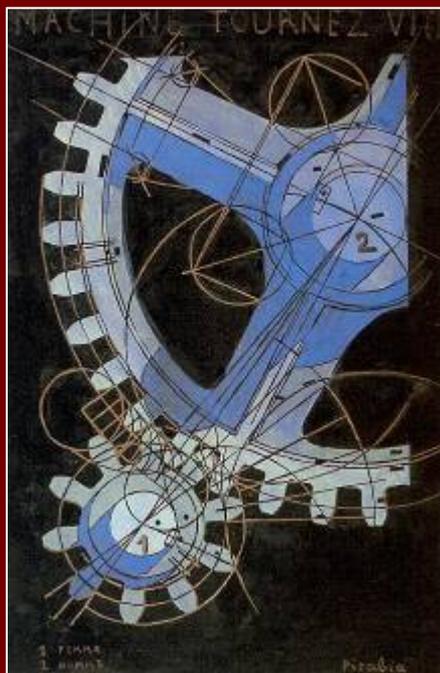
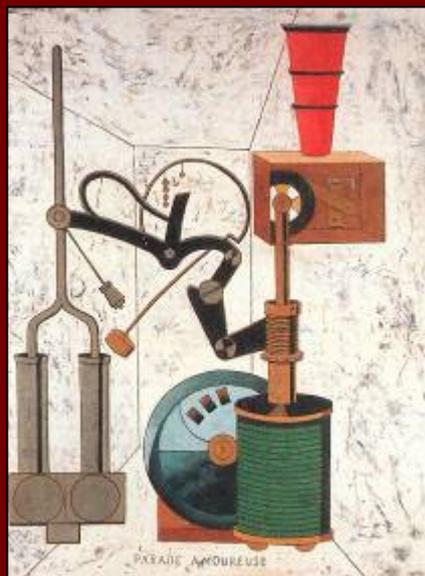
Marcel Duchamp può essere considerato il dadaista per antonomasia. Prima di unirsi al gruppo di Zurigo, Duchamp, che proveniva da esperienze cubiste, aveva già abbandonato la pittura per esperienze sconvolgenti come i “ready-mades”, oggetti comuni che, decontestualizzati, venivano dichiarati *capolavori* semplicemente perché “scelti “ dall’artista.



Marcel Duchamp



Altro grande ex cubista , amico di Duchamp è **Francis Picabia** (1879-1953) abbandonati gli esiti del suo anomalo cubismo , si mette a disegnare “macchine inutili”, immagine metaforica di un’umanità disumanizzata che vive secondo ritmi puramente meccanici, senza libertà.



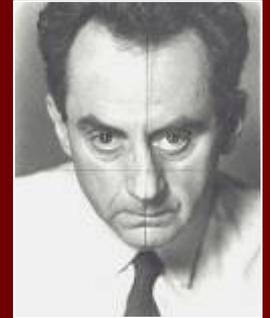
Francis Picabia

Praticamente, sia Duchamp con i suoi “ready-mades”, sia Picabia con le sue “macchine inutili”, teorizzano una sorta di anti-arte o di anti-pittura. In cui è evidente che l’artisticità non ha nulla a che fare con l’abilità esecutiva, ma si rifugia entro una specie di accordo spirituale tra artista e spettatore.

L'americano **Man Ray** il cui vero nome era Emmanuel Radnitzky (Philadelphia 1890 - Parigi 1976) è uno dei più radicali e poliedrici rappresentanti del dadaismo e del surrealismo. A New York, grazie al celebre fotografo Alfred Stieglitz entra in contatto con le avanguardie artistiche, frequenta la Galleria 291, visita l'Armory Show del 1913, conosce Marcel Duchamp e inizia a dipingere e a sviluppare il gusto per la sperimentazione di forme nuove, raggiungendo risultati innovativi con l'aerografo, con la pellicola fotografica e con la manipolazione di oggetti d'uso comune, da lui chiamati "*oggetti d'affezione*".



Nel 1921 si trasferisce a Parigi dove, l'anno seguente, realizza i suoi primi *rayogrammes*, una delle invenzioni più straordinarie del XX secolo: si tratta di immagini ottenute da materiali fotosensibili impressionati senza l'ausilio di obiettivi e di fotocamera, e senza la mediazione del negativo, realizzate mettendo a contatto l'oggetto direttamente con il liquido di emulsione. Una scoperta casuale: "Un foglio di carta sensibile era finito inavvertitamente nel bagno di sviluppo", racconterà lo stesso Man Ray nell'autobiografia. Negli anni seguenti nascono le eleganti "solarizzazioni", che producono una sorta di aura magica intorno al soggetto.



Man Ray



IL SURREALISMO

Nel Manifesto di **André Breton** (1924), il Surrealismo viene così definito :

" 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 qualsiasi preoccupazione estetica e morale. . .

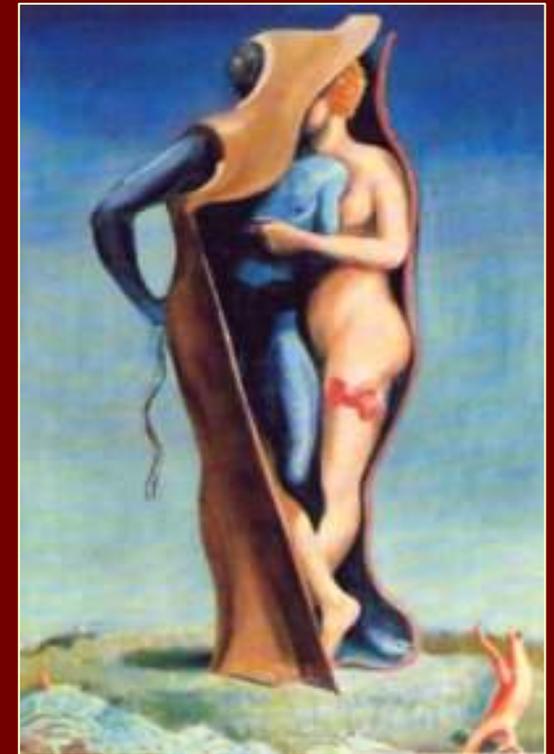
. . . Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme di associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. "



André Breton

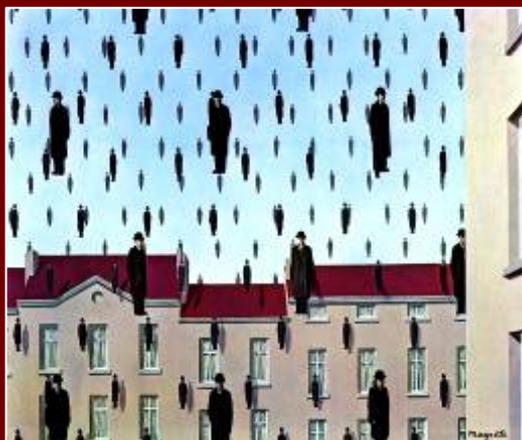
L'artista, promotore del gruppo, parte dalle teorie freudiane sui sogni e la loro interpretazione, chiedendosi quale possa essere il loro significato e la loro importanza, visto che rappresentano molta dell'attività di pensiero dell'uomo, in quale trascorre dormendo buona parte della sua vita.

Una strada per arrivare ad una accettabile spiegazione è quella di ipotizzare che il sogno inganni il controllo della volontà sulle azioni, permettendo di ignorare il giudizio della consapevolezza e superare così l'ostacolo rappresentato dalla ragione, poiché "**la mente conscia dà continuamente giudizi su ciò che è possibile e su ciò che non lo è**" condizionando in tal modo la libera espressione della creatività.

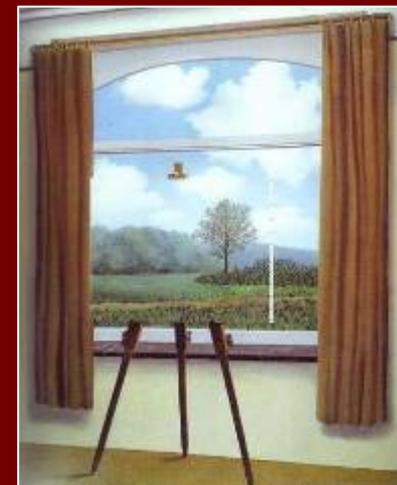
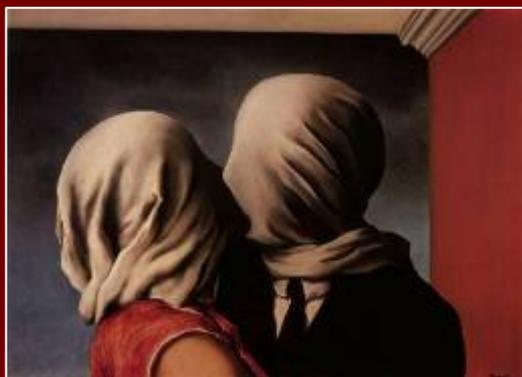


L'arte diventa quindi mezzo per trasporre sulla tela immagini oniriche e deliri dell'inconscio, paure, angosce, attraverso immagini dal significato simbolico.

Renè Magritte



Il pittore belga nasce a Lessines nel 1898 e scompare a Bruxelles nel 1967. Avviato agli studi classici si volse subito alla pittura frequentando dal 1916 l'accademia di Bruxelles. Attraverso P.L. Flouquet nel 1919 Magritte si interessò al Futurismo, al cui influsso si sottrasse, dopo aver conosciuto l'opera di De Chirico, per volgersi verso la pittura astratta. Nel 1925 entrò nel gruppo surrealista di Bruxelles insieme a G. Goemans, M. Lecomte e P. Nougé e aderì alla società del Mistero. Nel 1927 si trasferì in Francia partecipando alle manifestazioni del gruppo surrealista francese, con il quale espose a Parigi nel 1929.



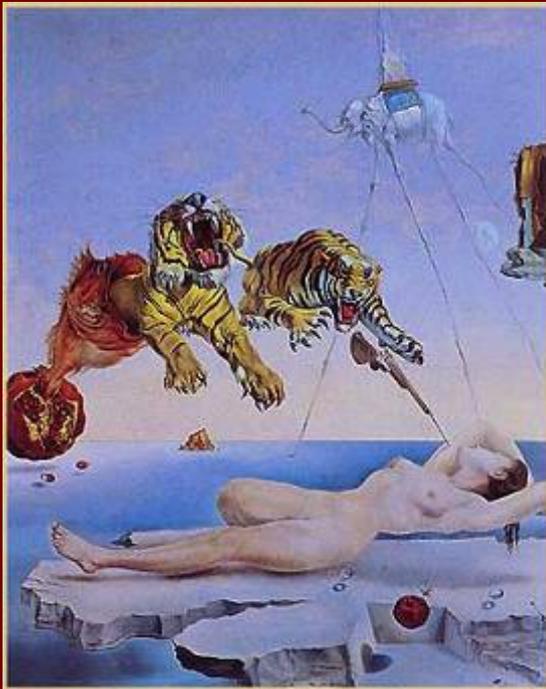
Salvador Dalì



Salvador Felipe Jacinto Dalì y Domench nasce a Figueras in Catalogna l'11 maggio 1904.

Nel 1921 frequenta la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid dove stringe amicizia con il poeta Federico García Lorca e Luis Buñuel. Nel 1925 tiene la prima personale alle Galeries Dalmau di Barcellona. Nel 1926 viene espulso dall'Accademia e l'anno successivo si reca a Parigi e incontra Pablo Picasso.

In questo periodo esegue i suoi primi dipinti surrealisti e collabora a diverse pubblicazioni surrealiste e illustra le opere di scrittori e poeti surrealisti.



LA CONCLUSIONE DI UN CICLO

L'arte trova rifugio in se stessa

Con il **surrealismo** termina quel periodo di grande fervore intellettuale e creativo che aveva portato, nel campo artistico, al capovolgimento di quei canoni estetici e Morali, in vita in Europa ormai da secoli.

Gli artisti per molti aspetti, erano stati quasi dei profeti.

Avevano presagito, con le loro *inquietitudini*, con i loro *tormenti* e con il proprio *pensiero intellettuale*, quello scenario politico-sociale, che aveva iniziato a dilagare in tutta Europa.

Un Europa, ormai sempre più coinvolta dall'azione dei regimi totalitari.

Si assiste, in questo periodo, ad un tentativo di "**ritorno all'ordine**".

Rapporti complessi col *fascismo* e con il *nazismo* caratterizzano l'esperienza di tutti gli artisti che operano tra le due guerre e che, non potendo apertamente contestare i regimi, paiono rifugiarsi nell'arte come un campo di esperienza alternativo a quello della cultura di regime: le velate, simboliche contestazioni, le affermazioni di sfiducia, di inettitudine a vivere e di impotenza, costituiscono un contraltare alla fiducia, all'ottimismo e al trionfalismo degli intellettuali, dei politici e dei gerarchi *nazi-fascisti*.

Arte informale

- Nei primi due decenni di questo secolo, le **avanguardie storiche** hanno totalmente rivoluzionato il panorama artistico europeo. In nome di una sperimentazione continua, giungono con l'Astrattismo a un'arte che è totalmente agli antipodi con qualsiasi tradizione precedente. La rottura con il passato sembra definitiva, ma l'apice di questa parabola si esaurì già nel terzo decennio del secolo. Il riflusso a un'arte più tradizionale si compì soprattutto negli anni '30. In questo decennio si incontrarono due opposte tendenze che ricondussero il panorama artistico a un ritorno alla figuratività.
Da un lato vi fu l'atteggiamento dei regimi totalitari che si instaurarono in Europa, alle arti d'avanguardia e alle implicite libertà che esse pretendevano, dall'altro vi fu il riflusso degli stessi protagonisti delle avanguardie (emblematico il caso di **Picasso**) che, inaspettatamente, ritornarono a modelli rappresentativi più tradizionali.

- Quando nel 1937 Picasso compose la sua grande opera sul **bombardamento di Guernica**, il suo linguaggio figurativo tornò improvvisamente alle scomposizioni e sintesi cubiste.
- Tuttavia ciò passò quasi in secondo piano rispetto al grande significato extra-artistico dell'opera: ossia l'impegno che l'artista esplicava nel **denunciare una grande tragedia dell'umanità**. Il significato di Guernica fu quindi principalmente letto come monito per gli artisti a impegnarsi nella lotta ideologica e politica. Non bisogna dimenticare che il momento storico era dei più drammatici: la conquista del mondo, tentata dai nazisti, con l'immane conflitto bellico che scatenò, non consentiva l'estraniamento da un impegno attivo. Neppure agli artisti era consentita l'evasione dalla realtà che, in quel momento, si presentava così tragica. Questo atteggiamento si protrasse anche negli anni immediatamente seguenti la fine della seconda guerra mondiale. I grandi problemi lasciati sul campo dal conflitto bellico, e l'inizio della guerra fredda, indussero molti artisti a mettere la propria arte al servizio delle idee politiche e sociali.

- Questo atteggiamento segnò la situazione artistica italiana di quegli anni, determinando la comparsa di due opposti schieramenti: **realisti** e **formalisti**. I primi, capeggiati soprattutto da **Guttuso**, proponevano un'arte impegnata nella realtà sociale del tempo, i secondi (**Pietro Consagra**, **Achille Perilli**, **Piero Dorazio**) pretendevano una maggior autonomia, rivendicando il diritto alle ricerche formali e stilistiche. Questo tipo di polemica culturale ci dà comunque il senso di quell'**idealismo ingenuo**, tipicamente europeo, di credere che l'arte possa servire a cambiare la realtà e a costruire un mondo migliore. Rispetto a ciò, di tutt'altra portata e segno appare quindi la comparsa sulla scena artistica internazionale dell'**Espressionismo Astratto americano**. La sua grande carica rivoluzionaria fu proprio la dichiarata disillusione nelle possibilità dell'arte. Con l'Espressionismo Astratto si inaugurò un nuovo filone artistico, definito in seguito **Informale**, che costituisce di fatto la prima tendenza nuova del secondo dopoguerra.

- Con l'Espressionismo Astratto abbiamo un'ulteriore novità: le tendenze innovative dell'arte contemporanea non si formano più solo in Europa, ma anche nel continente americano. Il decennio degli anni '30 fu infatti significativo per un altro fenomeno: la grande emigrazione di artisti europei verso gli Stati Uniti. Qui la loro presenza fornì grandi stimoli, innescando una serie di esperienze, che sul suolo americano avrebbero prodotto molte novità, soprattutto nel dopoguerra. In questi ultimi quarant'anni si è prodotto il netto fenomeno di uno spostamento dei baricentri artistici. Prima **Parigi** era considerata la capitale mondiale dell'arte moderna, dopo questo primato si è spostato verso **New York**. Tuttavia la rapida evoluzione dei sistemi di comunicazione e spostamenti, ha creato oggi anche nel mondo dell'arte quel senso di «**villaggio globale**» che caratterizza la cultura odierna, rendendo di fatto inattuale la definizione di capitale artistica.

L'informale

- Con il termine «**informale**» definiamo una serie di esperienze artistiche, sviluppate soprattutto negli anni 1950, che hanno una fondamentale matrice astratta. La caratteristica dell'«**Informale**» è di essere **contrario a qualsiasi forma**. Cosa sono le «forme»? Nella realtà sensibile è forma tutto ciò che ha un contorno, con il quale un oggetto o un organismo si differenzia dalla realtà circostante, nel quale si definiscono le sue caratteristiche visive e tattili.

Anche l'arte astratta, soprattutto nelle sue correnti più geometriche, si costruisce per organizzazione di forme. Queste, non più imitate dalla natura, nascono solo nella visione (o immaginazione) dell'artista, rimanendo pur sempre forme.

- **L'Informale**, rifiutando il concetto di forma, si differenzia dalla stessa arte astratta, costituendone al contempo un ampliamento. Questo ampliamento è da intendersi sia come possibilità di creare immagini nuove sia come allargamento del concetto stesso di creatività artistica, in quanto l'Informale produrrà in seguito una notevole serie di tendenze che sconfineranno oltre pittura e scultura. **L'Informale** è una matrice fondamentale di tutta l'esperienza artistica contemporanea. Il termine «informale» fu coniato negli anni 1950 dal critico francese **Tapié**. A questa etichetta sono state variamente attribuite, poi negate, molte ricerche di quegli anni. Oggi s'individuano, nell'ambito dell'**Informale**, due correnti principali: l'**informale gestuale** e l'**informale materico**. A queste due tendenze devono essere uniti altri due segmenti: lo **spazialismo** e la **pittura segnica**.

Action painting

- L'**informale gestuale**, anche definito «**action painting**», proviene soprattutto dagli Stati Uniti, e coincide di fatto con l'espressionismo astratto. Suo maggior rappresentante è **Jackson Pollock**. La sua tecnica pittorica consisteva nello **spruzzare** o far **gocciolare (dripping)** i colori sulla tela senza procedere ad alcun intervento manuale diretto sulla superficie pittorica. Le immagini così ottenute si presentano come un caotico intreccio di segni colorati, in cui non è possibile riconoscere alcuna forma. I quadri informali sono pertanto la **negazione di una conoscenza razionale della realtà**, ossia diventano la **rappresentazione di un universo caotico** in cui non è possibile porre alcun ordine razionale. In tal modo l'esperienza artistica diventa solo testimonianza dell'**essere** e dell'**agire**. In ciò si lega molto profondamente alle filosofie esistenzialistiche di quegli anni, che proponevano una visione di tipo pessimistico della reale possibilità dell'uomo di realizzarsi nel mondo.

- Le premesse dell'Informale di gesto si legano in modo molto diretto a alcune esperienze delle **avanguardie storiche**. In particolare dal Dadaismo si può risalire il suo rifiuto per la cultura, dall'Espressionismo la violenza delle immagini proposte, dal Surrealismo l'**Informale** prende un principio fondamentale: la **valorizzazione dell'inconscio**.
- Nell'Informale di gesto il risultato che si ottiene è del tutto automatico: deriva da gesti compiuti secondo movenze in cui la gestualità parte dalla liberazione delle proprie **energie interiori**. In tal modo l'**automatismo psichico** dei surrealisti arriva alle sue estreme conseguenze. In esso non v'è alcun momento cosciente, che cerchi di razionalizzare o spiegare ciò che proviene dall'inconscio.
- Uno dei grandi fascino di quest'arte risiede proprio nel suo farsi. Da essa infatti possiamo far derivare tutte quelle esperienze successive, quali il **comportamentismo**, la **body art** o le **performance**, in cui il risultato estetico non risiede più nell'opera compiuta, ma solo nel vedere l'artista all'opera. Tra i principali artisti americani dell'**action painting** ricordiamo, oltre a **Pollock**, **Willem de Kooning** e **Franz Kline**.

L'Informale materico

- L'informale di materia è la tendenza che maggiormente si manifesta in Europa. Deriva da un'antica dicotomia da Platone in poi: la polarità materia-forma. Il primo termine indica il magma informe delle energie primordiali, il secondo definisce l'organizzazione della materia in organismi superiori. Questo contrasto materia-forma diventò un termine problematico nella scultura di Michelangelo e da lì ha influenzato, attraverso la riscoperta di **Rodin**, la scultura moderna. Con l'Informale anche i pittori si appropriano di questa problematica, proponendo immagini in cui i valori estetici e espressivi sono quelli dei materiali utilizzati. L'informale di materia inizia nello stesso anno in cui Pollock inventa l'action painting: il 1943. Protagonista è il pittore francese **Jean Fautrier**, che, rifacendosi alle esperienze del Cubismo sintetico di **Picasso** e **Braque** e alle ricerche surrealiste
- di **Max Ernst**, inserisce nei suoi quadri materiali plastici che emergono dalla superficie del quadro. In tal modo rompe il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica, proponendo opere che non sono più classificabili nelle tradizionali categorie di pittura o scultura. Ai valori espressivi dei materiali si rivolgono altri artisti informali europei: tra essi emergono soprattutto il francese **Jean Dubuffet**, lo spagnolo **Antoni Tàpies** e l'italiano **Alberto Burri**. Quest'ultimo, in particolare, propone opere dalla singolare forza espressiva, ricorrendo a materiali poveri: legni bruciati, vecchi sacchi di juta, lamiere, plastica...

Spazialismo

- Lo **Spazialismo** è una corrente non uniforme, che può aggregarsi intorno a due artisti principali: il milanese **Lucio Fontana** e il russo (ma naturalizzato americano) **Marc Rothko**. Anche le loro ricerche possono ricondursi all'Informale per la comune assenza di «forme», così come sopra definite. Tuttavia la loro ricerca mira a altri risultati, diversi da quelle degli altri informali. Con le loro opere mirano a suggerire effetti spaziali del tutto inediti: **Fontana** ricorrendo a buchi e tagli prodotti nelle tele, **Rothko** ricorrendo alle stesure di colori secondo macchie di sottile variazione tonale. Entrambe queste ricerche hanno la capacità di suscitare atmosfere immateriali e non terrene, proponendo un'inedita visione di spazi che vanno al di là dello spazio percettivo naturale.

Pittura segnica

- La **pittura segnica** è, infine, un'ultima versione dell'Informale, anche se da questa si differenzia per la mancanza di un netto rifiuto della forma. In queste ricerche la forma, benché non del tutto assente, tende a trasformarsi in «**segno**», cioè in un elemento grafico di riconoscibilità formale, ma non contenutistica. Le ricerche della pittura segnica tendono a costruire nuovi alfabeti visivi, non concettuali, in cui è evidente la componente **calligrafica**. Tra gli artisti più significativi di questa tendenza sono da citare l'italiano **Giuseppe Capogrossi**, il francese **George Mathieu** e i tedeschi **Wols** (pseudonimo di Wolfgang Schultze) e **Hans Hartung**.

- J. Pollock, Cattedrale



Informale

- Probabilmente dietro l'influsso dei regimi totalitari instaurati in Europa, intorno all'anno 1930 si incontrano due opposte tendenze che riconducono il panorama artistico ad un ritorno al figurativo. In Italia ad esempio si formano due fazioni i Realisti e i Formalisti. I primi, capeggiati soprattutto da Guttuso, propongono un'arte impegnata nella realtà sociale del tempo, i secondi (Pietro Consagra, Achille Perilli, Piero Dorazio ed altri) pretendono una maggior autonomia, rivendicando il diritto alle ricerche formali e stilistiche. Rispetto a queste illusorie polemiche, di tutt'altra portata e segno appare quindi la comparsa sulla scena artistica internazionale dell'espressionismo astratto americano, che successivamente sarà definito Informale.

- La sua grande carica rivoluzionaria é proprio la dichiarata disillusione nelle possibilità dell'arte. Il ventennio degli anni dal 1930 al 1950 é infatti significativo per due fenomeni: la grande emigrazione di artisti europei verso gli Stati Uniti ed il conseguente spostamento del baricentro artistico da Parigi a New York. Dunque intorno al 1950 il critico francese Tapié conia il termine "informale" e con esso intende una pittura fondamentalmente astratta e soprattutto priva di forma. Nella realtà dei sensi umani, è forma tutto ciò che ha un contorno atto a definire le sue caratteristiche visive e tattili. Nell'arte astratta, soprattutto nelle sue correnti geometriche, si costruisce un'opera d'arte tramite l'organizzazione di forme, che sono sì, non più imitate dalla natura, ma comunque nascono nell'immaginazione dell'artista e quindi ogni opera risente comunque della forma.

- L'informale, rifiutando il concetto di forma, si differenzia quindi dall'arte astratta, proprio per l'assoluta mancanza di forma. Oggi si tende a individuare, nell'ambito dell'informale, due correnti principali: l'informale gestuale e l'informale materico. L'informale gestuale, anche definito «action painting» proviene soprattutto dagli Stati Uniti, e coincide di fatto con l'espressionismo astratto. Suo maggior rappresentante è Jackson Pollock (ma vanno anche ricordati Willem de Kooning e Franz Kline) che intorno al 1945 inizia ad eseguire le sue opere con una tecnica pittorica che consiste nello spruzzare o far gocciolare (dripping) i colori sulla tela senza procedere ad alcun intervento manuale diretto sulla superficie pittorica.

A. Burri, Grandi sacchi



- Le immagini così ottenute si presentano come un caotico intreccio di segni colorati, in cui non è possibile riconoscere alcuna forma. Sempre intorno al 1945, ma in Europa, il pittore francese Jean Fautrier inizia ad inserire nei suoi quadri, materiali plastici che emergono dalla superficie del quadro, rompendo così il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica. Questa pittura, sarà chiamata "Informale Materico" e aderiranno anche pittori come Jean Dubuffet, Antoni Tàpies e l'italiano Alberto Burri.

Franz Kline, C & O



Informale

Contesto

INFORMALE

- Tendenza artistica diffusasi in Europa, America e Giappone negli anni Cinquanta caratterizzata dal rifiuto di qualsiasi forma, figurativa o astratta, costruita secondo canoni razionali rapportabili alla tradizione culturale precedente.

Le ragioni profonde di tale rifiuto sono da ritrovare nello stato di disagio succeduto all'immane tragedia della seconda guerra mondiale e al disinteresse per una realtà naturale e umana che ha potuto comprendere tale orrore.

La poetica informale risente del portato culturale delle esperienze Dada, Surrealiste ed Espressioniste, esprimendosi come rifiuto della cultura, ascolto dell'inconscio ed esplosione dell'immagine dal profondo dell'io.

Con il rifiuto di un atteggiamento costruttivo della forma rappresentativa l'essere e il fare dell'artista prendono il sopravvento sugli esiti materiali del suo lavoro e il prodotto artistico è sempre più una risultante più che una meta del fare dell'artista, in linea con la nuova filosofia dell'esistenzialismo francese e del pragmatismo americano.

La perdita di importanza della forma ne fa acquistare alla materia, con la quale l'opera finisce per identificarsi.

- La linea, il colore, la figura perdono anch'essi significato e vengono sostituiti dal **segno e dalla materia**, che può essere di qualsiasi genere: legno, stoffa, vetro, muro, saracinesche, colore stesso ridotto anch'esso a semplice sostanza materica.
- E' dunque alla **materia informe** che l'artista si rivolge a causa di una condizione di disarmonia esistenziale, politica e sociale e della materia esplora tutte le possibilità espressive e le possibilità di divenire oggetto d'arte.



- Rappresentanti significativi dell'Informale per il versante più "materico" sono
- **Fautrier, Dubuffet, Tapies, Burri;**
- per il versante rivolto al gesto e al segno sono **Wols, Hartung, Mathieu, Vedova.**

ESPRESSIONISMO ASTRATTO

Rientrano nella poetica informale anche i fenomeni americani - all'origine dei quali vi è l'opera di derivazione surrealista di Mark Tobey e Arshile Gorky –

dell'Espressionismo astratto

con **Bruce Newmann, Rothko, Still, Reinhardt** e

dell' **Action painting**

con **Pollock, de Kooning, Kline, Francis, Gottlieb, Motherwell.**

Il secondo dopoguerra

- La seconda guerra mondiale segna uno spartiacque netto nel percorso della storia dell'arte del secolo XX.
- La situazione culturale del momento vede la migrazione di numerosi artisti e intellettuali europei verso gli Stati Uniti, già a partire dagli anni Trenta, con il conseguente **sviluppo di nuovi stimoli e conoscenze nella cultura americana che**, finita la guerra, diviene il nuovo centro propulsore dell'arte contemporanea, sottraendone il ruolo alla vecchia Europa.

Duchamp



"Nude Descending a Staircase"

- Specialmente a New York precedenti di rilievo si hanno già tra il 1910 e il 1945 quando vi giungono artisti come **Duchamp, Masson, Kandinskij, Mondrian, Albers**, a fertilizzare un terreno particolarmente ricettivo nei riguardi della ricerca artistica, dato il contemporaneo sviluppo economico e sociale.

Kandinskij- Tormento

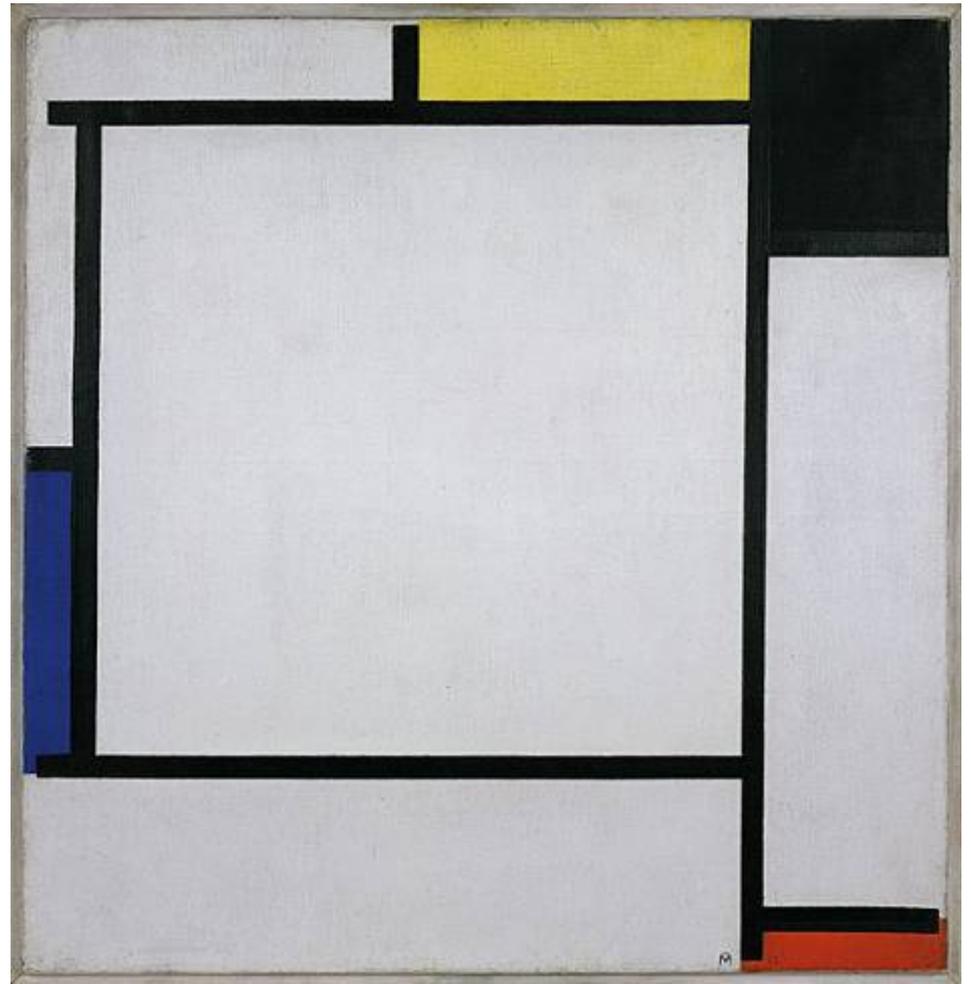


"secondo dopoguerra"

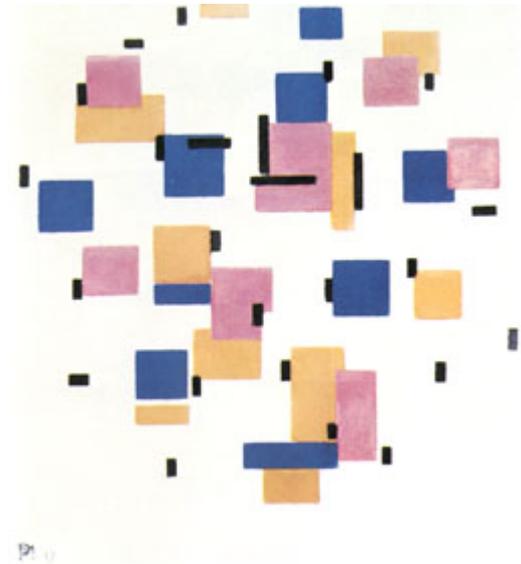
- Con la dizione "secondo dopoguerra" nella storia dell'arte si intende un'estensione temporale che, sia per la durata ed estensione geografica del conflitto che per le notevoli conseguenze sociali ed economiche va dai primissimi anni Quaranta sino alla fine del decennio e racchiude sia le situazioni europee che quelle dei più avanzati paesi extraeuropei

Piet Mondrian ,“Tableau 2”, 1922.

[Guggenheim Collection.](#)



- « Cosa voglio esprimere con la mia opera? Niente di diverso da quello che ogni artista cerca: raggiungere l'armonia tramite l'equilibrio dei rapporti fra linee, colori e superfici. Solo in modo più nitido e più forte. »(Piet Mondrian)



Joseph Albers, *Homage to the Square*:

Square:

Yellow Resonance, 1957. Oil on masonite, 40 x 40 inches



- Mentre alcuni maestri dell'avanguardia sono ancora attivi e pronti al rinnovamento, come **Picasso, Matisse, Mirò, Ernst e in Italia Morandi, Sironi e De Chirico**, fervono novità nella scena artistica: tra un tipo di astrazione che ha la sua matrice nella tradizione prebellica e un realismo talvolta affiancato all'impegno politico, **si affaccia** quasi contemporaneamente negli Stati Uniti e in Europa **una coscienza libera finalmente dalle illusioni** di una cultura figurativa secolare che ha sempre tenuto stretti legami non solo con l'apparenza del reale, ma anche con le categorie spirituali e razionali che hanno portato il mondo ad uno stato di crisi totale, tenuto in piedi dai meccanismi inarrestabili dell'economia e degli equilibri del terrore.

Estensione temporale

- Da un lato **la consapevolezza** che si diffonde della possibilità concreta di un'imminente distruzione dell'intero pianeta, a seguito del lancio della bomba atomica, influisce sulle coscienze più sensibili come segnale della conclusione di un ciclo dell'umanità, ulteriormente appesantita dalle difficoltà materiali del momento, dall'altro gli **entusiasmi post-bellici** per la circolazione di nuove idee e conoscenze a seguito del riaprirsi delle frontiere, **concorrono alla creazione di un panorama culturale variamente sfaccettato**, in cui ai drammi del presente si affianca il desiderio di proiezione e aspettativa in un futuro ancora tutto da costruire.

P. Picasso, Natura morta con teschio - 1907



Max Ernst, L'antipapa 1942- Guggenheim



G. De Chirico, l'incertezza del poeta



Matisse, Nudo 1907



Giorgio Morandi, Natura morta, 1951

Olio su tela, cm 40,5 x 45,5
Mart, Collezione Giovanardi, Rovereto



Due esperienze fondamentali

- Questo modo di sentire sfocia in due esperienze principali: **l'Action Painting americana e l'Informale europeo**, che assieme ad altri contemporanei e successivi avvenimenti, si raccolgono sotto la generica denominazione di Arte Informale.

L'Informale

- L'informale abbandona la necessità di rappresentare l'esistente e **uno dei principali scopi dell'artista diviene quello di rendere oggettivamente presente nella realtà il suo rapporto con i mezzi e la pratica dell'arte e attraverso questa operazione testimoniare l'opinione disperata che anche l'uomo ha di sé**, ormai privo di qualunque orgoglio umanistico e disilluso sulla possibilità di interrogare sia gli spazi della natura che la voce interna della psiche.

Il segno

- Il segno tracciato su un qualsiasi materiale, **la gestualità insita nel tracciare il segno o nel campire il colore** o nell'incidere, graffiare, tagliare, ferire o bucare la materia, più di qualsiasi riporto di riferimenti rappresentativi alla realtà (che rimane sempre nelle pratiche figurative tradizionali un qualcosa d'altro rispetto all'opera) individuano il modo d'essere della nuova condizione di estraneità ed emarginazione dell'artista.
- .

l'opera

- E' l'opera che, ribaltando il vecchio rapporto, vuole essere "altro" dalla realtà che la circonda, vuole essere realtà indipendente essa stessa, testimone del fare e dell'essere dell'artista

Significato della materia

- Dato il rifiuto di creare un prodotto rappresentazione del mondo, anziché l'immagine che aveva caratterizzato tutta l'arte del passato (fatta eccezione per il fenomeno Dada e alcuni aspetti delle serate futuriste) è privilegiata
- **la materia**, quale realtà completamente autonoma, oggetto-soggetto dell'arte autosufficiente in sé, che si presenta in primo piano eliminando qualsiasi rappresentazione che non sia quella di se stessa in tutte le sue caratteristiche di fisicità spazio-temporale che le fanno acquisire una nuova ed elevatissima **valenza semiologica**, un valore cioè che evidenzia senza allusioni o rimandi **il significato della materia e della sua conformazione in rapporto all'uomo** in seno alla realtà circostante.

La materia

- E' evidente che in tal contesto la costruzione della forma, di una forma predeterminata dal pensiero dell'artista, diviene una contraddizione. Per essere se stessa e affinché l'artista abbia con essa un rapporto di assoluta autenticità e verità, **la materia non può essere ristrutturata secondo schemi razionali che ne farebbero ancora una volta qualcosa d'altro**, ma rimanere con la forma che le è propria in quanto materia, ovvero rimanere informe.

Valore del termine Informale

- Le due esistenze, dell'artista e della materia, tendono ad incontrarsi o a scontrarsi in un rapporto che mantiene intatte e sempre presenti le due identità, facendole confluire nell'opera con le loro originarie peculiarità.
- E' questo che dà alle opere informali- gestuali, segniche che e materiche - l'aspetto ibrido e conturbante di materia organica, di reale e umano nello stesso tempo, di materia viva e parlante.
- Ad un esame delle opere di artisti che possono essere considerati nell'ambito o vicini alla poetica dell'informale, risulta evidente una notevole diversità di atteggiamenti che mettono in discussione, come del resto in tutta l'arte contemporanea, la validità di ogni definizione univoca e l'applicabilità del termine stesso informale, di per sé piuttosto riduttivo, come ogni etichetta, ad un fenomeno culturale dalle molte facce e dalle rilevanti conseguenze per i successivi sviluppi delle teorie e pratiche dell'arte

Jackson Pollock ,Composizione



Jackson Pollock

- E' il 1943 quando il pittore americano (1912-1956 / "Murale", 1943; "Lucifero", 1947; "Pali blu", 1952; "No. 12", 1952) dipinge il "Murale" nella casa della collezionista Peggy Guggenheim: su quei metri quadrati di superficie da dipingere "eccitanti come l'inferno", come dichiara in seguito Pollock, egli lavora in una sola seduta, ottenendo come risultato il dipinto che più di ogni altro segna il ribaltamento delle sorti dell'arte contemporanea.

Scrittura automatica

- Qui si realizza pienamente il senso della scrittura automatica pensata dai surrealisti: scavalcata finalmente l'ancora perdurante distinzione tra astratto e figurativo, la volontà di esprimersi dell'artista si realizza in un'assurda e furiosa concatenazione di gesti, effettuati quasi in stato di trance, legittimati dall'idea che il pensiero (o la psiche) possa "dettare" la propria verità, qualora si eviti di sottoporsi ad ogni censura socio-culturale. E' il completo connubio tra la totalità dell'essere artista e l'opera che diviene trascrizione immediata di quello stesso essere.

Jackson Pollock, *Mural*, 1943 (University of Iowa Museum of Art)

1096 × 428



Automatismo e gestualità

- **Pollock** e gli altri action painters come **Kline**, **Motherwell**, **de Kooning**, **Francis**, **Gottlieb**, ricorrono a tecniche che amplificano il più possibile il modo casuale di operare, proseguendo e portando a piena maturità la ricerca iniziata in America da artisti come **Arshile Gorky**, **Hans Hofmann** e **Mark Tobey** (1890-1976), nella pittura del quale le componenti automatico-gestuali derivano da approfonditi studi delle culture e religioni orientali e in particolare della meditazione zen, attraverso le quali conduce una ricerca incentrata sui valori autonomamente espressivi del segno.

Action painting

- Nell'Action Painting è il materiale pittorico in sé, assunto come materia non ancora trasformata in linguaggio **a veicolare il contenuto interiore.**

Le opere di Pollock, realizzate da una mano, un braccio, un corpo che, dimenticato di dipendere da una volontà, si liberano in slanci espressivi lontani da qualunque forma di decoro, norma compositiva o accorgimento estetico, travolgendo i sensi e la visione, negano ogni speranza e illusione di riscatto, ogni traccia di gioia di vivere e di tutto ciò che può dare un senso alla vita su questa terra.

- Dal '47 al '52 l'artista americano usa la tecnica del "dripping", (sgocciolamento), già provata da Max Ernst, attraverso la quale, nel suo corpo a corpo con la superficie da dipingere lascia che il colore cada sulla tela in modo libero e aleatorio, sfruttandone poi gli sgocciolamenti e le macchie così casualmente ottenuti.

- *La donna luna (The Moon Woman)*,
1942
Olio su tela, 175,2
x 109,3 cm
Collezione Peggy
Guggenheim,
Venezia



- Come altri membri della New York School Jackson Pollock risente, nei suoi primi lavori, dell'influenza di Joan Miró e Pablo Picasso e fa proprio il concetto surrealista dell'inconscio come fonte d'arte. Alla fine degli anni '30 Pollock introduce un linguaggio figurativo basato su figure totemiche o mitiche, segni ideografici e ritualismi interpretati come referenti di esperienze rimosse e memorie culturali della psiche. *La donna luna* rimanda all'impianto cromatico e alla composizione di Picasso.
- Il soggetto della donna luna, ricorrente in diversi disegni e dipinti dei primi anni '40, può essere stato ispirato a Pollock da fonti diverse.
- In questo periodo molti artisti, tra cui gli amici William Baziotes e Robert Motherwell, sono influenzati dalle immagini elusive e allucinatorie di Charles Baudelaire e dei simbolisti francesi. Nel brano "Benefizi della luna", nello "Spleen di Parigi", Baudelaire si rivolge al "riflesso della temibile Divinità, fatidica madrina, nutrice venefica di tutti quanti i lunatici". È possibile che Pollock conoscesse la poesia, ma è più verosimile che fosse pervaso dall'interesse per Baudelaire e i simbolisti, intenso in quel periodo.

Robert Motherwell

- "Sorpresa e ispirazione" è il titolo di un'opera del 1943 di un'altro action painter, **Robert Motherwell** (1915) a sottolineare una sorta di idea moderna di ispirazione necessaria alla creazione artistica, così come necessaria diviene la totale partecipazione dell'artista al gesto che compie attraverso il coinvolgimento totale di corpo e spirito. Un tipo di "espressionismo astratto" che accoglie l'eredità espressionista dei gruppi tedeschi "Die Brücke" e "Der Blaue Reiter", del Fauvismo e quella dada e surrealista, per proiettare sul quadro le lacerazioni dell'io contemporaneo.

- **Robert Motherwell**

Personage

(Autoportrait),

December 9, 1943

Paper collage, gouache, and ink on board

103.8 x 65.9 cm



Robert Motherwell

In White and Yellow Ochre, 1961



Mail Figure, 1959



Willem de Kooning

- Un accenno al reale, seppure deformato, permane tuttavia in alcuni lavori dell'artista di origine irlandese **Willem de Kooning** (1904-1991 / "Luce d'agosto", 1946; "Donna I", 1950-52; "Porta sul fiume", 1960), altro grande interprete della stagione dell'Action Painting americana, in cui il gesto della mano che dipinge, organizzando sulla tela le energie scaturite dall'interiorità, opera su tracce di un figurativo ambiguo, si accanisce su frammenti di un corpo umano in grado di evocare pulsioni incontrollabili che ne producono lo sfiguramento attraverso una tecnica aggressiva.

Franz Kline

- Altro esponente di rilievo della cerchia newyorchese è **Franz Kline** (1910-1962 / "Cifra Otto", 1952; "Iniziale", 1959) che a partire dagli anni Cinquanta definisce il suo lavoro attraverso grandi sigle grafiche, realizzate con gesto ampio, tracciato a pieno braccio col segno pesante di una pennellata nera su fondo bianco (il bianco e nero per Kline "contano come se fossero colori").

- In tutte le poetiche del segno e del gesto, scopertamente evidenti sono le caratteristiche di denuncia, di rifiuto e di protesta e decisa negazione della rappresentazione.
- Appare l'affermazione del gesto e del segno come unici **significanti di un nuovo alfabeto**, di una nuova scrittura, di una nuova arte, che implicitamente è però una negazione, una cancellazione del valore di ogni precedente conoscenza, rifiutata e abbandonata; **una "negazione del mondo", una "iconografia del no" (Argan)**; una identificazione del segno con la propria sofferenza esistenziale di cui si fa diretta trascrizione.

Anche la gestualità è un atto per lo più negativo,

- Che tende alla distruzione dell'esistente, ma liberatorio, vitalistico, e in questo senso progressivo, costruttivo. E' un segno gestuale quello che viene prodotto da questa volontà di lasciare una traccia vivente e immediata del proprio essere in una situazione, del proprio confrontarsi con la vita e la realtà contingente, politica e sociale, attraverso una azione decisa, inequivocabile, una netta presa di posizione.
- In questo l'arte gestuale e segnica è diversa da quella puramente informale dove la materia, mancando di struttura, è sempre ambigua, polisignificante.

In Europa

- è il critico francese Tapié a coniare il termine di "art informel" che sottolinea l'avvenuta abolizione della forma.
- Già dal 1930 l'artista parigino **Jean Fautrier** (1898-1964 / "Cinghiale squartato", 1927; "Teste di ostaggio", 1943-44; "Costruzioni", anni '40), si attesta su posizioni di ricerca in questo senso, che ne fanno uno dei maestri dell'informale europeo. Nel 1943 dall'abitazione in cui trova rifugio egli vede un campo di concentramento nazista e immaginando l'umanità sofferente e disperata rinchiusa dipinge la serie delle "Teste d'ostaggio", esposte la prima volta alla galleria René Drouin di Parigi nel 1945.

Sono numerose e piccole carte intelate in ognuna delle quali campeggia un unico grumo di materia a rappresentare un frammento di corpo umano dal profilo appena accennato e tremolante: la forma e la carne sono scomparse, al loro posto una materia rosata, qua e là più verdognola o arrossata, oppure violacea, livida dal freddo e dalla sofferenza.





- **Fucilati**
1943
*Incisione,
héliogravure e
acquaforte, firmata
alla matita.*

- Ostaggi, 1942



Jean Fautrier – Whirls (Turbine) 1958

olio su carta applicata su tela, cm 54 x 65

Mart, deposito da collezione privata, Rovereto



Il messaggio di Fautrier

- è antiretorico, egli non vuole narrare i drammi della storia, **ma denunciare una condizione umana lacerata**, in questo caso i prigionieri dei campi di sterminio, che eterna con i mezzi primari della pittura: materia e colore non più usati per rappresentare la realtà, ma per divenire essi stessi il "corpo della pittura", la cui poesia è l'unico riscatto possibile dell'agire umano.

E' questa coscienza che dà alla materia incisa, graffiata, disgregata, impoverita il senso della denuncia, di per sé il contrario per definizione della rassegnazione nichilista, della tragicità della condizione umana o della falsità e inesistenza di conclamati valori legati invece a pregiudizi e presunzioni

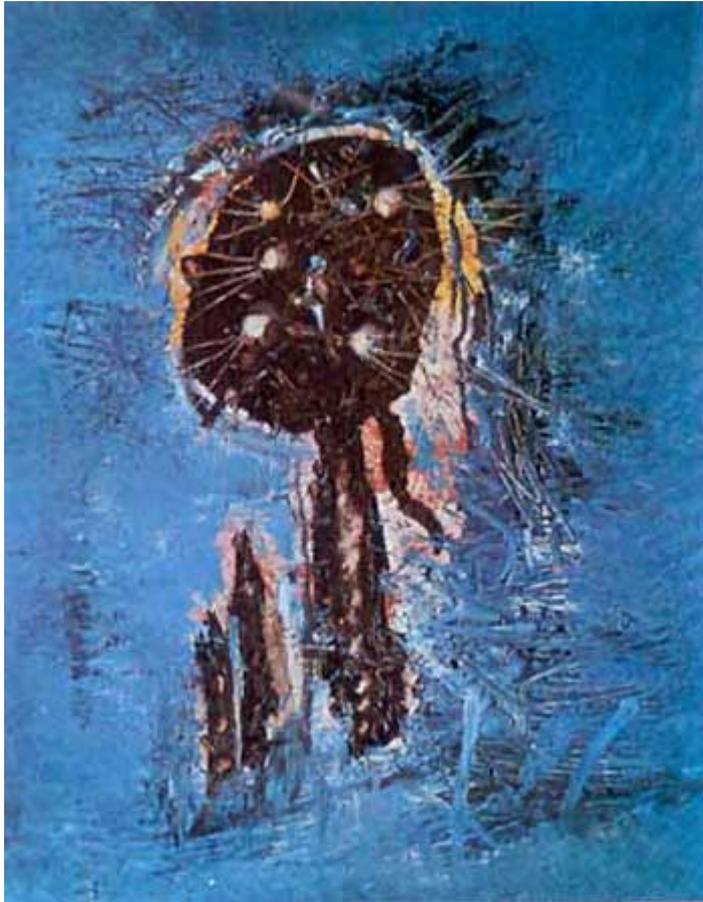
Otto Wolfgang Schulze

Lo stesso anno, nella stessa galleria, espone anche **Wols**, pseudonimo di **Otto Wolfgang Schulze** (1913-1951 / "Gennaio", 1946; "Composizione V", 1946; "Fantasma azzurro", 1951), artista tedesco, figura tipica dell'intellettuale "maledetto", stabilitosi a Parigi nel 1932; le sue opere, costituite con una prevalenza di segno di origine inconscia, sono espressione estrema di una coscienza alienata e alla deriva che compie il tentativo, peraltro ampiamente riuscito, di comunicare una realtà interiore attraverso un estenuato lirismo di segno e colore.

- Wols giunge all'espressione informale dopo la traumatica esperienza in un campo di concentramento a seguito della quale **il suo sottile segno si fa graffiante e rabbioso come in "Gennaio"** in cui proprio questo apparentemente insensato groviglio di segni rimanda con estrema corrispondenza ad un momento pietrificato di un gelido inverno, quasi un'ultima propaggine del Romanticismo tedesco di **Ölderlin** e **Friedrich**: un'arte quella di **Wols** che si "lascia avvenire", come la definisce Jean Paul Sartre.

- Wols diceva: "Vedere è chiudere gli occhi", sintetizzando così la sua ricerca del senso di ciò che è latente ed impercettibile, che non si confronta con nulla di già esistente e che è forse la più autentica delle realtà, quella dello spirito.

Il fantasma azzurro





- Dipinto, 1946-47.
Oil on canvas, (81
x 81.1 cm).

Tobey e Kline

- In quest'arte vi è senz'altro una valenza ricorrente di segno negativo: rifiutare la costruzione razionale della forma significa l'abdicazione di una delle linee storico-culturali della civiltà dell'occidente, e soprattutto della vecchia Europa.
- Il riferimento e l'attenzione alle culture zen ed alle strutture calligrafiche orientali, come avviene per **Tobey** e per **Kline**, ne sono testimoni.
- Si tratta però del rifiuto non della civiltà, ma di una civiltà, quella che ha fornito in maniera drammatica proprio tutte le ragioni di quel rifiuto.
-

"Espressionismo astratto

- Come abbiamo visto, l'avanguardia americana fiorisce soltanto dopo la fine della guerra, con l'Action Painting e dall'altro attraverso una corrente artistica vicina, almeno in parte, alle istanze dell'astrattismo storico.
- Unite sotto l'etichetta di "le due tendenze"
- sono difficilmente distinguibili nell'idea che le anima. Rispetto al Suprematismo di Malevic o al lavoro di Mondrian la nuova tendenza, che fa capo ad artisti come **Barnett Newman**, Mark Rothko, **Clifford Still**, elimina l'idea stessa di "forma", che sparisce o quanto meno si assottiglia sino a diventare, in alcuni casi, semplice accostamento di pochi colori stesi a grandi campiture.

Mark Rothko

- Questi artisti cercano un assoluto pittorico, lontano dalla violenza dell'Action Painting, ma ugualmente basato sull'idea di una pittura in grado di dar voce alle realtà interiori, così come cercano di concretare sulla tela, in cui l'immagine diviene evento rituale, magico, sacrale.

Esponente di primo piano della "Color-Field-Abstraction", che appunto dopo il 1945 sarà l'altro polo della ricerca informale americana, è **Mark Rothko** (1903-1970 / "Composizione dorata", 1949; "Numero 10", 1950), trasferitosi dalla Lettonia nel 1913. Inizialmente affascinato dai surrealisti e dalla ricchezza cromatica di Matisse, dal dopoguerra, influenzato anche dalla filosofia Zen, sviluppa una particolare visione contemplativa, immobile, quasi misticheggiante che sfocerà nelle sue opere caratterizzate da grandi campi colorati: forme perlopiù rettangolari dai bordi sfrangiati e non ben definiti, quasi fluttuanti e concatenate l'una all'altra. Rothko è sicuramente lontano dalla pura astrazione geometrica del passato e rientra nella tradizione informale attraverso la vibrazione e il ritmo palpitante che le sue opere, prive di alcuna volontà costruttiva e intellettualistica, trasmettono.



Tachisme

- In Francia è il "Tachisme" la principale interpretazione dell'arte informale: per gli esponenti della corrente francese, primo tra tutti l'oriundo tedesco orientale **Hans Hartung** (1904 / "Pittura", 1958) il cui lavoro è simile a quello di Kline, l'impulso creativo deve necessariamente rinunciare ad esprimersi attraverso una forma data l'impossibilità di effettuare un controllo razionale sulla psiche. Malgrado ciò i dipinti di Hartung, lontani dalla gestualità furiosa dell'Action Painting sono spesso misurati, con la presenza di una scrittura automatica improntata sulla tradizione orientale del calligrafismo, di cui si nota l'influenza in altri artisti dell'avanguardia europea come **Pierre Soulages** e **Georges Mathieu**.
-

Alberto Giacometti

- Nella scultura informale il rifiuto della rappresentazione e l'attenzione massima al medium trova il terreno di azione più naturale. La scultura è per sua natura materia; la tridimensionalità è il suo stato di partenza e di arrivo. Per obbedire alle stesse esigenze di verità che hanno portato all'accumulo della materia nella pittura, la scultura segue un cammino inverso: distrugge la propria solidità in un processo di erosione e annientamento come in **Alberto Giacometti** o di sublimazione in un diverso stato fisico di immaterialità o di esplosione dinamica e centrifuga, come nell'opera degli italiani **Alberto Viani** e **Umberto Mastroianni**.



- Se nella pittura, che è già difficile però chiamare con questo nome, la materia informe si aggruma in alti spessori, si costituisce in intonaco, corteccia, scheggia di legno o metallo, nella scultura trova ovvia identificazione con l'oggetto, la cosa senza alcun riferimento di appartenenza ad un universo naturale e neppure ad un universo funzional-tecnologico. Questa cosa che come la materia informe è solo se stessa è l'oggetto abbandonato che ha perduto il suo valore e significato d'uso o di relazione con il resto delle cose e con l'uomo. Il più comune tra gli oggetti abbandonati nella società produttivo-tecnologica è il rifiuto, lo scarto dell'industria; piccoli e grandi pezzi di macchine, incapaci ormai di servire alla produzione economica, vengono recuperati e assunti ad oggetti d'arte come in Ettore Colla e acquistano valore estetico nel loro essersi liberati dalla schiacciante schiavitù della funzionalità finalizzata alla produzione.

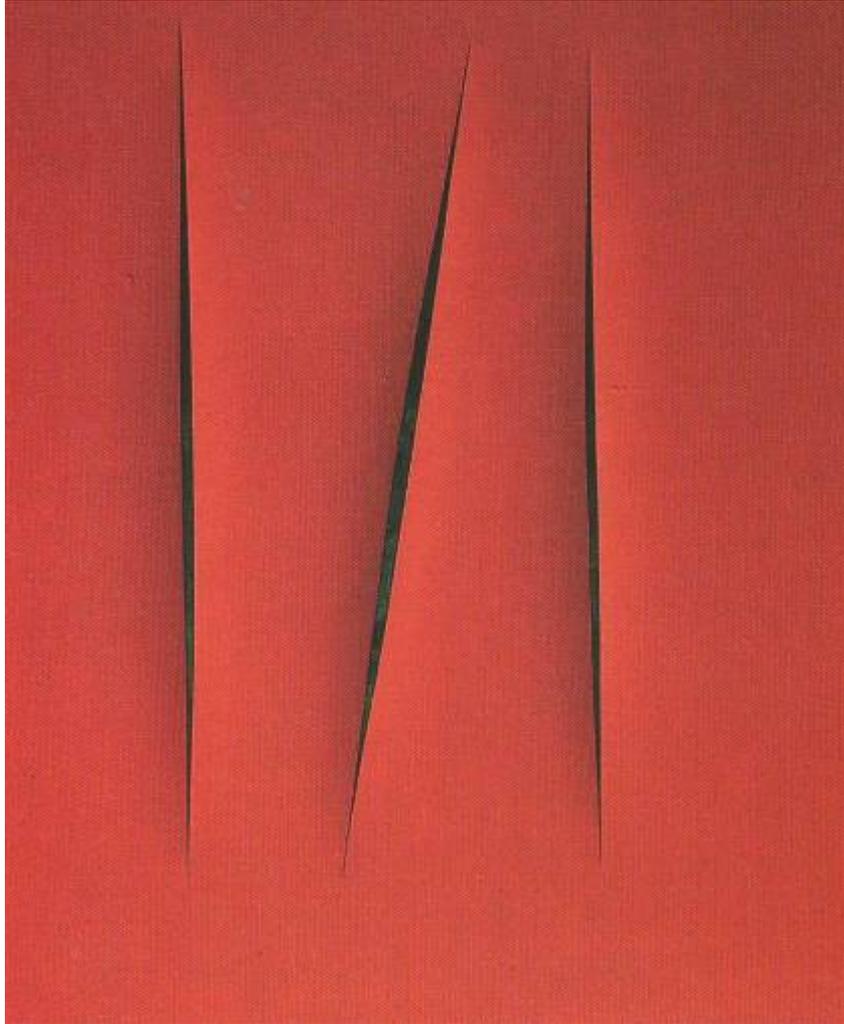
In Italia

- Esiste un evidente valore di contrapposizione positiva alla precedente condizione costrittiva in un oggetto che da semplice anello di una catena, comune ingranaggio anonimo e sostituibile, diviene oggetto unico, insostituibile nella sua qualità di significante estetico . L'opposizione dell'arte ad un sistema che tende a mettere fuori campo ogni valore di umanità è chiaro anche quando l'artista non solo recupera il relitto, l'oggetto in disuso, ma del sistema evidenzia la violenza distruttiva o la corsa affannosa in un ciclo ripetitivo ormai fine a se stesso.

In Italia gli artisti che più di altri aprono la strada alle successive sperimentazioni degli anni Sessanta sono Alberto Burri e Lucio Fontana.

Lucio Fontana

- Un discorso a parte all'interno della grande esperienza dell'arte informale, merita **Lucio Fontana** (1899-1968 / "Scultura" 1934; "Ambiente spaziale", 1948; "Ambiente spaziale con forme spaziali e luce nera", 1949; "Concetto spaziale: Attese", 1957; "Concetto spaziale: Venezia era tutta d'oro", 1961; "Concetto spaziale: fine di Dio, 1963) che identifica il suo lavoro attraverso il termine "Spazialismo".
In Fontana il segno-gesto, giunge persino a trapassare la superficie, tagliandola o bucandola con un atto di autoaggressione, aumentando la verità dell'atto creando una spazialità tridimensionale che annulla ancora una volta l'illusione della rappresentazione del gesto pittorico e lascia al suo posto la viva conseguenza dell'azione dell'artista. Attraverso un approfondimento delle tecniche di realizzazione dell'arte Fontana perviene i fatti ad una nuova concezione dello spazio che significa l'ambiente vitale dell'opera e quindi dell'artista e del fruitore e ad una necessità di far sconfinare l'opera nello spazio della realtà, rifiutando il concetto di quadro come luogo chiuso, universo a sé senza alcuna interazione con il vissuto sociale e individuale.



Alberto Burri

- Nell'opera di **Alberto Burri** (1915 / "Sacco", 1953; "Grande sacco", 1954; "Ferro grande", 1958; "Cretto G2", 1975), l'informale europeo raggiunge una delle vette più alte. Nelle sue opere la materia è costituita da sacchi lacerati o plastiche bruciate che divengono significanti del degradarsi e del decomporsi della realtà contemporanea (degrado non più però rappresentato, ma direttamente presentato dalla materia senza mediazioni metaforiche, simboliche, illusionistiche).
In Burri vi è la convinzione che l'autentica espressione della materia può avvenire attraverso la sperimentazione di nuovi materiali, estranei al tradizionale bagaglio tecnico dell'artista; questi sono già ricchi di per sé di un contenuto psicologico-culturale o comunque di un vissuto che riversano all'interno dello spazio rappresentativo attraverso la sensibilità dell'artista. I rifiuti, dunque, i sacchi, i lenzuoli, sporchi, deteriorati, consumati, rattoppati, ricuciti, ma anche ferri, legni, plastiche disposti all'interno di una cornice. Con i suoi sacchi Burri manifesta la capacità di trasporre in pura espressione e poesia i più umili frammenti della realtà, anche attraverso l'organizzazione di uno spazio sulla tela che rimanda al neoplasticismo di Mondrian, talmente la composizione appare misurata e solenne: egli riesce, paradossalmente, a dare forma all'informe, ad ordinare in modo sublime una materia relitto di una contemporaneità consapevole, come lo stesso Burri, dell'impossibilità raggiunta di un qualsiasi percorso umanistico all'interno dell'opera.



BRUNO MUNARI

Inventore, artista, scrittore, designer, architetto, grafico, gioca con i bambini

Perché tanto interesse per il mondo dell'infanzia?

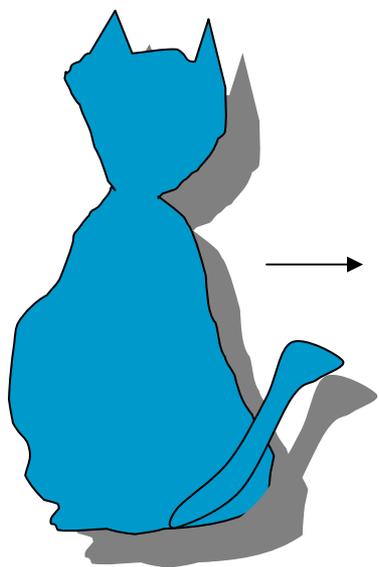
- non potendo cambiare gli adulti, ho scelto di lavorare sui bambini;
- i bambini sono i futuri uomini, gli adulti di domani;
- dobbiamo dare loro la possibilità di formare una mentalità più elastica, più libera, meno bloccata e capace di decisioni;

I bambini crescono male perché si cerca di imporre loro il pensiero degli adulti

AZIONE SENZA IMPOSIZIONE DI SE' (LAO TSE)

Conoscere i bambini è come conoscere i gatti:

“il mio primo gioco fu un gattino vero, vivo, miagolante.
Questo fu il giocattolo più completo che abbia mai avuto.
Oggi invece mi viene il sospetto che anche io bambino ero il giocattolo
del gatto”



→ GIOCO
PLURISENSORIALE

è caldo

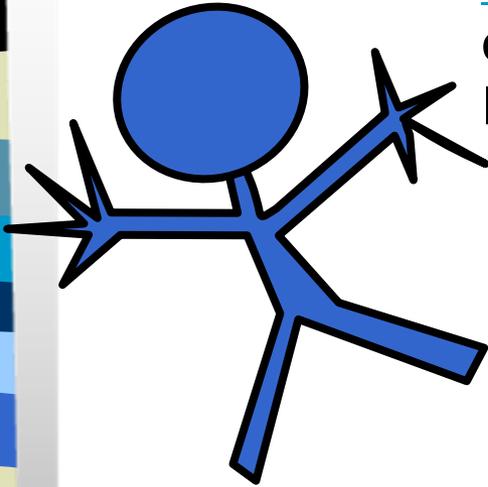
è morbido

ha un buon
odorino di nido

tira fuori le unghie e graffia

miagola e
fa ron-ron

È con la nascita del figlio Alberto che **MUNARI PAPA'** pensa alla realizzazione di giochi e libri, oggetti trasformabili e manipolabili, spesso NON FINITI, da completare in piena libertà.



LIBRI ILLEGGIBILI

Comunicare visivamente e tattilmente con i mezzi editoriali escluso il testo:

- carte diverse;
- formati diversi;
- le pagine si possono aprire a caso.

Pre-LIBRI

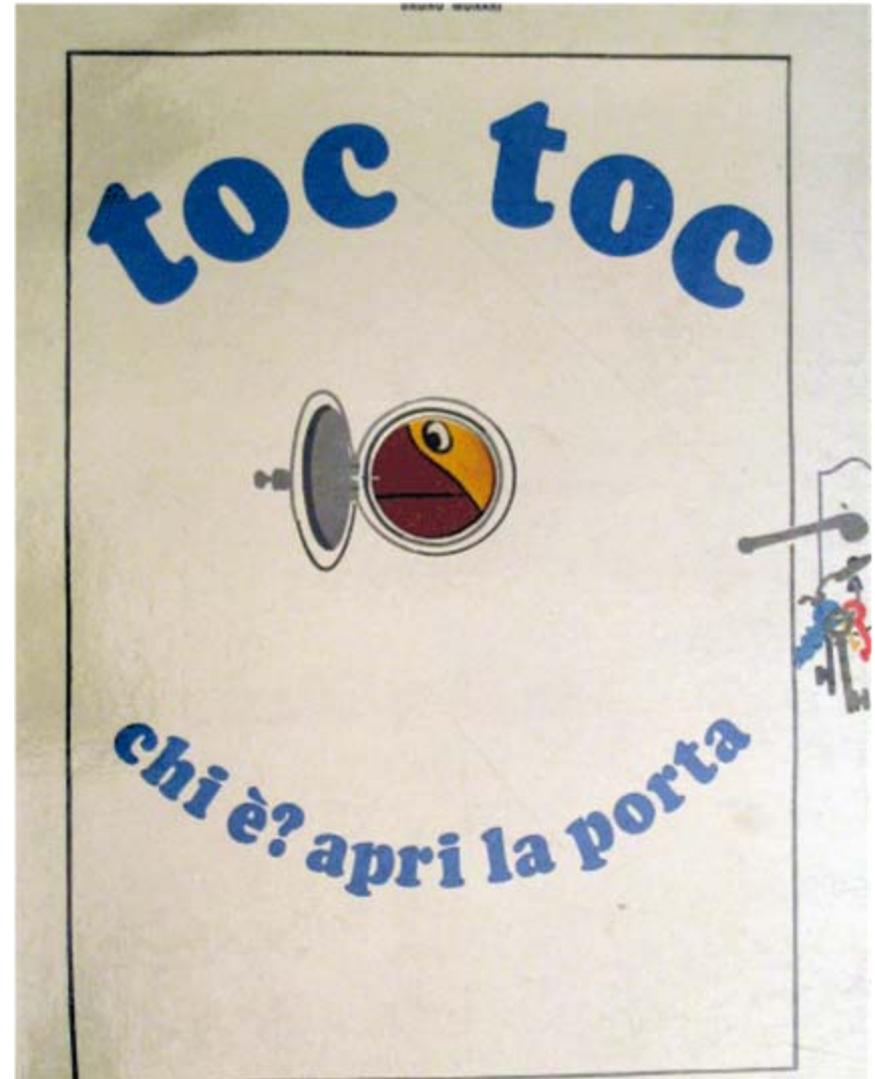
Privi di una storia letteraria compiuta per non vincolare il bambino, per non distruggere la possibilità che egli abbia un pensiero elastico:

- stimoli visivi, tattili, sonori, termici
- doppia copertina e doppio senso di lettura (non c'è un verso sbagliato)

LIBRI gioco

Devono contenere
storie semplici,

devono sapere
comunicare attraverso il
formato, il colore, il tipo
di carta



È la giraffa Lucia con
una grande cassa
che viene da Verona.
Cosa avrà nella cassa?
Apriamola!



Cosa avrà nella cassa?
Apriamola!

C'è la zebra Carmela
con un baule che
viene da Lugano.
Cosa avrà nel
baule?
Vediamo.



Cosa avrà nella cassa?
Apriamola!

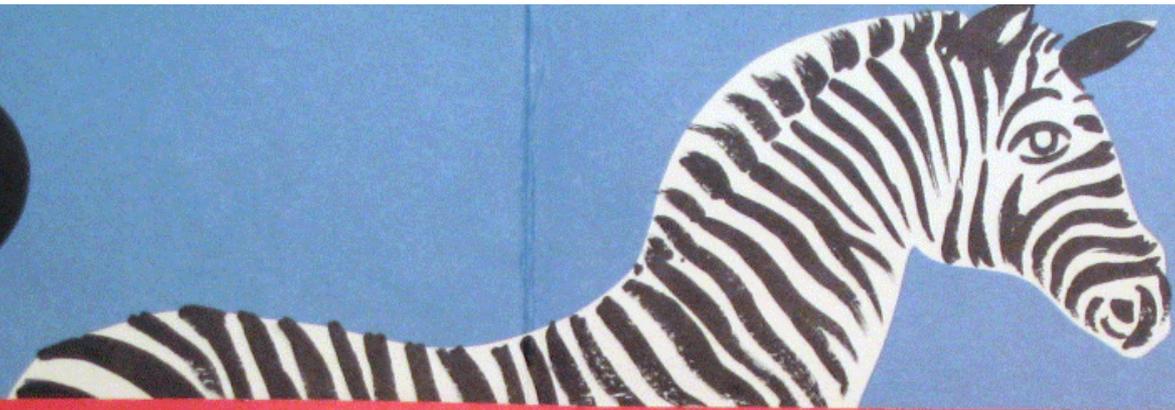
C'è la zebra Carmela
con un baule che
viene da Lugano.
Cosa avrà nel
baule?
Vediamo.



Il leone Ottavio
con la valigia, che viene
da Novara.
Apriamo la valigia!



ela
e
p.



C'è il gatto Romeo
con un pacchetto
di carta velina
arrivato da Roma.
Apriamo
il pacchetto.



av
ho
a.
il



**Il merlo Alfonso
con una cesta
che viene da Rho!
Apriamola.**

ela
e
o.

C'è il
con u
di c
arriva
il p

av
ch
a
al

armela
che
ano.
el



C'è il
con
di
arriv

Il merlo Alfonso
con una cesta
che viene da Rho!
Apriamola.



Otta
a, ch
vara
a val



Il grillo
Cirillo, con un
pacchettino che
viene da Ivrea.
Cosa c'è nel
pacchettino?



armela
e che
gano.
nel



C'è il
con
di
arriv

Ottav
ia, ch
ovara
la val

**Il merlo Alfonso
con una cesta
che viene da Rho!
Apriamola.**



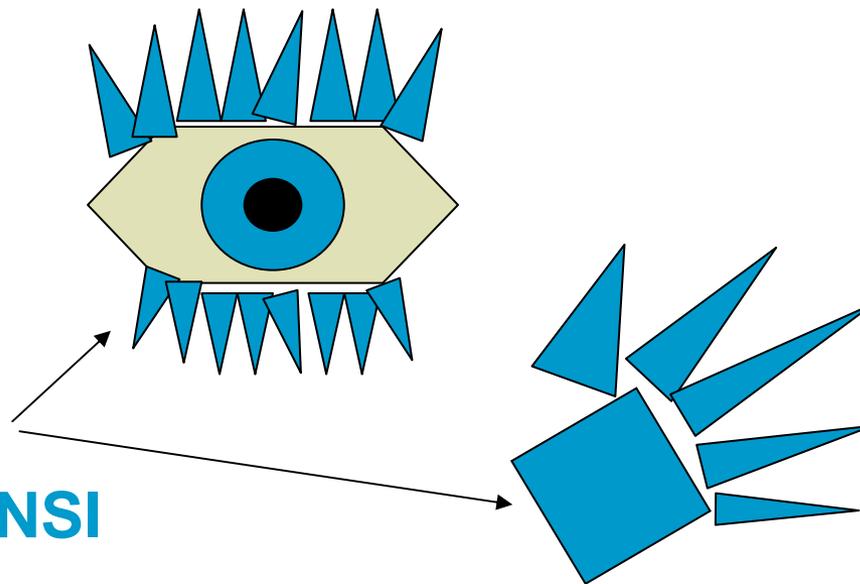
Una
formichetta
con un chicco
di grano per
l'inverno.



**Il grillo
Cirillo, con un
pacchettino che
viene da Ivrea.
Cosa c'è nel
pacchettino?**



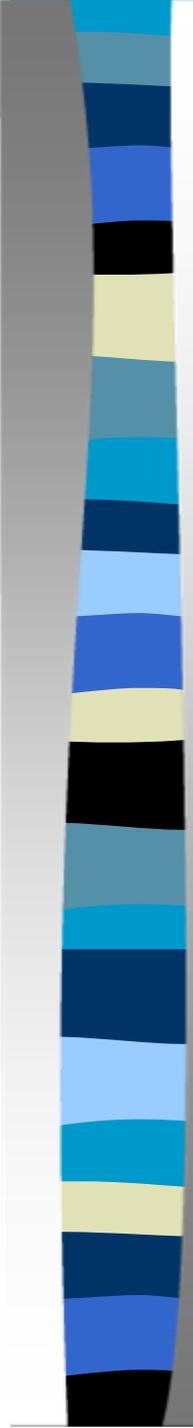
OBIETTIVO
SVILUPPARE
LA CAPACITA'
DI OSSERVARE
CON TUTTI I SENSI



1. fare acquisire una mente elastica e non ripetitiva;
2. stimolare la creatività come qualità speciale della intelligenza.

METODO
DISEGNARE TUTTO
CIO' CHE CI CIRCONDA
PER COMPRENDERE
LA STRUTTURA DELLE COSE





LA CREATIVITA' SI SVILUPPA SULLA CONOSCENZA

Il bambino disegna ciò che sa e vede ciò che conosce

Aiutiamo i bambini ad ampliare la loro conoscenza plurisensoriale, a capire come sono fatte le cose, a rimuovere gli **STEREOTIPI**.

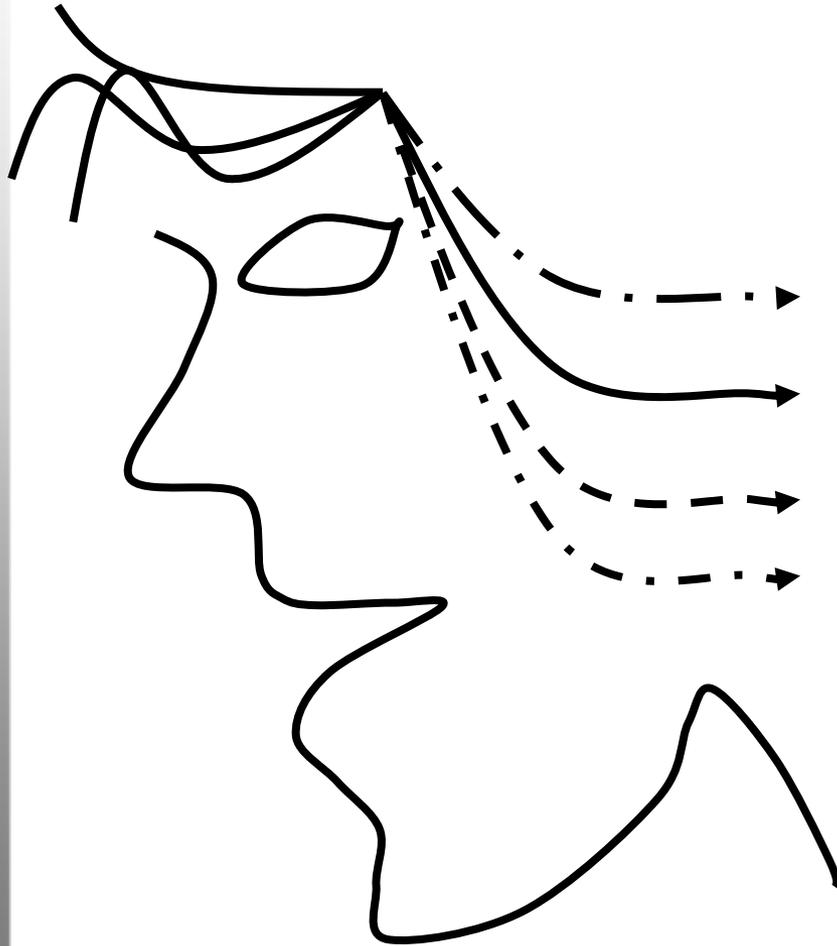


SE ASCOLTO DIMENTICO
SE VEDO RICORDO
SE FACCIO CAPISCO (antico proverbio cinese)

Nei laboratori relativi al metodo MUNARI, gli operatori non parlano quasi mai. Fanno delle cose e subito i bambini vogliono provare a fare.

Attiviamo tutti **i nostri SENSI**

che non sono solo più **5 o 6 se includiamo l'intuito**



Senso del peso

Senso termico

Senso del dolore

La propriocezione (il senso della
posizione delle varie parti del corpo nello
spazio)

Udito

Equilibrio

Senso dello spazio

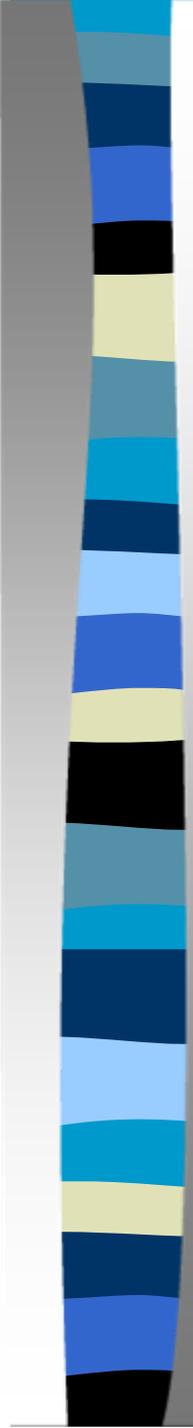
Senso del tempo

Senso del movimento

Senso dell'umorismo

Senso di benessere

Senso di disagio



Osservare regolarmente il cielo

Segnare quanti sono i giorni azzurri, grigi o blu
Diventando così sensibili alle variazioni

IL CALENDARIO DEL CIELO



Il cielo non è una striscia azzurra sul mondo, ma lo avvolge.

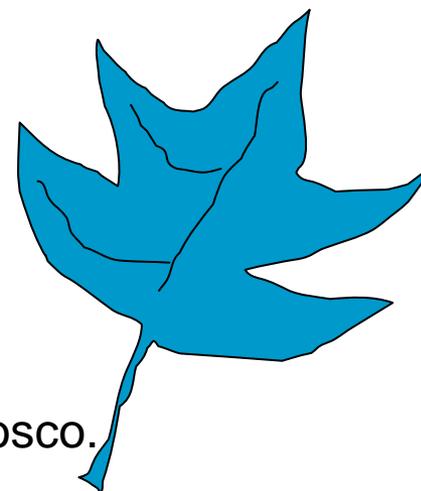
Tocca il prato, i tetti, le montagne.

In città si nasconde tra le case.

Prima disegniamo il cielo e poi tutto il resto

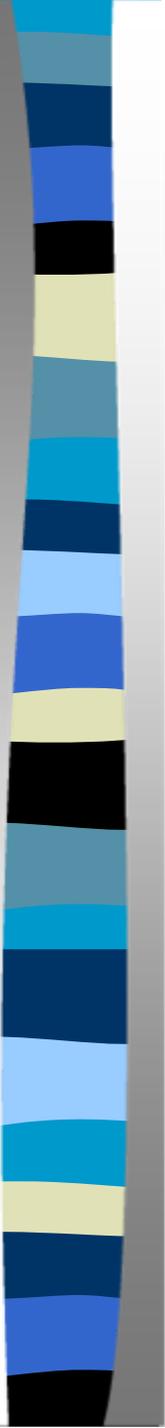
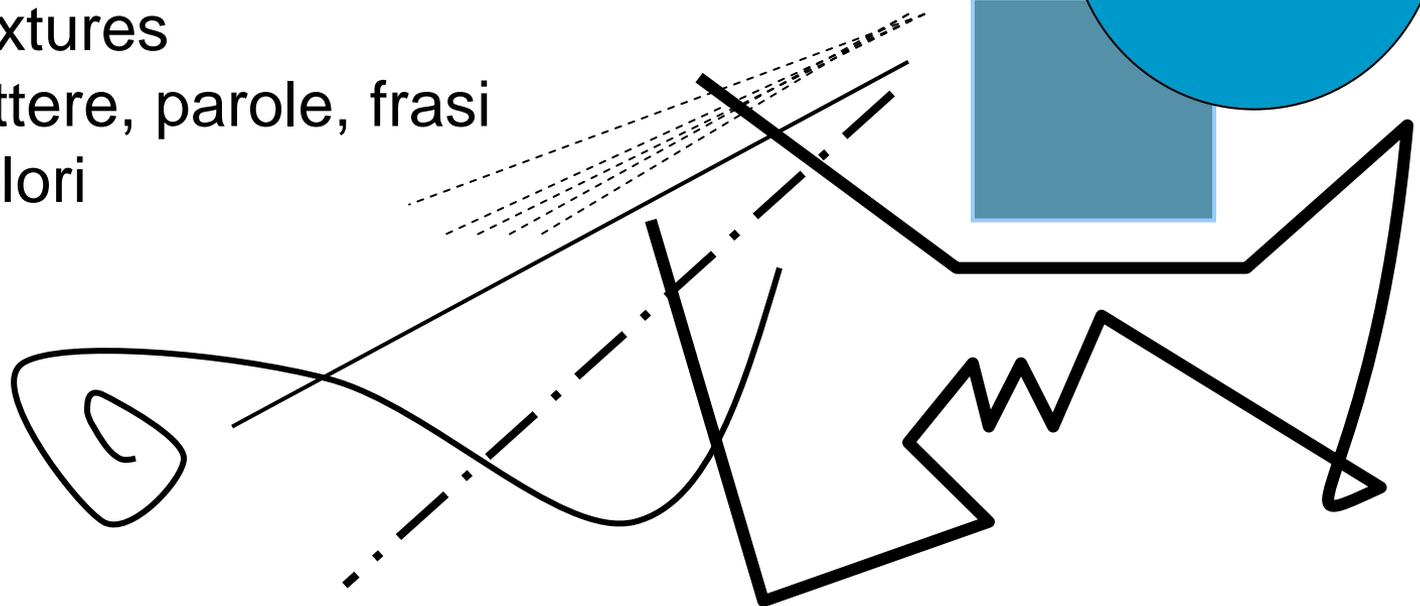
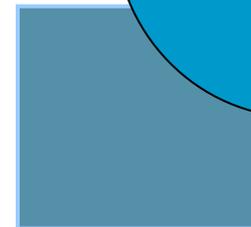
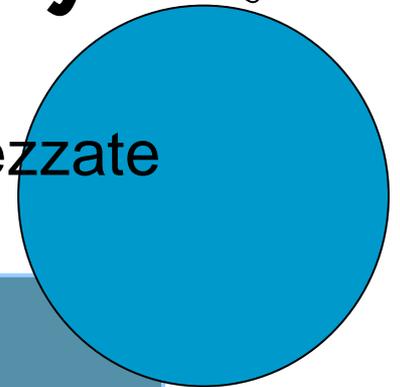
CACCIA AL VERDE

- Raccogliere tutti i possibili campioni di verde;
- realizzare un pannello **COLLAGE MONOCROMO** da fissare al muro come un'opera d'arte;
- denominare ciascun verde (verde come il pino, come il muschio, come la minestra di spinaci);
- modi di dire;
- giocare con le **FOGLIE**:
Disegnare la forma
Toccare il contorno
Sentire l'odore
Sentire il rumore fino a sbriciolarle
Camminarci sopra ed ascoltare il rumore di bosco.



ELEMENTI DELLA COMUNICAZIONE VISIVA

- Punti piccoli, grossi, radi, addensati
- Virgole
- Linee morbide, spigolose, ondulate, spezzate
- Segni sottili, marcati, sovrapposti
- Textures
- Lettere, parole, frasi
- Colori



disegnare un albero



Zanichelli
disegnare colorare costruire 1

“L'intento è quello di aiutare gli insegnanti delle scuole elementari nel loro lavoro di informazione degli elementi del linguaggio visivo.

Questi libretti hanno anche lo scopo di evitare gli stereotipi che si trovano nei disegni infantili.”

REGOLA

Il ramo che segue è sempre più sottile di quello che precede

Alberi a linee rette



Schemi di crescita a
2, 3, 4.. rami

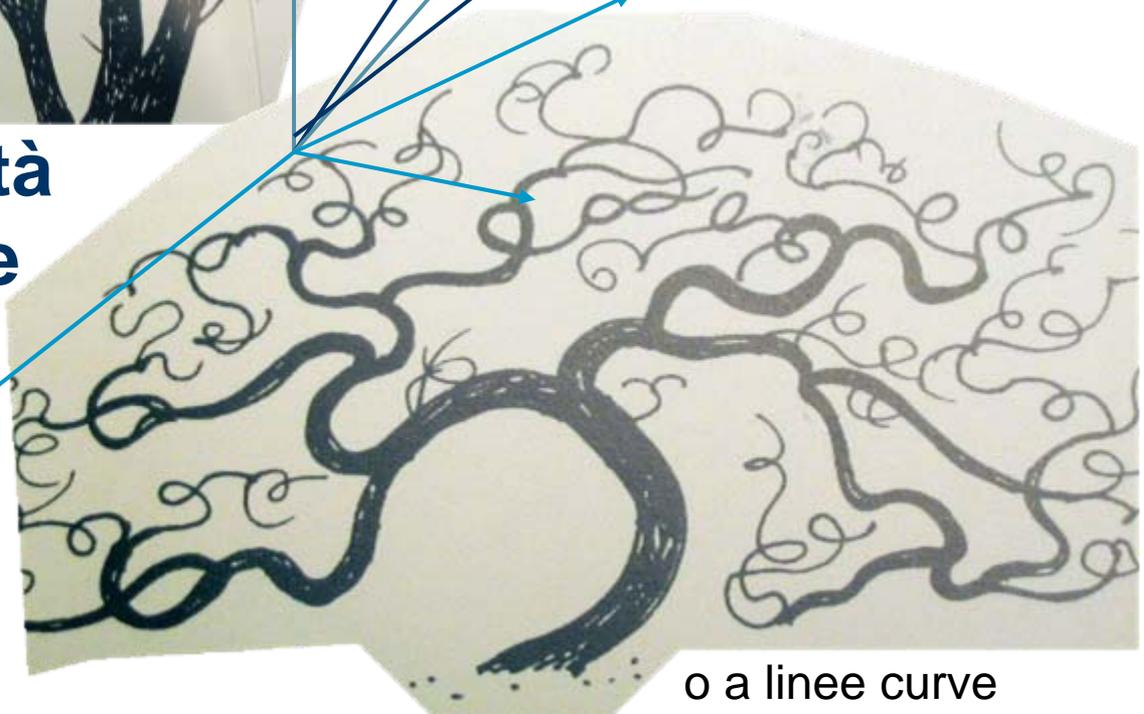
Alberi esili o tozzi

Rami corti o slanciati

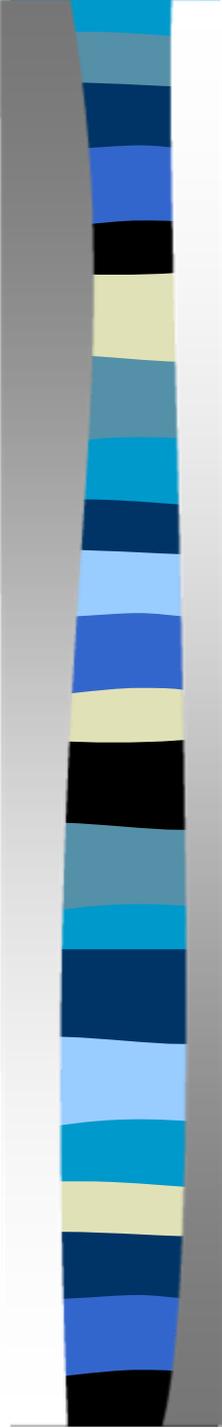
Alberi retti o curvati dal vento

**Le possibilità
sono infinite**

Con corteccia
Liscia o rugosa

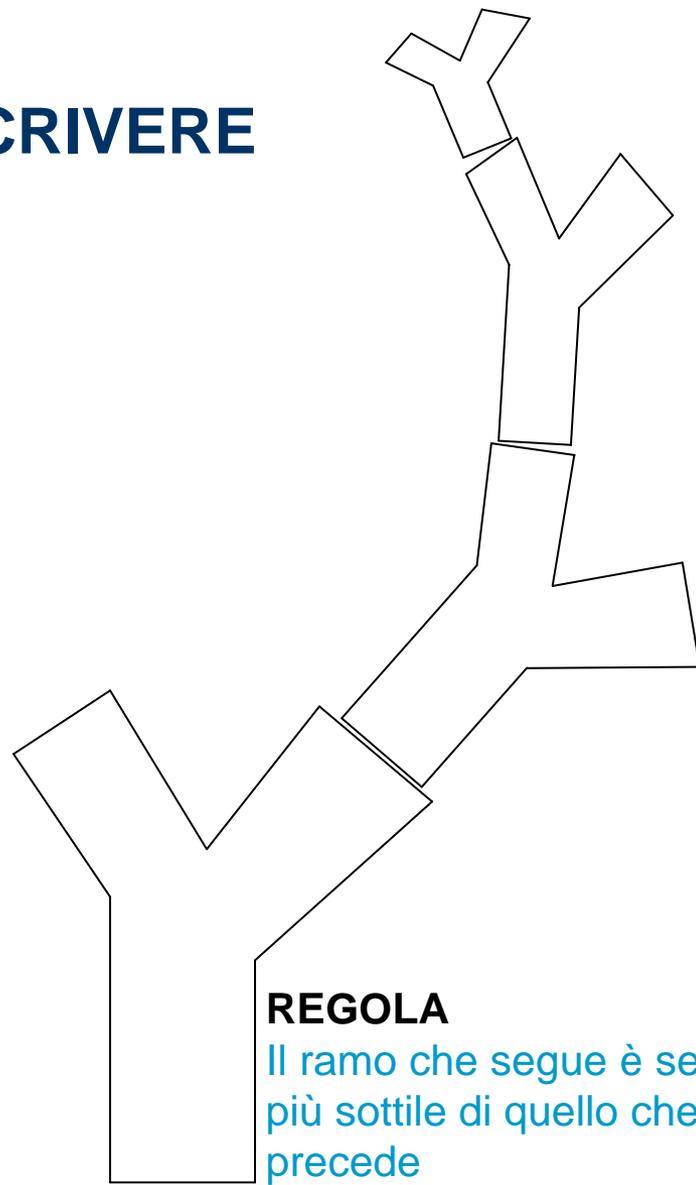


o a linee curve



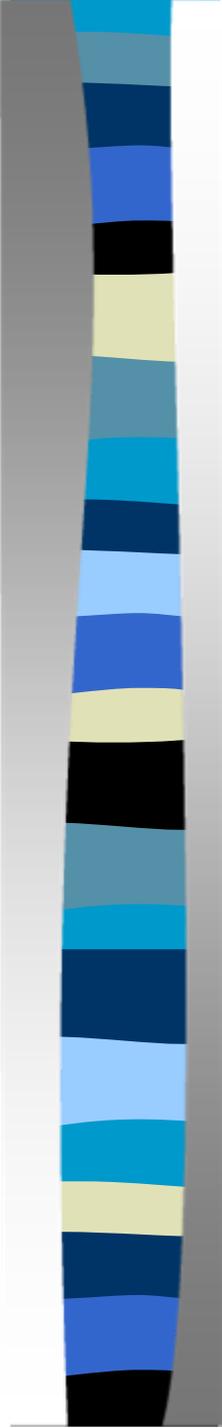
DISEGNARE è COME SCRIVERE

a C
H A G
B D E F

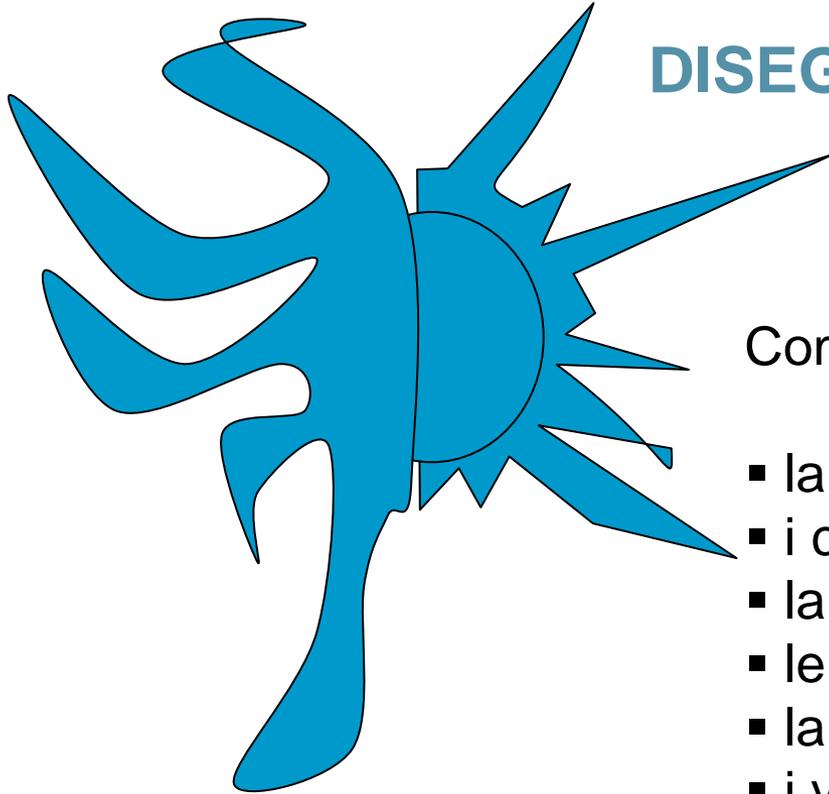


REGOLA

Il ramo che segue è sempre più sottile di quello che precede

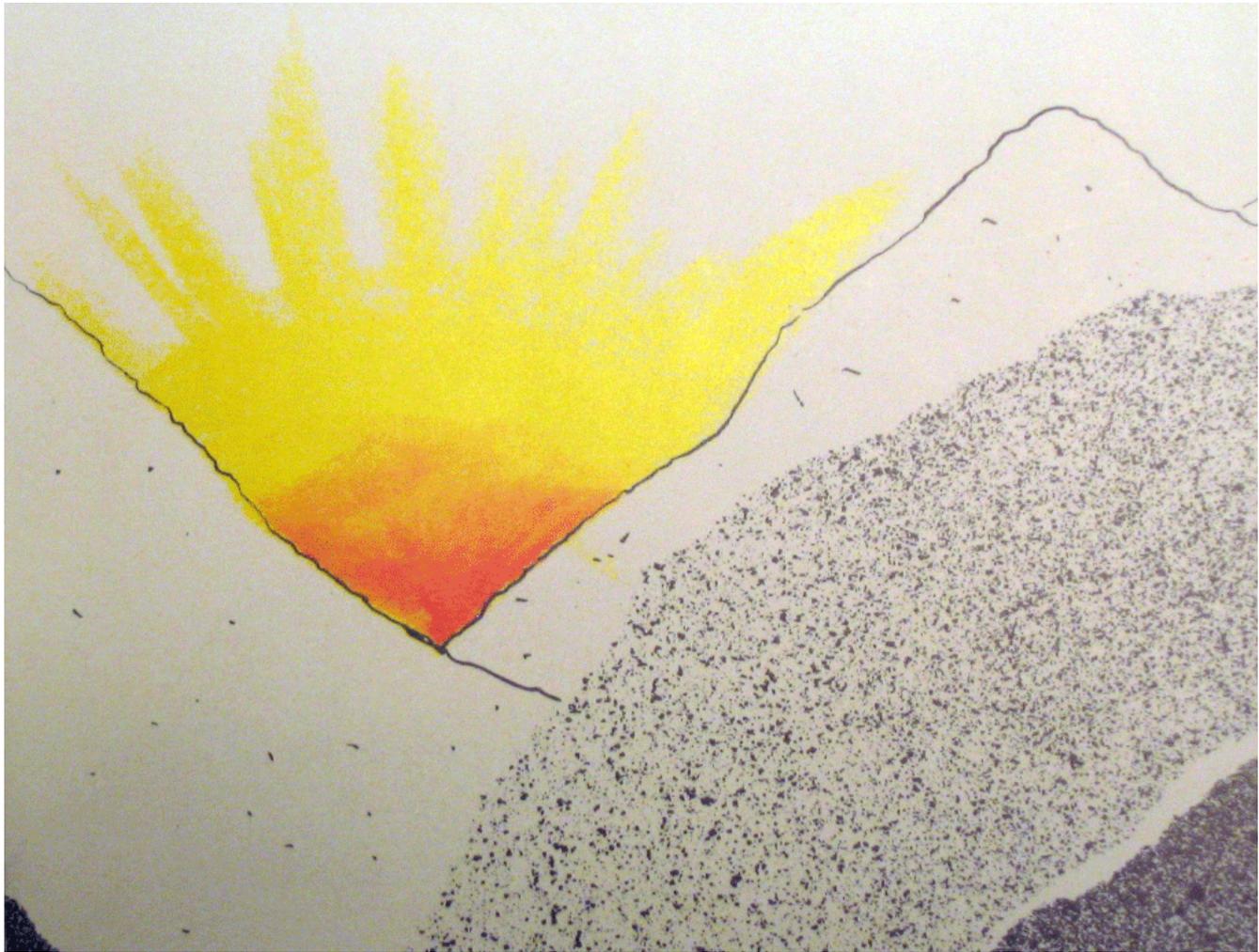


DISEGNARE IL SOLE

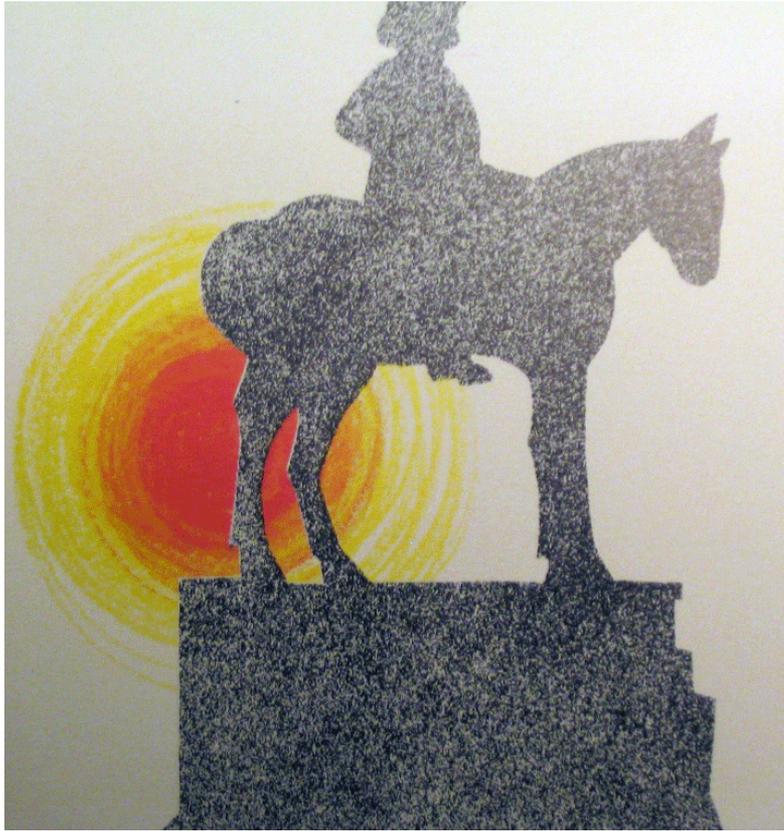


Comprendere:

- la grandezza del sole;
- i colori del sole;
- la consistenza del sole
- le ombre generate
- la forza del sole (orari e stagioni)
- i vari modi di disegnare il sole
- il sole nella storia dell'arte
- il tramonto del sole

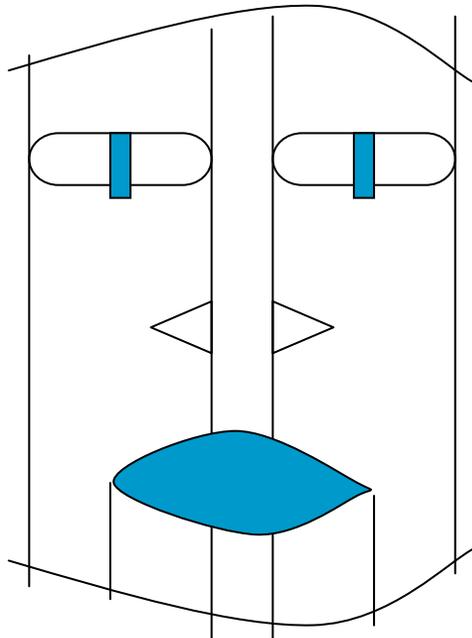


Osserviamo attentamente per scoprire che il sole non tramonta solo dietro le montagne.....



.....ma anche dietro i monumenti, i gatti, le tapparelle, l'erba,
le città, le industrie.....

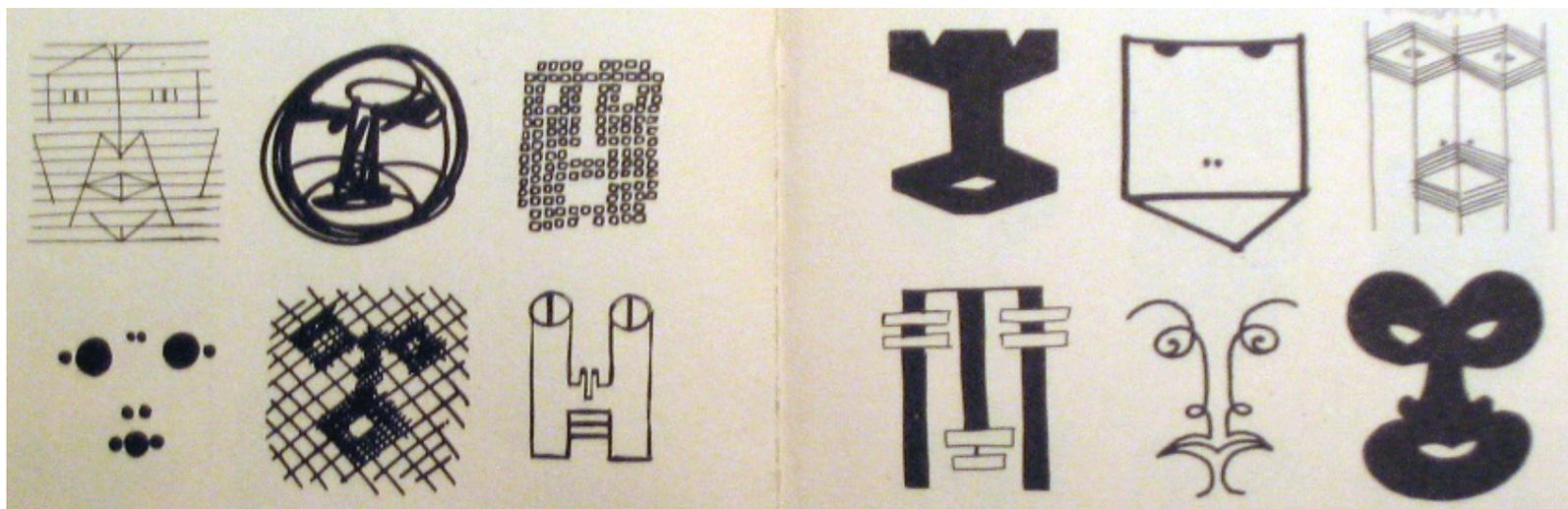
Alla faccia



BISOGNA CARATTERIZZARE
L'IMMAGINE

Se pensiamo di vedere il viso umano attraverso un vetro stampato, tra i listelli di una tenda veneziana, dietro una bottiglia piena d'acqua...avremo tanti aspetti diversi, tante trasformazioni e alterazioni.

E' sufficiente creare tutti i collegamenti possibili tra le componenti del viso: linee rette, curve, spezzate, parallele....



Ogni immagine e ogni tecnica hanno degli attributi precisi
E trasmettono un dato messaggio

- Faccia pulita
- Faccia allegra
- Faccia di gatta
- Faccia tonda
- Faccia tonta
- Faccia come a casa sua
- Faccia presto
- Faccia di bronzo
- Faccia pallida

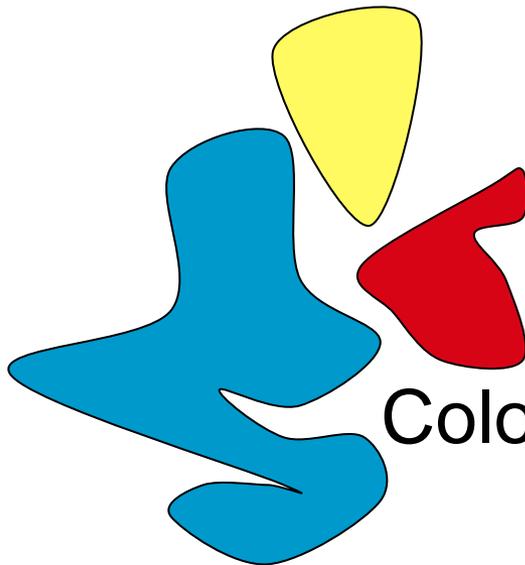
REGOLA

1. Comprensione
2. Rispetto
3. Violazione

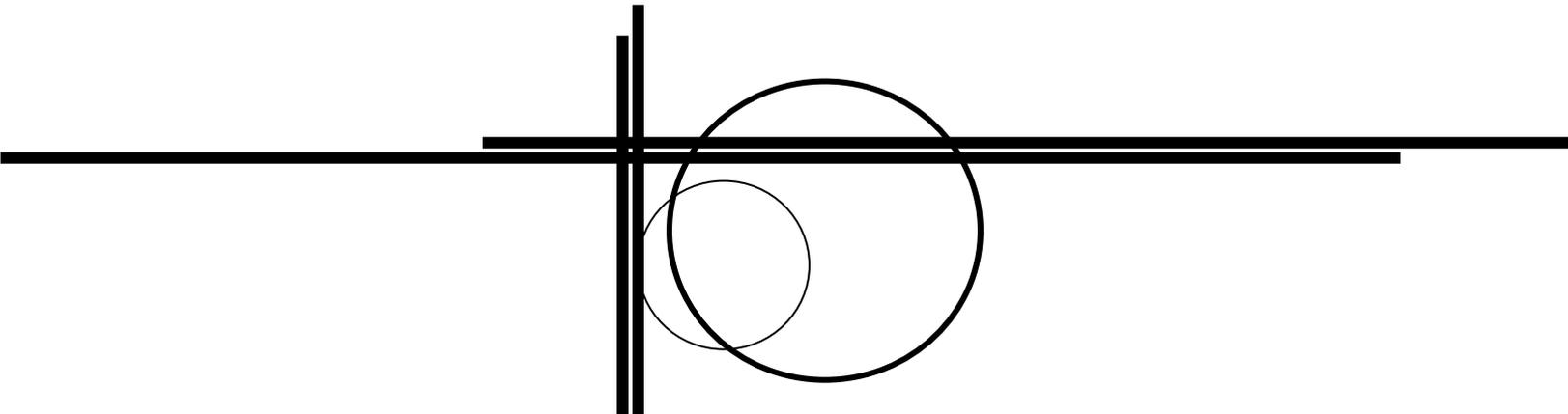
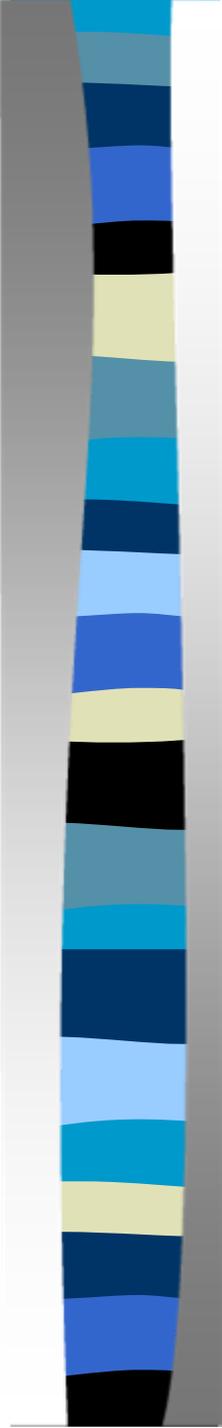
Le **regole** vanno comprese per poi poterle infrangere

I **dettagli** vanno studiati bene per poi poterli omettere

Sintesi grafica
e prevalenza del colore sul
disegno



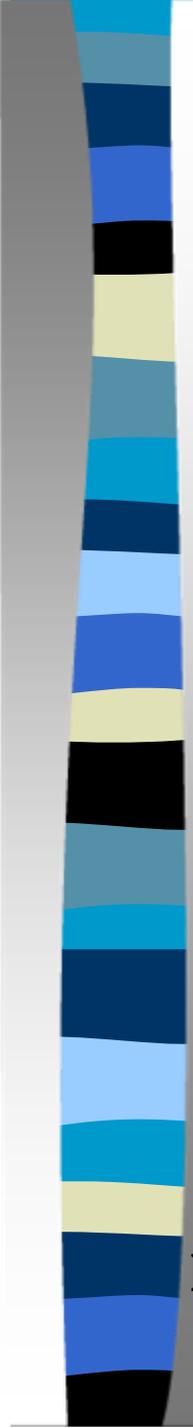
Colore = sentimento



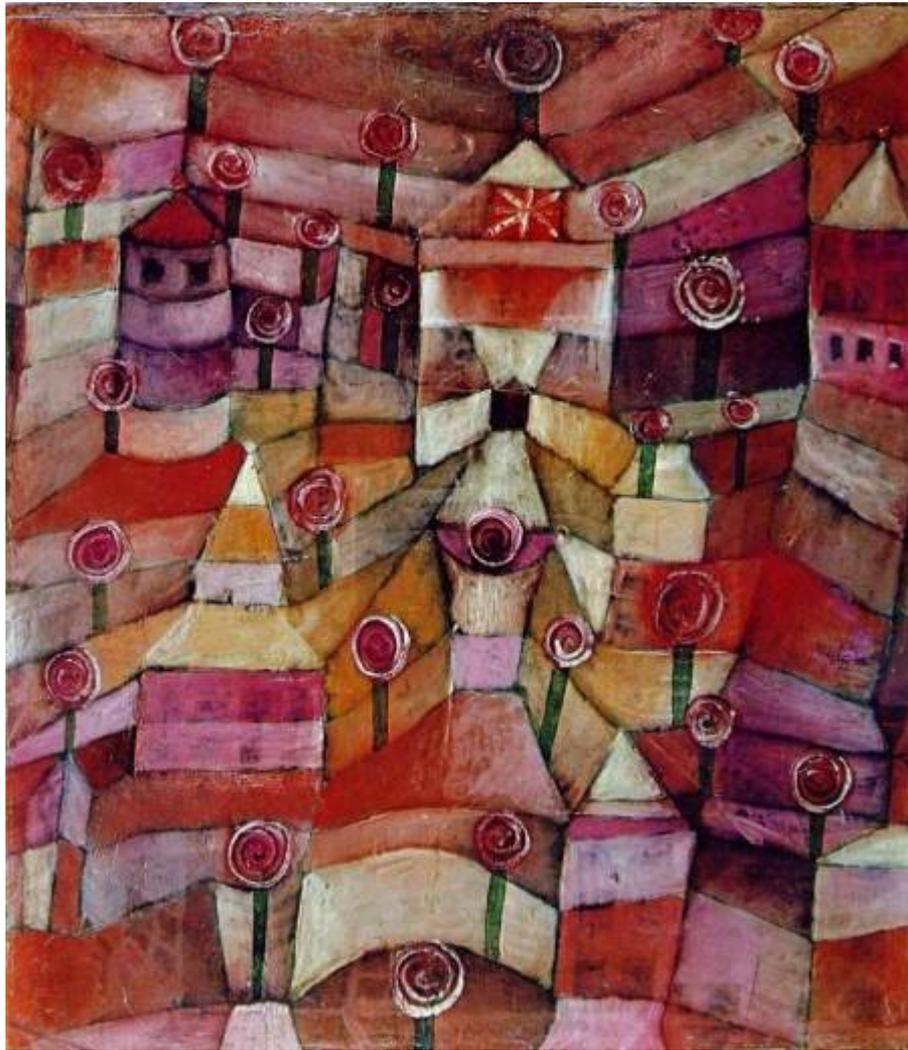
Arte contemporanea

La pittura non descrive più la realtà visibile, i paesaggi della natura, ma vuole rendere visibili i MOTI DELL'ANIMA

LASCIAMOCI PRENDERE DALLO SGUARDO INFANTILE, dalla capacità che ha il bambino di meravigliarsi e stupirsi di fronte al CORO DEI COLORI



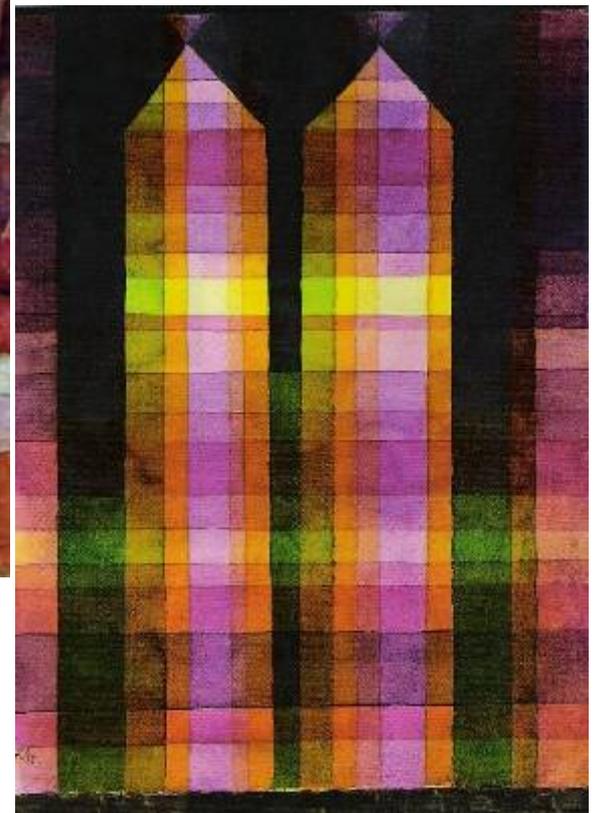
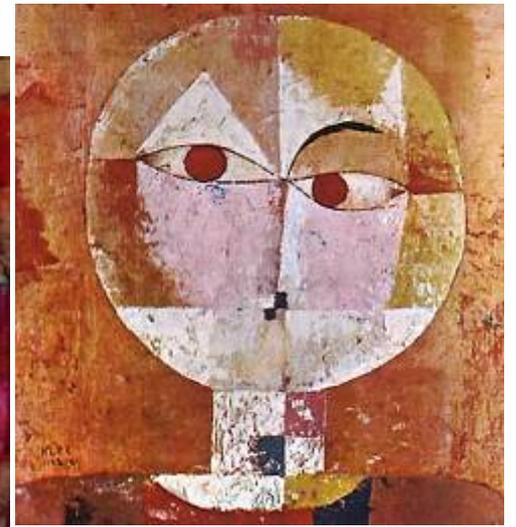
K
L
E
E



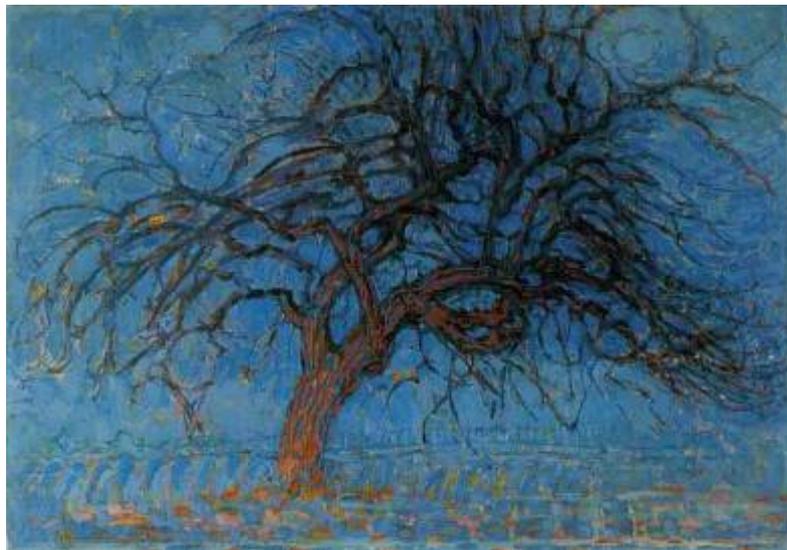
Tessitura grafica - Reticolo cromatico

Valore psicologico delle forme e dei colori

Non c'è un totale rifiuto della rappresentazione della realtà



MONDRIAN

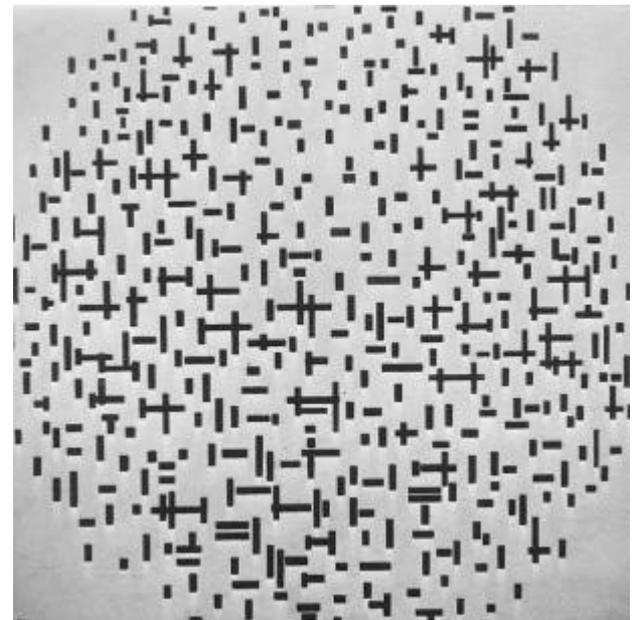
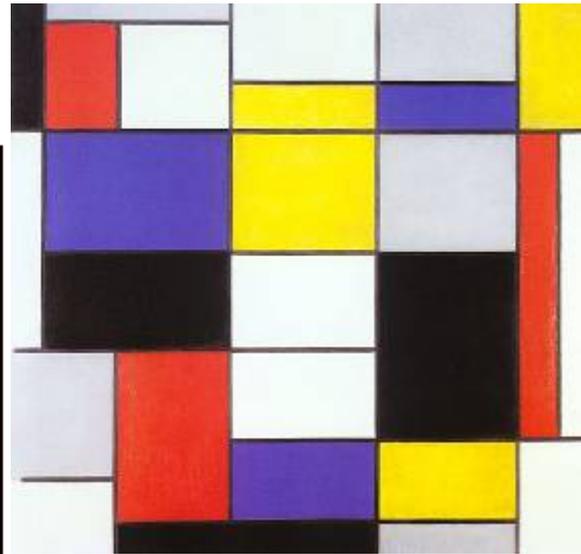
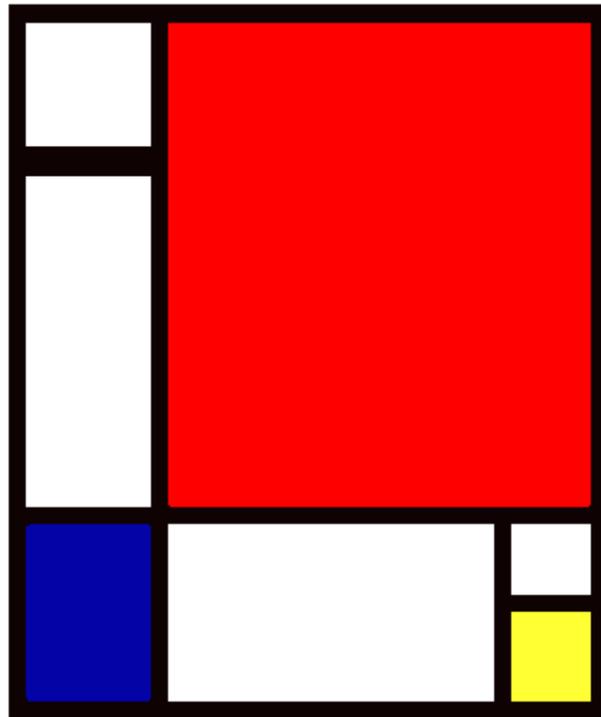


dal reale all'astratto

Semplificazione dell'immagine
nel disegno e nel colore



IL NEOPLASTICISMO DI MONDRIAN

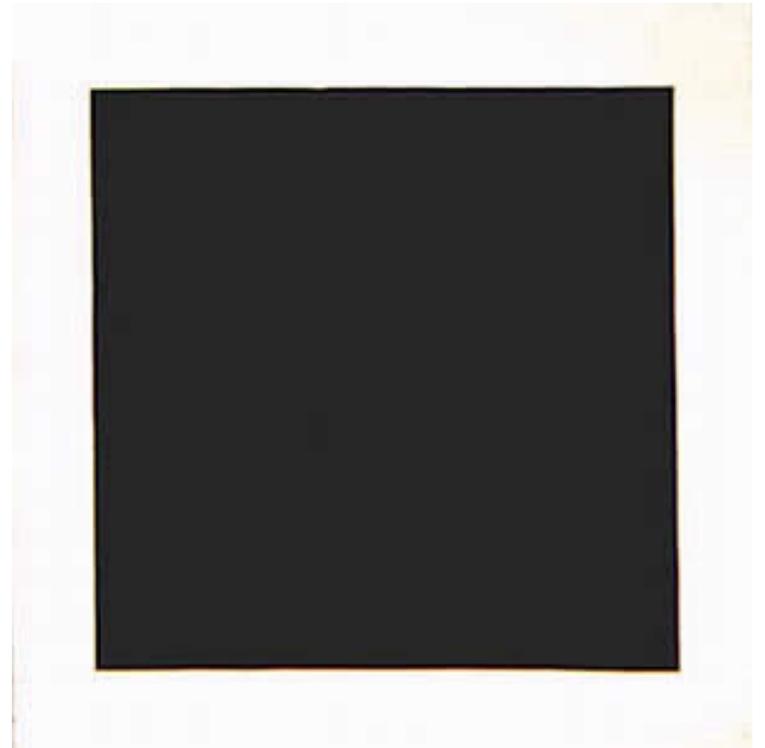


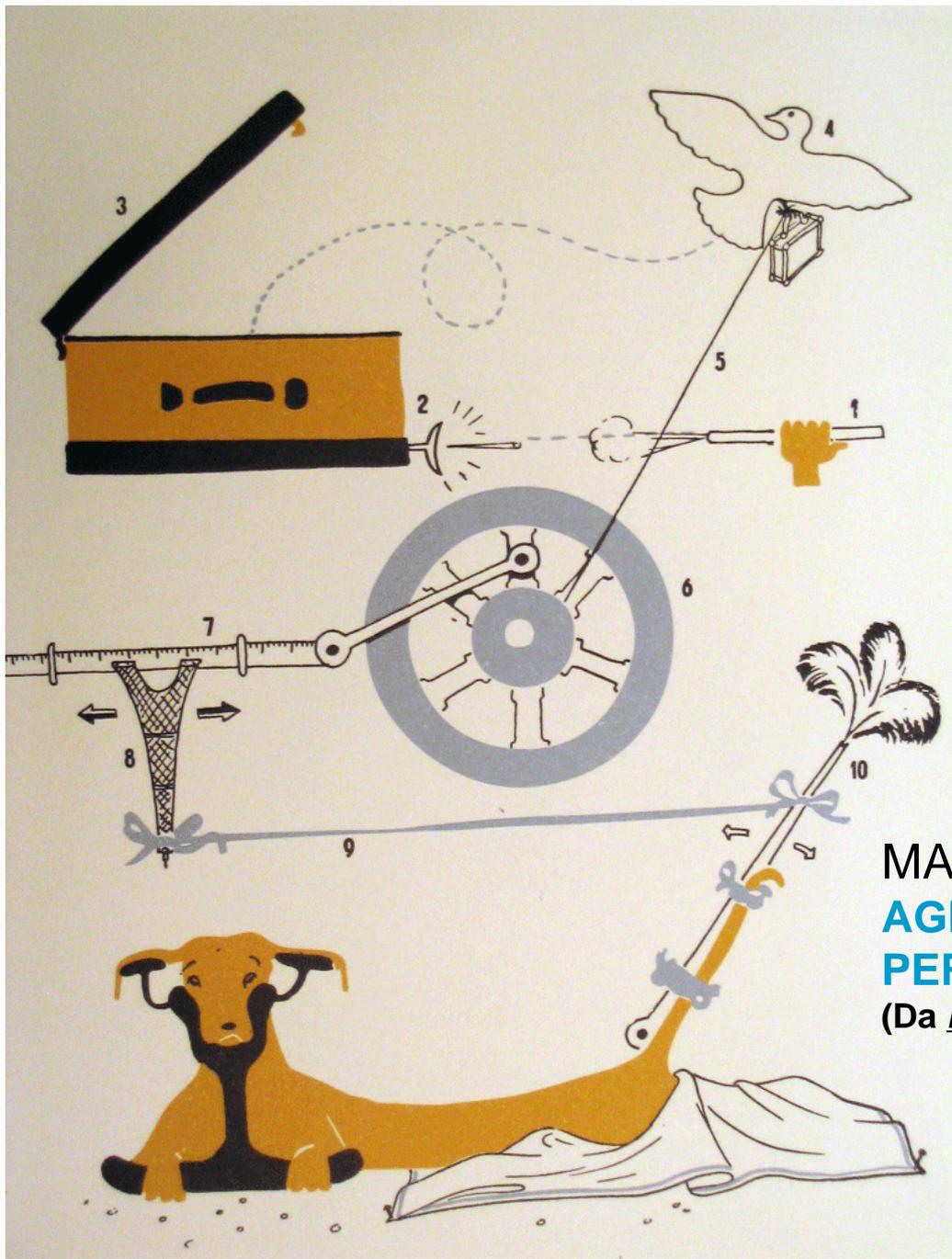
equilibrio VISIVO RIGOROSO
di forme e colori ESSENZIALI



L'arte è suprema,
non ha bisogno della natura
ed è oggettiva

IL SUPREMATISMO **DI MALEVIC**





**MACCHINA UMORISTICA
AGITATORE DI CODA
PER CANI PIGRI**
(Da *Le macchine di Munari*)

All'interno del movimento possono individuarsi varie matrici, che traggono soprattutto origine dal movimento [Dada](#), dall'[Espressionismo](#) e dal [Surrealismo](#). Da questo esplosivo miscuglio delle principali tematiche delle [avanguardie](#) storiche scaturisce una concezione dell'arte ironica e provocatoria, costantemente tesa a negare qualsiasi valore ad ogni attività che presupponga il filtro della [ragione](#). Passioni, tensioni e disagi devono pertanto essere espressi nel modo più libero, spontaneo e violento possibile, al di fuori di qualsiasi [schema](#) preconstituito e contro ogni [regola](#) normalmente accettata.

L'evento artistico, svuotato da qualsiasi residuo valore formale, si esaurisce pertanto con l'atto stesso della [creazione](#). In questo nuovo contesto assumono fondamentale importanza i materiali impiegati. Essi non sono più un semplice mezzo del quale l'[artista](#) fa uso al fine di esprimere le proprie idee ma, al contrario, diventano i veri protagonisti dell'[opera d'arte](#). Superfici rugose e butterate, ad esempio, richiameranno alla mente sensazioni di spiacevolezza o di [conflitto](#), mentre superfici morbide e levigate indurranno più facilmente alla dolcezza e alla serenità.

Nell'uno e nell'altro caso le due componenti fondamentali dell'informale si precisano nel [gesto](#) e nella [materia](#). Il primo viene fortemente enfatizzato, come già aveva fatto il [Dada](#), in quanto lo si ritiene unico momento veramente creativo. **[Arte non è dunque la \[pittura\]\(#\) eseguita ma l'atto di eseguirla.](#)**

E se arte è eseguire un [gesto](#), il valore artistico sta nel gesto stesso, non più nel [prodotto](#) di quel gesto.

Ecco allora che il gesto può essere un gesto qualsiasi, non necessariamente un gesto pittorico. Può essere **un gesto [simbolico](#)**, ad esempio, come quello di tagliare una [tela](#), o un gesto di provocazione, come quello di apporre la propria [firma](#) (una firma d'artista!) sul corpo nudo di una modella o, ancora, un gesto di protesta, come quello di realizzare macchie più o meno informi.

La [materia](#), infine, si trova improvvisamente in primo piano. È nella sua scelta e in quella di tutti i possibili accostamenti tra materie diverse che l'artista manifesta la propria energia creativa. Un ruvido sacco, un lucido rottame d'[acciaio](#), un morbido pezzo di [gomma](#), una fredda [luce](#) al [neon](#), una tagliente scheggia di [vetro](#), altro non sono che altrettanti atti artistici. In questo senso l'arte diventa soprattutto scelta e questa nuova visione ne allarga il campo praticamente all'infinito. Tutto, allora, può diventare arte, così come è possibile che nulla effettivamente lo sia.

L'artista informale, dunque, non è più colui che crea nuovi eventi, ma colui che sa lasciarli accadere, limitandosi magari a favorirne l'attuazione con la spontaneità del caso o la [fantasia](#) del [sogno](#). Emblematica in questo senso è la produzione del tedesco [Wols](#) (1913-1951), che si avvicina alle tematiche informali fin dagli ultimissimi anni della guerra. Nella [tela](#) dal titolo significativo di "Pittura", realizzata nel [1945-1946](#), troviamo già espresse tutte le principali tematiche dell'Informale. I vortici e le macchie di [colore](#) fanno evidente riferimento ad un'impostazione di tipo surrealista. Le esperienze più profonde della [psiche](#) emergono con spontanea [casualità](#). La trascrizione delle sensazioni avviene con un [automatismo](#) slegato da qualsiasi intento descrittivo. Il [disagio](#) esistenziale dell'artista si fa direttamente materia, impastandosi con colori misti a [sabbia](#), e saltando del tutto ogni passaggio di tipo figurativo. L'Informale, comunque, non è un fenomeno circoscritto alla sola Europa. Non solo l'Europa, infatti, era stata coinvolta dalla guerra, e la generazione dei sopravvissuti nutriva, a livello mondiale, lo stesso disagio profondo e la stessa incapacità di comunicare. L'Informale è proprio l'arte dell'[incomunicabilità](#) o, se vista da una prospettiva meno pessimista, l'arte del tentativo di comunicare di nuovo.

Molti e interessanti sono dunque i risvolti informali che maturano sia in [Giappone](#), che l'alleanza alla [Germania nazista](#) aveva coinvolto in una terribile crisi di valori e d'identità, in modo particolare dopo il [bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki](#), sia, soprattutto, negli [Stati Uniti](#). Questi ultimi uscivano vittoriosi dalla guerra, ma con la consapevolezza che era necessario ricostruire al più presto un fruttuoso rapporto di dialogo politico, economico e culturale con il Vecchio Continente.

Arte informale

- Nei primi due decenni di questo secolo, le **avanguardie storiche** hanno totalmente rivoluzionato il panorama artistico europeo. In nome di una sperimentazione continua, giungono con l'**Astrattismo** a un'arte che è totalmente agli antipodi con qualsiasi tradizione precedente. La rottura con il passato sembra definitiva, ma l'apice di questa parabola si esaurì già nel terzo decennio del secolo. Il riflusso a un'arte più tradizionale si compì soprattutto negli anni '30. In questo decennio si incontrarono due opposte tendenze che ricondussero il panorama artistico a un ritorno alla figuratività.
Da un lato vi fu l'atteggiamento dei regimi totalitari che si instaurarono in Europa, alle arti d'avanguardia e alle implicite libertà che esse pretendevano, dall'altro vi fu il riflusso degli stessi protagonisti delle avanguardie (emblematico il caso di **Picasso**) che, inaspettatamente, ritornarono a modelli rappresentativi più tradizionali.
- Quando nel 1937 Picasso compose la sua grande opera sul **bombardamento di Guernica**, il suo linguaggio figurativo tornò improvvisamente alle scomposizioni e sintesi cubiste.
- Tuttavia ciò passò quasi in secondo piano rispetto al grande significato extra-artistico dell'opera: ossia l'impegno che l'artista esplicava nel **denunciare una grande tragedia dell'umanità**. Il significato di Guernica fu quindi principalmente letto come monito per gli artisti a impegnarsi nella lotta ideologica e politica. Non bisogna dimenticare che il momento storico era dei più drammatici: la conquista del mondo, tentata dai nazisti, con l'immane conflitto bellico che scatenò, non consentiva l'estraniamento da un impegno attivo. Neppure agli artisti era consentita l'evasione dalla realtà che, in quel momento, si presentava così tragica. Questo atteggiamento si protrasse anche negli anni immediatamente seguenti la fine della seconda guerra mondiale. I grandi problemi lasciati sul campo dal conflitto bellico, e l'inizio della guerra fredda, indussero molti artisti a mettere la propria arte al servizio delle idee politiche e sociali.
- Questo atteggiamento segnò la situazione artistica italiana di quegli anni, determinando la comparsa di due opposti schieramenti: **realisti** e **formalisti**. I primi, capeggiati soprattutto da **Guttuso**, proponevano un'arte impegnata nella realtà sociale del tempo, i secondi (**Pietro Consagra**, **Achille Perilli**, **Piero Dorazio**) pretendevano una maggior autonomia, rivendicando il diritto alle ricerche formali e stilistiche. Questo tipo di polemica culturale ci dà comunque il senso di quell'**idealismo ingenuo**, tipicamente europeo, di credere che l'arte possa servire a cambiare la realtà e a costruire un mondo migliore. Rispetto a ciò, di tutt'altra portata e segno appare quindi la comparsa sulla scena artistica internazionale dell'**Espressionismo Astratto americano**.
- La sua grande carica rivoluzionaria fu proprio la dichiarata disillusione nelle possibilità dell'arte. Con l'Espressionismo Astratto si inaugurò un nuovo filone artistico, definito in seguito **Informale**, che costituisce di fatto la prima tendenza nuova del secondo dopoguerra.
- Con l'Espressionismo Astratto abbiamo un'ulteriore novità: le tendenze innovative dell'arte contemporanea non si formano più solo in Europa, ma anche nel continente americano. Il decennio degli anni '30 fu infatti significativo per un altro fenomeno: la grande emigrazione di artisti europei verso gli Stati Uniti. Qui la loro presenza fornì grandi stimoli, innescando una serie di esperienze, che sul suolo americano avrebbero prodotto molte novità, soprattutto nel dopoguerra. In questi ultimi quarant'anni si è prodotto il netto fenomeno di uno spostamento dei baricentri artistici.
- Prima **Parigi** era considerata la capitale mondiale dell'arte moderna, dopo questo primato si è spostato verso **New York**. Tuttavia la rapida evoluzione dei sistemi di comunicazione e spostamenti, ha creato oggi anche nel mondo dell'arte quel senso di «**villaggio globale**» che caratterizza la cultura odierna, rendendo di fatto inattuale la definizione di capitale artistica.

L'informale

- Con il termine «**informale**» definiamo una serie di esperienze artistiche, sviluppate soprattutto negli anni 1950, che hanno una fondamentale matrice astratta. La caratteristica dell'«**Informale**» è di essere **contrario a qualsiasi forma**. Cosa sono le «forme»? Nella realtà sensibile è forma tutto ciò che ha un contorno, con il quale un oggetto o un organismo si differenzia dalla realtà circostante, nel quale si definiscono le sue caratteristiche visive e tattili.
Anche l'arte astratta, soprattutto nelle sue correnti più geometriche, si costruisce per organizzazione di forme. Queste, non più imitate dalla natura, nascono solo nella visione (o immaginazione) dell'artista, rimanendo pur sempre forme. L'**Informale**, rifiutando il concetto di forma, si differenzia dalla stessa arte astratta, costituendone al contempo un ampliamento.
- Questo ampliamento è da intendersi sia come possibilità di creare immagini nuove sia come allargamento del concetto stesso di creatività artistica, in quanto l'Informale produrrà in seguito una notevole serie di tendenze che sconfineranno oltre pittura e scultura.
- L'**Informale** è una matrice fondamentale di tutta l'esperienza artistica contemporanea. Il termine «informale» fu coniato negli anni 1950 dal critico francese **Tapié**.

- A questa etichetta sono state variamente attribuite, poi negate, molte ricerche di quegli anni.
- Oggi s'individuano, nell'ambito dell'**Informale**, due correnti principali: l'**informale gestuale** e l'**informale materico**. A queste due tendenze devono essere uniti altri due segmenti: lo **spazialismo** e la **pittura segnica**.

Action painting

- L'**informale gestuale**, anche definito «**action painting**», proviene soprattutto dagli Stati Uniti, e coincide di fatto con l'espressionismo astratto. Suo maggior rappresentante è **Jackson Pollock**. La sua tecnica pittorica consisteva nello **spruzzare** o far **gocciolare (dripping)** i colori sulla tela senza procedere ad alcun intervento manuale diretto sulla superficie pittorica. Le immagini così ottenute si presentano come un caotico intreccio di segni colorati, in cui non è possibile riconoscere alcuna forma. I quadri informali sono pertanto la **negazione di una conoscenza razionale della realtà**, ossia diventano la **rappresentazione di un universo caotico** in cui non è possibile porre alcun ordine razionale. In tal modo l'esperienza artistica diventa solo testimonianza dell'**essere** e dell'**agire**. In ciò si lega molto profondamente alle filosofie esistenzialistiche di quegli anni, che proponevano una visione di tipo pessimistico della reale possibilità dell'uomo di realizzarsi nel mondo.
- Le premesse dell'Informale di gesto si legano in modo molto diretto a alcune esperienze delle **avanguardie storiche**. In particolare dal **Dadaismo** si può risalire il suo rifiuto per la cultura, dall'**Espressionismo** la violenza delle immagini proposte, dal **Surrealismo** l'**Informale** prende un principio fondamentale: la **valorizzazione dell'inconscio**.
- Nell'Informale di gesto il risultato che si ottiene è del tutto automatico: deriva da gesti compiuti secondo movenze in cui la gestualità parte dalla liberazione delle proprie **energie interiori**. In tal modo l'**automatismo psichico** dei **surrealisti** arriva alle sue estreme conseguenze. In esso non v'è alcun momento cosciente, che cerchi di razionalizzare o spiegare ciò che proviene dall'inconscio.
- Uno dei grandi fascino di quest'arte risiede proprio nel suo farsi. Da essa infatti possiamo far derivare tutte quelle esperienze successive, quali il **comportamentismo**, la **body art** o le **performance**, in cui il risultato estetico non risiede più nell'opera compiuta, ma solo nel vedere l'artista all'opera.
- Tra i principali artisti americani dell'**action painting** ricordiamo, oltre a **Pollock, Willem de Kooning e Franz Kline**.

L'Informale materico

- L'informale di materia è la tendenza che maggiormente si manifesta in Europa. Deriva da un'antica dicotomia da Platone in poi: la polarità materia-forma. Il primo termine indica il magma informe delle energie primordiali, il secondo definisce l'organizzazione della materia in organismi superiori. Questo contrasto materia-forma diventò un termine problematico nella scultura di Michelangelo e da lì ha influenzato, attraverso la riscoperta di **Rodin**, la scultura moderna. Con l'Informale anche i pittori si appropriano di questa problematica, proponendo immagini in cui i valori estetici e espressivi sono quelli dei materiali utilizzati. L'informale di materia inizia nello stesso anno in cui Pollock inventa l'action painting: il 1943. Protagonista è il pittore francese **Jean Fautrier**, che, rifacendosi alle esperienze del Cubismo sintetico di **Picasso e Braque** e alle ricerche surrealiste
- di **Max Ernst**, inserisce nei suoi quadri materiali plastici che emergono dalla superficie del quadro.
- In tal modo rompe il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica, proponendo opere che non sono più classificabili nelle tradizionali categorie di pittura o scultura. Ai valori espressivi dei materiali si rivolgono altri artisti informali europei: tra essi emergono soprattutto il francese **Jean Dubuffet**, lo spagnolo **Antoni Tàpies** e l'italiano **Alberto Burri**. Quest'ultimo, in particolare, propone opere dalla singolare forza espressiva, ricorrendo a materiali poveri: legni bruciati, vecchi sacchi di juta, lamiera, plastica...

Spazialismo

- Lo **Spazialismo** è una corrente non uniforme, che può aggregarsi intorno a due artisti principali: il milanese **Lucio Fontana** e il russo (ma naturalizzato americano) **Marc Rothko**. Anche le loro ricerche possono ricondursi all'Informale per la comune assenza di «forme», così come sopra definite. Tuttavia la loro ricerca mira a altri risultati, diversi da quelle degli altri informali. Con le loro opere mirano a suggerire effetti spaziali del tutto inediti: **Fontana** ricorrendo a buchi e tagli prodotti nelle tele, **Rothko** ricorrendo alle stesure di colori secondo macchie di sottile variazione tonale. Entrambe queste ricerche hanno la capacità di suscitare atmosfere immateriali e non terrene, proponendo un'inedita visione di spazi che vanno al di là dello spazio

perceptivo naturale.

Pittura segnica

- La **pittura segnica** è, infine, un'ultima versione dell'Informale, anche se da questa si differenzia per la mancanza di un netto rifiuto della forma. In queste ricerche la forma, benché non del tutto assente, tende a trasformarsi in «**segno**», cioè in un elemento grafico di riconoscibilità formale, ma non contenutistica. Le ricerche della pittura segnica tendono a costruire nuovi alfabeti visivi, non concettuali, in cui è evidente la componente **calligrafica**.
- Tra gli artisti più significativi di questa tendenza sono da citare l'italiano **Giuseppe Capogrossi**, il francese **George Mathieu** e i tedeschi **Wols** (pseudonimo di Wolfgang Schultze) e **Hans Hartung**.

Informale

- Probabilmente dietro l'influsso dei regimi totalitari instaurati in Europa, intorno all'anno 1930 si incontrano due opposte tendenze che riconducono il panorama artistico ad un ritorno al figurativo. In Italia ad esempio si formano due fazioni i Realisti e i Formalisti.
- I primi, capeggiati soprattutto da Guttuso, propongono un'arte impegnata nella realtà sociale del tempo, i secondi (Pietro Consagra, Achille Perilli, Piero Dorazio ed altri) pretendono una maggior autonomia, rivendicando il diritto alle ricerche formali e stilistiche.
- Rispetto a queste illusorie polemiche, di tutt'altra portata e segno appare quindi la comparsa sulla scena artistica internazionale dell'espressionismo astratto americano, che successivamente sarà definito Informale.
-
- La sua grande carica rivoluzionaria è proprio la dichiarata disillusione nelle possibilità dell'arte. Il ventennio degli anni dal 1930 al 1950 è infatti significativo per due fenomeni: la grande emigrazione di artisti europei verso gli Stati Uniti ed il conseguente spostamento del baricentro artistico da Parigi a New York. Dunque intorno al 1950 il critico francese Tapié conia il termine "informale" e con esso intende una pittura fondamentalmente astratta e soprattutto priva di forma. Nella realtà dei sensi umani, è forma tutto ciò che ha un contorno atto a definire le sue caratteristiche visive e tattili. Nell'arte astratta, soprattutto nelle sue correnti geometriche, si costruisce un'opera tramite l'organizzazione di forme, che sono sì, non più imitate dalla natura, ma comunque nascono nell'immaginazione dell'artista e quindi ogni opera risente comunque della forma.
- L'informale, rifiutando il concetto di forma, si differenzia quindi dall'arte astratta, proprio per l'assoluta mancanza di forma. Oggi si tende a individuare, nell'ambito dell'informale, due correnti principali: l'informale gestuale e l'informale materico. L'informale gestuale, anche definito «action painting» proviene soprattutto dagli Stati Uniti, e coincide di fatto con l'espressionismo astratto. Suo maggior rappresentante è Jackson Pollock (ma vanno anche ricordati Willem de Kooning e Franz Kline) che intorno al 1945 inizia ad eseguire le sue opere con una tecnica pittorica che consiste nello spruzzare o far gocciolare (dripping) i colori sulla tela senza procedere ad alcun intervento manuale diretto sulla superficie pittorica.
A. Burri, Grandi sacchi
- Le immagini così ottenute si presentano come un caotico intreccio di segni colorati, in cui non è possibile riconoscere alcuna forma. Sempre intorno al 1945, ma in Europa, il pittore francese Jean Fautrier inizia ad inserire nei suoi quadri, materiali plastici che emergono dalla superficie del quadro, rompendo così il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica. Questa pittura, sarà chiamata "Informale Materico" e aderiranno anche pittori come Jean Dubuffet, Antoni Tàpies e l'italiano Alberto Burri.

ASTRATTISMO

- Nelle arti figurative il concetto di **astratto** assume il significato di «**non reale**»: l'**arte astratta** non rappresenta la realtà, crea immagini che non appartengono alla nostra esperienza visiva. Essa, cioè, cerca di esprimere i propri contenuti nella libera composizione di linee, forme, colori, senza imitare la realtà concreta in cui noi viviamo.
- L'**Astrattismo** nasce agli inizi del '900, ma fu presente in molta produzione estetica precedente, anche molto antica.
- Sono astratte sia le figurazioni che compaiono sui **vasi greci** più antichi, sia le **miniature altomedievali**, per fare alcuni esempi.
- In questi casi, però, la figurazione astratta aveva un solo fine estetico ben preciso: quello della **decorazione**.
- L'arte astratta del '900 ha un fine completamente diverso: quello della **comunicazione**. Vuole esprimere contenuti e significati, senza prendere in prestito nulla dalle immagini già esistenti intorno a noi.
- All'**astratto** si è arrivati mediante un processo che può essere definito di **astrazione**.
- Il concetto di astrazione è molto generale: esprime un procedimento mediante il quale l'intelletto umano descrive la realtà solo in alcune sue caratteristiche.

- Da processi di astrazione nascono le **parole**, i **numeri** e i **segni**. Nel campo delle immagini, i segni, intesi come simboli che rimandano a cose o idee, sono già un modo **astratto di rappresentare la realtà**. Per esempio nel campo dell'astrazione entrano anche le **stilizzazioni** che proponeva l'**arte liberty**.

- Tutta l'esperienza estetica delle **avanguardie storiche** è un modo tendenzialmente astratto di rappresentare la realtà.
- La scomposizione di una bottiglia, per esempio, che effettua Picasso, gli consente di giungere a una rappresentazione astratta di quella bottiglia.
- Nel suo quadro la bottiglia, intesa come realtà esistente, è realmente presente, pertanto non possiamo parlare di astrattismo.

- L'**Astrattismo** nasce quando nei quadri non v'è più alcun riferimento alla realtà. Nasce quando i pittori procedono in maniera totalmente autonoma rispetto alle forme reali, per cercare e trovare forme ed immagini del tutto inedite e diverse da quelle già esistenti. In questo caso, l'astrattismo ha un procedimento che non è più definibile di astrazione, ma diventa **totale invenzione**.

- L'**Astrattismo** nasce intorno al 1910, grazie al pittore russo **Wassilj Kandinskij**. Egli operava, in quegli anni, a Monaco dove aveva fondato il movimento espressionistico «**Der Blaue Reiter**».
- Il suo astrattismo conserva infatti una matrice fondamentalmente espressionistica. È teso a **suscitare emozioni interiori**, utilizzando solo la capacità dei colori di trasmettere delle sensazioni.

- Da questo momento, la nascita dell'astrattismo ha la forza di liberare la fantasia di molti artisti, che si sentono totalmente svincolati dalle norme e dalle convenzioni fino ad allora imposte al fare artistico. I campi in cui agire per nuove sperimentazioni si aprono a dismisura e le direzioni in cui si svolge l'**arte astratta** appaiono decisamente eterogenee, con premesse e esiti profondamente diversi.

- Nel campo dell'**architettura** e del **design**, l'arte astratta smuove finalmente un grosso vincolo che aveva condizionato tutta la produzione ottocentesca: quella di **mascherare le cose e gli edifici**, con una pelle stilistica a cui affidare la riuscita estetica del manufatto. L'arte astratta sembra dire che può esistere un'estetica delle cose che nasce dalle cose stesse, senza che esse debbano necessariamente imitare qualcosa di altro. L'arte astratta può diventare metodo di una nuova progettazione estetica, nell'architettura e nelle arti applicate.
- È un processo che si compie nella **Bauhaus**, negli anni 1920 e 1930, e che vede protagonista ancora **Wassilj Kandinskij**. L'idea che l'astratto potesse servire a costruire un mondo nuovo era già nata qualche anno prima in Russia, con quella avanguardia definita **Costruttivismo**. Negli anni 1930, in coincidenza con quel fenomeno di ritorno alla figuratività, definito «**ritorno all'ordine**», l'Astrattismo subisce dei momenti di pausa.
- È un'arte che, al pari delle altre avanguardie, non è accettata dai regimi totalitari che si formano in quegli anni: il **nazismo** in Germania, il **fascismo** in Italia, il **comunismo** in Russia, il **franchismo** in Spagna.
- In conseguenza a questo atteggiamento, molti artisti europei emigrarono negli **Stati Uniti**, dove portarono l'eredità delle esperienze artistiche dei primi decenni del Novecento europeo.
- Nel campo dell'**architettura** e del **design**, l'arte astratta smuove finalmente un grosso vincolo che aveva condizionato tutta la produzione ottocentesca: quella di **mascherare le cose e gli edifici**, con una pelle stilistica a cui affidare la riuscita estetica del manufatto.
- **L'arte astratta** sembra dire che può esistere un'estetica delle cose che nasce dalle cose stesse, senza che esse debbano necessariamente imitare qualcosa di altro. **L'arte astratta** può diventare metodo di una nuova progettazione estetica, nell'architettura e nelle arti applicate.
- Le esperienze astrattiste hanno ritrovato nuova vitalità nel secondo dopoguerra, dando luogo a diverse correnti, quali l'**Action Painting**, l'Informale, il Concettuale, l'**Optical art**.
- Nuovi campi di sperimentazioni sono stati tentati dagli artisti, uscendo dal campo delle immagini, per rendere esperienza estetica la gestualità e la materia.
- Uno degli esiti più interessanti e suggestivi dell'**Astrattismo**, è dato dall'**Action Painting** del pittore statunitense **Jackson Pollock**. Egli, a partire dal 1946, inventò il **Dripping**, ossia la tecnica di porre il colore sulla tela posta a terra, mediante **sgocciolatura e spruzzi**.
- I quadri così ottenuti risultano delle immagini assolutamente confuse e indecifrabili. Cosa esprimono? Il **senso del caos**, che è una rappresentazione della realtà, forse più vera di quelle che ci propone la razionalità umana. L'arte, in questo modo, non solo nega il concetto di immagine, ma nega il fondamento stesso dell'arte. Di un'attività, cioè, che riesce a mettere ordine nelle cose, per giungere a quel prodotto di qualità che è l'**opera d'arte**.
- I quadri di Pollock ci rimandano a un diverso ordine delle cose, della realtà, dell'universo le cui leggi, come ci insegna la fisica, sono razionali, ma il cui esito, come ci insegna il secondo principio della termodinamica, è il caos più assoluto.

Approfondimento

- L'**arte astratta** nasce come volontà d'**espressione** e di **comunicazione**, ma lo fa con un linguaggio di cui difficilmente si conoscono le regole. Il problema interpretativo dell'arte astratta è stato in genere impostato su due categorie essenziali:
- la prima si affida alla **psicologia gestaltica**,
- la seconda all'**esistenzialismo**.

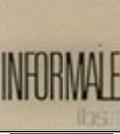
- La **psicologia gestaltica** studia l'iterazione tra l'uomo e le forme. Ossia, come la percezione delle forme diviene esperienza psicologica. Il modo come si struttura questa esperienza psicologica segue leggi universali.
- Per esempio, il cerchio tende a esprimere sempre la medesima sensazione, al di là di cosa abbia forma circolare.

- Così avviene per i colori, per l'articolazione tra forme e forme, tra colori e colori, e tra forme e colori. In sostanza l'atto percettivo, affidandosi a esperienze già possedute e a meccanismi di fondo, tende a **interpretare le cose** che vede indipendentemente da cosa esse rappresentino. Pertanto anche l'immagine astratta trasmette informazioni percettive che stimolano una reazione di tipo psicologico.
- La psicologia gestaltica può spiegare il **meccanismo** per cui un'opera astratta può apparire bella o brutta, ma difficilmente può spiegare quale opera apparirà bella e quale brutta. In sostanza, non può fornire elementi di valutazione critica, restando questi comunque pertinenti al campo specifico della storia dell'arte e alla storia del gusto.

- Tuttavia, la psicologia gestaltica ha fornito numerosi elementi per inquadrare il problema, chiarendo come l'arte astratta riesca a comunicare con la psicologia dell'osservatore.
- Soprattutto nella sua fase iniziale, l'**Astrattismo** si è ampiamente appoggiato alle categorie interpretative gestaltiche.

- Altro metodo di decifrazione dell'arte astratta è quello di rintracciare l'**esperienza esistenziale** da cui è nata la specifica opera. L'artista, come qualsiasi altra persona di questo mondo, vive la medesima realtà di tutti. Riceve le medesime sollecitazioni, le interpreta con la sua specifica sensibilità e **le traduce in forma**. Il gesto creativo, l'opera, diventa **traccia esistenziale**: traccia di tutta l'iterazione tra realtà, sollecitazione, sensibilità e creatività.

- Solo l'artista, proprio perché è tale, sa esprimere e oggettivare attraverso il gesto creativo. In questo caso l'opera è traccia del proprio essere al mondo, che risulta il valore minimo, e testimonianza dell'essere al mondo **in un particolare momento, in una particolare situazione o in un particolare contesto**. Assume cioè valore di **documento storico-culturale** proprio perché è il frutto di quella particolare storia e di quella particolare cultura.

	L'informale. Arte e politica Godani Paolo, 2005, <i>ETS</i>		Informale, oggetto, comportamento. Vol. 1 La ricerca artistica negli anni '50 e '60. Barilli Renato, 2006, <i>Feltrinelli</i>
	Arte contemporanea. Dall'informale alle ricerche attuali Poli Francesco, Bernardelli Francesco, 2007, <i>Mondadori</i>		Informale, oggetto, comportamento. Vol. 2 La ricerca artistica negli anni '70. Barilli Renato, 2006, <i>Feltrinelli</i>
	Informale. Jean Dubuffet e l'arte europea 1945-1970 2005, <i>Skira</i>		Mandelli e Arcangeli insieme verso l'informale Canella Leonardo, 2005, <i>Pendragon</i>
	Arte moderna. Dal Postimpressionismo all'Informale 2007, <i>Mondadori Electa</i>		Dal Romanticismo all'informale. Lezioni accademiche 1970-71 Arcangeli Francesco, 2005, <i>Minerva Ediz (Bologna)</i>
	Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale Dorfles Gillo, 2001, <i>Feltrinelli</i>		Turner Monet Pollock. Dal Romanticismo all'Informale. Omaggio a Francesco Arcangeli. Catalogo della mostra (Ravenna 19 marzo-23 luglio 2006). Ediz. inglese 2006, <i>Mondadori Electa</i>
	Dal divisionismo all'informale. Tradizione, visionarietà e geometria nell'arte in Piemonte 1880-1960. Catalogo della mostra (Acqui Terme, 2001)		L'informale. Stati Uniti Europa Italia Pasini Roberto, 2004, <i>CLUEB</i>
	Ezio Gribaudo. Le stanze delle meraviglie. Dall'informale ai «Bianchi» ai «Teatri della Memoria» 2008, <i>Silvana</i>		Turner Monet Pollock. Dal Romanticismo all'Informale. Omaggio a Francesco Arcangeli. Catalogo della mostra (Ravenna 19 marzo-23 luglio 2006) 2006, <i>Mondadori Electa</i>
	Arte astratta e informale in Italia (1946-1963) Sega Serra Zanetti Paola, 1994, <i>CLUEB</i>		Edoardo Devetta, dall'iconismo all'informale nella Trieste del secondo dopo guerra 2003, <i>Comunicarte</i>
	Francesco Somaini. Il periodo informale 1957-1964. Catalogo della mostra (Roma, 20 settembre-25 novembre 2007) 2007, <i>Mondadori Elect</i>		Informal Venice. Ediz. italiana e inglese Cusumano Stefano, Pestriniero Renato, 2008, <i>Vianello Libri</i>
	Chersicla. Dall'informale alle muse energetiche. Catalogo della mostra (Trieste, Civico museo Revoltella, 6 dicembre 1997-25 gennaio 1998) 1997, <i>Mondadori Electa</i>		Il barocco informale di Sergio Scatizzi. Catalogo della mostra (Firenze, 22 settembre-20 novembre 2009) 2009, <i>Sillabe</i>
	Post-informale in Europa Ruberti Ugo, 1991, <i>Leonardo Arte</i>		Convivia. Rivista di arte, cultura e informazione 2007, <i>Ananke</i>

L'importanza di Peggy Guggenheim nella storia dell'arte del XX secolo si configura principalmente nel contributo da lei offerto alla formazione del movimento dell'Espressionismo astratto americano, che racchiude l'attività dei pittori della Scuola di New York attivi negli anni Quaranta e Cinquanta. La carriera di questi giovani artisti (alcuni dei quali da poco immigrati negli Stati Uniti e non tutti residenti a New York) si snoderà poi fino agli anni Sessanta e Settanta, e in alcuni casi anche oltre, mentre numerosi artisti ben più giovani si uniranno a loro nel corso degli anni. L'Espressionismo astratto rappresenta infatti la corrente dominante della nuova pittura della metà del XX secolo prima dell'emergere delle nuove avanguardie degli anni Sessanta-in particolar modo la Pop Art, la Op Art e il Minimalismo, ciascuna definita anche dal proprio differenziarsi rispetto all'Espressionismo astratto. Si tratta, in realtà, del primo movimento di importanza internazionale che emerge negli Stati Uniti: se da un lato riflette tendenze storico-sociali e politico-economiche di ben più vasta portata, dall'altro segnala lo spostamento del fulcro dell'avanguardia artistica da Parigi a New York. Proprio in quest'ambito Peggy Guggenheim ricopre un ruolo particolare attraverso la sua galleria-museo newyorkese Art of This Century (1942-47).¹