

(che doveva perdere la vita insieme ad Umberto Boccioni nella prima grande guerra) ha percorso e additato posizioni e soluzioni architettoniche e urbanistiche che ancor oggi, a distanza di circa quarant'anni, riesce arduo il solo parlarne. Dice Sant'Elia nel 1913: «Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito». «Da una architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perchè i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. LE CASE DURERANNO MENO DI NOI, OGNI GENERAZIONE DOVRA' FABBRICARSI LA SUA CASA». «La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità».

Nelle arti plastiche figurative il concetto estetico del Futurismo è circoscritto all'interpretazione della realtà. Risulta perciò consimile nell'essenza al coetaneo Cubismo, con il quale possiede non poche concomitanze. Mentre però il Cubismo distruggendo la fluidità impressionista solidifica la visione della natura o dell'oggetto e lo analizza scomponendolo in piani plastici in una concezione di statica permanente, il Futurismo interpreta la realtà contingente per conferire lo stile del movimento. La linea e il contorno statici perdono così ogni significato e cedono il posto alle linee-forza espressioni del dinamismo, cioè la solidificazione dell'impressione del moto. «Noi concepiamo dunque l'oggetto come nucleo (costruzione centripeta), dal quale partono le forze (linee, forme, forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga), e ne determinano il suo carattere essenziale. Noi creiamo con ciò una nuova concezione dell'oggetto: l'oggetto ambiente, concepito come una nuova unità indivisibile. Dunque se per gli impressionisti l'oggetto è un nucleo di vibrazioni che appaiono come colore, per noi futuristi l'oggetto è inoltre un nucleo di direzioni che appaiono come forma. Nella caratteristica potenzialità di queste direzioni noi troviamo lo stato d'animo plastico». (BOCCIONI, «Premesse teoriche del Futurismo»). Come si vede, la teoria Futurista, porta la realtà sul piano del soggettivismo compreso dai ritmi in movimento. Sotto la guida di Marinetti, il Futurismo in pittura fu preparato a Milano da Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo, Carlo Carrà e Gino Severini, i quali firmarono il *Manifesto futurista* lanciato nel 1910 da Torino. A questi primi artisti non tardarono ad aggiungersi Ardengo Soffici e Mario Sironi ed altri non meno significativi come Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Gherardo Dottori, Pippo Oriani, Tato, Fillia, Diulgheroff, Thayhat e parecchi altri.

L'azione del Futurismo nel campo culturale e artistico è stata, comunque la si voglia interpretare, quanto mai viva e interessante, e se proprio in questi ultimi tempi si riaccende il ricordo di questo movimento «svecchiatore» che trova soprattutto all'estero la sua vera valutazione, è perchè nel periodico ristagno dei cicli culturali, si impone il bisogno costante del rinnovamento.

Ugo Attardi è invece un astratto; la realtà è da questo pittore presa a pretesto per costruire serrate forme geometriche che si spezzano in un movimento di piani dai quali la concezione plastica trova un suo equilibrio.

GIUSEPPE CAPOGROSSI

Giunto a queste ultime espressioni puramente ritmiche di segni e spazi dopo essersi distinto nella pittura figurativa prima ed astratta poi, Giuseppe Capogrossi si presenta al Milione con una fra le più singolari mostre della stagione. Singolare non tanto perchè la sua pittura riveste una caratteristica distinzione formale, quanto perchè rappresenta una completa autonomia di fronte alle consuete influenze di maniera rintracciabili in gran parte della pittura contemporanea.

Capogrossi ha raggiunto un rinnovamento pittorico che per lui rappresenta un nuovo punto di partenza. Le ragioni di questa necessità di rinnovamento che periodicamente appaiono nella vita dell'arte, sono oggi originate da più profondi e complessi motivi dai quali non è assente l'inquietudine determinata dalla rapidità degli eventi che di colpo hanno balzato l'artista da un'epoca ad un'altra in un nuovo modo di vedere, di sentire e di esprimersi.

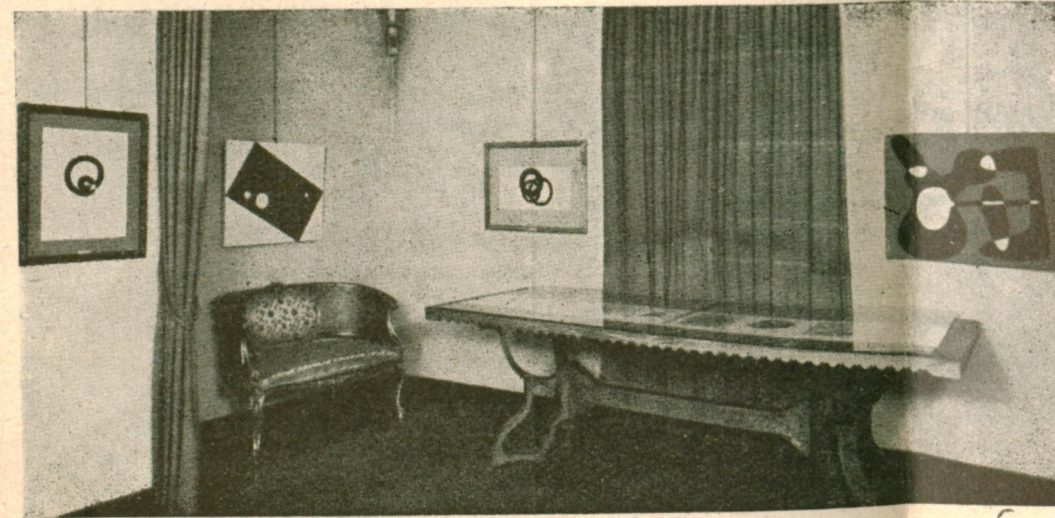
Ogni compromesso viene quindi decisamente rigettato per comunicare con un linguaggio che non sia più quello ormai equivoco delle convenzioni, ma che esprima e nasca dalla propria purezza primitiva.

Perciò nessuna speculazione intellettuale di degenerazione, come troppo facilmente e superficialmente si va dicendo, ma sensibilità sana e soprattutto cosciente di operare nel proprio tempo.

E' il caso della pittura di Capogrossi nella quale più che di forme si deve parlare di segni iniziali e misteriosi che ripetuti in modo elementare e insistente formano una grave e mordente grafia che racconta il messaggio di questo pittore del 1950.

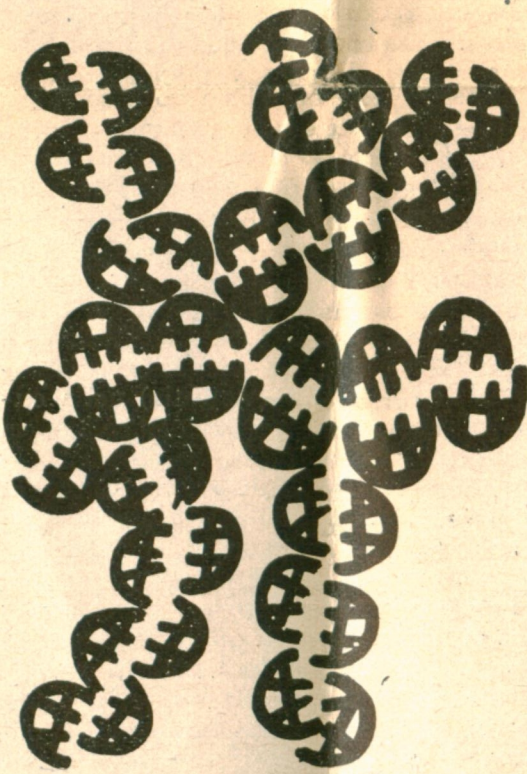
ARTE CONCRETA A TORINO E LUGANO

Alla Saletta del Grifo di Torino, il 22 u. s. si è inaugurata con successo la mostra d'arte concreta composta da opere di Lanfranco Bombelli Tiravanti, Gillo Dorflès, Max Huber, Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati e Luigi Veronesi. Il giorno 10 c. m. la stessa mostra è stata portata al Circolo di Cultura di Lugano dove ha suscitato consensi e polemiche sia fra il pubblico dell'inaugurazione sia fra la stampa locale che ha accolto con interesse la manifestazione.



Saletta del Grifo - Opere di Monnet e di Bombelli Tiravanti.

«Questi cinque pittori di temperamenti diversi e indipendenti posseggono tuttavia in comune un qualcosa che potremmo chiamare una "maniera italiana". Partendo da una forma astratta tradizionale o decorativa, l'espressione viene sempre ridotta alla sua essenza».



Giuseppe Capogrossi

PERSONALE DI MARINO MARINI

Vivo successo ha riscosso la personale di Marini allestita alla Galleria Manhattan. Fra le opere esposte sono state particolarmente notate e commentate le statue equestri e la «ragazza inginocchiata». Per le prime i critici si sono mostrati alquanto riluttanti a riconoscere la denunciata derivazione della statua capitolina di Marco Aurelio, scoprendovi invece un pathos e quasi un senso di atterrita solitudine. Quanto alla seconda, il critico di «Time» vi vede raggiunto l'intento dell'autore di esprimere, attraverso la distorsione delle forme e il gioco dei valori plastici, un centro di universale sofferenza. Lo stesso critico afferma che coloro il cui gusto in scultura si è formato sui capolavori della Grecia e del Rinascimento, difficilmente potranno amare l'arte di Marini poiché per essi «la scultura è soprattutto celebrazione dell'orgoglio umano, della grazia e della gioia», mentre Marini esalta «l'umiltà e il dolore, ed in più una ostinata capacità di sopportazione».

mente errata. Leggere un libro alla luce falsata da riflessi di colori accesi e contrastanti impone alla vista uno sforzo pari a quello cui si sottopone l'orecchio nell'ascoltare la voce del maestro in mezzo ad un frastuono di rumori. Il bello estetico è un elemento del tutto marginale nel campo del colore funzionale, in cui l'opera compiuta è perfetta solo se risponde a determinati fini pratici.

La vista è un organo muscolare, soggetto, come ogni altro muscolo, a stancarsi per l'abuso che se ne faccia. In un ambiente in cui l'occhio del fanciullo sia sottoposto ad inutili bagliori o eccesso di luminosità, si determinano nell'organo una serie di reazioni. I muscoli della pupilla sono costretti a continui movimenti di dilatazione e contrazione, e nello sforzo di trovare un adattamento, tutto l'organismo del fanciullo ne soffre; non solo la facoltà visiva ne viene indebolita, ma tutto il processo di crescita ne viene interessato, per l'istintiva ricerca di posizioni forzate.

Il Prof. D. B. Harmon, psicologo americano, che ha condotto una serie di studi in questo campo, ha osservato che esiste un'evidente interdipendenza tra l'indebolimento della vista e altre disfunzioni fisiche e psichiche negli organismi giovani. Egli ha constatato, per esempio, che il 62 per cento degli scolari che presentano un deficiente sviluppo fisico e scarse facoltà intellettive, sono affetti da disturbi della vista. Nel creare architettonicamente un ambiente scolastico bisogna quindi tener presenti esigenze che sfuggono al gusto personale e soggiacciono invece a precise e severe leggi tecniche. Da ciò l'importanza del colore funzionale.

Un artista, per quanto versato nell'arte decorativa, può non essere in grado di saper rispettare le speciali esigenze della decorazione di un'aula scolastica. La fisiologia dell'occhio umano e la psicologia infantile insegnano che un ambiente naturale passivo contribuisce ad accentuare il nervosismo dei ragazzi. In generale i nervi sono scossi più dalla monotonia che dall'aspetto stimolante dall'ambiente. Nes-

scale e le stanze prive di luce naturale ma non adibite ad ospitare scolaresche impegnate in esercizi e studi richiedenti un eccessivo uso della vista. Questi colori danno l'idea della luce solare, aggiungono luminosità alle fonti di illuminazione esistenti e si intonano esteticamente con le tinte più smorzate adoperate nelle varie aule.

Il giallo pallido e l'azzurro riescono piuttosto monotoni e smorti, mentre altre tinte, come il bianco avorio, il colore pergamena e il marrone chiaro, molto usati nel passato per ragioni di economia, non risultano più indicate, perchè fredde e insignificanti. I migliori risultati sono stati ottenuti con il rosa-pesca (un miscuglio di giallo, arancione e bianco) e con il verde-azzurro (miscuglio di verde, azzurro e bianco), specialmente in aule destinate ad essere occupate per lunghi periodi del giorno.

Buoni risultati ha dato anche l'accorgimento di dipingere diversamente dal resto della stanza la parete in cui è situata la cattedra. Poichè gli scolari sono seduti rivolti verso quella direzione, la parete di fronte può essere utilmente dipinta in tonalità leggermente più scura. Ciò serve a diversi scopi. In primo luogo, l'occhio, posato in campo più scuro, si riposa e la visibilità è migliore. Spicca quindi di più la figura dell'insegnante ed è possibile distinguere più chiaramente, a distanza, i particolari di una carta geografica o di un oggetto, per il semplice fatto che è più agevole vedere un oggetto chiaro su fondo scuro che non un oggetto scuro su fondo illuminato. I colori più indicati a questo scopo sono il verde-azzurro, il grigio azzurro non troppo carico, il rosa nelle gradazioni più accece, quando le pareti laterali siano state dipinte rispettivamente verde-azzurro pallido, o rosa pallido.

Inoltre, la lavagna può essere circondata da un'area murale dipinta in scuro piuttosto che in chiaro. Ciò attenua il contrasto tra il nero della lavagna stessa e il resto della parete, e riduce al minimo lo sforzo visivo.

Faber BIRREN

TEOREMI DI MUNARI

COSA È L'ARTE ?

L'arte non è la pittura non la musica, non il cinema non la danza, la scultura l'architettura.

L'arte non è il mezzo.

Le stesse leggi armoniche che hanno dato vita

ad un'opera d'arte antica

guidano la mano all'artista contemporaneo.

Piero della Francesca e Mondrian Palladio e Neutra.

E invertendo l'ordine dei fattori

Piero della Francesca, Neutra, Palladio, Bach, Ungaretti.

Arte è armonia di colori, di suoni, di forme.

Per cui:

dipingere il colore

suonare il suono

disegnare il segno

eccetera.

ARTE E LINGUAGGIO

Arte è linguaggio universale purchè

non si esprima in dialetto.

MONUMENTI

Per onorare un grande uomo è bene erigerli un monumento?

Marconi era strabico

Dante aveva il naso storto.

Facciamo un monumento a Leonardo

e lasciamo mettere la Gioconda

come etichetta sulle bottiglie

dell'acqua minerale purgativa.

La radio è il monumento a Marconi

La pila è il monumento a Volta.

Un genio può avere il naso storto,

non è il naso storto

che bisogna ricordare al popolo.