

... e col nuovo secolo si può ancora più chiaramente di libertà. « Liberty » si chiamò appunto lo stile nuovo che portava alle estreme conseguenze, in tutta l'Europa, il movimento iniziato in Inghilterra da William Morris come artigiano e da John Ruskin come teorico, perché l'arte si fondesse sul sentimento della natura; il laboratorio di Morris, che comprendeva una tipografia rimasta celebre, si chiamò « Arts and Crafts ». Lo stile liberty fu detto anche « Jugendstil » o « Modern Style » o « Art Nouveau » o, in Italia, « Floreale ».

Rifiutò ogni norma classica; la libera natura, soprattutto nelle forme dei suoi fiori, fu presa a modello e ispirazione: petali e corolle, steli ondulati, molli cascate di curve... ogni linea fu sinuosa. Abiti e acconciature, case e libri, mobili e gioielli ebbero un gusto solo, e raramente s'incontra uno stile che più di questo sia stato accettato e seguito da tutti. Per qualche decennio tutta la vita europea fu in stile « Liberty ».

Un poco più tardi, in Germania e in Austria il « Liberty » si chiamò anche « Secessione », ma non soltanto il nome fu nuovo: le forme, pur nello stesso gusto ricominciavano a rispondere a un rigore stilistico che gli artisti, tra i quali anche il belga Van de Velde, frenando gli eccessi di un floreale ormai degenerato imponevano all'architettura e all'arte applicata in nome di un funzionalismo non ancora chiaramente formulato nei suoi canoni più puritani, tuttavia chiaramente invocato. Si trova in queste opere e in questo movimento il germe di tutti gli elementi che più tardi caratterizzeranno l'arte a noi contemporanea.

Le ragioni che si addurranno domani, giudicando in sede storica questo nostro periodo artistico, potranno riservare sorprese; una considerazione tuttavia ci sembra fin d'ora certa, ed è quella che la nuova corrente è valsa se non altro ad aprire, sia pure attraverso incertezze, un'altro ciclo.

Come in ogni nuova epoca, l'evoluzione dell'espressione artistica porta di conseguenza la revisione e il crollo di gerarchie consacrate per cui solo i valori effettivi riescono a sostenere l'urto, così osserviamo che alcune posizioni già ritenute immutabili vanno gradatamente dissolvendosi.

Nel loro corso, le diverse tendenze della nuova arte non-figurativa, mentre da un lato hanno via via precisato il proprio volto, dall'altro sono andate dimostrando spesso i pericoli di una involuzione manieristica e tecnicistica. Ed è appunto anche per sottrarci al rischio di un tale insabbiamento che diamo vita al « Gruppo Origine », riunendo quale punto d'incontro le comuni esperienze di alcuni artisti.

Considerando che l'unico fondamento della creazione trova motivo nell'individuo indipendentemente da preoccupazioni di contenuto e di forma, il « Gruppo Origine » è estraneo a posizioni polemiche nei confronti dell'arte astratta o di quella figurativa. Posizione quindi prima di tutto di coerenza; coerenza intesa come libero svolgersi ed esprimersi della personalità.

Origine perciò come punto di partenza dal principio interiore, come bisogno di attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura.

Per assumere non solo una posizione anti-intellettualistica, ma soprattutto per esprimere il bisogno imperioso, tutto nostro e contemporaneo, di uscire dalla tensione cerebrale e psichica che incombe sulla vita dell'uomo d'oggi.

Nel quadro dell'esperienza non figurativa, capovolgimento di valori: fare dell'arte non figurativa - intesa spesso come un fine - un mezzo; condurre cioè una sintassi sotto il dominio dell'esigenza espressiva e comunicativa.

Nel dissidio esistente fra un passato che vuol sopravvivere e la realtà nuova che deve sostituirvisi, la necessità di riconoscerci è la condizione necessaria e sufficiente del rinnovamento.

Origine quindi come liberazione dalle molteplici sovrastrutture, e come identificazione con la verità in noi stessi contenuta.

M. B.

... e col nuovo secolo si può ancora più chiaramente di libertà. « Liberty » si chiamò appunto lo stile nuovo che portava alle estreme conseguenze, in tutta l'Europa, il movimento iniziato in Inghilterra da William Morris come artigiano e da John Ruskin come teorico, perché l'arte si fondesse sul sentimento della natura; il laboratorio di Morris, che comprendeva una tipografia rimasta celebre, si chiamò « Arts and Crafts ». Lo stile liberty fu detto anche « Jugendstil » o « Modern Style » o « Art Nouveau » o, in Italia, « Floreale ».

Rifiutò ogni norma classica; la libera natura, soprattutto nelle forme dei suoi fiori, fu presa a modello e ispirazione: petali e corolle, steli ondulati, molli cascate di curve... ogni linea fu sinuosa. Abiti e acconciature, case e libri, mobili e gioielli ebbero un gusto solo, e raramente s'incontra uno stile che più di questo sia stato accettato e seguito da tutti. Per qualche decennio tutta la vita europea fu in stile « Liberty ».

Un poco più tardi, in Germania e in Austria il « Liberty » si chiamò anche « Secessione », ma non soltanto il nome fu nuovo: le forme, pur nello stesso gusto ricominciavano a rispondere a un rigore stilistico che gli artisti, tra i quali anche il belga Van de Velde, frenando gli eccessi di un floreale ormai degenerato imponevano all'architettura e all'arte applicata in nome di un funzionalismo non ancora chiaramente formulato nei suoi canoni più puritani, tuttavia chiaramente invocato. Si trova in queste opere e in questo movimento il germe di tutti gli elementi che più tardi caratterizzeranno l'arte a noi contemporanea.

Le ragioni che si addurranno domani, giudicando in sede storica questo nostro periodo artistico, potranno riservare sorprese; una considerazione tuttavia ci sembra fin d'ora certa, ed è quella che la nuova corrente è valsa se non altro ad aprire, sia pure attraverso incertezze, un'altro ciclo.

Come in ogni nuova epoca, l'evoluzione dell'espressione artistica porta di conseguenza la revisione e il crollo di gerarchie consacrate per cui solo i valori effettivi riescono a sostenere l'urto, così osserviamo che alcune posizioni già ritenute immutabili vanno gradatamente dissolvendosi.

Nel loro corso, le diverse tendenze della nuova arte non-figurativa, mentre da un lato hanno via via precisato il proprio volto, dall'altro sono andate dimostrando spesso i pericoli di una involuzione manieristica e tecnicistica. Ed è appunto anche per sottrarci al rischio di un tale insabbiamento che diamo vita al « Gruppo Origine », riunendo quale punto d'incontro le comuni esperienze di alcuni artisti.

Considerando che l'unico fondamento della creazione trova motivo nell'individuo indipendentemente da preoccupazioni di contenuto e di forma, il « Gruppo Origine » è estraneo a posizioni polemiche nei confronti dell'arte astratta o di quella figurativa. Posizione quindi prima di tutto di coerenza; coerenza intesa come libero svolgersi ed esprimersi della personalità.

Origine perciò come punto di partenza dal principio interiore, come bisogno di attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura.

Per assumere non solo una posizione anti-intellettualistica, ma soprattutto per esprimere il bisogno imperioso, tutto nostro e contemporaneo, di uscire dalla tensione cerebrale e psichica che incombe sulla vita dell'uomo d'oggi.

Nel quadro dell'esperienza non figurativa, capovolgimento di valori: fare dell'arte non figurativa - intesa spesso come un fine - un mezzo; condurre cioè una sintassi sotto il dominio dell'esigenza espressiva e comunicativa.

Nel dissidio esistente fra un passato che vuol sopravvivere e la realtà nuova che deve sostituirvisi, la necessità di riconoscerci è la condizione necessaria e sufficiente del rinnovamento.

Origine quindi come liberazione dalle molteplici sovrastrutture, e come identificazione con la verità in noi stessi contenuta.

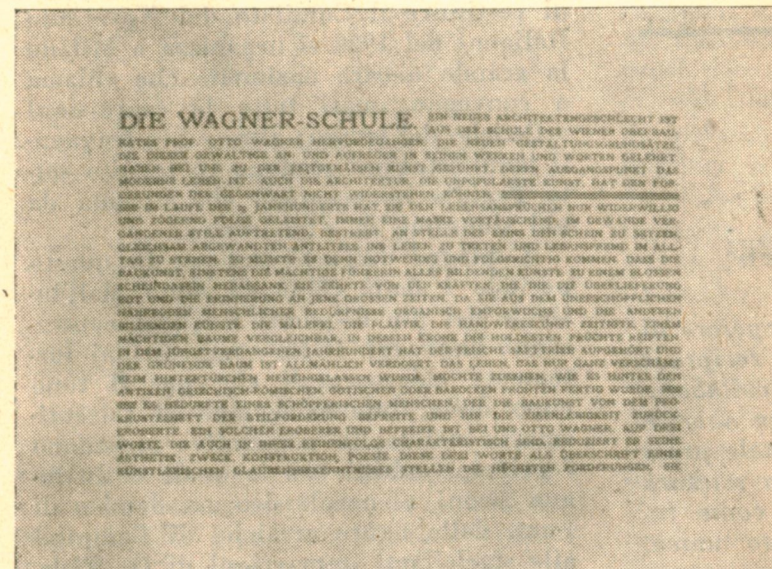
Luigi VERONESI



Cartoncino pubblicitario



Acconciatura



Monografia

Wagner Schule



Manifesto di J. Klinger

che la poco intende, può valere il luogo comune del « non è bello ciò che è bello, ma ciò che piace », si ha diritto, in linea di giudizio critico, che ben altro atteggiamento venga assunto. Piovene, ebbe opportunamente a scrivere di non voler polemizzare, ma capire. E ciò, invero, dovrebbe essere il dovere primo del critico cui, invece di abbandonarsi alla propria esclusività di gusto, spetta il compito di avvicinarsi all'opera - tanto più se lontana dalla propria sensibilità - con volontà di comprensione. Poiché capire non è avvertire forme ed espressioni comuni e note, ma anzi immedesimarsi nel nuovo, entrare nello spirito di un'opera, poterla giudicare per quel che vale, e non fin dove la si sente.

Ma se ciò può contare per i lavori di ieri (ancora in discussione!) per quelli di oggi, gli ammonimenti sono inutili. Qui gioca una capacità di intuizione che spesso è assente anche dietro una vasta cultura. Ed infatti, se ben guardiamo, le ragioni di tante balordaggini sono proprio qui. Arrivare ai grandi del passato, posto che si sia forniti di un certo grado di sensibilità, è relativamente facile. Si ha la Storia nell'orecchio ormai, ed essa aiuta ad inquadrare e giustificare artisticamente, culturalmente, tecnicamente, un autore. Ma di fronte al nuovo, al completamente nuovo, senza i sostegni di critiche precedenti, senza una digestione già compiuta, le cose si ingarbugliano. E i giudizi diventano gaffes, incomprendimento totale. Perciò ci imbattiamo spesso in negatori a tutti i costi, che dietro il culto della tradizione e della classicità, nascondono la loro povertà di sentire e la loro ristrettezza mentale.

Incapacità di sentire, dunque, che è incapacità anche di capire. Perché, fuori da una questione personale di gusto, il chiudersi in determinati ambiti dottrinali, significa non tenere presente tutta una estetica che ha ormai sufficientemente dimostrato la propria validità e la propria importanza. Voler infatti vedere le cose di una rivoluzione da un punto di vista rigidamente reazionario, vuol dire necessariamente condannare e negare. Ma poiché la storia procede

di chi poco intende, può valere il luogo comune del « non è bello ciò che è bello, ma ciò che piace », si ha diritto, in linea di giudizio critico, che ben altro atteggiamento venga assunto. Piovene, ebbe opportunamente a scrivere di non voler polemizzare, ma capire. E ciò, invero, dovrebbe essere il dovere primo del critico cui, invece di abbandonarsi alla propria esclusività di gusto, spetta il compito di avvicinarsi all'opera - tanto più se lontana dalla propria sensibilità - con volontà di comprensione. Poiché capire non è avvertire forme ed espressioni comuni e note, ma anzi immedesimarsi nel nuovo, entrare nello spirito di un'opera, poterla giudicare per quel che vale, e non fin dove la si sente.

Ma se ciò può contare per i lavori di ieri (ancora in discussione!) per quelli di oggi, gli ammonimenti sono inutili. Qui gioca una capacità di intuizione che spesso è assente anche dietro una vasta cultura. Ed infatti, se ben guardiamo, le ragioni di tante balordaggini sono proprio qui. Arrivare ai grandi del passato, posto che si sia forniti di un certo grado di sensibilità, è relativamente facile. Si ha la Storia nell'orecchio ormai, ed essa aiuta ad inquadrare e giustificare artisticamente, culturalmente, tecnicamente, un autore. Ma di fronte al nuovo, al completamente nuovo, senza i sostegni di critiche precedenti, senza una digestione già compiuta, le cose si ingarbugliano. E i giudizi diventano gaffes, incomprendimento totale. Perciò ci imbattiamo spesso in negatori a tutti i costi, che dietro il culto della tradizione e della classicità, nascondono la loro povertà di sentire e la loro ristrettezza mentale.

Luigi PESTALOZZA

# SCANDALO IN PIAZZA

## LA RINASCENTE

Pubblico e stampa milanesi hanno commentato e disapprovato il nuovo edificio di piazza del Duomo, squalificato dalle prime caratteristiche che va mostrando mentre la costruzione si termina. Questo scandalo è emerso non tanto perché esista una coscienza pubblica architettonica, quanto perché il nuovo edificio sorge nella piazza principale della città.

La vox populi che ha giustamente protestato contro questa infelice costruzione pseudo moderna, avrebbe certamente osannato ad una falsa architettura ispirata al passato. Comunque, cento altri casi analoghi o addirittura peggiori, sono passati e continueranno a passare inosservati. L'«affare Rinascente» non è che un caso in più che sta a confermare, sia pur clamorosamente, tutta una mentalità ed un sistema che esamineremo in seguito più estesamente.

Per questo caso, limitiamoci a constatare che l'errore centrale, è stato quello di aver affidato a tre persone diverse il progetto di un'unica opera. L'Ing. Molteni, che figura progettista, oltre che direttore dei lavori, non è capace di dise-

gnare la facciata del suo progetto, o almeno il committente non l'ha ritenuto tale. Infatti ha trovato conveniente far disegnare le facciate al Prof. Arch. Reggiori che, per ragionamento analogo, non è capace o non è stato ritenuto tale, di progettare l'interno. All'Arch. Pagani infine è stato affidato l'arredamento con lo stesso criterio con cui si affida la sistemazione di un appartamento già esistente.

Confermato così anche un compromesso disinvoltamente accettato, la responsabilità maggiore ricade su quegli organi pubblici appositamente preposti alla tutela estetica della città. I quali organi sono la Commissione Edilizia del Comune di Milano, la Sovrintendenza ai Monumenti e infine il Consiglio Superiore delle Belle Arti che con quella sensibilità artistica che li caratterizza hanno avallato la nuova costruzione.

Tutta la stampa cittadina, in alcuni casi seguendo addirittura dei referendum, ha violentemente bollato l'operato dei suddetti Enti. Ciò nonostante, fra la più tonta indifferenza, i componenti le commissioni incriminate non hanno ancora sentito la dignità di dimettersi.