

Futurismo

È il primo movimento che si possa chiamare di avanguardia si intende con questo termine un movimento che investe nell'arte un interesse ideologico e deliberatamente prepara ed annuncia un radicale rivolgimento della cultura e del costume sociale negando in blocco tutto il passato e attuando un audace sperimentazione nell'ordine stilistico e tecnico.

1909: manifesto letterario di Marinetti segue

1910: manifesto della pittura futurista firmato da Balla Carrà Boccioni e Russolo

Successivamente aderì al movimento nel 1913 Soffici che a Parigi era stato il rapporto con i cubisti e Prampolini a cui si deve il collegamento del futurismo con gli altri movimenti avanzati europei tra le due guerre

- nel 1914 Sant'Elia pubblicò il manifesto dell'architettura futurista

- a Prampolini Bragaglia Depero e Dudreville si deve l'estensione della poetica futuristica nella scenografia regia teatrale e del cinematografo

- 1910-1916: il futurismo raccolse e coordinò tutte le forze vive dell'arte italiana e alcuni giovani artisti che poi si svilupparono in altre direzioni come Morandi Rosai Martini Conti Melli e Ferrazzi

Nei manifesti futuristi si chiede la distruzione delle città storiche dei musei e si esalta la città nuova concepita (un'immensa macchina in movimento)

- la risoluzione che si auspica in realtà è la rivoluzione industriale o tecnologica cioè ancora una rivoluzione borghese della nuova civiltà delle macchine

- gli intellettuali artisti dovranno rappresentare l'impulso Spirituale del genio

- i futuristi si dicono anti-romantici ma praticano un'arte espressiva di stati d'animo fortemente emotiva

esaltano la scienza la tecnica ma le vogliono intimamente poetiche o liriche

si proclamano socialisti ma non gli interessano le lotte operaie si vedono come l'aristocrazia del futuro

sono internazionalisti ma annunciano che il genio italiano salverà la cultura mondiale

chiedono la guerra come igiene del mondo e vi partecipano da volontari ma dopo la guerra il movimento si disgrega e alcuni dei suoi maggiori

esponenti passano ai movimenti Anti-futuristi come la metafisica

- equivoco rapporto tra futurismo e fascismo: diventano fascisti Marinetti e soffici membri accademia d'Italia

I protagonisti sono Balla Boccioni Carrà:

1. **BALLA**: al gusto della sperimentazione il dono dell'intuizione geniale

studio delle vibrazioni luminose

studio la rappresentazione sintetica del moto di ritmi dinamici indipendenti dall'oggetto in movimento

ricerca molto vicino a Kandinsky

2. **BOCCIONI**: si preoccupa di precisare la posizione del dinamismo plastico e sintetico del futurismo in rapporto al cubismo i suoi precedenti storici

3. **CARRÀ**: considera il futurismo come un rinnovamento del linguaggio formale: muta tutto all'interno del sistema delle arti ma non scardina le premesse

Tutti e tre mirano a legittimare o a giustificare storicamente il futurismo a cui invece Balla vorrebbe conservare un carattere di avanguardia aperta a nuovi problemi.

Boccioni si rende conto che la soluzione dialettica proposta dal cubismo è ancora razionalistica e in ultima analisi classica

arriva a individuare nel movimento fisico come velocità il fattore coesivo che permette la fusione di oggetto e spazio e al limite il superamento del dualismo fondamentale della cultura tradizionale

l'unità del reale non deve darsi nel pensiero ma nella sensazione emotiva della realtà

L'azione dell'artista deve dunque applicarsi alla realtà intensificarne il dinamismo e renderla più emozionante

l'estremismo futurista si risolve in un limite: diventare un'arte moderna EUROPEA infatti nelle sue ultime opere cerca di trovare una sintesi di impressionismo espressionismo individuando in Cézanne la sorgente di tutte le ricerche avanzate e così preparando l'arte italiana a quell'unità europea che sperava.

DOPO IL FUTURISMO

Alla fine della guerra il Futurismo era il ciclo dell'avanguardia futurista non era ancora finito il successo del costruttivismo russo mantiene

accese le speranze dei nostalgici dell'avanguardia

Il costruttivismo era legato alla rivoluzione d'ottobre ma il futurismo invece si allaccia al clima del fascismo appena arrivato al potere si proclamava anche lui rivoluzionario e Marinetti ne era entusiasta

Molti giovani in buona fede crederono di poter ridare vita al futurismo mettendosi alla scia della rivoluzione fascista poiché la vocazione del fascismo era reazionaria la valutazione politica era sbagliata ma la scelta culturale era giusta

- a Torino si forma un piccolo gruppo neofuturista con a capo Fillia, Mino Rosso e Diugheroff

Rosso: scultore si ricollega al dinamismo plastico di Duchamp e Villon

- alla corta vita e lo scarso peso culturale del neo futurismo si spiegano anche con l'opposizione dell'ambiente culturale torinese antifascista in senso idealistico crociano o in senso marxista La causa profonda è la mancanza di spinte ideologiche che priva di slancio la neo avanguardia torinese

la carenza ideologica si ripercuoteva sulle scelte storiche superficiali e malferme dettate soprattutto dall'insofferenza verso le poetiche antimodernista della metafisica e dei valori plastici quindi ancora dalla polemica contro il provincialismo della situazione artistica italiana

- i neo futuristi sono stati i soli a capire che lo sviluppo di un'arte moderna italiana doveva necessariamente partire dal futurismo e dalla sua crisi di cui individuavano le cause del nell'enfasi neo-romantica e nel nello storicismo che aveva portato Boccioni a staccarsi dal suo stesso programma per tentare

una sintesi europea di impressionismo Cézanniano e espressionismo ma era necessario radicalizzare il movimento perciò aggirare Boccioni e quindi

eliminato quest'ultimo si può capire che l'unico modello a cui si doveva far riferimento era **BALLA** per la sua nuova struttura della forma: infatti l'avevano riconosciuto da tempo due artisti Depero e Prampolini che avevano aderito al futurismo quando era già in pieno sviluppo e ravvisano in Balla il pioniere di una ricerca approfondita sulla genesi e la struttura funzionale della forma

Le sperimentazioni di Prampolini e Depero non portarono a grandi risultati e così arrivano a presentire l'imminente crisi dell'oggetto artistico tradizionale

cioè il quadro e non soltanto si impegnano in ricerche strutturali strutturali e materiche ma si interessano attivamente il problema fondamentale del teatro come arte agita affiancandosi a Bragaglia per un teatro italiano da Vanguardia

BALLA: avverte l'irreversibilità della crisi e preferisce il ritorno al più screditato tradizionalismo e la stessa quasi volontaria caduta di Picabia; si deve a questa latente sopravvivenza delle profonde motivazioni futuriste in una cultura che le negava → anni 30/40 il formarsi di una prima prima impegnata tendenza non figurativa

ASTRATTISMO: il movimento si sviluppa a Milano in stretto rapporto con il movimento per l'architettura razionale

gruppo dei primi astrattisti italiani: Fontana-Soldati-Radice-Reggiani-Glicini-Rho-Melotti non hanno un programma definito ignorano il generico italianismo della corrente dominante sentono che c'è un problema italiano consiste nel risolvere le contraddizioni interne che isolano la cultura artistica italiana dall'Europa

così a riassorbire in modo critico futurismo e metafisica a raggiungere una funzionalità poetica una comunicazione lirica di concetti spaziali gli astrattisti milanesi È stato un movimento è una delle principali premesse dell'arte italiana

nel secondo dopo guerra Lucio Fontana sarà la punta di tutti movimenti avanzati in Italia

De Blave Reiter:

È un movimento fondato nel 1911 da KANDINSKY e va considerato in rapporto e in contrasto con il Cubismo di cui si riconosce l'azione innovatrice ma di cui si contesta il fondamento razionalistico e realistico

KANDINSKY: fa parte della Secessione di Monaco e aveva preso una posizione di punta come capo del gruppo la falange 1902 e poi della nuova associazione degli artisti 1909

De Blave Reiter è un gran raggruppamento più ristretto senza un programma preciso ma con un orientamento decisamente spiritualistico
-lo scopo di coordinare e sostenere (mediante mostra e scritti) tutte le tendenze per le quali la sfera dell'arte è nettamente distinta da quella della natura e la determinazione delle forme artistiche dipende esclusivamente dagli impulsi interiori del soggetto.

Il movimento è anticlassico perché prospetta il necessario rinnovamento dell'arte come la vittoria dell'irrazionalismo orientale sul razionalismo artistico occidentale quindi anche sul cubismo che si presenta come una rivoluzione all'interno del sistema e mirante a consolidarlo e generalizzarlo

Sullo spirituale nell'arte (1910): spiega che ogni forma ha un contenuto-forza che è una capacità di agire come stimolo psicologico del contenuto semantico delle forme l'artista si serve per mettere in vibrazione l'anima umana
i colori sono forme come il triangolo il circolo il giallo è un contenuto semantico diverso dall'azzurro il contenuto semantico di una forma muta a secondo del colore a cui è congiunta

il pittore può avvalersi delle scale discendenti come delle ascendenti le possibilità combinatorie sono infinite

→ una forma è significante perché ha ed assume un significato ma non diventa significante se non nella coscienza di chi l'ha percepita.

Lo spirituale non è affatto l'ideale dei simbolisti

il simbolo anche sulla forma corrisponde un significato dato e va respinto

-lo spirituale è il non razionale la totalità dell'esistenza in cui la realtà psichica non è distinta dalla realtà fisica e il segno non preesiste ma è qualcosa che nasce dall'impulso profondo dell'artista e perciò inseparabile dal gesto che lo traccia

- nel primo periodo non-figurativo sembra rifarsi al primo stadio del grafismo infantile gli scarabocchi e si radicalizza da questo la diffusa esigenza del primitivismo identificato con la condizione di tabula rasa della prima infanzia
-KANDINSKY vuole riportarsi allo stadio iniziale di una pura intenzionalità che non si appoggia a nessuna esperienza visiva e linguistica

LE IMPROVISATIONS: Movimenti movimentati aggregati disegni senza alcun supporto strutturale e ordine apparente il pittore non ha ricevuto dalla realtà ritenuto altro che immagini labili frammentari e scucite di cose ferme o che si muovono acute tondeggianti filiformi o espansive

Interessano il soggetto la cui esistenza è fatta anch'essa di stasi e di moti tensioni e distensioni e si realizza in un ambiente ugualmente fatto

È CONDIZIONE ESISTENZIALE CHE: la realtà il soggetto riceve solo immagini percettivi labili e incoerenti da cui faticosamente deduce certe immagini concettuali che potranno eventualmente servirgli per orientarsi in un mondo di fenomeni che rimane agitato caotico riconoscibile tra realtà non ancora oggettivata e individuo non ancora soggettivato c'è indistinzione assoluta e una continuità biologica

-a questo livello dove nulla può essere distinto oggettivato un'impressione visiva si traduce immediatamente uno stimolo motorio da cui ci si libera reagendo traducendo il moto interiore in segni visibili

-il significato di un quadro di Kandinskij è un puro test psicologico privo di valore estetico :

- si prende coscienza di una realtà che sfugge alla coscienza intesa come ordinamento razionale dei fenomeni

-l'arte dunque coscienza di qualcosa di cui non si può avere altrimenti coscienza

-La coscienza che si realizza nell'operazione artistica dà coscienza del fenomeno in quanto fenomeno e assume il fenomeno in quanto valore e lo prende come fenomeno

-lo scopo ultimo è di portare alla coscienza il fenomeno come tale e poiché il fenomeno è esistenza, ciò che si porta e si fa accedere nella coscienza è l'esistenza stessa : questa è la funzione insostituibile dell'arte

1^a mostra si rende omaggio a Rousseau (riportò al grado zero il problema della comunicazione per immagini):

In tutta la secessione infatti c'era una tendenza simbolista spiritualista che subordinava il tema figurativo allo sviluppo di armonie coloristiche e di linee ispirate alla musica es.Klimt il numero il nucleo figurativo tende a dissolversi in ritmi lineari e cromatici che li formano attorno una aura luminosa iridescente. L'aura luminosa tende ad astrarsi pronta nelle molteplici radiazioni di prismi triangoli e strisce di luce questo è il primo passo verso l'astrazione cioè di un'arte non figurativa già ammessa sul piano teorico e trovava verifiche sul piano storico

La seconda funzione dell'arte è una funzione sociale perché se l'arte comunicazione un'opera d'arte funziona soltanto in quanto colpisce una coscienza (motivo di divergenza rispetto al cubismo: un quadro cubista ha un funzionamento in sé perfetto ed esemplare è un modello di comportamento che lo spettatore può soltanto imitare mentalmente MENTRE un quadro di Kandinskij è soltanto uno scarabocchio incomprendibile insensato finché non venga a contatto con il tessuto vivo dell'esistenza del fruitore e non gli comunichi proprio il proprio impulso di moto non è un modello uno stimolo.

nel 1910 Kandinskij si libera di tutti gli apparati e sistemi di rappresentazioni — si vuole mettere nella condizione di chi non sa nulla degli espedienti e dei procedimenti dell'arte e non ne possiede il codice

Il quadro è una trasmissione di forze: è l'esistenza dell'artista che si collega direttamente con quella degli altri

-la pittura tra il 1910 e il 1920 non esige che di una certa destrezza d'occhio di mano e una capacità di fare il movimento giusto senza esitare

-la coscienza a cui Kandinskij si indirizza i suoi stimoli visivi è la coscienza tipica dell'uomo moderno che è azione cosciente

- la scoperta sensazionale di K consiste nell'aver eliminato l'arte come disciplina dottrina istituzionalizzata nell'averle sostituito la pura operazione estetica e il modo estetico come modo dell'esistere e dell'agire

la problematica di Kandinskij si fa sempre più specificatamente linguistica: non si crea dal nulla un linguaggio ogni volta che sia qualcosa da dire ma la struttura del linguaggio muta continuamente perché le vecchie parole vengono riprese nel flusso dell'esistenza triangoli circoli rette sono immagini concettuali che si rifanno fenomeni in quanto vengono date in quella grandezza in quel colore in quel punto del quadro in quel rapporto con gli altri segni così un linguaggio generale sociale si rifà individuale specifico i grandi simboli o temi dell'essere si traducono nel presente fenomenico dell'esistere

KLEE: La sua concezione dell'arte integra quella di Kandinsky

hanno un principio in comune: **strutturalismo linguistico** cioè la categoria del significante è più estesa e più aderente alla realtà dell'esistenza che la categoria del razionale (i segni corrispondenti a significati dati cioè linguaggi rappresentativi le cui forme sono logicamente collegati agli oggetti sono segni spenti perché la loro comunicazione mediata dagli oggetti della comune esperienza cioè la natura)

La comunicazione estetica vuol essere invece una comunicazione intersoggettiva che va dall'uomo all'uomo senza intermediario dell'oggetto o della natura

Per Klee l'arte è operazione estetica

L'operazione estetica è comunicazione intersoggettiva e con una funzione formativa o educativa

Tutta la sua opera si direbbe ispirata all'idea dell'educazione estetica come educazione alla libertà di quel grande romantico che fu Schiller;

- È fondamentale il ricorso all'attività grafica dell'infanzia che documenta i primi atti di un'auto educazione estetica

Klee è stato certamente il primo artista che si sia addentrato in quella sconfinata regione dell'inconscio che Freud e Jung avevano da poco aperto la ricerca

L'opera di Klee è una specie di diario della propria vita interiore e profonda di tutto ciò che è rimasto allo stato di impulso un motivo non si è tradotto in causa di determinati effetti e non ha fatto storia

In Klee le immagini si scompongono ricompongono e combinano secondo nessi alogici e asintattici ma vitali e sensibili

-influenza di :

DELAUNAY con la sua strutturazione l'immagine è fondata sulla legge ottica dei contrasti simultanei Claire

PICASSO ammirato da Klee per la straordinaria facoltà che possedeva di esplicitare l'immagine fare una cosa viva nello spazio della vita

Obiettivo: non è di rappresentare ma di visualizzare

-la visualità segue le leggi della percezione;

-si rappresenta qualcosa che è già una forma nel mondo esterno nell'immaginazione l'artista mentre si visualizza qualcosa che prima di essere visualizzato non avevano esistenza fenomenica

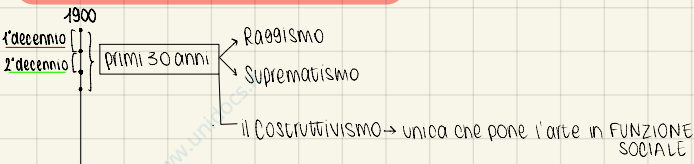
Insegnamento Bauhaus 1920-1931

Nella scuola tedesca trasforma la sua poetica in teoria, la teoria in modo didattico

- la struttura della forma non può essere altro che il processo del formarsi (GESTALTUNG)

-la sua concezione dello spazio come ambiente fisico psichico dell'esistenza si sovrappone senza sconvolgerlo allo spazio rigorosamente geometrico dell'architettura razionale

L'AVANGUARDIA RUSSA



• tendenza modernista → Interesse verso l'Occidente (Monaco & Francia)
Sviluppo ind. → interesse per il popolo - tradizioni

• movimenti organizzati → 1°: Raabismo (capo: LARIONOV e GONCAROVA)

Suprematismo: MALEVIC
 Intraprende una ricerca metodica sulla struttura funzionale dell'immagine
 - studia Cézanne e Picasso nell'essenza dei fatti formali con lo stesso rigore ma nelle antiche icone russe cerca la radice semantica cioè il significato primario dei simboli e segni espressivi
 - esperienze parigine (Léger)
 - periodo cubo futurista (1911) in cui il quadro risulta da combinazioni di moduli formali geometrici
 - nel 1913 alla formulazione della poetica del suprematismo: identità di idee e percezione fenomenizzarsi nello spazio in un simbolo geometrico astrazione assoluta.
 - M. NEGA l'utilità sociale e la pura esteticità dell'arte poiché la conoscenza della realtà attraverso le cose è relativa e parziale
 - bisogna tendere alla conoscenza del mondo come non oggettivo e se l'arte è un mezzo della riduzione dell'oggetto
 - alla non oggettività è anche il mezzo della riduzione del soggetto alla non soggettività
 - il quadro non è che è un mezzo per comunicare lo stato non solo di equilibrio ma di identità tra un soggetto e un oggetto;
 - è un mutamento radicale ma non ideologicamente finalizzato
 - la vera rivoluzione è un mondo vuoto di oggetti di nozioni di passato e di futuro un mutamento radicale in cui l'oggetto il soggetto sono egualmente ridotti al grado zero
 - nel periodo suprematista il quadro non è oggetto ma è uno strumento mentale una struttura un segno che definisce l'esistenza come equazione assoluta tra il mondo esterno e interno

Nel manifesto il movimento è presentato come una sintesi di cubismo futurismo e orfismo.
Larionov mira alla costruzione di uno spazio senza oggetti assoluto fatto soltanto di movimento e di luce: ritmo dinamico di raggi interferenti che si scompongono nei colori del prisma prevale il motivo ORFICO con un accento sublimatorio e simbolistico.
Goncarova prevale il motivo futurista del dinamismo Mac macchinisti Hijo e del meccanismo pulsante della velocità come sintesi di corpo e spazio

Kandinsky → rete musei
 Pevsner → fioneggiavano
 Naum Gabo → mov. COSTRUTTIVISTA
 Chagall → Accademia aperta
 L'avevano una posizione europea ma erano mentrati in Russia per la guerra e parteciparono all'AZIONE CULTURALE RIVOLUZIONARIA
CHAGALL → decorazioni Teatro ebraico → FANTASIA PURA
 Pittura piena di tavole e di folklore ebraico
 Dico → la scuola a Vitebsk → ha incontrato l'opposizione di Malevic e dei Costruttivisti
 l'innovazione era il rigore nella FANTASIA
 Dopo la vittoria delle amate bianche → dissenso
 per Khatenpro e per Malevic → una rivista spirituale e educativa → Ritorno artisti in Occid.

→ Costruttivismo **TATLIN**

Il suo è un preciso programma d'azione politica.
 L'arte deve essere al servizio della rivoluzione: fabbricare cose per la vita del popolo
 - ogni distinzione tra le arti deve essere eliminata
 - la pittura e la scultura sono anche esse costruzione e debbono servirsi degli stessi materiali e degli stessi procedimenti tecnici dell'architettura → deve essere funzionale e visiva
 - l'arte deve avere una funzione precisa nello sviluppo della rivoluzione l'eccitazione rivoluzionaria potenza le facoltà inventive che danno un senso creativo alla rivoluzione
 - bisogna dare al popolo la sensazione anche visiva della rivoluzione in atto del mutamento di tutto a cominciare dalle coordinate del dello spazio del tempo
 - 1919 viene incaricato di studiare il monumento alla terza internazionale Tatlin progetta la sua tour Eiffel proletaria una gigantesca spirale inclinata e asimmetrica
 L'arte non può più essere rappresentativa non essendoci più valori istituzionalizzati da rappresentare sarà invece informativa e visualizzerà momento per momento la storia che si fa è un'intuizione profetica che verrà ripresa molti anni più tardi nel quadro di una società neocapitalista e dei consumi.

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

www.unidocs.it - Appunti e dispense per superare i tuoi esami universitari

ÉCOLE DE PARIS

La ragione storica delle avanguardie viene assorbita e normalizzata dalla Bauhaus che trasforma le spinte rivoluzionarie in processi metodologici sottraeva l'arte alla sua funzione di strumento puramente mercificato e lo trasformò in uno strumento formativo della società democratica per costruire una componente culturale della società industriale

- a questa proposta di socializzare l'arte la maggior parte degli artisti europei aveva risposto negativamente
- i socialisti della Bauhaus non erano i soli ad affermarlo che Perseguire ad adempiere alla funzione di artista l'artista stesso dovesse rinunciare al prestigio del genio e inoltre che l'arte era morta ed era perfettamente inutile cercare di salvarla
- il programma della Bauhaus del disegno industriale metteva un'ipoteca sulla direzione dell'apparato produttivo e pretendeva che adempiesse ad una funzione educativa e non soltanto economica e la cultura borghese non poteva accettarlo: poteva concedere all'artista la massima libertà di espressione ma condizione che rimanesse nel proprio campo e lasciasse agli imprenditori l'iniziativa la direzione della produzione
- in realtà non era tanto la scuola quanto il mercato artistico: in una società borghese che è sempre una società mercantile il mercato più importante della scuola e il mercato parigino si rivolgeva alla società esistente mentre la Bauhaus a un progetto di una società futura

Si spiega così come la cosiddetta École de Paris abbia avuto nella formazione di radiazione dell'arte moderna un'influenza molto maggiore della Bauhaus.

Questo fa notare come il mercato abbia influenzato la critica assai più che la critica il mercato | Il sistema mercato collezionismo organizza l'attività degli artisti ma non ne limita la libera espressione L'École di Parigi è una nuova Bohème : pittori e scultori venuti da tutti i paesi del mondo vivono di speranze muoiono di fame nell'ammirazione dei pochi importanti è stato il raccordo tra Parigi e Stati Uniti attraverso la scrittrice collezionista Gertrude Stein

L'ÉCOLE DE PARIS

La scuola parigina è più cosmopolita che internazionale mentre internazionalistico il programma della Bauhaus non si cerca un'unità di linguaggio tutti i linguaggi sono ugualmente ammessi

L'École de Paris infondo la aveva l'aspetto di un grande emporio in cui tutte le correnti e le tendenze sono ammesse si combinano a condizione soltanto di essere moderne

il fatto storicamente più significativo è proprio che in quell'ambito la tradizione l'impressionismo cessa di essere una tradizione francese e quella dell'espressionismo una tradizione tedesca

l'antitesi tra l'École de Paris e la Bauhaus è l'antitesi tra due immagini dell'Europa quella del successo pieno del capitalismo e come la vorrebbe l'utopia socialista

Non segue una linea politica condizione fondamentale della libertà dell'arte era la sua indipendenza da ogni direttiva politica religiosa assumerà un accento politico quando non ce la libertà dell'arte ma ogni forma di libertà viene soppressa dal Kuhn i paesi europei come la Italia la Spagna la Germania e la Russia e allora

l'artista delle corde Parini diventerà il difensore della libertà e non solo dell'arte gli artisti insofferenti all'ufficialità accademica dei regimi totalitari cercheranno scampo nell'ospitale liberale Parigi i tre nomi

dell'École de Paris sono anche i tre piloni del mercato internazionale Picasso Matisse e Braque.

PICASSO

1907

LES FEMMEUSES
d'AVIGNON
nelle
crisi la
tradizione
figurativa

1914

ricerche
in più campi
con il cubismo
apre una nuova
fase dell'arte

Passa dalla scomposizione cubista — ad una monumentalità quasi classica— da un limpido disegno dell'hangar —alla deflagrazione della forma da un disteso naturalismo ad una violenta lacerazione dell'immagine dal bello all'orrido
le sue mosse in attese colpiscono sempre il centro di una situazione problematica e la risolvono magari facendola saltare
non si lega nessun movimento ma interviene in tutti
è una potenza che con un cenno può salvare o distruggere
sa perfettamente di essere uno dei massimi protagonisti e per circa quarant'anni dirige dall'alto la politica dell'arte indirettamente anche il mercato afferma che non cerca ma trova sconfessa tutta l'arte di ricerca ed afferma la superiorità dell'invenzione artistica su quella della scienza e della tecnica che presuppone la ricerca
Rispetto alla civiltà la civiltà industriale l'arte e la grande antitesi
alla teoria del consumo oppone l'indistruttibilità l'inconsumabilità l'inalterabile attualità e perfino l'altalenata dei valori
-il gesto di Picasso è storico
il suo appartente arbitrio è tempestività voluta intervento fulmineo e decisivo che nasce da una valutazione straordinariamente lucida delle situazioni
- stilisticamente sempre diverso il suo lavoro non è uno sviluppo coerente e gli stili del passato nelle sue mani sono puri strumenti
- è facile riconoscere i riferimenti storici: greci arcaici azteco romanico negro ma;
il riferimento storico non è che uno specchio con cui stuzzica la coscienza dei contemporanei per farla reagire, in sé non ha importanza non è indizio di un'adesione neppure un interesse per il dato storico finisce per far gioco scoperto
rifà a modo suoi quadri per dimostrare che un fatto artistico non è mai passato è un evento flagrante che il nostro intervento può mutare muovendoci nel tempo la prospettiva storica muta come muovendoci nello spazio muta la veduta prospettica
-nega che abbiano un senso le tradizioni nazionali ma che l'arte possa avere tradizioni come presenta assoluto è antitradizionale per antonomasia proprio per questo può muoversi liberamente così alla superficie come nella profondità del tempo
- tutte le tendenze sono legittime tutte ugualmente inutili sono modi per raggiungere il valore ma ciò che importa non è il modo è il valore

BRAQUE

L'eterno il raffinatissimo artigiano

È un artista che non crea dipinti di oggetti ma in assoluto il tipo dell'oggetto ne fissa e definisce nella condizione storica presente il significato il valore

definendo l'oggetto definisce parallelamente il soggetto

il soggetto è l'uomo nella sua totalità nel senso umanistico del termine e nella purezza della sua espressione che deve essere limpida e sintetica ma non fredda e impersonale

non è completa l'umanità del puro teorico né quella del puro tecnico le sue le loro esperienze sono sempre unilaterali dunque la regola o la teoria non precede al principio il fatto umano l'emozione ma questa deve essere deve rientrare in una teoria dei valori falsi valori e

la teoria non è una norma astratta è un condensato di esperienze la sintesi di una lunga prassi

l'opera di Braque vista nel complesso è come una raccolta di pensieri e di massime

dopo la guerra l'artista a cui si sente più vicino è JUAN GRIS

il punto controverso ancora è ancora il rapporto tra l'oggetto e lo spazio il problema è considerato solo in quanto si pone e risolve nell'ambito della pittura

per BRAQUE da un lato c'è lo spazio la coscienza dall'altro l'Anti spazio la materia

la materia è il colore l'artista elabora la materia e le dà valore di spazio l'oggetto non è che è uno stadio di quel processo

per GRIS invece parte dall'oggetto come materia a cui è già integrata una certa spazialità e attraverso la ricerca di relazioni proporzionali e metriche sviluppa la spazialità degli oggetti in spazialità unitaria totale

-così BRAQUE come GRIS sembrano voler realizzare e fissare nel quadro un nuovo tipo di valore un valore che è proprio specifico del quadro come oggetto prodotto e non dipendente da ciò che è rappresentato mirano insomma in una società che ha il culto del prodotto a individuare e fissare il valore del quadro come prodotto intellettuale autonomo e insostituibile

Matisse

- il mondo dei miti mediterranei costituisce la sostanza perenne della sua pittura è l'inesauribile riserva dell'immaginazione creativa
- e anche l'arte costituisce la riserva aurea che la società deve guardarsi dal bruciare nei suoi piccoli traffici quotidiani
- Matisse ha veduto due guerre ma non ha permesso che nulla trapelasse nella pittura
- Crede che il saggio deve creare e accumulare altri valori della civiltà l'umanità che se ne servirà per riprendersi
- l'arte conserva e reintegra negli uomini la gioia di vivere che la tragedia della storia distrugge
- l'arte è uno dei supremi valori dell'umanità e perciò non può mescolarsi con la storia delle nazioni; è super nazionale
- la sua pittura conferma le tesi Dewey sull'autonomia integrità dell'esperienza estetica

nell'ambito dell'École de Paris Nella prima metà del secolo il tema comune è l'ideale romantico dell'arte come poesia della poesia come vita dunque l'arte è linguaggio il solo che sia al di sopra delle lingue nazionali e che permette la comunicazione l'intesa tra uomini di diversi paesi

- i linguaggi figurativi realizzano la circolazione continua nel corpo vivo della società non sono strumenti ma valori e lo sono perché sono vissuti o sofferti
- le stesse correnti o tendenze si personalizzano e si tende a sfruttare (purificandolo o raffinandolo) un patrimonio linguistico comune

Gli aploidi non depongono sconfessano le tradizioni dei loro paesi d'origine le immettono mescolandole nella circolazione della società cosmopolita

ESEMPI: bohémien geniale
Chagall o Soutine o Brancusi
↓
ebreo siadicato "anima russa"
↓
impone alla città l'alta purezza dell'arte contadina

Anche

i francesi si snazionalizzano cercando il fattore comune in una semplificazione linguistica

Rouault

Utrillo

Assume come **fattore comune lo scenario urbano di Parigi** che tutti hanno davanti agli occhi nella Parigi degli impressionisti degradata umiliata anche qui un intenzionale ritorno verso una sorta di povertà primitiva tanto più letteraria quanto dedotta da una serie di esperienze linguistiche

- la Parigi di UTRILLO nasce dalla sovrapposizione dell'intensificazione espressiva di Van Gogh alla veduta impressionista di Monet e da un ulteriore semplificazione attraverso l'apparente impaccio linguistico dei NAIFS
 - concorre ad nazionalizzare l'impressionismo caratterizzandolo come popolare col frequente ricorso a locuzioni in vernacolo al l'argot
- si estende così la tendenza a intrecciare strettamente il linguaggio figurativo non soltanto al letterario ma alla lingua parlata e sfocerà dopo la seconda guerra mondiale fino a far collimare a fatti pittorici e poetici

BRANCUSI

Si libera dalla retorica monumentale e dalla tecnica prodigiosa del maestro RODIN

- inizia lo studio della scultura negra è affascinato dall'essenzialità plastica di quelle forme assolute che non ammettono alcun rapporto con uno spazio eterno ed escludono ogni mediazione naturalistica tra significato e significante
- mira così accogliere il seme originario della forma plastica uno stadio che potremmo chiamare prelinguistico la cui forma non è la forma di un contenuto ma significa soltanto se stessa la propria genesi
- ritrova a Parigi un'esperienza ancestrale la tecnica dell'intaglio e perfino la simbologia dell'arte popolare rumena non è una simbologia dell'oggetto ma piuttosto una simbologia della forma

BRANCUSI: ubbidisce ad un istinto della forma che da un ritmo al suo gesto

alla forma che nasce attribuisce un senso e la rende simbolica

è Brancucci che inizia l'italiano Modigliani alla scultura negra

MODIGLIANI

assume il colore non più come complemento ma come materia intrinseca alla forma (all'opposto di Brancusi non ha nostalgia primitive popolareschi) e come Utrillo interpreta l'ambiente così interpreta i personaggi del mondo artistico parigino nulla più dei suoi ritratti rende l'idea dell'Elite intellettuale che gli affamati e spesso alcolizzati bohemiennes di Montparnasse sanno di ricostruire nell'Europa del tempo rendono alla perfezione il senso della vita della società degli artisti più che ritratti sono componimenti poetici elegantissimi

SEVERINI

Dopo il periodo futurista e cubista tenta di conciliare il nuovo linguaggio con la tendenza decorativa la più esplicita figuratività dell'arte religiosa richiamandosi anche alle statica neo scolastica di Maritain.

- l'originaria esperienza divisionista che si traspose a contatto col futurismo in un accostamento di timbri cromatici lo porta a una simultanea scomposizione del vero e della memoria storica e alla sua fissazione in una plasticità del colore una ricerca che lo riporterà verso il cubismo dopo una fase di avvicinamento al 900

MAGNELLI

È stato il più importante dei pittori italiani operanti nella variopinta École di Parigi

-nelle prime opere figurative è quasi brutalmente realistica l'immagine della cosa ottenuta con un'estrema semplicità di mezzi pittorici è una gran forza di contrapposti cromatici

-dopo una fase futurista ed un primo contatto con l'ambiente parigino portò nell'astrazione la stessa capacità di sintesi evitando perciò l'analisi cubista e accostandosi al gruppo astrattista

il tema fondamentale della sua ricerca l'equilibrio dinamico del quadro ottenuto con bilanciato anche se contrasto rapporto di tensioni lineari e cromatiche

DE CHIRICO

Fin dal 1910 è in contatto a Parigi con Apollinaire fu un punto forte di appoggio nel del surrealismo teorizzato da Breton

-aveva una formazione romantica tedesca e rimase in Italia è estraneo avverso al futurismo come in Francia al cubismo nemico di ogni idea di progresso e di ogni implicazione ideologica negli anni in cui fu veramente una delle grandi figure dell'arte europea contrappose all'attualismo futurista e cubista l'idea di un'assoluta extra temporalità dell'arte la cui classicità sostanziale si situa in un'aldilà metafisico

L'umanesimo italiano non è la rinascita del naturalismo e dello storicismo classico ma il suo trapasso in una dimensione metafisica spaziale e atemporale il suo distacco dalla vita, il suo situarsi per sempre nel dominio della morte e poiché la morte è l'irrazionale l'assurdo il sonno e il sogno paragonati alla veglia e alla razionalità dell'esistenza il classicismo di De Chirico apre la via al surrealismo la corrente che sposta decisamente la collocazione psicologica dell'arte dalla sfera della coscienza a quella dell'inconscio

Costruttivisti parigini

Mondrian: vuole arrivare a una definizione rigorosamente razionale dello spazio ma questo non deve fondarsi su astrazioni concettuali bensì sulla percezione visiva

il terreno della sua ricerca era l'analisi della visione iniziata dall'impressionismo e portata avanti dal cubismo

Fratelli Pevsner: in rapporto con futuristi e duchamp

operano in una medesima linea di ricerca la fenomenizzazione classica della forma geometrica ma nel senso dell'individuazione della quarta dimensione attraverso la rivoluzione di forme geometriche non come concetti ma date dalla realtà fisica di una materia duttile elastica flessibile e -in Gabon è trasparente

la loro ricerca plastica non ha alcun rapporto con la scultura tradizionale e lo sviluppo del principio suprematista di Malevic che voleva il pittore liberato dalla servitù del piano

- la loro forma è una forma geometrica piana che assume deformandosi elasticamente diverse posizioni e configurazioni dello spazio

è un movimento puramente figurativo ma anticipa la concezione la forma cinetica

data come realtà esistente la forma geometrica diventa principio morfologico di tutte le forme possibili

Adesso si contrappone il principio biomorfico di ARP che in sostanza sceglie la cellula organica e il suo processo di crescita e ricusa la forma geometrica dei suoi processi di sviluppo

—si tratta di due diversi principi di coordinamento del linguaggio visivo

ciò spiega come Arp abbia potuto partecipare contemporaneamente a due movimenti apparentemente contraddittori (DADA E DE STIJL)

ma in realtà ugualmente miranti a fare tabula rasa di ogni linguaggio figurativo istituzionalizzato storico e da ricondurre l'operazione artistica alle elementarità dell'atto estetico puro

in tutto il mondo l'arte moderna diventa sinonimo di libertà di pensiero e di espressione di indipendenza della cultura dal potere

benché l'arte tra il 30 il 40 avuto un centro a Parigi non avesse alcuna colorazione politica la assume di riflesso quando i regimi totalitari la condannano e tanto non di rimetterne in valore scadenti mestieranti che non hanno neppure la cultura tradizionale la tecnica sperimentale dei vecchi accademici

-dello spirito libertario della cultura artistica dell'École de Paris si è fatto altissimo interprete Picasso nel 1937 con un'opera che condanna duramente il nome dell'umanità la real la reazione fascista e nazista ma tuttavia Guernica la prima opera moderna impegnata nella problematica politica del tempo e anche l'opera che segna la fine del pittoresco brillante e vivace mai di origine caramente inconsistente libertarismo dell'École de Paris

— fu importantissima la funzione in delle della scuola parigina in quanto si pose tra le accademie ufficiali creando un'arte moderna senza una linea un programma definiti sostenuta dagli intellettuali e dal libero mercato internazionale.