

# manifesto

una poetica dell'astrattismo

arte d'oggi

---

manifesto

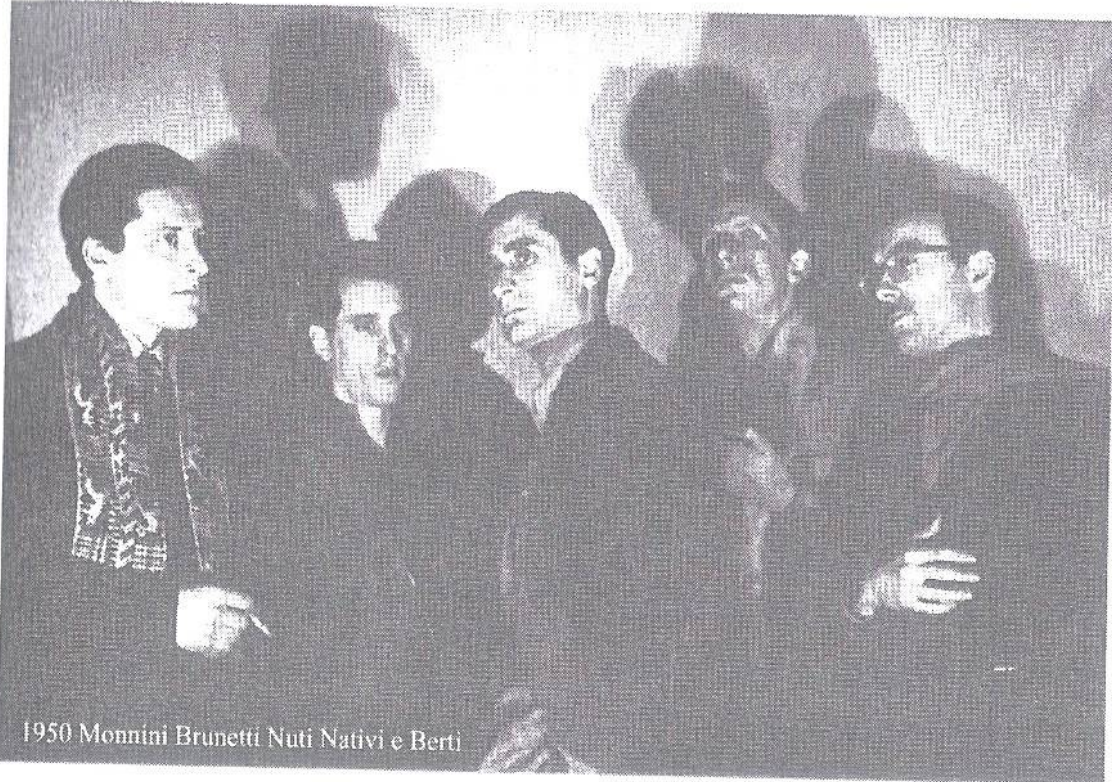
*dell'astrattismo classico*

FIRENZE

1950

arte d'oggi

firenze



1950 Monnini Brunetti Nuti Nativi e Berti

*Non sembri anacronistico il titolo (i sorrisi di compatimento sono previsti): un manifesto è il minimo che si possa fare, oggi, nei confronti di una cultura in involuzione. Non ce ne sarebbe stato bisogno cinque anni fa, quando l'esigenza di una revisione totale era di tutti.*

*Ma ora che quegli impegni sono stati dimenticati in un opportunistico acciecamiento, sentiamo la necessità di proporre la nostra coerente (forse a molti inopportuna) esperienza. Invitando a leggere dunque invitiamo anche a un atto di moralità, e in questo senso crediamo che proprio un manifesto possa avere una sua esatta funzione.*

1. - L'arte non è teoria, almeno alla sua origine, per l'artista operante, ma pratica; e dal punto di vista del lettore, dello spettatore, non è rappresentazione, ma fatto.

L'artista interviene nella realtà, la sua parola rivolta agli uomini tende a modificare quella realtà: di questa sua parola, di questo suo intervento egli è responsabile.

2. - Invitiamo gli artisti a prendere coscienza della loro posizione nella società, a domandarsi per chi essi lavorano, quale uomo sia quello che le loro opere esprimono, di quali relazioni sia esso capace, quale sia insomma la loro intuizione. Li invitiamo a confessarsi, a lasciare gli studi, a scendere fra gli uomini vivi, fra quelli di cui è l'avvenire. Tutti i misteri che sviano l'arte verso il misticismo trovano la loro soluzione razionale nell'attività pratica umana e nella concezione di questa attività pratica.

3. - I movimenti artistici validi degli ultimi cento anni (e validi non solo in una storia sociologica dell'arte) si sono presentati sempre con un programma attivistico, d'intervento. Dagli impressionisti che assunsero come strumento di conoscenza «la percezione, l'urto cieco immediato e violento contro l'oggetto», ai cubisti che distrussero l'oggetto cercando di esaurirne la conoscenza in un paradosso trascendentale.

4. - Bisogna notare tuttavia che se l'intuizione deve affondare le sue radici sul solido terreno dell'attività pratica,

in una concreta realtà, l'espressione, il linguaggio, non possono essere casuali, ma impongono un lavoro centuplicato e un'acuta coscienza storica: l'esigenza morale e politica vale solo se trasportata sul piano concreto di una raggiunta espressione.

5. - La logica conseguenza stilistica, maturatasi in una più chiara coscienza morale, dei movimenti interventistici dell'arte moderna è l'astrattismo classico. In esso si può cogliere la fine della volontà di distruzione dell'oggetto e l'inizio di un intervento attivo e costruttivo, di una integrazione del reale. Esso crea un mondo, e i rapporti morali che esso postula sono chiaramente leggibili, la sua funzionalità non è che la volontà di rendere chiari e dominabili i sentimenti, il suo impegno sociale è risolto nell'espressione.



Berti Brunetti Nativi Nuti Monnini e Migliorini in una caricatura del 1948 di Vinicio Berti

---

È stato più volte notato come in definitiva qualsiasi estetica, anche la più formale, conduca al costituirsi di una poetica. Il chiarimento che, in un senso o nell'altro, un'estetica porta al processo creativo fa sì che l'artista materializzi, renda programmatici e operativi certi principi, certe affermazioni, peraltro meramente filosofici, in uno sforzo sia pure illusorio di accostarsi il più possibile a ciò che l'estetica definisce valore. A nulla approdano le proteste dei filosofi che rifiutano recisamente la paternità di simili procedimenti se gli artisti, anche inconsapevolmente, continuano a muoversi nel clima ideologico che la scienza estetica costituisce, rafforzati nella loro convinzione, anzi guidati in quella strada, dalla critica che appunto nelle loro opere ricerca i valori mutuati da quella stessa estetica. (Parrebbe inutile avvertire che queste annotazioni si riferiscono prevalentemente alla situazione italiana, tipica per molti aspetti, sia perchè chiunque s'attenti a discorrere d'arte e anche, di conseguenza, a far dell'arte, deve preventivamente scontrarsi con l'edificio crociano, sia perchè da noi forse come mai altrove i problemi di estetica sono così vivamente dibattuti, e gli artisti, impacciati nel maneggiare concetti, succubi della filosofia e della critica: spesso del resto è dato notare certi legami, certe, sia pure putative, filiazioni; esempio conclamato il movimento della Ronda, « tentativo — come afferma il Russo — di innestare una poetica, una retorica, sul tronco dell'estetica crociana: Bacchelli, Cecchi, Baldini, e perfino lo stesso Cardarelli, erano dei buoni crociani che passavano a scri-

vere le loro prose d'arte e le loro poesie, dopo una tribolata macerazione di cultura »).<sup>1</sup>

Possiamo quindi affermare che, come non si dà storia che non sia contemporaneamente chiarimento e programma d'azione e cioè politica in atto, così non si dà estetica o critica che non siano parimenti programmi d'azione e cioè poetiche. Se noi vediamo la critica d'arte attenta a ricercare certi valori in opere del passato e propensa a conclamare scoperte di opere finora non giustamente valutate (perchè valutate secondo metri diversi) dobbiamo ammettere anche che essa ponga come programma futuro agli artisti operanti il raggiungimento di quei valori, raggiungimento che, nell'ambiente che essa signoreggia — e quindi non per necessità teoretica, ma per necessità psicologica e pratica — non può essere ottenuto che attraverso un'assimilazione da parte dell'artista del procedimento critico, il che lo porta a criticare se stesso e ad eliminare dalla sua personalità espressiva (infatti in questo caso di personalità psicologica si deve parlare in quanto il procedimento critico coincide con una inibizione) quei tratti che non sarebbero accoglibili col metodo critico dominante.

Viene dunque naturale il considerare la vastità di risonanze che un'estetica, e conseguentemente una critica d'arte, in quanto strumenti ideologici, possono avere in un ambiente: e i rifiuti di implicazioni teoriche, e le affermazioni che se derivazioni esistono esse sono arbitrarie e non imputabili alla dottrina, non contano dinanzi a una fenomenologia che afferma il contrario; l'inconsistenza teoretica di un concetto, di un'affermazione, vale solo quando ci si mantenga all'interno di quella teoria.

<sup>1</sup> Siamo costretti ad accenni generici, anche perché troppi sono i dati che dovrebbero essere presi in esame singolarmente: la « pura visibilità », i « valori tattili », la critica stilistica, ad esempio, per scendere poi al loro vario divenire poetiche.

Una filosofia, un'estetica, un sistema quindi sufficientemente solido sono strumenti di pressione ideologica specialmente nel caso in cui, come nel nostro, esse trovano fertile terreno essendo accolte proprio da coloro cui sono dedicate (i letterati, gli artisti) mentre diversamente accade quando una logica una epistemologia di un filosofo pur essendo dedicate agli uomini di scienza, sono lasciate cadere e non operano in quanto trovano resistenza in altre sistematiche saldissime (metodi di ricerca scientifica, epistemologie degli scienziati).

Ma esiste anche il caso inverso. Che cioè all'involutione di cui è responsabile la pressione ideologica esercitata dall'estetica e dalla critica si opponga coscientemente o no l'azione degli artisti che rifiutano i contenuti portati loro da quell'estetica e da quella critica, l'ispirazione cioè nei limiti impliciti posti dalla teoria. E l'azione degli artisti si concretizza in opere d'arte ma anche in intenzioni, in programmi, in poetiche, proprio per il bisogno di opporre a una sistematica un'altra sistematica, come abbiamo visto l'epistemologia degli scienziati opporsi a quella dei filosofi. Infatti se le poetiche degli artisti, i programmi, i manifesti, non riescono a concretarsi, per naturale mancanza di rigore, in estetica, pure in quanto tendono sempre a inferire un'immagine totale del mondo tendono inconsapevolmente a universalizzare il contenuto delle loro esperienze. Sarebbe inutile citare gli errori, i fraintendimenti ed anche i reali danni che tali confuse poetiche hanno ingenerato, specie se si è disposti, come è accaduto in Francia, a dare ad esse eccessivo credito. Ma è nostra convinzione che tuttavia esse sortano a un risultato apprezzabile, cioè servano a modificare lentamente, a sgretolare, per così dire, il blocco formato dall'estetica e dalla critica reazionarie. La loro tensione verso il futuro, il loro preconizzamento ingenuo di un'arte « moderna », anzi « modernissima », la





1950 i cinque dell'Astrattismo classico commentano a gesti un libro di Monnini

loro decisa preordinazione, hanno per lo meno il merito di strappare l'artista da una *routine* anche più dannosa, di spingerlo verso il futuro, di porgli problemi che non esisterebbero per lui se si fosse chiuso nella teoria dove tutto è già risolto. E se la poetica non sussiste nell'arte (le intenzioni non si vedono nell'opera), tuttavia quella elaborazione fa sì che l'artista agisca in diverse condizioni, teso verso altri interessi, fa sì che si muti il contenuto della sua opera, cioè la qualità della sua intuizione. Siamo quindi di fronte a un risultato sostanziale: il che ci obbliga a tener conto in qualche modo delle poetiche, dei manifesti, della letteratura testimoniale e se non nel giudizio d'arte certo nella storia della cultura (cioè nella politica) e non come il fatto meno importante. Chè non è da escludere che molte delle affermazioni che oggi ci suonano gratuite non possano essere giustificate in un'estetica che si ponga coscientemente come ideologia e quindi coscientemente come poetica, e che in luogo di fondare la possibilità teoretica di una deduzione dell'arte si ponga il problema prammatico dell'instaurazione di un'arte.

Una poetica quindi è necessaria a noi, artisti, per poter operare in libertà, strumento dunque di liberazione (ma non con valore puramente strumentale, psicologista, bensì storico: chè in una storia, in una cultura si svolge la nostra azione), un programma che divenga la nostra passione, un canone, se si vuole, d'interpretazione che non vuol mirare a risultati rigorosi.

Tuttavia con poco favore, anzi con sospetto, si accoglie questa parola — manifesto, cioè programma o poetica — dalla critica contemporanea quando con essa si indichi un complesso di regole, perchè, si afferma, « questa idea delle poetiche che diano ricette per le poesie e perciò le precedano,

---

è propria dei poeti impotenti di tutti i tempi dei quali ai giorni nostri è grande il numero, ossia troppi sono quelli che esibiscono questa loro impotente vanità »; quando dunque si ponga come pregiudizio all'opera d'arte, un prius rispetto a cui l'opera sarebbe un posterius, un'implicazione di quello, un mondo effettuale opposto a un mondo intenzionale.

Ritornare su simili posizioni, conviene qui dichiararlo, sarebbe fuori tempo (benchè molti si attardino tuttora a fornire tali ricette), ma pur ammettendo che il valore dei programmi sia esclusivamente testimoniale tuttavia non ci pare possibile negare che essi contribuiscano a definire un gusto: indicando con questa parola non una sensibilità affatto grammaticale (elementaristica) sì piuttosto un mito morale, una pregnante politicità, il succo storico di un'opera d'arte (Russo).

A maggiore nostra tranquillità possiamo affermare che questo manifesto non è davvero un prius, un'intenzione, ma per l'appunto un posterius, in quanto interviene a cose fatte, quando le opere esistono già e vuol essere quindi solo una dichiarazione della direzione scelta, offrire un documento, un controllo, un contributo alla critica.

E proprio perchè non siamo tenuti a rispettare canoni critici, ma per quanto possibile a creare nuovi problemi alla critica, possiamo enunciare il programma morale e politico che ci impegna e che rappresenta la continuità del nostro lavoro, l'assidua occasione di esso, e coincide puntualmente con la storia della nostra formazione, con la nostra effettiva cultura.

Non è nostro compito chiarire come si possa giustificare l'inserzione di concetti sociologici, attualmente rigorosamente espunti dal linguaggio critico, nell'arte: ci pare tuttavia indiscutibile che la società, la storia, possano divenire materia d'arte in quanto profondamente intuite.



Brunetti, arch. Fusi, Nativi, Berti, 1950

Il nostro impegno è stato ormai da molti anni di chiarire per mezzo della vita alcuni problemi d'arte e non viceversa com'è consuetudine. Questa situazione di fondamento ci ha posti indubbiamente in una condizione favorevole nei confronti di altri, in quanto ci ha permesso, attraverso l'esperienza politica collettiva, di eliminare quanto di irrisolto, di problematico, ci veniva trasmesso come retaggio dalla cultura italiana, precisiamo, dall'arte italiana. Di fronte al quietismo politico di tanta nostra tradizione, al desiderio diffuso di solo interpretare un mondo, di descriverlo, presentando come scontati gli atteggiamenti definiti attivistici, era naturale la nostra posizione su un piano europeo e non più provinciale, sul piano di una moralità che c'impegnasse non più a interpretare e a descrivere ma a intervenire nella realtà. E su questo piano (politico) ci sarà ormai agevole affermare che « tutto il movimento artistico che parte dall'Impressionismo ed arriva fino a Picasso si fonda, infatti, sulla persuasione che l'arte non sia rappresentazione ma fatto » (Argan) e che è merito degli Impressionisti l'aver polemicamente effettuato una frattura intervenendo nella realtà, quale veniva intellettualisticamente concepita, con l'assumere come strumento di conoscenza « la percezione, l'urto cieco, immediato e violento contro l'oggetto ». Sarebbe inutile indicare la storia di questo intervento (è la storia della pittura sociologicamente valida) nei suoi salienti episodi, fauve o cubismo, e anche il valore prevalentemente politico e attivistico delle poetiche che si costituirono all'interno delle scuole e tendenze.

Il cubismo fu interpretato da noi appunto come un intervento, una necessaria irruzione nel reale che ci permettesse di dissolverlo per poi ricostituirlo: il nostro impegno fu chiaro, ed è necessario separare la nostra intenzione (che era materializzata di una necessità politica fattasi necessità di linguaggio pittorico) da altre esperienze in cui il cubismo fu diversa-

mente inteso. La distruzione degli oggetti e delle forme fu dunque piuttosto distruzione di quanto era in noi di vecchio, di nostalgico, di intimistico, fu una conquista di noi stessi sul piano politico, fu un atto di coraggio, di moralità artistica. A questo punto l'esperienza del neorealismo, che pure avevamo in parte condiviso, ci apparve ovvia, come una *lectio faciliior*, un arresto insomma su una strada che sentivamo non interamente percorsa. E infatti il neorealismo non risolve il problema espressivo, e gli elementi di vari lessici, cubista, fauve, espressionista, tonale, non riescono a costituirsi in linguaggio; nella fretta di esprimere un contenuto l'espressione stessa si dissecca, il problema genuinamente pittorico viene lasciato cadere. Il problema viene affrontato in superficie: ora veramente, dobbiamo notare come sia poco giovevole una volontà anche sincera di contenuto sociale quando questo non sia profondamente intuito e risolto quindi in linguaggio, quando non sia sentito insomma come costitutivo dello stesso tessuto dell'arte. Chè non vi sarà più ragione d'arte, in quel senso, e qualsiasi illustrazione o fotografia potrà mutuarne la funzione.

Per questo, fin dal 1947, ci siamo posti su un'altra strada con sicurezza. Esaurita l'esperienza distruttiva, dovevamo ricominciare da capo, tracciare di nuovo sinceramente una linea. La nostra ricerca era bruciata al fuoco della lotta, la nostra sincerità di pittori non poteva essere messa in dubbio. Ci orientavamo con nebulosi concetti, si parlava di simboli: dinanzi a noi c'era il vuoto, il quadro, la parete bianca. Ma anche la certezza di poter esprimere la sintesi di un mondo nuovo in organizzazione. E presto il nostro linguaggio si chiarì, la casuale morfologia si articolò in sintassi: e per dichiarare il modo del nostro intervento ci impegnammo a costruire forme nuove di un mondo nuovo.

La nostra umanità si arricchiva, prendevamo coscienza

---

di noi stessi a poco a poco e non attraverso l'arte, cui portavamo tuttavia i risultati della nostra trasformazione; la nostra personalità fu viva solo nella raggiunta consapevolezza della sua funzionalità, l'esistenza ci si configurò essenzialmente come reciprocità e fummo al centro di una rete di relazioni i cui attacchi ci furono finalmente noti. I sentimenti allora persero quanto di ineffabile potevano avere e furono chiariti nella nozione di struttura sociale: l'espressione, il dialogo furono i simboli evidenti di questi dichiarati rapporti.

Si cominciò a leggere qualche cosa nei quadri ove i colori si definirono in nette stesure, le linee divennero funzionali, le forme furono conquistate. Allora il problema si configurò fondamentalmente come problema espressivo, e poi come problema narrativo, espressivo in un tempo. Le opere narrarono una umanissima storia, la storia della loro formazione, la nostra storia stessa. All'osservazione critica, cioè osservate con intenti di giudizio d'arte, esse rivelarono la portata del loro messaggio sociale. Nate dalla vita esse restituivano alla vita i suoi sensi più profondi chiariti in forme significative, ponevano necessariamente una realtà e ponevano se stesse come strumenti di lotta per quella realtà. E nel dominio dell'arte, totalmente. E ci accorgemmo dunque che quella realtà stavamo costruendo sulla tela e sui muri, che la nostra espressione pittorica a una lettura critica non era inferiore ad altre forme di lotta che contemporaneamente e su altri piani usavamo efficacemente. Le forme, le linee, i colori costituivano serenamente un mondo pittorico, risolto in pittura, coi mezzi espressivi di quella, risolto dunque stilisticamente, senza accatti di contenuti aggiuntivi. Il mondo nuovo era lì, in quelle linee, in quei colori, in quei sentimenti, trasformato dalla verità, dalla sincerità della piena espressione. Il costituirsi stesso della nostra intuizione, questa storia, equivaleva a una matura certezza.

---



Nativi Nuti Brunetti e Berti alla mostra della Vigna Nuova nel 1950



Infatti la nostra inquietudine durò finchè le opere non raggiunsero una piena trasparenza, finchè non fummo sicuri che all'osservatore che le ripercorresse nei loro moti, nella loro storia interna, non potesse essere chiaro attraverso esse e solo attraverso esse il senso del nostro cammino: che a una lettura non traditrice esse rivelassero la complessità del loro contenuto, l'atteggiamento umano che le aveva generate.

Una nuova realtà: più chiari sentimenti esprimevamo, semplificati dalle componenti irrazionali, e resi tipici, collettivi cioè universali. Fummo animati da spirito razionalista, parlammo con qualche eccesso e qualche ingenuità di funzionalismo, ma erano motivi per rinsaldare con idee massimamente concrete la nostra intuizione che venivano via via approfondendo. E nel momento stesso in cui per noi alcune, pochissime opere raggiunsero una reale espressività, quando trovammo veramente un linguaggio, ci accorgemmo di avere ora attuato quell'intervento nella realtà che era stato il nostro programma, di avere ora costituito il nuovo mondo pittorico come un'arma, come una teoria. La nostra reale poetica non può essere dunque che nelle nostre opere stesse.

La reale coerenza infatti della posizione umana, dell'intuizione col nostro linguaggio (nostro: di ognuno di noi) non ci è stato così possibile dichiararla a priori, con un titolo sottoposto al quadro in tutta tranquillità: ma dichiariamo che solo si può (quando si possa) leggerla nell'opera stessa, e vederla lì realizzata e affermarla o negarla a seconda della qualità di quella. E all'opera in definitiva noi rimandiamo per il suo contenuto politico, per la realtà ch'essa nega, per la realtà ch'essa pone. Per la realtà che nega: e a nostro avviso essa nega ogni deformazione del reale (ogni deformazione ci appare peccato, compiacimento di corruzione ed è contrastante con la nostra visione del mondo, che per l'appunto è realistica al massimo cioè scientifica) e ogni ricerca di rifugio,

di evasione, l'arcaismo, il primitivismo, che sono posizioni morali e politiche prima che stilistiche, e più ancora il surrealismo, la metafisica. E poichè la nostra pittura è stata definita ormai come astratta, converrà dichiarare quanto la nostra posizione si distanzi dalle altre opere che indiscriminatamente vengono sussunte allo stesso concetto di comodo, quanto la nostra ricerca espressiva sia lontana dalle intenzioni che giustificano l'astrattismo futuristico o impressionistico, o quale sia altro, che in quanto tradizionalmente, sulla scia dei maestri, si pone come pittura pura come espressione diretta e immediata, paga a questa immediatezza a questa mistica purità la sua stessa volontà di porsi totalmente come arte, inquantochè mai l'arte è immediata.

Di fronte quindi a quanto di irrisolto, di immediato, di romantico dunque si rivela nell'arte astratta e nelle sue poetiche, sentiamo il bisogno di definire la pertinace mediatezza della nostra opera, la sua pensosità, ma soprattutto la nostra volontà di una completa espressione, la nostra classicità. La dichiarazione di fiducia nell'attività pratica, il nostro lavoro che abbiamo definito funzionale, ma non in una gretta accezione, piuttosto diremo cosciente dei suoi legami, della rete di relazioni che con esso si stabilisce con gli altri uomini, ci pongono su un piano di concretezza da cui per forza ci si deve opporre alle forme d'arte agitate, nella loro rozzezza pratica, dal sentimento e dalla passione e che per compiacimento autobiografico si invischiano in uno spasimo che può essere denso di suggestioni ma cui è anche preclusa ogni visione di verità.

*Firenze, 1950.*

Vinicio Berti  
Bruno Brunetti  
Alvaro Monnini  
Gualtiero Nativi  
Mario Nuti

Il testo è stato redatto da Ermanno Migliorini



**ARCHIVIO  
AURELIO STEFANINI  
FIRENZE**

**per  
L'OPERA DI  
VINICIO BERTI**

stefaniniarte@libero.it  
www.aureliostefaniniarte.com

N° 71 neo  
**DEDICATO**

---

**AURELIO STEFANINI STUDIO DARTE FIRENZE**  
stampato in proprio nel 2014 in 100 copie  
per gli amici e sostenitori di VINICIO BERTI  
PRIMA EDIZIONE 1950

*Stab. Tip. Marzocco - Firenze, 1950*