

PARTECIPARE

PERIODICO MENSILE A CURA DELLA SEGRETERIA
ZONALE FLAEI - CISL di VITTORIO VENETO

Speciale
N.
Anno 2015
NOUVEAU
ART

Direttore Responsabile: SIIIVIO
DI PASQUA

Proprietario: BENIAMINO
MICHIELETTA

Autorizz. Del Tribunale di Treviso
n.463 del 5/11/1980

Redazione e stampa:
31029 VITTORIO VENETO

Via Carlo Baxa, 13

tel. 0438-57319 – fax:

0438/946028

Hanno collaborato: Le Segreterie Nazionale, Regionale e Territoriale della FLAEI-CISL, Bazzo Giorgio, Griguolo Tiziano, De Luca Adelino, Fontana Sergio, De Bastiani Mario, Perin Rodolfo, Budoia Angelo, Tolot Margherita, Dal Fabbro Edgardo, Battistuzzi Lorenzo, Sandrin Giuseppe, Faè Luciano, Piccin Livio, Da Ros Remigio, Carminati Giovanni, Pilutti Aldo, Tempesta Domenico, Bitto Valter.

SOMMARIO:



Si chiamava Liberty

Indice

Pag.	Testo
3	Conquiste del Lavoro - La nascita della Cisl nella stampa italiana
9	Una rivoluzione culturale che fu anche globale: <i>viaggio alla scoperta dell'Art Nouveau</i>
12	Il recupero incondizionato della funzione dell'oggetto - 1[^]
13	Il recupero incondizionato della funzione dell'oggetto - 2[^]
18	Il recupero incondizionato della funzione dell'oggetto - 3[^]
22	Il flop dell'Esposizione del 1902
26	Il sindacalismo come arte

Conquiste del Lavoro è il giornale della CISL fondato da Giulio Pastore nel 1948.

L CONQUISTE
del
LAVORO

Da settimanale diventa quotidiano, unico nella storia dei giornali sindacali.

Ogni domenica contiene un inserto culturale chiamato “**ViaPo Cultura**”, dal quale abbiamo tratto la serie di articoli destinati a far conoscere la *Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style, Secession*.

Flaei Cisl Belluno e Treviso
Via Carlo Baxa, 13
31029 Vittorio Veneto (TV)
Tel. 0438-57319
fax 0438-946028
e-mail treviso@flaei.org

La nascita della Cisl nella stampa italiana - (30 aprile-3 maggio 1950). di Ivo Camerini



In un pubblico intervento (Roma, 1 marzo 2000; presentazione del libro di **Mascini: 'Profitti e salari'**), il giornalista Mario Pirani affermò che occorreva ribaltare la tesi, a lungo sostenuta dalla maggioranza degli intellettuali italiani, che la rottura sindacale del 1948 era stata una iattura per il movimento sindacale italiano e quindi che andava riconosciuta la portata storica e positiva di quell'avvenimento per lo sviluppo democratico dell'Italia. Stessa tesi venne sostenuta e approfonditamente motivata da Giuseppe Vedovato in un ampio e ragionato articolo pubblicato su **Via Po** del 19 marzo 2000.

Oggi tutti sappiamo che la nascita della Cisl trova la sua vera e decisiva **'levatrice'** nell'episodio di rottura del luglio 1948 e negli avvenimenti sindacali che susseguirono. Questo ci viene confermato anche da quanto scrissero i giornali italiani nei giorni che vanno dal 30 aprile al 3 maggio 1950. Nell'avvicinarsi della data del sessantesimo della Cisl (**30° parile2010**) ritengo utile riproporre una mia piccola ricerca sui quotidiani italiani di quella primavera del 1950 che vide anche la nascita della Uil (5 marzo 1950) già pubblicata anni orsono.

Come si parlò della nascita della Cisl nella stampa italiana nei giorni di fine aprile e primi di maggio 1950? Quali i toni dei commenti, le valutazioni, l'accoglimento, o meno, espressi sull'operazione politica voluta e condotta in modo preminente da Giulio Pastore in quella primavera di 50 anni fa?

E' per rispondere a questi interrogativi, e, principalmente, per ricostruire una documentazione sul **'che cosa'** dissero le cronache dell'epoca sull'avvenimento, che mi è apparso utile ed interessante riandare a sfogliare la stampa quotidiana di quei giorni.

Infatti attraverso la redazione di una essenziale **Rassegna stampa** si può offrire la possibilità di rileggere titoli e passi significativi di una cronaca che con l'andar del tempo è divenuta storia non solo della Cisl, ma dell'intero movimento sindacale e della storia sociale del novecento italiano.

Con questa intenzione, si è svolta la ricerca in emeroteca tuttavia, come è facile constatare, non si può fare a meno di sottolineare che la quasi totalità della grande stampa italiana di quei giorni a cavallo tra l'aprile ed il maggio 1950 non coglie la **'novità Cisl'**. Cioè: nei cosiddetti giornali indipendenti l'avvenimento della nascita della Cisl viene visto ed inserito soltanto dentro il contesto delle manifestazioni del 1° Maggio senza intuizione del significato della nuova presenza sindacale che prende ad organizzarsi tra i lavoratori italiani.

a) I giornali cosiddetti 'indipendenti'. -

IL CORRIERE D'INFORMAZIONE (è l'edizione pomeridiana del 'Corriere della Sera', Milano) riporta la notizia in prima pagina nella sua edizione del pomeriggio del 2 maggio 1950, dedicandovi un discreto spazio tipografico. Nell'editoriale **'Un fatto nuovo'**, firmato Silvio Negro, tra l'altro, si scrive: "... l'avvenimento che ha avuto la sua consacrazione ufficiale domenica mattina in una grande adunata

all'Adriano di Roma, (...) può rappresentare veramente un fatto nuovo di notevole importanza nella vita del Paese". (Cfr. 'Corriere di informazione', 2-3 maggio 1950, p. 1).

La cronaca dell'avvenimento è pure riportata in prima pagina sotto il titolo a quattro colonne: **Il diritto alla giustizia sociale affermato dalla Confederazione dei Sindacati.** E nel sommario si dice: 'Solenne cerimonia all'Adriano per la costituzione della nuova organizzazione. L'On. Pastore eletto Segretario'.

IL CORRIERE DI SICILIA (Catania) invece non rileva l'avvenimento e solo nella pagina interna, dedicata alla cronaca cittadina, nell'articolo ' **Manifestazione di Lcgil e Fil per la festa del 1° Maggio**', fa un fugace accenno al fatto che 'il 30 aprile mattina si era avuta una riunione tra i dirigenti Lcgil e Fil per celebrare insieme il 1° Maggio e l'unificazione che nella stessa mattinata nel campo nazionale veniva effettuata (Cfr. 'Corriere di Sicilia', 3 maggio 1950).

LA GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO (Bari) il 30 aprile titola invece in prima pagina: **La Confederazione unitaria del lavoro verrà costituita oggi a Roma** e nel sommario scrive: "Vi confluiscono Lcgil, Fil e Sindacati autonomi con un totale di un milione e seicento mila aderenti". L'edizione del 1° Maggio riporta l'articolo, sempre in prima pagina: **La Cisl costituita:** e nel sommario: "Tutti i liberi lavoratori d'Italia fusi in un solo organismo per la difesa del lavoro, della giustizia sociale e della dignità umana, su un piano di comprensione degli interessi del Paese".

IL GIORNALE D'ITALIA (Roma) del 3 maggio nell'articolo '**I principi posti alla base della nuova Confederazione unitaria,** preceduto dall'occhiello **come è nata la Cisl,** scrive: "(...) dopo la proclamazione della costituzione della Cisl letta da Roberto Cuzzaniti al microfono, il foltissimo pubblico che gremiva il teatro Adriano in ogni ordine di posti scattava in piedi applaudendo freneticamente; la banda intonava l'inno di Mameli, dall'alto cadeva una pioggia di manifestini multicolori e la Confederazione italiana sindacati lavoratori era nata. Nata in seguito a lunghe e laboriose trattative allo scopo di dare ai lavoratori italiani, dopo l'infelice prova fornita dalla Cgil unitaria, un organismo democratico libero da ogni ideologia politica e dall'asservimento ai partiti. Un organismo insomma, teso alla piena rivendicazione di tutti i diritti del lavoro. Riuscirà la Cisl a tradurre sul terreno della realtà tali nobili intenti?". (Cfr. 'Il giornale d'Italia, 3 maggio 1950, p. 2).

IL GIORNALE DELL'EMILIA (Bologna, attuale 'Resto del Carlino') dà la notizia nella sua edizione del 3 maggio all'interno di un articolo di cronaca su "Le manifestazioni del 1° Maggio in Italia". Il breve ed asciutto resoconto inizia così: "La nuova Confederazione del lavoro -la Cisl (Confederazione Italiana dei Sindacati Lavoratori)- è stata ufficialmente costituita al teatro Adriano di Roma, domenica mattina, a conclusione dell'Assemblea dei delegati delle ormai disciolte Lcgil, Fil e Unione federazioni autonome italiane lavoratori". (Cfr. 'Il giornale dell'Emilia', 3 maggio 1950, p. 2). **IL GLOBO** (Roma), quotidiano di informazione economico-finanziaria, fa un breve trafiletto sulla notizia nella sua edizione del 30 aprile. Sotto il titolo **Costituzione della Cisl,** si legge: "Nel campo sindacale i fatti salienti sono costituiti dalla preparazione della celebrazione del primo maggio, dalla costituzione della Cisl e dalla astensione dal lavoro dei ferrovieri di un quarto d'ora nella giornata di domani". (Cfr. 'Il Globo', 30 aprile 1950, pag. 1). Poi non una parola di più.

IL MATTINO (Napoli) riporta la notizia nell'edizione del 29 aprile. Nell'articolo **La Cgil organizza nuove agitazioni,** preceduto dall'occhiello **Mentre nasce la Cisl vi è un breve riassunto della conferenza stampa tenuta da Pastore il giorno prima per illustrare l'avvenimento del 30 aprile.**

Nella collezione dell'emeroteca della Biblioteca nazionale centrale di Roma mancano però le copie delle edizioni del 30 aprile e 2 maggio 1950 e quindi non è stato possibile vedere ulteriori articoli.

IL MESSAGGERO (Roma), il 30 aprile, nell'articolo **La celebrazione del 1° Maggio** scrive tra l'altro: "Questa mattina con una celebrazione all'Adriano sarà celebrato l'atto di nascita della Cisl (...). Enrico Parri ed Appio Claudio Rocchi, rispettivamente Segretario generale e Vice segretario della Fil, hanno ricevuto, da parte del collegio dei probiviri del Pri a cui essi appartengono la notizia di espulsione. I due sindacalisti erano stati sottoposti due mesi or sono al giudizio dei probiviri per l'azione sindacale da essi svolta non in conformità alle direttive del partito. Infatti la direzione del Pri si era opposta al processo di unificazione tra la Fil e la Lcgil, che invece i due sindacalisti calorosamente approvavano". (Cfr. 'Il Messaggero', 30 aprile 1950, p. 1). Nell'edizione del 3 maggio vi è una veloce cronaca dell'assemblea svoltasi all'Adriano, riportata nell'articolo: **Le manifestazioni del 1° Maggio in Italia e nei vari Paesi del mondo.**

Cronache brevi ma precise, vengono pubblicate da **LA NAZIONE** (Firenze) nelle sue edizioni del 30 aprile (**Oggi l'unificazione della Lcgil e della Fil, p. 1**) e del 2 maggio (**I liberi sindacati italiani riuniti nella nuova Confederazione - L'atto della nascita della Cisl, p. 1**).

La NUOVA STAMPA (Torino, l'attuale 'Stampa') accenna all'avvenimento nella parte finale di una corrispondenza da Roma di Vittorio Gorresio, che commenta "la trasformazione della Lcgil in Cisl (...)"

intesa a togliere al comunismo la sua arma più forte cioè la massa operaia”. (Cfr. Panorama sindacale di V. Gorresio, in ‘La Nuova Stampa’, 30 aprile 1950, p. 1).

PAESE SERA (Roma), formalmente indipendente, ma di fatto fiancheggiatore del Pci, sotto il richiamo **ultim’ora** pubblica nella sua edizione del 29 aprile, la seguente nota: “Il presidente del Consiglio ha avuto questa mattina al Viminale un colloquio di carattere sindacale. Egli ha ricevuto infatti il leader dei sindacalisti scissionisti, onorevole Pastore. Nel corso del colloquio, Pastore ha informato il Presidente del Consiglio dei tentativi in corso per l’unificazione delle forze sindacali scissioniste, in particolare della Fil, della Lcgil e del Csl. Della nuova organizzazione sarebbe segretario lo stesso on. Pastore (Cfr. **Pastore da De Gasperi per i sindacati liberi**, in **Paese Sera**, 25 aprile 1950, p. 2). Poi, nei giorni successivi, null’altro. **IL TEMPO** (Roma) il 3 maggio, pag. 5, riporta l’avvenimento attraverso una cronaca di due mezze colonne intitolate: **La Cisl proclamata al suono degli inni nazionali**, ed in sommario: “L’On. Pastore sintetizza nel suo discorso all’Adriano il programma della nuova organizzazione. La Cgil ha celebrato il 1° maggio con i discorsi politici e filosovietici”.

b) I giornali ‘dei Partiti’.–

“**L’Avanti**” (Psi) il 3 maggio, nella pagina interna dedicata alla cronaca di Roma, scrive nella nota **I liberini cambiano sigla**: “(...) duemila persone con il biglietto pagato assistono all’evento, sedute sugli scalini del Tribunale. Domenica scorsa al teatro Adriano è morta una sigla e ne è nata un’altra. Defunta la Lcgil è sorta la Cisl sempre diretta dal deputato D.C. Giulio Pastore, sempre pronta a seguire gli ordini del Governo, sempre decisa ad opporsi alle più legittime aspirazioni dei lavoratori”. (Cfr. “L’Avanti”, 3 maggio 1950, p. 2).

L’UNITA’ (Pci) parla dell’avvenimento solo il 3 maggio nella pagina interna dedicata alle notizie dell’interno e dall’estero; nella parte finale di un articolo su “malcostume democristiano”, scrive “(...) Con una ridicola manifestazione sciovinistico-bandistico-folkloristica si sono fuse domenica mattina all’Adriano Lcgil e Fil dando luogo alla nuova “Confederazione italiana sindacati lavoratori”. Capo della Cisl sarà naturalmente Pastore”. (“Cfr. Viola conferma le accuse contro il malcostume democristiano, in “L’Unità”, 3 maggio 1950, p. 5).

LA VOCE REPUBBLICANA (Pri) pubblica la notizia il 3 maggio con un corsivo in prima pagina, in basso a sinistra, firmato “il segnalinee”. Sotto l’occhiello **Accadde all’Adriano** ed il titolo **Suggellato in sette discorsi il matrimonio fra Fil e liberini**, il seguente sommario: “contadini e massaie trasportati dalla provincia in pellegrinaggio sindacale”.

Tra i giornali di partito solo **IL POPOLO** (Dc) dà spazio all’avvenimento della nascita della Cisl. Il 30 aprile pubblica un editoriale di Pastore intitolato **Festa del lavoro**, in cui tra l’altro, viene sottolineato che “la celebrazione del 1° Maggio si accompagna quest’anno con un avvenimento che consacra ancora una volta la naturale aspirazione del mondo del lavoro all’unità (...) si può essere sicuri che il 1° maggio 1950 costituirà pietra miliare per la storia gloriosa del proletariato italiano” (Cfr. “Il Popolo”, 30 aprile 1950, p. 1). Ed inoltre, sempre in prima pagina, riporta un’intervista allo stesso Pastore, in cui questi, tra l’altro, dichiara: “L’atto costitutivo sarà quanto di più semplice si può immaginare. Proclamato lo scioglimento delle organizzazioni unificande saranno solennemente annunciati i principi su cui si fonda la nuova organizzazione. Tali principi si possono così riassumere:

- a) – movimento sindacale impostato sull’autogoverno delle categorie, esercitato nel quadro della solidarietà sociale e delle esigenze generali del Paese;
- b) – rispetto e tutela della dignità della persona umana come condizione primaria di una giustizia sociale;
- c) difesa del diritto al lavoro, della giustizia sociale e inserimento delle forze del lavoro tra i popoli allo scopo di contribuire al benessere generale ed alla pace.

Tali principi saranno inseriti nello Statuto della Cisl e diverranno patrimonio comune di tutti i lavoratori italiani”. (Cfr. **Nasce la Cisl** in ‘Il Popolo’, 30 aprile 1950, p. 1).

Tutti questi due pezzi sono collocati in prima pagina sotto il titolo unificante a cinque colonne “**Al primo posto il lavoro nella libertà e nella giustizia**” che comprende anche il testo completo del manifesto che Lgil, Fil e Ufail indirizzano ai lavoratori italiani in occasione della festa del primo maggio e che qui di seguito riporto integralmente.

“Lavoratori! Questo primo maggio si celebra sotto l’auspicio di un grande evento che è pegno di una sicura rinascita del movimento sindacale italiano e che dischiude un luminoso orizzonte al vostro cammino verso l’emancipazione sociale. La festa del lavoro suggella quest’anno un nuovo patto di affratellamento, nei comuni ideali, di tutte le libere e democratiche forze del lavoro nel nome della Confederazione italiana dei Sindacati dei Lavoratori.

Non migliore e più concreta promessa di riscatto morale e materiale poteva recarvi la ricorrenza del 1° Maggio, così come non sotto migliore auspicio poteva nascere la nuova grande organizzazione sindacale. Essa chiama a raccolta voi tutti, lavoratori, di ogni categoria del braccio e del pensiero che, delusi del sistematico sfruttamento politico dell'organizzazione operaia, attendevate che una nuova più vasta unità sindacale sorgesse per la legittima difesa dei vostri sacrosanti diritti nel pieno rispetto delle libertà democratiche e nella cosciente valutazione dei superiori interessi del Paese, consapevoli che solo nel quadro di una generale rinascita dell'Economia Nazionale risiede la possibilità di un miglioramento sociale di tutti i lavoratori.

Lavoratori, foste adescati e credeste; foste ingannati e vi ritraeste sfiduciati, divisi e sospettosi.

Un gran numero di lavoratori ha atteso un nuovo centro di unità ispiratrice, una formula di nuovo ordinamento sindacale, una concorde e libera associazione, cui siano leggi l'eguaglianza e il metodo democratico.

L'esperienza dei tre movimenti che oggi confluiscono nella nuova organizzazione democratica (Lcgil, Fil e Sindacati autonomi) insegna che solo la totale eliminazione delle correnti ideologiche, la libera affermazione dei valori individuali e l'assoluta indipendenza dai partiti e dal Governo costituiscono le condizioni che rendono l'organizzazione delle forze lavoratrici strumento efficace per la loro elevazione e per la garanzia della libertà.

Festeggiamo quindi con entusiasmo ed orgoglio la nascita della Cisl.

Su queste solide garanzie, lavoratori, in occasione di questo 1° Maggio, la Cisl assume il solenne impegno di guidarvi verso la redenzione economica attraverso un'azione sindacale di responsabilità e di consapevolezza, senza deviazioni o facili suggestioni demagogiche, nell'intento di assicurare alla classe lavoratrice conquiste sociali effettive e durevoli.

Lavoratori, restituite voi al sindacato la sua forza e la sua specifica funzione di strumento di lotta per il comune affrancamento: questo sia l'impegno che assumete celebrando la vostra festa. Unitevi nella libertà e sarete potenti nella giustizia. Viva il sindacalismo libero e democratico!

Viva la classe lavoratrice! Viva la festa del lavoro!"

Per ribadire gli ideali e la storicità dell'avvenimento il popolo dedica poi alla nascita della Cisl l'intera pagina tre che, sotto il titolo a nove colonne **I liberi sindacati hanno difeso i lavoratori dai tentativi di sopraffazione della rossa Cgil**, propone ai lettori i seguenti articoli: **Un lungo cammino; Due tesi sindacali dividono il mondo; Il Governo non sta a guardare; Una nuova unione mondiale libera da schiavitù ideologiche; Conquiste organizzative.**

L'edizione de 'Il Popolo' del 3 maggio riporta in pagina quattro una ampia cronaca, intitolata: **Costituita la Confederazione dei Sindacati democratici.**

c) – **I giornali "cattolici"**

L'OSSERVATORE ROMANO, quotidiano ufficioso della Santa Sede, registra la notizia dell'avvenimento nella sua edizione del 30 aprile, nelle quattro righe finali dell'articolo **Notizie italiane-La situazione politica.** pubblicato a pagina 5. Sempre il 30 viene pubblicata pure una nota d'agenzia intitolata: **assemblea per la costituzione della Cisl.** Il due maggio invece dedica in pagina due una cronaca dettagliata, ma lineare e distaccata, come è nel costume giornalistico di questa testata, all'assemblea svoltasi al teatro Adriano. Il titolo è: **La nascita della confederazione dei sindacati dei lavoratori.** Ed infine nel consueto articolo **Notizie Italiane – La situazione politica,** appaiono ancora le seguenti parole: "L'avvenimento più importante della giornata domenicale è stata la riunione sindacale di Roma con la nascita della nuova organizzazione democratica e indipendente, la Cisl" (Cfr. L'Osservatore Romano, 2 maggio 1950, p. 4).

Notevole spazio all'avvenimento viene dedicato da parte del giornale portavoce delle organizzazioni cattoliche, **L'AVVENIRE D'ITALIA** (Bologna) che già il 29 aprile, riporta in prima pagina una cronaca di agenzia intitolata: **Nasce la Cisl il primo maggio.** Il giorno seguente, il 30 aprile, è il direttore del giornale, Raimondo Manzini, che interviene sull'argomento con l'editoriale **Primo Maggio** chiaramente 'ispirato' da oltre Tevere. Tra l'altro si scriveva "(...) In questo primo maggio i lavoratori si trovano innanzi ad un avvenimento la cui portata non tarderà a manifestarsi: la nascita della Cisl che rappresenta l'unificazione della Lcgil e della Fil; una confederazione nettamente democratica le cui finalità sono scopertamente evidenti nel manifesto stesso che pubblichiamo in altra parte del giornale (...). La Cgil da sola non riesce più a concludere nessun contratto perché sul terreno delle rivendicazioni sociali si fa sempre più sentire l'indirizzo tecnico-sindacale della Cisl.

Solo nelle azioni violente i sindacalisti rossi riescono ancora a far sentire un loro peso, ma è forza sterile e destinata a svuotarsi via via che il sindacalismo rientra nel suo naturale alveo, libero da asservimenti unilaterali e mentre i rossi si appellano ad una specie di autarchia di tipo fascista, la Cisl punta sulla

liberalizzazione delle merci e della mano d'opera". (Cfr. "L'Avvenire d'Italia", 30 aprile 1950, p. 1). Il 3 maggio il giornale riporta un'ampia cronaca del discorso tenuto il 1° maggio dal segretario generale della Cisl e nel sommario dell'articolo, sotto il titolo Pastore a Bologna, si legge "Basi ed indirizzo della Cisl – onore al coraggio dei liberi emiliani".

Il quotidiano bolognese ritorna poi sull'avvenimento il 5 maggio in un articolo di taglio ideologico, intitolato Chi tradi? e firmato (m.c.). Vi si legge tra l'altro: (...) L'atto ha un'importanza che trascende il valore sindacale della cosa per realizzare un fatto della maggior importanza politica e morale. Infatti i lavoratori che hanno accolto la libertà nel campo della tutela economica e sindacale hanno fondato le loro organizzazioni e categorie, inequivocabilmente affermato che i principi e i sentimenti politici che individualmente ciascun lavoratore professa non sono di ostacolo ad una intima unione di tutti i lavoratori, prescindendo dal partito politico a cui aderiscono, per un leale e completo accordo nel campo delle realizzazioni economico-sociali che le organizzazioni sindacali hanno il dovere ed il compito di realizzare per loro conquistando una sempre migliore, ma possibile vita, sia come tenore di essa sia come situazione morale del prestatore di opera nei confronti del capitale: con questo atto si raggiunge inoltre la materiale prova che la confederazione dei liberi sindacati non è asservita a nessuna idea e fede politica, ma obbedisce esclusivamente all'imperativo dell'interesse dei lavoratori che, necessariamente deve arrangiarsi con quello non solo del datore di lavoro, perché la produzione consenta in un tempo, di assicurare ai lavoratori stessi la continuazione sicura e tranquilla dell'occupazione, ma anche al bene generale che si realizza nella prosperità e nella fraternità sociale di tutti i cittadini della Patria (...). Il fatto che i lavoratori di differenti sentimenti politici, ma di uguale senso morale e di incompatibilità, si siano tesi la mano al di sopra e al di fuori delle ideologie che ognuno è libero di professare quando queste non contrastino con l'ordine e la morale sociale democraticamente intesa, garantisca a tutti i lavoratori che la difesa economica non sarà più proposta a interessi particolaristici di tendenze e di partiti politici". (Cfr. "L'Avvenire d'Italia", 5 maggio 1950, p. 1).

Nelle pagine de "IL QUOTIDIANO" (Roma) il fatto, invece, trova limitatissimo spazio, dedicato, per l'altro, esclusivamente a rapide cronache. Nell'edizione del 29 aprile la notizia viene data in un articolo della cronaca di Roma in pagina due: L'unificazione dei liberi sindacati annunciata domani ufficialmente. L'edizione del 30 aprile ha solo mezza colonna di cronaca in prima pagina sotto il titolo La nuova Confederazione dei sindacati democratici. Il 3 maggio 1950, il giornale della Ac, presieduta da Gedda, porta una breve cronaca in prima pagina dell'Assemblea all'Adriano con l'articolo: Il discorso di Pastore per la nascita della Cisl.

Ivo Camerini

*o*o*o*

2015, una nuova avventura di Raffaella Vitulano

"Il futuro è quotidiano", scandisce lo slogan che lancia il nuovo sistema editoriale de "La Stampa". Carta e digitale, nello spot, condividono gli stessi spazi e le stesse notizie "con un team di giornalisti davvero unico". Il nostro, il vostro quotidiano, Conquiste del lavoro, nel 2015 non sarà da meno. Le sfide, lo sapete, ci sono sempre piaciute. Come cacciatori di uragani affrontiamo le crisi entrandoci in picchiata, per studiarle meglio e trovare soluzioni di merito. Ecco perchè - sulla base della delibera del comitato esecutivo Cisl dello scorso 15 dicembre - Conquiste sospende dal primo gennaio prossimo, stampa, spedizione e distribuzione su territorio nazionale, affidandosi ad un rilancio digitale che in pochi mesi trasformerà look e sostanza al quotidiano. Conquiste saprà fare della crisi un'autentica e preziosa opportunità: il sistema editoriale "Atex Content" ci fornirà un ambiente di gestione e di pubblicazione multicanale, che si adatta alle diverse strategie di convergenza che diversi editori stanno implementando per affrontare la necessità di essere più efficienti nella gestione dei differenti media, sia quelli tradizionali (carta, web) che quelli più recenti (tablets, smartphones, social media) che richiedono all'editore flessibilità e rapidità nella gestione di nuovi progetti editoriali che non possono più dipendere da impostazioni di lungo termine, ma richiedono un sistema editoriale in grado di mutare e di adattarsi velocemente ad esigenze in continuo mutamento. Non solo i giornalisti, ma tutta la struttura di Conquiste del lavoro è impegnata in questi giorni a mettere a punto la struttura di rete che consentirà il rilancio della testata. Pochi dati tecnici: la soluzione multimediale Atex Content Hermes 11 e il CMS Web Polopoly in modalità Managed Services prevederanno anche la fornitura diretta del software Viewer Plus e Enrichment per lo sfoglio con arricchimento multimediale sui canali digitali. Cambia il sistema, si ottimizzano obiettivi e risultati. A Conquiste piace caldo: lo stesso fervore del

sistema editoriale de La Stampa, Le Monde, Il Sole 24 Ore, El País e la Süddeutsche Zeitung. A Conquiste piace freddo: il piatto dell'ambiziosa sfida col mercato, al servizio dei lettori. Messa a punto la rete e adeguate le macchine, dal primo gennaio potremo cominciare i lavori per l'ottimizzazione dell'utilizzo della nuova struttura informatica. Contemporaneamente, studieremo un nuovo piano editoriale che integrerà nel giornale sfogliabile al quale siete abituati (che potrete a quel punto stampare da soli ovunque, dalla stampante di casa alla tipografia) le più sofisticate attività multimediali che si accompagneranno ai testi. La produzione di contenuti giornalistici inediti e la loro condivisione social saranno, a quel punto, determinanti per il successo della nuova impresa. La rete di giornalisti, di addetti stampa Cisl e di giovani freelance che collabora sul territorio e all'estero ci fornirà quindi la chiave di volta per gli approfondimenti e per la condivisione in rete. Ancora una volta, però, come dal 1948, saranno le notizie il cuore della nostra attività in redazione. Saremo ancora sui luoghi di lavoro, accanto ai precari e ai coraggiosi delegati sindacali che ogni giorno combattono per i diritti; al fianco dei pensionati, per raccontare storie e denunciare abusi. Studieremo quest'Europa ormai a pezzi, per capirne veri limiti ed opportunità. Non esiteremo a scrivere di un mondo intero tenuto in ostaggio economicamente da lobbies e banche internazionali. Riferiremo delle situazioni di crisi, ma anche di quelle straordinarie eccellenze e buone pratiche sul nostro territorio nazionale o all'estero, con reportages esclusivi. L'informazione, prima di tutto. Perché onesto è colui che cambia il proprio pensiero per accordarlo alla verità; disonesto è colui che cambia la verità per accordarla al proprio pensiero. E se il futuro è quotidiano, noi lo abitiamo orgogliosamente da decenni. Buone feste e Auguri a tutti. Ci rivediamo il 7 gennaio (sul web)!

r.vitulano@cisl.it
(20/21 dicembre 2014)

Una rivoluzione culturale che fu anche globale: viaggio alla scoperta dell'Art Nouveau (prima puntata)
SABATO 29 NOVEMBRE conquiste del lavoro VIA PO arte e immagini DOMENICA 30 NOVEMBRE
2014 - di VIOLA MUSCINELLI

Si chiamava Liberty

La comprensione d'un Fenomeno socio-culturale e politico-economico complesso come quello comunemente denominato *Liberty, Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style, Secession* etc, e che d'ora in poi per brevità chiameremo come più usuale in Italia, *Liberty* appunto, non sarebbe possibile per vastità d'implicazioni, senza un esame del contesto in cui si produsse e si sviluppò nel ventennio tra fine Ottocento e primi del Novecento.



La vita del fenomeno fu breve ma intensa e fiammeggiante d'espressioni, tanto da coinvolgere simultaneamente tutto il mondo occidentale, sopraffacendo da subito costumi e canoni estetici radicati fin nelle pieghe buie della storia.

Il Liberty portò contraccolpi,
merito delle solite

retroguardie, ben oltre i tempi del primo conflitto mondiale, dando a qualcuno l'illusione di una saldatura con L'Art Deco che cominciava ad imporsi come nuovo riferimento estetico.

In realtà dai fatti di Sarajevo nel '14 all'armistizio di Compiègne del '18, l'occupazione preminente fu distruggere anziché costruire, ed una "suspensio" di quattro anni appare sufficiente come vallo tra due epoche culturali, per constatare quasi fiscalmente la fine dell'una e la nascita dell'altra.

Ma il momento inerziale del Liberty fu enorme, ben oltre la sua parte più manifesta ed intelligibile che come in un iceberg, emergeva da una immane quantità di fenomeni sociali, scientifici, politici, economici e culturali, mai prima verificatisi con energia tanto dirompente e con tanta accelerata frequenza.

Presumere quindi la comprensione del Liberty dal riconoscimento di una lampada dei fratelli Daum o dalle volute in mogano di un mobile di Majorelle, equivarrebbe a consultare un testo guardando solo le figure.

Lo stile Liberty fu di più, perchè fu adottato come denominatore espressivo comune da gente contemporanea soggetta a bombardamenti innovativi di non poco conto, gente che, sottoposta a critica vele e remi, certezze marinare dall'alba delle civiltà, di punto in bianco fu in grado di attraversare l'Atlantico in un terzo del tempo ed in una frazione dei costi usuali d'armamento.

Gente che inventava la dinamo, le locomotive e quindi le reti ferroviarie, i motori esotermici ed endotermici, dovendo coniare nuove misure per energie incommensurabili con gli antichi sistemi.

Quanto vasto ed ignoto fosse il nuovo orizzonte della misurazione delle potenze è espresso dall'adozione in misura del patetico callo/vapore, connubio tra quanto di più potente allora potesse immaginarsi ed il nuovo "miracolo generatore" dell'acqua bollita.

La seconda rivoluzione industriale era insieme madre e figlia di tanto fervore creativo, che produceva macchine agricole e fertilizzanti alimentandosi di maggiori possibilità distributive.

La gente del Liberty comunicava via telefono su distanze intercontinentali, poiché oceani e continenti erano appena stati cablati.

Certo l'abate Caselli, visto che il telefono c'era già, inventò il "pantelegrafo", ossia un pantografo-telegrafico per inviare immagini e messaggi in fac-simile, oggi fax.

E la gente Liberty rendeva praticabile la fotografia e ne cominciò ad usare ed abusare, ritenendola da principio un succedaneo sbrigativo di pennello e tela.

Ma le attrezzature fecero un gran progresso, così i fotografi i fratelli Lumière proiettavano il primo cortometraggio e già s'ipotizzava un cinema parlato e con movimento di immagini più reali e di più lunga durata.

La gente del Liberty parlava tecnicamente, quindi con realismo, di scavi sotto la Manica o sotto lo stretto di Messina, chimica e Meccanizzazione producevano dieci volte più frumento per ettaro di quanto non fosse stato possibile fino a pochi anni prima.

Probabilmente suo malgrado, il piccione tornò più presente sulle mense piuttosto che in funzione postale.

La gente del Liberty usava la Linoty pe, madrina indiscussa della larga informazione, e la stampa fece un balzo in avanti perché non solo bisognava far prima e di più, ma la neonata scienza della comunicazione imponeva i suoi imperativi congeniti: fare meglio e sorprendere.

Chèret stampò i suoi disegni in litografia e nacque il manifesto-rèclame per stupire e attrarre pubblici sempre più vasti di curiosi ed estimatori.

Anche Toulouse Lautrec esprime la sua genialità con tocco arguto tra l'ironico e il realista, facendo arte anche in questa inedita forma che si svilupperà e diventerà in breve irreversibile.

Alla croce del Sud, alla croce runica e a quella cristiana si aggiungeva la croce della pubblicità.

Intanto si scoprivano nuovi elementi e nuove radiazioni, mentre l'igiene assurgeva a imperativo sociale; e mentre si studiava il bacillo della tubercolosi e si sperimentava l'immuno-vaccinazione, qualcuno meno complessato e modesto degli altri cominciò a girare lo sguardo in su, verso il cielo. "In fondo" deve aver pensato Otto Lilienthal lanciandosi dalla sommità della collina, "è un fatto tecnico".

Si passava quindi dallo studio dell'aerostatica all'aerodinamica, che sarebbe culminato poco dopo nel salto epocale dei fratelli Wright a Kitty Hawk, con macchina volante e motore a scoppio autocostruiti.

Frattanto l'ingegner Lesseps, davanti ad una carta d'Egitto a grande scala, valutava se un piccolo taglio a Suez avrebbe potuto abbreviare i traffici da e per le indie di qualche mese.

Questa era la gente del Liberty; ma il Liberty dov'era? Tutto il costume era paludato e "rispettabile" come le gambe dei tavoli a Buckingham Palace.

L'architettura non rifletteva l'aria dei tempi. L'industria continuava a produrre mobilie riprodotte stili neo-barocchi o neo-rocò e neo-classici e le abitazioni borghesi sfoggiavano sempre ed esclusivamente oggetti "in stile", punto espressione dei profondi cambiamenti occorsi nel secolo.

Semmai l'industrializzazione cominciava a manifestare fatture troppo distanti dagli standards artigianali soliti (le regole dell'arte), ed anche i materiali dichiaravano una qualità in discesa.

Moda e abbigliamento non indicavano cambiamenti sensibili.

Gli abiti rigorosamente scuri con camicie inamidate per l'uomo non apparivano meno austeri nelle donne, con qualche frivolezza in più, ma sempre ridondanti in tessuti e mano d'opera.

Non rivelavano né favorivano quindi, per foggia e volume, la nuova etica improntata al dinamismo.

In tale compostezza formale la fabbrica procedeva a ritmi esasperati, complice il nuovo mito del "libero scambio", contribuendo al primo manifestarsi del processo di globalizzazione e alla contestuale definizione del pericolo pubblico "numero uno" d'ogni ambito industrializzato: la crisi recessiva. Nota fino allora più come eventualità sperimentale che come fatto reale, quando avvenne fu all'altezza dei tempi, quindi globale per l'effetto "domino" e senza scampo.

La decimazione delle imprese, il licenziamento degli operai, la contemporanea crisi dei tempi e una conversione produttiva istantanea verso dimensioni regionali o nazionali.

Dalla prima Internazionale e dalla Comune di Parigi (fatti di portata tanto vasta da non poter esser trattati che in maniera tangenziale in questa modesta riflessione), fu chiaro che l'arena socio-politico-economica avrebbe dovuto fare i conti con un nuovo e determinante interlocutore, una classe operaia consapevole e in grado di far valere i suoi diritti in quanto organizzata.

Il capitalismo aveva ormai avviato il suo processo di revisione conoscendo le conseguenze che avrebbero provocato la resistenza alle istanze sindacali, e in questo clima di consapevolezza si ricominciò una ansimante risalita.

Nell'ultimo decennio del secolo, certe "intemperanze" femministe in America evidenziavano che se i sovvertimenti tecnico-economici potevano essere gestibili, i cambiamenti conseguenti ad un adeguamento del pensiero e delle coscienze sarebbero stati ben altra cosa.

Nel clima fiducioso delle innovazioni e preoccupato per le controindicazioni, alcune proposte identificative, vennero offerte dalle espressività artistiche, sempre in avanscoperta rispetto alla contemporaneità "normale".

Il primo strattone ai riferimenti accademici in pittura, venne dalla Francia con il movimento Impressionista.

Dopo aver dato un primo colpo alle tradizioni centenarie dell'espressione pittorica stravolgendone canoni rassicuranti e consolidati, resistendo alle aspre critiche iniziali, venne accettato e via via imitato da tutti i paesi dell'area occidentale e riconosciuto quindi come espressione legittima ed omologata degli artisti che vi si identificano.

I Simbolisti Decadentisti rappresentanti dai francesi Verlaine e Mallarmè avevano avviato dopo il fallimento della poetica naturalista ispirata al romanzo verista zoliano, il loro processo rivoluzionario degli schemi classici, accendendo gli animi di giovani artisti verso una poetica "moderna" e libera di esprimersi attraverso individualità e sensibilità personali.

La fruizione pubblica dei Manifesti-rèclame, sorta di divulgazione popolare delle arti figurative, aveva aperto a persone d'ogni ceto sociale la strada prima elitaria al godimento del "bello" e una nuova "democrazia estetica" alitava sull'educazione.

Si cominciava a intravedere nell'arte applicata in ogni sua espressione, dall'architettura all'arredamento e alla decorazione come all'oggetto d'uso comune, la possibilità di rendere disponibile un disegno riproducibile industrialmente (*industrial design*) o artigianalmente (*arts and crafts* letterale), che consentisse

a bassi costi, produzioni non più elitarie, ma orientate verso una scelta di fruibilità allargata, quindi sociale, del nuovo e del bello.

Si veniva delineando con chiarezza sempre maggiore la prospettiva di una nuova filosofia di vita. Nella gente del Liberty si avviava a maturazione il concetto di "moderno" e di "originale" e la necessità di caratterizzare come appartenenti al proprio periodo culturale quei processi espressivi che andavano ormai incruentamente omologandosi.

Queste espressioni in pittura, in musica, in letteratura, nella tecnica e nell'architettura, in oggetti d'uso come nei comportamenti, erano la parte emergente di quell'iceberg gigantesco che staccatosi dalla banchisa della storia, aveva impiegato decenni per caratterizzarsi in una silente e buia profondità, mostrandosi quindi all'improvviso nello splendore esplosivo del secolo contrassegnato dalle più profonde innovazioni di tutti i tempi della storia.

Appunto il *Liberty*.

Il recupero incondizionato della funzione dell'oggetto (prima puntata)

In un momento storico in cui ogni audacia pareva non avere sponda che nell'immaginazione, il grande boom professionale fu quello degli elettricisti, che cominciarono a vendere "doppietti" gommati dapprima nei salotti buoni e via via fin negli ambienti più modesti.



La vera idea luminosa del secolo fu la lampadina, che, grazie al suo inventore Thomas Alva Edison, spense d'un tratto milioni di lumi a petrolio fumiganti e di pericolosi dispositivi ad acetilene.

Paragonabile per successo a quello degli odierni telefonini, l'elettricità fu un fenomeno che accese numerose altre micce alla turbolenta rivoluzione culturale *fin del siècle*.

Come per i telefonini, si dibatteva allora sugli eventuali danni alla salute che tanta innovazione avrebbe provocato, considerando che chi aveva provato ad infilare due dita nella presa, ne era uscito sempre un po' "scosso", salvo danni maggiori.

Ma stante la mancanza di dati, non possiamo che immaginare quale fosse la magnitudo e la frequenza delle esplosioni dovute all'acetilene del carburo di calcio, e degli incendi prodotti dalle lampade a petrolio.

La lampadina dunque vinse alla grande, ed oltre ad accendere se stessa con intensità costante prima ignota, ampliò i confini immaginativi di chi aveva a che fare con l'illuminazione, costretto fino allora a causa delle basse intensità, a vetri rigorosamente trasparenti od opalini.

Le lampade "Liberty" come le definiamo oggi, furono dei veri e propri monumenti alla lampadina, create per sottolineare il possesso del nuovo *status symbol* con rutilanza adeguata, e spesso con il plusvalore dell'opera d'arte.

In America Louis Comfort Tiffany, connazionale di Edison e figlio d'arte essendosi formato alla paterna scuola di gioielleria, creò un vetro iridescente fatto a mano (favrilite) per i suoi lumi da tavolo, a piantana o a plafoniera. Le basi erano generalmente fuse in bronzo dorato, brunito, o in argento.

Il diffusore, realizzato con la tecnica del vetro piombato, si ispirava nella decorazione al gusto corrente con rappresentazioni fitomorfe, di ispirazione esoticheggiante.

L'effetto dell'accensione era mozzafiato, favorito largamente dalla tipologia ambientale dell'epoca costituita da penombre e serie di drappaggi. I capolavori di Tiffany, in un'ansia di rivisitazioni a buon mercato, vengono imitati ancora oggi, prodotti in serie con materiali plastici o vetri stampati. L'Artista, sul quale un capitalista stanco delle palpitazioni di borsa investì molto, oltre a produrre questi originalissimi oggetti, fu designer di interni di gran successo: ebbe svariati incarichi anche pubblici, come ad esempio, l'arredamento della Casa Bianca, e alla guida di artisti e artigiani svolse nei "Tiffany Studios" molteplici applicazioni della sua abilità creativa e produttiva, cogliendo successi e fama anche in gioielleria.

Nel frattempo in Europa, più precisamente in Francia a Nancy, un personaggio riconosciuto come il più grande maestro vetraio dell'epoca, Emile Gallè, sperimentava una serie di applicazioni nuove nel campo vetriero; i "vetri-cammeo" consistenti nella sovrapposizione di più strati a diverso colore della pasta di vetro, che formata a caldo nelle fogge volute veniva poi sottoposta a molatura o corrosione da acido fluoridico, ottenendo le forme desiderate in bassorilievi con effetti di luminescenza e di cromatismo estremamente suggestivi.

La "Marqueterie de verre" consentiva invece una notevole produzione di serie con rifiniture amano, conseguendo un abbattimento dei costi pur conservando caratteristiche di qualità più accettabili.

Gallè traeva ispirazione soprattutto dalla fauna e dalla flora lussureggiante della nativa Lorena, ed essendo persona di vasta cultura umanistica e scientifica, e socialmente impegnato nella difesa dei diritti dei popoli, amava inserire nei lavori le citazioni poetiche di autori a lui cari, quali Baudelaire e Mallarmè, in alcune sue opere chiamate "le verres parlantes".

Uomo eclettico e di ampie vedute, contribuì in maniera determinante alla diffusione dell'Art Nouveau in Francia promuovendo la Scuola di Art Nouveau di Nancy.

Questa iniziativa di cui si celebra il centenario proprio in questo periodo con manifestazioni e conferenze su un arco previsto di 3 anni, era in realtà un sodalizio tra genialità articolate e diverse, che creavano e operavano in équipe pur nel rispetto assoluto delle singole individualità.

Tra i nomi più noti degli artisti formati con Gallè spiccavano Daum, proprietari delle vetrerie di Nancy e preziosi collaboratori in esperimenti e invenzioni, nonché creatori a loro volta di opere in vetro famose in tutto il mondo. La ditta era stata acquistata dal padre, il notaio Jean Daum de Bitche, in occasione del trasferimento dovuto alla riannessione dell'Alsazia e di parte della Lorena alla Germania.

La ditta è tuttora attiva sotto l'insegna "Cristallerie Daum".

Si chiamava Liberty

di VIOLA MUSCINELLI



I raffinati ebanisti Louis Majorelle ed Hector Vallin, i pittori Victor Prouvè, Emile Fiant e Renè Viener, gli architetti Andrè e Sauvage, Gruber con le sue vetrate e molti altri, costituivano un gruppo esprimente genialità incontenibili, tanto limpide ed incondizionate che lo scambio tacito e frequente, dei rispettivi ruoli era vissuto senza rancori e gelosie, da vera impresa sportiva. In tale clima di fermento creativo a tutto tondo si assisteva ad un inedito esempio di complementarità e versatilità in campi diversi seppure affini, nella ostinata e pervicace ricerca del "bello" per tutti. Parole come *invidia* e *gelosia* si autocassarono per desuetudine del vocabolario del gruppo e vennero sostituite da "armonia e collaborazione".

Gallè si riscopriva appassionato ebanista, e lanciava messaggi in poesia anche mediante i suoi mobili, come nelle "verres parlantes". Majorelle progettava palazzi e disegnava lumi, splendide ringhiere e cancellate. Qualche architetto si cimentava nelle vetrate solitamente affidate alla genialità di Gruber, temporaneamente immerso in esperimenti e studi sul trattamento di veri e nuovi materiali.

Questa fucina di menti e mani freneticamente in movimento per soddisfare il quotidiano, esaltando sensi e interesse, viveva principalmente di un mercato locale, certamente ricettivo per natura, ma anche favorito dagli eventi politico-economici del tempo.

Come avvenne per il notaio Daum de Bitche, successivamente alla riannessione dell'Alsazia e del quarto nord-est della Lorena alla Germania, la zona di Nancy rappresentava la prima città francese dopo il confine.

L'offerta d'opposizione di cittadinanza indusse molti industriali ed investitori al trasferimento dei loro interessi nella zona, attratti dal "bonus" delle risorse naturali e dai grandi spazi dell'ambiente circostante.

L'amenità non attrasse solo il mondo finanziario, ma anche scienziati, storici, ricercatori e studiosi accorsero vivificando culturalmente la provincia. Nacquero dappertutto istituzioni culturali, laboratori di ricerca, università e scuole.

Sigmund Freud, attratto dagli studi sull'ipnosi, si recava a Nancy presso la scuola che svolgeva esperimenti sull'argomento, traendone insegnamento e conclusioni oggi note ai più.

In tale contesto, con un incremento demografico più che raddoppiato, l'impellenza di alloggi, banche, negozi, industrie, scuole, e di quant'altro occorresse per soddisfare questa popolazione ad alta densità di personaggi con possibilità e cervello ben oltre il segno rosso, permise al gruppo scatenato di Nancy di lavorare in discesa e senza freni, con modalità uniche ed irripetibili. Può dirsi a ragione, che nel trentennio compreso tra la fine della guerra franco prussiana, la nascita della scuola di Nancy e la sua chiusura nel 1906 tre anni dopo la morte del fondatore, si compì il ciclo storico culturale del "liberty", e che la regione ne fu culla ed esercizio.

Avveniva in architettura che, l'eclittismo caratterizzante le costruzioni "serie" da più di 200 anni dava da tempo segni di stanchezza, costituendo quasi una pratica inerziale mancando di meglio.

Confortati dal vento nuovo, molti architetti rimboccandosi le maniche aggiunsero alla squadra l'uso del curvilineo, e qualcuno cominciò a chiedersi se fosse giusto intendere la struttura solo in due modi sostanziali: come garanzia di staticità e come supporto delle future decorazioni. Non avrebbe la struttura stessa, potuto essere tanto decorativa da essere lasciata a vista? Il ferro, con le sue caratteristiche di resistenza ai carichi di taglio e compressione ben oltre quelli del mattone familiare, che "leggerezze" strutturali avrebbe consentito? La completa "deregulation" era tecnica e culturale, con gli unici limiti dell'intelligenza e della consistenza professionale del progettista, oltreché beninteso, della committenza.

Con questi presupposti nacquero a Nancy interi quartieri ed un numero considerevole di costruzioni sparse, il numero più alto in Francia relativamente all'estensione del territorio. Il censimento ed il restauro completo di queste opere è tutt'ora in corso, ma già in alcune zone come Le Parc de Sourupt, Cours Lèopold, Avenue Foch, RueMajorelle, o nella splendida Brasserie Excelsior, l'atmosfera "belle époque" e la dignità di geni come Weissenburger, Meinville, Majorelle, Gruber e Antoin Daum, sono ristabilite.

Anche le arti cosiddette "minori" assurgevano a nuove dignità, ed in ogni espressione creativa.

Nella cartotecnica, Renè Wiener reinventò le rilegature in cuoio, producendo vere opere d'arte a tutta superficie con il sistema della "marqueterie", realizzata con impressioni e sovrapposizioni cromatiche a fuoco, in cui titolo e autore venivano inseriti in maniera del tutto marginale, rispetto alla decorazione. La

storica libreria-atelier dell'artista era ritrovo dei massimi esponenti della pittura e della grafica d'avanguardia, che offrivano il loro entusiastico contributo in una instancabile gara di abilità.



Da Toulouse Lautrec ad Emile Friant, a Jaques Gruber ed Emile Prouvè a Camille Martin come Renè Venier titolare dell'impresa, tutti si dedicarono con fervore alla realizzazione di numerose creazioni a tema. Venne anche fondata un'associazione dei cartofili di Nancy per ideare e stampare le neonate cartoline postali che, percorrendo il mondo in lungo e in largo, furono buona pubblicità e diffusione inattesa del nuovo stile. Si bandirono gare per la creazione di *ex-libris* e di monogrammi, ed al disegno grafico si aprirono nuove prospettive d'applicazione, oltre a quella dei manifesti.

Poco ad ovest di Nancy c'era Parigi, che a dieci anni dal passaggio del secolo veniva ancora considerata un contenitore di miti e delizie, ma come si direbbe oggi, era solo un logo senza un marchio che la identificassero visivamente in maniera inequivocabile ed universale.

Per qualcuno rappresentava la storia, per altri l'arte, per altri ancora la bella vita. Per la donna la moda e per i Romanoff a San Pietroburgo gioielli e "bon ton".

Tra le varie incombenze imposte alla municipalità parigina per le celebrazioni del centenario della "Revolution", molto in anticipo rispetto alla diffusione dell'Art Nouveau nell'architettura, si prese in esame l'edificazione di una porta d'accesso ai Campi di Marte che mettesse in comunicazione la città con i quartieri fieristici per l'Esposizione Universale del 1889.

Quando l'ingegner Eiffel srotolò i disegni della sua proposta davanti alla Commissione, qualcuno pensò ad uno scherzo e qualcun altro tossì imbarazzato: la "porta d'accesso", pure aperta non era certo invisibile perché calcolata la scala, arrivava alla sgomentevole altezza di 300 metri.

Trecento metri verticali di profilati in ferro e giunti fusi, tenuti insieme da milioni di chiodi ribattuti.

Di fronte ad un progetto tanto impegnativo, Eiffel che voleva offrire il monumento quale tributo personale alla città, fu invitato a riavvolgere i disegni e la decisione fu rinviata a data da definire.

Neanche la dichiarazione che la torre sarebbe stata smontata a fine-celebrazioni, cosa peraltro precisata in bando, aiutò molto.

Il progetto venne discusso e ridiscusso con la cittadinanza divisa in due fazioni, quella del "sì" e quella del "no", finché a tre mesi dall'inaugurazione (le fonderie di Pont à Musson presso Nancy certamente spinsero parecchio) arrivò l'autorizzazione all'avvio del cantiere, superando la feroce opposizione di quei Parigini che vedevano nell'opera una irriverente mortificazione della città, od una vera e propria mostruosità.

Giocò bene anche la credibilità tecnica di Eiffel, che avendo già un ponte attraverso la Senna al suo attivo, era considerato ed era, un genio delle strutture in ferro.

Cosa insolita per i nostri standards, i lavori non durarono né un minuto più, né un minuto in meno del previsto, e "La Tour" giunse puntuale all'inaugurazione svettando sopra gli edifici prima, e poi su tutti i dubbi, le incertezze e le polemiche degli oppositori.

Lungi dall'essere demolita, nuovo simbolo di "grandeur", espressione di genialità creativa e di coraggio, vera grande opera d'arte moderna di cento anni fa.

Pur avendo constatato che il moderno poteva non "fare necessariamente male" e soddisfatta la vocazione naturale alla polemica, la radicazione secolare del concetto di grandezza fu la stretta porta attraverso cui l'Art Nouveau dovette passare a Parigi, tanto che in considerazione di estensione e densità, le opere del nuovo stile pur se eclatanti e monumentali, non furono tanto numerose da modificare l'aspetto tradizionale della città.

Parigi invece assunse al ruolo di tappa d'obbligo per tutti gli artisti che aspirassero a prospettive di carriera e notorietà, specie di certificazione omologante senza la quale, tanto valeva non provarci neppure.

La nuova cultura Liberty a Parigi, omeglio tutto quello che le si poteva riferire, era un mercante di nome Samuel Bing. Quello di Bing fu un innamoramento folgorante che gli impose regimi forsennati di *talent scout*, commercializzatore, informatore, gallerista, mercante, conferenziere e scambista (nel senso delle opere).

Ed il suo raggio di azione non era una città, una provincia od uno stato, ma il mondo intero. Ogni iniziativa di Bing, a Parigi godeva di risposte entusiastiche ed incuriosite.

Fu questa la possibilità che consentì l'emersione di innumerevoli talenti nazionali e stranieri con la mobilitazione dei canali d'informazione e col favorire della circolazione delle idee, che ebbero il giusto culmine nell'Expo Universale del 1900, facendo scomodare 51 milioni di visitatori provenienti da ogni dove.

Fu l'ipogeo della curva, a Parigi, perchè molti entusiasmi andavano raffreddandosi nonostante la materializzazione d'opere considerevoli.

Oltre alle scorrerie del gruppo di Nancy che non aveva remore davvero ai colpi di mano in trasferta per gli interventi sulle arti applicate, Hector Guimard disegnava le celebri decorazioni della Metropolitana, datandone in stile l'epoca di costruzione.

Dovette l'incarico alla curiosità e popolarità suscitate dalla costruzione del castello Bèranger di ben 36 appartamenti, e vagamente ispirato all'opera del grande archeologo Viollet-le Duc, che aveva fortemente influenzato l'architettura francese del Secondo Impero.

Eugène Grasset, disinvoltamente faceva illustrazione ed *industrial-design*, i grandi Georges de Feure e Alphonse Moucha disegnavano manifesti ed imballi. Loie Fuller, celebre artista approdata alle Folies Bergères, divenne la musa ispiratrice di grandi come Raul Larche, Léo-Laporte-Bairsy e Victor Prouvrè, che la ritrassero in scultura con vari materiali. La riproduzione dei drappaggi e delle sinuosità era pressappoco un catalogo di quello stile "a schiocco di frusta" tipico del liberty. E chi, di noi, non s'è commosso davanti alla grande opera di Renè Lalique? Armonie di forme, sapienza compositiva, scelta ed abbinamento dei materiali, poesia del colore.

Al punto in cui la tecnica intersecava il senso estetico e l'immaginazione, punto fabulistico ed irreale come gli appoggi dell'arcobaleno, in quell'epoca nasceva sempre un genio: verso Billancourt infatti, un fabbricante di fari per carrozze ed automobili che s'era incantato osservando Santos Dumont, s'era fissato che c'era una cosa sola per cui valesse la pena esistere: volare, possibilmente attraverso la Manche, fino "bien sure" "en Angleterre". Si chiamava Louis, Louis Bleriot. Tra qualche anno ci sarebbe riuscito.

Dato conto sommariamente di quanto fu per la nuova cultura il ruolo della Francia, non ci si può permettere di non dare a Cesare quel che è di Cesare, riconoscendo quindi le priorità spettanti alla Gran Bretagna grazie al movimento "Arts and Crafts" che precedette quello detto Liberty, gettando le basi per lo sviluppo di una nuova coscienza estetica e sociale.

Intorno al 1875, in tutta Europa e nel Nord America si andava affermando la necessità di nuove espressioni, troppo a lungo costrette nei limiti angusti delle influenze accademiche e classicheggianti: le esperienze coloniali, le inevitabili "impollinazioni" culturali derivanti dalla facilità di viaggiare e quindi i contatti con realtà e tradizioni orientali, stavano creando quella coscienza di universalità cui attingere, nel processo di rinnovamento dei costumi.

La natura stessa, rappresentata fino allora in forma realistica ed analitica, veniva liberata dai vincoli della ortodossia, rivisitandone i processi genetici emorfologici, re-interpretandoli attraverso i segni sinuosi ed avvolgenti della nuova scuola.

La Gran Bretagna che, eufemizzando sulle attività coloniali rappresentava all'epoca il più assiduo "viaggiatore per motivi di lavoro", pose importanti pietre angolari nella nuova generazione estetica.

La revisione spregiudicata dei modelli estetici di riferimento, dai piani superiori giù giù fino alle arti applicate ed agli oggetti d'uso, ebbe nel Regno Unito il suo profeta. Se il Liberty avesse avuto una carta d'identità, la foto sarebbe stata sicuramente quella di William Morris.

Nel parlarne, vale la pena osservare la strabiliante ricorrenza di alcune caratteristiche comuni a tutti i grandi del Liberty: fabbri, vetrai, ebanisti architetti ed ingegneri non erano mai in una soltanto di queste professioni o mestieri.

La spinta creativa era tale in ciascuno di essi, che lo straripamento in campi contigui era scontato ed automatico, e raggiungeva livelli qualitativi comunque eccelsi. William Morris, uomo di grande cultura umanistica, scrittore fortemente impegnato nel sociale, amico fraterno e collaboratore di Ruskin e come lui aderente alla corrente artistica dei "Preraffaelliti", a sua volta pittore nonché disegnatore di motivi floreali elegantemente stilizzati, era culturalmente legato al periodo Gotico. In aperto contrasto all'incalzante produzione industriale di massa opponeva la realizzazione di oggetti semplici ma eleganti, riproducibili artigianalmente o in alcuni casi in prospettiva seriale (*industrial design*), con eventuale moderato intervento di rifinitura.

Morris, fondatore delle botteghe artigiane su modello medievale (*Arts and crafts*), propose al commerciante Arthur Lasenby, Liberty, nel 1875 di avviare un emporio per la vendita esclusiva di produzioni non assimilabili a stili del passato ed ispirati prevalentemente a stilizzazioni di motivi fito e zoomorfi, a prezzi di vendita piuttosto contenuti. Il successo istantaneo dell'iniziativa decretò la notorietà di Mr. Liberty che venne presto identificato come sinonimo dello stile degli oggetti presentati. La paternità del nuovo stile venne quindi erroneamente decretata a lui piuttosto che al Morris.

La produzione pensata e voluta da quest'ultimo rimase però elitaria, come un pò tutto ciò che appartenne al periodo Liberty, ma l'inversione di rotta del gusto corrente era ormai avviata ed irreversibile.

La categoria che dovette affrontare le maggiori difficoltà fu certamente quella degli architetti. La decisione di scegliere un mobile, una lampada, un gioiello di una foggia anziché di un'altra implica un coinvolgimento

marginale: ma quando si tratta di decidere dentro quale contenitore inserire noi, le nostre cose, la nostra vita, è tutt'altra cosa. Sono coinvolti non soltanto il nostro gusto e la nostra possibilità economica, ma tutto quel complesso bagaglio tardizional-socio-psicologico che risiede. La scelta dell'ambiente domestico è l'elemento più di qualsiasi altro in grado di determinare una più o meno buona qualità di vita.

Con in mente i fisiologici dubbi ed i ripensamenti della committenza, possiamo intuire la tenace ostinazione con cui alcuni architetti sciorinavano progetti su progetti, modifiche su modifiche, fino al conseguimento (tempi biblici) della vitale approvazione.

E non finiva lì, dubbi e ripensamenti al momento di accettare nuove soluzioni segnavano anche la fase costruttiva ed arredativa, dalle strutture alla scelta dei decori, dei materiali, dei colori. Solo pochi, i migliori sopravvissero e riuscirono ad affermarsi nella nuova disciplina estetica. Altre crearono opere ibride, in cui la presenza di scuola neo-qualcosa veniva accompagnata da elementi di presunta "modernità", inevitabilmente accrescendo lo sterminato patrimonio del "Kitsch". Nell'area occidentale d'Europa, l'istituto delle Belle Arti di Parigi era la sede obbligata presso cui un architetto doveva compiere studi ed esperienze di atelier, per ottenere un lasciapassare valido ovunque.

Da questa scuola passarono le matite più notevoli dell'epoca, animate da entusiasmi ed audacia smisurati, come da pazienza e sicurezza degna della gente del Liberty.

Tra gli architetti che diedero un'impronta incancellabile sul fronte del nuovo stile in quest'area geografica, una posizione d'eccellenza spetta al belga Victor Horta, che malgrado la genialità si vide costretto a congelare i suoi progetti per quasi un decennio, fino a quando, dopo l'assegnazione della cattedra di Architettura presso la Libera Università di Bruxelles, venne finalmente "scoperto".

L'inizio della sua attività pubblica e privata gli consentì di esprimere il suo ingegno in opere imponenti quali "La casa del popolo", esempio raro di macro-edificio in cui funzionalità, eleganza e sobrietà riuscivano a sposare disinvoltura e gradevolezza estetica. Oltre agli ammaestramenti culturali, la Casa del Popolo che fu demolita negli anni '60 e sulle cui fotografie ancora si piange, vive come testimonianza di "pubblica stupidità".

Esistono molte prove di progetti privati di Horta originati da esigenze opposte a quelle della Casa del Popolo, in cui lo *status* superiore doveva sottolinearsi con sfarzo adeguato. Attraverso soluzioni estetiche di grande raffinatezza e gusto nei particolari arredativi e strutturali. Horta riuscì in ogni situazione a far prevalere il senso della misura, soddisfacendo ogni committenza sia pubblica che privata (Casa Tessel, l'Hotel Van Eetvelde, l'Hotel Solvay, l'Ospedale Brugmann tutti a Bruxelles, e molte altre opere in Belgio ed in altre città europee). Il Museo Horta di Bruxelles, casa-atelier dell'artista, ci offre oggi una magnifica prova del raffinato equilibrio che il talento gli consentì di raggiungere.

La "linea belga" o "a schiocco di frusta" o "a laccio", ebbe in Horta e nel contemporaneo Henry Van de Velde i rappresentanti più eminenti. Il secondo, con una personalità rivolta agli interessi più diversificati rispetto al primo, creativamente più intenso, raggiunse percezioni più moderne, anticipando in alcuni casi il "razionalismo" del novecento. La costruzione della sua villa fece scalpore portandogli grande notorietà anche in Francia e in Germania, paesi in cui si trasferì impegnandosi nel movimento per il rinnovamento delle arti applicate tedesche.

La villa è considerata un raro esempio di costruzione integrata fin nei particolari più intimi, fino all'abbigliamento della signora in linea con struttura ed arredamento, e venne visitata, studiata, ammirata e commentata dai più importanti critici dell'epoca.

In Gran Bretagna intanto, smaltita la vampa iniziale, entravano in gioco le resistenze conservatrici proprio come a Parigi. Mr Liberty faceva affari d'oro nei suoi negozi, ma la circolazione dello stile era "privata", ossia non permeava la cultura ufficiale, e tantomeno l'architettura che non amava esporsi oltre i limiti della dignità consolidata con soluzioni troppo fantasiose.

La spallata la diede il *beatle* dell'epoca, un geniccio scozzese di Glasgow di nome Charles Rennie Mackintosh. Estremamente innovativo, schematico e semplificato in architettura ed ancor più nelle componenti arredative: la linea a stelo anziché a laccio ben visibile nelle sue opere, mirava ad un verticalismo esasperato.

Dal punto di vista del marketing avrebbe potuto essere definita "un adattamento ai gusti del mercato locale". Era libera da orpelli e decorazioni avvolgenti con approcci geometrici assai prossimi all'odierno industrial design, cosa facilmente deducibile visitando la sua massima opera integrata, la "Scuola d'Arte di Glasgow".

Il recupero incondizionato della funzione dell'oggetto: terza puntata

Si chiamava Liberty

SABATO 13 DICEMBRE conquiste del lavoro VIA PO arte e immagini DOMENICA 14 DICEMBRE 2014 di VIOLA MUSCINELLI

Come visto, alla fine del secolo scorso oltre al sovvertimento incontenibile d'ogni regola e credenza riferibile al "buon tempo andato", si veniva affermando un fenomeno poco classificabile per la mancanza di precedenti, che ai tempi nostri si sarebbe detto "un media": i manifesti realizzati a mezzo stampa, quindi in serie. Presenti sia sulla pubblica via che all'interno di spazi dedicati, costituivano nella loro essenza comunicativa la testimonianza della nuova arte.



Dal canto loro le cartoline postali, che ai tempi relativamente brevi compivano ogni genere di percorso, costituivano l'agente impollinante del nuovo corso, indicando sia tendenze locali che allargate. Imbaldanzite dalle nuove possibilità tecniche di fotoriproduzione e stampa, le riviste europee dedicate all'immagine moda, arte, costume, viaggi, ritenevano dequalificante il risparmiarsi nel cimento delle fotolito compilate con gli stilemi propri del nuovo "trend". Il Liberty appunto. E questo fu il veicolo preferenziale a sostegno e diffusione della nuova arte che ebbe un effetto sinergico con la stampa cosiddetta periodica, che prima d'allora era una mera ipotesi in divenire.

Il manifesto come diffusore di espressioni artistiche dipendeva dall'affinarsi della fedeltà di riproduzione dell'originale, cui l'ingegno di certo Alois Senefelder dette un sostanziale apporto.

Questi, trasferitosi a Vienna, brevettò l'invenzione d'un processo litografico praticabile, e s'adoperò per la compilazione d'un manuale per così dire "standard", che rendesse possibile al maggior numero di persone, testoni compresi, di accedere ai segreti del processo.

E' un fatto che, o per bontà del manuale e del processo, o per capacità ricettiva degli allievi, già nel 1840 a Vienna la qualità complessiva degli stampati litografici era di qualità incontestabilmente superiore.

Al metodo Senefelder mancava la "marcia industriale" e vi provvide George Siegl con una pressoché completa meccanizzazione dei processi. Era il preludio al conseguimento d'uno dei risultati tabù dell'opaca, ossia un numero di copie illimitate. Miracolosa, l'invenzione di Siegl avrebbe avuto un più tempestivo successo, se il crack della borsa del 1873 non avesse costretto in tana i potenziali clienti o investitori fino agli anni '80.

Bisogna dire che fino all'epoca, pure se ineccepibilmente riprodotti, i manifesti della duplice monarchia erano solo comunicati, tutti eguali agli affissi di Radetsky che apparivano sui libri illustrati di storia. Ordinati, chiari, consequenzialmente compilati, ma niente di più che imperiali ordinanze e comunicazioni: una specie di *Gazzetta Ufficiale* in formato gigante, tenuta su negli spazi rigorosamente deputati dalle capacità adesive del miscuglio acqua-farina.

Nell'adiacente Francia viceversa, dove l'intento comunicativo veniva distillato con giusta dose di creatività, andava comparando un graditore *ante litteram* in grado di capire che tecniche espressive, sintesi grafica, linguaggio, modalità esecutive, rappresentavano un documento di

precisa dotazione socio-storico-culturale, quindi da registrare in archivio e futura memoria. Nasceva il collezionismo, almeno quello d'un certo tipo, senza il quale oggi non si potrebbero comprendere tanti fenomeni con tanta chiarezza.

Poi finalmente anche a Vienna, digerita la crisi economica del 1840, con i consumi in salita e con la qualità di circolante, fece capolino un movimento artistico riformatore che intendeva introdurre nella espressione grafica, nuovi stile non omologati dalla Scuola delle Arti Applicate a Vienna.

Un manipolo di gente che pochi "perbene" avrebbero invitato a cena (architetti di poca riverenza verso i canoni consolidati della struttura e della dignità architettonica dell'edificio; Otto Wagner, Joseph Hoffmann, Joseph Olbrich, pittori con in mano i pennelli ma la testa ben addentro a voluttà misteriose Gustav Klimt, Doloman Moser) s'erano riuniti sotto la targa degli "Artisti Plastici della Secessione Austriaca. *Ver Sacrum* (*Sacra Primavera*) la loro rivista, si proponeva la riscoperta delle "arti minori" verso la riunificazione d'ogni forma d'arte, per la confluenza nell'ipotetico prodotto dell'"opera totale".

Fa meraviglia che una congrega che anche oggi avrebbe potuto costituire un rompicapo da Polizia potesse invece, già nella Vienna timorata di metà ottocento, ottenere non solo ascolto, ma credito e attenzione: la prima esposizione dei nuovi postulati artistici obbligò l'imperatore Francesco Giuseppe, in quanto Primo Patrocinatore dell'Arte, a presenziare. Fu un successo istantaneo, incondizionato. Un viatico, un saluto ai vecchi (in quanto precedenti) valori in sostituzione.

Gli artisti plastici della secessione

Dato che la tigre aveva preso a galoppare, le saltò in groppa qualcuno di quelli che in qualche modo, non osteggiandola l'aveva avviata, ben attento in caso di disastro a salvare la propria responsabilità, ed in caso di successo ad incassare i meriti della scelta: costui o costoro promossero l'edificazione d'una sede della Secessione, ed il progetto fu affidato ad Olbrich con la raccomandazione che "gli spazi esterni ed interni insieme concorressero ad una vera e propria comunicazione del concetto di arte".



Che equivaleva a dire "faccia come vuole, basta che poi ci spieghi".

Il progetto di Olbrich risultò subito un capolavoro ed il plauso corale, istantaneo, fece tirare un sospiro alla committenza. Il tempio di Olbrich, ben caratterizzato dalla cupola dorata, prevedeva il libero accesso alle opere di artisti internazionali (per l'epoca molto

oltre il concetto di Stati e di Nazioni) per favorire un costruttivo interscambio utile alla crescita intellettuale del Paese.

Nel 1903, all'apice del successo, il gruppo fondava la *Wiener Werkstatte* (i laboratori artigianali viennesi) che ispirati alle *Arts and Crafts* di William Morris, avrebbero dovuto realizzare la congiunzione tra arte ed artigianato. L'ispirazione era senz'altro di Otto Wagner, sempre ansioso di ricerca d'equilibrio tra estetica e funzione. Anche Hoffmann e Moser spinsero forte per allargare il movimento secessionista a tutte le forme d'arte maggiori o minori, saltando a piedi pari le frontiere convenzionali di separazione tra architettura e design, per un recupero estetico dell'essenza stessa della vita. Si intendeva mettere in relazione diretta, la dinamica tra spirito, espressione creativa e capacità artigianali, rivitalizzando ed incrementando mestieri come l'ebanisteria, le vetreria, l'oreficeria ed altri, traendo ispirazione da forme nuove, rispettando al massimo i materiali.

Nonostante l'apparentemente somiglianza con i principi del Morris, i due movimenti si differenziavano sia sui presupposti che sugli obiettivi: mentre Morris si riprometteva di azzerare i rapporti di dipendenza con la produzione capitalistica e di diffondere prodotti di qualità accessibili a tutti accendendo e soffiando su un principio di conflittualità culturale, la Wiener Werkstatte non si poneva in concorrenza con la produzione industriale ed economica e tantomeno fomentava la destabilizzazione dell'ordine sociale. Ambiva se mai al ripristino dei rapporti intercorrenti nel Rinascimento, tra artisti e nobiltà.

Nel 1905 (22 edizioni di mostre secessioniste dal 1889) a Vienna si parlava apertamente di "stile Secessione". Superate inevitabili diffidenze iniziali, l'appoggio governativo su fattivo nel promuovere l'arte contemporanea anche di marca estera, da gettare le basi alla prima collezione pubblica d'arte moderna.

Il Gruppo Klimt e la Nuova Secessione

Ma proprio nel 1905 il gruppo Klimt scelse una via divergente dalla Secessione, che proseguì comunque avvalendosi di artisti e professori della Scuola di Arti Applicate, già simpatizzanti del gruppo uscente. Il nuovo movimento, (secessione o post-secessione) ebbe in Oscar Kokoscka il più illustre rappresentante, che con opere anticipanti l'espressionismo incassava consensi dovunque esponesse. Alla linea grafica di Klimt, Hoffmann e Moser, basata su una concezione geometrica del tratto, si sostituì uno stile orientato ad un modernismo più radicale, che ebbe apogeo nel 1918, celebrato dalla 49ma Esposizione con le opere di Egon Schiele, di contenuti geniali ed esasperatamente espressionisti.

Già nel 1913 il lavoro infaticabile delle secessioni nel campo delle arti grafiche, aveva fatto di Vienna la capitale europea degli spazi adibiti alle affissioni, superando del 30% quelle di Parigi, partita assai prima.

In effetti, l'attività rivoluzionaria del movimento penetrò la cultura austriaca non solo nelle arti applicate, con una velocità inaudita ed imprevedibile per un tessuto sociale sostanzialmente benpensante.

Per la storia, il terreno era stato preparato tra il Congresso di Vienna e la rivoluzione di Marzo (1815-1848), quando in Austria era arrivata una ventata di freschezza intimista che esaltava i valori domestici, nota a posteriori come epoca *Biedermeier*. Questa cultura cui appartennero Franz Schubert ed altri grandi artisti, si esprimeva nelle arti applicate con grande ricercatezza estetica, ottenuta con ragionati equilibri tra linee curve e linee rette, e ponendo estrema attenzione all'abbinamento di materiali ed essenze.

Naturalmente si teneva in gran conto la qualità esecutiva per il conseguimento di durevolezza e funzionalità, senza gli orpelli e gli attributi ridondanti del seppur piacevole stile Impero, allora invoga.

Dice Wagner: "Il borghese di oggi, come l'artigiano e l'artista, deve sentirsi in pieno consapevole del proprio ruolo nella società, del proprio valore culturale, e non deve creare rivalità con le categorie sociali che hanno completato la propria crescita culturale e guardato con fierezza al proprio passato. Nella classe borghese non

sono numerosi quelli che considerano completato questo percorso evolutivo, non è dunque sufficiente per sentirsi appagati, acquistare dei bei quadri da appendere alle pareti domestiche. Fino a quando le nostre città, le case, gli oggetti che ci circondano, gli abiti, il linguaggio e le nostre sensazioni ed emozioni non saranno capaci di esprimere in maniera lineare e sobria lo spirito del nostro tempo, noi saremo molto in ritardo rispetto ai nostri progenitori, e nessuna menzogna potrà dissimulare questa debolezza”.

Otto Wagner inoltre prendeva le distanze dalla paccottiglia prodotta nelle botteghe di Ashbee, andando oltre: addebitava allo stile floreale prodotto in Francia e Belgio d’essere l’imbellettamento di strutture ed idee concettualmente inconsistenti, davanti alle quali la raffinatissima *Wiener Werkstatte* al completo si turava il naso. Il dogma di riferimento era infatti, il recupero incondizionato della funzione dell’oggetto, e se mai, le genialità espresse nel conseguimento dello scopo avrebbero dovuto essere valorizzate.

La via del rinnovamento lungo l’asse Francia-Belgio-Inghilterra portava inevitabilmente in Scozia, quindi a Glasgow e quindi a Mackintosh. Per il gruppo viennese che postulava da sempre i presupposti della sobrietà e della essenzialità, la scoperta di un Mackintosh all’esposizione secessionista del 1900 fu benzina sul fuoco. Ed alla luce di entusiasmo avvampante si confermarono le direzioni praticabili per il nuovo linguaggio, quello della bellezza della funzione. Sulle solide basi del Biedermeier e dello stile Glasgow, introducendo qua e là quel pizzico di sensualità e fantasia proprie del genio austriaco, la *Wiener Werkstatte* avviò il cambiamento imparando presto che le cose fatte meglio costavano sempre più care di quelle della produzione di massa.

Otto Wagner, già qualificabile per i contenuti del suo programma, aveva un gran da fare per i cantieri di Vienna, realizzando l’emblematico palazzo della Cassa di Risparmio e la non meno notevole stazione della metropolitana di Karlsplatz. La sua firma era il privilegio riservato al calcolo e dimensionamento delle strutture accompagnate da considerazione ergonomiche, tutto fuso con le armonie delle forme. In tale atmosfera, iniziò la transizione tra lo stile curvilineo di Thonet e quello lineare e cubico di Hoffmann, che, anima dell’atelier, doveva aver poco tempo per tirare il fiato. L’idea fissa ”dell’insieme” negli oggetti d’uso, la progettazione integrata di mobili, costruzioni, e di quant’altro venisse a tiro, favorita da personale, unica versatilità, lo portavano a dar di cerchio e di quadro, di linee e volumi, di pieni e di vuoti, di forme sobrie e sensuali.

Saltava con disinvoltura dal concreto all’immaginario prediligendo il legno verniciato poiché alle venature non fosse consentito interferire col disegno.

Molti che non avevano risorse per seguirlo nelle infaticabili escursioni sperimentali lo accusarono di eclettismo, ma c’è da capire: il termine ”designer” non era ancora in uso, almeno nella sua accezione complessiva. E Hoffmann fu certamente il primo.

L’austerità monacale del sanatorio di Pukersdorf e la munificenza di casa Stocklet a Bruxelles sono solo due sfaccettature emblematiche della personalità di Hoffmann che inserì nella costruzione di Bruxelles un fregio di Klimt.

Questo, l’assoluta novità nella divisione ed utilizzo degli spazi disponibili, la prodigiosa qualità esecutiva degli arredi e delle pertinenze soddisfecero pienamente il suo concetto di opera totale. Casa Stocklet da sola varrebbe un viaggio a Bruxelles per architetti, ingegneri, ebanisti, pittori, fabbri, vetrai, serramentisti. Olteché, beninteso, per i committenti.

Un altro soggetto ad alta densità nella *Wiener Werstatte* era Koloman ”Kolo” Moser, che per accuratezza, genialità e produzione, non si sa quante ore abbia dormito in vita. Disegnatore e grafico di formazione, già attivo collaboratore nella Secessione, costituì un riferimento per tutti gli architetti che, fino allora inclini alla prevalenza dei volumi e delle proporzioni, dovettero considerare in progetto il senso del tratto, del colore e dei motivi decorativi. Sperimentatore accanito del nuovo, non lo era meno nei *repechage* delle tecniche tradizionali. Lavorava direttamente sul cuoio, sul vetro e sul legno. Da Kolo Moser la chiesa di San Leopoldo ebbe delle vetrate vagamente bizantineggianti sullo stile dell’amico Klimt, molti ebbero delle carte da parati e dei risguardi di libri, la *Osterreichisch-Hungarische Bank* delle banconote, molto altro tutti gli altri. Nei mobili era assimilabile alla produzione di Hoffmann, ma si avvaleva della differenza cromatica tra diverse essenze, in inclusioni ed effetti decorativi che anticipavano il gusto Art Deco.

Prototipo dello spirito progressista dello stile Viennese che stava transitando dal costruttivismo all’ornamentalismo. Moser ebbe critiche da Adolf Loos, architetto seguace di Wagner, estremamente polemico nei confronti di ciò che riteneva un eccesso di ornamentalismo

Il flop dell'Esposizione del 1902

SABATO 10 GENNAIO conquiste del lavoro VIA PO arte e immagini DOMENICA 11 GENNAIO 2015 - di VIOLA MUSCINELLI



Per circa un trentennio il movimento della Secessione aveva spaziato in tutti gli ambiti connessi con arte ed artigianato, risvegliando nell'*Austria-felix* borghese un gusto avanguardistico inaspettato. La crisi conseguente alla Grande Guerra e la successiva scomparsa dei mecenati, riaccese vecchie polemiche e rivalità che resero difficile resistere all'onda di ritorno dei vecchi stili baroccheggianti dovuti all'insicurezza di una società in crisi. Nonostante che a Parigi nel 1925 all'opera degli Ateliers Viennesi fosse riconosciuto il merito di aver prodotto la cultura stilistica dei movimenti modernisti, anticipatori dell'Art Deco che andava facendo capolino in Europa e negli Stati Uniti, la Wiener Werkstatte chiuse per sempre battenti nel 1932 per esaurimento di spinta.

O forse non solo. Proprio nel marasma di conseguenze dovute alla Grande Guerra nel gruppo perdente della Triplice Alleanza, nel 1933 in Germania veniva nominato Cancelliere un ex pittore edile formatosi politicamente tra i discorsi in birreria. Se la Wiener Werkstatte non si fosse autoeliminata giusto in tempo, è ragionevole pensare che a breve ci avrebbe pensato lui.

E, proprio in Germania, la Secessione Viennese aveva ispirato un fenomeno equivalente, la Secessione di Monaco a sua volta espressa dallo Jugendstil. I postulati come al solito esprimevano la necessità di innovazione, ma per quanto si fece, in nessun caso furono raggiunti la varietà, la completezza espressiva e genialità della produzione Viennese.

Nell'Est Iberico il Liberty non fu fenomeno allargato, tuttavia Barcellona ebbe il suo profeta in Antonio Gaudì, ingegno ancora più sorprendente perché isolato, e soprattutto in anticipo sul messaggio rivoluzionario che alla fine del secolo era già in via d'omologazione. Già nel 1880 nella città natia dalla quale non si allontanò mai, realizzava costruzioni verticaliste in chiave apparentemente neo-gotica.

Apparentemente, perché osservando con attenzione, risultava che l'arco a sesto acuto era sostituito dal più originale arco parabolico, assimilabili a quelli delle costruzioni Liberty verticaliste.

Dello stesso tipo erano gli arredi, assolutamente in linea con i postulati di William Morris.

Estremamente personale, Gaudì non ebbe né allievi né seguaci, e tutto quello che ha fatto può essere ancora visto a Barcellona.

L'esordio italiano nel Liberty avvenne a scoppio ritardato, ma con l'attenuante della specializzazione, nella *Rassegna delle arti Decorative di Torino* nel 1902. Fino allora, le grandi esposizioni come quella storica di Parigi nel 1900 erano enormità onnicomprensive, in cui le espressioni artistiche e decorative potevano essere dedotte o lette attraverso le varie strutture e modalità espositive.

Avemmo quindi il merito della specializzazione volendo semplificare, ma si potrebbe benevolmente ammettere che un tale sforzo non si sarebbe potuto compiere se non in considerazione dell'affare enorme che la rivoluzione stilistica globale aveva rappresentato.

I francesi riuscirono solo nel 1925, a sette anni dalla fine della Guerra, a mettere insieme qualcosa di simile: l'Exposition International des Arts Dècoratif et Industriels Modernes, sancendo peraltro la transizione dell'Art Nouveau all'Art Dèco).

Il postulato dell'iniziativa era abbastanza sopra le righe anche per quei tempi: "oltre una vetrina pluralistica delle tendenze stilistiche *fin-de-siècle*, confrontando le variabili sviluppatasi nei vari Paesi e rilevando il valore didascalico e ideologico che l'arte decorativa sta assumendo rispetto alla realizzazione degli ambienti urbani moderni". Naturalmente si materializzò un cospicuo comitato di esperti nel campo delle arti, tecnici e studiosi che, atto primo, individuaron concordemente nel Parco del Valentino il luogo ideale dell'evento, sia per vastità che per i "buoni risultati" di precedenti esposizioni. La concordia degenerò in lite condominiale tra la fazione dei tecnici e quella degli artisti, sulla facoltà di assegnazione del progetto complessivo della mostra. Tra insulti e sfide a duello furono raccolti undici progetti, e alla fine fu prescelto quello del friulano Raimondo d'Aronco, che ai tempi nostri avrebbe avuto diritto alla scorta.

Le obiezioni sulla dignità, il rango, le precedenze e verosimilmente gli interessi, si propagarono oltre le porte chiuse, tanto che molti dei Paesi invitati non risposero nemmeno, e quelli che lo fecero sollevarono immediatamente obiezioni sui temi canonici: area assegnata poco dignitosa, troppo piccola, troppo grande, di scarso passaggio, perché vicina alle toilettes, lontana dall'ingresso, troppo prossima a tizio, etc... Fu

necessario mobilitare un esercito di emissari per stanare gli invitati resistenti, e una moltitudine di commissioni per comporre i dissensi.

Si ricorse ad una proroga dell'inaugurazione, ma a maggio, all'apertura dei cancelli, un buon numero di padiglioni non era finito, e l'intera mostra sarebbe stata visitabile solo dopo una settimana.

Da Paese promotore ed ospitante della Mostra di Torino del 1902 l'Italia non fece una grande figura, forse perchè l'affanno nella costruzione della scatola prevalse sulla caratura dei contenuti.

Vennero presentate opere non sempre soddisfacenti e rappresentative, e se non fosse stato per i "grandi" come Bogato, Basile e Cornetti, l'immagine dell'arte italiana ne sarebbe uscita con le ossa rotte, complice la critica internazionale che fu concorde nel non riconoscere alcuna originalità alla produzione, e qualcuno scrisse anche di plagio. Una spinta a salire fu concordemente data dalla presenza della Ceramiche Richard-Ginori, che esibì delle raffinatissime sculture in porcellana.

Il padiglione della fotografia, esordiente a Parigi nel 1895, presentava progressi galoppanti soprattutto nel cinema, e cortometraggi di attualità vennero proiettati da parte di attori che avrebbero poi formato le prime case di produzione di Torino.

L'esposizione, a parte il Giappone che dignitosamente presenziava ai meriti dell'ispirazione di molti artisti europei, fu essenzialmente continentale.

Anche l'Austria fu sottotono, con la Secessione pressoché assente.

Presentò una serie di ricostruzioni d'ambienti messi insieme in fretta ed in ritardo, ed opere di artisti periferici e minori che pure ottennero qualche consenso.

Del tutto differente fu la partecipazione tedesca, che all'epoca era bene addentro al processo di penetrazione economica europea, evidenziando come stendardo al vento il proprio credo nel "superamento". Ai primi del secolo, le macchine da tessitura o da stampa erano tutte tedesche, come le dinamo, i motori elettrici e le lampadine. La Bayer produceva i coloranti per i tessuti, e perfino le uniformi francesi si tingevano con i coloranti tedeschi, perchè con una politica sorniona di dumping, realtà locali si erano rassegnate a chiudere.

L'impiego sistematico dei fertilizzanti in agricoltura, ovviamente meccanizzata, faceva produrre più frumento o cereale in un ettaro tedesco, che in 10 ettari francesi o italiani. I motori, le macchine in genere fatte in Germania erano migliori e per effetto delle facilitazioni all'esportazione, costavano anche meno. Farle funzionare, avviarle, richiedeva sempre l'assistenza di un tecnico tedesco, a gentile disposizione: i quadri, in Europa cominciarono a contenere numerosi tedeschi. Non c'era verso di ricevere un carico di putrelle di Essen, senza imbarcarle ad Amburgo su un bastimento non tedesco.

La flotta onoraria del Kaiser era per tonnellaggio, una preoccupazione seria anche per quella britannica. Tale andirivieni richiedeva un sistema bancario affidabile, e molte banche europee cominciarono a celebrare in tedesco le riunioni del Consiglio di amministrazione, per via delle partecipazioni di maggioranza. Il sistema doganale tedesco era un recinto di valvole a persiana disposto alla sola uscita. Le merci "out" non trovavano alcuna resistenza, anzi, un sistema di incentivi e provvidenze costituivano uno scivolo insaponato. Quelle in entrata invece trovavano la persiana chiusa: si poteva aprire solo con estenuante contrattazione di contropartite, già concesse o su cui impegnarsi. Sarà il progressivo rifiuto di dumping e protezionismo da parte dei sofferenti a gettare i semi della futura ecatombe.

Sempre all'inizio del secolo in Germania, lo studio non era indicato vagamente come diritto, ma era un obbligo alla tedesca, cioè inderogabile per tutti. Non si trattava di laurearsi, che chi voleva o ne aveva i mezzi poteva farlo: si trattava che i minori di 18 anni già al lavoro, dovevano assentarsi a spese della proprietà nelle ore serali, due o tre volte la settimana, per frequentare scuole tecniche, di specializzazione o d'apprendistato basico. Ai maggiori di 18 anni venivano concessi gli stessi benefici, ma la scelta era libera.

Ebbene, quando fu differente la partecipazione tedesca, e la ragione per la quale lo fu, come dicevamo, può essere più comprensibile dopo detto quanto sopra.

La Germania subordinò la partecipazione alla elaborazione d'una propria planimetria, creandovi dei padiglioni *ad hoc* attribuiti da una commissione tedesca ad ogni singolo Stato dell'Impero.

Ogni Stato avrebbe fruito di sovvenzioni tali da consentire una esposizione esaustiva sotto ogni aspetto dello "stato dell'arte" tedesco.

Ogni iter partecipativo fu esaminato attentamente e con largo anticipo, tanto da consentire l'ottenimento di rifiniture di trattamento, compresi sconti di prezzo. Tanta efficienza, la rappresentazione ordinata per Lander di ogni paglia che si spostasse in forma di arte, una cerimonia inaugurale prussiana paludata e al decimo di secondo, tra schiere di operai ancora impegnati negli altri padiglioni, l'intervento di ogni personalità che non si sarebbe scomodata per molto di più, avrebbero fatto grande impressione anche a padiglioni vuoti.

Padroni della tecniche e dell'economia, i tedeschi stavano cimentandosi sui campi dell'immagine.

Dentro questa immagine, la Mauserwerke di Oberdorf aveva consegnato già centinaia di migliaia di esemplari del temibile fucile a ripetizione da fanteria Mod. K98.



Necessariamente succinta la presenza dei paesi scandinavi. Frida Hansen con i suoi celebratissimi arazzi per la Norvegia, gli svedesi con i vetri della Manifattura di Orrefors, i Danesi con la Manifattura Reale di porcellane di Copenaghen e qualche opera di Bing&Grondahl.

La partecipazione francese fu contraddistinta dall'entusiasmo iniziale della Scuola di Nancy, allora poco più che nata. Essere invitata ad una esibizione internazionale che portasse alla ribalta quello che per loro era pane quotidiano, sarebbe stata di certo occasione irripetibile, giusto omaggio ai meriti della Lorena amata, ufficialmente più considerata

come terra di frontiera.

Gallè, che presiedeva il comitato organizzativo, ritenne subito doveroso che per sé ed i suoi si organizzasse uno spazio a parte, idea subito contenuta e respinta da problemi economici e burocratici.

Ebbe quasi una presenza marginale seppure d'alto livello, ma l'implosione d'entusiasmo lo spinse alla riproposta di prezzi già esposti in precedenti occasioni. Esponenti della scuola parigina, Charpentier con i suoi bassorilievi ed Eugene Gramet facevano compagnia a Toulouse-Lautrec, che esponeva il progetto di una vetrata realizzata da Tiffany.

I cordoni della borsa governativa non si allentarono nemmeno per facilitare la partecipazione delle rappresentanze d'oltremarica, cosicché la partecipazione inglese offrì appena una sintesi della produzione "Arts and Crafts Exhibition Society". Walter Crane, celebre per le sue illustrazioni e libri per l'infanzia, mise in mostra diverse sue opere, oltre che disegni ed arazzi per tessuti. Morris e Ashbee esibirono opere di vario genere, dalla ceramica alla gioielleria. Nessuno si commosse, ma nessuno si lamentò.

Più animazione alla sezione "Scozia" che affascinò un po' tutti per le opere presentate e per i dibattiti vivaci tra gli astanti ed il clan "Mac", (Mackintosh - Mac, Nair-Mac, Donald Mc-Donald, tra loro marito, moglie, cognato, cognata, sorella). Il successo scozzese fu certamente una conferma premonitrice dell'incedere inesorabile del periodo Déco. Altri partecipanti come l'Ungheria, il Belgio, l'Olanda furono la conferma che il Liberty, come movimento almeno, era arrivato quasi al capolinea. Non solo i maggiori artefici del movimento non avevano considerato l'Esposizione di Torino evento tale da rinverdire in qualche modo un interesse, ma più probabilmente pensavano che era al lucignolo che non ne valeva la pena. Il retaggio movimentista diveniva eredità gratuita per le produzioni di retroguardia, tradizionalmente destinate ai meno provvisti d'immaginazione, talvolta di denaro.

Un secolo che aveva imposto agli ospiti centinaia di innovazioni tecnologiche sovvertitrici, aveva favorito la fuga dei più dotati dalle strettoie culturali. E' sorprendente che quasi contemporaneamente, l'esigenza della fuga si sia manifestata in tanti luoghi e culture diverse, e che il filo conduttore fosse lo stesso in assenza assoluta di contatti.

Nel 1880, quando Gaudì reinventava l'architettura secondo Gaudì, quindi rifiutando i collaudati storicismi della scuola di Chicago con in testa Louis Sullivan faceva lo stesso. Certo, un grattacielo in ferro e vetro era differente da una nuova costruzione di Barcellona, ma l'essenza storica costitutiva era la stessa, come quella di un diamante e d'un pezzo di carbone.

L'Esposizione di Torino del 1902 forse fu un "flop", perchè ci si accorse che il festeggiato era morto in corso d'opera, e che solo con pratiche occulte sarebbe stato possibile dar forma ad un successore ancora allo stato d'ectoplasma. Il messaggio funzionalista di Frank Lloyd Wright sarebbe arrivato assai dopo, circolando ed influenzando i futuri nuovi inquilini della cultura.

Kandinsky, Le Courbousier, Picasso, Mondrian, Marinetti.

Intanto interrogarsi, sperimentare, definire, prevedere, (a Parigi si sperimentano costumi e balletti creati da pittori, manifesti e decorazioni di contorno a ballerini, nuove vie integrate alla musica, alla danza ed alle arti figurative), programmi (futuristi, è il 1909).

Baekeland aveva già inventato la Bachelite (fenolica termoindurente) nel 1907, inaugurando l'era delle materie plastiche, e il nuovo, vero tipo d'artista spiccava il volo. Era piccolo, con baffi ed occhi come i suoi fari, e senza saperlo rappresentava la sintesi delle nuove divinità, il razionalismo e la velocità.

La capacità di volare, altro mito, era omaggio. Era quel fantasioso di Billiancourt, Louis Bleriot, che con una macchina auto costruita, sintesi splendidamente essenziale di estetica, aveva attraversato la Manica atterrando in Inghilterra. Il suo programma era per così dire, elementare: "Bonjour, je suis Bleriot".

Le Courbousier, certamente più a suo agio, parlò per lui: "La lezione della macchina consiste nella pura relazione tra causa ed effetto.

Purezza, economia, tensione verso la saggezza. Un desiderio nuovo: un'estetica della purezza, della precisione di rapporti dal movimento indipendente, che pongono in azione gli ingranaggi sistematici del nostro spirito..."

La Maison du peuple di Victor Horta: ultima puntata

Il sindacalismo come arte

di **VIOLA MUSCINELLI**

SABATO 24 GENNAIO **conquiste del lavoro VIA PO** arte e immagini DOMENICA 25 GENNAIO 2015

La conclusione di un'epoca che, in quanto scintilla o fiamma accesa su un futuro non sempre illuminato a sufficienza, aveva rappresentato molto per molti, si produceva per l'onda di ritorno prodotta dalla concussione di un processo innovativo globale, che estirpava alle radici consuetudini, nozioni e valori in "servizio" dalla notte dei tempi.



Una società resa transitoria e di passaggio dal suo stesso anelito innovativo, generato dall'ansia della "modernizzazione" e distacco dal passato, arrivò pure modernamente e con la massima disinvoltura a rimuovere l'origine ed il senso del suo processo evolutivo: si prese a considerare infatti questo passaggio, più che il prologo d'una nuova epoca, una coda dei bei tempi andati. In ciò due cose: prima la modernizzazione, in movimento rapido verso lo stato di nuovo mito assunse il ruolo, peraltro impostole, di spartiacque: poi la Grande Guerra, appunto "mondiale" per la

prima volta, fu una sorta di tragica sveglia che presentò l'esistenza dei numeri a nove zeri anche ai ceti che prima facevano di conto sulle dita delle mani. Di punto in bianco fu chiaro che il panorama d'allora in poi sarebbe stato differente.

Cominciava un'epoca nuova, quindi tenerne conto nelle cronache significava che la pagina "uno" poteva cominciare solo al diradarsi del fumo dell'ultima cannonata.

Ansia del nuovo quindi, ansia della modernizzazione poi, con sopra la comprensibile necessità di dimenticare.

Laddove la spinta innovativa d'inizio secolo s'era maggiormente esposta per il talento ostinato di pochi, producendo i profondi cambiamenti culturali esaminati in precedenza, si verificò in epoca post-armistiziale un diffuso rigetto dell'espressione artistica anteguerra, bollandola come antiquata, di cattivo gusto, irrazionale in quanto eccessiva e ridondante quindi non in linea con i tempi nuovi.

La stupidità non ha passaporto, ed il fenomeno della rimozione interessò tutti quei paesi in cui per densità di genio e alacrità di produzione il Liberty s'era congruamente rappresentato.

A Parigi s'attaccarono con il piccone le stazioni Metrò di Hector Guimard. Le poche giunte fino a noi in piedi, sono dovute agli insulti spediti (udite, udite) dagli americani, che stavano bruciando dollari e salute per organizzare esposizioni sull'Art Nouveau in genere ed in particolare sull'artista, ovviamente potendo avvalersi solo di copie. Non fu una bella figura per i francesi, e molti cominciarono a rivedere le loro opinioni sulla rozzezza e sul materialismo d'oltreoceano.

Come dire, sbarcati in Francia nel '17, gli americani s'erano trovati bene e s'erano guardati intorno. Il fatto che avessero anche risolto una pesante situazione militare imponeva gratitudine e rispetto.

A Bruxelles c'erano stati i tedeschi due volte, nel '14-'18 e nel '40-'45 senza creare grossi danni. nel '45 anche gli anglo-americani protrassero il soggiorno per i noti fatti, ma nel complesso la città se la cavò abbastanza bene, tanto da poter essere rimessa in sesto in breve tempo con qualche colpo di scopa, a paragone di altri centri europei. Ma un ordigno a scoppio ritardato, (una carica di stupidità accesa dalla spoletta dell'ignoranza, made in Belgio, oltretutto), detonò nei primi anni '60 lasciando uno spazio vuoto dove dal 1899 si ergeva la Maison du Peuple di Victor Horta, opera insigne, irripetibile, monumentale oltre che per i contenuti estetici e tecnici specifici, perché costituiva una proposta di ritratto dell'idea cooperativistica e sindacale in chiave di capacità immaginativa, di creatività applicata alla soluzione dei problemi. Già solo da questo punto di vista, cioè dei contenuti storici e connotativi del sindacalismo europeo e mondiale, la Maison du Peuple valeva molto di più della profusione di guglie stucchevoli della Gran Place. La condanna a morte fu praticamente conseguenza dell'ansia cieca di modernismo "seconda edizione", quello conseguente alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale, in unione alle urgenze speculative proprie dell'epoca. Le volute del ferro, i vetri colorati, i vani finestra meno che quadrati, le forme non parallelepipedo evocavano un passato che in quanto tale, ed in assenza della minima capacità di distinguere tra un ferro vecchio e un ferro ragionato, andavano annullate.

Un po' di polvere sospesa nell'aria, (l'opera muraria era molto ridotta) marcò nel 1965 la fine di un sogno, a dispetto delle proteste veementi della cultura contemporanea.

La "Société Centrale d'Architecture de Belgique" e la "Société Centrale d'Architecture de Belgique" e la "Société Belge des Urbanistes ed Architects Modernistes" presentò una protesta con 600 firme, il Congresso di Venezia sul Restauro, 700.

Marc Saugey, presidente della "Fédération des Architects Swisses" dichiarava: "La Maison du Peuple ha contribuito in gran parte all'inizio del movimento dell'architettura contemporanea. Quest'opera appartiene al patrimonio artistico del mondo intero, allo stesso titolo dei monumenti e delle costruzioni antiche, come Luxor, la Grecia, il Messico, l'Europa ecc. "Anche stavolta, dall'America "Iperrazionale e materialista" arrivarono bordate ad alzo zero. L. Hilbesheimer, professore e direttore dell'Illinois Institute of Technology di Chicago, ammoniva: "La Maison du Peuple fu la prima grande opera dell'Art Nouveau mentre il teatro del Werkbund di Van de Valde all'esposizione di Colonia del 1914 può essere considerata l'ultima grande opera di questo periodo.

Ora veniamo a sapere che la Maison du Peuple di Horta sta per subire la stessa sorte perchè c'è chi pensa che non sia funzionale quanto un nuovo stabile.

Nessuno oserebbe demolire il meraviglioso palazzo Comunale di Bruxelles nè alcuni degli edifici che lo circondano, col pretesto che nuovi edifici assolverebbero meglio la loro funzione. Al di là dei valori materiali, ce ne sono altri di carattere spirituale che rispettiamo e ammiriamo e, per questo, proteggiamo".

Non da meno, il grande storico dell'arte Siegfried Giedion, affermava: "Vorrei soltanto esprimere il mio parere, come ho fatto in Space, time and Architecture (14° ediz. 1963); nel 1897, Horta costruì a Bruxelles la maison du peuple. La sua curva facciata di vetro rivela in ogni suo dettaglio la mano di un grande architetto che è anche un geniale inventore ...". Anche Bruno Zevi, architetto e storico dell'architettura a Roma, oltre a manifestare sdegno per l'imminente demolizione, coglieva lucidamente i significati dell'opera in rapporto al suo atto di concepimento e nascita"... un monumento che illustra gloriosamente la storia moderna è minacciato di distruzione ... se la Maison du Peuple viene demolita, si perpetua un doppio crimine: contro la storia dell'arte moderna, di cui il capolavoro di Horta è una delle testimonianze principali, e contro la storia del movimento socialista, che elevando un monumento ha dimostrato che la cultura rivoluzionaria aveva potuto ispirarsi al linguaggio figurativo dell'epoca".

Victor horta era nato a Ghent il 16 gennaio 1861. Il suo bisnonno, proveniente da Napoli, era stabilito a Bruges. Come Victor ebbe a dire, aveva ereditato il gusto del bello e del lavoro ben fatto dal padre, la testardaggine dalla madre Henriette Coppeters, seconda moglie del padre. In famiglia s'amava la musica, e Victor fu iscritto col violino sotto il braccio al Ghent Conservatorie a dodici anni. Subito fece il percorso inverso sempre col violino sotto il braccio. espulso per indisciplina. Il ripiego di un'iscrizione all'Accademia di belle Arti, dove già allora la turbolenza era più tollerata e fisiologica, come parte del gioco.

Frequentò dal 1874 al '77, e partì per Parigi. Tornato in Belgio dopo la morte del padre, fu impiegato nello studio Balat frequentando contemporaneamente l'Accademia di belle Arti di Bruxelles, che lasciò dopo essersi guadagnato una medaglia d'oro per studio che consentiva ad artisti non ancora venticinquenni di girare per tre anni in Europa, vedendo tutto quello che c'era da vedere. Dall''84 al '90 nessun progetto Horta fu premiato dalla calce e dai mattoni ma da platonici premi a raffica per i suoi progetti: una Festival Hall che avrebbe dovuto sostituire il vecchio osservatorio (1888), un Museo di Storia Naturale (1887), una Tassel ed Autrique, che lo spinsero ad entrare nella Libera Università di Bruxelles nel 1892, come amministratore del corso di architettura di E. Hendrickx.

Succedutogli nell'incarico l'anno dopo, resistette fino al 1911. Si dimise ritenendosi offeso dal fatto di non essere mai stato designato come architetto, nei progetti che l'Università aveva prodotto.

Nondimeno, dal momento dell'accesso all'insegnamento (dichiarando sempre avversione per lo status di professore), Horta fu infaticabile emanifestò subito uno straordinario talento innovativo nel disegno di Casa Tassel (Hotel Tassel 1893): "... Dodici anni della mia carriera, trentadue anni della mia vita, sono passati. La tremenda quantità di lavoro svolto, sta per avere il suo riconoscimento".

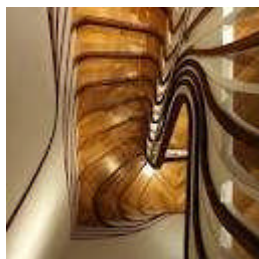
Fu soprannominato

"Horta I, il Costruttore" e la quantità degli incarichi divenne alluvionale, fu scelto da Solvay per costruire un magnificente manufatto, (Casa Solvay sulla Avenue Louise, 1894) e dalla Union of Socialist Workers per la Maison du Peuple, (1895). Nel 1894, era stato membro della Central Architectural Society per dieci anni, ne fu eletto presidente, con il suo amico Paul Hankar come vice. Il putiferio sollevato dalla assegnazione a Horta del progetto per la scuola Saint-Ghislain senza pubblico concorso lo costrinse alle dimissioni dopo dieci mesi, ma la sua reputazione cresceva in modo esponenziale.

Fece rumore l'esposizione di una stanza da pranzo alta "Libre Exthétique, ed il progetto del padiglione Congolese per l'Expo di Parigi del 1900. Alla porta dello studio, le proprietà dei grandi magazzini, per i quali il look innovativo dei locali era la differenza tra profitti e perdite, facevano la fila. Il primo ad essere

servito fu Bernheim dei magazzini l'Innovation con il punto vendita in Rue Neuve (1900-3), poi con la sede di Ixelles 1903, ed infine con quella di Anversa (1906). Equo, Horta non si negò ai concorrenti dell'Innovation.

Le Gran Bazar fu inaugurato a Bruxelles nel 1903 ed a Francoforte sul Meno nel 1905. I Wolfers Stores richiesero attenzione dal 1909 al 1912. Invero, Philippe Wolfers fu un cliente difficile, un vero rompiscatole che faceva valere i suoi punti di vista, affatto intimidito dall'aurea professionale di Horta.



Questi nondimeno, si espresse sul cliente in modo assai avveduto e navigato, dando prova di non essere a dispetto della sua popolarità, un "montato", "...realizzare il progetto estraendone tutti i contenuti artistici e le opzioni costruttive, fu una esperienza di considerevole capacità nel trovare un compromesso accettabile per entrambe le parti ...".

La partecipazione alle mostre internazionali di Torino (1902) e Milano (1906), promossero la sua reputazione internazionale, ma occorsero altri 20 anni circa perchè potesse rappresentare ufficialmente il suo Paese all'estero: nel 1925 disegnò il Padiglione d'Onore belga e all'Internationale Exhibition of Modern Decorative Arts di Parigi. In quell'occasione, gli fu attribuita la Legione d'Honneur dal governo Francese.

Generalmente il successo si misura sui riconoscimenti, ma talvolta è il contrario.

Ossia, non essere espressamente citati in un contesto negativo, può essere un riconoscimento di qualità. Avveniva così che un contemporaneo diabolamente geniale, Adolf Loos architetto boemo di Vienna, era la disperazione del Wiener-Werkstatte e dell'architettura di maniera, perché attraverso una sua rivista ("Das Andere", Rivista per l'Introduzione della Civiltà Occidentale in Austria) negava l'appartenenza della decorazione come tale all'epoca culturale del tempo.

Ne smontava con logica assai piana ogni argomento a sostegno, forte di una attenta osservazione dei costumi e della cultura anglo-americana; accomunava ornamentisti ed architetti nella definizione di "profeti dell'inutile" mortificanti la prevalenza della funzione degli oggetti d'uso (case comprese), a vantaggio di inutili ghirigori senza storia. Loos non era un originale o comunque uno da poco, (aveva amici come La Corbusier e Oskar Kokoschka; era secondo Zevi "la più grande figura solitaria della storia architettonica moderna") e le sferzate istribuite senza riguardo lasciavano un segno rosso. Ebbene, pur avendone nozione, Alfred Loos non s'espresse mai su Horta, leggendo nella sua opera delle qualità decorative strutturali, tanto atipiche da non potersi catalogare nel decorativismo di serie dello Werkstatte.

Quando edificò l'hotel Max Hallat, (1902-5), l'Art Nouveau era defunta e Horta cominciò a dare precedenza alle commissioni pubbliche rispetto a quelle private, sopportando l'estenuante lunghezza dei rapporti avvelenati delle burocrazie. Il Museo di Tornay, inteso ad ospitare l'imponente collezione Van Cutsen, si prese vent'anni. (Piani del 1905, inaugurazione del 1928). Il Brugmann Hospital: Horta fu scelto come architetto nel 1906, ebbe i disegni pronti nel 1909, la prima pietra fu posta nel 1910, l'inaugurazione ebbe luogo nel 1923. Il Palais des Beaux Arts a Bruxelles, nonostante l'interesse della monarchia già precedente al conflitto del '14-'18, fu affidato ad Horta nel '19.

Il progetto fu respinto dal Senato, e ci vollero interventi autorevoli oltre la creazione di un'apposita fondazione (Société du Palais de Beaux-Arts) perchè si mettesse mano ai lavori nel '22 e li si concludesse nel 1928. La stessa stazione ferroviaria di Bruxelles per cui i primi disegni furono presentati avanti la I Guerra Mondiale, poi largamente rimaneggiati negli anni '20 e '30, furono eseguiti nel secondo dopoguerra dall'architetto Maxime Brunfaut.

Nel 1915, l'Associazione degli Architetti Belgi organizzò un congresso a Londra (la patria era indisponibile per motivi di forza maggiore, l'occupazione dei tedeschi), per la ricostruzione del Belgio, Horta decise di partecipare raggiungendo l'Inghilterra attraverso l'Olanda, ma giunto, seppe da un giornalista che al ritorno sarebbe stato respinto. Andò quindi in America, guadagnandosi da vivere come conferenziere. Tornato nel '19 trovò tutte le sedie occupate compresa la sua, e si dovette accontentare di dirigere un corso all'Accademia di Belle Arti di Anversa.

Gli ultimi anni del genio, furono amareggiati da diversi eventi. Nel '39 perse la figlia unica Simone, alla quale dedicò le sue Memories. Il passaggio della II Guerra Mondiale produsse la scomparsa e distruzione dei più importanti disegni di Horta, privando gli studiosi futuri della maggior parte delle chiavi interpretative del suo genio. Horta pure contribuì del suo a questa iattura, perchè a più riprese affidò al fuoco gran parte delle carte sopravvissute, poco prima di morire.

Oggi il suo lavoro può essere letto quasi unicamente facendo il giro delle costruzioni sopravvissute: un compito difficile da eseguire soprattutto per interpolazione, per la gran quantità di demolizioni e di modifiche eseguite per speculazione o per evoluzione del gusto.

Nel secondo dopoguerra, l'Art Nouveau era più o meno ritenuta la sostanziazione del cattivo gusto in architettura. Con la furia purificatrice del modernismo-ennesima-edizione si gettò l'acqua insieme al bambino, e il recupero culturale del gusto di una epoca dovette attendere fino agli ultimi anni '60. Abbastanza presto (considerati i tempi di rivalutazione d'altre culture), troppo tardi per salvare l'hotel Aubecq demolito nel 1950 e la Maison du Peuple, buttata giù nel 1965. Di quest'ultima, inaugurata il giorno di Pasqua del 1899, "una Pasqua rossa" in accordo col "Peuple" in edizione speciale per l'evento, si scriveva: "E' il giorno solenne, è l'aria trionfante. Ecco il frutto del nostro sforzo. Guardate oggi la grande opera che era il Popolo unito, il Popolo forte ..".

Non meno piena fu la soddisfazione della committenza, che in una relazione di bilancio del Consiglio d'Amministrazione annotava: "ora che la nouvelle Maison du Peuple è costruita, che suscita l'amministrazione sia degli abitanti di Bruxelles che degli stranieri, possiamo essere fieri del nostro locale e prima di tutto, noi teniamo a ringraziare Horta e a complimentarci con lui, il nostro architetto che ha così compreso le aspirazioni della Cooperativa Socialista e i bisogni del partito operaio di Bruxelles e ha messo al nostro servizio il suo grande talento di architetto e di artista per darci piena e completa soddisfazione ...".