

RAFFAELE RENNA

Emozioni d'Arte

STORIA DELL'ARTE

dal Realismo ai giorni nostri

Sintesi di storia dell'arte per la preparazione alla maturità



Raffaele Renna

Storia dell'Arte: dal Realismo ai giorni nostri

Sintesi di storia dell'arte per la preparazione alla maturità

© Matematicamente.it

ISBN 978-88-96354-26-1

Questo libro è rilasciato con licenza

Creative Commons BY

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/it/legalcode>

Versione del 07/01/2014

Emozioni d'Arte, Storia dell'Arte dal realismo ai giorni nostri, è un pratico ebook dedicato agli studenti dei licei, impegnati nel ripasso di Storia dell'Arte, materia d'esame della terza prova scritta degli esami di maturità e del colloquio orale. Una sintesi completa del programma di Storia dell'arte svolto nell'ultimo anno dei licei, concepito per un veloce ripasso e un'esauriente preparazione nelle settimane precedenti alla maturità. L'autore, mettendo a disposizione del lettore la sua esperienza decennale di docente, analizza e spiega, in modo chiaro e conciso, i concetti fondamentali dell'arte degli ultimi 150 anni, dal Realismo ottocentesco di denuncia, all'arte Moderna annunciata da Manet, fino all'arte contemporanea. Una risorsa ideale per snellire il carico di studio dei maturandi alle prese con il ripasso di tutte le materie dell'ultimo anno delle scuole superiori.

L'autore è docente di Disegno e Storia dell'Arte al liceo scientifico "Banzi" di Lecce, laureato in Psicopedagogia, diplomato in pittura alla Statale d'Arte di Lecce, autore del libro "Perché ci innamoriamo" edito da Il Punto d'Incontro di Vicenza, 2004, per il quale ha avuto tre recensioni su RAI 2 ed è stato ospite sul palco del "Maurizio Costanzo Show". Nel 2011 ha pubblicato anche "Dio crea e uccide" edito da Boopen. Altri articoli sono stati pubblicati sulla rivista "La Macchina del Tempo" e sul mensile di psicologia "Psychologies Magazine". Numerosi sono i suoi interventi in trasmissioni TV e radiofoniche. È astrofilo e divulgatore scientifico di astronomia nei licei, è musicista e compositore, vincitore del "Premio Rino Gaetano" per autori di RAI UNO (1998).

Indice

Indice.....	4
Premessa	6
INTRODUZIONE.....	9
Freud, Jung e l'arte del Novecento	9
Bellezza e neuroestetica nell'arte contemporanea	16
La sezione aurea.....	24
CAPITOLO 1 L'IMPRESSIONISMO	28
Le premesse dell'arte moderna	28
Le premesse di una svolta epocale.....	30
Eduard Manet e gli impressionisti	36
Claude Monet e la pittura en plain air.....	38
Edgard Degas: la poesia della vita moderna	40
Pierre-Auguste Renoir: la trasparenza delle forme nella luce	41
Henri De Toulouse-Lautrec: le maschere della vita	42
Il divisionismo (pointillisme) ultimo atto dell'impressionismo	43
CAPITOLO 2 POSTIMPRESSIONISMO	45
Tra fine '800 e inizi '900	45
Il simbolismo	54
Il simbolismo nord-europeo.....	57
Le secessioni	59
CAPITOLO 3 IL PRIMO NOVECENTO E LE AVANGUARDIE	62
Il primo Novecento e le avanguardie	62
L'espressionismo Austriaco.....	65
Il cubismo e Picasso.....	71
La prima avanguardia in Italia il futurismo	79
L'astrattismo	87
L'ecole de Paris.....	96
Il neoplasticismo olandese	100
Costruttivismo e l'arte della rivoluzione sovietica	103
Il dadaismo.....	104
La Metafisica e De Chirico	106
Il surrealismo: dipingere la realtà dei sogni	109
Tra le due guerre, il ritorno all'ordine	112

Il gruppo di Novecento	114
CAPITOLO 4 L'ARTE DEL DOPOGUERRA	116
L'informale	116
Il Neorealismo e Renato Guttuso	124
Gli anni sessanta	127
Gli anni settanta il minimalismo (o minimal art).....	132
L'arte concettuale.....	140
CAPITOLO 5 L'ARCHITETTURA DEL XX SECOLO	142
L'architettura di inizio Novecento	142
Il Modernismo catalano e Antoni Gaudì.....	143
Il Bauhaus e Walter Gropius.....	146
L'architettura moderna.....	147
Il movimento moderno.....	147
Il movimento moderno nei paesi scandinavi	151
Il movimento moderno negli stati uniti.....	152
Il Movimento Moderno nel secondo dopoguerra.....	153
Il Razionalismo in Italia.....	155
Oltre il moderno.....	156
Dalla corrente high-tech al decostruttivismo	158
Decostruttivismo	161
Immagini	162

Premessa

La Storia dell'Arte è la storia del bello, fatto di immagini che hanno il “compito di alleviare le sofferenze dell'umanità” come affermò Beethoven. L'arte è uno dei due più grandi strumenti di conoscenza di cui l'uomo dispone (l'altro è la scienza). La scienza si basa su dati sperimentali che di volta in volta vengono modificati o integrati da ulteriori scoperte. L'arte si basa sull'intuizione ed è per questo che anticipa la scienza. Negli ultimi 150 anni si è passati da un Realismo ottocentesco di denuncia, contestualizzato storicamente, all'arte Moderna annunciata da Manet, fino all'arte Contemporanea che parte dagli anni '70 del secolo scorso. In tutto questo periodo, l'oggetto d'interesse dell'arte si è spostato sempre più, dal mondo percepito esternamente, verso quello interiore, determinando uno stravolgimento del senso comune di intendere e di fare arte. Infatti, da più di un secolo, l'arte risponde non altro che a leggi proprie. E ciò grazie all'avvento delle scienze psicologiche che hanno aiutato l'artista a comprendere l'esistenza di un universo invisibile molto più ricco di significati e molto più grande e complesso di quello visibile.

Nell'elaborare, nell'ordinare e nell'arricchire i non facili contenuti del presente e-book, mi sono avvalso della preziosa collaborazione di due eccezionali mie ex allieve: Alessandra Lezzi e Giulia Morello, oggi ormai laureate rispettivamente in Giurisprudenza e in Biologia, presso l'Università del Salento. Il loro apporto a questo lavoro è stato insostituibile, poiché sono partito proprio dai loro appunti di Storia dell'Arte presi, in modo rigoroso e puntuale, negli ultimi tre anni del liceo scientifico “Banzi” di Lecce, dalle lezioni frontali, e non frontali, svolte dal sottoscritto in modo spontaneo e senza l'ausilio del libro di testo (se non per far visionare le opere d'arte). Era didatticamente una coppia perfetta: non si assentavano mai nello stesso giorno, per cui, quando mancava una, era l'altra ad avere il “compito” di prendere gli appunti. Non erano, come si suole dire, delle secchione, ma semplicemente delle studentesse curiose della vita e di tutto ciò che è riconducibile alla bellezza. Rimanevo talmente colpito da questa loro straordinaria attenzione e cura per le lezioni di Storia dell'Arte che

scherzosamente proponevo loro di far pubblicare, alla prima occasione, il frutto di quel “lavoraccio” così minuzioso. E così è stato.

Con piacere riferisco questo fatto, dal momento che il mondo della scuola, con le sue materie, i suoi metodi e l'età media dei docenti sempre più alta, risulta generalmente alquanto lontano agli studenti, i quali sono conseguentemente indotti a studiare, quando studiano, sempre più in funzione del voto e della valutazione finale, piuttosto che per il desiderio di sapere e per la curiosità.

Nel caso della Storia dell'Arte, il problema è più a rischio, specialmente nelle scuole ad indirizzo scientifico o tecnologico, dove viene considerata (a torto) materia “non caratterizzante” e dove si iscrivono ragazzi destinati a diventare medici, biologi, ingegneri elettronici o economisti. Ciò è scoraggiante soprattutto per noi addetti ai lavori, convinti di insegnare non una materia “scolastica” ma una disciplina di vita e per la vita e quindi una disciplina caratterizzante, a tutti gli effetti, in ogni scuola di ogni ordine e grado.

La Storia dell'Arte è la storia del bello e cerca di “raccontare” ciò che ne è stato, e ciò che ne è, di quel culto travagliato e mai compiuto della bellezza. Occorre quindi far comprendere agli studenti che l'essere umano vive esclusivamente, possiamo dire, in virtù della bellezza, ossia di ciò che soddisfa tutti i sensi, sia a livello conscio che inconscio, nel percorso motivazionale impervio e infinito che tenderebbe alla realizzazione del sé individuale.

In ogni professione, mestiere o attività, l'uomo e la donna mettono in campo sempre e comunque le proprie risorse creative. Siamo tutti programmati per essere creativi e siamo, inoltre, potenzialmente geniali in qualche campo e in qualche settore delle attività umane, al fine di diventare ciò per cui siamo nati. E non potremmo non esserlo! Non a caso, il presente manuale si propone di raggiungere i seguenti obiettivi.

- Non ridurre la Storia dell'Arte a una successione storicistica o documentale di opere d'arte, di artisti e di idee fossilizzate da imparare e riprodurre in maniera nozionistica. Le nozioni si dimenticano se il metodo di apprendimento non è mosso da un certo livello di curiosità e senso di meraviglia.

- Rendere più accessibile, e più contestualizzato alla vita di tutti i giorni, il linguaggio specifico dell'universo dell'arte; un universo, appunto, che non si limita alle tre tradizionali arti nobili: pittura, scultura e architettura, ma spazia il suo orizzonte su ogni "prodotto" dell'artista che sia in grado di suscitare emozioni.

- Far comprendere l'evoluzione dell'arte attraverso l'evoluzione del senso e del concetto di bellezza, che cambia in rapporto alle rinnovate esigenze dell'uomo e ai vari contesti storici in cui è utilizzato. Impostare una didattica e propinare i contenuti in stretto rapporto con la realtà visiva e creativa che gli studenti vivono.

- Non limitare la "lettura" dell'opera d'arte alla sua descrizione, al suo commento e alla sua analisi tecnica; per apprezzare un'opera e comprenderla integralmente (cioè prenderla con sé), occorre riconoscerne non solo gli elementi validi per un giudizio critico, come il soggetto, lo stile e i criteri compositivi, utili tra l'altro, anche per un confronto con altre opere, ma è necessario "leggerne" il significato estetico, il suo rapporto con l'idea tradizionale della bellezza che si bilancia storicamente tra classicismo e naturalismo, l'intensità emozionale che ne può derivare, al fine di carpirne fino in fondo il messaggio sotteso.

Per quanto detto sopra, l'allievo dovrebbe possedere gli elementi minimi ma fondamentali della psicologia, se pur a livello semplificato e schematico. Dall'esperienza che ho come docente di Storia dell'Arte, posso affermare che gli studenti sono particolarmente motivati e attenti alla materia, quando si fanno nella lezione riferimenti alle dinamiche psicologiche che coinvolgono l'atto artistico, potendomi avvalere tra l'altro di competenze specifiche.

D'altronde, è previsto fin dal primo anno, dagli stessi programmi ministeriali, lo svolgimento di un'unità didattica propedeutica allo studio della Storia dell'Arte, denominata "Comunicazione Visiva", che cerca di entrare nei meandri della percezione e degli effetti psicologici provocati dal mondo del design, dell'immagine e dei mass-media in generale.

Raffaele Renna

INTRODUZIONE

L'arte del novecento e la psicologia

Freud, Jung e l'arte del Novecento

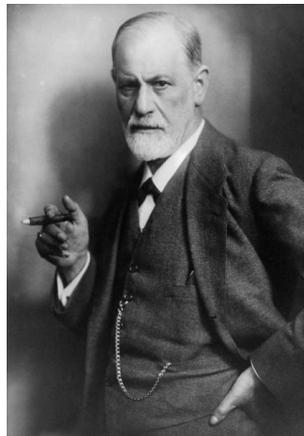
[Sigmund Freud](#). Non possiamo non citare in una trattazione sull'arte del Novecento (ma vale anche per tutta l'arte di tutti i secoli) le figure dei due padri fondatori della psicoanalisi e della psicologia: Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Gustav Jung (1875-1961).

Freud, in particolare, ha influenzato il movimento espressionistico nella ricerca artistica e, di riflesso, tutta l'arte contemporanea che ne consegue. Osservando le opere degli espressionisti e in particolare di Schiele (l'artista maledetto, connazionale di Freud), si riscontra questa propensione a indagare sulla vita umana, con un'analisi profonda e introspettiva del soggetto stesso. L'artista in genere, così come fa anche Schiele, assume il compito di interpretare psicologicamente i soggetti (nei quali s'intravede un'irrefrenabile ribellione e provocazione), cercando nel contempo di "sublimare" le pulsioni represses.

Sappiamo quanto Freud si sia interessato all'arte in generale, pur non essendone un cultore in senso stretto.

Risulta in un certo senso ovvio constatare come, alla luce delle teorie freudiane, la critica in generale abbia spiegato l'espressionismo quale risultato di un "pensiero inconscio" che turba l'artista nella sua intimità, portando quest'ultima verso l'esterno per mezzo dell'arte, onde coinvolgere anche la mente dell'osservatore.

Se si accettasse tale opinione, l'opera d'arte risulterebbe il comune luogo di proiezione delle pulsioni profonde e inconscie dello spettatore e dell'artista, ignari di ciò che succede nel magazzino nascosto del loro



inconscio, all'insegna dell'"io che non è padrone in casa sua", come diceva appunto Freud.

Tuttavia, per Freud, il fine ultimo dell'artista non deve essere una rappresentazione meccanica dei personaggi, ma quello di sublimare e trasferire al livello "preconscio" i meccanismi inconsci che si manifestano alla nostra coscienza, esteriorizzandoli e rendendoli accessibili a qualsiasi spettatore.

È interessante notare come l'inconscio di per sé non abbia alcun valore artistico per Freud, che cataloga espressionisti e surrealisti addirittura come "matti", poiché sospetta che questi movimenti confondano gli istinti primari con l'arte.

La posizione di Freud sull'arte moderna appare così di evidente disinteresse, se non addirittura di repulsione, per tutto ciò che risulta ai suoi occhi "contemporaneo" e maldestro. Alcune sue lettere, malgrado la loro brevità, ci aiutano a comprendere perché considerava l'espressionismo e il surrealismo come non-arte.

Il 21 giugno 1921, recensendo un opuscolo che il medico Oscar Psister gli aveva inviato, Freud scrive: "Ho preso in mano il suo opuscolo sull'espressionismo con curiosità fervida e con altrettanta avversione, quest'individui non possono pretendere al titolo di artisti."

Il 26 dicembre 1922, commentando un disegno di un artista espressionista che gli aveva inviato Karl Abraham, Freud è ancora più cinico:

"Caro amico, ho ricevuto il disegno che presumibilmente dovrebbe rappresentare la sua testa. È spaventoso. ... Ho sentito dire ... che l'artista sostiene di averla vista così. A persone come lui non si dovrebbe permettere di accedere ai circoli analitici perché essi illustrano in modo quanto mai sgradevole la teoria di Adler secondo cui sono precisamente gli individui con innati gravi difetti della vista che diventano pittori e disegnatori."

Il già accennato disinteresse di Freud per l'arte spiega la sua posizione di imbarazzo e di rifiuto nei confronti dei movimenti di avanguardia. E' stata sicuramente un'occasione persa per la cultura e per l'arte stessa. Del resto, questo è un copione che si ripete spesso, a proposito di grandi menti e ricercatori che rivoluzionano con la loro opera tutto il pensiero dei secoli a venire, e danno poi grandi contributi anche in altri campi di

loro non interesse, senza saperlo e volerlo. Il contributo di Freud all'arte contemporanea, suo malgrado, è sotto gli occhi di tutti e in particolare degli addetti ai lavori.

E sulla scia di Freud, tale contributo sarà ulteriormente arricchito e ampliato dall'opera immensa di Carl Gustav Jung. Se Freud apre un sentiero nel mondo dell'invisibile (inconscio), Jung ci aggiungerà delle autostrade, alla ricerca dell'ignoto e dei significati più illuminanti e sublimi dell'arte. Gli artisti, con Freud, hanno compreso le modalità e i luoghi di ispirazione evocatrici delle immagini artistiche che, proprio in quanto espressione delle regioni inesplorate e irrazionali della psiche umana, non potevano non cozzare con i principi fondamentali della rappresentazione naturalistica e poi classica del mondo conosciuto. Per arrivare alle conquiste artistiche del Rinascimento ci sono voluti tanti secoli di scoperte e di tentativi, fatti a "prove ed errori". Si tratta di grandi conquiste sicuramente, ma l'arte non si può fermare, così come non si può fermare la scienza.

Con Jung, successivamente, una volta staccato il biglietto d'ingresso autostradale della ricerca, gli artisti hanno continuato a correre lungo il percorso infinito dell'anima, comprendendo che la dimensione sessuale (la "libido" di Freud) non può essere la sola forza motrice delle nostre immagini. Il sogno "diventa" non solo oggetto d'indagine dell'inconscio e della persona, ma soprattutto, alla luce delle conoscenze attuali, è considerato esso stesso un'opera d'arte.

[Carl Gustav Jung](#). Da "Il libro rosso" di Jung, Bollati Boringhieri, (2011), leggiamo che nel 1918, in un saggio intitolato: "Sull'inconscio", Jung osservò che ognuno di noi si trova a cavallo fra i due mondi della percezione sensibile e della percezione inconscia... "Se per Friedrich Schiller l'accostamento di questi due mondi poteva avvenire grazie all'arte, per Jung "la conciliazione tra verità razionale e verità irrazionale può realizzarsi non tanto nell'arte quanto piuttosto nel sim-bolo, perché il



simbolo contiene, per sua natura, ambedue gli aspetti, quello razionale e quello irrazionale”.

Egli sosteneva che i simboli scaturiscono dal profondo inconscio e che la più importante funzione di quest'ultimo è proprio la produzione di simboli. Lo psichiatra chiarisce, a tal proposito, che mentre la funzione compensatoria dell'inconscio è sempre presente, quella di estrapolarne i simboli si manifesta solo quando ci disponiamo positivamente a riconoscerla.

Inoltre per Jung l'arte assume un ruolo catartico, di liberazione e considera l'istinto a creare dell'uomo come un'esigenza cardine e fondamentale dell'esistenza: esso non deve essere soppresso o inespresso nel soggetto, altrimenti può creare problemi nell'equilibrio psicologico e nella salute mentale.

Jung postula l'esistenza di un inconscio collettivo, il quale trascende quello del singolo e si fonda su forme primordiali comuni a tutti gli uomini: gli archetipi. Da queste forme tipiche di rappresentazione nascono le idee che l'artista può tramutare in opere d'arte o, comunque, eventi creativi intrisi di significato.

Jung, come è noto, ha elaborato, da studioso del profondo, una miriade di grafici simbolici e significativi, proprio in quanto visionario, sperimentando su se stesso i suoi assunti teorici di partenza. Però non considera come arte questi disegni sui simboli che, di per sé, sono solo dei rivelatori di dimensioni altre. Spetta invece alla sensibilità e alla creatività dell'artista fare, di quei simboli, delle opere d'arte vere e proprie, dopo averli “rintracciati” attraverso una personale indagine introspettiva, per poi farli diventare un grande strumento di conoscenza in chiave appunto artistica.

Il teatro dell'anima. Cos'è l'inconscio? L'inconscio è un insieme, molto variegato e contraddittorio, di forze presenti nella nostra psiche, ma di cui non siamo consapevoli.

La nostra psiche rappresenta, infatti, la contraddizione fatta persona di tutta l'esistenza. Per questo motivo, non mi devo meravigliare se normalmente riesco a godere di meravigliose opere classiche, come l'“Apollo e Dafne” del Bernini o l'“Amore e Psiche di Antonio Canova, che rappresentano appunto la parte di me che esige l'armonia e la

bellezza universale condivisa più o meno da tutti, e se invece, d'altro canto e in altri contesti, mi viene da apprezzare (e lo comprerei se potessi) un quadro di Alberto Burri fatto di catrami o di plastiche bruciate e schifose, oppure un semplice taglio fatto sulla tela inerme di Lucio Fontana o addirittura se vedo con simpatia anche una "composizione" di scatolette dal titolo inequivocabile "Merda d'artista" di Piero Manzoni, comprato a 124.000 euro.

Se dunque ognuna di queste forze la identifichiamo simbolicamente alla stregua di una persona, possiamo immaginare che dentro di noi ci sia (e che siamo) un teatro di attori (nel senso che agiscono). Jung lo chiama teatro dell'anima.

Il teatro dell'anima (che noi potremmo chiamarlo della vita o dell'arte) è costituito da tanti "archetipi", ovvero figure, immagini, e soprattutto simboli che più o meno abbiamo tutti. Sono dei modelli innati che plasmano, per la gran parte, la vita e il carattere di una persona. Conoscerli significa conoscere se stessi e, per certi aspetti, anche gli altri. Per questo Jung ha chiamato l'insieme di queste figure "*inconscio collettivo*". Il mito e la filosofia ermetica ci vengono incontro per capire meglio queste figure, per poterle visualizzare e dare loro una sorta di identità.

Per rappresentare la vera potenza di queste figure, la mitologia greca le ha immaginate addirittura come divinità immortali, ognuna con una propria fisionomia, un proprio modo di essere e di agire sul monte Olimpo.

Il monte Olimpo può essere benissimo la metafora del nostro inconscio, mentre gli dei rappresentano tutte le nostre passioni e le forze creative interiori.

I due tronconi. Questo ci fa capire come la mitologia e la filosofia ermetica abbiano di fatto anticipato le conquiste della scienza psicologica del Novecento.

Queste forze sono presenti nel teatro dell'anima e agiscono sulla personalità dell'essere umano e lo predispongono al senso dell'innovazione, a una carriera artistica e al successo personale.

Noi tutti possediamo quegli dei di cui sopra: da quelli demoniaci, tipici dei più feroci serial killer, a quelli più angelicati o di indole artistica. Solo un'adeguata educazione può equilibrare queste forze.

Tali forze possono essere raggruppate in due grandi ambiti concettuali o in due tronconi, determinati dall'evoluzione e dai contorni sfumati.

Mitologicamente parlando, è difficile inserire in ognuno dei due tronconi le figure mitologiche nella loro interezza, dal momento che in ognuna di esse si possono individuare sia aspetti negativi che positivi.

Tuttavia, in linea di massima, per le loro caratteristiche principali, nel primo troncone potremmo inserire le figura di Ares e di Marte, divinità legate alla guerra e all'aggressività; la parte negativa di Hermes, in quanto richiama il grande senso erotico, la furberia, la tendenza all'inganno e al furto. Nel troncone opposto, Hermes troverebbe posto perché è un genio inventivo, un musicista inventore della lira, un ballerino, l'equivalente di una pop-star di oggi o di un pittore di arte d'avanguardia. Una dea del primo troncone potrebbe essere anche Afrodite, che insieme a Eros, rappresentano la forza più passionale e irrazionale dell'amore, egocentrica e narcisistica. Potrebbero ancora far parte di questa parte dell'anima, gli aspetti caratteriali negativi di Efesto, Artemide ed Era.

Nel troncone più nobile, può trovare cittadinanza la parte buona di Zeus, il padre di tutti gli dei, razionale, perfetto, pulito, aureo, divino. E così pure le virtù di Apollo, figlio di Zeus, dio della bellezza, della luce, delle arti e della divinazione, di Demetra, di Estia, di Athena nel suo aspetto speculativo e intellettuale e non per la sua aggressività.

Anche Poseidone possiede peculiarità appartenenti a entrambe le dinamiche inconse.

È quello che Mondrian ha cercato di tradurre visivamente nella sua arte astratta, che aveva come obiettivo, più volte dichiarato dallo stesso artista, "l'eliminazione del tragico dalla vita quotidiana". Questo perché il tragico, nella vita di ognuno di noi, esiste per tutti, prima o poi.

Gli artisti del novecento. Non sono solo gli espressionisti e i surrealisti a studiare Freud e il suo libro che fece scalpore: "L'interpretazione dei sogni". Certamente fu Freud a far capire agli artisti che le idee e tutte le immagini creative non possono che essere il frutto e la manifestazione

di un mondo che si agita di nascosto e a nostra insaputa. I surrealisti, per favorire questa indagine interiore, arrivarono a escogitare un espediente che loro chiamarono “Flanerie”, che consisteva nel trovare l’ispirazione giusta, o un’idea artistica vincente, dopo lunghe passeggiate e rilassamenti vari.

Ma già Gustav Klimt, alla fine dell’Ottocento, era alla continua “ricerca del nuovo io” per svelarne gli istinti nascosti che tutta la cultura classica e precedente aveva bandito per approdare ai risultati tecnici e stilistici che conosciamo.

I pittori “Fauves” (bestie) con in testa Henry Matisse, avevano scoperto che “alla base dell’arte c’è l’istinto” perché bisognava assecondare non l’impressione (come avevano fatto gli impressionisti, che già guardavano con un occhio fuori e uno dentro tutta la realtà) ma il “sentire interiore”.

Vasily Kandinskij affermava che “la forma è l’espressione materiale del contenuto interiore” nel periodo della sua “svolta spirituale”, dopo che ebbe perso la fiducia nei confronti del Positivismo. Anzi, più tardi cominciò a parlare di “necessità interiore” dell’artista che teorizzò nel suo famoso libro “Lo spirituale nell’arte” (1911) dove descrive così l’esplicarsi di questa necessità: “Il colore è il tasto. L’occhio è il martelletto. L’anima è il pianoforte dalle molte corde. L’artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette preordinatamente l’anima umana in vibrazione”.

Per Georges Rouault, allievo di G. Moreau, l’arte è “un’ardente professione di fede”. “Io dipingo l’anima” diceva.

Jackson Pollock, nella sua “action painting” (pittura d’azione), realizzava i suoi getti violenti d’inchiostro come una “scrittura automatica” per liberare l’inconscio. Quel gesto dell’artista era la proiezione immediata della sua interiorità, senza “se” e senza “ma”. Non a caso Pollock ha studiato approfonditamente C. G. Jung e il concetto di archetipo per far esprimere al meglio la forza del proprio inconscio.

Bellezza e neuroestetica nell'arte contemporanea

Ricordando che arte è sinonimo e culto della bellezza (che riguarda ogni cosa o entità che sia in grado di produrre emozioni positive), quando si parla di bellezza il primo pensiero va alle persone nei confronti delle quali si nutrono forti sentimenti attrattivi.

In secondo luogo associamo l'estetica all'arte. E ci viene subito in mente quello che ha fatto l'uomo artista nel corso dei millenni, partendo dall'osservazione della natura, dei suoi simili e di se stesso. A stretto contatto con l'ambiente l'artista ha assimilato, e fatto proprie, le "regole" della bellezza e dell'armonia insite nella natura stessa.

Abbiamo così visto che il senso della bellezza non è stato sempre lo stesso. Anzi ha assunto significati, funzioni e forme di rappresentazione diversi nel corso dei secoli e nelle varie culture. Viene così spontaneo chiedersi perché e come sia cambiato il senso del bello.

Finché l'artista ha cercato di "conquistare" la natura, dopo averne studiato capricciosamente le regole di rappresentazione, ha assimilato sempre di più e sempre meglio le sue forme con la tecnica e l'applicazione costante.

Lo sforzo di ulteriore oggettivazione delle forme della natura, integrato o sostituito talvolta da quello meramente comunicativo, ha portato in definitiva a un senso del bello chiamato "classico", naturalistico o antinaturalistico, a seconda del momento storico di riferimento.

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, non a caso con l'avvento della rivoluzionaria psicologia, la concezione dell'estetica ha voltato pagina.

L'artista ha in sostanza imparato a guardarsi dentro, mettendo in crisi il culto dei modelli estetici "rivelati" e delle regole assolute dell'armonia e della perfezione.

È cambiato così il modo di concepire la bellezza, l'arte e il mondo stesso, con nuovi significati e nuovi orizzonti formali.

Possiamo dire sia cominciata così l'epoca della cosiddetta arte "moderna" e/o contemporanea.

L'artista non ha più guardato ciò che esiste all'esterno del proprio io, per riprodurre e magari correggere le bellezze naturali con propri

linguaggi e sentimenti, per ottenere il bello ideale, come suggeriva il Winckelmann, ma ha cominciato a scrutare nelle profondità della sua psiche (e continua a farlo) per visualizzare ciò che ha dentro, i suoi orrori, le sue sofferenze, le sue speranze, le sue credenze, i suoi valori, i suoi buchi neri. Perché tutto questo?

La psicologia ha insegnato che all'interno della psiche umana esiste, tutto da scoprire, un intero universo non meno grande, non meno complesso, non meno bello di quello che siamo abituati a guardare e a studiare.

E se è vero, come è vero, che l'arte è "l'altro" grande strumento di conoscenza di cui l'uomo dispone, che cammina parallelamente con la scienza; se è vero che la bellezza è tutto ciò che può essere causa di sensazioni ed emozioni piacevoli, era inevitabile che si esplorasse all'interno di quest'universo (o multiverso).

L'apparente trasformazione e deformazione della realtà visibile che ne scaturisce, quando si esegue un'opera d'arte, senza copiare o guardare da nessuna parte (se non all'interno di sé), quelle stesse modificazioni delle forme di rappresentazione diventano intrinsecamente motivo di nuove emozioni, prima mai avvertite. Si tratta di immagini più rispondenti all'indole dell'uomo, ai suoi ideali, alle sue debolezze e anche alle sue esigenze di sicurezza.

Ed ecco il nuovo senso della bellezza che scaturisce dalle forme interiori dell'individuo, soggettivando la realtà secondo il proprio modo di vedere il mondo, i propri sentimenti, mai guardandola bene in faccia. È così che le fa perdere sempre più elementi di oggettività.

Modigliani ha infatti dovuto chiudere gli occhi per immaginare quelle forme allungate delle sue figure e dei suoi oggetti, per immaginare quei colori irreali, perché sono proprio quei colli e quelle forme allungate, quei colori irreali a offrire un nuovo senso della dolcezza, un'altra armonia e un'altra bellezza.

Anche l'orrore, il dramma, il caos possono diventare motivo di rappresentazione artistica e, quindi, oggetto di una "bellezza", vissuta questa volta come meta-emozione.

Può essere il caso di un film dell'orrore vissuto come esperienza conciliante con alcune parti rimosse ma sempre inconsciamente presenti nel soggetto e, in definitiva, appaganti.

Può essere anche il caso del famoso "Guernica" di Picasso, rappresentante scene drammatiche di guerra, con volti e animali letteralmente storpiati, con la lingua di fuori, schematicamente geometrizzati.

Queste scene, vissute realmente in guerra, non possono che provocare angoscia e senso dell'orrore e della vera bruttezza. Nel quadro di Picasso, il dramma, reso addirittura più cruento dai "mille" punti di vista dell'artista che illustrano infiniti dettagli e sfaccettature di una realtà pluridimensionale, è rivissuto dall'osservatore come una meta-emozione piacevole, proprio perché quell'angoscia viene quasi esorcizzata, liberando sentimenti positivi. Ciò avviene in virtù di quelle geniali semplificazioni e stilizzazioni formali ottenute, come se non bastasse, con i grigi, ovvero senza colori veri.

In altri termini, il "fenomeno" artistico diviene possibile e reale poiché, così come succede nei sogni che svolgono praticamente la stessa funzione, l'evento negativo viene mentalmente rielaborato e ricostruito in modo creativo, nel tentativo di dare soluzioni nuove, nuove energie ed equilibri.

Risulta così implicito che questi nuovi orizzonti della bellezza sfuggano alle "regole" classiche. Sono destinati a formare nuove "categorie" all'interno di nuovi stili e di nuovi modelli percettivi. Generano ognuna un nuovo senso del bello.

Ognuno si può riconoscere o meno in uno stile, in una categoria o in un tipo di bellezza, trovando delle affinità e compatibilità con il proprio mondo. Ed è in questo contesto che si può parlare di nascita di nuovi gusti, di nuove mode, di tendenze e di influssi.

Ciò non vuol dire che la categoria del cosiddetto bello assoluto, della classicità, della perfezione si svuoti di significato. Anzi, ogni volta che le nuove categorie si rivelano "vincenti", ovvero occupano un posto nella storia e nel culto della bellezza, aggiungono di diritto e con il tempo, nuovi tasselli all'idea stessa della perfezione. Un'idea che non può mai avere un traguardo e una definizione davvero "assoluti".

La neuro estetica. Ludovica Lumer, ricercatrice di Neuroestetica, afferma che la ricerca scientifica e quella artistica possono affrontare problemi analoghi, condividendo percorsi comuni nella ricerca delle soluzioni.

C'è stata nella storia dell'arte, per le motivazioni espresse prima, una radicale presa di posizione nei criteri con cui considerare la bellezza e l'arte stessa.

Le avanguardie hanno compiuto il loro percorso di ricerca di modelli interiori da proporre alla nuova società che si apprestava a radicali mutamenti storici ed etici. Un percorso avviato, ricordiamolo, con la parabola dell'Impressionismo e che metterà poi in discussione tutto l'apparato ideologico legato al concetto di armonia e, in senso lato, di ciò che un artista poteva offrire al fruitore dell'arte. A un certo, infatti, è messa in crisi l'idea stessa che doveva concretizzarsi in un'opera d'arte e da qui la conclusione che il prodotto artistico poteva anche essere l'idea di un'idea e non solo.

Giusto per fare un esempio, Marcel Duchamp nell'esposizione nel 1917, presenta il suo "Orinatoio" all'associazione degli artisti indipendenti di New York. Un orinatoio pubblico al quale egli metterà il titolo: "Fontana".



"Fontana" di Marcel Duchamp (1917)

Cosa ha fatto Duchamp? Di fronte a quell'oggetto decontestualizzato, l'osservatore è costretto a fare uno sforzo diciamo "creativo" al fine di attribuirgli un significato diverso, e quindi nuovo.

Possiamo dunque affermare che questo è, in un certo senso, il motivo che caratterizza l'arte contemporanea. Ad esempio, le "installazioni" degli artisti contemporanei, a differenza delle opere tradizionali, come una madonna col bambino o un paesaggio, coinvolgono attivamente lo spettatore nel processo creativo.

Ora, con la scoperta recente dei neuroni specchio, si è avuto un analogo salto di paradigma nelle neuroscienze. Si è scoperto che il cervello di un individuo, osservando un'altra persona compiere un'azione, si comporta come se la stesse compiendo lui. In altri termini, il cervello di colpo non è più in solitudine: se prima ne studiavamo soltanto gli aspetti solipsistici, legati alla visione, alle facoltà motorie e altre attività, dopo l'individuazione dei neuroni specchio, si è cominciato a considerarlo come inserito in un contesto ambientale e sociale. Da qui il parallelo molto forte, tra l'arte contemporanea, in cui c'è una relazione attiva tra artista opera e spettatore, e le neuroscienze.

Un'opera d'arte è "bella" perché aumenta la nostra conoscenza del mondo. E gli artisti non sono molto diversi dagli scienziati perché, attraverso un metodo e un linguaggio diverso da quello scientifico, hanno scoperto qualcosa di nuovo, "vedono" qualcosa che noi non vediamo e tentano di comunicarcelo.

Possiamo quindi considerare il cervello come un artista. D'altronde lo è anche il sogno, per gli stessi motivi espressi fin qui e per la funzione che svolge. In pratica il cervello opera una scelta tra tutti i dati disponibili e, confrontando l'informazione selezionata con i ricordi immagazzinati, genera l'immagine visiva con un procedimento molto simile a quello messo in atto da un artista quando dipinge un quadro.

L'artista è a tutti gli effetti un neuro scienziato per la "semplice" deduzione secondo la quale lo scopo dell'arte è scoprire l'essenza delle cose. *"L'arte non rappresenta quello che vediamo, se mai rende le cose visibili"* diceva l'artista tedesco Paul Klee.

Caravaggio, per esempio, non si limitava a rappresentare la realtà: la rendeva "più vera del vero", perché riusciva a imprimere alle sue scene

delle forme eterne. “La vita in un fotogramma” è la frase che meglio definisce l’opera di Caravaggio.

Raffaello Sanzio, quando doveva dipingere una bella donna, non ritraeva una modella in particolare (anche se aveva le sue preferite): ne osservava con attenzione tante, per acquisirle nella memoria visiva e selezionare poi i tratti “migliori” di ognuna nell’opera conclusiva.

Tra le opere d’arte più potenti ci sono poi quelle che generano una molteplicità di esperienze, come i tanto famosi “non finiti” di Michelangelo o i dipinti ambigui di Vermeer, che danno al cervello l’opportunità di fornire un varietà di interpretazioni.

In definitiva, se l’arte è in grado di generare miracolosamente un senso di gratificazione e di benessere negli esseri umani, significa che l’artista è riuscito a cogliere qualcosa di importante e di collettivo, che riguarda la mente e la psiche di tutti.

Esempi di artisti neuoscientziati

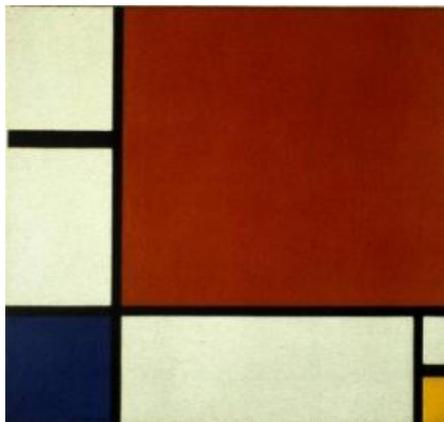
Michelangelo e la sua energia



“Cappella Sistina, Creazione di Adamo” di Michelangelo (1535-1541)

L’obiettivo di Michelangelo era quello di rappresentare non solo la bellezza formale e fisica ma anche quella spirituale e lo faceva in modo continuo, quasi ossessivo.

L’essenzialità di Mondrian



“Composizione II in Rosso, Blue e Giallo” di Mondrian

Lo scopo dell’arte, secondo l’astrattista Piet Mondrian (1872-1944), è semplificare al massimo tutte le forme che per natura sono complesse in questo mondo fino a ridurle a una o poche forme universali, in modo da

scoprire le leggi fondamentali e invisibili della nostra realtà, magari inconsciamente, come sempre avviene nel “fenomeno” artistico.

Pollock è l’inventore della “action painting”: un metodo di pittura che si esprime impetuosamente attraverso l’azione diretta sulla superficie e non guarda quindi all’arte come opera finita. Nelle sue tele si possono notare gli esiti delle strutture nervose motorie che hanno compiuto quei gesti: sono gesti di un movimento o di una “danza” diventati pittura.

Pollock dipinge il quadro nel suo farsi: “quando sono nel mio quadro” diceva “non sono consapevole di quello che faccio: un quadro ha una sua vita propria e io cerco di tirarla fuori”.



Pollock al lavoro

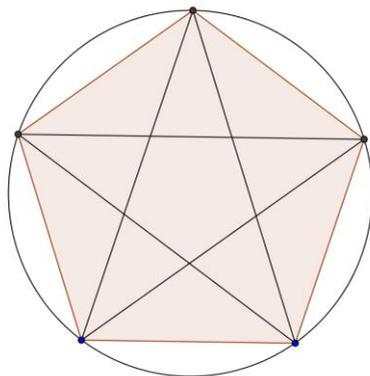
La sezione aurea

Si parla del senso classico della bellezza da quando l'artista ha cercato addirittura di "migliorare" i difetti che si notano nella natura stessa.

In particolare lo scultore Policleto, (V sec. A.C.) del periodo classico greco, provò a creare dei canoni di bellezza riferiti a una figura maschile, "*Il Doriforo*", costruita secondo regole assolute di proporzione che avevano come costante di base un numero irrazionale: 1,618..., chiamato successivamente sezione aurea.

La sezione aurea rappresenta quello che sembra, sia dagli innumerevoli studi del settore, sia agli occhi di un semplice osservatore, un principio armonico intrinseco nelle forme naturali e del cosmo.

I pitagorici scoprirono che il lato del decagono regolare inscritto in una circonferenza di raggio r è la sezione aurea del raggio e da qui ne consegue che anche il pentagono regolare intrecciato o stellato, (o stella a 5 punte) chiamato *pentagramma* contiene la sezione aurea. Il pentagono stellato fu il segno di riconoscimento dei pitagorici e anche il simbolo dell'armonia.

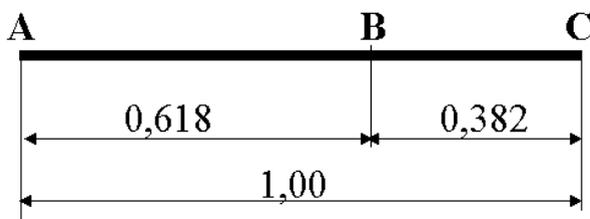


Pentagono stellato

La Sezione Aurea divenne legge strutturale presente anche nel corpo umano, coniato in questo modo da Leonardo da Vinci il quale collaborò con i suoi disegni agli studi approfonditi del libro "*De Divina proportione*" di [Luca Pacioli](#).

In botanica, in fisica, in astronomia, in zoologia, in architettura, in pittura, in musica, in geometria e nelle neuroscienze la sezione aurea è sempre più oggetto di studio. Essa si incontra ovunque in natura. Nelle opere dell'arte classica e rinascimentale la sezione aurea è il risultato di un'impostazione che si realizza attraverso alcuni principi compositivi, comportando la percezione dell'equilibrio armonico in esse contenuto. D'altronde ora si sa, grazie ai vari esperimenti, che anche la percezione umana del mondo e delle persone mostra una naturale preferenza per questo tipo di proporzioni, proprio in accordo con la sezione aurea.

La sezione aurea in geometria



Dato un segmento (AC), la sezione aurea è il risultato della proporzione secondo cui il tratto più corto (BC) sta al tratto più lungo (AB) come il tratto più lungo (AB) sta a tutto il segmento (AC).

Ossia:

$$BC : AB = AB : AC$$

Ovvero: $0,618034 : 0,381966 = 1,618034\dots$

La sezione aurea in aritmetica. Il matematico pisano Leonardo Fibonacci è famoso soprattutto per la sua sequenza divenuta ormai quasi “motivo di culto” fin dall’anno della sua scoperta, nel 1202. La serie è la seguente:

$$0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21\dots$$

Tra un numero e l’altro di questa successione esiste una relazione per cui ogni termine successivo è uguale alla somma dei due precedenti. Da

notare il fatto che il rapporto tra due termini successivi si avvicina progressivamente a 0,618... che è il rapporto della sezione aurea:

$$1 : 2 = 0,5$$

$$2 : 3 = 0,6667$$

$$3 : 5 = 0,6$$

$$5 : 8 = 0,625$$

$$8 : 13 = 0,6154$$

$$13 : 21 = 0,6190$$

$$21 : 34 = 0,6176$$

$$34 : 55 = 0,6182$$

$$55 : 89 = 0,6179$$

La sezione aurea in natura. Diversi tipi di conchiglie (esempio famoso è quella del Nautilus) hanno una forma a spirale naturalmente sviluppata secondo i principi della sezione aurea.



La sezione aurea in astronomia. E' recente lo studio secondo il quale i pianeti interni distano rispetto al Sole (Mercurio, Venere, Terra, Marte) e quelli esterni distano rispetto a Giove (Saturno, Urano Nettuno Plutone) nelle proporzioni descritte proprio dalla successione di Fibonacci, mentre la distanza fra Marte e Giove (confini dei due blocchi) è pari ad un decimo di quella fra il Sole ed il decimo e ultimo più importante corpo astrale del Sistema Solare: Plutone.

La sezione aurea in musica. Inoltre i seguenti rapporti:

1/1; 2/1; 3/2; 5/3; 8/5; 13/8; 21/13; 34/21; 55/34, 89/55; 144/89 ...

i cui valori decimali approssimati sono:

1; 2; 1,5; 1,666; 1,6; 1,625; 1,615; 1,619; 1,617; 1,6181; 1,6180 ...

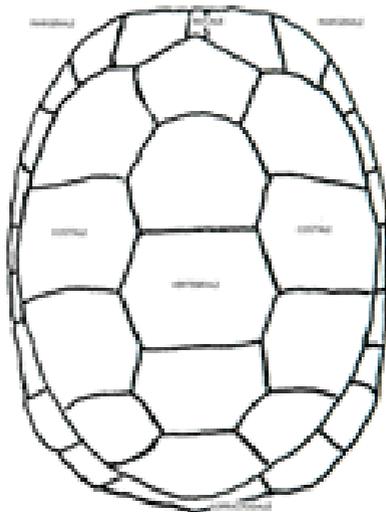
corrispondono agli intervalli musicali:

unisono = 1; ottava = 2; quinta = 1,5; sesta maggiore = 1,666; sesta minore = 1,6 in cui gli ultimi sono complementari degli intervalli di terza minore e maggiore.

La sezione aurea in neurobiologia. Roger Penrose, fisico, matematico e filosofo britannico ha scoperto che i microtubuli neuronali fanno registrare un'organizzazione interna secondo la serie di Fibonacci, ovvero, la sezione aurea. I resoconti sono descritti in un suo famoso libro "Ombre della mente" ed. Rizzoli, del 1994.

La sezione aurea sulla tartaruga. I numeri delle varie parti della sua corazza sono i seguenti:

5 sono le parti della colonna centrale; 8 quelle a fianco (in tutto 13); infine 21 sono le parti della parte perimetrale. Quindi il tutto segue la serie di Fibonacci, ossia: 5, 8, 13, 21.



CAPITOLO 1

L'IMPRESSIONISMO

Il mondo visto con un occhio fuori e un occhio dentro

Le premesse dell'arte moderna

Tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, l'arte si esprime in uno scenario culturale molto complesso, e per certi versi contraddittorio, caratterizzato com'è:

- 1) dalla parentesi del Neo-classicismo, dovuta al teorico prussiano Johann Joachim Winckelmann e favorita dal razionalismo rappresentativo di matrice illuminista;
- 2) dall'altra parentesi del Romanticismo che rappresenta il mondo delle emozioni e la vita del sentimento.

All'interno stesso di quest'ultimo movimento si afferma, a partire dalla caduta di Napoleone (1815), la tendenza realista, che si spoglia così dell'enfasi celebrativa del culto dell'Imperatore e concepisce invece l'artista come partecipe, a tutti gli effetti, dei problemi esistenziali e della vita quotidiana.

Il primo ad aprire l'epopea del quotidiano e dell'arte moderna è Gustave Courbet, socialista impegnato, che nel Manifesto del Realismo del 1855 pone già le basi di un'arte di denuncia e di ribellione, che si realizza talvolta con un linguaggio aggressivo e provocatorio come ne "*L'origine del mondo*"

Il Realismo, in arte, parte da motivazioni sociali e culturali legate a una nuova concezione dell'uomo nel suo rapporto con la realtà e con gli altri simili. Da qui una nuova e più diretta attenzione dell'artista nei confronti della storia e delle problematiche intrinseche.



Courbet, "L'origine del mondo" (1866)

Ciò comportò anche una sorta di distanza da parte degli artisti di frontiera nei confronti dei salotti intellettuali e borghesi che continuavano a prediligere lo stile classico-tradizionale, indifferente, nei contenuti, agli aspetti più inquietanti del vivere quotidiano. Uno straordinario esempio in questo senso è "*L'angelus*" di Jean-François Millet. Esperienze parallele in Italia si registreranno tra i frequentatori dello storico "*Caffè Michelangelo*" a Firenze (che oggi non c'è più), ossia quelli che poi saranno chiamati macchiaioli.

L'arte moderna. Quando si usa il termine "arte moderna", si deve chiarire rispetto a che cosa e rispetto a quale periodo di riferimento è "moderno". Ad esempio, se il riferimento è rispetto all'arte antica (l'arte greco-romana), l'arte moderna comincia dopo il medioevo e quindi con il Rinascimento, anche alla luce della scoperta delle leggi della prospettiva, avvenuta per opera di Filippo Brunelleschi, che costituì una vera e propria rivoluzione nell'ambito delle possibilità di rappresentazione della realtà. Questo nuovo strumento scientifico, a disposizione degli artisti rinascimentali, segnò di fatto l'inizio di una nuova epoca.

Da un punto di vista più recente, noi intendiamo come arte moderna quella compresa tra gli anni Sessanta dell'800 (periodo di transizione tra romanticismo e realismo) e gli anni Settanta del '900, quando si comincerà a parlare d'arte post-moderna o arte contemporanea.

Con questo termine si vuole definire lo stile e la concezione dell'arte propri di quell'epoca e, più in generale, le espressioni artistiche che

esplicitano una sorta di «rifiuto» per la tradizione e di apertura alla sperimentazione. Gli artisti moderni aprirono una nuova fase di sperimentazione di nuove forme visive, affermando nuovi criteri di guardare alla natura, usando nuovi materiali e dando una nuova funzione all'arte. A periodi più "realisti" (sia per le tecniche adottate che per i soggetti scelti) si alternano periodi più "simbolisti" o "espressionisti", fino all'astrazione.

Le premesse di una svolta epocale

Tra i primi artisti che cominciano a usare un proprio linguaggio senza ricorrere alla tradizione sono Camille Corot, Eugene Delacroix, Constable e Turner.

Un evento significativo che avvierà la svolta impressionistica avvenne nel 1863 quando Napoleone III inaugurò il *Salon des Refusés* (Il "salone dei rifiutati"), concepito proprio per accogliere le opere escluse dai *Salons* ufficiali.

In quella circostanza Édouard Manet partecipò con il quadro "*Le Déjeuner sur l'herbe*" ("Colazione sull'erba"), che suscitò lo sdegno dei presenti. Manet ripeté successivamente la provocazione con la tela "*Olympia*".

Ma in maniera più ampia furono le esperienze del Romanticismo e del Realismo a risultare quel viatico determinante per la nascita dell'Impressionismo. Ecco le importanti novità che avevano introdotto:

- la negazione dell'importanza del soggetto scelto per un quadro, che metteva sullo stesso piano il genere storico, quello religioso e quello profano;
- la riscoperta del paesaggio in pittura;
- l'interesse per il colore (che diventa protagonista del contenuto) piuttosto che per il disegno;
- la "soggettività" dell'artista non va più nascosta o camuffata: nell'opera d'arte la sua interiorità contribuisce a creare valori ed emozioni;
- il modello dell'artista maledetto, ribelle alle convenzioni;

- l'ampliamento della tecnica: con rapidi colpi di spatola, ad esempio, si possono creare sia superfici uniformi che irregolari; da qui anche l'avvio alle ricerche successive degli impressionisti.

Mentre il realismo si diffondeva in Francia e in Europa, ci fu l'importante evento dell'*Esposizione universale di Parigi* del 1867 dove furono esposte opere di arte giapponesi. Le stampe giapponesi divennero così di moda e acquistate anche dagli stessi pittori impressionisti.

Parallelamente all'allontanamento dalla tradizione, l'amore per una pittura legata alla realtà delle sensazioni portò gli impressionisti, e soprattutto il loro precursore Manet, ad interessarsi allo studio delle opere dei grandi del passato, custodite al Louvre.

Infine, la scoperta della macchina fotografica segnò un brutto colpo al realismo (nel senso che risultava "inopportuno" e banale riprodurre fedelmente ciò che un semplice scatto poteva immortalare).

Eugène Chevreul fu lo scienziato dei colori (che costituì il punto di riferimento della tecnica cromatica degli Impressionisti) e il fautore della cosiddetta *mescolanza ottica*, ossia della percezione di un colore a distanza come risultato ottico di altri due colori stesi sulla tela. Ciò rende le superfici particolarmente vivaci e ad effetto.

La nascita. Tra il 1860 ed il 1870, a Parigi, un gruppetto di pittori appartenenti a culture artistiche differenti e dotati di caratteristiche personali e linguaggi eterogenei, si aggregano, riconoscendosi quasi come un segno del destino nel concepire il mondo della pittura in maniera del tutto diversa rispetto alla tradizione degli ambienti dei Salon parigini, seppure su strade parallele. La mostra del '74, del resto, fu di per sé un atto eversivo in quanto, indipendentemente dalla modernità non capita delle opere che sconvolse la critica, venne concepita in risposta e contro i Salon, che le avevano rifiutate, e in contrapposizione agli studi accademici in generale. Nasce così l'Impressionismo francese.

È il termine che forse pronunciò, in senso spregiativo, il giornalista Louis Leroy, quando vide il quadro di Monet "Impression, soleil levant" del 1873, ma che volentieri fu accettato dagli stessi artisti ormai avviati a un'avventura rivoluzionaria che partiva dalle esigenze del

realismo, in quanto, come questo, è interessato soprattutto alla rappresentazione della realtà quotidiana. Rispetto al realismo, l'impressionismo non ne condivide l'impegno ideologico o politico, poichè si occupa degli aspetti emotivi, piuttosto che dei problemi storici della società del tempo, per concentrarsi sull'aspetto mutevole della realtà, e molta della sua fortuna, presso il grande pubblico, deriva proprio dalla sua poetica. Li accomunava una ricerca orientata verso una pittura naturalistica ma nel contempo antiaccademica, in un continuo dibattersi tra rinnovamento e tradizione. Il movimento chiude ufficialmente la sua straordinaria parentesi dopo l'ultima mostra della "Società anonyme cooperative" degli impressionisti del 1886. Il gruppo, sorto nel 1873 su proposta di Camille Pissarro che lo capeggiava, aveva fondato questa "associazione tra artisti, pittori, scultori e incisori, a capitale e membri variabili". Pochi mesi dopo, il 15 aprile del 1874, viene inaugurata la loro prima esposizione con più di centosessanta tele, nel vecchio atelier del fotografo Felix Nadar in Boulevard des Capucines. Edouard Manet ha sempre appoggiato l'iniziativa senza però mai associarsi. Anzi, Manet fu il precursore del movimento, mentre l'opera di Paul Cézanne è quella che per prima supera lo stesso impressionismo degli inizi.

In Italia l'impressionismo ebbe un seguito più autonomo con i pittori Giovanni Boldini, Giuseppe De Nittis, Federico Zandomenighi, e i Macchiaioli più legati però alla tradizione quattrocentesca.

Il fenomeno dell'impressionismo rappresenta una svolta artistica tale che, possiamo dire, permette e avvia la storia dell'arte contemporanea, poichè lascia un'eredità con cui faranno i conti tutte le esperienze pittoriche successive.

L'arte precorre sempre le conquiste della scienza. L'impressionismo è un altro esempio di come l'artista anticipi le scoperte scientifiche: il realismo ottocentesco aveva precorso l'invenzione della fotografia, mentre possiamo affermare, a ragion veduta, che il movimento impressionistico anticipa la scoperta dell'inconscio, ovvero l'avvento e gli esiti della psicoanalisi di Freud e di ciò che ne sarà poi con gli sviluppi della psicologia del profondo di Carl Gustav Jung.

La rivoluzione posta in essere dal gruppo pionieristico formato da Pissarro, Claude Monet, Auguste Renoir, Alfred Sisley, Edgard Degas,

l'unica donna del gruppo Berthe Morisot e molti altri, è fondamentalmente tecnica, ma tale tecnica nasce dall'esigenza psicologica di cogliere soltanto quell'aspetto della realtà immediatamente percepibile dai nostri sensi.

L'arte impressionistica risulta, in ultima analisi, una sorta di "compromesso" tra la realtà che oggettivamente tendiamo tutti a vedere e l'emozione soggettiva e individuale che tale visione immediata può suscitare in ognuno di noi. È appunto come guardare con un occhio "fuori" e, contemporaneamente, con un occhio "dentro". E' la sintesi tra le due dinamiche percettive. Sotto il profilo poetico, l'impressionismo sembra rimanere indifferente ai soggetti. In realtà, dopo la sua faticosa affermazione, l'impressionismo divenne lo stile della dolce vita parigina di quegli anni, proprio perché può rendere godibile e facilmente accessibile qualsiasi cosa rappresenti.

Un critico così esclamava di fronte al quadro "Gelata bianca" di Pissarro: "Fate capire al Signor Pissarro che gli alberi non sono viola, che il cielo non è di un tono bruno fresco, che in nessun paese si vedono le cose che lui dipinge".

Anche le mostre successive furono totalmente incomprese, ma intanto si delineavano due tendenze:

- una faceva capo a Pissarro e si poteva considerare più specificatamente impressionista;
- l'altra, espressa da Degas, guardava con più attenzione alla tradizione.

In sintesi, i punti fondamentali, per comprendere le specificità dell'impressionismo, sono:

- lo studio analitico e percettivo della luce e dei suoi elementi di scomposizione (i colori) scegliendo i luoghi e i momenti più adatti;
- la pittura *en plein air* (ossia gli impressionisti dipingevano all'aperto con il cavalletto portatile, usando una tecnica rapida che permetteva di completare l'opera in poche ore o minuti);
- l'esaltazione dell'attimo fuggente (essi intendevano riprodurre sulla tela le sensazioni e le percezioni visive che i soggetti comunicavano loro nelle varie ore del giorno);
- i soggetti paesaggistici e urbani.

La rivoluzione tecnica sul colore e sulla luce. Premesso che la maggior parte dell'esperienza pittorica occidentale, tranne alcune eccezioni, si è sempre basata sulla rappresentazione delle forme e dello spazio, gli impressionisti erano consapevoli che il colore e la luce sono gli elementi principali della visione: l'occhio umano percepisce inizialmente la luce e i colori, in seconda istanza, attraverso la sua capacità di elaborazione cerebrale distingue le forme e lo spazio in cui sono collocate.

Dunque, il rinnovamento della tecnica, iniziata da Manet, parte proprio dall'esigenza di rappresentare solo la realtà sensibile. Influenza fondamentale, nel merito, ebbero le scoperte scientifiche di quegli anni nel campo dell'ottica compiute dal chimico Eugène Chevreul e dal matematico James Clerk Maxwell.

Utilizzando la tecnica dell'astrazione cromatica (ossia ignorando la linea, la prospettiva e il chiaroscuro), gli impressionisti arrivano poi ad adottare la cosiddetta *mescolanza ottica*. In pratica, con una miriade di pennellate virgolettate scompongono i vari oggetti e figure che si potevano riconoscere solo a una certa distanza dal quadro. Allo stesso modo avviene il fenomeno della ricomposizione cromatica: ad esempio piccole pennellate di rosso e di blu, stese su una stessa zona, da lontano fanno percepire il colore viola, e così via.

Era ormai risaputo che l'occhio umano ha recettori sensibili soprattutto a tre colori: il rosso, il verde e il blu. Una stimolazione simultanea di tutti e tre i recettori, mediante tre fonti pure di luce (rossa, verde e blu), dà la luce bianca (*meccanismo della sintesi additiva*).

In realtà, il colore che percepiamo dagli oggetti non è altro che luce dapprima scomposta da questi ultimi dagli elettroni delle loro superfici i quali poi assorbono o emettono in tutto o in parte le varie lunghezze d'onda. Così l'oggetto di colore verde non riflette le onde di colore rosso e blu, ma solo quelle corrispondenti al verde.

I colori che l'artista pone sulla tela bianca seguono praticamente lo stesso meccanismo: selezionano solo alcune onde da riflettere. In questo caso, sovrapponendo più colori, si ottiene, successivamente, la progressiva filtratura e quindi soppressione di varie colorazioni, fino a giungere al nero. Ed ecco la *sintesi sottrattiva*.

I colori posti su una tela agiscono operando una sintesi sottrattiva: più i colori si mischiano e si sovrappongono, meno luce riflette il quadro. Da qui l'intento degli impressionisti di ridurre al massimo la perdita di luce riflessa, così da dare alle loro tele la stessa intensità visiva che si ha da una percezione diretta della realtà.

Per fare questo adottano le seguenti procedure:

- utilizzano solo colori puri;
- non diluiscono i colori per realizzare il chiaro-scuro, che nelle loro tele è del tutto assente;
- per esaltare la sensazione luminosa accostano colori complementari;
- non usano quasi mai il nero;
- colorano anche le ombre.

L'attimo fuggente. Gli impressionisti, pertanto, riducono, o addirittura sopprimono del tutto, il ricorso al disegno.

Per quanto riguarda l'en plein air, occorre ricordare che già i paesaggisti della Scuola di Barbizon utilizzavano questa tecnica.

Tuttavia ciò che facevano gli impressionisti all'aria aperta era in genere una stesura iniziale, sulla quale lavorare poi in studio rifinandolo fino allo stadio definitivo.

Inoltre avevano osservato che la luce è estremamente mutevole, ossia che anche i colori erano soggetti a continue variazioni ed è per questo che esaltavano su tutto la sensazione dell'attimo fuggente. La luce varia ad ogni istante, le cose si muovono spostandosi nello spazio: la visione di un momento è già diversa nel momento successivo. Tutto scorre.

L'attimo fuggente, così, coglie le sensazioni e le emozioni che sono sempre il risultato di impressioni felici, positive e gradevoli, in un mondo dove si può vivere bene.

Anche la fotografia è in grado di cogliere immagini della realtà in una frazione di secondo. E dalla fotografia gli impressionisti non solo prendono la velocità della sensazione, ma anche i particolari tagli di inquadratura con un particolare sapore di modernità.

Eduard Manet e gli impressionisti

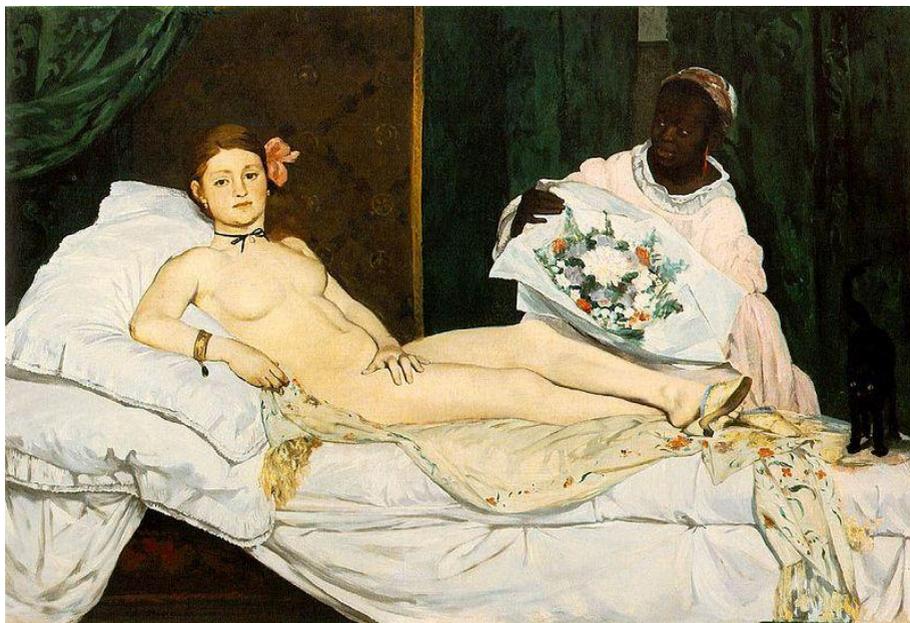
Manet (Parigi, 1832-1883) fu un impressionista atipico, fermo restando che ogni artista del gruppo interpreta con un proprio stile e linguaggio i principi del movimento, il quale, ricordiamo, non uscirà mai con un manifesto programmatico. Infatti egli predilige le figure ai paesaggi. Le prime opere sono una rilettura di quadri del Giorgione, del Tiziano, di cui amava il colore, e di Raffaello, come la “Dèjeuner sur l’herbe”, 1863 (olio su tela, cm.208 x 264, Parigi, Musée d’Orsay), presentato al *Salon des Refusés*. Lo scandalo è dato sia dal tema erotico, per la presenza di un nudo di donna seduta che guarda l’osservatore in un contesto simile a un picnic, sia dallo stile, caratterizzato da pennellate piatte e dense di colore, il quale di per sé sostituisce il disegno grazie agli accostamenti tonali e i contrasti di colori freddi e caldi. I dettagli sono indefiniti fino allo sfondo.



Manet, “Dèjeuner sur l’herbe” (1863)

Manet si stacca così dall'accademia e dalla morale borghese, pur ritraendo realisticamente scene e figure borghesi.

Un'altra tela che suscitò scandalo fu "*Olympia*", nome d'arte di molte prostitute del tempo), con la quale reinterpreta in stile moderno la "*Venere di Urbino*" di Tiziano e la "*Maya desnuda*" di Goya. A dispetto di ogni idealizzazione, Manet ritrae Victorine Meurant nuda che impudicamente fissa l'osservatore, mentre una serva nera le sta porgendo un mazzo di fiori donato da un cliente. La critica feroce denunciava la scelta inopportuna del nudo, le forme "imperfette" (per il viso squadrato e le gambe un po' corte) e la bidimensionalità, tipica dell'arte giapponese che si iniziava a studiare in quel tempo.



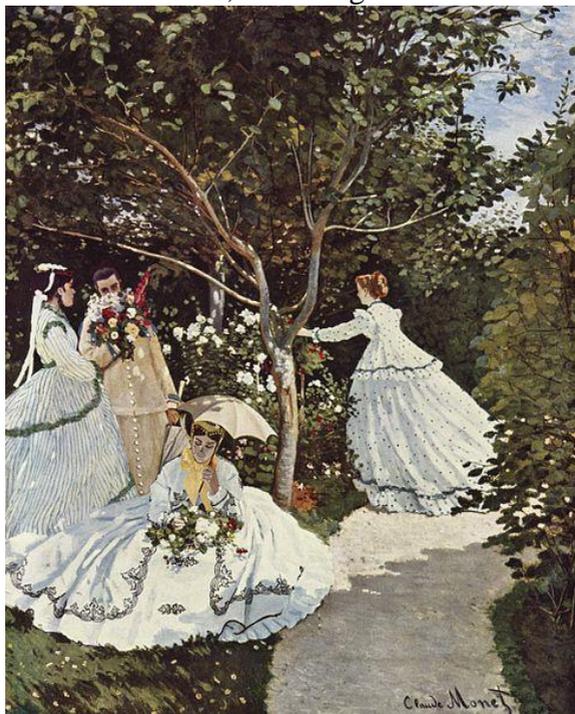
Manet, "*Olympia*" (1863)

Claude Monet e la pittura en plain air

[Monet](#) (Parigi, 1840-Giverny, 1926) si può considerare la guida del movimento per la coerenza stilistica e lo studio sistematico della percezione visiva. Prima di Monet i pittori eseguivano vari disegni preparatori e schizzi di ciò che volevano rappresentare, per poi ricomporre il tutto e concludere l'opera nel loro studio.

Negli anni Sessanta Monet abbandona il realismo di Courbet per dipingere all'aperto (*en plain air*) a diretto contatto con la natura e con i soggetti scelti. Le sue macchie di colore, rese istintivamente e accostando i colori puri, danno davvero l'impressione di come cambiano gli effetti di luce a seconda del momento e del luogo.

Monet scrive: "Donne in giardino" l'ho veramente dipinto sul posto, cosa che allora non usava farsi". In questo dipinto realizzato nella casa affittata a Ville d'Avray, l'unica modella utilizzata, per le varie pose delle donne attorno a un albero, fu la moglie Camille.



Monet. "Donne in giardino" (1867)

Tra il 1892 e il 1893, Monet, in pieno inverno, va a vivere a Rouen, adibendo a studio occasionale una stanza al secondo piano del negozio *Au Caprice*, in Rue du Grand Pont, di fronte alla cattedrale gotica. Qui dipinse, nelle varie ore del giorno, cinquanta tele della chiesa, diciotto delle quali dedicate alla sola facciata. Cèzanne, Degas e Renoir apprezzarono molto le venti tele di questa serie esposte da Monet che, a suo dire, lavorava "...a forza, senza avanzare, cercando, brancolando, senza sboccare a granché, ma al punto da esserne stremato”.



Monet, Le Déjeuner sur l'herbe, 1865

Edgard Degas: la poesia della vita moderna

Degas (Parigi, 1834-1917), pittore *sui generis* all'interno del gruppo impressionista, il più vicino a Manet, alla pittura *en plain air* preferisce la riflessione e lo studio in atelier. Alla tecnica impressionistica delle piccole pennellate di colori puri, tipica di Monet, contrappone il rigore della ricostruzione delle immagini prese razionalmente dall'ambiente di provenienza, le superfici levigate, i contorni netti e la precisione dei dettagli, fino alla sperimentazione dell'uso sgranato del pastello (“La tinozza, 1886, pastello su cartone, cm. 60 x cm.83. Parigi, Musèe d'Orsay”). Degas guarda a Ingres e a David, per la purezza della rappresentazione e per l'impostazione classica delle figure, fermo restando la sua acuta osservazione della realtà, il suo interesse nel ritrarre gli ambienti della vita moderna, inserendovi all'occorrenza lo studio psicologico dei suoi personaggi.

Il dipinto “L'assenzio” (1876, olio su tela, 92 x 68 cm, Parigi, Musèe d'Orsay) è un esempio del duro realismo di Degas nel ritrarre due suoi amici (l'artista Marcellin Desboutin e l'attrice Ellen Andrèe) che posano per ben rappresentare uno spaccato di vita parigina: entrambi sono assorti nei propri pensieri, in silenzio, con la donna infelice e malinconica, stordita dall'assenzio e l'uomo che sembra un clochard.



Degas, “L'assenzio” (1876)

Pierre-Auguste Renoir: la trasparenza delle forme nella luce

Anche [Renoir](#) (Limoges, 1841 - Cagnes-sur-Mer, 1919), abituato a dipingere *en-plain air* e accettando la poetica dell'attimo impressionista, amava immortalare il proprio tempo con l'occhio realistico e con quello di Courbet in particolare.

Egli non apparteneva alla borghesia parigina come gli altri impressionisti. Era figlio di un sarto e di un'operaia di Limoges.

La sua pennellata vibrante e mossa rende immateriali le figure che sono colte mediante infiniti riflessi di luce, senza un centro focale e solitamente con una linea dell'orizzonte alta.

Il dipinto "Bal au moulin de la Galette" (1876, olio su tela, 131 x 175 cm. Parigi, Musée d'Orsay), abbozzata *en plain air*, rappresenta un momento spensierato della vita contemporanea di un famoso ritrovo alla moda, dove la gioia delle persone in movimento è colta dalla luce realizzata con tocchi di colore puro che passa attraverso le foglie.



Renoir, "Bal au moulin de la Galette" (1876)

Henri De Toulouse-Lautrec: le maschere della vita

[Henri De Toulouse-Lautrec](#), arriva a Parigi intorno agli anni ottanta, proveniente da una famiglia nobile della Francia sud-occidentale, dopo aver ricevuto una formazione accademica.

L'artista, con la sua linea essenziale e nervosa, vuole evidenziare gli stati d'animo e le sensazioni dei personaggi della mondanità. Preferisce raffigurare le donne della Parigi notturna: modelle, prostitute colte nei postriboli in atteggiamenti finti e assorti, amanti frequentatrici dei caffè. Negli anni novanta Toulouse-Lautrec esegue anche manifesti pubblicitari per gli spettacoli con la tecnica della litografia, spingendosi fino alla caricatura. In questo modo finisce per rinunciare al naturalismo senza comunque anticipare il simbolismo. Egli è molto attento a penetrare nei meandri dell'interiorità dei personaggi, rilevandone la solitudine e gli aspetti più desolanti.

Un esempio di ciò si trova nel dipinto "In una saletta privata al Rat Mort" (1899, olio su tela, 55 x 45 cm. Londra, Courtauld Institute Gallery). Il centro del quadro è il sorriso della prostituta, una maschera caricaturale con intorno pochi altri elementi utili a identificare l'ambiente, come la frutta in primo piano, i due immancabili bicchieri, lo schienale rosso, un uomo volutamente non definito e un lampadario.



Toulouse-Lautrec, "In una saletta privata al Rat Mort" (1899)

Il divisionismo (pointillisme) ultimo atto dell'impressionismo

Con l'ultima mostra del 1886, la parabola dell'impressionismo ufficiale si chiude. Vi espone anche [Georges Seurat](#) (Parigi,1859-1891) con il dipinto "Une dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte" (1884/1885, olio su tela, 205 x 305, Chicago, The Art Institute) che costituisce l'atto finale dell'Impressionismo, in quanto di quest'ultimo conserva solo la poetica del soggetto, tratto dalla vita quotidiana della Parigi di fine ottocento. Uno spaccato della Parigi bene le cui figure richiamano l'arte egizia e, in qualche modo, quella di Piero della Francesca, per la loro immobilità ieratica e la loro studiata compostezza, quasi intellettualistica. Non a caso la grande tela viene eseguita in studio ricomponendo più volte la struttura della scena.

Già questo aspetto è in aperto contrasto con gli altri espositori poiché nega il principio della simultaneità, proprio degli impressionisti.

Il dato più innovativo è rappresentato dall'uso di una nuova tecnica di stesura del colore: le macchie dinamiche di pennellate diventano ora infiniti punti di altrettanti colori diversi. Non solo. In tal modo Seurat fa produrre la mescolanza dei colori direttamente sulla retina dell'osservatore e non attraverso la tradizionale tavolozza. Egli mette in pratica le teorie scientifiche di Michel-Eugene Chevreul, studiando i suoi trattati di ottica. Un esempio è il seguente: accostando punti di giallo e blu, l'osservatore percepirà il verde per effetto della mescolanza ottica già citata (*mélange optique*).

Tuttavia, tale accostamento di colori complementari e puri è da considerare una variabile sempre interna all'Impressionismo.



Seurat, "Une dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte" (1884/1885)



Seurat, "Le modèle" (1888)

CAPITOLO 2

POST-IMPRESSIONISMO

Verso la visione integrale del mondo interiore

Tra fine '800 e inizi '900

Dopo il fenomeno dell'Impressionismo, che comunque aveva posto le basi di un nuovo modo di fare arte e di una nuova visione dell'estetica, si entra in una vera "rivoluzione pittorica".

Dopo il 1880, l'arte si avvia verso un rapido mutamento in quella Francia che diviene ormai la meta ambita di tutti gli artisti. Il linguaggio impressionista viene "rivisitato" non solo ad opera di alcuni artisti della stessa corrente, come Monet, Renoir ecc., ma anche da altri artisti, che pur accostandosi temporaneamente alle linee guida del movimento, elaborano uno stile e un linguaggio nettamente differenti.

Tra questi ricordiamo Cézanne, Seurat, Gauguin (più vicino al mondo impressionista) e Van Gogh, che giunge a Parigi solo nel 1886.

Data storica della fine del movimento impressionista, con la sua ultima mostra, è il 1886, un momento che segna anche la nascita del manifesto del Simbolismo. Saranno dunque queste personalità nel panorama del Novecento, nelle loro opere più significative e mature, a superare la parabola del naturalismo ottocentesco che già nell'impressionismo aveva trovato la sua conclusione negli aspetti più fondanti.

Nel Post-Impressionismo ricordiamo due grandi movimenti: Il Simbolismo e le Secessioni (Espressionismo).

In queste nuove scuole di pensiero si afferma che l'arte non è solo più l'immagine di qualcos'altro, non si limita ad imitare la natura, ma risponde a leggi proprie. Inoltre se prima un "occhio esterno" serviva per avere un punto di riferimento e di contatto diretto con la realtà, a partire dal Post-Impressionismo entrambi gli occhi dell'artista cominciano a guardare esclusivamente nel mondo interiore. Il rapporto tra ciò che viene guardato dal singolo artista e l'artista stesso diventa un evento sensibile e quindi un momento unico e irripetibile.

Ricordiamo in sintesi le novità e gli elementi che caratterizzano il periodo artistico:

- Caduta della prospettiva rinascimentale;
- Rifiuto della semplice impressione visiva;
- Sicurezza del contorno;
- Solidità dell'immagine;
- Libertà del colore come autonoma espressione interiore.

L'arte del '900, intesa come "ricerca della verità" diventa una realtà autonoma, pura e priva di regole; essa inoltre nasce da una crisi dell'arte occidentale di fine ottocento. Il giudizio critico a posteriori su tale ricerca non può essere negativo, ma positivo, se la consideriamo come una imperdibile occasione di rinnovamento e di conoscenza e dal momento che è abilitata a cercare delle soluzioni.

Tra le avanguardie del '900 ricordiamo il Fauvismo, che rappresenta la prima vera rottura con l'impressionismo.

La profonda rivoluzione artistica di Matisse e Derain, grandi esponenti di tale movimento, scaturirà dalla precedente ricerca di G. Seurat che rappresentando la fine dell'impressionismo, segna la nascita di una nuova corrente Neo-Impressionista o "*Pointillisme*" attraverso cui delinea a livello scientifico le modalità della percezione visiva con la ripresa della linea-contorno e della prospettiva tradizionale.

Tuttavia il vero punto di rottura nell'arte alla fine dell' '800 sarà rappresentato da [Paul Cézanne](#) considerato il vero "fautore" di tutte le avanguardie, in particolare del Cubismo in quanto egli vuole rappresentare integralmente la realtà così come non siamo abituati a vederla, senza "distrazioni", da qualsiasi punto di vista e secondo una sensibilità totalizzante che genera un nuovo campo d'indagine. Tale matrice investigativa della realtà suggerirà a Picasso di "inserire" nel quadro la quarta dimensione (il tempo).

La vena artistica dell'intellettuale inizia a Parigi, con un obiettivo di fondo, che consiste nel ricercare la verità e rappresentare la realtà nella sua totalità. Per il giovane artista dipingere non significa copiare l'oggetto, ma impadronirsi di un'armonia tra numerosi rapporti, permettendogli di superare l'Impressionismo.

Come afferma egli stesso: "*L'impressionismo è la mescolanza ottica dei colori: io devo spingermi oltre*". L'artista nel suo andare oltre l'impressionismo non dimentica l'antica componente classica, infatti

per Cézanne il punto di partenza rimane sempre la natura; la realtà trasformata in una sua realtà. Questa concezione è alla base della nuova pittura ricercata da Cézanne: *«un nuovo classicismo, non più fondato sull'imitazione scolastica degli antichi, ma rivolto a formare una nuova, concreta immagine del mondo»*, da ricercare non nella realtà esterna, ma nella coscienza. La pittura deve esprimere *«le strutture profonde dell'essere»*. Da un punto di vista stilistico Cézanne è un “pittore creativo”, infatti egli rifiuta la prospettiva lineare perché valorizza ogni elemento dell'ambiente pur non rifiutando la realtà, al fine di cogliere un aspetto immutabile della stessa.

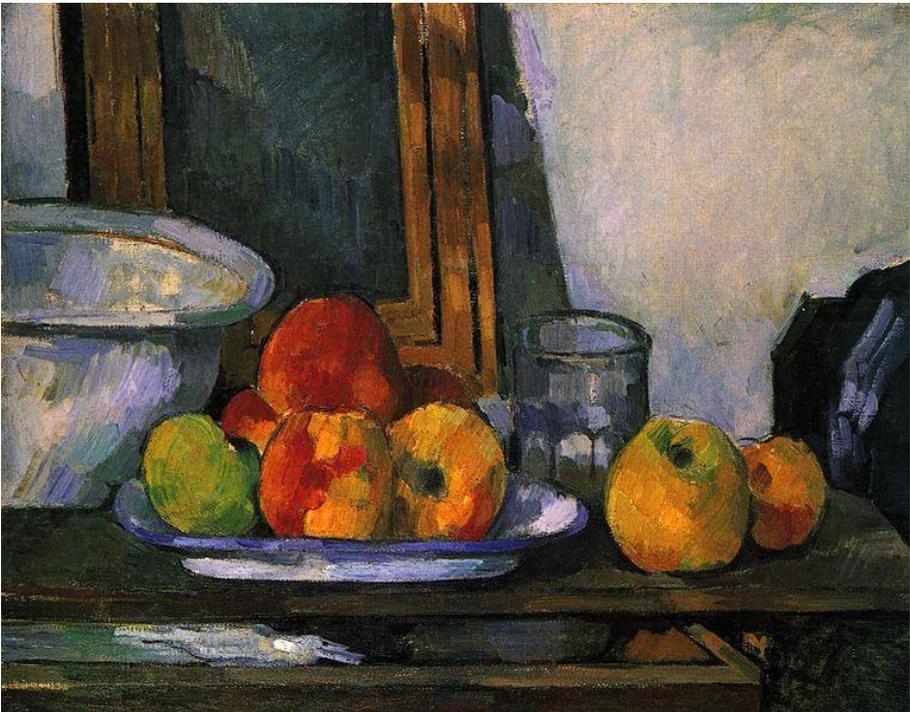
Introduce la pennellata a pettine senza contorno e chiaro scuro e attraverso il colore cerca di rappresentare sulla tela la tridimensionalità della realtà e il volume per dare profondità all'immagine. L'immagine viene quindi rappresentata così com'è, senza alterazione negando la prospettiva lineare.

Il "Mont Sainte-Victoire" rappresenta il superamento definitivo, da parte di Cézanne del modello impressionista, soprattutto da quello proposto da Monet nelle sue ultime opere e rappresenta una significativa anticipazione di ciò che farà il Cubismo nella sua scomposizione della forma. Il monte rappresenta uno dei soggetti più amati dall'artista. Infatti egli lavorerà a questo motivo per oltre vent'anni per rendere l'oggetto della rappresentazione il più naturale possibile, attraverso un percorso di “semplificazione” che l'artista stava seguendo. Si noti in particolare la struttura della montagna con le sue rocce squadrate e una visione del paesaggio da diversi punti di vista e unione tra cielo e terra realizzando un'unica e istantanea percezione dell'ambiente.

La negazione della prospettiva rinascimentale è evidente soltanto nella presenza del monte; mentre attraverso i colori azzurrati e grigi del cielo l'artista fa intravedere l'aria e la turbolenza atmosferica percepita e che egli stesso vuole rappresentare. Cézanne è in sintesi un intellettuale che osserva a 360° la realtà per trarne la sua totalità e non la sua essenza; abile conoscitore della natura, la rappresenta filosoficamente.



Cezanne, "Mont Sainte-Victoire" (1905)



Cezanne, Natura morta con cassetto aperto, 1877



Cezanne, I giocatori di carte, 1894

Anche [Van Gogh](#) (1853-1890), contemporaneo di Cezanne, nella sua pittura parte dalla realtà in quanto realista, seppur rappresentandola dal proprio punto di vista. Infatti l'artista vuole entrare nel mistero della natura, riuscendo ad elaborare la realtà in maniera poetica; parte dall'interiorità che è "aggressivamente" rivolta all'essenza delle cose. Ogni suo quadro possiamo definirlo una "poesia infinita".

Nello stile di Van Gogh si manifestano quei caratteri che lo renderanno un punto di riferimento per tutta l'arte Espressionista. Egli infatti si può considerare un pittore realista-espressionista. Nasce come impressionista ma si accorge che quella ricerca non è sufficiente per esprimere la sua forza interiore. Tuttavia l'impressionismo gli consentirà di guardarsi dentro ed elaborare una nuova visione del mondo. Tre sembrano i poli principali dell'arte di Van Gogh: la vocazione a una pittura per l'umanità con rappresentazione aggressiva e drammatica del

reale; la libertà nell'utilizzo dei colori puri che richiama la corrente Impressionista e Neo-Impressionista; il sintetismo e simbolismo gauguiniano.

Nella sua continua ricerca l'artista prende le distanze da quelle correnti artistiche così distanti tra loro nella raffigurazione della realtà. Questo distacco si accende dopo il suo arrivo a Parigi (1886) e continua con una serie di vicende durante il suo soggiorno ad Arles (1888-89). In questo periodo scopre, come vedremo, l'impossibile sodalizio con Gauguin, ma vivrà anche l'esperienza di un anno al manicomio di Saint-Rémy. Infine c'è la breve ed estrema fase ad Auvers conclusasi con il suicidio (o con un colpo di pistola accidentale partito da un ragazzo, secondo uno studio recente).

Sembra un uomo ferito dalla vita. Infatti, parte dalla realtà per aggredirla. L'artista inoltre rifiuta tutte le convenzioni formali, come Caravaggio, e solo attraverso le sue opere esprime una profonda interiorità. Ecco perché l'arte segue leggi proprie e ha come scopo quello di suscitare nuove emozioni. Questa visione pessimistica della vita caratterizza l'arte di *Van Gogh*, che comunque rimane energia e forza vitale, distinguendosi nettamente da quella di *Gauguin* che matura una visione piuttosto a sfondo ottimistico.

Per il "sognatore" Gauguin l'arte è intesa come "rifugio" e pur considerandosi un inetto è felice di essere tale; egli sente il bisogno di dar voce alla propria interiorità e di rappresentare la vera essenza della realtà, esprimendo così un nuovo modello di bellezza con l'utilizzo di colori primari. "Non si deve dipingere solo ciò che si vede, ma anche quello che si immagina" affermava Gauguin. Ribatte Van Gogh: "il compito dell'artista è pensare e non sognare".

Decisivo è l'anno trascorso dall'artista nel manicomio di Saint-Rémy che delinea il travaglio interiore e angosciante di Van Gogh. Gli è stata diagnosticata una "epilessia mentale" con attacchi di panico e allucinazioni ai quali reagiva con forme di violenza e tentativi di suicidio. L'artista, conscio della sua condizione, non se ne lamentava, e scriveva: "*osservando la realtà della vita dei pazzi in questo serraglio, perdo il vago terrore, la paura della cosa e a poco a poco posso arrivare a considerare la pazzia una malattia come un'altra*".

Nonostante viva nel manicomio, l'artista continua la sua carriera. Infatti aveva a disposizione una stanza personale dove poter dipingere; l'arte in questo modo gli consente di "evadere" dalla sua condizione esistenziale e di non essere "sorpreso" dal quel senso di angoscia e terrore, eterni protagonisti della sua vita.

La straordinarietà dell'artista è evidente in una delle sue grandi opere di quel periodo travagliato: nella "Notte stellata" infatti si osserva una "realtà agitata" di colori, luci ed ombre che vogliono liberare le emozioni dell'artista senza l'intento di rappresentare la natura per come essa appare. Parte infatti dalla realtà per stravolgerla con il suo punto di vista. In questa opera si evincono le peculiarità stilistiche dell'artista tra cui ricordiamo: la pienezza cromatica e l'intensità espressiva per dare voce al suo turbamento.



Van Gogh, "Notte stellata" (1889)

Egli è anti-classico, anti-naturalistico e anti-romantico. La sua pittura è irripetibile, è un rilievo solido, schiacciato e bidimensionale, fatto

con i colori che esprimono la forza realista, dando al tempo stesso un tocco poetico attraverso le pennellate a pettine. Evidente è la violenza cromatica e l'utilizzo di tinte piatte con colori molto densi e puri.

Altra opera significativa è *“La camera dell'artista ad Arles”* realizzata in attesa dell'arrivo ad Arles dell'amico Gauguin.

Van Gogh così descrisse il quadro in una lettera all'amico: “ Ho fatto [...] un quadro della mia stanza, con i mobili in legno bianco come sapete. Ebbene mi è piaciuta molto l'idea di dipingere un interno con quasi niente dentro, di una semplicità alla Seurat” (Lettera a Paul Gauguin, Arles, ottobre 1888).

Nel trasferire nelle opere la sua personalità l'artista riesce a rappresentare una sorta di “disordine ordideggiante” in una prospettiva accelerata verso il punto di fuga, in cui il punto focale, è rappresentato dalla finestra. Essa rappresenta la voglia di evadere dal mondo interiore che lo opprime per raggiungere la dimensione del “divino”.

Osservando attentamente il dipinto si nota che la finestra non è chiusa ma semichiusa, perciò simbolo di speranza, in quanto vi è un desiderio disperato di aprirla. Abbiamo un uso brillante e sicuro del colore; come sfondo cromatico abbiamo il giallo che rappresenta la “pace interiore” e la divinità, mentre il blu simbolo del crepuscolo rappresenta il cielo, la parte più estesa del divino stesso.

Molto si sa dei sentimenti che l'artista nutre verso quest'opera, sviluppata in cinque versioni e richiamata in non meno di tredici lettere inviate ai familiari.

Egli scrive così: “I miei occhi sono ancora affaticati e già avevo una nuova idea in testa ed eccone lo schizzo. Un'altra tela formato 30. Questa volta è semplicemente la mia camera da letto, solo che qui il colore deve fare tutto, e poiché con il suo effetto semplificante conferisce maggiore stile alle cose, esso dovrà suggerire riposo o sonno in generale. In una parola, guardare il quadro deve far riposare il cervello, o piuttosto l'immaginazione [...] questo come una sorta di vendetta per il riposo forzato al quale sono stato obbligato”. (Lettera a Theo, lettera 554)



Van Gogh, "Camera dell'artista ad Arles" (1888)



Van Gogh, "Vaso di girasoli" (1888)

Il simbolismo

In ambito letterario nel 1886 il poeta Jean Moreas pubblica sul quotidiano “*Le Figaro*” il manifesto del Simbolismo: “*Credo solo a ciò che non vedo e unicamente a ciò che sento*”. Il Simbolismo è la risposta alla crisi del Positivismo, in quanto quest’ultimo non riesce a risolvere il problema dell’uomo. Esso poi tramonterà nel primo decennio del *Novecento* quando subentreranno le altre avanguardie.

Al Simbolismo si lega il Sintetismo che mette in evidenza l’essenza delle cose con una visione antinaturalistica della realtà e negazione della prospettiva. In tal senso [Gauguin](#), massimo rappresentante del Simbolismo, è considerato un “sognatore” più intimista rispetto a Van Gogh, che è più aggressivo e realistico.

Gauguin cerca la verità che è dentro di noi attraverso le sensazioni e non attraverso la realtà; infatti per l’artista “*L’arte è un’astrazione*”, innalzando il sentimento come forma essenziale dell’arte, a differenza di Van Gogh che tende ad andare verso l’essenza partendo dalla realtà, modificandola con il suo punto di vista.

Nonostante questa divergenza di opinione entrambi esprimono il desiderio di indagare l’animo umano per catturare le impressioni che provengono dall’interiorità.

Ripercorrendo il Simbolismo nella sua evoluzione si nota:

- inclinazione alla semplificazione e alla sintesi;
- negazione della prospettiva;
- pennellate pastose, stesura dei colori piatti e contrastati;
- primitivismo della pittura (“*L’oro dei loro corpi*”);
- uso di tinte piatte per rimarcare la bidimensionalità rendendo la pittura più vera.

Ciò si riflette nell’opera “*L’oro dei loro corpi*” che è un omaggio al misticismo e alla sensualità delle figure primitive. Si osserva inoltre una estrema semplificazione formale, una vasta gamma cromatica e la disarticolazione sintattica delle immagini che incideranno sugli sviluppi dell’Espressionismo, anticipato proprio con quest’opera. È infine assente il chiaro-scuro e ogni tentativo di modellare le forme. Infatti

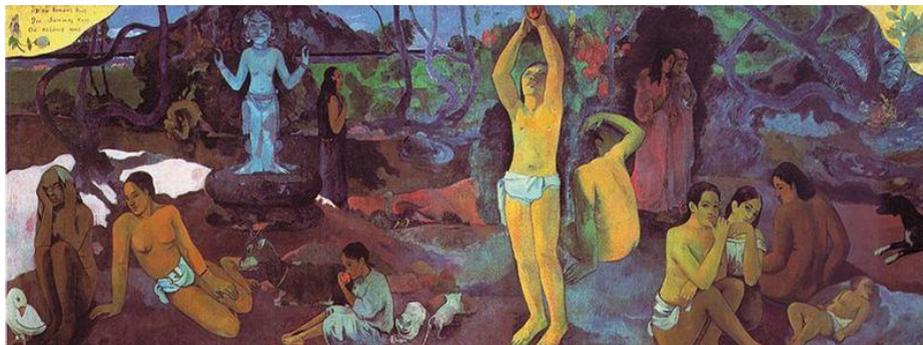
l'obiettivo è indagare sulle parti più nascoste e primitive della nostra interiorità.



Gauguin, “L'oro dei loro corpi” (1901)

I Nabis. Mentre i rapporti di Van Gogh con il Sintetismo–Simbolismo continuano ad essere contraddittori e difficili, i pittori che intorno al 1890 si autodefinirono “Nabis” (il cui termine di origine ebraica significa “profeta”), consideravano a giusto titolo Gauguin il loro padre. Questo nome fu adottato da tutti gli esponenti del gruppo in quanto metteva in risalto quella che, secondo il loro modo di vedere, doveva essere una normale condizione spirituale dell’artista: uno stato permanente di degenza, di ispirazione e di semplificazione della realtà. Tale semplificazione della forma richiama tutte le manifestazioni più

stilizzate dell'espressione figurativa, dell'arte egizia ed indiana ed infine di quella del Giappone.



Gauguin, "Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?" (1897)

Il primo naif. A livello artistico, nella seconda metà dell'Ottocento si colloca, quale caso isolato e singolare nel panorama della pittura europea, Henry Rousseau, detto il "Doganiere" per la professione di impiegato del dazio di Parigi, che abbandona all'età di 41 anni, per dedicarsi totalmente alla pittura. Autodidatta, Rousseau diventa ingenuamente e inconsapevolmente il padre della pittura "Naif", cioè una pittura ingenua, anti-intellettuale, anti-accademica, e quindi popolare. Si nota nel suo quadro "La guerra" una visione della realtà così forte a tal punto da rappresentarla brillantemente. L'artista nonostante fosse pacifista, riesce a creare un mondo di immagini fiabesche ed infantili che se non fossero reali perderebbero di credibilità. Egli infatti affermava che per impedire una guerra sarebbe sufficiente mandare la madre di un soldato da un re. È, sul piano cromatico e del rendering, un quadro iperrealistico, magico in cui è presente una forte impronta visionaria.

Infatti Rousseau aveva confidato al poeta Apollinaire che era solito dormire con la tavolozza di colori accanto al letto per poter fissare i sogni appena sveglio. Per questa opera Rousseau ha tratto spunto dai pittori italiani ed in particolare da Paolo Uccello, ma sono state ipotizzate delle fonti iconografiche più recenti in opere contemporanee che il pittore poteva aver conosciuto. La "Guerra", dipinta nell'inverno del 1893-1894, scomparve per cinquant'anni: è ricomparsa soltanto nel 1944 a Louviers, in possesso di L. Angue. Passata a Parigi, fu acquistata

nel 1946 dal Museo del Louvre dal proprietario E. Mignon. Attualmente è esposta al Museo d'Orsay.



H. Rousseau, "La guerra" (1894)

Il simbolismo nord-europeo

Molto importante è anche il Simbolismo Nord europeo degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento segnato da artisti quali: il norvegese Edvard Munch e il belga James Ensor. Entrambi liberano l'arte dalla raffigurazione del dato visivo per privilegiare una pittura visionaria con un mondo ricco di immagini.

Se Ensor dipinge un mondo grottesco e visionario affidandosi a simboli esteriori quali il travestimento, la maschera, lo scheletro, per Munch, invece, dipingere significa ricercare nuove sensazioni dentro il proprio animo. Infatti i suoi dipinti partono dal vissuto dell'artista per raggiungere una dimensione universale. L'arte di Munch segna il passaggio da un naturalismo impressionistico a una pittura nuova che mette in evidenza la tragicità della vita umana in generale e dell'artista in particolare.

Sarà la sua vita ma soprattutto la sua infanzia, segnata da eventi tragici, quale la morte della madre e dei suoi fratelli, a lasciare una traccia

indelebile nella sua coscienza e a influenzare tutta la sua carriera artistica.

Significativo è il quadro “La bambina malata” in cui, oltre a ripercorrere il dolore e la sofferenza della malattia, nonché la morte della sorella Sophie, elabora una nuova forma espressiva che lo aiuta psicologicamente a ritrovare, e quindi a rappresentare, il primo ricordo, la prima sensazione. L’arte di Munch infatti è caratterizzata da un mondo di immagini, tanto da riscrivere un’autobiografia per immagini.

Altro grande dipinto, divenuto l’emblema dell’uomo moderno, della alienazione e del suo tormento, è “Il grido”, un urlo sovranaturale, di paura e di disperazione che tormenta l’uomo, sempre più solo in un mondo ormai estraneo ed ostile. Tuttavia è un grido che nessuno riesce a sentire in quanto soffocato al suo nascere.

Non c’è migliore spiegazione del quadro di quella fornita dal suo stesso autore:

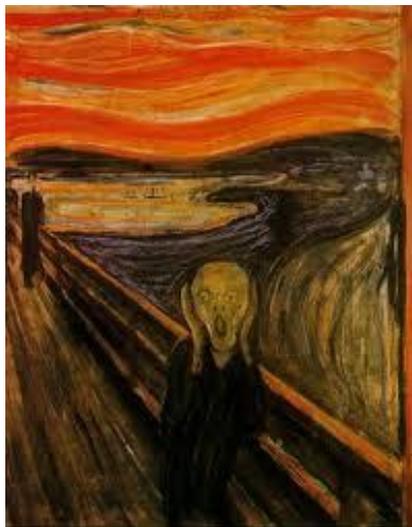
“Camminavo per strada con due amici. Il sole era al tramonto e cominciavo a sentirmi avvolto da un senso di malinconia. A un tratto il cielo si fece rosso sangue. Mi fermai, appoggiandomi a una staccionata, stanco morto, e fissai le nubi infiammate che gravavano, come sangue e spada, sul fiordo nero-bluastro e sulla città. I miei amici continuarono a camminare. Io rimasi inchiodato in piedi, tremante di paura e udii un grido forte e infinito trafiggere la natura.”

Tutta la scena è la metafora della disperazione e della morte che nasce nell’individuo, che esce, che travolge, che spazza via tutto, per poi tornare nell’individuo distruggendolo.

Dal punto di vista stilistico abbiamo una deformazione delle figure e stravolgimento delle linee che si perdono nelle tonalità cromatiche e nei tagli compositivi. Il paesaggio prosegue secondo un andamento mosso. La sua infatti è una pittura audace che privilegia l’introspezione.

Egli aveva scritto: *“Nella mia arte ho tentato di spiegarmi l’esistenza e ho aspirato a vedere chiaro nel cammino della vita. Anche con l’idea di poter dare ad altri chiarezza su di essa.”* Ancora una volta, in modo persistente, viene ribadito il ruolo dell’artista, abile e guida affine nella esternazione di pezzi di vita vissuti dallo stesso artista ma che

incondizionatamente si riflettono, prima o poi, nel vissuto di ognuno di noi.



Munch, "Il grido" (1893)

Le secessioni

L'adesione alle nuove idee che si andò definendo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento favorisce l'affermazione, a loro modo varia e intelligente, dei movimenti di "Secessione" di Monaco, di Berlino e di Vienna.

Per "Secessione" si intende un momento di scissione e di rottura polemica con le correnti artistiche del periodo, in particolare le "Accademie" che rappresentano l'arte europea di fine '800, anticipando così l'atteggiamento rivoluzionario delle avanguardie di primo Novecento. Da un punto di vista storico, l'emergente movimento ebbe la sua massima espressione nei paesi tedeschi, proprio per la nazionalistica visione rigida e serrata che le organizzazioni ufficiali avevano dell'arte, attraverso le accademie in voga in quel periodo.

Il primo movimento, in ordine di tempo, fu la Secessione di Monaco che, un gruppo di artisti capeggiati dal pittore e scultore Franz von Stuck (1863-1928) realizzarono nel 1892 e che si concretizzava nel rinnovamento della pittura paesaggistica, nell'interesse per l'arte

applicata, nella creazione di un nuovo gusto decorativo specialmente nella grafica e nell'apertura agli aspetti principali e caratteristici dell'arte europea.

In questo clima si colloca V. Kandinskij, che nel 1909 dà vita al nuovo gruppo della Neue Künstlervereinigung (Nuova unione degli artisti), aperto agli sviluppi dell'espressionismo e da cui doveva uscire l'avanguardia del Blaue Reiter.

Segue la Secessione di Berlino del 1898 guidata dal gruppo dei cosiddetti impressionisti tedeschi, con in primo piano Max Liebermann (1847-1935). Nasce in seguito allo scandalo suscitato dalla mostra di Munch del 1892, definita “un insulto all'arte”, e dal sostegno che i secessionisti berlinesi invece danno a Munch.

Tuttavia la più importante secessione, quella a cui si fa spesso riferimento per indicare tale corrente, è quella viennese fondata nel 1897 e guidata dalla personalità di [Gustav Klimt](#), nella cui arte pittorica convergono, ad alto livello, molti tratti tipici dell' “Art Nouveau”, ossia:

- accentuato linearismo;
- bidimensionalità;
- storicismo e simbolismo.

Occorre ricordare però che il significato di ciascuno di questi caratteri e le modalità di accostamento è strettamente personale.

Quindi, un gruppo di artisti, guidati dall'artista Klimt, iniziano a staccarsi dall'Accademica Associazione austriaca e a dar vita alla Secessione, nata dichiaratamente come rottura con la tradizione, ovvero una concezione dell'arte intesa come rifugio dall'oppressione della vita moderna.

Klimt inizia la sua indagine alla *ricerca del nuovo “io”*, svelando gli istinti nascosti che l'arte classica aveva idealizzato e represso. In questo contesto viene influenzato dagli scritti di Freud, in particolare dall'opera “L'interpretazione dei sogni”, che spinge l'artista stesso a ricercare risposte nella profondità dell'inconscio con il tentativo di sprigionarlo dalle etichette morali ottocentesche.

Si pensi all'opera “Il bacio” in cui la giovane coppia sembra al di fuori di ogni coordinata spaziale; vi è una chiara negazione della prospettiva

per concentrarsi sull'immagine e sul significato del loro amore, un amore che non conosce limiti e che appartiene alla sfera del sogno e non della realtà, in quanto essa è sempre idealizzata. L'arte dunque diventa uno strumento per evadere dalla crudele e triste realtà.



Klimt, "Il bacio" (1907)

CAPITOLO 3

IL PRIMO NOVECENTO E LE AVANGUARDIE

Il primo Novecento e le avanguardie

Il primo Novecento definito “Età dell’Avanguardie” si caratterizza per una lunga serie di eventi tragici che hanno lesionato dalle fondamenta l’edificio morale della società; in particolare nel panorama delle Avanguardie i conflitti mondiali rappresentano un momento di rottura o di riflessione intellettuale, che ha portato con sé un sentimento di orrore e quindi sfiducia nei confronti della razionalità, fino ad allora considerata fondamentale per il progresso dell’umanità.

I cambiamenti si hanno non solo nel panorama artistico ma anche filosofico, scientifico, psicologico e socio-economico. Occorre dunque in questa sede sottolineare come l’ARTE non sia rimasta indifferente di fronte a questi tragici eventi cercando, come sempre accade nei momenti di rottura, una soluzione che potesse rappresentare la condizione esistenziale dell’uomo.

Si affermano così le prime “Avanguardie artistiche”, il cui termine si riferisce ad uno stile e ad una ricerca che aveva come obiettivo quello di abbattere gli schemi, le conquiste e i canoni dell’arte precedente. Come nel linguaggio militare il termine Avanguardia viene utilizzato per indicare le linee più esposte al pericolo e pertanto molto rischiose per la vita, così l’Avanguardia artistica rischia nel suo desiderio di combattere le ingiustizie, le ipocrisie in quanto vuole cambiare il mondo e la società. Gli artisti sentono il desiderio di instaurare un nuovo rapporto con la vita proponendo un’arte che agisca oltre che sul piano estetico anche su quello etico.

La “ragione” diventa nemica dell’arte. Le principali avanguardie del ‘900 sono: l’Espressionismo Tedesco (Il Ponte di Dresda e Il Cavaliere Azzurro), l’Espressionismo Austriaco, i Fauve che privilegiano i colori violenti e accesi, Il 1° e il 2° Futurismo, il Cubismo ed infine il

Surrealismo, che rifiuta la ragione a tal punto da dipingere la realtà dei sogni.

Se nella seconda metà dell' '800 è la Francia a svolgere un ruolo centrale nella pittura internazionale, nella prima metà del '900 città come Vienna, Monaco, Dresda e Berlino diventano i centri propulsori della nuova corrente artistica. In particolare la pittura tedesca di quel periodo era molto ricca e feconda. Tra i pittori espressionisti in voga nel 900 ricordiamo: Paul Klee (1879-1940), Wassilij Kandinskij (1866-1944), inoltre gruppi di artisti come Der blaue Reiter (Il Cavaliere Blu) a Monaco o Der Sturm (La Tempesta) e Die Brücke (Il Ponte) a Berlino che crearono un nuovo stile artistico.

La parola "*Espressionismo*", ricorre per la prima volta in una monografia di Paul Fechter del 1914 che è dedicata ai tre gruppi emergenti ovvero Ponte di Dresda, Cavaliere Azzurro e in Francia i Fauves, che si possono considerare le tre grandi scuole dell' Espressionismo, alle quali poi si affiancherà l'Espressionismo austriaco con Oskar Kokoschka (1886-1980) ed Egon Schiele (1890-1918).

Per gli espressionisti la tela diventa il luogo per esprimere in maniera impulsiva i propri sentimenti, emozioni ed idee. Tuttavia il pittore per fare ciò rifiuta ogni convenzione. L'opera espressionista è un'opera intimista, prescinde cioè dalla riproduzione di ciò che vede, per riprodurre ciò che sente dentro. Ecco che l'espressionismo diventa uno strumento di mediazione tra natura, realtà ed emozioni.

Tutta l'età delle Avanguardie quindi si caratterizza per una intensa attività di gruppo tra i pittori il cui obiettivo è quello di esaltare e rimarcare il binomio inscindibile arte-vita.

La loro attività creativa nasce a Dresda nel 1905 e prosegue sino al 1913, anno dello scioglimento. I soggetti ritratti nei loro dipinti riflettono proprio la loro impostazione ideologica di fondo animata da:

- una avversione verso il potere e l'autoritarismo;
- rifiuto dei valori incarnati dalla società borghese;
- bisogno di impostare nuovi rapporti sociali basati sulla solidarietà e aspiranti a una vita più pura e semplice lontana dunque dalle brutture della guerra che amavano evidenziare nelle loro opere.

I loro quadri infatti riproducono il dramma e l'angoscia nei confronti della vita, nonché il desiderio di armonia tra uomo e natura. Frequenti, ad esempio, gli scorci di città, persone per strada, scene nello studio, contadini nei campi, bagnanti, scenari alpini, nature morte. Emblematiche al riguardo sono le figure di donne in strada di Kirchner (che raffigurano eleganti prostitute), le idilliache scene di bagnanti di Heckel e Müller, le allegorie a carattere religioso di Nolde e infine le visioni apocalittiche di Ludwig Meidner.

Il fatto di avere un atelier in comune e di avere la stessa ideologia però non esclude la disomogeneità dello stile. Tuttavia sul piano formale si riscontrano caratteristiche comuni tra cui ricordiamo:

- una semplificazione delle figure;
- stravolgimento dei soggetti rappresentati;
- contorni aspri e forme spigolose;
- colori come il giallo, il rosso, il blu e il viola portati all'exasperazione;
- abbandono della prospettiva e del chiaro scuro.

Nelle loro rappresentazioni gli artisti tedeschi si rifanno ai grandi dell'arte tra cui Van Gogh, per il suo modo aggressivo di rappresentare la natura delle cose, Ensor, per la sua fantasia mistica, e soprattutto al precursore dell'Espressionismo tedesco Eduard Munch. Sicuramente però grande influenza viene esercitata dal ritorno alle origini primitive di Gauguin e dall'incontro con i Fauves.

Ecco quindi che osservare il passato con gli occhi del presente diventa essenziale per proseguire la ricerca artistica. Ricorrente è il sentimento di armonia / disarmonia riflessa nel binomio tra arte e vita che gli artisti costantemente percepiscono e rappresentano attraverso nudi all'aperto dai colori vivi e accesi.

L'espressionismo Austriaco

Oscar Kokoschka. Nel XX secolo Vienna, rinnovata già in precedenza dalla Secessione, sperimenta nuove vicende artistiche espressioniste. A differenza di quanto è accaduto in Germania, l'Austria non conosce però la formazione di una vera e propria comunità artistica, ma si individuano singole personalità di spicco diverse l'una dall'altra come Oscar Kokoschka ed Egon Schiele.

Entrambi gli artisti si formano nel periodo della secessione viennese e determinano il passaggio da un'arte idealizzata e sensuale tipica del maestro Klimt ad una tipicamente espressionista che si caratterizza per l'utilizzo di colori violenti e linee mosse. Ciò porterà a etichettare Schiele come "artista maledetto", tragico e autodistruttivo e Kokoschka come "artista degenerato".

L'arte di kokoschka viene definita degenerata proprio dal regime nazifascista del periodo per il quale l'artista nutre una profonda avversione, evidente nei suoi dipinti. I tormentati rapporti sentimentali inoltre ispirano alcune opere dell'artista e ne condizionano lo stile.

Significativa a tale proposito è l'opera "*La sposa del vento*", in cui i due amanti raffigurati sono distesi in un vortice di nuvole; la donna, come si può notare, è completamente inconsapevole che la relazione sta per finire, dorme serenamente, mentre l'artista è sveglio e in tensione, cosciente della prossima fine, come si può notare dalle mani avvinghiate. Il ritratto dei due amanti in uno spazio irrealista rappresenta proprio il sentimento dell'inquietudine.

Decisivo risulta il cambiamento di stile in Kokoschka nel periodo dopo la guerra, quando l'artista si trasferisce a Dresda insegnando all'Accademia. Infatti il colore nei suoi dipinti acquista una luce nuova, caratterizzato da stesure piatte e larghe e da tonalità intense e vive; il paesaggio infine acquista sempre maggior valore nelle sue opere, caratterizzando la sua produzione artistica degli anni '20.



Kokoschka, "La sposa del vento" (1914)

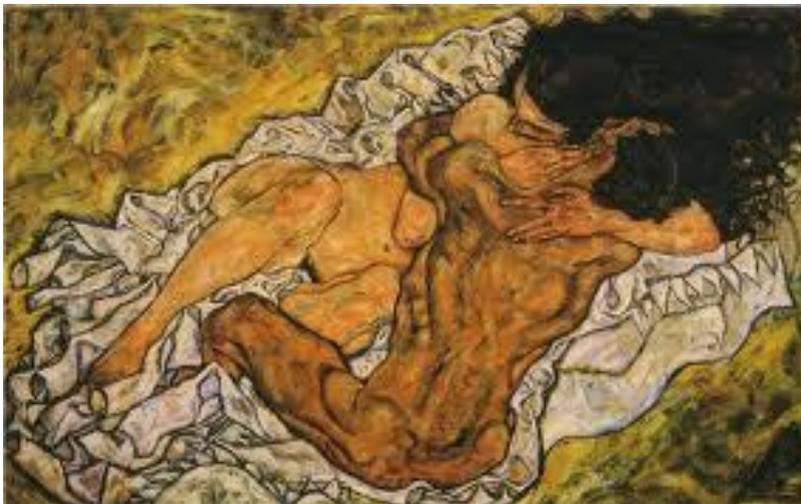
Egon Schiele. Come accennato, Schiele, insieme a Kokoschka, è un altro esponente rappresentativo dell'Espressionismo austriaco. Egon Schiele scoprendo sin da subito la sua vocazione artistica, nel 1906 a soli sedici anni si iscrive all'Accademia di Vienna dove elabora un sentimento di avversione verso i canoni naturalistici e, accostandosi all'opera di Gustav Klimt, ne apprezza la linearità delle forme e la sua raffinatezza. Tuttavia, mentre per il maestro la linea svolge un ruolo di definizione dei contorni delle figure, per l'allievo la linea diventa uno strumento di indagine psicologica e introspettiva con forme non lineari e spezzate, quasi elettrizzate.

Lo stato di disperazione dell'artista, sino allo scoppio della guerra mondiale, può essere riassunto con una frase del suo diario: "In tutto vi è una morte vivente". Non a caso i suoi dipinti riflettono il vissuto e le sue tragiche esperienze. Sicuramente la morte prematura del padre, a causa di una malattia sessuale (sifilide), ha influenzato il suo rapporto con le donne e con l'erotismo.

Infatti un tema ricorrente nelle sue opere è l'esibizione di un nudo eccessivo e provocante che urta l'etica della società borghese a lui contemporanea, un nudo che l'artista rappresenta in maniera aggressiva e audace. Inoltre la spregiudicatezza dei soggetti, che spesso non mantengono la dovuta distanza dall'osservatore, creano un incomprensibile sentimento di mistero. Nelle sue opere Schiele accentua la

magrezza e il movimento oscillante del corpo, rappresentando così figure che mancano di unità fisica.

Ciò è evidente nell' "Abbraccio", in cui i corpi sono contorti quasi in modo acrobatico, sfacciatamente esibiti. La nudità infine gli serve per analizzare il corpo, ricercare gesti, espressioni, pose e atteggiamenti che possano delineare il mondo interiore dei soggetti. Tuttavia, la scelta di donne giovani rappresentate a nudo con atteggiamenti equivoci e provocanti hanno suscitato scalpore nell'opinione pubblica tanto che nel 1912 Schiele viene arrestato con l'accusa di sequestro di una minorenne e pubblicazione di disegni osceni; dalla prima viene prosciolto mentre per l'altra viene condannato a tre giorni di carcere e molti suoi dipinti verranno distrutti.



Schiele, "Abbraccio" (1917)

In realtà le sue raffigurazioni, così svergognate e sfacciate, non rispecchiano il reale modo di comportarsi del pittore nella vita quotidiana e nell'atelier. Il suo obiettivo pertanto era quello di indagare ed esprimere il vuoto affettivo enorme che lo tormentava e di scavare a nudo l'anima dei suoi personaggi. In tale contesto si possono ben inserire i suoi studi compiuti sul padre della psicoanalisi, Sigmund Freud. Il 1915, anno in cui Schiele si congiunge in matrimonio, rappresenta una svolta per l'artista. Le opere di quel periodo esprimono infatti un reale cambiamento, la rappresentazione della figura umana inizia a

rispecchiare e rientrare nei canoni della tradizione. A tale proposito si ricorda il quadro “La famiglia” in cui il colore diventa mezzo per definire i volumi delle figure, non è più espressionistico e scioccante, ma vivo. Il volto dell’uomo sfinito è un autoritratto dell’autore; la donna assorta raffigura la moglie Edith che morirà poco dopo. Entrambi i personaggi si perdono nel vuoto così come li accomuna un atteggiamento di rassegnazione. Uno sguardo assente si riscontra nel bambino, figlio desiderato ma mai avuto, che è privo di gioia. Dunque, se da questo momento in poi le sue opere sono prive di violenza, occorre aggiungere che al tempo stesso si caricano di tristezza e malinconia.



Schile, “La famiglia” (1918)

II “Fauvisme” e Matisse. Nel frattempo un nuovo avvenimento aveva sconvolto il mondo artistico parigino, suscitando come al tempo della prima mostra degli impressionisti scandalo e interesse tra i pittori e

intellettuali d'avanguardia. Alcuni pittori tra i quali Matisse, Derain presentavano al "Salon d'Automne" del 1905 i loro quadri che, diedero alla critica e anche agli spettatori l'idea di una congiura contro la tradizione e il buon gusto.

Tra gli elementi caratterizzanti di tali artisti ricordiamo:

- uso abbondante di colori puri
- abbandono dei requisiti usuali della raffigurazione.

Dall'incontro di tali elementi nacque il gruppo dei "Fauve", cioè "le belve" così definiti dalla critica che richiama ironicamente l'indignazione dei bravi borghesi.

Il "Fauvisme" parte dal neo - impressionismo, dal sintetismo gauguiniano, dal cromatismo espressionistico di Van Gogh per ricollegarsi a Delacroix, a Manet, rappresentativi di un'arte rivolta alla libertà e all'autonomia nella rappresentazione. L'attenzione alla prospettiva, che l'impressionismo aveva mantenuto scomparire del tutto e le forme appaiono isolate l'una rispetto all'altra; quanto al colore si evitano non solo i toni mescolati, ma anche tutti i "colori imitativi" che sono banditi essendo estranei alla verità. Ciò ha portato questi artisti su un piano stilistico nuovo, del tutto rinnovato: il tocco neo impressionista viene successivamente abbandonato, affinché il colore possa esprimersi in libere pennellate e i colori puri possano non essere più impiegati nella ricomposizione visiva.

Il colorismo dei Fauve inoltre restava distante sia dal Simbolismo di Gauguin, sia dalla caratteristica arte di Van Gogh. Tra i pittori in voga in quel periodo nessuno come Matisse ha condotto così in alto la ricerca artistica; infatti la sua opera d'arte forma insieme a quella di Picasso e di Klee le direttrici principali dell'arte stessa di questo secolo. Infatti sin dall'epoca della prima rappresentazione del gruppo al Salon d'Automne egli tende a dare ordine e chiarezza all'esplosione del Fauvisme pur esaltando al massimo il colore. Ricordiamo il "Nudo rosa" in cui Matisse effettua un processo di semplificazione precludendo al movimento del Cubismo del primo periodo, e che crea un equilibrio tra forme organiche e geometriche, tra linee curve e diritte e tra colori caldi e freddi. Lo sfondo nell'opera inoltre è un semplice motivo decorativo. "Ciò che sogno, è un'arte di equilibrio, di purezza, di tranquillità, senza

soggetto inquietante e preoccupante...” scriveva Matisse nel 1908 scostandosi in questo anche dall’arte di Cézanne, al quale rivolgeva la sua attenzione in quanto modello di equilibrio e di struttura.



H. Matisse, “Nudo rosa” (1935)

Il cubismo e Picasso

Tutti i movimenti d'Avanguardia, nati a partire dal 1874, anno della prima mostra impressionistica sino al 1905, anno in cui fece la sua comparsa il movimento del Fauvisme, erano accomunati da un sentimento di polemica verso i canoni tradizionalistici e da una valorizzazione del colore e del significato completamente nuovo che gli assegnano.

Questa opposizione riguardava tuttavia non solo il colore ma anche gli altri pilastri della tradizione tra cui ricordiamo: la prospettiva lineare, il chiaro-scuro, il modellato e il disegno anatomico. L'idea di voler rendere autonomo il cammino dell'arte e quindi di liberarla dalla tradizione, tipica delle nuove Avanguardie, domina anche la "rivoluzione" cubista.

Il Cubismo nasce a partire dal 1907 ad opera di alcuni artisti tra i quali spicca [Pablo Picasso](#), Braque, Leger ed altri con un desiderio di revisionare il rapporto arte-oggetto, compiuto mediante una ricerca solidale e comune. Il termine Cubismo, nato da una battuta ironica e insediatosi nella nomenclatura storica, ha suscitato le lamentele degli artisti che criticavano l'etichetta attribuita al loro movimento. Essi sostenevano infatti: "l'idea che questa parola (Cubismo) suscita, quella dei volumi, non basta a definire un movimento che tende alla realizzazione integrale della pittura".

Il movimento si propone di analizzare la realtà in modo scientifico e di risolvere in modo originale il problema di trasferire la realtà tridimensionale su una superficie a due dimensioni qual è il quadro. Inoltre sia l'appiattimento della realtà, tipica del Fauvisme che l'assorbimento della realtà nell'atmosfera, tipica dell'Impressionismo non soddisfano il loro desiderio che si attua in una "realizzazione globale della pittura" e in una conoscenza totale dell'oggetto. In tal modo viene scoperta la quarta dimensione il "tempo", una dimensione che consente la rappresentazione dell'oggetto non come realmente appare all'osservatore ma nella sua interezza e nelle sue sfaccettature celate.

Il Cubismo quindi non lo si deve interpretare solo come una semplice avversione alla corrente Impressionistica e come semplice apertura alla

conoscenza ma ciò che conta di più è che il Cubismo apra una nuova dialettica formale destinata ad influenzare tutte le branche del sapere artistico perfino l'architettura, influenzando pure l'arte del nostro secolo.

In questo senso lo sforzo cubista si comprende meglio nel pensiero di Cézanne, il quale aveva già indicato nella sua arte la strada da percorrere per arrivare al pieno possesso della realtà, che doveva però coincidere con un totale controllo di quell'altra realtà che è il quadro.

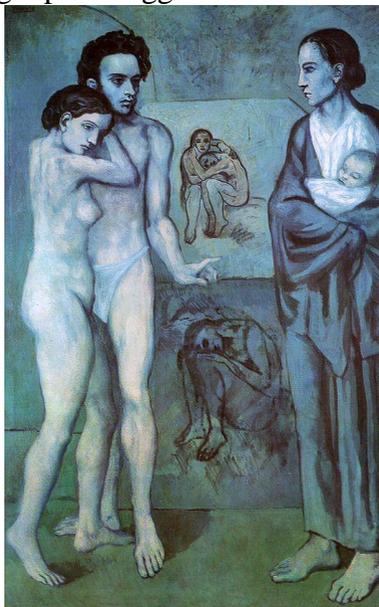
Il principale esponente di questa nuova Avanguardia artistica è Pablo Picasso che approda al Cubismo in quanto il suo obiettivo consiste nel rappresentare la realtà a 360°. Egli viene definito il "Michelangelo" del '900 in quanto la sua arte abbraccia tutti i generi precedenti. Il suo stile infatti, invece di trovare un indirizzo preciso, cambia di opera in opera, dando l'impressione di voler conoscere e di esplorare tutto. Tale ambizione caratterizza l'intera sua pittura; egli esprime infatti ciò che vede dipingendo non ciò che sta cercando ma ciò che ha trovato. Ma qual è il vero scopo della sua arte?

Picasso intende visualizzare quello che si sa di una figura, non ciò che si vede. Per l'artista infatti non è importante l'apparenza, ma la sua considerazione su ciò che vede, ad esempio egli vede le prostitute e la guerra come simbolo di bruttezza.

L'artista spagnolo, stanziatosi definitivamente a Parigi nel 1904, è diventato il pioniere della più audace avanguardia pittorica europea, in tutte le varianti che egli darà a questo movimento artistico.

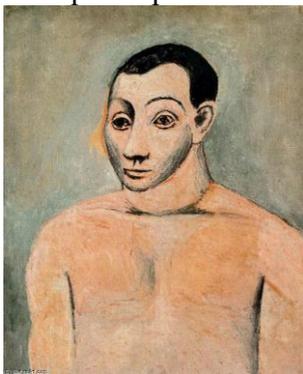
Periodo "blu" e periodo rosa. Nei periodi trascorsi tra Barcellona e Parigi, detto "periodo blu" e "periodo rosa", Picasso con coinvolgimento emotivo dipinge quadri con raffigurazioni di soggetti poveri e saltimbanchi. Determinante è stata la morte del suo caro amico Casagemas, che apre il cosiddetto "periodo blu" (1901-1904), che rappresenta il periodo più triste in quanto, come già detto, egli descrive un'umanità in balia della miseria, della malattia e della disperazione. Inoltre il colore blu, da cui il nome del periodo, aumenta questo senso di decadimento e di tristezza. L'opera più rappresentativa che riassume tutta l'estetica di questo momento è "La vita". Il dipinto freddo rappresenta le varie fasi della vita e il vuoto che la caratterizza; inoltre la coppia al

centro del quadro sembra guardare l'osservatore ma in realtà gli sguardi sono assenti, infatti ogni personaggio conduce una vita a sé stante.



Picasso, "La vita" (1903)

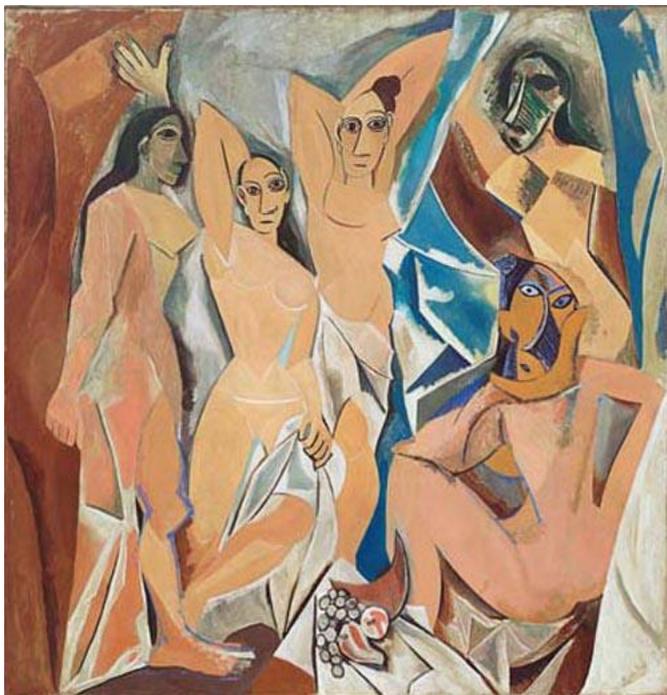
A partire dal 1904 la pittura di Picasso trapassa verso il "periodo rosa" (1904-1906) che si concretizza nell'abbandono del colore monocromatico e l'introduzione dei colori rosa e rosso. E' un anticipo del Cubismo per la esemplificazione del soggetto e anche perché comincia la sfaccettatura dello spazio. Di questo periodo ricordiamo "L'autoritratto".



Picasso, "Autoritratto" (1907)

La prima opera cubista. Un'opera molto famosa di Picasso è “Les demoiselles d'Avignon”, un'opera altamente rappresentativa della nuova tendenza e della personalità del suo autore, per quel particolare senso di beffardaggine e irruenza che urta con la realtà comune.

E' il primo quadro cubista. In quest'opera è presente ancora un'impronta espressionista-fauvista, per il carattere deciso e antinaturalistico. Attraverso quest'opera il pittore vuole visualizzare quello che si sa e non quello che si vede, infatti rappresenta la bruttezza di quel mondo perché è così che lo vede e lo percepisce. Ecco quindi che la bruttezza interiore diventa bruttezza estetica che grazie all'artista viene esplicitata. Inoltre l'evidente riferimento a maschere rituali e africane si spiega con la profonda impressione che la loro conoscenza aveva proposto nell'artista.



Picasso, “Les demoiselles d'Avignon” (1907)

Le fasi del cubismo. Dopo il periodo rosa, inizia l'età del Cubismo (1907) che si divide in tre fasi:

Fase primitiva o formativa: la fase primitiva del Cubismo si caratterizza per la semplificazione dei volumi e dello spazio e comincia con opere quali "Nudo nella foresta". Il colore inizia a monocromatizzarsi. Tale fase viene definita primitiva in quanto istintiva; si ispira al movimento espressionista dei Fauve per l'uso dei colori semplici, puri e aggressivi prelude alla fase analitica.



Picasso, "Nudo nella foresta"

Fase analitica (scientifica): (1909-12). Nasce ad opera di Picasso e Braque che formulano il "Cubismo Analitico" nel quale gli oggetti risultano analizzati nelle loro componenti plastiche, mentre lo spazio avvolgente si materializza in linee precise. "Il ritratto di Ambroise Vollard" testimonia il passaggio a questa fase ed è proprio in quest'opera che Picasso introduce la quarta dimensione, ovvero rappresentare il soggetto e il mondo da infiniti punti di vista, subendo l'influsso di Cézanne. Ogni figura geometrica diventa un piano anche laddove non c'è personaggio e il colore preferito dall'artista diventa il grigio.



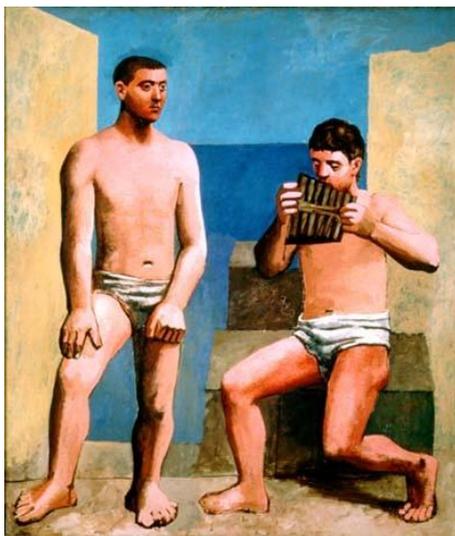
“Ritratto di A. Vollard” di Picasso e di Cézanne

Fase sintetica (fisica) 1912-21: Segna l'ultimo periodo di lavoro solidale con Braque interrotto per la partenza di quest'ultimo sul fronte. Da questo momento in poi il processo creativo volge in maniera quasi opposta al precedente in quanto questa nuova fase stava portando gli artisti a perdere il rapporto con il soggetto. Il desiderio di scomposizione della forma sembra placato e si concede alle immagini maggiore attenzione. Questo periodo è una reazione all'astrattismo in quanto viene stabilito un nuovo rapporto con il soggetto, rendendolo identificabile. Si cerca inoltre di imitare con la pittura materiali veri, come il legno, carta di giornale, il tutto realizzato mediante la tecnica del collage (ripresa dai Fauve). A questo periodo appartiene l'opera “Il violino” realizzata con una scatola di cartone, carboncino e gesso su cartone.



Picasso, “Il violino”

Fase orfica (orfismo) e la section d'or 1921- 1925. L'orfismo nasce come reazione alla poetica del Cubismo e per il suo ritorno al passato è stato considerato dal poeta Apollinaire un'eresia. Due sono gli elementi che verranno stravolti dall'orfismo, rispetto alla poetica di Picasso e Braque, ossia il dinamismo e il colore. Esso viene anche definito da Fernand Leger una sorta di "Cubismo meccanicistico", impostato principalmente sulla figura del cilindro (tubo), che rinvia agli ingranaggi e congegni industriali. Un'opera di questo periodo è "Il flauto di Pan". Altri elementi principali sono un ritorno alle forme e la tridimensionalità.



Picasso, "Il flauto di Pan"

A questo gruppo di artisti se ne unirono altri, tra cui Jaques Villon, che diedero origine alla Section d'or, gruppo dai contorni indefinibili, che conduce la ricerca cubista alla introduzione di nuovi elementi come la macchina, il colore, il movimento e l'astrazione. Inoltre si parla di sezione aurea perché si basa su astrazioni geometriche, teorizzando la regola del Cubismo che come abbiamo visto non esiste.

Dopo il Cubismo, nel 1917 Picasso intraprende un percorso artistico complesso; infatti mentre a Zurigo esplose il movimento del Dadaismo, ha inizio per l'artista il cosiddetto "periodo neoclassico", periodo che si caratterizza nell' esasperazione delle figure.

Tuttavia nel 1925, qualche anno dopo, Picasso partecipa a Parigi alla prima mostra surrealista, anche se non ne accoglie in pieno le raffigurazioni interiori trovandole ridicole, e mantenendo sempre una sua originalità e autonomia artistica.

Nel 1937 Picasso, su commissione del governo spagnolo, esegue “Guernica” considerata dallo stesso pittore l’unica sua opera simbolica. Su questa grande tela Picasso vuole riportare il tragico evento della guerra civile spagnola, nonché il bombardamento della cittadina spagnola a opera degli aerei tedeschi, raffigurando la brutalità dell’azione contro la popolazione disarmata. Nella parte sinistra del quadro trionfa il toro, simbolo di brutalità, che trionfa sull’uomo rappresentato dalla testa e dal braccio. Inoltre nel dipinto regna il tema della morte, dell’orrore e della disperazione; non a caso viene disegnata una donna che si strazia per il figlio morto tra le sue braccia. La novità di questa composizione è l’utilizzo del bianco, del nero e del grigio; il colore dunque è assente, così com’è assente il volume di queste figure straziate e deformate.



Picasso, “Guernica” (1937)

La prima avanguardia in Italia il Futurismo

In Italia tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo, la cultura artistica rimaneva ancora legata a un'arte accademica neo-rinascimentale e provinciale a tal punto che i più giovani e irrequieti anticonformisti stentavano ad emergere e a trovare la propria strada nel campo dell'arte.

Tuttavia una "rivoluzione dell'arte moderna" si ebbe nel febbraio del 1910 con il "Manifesto dei pittori futuristi" firmato da artisti come Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Luigi Severini, i quali dividevano come ideale comune l'obiettivo di opporre all'antica pittura statica una nuova "pittura dinamica".

In realtà già un anno prima il Futurismo nasce nell'ambito letterario ad opera del poeta Filippo Tommaso Marinetti che il 20 febbraio del 1909 fonda il Manifesto del Futurismo pubblicato sulla rivista "Le Figaro". Vi s'intrecciano elementi che riprendono le ideologie filosofiche e letterarie di Nietzsche, Bergson, Sorel, D'Annunzio, Zola ed altri ancora. Il movimento si caratterizza per una esplicita ribellione e rifiuto totale della cultura presente e della tradizione, che si esprime nella volontà di distruzione di tutto ciò che apparteneva al passato, a tal punto che Marinetti scriveva:

"Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie...e vengano dunque, gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate! ... Suvvia! date fuoco agli scaffali delle biblioteche! ... Sviatelo il corso dei canali per inondare i musei! ... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite, demolite senza pietà..."

Il Futurismo inoltre si caratterizza per un forte spirito nazionalista che alimenterà il futuro movimento fascista, il quale farà propri gli ideali di patriottismo e militarismo. Nei confronti della guerra infatti la posizione dei futuristi è interventista: "Solo la guerra sa svecchiare e accelerare l'intelligenza umana". In tutto ciò, centrale è il ruolo dell'arte che diventa elemento di coesione e di azione, per portare avanti i valori della ribellione, dell'aggressività, della necessità della guerra, conside-

rata unico spiraglio di salvezza e sola igiene del mondo, e del senso di dinamismo e movimento che si vuole esprimere.

Dunque il 'Manifesto dei pittori futuristi' si risolve in un'entusiastica adesione alle istanze marinettiane di avversione al passato e di modernismo, due motivi che diventano fondamentali nella concezione futuristica dell'arte e della vita: "Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei. Ci ribelliamo alla supina ammirazione delle vecchie tele, delle vecchie statue...e giudichiamo ingiusto il ruolo delittuoso, l'abituale disegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita...E' vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda... Ed ecco le nostre conclusioni recise: disprezzare profondamente ogni forma di imitazione, esaltare ogni forma di originalità anche se temeraria, anche se violentissima... Ribellarci contro la tirannia delle parole: tirannia e buon gusto". Si trattava tuttavia di "conclusioni recise", ma anche estremamente generiche, in quanto non offrivano ancora una soluzione per l'elaborazione di un linguaggio figurativo intento ad esprimere la nuova idea della realtà, della vita, quella nuova bellezza del mondo moderno che Marinetti aveva individuato nell' "eterna velocità onnipresente".

È stato il "Manifesto tecnico della pittura futurista", dell'aprile 1910, ad affrontare il problema in termini più concreti.

I futuristi individuano così l'essenza della realtà nel dinamismo universale che l'arte deve rendere come percezione dinamica. La luce e il movimento rovinano la materialità dei corpi, deformano le cose tra di loro rivoluzionando ogni convenzione di spazio, di forma, e di colore tradizionale: "un cavallo in corsa non ha quattro gambe, ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari"; "Il volto umano è giallo, è rosso, è verde, è azzurro, è violetto". Di conseguenza non è più possibile raffigurare cose e persone immobili davanti a noi, occorre invece porre lo spettatore al centro del quadro, nel tumulto del moto universale. Gli elementi dinamici del manifesto tecnico però non trovano riscontro nei dipinti eseguiti fino a quel momento, pertanto le formulazioni programmatiche anticipavano notevolmente le concrete realizzazioni pittoriche.

Importante è stato nel 1912 anche il “Manifesto della scultura futurista”, attraverso cui Boccioni espone il principio della simultaneità, che significa guardare contemporaneamente l’oggetto, della sintesi tra visione ottica e mentale e della scomposizione delle forme nello spazio circostante. Dato che Il Manifesto tecnico è attribuibile in massima parte a Boccioni è necessario soffermarsi sulla carriera artistica di quest’ultimo. La formazione di Umberto Boccioni inizia a Roma agli inizi dell’800, durante il periodo post-impressionista e divisionista, per proseguire a Milano nel 1907, dopo un soggiorno a Padova e a Venezia. Durante i primi anni milanesi ebbe modo di avvicinarsi al gusto delle Secessioni, ormai diffuse anche in Italia. Non a caso è stata proprio la cultura simbolista-espressionista che spinse l’artista a soffermarsi sulla visione oggettiva della realtà per sperimentare una pittura in cui le forme e i colori fossero direttamente espressivi di idee e stati d’animo. Vengono così elaborate opere che precedono, accompagnano e seguono i Manifesti del 1910; particolarmente significativi del primo futurismo boccioniano sono i dipinti: “La città che sale” e la prima versione della trilogia degli Stati d’animo (“Gli addii”, “Quelli che partono”, “Quelli che restano”).



Boccioni, “La città che sale” (1910)

Occorre sottolineare però che i principi cardine del Manifesto tecnico, ossia: ripudio della tradizione accademica, distacco dal naturalismo ottocentesco e dinamismo, non trovarono espressione in quel periodo in quanto frenati ad uno stato intenzionale, e troveranno concretezza solo nei quadri eseguiti tra la metà del 1911 e l'inizio dell'anno seguente.

A tali risultati Boccioni riesce a giungere solo accostandosi al movimento cubista che privilegia il dinamismo, l'associazione delle forme e dei colori, la simultaneità e l'importanza del soggetto nelle opere d'arte. Infatti Boccioni tenterà di inserire il vocabolario cubista nella seconda versione degli Stati d'animo, soprattutto nel quadro degli Addii, nonostante la presenza di un ambiente ancora legato alle esperienze del primo Futurismo.



Boccioni, "Forme uniche della continuità nello spazio"

Alla creazione del nuovo linguaggio figurativo espresso anche nel Manifesto, contribuirono dunque sia le conquiste dell'impressionismo (sensazioni immediate, dinamismo, fusione cromatica e atmosferica), sia il Divisionismo del colore dei neo-impressionisti che il Divisionismo delle forme operato dai cubisti. A una varietà culturale e a un linguaggio sperimentale, come quello di Boccioni, non può che corrispondere l'intera eterogeneità stilistica di molte sue opere; sicuramente fiammeggiante nella sua struttura aerodinamica è l'opera

“Forme uniche della continuità nello spazio” (presente sull’attuale moneta da 20 cent.). In tale opera Boccioni rappresenta il soggetto, l’uomo, l’ambiente nello stesso tempo; egli inoltre studia la figura nuda che cammina rapidamente giungendo a fissare nella sua scultura l’interazione tra il corpo in movimento e lo spazio nel quale il movimento stesso si svolge.

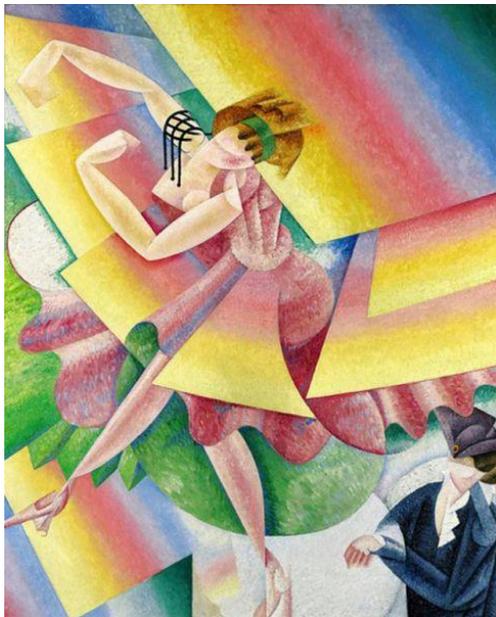
Nell’ultimo periodo i quadri di Boccioni abbandonano il dinamismo futurista per accostarsi allo stile artistico di Cézanne con un ritorno a soluzioni cromatiche e formali di sapore espressionista: un approdo non pacifico ma soprattutto non definitivo, data la morte improvvisa dell’artista a seguito di un incidente durante un’esercitazione militare.

Anche il futurismo di Carlo Carrà si esprime inizialmente nelle forme linguistiche del divisionismo per darne una impronta personale. Insieme a Boccioni, Carrà fu attratto dalle soluzioni simboliste, che esprimevano un moto impetuoso ed espressionistico; tuttavia diversamente da Boccioni, l’uso di tali procedimenti fu circoscritto. Sicuramente decisiva è la lezione che Carrà ha potuto trarre dal cubismo, lezione che è stata utile per disciplinare il dinamismo istituzionale del Futurismo.



Carrà, “Il cavaliere rosso”

Carrà e Boccioni sono stati sollecitati nel soggiorno parigino da Gino Severini, che ebbe modo di aggiornarsi sulle vicende dell'avanguardia futurista. Comune denominatore delle sue produzioni artistiche, che riprendevano elementi del neoimpressionismo, Cubismo, Orfismo, Futurismo, è un vivace e pieno decorativismo presente tanto nelle opere di “tabarins” quanto nei dipinti astratti con “espansioni” simultanee di forme e colori.



Gino Severini, “La danseuse”

L’olio su tela del 1915, al Sotheby’s di Londra, è stato venduto all’asta alla cifra record (per un quadro futurista) di circa 19 milioni di euro.

Di particolare interesse è anche la figura di Giacomo Balla, decisivo maestro di Boccioni e Severini. Si pensi al divisionismo di Balla, cui Boccioni si era ispirato, che si avvicinava a una visione veristica della realtà con predilezione per i soggetti che si trovavano in una particolare condizione umana e sociale. La ricerca futurista di Balla si esplica, a partire dal 1912, in diverse elaborazioni:

- Raffigurazione dell’immagine in moto dinamico ottenuta mediante sequenze cinematiche;

- Percezione della luce resa ritmicamente in frequenze cromatiche di forme geometriche;
- Rappresentazione di stati d'animo e di atmosfere vissute resi mediante andamenti linearistici.

Una delle sue opere più note è “Dinamismo di un cane al guinzaglio” del 1912.



Giacomo Balla, “Dinamismo di un cane al guinzaglio” (1912)

Per alcuni risultati colti in tali direzioni non stupisce che la sua pittura di sperimentazione visuale, sia stata recentemente rivalutata come anticipatrice.

Se nel 1916, anno della morte improvvisa di Boccioni, si chiude la stagione del Futurismo storico, un secondo gruppo di artisti operante tra il primo dopoguerra sino a tutti gli anni trenta dà vita al cosiddetto Secondo Futurismo.

Tale movimento si apre dal punto di vista teorico nel 1915 con il “Manifesto della ricostruzione futurista dell’Universo” che spinge gli artisti a sperimentare nei propri quadri le possibili facce delle realtà: “vogliamo realizzare questa fusione per ricostruire l’universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente”; inoltre esso rappresenta il punto di partenza per una nuova ricerca artistica che si concretizza nella ricostruzione dell’Universo attraverso un futurismo che diventa plastico, monumentale, solido, evidente (rendering) e inconfutabile.

In tale periodo Carrà e Severini attraversano una fase di cambiamento che oltre a indirizzarsi verso la pittura cubista porta allo scioglimento del gruppo di Futuristi milanesi che si ritrovano a Roma attorno a Marinetti. In questo periodo, che va dal 1918 al 1928 i pittori Futuristi sono impegnati nel superamento del divisionismo evolvendosi in forme astratto-geometriche, mediate dalla conoscenza del cubismo, delle prime intuizioni post-cubiste e costruttiviste.

Anche Luigi Russolo (Portogruaro, 1885–Cerro di Laveno, 1947), ha un posto di rilievo nell'ambito del Futurismo italiano. E' stato, oltre che pittore, anche un compositore.

Futurista e firmatario del manifesto "*L'arte dei rumori*", teorizzava l'impiego del rumore in musica secondo il concetto di *noise music*, sostenendo che la musica doveva essere composta prevalentemente di rumori e non di suoni armonici. La sua musica veniva eseguita con uno strumento da lui stesso ideato l'"*Intonarumori*", apparecchio meccanico capace di sviluppare suoni avanguardistici, battezzati "musica futurista". Russolo realizza anche una serie di composizioni ad hoc per l'"*Intonarumori*" come "*Risveglio di una Città*" di cui fece varie esecuzioni pubbliche e la cui partitura è andata ormai persa.



Luigi Russolo, "Risveglio di una Città"

Nel 1929 i Futuristi entrarono nella seconda fase del Secondo Futurismo (1929-38) che si apre con il “ Manifesto della Aeropittura Futurista”, firmato nel 1929 da Marinetti, manifesto che proponeva uno stile pittorico capace di dare al pubblico nuove emozioni collegate al volo e nel contempo condurre gli artisti verso le idee proposte dalla corrente surrealista.

L'astrattismo

La nuova esperienza artistica dell'Astrattismo, che approda nei primi anni del XX secolo in gran parte dell'Europa, segna il passaggio decisivo dall'arte figurativa all'arte astratta. Tutte le avanguardie artistiche di primo novecento infatti hanno come obiettivo comune la negazione dell'arte come semplice “imitazione della natura”. Si cerca di giungere dunque ad una pittura libera, pura che prenda le distanze da una oggettiva visione del reale.

Nelle arti figurative il concetto di astratto assume il significato di «non reale». L'astratto, in tal senso, nasce agli inizi di questo secolo. Ma esso era già presente in molta produzione estetica precedente, anche molto antica. Sono astratte sia le figurazioni che compaiono sui vasi greci più antichi, sia le miniature altomedievali, solo per fare alcuni esempi. In questi casi, però, la figurazione astratta aveva come solo fine estetico quello della decorazione. L'arte astratta di questo secolo ha invece un fine completamente diverso: quello della comunicazione. Vuole esprimere contenuti e significati, senza prendere in prestito nulla dalle immagini già esistenti intorno a noi.

Anche da un punto di vista etimologico il termine Astrattismo è affine al termine latino “abtrahere” che indica dunque un'estrapolazione di forme dalla riconoscibile immagine del reale. In questa avanguardia rientrano infatti tutte le opere pittoriche e plastiche che prendono le distanze da una rappresentazione oggettiva della realtà; si cerca di giungere così a una più profonda elaborazione formale del linguaggio visivo. L'arte come la scienza diventa così uno strumento di indagine e l'astrattismo mira ad una conquista e conoscenza del mondo, puntando però al totale superamento del linguaggio pittorico tradizionale per la ricerca di nuove formule espressive. L'arte astratta nasce con il

desiderio di esprimere e comunicare, ma lo fa con un linguaggio proprio che è spesso difficile da inquadrare nelle regole e canoni preesistenti.

In questo periodo dunque arte e scienza diventano punti cardini, fondamentali per la ricerca dell'uomo che si estende oltre l'apparenza delle cose; in tal modo il nuovo movimento subisce l'influenza del Simbolismo, il quale inconsapevolmente ha dato un contributo importante allo sviluppo di questa nuova avanguardia. Quest'ultima infatti parte dalle premesse teoriche e culturali del Simbolismo per la sua sintesi decorativa e il valore espressivo dato alla forma e al colore, per il suo tentativo di ricerca della verità che è dentro di noi attraverso le emozioni e non attraverso la realtà.

L'uomo ricerca la verità in se stesso, interrompendo il rapporto del suo occhio con il mondo esteriore. Il dipinto non è più il tramite, ma lo specchio dell'artista, il quale vuole rappresentare i sentimenti attraverso forme linee e colori. Si cerca di indagare l'animo umano in quanto sono importanti le impressioni che provengono dall'interiorità, abbandonando l'imitazione. L'artista infatti, come qualsiasi altra persona al mondo, vive gli stessi stimoli della realtà che lo circonda e sulla base della sua sensibilità le traduce in immagini.

L'opera d'arte diventa dunque una traccia dell'interazione con il mondo reale. In questo caso però il dipinto non è solo testimonianza di questa interazione, ma del suo essere al mondo in un particolare momento, o situazione, o contesto: essa assume dunque valore di documento storico e culturale.

Tutte le opere di questo periodo dalla letteratura di Baudelaire, O. Wilde, Huysmans, D'Annunzio alla pittura di Moreau, Klimt, il massimo rappresentante della secessione viennese, si caricano di suggestioni che svelano dunque un mondo nascosto dietro l'apparenza della realtà. Inoltre la ricerca della purezza e dell'assoluto condotte dalla poesia e dalla musica come vedremo diventeranno parte integrante della pittura di questi artisti. E' in uno scenario culturale e artistico così ampio, che si estende dal simbolismo all'acceso cromatismo dei Fauve e alle scomposizioni cubiste, che si sviluppano i due filoni principali dell'arte astratta:

- Uno espressivo-simbolista, ovvero lirico-spiritualistico, riconducibile a Vassilij Kandinskij e al movimento “Cavaliere Azzurro”;
- L’altro geometrico–razionalistico, più analitico, che punta alla ricerca di una “forma pura” nell’astrazione geometrica. A quest’ultimo indirizzo appartengono artisti come P. Mondrian e K. Malevic ai quali sono riconducibili anche Delaunay e Balla.

Inoltre mentre il filone spiritualistico si ispira al cromatismo dei Fauve l’indirizzo geometrico si riconduce all’avanguardia antecedente del Cubismo che trova in P. Picasso la sua massima espressione.

Kandinskij e la “spiritualità nell’arte”. Altro grande esponente del nuovo movimento artistico è [Vasilij Kandinskij](#), (1866-1944) inizialmente indirizzato verso gli studi di giurisprudenza ed economia politica solo secondariamente decide di dedicarsi interamente alla pittura, dimostrando tuttavia di avere grande sensibilità artistica, influenzata in un primo periodo dalle opere impressioniste di Monet, (rimanendo colpito più per l’attenzione nutrita dall’artista per i colori che per il soggetto) e dalla musica, altra sua grande passione, più in particolare dalle opere di Wagner. La musica infatti sin da subito diventa uno strumento–guida nella sua ricerca; infatti per Kandinskij la pittura deve essere in grado di esprimere la spiritualità attraverso i propri mezzi visivi, con la stessa astrattezza e immediatezza della musica. Se la musica segue la legge dei suoni e trova la sua massima espressione nelle note, così anche la pittura deve saper comunicare con la legge dei colori delle linee e della composizione.

Sicuramente anche l’origine moscovita fu determinante nel suo atteggiamento nei confronti dell’arte. Per l’artista la sua città natale rappresentava infatti la perfetta fusione tra suono e colore, ideale perseguito dallo stesso per tutta la sua vita.

Una volta trasferitosi a Monaco di Baviera dopo aver lasciato la Russia nel 1896 fu qui che l’artista proseguì la sua ricerca artistica, approdando all’astrattismo – spiritualistico in seguito al crollo della fiducia nel Positivismo. La sua arte punta alla scoperta di un nuovo linguaggio

pittorico, che possa prendere le distanze dalle convenzioni tradizionali della pittura ed esprimere al meglio la sua interiorità.

Possiamo definire la sua opera pittorica una “composizione musicale”, “una sinfonia di colori”, come la definì egli stesso in più occasioni: “Già molto presto mi resi conto dell’inaudita forza d’espressione del colore. Invidiavo i musicisti, i quali possono fare arte senza bisogno di raccontare qualcosa di realistico. Il colore mi pareva però altrettanto realistico del suono”. Secondo la visione poetica dell’artista l’arte diventa una necessità interiore di scoprire le radici del Divino che risiede in ognuno di noi, ma che solo la sensibilità dell’artista è in grado di cogliere e rappresentare. Egli non è interessato tanto all’aspetto qualitativo dell’astrazione, quanto alla libertà del pittore di dar voce al proprio mondo interiore.

Dopo aver trascorso un anno a Parigi a contatto con i paesaggi del mondo impressionista parigino si trasferisce nel 1908 insieme alla sua compagna a Murnau, città a sud di Monaco. Qui si confronta nuovamente con il paesaggio e l’acceso e violento cromatismo dei Fauve, dal quale presto prenderà le distanze per elaborare una propria visione. Realizza infatti un’opera intitolata “*Montagna*” che evidenzia proprio questa distanza dal fauvismo; l’artista sente l’esigenza di conferire maggiore libertà al colore puntando a una dissoluzione delle forme. Come la libertà del colore adottata dall’espressionismo rappresentò una sensazionale scoperta per l’artista, così la libertà espressiva doveva manifestarsi anche nella linea e nella forma. Il suo astrattismo tuttavia può richiamare i Fauve, ma egli riesce a guardare la realtà con gli occhi di un bambino, in quanto è più vicina all’anima.

La ricerca di un nuovo linguaggio dell’arte, più spirituale, da ricercare dentro di sé, nella propria anima è la caratteristica dominante di tutti i suoi quadri; in questo processo di semplificazione della forma e impiego più evidente dei colori, Kandinskij intende far prendere alla propria arte le distanze dalla natura, infatti egli stesso afferma: “ il mondo dell’arte si è distinto dentro di me dal mondo della natura finché alla fine entrambi hanno acquisito una totale indipendenza l’uno dall’altro”.

Nei propri scritti, tra cui ricordiamo il famoso trattato “Lo spirituale nell’arte”, l’artista espone più in particolare la sua teoria sul colore, che doveva essere in grado di esprimere la necessità interiore mettendo in evidenza il collegamento impercettibile tra l’opera d’arte e la dimensione spirituale. Kandinskij utilizza una metafora musicale per spiegare quest’effetto: “Il colore è il tasto, l’occhio è il martelletto, l’anima è un pianoforte con molte corde. L’artista è la mano che, toccando questo o quel tasto mette l’anima umana in vibrazione”. L’artista sente il bisogno di indagare nel proprio animo e di esprimere le proprie sensazioni; ecco che l’arte svolge anche una funzione terapeutica, di guarigione per alleviare la solitudine interiore spesso difficile da colmare e curare.

Il linguaggio pittorico con Kandinskij si stacca dall’imitazione, e diventa espressione della realtà interiore dell’artista, a partire dai suoi stessi elementi costruttivi (linea, forma, colore) posti in sintonia musicale tra loro. Da ciò deriva anche la concezione di forma che per l’artista è “esteriormente limitazione; interiormente espressione esteriore dell’interiorità”. Infine il colore non deve essere impiegato solo perché esiste in natura, ma solo perché fondamentale per l’opera d’arte. Il colore e la forma non possono essere distinti nella composizione, dal momento che l’accostamento tra i due nasce proprio da un rapporto privilegiato tra singole forme e singoli colori. Questo rapporto potenzia l’espressione delle emozioni. L’opera d’arte non deve rispondere tanto alle esigenze estetiche, ma alla necessità interiore che l’artista definisce onestà.

Allo scoppio della prima guerra mondiale Kandinskij lascia la Germania e ritorna a Mosca. Nelle opere di questo periodo le forme acquistano contorni più netti, precisi, compaiono linee diritte e cerchi realizzati con il compasso; ecco che la composizione acquista più freddezza, ma si carica comunque di tensione. L’artista infatti inizia ad accostarsi alla geometria, adottando un linguaggio più formale che troverà la sua massima espressione nel periodo del Bauhaus. In particolare è proprio il contatto con un altro artista del movimento “Cavaliere Azzurro” Paul Klee, che accelera la geometrizzazione del suo linguaggio pittorico.



Kandinskij, "Montagna" e "Composizione 8"

Il "Cavaliere Azzurro". Nel 1911 a Monaco nacque un nuovo movimento pittorico d'avanguardia "Der Blaue reiter"- Cavaliere Azzurro fondato da V. Kandinskij e Franz Marc, intorno ai quali si riuniscono anche altri artisti come A. Macke, A. Kubin, A. Jawlensky e Paul Klee. Il nome di questa corrente nasce proprio dalla passione di Kandinskij per le figure dei cavalieri nelle fiabe e dall'ammirazione che Marc aveva per i cavalli, e poiché amavano entrambi il colore azzurro hanno tratto spunto da queste due riflessioni per dare una "poetica definizione" del movimento, in realtà senza un preciso programma. Non si tratta infatti di un vero e proprio gruppo di artisti con obiettivi comuni raccolti in un manifesto, ma di una sorta di gruppo in cui ci si scambiano diverse soluzioni espressive. Il desiderio dei suoi esponenti era quello di evidenziare la "multiformità" di questa avanguardia europea; i dipinti erano spesso caratterizzati da riproduzioni di maschere primitive, sculture africane e messicane, figure egiziane, dipinti naif e raffigurazioni di bambini.

Viene quindi riproposto il tentativo di attuare un rinnovamento nell'arte, affermando la dominanza dell'irrazionalismo orientale sul razionalismo del mondo occidentale, con l'abbandono delle regole e dei canoni tradizionali. Ciò che accomuna questi artisti è il desiderio di dar voce alle necessità interiori. Lo stesso Kandinskij riflettendo sul rapporto tra l'arte e la società scriveva: "Quanto più questo mondo diventa spaventoso tanto più l'arte diventa astratta, mentre un mondo felice crea un'arte realistica". Non è un caso che molti artisti che

aderirono al movimento sono tutti di derivazione romantica ed esprimono in maniera del tutto soggettiva e personale la propria percezione della realtà. Come molti altri artisti precedenti, tra cui ricordiamo Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Dalì, hanno il desiderio incondizionato di rappresentare attraverso la propria pittura tutto ciò che non rientra nel classico e nel convenzionale.

La pittura non più interpretata come semplice imitazione della realtà, ma come strumento di indagine, di rivelazione e invenzione.

Gli artisti attraverso la propria sensibilità sono in grado di riconoscere l'essenza più segreta del reale e il colore diventa il principale strumento attraverso cui esprimono questo loro desiderio di rivincita e libertà. Nasce dunque una nuova concezione dell'arte come "linguaggio universale che non conosce limiti, costrizioni e convenzioni". Gli artisti che rientrano in questa poetica visione dell'arte protestano e le opere diventano il simbolo di un'evasione, volta non alla ricerca della verità o purezza al di fuori di sé, ovvero nella natura o realtà esterna, ma volta a scavare nel proprio io, alla ricerca della vera essenza che rivela la verità di ogni artista.

Nel dicembre del 1911 si tiene a Monaco la prima mostra del gruppo Der Blaue Reiter presso la Galleria Tannhauser. Nel 1912 inoltre Kandinskij e Marc realizzarono un documento o "almanacco" che rimarrà nel tempo come un importante documento di moderna estetica, nel quale rilevante è la concezione di un'arte nuova, rivoluzionaria e universale, in grado di far vibrare le corde dell'anima attraverso rappresentazioni grafiche eterogenee, in cui è evidente la diversità espressiva dei suoi esponenti.

Paul Klee e lo "spirito dell'infanzia". Un altro grande artista che approda al movimento del Cavaliere Azzurro è [Paul Klee](#), pittore e musicista tedesco nato in Svizzera nel 1879; figlio di un insegnante di musica al conservatorio e in più abile musicista, l'artista, come Kandinskij cresce maturando uno spiccato interesse verso il mondo puro della musica classica e della poesia. A questi interessi affiancherà anche la sua passione per la storia dell'arte e quella pittura primordiale, infantile, la cui purezza affascino ed emozionò tutta la sua vita. Si iscrive così all'Accademia delle belle Arti, dove ha modo di conoscere

la spiritualità delle opere di Kandinskij e già all'età di 26 anni scriveva della propria arte: “La mia matita ha fatto alcune passeggiate riuscite, fortunate e creative. Da queste passeggiate è scaturita questa sera persino una composizione ... Non c'è filosofia, letteratura, soltanto linee e forme in uno stile da bambini, cioè come disegnerebbero i bambini”.

Le opere di Klee sono una sorta di diario della sua vita interiore, delle emozioni vissute, che egli vuole immortalare traducendole in espressioni plastiche, servendosi degli elementi formali del disegno e del colore. La sua arte primordiale, priva di convenzioni formali e ricca di innocenza spirituale e vitale riproduce lo spirito dell'infanzia, ovvero la straordinaria capacità dei bambini di scorgere lo spirito del mondo attraverso i proprio occhi. Un'arte semplice e al tempo stesso carica di energia e poesia caratterizza tutta la sua opera pittorica. Klee infatti aveva capito come i bambini potessero guidare l'uomo nella scoperta della realtà, con la loro semplicità e l'innocente curiosità da cui si lasciano attraversare quando osservano la vita.

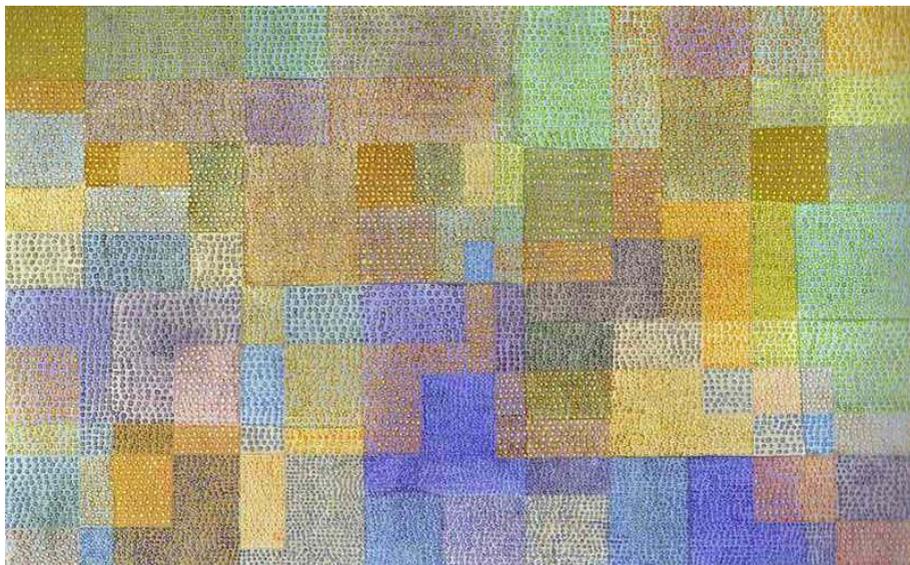
Sicuramente l'esperienza genitoriale è stata fondamentale nella sua ricerca artistica. Infatti l'artista è stato un padre attento e presente in modo eccezionale. Dalle meravigliose marionette che costruiva per il suo bambino, con materiali riciclati, con visi domestici e di fantasia si intravede l'amore per il figlio. Egli capì come il mondo infantile potesse essere il motore di un vero rinnovamento nell'arte. Egli stesso infatti scriveva: “Anche i bambini conoscono l'arte e ci mettono molta saggezza! Quanto più sono maldestri, tanto più ci offrono esempi istruttivi. Se oggi si vuole procedere a una riforma, tutto questo è da prendere molto sul serio, più sul serio di tutte le pinacoteche del mondo.” Ascoltare l'incanto dell'infanzia, la purezza dei pensieri e sentimenti di quell'età è stato lo scopo fondamentale dell'artista; la possibilità di porsi dinanzi al mondo e di interpretarlo senza pregiudizi gli ha consentito di elaborare una propria visione personale e di notevole avanguardia.

Questo percorso artistico di ricerca è racchiuso nella sua concezione dell'arte che “Non riproduce il visibile, essa rende visibile”. Nell'opera “Senecio”, oltre al titolo che è fondamentale per comprenderne il

significato, straordinaria è la realizzazione di un'immagine tra l'astratto e il figurativo. La figura non è più semplice forma sullo sfondo, ma il viso si espande mediante le interruzioni delle linee sempre in tensione, il naso piatto può essere visto sia frontalmente che di profilo, e da un punto di vista simbolico probabilmente il ritratto simboleggia la giovinezza che lascia il posto all'età adulta che sopraggiunge. Sicuramente le maschere, figure, famiglie, ritratti, paesaggi sono i temi principali delle sue opere. Spesso nei suoi dipinti ricorre la figura degli angeli, che per l'artista sono come i bambini (e come tali li disegna) perché sia l'angelo sia il bambino sono in grado di scoprire la vera essenza delle cose.



Paul Klee, "Senecio" (1922)

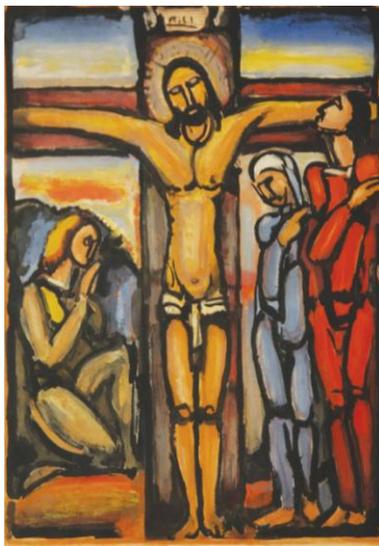


Klee, Polifonia, 1932

L'ecole de Paris

Nello stesso periodo in cui emergono le nuove tendenze poetiche, dal cubismo al surrealismo, a Parigi agli inizi del '900 un gruppo di artisti indipendenti tra di loro, nel senso di artisti molto diversi tra loro e difficilmente individuabili in una corrente artistica, arricchiscono la vita artistica parigina, rendendola più varia e vitale. Tutti insieme costruiscono quell'originale mosaico di stili cui deriva la denominazione generica di "Ecole de Paris" (scuola di Parigi). Tra i nomi degli artisti che vanno ricordati vi sono: Costantin Brancusi, Amedeo Modigliani, Chaim Soutine e Marc Chagall.

Tutti gli esponenti della scuola, tranne Utrillo e G. Rouault, sono in maggioranza immigrati. Georges Rouault, già presente alla prima mostra dei Fauves mette in evidenza una intensa carica espressionista che poi, nel suo stile definitivo sembra attenuarsi in un sentimento di pietà e di religiosità austera. I soggetti preferiti dell'artista in un primo periodo sono "clowns", "pierrots" e figure sacre per poi arrivare a privilegiare immagini volutamente scarnite dove il contorno è soffocato entro uno spesso e quasi anti-estetico contorno.



Rouault, "Cristo in croce"

Nel 1904 arriva in Italia il romeno Brancusi, due anni più tardi Modigliani, poi i russi Chagall e Soutine, rispettivamente nel 1910 e nel 1913. La scultura di Brancusi deriva dalla semplificazione di forme naturali in superficie levigate che assumono il valore di archetipo, di idolo e infine il punto di incontro del principio con la fine. Egli anima le sue sculture di "forme primarie" che mirano a rappresentare l'essenza delle cose in cui è espresso il nucleo dell'atto creativo e la motivazione dell'esistenza. Non stupisce inoltre che lo scultore prediliga forme ovoidali, si pensi alla "Musa addormentata" che raffigura una maschera tribale, un idolo arcaico, che riprende i temi delle culture primitive.



Brancusi, "La Musa addormentata"

Il lavoro di Brancusi fu fonte di ispirazione per Amedeo Modigliani, che nei primi anni del soggiorno si dedicò soprattutto alla scultura. Il giovane pittore-scultore poco più che ventenne, nel multiforme ambiente parigino riesce a individuare e rappresentare i valori più alti ed autentici. Dallo stile di Picasso e di Brancusi e della scultura negra Modigliani è stato capace di assimilare le forme, liricamente alterate mediante andamenti verticali e semplificazione dei volumi. L'artista italiano nonostante si sia avvicinato al mondo astratto dei simbolisti e alle forme brancusiane fu quasi esclusivamente pittore di nudi e di ritratti; ciò che gli interessa è l'essenza e la vita interiore della persona, quasi sempre di artisti, amici israeliti, modelli occasionali e di umile condizione. Il collo lungo, altro elemento ricorrente nelle sue opere dei tanti nudi di donne, è simbolo di dolcezza, eleganza e sensualità.



Modigliani, "Nudo di donna"

Modigliani inoltre è stato il primo ad accorgersi di un talento, un giovane russo lituano, Chaim Soutine, giunto a Parigi nel 1913 dopo un periodo passato in patria nella più assoluta miseria. Il pittore italiano lo aiutò nel suo difficile percorso artistico creandogli un ambiente favorevole a tal punto che l'incontro tra i due diventò subito una solida amicizia, incrementata dall'ebraismo di entrambi e da un'affinità di gusto. Tuttavia l'approccio di Soutine, a differenza di quello di Modigliani, ha un qualcosa di violento, non a caso egli ha necessità di esprimere le violente emozioni dei personaggi.



Soutine, "Le village"

Come altri esponenti della scuola di Parigi, si ricorda anche il russo Marc Chagall.

Gli anni più prolifici sono quelli del primo soggiorno parigino, interrotto a causa del ritorno in Russia fino al 1923. Particolare è il modo con cui Chagall guarda ai movimenti d'avanguardia.

Egli prende in considerazione i risultati ottenuti dall'Espressionismo, del "Blaue Reiter" e del Cubismo, accettando tuttavia prestiti del tutto occasionali. Infatti l'artista nelle sue opere vuole esprimere una realtà fiabesca e una raffigurazione onirica, di cui neanche l'artista riesce a spiegare il significato. La narrazione fiabesca, probabilmente piena di reminiscenze della terra russa, si basa su racconti di uomini volanti, di case e monti capovolti, di animali parlanti che filtrano un episodio remoto o sognato.



Marc Chagall, "La passeggiata"

Il neoplasticismo olandese

Mondrian. Il movimento del neoplasticismo olandese può essere considerato una delle più radicali avanguardie di inizio secolo; ancorato sugli ideali di razionalità e purezza trova la sua massima espressione nelle opere di P. Mondrian artista che, nella sua concezione di arte, influenzerà tutti i campi artistici, dalla pittura alla scultura, all'architettura; tutta la vita artistica del pittore infatti era protesa alla ricerca di un'armonia perfetta che si esprimeva nelle sue opere attraverso una rappresentazione realistica e naturalistica dei soggetti. Spesso dominanti nei quadri dell'artista sono raffigurazioni di paesaggi di campagna, fiumi, alberi e già in queste opere giovanili è possibile individuare il suo percorso di crescita: le pennellate sono decise e i contorni delle figure marcati, come a voler mettere in luce la possibilità di esprimere geometricamente il senso nascosto delle cose. Elemento

emblematico del percorso di semplificazione è la figura dell'albero, mezzo utile per indagare l'essenza della natura e il segreto della realtà. Ricordiamo infatti la lunga serie di dipinti (*"L'albero rosso"*, *"L'albero argentato"* e *"Melo in fiore"*), in cui nel giro di pochi anni la rappresentazione dell'oggetto muta pur mantenendo lo spirito naturalistico, che si evidenzia nell'armonico rapporto tra linee, piani e colori.

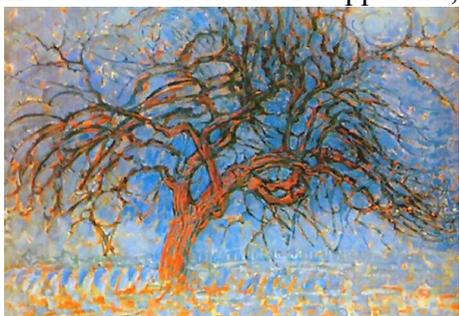
Sicuramente l'incontro con pittori simbolisti intorno al 1903 influenzò il suo percorso artistico, ma decisivo tra il 1912 – 1913 fu l'incontro con il movimento del Cubismo, che lo portò ad adottare la tecnica cubista nei suoi dipinti. Egli punta a una semplificazione che consenta l'eliminazione del superfluo per giungere all'essenziale. Elimina inoltre la tridimensionalità, che nelle opere precedenti evidenziava la distinzione tra lo sfondo e i soggetti in primo piano.

Questo percorso di sintesi e di astrazione ha portato Mondrian alla formulazione dei principi del neoplasticismo, partendo dall'osservazione della natura: in questo suo tentativo di semplificazione dei tratti della natura l'artista cerca al tempo stesso di attribuire alla natura una nuova forma "razionale" – (neoplasticismo). Rettangoli di colore sospesi su sfondi bianchi e griglie asimmetriche sovrapposte su quelle regolari dominano questa produzione.

Anche dopo lo scoppio della I guerra mondiale, costretto all'isolamento nei Paesi Bassi, continua il suo percorso di ricerca artistica ed è proprio rientrando a Parigi che le sue ultime opere testimoniano la fase matura del neoplasticismo.

Mondrian ha l'obiettivo di esprimere visivamente la coscienza razionale del mondo, attraverso una dimensione interiore; l'arte, come espressione della vita, ha il compito di far emergere l'armonia del mondo e deve consentire all'uomo di conoscere l'essenza della realtà che, seppur complessa in apparenza, è sempre possibile rintracciare. Le composizioni di questo periodo sono caratterizzate da una semplice deposizione su tela di colori primari delimitati da linee rette: (*Composizione in ovale con piani di colore 2, 1914; Composizione con rosso, nero, giallo, blu e grigio, 1921; Composizione a losanga con quattro linee gialle, 1933; Composizione n.12, 1936-1942*).

Per Mondrian l'artista è sempre alla ricerca di una "realtà pura", da esprimere mediante l'astrazione. Sicuramente determinante nella sua formazione artistica è l'influenza esercitata dalle scienze teosofiche: come Kandinskij condivideva la funzione spirituale dell'arte per la ricerca dell'essenza del reale. La sua arte, dominata da un movimento dinamico ed equilibrio perfetto, ha il compito essenziale di ridare un senso logico a una realtà priva di senso. I colori anch'essi devono essere puri, per evitare che la soggettività dello spettatore possa influenzarne la visione: quest'ultimo "deve trovarsi di fronte ad una unità matematicamente perfetta, oggettiva, fredda, però più reale di quelle della natura, che sono solamente realtà apparenti, ingannevoli e limitate."



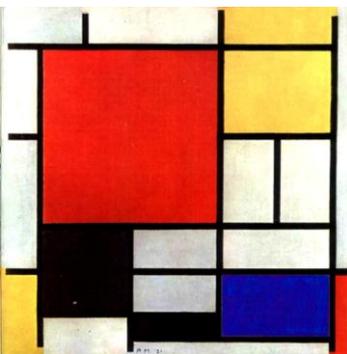
Mondrian, "Albero rosso"



Mondrian, "Albero"



Mondrian, "Melo"



Mondrian, "Composizione con piano rosso grande, giallo, nero, grigio e blu"

Costruttivismo e l'arte della rivoluzione sovietica

Durante il biennio 1917-1919, periodo della rivoluzione russa e dell'avvento del Bauhaus, il rapporto arte - vita sarà il motore delle avanguardie artistiche del Costruttivismo, del Neoplasticismo olandese e del Bauhaus tedesco.

Più in particolare in Russia durante gli anni trenta del '900 si diffonde una rivoluzionaria avanguardia artistica che abbraccia il movimento del Raggismo, Suprematismo e Costruttivismo e che si pone come obiettivo principale la "costruzione di un'arte nuova per una nuova società". Attraverso svariati canali la Russia, agli inizi del XX secolo, fu attraversata dalle correnti impressioniste, post impressioniste, cubiste e futuriste della cultura occidentale.

In particolare artisti come Mikhajl Larionov e la compagna Natalja Goncarova approdano al cubofuturismo, in cui la scomposizione della forma cubista si mescola al cromatismo del Fauve e al dinamismo del futurismo; tale corrente troverà poi il suo culmine nel Raggismo, sintesi di più avanguardie artistiche e primo movimento artistico russo del 1913. In quest'ambito ricordiamo Kazimir Malevic che, insieme a Kandinskij, con la sua arte radicale diventa uno dei grandi maestri dell'arte astratta; nella sua ricerca artistica infine l'artista approda al movimento costruttivista del 1923 che, in contrapposizione ai problemi derivati dalla rivoluzione russa, insegue l'ideale dell'arte come strumento di spiritualità. Abbandonate tutte le distinzioni tra le espressioni artistiche la pittura e la scultura non devono più "rappresentare" ma costruire, per cui gli artisti costruttivisti assegnano grande valore al potere comunicativo dei dipinti. Tuttavia il clima di tensione instauratosi in Russia con l'ascesa al potere del dittatore Stalin, il quale operò una profonda repressione anche nel campo artistico riducendo l'arte a semplice strumento di propaganda politica, e la mancanza di un concreto progetto rivoluzionario porteranno al declino dell'avanguardia russa.



K. Malevich, "La croce nera"



N. Goncarova, "Il ciclista"

Il dadaismo

Nel 1916 mentre in Europa divampa la guerra, a Zurigo lo spirito di rivolta, che sostiene tutti i movimenti dell'avanguardia europea contrari ai valori della società borghese e alle sue concezioni dell'arte, è condotto da un gruppo di letterati ed artisti che, riuniti intorno al "Cabaret Voltaire", adottarono il termine "DADA" per indicare il nascente movimento. In realtà il termine "dada", vocabolo francese del linguaggio infantile ritrovato casualmente in un dizionario, non significa nulla (o probabilmente "qua oppure qua").

Gli artisti di tale movimento erano quasi tutti emigrati dispersi dalla guerra, anarchici, antimilitaristi e cosmopoliti, si pensi al pittore scultore alsaziano Hans Arp, al poeta rumeno Tristan Tzara. Il dadaismo tuttavia non fu mai un vero movimento sia perché era contrario a qualsiasi programma prestabilito e quindi al convenzionale e all'acquisito e sia perché inscenava uno sfrenato individualismo. Si tratta di un'arte concettuale e intenzionale che critica le precedenti avanguardie colpevoli di non aver condotto a termine la loro ribellione e di essersi costituite in movimenti promotori di poetiche restrittive e dogmatiche. Ai dadaisti non interessava creare 'opere d'arte' infatti le loro creazioni dovevano risolversi in "scandalo", in un atto anti-artistico e anti-estetico, capaci di far cadere quei valori 'eterni' in particolare morali, artistici e sociali. Tali valori soffocavano la libertà dell'uomo entro le strutture di una civiltà violenta e oppressa, dilaniata dalla guerra

mondiale. Più che una corrente il dadaismo è il ritorno a una religione dell'indifferenza.

Lo spirito "dada" si era diffuso in anticipo a New York, grazie all'attività di artisti quali Marcel Duchamp e Francis Picabia, due pittori che frequentano la scuola di Parigi e che ricevono una formazione rivolta al cubismo dinamico e futuristico, alla Section D'Or e all'Orphisme, poi trasferitisi in America nel 1914-1915. Duchamp dimostra che l'arte sta nel gesto: basta un'intenzione e tutto può diventare opera d'arte. Si ricordano tra le sue opere la "Fontana", "Lo scola bottiglie" e la celebre "L.H.O.O.Q." (sarebbe l'acronimo, dal francese, anche di una volgarità: "Lei ha caldo al culo".)



M. Duchamp, "La fontana"



M. Duchamp, "LHOOQ"

Gli oggetti riprodotti dall'artista erano di uso comune e volgari, talora polemicamente esposti alle mostre come opere d'arte firmate. Dadaiste inoltre possono definirsi le "macchine inutili", che si riferiscono ad allusioni antropomorfe, disegnate da Picabia. Tuttavia le esperienze newyorkesi confluiscono nel movimento solo dopo che Picabia si reca a Zurigo nel 1918, aderendo al gruppo Tzara. Importante è anche la diffusione del dadaismo in Germania, caratterizzata da un accento sarcastico e da una satira politico-sociale soprattutto nelle opere di pittori quali G. Grosz e O. Dix. Hans Harp invece introduce il dadaismo in Colonia nel 1919; egli è stato sostenitore di una religione del caso,

che nega qualsiasi volontà progettuale come il quadro “Secondo la legge del caso”. Le sue composizioni si orientano verso la sfera del surreale e dell’inconscio, non per niente le sue sono composizioni di forme astratte (collages e rilievi in legno).

Infine a Parigi, dove nel 1919 si stabiliscono Tzara e Picabia, e qualche anno dopo anche Harp, termina la stagione del dadaismo per lasciare spazio alle nuove correnti artistiche, in particolare al Surrealismo.



Francis Picabia, “Hera”

La Metafisica e De Chirico

Durante gli anni del periodo bellico 1916- 1917 nasce a Ferrara un nuovo movimento artistico che prende il nome di Metafisica; è [Giorgio De Chirico](#) l'artista considerato il padre per eccellenza della nuova avanguardia, ma sicuramente fondamentale alla nascita del movimento è stato il contributo apportato da numerosi artisti italiani tra cui ricordiamo il fratello Alberto Savino, Carlo Carrà, Giorgio Morandi e Filippo de Pisis. Si tratta tuttavia di un movimento “singolare” e “bizzarro” che accoglie esperienze eterogenee, non facendo riferimento a ideali comuni e prefissati raccolti in un manifesto.

La poetica metafisica di Giorgio de Chirico è la massima espressione di questa corrente d'avanguardia; se metafisica significa “al di là delle

cose fisiche”, questo “al di là” non significherà mai nella pittura dell’artista un qualcosa di soprannaturale, astratto; egli prende in prestito le immagini dai luoghi in cui abitualmente le troviamo e le trasferisce in altri luoghi, fuori contesto, compiendo un salto logico il più ampio possibile.

L’artista nato in Grecia e figlio di genitori italiani inizia la sua formazione artistica a Parigi, dove nel 1911 ha modo di conoscere e apprezzare la singolarità della cerchia dei principali avanguardisti, tra cui ricordiamo Picasso, Jacob, Apollinaire. Ma fu soprattutto a Monaco di Baviera che l’artista, frequentando l’Accademia ancora chiusa alle influenze impressionistiche e postimpressioniste, scoprì di nutrire un particolare interesse per la pittura scenografica e simbolista.

Determinante nella sua visione dell’arte è stata inoltre la lettura dell’appassionante “Saggio sulle apparizioni” di Schopenhauer, che trattava dell’oggettività dei sogni come realtà autonoma dai convenzionali nessi logici di spazio, tempo, causalità tipici dello stato di veglia; le opere di Nietzsche e gli scritti di Weininger, il quale considerava la metafisica mezzo simbolico universale per scoprire il senso ultimo delle cose.

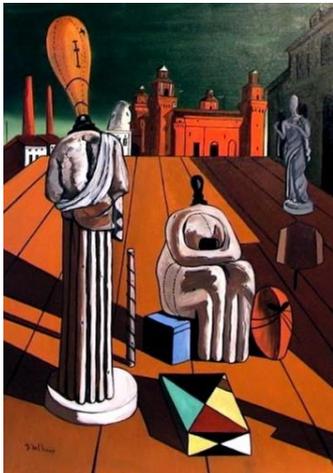
Questa premessa ci consente di spiegare e comprendere le prime opere di De Chirico, tra cui ricordiamo “L’enigma dell’ora” “Nostalgia dell’infinito”, “Piazze d’Italia” opere che possiamo già definire “metafisiche” perché cariche di un senso di mistero e stupore, che si manifesta nella prospettiva esagerata, nell’uso di architetture inabitabili, nella spazialità “inaccessibile”, bloccata geometricamente e al tempo stesso dilatata verso orizzonti lontani, e nella rappresentazione di un cielo compatto, verde e cupo.

Gli eventi della vita quotidiana, rappresentati in questi spazi rarefatti, dilatati si caricano di un forte significato simbolico e al tempo stesso inquietante. Per raggiungere questo risultato l’artista ricorre all’uso di colori intensi e smaltati, quasi irreali, esaltati ancora di più da una teatrale “luce astratta” che proietta lunghe ombre in diagonale.

Il rifiuto verso la dissoluzione delle forme operata dalle precedenti avanguardie artistiche porterà l’artista a un ritorno all’Accademia, ed è proprio nell’apparente rappresentazione di oggetti appartenenti alla

realtà quotidiana che si esplica l'eversione della sua arte e di tutto il movimento: la metafisica punta proprio al senso di enigmaticità che scaturisce nello spettatore nell'apparizione improvvisa di "oggetti tipici in luoghi assolutamente atipici".

Tornato in Italia nel 1915 De Chirico viene invitato a Ferrara, dove la sua arte trova la sua massima espressione e attraversa gli anni più intensi; del periodo ferrarese ricordiamo "Le muse inquietanti", in cui l'artista come in un sogno accosta l'uno all'altro elementi reali, oggetti ricavati dalla quotidianità come teste di manichini da sartoria, scatole variopinte, statue classiche, immersi in uno scenario surreale e suggestivo con le immagini del castello estense di Ferrara e di una moderna industria che si scagliano sullo sfondo. Durante questo periodo la visione dell'artista non muta, ma il colore diventa più caldo e profondo. Celebri manichini, gessi archeologici, solidi geometrici, squadre, righe, supporti per sartoria diventano gli eroici protagonisti delle sue opere, fantasmi di un mondo remoto e simbolo di un'umanità disumana di cui parlava il fratello Alberto Savinio.



Giorgio de Chirico, "Le muse inquietanti"

Sicuramente fondamentale allo sviluppo della metafisica visione dell'arte di De Chirico fu l'apporto di questo artista, il quale riuscì a riproporre in chiave surrealistica, attraversata da un sottile sarcasmo, gli spunti provenienti dalla produzione del fratello. Nelle sue opere spicca-

ta è la predilezione per la metamorfosi e l'inserimento di teste di animali su corpi umani.

E' possibile quindi comprendere quanto fondamentale sia stata l'arte di De Chirico nello sviluppo del movimento Surrealista, il quale lo considera il padre precursore della moderna ricerca artistica europea. Come scriveva Maltese l'enigma della pittura metafisica di De Chirico "non può né vuol ricevere soluzione... è la suggestione in sé del mistero, è un mistero scontato, che può commuovere, ma che non ha nulla da scoprire".

Infine ricordiamo anche la pittura silenziosa e casta di Morandi e Carlo Carrà che, già protagonista del periodo futurista, aveva intrapreso con la sua arte una riflessione sull'arte tradizionale, rifacendosi all'arte arcaica e romanica, spaziando anche nel mondo dell'infanzia.



Carlo Carrà, "Antigrazioso"



Morandi, "Natura morta"

Il surrealismo: dipingere la realtà dei sogni

Il Surrealismo chiude l'età delle avanguardie, rappresentando l'ultima tra quelle europee. Tale movimento non nasce per negare il Dada, ma per confermare che la sua funzione è ormai conclusa, ponendosi rispetto

ad adesso come l'altra faccia di uno stesso processo catartico. Il pensiero della corrente Dada relativo all'abbattimento delle convenzioni e dell'oppressione viene accolto dal Surrealismo, come anche molti degli atteggiamenti e delle tecniche in cui essa si era resa nota; tuttavia si pensa adesso di andare al di là del puro e semplice gesto provocatorio per trasformare la realtà attraverso un progetto ma soprattutto attraverso i sogni. I surrealisti infatti portano avanti un concetto importantissimo e che si traduce nel "dipingere la realtà dei miei sogni".

In tale percorso dunque, non si può non tener conto dei risultati della ricerca filosofica e psicologica: Marxismo e analisi freudiana dell'inconscio costituiscono infatti le direttive mediante le quali i surrealisti affermano la liberazione della società attraverso un'azione politica-rivoluzionaria e la liberazione dell'individuo attraverso il superamento dell'antitesi struggente per lo stesso tra mondo interiore e realtà, dipingendo così una realtà assoluta: la surrealtà. Questa duplice finalità dell'arte si riscontra in Breton: "Trasformare il mondo, ha detto Marx; cambiare la vita, ha detto Rimbaud; queste due parole d'ordine sono per noi una sola".

Si può affermare che in questo mondo, così "surreale" non vi è posto per l'arte e la letteratura come ricerche formali fine a se stesse; l'arte e la poesia saranno importanti solo nella misura in cui riescano a proiettarsi nel mondo visionario dell'artista, liberando in tal modo stati d'animo e fantasie represses nel profondo della psiche e che si rilevano soltanto durante il sogno o in alcuni momenti /stati di allucinazione.

I surrealisti evocano il sogno attraverso la Flânerie, che significa meditare dal nulla ed evocare l'impulso passeggiando (il girovagare è infatti una condizione tipica dell'ipnosi diurna). I pittori surrealisti stimolano la fantasia per assentarsi dalla realtà circostante cogliendo solo alcuni aspetti. È un vero e proprio viaggio nel profondo dell'inconscio.

Certamente l'elaborazione teorica surrealista, non priva di contraddizioni e dubbi, ebbe come massimi esponenti i poeti, in particolare André Breton, cui si devono tra l'altro alcuni dei tanti manoscritti di quel periodo: il primo Manifesto Surrealista del 1924 e il saggio "Le surréalisme et la peinture" del 1928. Non solo dal mondo

letterario ma anche dai simbolisti e dalle avanguardie del primo Novecento, nelle loro diverse espressioni, riuscirono a trarre ispirazione soprattutto nella parte in cui entrambe le correnti criticano il naturalismo ottocentesco. Significativa è anche la posizione dei surrealisti nei confronti del Cubismo e di Picasso infatti, mentre criticano il Cubismo per i suoi aspetti formali e intellettuali, esaltano dall'altra parte il suo propulsore in quanto è stato capace, attraverso la libertà delle forme e la presenza di immagini metamorfiche e inquietanti, a dare spazio alla sua creatività, priva di schemi. Ammirano inoltre le strane creature di Ensor, le poetiche chagalliane e le misteriose favole di Henri Rousseau detto il "doganiere", ma soprattutto si ispirano ai dipinti metafisici di De Chirico.

Sia Picasso, ma anche De Chirico e Klee, partecipano alla prima mostra collettiva del movimento, tenutasi a Parigi nel 1925, insieme ai surrealisti veri e propri tra cui ricordiamo: ex dadaisti come Arp ed Ernst, e nuovi discepoli quali Masson e Mirò. Nel 1927 aderiscono al Surrealismo anche Tanguy e nell'inoltrato 1930 anche lo spagnolo Salvador Dalì, il rumeno Victor Brauner e il belga Renè Magritte.

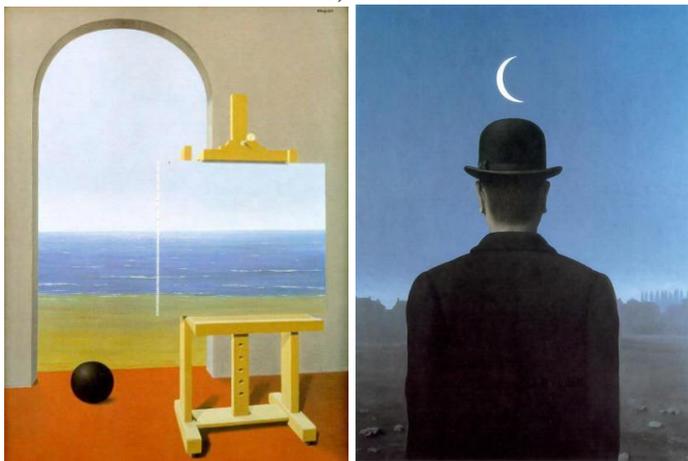
Sicuramente importanti e circoscritte furono le produzioni di Dalì. Il pittore spagnolo crea una pittura altamente illusiva e reale delle sue reminiscenze oniriche dando vita ad una "istantanea dipinta a mano" in cui si intrecciano alle forme stravaganti e alquanto alternative, figure macabro-sessuali.



Dalì, "La persistenza della memoria"

Allo stesso filone del surrealismo “illustrativo” appartengono anche Tanguy, i cui quadri sono popolati da strani oggetti biomorfi come cartilagini, organismi embrionali, e Renè Magritte che riesce ad accostare ironicamente immagini fotografiche obiettive ed evidenti (si pensi al quadro “l’uomo con la bombetta”).

Se Dalì, Tanguy e Magritte approdano ad un surrealismo capace di rappresentare il vero, diversamente da loro approda la pittura di Hans Arp, Masson e Mirò, i quali preferiscono dar voce ad un’arte ‘istintiva’, che riesca ad sprigionare i simboli ed immagini del nostro subconscio attraverso un accostamento di linee, forme e colori.



Magritte, “Condizione umana” Magritte, “Il maestro di scuola”

Tra le due guerre, il ritorno all’ordine

Il periodo tra le due guerre mondiali è caratterizzato da un particolare intreccio tra le variegata e contraddittorie politiche dei governi, da una parte, e i vari linguaggi artistici dei tanti movimenti di avanguardia dall’altra. Negli stessi anni si assiste a un certo dibattito abbastanza travagliato, all’interno delle stesse correnti avanguardistiche, con conseguenti fasi di crisi, di ripensamenti e tentativi di superamento di tutte le conquiste stilistiche e artistiche già acquisite.

Negli anni Venti infatti dalla sbornia avanguardistica si passa a un periodo definito "ritorno all'ordine" (“Rappel a l’ordre”) esplicito in forme diverse, ma accomunate dal rigetto per la sperimentazione.

Si tratta in molti casi di un rinnovato interesse nei confronti della realtà, che nostalgicamente conducono a una rivalutazione dei valori del “fare pittura”, all'atto del dipingere. Un esempio significativo, in questo senso, è il fenomeno della "moda Caravaggio". È di questo momento l'inaspettato interesse nei confronti dell'artista realista del '600, fino ad allora dimenticato.

Da qui e dalla trista esperienza della Grande Guerra si generò un generale distacco dal passato e il desiderio di dare all'arte un ruolo attivo, affinando metodi e obiettivi alle trasformazioni dell'industria e della società di massa. I nuovi regimi che vanno affermandosi sfruttano le più moderne tecniche di comunicazione visiva. E' solo in quest'ambito che si può ancora ritrovare un residuo delle ricche esperienze delle avanguardie, liquidate più o meno brutalmente sul piano artistico.

Infatti in questi anni, soprattutto in Germania ed in Unione Sovietica, rinacque a scopi propagandistici un rigido realismo accademico, che fece da contraltare alle ultime tendenze dell'avanguardia.

Anche in Italia l'arte subì condizionamenti esercitati, sebbene in modo meno rigido e programmatico, dal regime fascista, il quale è molto attento alle nuove comunicazioni di massa, ma per fini propagandistici.

La borghesia ora torna a comprare quadri da appendere nei salotti o a produrre scenografie e costumi per gli spettacoli teatrali. Questo tipo di commissione portò ad una produzione più tradizionale, orientata verso l'arte figurativa. In questo clima culturale, tipico della positivista mentalità borghese, “nuovo” non equivaleva più necessariamente a “migliore”.

Si osservò inoltre che spesso erano gli stessi artisti delle avanguardie storiche i portatori di questo ritorno all'ordine. Così prende vita il periodo “neoclassico” e poi cosiddetto “monumentale” di Pablo Picasso, il ritorno a Cézanne di Umberto Boccioni e il primitivismo di Carlo Carrà in cui il pittore ricerca una “linea plastica italiana” come connettore tra l'arte moderna e quella prerinascimentale.

Picasso, infatti, dopo essere stato in Italia con Jean Cocteau, abbandona temporaneamente il proprio linguaggio avanguardistico a favore di uno più legato alla tradizione, come vediamo in “Due donne sulla spiaggia”,

“Il flauto di Pan” ed “Olga” dove si ritrovano i volumi plastici, un’impostazione precisa e monumentalità, caratteristiche apprese da Picasso specialmente dagli affreschi che vide a Pompei durante il 1917. Sono gli anni dell’Ecole de Paris che, insieme a De Chirico, guarda con rinnovato interesse al Rinascimento. Si afferma la rivista “Valori Plastici” fondata da Mario Broglio nel 1918.

Il ritorno all’ordine, però, non vuol dire negazione dell’Avanguardia, ma evoluzione o, meglio, continuità dell’evoluzione artistica che si protrarrà anche nel secolo successivo.

Caratteristiche comuni furono appunto la preesistenza di avanguardie storiche nei luoghi in cui si diffuse, caratterizzata da una certa indipendenza dagli schieramenti politici, dall’esigenza di guardare all’arte del passato all’interno di una visione del mondo serena e tranquilla (almeno a livello superficiale, ma in fondo però malinconica e allo stesso tempo inquieta).

Dalla metà degli anni Venti, s’impone l’Art Déco, nome che esce dall’Esposizione internazionale parigina delle arti decorative e industriali moderne, chiamato anche Stile 1925, che coinvolge le arti decorative, le arti visive, l’architettura e la moda.

Non rinnegando caratteri stilistici provenienti dal Futurismo, dall’Astrattismo, dal Cubismo e dal Costruttivismo, il déco predilige una linea circolare, anche se geometrizzata e a zig-zag (diverse da quelle sinuose dell’*Art Nouveau*). I materiali usati vanno dai metalli al legno, fino alla pelle di squalo o di zebra.

L’Arte Deco fu uno stile sintetico, aerodinamico e opulento, forse per reagire all’austerità imposta dagli anni della prima guerra mondiale e della conseguente crisi economica. Tuttavia è uno stile molto popolare.

Il gruppo di Novecento

Il manifesto “*Contro tutti i ritorni in pittura*”, all’insegna del ritorno all’ordine ormai imperante in Europa, fu firmato tra gli altri anche da Luigi Russolo e Mario Sironi.

Margherita Sarfatti fonda così il gruppo Novecento nel 1922, con sette artisti, alla Galleria Pesaro di Milano. Nel 1924 partecipano alla Biennale di Venezia, mentre la loro prima mostra avvenne nel 1926 a

Milano. Più che il rinnegamento del programma futurista, ci si proponeva un superamento. Alla scomposizione avanguardista si voleva contrapporre la sintesi della forma. Ma alla continuità con la tradizione artistica recente ed europea vi era il rovescio della medaglia di stampo nazionalistico, in sintonia con l'ideologia fascista.

La reazione contro “Novecento”. Nel 1929 si allestisce la mostra dei “Sei pittori di Torino” che si contrappongono al nazionalismo del gruppo Novecento, riscoprono, partendo dalle conquiste impressionistiche, i toni luminosi di colore che richiamano a loro volta i Fauves.

Poi è la volta dei cosiddetti “Chiaristi” che ripropongono una pittura primitiva, dal tocco infantile, antiplastica, con toni appunto chiari e vaporosi, in contrapposizione ai chiaroscuri forti dei novecentisti.

La “Scuola romana” invece si distingue per una scelta stilistica d'impronta espressionistica, con connotazioni fantasiose e simboliche. A questo gruppo partecipa Renato Guttuso (Bagheria, 1912- Roma, 1987). Politico impegnato, nel 1976 è senatore nelle file del Partito Comunista Italiano, aderisce al movimento “Corrente”, nato in alternativa al gruppo Novecento. In questo gruppo Guttuso trova spazio per il suo impegno civile di narratore della vita sociale dell'epoca.

Una seconda corrente realista nasce in Italia, denominata “Realismo Magico” con Felice Casorati (Novara, 1883-Torino 1963) e tanti altri.

CAPITOLO 4

L'ARTE DEL DOPOGUERRA

Dall'informale a oggi

L'informale

L'Informale è un fenomeno artistico che si sviluppa tra gli anni cinquanta e sessanta, ma già dall'inizio degli anni '40, come suggerisce il nome stesso del movimento, intende annullare il principio della forma intesa come *concepito a priori*, ossia prima dell'esperienza.

La forma non è più necessaria per un'opera d'arte. Per questo motivo, sollecitò un impeto innovativo e dirompente paragonabile a quello suscitato dalle prime avanguardie. Non si tratta però di un movimento artistico omogeneo, ma anzi talvolta raccoglie tendenze contrapposte. Le varie matrici si possono individuare in correnti artistiche come Dada, Espressionismo e Surrealismo.

L'arte informale potrebbe essere considerata la reazione che gli artisti danno alla profonda crisi morale e politica che ne esce dalle mostruosità emerse dalla seconda guerra mondiale. Anzi sembra proprio il prodotto del senso di svuotamento e di angoscia interiore, da esorcizzare con un gesto e con la provocazione. Il gesto, in particolare, è il momento puramente creativo, quasi un motivo di culto, come del resto era avvenuto nel movimento Dada.

Così, si può dare un taglio a una tela (Fontana), o firmare sul corpo nudo di una bella donna. Anche un gesto di protesta, come quello di realizzare macchie più o meno informi, può creare un'emozione. Allo stesso modo, non si concepisce più l'arte come un dipinto da eseguire, ma lo stesso atto di dipingere.

Oltre alla forma, essa tende a negare ogni attività che preveda l'uso della ragione e dell'elaborazione intellettuale. E' così che il prodotto artistico informale si esaurisce e si concretizza con l'atto creativo stesso.

Inoltre non esistono schemi precostituiti né regole da rispettare, ma piuttosto vige il motto del “quid ed ora” espresso nel modo più libero e spontaneo possibile, se non proprio violento.

Con l'Informale la materia diventa a tutti gli effetti protagonista. È nella scelta dei materiali e in tutti i possibili accostamenti fra gli stessi che l'artista manifesta il proprio estro creativo. Si possono così usare dei sacchi gettati tra i rifiuti, dei rottami d'acciaio, varie specie di gomme e plastiche da bruciare, luci al neon, vetri rotti, tutti “al servizio” dell'arte, per ispirare altrettanti atti artistici. In questo senso l'arte è subordinata alla scelta e con questa nuova visione il campo d'azione è praticamente allargato all'infinito. Tutto, allora, può diventare arte, allo stesso modo in cui è possibile che non lo sia affatto.

Quindi, in tale contesto la materia non è più il mezzo tramite il quale esprimere le proprie idee, ma diventa il soggetto dell'opera d'arte. Ad esempio, delle superfici corrugate e irregolarmente bugnate possono suscitare sensazioni di sgradevolezza o di aggressività, mentre al contrario superfici lisce e vellutate richiamano piuttosto sentimenti idilliaci e di serenità. Le esperienze psicologiche più profonde vengono all'esterno con casualità assoluta e con un automatismo privo di qualsiasi intento oppure si possono materializzare partendo dalla fantasia del sogno.

Dal punto di vista sociologico, l'Informale è in realtà l'arte dell'incomunicabilità o, in senso più ottimistico, il tentativo stesso di una nuova comunicazione. L'Informale, comunque, non è un fenomeno solo europeo, poiché tutto il mondo era stato coinvolto dalla guerra e tutta la popolazione avvertiva l'angoscia della solitudine

Tra i più noti artisti informali abbiamo: Jackson Pollock, Alberto Burri, Lucio Fontana, Antoni Tàpies, Willem de Kooning, Emilio Vedova, Ferruccio Bortoluzzi, Jean Dubuffet, Dieter Borst, Giuseppe Capogrossi, Giovanni Frangi, Domino.

Negli anni Sessanta avviene il cosiddetto “miracolo economico”, la società cambia volto e gli artisti riscoprono il valore della comunicazione negando quella soggettività esasperata che aveva caratterizzato il periodo precedente.

Negli anni Settanta ritorna quell'inconfessabile esigenza di cambiare il mondo proprio con l'arte e magari di contribuire ad alleviare i mali del tempo. Non si vuole accettare l'idea che l'opera d'arte sia un prodotto di consumo ma piuttosto l'espressione stessa degli intenti del pensiero. A fine secolo e nei giorni nostri si assiste infine all'intensificarsi di correnti artistiche che, grazie al fenomeno dei nuovi mass-media, prediligono l'uso dell'immagine.

L'informale in america. La capitale dell'arte, per gli esiti della seconda guerra mondiale, si sposta da Parigi a New York, per cui si sviluppa l'idea di quell' "*american way life*" di intraprendenza, di libertà e di fanatismo che farà degli USA il punto di riferimento culturale e politico del mondo occidentale.

Nell'arte si libera soprattutto l'inconscio grazie al creativo gesto dell'artista come riflesso immediato della sua interiorità. I riferimenti facili sono al Surrealismo e anche alla "scrittura automatica".

L'action painting e Jackson Pollok. (Cody, Wisconsin, 1912-Long Island, 1956) fin dall'inizio è affascinato dalla pittura popolare messicana e da quella che gli indiani d'America praticavano secondo riti antichissimi a scopo magico-propiziatorio.

L'arte informale negli USA possiamo ricondurla all'*Action Painting* ("pittura d'azione") e si sviluppa nel primo decennio del dopoguerra. L'esponente di spicco è Jackson Pollock, un altro artista maledetto che muore in un incidente automobilistico. Sarà costretto anche a cure psicoanalitiche

Dall'Espressionismo astratto dell'action painting, nel 1947 Pollock passa alla tecnica del dripping, che consiste nell'usare il pennello solo per sgocciolare i colori sintetici su superfici distese al suolo. In questo modo si ottengono effetti casuali, come in "Foresta Incantata". Qui si manifesta il suo interesse per l'archetipo e l'inconscio collettivo, dopo aver studiato con passione la lezione di Carl Gustav Jung.



Pollock, "Foresta Incantata"

Nel celebre "*Pali Blu*" (1953) adotta la tecnica del *dripping*.



Pollock, "Pali blu"

È il grido disperato della ragione sopraffatta dall'urlo dell'irrazionale. È la testimonianza più tragica dell'intimo tormento di Pollock.

Altri protagonisti dell'Informale americano sono Willem de Kooning, Marcus Rothkowitz (detto Rothko), Barnett Newmann, fautore del *Color Field*, pittura astratta caratterizzata da campiture ampie di colore in sequenza e contrapposte.



Mark Rothko, "untitled", 1955

William Congtom, dall'Europa va a New York dove sperimenterà il *dripping*, per poi presentarsi come un *action painter sui generis*.



William Congtom, "Crocefisso"

L'informale in Europa. In Europa, Parigi diventa il centro artistico più attivo, città dove si radica il pensiero filosofico dell'Esistenzialismo. Jean Paul Sartre, infatti, sostiene pessimisticamente che l'uomo è abbandonato a se stesso, non ha punti di riferimento: l'unica sua certezza è quella di esistere. La pittura diventa più drammatica ed espressiva partendo dai materici Jean Fautrier e Jean Dubuffet.

Quest'ultimo propone l'*art brut*, un'arte spontanea, primitiva come quella dei bambini e degli alienati mentali.

Antoni Tàpies (i Puig), marchese di Tàpies (Barcellona, 1923–2012) è un esponente del cosiddetto *informale internazionale*. Egli utilizza la materia (gesso, legno, corde ecc.) lasciata allo stato grezzo proprio per creare forti sensazioni.



Antoni Tàpies, "Mirada"

Anche il Gruppo Cobra punta all'espressività della materia cromatica (Karel Appel, Asger Jorn, Pierre Alechinsky e Corneille (Cornelius Gaullame)).

In Europa si sviluppa anche una pittura gestuale, come si può vedere in Hans Hartung, mentre il segno diventa più tormentato in Wols. Nella tela di Wols (1913-1951), dal titolo "*Pittura*" (1945-1946), troviamo vortici e macchie di colore, di chiara impostazione surrealista. Ed ecco che qui il disagio esistenziale dell'artista diventa materia, tra colori misti a sabbia.



Wols , "Pittura"

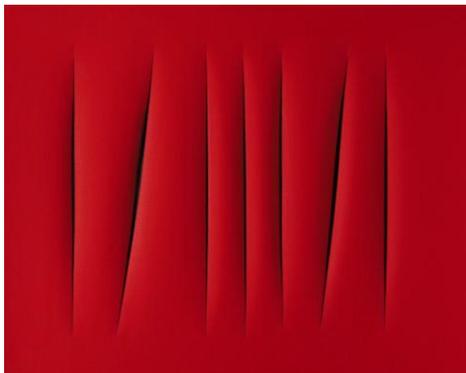
Georges Mathieu sprema addirittura il tubetto per ottenere una sorta di colore e di grafia interiore, un alfabeto inconscio.

L'informale in Italia. Lucio Fontana (Rosario,1899–Comabbio,1968) pittore e scultore italiano, è il fondatore del movimento spazialista e protagonista assoluto, insieme ad Alberto Burri, dell'Informale in Italia. Egli superò la distinzione tradizionale tra pittura e scultura, utilizzando la stessa tela come oggetto da tagliare e bucare. Lo spazio, in questo modo, non si rappresenta più secondo le regole convenzionali della prospettiva, in quanto la stessa superficie della tela, spesso dipinta a spruzzo, diventa spazio e teatro della luce reale.

Le sue tele monocrome sono inesorabilmente "colpite" da gesti precisi e sicuri dell'artista che non usa più il pennello ma lame di rasoio, coltelli e seghe, dando un ruolo importante alle ombre e alla luce radente.

L'artista intende superare le motivazioni tipiche dell'Informale poiché va oltre il gesto stesso per dargli valore concettuale. Dal 1947 al 1953 firma numerosi manifesti del Movimento Spaziale, ai quali aderiscono tra gli altri Giuseppe Capogrossi e Gianni Dova.

Vicino al gesto dell'*action painting* sono Emilio Vedova e Afro Basaldella (detto Afro).



Lucio Fontana

“Concetto spaziale, attesa 1”



Emilio Vedova

alla fine di una sua opera

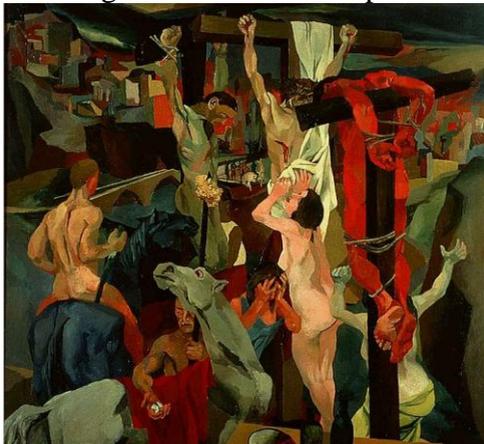
Alberto Burri, un medico che a 24 anni, quando era prigioniero durante la seconda guerra mondiale, scopre l'arte ammazando il tempo a comporre delle “cose” significative tramite cose trovate per terra o tra i rifiuti. Infatti Burri “dipinge” con catrami, sacchi di iuta, ferri, legni e bruciando in vario modo delle plastiche. Non si tratta però di collage ma di sostitutivi dei tubetti tradizionali di colore, direttamente presi dalla natura. Si può dire che la forza espressiva è data proprio dalla povertà del materiale. La materia dell'arte diventa la materia della vita, mentre l'espressività della materia diventa estetica.



Alberto Burri alle prese con le sue combustioni - Alberto Burri, “Sacco”

Il Neorealismo e Renato Guttuso

[Renato Guttuso](#) (Bagheria, 1911–Roma, 1987), rifiuta ogni canone accademico, secondo i principi del gruppo artistico “Corrente” a cui appartiene. Egli matura una certa arte “sociale”, grazie a un impegno morale e politico via via sempre più scoperto nei suoi quadri. “*La Crocifissione*” rimane il quadro simbolo della sua denuncia contro gli orrori della guerra e le ingiustizie del suo tempo.



R. Guttuso, “La crocifissione”



R. Guttuso, “La vucciria”

Per Francis Bacon (omosessuale dichiarato, ateo, alcolista e personalità molto difficile) “...l’arte è un’ossessione della vita” e non gli piaceva essere considerato un espressionista, ma piuttosto un artista senza una corrente precisa. I suoi personaggi si contorcono su sfondi roventi, le immagini risultano tragiche e bestiali, come nello “Studio del ritratto di Innocenzo X di Velàsquez”. Egli non amava neanche il suo volto che trovava molle e tondo come quello delle bambole di gomma, da qui forse la sua dissacrazione ad ogni costo. O forse una ricerca d’identità.



F. Bacon, “Studio del ritratto di Innocenzo X di Velàsquez”

Lucien Freud. Inizialmente la sua pittura richiama i criteri della Nuova Oggettività. Quasi a ricordare di essere nipote di Sigmund Freud, dagli anni Cinquanta conduce una certa indagine incisiva, quasi psicoanalitica, sui personaggi rappresentati.



L. Freud, "La modella Kate Moss" L. Freud, "autoritratto"

Alberto Giacometti. (Borgonovo di Stampa, 1901-Coira, 1966) nel 1928 aderisce al movimento surrealista in quanto dà libero sfogo all'immaginazione e a tutto ciò che scaturisce dal suo inconscio. Concluderà la sua opera superando le dinamiche surrealiste del primo periodo.



A. Giacometti, "Homme qui marche II"

Enry Moore si avvicina al Cubismo e al Surrealismo, ma rielabora il tutto in un suo linguaggio personale, in apparenza elementare, con significati che sottendono una certa armonia compositiva.

Marino Marini è attratto dalla scultura etrusca che elabora con esiti espressionistici.

Gli anni sessanta

In questi anni, oltre all'ampia parentesi costituita dalla Pop Art, si affermano nuove correnti come l'Arte Cinetica (o Programmata) in cui ritorna un rapporto attivo con l'osservatore attraverso i comuni meccanismi sensoriali. All'implosione psicologica e comunicativa dell'Informale, ora si vuole aggiungere anche la dimensione percettiva. Qui le leggi psicologiche che vengono messe in gioco hanno un valore oggettivo e assoluto, perché si rivolgono a tutti. Vicina all'Arte Cinetica è l'Optical Art, con il suo massimo rappresentante Victor Vasarely.



Victor Vasarely "Effetti"

Happening e Fluxus, Arte come evento o Performance. Allan Kaprow (Atlantic City, 1927) teorizza l'evento come forma artistica, lasciando molto al caso, secondo un copione teatrale futurista e dadaista. Anche il pubblico assume ora un ruolo attivo fondamentale.

Allo stesso modo si muovono gli artisti di “FLUXUS”, in quanto flusso continuo di esperienze condivise.

Il new dada. Contemporaneamente all’Informale, nascono altre forme espressive che recuperano la pura intenzionalità del Dadaismo e di Duchamp. Tali movimenti si chiamano negli USA New Dada e in Europa Nouveau Réalisme i quali pur essendo forme espressive diverse hanno in comune la poetica *dell’objet trouv *, ossia un oggetto quotidiano scelto per usi artistici.

Da qui nuove forme artistiche come il collage, la scultura, l’assemblage tridimensionale e l’installazione, all’insegna del tema arte-vita di avanguardistica memoria.

Un esponente di spicco   Robert Rauschenberg che usa finanche materiali extra-artistici, sulla scia dell’Informale europeo (non a caso conosce anche Burri).

Anche Johns Jasper si pone sulla stessa linea con bandiere, serie numeriche, bersagli ecc. elaborando in modo complesso tecniche astruse e combinate e senza perdere la consistenza della natura pittorica della composizione.



R. Rauschenberg, “Bed”



J. Jasper, “Figure 8”

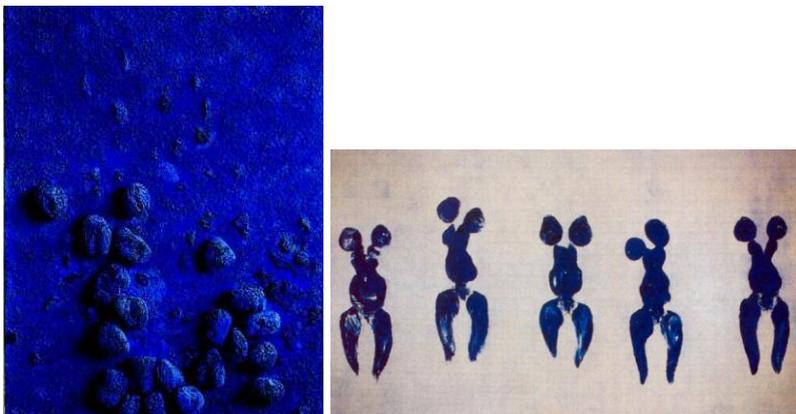
Il gruppo europeo del nouveau réalisme. Contemporaneamente all'esperienza neo-dadaista americana e con la stessa intenzionalità ideologica, in Europa si sviluppa il gruppo del Nouveau Réalisme prediligendo gli oggetti del presente, ma contro la logica consumistica occidentale. In questo contesto Cèsar propone le sue famose *Compressions* usando vecchie carcasse di automobili e riducendole a un cubo cromatico di lamiera.

Il solo italiano a far parte del gruppo è Mimmo Rotella che con brandelli di vecchi manifesti costruisce nuove e significative composizioni.



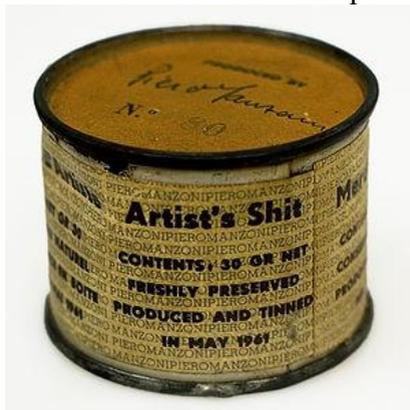
Mimmo Rotella, "Marilyn"

Ives Klein e Piero Manzoni (tra new dada e pop art). Ives Klein dapprima è un esponente del Nouveau Réalisme, ma subito trova una sua identità artistica originale sposando la cultura mistica orientale e Zen. Famosi sono i suoi *Monochromes*, opere di un solo colore simbolico, ma molto espressivo, come nella "Vittoria di Samotracia" (1962). Predilige l'oro o il blu elettrico che chiama IKB (International Klein Blue): il primo ricorda la sacralità dei polittici medioevali, il secondo richiama la spiritualità e la dimensione interiore.



Klein, "Blue sponge relief" Klein, "Anthropometrie"

Piero Manzoni. Parente lontano di Alessandro Manzoni, comincia la sua attività influenzato dall'arte informale con gli *Achromes* (rughe ottenute con caolino), ma subito s'identifica con un'arte iperconcettuale caratterizzata da ironia, provocazione e denuncia della voracità del mercato: mette la propria impronta digitale sulle uova sode offerte ai visitatori delle sue mostre, firma su tutte le parti del corpo di modelle, fa "composizioni" di scatolette di merda d'artista (una composizione è stata battuta di recente all'asta per 124.000 euro) ecc.



P. Manzoni, "Merda d'artista"

La POP ART (Popular Art) e Andy Warhol. È chiamata così perché è arte concepita per tutti, sia nei temi che nel linguaggio. Le

prime mostre sono a New York e vi partecipano Andy Warhol, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Claes Oldenburg e James Rosenquist. Pur se con la ribellione e con l'ironia, la scelta per gli oggetti semplici tratti dal mondo e dai mass-media, indica un superamento dell'Infor-male e una ricercata comunicazione con la gente, un recupero dal sapore neo dadaista.

La Pop Art, più che denunciare lo sfrenato consumismo, come il New Dada, utilizza gli stessi oggetti e immagini pubblicitarie per ostentare il culto e la realtà delle "apparenze".

Lo statunitense [Andy Warhol](#), (Pittsburgh, 1928–New York,1987), è un eclettico artista a tutto campo poiché spazia dalla pittura alla scultura, fino al cinema, dove ricopre ogni ruolo. E' il massimo esponente della Pop Art e si concentra sui simboli della società moderna: bottiglie di Coca Cola, lattine di Cambell Soup, fustini di detersivo ecc..

Il motto era che l'arte doveva essere "consumata" come un qualsiasi altro prodotto commerciale.

Famosi sono i ritratti ritagliati e messi in uno spazio vuoto e disadorno. Quelli di Marilyn Monroe, in particolare, diva immortale dell'immaginario collettivo, diventano icone astratte, senza vita. La *pop art* fu una delle icone principali che accompagnarono il boom economico americano



Warhol, "Marilyn"



Warhol, "John Lennon"

Altri protagonisti della Pop Art sono: Roy Liechtstein che trova nel fumetto (inventandone aspetti curiosi) la sua forma espressiva preferita, poi Tom Wesselmann, James Rosenquist, George Segal, e Claes Oldenburg.

Gli anni sessanta in Italia (la scuola di piazza del popolo). Mario Schifano, protagonista nell'ambiente romano negli anni del boom economico italiano, ripropone temi della Pop Art americana, sottolineando nel contempo un certo sarcasmo nei confronti della tradizione. Insieme a Franco Angeli, Tano Festa e poi dopo Pino Pascali, frequenta il Caffè Rosati in Piazza del Popolo che diventa il comune punto di riferimento.



Mario Schifano, "Campo di grano"

Gli anni settanta il minimalismo (o minimal art)

Non poteva mancare una risposta-reazione all'esuberanza della Pop Art, ossia il Minimalismo. Nel 1966, Carl Andre, Sol Le Witt, Dan Flavin, Donald Judd e Robert Morris danno avvio a New York a una nuova corrente, per ritornare al "grado zero" dell'arte, ossia al prodotto materiale concreto che si trasforma in concetto puro. Per questo preferiscono la scultura.

Dan Flavin usa tubi al neon in serie; Donald Judd propone ripetizioni di oggetti come i parallelepipedi tutti uguali e a uguale distanza; Carl Andre utilizza per esempio pavimenti.

Dal minimalismo alle neoavanguardie. A partire dagli anni Settanta, sarà proprio la Minimal Art a spianare la strada a una ulteriore revisione del modo di fare arte, al di là dell'arte, che risulterà essere poi un'ulteriore sviluppo del pensiero di Marcel Duchamp, anche se questa volta gli artisti si sentono fattivamente coinvolti e impegnati nelle "faccende" politiche e sociali dell'Occidente. Da qui il nome di Neoavanguardie.

Il rifiuto di un'arte concepita in funzione del mercato porta alla nascita dell'Arte Povera legata alla strettamente alla vita e frutto della sensibilità dell'artista che si confronta con la realtà.

[Jannis Kounellis](#) usa materiali come la terra, il fuoco, la lana, i sacchi, la carta senza però volerli "rappresentare", ma semplicemente mostrarli nel loro aspetto vero. Nel 1969 mette in "esposizione" dodici cavalli vivi in una galleria. Ed ecco l'evento artistico costituito dall'incontro con gli odori e l'energia espressa dagli animali e il fatto emotivo che ne consegue.



Kounellis, senza titolo

Michelangelo Pistoletto espone la *Venere degli stracci*, un'installazione teatrale che punta al contrasto creato dalla presenza degli stracci e la statua classica riprodotta in gesso.



Pistoletto, "Venere degli stracci" (1967)

Mario Merz aderisce all'arte povera creando grandi installazioni utilizzando materiali organici e inorganici di tipo industriale. Un esempio è l'*Igloo* del 1989, una sorta di ambiente protetto a mo' di abitazione, fatto con sabbia e vetro a simbolo della non comunicabilità tra gli uomini. Altra sua costante è l'uso, sempre in chiave simbolica, della serie di Fibonacci (serie di numeri ognuno dei quali è la somma dei due precedenti).



M. Merz, "Igloo", 1989

Giovanni Anselmo mette in contrasto questa volta il solido marmo con la lattuga in una strana composizione. L'arte processuale in questo caso si esplica con l'idea dell'insalata che è destinata a trasformarsi sotto gli occhi dell'osservatore.



Anselmo, Senza titolo, 1968

Alighiero Boetti ripropone una riflessione sul concetto di tempo tramite puzzle colorati, per cui l'opera diventa la materializzazione di un pensiero.



Boetti, mappa 1971-73

Giulio Paolini compie concettualmente un viaggio nel tempo tramite la foto di un ritratto eseguito da Lorenzo Lotto, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, che l'artista identifica come colui che "guarda Lorenzo Lotto", mentre lo ritrae.



Giulio Paolini, "Giovane che guarda Lorenzo Lotto"

La Land Art. *Land Art* era il titolo di un film-mostra televisivo trasmesso in Germania nel 1969 in cui Richard Long, Barry Flanagan, Marius Boezem, Jan Dibbets, Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson e Dennis Oppenheim eseguivano le loro opere su larga scala e utilizzando il territorio stesso.

La Body Art. Con la Body Art è il corpo stesso a diventare oggetto e anche scopo di espressione d'arte. **Bruce Nauman** realizza con la tecnica olografica immagini del proprio volto plasmandolo con le mani come fosse di plastilina (*Hologram*).

Denis Oppenheim invece modifica il proprio corpo esponendosi al sole per ore tenendo al petto un libro in modo che, dopo aver ottenuto una rovinosa abbronzatura, rimanga l'impronta del libro stesso alla stregua di un tatuaggio.

Vito Acconci, un americano, si avvicina a persone sconosciute in una performance (Proximity) consistente nello stesso imbarazzo suscitato nelle persone importunate.



Vito Acconci, performance



A. Reiner

Arnulf Reiner realizza, su delle foto di autoritratti in atteggiamenti teatrali, dei ghirigori pittorici

Hermann Nitsch addirittura compie sacrifici di animali per poi cospargere il sangue sulle tele.



Hermann Nitsch, performance

[Marina Abramović](#), nata a Belgrado il 30 novembre del 1946, è una artista serba, della performance art. “*Bed from Mineral Room*” (1994) e “*Cleaning that Mirror*” (1995) sono per ora le opere più note. Nel 1997 ha vinto il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia.

Lei mette a disposizione il suo corpo come mezzo espressivo e di comunicazione con il pubblico che nelle sue performance diventa protagonista e attivamente coinvolto.

Le ferite autoprodotte durante le esibizioni sul suo corpo, diventate nel tempo cicatrici, sono prove di resistenza fisica ma soprattutto psichica, al fine di verificarne i limiti e le potenzialità intrinseche. Le sue profonde cicatrici quindi hanno fortificato sempre di più il suo animo e sono anche una sorta di diario della sua esistenza.

Per Marina Abramović la vita privata, con tutti i limiti e i sogni di una normale esistenza, e la vita artistica sono due entità inseparabili. Il “lavoro” artistico di Marina, senza il suo pubblico, non esisterebbe.

Al MoMA di New York, ad esempio, è riuscita a rimanere per ore immobile di fronte a migliaia di spettatori, i quali uno alla volta, si trovavano a fronteggiare o il silenzio, grazie al quale far “ascoltare” il proprio corpo e le proprie sensazioni, o il suo sguardo forte e impassibile. Durante i suoi workshop “allena” giovani artisti e performer ad affrontare sfide personali.



Marina Abramovic

Anche al Pac di Milano sono i visitatori ad essere i protagonisti. L'artista fornisce loro le istruzioni per animare le sue installazioni, seguendo quello da lei stessa chiamato the Abramović Method, fatto di silenzio e meditazione.

Lo spazio della performance è a dir poco inquietante, asettico, quasi ospedaliero in attesa che gli spettatori, con camici bianchi, riempiano quegli spazi, interagendo con lettini, sdraio allineati e gabbie stilizzate.



Marina Abramovic, MOMA, New York

L'arte concettuale

L'arte come idea di un'idea. In questo movimento viene estremizzato il presupposto delle Neoavanguardie dell'arte intesa come processo. L'atto artistico diventa l'attenzione stessa che si presta su questo processo mentale e quindi la riflessione.

Joseph Kosuth infatti nell'installazione *One and Three Chairs* accosta tra loro una sedia, una foto della stessa sedia e un pannello in cui è scritta la definizione dell'oggetto riportata dal vocabolario. L'osservatore è obbligato a riflettere sul rapporto che s'instaura tra un oggetto reale, la sua rappresentazione visiva e il significato contestuale.



Joseph Kosuth

Joseph Beuys, nelle sue sculture-installazioni, identifica l'arte con il comportamento che talvolta diventa esorcizzante. Arruolatosi nell'esercito come aviatore fu vittima di un incidente in cui si salvò grazie al tempestivo intervento di un gruppo di nomadi che lo cospersero di grasso e panni di feltro. Da quel momento quei materiali poveri ricorrono spesso nelle sue opere a simboleggiare delle risorse naturali in grado di salvare esseri umani. Alla quadriennale di Kassel del 1992 pianta settemila querce con accanto a ognuna di esse una stele di basalto, in chiave ecologica.



Joseph Beuys, installazione

CAPITOLO 5

L'ARCHITETTURA DEL XX SECOLO

L'architettura di inizio Novecento

L'architettura, già a partire dalla fine dell'Ottocento, si avvale di materiali nuovi, come il ferro, il cemento e il vetro, davvero straordinari per le soluzioni ardite e fantastiche che permettevano di realizzare a livello di progetto.

L'arte della Secessione aveva investito in modo più diretto anche l'architettura con Otto Wagner (Stazione Metropolitana di Vienna, 1898) il quale, insieme al suo allievo Joseph Maria Olbrich (1867-1908) e Joseph Hoffmann (1870-1956), ha l'obiettivo di intrecciare l'arte con la vita, in una visione moderna della stessa.

Il nuovo gusto si rivoluziona con John Ruskin e William Morris con il movimento delle *Arts and Crafts*, ovvero delle arti applicate e dei mestieri, nato come reazione all'industrializzazione imperante di fine Ottocento. In contrapposizione alla freddezza della proposta industriale, tale reazione considera l'artigianato come espressione vera del lavoro dell'uomo e dei suoi bisogni, che ha la proprietà di durare nel tempo. Tutto ciò, unito a un'esigenza di razionalità strutturale, darà vita a un nuovo linguaggio che vuole spazzare via l'accademismo ottocentesco e che:

- in Inghilterra e negli Stati Uniti si chiamerà *Modern Style*,
- in Francia e in Belgio avrà il nome di *Art Nouveau* (o *Style Guimard*, o *Stile 1900* oppure ancora *Scuola di Nancy*),
- in Spagna sarà *Modernismo* (o *Stile Modernista*),
- in Austria, Germania e Scandinavia invece sarà noto come *Jugendstil* (stile giovane),
- *Modern* in Russia,
- *Sezessionstil* (stile secessionista) in Austria,
- *Style sapin* in Svizzera,
- mentre in Italia lo conosciamo come *Stile Liberty* (o meglio ancora come *Stile floreale*).

Ora l'elemento principe della composizione è la linea, lo spazio trova motivi concettualmente più scorrevoli, più funzionali e allo stesso tempo decorativi.

Il Modernismo catalano e Antoni Gaudì

Antoni Gaudì y Cornet (Reus 1853- Barcellona 1926) studia scientificamente le proprietà dei materiali di costruzione e, pur avendo conosciuto il cemento, predilige l'uso della pietra naturale e del mattone (oltre alla ceramica, il vetro ecc.). Infatti egli si disinteressa alle immense potenzialità costruttive offerte dal ferro, come le esperienze europee e americane avevano dimostrato, e si affida invece, a suo dire, all'ispirazione diretta che gli veniva da Dio.

Aderisce al Modernismo catalano, ma lo elabora creativamente con un proprio linguaggio che risulterà essere unico, nonché frutto di una sfrenata fantasia e arricchito di suggestioni che vanno dal Gotico al Barocco.

L'opera sua più famosa è la Sagrada Familia "Temple Expiatori de la Sagrada Família" (Tempio espiatorio della Sacra Famiglia), iniziata nel 1881 da Francisco de Paula del Villar y Lozano, alla cui realizzazione Gaudì lavorò per 40 anni, a cominciare dal 1883, ma in modo continuo e maniacale negli ultimi decenni della vita. Si tratta di un gigantesco edificio sacro ancora incompiuto, concepito appunto da lui come tempio di redenzione sociale, dopo una serie di epidemie che colpirono Barcellona sul finire degli anni '60. Il termine dei lavori è previsto tra gli anni 2025-2030. La struttura è a croce latina con cinque navate e si conclude con un deambulatorio in cui si aprono alcune cappelle.

Le torri culminano con delle cuspidi alte 115 m, coperte di ceramiche con vivaci colori in stile cubista. Vi sono anche un gran numero di decorazioni da ricondurre allo stile dell'Art Nouveau. Si racconta che le torri fossero state progettate per avere un'altezza tre volte maggiore. Tra gli aspetti che meravigliano di più sono le otto guglie affusolate, che saranno diciotto, e rappresenteranno in ordine ascendente: i 12 apostoli, i quattro evangelisti, la Madonna e, la più alta di tutte, Gesù. La guglia della Madonna sarà sormontata dalla *Stella del Mattino*, mentre quella centrale del Cristo, che sarà innalzata sulla base della cupola sovrastante

la navata centrale, avrà un'altezza di circa centosettanta metri e sarà sormontata da una grandissima croce. L'altezza totale delle guglie sarà tuttavia inferiore di un metro a quella del Montjuïc, poiché Gaudí non intendeva con il suo lavoro superare le altezze volute da Dio. La chiesa avrà tre grandi facciate, di cui solo due già realizzate.

La *facciata della Natività*, che presenta un aspetto neogotico, e la *facciata della Passione*, facciata interessante anche per la presenza di numeri che sommati per linee, colonne e diagonali danno come risultato sempre "33", ovvero gli anni di Cristo. La terza non ancora realizzata sarà la *facciata della Gloria*.

Ricordiamo di Gaudí Casa Battlò, Casa Calvet, Casa Milà, il Parco e il Palazzo Guell, opere irripetibili compiute all'insegna dell'invenzione e della razionalità. Nel giugno 1926 Gaudí morì a causa di un tram che lo travolse mentre passeggiava per Barcellona.

In Olanda la notorietà di Hendrik Petrus Berlage è sostanzialmente legata alla Borsa di Amsterdam (1898-1903) un edificio imponente dove non compaiono eccessi decorativi. Avrà come allievi: Theo van Doesburg (Utrecht, 1883-Davos, 1931) e Ludwig Mies van der Rohe (Aachen, 1886- Chicago, 1969).

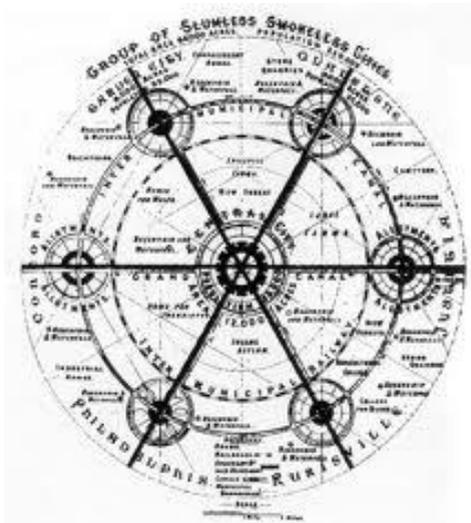
In Scozia prevale il rigore geometrico della Glasgow School of Art, alla cui periferia opera Charles Rennie Mackintosh (Glasgow, 1868-Londra, 1928).

In Italia il contributo è dato dalle figure di Ernesto Basile (Palermo, 1857-1932) con il villino Basile (1904), Giuseppe Sommaruga (Milano, 1867-1917) con il Palazzo Castiglioni a Milano (1903) e Raimondo D'Aronco (Gemona, 1857-San Remo, 1932) con l'Esposizione di Arte Decorativa a Torino (1902).

In Francia si sperimentano le potenzialità del cemento armato, un calcestruzzo costituito da sabbia, lapidei e un legante idraulico, nel quale si inserisce un'armatura metallica, disposta a seconda dei pesi aggettanti che la struttura è destinata a sopportare. Il primo a utilizzarlo è Auguste Perret (Bruxelles, 1874-Parigi, 1954) per gli edifici residenziali, come la Casa in Rue Franklin del 1903.

Molto interessante in Inghilterra è la proposta della città-giardino di Ebenezer Howard (Londra, 1850-1928) che può raggiungere al massimo

32.000 abitanti circondato da un nucleo di nuovi centri distribuito in modo regolare.



Città-giardino di E. Howard

La “cité industrielle” di Tony Garnier (Lione, 1869-1948), invece, possiamo dire anticipi la pianificazione urbana moderna.

Alle straordinarie soluzioni spaziali proposte dagli architetti dell'Art Nouveau, si contrappone la razionalizzazione degli spazi interni del viennese Adolf Loos (Villa Muller, 928-1930) che si propone di superare l'eclettismo architettonico dell'Ottocento, nato per soddisfare l'esigenze della nuova borghesia industriale.

In Germania, con Bruno Taut (1880-1938) ed Erich Mendelshon (1887-1953), rifiutano il legame tra architettura e industria a favore di un tipo di progettazione soggettiva e drammatica di stampo espressionistico. Ne è un esempio l'*Einsteynturm* di Mendelshon, un osservatorio astronomico, a Potsdam, con dei laboratori sotterranei creati per provare la teoria della relatività di Einstein.

Il Bauhaus e Walter Gropius

Walter Gropius, con il volantino del 1919 a Weimar pubblica il suo programma di una nuova scuola (Bauhaus, ovvero “Casa del costruire”) in cui intende unificare l’Accademia di Belle Arti e l’artigianato artistico di Weimar, nella Germania centrale. Questa “grande architettura” intende riunificare le arti applicate e l’artigianato, la scultura e la pittura. Alla figura dell’artigiano si sostituisce ora il progettista, ossia un artista a 360° con competenze sull’arte che approderanno alla grafica industriale.

Il movimento che precorre questa scuola è quello delle *Arts and Crafts*, ovvero le arti “del popolo per il popolo”, partendo dalle botteghe medioevali. Si tratta di una “comunità di lavoro” fondata per far incontrare l’arte con il mondo esterno, all’insegna della semplicità e della funzionalità

Anche se Breuer affermerà che “la... questione stilistica non è in alcun modo... formale” e che l’orientamento è concentrato soprattutto sulla funzionalità e stilisticamente sulla qualità, è pur vero che la “questione estetica” non solo viene affrontata ma anche risolta con l’intervento di grandi artisti di tendenze costruttiviste e astratto-geometriche. Con tali premesse, ogni ornamento è bandito, mentre la forma diventa sintetica e analitica.

Il Bauhaus quindi è un cantiere aperto dove agiscono tecnici ed esperti dei vari materiali e “maestri della forma”. Tra questi ultimi vennero chiamati ad insegnare, non a caso, pittori astrattisti del calibro di Kandinskij e Klee, ma anche scienziati del colore come Johannes Itten e poi ancora Joseph Albers, Lászlò Moholy-Nagy.

L’affermarsi della destra al governo spingono Gropius a sciogliere alla fine del 1932 la scuola, per spostarla a Dessau, a sud di Berlino. La Gestapo infine chiuderà nel 1933 anche la successiva sede di Berlino.

L'architettura moderna

La Nuova oggettività (in tedesco *Neue Sachlichkeit*) rappresenta una tendenza che coincide con il movimento tedesco Neues Bauen. Si tratta di un movimento artistico nato in Germania alla fine della prima guerra mondiale che interessa tutte le arti, anche se si rivolge principalmente alla pittura, e che, come ideologia di fondo, guarda con interesse agli sviluppi del progresso tecnico.

In architettura la Nuova oggettività rappresenta, da una parte, una certa continuità con l'esperienza razionale degli oggetti in serie del Deutscher Werkbund, dall'altra riconosce nell'Espressionismo una spinta ideale comune. Tuttavia, i fautori del movimento ritenevano che l'obiettivo dell'architetto non fosse la semplice ricerca della bellezza estetica, poiché ritenevano la bellezza stessa intrinseca ad una struttura moderna e funzionalmente efficiente. La ricerca artistica cammina di pari passo con il realismo, il neoclassicismo, il dadaismo e il surrealismo. In particolare, alcuni artisti cercarono la rappresentazione della realtà senza "marchingegni", ossia, disillusi e rassegnati dal contesto del tragico dopoguerra tedesco, volevano osservare le cose concrete con malinconica analisi, ma anche in modo razionale, denunciando una società malata e corrotta. Questo movimento però non ha i caratteri tipicamente realisti visti altrove.

Tutto terminerà con l'avvento del nazismo e la maggior parte degli artisti si spostò negli Stati Uniti.

Il movimento moderno

Ludwig Mies van der Rohe (Aquisgrana, 1886–Chicago, 1969) è stato un architetto e designer tedesco. Insieme a Le Corbusier, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, è considerato tra i maggiori esponenti del Movimento Moderno.

Mies afferma che la forma non è il punto di partenza ma piuttosto l'esito di un processo progettuale. Ricordiamo uno dei suoi motti: "Less is more", ossia il meno dà di più, oppure l'essenziale è più pratico e anche più bello. Tra l'altro è stato anche direttore della Bauhaus. A

Stoccarda Mies propone un lungo blocco a tre piani con ventiquattro alloggi, ognuno dei quali ha una disposizione spaziale differente, dimostrando le nuove possibilità strutturali offerte dallo scheletro metallico.

Mies, dopo la prima guerra mondiale, per la sua indole aderisce alle soluzioni stilistiche espressioniste, facendo parte al *Novembergruppe* del 1918 che influenzerà notevolmente le teorie del Movimento Moderno. Sono di questo periodo i suoi famosi progetti per i grattacieli di vetro a Berlino.

Nel padiglione tedesco per *l'Esposizione universale di Barcellona* del 1829 sperimenta quegli elementi che caratterizzano la sua architettura futura, come il pilastro in acciaio e il telaio in acciaio e vetro. Pochi elementi strutturali ma una vista d'insieme chiara e straordinaria.

La copertura è sostenuta da otto pilastri a forma di croce, mentre nella parte inferiore lo spazio è omogeneo e complesso e richiama i piani geometrici di *"De Stijl"*. La composizione non è dissimile nel progetto per la Casa Tugendhat a Brno (1930) che possiamo considerare un prototipo della moderna casa.



Mies, la Casa Tugendhat a Brno

Le Corbusier. Anche Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 1887-Cap Martin, 1965), architetto, urbanista, pittore e designer, è presente all'Esposizione del 1927 a Stoccarda.

E' considerato, unitamente a Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, guida spirituale dell'architettura moderna ma anche pioniere del calcestruzzo armato

per l'architettura. Tra i suoi meriti vi è quello di aver concepito l'architettura al servizio del cittadino.

Le Corbusier, a differenza dell'ala più radicale del Neues Bauen, come ad esempio rispetto a Gropius, guarda con attenzione all'estetica e in particolare a quella che richiama le forme dei mezzi di trasporto. D'altronde per lui la casa è definita una *machine à habiter* (macchina per abitare) e famosissimo fu il suo accostamento tra il Partenone (con ciò che il tempio rappresenta in termini di armonia universale) e un'automobile moderna.

Tuttavia la sua linea teorica conserva caratteri contraddittori: sono un "asino con un occhio" affermava, mentre prendeva appunti e schizzi vari, anche dall'arte del passato.

Nell'affrontare il problema dell'urbanistica moderna, Le Corbusier studia già dal 1914 la soluzione delle case *Dom-ino*, cellule abitative potenzialmente ripetibili all'infinito.

Poi passa allo studio delle case tipizzate: le *Maison Citrohan* del 1922, case a doppia altezza che prendono la luce dalla vetrata principale.

Del 1923 è il libro che lo rende noto in tutto il mondo: *Vers une architecture* con il quale formula in cinque punti l'estetica dell'architettura moderna:

1. I **Pilotis** (piloni): si tratta infatti di alti piloni, di cemento armato, Lo spazio che ora si libera può essere utilizzato come giardino, garage o, se si trova in città, per far passare finanche delle strade.

2. Il **Tetto-giardino** (tetto a terrazza inerbito): ora l'uomo ha il verde non solo sotto l'edificio ma anche sopra, rendendo lussuoso e vivibile il tetto, dove si può realizzare addirittura una piscina. Il materiale che rende realizzabile il tetto-giardino è l'uso del calcestruzzo armato.

3. Il **Plan libre** (pianta libera): la pianta libera richiama alla mente il salto qualitativo che vi fu tra il sistema costruttivo romanico e quello gotico che si avvale, per permettere le grandi e numerose vetrate luminose e il verticalismo estremo, una sorta di struttura portante "a insetto" con fasci di costoloni armati, in luogo dei grossi e ingombranti muri portanti. Allo stesso modo la pianta libera è possibile grazie a uno scheletro portante in cemento armato che elimina la funzione delle

murature portanti che limitavano la pianta, permettendo dunque di progettare in tutta libertà.

4. La **Facciata libera**: consiste nella libertà di creare liberamente le facciate e quindi senza alcun vincolo di destinazione d'uso.

5. La **Finestra a nastro (o Fenêtre en longueur)**: sono quelle in serie che circondano tutto o parte dell'edificio e consentono di far entrare molta più luce.

Questi principi, o canoni, vengono applicati nella famosa **Villa Savoye** a Poissy, nei pressi di Parigi, oggi ormai un museo da visitare.



Le Corbusier, Villa Savoye a Poissy (1931)

Il modulator (ovvero l'architettura a misura d'uomo). Il contributo più diffuso in ambito architettonico di Le Corbusier è quello di aver concepito edifici e abitazioni a misura d'uomo. Durante la II guerra mondiale sviluppa il modulator, una scala di grandezze basata sulla sezione aurea ideata sull'uomo e proiettata su qualsiasi progetto architettonico. Tali proporzioni richiamano i canoni che lo scultore Policleto dell'antica Grecia creò per il "*Doriforo*", idealizzato appunto secondo il noto numero aureo 1,618... Anche Albert Einstein apprezzò molto l'intuizione di Le Corbusier.

Le utopie urbanistiche. Nel 1922 presenta al Salon d'Automne il suo progetto sulla *Città per Tre Milioni d'Abitanti* in cui Le Corbusier illustra i punti fondamentali della sua città ideale, che si basa su una attenta separazione degli spazi. I grattacieli residenziali sono divisi gli

uni dagli altri da ampie strade e lussuosi giardini, mentre il traffico automobilistico è affidato a grandi arterie viarie, senza la presenza dei pedoni, garantendo così alte velocità sulle strade. Ai pedoni però è restituita la città grazie a facili percorsi tra i giardini e i grandi palazzi. Nel 1935 pubblica "La Ville Radieuse" progetto per la città del future.

Il movimento moderno nei paesi scandinavi

Hugo Alvar Henrik Aalto (Kuortane, 1898–Helsinki, 1976) è stato un architetto, designer, e accademico finlandese, uno dei massimi esponenti dell'architettura organica. Aalto aderisce ai principi del Movimento Moderno agli inizi degli anni trenta, integrando in qualche modo la sensibilità spiritualistico-romantica della tradizione scandinava, dal cui patrimonio culturale spesso attinge, con le tematiche del moderno Funzionalismo. In ambito europeo, aderisce ai principi dell'architettura organica di Frank Lloyd Wright. L'attività spaziava dall'architettura e alla pittura al design di arredi e oggetti in vetro.

In architettura cerca di conciliare le problematiche legate alla rivoluzione industriale con quelle che investono l'individuo visto dal punto di vista psicologico. Interessanti sono infatti le sue riflessioni sui valori umani al riguardo e i riferimenti alle moderne teorie psicoanalitiche di Freud. Da qui le sue sorprendenti soluzioni plastiche.

A partire da oggetti piccoli come un cucchiaio, fino ad arrivare al progetto di città, l'opera di Aalto si caratterizza sotto un suo ricorrente particolare architettonico, il segno della sua "onda", che in finlandese è chiamata *aalto*, come il suo cognome.



Aalto, poltrona 1930-31

Aalto si allontanerà dal razionalismo architettonico superando lo schematismo formale tramite l'utilizzo di materiali naturali (legno, cemento armato e metalli) e attraverso la sinuosità delle superfici curve, di piante aperte e attraverso l'unificazione dello spazio architettonico interno ed esterno.

Il movimento moderno negli stati uniti

Frank Lloyd Wright (Richland Center, 1867–Phoenix, 1959) è tra i maggiori esponenti della *corrente organica* dell'architettura contemporanea. Egli si concentra soprattutto sul rapporto fra l'uomo e lo spazio ovvero tra chi abita e la natura. Affermava infatti: "...per Architettura Organica io intendo un'architettura che si sviluppi dall'interno all'esterno, in armonia con le condizioni del suo essere, distinta da un'architettura che venga applicata dall'esterno". Da qui il suo interesse per le case d'abitazione unifamiliari ("*prairie houses*"), nel suo primo periodo di attività. Wright non amava la moderna città industriale. Nel 1939 pubblica il suo volume *Architettura organica* in cui chiarisce i punti fondanti della sua idea di architettura, dove comunque non trova posto il senso estetico. La progettazione architettonica deve tendere a un nuovo sistema in equilibrio tra ambiente costruito e ambiente naturale. Amava spesso affermare che "è la natura a fornire il materiale da cui si sviluppano le forme architettoniche". La *casa sulla cascata* del 1936 è l'esempio più evidente di questo modo di intendere l'architettura. La casa non ha il tradizionale prospetto principale né esiste una gerarchia funzionale tra i vari elementi. In questa architettura ogni elemento "non è uno stato, ma un processo" in continuo divenire.



La casa sulla cascata (o Casa Kaufmann), 1936, Bear Run, Pennsylvania.

Il Movimento Moderno nel secondo dopoguerra

Il termine International style è il corrispettivo del Movimento moderno in ambito anglosassone tra gli venti e quaranta, quando a causa dei regimi dittatoriali in Europa numerosi architetti emigrarono negli Stati Uniti, soprattutto dalla Germania e dall'Austria (ricordiamo nel 1933 la chiusura della scuola della Bauhaus nella Germania nazista e la distruzione delle sue opere). Gli architetti si rifugiarono negli Stati Uniti, soprattutto a Chicago.

Tre erano le regole di base di questo stile architettonico con le quali si voleva segnare la rottura con l'architettura tradizionale:

- valorizzare i volumi per mezzo di superfici esterne lisce;
- evitare ogni elemento decorativo, pur curando attentamente i dettagli architettonici;
- seguire rigorosamente il principio di regolarità.

Il Palazzo di vetro, sede dell'ONU a New York (*United Nations Headquarters*), del 1951 e progettato da un gruppo di undici architetti, è il più prestigioso esempio del Movimento moderno nel secondo dopoguerra.



Il Palazzo di vetro dell'ONU, (1951)

Il finlandese Eero Saarinen: è un importante architetto del secondo dopoguerra. Tra le opere più note sono: l'auditorio Kresge del Massachusetts Institute of Technology a Cambridge, il Gateway Arch di Saint Louis (Missouri), il "TWA Flight Center" (oggi "Terminal 5") dell'aeroporto di New York "John F. Kennedy" e l'aeroporto di Washington.

L'architetto Walter Gropius costruì a New York, con Pietro Belluschi, il famoso Pan Am Building (oggi MetLife Building).



Mies, il Seagram Building (1958) - W. Gropius e P. Belluschi, il Pan Am Building, (1958-1963).

Già dalla fine degli anni Quaranta si assiste a un ritorno del gusto per lo stile naturalista che ben si sposa con la lezione organica di Wright. In questa chiave di lettura si colloca il Museo Guggenheim (1943-1959) di New York, l'ultima opera di Frank Lloyd Wright.



Wright, Museo Guggenheim, New York

Il Razionalismo in Italia

Il razionalismo italiano si sviluppa in Italia negli anni venti e anni trenta del XX secolo in stretto legame con il Movimento Moderno internazionale. I principi seguiti si avvicinano a quelli del funzionalismo.

Il gruppo 7, il MIAR e il manifesto del Razionalismo italiano. Nel 1926 un gruppo di architetti, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, formarono il "Gruppo sette" con il nome MIAR (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*). I nuovi principi per l'architettura del "Gruppo 7", si rifanno al Movimento Moderno, prendendo le distanze dai futuristi.

Terragni elabora queste tematiche nella Casa del Fascio di Como del 1932-1936, dallo spazio architettonico di gusto classico. Nel 1938 realizza la Casa del Fascio anche a Lissone, in Brianza, poi chiamata in suo onore Palazzo Terragni.



Terragno, la Casa del Fascio, 1932-36, Como

Degna di rilievo è anche la stazione di Santa Maria Novella a Firenze (1891-1990) di Giovanni Michelucci.

Oltre il moderno

Con architettura postmoderna si definisce l'esperienza stilistica che parte dagli anni cinquanta del Novecento per diventare movimento nella seconda metà degli anni Settanta. I caratteri principali sono il ritorno dell'ornamento e un certo manierismo stilistico, come risposta al formalismo dell'International Style e del modernismo. Per il fatto che ci siano delle citazioni e gli ornamenti, questa architettura è stata anche definita impropriamente *neoeclettica*. Due opere emblematiche di questo periodo sono la Neue Staatsgalerie di Stoccarda di James Stirling e la Piazza d'Italia a New Orleans di Charles Moore.

Il movimento, nato nei paesi anglosassoni e nell'America Settentrionale, si oppose al senso dell'*ordine*. Robert Venturi, insieme a Denise Scott Brown, pubblica nel 1972 *“Imparare da Las Vegas”*, dove coniano il detto *“Meno è noia”*, al contrario di quanto sosteneva invece Ludwig Mies van der Rohe con il suo *“Meno è più”*. Inoltre vedevano un'architettura complessa e contraddittoria, in armonia con il contesto sociale e storico degli edifici.

Charles Moore (1925-1993), nel 1978 realizza una tra le opere più significative dello stile post moderno: "Piazza d'Italia". La fontana contiene una serie di cinque colonnati di ordine Dorico, Tuscanico, Ionico, Corinzio e Composito.



La Piazza d'Italia, New Orleans, Charles Moore

Altra opera del movimento è il Portland Public Service Building di Michael Graves a Portland (1982), con richiami al classicismo. Questo edificio si oppone all'acciaio e al vetro del grattacielo del Movimento Moderno.

Il postmodernismo in Italia. Paolo Portoghesi (Casa Baldi, 1960) riuscirà ad impostare le teorie postmoderne in Italia, lavorando sia come progettista che come saggista. Così afferma: *“L'architettura postmoderna propone la fine del proibizionismo e l'opposizione al funzionalismo...”*.

Aldo Rossi nel 1980, realizza il "Teatro del Mondo".



Il teatro del mondo di Aldo Rossi, 1980

Dalla corrente high-tech al decostruttivismo

L'high-tech ("alta tecnologia"), alias tardo modernismo, è uno stile architettonico sviluppatosi negli anni settanta. Inizialmente sembrò una rivisitazione del Modernismo supportata da una maggiore innovazione nei supporti tecnologici. Questo è un periodo di transizione tra il Modernismo e il Postmodernismo.

L'edificio high-tech può essere considerato un "contenitore" la cui forma è indipendente dalla funzione svolta al suo interno, e allo stesso tempo consente di inserire varie soluzioni al suo interno. Oltre a ciò, l'architettura high-tech ha la possibilità progettuale di agire con lo sviluppo dei moduli sia in senso longitudinale che in larghezza.

L'architettura high-tech in Italia. In Italia l'architettura high tech si sviluppa nei primi anni settanta, come per il resto dell'Europa.

Infatti in quegli anni inizia la sua attività uno dei più grandi promotori dell'architettura high-tech: [Renzo Piano](#) (Genova, 1937). Nel 2001 progetta la Biosfera, vicino al Porto Antico di Genova. Subito dopo tocca alla Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli presso Lingotto (Fiat) e l'Auditorium Parco della Musica a Roma. Poi abbiamo la chiesa del Giubileo di Richard Meier, il progetto per la facoltà di Giurisprudenza di Torino, per opera di Norman Foster. Santiago Calatrava realizza in Italia due note strutture: il Ponte della Costituzione a Venezia e i ponti sull'autostrada A1 a Reggio Emilia.

Tra gli scopi principali dell'architettura High Tech vi è quello di scioccare, creando qualcosa di nuovo che metta in evidenza le sue complessità tecniche, fermo restando il tentativo di creare una nuova estetica.

Kron e Slesin, nel loro libro "The Industrial Style and Source Book for *The Home*" enfatizzano gli aspetti più propriamente tecnologici della nuova architettura..

L'edificio high-tech. L'edificio high-tech è praticamente un "contenitore" la cui forma è indipendente dalla funzione svolta al suo interno dove si possono compiere infatti molteplici funzioni. Ciò è possibile perché lo spazio interno viene suddiviso, sia orizzontalmente che verticalmente, seguendo una griglia modulare che permette la

gestione progettuale di tutto l'edificio, secondo il criterio della pianta libera.

Un'altra peculiarità dell'architettura high-tech è la trasparenza dell'involucro.

Quando si parla di architettura high-tech si possono individuare almeno quattro forme tipologiche:

- La maglia (Stabilimento Renault di Norman Foster);
- Il tunnel monodirezionale (Sainsbury Center di Foster, dove si esplica la continuità tra la parete orizzontale e quella verticale, come nell'aeroporto di Osaka di Renzo Piano);
- La cupola geodetica, costruita con aste d'alluminio ideate e sperimentate da Fuller. Lo spazio all'interno è completamente libero, ossia flessibile nelle possibilità d'uso e ampliabile;
- L'edificio in altezza, nato per applicare in verticale lo stesso principio del tunnel. Anche in questa soluzione i servizi sono al di fuori dello spazio servito, in modo tale da non essere vincolanti, come nella Sede di Lloyd's nella City di Londra, di Richard Rogers e nella Century Tower a Tokio, di Foster.

Negli edifici high-tech vengono molto utilizzati il vetro e l'acciaio, come era già avvenuto negli edifici di Mies van der Rohe. Anche se le caratteristiche dell'architettura high-tech variano, vi è sempre una predilezione per gli elementi tecnici.

Il Centre Georges Pompidou, di Renzo Piano e Richard Rogers, può essere considerato un prototipo dell'architettura high-tech, dalla struttura portante ai condotti di ventilazione, dalle scale mobili all'ingresso.

Altri esempi più recenti di architettura high-tech in Italia vi è l'Arco olimpico di Torino e il Grattacielo Intesa Sanpaolo sempre di Renzo Piano.



R. Piano: Lo Stadio San Nicola di Bari (1990)

Altre opere di rilievo di Renzo Piano:

- 1973: Uffici di B&B Italia a Novedrate, Como
- 1977: Centre Georges Pompidou, Parigi (Francia), dal 1971
- 1979: Riqualificazione del centro di Otranto (progetto UNESCO)
- Prototipi della vettura sperimentale VSS per Fiat
- Il New York Times Building, sede del *New York Times*.
- Chiesa di Padre Pio, San Giovanni Rotondo (Italia), dal 1991
- Progetti in corso di R. Piano:
 - Convento dei Cappuccini, San Giovanni Rotondo, Italia;
 - Nuovo Palazzo di Giustizia di Parigi, Francia.

Decostruttivismo

Il decostruttivismo, teorizzato dal filosofo francese Jacques Derrida, è un movimento che riguarda l'architettura. Esso si pone in contrapposizione al movimento postmoderno in quanto il principio di base è quello di “de-costruire” ciò che è stato costruito.

Questo nome appare nella mostra fatta a New York nel 1988 da Philip Johnson, dove espongono tra gli altri Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Bernard Tschumie.



Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao

In questa esposizione veniva proposta un'architettura “senza geometria” (la geometria euclidea), piani ed assi, una *non architettura* che si avvolge e svolge su sé stessa con l'evidenza e la plasticità dei suoi volumi. In questa esposizione veniva proposta un'architettura “senza geometria” (la geometria euclidea), piani ed assi, una “non architettura” che si avvolge e svolge su sé stessa con l'evidenza e la plasticità dei suoi volumi. Le linee seguono una logica irrazionale, anzi, non presentano un'esigenza di tipo funzionale, dove l'ordine è disordineggiante e viceversa. Insomma un caos geometrizzato.

Immagini

Freud

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Sigmund_Freud_LIFE.jpg

Jung

[http://it.wikipedia.org/wiki/File:Carl_Jung_\(1912\).jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Carl_Jung_(1912).jpg)

Nautilus

<http://faredisfarerifare.blogspot.it/2010/06/ciondolo-nautilus.html>

Courbet, "L'origine del mondo" (1866)

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Origin-of-the-World.jpg>

Manet, "Olympia" (1863)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_038.jpg

Monet, "Donne in giardino" (1867)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Claude_Monet_024.jpg

Monet, Le Déjeuner sur l'herbe, 1865

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Monet_dejeunersurlherbe.jpg

Degas, "L'assenzio" (1876)

<http://it.wikipedia.org/wiki/File:Absinthe.jpg>

Renoir, "Bal au moulin de la Galette" (1876)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir,_Le_Moulin_de_la_Galette.jpg

Toulouse-Lautrec, "In una saletta privata al Rat Mort" (1899)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Lautrec_in_a_private_room_at_the_rat_mort_1899.jpg

Seurat, "Une dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte" (1884/1885)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_-_Un_dimanche_apr%C3%A8s-midi_%C3%A0_l'Île_de_la_Grande_Jatte.jpg

Seurat, "Le modèle" (1888)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_024.jpg

Cezanne, "Mont Sainte-Victoire" (1905)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_110.jpg

Cezanne, I giocatori di carte, 1894

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Les_Joueurs_de_cartes.jpg

Van Gogh, "Notte stellata" (1889)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:VanGogh-starry_night_ballance1.jpg

Van Gogh, "Vaso di girasoli" (1888)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_128.jpg

Van Gogh, "Camera dell'artista ad Arles" (1888)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_137.jpg

Gauguin, "L'oro dei loro corpi" (1901)

<http://www.frammentiarte.it/dall'Impressionismo/Gauguin%20opere/55%20e%20l'oro%20dei%20loro%20corpi.htm>

Gauguin, "Da dove veniamo? Chi siamo? Dove andiamo?" (1897)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Gauguin_Da_dove_veniamo.jpg

H. Rousseau, "La guerra" (1894)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Henri_Rousseau_004.jpg

Klimt, "Il bacio" (1907)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Gustav_Klimt_016.jpg

Schiele, "Abbraccio" (1917)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_016.jpg

Schile, "La famiglia" (1918)

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_014.jpg

Picasso, "La vita" (1903)

<http://www.artepensieroinliberta.com/2010/10/pablo-picasso-la-vita-la-vie.html>

Picasso, "Guernica" (1937)

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:PicassoGuernica.jpg>

Paul Klee, "Senecio" (1922)

<http://www.wikipaintings.org/en/paul-kee/senecio-1922>

Modigliani, "Nudo di donna"

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Amadeo_Modigliani_012.jpg

P. Manzoni, "Merda d'artista"

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Piero_Manzoni_Artist%27s_shit.jpg

Hermann Nitsch, performance

<http://www.flickr.com/photos/30780627@N05/3936646446/in/photostream/>

Marina Abramovic, MOMA, New York

<http://www.flickr.com/photos/numberelevensmith/5104947784/>

Joseph Kosuth

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Garden_City_Concept_by_Howard.jpg

Joseph Beuys, installazione

<http://www.darkheartfelt.com/blog/2011/12/4/notesdeck-beta-icon-pays-tribute-to-joseph-beuys.html>

Aalto, poltrona 1930-31

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Paimio_2.png

La casa sulla cascata (o Casa Kaufmann), 1936, Bear Run, Pennsylvania.

<http://it.wikipedia.org/wiki/File:Wrightfallingwater.jpg>

Terragno, la Casa del Fascio, 1932-36, Como

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Como_palazzo_03.JPG

La Piazza d'Italia, New Orleans, Charles Moore

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:PiazzaDIItalia1990.jpg>

Il teatro del mondo di Aldo Rossi, 1980

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Teatro_del_mondo_Aldo_Rossi.JPG

Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao

<http://it.wikipedia.org/wiki/File:Guggenheim-bilbao-jan05.jpg>