

# PERCORSI DI SOCIOLOGIA DELL'ARTE

Materiali per una formazione riflessiva

*Luigi Caramiello,  
Giancarlo di Martino,  
Maria Romano*

**libreriauniversitaria.it**  
**edizioni**

Proprietà letteraria riservata  
© libreriauniversitaria.it edizioni  
Webster srl, Padova, Italy

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento  
totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche)  
sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in qualsivoglia  
forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore, a eccezione di brevi citazioni incorporate in recen-  
sioni o per altri usi non commerciali permessi dalla legge sul copyright. Per richieste di permessi  
contattare in forma scritta l'Editore al seguente indirizzo:  
[redazione@libreriauniversitaria.it](mailto:redazione@libreriauniversitaria.it)

ISBN: 978-88-6292-759-8  
Prima edizione: luglio 2016

Il nostro indirizzo internet è:  
[www.libreriauniversitaria.it](http://www.libreriauniversitaria.it)

Per segnalazioni di errori o suggerimenti relativi a questo volume potete contattare:

Webster srl  
Via Stefano Breda, 26  
Tel.: +39 049 76651  
Fax: +39 049 7665200  
35010 - Limena PD  
[redazione@libreriauniversitaria.it](mailto:redazione@libreriauniversitaria.it)

Composizione tipografica  
Minion (Robert Slimbach, 1990), interni  
Myriad (Robert Slimbach, Carol Twombly, 1992), titoli  
Gotham (Tobias Frere-Jones, 2000), copertina

Gli autori hanno dibattuto ed elaborato insieme le idee che sono a fondamento di questo libro. Una  
divisione del lavoro, ovviamente, era indispensabile. In particolare, Luigi Caramiello è autore dei  
capitoli 1, 2, 3, oltre che dell'introduzione e delle note conclusive; Giancarlo di Martino ha lavorato  
al capitolo 4; Maria Romano si è occupata del capitolo 5.

## Sommario

<i>Introduzione</i> . . . . .	5
<b>CAPITOLO 1</b>	
<i>Premesse epistemologiche</i> . . . . .	7
<b>CAPITOLO 2</b>	
<i>L'arte primigenia</i> . . . . .	13
<b>CAPITOLO 3</b>	
<i>L'arte nelle grandi società agricole</i> . . . . .	17
3.1 La scrittura e l'architettura . . . . .	17
3.2 Dall'artista operaio all'artista istituzione . . . . .	21
3.3 L'arte nell'antichità classica . . . . .	22
3.4 L'arte medievale . . . . .	26
<b>CAPITOLO 4</b>	
<i>La rinascita dell'arte</i> . . . . .	31
4.1 Il primo rinascimento fra tradizione e innovazione . . . . .	31
4.2 La stagione delle certezze . . . . .	36
4.3 Alla ricerca di nuove vie . . . . .	39
4.4 La natura del barocco tra Seicento e Settecento . . . . .	43
<b>CAPITOLO 5</b>	
<i>L'arte della modernità</i> . . . . .	51
5.1 Arte e tecnica: la nascita delle avanguardie . . . . .	51

5.2 L'arte contemporanea . . . . .	59
5.3 Tendenze artistiche dal secondo dopoguerra . . . . .	64
<b>CONCLUSIONI</b>	
<i>I segnali dell'arte.</i> . . . . .	<b>.71</b>
<i>Bibliografia</i> . . . . .	<b>.75</b>

## *Introduzione*

Questo lavoro rappresenta un parziale tentativo di ricomposizione e di prima sistematizzazione di taluni momenti di una riflessione sviluppata, durante gli ultimi anni, nell'ambito del Corso di Sociologia dell'Arte e della Letteratura all'Università degli studi di Napoli Federico II.

Si tratta, evidentemente, di una raccolta di materiali per molti aspetti parziale e atipica, ma abbiamo ritenuto comunque importante operare una sintesi riassuntiva almeno di alcuni temi centrali del ragionamento sociologico e culturale che il corso ha inteso proporre alla platea di studenti.

Il lavoro non ha, naturalmente, alcuna pretesa di esaustività e completezza; l'attenzione prevalente dedicata alla vicenda delle arti plastiche, pittoriche e architettoniche ne è una prova palese. Eppure, anche questa costituisce una precisa scelta di metodo. A differenza delle varie "estetiche" di carattere "semantico" questi codici, ben prima della rivoluzione gutenberghiana, hanno rappresentato per secoli, accanto alla verbalità, una strumentazione espressiva mediologica e comunicativa assai diffusa e caratteristica. Ne deriva che un qualsiasi itinerario riferibile alla sociologia della cultura non può tralasciare l'analisi e l'interpretazione della valenza simbolica, ideologica, politica – quindi anche sociologica – di questi dispositivi e attrezzi fondamentali dell'agire comunicativo e sociale.

Abbiamo volutamente concentrato la nostra attenzione sui diversi aspetti che afferiscono ai rapporti sociali "di produzione" interni al mondo dell'arte e dell'espressività, sui "prodotti", sul loro meccanismo di consumo, ma senza schivare le spinose questioni che si addensano attorno al significato che, sul terreno fenomenologico, hanno storicamente espresso per i loro bacini di utenza, per le istituzioni e per i gruppi sociali che intervenivano a vari livelli nella loro parabola creativa e, naturalmente, per i loro artefici. Questa attenzione agli autori e alle

loro opere – contestuale a quella rivolta all'habitat sociale, in dimensione micro e macro – è l'esplicitazione di un duplice tentativo: da un lato si tratta di indicare una traiettoria di preliminare "socializzazione" della nostra utenza a un universo tematico complesso e variegato, quello dei "mondi dell'arte", con il quale ha spesso poca dimestichezza; dall'altro, si tratta di attivare una metodologia di approccio che, per dirla con Giddens, non può limitarsi all'astrazione, alla talvolta improbabile proposizione di "algoritmi" e regolarità, ma che deve, invece, necessariamente rivolgersi anche all'analisi di momenti specifici e situazioni contingenti. Tale sensibilità, tradotta sul terreno della sociologia dell'arte, comporta la messa in campo, di volta in volta, di strategie ermeneutiche che guardino agli "oggetti" concreti che la tradizione espressiva pone davanti al nostro sguardo.

In ogni modo, questo lavoro rappresenta un primo momento indiziario di un'opera aperta, e intrinsecamente incompiuta, come sempre è la scienza, e per questo va certamente arricchito attraverso nuovi percorsi di conoscenza e interpretazione.

Per evitare un eccessivo appesantimento del testo, derivante dall'inserimento di illustrazioni, abbiamo scelto di non corredare il libro di immagini esplicative. Tali immagini sono agevolmente visionabili in rete consultando i numerosi siti di divulgazione e approfondimento riguardanti le tematiche in oggetto, da quelli dei musei a quelli dedicati ai diversi autori da collezionisti, critici e studiosi.

# CAPITOLO 1

## *Premesse epistemologiche*

La sociologia dell'arte e della letteratura è quell'ambito della sociologia che si interroga sui rapporti esistenti fra la produzione artistica e il contesto sociale. L'arte costituisce un settore della cultura estremamente ampio e variegato, nel quale trovano espressione emozioni, sentimenti, dimensioni del desiderio e dell'immaginario individuale e collettivo, rappresentazioni della realtà naturale e sociale, concezioni del mondo e della vita. Non è, quindi, agevole determinare in modo assoluto una netta distinzione tra ciò che è arte e ciò che non lo è.

Un primo importante contributo fornitoci dalla sociologia dell'arte è, appunto, quello di aver stabilito che i parametri in base ai quali una determinata forma espressiva viene definita "artistica" mutano nel tempo e nello spazio, a seconda dei criteri storico-culturali, in particolare in relazione alla struttura sociale (stratificazione di classi e di ceti, distribuzione del potere, modi di produzione) e alle caratteristiche del sistema culturale dominante (valori estetici, morali, sociali, stili di vita, forme di consumo, eccetera). Nella produzione artistica possiamo comprendere:

- a. le arti figurative, che si esprimono attraverso le immagini; ne sono esempi la pittura, la scultura e l'architettura, la danza, la fotografia, il cinema e i videoclip;
- b. la letteratura, che si manifesta attraverso la parola, parlata e scritta, e che comprende le diverse forme di poesia (epica, lirica, drammatica), la narrativa (il romanzo, i racconti fotografici) e il teatro, in cui sono presenti anche aspetti figurativi;
- c. la musica, che trova espressione attraverso i suoni, nelle diverse forme della musica classica (opera lirica, musica da camera), della musica cosiddetta leggera (canzoni, musica rock), del canto popolare, eccetera.

Come si evince dalla classificazione proposta, l'ambito della produzione letteraria è compreso in quello artistico; tuttavia, come dimostra il caso della letteratura scientifica, non tutta la letteratura costituisce necessariamente un tipo di produzione caratterizzato in senso artistico.

Per meglio penetrare nel complesso mondo dell'arte risulta opportuno considerare anche le seguenti ripartizioni:

1. produzioni espressive in cui si adottano mezzi fisici, cioè connesse con le performance dell'artista (danza, canto, letteratura orale) e produzioni espressive non legate all'esibizione dal vivo (pittura, scultura, letteratura scritta);
2. produzioni espressive che si fondano sulla possibilità di applicare abilità "innate" (danza, oralità, canto) e produzioni espressive basate su competenze derivanti dall'apprendimento (uso di strumenti musicali);
3. Forme espressive legate alla performance, al suo svolgersi in un dato tempo, ovvero a dinamiche evenemenziali (teatro, danza) e produzioni artistiche legate a una trasformazione della materia, e che si conservano nel tempo (scultura, pittura).

Secondo la sociologa americana Vera Zolberg (1994), per definire la dimensione artistica bisogna innanzitutto considerare due opposte categorizzazioni riguardo l'arte: da un lato vi è la concezione *endogena*, che si colloca nella tradizione umanistica e che considera l'opera d'arte come il prodotto spontaneo di un genio individuale, espressione dell'animo del suo creatore; a essa si contrappone il punto di vista *esogeno*, che pone invece in risalto le componenti sociali della formazione dell'artista, i rapporti che intercorrono tra quest'ultimo (o l'opera d'arte) e le istituzioni politiche e sociali nonché le ideologie che caratterizzano l'ambiente in cui l'opera nasce.

Da un punto di vista squisitamente sociologico, il modo migliore per affrontare il problema della definizione dell'arte è sicuramente quello di tenere conto, nello stesso tempo, del peso che i condizionamenti sociali hanno sull'espressione artistica e della relativa autonomia della dimensione estetica. In questa trattazione, le produzioni artistiche verranno interpretate non solo come fenomeni connessi con l'ambito della "cultura", ma anche e preliminarmente come fenomeni della comunicazione.

Robert Escarpit (1979) sostiene che la comunicazione è un particolare tipo di trasporto: un trasporto di informazioni. A differenza del trasferimento di un oggetto, che quando viene delocalizzato scompare dal posto in cui era prima per "riapparire" da qualche altra parte, il trasporto d'informazioni non implica la loro scomparsa dal luogo di provenienza. Il meccanismo della comunicazione, tutta-

via, non è semplicemente riconducibile al concetto di informazione, poiché si può parlare di comunicazione solo in riferimento a un trasporto di informazioni “intenzionale” (De Kerckhove, 1993). Il trasferimento di informazione, infatti, non ha necessariamente carattere di intenzionalità (vedi, ad esempio, il trasporto dell’informazione genetica da parte del DNA), mentre la comunicazione è sempre intenzionale. È una faccenda estremamente complessa, ma qui basti dire che è possibile parlare di comunicazione intenzionale esclusivamente in riferimento alla specie umana, essendo questa la sola varietà animale che, conseguito un determinato grado di sviluppo neuronale e raggiunta la cosiddetta “fase dello specchio” (Lacan, 1974), ha maturato la coscienza quale proprietà emergente, e con essa la capacità di agire in modo intenzionale.

Il modello tradizionale definiva la comunicazione come la trasmissione di informazioni mediante messaggi da un emittente a un ricevente. Questo schema si ispira alla concezione comportamentista incentrata sulla relazione meccanica e unidirezionale stimolo-risposta. Oggi tale modello risulta obsoleto per molti aspetti, anzitutto poiché non tiene conto di un concetto, quello di *feedback*, la cui identificazione in ambito scientifico non può che trasformare in modo irreversibile il tradizionale paradigma della comunicazione. Al modello classico è preferibile, quindi, il modello dialogico dell’informazione, nel quale vengono sottolineati lo scambio e la retroazione tra il trasmittente e il ricevente, secondo una circolarità nella quale la comunicazione viene considerata come il risultato dell’azione di entrambi. Un elemento centrale di questo processo, tralasciato dal modello tradizionale dell’informazione, è rappresentato dal tempo. Esistono due tipi di *feedback*: il *feedback* positivo, che genera l’evoluzione del sistema, e il *feedback* negativo, che produce l’equilibrio omeostatico.

La dimensione produttiva e fruitiva in campo artistico si differenzia da altri analoghi meccanismi per varie ragioni. Intanto perché può serenamente costituire un tipo di comunicazione dal contenuto “inutile” o, per meglio dire, non immediatamente strumentale. Tuttavia, dal momento che la distinzione tra una comunicazione a contenuto *strumentale* e una a contenuto *espressivo* – per usare una celebre classificazione di Parsons – non è sempre facilmente determinabile, cercheremo di definire l’arte a partire da una forte attenzione agli universi della fruizione (e non dalla produzione, come tradizionalmente avviene). In altre parole, quando un prodotto culturale incontra un bacino d’utenza “significativo”, disposto a riconoscere nel prodotto un certo coefficiente di artisticità, esso acquisisce, appunto, l’identità di oggetto d’arte. Per dirla con Marx (1954), è il consumatore che imprime il significato alla merce, e ciò vale anche per l’arte. Il pubblico interpreta sempre l’immagine artistica in modo autonomo, leggendola dal proprio punto di vista e tenendo conto delle proprie esperienze percettive, della propria cultura e sensibilità.

Nell'ambito dei fenomeni della comunicazione esiste un dispositivo interpretativo di forma dicotomica capace di tracciare una distinzione abbastanza riconoscibile nel mondo delle rappresentazioni comunicative e/o artistiche: la coppia analogico-digitale.

Una comunicazione è analogica quando si fonda sulla similitudine, sul segno che evoca forme esistenti in natura. Ad esempio: un disegno che raffigura un bisonte, che è immediatamente intellegibile, universalmente comprensibile, affine al significato cui si riferisce, rappresenta una comunicazione analogica.

Una comunicazione è, invece, digitale quando si fonda sul principio della convenzione astratta. Per essere accessibile, utilizzabile, il digitale necessita della conoscenza di un codice capace di mediare tra la rappresentazione della realtà e la convenzione astratta. Se la pittura rupestre è una forma d'arte che risponde al principio della similitudine, dell'analogico, la letteratura, sia scientifica sia artistica, rappresenta un esempio di codice di tipo digitale (Tab. 1.1).

<b>ANALOGICO</b>	<b>DIGITALE</b>
Similitudine	Computazione
Concreto	Astratto
Disegno	Linguaggio
Immagini	Scrittura
Continuo	Discreto
Forma	Algoritmo

Tab. 1.1

Anche il linguaggio umano è un codice di comunicazione digitale. Se si escludono i casi di parole che evocano un oggetto o un'attività imitandone il suono (le onomatopee), il linguaggio dipende sempre ed esclusivamente da un sistema convenzionale storicamente, culturalmente e geograficamente determinato. Per essere ancora più precisi, è possibile definire il linguaggio dell'uomo come un codice di comunicazione semantico e di tipo digitale (Tab. 1.2)

<b>SEMANTICI</b>	<b>A-SEMANTICI</b>
Linguaggio (digitale)	Immagine (analogico)
Codice morse (digitale)	Musica (analogico/digitale)
Braille (digitale)	Matematica (digitale)
Scrittura (digitale)	
Linguaggio sordomuti (analogico/digitale)	
Mimica (analogico)	

Tab. 1.2

Molte varietà di animali sono capaci di emettere suoni, e anche di farli funzionare come segnali di accesso alle risorse alimentari, di pericolo, e così via. Tali suoni, però, anziché rappresentare un linguaggio sono in realtà dei *call system*, ovvero delle reazioni sonore standardizzate, collegate al programma genetico di ciascuna specie. Non è esatto, quindi, parlare di un linguaggio degli animali, poiché questi ultimi non sono capaci di produrre astrazioni. Più esattamente, il loro codice di comunicazione, a differenza di quello umano, non contempla la doppia articolazione. Solo il linguaggio dell'uomo, infatti, è capace di svolgere una duplice funzione:

- a. significare un dato;
- b. evocare un fantasma (riferirsi al prima e al dopo, alla vita e alla morte, al mito, a Dio, eccetera).

Il linguaggio rappresenta un meccanismo di sintesi e di compressione: esso seleziona e taglia la ridondanza, la ripetizione, l'eccesso di informazione. La selezione della ridondanza può, però, produrre anche forti ambiguità e distorsioni interpretative, generando un errore.

Nella maggior parte dei casi gli errori rappresentano delle *aberrazioni*, poiché contraddicono l'imperativo categorico dell'informazione – che in ambito genetico, ad esempio, è quello di replicarsi, produrre una copia – mentre nel campo della comunicazione possono generare malintesi linguistici sfavorevoli all'interazione sociale. L'emergenza stessa del linguaggio è, appunto, frutto di un errore, di una “mutazione” imprevista insorta in qualche famiglia di primati, o meglio – per usare le parole di René Thom (1980) – il risultato di una *catastrofe*.

La catastrofe è una morfogenesi, un mutamento di forma. Per Thom il mutamento deve essere immaginato quale conseguenza dell'accumularsi di lievissime trasformazioni che, oltre una certa soglia critica, producono la trasformazione radicale, insomma la catastrofe, in virtù della quale si raggiunge uno stadio in cui si genera il cambiamento di carattere qualitativo (ad esempio, l'acqua alla temperatura di zero gradi centigradi passa dallo stato liquido a quello solido). L'evoluzione, quindi, non va intesa come uno sviluppo lineare e costante, bensì come un cambiamento graduale contrappuntato da momenti catastrofici (Tab. 1.3).

<p style="text-align: center;">                     Errore genetico                      Mutazione                      Evoluzione biologica                      Stadio dello specchio                      Linguaggio/Cultura                      Errore (Mutazione)                      Creatività/Innovazione                      Trasformazione culturale                 </p>
--

Tab. 1.3

Affinché l'errore, il malinteso, il fraintendimento possano generare una trasformazione culturale, è necessario che la loro portata sia adeguata al tasso di innovazione supportabile dal sistema; anzi, è opportuno che il sistema accolga gli errori migliori, i più funzionali, di volta in volta proposti, pena il collasso del sistema stesso. In altri termini il sistema, ogni sistema (biologico e/o culturale), per poter sopravvivere alle trasformazioni ambientali ed evolversi, ha bisogno dei conservatori ma anche degli innovatori, dell'omeostasi e dell'evoluzione, della norma e della trasgressione: il conflitto fra i due aspetti è funzionale alla sua sopravvivenza (Caramiello, 2012a).

Un discorso simile può essere fatto anche in relazione al carattere conservativo o innovativo dell'arte: se da un lato l'arte può apparire come la celebrazione e l'esaltazione di valori sociali condivisi, dall'altro le innovazioni artistiche spesso rimettono in discussione i modelli estetici della tradizione, dal momento che esse sono elementi profondamente rivoluzionari, che denunciano l'ordine costituito e aprono a nuove interpretazioni della realtà e dell'esperienza individuale e collettiva.

## CAPITOLO 2

### *L'arte primigenia*

Con l'acquisizione della coscienza e l'emergere della soggettività, la specie umana diventa *sapiens*, cioè capace di agire riflessivamente e sfruttare in maniera relazionale, e funzionale, l'ambiente circostante. Tuttavia l'uomo, con la fase dello specchio, acquista anche la consapevolezza e la coscienza del carattere finito della vita; egli capisce che il corpo è destinato alla morte e alla putrefazione. La creazione di un aldilà diventa l'unica strada percorribile per vivere con ordine e senza eccessive ansie in un mondo carico di pericoli.

È nell'ambito di questo "discorso", nel contesto di queste strategie cognitive, che si collocano alcune delle prime manifestazioni artistiche della preistoria, rappresentate dalle numerose statuette d'argilla (risalenti al Paleolitico) raffiguranti la Dea Madre dai fianchi larghi, creatrice di tutte le forme di vita.

Per Bachofen (1988), la presenza di reperti religiosi che si ispirano alla corporeità femminile è la prova inconfutabile dell'esistenza, nel remoto passato, di una società primitiva di tipo matriarcale. Tale ipotesi, tuttavia, non possiede alcun fondamento scientifico; a ben vedere, infatti, è molto difficile immaginare una società originaria "al femminile", intendendo con questa espressione un sistema nel quale le donne detenevano il potere ed esercitavano forme di dominazione, essendo il fattore della forza fisica determinante nella definizione delle gerarchie nell'ambito degli assetti comunitari arcaici. In questo senso ci sembra più plausibile ipotizzare, in accordo con gli studi di Riane Eisler (1996) e di Marija Gimbutas (2008) un'antica forma di organizzazione sociale di tipo *gilanico*.

La gilania – termine coniato da Eisler – è un modello di organizzazione sociale basato sulla *partnership*, il cui principio ordinatore è quello del collegamento e dell'associazione. In questo tipo di organizzazione sociale, a differenza di quanto avviene nel sistema androcratico, basato sulla dominazione, nessuna delle due metà dell'umanità è collocata a un rango superiore, ma entrambi i sessi tendono

a essere stimati uguali. Pertanto, nelle società che si avvicinano a tale configurazione, si troveranno una maggiore parità nella collaborazione fra uomini e donne sia nella sfera pubblica sia in quella privata, una struttura politica ed economica tendenzialmente democratica e, inoltre, nessuna forma di istituzionalizzazione della violenza e dell'abuso, poiché non necessari a mantenere severi ranghi di dominazione.

Marija Gimbutas, attraverso i suoi studi, rileva come in tutto il mondo antico non vi siano tracce di sistemi di governo autocratico femminile, con una conseguente oppressione del maschio, ma piuttosto strutture organizzative in cui i due sessi sono all'incirca sullo stesso piano, secondo il modello gilanic. Tuttavia, nelle più arcaiche società umane gli uomini e le donne godevano dello stesso rango non tanto per la prevalenza di un ipotetico carattere pacifico e bonario dei membri maschili del gruppo – tesi che la Gimbutas sembra sostenere – quanto in virtù di una divisione sessuale dei poteri. Alle donne era attribuito il potere dell'immaginario, della religione e della magia, agli uomini quello politico.

I culti della Dea Madre erano universalmente diffusi, e certamente assai radicati nell'area mediterranea. Di essi esistono varie testimonianze, anche di origine protoitalica, come testimoniano le varie sculture della Mater Matuta rinvenute a Capua. Tra gli altri dispositivi devozionali originatisi da questa medesima matrice possiamo certamente ricordare quelli in onore di Cibele, un'antica divinità anatolica adorata come la Grande Madre Nera, al cui culto sono collegati numerosi miti. Secondo una delle versioni più accreditate, la dea frigia Cibele si innamorò di Attis, fanciullo dalla straordinaria bellezza, che ella favoriva e aiutava nella caccia. Tuttavia, alle nozze di Attis con la figlia del re Mida, Cibele fece la sua apparizione infondendo in tutti gli invitati una follia incontenibile, così che Attis si evirò sotto un albero. La dea trasformò il suo corpo in un pino e istituì in suo onore una festa da celebrare ogni anno durante l'equinozio di primavera. In età ellenistico-romana i sacerdoti di Cibele, i Coribanti, infliggendosi una castrazione rituale emulavano il sacrificio di Attis: durante tali funzioni essi suonavano e cantavano in una sorta di ebbrezza orgiastica, tanto che alcuni arrivavano a evirarsi con pietre acuminatae (cfr. Mutti, 2004).

Nei luoghi in cui si trovava il tempio dedicato alla dea attualmente sorge il santuario di Montevergine, che da molto tempo è stato eletto a luogo di culto per persone omosessuali e transessuali, le quali il 2 febbraio di ogni anno, in occasione della festa della Candelora, si recano al santuario per accendere una candela all'icona bizantina della Madonna Nera, la Mamma Schiavona “che tutto concede e tutto perdona”. Durante questa festa vengono intonati dei canti tipici della tradizione vesuviana, in particolare il *Canto 'a figliola*, utilizzato soprattutto per le feste dedicate alla Madonna di Montevergine e alla Madonna di Castello. Il *Canto*

‘a figliola, dunque, è una trasfigurazione cristiana, in onore della Vergine, della tammurriata, che deriva dal canto monodico dionisiaco caratterizzato dalla rima itifallica. I carmi itifallici erano dei componimenti metrici intonati durante le Falloforie celebrazioni in onore di Dioniso in epoca greco-romana. Il ritmo itifallico, usato da Anacreonte e da Orazio, è stato poi applicato anche in componimenti diversi e all'interno di altre forme metriche.

Evidentemente, dunque, in riferimento alle antiche società di cacciatori e raccoglitori non si può ancora parlare propriamente di arte, di espressività in quanto tale, dal momento che l'ambito della comunicazione artistica non è ancora differenziato da quello della magia, del mito, della religione e in sostanza da tutte le altre sfere della vita sociale. Le prime forme di rappresentazione artistica non sono realizzate né a fini estetici né a fini decorativi; il loro significato va ricercato piuttosto nell'ambito dei riti propiziatori, mediante i quali si credeva di poter intervenire magicamente sulla realtà materiale, modificando a proprio vantaggio gli eventi e le leggi della natura.

Per il primitivo cacciatore e raccoglitore l'arte è dunque una necessità: tramite l'intervento sulla natura e la creazione di varie forme (sculture, costruzioni architettoniche, pitture e graffiti) egli cerca di allontanare le forze naturali a lui avverse o per lui inspiegabili. Come ha scritto Edgar Morin (1974), l'*homo sapiens* è un essere razionale che agisce sovente in relazione a un bilancio costi-benefici. Tuttavia *sapiens*, dice il sociologo francese, è anche *demens*, cioè irrazionale, soggetto al perenne obbligo di dare un senso trascendentale alla propria esistenza. Se così non fosse non si comprenderebbe perché, anziché andare a caccia di bisonti, l'uomo primitivo abbia passato tanta parte del suo tempo a dipingere i bisonti stessi sulle pareti delle grotte.

Per l'antico cacciatore, disegnare un qualunque animale significava cercare di impadronirsene mediante l'immagine prima ancora di averlo cacciato e abbattuto nella realtà. In questo modo si instaura un continuo dialogo tra la realtà materiale e la rappresentazione: realtà e rappresentazione magicamente coincidono, e ogni animale disegnato prefigura, in pratica, una sicura preda catturata. In questo senso «l'immagine non è una semplice immagine, essa porta in sé la presenza del doppio dell'essere rappresentato e permette, attraverso questo intermediario, di agire su questo essere; è questa azione che è propriamente magica: rito di evocazione attraverso l'immagine, rito di possesso sull'immagine (sortilegio)» (Morin, 1974, p. 102). Per questa via, non è difficile comprendere come la con-fusione della soggettività si connetta a un impetuoso sviluppo dell'immaginario, a cui si collega anche la produzione di narrazioni magico-mitologiche che, lungi dal configurarsi quale deriva alienante di *demens*, costituirono un grande vantaggio sul terreno della competizione evolutiva. Per Morin, dunque, ragione e follia non si possono

opporre in modo sostanziale e astratto, poiché entrambe convivono nella figura del “folle-savio”.

Nell'ambito dell'arte primigenia dobbiamo annoverare anche quelle forme che nel linguaggio di oggi definiremmo “alterazioni artistiche del corpo fisico”. Fra queste vi sono le modificazioni culturali (tatuaggi, piercing, scarnificazioni...) e le danze tribali.

Nel primo caso il corpo sociale agisce in modo irreversibile sul corpo dei membri della comunità, al fine di segnare su di essi le informazioni relative allo status sociale, al gruppo etnico, al genere e all'età. Spesso particolarmente dolorose, se non addirittura mortali, le modificazioni culturali del corpo hanno anche la funzione di procurare una sofferenza fisica nei soggetti, sia per saggiarne il coraggio sia per creare un'alleanza tra i soggetti stessi e la comunità, dando origine a una sorta di memoria collettiva che passa anche attraverso il dolore individuale: «Quando l'uomo ritenne necessario formarsi una memoria – scrive Nietzsche – ciò non avvenne mai senza sangue, martiri, sacrifici [...]. Tutto ciò ha la sua origine in quell'istinto che colse nel dolore il coadiuvante più potente della mnemonica» (Nietzsche, 1984, p. 49).

La danza, che consiste in una serie di gesti e di passi subordinati a un ritmo musicale, ha da un lato motivazioni di carattere magico-propiziatorio, come molte altre forme artistiche, e inoltre spesso rappresenta il durkheimiano (1971) rituale di una comunità in adorazione di se stessa attraverso il totem, un'effervescenza collettiva funzionale all'attivazione della “solidarietà meccanica”.

## CAPITOLO 3

### *L'arte nelle grandi società agricole*

#### **3.1 La scrittura e l'architettura**

Nel corso della storia l'uomo, unico fra tutti gli esseri viventi, impara progressivamente a cristallizzare il linguaggio, ovvero a elaborare un insieme di segni e simboli mediante i quali riesce a esprimersi e a comunicare, e riesce inoltre a “stabilizzare” questa dinamica. Nasce, in altri termini, la scrittura, forse la più importante invenzione tecnologica della storia. Grazie alla scrittura il sapere mitico e le norme sociali, che fino ad allora venivano trasmesse oralmente di generazione in generazione, possono essere immagazzinate su oggetti fisici.

La scrittura amplia enormemente le potenzialità del linguaggio, ristrutturando completamente le modalità del pensiero, tanto che per Ong (1986) la scrittura è la tecnologia che più di qualsiasi altra ha trasformato la mente umana. Tuttavia la sua diffusione non fu esente da critiche, come spesso accade quando viene introdotta una nuova tecnologia, e non solo della comunicazione. Fra i principali detrattori della scrittura possiamo ricordare Platone, che nel *Fedro* espresse le sue perplessità nei confronti di una pratica considerata disumana perché atta a ricreare, al di fuori della mente, quello che invece poteva esistere solo al suo interno; la scrittura, infatti, era accusata di distruggere la memoria poiché chi la usava avrebbe smesso di ricordare, potendo ricorrere a supporti esterni, e ciò avrebbe provocato un impoverimento delle relazioni umane e, in termini pedagogici, anche del rapporto maestro/discente. Non bisogna dimenticare che la poesia stessa è nata come dispositivo mnemotecnico, e che dopo il suo superamento causato dall'invenzione della scrittura, come è sempre avvenuto per tutti i media “superati”, lungi dall'estinguersi ha scoperto una nuova possibilità, ha reinventato una funzione, una nuova dinamica di consumo e una originale nicchia fruitiva. Si è verificata, insomma, quella che viene codificata come “teoria dell'oltrepassamento” (cfr. Caramiello, 1988, pp. 18-28).

Le prime forme di scrittura, sviluppatasi in ambito egizio e mesopotamico, sono di tipo ideografico. Esse si basano sulla corrispondenza fra determinati simboli convenzionali e gli oggetti o le azioni cui tali simboli fanno riferimento. Quando i simboli sono prevalentemente di tipo figurativo, analogico – cioè quando assomigliano, anche solo schematicamente, all'oggetto che vogliono rappresentare – prendono il nome di geroglifici. Quando invece assumono forme puramente geometriche, parliamo di scrittura cuneiforme. I caratteri presenti sui papiri egizi sono di tipo geroglifico, mentre l'*Enûma Eliš* (il poema della creazione della religione babilonese) rappresenta un esempio di scrittura cuneiforme.

Già nelle antiche città babilonesi si iniziano a sperimentare le prime forme d'interrelazioni tra numeri e segni, ma per poter parlare propriamente di "alfabeto fonetico" – ossia di un codice fondato sull'associazione tra i segni e i suoni – bisogna aspettare la creazione del lineare A e B cretese. L'alfabeto cretese rappresenta, infatti, un nuovo sistema di simboli in grado di significare non più un concetto compiuto o un oggetto ben determinato ma, più semplicemente, un suono. Più simboli grafici, cioè più lettere aggregate, danno origine a una sequenza ordinata di suoni, ossia alle parole.

Questi primi segnali di trasformazione culturale preannunciano quella che è stata la vera e propria rottura sistemica con il vecchio assetto sociale: la rivoluzione neolitica. Innanzitutto, alla caccia e alla raccolta dei prodotti spontanei, che fino a quel momento erano state le principali modalità di sostentamento, si aggiunsero l'addomesticamento degli animali e la coltivazione di prodotti agricoli. In tale passaggio, non fu solo il sistema di approvvigionamento del cibo a cambiare: con la nascita dell'agricoltura, infatti, iniziò il lavoro dell'uomo teso a modificare l'ambiente in cui vive. Ciò comportò un diverso dialogo con il territorio circostante da parte delle popolazioni e conseguentemente, grazie al surplus alimentare prodotto, la proliferazione di agglomerati propriamente urbani nei pressi degli habitat naturali più fertili (Diamond, 1998).

Lo sviluppo delle società agricole è indissolubilmente legato alla nascita delle prime città. Tra le popolazioni che praticavano il nomadismo, o che al massimo si riunivano all'interno di piccoli villaggi, veniva a mancare una divisione sociale del lavoro e, di conseguenza, la creazione di un'eccedenza di risorse disponibili. È solo con la nascita delle prime città che comincia a essere possibile riunire i membri della società (e gli schiavi, che non sarebbero più stati uccisi a scopo di libagione, come avveniva in precedenza, ma impegnati come manodopera servile) e praticare un'articolata divisione sociale del lavoro, funzionale alla creazione di grandi strutture architettoniche. In questo contesto si hanno le prime notizie riguardo alla comparsa di quella che è forse la più antica forma di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, ovvero i bassorilievi delle monete coniate in migliaia e migliaia di esem-

plari. Le prime monete, racconta Pascal Bruckner (2016), risalgono addirittura al terzo millennio prima di Cristo. Vengono coniate nella città mesopotamica di Ur e portano l'effigie di Ishtar, Madre Dea, divinità della fecondità e della morte, della fertilità e dell'apocalisse. Spesso la cultura europea ha rimosso questa forma di dualismo, operando una schematica demonizzazione di quello che è forse il più stupefacente dispositivo di simbolizzazione acquisito dagli uomini dopo il linguaggio, una sublime metafora del reale da cui consegue una possibilità di creazione che è indicativa del prodursi di una "catastrofe", nel significato più compiuto che l'epistemologia conferisce all'espressione. Non a caso la definitiva scoperta e diffusione della moneta nel bacino del Mediterraneo (che si può datare a partire dal VII secolo a.C. in Lidia, dove il re Cresò creò l'elettro, costituito da una lega di oro e argento, antenato della dracma delle polis greche) si accompagna storicamente alla nascita di quella peculiare forma di codificazione del pensiero che chiamiamo filosofia. Solo una creatura che ha portato alle estreme conseguenze le sue più alte possibilità cognitive potrà accettare di lavorare duramente per procurarsi beni utili (il grano, il vino, l'olio, il pescato) – che ha faticosamente prodotto e scambiato per secoli con altri beni ugualmente fungibili per la soddisfazione di bisogni materiali – accontentandosi di ottenere in cambio dischetti di metallo privi di alcuna utilità. È solo il potere dell'astrazione che rende questa procedura possibile, permettendo il riconoscimento collettivo dell'idea di "valore", del suo puro concetto, della sua universale potenza. Ma questo accade anche perché vi è la consapevolezza che esiste un assetto istituzionale, un apparato, un sovrano (la cui effigie finisce, non a caso, sulle monete) che, attraverso la sua legge e il potere della forza, si fa garante di questo "contratto", attesta la regolarità e la legittimità della pattuizione, disciplina e impone il rispetto di questa nuova forma di transazione. Questo dispositivo, con tutte le sue complesse dinamiche, è completamente dentro la vicenda che attiene alla nascita e allo sviluppo di quel peculiare modello di organizzazione ed esistenza umana che è la città.

I sumeri, popolazione probabilmente proveniente da Oriente e insediatasi in Mesopotamia fin dal 4000 a.C., sono i fondatori delle prime città (Ur, Uruk, Lāgash, Eridu) cinte da potenti mura e rafforzate da numerose torri. All'interno delle mura cittadine si ergevano monumentali palazzi-templi di grandissime proporzioni: le *ziggurat*. Tali costruzioni, a pianta quadrangolare, potevano raggiungere anche i 25-30 metri di altezza ed erano costituite da più piattaforme di mattoni sovrapposte. Uno dei maggiori meriti dei sumeri è stato proprio la scoperta di questo nuovo materiale da costruzione, molto più leggero delle pietre. Essi si accorsero che impastando l'argilla (di cui le rive dei loro fiumi erano ricchissime) con la paglia si ottenevano pietre artificiali che, una volta essiccate al sole o eventualmente cotte in apposite fornaci, potevano essere utilmente impiegate nella costruzione degli edifici.

Le città sumere raggiunsero uno sviluppo politico, artistico e culturale superiore a quello di qualsiasi altra popolazione precedente, tuttavia esse non costituirono mai un unico stato unitario, cosa che accadde, invece, in Egitto.

Fra le civiltà anticamente sviluppatesi nel Vicino Oriente, quella egizia è la più importante sia per la durata (circa 3.000 anni) sia per il fondamentale influsso che essa esercitò su quasi tutte le civiltà orientali e mediterranee, sia infine per la straordinaria varietà e ricchezza delle testimonianze storiche e artistiche tramandate fino ai nostri giorni.

Come quella dei sumeri, anche l'arte egizia è essenzialmente religiosa. L'artista egizio si propone di produrre opere materialmente imperiture, capaci di assicurare una vita eterna ai destinatari, nella fattispecie al faraone – considerato come un Dio – e agli altri membri della famiglia reale.

La piramide di Cheope, il monumento egizio più tipico, è appunto un vasto complesso funerario per i riti della mummificazione, le cerimonie e il culto del Faraone e per la sua sepoltura. Tuttavia, una più attenta analisi del fenomeno ci mostra che le piramidi, in realtà, rappresentano dei grandiosi meccanismi di dissipazione, dal forte contenuto simbolico, basati sullo spreco delle risorse. Esse sono dei dispositivi di costruzione del controllo sociale, capaci di organizzare e tenere sotto controllo il popolo egizio nei lunghi periodi di inattività dovuti alle piene del Nilo, e all'abbondanza di risorse che l'accresciuta fertilità dei terreni rendeva disponibili (Caramiello, 1987).

Spesso è possibile cogliere peculiari connessioni, momenti di "dialogo", tra la forma assunta da certe strutture architettoniche e l'habitat cognitivo-sociale in cui esse si manifestano e tra l'architettura e l'habitat ecologico in cui emergono. L'esempio della piramide è particolarmente indicativo poiché, oltre a essere espressione dell'organizzazione teocentrica e verticistica del sistema sociale, essa evoca in una forma geometricamente perfetta e stilizzata l'ambiente naturale circostante, costituito appunto da piramidi naturali (le dune del deserto).

Un discorso analogo può essere fatto in relazione alle piramidi mesoamericane: se è vero che le piramidi egizie richiamano le dune del deserto, è possibile ipotizzare che quelle dell'America Centrale abbiano una forma a gradini poiché dialogano con il profilo delle numerose terrazze del mais che solcano ampi territori sulle colline di quell'area geografica. Inoltre, anche in questo caso, esiste una relazione tra l'aspetto della piramide e l'assetto sociale, dal momento che il vertice della struttura religiosa azteca è in molti casi costituito da una doppia sommità, espressione figurata del patto fra le due caste dominanti (guerrieri e sacerdoti).

Sempre a partire da questi presupposti è possibile interpretare anche il tempio greco, una struttura architettonica equilibrata e armoniosa, semplice e razionale. La forma del tempio, rispetto alle architetture piramidali, non evoca né un luogo

naturale (le dune) né un luogo semi-naturale (le colline terrazzate), ma si rapporta a un oggetto artificiale. Il tempio, infatti, sembra riecheggiare nella forma una delle tipologie costruttive più diffuse nel Mediterraneo, quella della capanna con il tetto spiovente (dall'angolo sempre più acuto quanto più intensamente è sollecitato dal peso delle neviccate). In secondo luogo, se le piramidi sono delle strutture chiuse e "definitive", il tempio è uno spazio aperto, che può essere agito, che si presta all'attraversamento: esso simboleggia un'agorà dialogica, aperta "democraticamente" alla cittadinanza. Ovviamente siamo ben consapevoli della natura embrionale che l'idea di partecipazione assume in quel contesto storico, dal momento che in quelle realtà solo a una piccolissima minoranza del corpo sociale veniva riconosciuta la prerogativa di cittadino.

Il Partenone, opera degli architetti Ictino e Callicrate e dello scultore Fidia, è un tempio dedicato ad Atena Parthenos. Edificio maestoso e leggero allo stesso tempo, il Partenone rappresenta un'inedita simmetria, un equilibrio aureo tra le proporzioni delle varie parti (colonnato, pianta, alzato), tutte improntate allo stesso rapporto di proporzione 4 a 9.

### **3.2 Dall'artista operaio all'artista istituzione**

Nell'antico Egitto non esiste la figura sociale dell'artista, così come non esiste ancora la definizione di arte. Non solo i diversi prodotti dell'espressività non sono mai firmati, ma in più l'artista, che è semplicemente un operaio, non immette nella creazione dell'opera alcun contenuto creativo. Una peculiarità della produzione espressiva della società egizia è rappresentata dal particolare stile di raffigurazione pittorica dei corpi, denominato *formalismo*, all'interno di uno spazio geometrico che è scevro del concetto di prospettiva.

In questo contesto l'agire dell'artista è totalmente subordinato ai canoni stilistici standardizzati. L'arte non guarda alla specificità delle cose, ma svolge una precisa funzione: quella di raffigurare le parti del corpo nel modo più elementare, intuitivo ed efficace possibile. Le riproduzioni pittoriche mostrano quindi soggetti (uomini e dei) con le spalle e gli occhi ripresi frontalmente e la testa di profilo, in modo da evidenziarne bene il contorno.

Nel mondo greco questo modello entra in crisi: grazie a una più accentuata differenziazione delle agenzie ideologiche e a un'inedita apertura culturale – dovuta anche alla favorevole posizione geografica – la società greca, specie nel periodo classico, favorisce lo sviluppo di una forte autonomia dell'universo artistico. In questo contesto, a differenza di quanto avviene nella società egizia (che ha avuto solo sporadici periodi di apertura culturale, specie sotto il regno di Amenofi IV), si sviluppa una molteplicità di canoni stilistici. Sicuramente gli artisti, sulla base del-

la disgiunzione aristotelica fra arti manuali e arti intellettuali, hanno ancora uno status sociale modesto, come in Egitto, tuttavia è indubbio che ci troviamo in una fase di transizione verso una sempre maggior autonomia dell'artista. Ciò è dimostrato dal fatto che alcuni di essi – come Fidia, Mirone, Policeto – cominciarono a diventare delle figure importanti e socialmente riconosciute.

Una peculiare figura di artista si sviluppa nel mondo celtico: il bardo, un personaggio che, nella società di corte, svolge la specifica e fondamentale funzione di cantare le gesta del Signore. Il bardo scrive odi, versi, saghe, genealogie e spesso si accompagna con la cetra. I bardi sono degli artisti-istituzione. Essi, infatti, si riuniscono in strutture organizzative simili alle gilde medioevali, ossia in corporazioni che in un certo senso si pongono a metà strada tra l'odierno sindacato e l'ordine professionale. Sicuramente è molto forte il legame tra il bardo e il Signore, tuttavia la presenza, nella società celtica, di una struttura organizzativa collettiva ci dimostra che già in questa fase vi erano dei livelli di relativa autonomia degli artisti.

Sarà solo con la cristianizzazione dell'Irlanda che comincerà a svilupparsi, almeno in forma embrionale, il mecenatismo, che può essere definito come una sorta di protezione temporanea che il Signore offre all'artista in cambio delle sue opere. Il mecenatismo rappresenta una forma di transizione tra l'artista-istituzione e il mercato: se l'artista-istituzione è "quasi" una funzione dello Stato, col mecenatismo egli comincia a essere relativamente libero di cambiare committente.

### 3.3 L'arte nell'antichità classica

Nel mondo greco-romano un posto importante spetta sicuramente al teatro classico, una forma artistica basata su spettacoli allestiti negli anfiteatri e suddivisa in tre generi: tragedia, commedia, satiresco. L'attore di teatro non è un soggetto libero di inventare strategie discorsive nuove, poiché è fortemente legato al testo teatrale che mette in scena. Egli deve, in un certo senso, far sparire la propria soggettività dietro la maschera, deve rappresentare, senza eccessive forzature o specifici livelli di interpretazione, un *ideal-tipo* (il leader, il cattivo, il giullare, la madre...). Come per il formalismo egizio, nel teatro classico vi è la sostanziale riproposizione di un canone istituzionalizzato (cfr. Bernardi; Susa, 2005).

Paradossalmente la soggettività negata dal teatro viene recuperata nelle sfere dell'arte che non chiamano immediatamente in causa la performance corporea: le arti plastiche (pittura e scultura). Presso i greci l'arte figurativa assume significati e finalità prima sconosciuti. Liberatasi dai condizionamenti della magia e della religione l'arte diventa libera espressione dell'intelletto umano e razionale ricerca degli ideali assoluti di bellezza e perfezione. Come mostra il Discobolo

di Mirone, che tenta di riprodurre le sembianze umane, le proporzioni e il movimento con stupefacente naturalismo. Più precisamente, l'arte ellenica cerca di rappresentare non tanto la reale figura della soggettività umana, bensì la forma ideale della struttura anatomica: se filmassimo un atleta mentre lancia un disco e controllassimo poi, uno per uno, i fotogrammi della pellicola, in nessuno di essi troveremmo una posizione corrispondente a quella del Discobolo. Questa posizione è un'invenzione dell'artista, che è riuscito a darci un'idea del movimento e della potenza attraverso un'immagine fissa. Considerando il profilo della statua si nota, inoltre, il persistere di una certa influenza del formalismo egizio: come per gli egizi, l'intento di Mirone è quello di rappresentare il tronco e il volto di fronte, le gambe e le braccia di lato.

Com'è noto la società romana ha subito una forte influenza da parte della cultura greca, e anche la produzione artistica, sia nelle forme sia nei contenuti, ripropone canoni espressivi provenienti direttamente dal mondo ellenico. Tuttavia esistono anche delle specificità dell'arte romana, come nel campo dell'ingegneria civile (costruzione di strade, acquedotti e terme) o per quanto riguarda l'edificazione di monumentali strutture architettoniche come l'Anfiteatro Flavio. Quest'ultimo esprime, da un lato, il carattere ibrido e sostanzialmente aperto alle influenze culturali esterne della società romana (il Colosseo si presenta come la risultante di tre diversi stili: dorico, ionico e corinzio), dall'altro lato esemplifica bene quella che doveva essere la funzione principale di un prodotto artistico: esercitare, in modo simile alla piramide egizia, un ruolo di *medium* simbolico volto alla costruzione sociale del consenso politico.

La pittura romana, così come quella greca, è andata completamente persa nel corso degli anni (eccetto per alcuni reperti rinvenuti a Pompei, nella Villa dei misteri). Fortunatamente lo stesso discorso non vale per la scultura; esistono, infatti, molte statue e busti che ritraggono imperatori romani o personaggi della vita pubblica. I soggetti riprodotti nelle sculture romane rappresentano quasi sempre persone concrete, non tipi ideali come nell'arte greca. Gli stessi affreschi pompeiani, con le loro scene familiari e di vita quotidiana (lavoro, banchetti, giochi, riti, feste) dipinte con colori accesi, rendono l'idea del vivo senso di naturalezza e della maggiore concretezza romana.

Tuttavia non tutte le opere romane, soprattutto se raffiguranti persone, ci sono pervenute così come erano state inizialmente realizzate. Esse, infatti, spesso furono oggetto di *damnatio memoriae*, ovvero di "condanna della memoria". Nel diritto romano tale pratica indicava una pena consistente nella cancellazione della memoria storica di una persona attraverso l'eliminazione di tutte le tracce che potessero tramandarla ai posteri. Si trattava di una sanzione riservata ai nemici, veri o presunti, di Roma e del Senato (gli *hostes*) e prevedeva la rimozione del loro nome

dalle iscrizioni dei monumenti, la demolizione di statue e lo sfregio dei ritratti sulle monete.

Un esempio di tale pratica è riscontrabile nel bassorilievo decorativo dell'arco di trionfo eretto nel 176 d.C. nel Foro romano per celebrare le vittorie dell'imperatore Marco Aurelio: in origine accanto a quest'ultimo doveva essere rappresentato il figlio Commodo, la cui figura venne cancellata in seguito alla *damnatio memoriae* decretata dal Senato. Per occultare le tracce di erosione fu scolpita la parte laterale della scalinata del tempio.

Tra i più celebri personaggi della storia di Roma che furono oggetto di *damnatio memoriae* ricordiamo anche Domiziano, Nerone, Caligola, Geta e Agrippina. La prassi della condanna della memoria, tuttavia, non fu solo un fenomeno antico: essa è stata, ed è, pedissequamente applicata da tutti i regimi totalitari, anche in epoca moderna. Si pensi all'eliminazione di figure divenute "scomode" dalle foto classiche della rivoluzione bolscevica, operata da leader successivi, alla distruzione delle statue dei Buddha da parte dei talebani o alla devastazione del sito archeologico di Palmira a opera di Daesh. La conservazione e il culto dei beni culturali, infatti, sono pratiche che trovano cittadinanza esclusivamente nei contesti democratici e liberali.

Viceversa l'arte greca, avendo il compito prioritario di soddisfare l'esigenza religiosa della comunità, è maggiormente dedita alla rappresentazione delle divinità mitiche o di comuni mortali legati a racconti mitologici, come mostra il gruppo del *Laocoonte*. Scolpita nel periodo ellenistico, questa bellissima opera dalla forte carica emotiva raffigura una scena descritta nell'*Eneide*, nella quale il sacerdote troiano Laocoonte e i suoi due figli stanno per essere uccisi da due giganteschi serpenti inviati dagli dei. Il delitto di cui si è macchiato Laocoonte è quello di aver tentato di ostacolare il volere degli dei, cercando di impedire al cavallo di legno, nel quale si nascondevano i soldati greci, di entrare nelle mura cittadine.

Il mito, in quanto narrazione religiosa originaria, rappresenta aspetti non secondari dell'habitat cognitivo di una comunità. Esso è creato dagli uomini, a partire dalle condizioni materiali cui essi sono sottoposti, ma a sua volta retroagisce sul comportamento collettivo, condizionandone l'azione. Tra il sogno e il mito, due diverse forme della memoria e del racconto, esiste un legame stretto: se il sogno può essere definito freudianamente come la realizzazione individuale del desiderio, secondo Bronislaw Malinowski (cfr. 1974) il mito esprime un desiderio presente in tutta la collettività. Possiamo ordinare le mitologie in due grandi classi:

- a. le *mitologie denotative*: cosmogonie e racconti che guardano al passato e che cercano di spiegare il perché delle cose e del mondo;
- b. le *mitologie prospettiche*: vale a dire l'insieme delle narrazioni che si rapportano più a un desiderio futuro che al ricordo (ad esempio, il mito di Icaro prefigura una fantasia da sempre presente nell'immaginario collettivo: il volo).

Il mito, dunque, non deve essere inteso soltanto come una narrazione che spiega la natura trascendentale della società (il divino, l'aldilà, eccetera), ma anche come una "macchina" che mette in moto la società stessa. Spesso la narrazione mitica dialoga con i bisogni individuali e collettivi, ed enuncia ciò che nella quotidianità si trova in quello che Ervin Goffman (1969) chiama "retroscena": il mito mette in scena il retroscena.

La mitologia greca, infatti, con tutte le divinità che interagiscono sull'Olimpo (una sorta di ideale Agorà dialogica) è anche una metafora della condizione iniziariamente democratica e pluralista della società ellenica dell'epoca, di certo espressione di un notevole grado di complessità e simbolo delle contraddizioni di tutte le società umane.

A questo proposito, il mito omerico di Ettore descrive bene la "scoperta" del padre, presentandola nella sua potente dimensione drammatica. Lo psicanalista Luigi Zoja (2001) ha proposto un'accurata e suggestiva ricostruzione della parabola antropologica della figura paterna, in una progressione storica che parte dalla sua "invenzione" e culmina con la sua "scomparsa". L'assunto da cui muove lo studioso è che il padre è una costruzione integralmente culturale, poiché in natura, nel mondo dei mammiferi, il padre semplicemente non esiste. La "scoperta del padre", ovvero la comparsa del maschio a vocazione cooperativa, ha prodotto consistenti vantaggi nell'ambito del successo evolutivo della specie. Entro questa cornice teorica, Zoja propone la figura di Ettore come metafora della tragedia del padre: egli impugna la spada e non si sottrae al dovere di difendere la sua gente e la sua famiglia; sa che probabilmente morirà in battaglia, eppure il suo essere autorità paterna, della Patria e della famiglia, lo obbliga a questo gesto. Quando però Ettore si accinge ad abbracciare il figlio questi, spaventato dall'elmo, si allontana e piange. In altri termini Ettore, per fare il padre, deve dotarsi di alcuni simboli e strumenti (Caramiello, 2003): per legittimarsi sul piano culturale deve impugnare le armi e indossare la corazza, ma queste finiscono per operare aggressivamente non soltanto contro i nemici, ma anche nei riguardi di coloro per la cui protezione egli combatte, a partire dal figlio stesso, che non riconosce più suo padre e anzi lo percepisce come fonte di violenza e minaccia, come un pericolo, e finisce per averne paura. È inevitabile, infatti, temere ogni dispositivo di potere e ogni autorità, ma senza di essi il padre regredisce alla condizione di fornitore di sperma e ritorna alla condizione biologica originaria.

Come si può agevolmente cogliere, la complessità e l'armonia che caratterizzano la mitologia e l'arte greca influenzarono enormemente la società romana, almeno fino al 313 a.C., anno in cui l'imperatore Costantino, proclamando la religione cristiana quale religione di Stato, aprì un nuovo e fondamentale capitolo della storia e della sociologia dell'arte.

### 3.4 L'arte medievale

La transizione dall'arte classica a quella cristiana non è netta e repentina, bensì graduale e caratterizzata da frequenti sincretismi: nella Cripta di San Pietro, ad esempio, è possibile osservare il Cristo allievo, seduto su un trono, che poggia i piedi sulla testa di Zeus; ai lati del trono sono presenti san Pietro e san Paolo, le cui figure barbute ricordano molto i filosofi greci. Tuttavia, poco dopo l'Editto di Costantino gran parte dei prodotti artistici del mondo classico fu destinata alla distruzione, perché tali prodotti erano ritenuti di matrice pagana, e quindi immorali e inaccettabili.

Uno dei primi problemi che la religione cristiana dovette affrontare riguardò i luoghi di culto. Questi non potevano prendere a modello i templi antichi, da un lato per un'esigenza di differenziazione dall'arte pagana, dall'altro perché la funzione che essi dovevano soddisfare era completamente diversa rispetto ai monumenti d'età classica. Il tempio, infatti, era semplicemente il luogo nel quale si trovavano il sacrario e la statua del dio; le processioni e i sacrifici si svolgevano all'esterno di esso. La chiesa, invece, doveva contenere l'intera comunità dei fedeli durante la celebrazione della messa. L'architettura dei primi luoghi di culto cristiani si ispirò alle antiche basiliche, ampie sale utilizzate come mercati al coperto, o ai tribunali. La madre dell'imperatore Costantino fece edificare una basilica per adibirla a chiesa, e da allora il termine si applicò a tutte le costruzioni religiose.

Un altro problema, assai più ostico, fu quello delle decorazioni delle basiliche, che causò dispute violente tra chi si schierava a favore delle immagini sacre e chi le avversava, temendo una loro eventuale identificazione con le divinità pagane. Le statue furono di fatto ripudiate da entrambi gli schieramenti, mentre per quanto riguarda le pitture prevalse l'impostazione di papa Gregorio Magno, secondo il quale le immagini potevano essere utili in quanto insegnavano il Sacro Verbo a profani e illetterati: la pittura, insomma, poteva servire all'analfabeta esattamente quanto la scrittura a chi sapeva leggere.

A differenza del mondo greco-romano, il principio ispiratore dell'iconografia cristiana non è quello di riprodurre naturalisticamente la realtà percepita. Al posto della profondità e dell'accuratezza dei particolari subentra la mera esigenza di trasmettere il messaggio divino, dato che l'arte cristiana deve avere una funzione persuasiva, volta all'esaltazione della Parola di Dio. L'artista cristiano ha il compito di mostrare ciò che pensa la tradizione culturale (il contenuto della storia sacra), non ciò che egli realmente vede. In un certo senso si sperimenta un ritorno all'inespressività del formalismo egizio, e sembra che gli stessi artisti smarriscano progressivamente le capacità stilistiche, i livelli di creatività e di invenzione acquisiti nel mondo classico, puntando soltanto alla riproposizione di schemi standardizzati.

Per tutto il Medioevo (cfr. Romanini, 1996) gran parte della popolazione alloggiava in semplici capanne, e la chiesa rappresentava spesso l'unico edificio presente nel territorio circostante. Il divario tra le costruzioni religiose e le abitazioni era molto accentuato, e questo era funzionale alla legittimazione della religione stessa, che si imponeva, per contrasto, alla percezione delle masse. L'intera comunità fruiva la chiesa, la quale diventava anche luogo di sperimentazione degli stili, delle tecniche e delle forme organizzative (la Chiesa era anche l'istituzione che assumeva artigiani e che, in un certo senso, creava posti di lavoro). La chiesa in stile romanico (Basilica di Sant' Ambrogio, Milano) era caratterizzata da spesse mura e da robuste fondamenta, necessarie per reggere le pesanti volte; come le solide fortezze medioevali, alle quali si ispirava, aveva il compito di mostrare maestosità, potenza e forza.

Grazie ai normanni, però, venne sperimentata una metodologia costruttiva diversa. Si capì che, anziché costruire massicce mura per sorreggere tetti pesanti, si poteva trovare la maniera per alleggerirli. Bastava individuare delle nervature strategiche, e utilizzare materiale leggero nelle parti non strategiche. L'architettura nordica introduce inoltre l'utilizzo dell'arco a sesto acuto, poi ampiamente utilizzato nello stile gotico, che presenta numerosi vantaggi rispetto all'arco a tutto sesto, poiché consente di fare a meno delle spesse mura usate come contrafforte. Un'ulteriore possibilità architettonica è quella di realizzare volte a crociera ogivali, atte a coprire anche aree rettangolari.

L'Impero Romano d'Oriente favorì la diffusione, in Europa, delle modalità pittoriche e architettoniche bizantine (Chiesa di San Vitale, Ravenna), e ciò fece accrescere ancor di più l'incidenza della dimensione religiosa su quella artistica.

Nella società idrauliche e dispotiche dell'Asia l'arte rappresenta, infatti, una sorta di supporto, di legittimazione della religione e della meditazione. La chiusura e la mancanza di dialogo con altre tradizioni culturali incidono enormemente sul campo artistico, che produce un'espressività stilistica convenzionale e incentrata sulle immutabili regole della tradizione. Da parte sua l'islam, al pari del cristianesimo di quel periodo, distrugge tutto ciò che incontra sulla sua strada, vietando la produzione di immagini sacre ma creando, inconsapevolmente, un clima culturale che, dalla produzione dei tappeti fino all'architettura, culminerà nell'affermazione dell'arabesco, un universo estetico suggestivo cui attingerà anche la modernità liberty.

Il contrasto tra i sostenitori dell'arte sacra e coloro che osteggiavano le immagini si ripropose anche nella Chiesa d'Oriente la quale, dopo un periodo di supremazia del partito degli iconoclasti e di violente persecuzioni agli iconoduli (VIII e IX secolo), risolse la disputa a favore delle immagini sacre. Per gli intransigenti bizantini le immagini non potevano più essere considerate, secondo quanto

stabilito da papa Gregorio, come delle semplici illustrazioni per gli analfabeti. Le immagini erano sì utili, ma soprattutto erano sante, misteriose divulgazioni del mondo soprannaturale.

La pittura del periodo bizantino si affermò principalmente con la tecnica del mosaico (*Madonna in trono con bambino e angeli*, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna), la più idonea a rappresentare la sacralità dei personaggi: il fondo d'oro e la posa convenzionale hanno proprio la funzione di collocare la Madonna in una realtà solenne e straordinaria, conferendole un aspetto che trascende i limiti della rappresentazione naturalistica ed elevandola a pura espressione di bellezza ultraterrena.

A partire dalla seconda metà del XII secolo, dapprima nella Francia settentrionale e quindi in tutta Europa, si diffonde l'architettura gotica. Rispetto alle chiese romaniche, le cattedrali gotiche hanno una pianta molto più articolata (con grandi navate laterali) e un maggiore slancio verticale; fra le cattedrali più celebri possiamo ricordare la Cattedrale di Notre-Dame a Parigi, il Duomo di Milano e la Sagrada Família di Antoni Gaudí, in costruzione dal 1882. A dispetto di quello che generalmente si pensa, la tradizione gotica è prevalentemente di tipo tecnico, cioè basata innanzitutto su nuovi sistemi costruttivi, e solo secondariamente su un cambiamento dell'estetica: le volte a sesto acuto (di tradizione normanna), che prendono il posto di quelle a tutto sesto, scaricano infatti i pesi non più sulla massa muraria sottostante, ma sui sostegni a fascio della navata centrale e di quelle laterali. I pilastri diventano più snelli e le nervature strette e solidissime, mentre lo spessore dei muri si riduce oppure viene sostituito da vetrate colorate. La funzione principale della chiesa rimane ancora quella di esaltare, con le vetrate e il massiccio impiego di incenso, la potenza di Dio. A questo proposito è interessante soffermarsi sulla stretta analogia fra l'architettura e le tecniche costruttive navali e, nella fattispecie, fra lo stile gotico e le navi normanne. Vi sono, infatti, significative corrispondenze fra le tecnologie sviluppate nell'ambito della carpenteria navale e quelle poi utilizzate nel settore dell'architettura: secondo alcune ricerche lo stile gotico mutua le sue caratteristiche peculiari direttamente dalle imbarcazioni di epoca normanna; la tipica guglia gotica, insomma, altro non sarebbe che una nave (vichinga) capovolta. Vi sono anche altri indizi che confortano tale interpretazione; fra questi, l'antico rito della "nave capovolta" praticato dai costruttori gotici nell'ambito delle loro corporazioni (Maiorano, 2003).

Nel campo della scultura e della pittura emerge un nuovo tipo di espressività stilistica che guarda di nuovo al naturalismo. In realtà siamo molto lontani dal naturalismo classico, poiché l'arte figurativa gotica non si pone il problema della rappresentazione verosimile della natura ma si propone di raffigurare una scena religiosa nel modo più struggente possibile. L'arte deve evocare sentimento

ed emozione, suscitare una passione che muova alla pietà, non tralasciando comunque il problema della regolarità e della simmetria stilistica: ad esempio, la Madonna col Bambino va sempre posta al centro dell'opera, con gli angeli e i santi posizionati di lato, per bilanciare l'intero soggetto pittorico (*Madonna Rucellai*, Duccio di Buoninsegna).

Con Giotto di Bondone assistiamo a una vera e propria rottura con la tradizione stilistica medioevale. Gli affreschi che ornano la Chiesa di San Francesco ad Assisi mostrano le scene del Vecchio e del Nuovo Testamento con grande realismo, come in una sorta di sequenza cinematografica. Tramite il recupero di alcuni indizi prospettici e l'uso sapente del chiaroscuro, Giotto conferisce ai personaggi una verosimiglianza e un volume nuovi e rivoluzionari per l'epoca.

Giotto non è più, semplicemente, un artista manuale, ma diventa un vero e proprio personaggio pubblico: iniziano a circolare leggende sul suo conto e la sua fama diventa diffusissima. Il carattere rivoluzionario e innovativo dell'artista fiorentino è legato anche alla sua vocazione di speculatore finanziario e di commerciante (acquisto e vendita di terreni).

Sicuramente anche nel Medioevo esistevano dei bravi artisti; tuttavia la loro visibilità sociale rimaneva scarsa, anche perché essi non erano tenuti a firmare le opere. È solo con Giotto che nasce la figura del grande artista.

Per tutto il Medioevo, la Chiesa ebbe un'influenza decisiva anche per quanto riguarda la strutturazione dell'assetto urbano. I primi nuclei urbani, infatti, si svilupparono proprio nei pressi delle sempre più numerose cattedrali. Tuttavia, con l'affermazione della borghesia e la nascita delle prime importanti famiglie, accanto agli edifici religiosi che per lungo tempo erano stati le uniche costruzioni in pietra della città, cominciarono a sorgere molti edifici civili, come i palazzi dei Signori, le Porte, i municipi, eccetera (Palazzo Ducale, Venezia).



## CAPITOLO 4

### La rinascita dell'arte

#### 4.1 Il primo rinascimento fra tradizione e innovazione

Nei primi anni del XV secolo alcuni artisti diedero vita a una radicale operazione di rinnovamento dell'arte medioevale, basandosi sul recupero dei modelli classici greci e romani, da cui appresero il metodo per dare concretezza e senso della realtà alle opere e per esprimere l'ideale di perfezione tipico della mentalità umanistica. Gli antichi, però, raggiungevano la verosimiglianza attraverso l'osservazione diretta, mentre gli artisti rinascimentali preferirono mettere a punto un sistema razionale e scientifico su cui fondare la loro pratica. Sicuramente non mancano, in questo primo periodo, opere che attestano il conflitto fra lo stile tradizionale e le nuove tendenze rinascimentali ispirate alla verosimiglianza. Nell'*Annunciazione* di Simone Martini si nota bene il compromesso fra le nuove tecniche espressive e alcune caratteristiche risalenti alla tradizione bizantina, come lo sfondo dorato. Tuttavia è evidente l'avvento di una nuova sensibilità artistica, dovuta soprattutto allo sviluppo del sapere scientifico, alle nuove regole dell'ottica, alla più esatta conoscenza anatomica della figura umana.

Nel campo della scultura e dell'architettura, uno degli iniziatori del Rinascimento e della riscoperta delle leggi classiche della prospettiva architettonica è sicuramente Filippo Brunelleschi. A differenza di quanto sostiene Francastel (cfr. 1967, 1976), infatti, l'elaborazione della prospettiva non è sorta nel Rinascimento italiano, ma era già presente nel mondo classico, come attestano i reperti dell'età pompeiana. Brunelleschi impara dall'antico, non nel senso di una riproposizione dell'arte romana, ma perché reinterpreta la grande lezione di equilibrio, chiarezza e misura che proviene dal mondo classico. Tra le sue creazioni bisogna sicuramente ricordare la cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze (ispirata al Pantheon), nella quale lo stile gotico preesistente dell'edificio religioso dialoga razionalmente

con le ritrovate leggi della prospettiva. La dimenticanza di tali leggi forse non è estranea alla dimensione antinaturalistica tipica di un'egemonia teorica clericale che affidava all'arte una funzione puramente "pedagogica". D'altro canto il perfetto gioco di proporzioni, equilibri e armonie proprio dell'architettura brunelleschiana è magistralmente espresso anche nelle opere di Leon Battista Alberti e Piero della Francesca.

Leon Battista Alberti è il teorizzatore dell'umanesimo, nonché uno dei maggiori promotori della riscoperta della prospettiva, a cui dedica ampio spazio in un suo trattato concernente le arti visive: il *De Pictura*. Fra le sue opere architettoniche più importanti ve n'è una, Palazzo Rucellai, che evidenzia chiaramente sia l'importanza di un assemblaggio fra stili differenti (ionico, gotico e rinascimentale) sia la nuova concezione dell'abitazione urbana signorile. Il palazzo, infatti, è una casa per la famiglia, una casa moderna, civile, sobria, in contrapposizione alla sfarzosa e superba casa-fortezza medioevale. Ne era committente Giovanni Rucellai, ricco mercante fiorentino: per Rucellai, come per gli altri borghesi del tempo, l'accumulo del denaro non ha il solo fine di produrre nuovo capitale, ma piuttosto quello di creare i mezzi per costruire, per ornare, per eternare la città di Firenze, oltre che se stessi. Come i Rucellai anche i Pitti, i Medici, gli Strozzi, i Pazzi, contribuirono a modificare profondamente l'aspetto delle loro città, segnalando tra l'altro la presenza di un nuovo tipo di committenza accanto a quella tradizionale della Chiesa.

Come Alberti, anche Piero della Francesca pone al centro del suo ragionamento artistico i temi della prospettiva, della proporzione e della luce. Nel *Sogno di Costantino* ci si pone in modo realistico, forse per la prima volta, il problema dell'illuminazione notturna.

Se le opere di Piero della Francesca trasmettono un senso di pacatezza, di armonioso equilibrio e di perfezione compositiva, quelle di Donato de' Bardi detto Donatello, viceversa, interpretano il rapporto uomo-mondo in senso più emotivo, drammatico e dinamico. Nel *Banchetto di Erode*, ad esempio, è possibile percepire una forte sensibilità naturalistica, unita a un vivo senso di partecipazione.

Il *Martirio di S. Sebastiano* di Antonio del Pollaiuolo evidenzia un'ulteriore scostamento dai canoni espressivi tradizionali: questo dipinto, infatti, tenta ancora di riprodurre la regolarità dello schema triangolare classico (il personaggio principale posto nella parte centrale-alta dell'opera, i personaggi minori ai lati), ma inserisce un elemento di innovazione rappresentato dalla figura di un arciere di spalle, che rinvia alla continuità e alla fluidità del moto nello spazio.

Il tema dell'idealizzazione classica e dell'armonia delle proporzioni raggiunge la sua massima espressione nelle opere di Sandro Filipepi detto il Botticelli, l'artista preferito di Lorenzo de' Medici. Questi gli commissiona, fra l'altro, anche le sue due opere più famose, *La primavera* e *La Nascita di Venere*, nelle quali risulta

evidente il richiamo ai temi classicheggianti dell'armonia e della bellezza platonica. Ai membri della famiglia Medici il Botticelli dedica anche un quadro, traendo ispirazione da una nota favola biblica: *L'adorazione dei magi*; in questa tela sono raffigurati anche altri personaggi al servizio della potente famiglia fiorentina, come Pico della Mirandola, Agnolo Poliziano e lo stesso Botticelli.

Ma chi è un artista come Botticelli, nella Firenze del XV secolo? Possiede ancora una sua ragion d'essere la distinzione aristotelica tra arti manuali e arti intellettuali? I pittori e gli scultori si sono davvero pienamente emancipati dalla tradizionale condizione di subordinazione e precarietà, tanto da permettersi di comparire in un'opera insieme ai Signori? Per rispondere a questi interrogativi è opportuno, innanzitutto, presentare almeno a grandi linee le istituzioni principali della vita artistica rinascimentale: le gilde – ossia le istituzioni che tutelano gli artisti – e la bottega, il luogo fondamentale per la realizzazione dell'opera d'arte.

La gilda era un tipo di associazione nata nel Medioevo, originariamente con finalità religiose che diventano poi commerciali. Diffusissima in molte parti d'Europa, essa era provvista di statuti che dettavano le norme di condotta dei soci, determinavano la qualità delle merci, le tariffe di compenso per i dipendenti e i prezzi da praticare. Le gilde erano organizzazioni chiuse, a carattere cittadino, restie ad accogliere artisti provenienti dall'esterno, e ognuna di esse era composta da una molteplicità di botteghe, i veri laboratori delle opere d'arte.

Infatti l'opera d'arte – a dispetto della tradizione romantica, che la considera come il prodotto di una personalità singola, l'unica e indiscussa creatrice, dalla prima idea fino all'esecuzione materiale – era sempre realizzata grazie alla collaborazione di molti individui. Il maestro, dovendo impostare spesso opere di notevole mole e dovendo rispondere alle richieste di una numerosa committenza, lavorava aiutato da tutta la scuola, distribuendo i compiti ai vari allievi-collaboratori in relazione alle loro capacità. Nelle botteghe si imparava la tecnica dall'esempio dei più anziani, si apprendevano i segreti del mestiere attraverso la dura, fisica pratica quotidiana, ci si formava mediante un lungo e paziente lavoro fino al momento in cui si diventava maestri e si apriva una bottega in proprio.

Nel Rinascimento l'artista – pur continuando a sporcarsi le mani coi colori della propria bottega, a riempirsi la testa di schegge e di polvere, pur essendo ancora considerato un lavoratore manuale, un operaio, un semplice manovale e pur conducendo, come nel Medioevo, una vita popolaesca – guadagna comunque (oltre al danaro) una visibilità sociale e un prestigio personale mai conosciuti nelle epoche passate: la presenza di un "proletario" come il Botticelli in un'opera destinata alla famiglia più importante di Firenze ne è una conferma.

Tuttavia il vero strumento di emancipazione del grande artista, cioè la sua arte, per quanto di qualità eccelsa, rappresenta anche lo stigma che lo relega comun-

que in una condizione di subalternità, di dipendenza, di costante obbedienza nei confronti della nobile committenza. L'arte, lo strumento della sua emancipazione, il meccanismo che lo rende libero, è anche il dispositivo che lo immobilizza e lo etichetta, collocandolo in uno status socialmente subalterno.

In altri termini, l'habitat cognitivo dell'artista rinascimentale sembra condannato a sperimentare quello che Gregory Bateson chiama *double bind* (1984), una dimensione di carattere psichico e comunicativo nella quale le alternative che vengono offerte, le opzioni diverse che un emittente propone, in modo implicito o esplicito, possono identicamente e forse inevitabilmente condurre in un vicolo cieco. Infatti, sia il bambino del noto esempio di Bateson, cui la madre sembra dire contemporaneamente "vai a letto" ma anche "non ci andare", sia l'artista del Rinascimento sono "doppiamente vincolati" a una situazione paradossale. Nel primo caso si tratta della duplice ingiunzione della madre nei confronti del figlio, nella quale un messaggio contraddice l'altro; nel secondo caso il doppio legame riguarda, invece, il rapporto dell'artista con il suo committente: se, da un lato, il potente Signore concede all'umile artista la possibilità di frequentare i luoghi più agiati e le persone più facoltose del bel mondo, dall'altro lato questi percepisce che non potrà raggiungere un'emancipazione totale e assoluta, visto che produce comunque un lavoro manuale, fisico, proletario, a differenza di quanto fanno i membri della ricca aristocrazia o della borghesia inclini a coltivare le arti dell'intelletto (come ad esempio Pico della Mirandola). Il ruolo sociale che emancipa l'artista è lo stesso che ne certifica l'identità subalterna. L'arte, il meccanismo matrice della sua liberazione, è quindi lo stesso dispositivo che lo "imprigiona".

Forse non è un caso che nell'*Adorazione dei Magi* il Botticelli ritragga se stesso come una sorta di clandestino, un intruso che, invece di partecipare emotivamente con gli altri personaggi alla venerazione collettiva del Bambino, volge il suo sguardo verso lo spettatore, quasi alla ricerca di una legittimazione identitaria. O forse, in un'interpretazione più epica, egli guarda allo spettatore della sua opera, al pubblico del futuro, alla storia? Se era questo l'obiettivo, oggi possiamo dire con serenità che l'artista lo ha certamente raggiunto.

In questi stessi anni, il Nord Europa presenta segnali di irrequietezza paradigmatica e di forte contrasto tra tradizione e innovazione stilistica. Nel campo dell'architettura quattrocentesca, nonostante le indicazioni degli architetti italiani, persistono ancora tenacemente le direttive gotiche. Le novità architettoniche si collocano, quindi, all'interno dello stile tradizionale e spesso si presentano come mere forzature anacronistiche, stili espressivi privi di un'effettiva funzionalità estetica. Il Palazzo di Giustizia di Rouen è un esempio di tardo-gotico, o gotico fiammeggiante – si potrebbe parlare addirittura di un gotico *barocchesc* – nel quale

le accese decorazioni sembrano preannunciare un imminente momento di saturazione stilistica dovuto all'accrescimento del tasso di ridondanza. Nel tentativo di frenare il gotico fiammeggiante alcuni si propongono, per contro, il recupero della purezza, della linearità e della razionalità. Il King's College di Cambridge è, ad esempio, una semplice e funzionale costruzione simmetrica, priva di pilastri e navate laterali.

Nel campo della pittura, nel Nord Europa si afferma una visione decisamente orientata verso il realismo e la descrizione particolareggiata della natura e della figura umana, anche grazie all'introduzione della tecnica a olio, che gradualmente sostituì in Europa l'uso del colore a tempera (Piva, 1985).

Questa tendenza è ben espressa dal fiammingo Jean van Eyck, il quale recupera l'arte del ritratto che con lui riacquista la funzione di memoria individuale (andata perduta durante il Medioevo) grazie alla ricercatezza anatomica e alla resa degli aspetti psicologici ed emotivi della persona. Il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* esemplifica bene le nuove tendenze dell'arte nordica e, contemporaneamente, segnala altre importanti novità: nell'opera non viene raffigurata solo la coppia di novelli sposi, ma anche il pittore stesso, che attesta la sua presenza con una scritta sullo sfondo. In altri termini, l'opera svolge due nuove e importanti funzioni: da un lato la presenza dell'autore stesso nel dipinto, come testimonia anche la già citata opera del Botticelli, dimostra un maggior riconoscimento sociale per la professione artistica, dall'altro lato il quadro funge da atto notarile, dato che rappresenta un momento di vita quotidiana centrale come il matrimonio, certificando che esso è realmente avvenuto.

Nella *Madonna del Roseto* di Stephan Lochner, nonostante alcuni chiari richiami a una certa tradizione (come il fondo d'oro), è evidente il distacco dalle regole convenzionali: l'opera esprime un potente realismo, molto curato nei particolari, con i personaggi privi di qualsiasi atteggiamento ieratico. Ed è sempre il conflitto tra il richiamo della tradizione e la nuova sensibilità rinascimentale a ispirare *Il ritratto di un donatore* di Jean Fouquet, un'opera nella quale convivono sia il ritmo compositivo eterno e universale (proprio della tradizione gotica) sia la rappresentazione realistica, quasi fotografica, dei personaggi, caratteristica della nuova tendenza quattrocentesca.

I fiamminghi Rogier van der Weyden e Hugo van der Goes, rispettivamente con la *Deposizione* e la *Morte della Vergine*, fanno emergere un accurato realismo che però si concilia perfettamente con il tradizionale fine religioso. Il primo ricorda molto gli attori di una sacra rappresentazione messi in posa da un regista: siamo veramente al limite del *tableau vivant*. Nell'opera di van der Goes, invece, ciò che colpisce di più è la variegata gamma espressiva dei dodici apostoli, che va dalla tranquilla meditazione fino allo stupore quasi eccessivo.

#### 4.2 La stagione delle certezze

A partire dal XVI secolo il Rinascimento entra nella sua “stagione delle certezze” o, come dice il Vasari, della maniera “moderna”. In questo periodo lo scopo delle arti figurative non è più soltanto imitare la natura, bensì raggiungere la perfezione delle opere. I protagonisti della maniera moderna sono Leonardo da Vinci (che ne è l'iniziatore), Bramante, Michelangelo e Raffaello, i quali incarnarono l'ideale di artista completo, universale, che supera i confini di una sola arte riuscendo perfetto anche nelle altre (cfr. Barilli, 2004).

Tutto ciò avviene in un momento in cui la condizione sociale dell'artista muta in meglio, passando almeno apparentemente da quella di manovale a quella di intellettuale, artigiano liberale. Tuttavia questa conquista non avvenne mai in modo definitivo (il precetto aristotelico, malgrado il riconosciuto prestigio sociale dei grandi maestri del Rinascimento maturo, era ancora valido) né tantomeno pacifico: per molti anni gli artisti, i letterati e gli scrittori d'arte discussero della superiorità della pittura sulla poesia e viceversa. Leonardo, ad esempio, teso alla difesa della pittura, paragona il tasso di manualità del pittore con quello del poeta, e sottolinea che se un poeta può scrivere su argomenti elevati, la stessa cosa può fare il pittore, riuscendo a dipingere persino i sentimenti.

Il raffinato utilizzo della sfumatura nella *Gioconda* mostra, appunto, la complessità dell'animo umano, l'intensa vitalità di un volto misterioso, malinconico ma sorridente. Lo sfumato leonardesco lascia allo spettatore la possibilità di interpretare l'opera, permette una partecipazione creativa della fruizione grazie a zone di penombra – disegnate negli angoli della bocca e negli angoli degli occhi – e a contorni evanescenti che consentono di guardare l'opera ogni volta in modo diverso. Ne *L'ultima Cena* al centro della rappresentazione è ancora una “scena sacra”, come nella stragrande maggioranza delle opere dell'epoca, ma essa è realizzata con un estremo naturalismo delle figure e degli oggetti, una disposizione degli apostoli attorno alla tavola e una profondità prospettica della rappresentazione (quasi un *trompe-l'oeil*) mai conosciute prima: è evidente che, malgrado la persistenza del condizionamento ideologico della Chiesa, il famoso affresco prefigura quella che Khun (1969) chiama una “rivoluzione nel paradigma”. Il genio di Leonardo non si limita alla sola pittura, poiché egli si propone di raggiungere il massimo della perfezione anche in altri disparati campi del sapere, dall'ingegneria civile a quella militare, dall'idraulica all'anatomia: la conoscenza scientifica e olistica sono alla base della sua arte sublime. Se, infatti, la pittura di Leonardo ha raggiunto quell'eccelsa qualità che gli è universalmente riconosciuta, è anche merito dei suoi intensi studi sulle proporzioni della figura umana, ben esemplificati nel famoso *Uomo vitruviano*.

Se Leonardo svolse a Firenze o in Lombardia la sua attività più significativa, Donato Bramante, dopo un lungo soggiorno lombardo, lasciò a Roma le sue opere più mature, così come fecero Raffaello e Michelangelo sotto il pontificato di Giulio II e Leone X.

Bramante diede l'avvio all'opera forse più rappresentativa del rilancio politico della Roma papale: la ricostruzione della basilica di San Pietro, che fu ultimata soltanto nel secolo successivo grazie all'intervento di numerosi artisti. Bramante realizza inoltre il Tempietto di San Pietro in Montorio, un'opera in cui si esprime perfettamente la nuova concezione dello spazio che anima il suo secolo e che verrà fatta propria da numerosi architetti bramanteschi. Il tempietto mostra come Bramante avesse assimilato i principi dell'architettura classica senza però diventarne un fedele imitatore: pur essendo un piccolo edificio, grazie alla cupola che lo corona il tempietto restituisce nell'insieme un effetto di grandiosità imponente.

Come Leonardo, Michelangelo Buonarroti non si limitò allo studio delle sculture antiche per recuperare il realismo del corpo, ma si impegnò direttamente nell'analisi anatomica, anche sezionando cadaveri, al fine di padroneggiare tutti i possibili segreti del corpo umano. Michelangelo riusciva a far esprimere alle sue figure, sculture o pitture che fossero, qualsiasi atteggiamento egli desiderasse. L'attenzione a ogni minimo particolare delle movenze dei corpi congiunta alla grandiosità della visione d'insieme della volta della Cappella Sistina dimostrano che siamo sicuramente al cospetto di un grande maestro. Artista completo, ammirato e osannato in tutta Europa, conteso da papi e signori, riconosciuto da tutti come il miglior artista che fosse mai esistito fino ad allora, al pari di Leonardo, Michelangelo in realtà non si sentì mai un vero e proprio artista indipendente. Più la sua posizione sociale acquistava prestigio, più egli avvertiva il bisogno di colmare il divario con le arti intellettuali. All'apice della sua carriera, infatti, cominciò a scrivere poesie, e a un concittadino che aveva indirizzato una lettera allo "scultore Michelangelo", indirettamente rispose: «ditegli di non indirizzare le lettere allo scultore Michelangelo, poiché qui sono conosciuto solo come Michelangelo Buonarroti [...] non sono mai stato pittore o sculture di bottega [...] per quanto abbia servito papi, ma a questo fui costretto» (Gombrich, 1989, pp. 292-293).

Dopo aver appreso la tecnica pittorica presso la bottega del principale artista umbro, Pietro Perugino, Raffaello Sanzio si reca a Firenze nel pieno della competizione tra Leonardo e Michelangelo. Sia nella città toscana sia a Roma – dove fu chiamato da Giulio II – l'artista urbinato porta delle novità assolute che lo rendono unico, specie per quanto riguarda la composizione perfetta e armoniosa di figure in libero movimento (*La ninfa Galatea*). Dal Perugino eredita l'inclinazione a non imitare fedelmente la natura, ma a rappresentare l'aspetto ideale della bellezza. *La Madonna del Granduca* rappresenta un "classico", il paradigma della perfezione: in

essa si leggono sia l'intelligenza creativa di Leonardo sia l'arte corporea di Michelangelo, unite a un'inquietudine che attraversava l'epoca, mostrata però con apparente ironia. Sono questi gli anni delle continue agitazioni politiche e di un rovente clima religioso che culminerà, di lì a poco, nella riforma protestante.

In seguito al Sacco di Roma (1527) e alla caduta della Repubblica di Firenze (1530) a opera di Carlo V, solo la Repubblica di Venezia riesce a conservare una propria autonomia politica. In questo periodo il ricco ceto borghese veneziano conosce uno dei suoi momenti di maggior splendore economico e politico. A tale situazione di benessere e di stabilità fa riscontro l'estrema vivacità degli ambienti intellettuali. Nobili e ricchi borghesi amano riunirsi nei loro palazzi circondandosi di artisti, musicisti e letterati per discutere di arte e di filosofia. Il gusto umanistico del collezionismo fa convergere negli eleganti salotti di Venezia numerose opere di età classica e altrettante di tradizione bizantina. Spesso è proprio la mediazione tra gli influssi provenienti dall'Oriente e la riscoperta brunelleschiana della prospettiva classica a ispirare la realizzazione di opere caratteristiche, come la Libreria di San Marco dell'architetto Jacopo Sansovino.

È nell'ambito di questa raffinata cornice culturale che maturano le due personalità artistiche di maggiore rilievo del Cinquecento veneto: Giorgione e Tiziano. Riallacciandosi alla tradizione coloristica di Giovanni Bellini (*Trasfigurazione*) entrambi svilupparono, ciascuno secondo la propria sensibilità, un nuovo modo di percepire la realtà e di riprodurre la prospettiva non più attraverso lo strumento razionalizzatore del disegno, come avveniva nei fiorentini, ma esclusivamente grazie al colore, allo studio delle sue possibili giustapposizioni e all'armoniosa gradazione delle sue tonalità. Ne *La tempesta* di Giorgione si nota, inoltre, come per la prima volta il paesaggio abbia una propria autonomia, un'importanza tematica grande almeno quanto quella delle figure umane.

Un'altra rilevante novità è presente nella *Madonna coi santi e membri della famiglia Pesaro* di Tiziano, nella quale la Madonna non è ritratta al centro dell'opera bensì di lato, bilanciata all'altro estremo da una semplice bandiera. È evidente che a Venezia gli artisti hanno la libertà di accedere a tassi sempre più elevati di autonomia, scegliendo temi e adottando tecniche virtuosissime, assolutamente innovative. Sicuramente manca ancora la capacità di sottrarsi all'ideologia religiosa o alle richieste dei mecenati, ma è indubbio che artisti come Giorgione e Tiziano avessero raggiunto un'elevata considerazione sociale. A dimostrazione di ciò, si racconta che il grande imperatore Carlo V raccolse un pennello che Tiziano aveva lasciato cadere.

In quegli stessi anni, progressi in campo pittorico si ebbero anche nella vicina Parma, grazie all'opera di Antonio Allegri detto il Correggio. La sua *Natività* mostra il sapiente uso del chiaroscuro e la possibilità di equilibrare le forme soprattutto

to mediante il colore: la nascita del Bambino è un'esplosione di luce che si irradia tutt'intorno, illuminando il bellissimo volto della Madonna.

### 4.3 Alla ricerca di nuove vie

Le conquiste dei grandi artisti italiani influenzarono profondamente lo sviluppo dell'arte cinquecentesca del Nord Europa, specie per quanto riguarda la prospettiva scientifica, gli sviluppi in campo anatomico e la conoscenza delle forme architettoniche classiche.

Nell'architettura dei paesi d'Oltralpe non ci fu, tuttavia, una totale accettazione della classicità architettonica, poiché in tali zone lo stile gotico di medievale memoria era ancora fortemente predominante. Gli architetti di Francia, Inghilterra e Germania adottarono solo piccoli dettagli del Rinascimento italiano, sviluppando uno stile che verrà denominato "gotico riformato" in cui non di rado l'arco a tutto sesto convive, talvolta a scopo puramente decorativo, con l'arco a sesto acuto.

Nella pittura e nella scultura la situazione era diversa poiché il problema non era quello di prendere a prestito parti circoscritte dell'architettura classica, ma di sposare totalmente i principi dell'arte rinascimentale italiana.

Un grande artista che ha sicuramente studiato questi principi nel corso del suo soggiorno veneziano è Albrecht Dürer. Dürer è il vero erede dello stile gotico, a cui associa – secondo le direttive degli artisti italiani (tra l'altro non sempre pienamente soddisfatte) – l'interesse per la rappresentazione del corpo umano. Ma Dürer è specialmente l'artista del fantastico e del visionario, uno dei più importanti interpreti delle inquietudini legate alla stregoneria, all'eresia e all'inquisizione. Pregevolissima è la serie di xilografie dell'*Apocalisse di San Giovanni*. Tuttavia, non mancano nella sua produzione anche dei chiari riferimenti all'insegnamento di van Eyck e all'importanza della rappresentazione fedele e puntuale della natura, come mostra il famoso acquerello *Zolla erbosa*. Anche Dürer, come la stragrande maggioranza dei pittori dell'epoca, deve affrontare il tema della discriminazione dell'artista in quanto depositario di un'arte manuale. Nella corporazione di Norimberga, almeno prima del soggiorno a Venezia, non ebbe un grande riconoscimento, ma quando si recò ad Anversa, all'apice della carriera, gli artisti del luogo lo accolsero (come egli stesso ricorda) "come un gran signore".

Come Dürer, anche Hieronymus Bosch raffigura le paure legate all'inquisizione. Bosch si propone, infatti, come il testimone di un'epoca di orrore, che cerca di rappresentare con il linguaggio della pittura figurativa, attraverso una schiera di personaggi orribili a metà tra l'animale, l'uomo e la macchina (*Paradiso e Inferno*). Nelle sue opere è molto forte la dimensione della cronaca e del reportage, unita a

una sensibilità che anticipa di molti anni la pittura metafisica. Ricorda Gombrich (1989) che forse anche Bosch, come van Eyck, avrebbe potuto dire: "io vi fui".

Nel Nord Europa non mancano, però, artisti che guardano completamente al passato, a stili e tecniche ormai anacronistiche. Nella *Crocifissione* di Grünewald, ad esempio, la Madonna è raffigurata molto più piccola rispetto al Cristo, una tecnica questa che richiama chiaramente la tradizione paleocristiana, dove la grandezza fisica dei personaggi è proporzionale alla loro importanza simbolica. La maniera tradizionale con cui Grünewald dipinge il corpo martoriato di Cristo mostra la capacità di questo stile di raffigurare nel modo più struggente possibile gli orrori della crudele agonia.

Comunque sia, il conflitto tra i canoni tradizionali e le innovazioni stilistiche coinvolge praticamente tutti i pittori che operano in questi anni. Jan Gossaert, ad esempio, nel suo *San Luca ritrae la Vergine*, raffigura il Santo (che secondo la leggenda era pittore di mestiere) intento a ritrarre la Vergine e il Bambino. L'opera, ambientata in una cornice classicheggiante, evidenzia chiaramente la volontà dell'artista olandese di far convivere il disegno naturalistico di van Eyck con le regole della prospettiva della migliore tradizione italiana.

Una novità tematica di enorme portata è legata al nome di Albrecht Altdorfer, uno dei primi pittori a realizzare opere che non narrano episodi né contengono figure umane. Altdorfer si specializza nel dipingere boschi e montagne (*Paesaggio*), inaugurando un genere destinato a diventare, insieme al ritrattismo, il più comune fra i pittori nordeuropei.

A partire dal 1520, nelle città italiane si diffuse l'idea che l'arte, grazie alle opere dei grandi Maestri, avesse raggiunto il massimo della perfezione. Architetti, pittori, scultori che erano stati allievi dei quattro grandi (Leonardo, Bramante, Michelangelo, Raffaello) o che anche solamente avevano conosciuto e ammirato le loro opere, cercarono di imitarne lo stile (la maniera), dando vita a un variegato movimento artistico detto, appunto, manierismo.

In architettura, il più noto fra i manieristi fu Andrea Palladio, ideatore della famosa villa con i quattro lati identici chiamata La Rotonda (Vicenza). In questo edificio risulta evidente la propensione per il "capriccio" estetico più che per la funzionalità pratica.

Singolare risulta anche il giardino conosciuto come Il parco dei mostri, progettato nel 1547 dall'architetto Pirro Ligorio su commissione del principe Pier Francesco Orsini. Il parco, che sorge a Bomarzo, in provincia di Viterbo, ha un'ambientazione fra il fiabesco e il mostruoso, quasi surreale: vi sono numerose sculture che rappresentano soggetti mitologici, orchi, mostri e draghi, inoltre è possibile visitare la Casa pendente, un piccolo edificio costruito su un masso inclinato e perciò, appunto, pendente.

Tra gli scultori spicca la figura di Benvenuto Cellini, artista fiorentino dall'indole caravaggesca, protagonista di frequenti risse ma ammirato da principi e cardinali. Come mostra una delle poche opere rimaste, una saliera d'oro fatta per il re di Francia nel 1543, la volontà dell'artista tesa a creare qualcosa di originale si risolve nella cura quasi maniacale dei dettagli e in una simbologia particolarmente complessa.

In alcune circostanze i tentativi di andare oltre i dettami dei grandi Maestri danno vita a delle trovate davvero strabilianti. È questo il caso della statua di *Mercurio* dello scultore fiammingo Jean de Boulogne (Gianbologna). Mercurio tocca solo con la punta del piede la terra, o meglio si appoggia dolcemente a uno sbuffo d'aria che esce dalla bocca di una maschera che simboleggia il vento del Sud. Qui l'artista si propone di creare un'opera che restituisca una sensazione di leggerezza e di grazia, attraverso un abile e accurato gioco di equilibri.

Nel campo della pittura, una specificità del manierismo è rappresentata dall'attenzione sistematica alla plasticità e alla nudità corporea, in linea con i migliori insegnamenti di Michelangelo. Eppure, i risultati a cui pervennero gli artisti spesso furono tutt'altro che entusiasmanti: come è stato acutamente rilevato, in molte opere «le scene sacre della Bibbia sembravano affollate da squadre di giovani atleti in allenamento» (Gombrich, 1989, p. 342).

Non mancarono, comunque, delle novità pittoriche interessanti, come ad esempio le opere del Parmigianino. Nella *Madonna dal collo lungo* l'artista, disinteressandosi alle dolci e armoniose Madonne di Raffaello, si muove nell'ottica di creare qualcosa di originale che stupisca il pubblico. Le figure allungate hanno un aspetto innaturale ed evidenziano una continua ricerca dell'effetto e dell'inatteso, tanto che il Parmigianino può essere definito come un precursore della sensibilità metafisica.

In questo periodo Giuseppe Arcimboldo sarà, in un certo senso, un interprete privilegiato del complesso rapporto mente-corpo, o meglio della relazione fra la dimensione "fattuale" e quella spirituale dell'esistenza. Celebre soprattutto per le *Teste Composte*, egli dipinge ritratti burleschi accostando elementi diversi (verdura, frutta, uccelli, pesci, eccetera), simbolicamente connessi al soggetto raffigurato. Le opere di Arcimboldo costituiscono molto più che un'originale intuizione artistica. Esse sono, al tempo stesso, il luogo di una contraddizione ma anche di una rivoluzione, il territorio di una frattura sistemica che affonda le sue radici nell'ambiguo rapporto che la tradizione cristiana ha intrecciato con la dimensione iconografica dell'arte e quindi con la rappresentazione del corpo, inteso come tempio dell'anima. Il corpo, infatti, aveva una cittadinanza solo relativa nella pittura, se non nella sua dimensione "sacra", subordinata all'evocazione e alla diffusione della dottrina. Ecco perché la pittura medioevale è scevra della visione prospettica e del-

la raffigurazione di nature morte. Arcimboldo, però, collocandosi in quei territori impervi “al margine del caos”, produce una strategia creativa: rappresenta il corpo, e quindi anche la spiritualità della persona, attraverso l'uso di oggetti. Per questo le sue opere rientrano contemporaneamente nei generi della ritrattistica e della natura morta. Egli fu uno degli artisti favoriti dell'imperatore Rodolfo II alla corte di Praga, dove esistevano le *Wunderkammer* (sala delle meraviglie), strane raccolte di oggetti bizzarri o paradossali. Arcimboldo realizza per l'imperatore un ritratto in cui lo raffigura come il dio romano delle stagioni Vertumno; il quadro nasce dall'articolata disposizione di frutti e fiori e simboleggia l'autorità dell'imperatore intesa come sintesi dell'universo.

Il più grande pittore del tardo Cinquecento è probabilmente il veneziano Jacopo Robusti, detto il Tintoretto. In contrasto con gli insegnamenti di Tiziano e di Giorgione, secondo i quali le opere dovevano avere la funzione di mostrare la bellezza ideale di forme e colori, Tintoretto si propone di realizzare quadri capaci di commuovere lo spettatore. Nel suo *Ritrovamento dei resti di San Marco* rappresenta la nota vicenda della spedizione di alcuni veneziani che si recano ad Alessandria per recuperare il corpo privo di vita del Santo. L'opera trasmette un'intensa drammaticità, una cupezza gotica dovuta alla scura ambientazione e all'angoscia mista a stupore che si legge sui volti di alcuni personaggi.

Dominikos Theotokopoulos, detto El Greco, riprende da Tintoretto il metodo compositivo asimmetrico e anticonformista e, come mostra uno dei suoi capolavori, *L'apertura del quinto sigillo*, lo adatta con le sofisticate figure allungate del Parmigianino.

Mentre gli artisti dell'Europa cattolica sono impegnati nella ricerca di idee originali, nel Nord i problemi sono ben altri. In seguito alla Riforma protestante ci si comincia a chiedere se l'arte debba o meno continuare a esistere. Molti protestanti, infatti, rifiutano l'idea di un'arte di chiesa, considerata come un segno di idolatria papista. La pittura di pale d'altare – tradizionale occupazione degli artisti nordeuropei nonché loro principale fonte di guadagno – diviene ben presto solo un lontano ricordo. Tuttavia la condizione sociale dell'artista inizia rapidamente a ridefinirsi, anche perché, come mostra l'esempio di Altdorfer, i pittori cominciano a specializzarsi in tematiche non necessariamente religiose.

Pieter Brueghel, ad esempio, pur essendo un uomo di città volge il proprio interesse verso la rustica vita del villaggio, divenendo il miglior pittore di genere del Cinquecento. Le sue *Nozze contadine* sono una vera e propria galleria dei ceti sociali, una “commedia umana” curata in ogni minimo particolare, a partire dalla rappresentazione “sociologica” che fa di un'altra categoria di artisti: i musicisti, affamati e speranzosi di poter anche loro beneficiare del banchetto.

La crisi prodotta dalla Riforma caratterizza la vita di uno dei più grandi artisti tedeschi di sempre: Hans Holbein il Giovane. Holbein, infatti, inizia la sua breve carriera poco prima della rivoluzione protestante, dipingendo pale d'altare di notevole valore artistico, ma quando l'ideologia della Riforma si diffonde è costretto, suo malgrado, a cambiare soggetto pittorico. Stabilitosi in Inghilterra, viene ben accolto da Enrico IV, il quale lo nomina pittore di corte. Qui comincia a disegnare costumi per le feste e armi, decorazioni per saloni e gioielli, ma il suo compito principale è quello di ritrarre i reali e i nobili britannici. Come mostra il ritratto a Georg Gisze, il rigore nel disegno, la meticolosità dei particolari e la capacità di rendere vivo il quadro sono le caratteristiche maggiori di un artista dal tocco sicuro del maestro.

#### **4.4 La natura del barocco tra Seicento e Settecento**

Alla profonda crisi di valori e al grande disorientamento morale che aveva caratterizzato gran parte del Cinquecento, il nuovo secolo contrappone le rinnovate certezze spirituali della Controriforma. Se la rivoluzione protestante aveva posto un veto decisivo all'arte sacra, l'Europa cattolica, a partire dalla prima metà del XVII secolo, reagisce a essa attraverso un genere che, pur rimanendo all'interno della cornice rinascimentale, esprime elevati livelli di complessità artistica: il barocco, uno stile il cui nome trae origine dalle espressioni usate dai critici per descrivere il carattere grottesco e inutilmente pomposo di alcune opere (cfr. Ballabio, 2003).

Con la propria arte, la Chiesa del Seicento si propone l'ambizioso traguardo di persuadere eretici e dubbiosi riconducendoli alla dottrina cattolica, ma perché ciò avvenga occorre che quest'arte abbia la grandiosità necessaria per imporsi. Grandiosità non significa solamente potenza e spettacolarità, ma anche, e forse soprattutto, capacità di penetrare nelle coscienze. L'arte barocca deve saper sedurre e commuovere, al fine di conquistare il gusto non più attraverso la via dell'armonia e della razionalità, come avveniva nel Rinascimento, ma più immediatamente, grazie alla capacità di suscitare emozioni. I caratteri essenziali di quest'arte sono evidenti soprattutto nell'architettura.

L'architettura barocca si oppone all'ideale di sereno equilibrio del Rinascimento. Con i soffitti dipinti, la linea curva, il gioco delle sporgenze e delle rientranze si ottengono effetti chiaroscurali, illusionistici, che suggeriscono un concetto indefinito dello spazio. Giacomo Della Porta, ad esempio, punta sulla commistione e sull'eterogeneità di generi per ottenere, attraverso la forma più bizzarra possibile, un effetto sorprendente. La sua Chiesa del Gesù a Roma, pur essendo composta da pilastri e colonne di tradizione classica, ha delle volute che collegano il piano inferiore con quello superiore, assolutamente originali.

Come tutti gli architetti del barocco, Francesco Borromini si propone di creare una chiesa festosa e lussuosa, per combattere la sobrietà degli edifici protestanti. La chiesa barocca (Chiesa di Sant' Agnese, Roma) deve evocare fasto e gloria mediante una teatralizzazione potente, una messinscena squisitamente ideologica fatta d'oro, stucchi, colori, incenso e cori, in contrasto con l'austerità e la compostezza del gotico nordeuropeo.

Uno dei più grandi artisti del periodo è sicuramente Gian Lorenzo Bernini. Nell'Altare di Santa Teresa d'Avila, egli riproduce l'estasi della santa spagnola, scolpendo un viso caratterizzato da una chiara gioia orgasmica: nessuno prima di lui aveva osato tanto, ma ben presto il suo stile, il suo modo di drappeggiare le vesti e di raffigurare i volti, venne imitato in tutta Europa. L'effetto teatrale della scultura è palesato dal Bernini stesso che scolpisce in rilievo, sui due lati della cappella, i membri della famiglia Corsaro entro logge in prospettiva, affacciati e sporgenti dai parapetti.

Come gli architetti e gli scultori, anche i pittori diventano una classe sociale funzionale alla costruzione di una struttura d'insieme capace di stupire lo spettatore. Se già Correggio aveva manifestato una sensibilità barocca, la piena legittimazione di questo stile si raggiunge con le prospettive evocatrici di suggestioni ottiche e di spazi illusori di Annibale Carracci: la pala d'altare nella quale la Vergine piange sul corpo morto del Figlio mostra la capacità dell'artista di suscitare forti emozioni nello spettatore, pur non rinnegando del tutto il concetto classico di bellezza ideale.

Michelangelo Merisi detto Caravaggio si propone, invece, di rappresentare la realtà così come essa appare, grazie anche a un uso magistrale della luce. Alcuni critici pensarono che Caravaggio utilizzasse la sua arte quasi in modo blasfemo, alla continua ricerca dello sgomento da mostrare; tuttavia, a ben vedere, la sua pittura è semplicemente e sbalorditivamente naturalista. Nell'opera *Incredulità di San Tommaso*, ad esempio, i tre apostoli non hanno alcuna espressione sacrale o mistica, ma sono ritratti con i volti di semplici manovali. Anche se questo dipinto scandalizzò molto il mondo cattolico, Caravaggio non fece altro che immortalare artisticamente la frase del Vangelo di Giovanni (20, 27) che recita: «Accosta la tua mano e mettila nel mio costato; e non voler essere incredulo, ma fedele».

Il naturalismo di Caravaggio, pur essendo secolare, è comunque dentro l'istituzione e l'ideologia cattolica. Egli cerca di trovare strategie all'interno del sistema: siamo di fronte, ancora una volta, a una rivoluzione *nel* paradigma. Caravaggio vuol cambiare lo statuto dell'arte e i suoi codici estetici, ma sa che per poterlo fare è importante che non si oltrepassino i confini preesistenti, pena l'accusa di eresia. La sua logica è compatibile col sistema e la sua è una figura moderna perché ambigua, e ambigua perché moderna: lo si può definire un teorico della complessità,

un autore di frontiera, capace di proporsi innovativo pur rimanendo all'interno del quadro valoriale dominante.

Sia Annibale Carracci sia Caravaggio operavano prevalentemente a Roma, che nel Seicento rappresentava il principale riferimento artistico del mondo cattolico. Tra i maestri di quel periodo di fervida produzione pittorica è da menzionare anche Guido Reni, un bolognese che dopo qualche esitazione aderì alla scuola di Annibale Carracci. Come mostra in *L'Aurora*, Reni trae ispirazione dallo stile sereno e armonioso di Raffaello e, insieme a Carracci, diventa l'iniziatore di quel programma di abbellimento della natura secondo i canoni della scultura classica noto come classicismo o "Accademia".

Il migliore tra gli accademici fu Nicolas Poussin, un artista francese attivo a Roma. Poussin si prefigge di raffigurare la bellezza di remoti mondi rurali, e per riuscire in quest'intento studia con ardente impegno le statue antiche. Nel suo *Et in Arcadia ego* tutto diventa armonia, anche la morte presso una comunità di pastori.

L'idilliaco fascino della campagna romana colpisce un altro importante pittore francese, Claude Lorrain, un vero maestro nel rappresentare la bellezza della natura (*Paesaggio con il tempio della Sibilla*, Tivoli). Scrive Gombrich: «quasi un secolo dopo la sua morte, i viaggiatori giudicavano ancora secondo i suoi canoni un tratto di paesaggio reale. Se esso ricordava loro una visione di Lorrain, lo trovavano delizioso e ci facevano una sosta. Ricchi inglesi arrivarono al punto di adattare parchi e tenute ai sogni di bellezza di Claude, e molti angoli della deliziosa campagna inglese dovrebbero ancora oggi recare la firma dell'artista francese» (Gombrich, 1989, p. 379). Lorrain, infatti, è considerato il maestro del "paesaggio ideale": i punti focali delle sue opere sono la luce e le suggestioni. L'epitaffio sulla sua tomba reca la scritta: «Rappresentò in modo meraviglioso i raggi del sole all'alba e al tramonto sulla campagna».

Tra gli artisti del Nord che vennero a contatto con la ricca atmosfera artistica romana spicca la figura di Pieter Paul Rubens. Di formazione olandese, quindi molto attento alla rappresentazione fedele della natura, Rubens riesce a cogliere lo spirito della nuova arte italiana di Carracci e di Caravaggio, giungendo a risultati davvero notevoli. La sua pittura, pienamente barocca, è trionfale nella composizione d'insieme, sempre ricca di moto e di colore. Rubens operò al servizio delle più importanti corti d'Europa, anche grazie alla sua grande abilità diplomatica e politica, e fu addirittura protagonista di un tentativo di riconciliazione fra Spagna e Inghilterra. Nel suo *Autoritratto* si raffigura austero e potente, chiaro segno della consapevolezza del prestigio sociale acquisito.

L'allievo più dotato di Rubens è Antoon van Dyck, il quale eredita dal maestro sia le capacità pittoriche sia la scaltrezza nelle relazioni interpersonali. Pittore alla

corte d'Inghilterra, van Dyck dipinge un ritratto di Carlo I che asseconda in modo magistrale la volontà del sovrano di mostrare la sua innata maestà, a prescindere dagli abiti sontuosi e dai simboli del potere.

L'equivalente di van Dyck in Spagna è Diego Velázquez, pittore alla corte di Filippo IV. In una sua famosa tela, alta circa tre metri, dal titolo *Las Meninas* (le damigelle d'onore), il centro della rappresentazione è occupato da un gruppo variegato di personaggi, di cui fanno parte lo stesso pittore, l'infanta Margarita, dei nani e perfino un cane. I reali, che si trovano nel punto in cui si posiziona lo spettatore, appaiono soltanto nello specchio sulla parete in fondo (evidente riferimento a van Eyck). L'opera in questione evidenzia un importante cambiamento nella rappresentazione artistica: l'arte, anziché essere un mero strumento di elogio e di legittimazione del potere (politico o religioso), come è sempre stata nel passato, diventa la fissazione di un momento della vita quotidiana.

Nei paesi protestanti, l'avversione nei confronti dell'iconografia sacra determinò lo sviluppo generalizzato della ritrattistica. Molti mercanti benestanti volevano possedere almeno un'opera che immortalasse la loro figura, tuttavia la maggior parte dei pittori del periodo – anche a causa della crescente concorrenza – non sempre riusciva a ottenere consistenti guadagni. I pittori si stavano ormai liberando definitivamente dalle antiche, nobili committenze, ma il nuovo padrone (il pubblico degli acquirenti) non sembrava meno tirannico.

Non è un caso che Frans Hals, uno dei più grandi pittori olandesi, abbia condotto un'esistenza precaria. Nel *Ritratto a Pieter van den Broecke* emerge la grande capacità di quest'arista di immortalare, come in una fotografia, l'espressione occasionale del suo modello.

Il pittore era obbligato a piegarsi alle esigenze della nuova committenza borghese, e chi non eccelleva nei ritratti ma voleva farsi un nome doveva specializzarsi in un determinato genere di pittura, sempre secondo i gusti del pubblico. Diventarono molto diffusi i pittori di marine, come Simon Vlieger (*Estuario*) che descrisse così minuziosamente le imbarcazioni e le loro attrezzature che alcuni suoi quadri sono considerati oggi documenti di valore storico. Anche la rappresentazione del mondo rurale olandese divenne un tema ricorrente. Il *Mulino sul fiume* di Jan van Goyen evidenzia l'abilità del pittore di cogliere, nella semplice quotidianità contadina, una visione di serena bellezza.

Tra i molti importanti artisti del vivace Seicento fiammingo, un posto di primo piano spetta sicuramente a Rembrandt van Rijn e a Jan Vermeer.

Rembrandt (Alpers, 2006), un personaggio dalla vita caravaggesca, eredita le principali caratteristiche della tradizione olandese (la sensibilità fotografica e la minuziosità nel disegno) ma le trasforma, le personalizza con una profondità espressiva che raramente è stata raggiunta da altri. La resa della vita giornaliera è

presente anche nelle sue opere, tuttavia essa è secondaria rispetto alla rappresentazione dell'uomo nel suo complesso, alla sua pensosità, alla sua interiorità, alle sue sofferenze. Quando ne *La lezione di anatomia del professor Tulp* raffigura i membri di una corporazione, invece di porre uno accanto all'altro i loro ritratti ne individua la personalità e i singoli atteggiamenti.

Caratteristica fondamentale di Vermeer è, invece, la rappresentazione meticolosa della tranquilla atmosfera popolare. La sua opera tratta soprattutto esterni e interni abitativi, con poche figure – per lo più una sola – intente alla lettura o a qualche occupazione casalinga (*La lattaia*).

Vermeer rappresenta con estrema accuratezza i temi della quotidianità, ma nello stesso tempo le sue descrizioni sono ricche di una poetica intimità che si rivela attraverso la lucentezza delle stoffe e l'espressione dei volti. È davvero raro vedere la precisa riproduzione della dura vita quotidiana sposare così perfettamente la morbidezza delle forme e dei colori.

La veduta, ovvero la raffigurazione fedele e rigorosamente prospettica di un luogo affermatasi in ambiente fiammingo, si diffonde ben presto in tutta l'Europa settecentesca. Sull'onda della dilagante smania per il *Gran Tour*, il viaggio di formazione culturale e artistico che aveva come meta preferita l'Italia, frotte di turisti, soprattutto inglesi, arrivano nella penisola per ammirare monumenti e opere d'arte e desiderano tornare in patria con un ricordo dei luoghi visitati (come avviene oggi con le fotografie). Da qui nasce la moda della veduta, che diventò un genere pittorico sempre più richiesto da un pubblico internazionale. I veneziani Francesco Guardi (*San Giorgio Maggiore a Venezia*) e Antonio Canal detto Canaletto (*Il ritorno del Bucintoro al molo nel giorno dell'Ascensione*) furono gli artisti più apprezzati dai visitatori inglesi per la nitidezza, la precisione scrupolosa e il rigore delle prospettive. Per rendere esatta la riproduzione del paesaggio lagunare, Canaletto si servì della camera oscura, un'antenata della macchina fotografica formata da una scatola munita di un foro sulla facciata anteriore, da cui entravano i raggi di luce che proiettavano sulla parete interna un'immagine capovolta degli oggetti esterni.

A Roma erano molto richiesti i lavori di Giovan Battista Piranesi, incisore di formazione veneta e attento studioso dei monumenti d'età classica. *Antichità romane* esprime il carattere cupo e ridondante del suo barocco, ma contiene anche un'importante fattore d'innovazione: consapevole dello stretto legame che si è venuto a creare tra arte e mercato Piranesi inserisce, nella stessa opera, un numero elevato di reperti antichi (monumenti, mobili, oggetti vari) tratti da luoghi diversi della città. L'artista, di origine veneta, ha la capacità di mettersi nei panni del visitatore nordeuropeo, comprendendo il suo gusto e appagandolo con la riproduzione di un'opera composta da un'acozzaglia di articoli (Abruzzese, 1979, p. 9).

Il potenziale persuasivo dell'arte, a lungo impiegato soltanto dalla Chiesa romana, comincia a essere una prerogativa anche delle istituzioni politiche del tardo Seicento e del Settecento. Re e principi sentivano l'esigenza, al pari del clero, di ostentare sfarzo e potenza, in modo da rafforzare il loro prestigio sul popolo, ma le conseguenze di questo processo furono particolarmente disastrose per la popolazione. La costruzione della reggia di Versailles, barocca più nelle dimensioni che nello stile, ebbe un forte impatto negativo sul territorio, tanto che secondo Gombrich (1986) essa rappresenta una vera e propria tragedia estetica e morale. Sull'esempio di Versailles, ogni ricco gentiluomo cominciò ad essere sempre più desideroso di possedere una villa sfarzosa o un castello, e gli artisti ebbero via libera nell'esprimere, con la pietra e lo stucco dorato, la loro ridondante creatività. Così facendo il divario tra le lussuose dimore e le umili abitazioni del popolo venne ad accentuarsi di molto, e di conseguenza aumentò anche la percezione della distanza sociale tra ricchi e poveri.

In Inghilterra si affermava, invece, un barocco più moderato, anche perché, come già abbiamo visto, la vittoria protestante determinò un clima di puritana avversione nei confronti delle immagini sacre e delle fastosità. L'austera Cattedrale di San Paolo di Christopher Wren, pur ricordando vagamente i campanili barocchi del Borromini, mostra che la funzione principale di una chiesa inglese è, semplicemente, quella di favorire il raccoglimento. Anche le architetture civili sono restie ad assecondare lo sfarzo eccessivo. I nobili inglesi, disapprovando il lusso e l'eccentricità dei grandi palazzi dell'Europa cattolica, fecero costruire sobrie case di campagna secondo una logica palladiana guidata dalla ragione più che dall'ostentazione. Ad abbellire queste abitazioni spesso erano i quadri di Holbein, di Lorrain e di van Dyck, mentre ai pittori locali non veniva dato molto credito.

Consapevole del momento difficile attraversato dall'arte figurativa inglese, William Hogarth progettò un certo numero di quadri nei quali mostrava una peccaminosa *Carriera del Libertino*, dall'ozio alla corruzione fino al delitto e alla morte; riallacciandosi alla tradizione dei sermoni figurativi medievali, dimostrò che la pittura poteva avere un'importante funzione: quella di denunciare la dissolutezza generalizzata proponendo un'arte dispensatrice di sentimenti positivi.

Altro celebre pittore inglese è Joshua Reynolds, famoso principalmente per la sua intensa attività teorica e culturale: promotore della Royal Academy of Art, di cui fu presidente dal 1768 al 1791, si preoccupò a lungo della formazione e della preparazione intellettuale dei giovani artisti, avviando anche la pratica del *vernissage*. Con la nascita dell'Accademia inglese, la vecchia tradizione aristotelica che condannava le arti manuali si estingue definitivamente. Da quel momento esiste una specifica istituzione per gli aristocratici e i borghesi che scelgono legittimamente di diventare artisti. L'insegnamento accademico si fonda sullo studio del

passato e sul ripristino dello stile gotico o di atmosfere variamente classiche; proprio per questo motivo, col tempo, l'Accademia finì per diventare sede di istanze espressive volte a un esplicito conservatorismo.



## CAPITOLO 5

### L'arte della modernità

#### 5.1 Arte e tecnica: la nascita delle avanguardie

L'avvento dei nuovi valori prodotti dalle rivoluzioni (industriale, americana, francese) e la fede nell'idea illuministica della ragione colpiscono duramente il mondo aristocratico. Già Antoine Watteau, nella *Festa in un parco*, aveva descritto in modo efficace la velata malinconia che attraversava l'aristocrazia francese settecentesca. Per la nobiltà la situazione stava per mutare drasticamente, e quelli che al tempo di Watteau erano solo scomodi pensieri, con i movimenti rivoluzionari diventarono fondate preoccupazioni. La Rivoluzione francese significò la fine del dominio aristocratico, ma ebbe anche importanti ripercussioni in campo artistico, dal momento che ridimensionò di molto la committenza nobile. L'artista di corte cominciava a diventare una figura in via di estinzione, mentre la severa legge del mercato si imponeva prepotentemente.

La reazione degli artisti del periodo post-rivoluzionario fu quella di rompere decisamente con la tradizione, denunciando la pomposità barocca e puntando sul recupero di una certa classicità. Assieme al rifiuto degli eccessi, la nuova tendenza artistica denominata neoclassicismo guardava all'arte dell'antichità classica, specie a quella della Grecia, che si era potuta sviluppare grazie alla libertà di cui godevano gli uomini della *polis*. I rivoluzionari in Francia si sentivano, appunto, liberi cittadini di una risorta Atene. Molti artisti diventarono portavoce dei valori giacobini, come Jacques-Louis David (*La morte di Marat*) oppure il romantico Eugène Delacroix, con la sua bellissima Marianna (*Libertà che guida il popolo*), una moderna Venere di Milo simbolo della libertà. Delacroix, ad esempio, mette in discussione la nitidezza del tratto e cerca di rappresentare, come Rembrandt, gli stati d'animo dei personaggi.

In Gran Bretagna il neoclassicismo vede in William Kent, che potremmo considerare quasi una sorta di anticipatore della bio architettura, uno dei suoi maggiori esponenti. Agli inizi XVIII secolo nell'ambiente dell'aristocrazia inglese si sviluppa un dibattito tutto contemporaneo circa il rapporto uomo-natura, che confluisce nella teorizzazione del cosiddetto "giardino paesaggistico inglese" che, nella seconda metà del secolo, si diffonde in tutta Europa. Il giardino all'inglese raggiunge la sua forma moderna e più matura con William Kent, fra le cui opere ricordiamo il giardino di Chiswick House e il parco di Stowe.

Mentre il neoclassicismo si fa promotore del ritorno all'ordine, alla regolarità e alla disciplina, il romanticismo, altro grande momento culturale di quest'epoca, esalta la sensibilità personale e la fantasia, esasperando il sentimento e rifiutando tutto ciò che si può in qualche modo ricollegare con il razionalismo illuminista e neoclassicista. Il margine di libertà concesso all'artista, insomma, si va accrescendo sensibilmente: c'è finalmente autonomia nelle scelte del soggetto e nel modo di rappresentarlo. Capita addirittura che un pittore di corte come Francisco Goya ritragga Ferdinando VII di Spagna evidenziandone la bruttezza, la vacuità e il ciglio sardonico (cosa impensabile fino a pochi anni prima).

Nel 1818 Caspar David Friederich dipinse *Viandante sul mare di nebbia*, considerato un'icona del romanticismo tedesco; in quest'opera l'artista sintetizza magistralmente le tensioni tipiche del suo tempo riguardo ai sentimenti legati alla percezione dell'infinito e del sublime, categoria variamente ripresa e trattata dai più celebri filosofi, fra i quali Kant e Schiller, e corrispondente a quel particolare stato d'animo misto di sgomento e di piacere estatico (e in un certo senso anche estetico) percepito dall'uomo quando comprende la stupefacente potenza della natura e si sente quindi spinto a cercare una sorta di comunione con l'universo tutto.

Non molti anni dopo, anche l'arte orientale si cimenta nell'interpretazione dei sentimenti suscitati dalla terribile grandiosità dei fenomeni naturali: *La grande onda di Kanagawa* è una xilografia del pittore giapponese Hokusai pubblicata la prima volta tra il 1830 e il 1831 che raffigura un'onda che minaccia alcune imbarcazioni al largo del mare in tempesta; sullo sfondo è possibile osservare il Fuji, il monte, o per meglio dire il vulcano, più alto del Giappone. Non è secondario rilevare come la stilizzazione poetica si intersechi con un dato brutalmente materiale, dal momento che grandi parti dell'arcipelago nipponico sono storicamente minacciate dallo tsunami e un'ampia area di esso è interessata da fenomeni eruttivi (circostanza che lo avvicina al Golfo di Napoli col Vesuvio eruttante sullo sfondo, non a caso ritratto in innumerevoli opere da una teoria infinita di artisti, celebri e minori). Sebbene venga considerata come uno dei lavori più rappresentativi dell'arte giapponese, l'opera combina assieme motivi della pittura orientale e tratti tipici dell'estetica occidentale, dando vita a un risultato artistico dal grande impat-

to emotivo. Anche le scene del Vesuvio e delle sue terribili eruzioni hanno sedotto l'immaginario di decine di artisti di tutti i tempi, assurgendo a emblema del sentimento umano, spinto fino alle estreme conseguenze, anche distruttive. Il Vesuvio, infatti, si configura quale vero e proprio "dispositivo" atto a indagare non solo la parabola evolutiva del concetto di sublime, le sue molteplici declinazioni sul terreno estetico, ma anche il diverso modo di interpretare e dunque di comprendere il simbolo – non raramente stereotipato – di una città e dei suoi abitanti. Uno dei momenti più alti della poetica del sublime si deve a William Turner, che nel 1817 dipinse *Vesuvio in eruzione*. L'opera ha una potenza evocativa dirompente: le pennellate veloci, i colori caldi e la luce violenta riescono a celebrare in modo sublime, appunto, l'effetto di distruzione grandiosa connesso all'eruzione, al contempo terribile e poetica, dove la figura del Vesuvio emerge col vigore di un dio impetuoso. L'apoteosi della rappresentazione pittorica del paesaggio partenopeo – che vanta un'antica tradizione, basti pensare alle opere di Salvator Rosa e alla moda delle *gouaches* nel 1700 – si raggiunse tra il 1820 e il 1850 con la Scuola di Posillipo. Fra i suoi più celebri e prolifici esponenti possiamo annoverare Antonio Pitloo, che sovvertì il tradizionale studio del paesaggio introducendo l'osservazione dal vero, e Giacinto Gigante, che anticipò l'uso del colore puro, tipico dell'estetica impressionista. Lontano dalle tendenze romantiche o variamente realiste, il Vesuvio è stato dipinto anche dai colori accessi, simbolo di una città in fermento, della pop art di Andy Warhol (*Vesuvius*). Quest'ultimo negli anni Ottanta frequentò molto gli ambienti della cultura napoletana, entrando in contatto con il gallerista Lucio Amelio, animatore della vita artistica partenopea fra gli anni Sessanta e Novanta. Il Vesuvio, dunque, in questo senso può rappresentare un vero e proprio strumento ermeneutico, utile a indagare il modo in cui le caratteristiche orografiche di un dato luogo intercettano, determinano e ispirano l'articolazione e l'evoluzione delle dinamiche culturali, sociali e identitarie di specifici gruppi umani.

Nel 1848 nacque la Confraternita dei Preraffaelliti, con l'obiettivo di opporsi ai canoni dell'arte vittoriana attraverso la riproposizione di un mondo immaginario e nostalgico; essi, infatti, erano assieme attratti e respinti dal progresso tecnico, in una continua tensione ideologica fra presente e passato. La pittura dei Preraffaelliti era fortemente evocativa, ricca di allegorie e simboli: essi raffiguravano soprattutto soggetti femminili d'ispirazione neo-romantica, ma trattarono anche temi biblici e letterari. Tra i fondatori di questo movimento ricordiamo Dante Gabriele Rossetti, il cui stile inizialmente presentava una maniera spiccatamente preraffaellita (*L'infanzia della Vergine Maria*); successivamente, tuttavia, l'artista privilegiò la raffigurazione di racconti avventurosi attraverso una più verosimile riproduzione della natura. Dopo la morte della moglie iniziò per lui una nuova fase, sancita dall'opera *Beata Beatrix*, in cui Rossetti dipinse soprattutto ritratti di donne. Per

realizzarli si servì della modella inglese Jane Burden, che incarnava l'ideale di perfezione preraffaellita.

La pittura di Sir Lawrence Alma-Tadema fu certamente d'ispirazione per i pittori preraffaelliti: raffinato interprete della "poetica dell'antico", egli ritrasse soprattutto scene di vita dell'epoca pompeiana, ma anche greca ed egizia, sempre caratterizzate da un languore tutto romantico unito a un vivo sentimento di idilliaca nostalgia (*Rivali inconsapevoli, Saffo e Alceo*).

John William Waterhouse, invece, può essere considerato un preraffaellita "moderno". I suoi dipinti sono databili qualche decennio dopo la disgregazione della Confraternita, di cui condivide l'interesse per le tematiche letterarie, per i dettagli e per l'espressività dei personaggi, di cui però fornisce un'interpretazione autenticamente moderna. La sua pittura, infatti, è pregna anche delle suggestioni dei pittori impressionisti, suoi contemporanei. I soggetti privilegiati della sua produzione sono soprattutto figure mitologiche, come la maga Circe, Ila e le ninfe, Pandora, Psiche e le sirene (*Ulisse e le Sirene, Pandora*).

Contemporaneamente, in Francia si affermava la corrente del realismo che vedeva in Gustave Courbet uno dei suoi maggiori esponenti (De Paz, 2007). La pittura di Courbet impattò violentemente con il panorama artistico dell'epoca: egli presentò dei quadri raffiguranti gente umile e semplice (*Le vagliatrici di grano*), operando scelte provocatorie non solo con l'obiettivo di raccontare le sofferenze e la povertà delle classi meno abbienti, ma anche puntando a suscitare scalpore, a *épater le bourgeois*, attraverso la proposizione di una scandalosa sintesi "fenomenologica", quale può essere considerata un'opera come *L'origine du monde*. L'arte di Courbet non ricevette affatto un immediato riconoscimento da parte del pubblico, anche se nella postura con la quale egli rappresenta l'artista e il committente (*Bonjour monsieur Courbet*) sono evidenti la rivendicazione di una nuova dignità e l'esplicita consapevolezza della realtà identitaria e sociale dell'artista.

Maggior seguito ebbe invece il realismo di Jean-François Millet, le cui opere, mantenendo un'intonazione lirica, rappresentavano un mondo rurale dal carattere romantico e poetico, che non urtava la sensibilità della borghesia del tempo; nei lavori di Millet, infatti, non si evince alcun intento di denuncia sociale (*Le spigolatrici*).

In Italia non si è mai sviluppato un movimento pittorico realista simile a quello francese, tuttavia tra il 1855 e il 1867 a Firenze si costituì un gruppo di artisti, i macchiaioli, che tentarono di superare il romanticismo attraverso una riscoperta della quotidianità. La cifra stilistica della loro pittura era, come suggerisce il nome, l'utilizzo di macchie di colore nette, senza sfumature. Il movimento fu fondato da un gruppo di artisti che amavano riunirsi nel Caffè Michelangelo di Firenze, fra questi vi erano Adriano Cecioni, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini e altri, tutti

impegnati nelle campagne militari risorgimentali (*In vedetta*, Fattori, *La toletta del mattino*, Signorini). I macchiaioli furono fra i primi, in Italia, a utilizzare la tecnica *en plein air*, che consiste nel dipingere all'aperto per cogliere le sfumature della luce su ogni piccolo particolare. La pittura *en plein air* fu poi ampiamente utilizzata dai pittori impressionisti che, sposando una poetica che potremmo definire "dell'attimo fuggente", sentivano l'esigenza di rappresentare la "realtà" cogliendone le impressioni istantanee, e dunque anche il divenire dei colori al mutare dei cambiamenti della luce naturale.

Gli artisti, così, iniziano a rivendicare legittimamente la propria indipendenza dalle convenzioni; molti di essi, specie quelli d'ispirazione romantica, denunciano il loro disprezzo verso le convenzioni borghesi portando la barba e i capelli lunghi. L'abbigliamento originale e l'estro creativo sono l'espressione della loro libertà e del loro prestigio, ma il mestiere da essi intrapreso, privo di ogni sicurezza, rimane costantemente in balia delle fluttuazioni del mercato: la storia dell'arte ottocentesca non è la storia di grandi artisti pagati profumatamente, ma quella di un gruppo di uomini anticonformisti che, talvolta, ricevette un riconoscimento sociale solo dopo la morte.

Nell'Ottocento le arti tradizionali, da bottega, sono attaccate da ogni parte. Mentre la Rivoluzione industriale, ormai diffusasi in tutta Europa, sostituisce le obsolete botteghe artigiane con le nuove ed efficienti fabbriche, l'accademia ricerca una propria legittimazione proponendo una netta differenziazione tra arte e artigianato, in sintonia con i valori moderni. Ma la pressione decisiva verso il cambiamento paradigmatico delle arti figurative classiche è senza dubbio determinata dalla nascita dei nuovi dispositivi tecnici dell'immagine e del suono, e in particolare dall'avvento della fotografia.

L'invenzione della fotografia costituisce la realizzazione di un sogno antico, invano perseguito dagli artisti di tutti i tempi. Le prime ricerche su questo tipo di riproduzione incominciano nel XVIII secolo, quando il progresso scientifico consentì la messa a punto delle prime camere ottiche, delle quali già si è parlato in relazione all'uso che ne fecero i grandi vedutisti veneti.

La prima ripresa fotografica vera e propria viene realizzata nel 1827 dal francese Nicephore Niépce con una camera ottica; a Louis-Jacques Mandé Daguerre (1838) si deve invece quella forma di rappresentazione fotografica detta, appunto, dagherrotipia; verso la metà del XIX secolo viene creata la carta sensibile e, finalmente, nel 1888 è commercializzato in America il primo rullino di pellicola Kodak.

La clamorosa invenzione e il successivo rapidissimo sviluppo della fotografia mettono comprensibilmente in crisi il mondo artistico del XIX secolo. Molti ritrattisti e paesaggisti di genere vengono subito messi fuori gioco dal mezzo meccanico, il quale produce risultati impeccabili a prezzi contenuti e in tempi molto più

brevi della pittura. Ai ritratti dipinti si cominciano a preferire quelli fotografici, sia per la novità dell'esperienza sia per l'indubbio maggior realismo dei risultati, oltre che per la maggiore economicità. Ma la pittura ritrova una propria cifra distintiva, paradossalmente, proprio grazie alla fotografia.

L'avanguardia impressionista, infatti, non nasce tanto da una ricerca di originalità espressiva, bensì da una vera e propria esigenza strutturale: è l'innovazione tecnologica, rappresentata dall'affermazione della fotografia, a determinare la nascita della pittura impressionista (non è un caso se la prima mostra dei pittori impressionisti del 1874 si tiene in uno studio fotografico). Mentre la fotografia, fin dalle sue prime apparizioni, inizia a guadagnare ampie fette del mercato artistico monopolizzando il ritrattismo, i pittori, per poter sopravvivere come categoria sociale, realizzano una propria strategia creativa con l'invenzione di uno stile iconografico rivoluzionario. L'impressionismo (cfr. Benedetti, 2000) si propone di rappresentare la realtà non come essa appare nella ristretta visione del reticolo prospettico ma attraverso l'impressione che essa suscita nell'artista, il quale, partendo dalle proprie sensazioni, opera una sintesi tesa a eliminare il superfluo per arrivare a cogliere la sostanza delle cose e delle situazioni, nel continuo tentativo di rappresentare l'impressione pura.

Alla relazione deterministica tecnologia-pittura segue quella fra la pittura impressionista e la scultura. Infatti, per quanto concerne la scultura d'avanguardia, non è tanto la tecnologia a fungere da variabile indipendente quanto, invece, l'influenza delle nuove tendenze pittoriche d'ispirazione impressionista. In altri termini, in questo secondo livello di relazione siamo in presenza soprattutto di un fenomeno di imitazione da parte della scultura nei confronti del codice espressivo pittorico.

Nell'impressionismo non vi è traccia di alcun desiderio di fuga verso mondi idilliaci, sia rurali sia mitici; esiste, invece, l'intenzione di calarsi interamente nel contesto urbano della dolce vita parigina di fine secolo, per evidenziarne tutti i lati positivi e piacevoli. Anche le rappresentazioni paesaggistiche o rurali portano il segno della bellezza e della modernità: sono paesaggi visti con occhi da cittadini. Altre caratteristiche dell'arte impressionista sono la centralità del colore (puro), la relativa noncuranza delle regole geometriche e l'abbandono dei soggetti autorevoli.

I protagonisti dell'impressionismo furono soprattutto pittori francesi. Se è vero che una tendenza impressionista è già presente nelle opere di Delacroix e nel *Carro di fieno* di John Constable, è solo con Édouard Manet che il movimento – nato a Parigi nel Café Guerbois e oggetto, almeno inizialmente, di numerose critiche – comincia ad acquisire una fisionomia ben definita (*Colazione sull'erba*). Claude Monet fu autore, fra l'altro, di *Impressione, sole nascente*, il manifesto iconografi-

co del movimento, di cui furono protagonisti Auguste Renoir (*Bagnante seduta*), Alfred Sisley e, seppur con qualche originalità, Edgar Degas. Come mostra l'opera *Balletto*, l'intento di Degas è quello di dare risalto alle forme cogliendole dalle angolature più inattese; ciò che gli interessa è il gioco di luci e ombre sulla figura umana, e la possibilità di esprimere il dinamismo nello spazio.

L'impressionismo divisionista di George Seurat (*Un bagno ad Asnières, La grande Jatte*), basato sulla tecnica del puntinismo, pur rimanendo nell'orbita dell'impressionismo classico si prefigura inconsapevolmente come anticipatore del puntillismo elettronico (la tv).

Nel campo della scultura è sicuramente da menzionare il francese Auguste Rodin (*La mano di Dio*) che, al pari dei pittori d'avanguardia, lascia le opere volutamente non rifinite, in modo da concedere un margine di fantasia allo spettatore.

Intanto negli Stati Uniti, troppo spesso artisticamente sottovalutati, la rivoluzione "immaginaria" prodotta dalla tecnologia non preclude l'affermarsi dello stile e della creatività della Hudson River School, un movimento di paesaggisti tra cui possiamo ricordare il nome di Frederic Edwin Church. Questi artisti sono pittori dalla fortissima ispirazione romantica, capaci di combinare la sensibilità di Claude Lorraine, con il turbinio emozionale che può scatenare la visione di certe opere di Turner; il loro lavoro tende a omaggiare visibilmente, attraverso un'autentica rappresentazione epica, gli ideali tipicamente americani di esplorazione, conquista, viaggio che si riflettono anche nelle opere letterarie di scrittori come Thoreau ed Emerson.

L'arte impressionista aveva creato una frattura insanabile con la tradizionale tendenza alla rappresentazione fedele della realtà, e gli artisti che seguirono non poterono non partire da questi presupposti. Tra i grandi interpreti della pittura post-impressionista, un posto di primo piano spetta sicuramente a Paul Cézanne, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, tre grandi artisti solitari i cui stili posero le basi, rispettivamente, del cubismo, dell'espressionismo e del primitivismo.

Le motivazioni all'origine dell'opera di questi pittori sono molto diverse, così come sono diversi i risultati ai quali giunsero. Cézanne, la cui opera è quella che per prima supera l'impressionismo degli inizi, recupera la nitidezza della composizione e la collega al diffuso uso della luminosità cromatica, proprio della tradizione impressionista (*Grandi Bagnanti I*).

Dal canto loro, Gauguin e Van Gogh esprimono nelle loro opere una forte carica di drammaticità che li pone su un piano opposto rispetto all'impressionismo, connotato da una gioiosità di fondo. Al contrario l'espressionismo, da Van Gogh a Edvard Munch (*Il grido*), mostra sentimenti e sensazioni più intense e dolorose, toccando i centri nervosi più profondi della natura umana. Poco prima di suicidarsi, Van Gogh aveva dipinto la sua disperazione, rabbia e solitudine in *Campo*

*di grano con volo di corvi*. Un simile tentativo di raffigurare le emozioni umane fu operato anche dall'intimo amico di Van Gogh, Paul Gauguin, il quale, avendo vissuto per molti anni nelle isole dei mari del Sud, si propose di penetrare l'animo degli indigeni e di rappresentarlo con i loro occhi (*Come! Sei Gelosa?*).

Gauguin, ma anche Cézanne e Van Gogh, sono l'esito di una sensibilità artistica che è obbligata sempre più a misurarsi con la modernità e la tecnica. L'invadenza della tecnologia nel campo artistico diventa, difatti, molto accentuata, e si diffonde notevolmente la serializzazione di decorazioni e oggetti d'uso comune a produzione industriale, scadenti e privi di ogni pregio. Si accende quindi un'aspra polemica tra coloro che denunciano la perdita di specificità di un'arte industrializzata e coloro che elogiano il dialogo tra arte e nuove tecnologie. A livello europeo fra questi si delinea, tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi del Novecento, una tendenza generalizzata a riqualificare in chiave artistica gli oggetti d'uso quotidiano prodotti in serie dall'industria. Negli stessi anni si diffonde, inoltre, l'utilizzo di acciaio, ferro e ghisa in architettura, specie per la costruzione di stazioni ferroviarie, cannoni e mercati al coperto. Legittimato anche dalle numerose Esposizioni Universali si afferma un nuovo movimento, denominato "art nouveau" in Francia, "liberty" in Italia e "secessione" in Austria e Germania. I tratti principali di questa nuova corrente artistica sono: la stilizzazione delle forme, ridotte a pochi tratti essenziali; la ripresa dell'arte giapponese; l'impiego di motivi floreali ornamentali e di arabeschi; gli andamenti ondulati e sinuosi; i colori tenui. Lo stile liberty, dunque, consiste in una riscoperta dell'arte orientale, già contaminata dall'estetica occidentale, a cui contribuì un rinnovato interesse per le antichità classiche conseguente a una nuova stagione di scavi a Pompei.

Nella pittura, fra i personaggi che più di altri si accostarono ai principi dell'art nouveau sono da menzionare Gustav Klimt (*Giuditta I*) e Henri de Toulouse-Lautrec. Quest'ultimo, in linea con i nuovi valori della modernità e consapevole dell'inscindibile connubio venutosi a creare tra l'arte e il mercato di massa, dipinge contemporaneamente olii su tela e manifesti pubblicitari (*Jardin de Paris-Jane Avril*): il mercato ha scoperto il pubblico di consumatori che va guidato dalla pubblicità, anche artistica.

Fra i pittori più rappresentativi della moda parigina di quel tempo ricordiamo l'italiano Giovanni Boldini, la cui pennellata audace e sicura coglie in modo mirabile le contraddizioni e il fascino della *Belle époque*. Le donne, di cui esaltò la sensualità e la civetteria, ma anche la forza e la determinazione (*La signora in rosa*), furono certamente uno dei soggetti privilegiati della sua produzione. Dipinse anche numerosi ritratti maschili, fra cui quello di Giuseppe Verdi realizzato con la tecnica del pastello.

## 5.2 L'arte contemporanea

I primi anni del XX secolo si aprono con una serie di scoperte che mettono in discussione radicate certezze di lunga data. Gli studi compiuti da scienziati come Freud e Einstein, ma anche le numerose formulazioni filosofiche e antropologiche, fanno intravedere infinite altre realtà parallele a quella che si presumeva unica e assoluta. In conseguenza di ciò, anche nel settore dell'arte si apre un universo di ricerche e di sperimentazioni decisamente innovative: l'arte novecentesca, in linea con le nuove tendenze dell'impressionismo, rifiuta ogni referente e l'artista, libero e indipendente, diventa il creatore di "mondi possibili".

Nel 1905 si sviluppò a Parigi un movimento che ebbe durata brevissima, il fauvismo, i cui principali esponenti furono Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck. Il termine *fauves* rimarcava, in senso denigratorio, l'uso "selvaggio" del colore tipico di questi artisti, che però ricevettero anche importanti consensi; Gertrude e Leo Stein, per esempio, acquistarono *Donna con cappello* di Matisse, uno dei quadri che attirava le critiche peggiori (Bovi, 2008).

Il primo genere artistico che riscosse molto successo fu il cubismo. Il pittore cubista cerca di rappresentare simultaneamente sulla tela diversi aspetti del medesimo oggetto, ovvero ciò che conosce dell'oggetto stesso, piuttosto che l'immagine che gli giunge attraverso l'organo visivo.

Il maggior rappresentante del cubismo, nonché suo fondatore, è lo spagnolo Pablo Picasso il quale, rielaborando opportunamente alcune intuizioni del collega Georges Braque, si propone di raffigurare la profondità e le tre dimensioni dello spazio con una rappresentazione a-prospettica (*I tre musicisti*), che si fonda sulla messa in discussione del principio della prospettiva fotografica.

Tra le innovazioni introdotte dai cubisti, particolarmente interessante è il *collage*, una tecnica che permette di raggiungere un risultato artistico mediante la disposizione, secondo un ordine voluto, di vari elementi di diversa materia, riuniti con l'unica funzione di costituire un fatto plastico, indipendentemente da qualsiasi intenzione imitativa.

Più vicino all'impressionismo è, invece, l'astrattismo, uno stile pittorico che punta alla rappresentazione dei sentimenti interiori dell'artista. L'astrattismo ha ne *Il cavaliere azzurro* di Vasilij Kandinskij il suo manifesto iconografico. Per Kandinskij la pittura deve ispirarsi alla musica e i colori devono essere simili ai suoni. La musica, infatti, è pura espressione di esigenze interiori e non imita la natura: è astratta. Anche la pittura, secondo Kandinskij, deve essere astratta e svincolata dall'oggetto fisico o dall'imitazione di un modello. Contrariamente a Kandinskij, per il quale l'arte astratta è qualcosa di opposto e alternativo alla realtà naturale, per Paul Klee (*Il pesce d'oro, Angelus Novus*), un altro grande interpre-

te dell'astrattismo, è comunque necessario mantenere un legame con la natura. Si pensi solo alla suggestione evocatrice e immaginifica del suo "paesaggismo" mediorientale.

In architettura, l'avvento del razionalismo segna una definitiva rottura con la tradizione del decorativismo fine a se stesso e con l'irrazionalismo barocco. Il nuovo stile razionalista è privo di ridondanza, e si basa sui seguenti principi: la perfetta identificazione tra forma e funzione, l'utilizzo di volumi semplici e netti, l'abolizione di ogni decorazione e l'impiego di elementi prefabbricati. L'obiettivo del razionalismo è quello di dare origine a un'architettura veramente nuova e democratica (cioè comprensibile e uguale per tutti).

Diretta espressione di questi principi è il Bauhaus, il più significativo momento di sviluppo del razionalismo tedesco. Il Bauhaus è prima di tutto una scuola pubblica, nuova, democratica, fondata da Walter Gropius nel 1919 e nella quale allievi e docenti studiavano, vivevano e lavoravano insieme, un po' come avveniva nei ginnasi dell'antica Grecia. Le lezioni erano all'insegna della partecipazione creativa e, a differenza di quanto avveniva nell'Accademia inglese, impegnata nella messa in discussione della visione aristotelica, il Bauhaus proponeva un'arte fondata sull'esperienza pratica e sull'esaltazione della pura materialità e della tecnica. Il principio chiave era la costruzione di un'estetica della funzione: se una forma è capace di svolgere bene il suo compito, allora quella forma è anche esteticamente elevata.

Negli anni dei totalitarismi, la produzione artistica ispirata dal razionalismo è pressoché la stessa nei vari regimi; basti pensare, ad esempio, al tema ricorrente del lavoro operaio dei manifesti di propaganda comunisti e fascisti. Sia il nazi-fascismo sia il comunismo censurano tutte le avanguardie artistiche che contrastano i principi del regime, ma nello stesso tempo appoggiano l'arte celebrativa, molto utile per fomentare il consenso di massa.

Nella Germania nazista si diffuse la locuzione "arte degenerata" per indicare quelle forme d'arte che proponevano un'estetica avversa all'ideologia nazista. I nazisti avviarono un programma di pulizia etnica anche nell'ambito culturale: nel 1937 le autorità epurarono i musei dall'arte degenerata, ovvero dalle opere cubiste, espressioniste, dadaiste, astrattiste e primitiviste, con le quali allestirono una mostra intitolata, appunto, "Arte degenerata" (De Micheli, 2000). Il soggetto caratteristico dell'arte nazionalsocialista doveva corrispondere all'ideale di bellezza nazista che faceva del culto del corpo, dell'unità razziale e della potenza militare il fulcro della sua forza. La visione estetica del Terzo Reich è puntualmente riprodotta nelle opere di Arno Breker.

Nei regimi sovietici, a partire dal 1934 si diffuse il realismo socialista, un movimento artistico e culturale nato con la precisa funzione di avvicinare l'espressione

artistica alla cultura delle masse proletarie, per celebrare il regime socialista. Fra gli esponenti di questo movimento, Aleksandr Michajlovič Gerasimov si dedicò specialmente alla ritrattistica ufficiale (*Lenin sulla tribuna*). Tuttavia bisogna ricordare che anche un artista come Marc Chagall, pur dipingendo opere di evasione con intonazioni fiabesche (*Parigi dalla finestra*), fu ben accolto dall'URSS, essendo la sua un'arte che comunque protendeva verso il popolo, almeno secondo la visione del partito comunista.

In Italia il razionalismo aveva avuto uno sviluppo quasi parallelo a quello del fascismo, così lo si identificò spesso col regime stesso, di cui diventò l'espressione artistica prediletta. Dal punto di vista ideologico il fascismo si poneva, almeno agli inizi, come una forza giovane e rivoluzionaria che asseriva di voler emancipare l'Italia in senso moderno, riallacciandola anche economicamente alle altre grandi nazioni europee. Per consolidare sia il consenso interno sia il proprio prestigio internazionale, il regime promosse massicce iniziative di carattere architettonico e urbanistico: si andava dal ridisegno di intere aree urbane alla costruzione di nuovi edifici pubblici e di monumenti, dalla creazione di zone industriali fino addirittura alla fondazione di nuove città, come Latina. Ovunque si innalzarono edifici dai volumi netti, con coperture piane e finestre rigorosamente prive di cornici, sulla falsariga della migliore produzione Bauhaus.

Eppure proprio nel primo Novecento, durante gli anni del fascismo, a Roma viene costruito il quartiere Coppedè, progettato dall'architetto Gino Coppedè. Si tratta di un'opera complessa, molto distante dall'estetica architettonica fascista tipicamente razionale, a riprova del fatto che talvolta l'arte può intercettare sentieri inaspettati. In realtà Coppedè, più che un vero e proprio quartiere, è un angolo di Roma dall'aspetto davvero bizzarro, dove convivono stili diversi, dal liberty fino all'arte medievale, con infiltrazioni dell'estetica greca, gotica e barocca (Beltramme, 2015).

Di tutt'altro tenore è l'architettura che si sviluppa negli Stati Uniti. Per tutto l'Ottocento in America si utilizzano gli stili europei, in particolare i modelli neoclassici e neopalladiani, specie per la realizzazione degli edifici pubblici più rappresentativi (come il Campidoglio di Washington), ma ben presto inizia a delinearsi una nuova tipologia edilizia: quella del grattacielo. Il grattacielo è la risposta pragmatica al vertiginoso aumento dei prezzi dei terreni delle aree centrali. Lo sviluppo verticale di questi immensi palazzi è reso possibile dall'uso combinato di nuovi materiali, quali il cemento armato e il vetro, ma soprattutto l'acciaio e la ghisa. Gli architetti europei che visitarono gli Stati Uniti ne restarono profondamente influenzati; per l'architettura europea sarà determinante la mostra delle prime opere di Frank Wright, il più celebre architetto della storia americana, svoltasi a Berlino nel 1910. Wright matura fin dall'inizio della sua attività una visione personalissi-

ma del rapporto tra ambiente naturale e ambiente costruito, gettando le basi per quella che, poi, sarà la sua teoria dell'architettura organica: come un organismo vivente adatta la propria crescita alle caratteristiche dell'ambiente che lo circonda così anche l'architettura deve essere pensata e realizzata sulla base del dialogo con l'habitat ecologico (*Casa sulla cascata*).

In Italia la condanna delle innovazioni è pressoché totale, eccetto per quelle avanguardie artistiche, come il futurismo (1909), che si pongono straordinariamente avanti, per certi aspetti anche in senso cronologico, in rapporto alla complessiva vicenda storica delle avanguardie e che rafforzano il carattere vigoroso e moderno del regime, il cui avvento in realtà hanno, anche in questo caso, largamente anticipato. Il futurismo propugna una nuova estetica e una diversa concezione della vita, fondata sul dinamismo come idea-base della moderna civiltà delle macchine. In contrasto con tutti i principi tradizionali, Umberto Boccioni (*Forme uniche della continuità nello spazio*) Antonio Sant'Elia, Giacomo Balla, Fortunato Depero e gli altri futuristi si fanno promotori di un'arte energica, forte, combattiva e combattente.

Balla, in particolare, fu l'artefice di una singolare "trovata" artistica. Solo nel 2000, in occasione della mostra "Novecento. Arte e storia in Italia", è stato possibile appurare che *Marcia su Roma*, dipinto fra il 1932 e il 1935 ed esposto per la prima volta in occasione di tale mostra, è in realtà il "retro" di un'altra opera dello stesso artista, *Velocità astratta* (1913), unanimemente considerato un capolavoro dell'arte futurista. È probabile che Balla avesse dipinto l'opera in occasione del decennale della marcia su Roma, celebrato dal regime nel 1932 con la mostra della Rivoluzione fascista al Palazzo delle esposizioni. Il quadro è chiaramente ispirato a una fotografia ufficiale: sullo sfondo di piazza del Popolo sfila Mussolini, accompagnato dai quadrumviri circondati da trenta gerarchi, tutti rigorosamente in camicia nera. Insomma: si tratta di una pagina della storia italiana che Balla ha voluto dedicare al nuovo regime, con un linguaggio figurativo ben lontano dall'estetica futurista delle origini. Tale distanza è sottolineata anche dal fatto che l'immagine è stata dipinta capovolta, in modo da non poter essere mai esposta come un quadro *double face* (Pratesi, 2000).

In opposizione al futurismo e alle esperienze francesi (dall'impressionismo al divisionismo) nasce in Italia, grazie all'opera di Giorgio de Chirico, la pittura metafisica, che influenzerà fortemente non solo le avanguardie surrealiste ma anche, per vie traverse, la sensibilità tipicamente americana di un artista come Eduard Hopper. Il cuore della rappresentazione metafisica è la consapevolezza che ogni aspetto, usato fuori dal suo contesto, sembra rivelare un nuovo significato. È proprio questa la sensazione che si percepisce osservando, ad esempio, *Le Muse*

*inquietanti*, statue/manichino dalle grandi teste ovoidali collocate in una grande piazza dominata dalla rossa sagoma del castello estense di Ferrara.

Mentre in Europa impazza la Grande Guerra, il poeta e saggista Tristan Tzara, sulla falsariga di Marinetti, scrive il manifesto dada. Più che un movimento, il dada è un modo di pensare che rifiuta la follia che ha condotto alla guerra e che oppone a essa l'ironia, la provocazione e il nonsenso. Famosi sono i *ready-made* del new dada di Marcel Duchamp (*La gioconda con i baffi*).

Nell'ambito di questo fermento creativo in Italia emerge la figura di Amedeo Modigliani, una personalità unica nel quadro dell'arte moderna che, pur lavorando nello stesso periodo dei pittori cubisti, futuristi e dadaisti, da cui rimase profondamente affascinato, non appartenne mai ad alcun movimento artistico. L'interesse di Modigliani è incentrato quasi esclusivamente sulla figura umana, realizza numerosissimi ritratti e nudi di donna, caratterizzati da linee sinuose e tratti semplificati, che evocano chiaramente le figure allungate del Parmigianino (*Jeanne Hébuterne con cappello*). Modigliani si dedica anche alla scultura, realizzando opere in pietra (soprattutto teste femminili) di impronta decisamente primitivista.

Agli inizi degli anni Ottanta le sculture di Modigliani furono oggetto di una burla di proporzioni piuttosto consistenti: era l'estate del 1984 e a Livorno – città natale dell'artista – le ruspe dragavano i canali della zona alla ricerca di alcune sue sculture; la leggenda, infatti, narrava che una sera del novembre 1909, stufo degli scherni dei suoi concittadini, l'artista ne avesse gettate alcune nei fossi. Data l'infertuosità delle ricerche, quattro amici decisero di armarsi di trapano, scolpirne una su un pezzo di marciapiede, imitando i tratti lunghi e duri tipici di Modigliani, e buttarla nel canale. Il ritrovamento della scultura fu salutato da critici e storici come una scoperta sensazionale, ma dopo qualche mese l'entusiasmo collettivo svanì di colpo: i quattro amici decisero di confessare lo scherzo, e vennero anche invitati in una trasmissione televisiva a mostrare il modo in cui avevano scolpito l'opera (Pucciarelli, 2014).

Il dadaismo ha vita breve, e nel 1922 confluisce nel surrealismo. Se il dadaismo propone una rappresentazione artistica elementare e priva di ogni schema programmatico, il surrealismo ha la sua ragion d'essere proprio nell'introduzione di un forte elemento di concettualizzazione: la lezione di Freud (cfr. Watzlawick, 1991). Per i surrealisti l'arte è, infatti, il luogo dove è possibile mettere in scena l'inconscio e la trasgressione: mentre la razionalità si occupa delle scienze, l'irrazionalità è dominio della creatività artistica. L'accattivante erotismo unito all'assurdità della rappresentazione del *Sogno causato dal volo di un'ape* di Salvador Dalí esprime brillantemente la concezione surrealista.

Altro grande interprete del surrealismo è sicuramente René Magritte, famoso per la capacità di suscitare un senso di spaesamento prodotto dall'accostamento di oggetti in un luogo in cui non ci si aspetterebbe mai di trovarli (*La battaglia delle Argonne*). Magritte, inoltre, quasi inoltrandosi nelle questioni proprie della teoria della conoscenza, indaga le differenze tra oggetto fisico e oggetto come rappresentazione: nell'opera *Il tradimento delle immagini* egli raffigura una pipa accompagnata dalla frase «Ceci n'est pas une pipe», sottolineando la differenza fra la cosa e la sua rappresentazione.

Si inscrivono nell'ambito del surrealismo anche le opere di Max Ernst, che inventò il *frottage*, una tecnica che consiste nell'adagiare il foglio su una superficie ruvida (foglia, legno, pietra) e sfregare con una matita, così che lo strofinamento faccia apparire il disegno. Fra le sue opere più importanti ricordiamo *Aquis sommerso* e *La Vestizione della Sposa*.

Grant Wood, invece, si fa interprete del recupero di un certo realismo della composizione, e nel 1930 dipinge *Gotico americano*, una delle immagini più rappresentative – e ampiamente parodiate – dell'arte americana del XX secolo. L'opera ritrae un agricoltore davanti alla sua casa. L'uomo regge un forcone, simbolo del lavoro, insieme a sua moglie (oppure sua figlia, secondo alcune interpretazioni), davanti a una tipica abitazione di legno in stile rurale; si tratta, insomma, di una vera e propria icona, emblematica di un sogno americano tutto sommato accessibile e molto *middle class*, incarnato in una figura sobria, semplice, neppure lontanamente *glam*, di *self made man*.

### 5.3 Tendenze artistiche dal secondo dopoguerra

Nel secondo dopoguerra gli artisti, liberatisi definitivamente da ogni potere che viene dall'alto, estendono le loro ricerche in ogni direzione e tentano originali sperimentazioni, ma i risultati che ne derivano sono spesso caotici. In realtà la contraddittorietà e la segmentazione dell'espressione artistica sono, di fatto, il riflesso di quella nuova società occidentale basata sulla velocità delle comunicazioni, delle idee, delle tendenze del mercato.

Nell'ambito delle sperimentazioni scultoree sono interessanti le opere di Constantin Brâncuși, artista romeno che frequentò molto Rodin, Modigliani, Duchamp e Tzara, da cui trasse ispirazione. Durante la sua carriera intercettò stili diversi, dal primitivismo all'astrattismo, e utilizzò tecniche e materiali variegati fra cui la pietra, il legno, il marmo e il bronzo, realizzando anche pezzi d'arredamento. Fra le sue opere ricordiamo le diverse varianti de *Il bacio*, *Teste di bambini* e *Muse addormentate*. I piedistalli su cui di solito poggiano le sue opere sono composti da forme sovrapposte e quindi modificabili, quasi a sottolinearne la "provvisorietà":

i basamenti, così, non si presentano come un mero supporto ma vengono considerati parte delle opere, tanto che in alcune mostre lo scultore ha esposto le basi senza le sculture.

Henry Moore, invece, è uno scultore britannico che ha legato la sua fortuna a opere che riproducono corpi deformati e dalle membra allungate, che tuttavia risultano fluide e armoniche. Le sue statue rappresentano spesso donne, simbolo di fertilità, o figure supine che sottolineano l'attaccamento dell'uomo alla terra, alla dimensione "naturale" dell'esistenza (*Working Model for Three-Piece No. 3 Vertebrae*).

In ambito pittorico, più o meno nello stesso periodo, Maurits Cornelis Escher realizza un'originale commistione fra arte e scienza. Le sue opere hanno una componente matematica preponderante che riguarda soprattutto la "divisione regolare del piano", che egli studiò a fondo dopo aver visitato l'Alhambra di Granada, in cui poté osservare le maioliche, peculiare espressione dell'estetica islamica. Molte delle opere che ha realizzato fanno riferimento a oggetti "impossibili", come il triangolo di Penrose, o possibili, come il nastro di Moebius, oppure a illusioni ottiche come il cubo di Necker. Il celebre *Mani che disegnano* raffigura due mani che si disegnano a vicenda, mentre in *Cielo e acqua I* un gioco di luce e ombra tramuta dei pesci nell'acqua in uccelli in volo nel cielo.

Altri artisti, invece, cominciano a ripercorrere le strade del realismo, come Andrew Newell Wyeth. I soggetti privilegiati delle sue opere sono il paesaggio e la gente di Chadds Ford Township, la sua terra natale, e della cittadina di Cushing nel Maine, luogo della sua residenza estiva. È proprio in questa cittadina che è ambientato *Christina's World*: realizzato nel 1948, il quadro ritrae una donna distesa tra i campi, protesa verso casa; si tratta di Christina Olson, una donna che abitava non lontano dalla casa dell'artista, impossibilitata a camminare sin dall'infanzia a causa di una poliomielite spinale.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta si sviluppa l'arte informale, che si presenta come la risposta artistica e intellettuale che l'Europa colta dà alla crisi politica e ideologica post-bellica. L'informale si pone in forte polemica con tutto ciò che, in qualche modo, può essere riconducibile a una forma, sia essa figurativa o anche puramente astratta. Passione, tensione, disagio devono pertanto essere espressi nel modo più irrazionale, libero e violento possibile, andando oltre ogni schema pre-costituito. L'arte informale si identifica anche con la cosiddetta *action painting*, il cui maggior esponente è lo statunitense Jackson Pollock (*Foresta incantata*). Con la tecnica del *dripping* (che consiste nel sopprimere il pennello e sostituirlo con gocciolature più o meno regolari di colore su tele o cartoni distesi al suolo) Pollock propone una perentoria novità di tipo tecnico rispetto al tradizionale modo di dipingere. Ma si tratta di un'emergenza creativa che non rinuncia a evocare,

insieme agli stilemi più aspri ed emozionanti della sua colonna sonora jazz, forme di disagio, disadattamento e inquietudine del soggetto di fronte alla dinamica incombente delle trasformazioni del mondo. Questo probabilmente giustifica l'uso di un concetto come "espressionismo astratto" per definire la sua opera.

L'informale, generalmente inteso, è evidentemente un'esperienza artistica molto colta e sofisticata, dunque strutturalmente limitata, nella comprensione e nella diffusione, a ristretti ambienti culturali di élite. È così che negli anni Sessanta matura negli Stati Uniti la pop art che, in netta contrapposizione all'eccessivo intellettualismo, rivolge la propria attenzione agli oggetti, ai miti, ai linguaggi della società dei consumi. Per Andy Warhol, il massimo rappresentante di questa corrente artistica, il consumismo non è, come sostengono i teorici della Scuola di Francoforte (cfr. Horkheimer; Adorno, 1966), una banale mercificazione di massa, ma è in realtà un vero e proprio fattore di democrazia: ne è una prova il fatto che, con un solo dollaro, diventa possibile per tutti mangiare la minestra in scatola Campbell e non morire di fame. Se immaginiamo la Regina Elisabetta e un operaio di Modena, è plausibile ipotizzare che la prima pasteggerà con un Brunello di Montalcino mentre il secondo probabilmente berrà un Lambrusco. Ma se improvvisamente dovessero avere voglia di Coca Cola, entrambi dovranno fare esattamente la stessa cosa: uscire di casa, andare al supermercato più vicino e acquistarne una lattina, allo stesso identico prezzo. Dunque Warhol si chiede: perché non registrare artisticamente questo dato di fatto? E perché, dopo aver raffigurato per secoli le solite Giuditta e Oloferne, la Venere e le signore dell'aristocrazia, non dipingere un mito contemporaneo, nonché una donna bellissima, invidiata e desiderata in tutto il mondo, come Marilyn Monroe? Paradossalmente è possibile affermare, seguendo Warhol, che la pop art risulta la più innovativa di tutte le avanguardie, in quanto più democratica, comprensibile e capace di dare il giusto credito ai miti della quotidianità.

Intorno alla metà degli anni Sessanta, alcuni intellettuali reagiscono alla proliferazione della pop art con nuove proposte che vanno nella direzione di un'arte fredda, volutamente anti-artistica, nella quale gli oggetti diventano poco importanti, fino a sparire o comunque a ridursi a semplici idee: l'arte concettuale. Se la colorata ripetitività della pop art aveva posto in primo piano i prodotti di consumo (cfr. Ragone, 2010) gli artisti concettuali ribaltano completamente la situazione cercando di mettere in risalto l'idea, la pura azione mentale, rispetto agli oggetti (*Una e tre sedie*, Joseph Kosuth).

In Italia si sviluppa l'arte povera, un movimento artistico che si pone in aperta polemica con l'arte tradizionale: sposando l'estetica del riciclo, questi artisti utilizzano per la composizione delle loro opere materiali "poveri" come la terra, il legno, il ferro, scarti vari, vecchi abiti dismessi (*Venere degli stracci*, Pistoletto), con

l'obiettivo – che spesso si traduce in un “ecologismo di maniera” – di denigrare l'opulenza della società dei consumi e quindi di palesare il disagio della modernità corrotta, dove l'uomo alienato ha smarrito la sua essenza. Uno degli esponenti di punta dell'arte povera è il greco Kounellis. Era il 1969 quando, nella sala della galleria romana *L'Attico*, dodici cavalli veri divennero un'opera d'arte. Gli animali furono legati attorno al perimetro che formava lo spazio rettangolare della sala espositiva. Pulsanti di energia vitale, col loro odore e la loro fisiologia attiva, quei cavalli rappresentavano il modo attraverso il quale l'artista affermava la sua prorompente creatività. Dopo i cavalli comparvero anche pappagalli veri su trespolti d'acciaio, donne coperte da un lenzuolo e stese su un letto col becco di un bruciatore a gas legato a un piede, giochi di fuochi sprigionati da fiamme ossidriche, caffè e oro, sacchi e pietre, cactus e uccelli (Larcan, 2010).

Verso gli inizi degli anni Ottanta in Italia si sperimenta, con la cosiddetta “transavanguardia”, il ritorno alla figuratività. Dal punto di vista artistico la transavanguardia propone il rifiuto del concettualismo e di ogni precedente avanguardia informale, cercando di recuperare tutti i possibili stilemi figurativi del passato. Prescindendo da qualsiasi dimensione di ordine ideologico, la Transavanguardia attinge dal passato esclusivamente le possibilità espressive che questo offre, sperimentandone a volte anche eclettiche commistioni (*La donna del lago*, Sandro Chia).

La grande proliferazione di sensibilità, tecniche, identità artistiche – alimentata anche dall'utilizzo delle materie più disparate (stoffe, metalli, vetro, feci umane, come nel caso della “Merda d'artista” di Manzoni) – se da un lato simboleggia la conquistata libertà del creativo, la sua effettiva emancipazione da ogni imposizione ideologica, dall'altro segnala anche una situazione di eccessiva ridondanza. È probabile che la fase di saturazione che si è venuta a creare nel campo delle arti figurative a partire dagli anni Sessanta-Settanta, in particolare nella pittura, abbia avuto un ruolo decisivo nel determinare la nascita e l'evoluzione di nuove forme artistiche che sostituiscono i tradizionali quadri con delle tele del tutto originali, come il corpo umano o il muro della periferia urbana, recuperando così la dimensione rituale e magica dell'*happening*.

Hermann Nitsch, massimo esponente dell'azionismo viennese (Wiener Aktionismus), propone un'arte fortemente suggestionata dalla lettura degli scritti di de Sade, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud. L'opera di Nitsch viene formalizzata nel Teatro delle Orge e dei Misteri, opera d'arte totale – per usare un'espressione wagneriana – che allude alle orge dionisiache dell'antichità e alla tradizione medievale del Teatro dei misteri. Esso ha infatti una forte valenza rituale e sacra: Nitsch puntualizza che le sue azioni sono volte a suscitare nello spettatore repulsione e disgusto, per innescare una reazione di purificazione. L'artista cerca di penetrare

nel subconscio della persona attraverso la visione di animali morti, nudità e sangue. In queste celebrazioni si incitano i partecipanti a squartare bestie, a tirarne fuori le interiora, a imbrattare di sangue persone crocifisse, partecipando a un rito di ebbrezza collettiva. Per descrivere la sua arte Nitsch utilizza il termine “abreazione” (mutuandolo dalle prime ricerche in ambito psicoanalitico), ossia l’atto di liberare segrete pulsioni, spinte istintuali nascoste, producendo in tal modo una condizione catartica. Si tratta dunque, di riportare alla luce istanze rimosse, dando vita così a un’azione purificatoria. In questo senso la pratica sacrificale, in accordo con l’antropologo René Girard (2004), assurge a dimensione propria, costitutiva e formativa dell’uomo. In fondo anche la moderna società occidentale e cristiana si fonda sul sacrificio umano, e l’eucarestia altro non è se non la rappresentazione sublimata dell’ultimo sacrificio reale: quello di Cristo. Ma il fatto che il rituale la riproponga in una modalità di assoluta simulazione è cosa dal contenuto progressivo dirompente.

Tuttavia la body art, il graffitismo e in generale le forme di “arte rituale” moderna, presentano notevoli differenze rispetto ai loro antichi antecedenti, a partire innanzitutto dalle motivazioni ideologiche. Se nelle società di banda e di villaggio la loro presenza è giustificata da bisogni di tipo trascendente (imitare magicamente la realtà naturale, per quanto riguarda le pitture rupestri) o sociale (procurare dolore fisico ai soggetti per vincolarli alla società e per saggiarne il coraggio, nel caso delle modificazioni culturali del corpo), la body art e il graffitismo occidentale hanno, invece, una mera funzione estetico-comunicativa. In altri termini, sia il corpo umano sia il muro della periferia urbana sono utilizzati come una sorta di sostrato sul quale incidere un messaggio iconografico, prevalentemente di tipo contro-culturale, da inviare al pubblico. Entrambi i generi condividono la definitiva messa in discussione dello scarto tra l’artista e il pubblico, l’abbattimento di ogni barriera tra chi produce il messaggio e chi lo riceve.

A partire dagli anni Ottanta, sperimentazioni originali si devono anche all’architetto e scultore Anish Kapoor; i temi ricorrenti dei suoi lavori riguardano la relazione spazio-tempo e, soprattutto, il rapporto tra vuoto e pieno. L’artista è affascinato dal vuoto e dalla possibilità di poterlo riprodurre, poiché esso, nella sua interpretazione, non coincide con il nulla, ma rappresenta una straordinaria possibilità creativa e generatrice. Molte delle sue opere sono cavità scavate nelle pareti o nei pavimenti (*Dark Brother*). In un certo senso il tema del vuoto avvicina l’artista non solo al surrealismo di Magritte, ma anche a Lucio Fontana e, forse, persino agli strappi di Mimmo Rotella sui manifesti cinematografici, dalle cui lacerazioni sembrano fluire le memorie stratificate di un passato ormai remoto. Centrali nella poetica di Kapoor sono anche i temi del doppio e dell’identità, trattati attraverso l’utilizzo di specchi, spesso concavi, che restituiscono un riflesso non solo specula-

re, ma anche capovolto dell'immagine, come il *Cloud Gate*, la celebre scultura che si trova al centro della AT&T Plaza, nel Millennium Park a Chicago, la cui superficie riflette lo *skyline* distorto della città.

Per quanto riguarda l'arte orientale, la disfatta della seconda guerra mondiale e il disastro atomico segnarono profondamente l'identità, anche artistica, del Giappone: la tragedia da cui sembrava quasi impossibile riuscire a riemergere si accompagnava alla voglia di un cambiamento autentico, agito anche attraverso una rivoluzione culturale, che vedeva nelle avanguardie europee un interlocutore privilegiato. È nell'ambito di questa cornice culturale che si colloca l'esperienza artistica di Shimamoto. Le sue prime opere, risalenti agli anni Cinquanta, sono dei "buchi", ovvero dei dipinti realizzati sovrapponendo spessi strati di carta e poi strofinando sopra col colore fino a provocare la lacerazione della superficie. Si tratta di un gesto artistico certamente innovativo, ma che forse non è del tutto azzardato accostare ai tagli perpetrati sulla tela da Lucio Fontana, più o meno nello stesso periodo. L'arte di Shimamoto, poi, evolse fino ad approdare alla pratica del *crash bottle*, una tecnica che consiste nel riempire di colore bottiglie da scagliare su una tela disposta sul pavimento, affinché si frantumino in "esplosioni" di colore. Si tratta di un approccio all'opera che potremmo definire quasi "jazz", così com'è stata descritta anche la pittura astratta di Pollock. Nel 2006 a Piazza Dante, a Napoli, Shimamoto realizzò una *performance* decisamente originale, intitolata "Un'arma per la pace": l'artista, reggendo in mano una sfera composta da tanti bicchieri di plastica riempiti di colore, veniva sollevato a circa venti metri d'altezza dal braccio meccanico di una gru, così da poter lanciare i bicchieri di colore su un pianoforte collocato sopra un'immensa tela disposta per terra; poi la gru lo riportava a terra, e l'azione ricominciava, fino a quando il suolo e lo strumento non furono saturi di colore. Il tutto accompagnato dalle note di Charlemagne Palestine, che suonava un secondo pianoforte.

In alcuni casi, dunque, sia l'arte orientale sia quella occidentale, a partire dal secondo dopoguerra, hanno rinunciato alla vocazione a produrre "oggetti" per consacrarsi all'estetica dell'evento, dell'*happening*, con conseguenze che potremmo definire di natura "sistemica" in ordine non solo alla fruizione dell'opera, ma anche alla produzione e, in generale, a tutto il comparto artistico-culturale (Caramiello, 2012b).



## CONCLUSIONI

### *I segnali dell'arte*

In linea con le strategie di mutevolezza, travestimento, trasfigurazione dell'identità contemporanea, la body art attuale si presenta come una forma dell'espressività intrinsecamente ibrida, con-fusa, che coniuga umano, animale e vegetale, maschio e femmina, primitivismo e bio-tecnologie, organico e inorganico, alla continua ricerca della trasgressione estrema, del gesto stupefacente e magico. Forse strumentalizzando le pratiche pre-moderne di modificazione culturale del corpo, le performance degli "sciamani contemporanei" si propongono di rispolverare antichi simboli e rituali, spogliandoli di fatto del loro autentico significato originario e riducendoli a oggetti di consumo culturale. Al di là di una vera conoscenza della complessità delle culture tribali, la body art neo-primitiva in realtà semplifica e converte in stereotipo l'Altro esotico, rinnovando le mentite spoglie del "buon selvaggio".

Le performance dei body artists, inoltre, spesso integrano le pratiche primitiveggianti con le innovazioni prodotte nel campo della chirurgia estetica e della tecnologia, con l'introduzione di oggetti meccanici o elettronici sotto pelle. Se un'artista del corpo come Eva Valois si definisce preda di una "ossessione identitaria", che l'ha spinto a sottoporsi a ben diciotto interventi chirurgici, la francese Orlan ricorre alle telecamere per riprendere la mutazione dall'organico all'artificiale, in modo da poter essere cosciente e accompagnare la sua performance con la lettura di poesie, rispondendo alle domande del pubblico collegato via satellite. Entrambe hanno modificato totalmente il loro corpo, divenuto ormai quasi completamente sintetico e quindi bisognoso di una vera e propria manutenzione costante (di Martino, 2003).

L'eterogeneità tra tecniche e generi e la commistione tra scrittura e immagine, analogico e digitale, forma e algoritmo, contraddistingue il variegato universo

del graffitismo. Inizialmente il fenomeno dei graffiti, nato nel 1968 a Parigi e nelle città occidentali impegnate nella rivolta studentesca (Berlino, Roma, Città del Messico), si esprime con parole e frasi antiautoritarie, utopiche, con fini macropolitici. Il graffitismo che si sviluppa nei ghetti di New York negli anni Sessanta assolve, invece, a una funzione più marcatamente micropolitica, individualista ed essenziale, legata alla rivendicazione di una situazione sociale (e razziale) meno intollerante e più democratica e pacifica, caratteristica del mondo hip hop. I graffiti metropolitani, realizzati soprattutto con colori spray, hanno per supporto le pareti più anonime e degradate delle città, come vecchi muri o edifici abbandonati, quando non addirittura i vagoni dei mezzi pubblici (in virtù di una maggiore mobilità del messaggio). Celebri sono i graffiti di Keith Haring, sempre in ambigua tensione tra la spensieratezza disneyana e l'angoscia dell'emarginazione sociale.

A partire dagli anni Novanta, si è sviluppata la cosiddetta net art, ovvero quella particolare estetica tipicamente contemporanea che si basa sulla creazione dell'opera d'arte *in rete* e *per la rete* (*The File Room*, Antoni Muntadas). Si tratta di una forma d'arte che ha aggirato il tradizionale circuito di gallerie e musei (Tota, 2010; Poli, 2011) utilizzando il web come canale per la creazione, diffusione e fruizione del prodotto. Si differenzia dalla net art la web art, che fa riferimento a quella pratica che utilizza il web per divulgare opere d'arte costruite al di fuori della rete e digitalizzate solo in una fase successiva (Guidotti, 2002).

In generale, è possibile rilevare che i *new media* hanno prodotto una progressiva personalizzazione della fruizione artistica, che vede il consumatore, anche di arte, giocare un ruolo sempre più attivo e dinamico all'interno dei circuiti culturali.

In conclusione, dunque, parafrasando Raymond Carver potremmo chiederci: di che cosa parliamo quando parliamo di arte? Il breve percorso d'indagine che abbiamo proposto lascia emergere che – fortunatamente – non siamo in grado di rispondere a questa domanda, o almeno non possiamo farlo in maniera inappellabile ed esaustiva.

La produzione estetica, infatti, intrecciandosi con le contingenze dei peculiari contesti storico-culturali, destina rapidamente all'obsolescenza tutte le categorizzazioni che si pongono come finali e risolutive. La ragione di tale irriducibile complessità e da rintracciarsi nell'assenza di una qualsiasi "anima" dell'arte, ovvero di una pura, prima e inconfondibile essenza dell'artisticità (Romano, 2012).

I "mondi dell'arte" (Becker, 2004), così variegati e multiformi, costituiscono un vero e proprio sottosistema culturale le cui caratteristiche si mostrano dipendenti dalle condizioni dell'habitat socio-economico che lo accoglie. L'arte, insomma, costituisce un metasistema all'interno del quale si modellano opportunità, aspettative, bisogni e fenomenologie della comunicazione, della produzione e del consumo.

Nelle moderne democrazie, in particolare, il comparto artistico-culturale ha assunto un carattere propulsivo e centrale che non può essere disconosciuto, intrecciandosi saldamente con il tessuto produttivo e sociale del territorio di riferimento (Caramiello, 2012b) e costituendo un fattore decisivo di crescita civile ed economica, oltre che un essenziale strumento di coesione e integrazione sociale.



## Bibliografia

- Abruzzese, A. *Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio, 1973.
- Abruzzese, A. *La grande scimmia*, Roma, Napoleone, 1979.
- Alexander, V.D. *Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms*, Malden, Blackwell, 2003.
- Alpers, S. *L'officina di Rembrandt. L'atelier e il mercato*, Torino, Einaudi, 2006.
- Arnheim, R. *Entropia e arte*, Torino, Einaudi, 1974.
- Arnheim, R. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Attali, J. *Rumori*, Milano, Mazzotta, 1977.
- Bachofen, J.J. *Il matriarcato*, Torino, Einaudi, 1988.
- Ballabio, E. *Barocco e fascismo. Fenomenologia estetica e storia*, Roma, Sovera Edizioni, 2003.
- Barilli, R. *Maniera moderna e manierismo*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Bateson, G. *Mente e natura*, Milano, Adelphi, 1984.
- Becker, H.S. *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Beltramme, I. *La storia di Roma in 100 monumenti e opere d'arte*, Roma, Newton Compton, 2015.
- Benedetti, M.T. *Impressionismo: le origini*, Firenze, Giunti, 2000.
- Benjamin, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1987.
- Bernardi, C.; Susa, C. *Storia essenziale del teatro*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- Bertasio, D. (a cura di) *Le immagini sociali dell'arte*, Bari, Dedalo, 1998.
- Bovi, O. *Fondamenti di educazione estetica*, Perugia, Morlacchi, 2008.

- Bruckner, P. *La sagesse de l'argent*, Paris, Grasset, 2016.
- Caramiello, L. *Il medium nucleare*, Roma, Edizioni Lavoro, 1987.
- Caramiello, L. "L'orizzonte algoritmico" in Brancato, S.; Iannucci, F. (a cura di) *Videoculture. Strategie dei linguaggi elettronici*, Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli, 1988.
- Caramiello, L. *La natura tecnologica*, Napoli, Curto, 1996.
- Caramiello, L. *La droga della modernità*, Torino, UTET, 2003.
- Caramiello, L. "Territori della comunicazione" in Id. (a cura di) *Frontiere culturali*, Napoli, Guida, 2012a.
- Caramiello, L. "L'inganno dell'avanguardia" in Id. (a cura di) *Frontiere culturali*, Napoli, Guida, 2012b.
- Cricco, G.; Di Teodoro, F. *Itinerario nell'arte*, voll. 1-2-3, Bologna, Zanichelli, 1996.
- De Kerckhove, D. *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*, Salisbury, Baskerville, 1993.
- De Micheli, M. *L'arte sotto le dittature*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- De Paz, A. *La rivoluzione realista: lineamenti introduttivi da Barbizon ai Macchiaioli*, Padova, CLEUP, 2007.
- di Martino, G. *Il carnaio dei segni. Il corpo fra norma e trasgressione, ideologia e immaginario*, Napoli, Tesi di laurea in Sociologia dell'arte e della letteratura, 2003.
- Diamond, J. *Armi, acciaio e malattie*, Torino, Einaudi, 1998.
- Dorfles, G. *Elogio alla disarmonia*, Milano, Garzanti, 1986.
- Durkheim, E. *La divisione sociale del lavoro*, Torino, Edizioni di Comunità, 1971.
- Eisler, R. *Il calice e la spada: la nascita del predominio maschile*, Parma, Pratiche, 1996.
- Escarpit, R. *Teoria dell'informazione*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- Escarpit, R. *Sociologia della letteratura*, Roma, Newton Compton, 1994.
- Francastel, P. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- Francastel, P. *Studi di sociologia dell'arte*, Milano, Rizzoli, 1976, traduzione dal francese *Études de sociologie de l'art: création picturale et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- Furbank, P.N. *Quel piacere malizioso*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Giddens, A. *Fondamenti di sociologia*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Gimbutas, M. *Il linguaggio della dea*, Roma, Venexia, 2008.

- Girard, R. *Il sacrificio*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- Goffman, E. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Gombrich, E.H. *Ideali e idoli*, Torino, Einaudi, 1986.
- Gombrich, E.H. *Storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1989.
- Guidotti, E. *Dove ci porta Internet? Una crisi annunciata e molte opportunità*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- Hauser, A. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1955.
- Hauser, A. *Sociologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1977.
- Heinich, N. *La sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- Horkheimer, M.; Adorno, T.W. *La dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.
- Kuhn, T. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1969.
- Lacan, J. "Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io" in *Scritti*, vol. I a cura di G.B. Contri, Torino, Einaudi, 1974, pp. 87-94.
- Larcan, L. "La natura di Kounellis" in *La Repubblica*, 4 gennaio 2010.
- Maiorano, G. "Nostra Signora dei Vichinghi" in *La gazzetta politica*, 6 giugno 2003.
- Malinowski, B. *Teoria scientifica della cultura e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Marx, K. *Introduzione alla critica dell'economia politica*, Roma, Edizioni Rinascita, 1954.
- Morin, E. *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino, 1963.
- Morin, E. *Il paradigma perduto*, Milano, Feltrinelli, 1974.
- Mutti, C. (a cura di) *Uomini e dei. Le opere dell'imperatore che difese la tradizione di Roma*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2004.
- Nietzsche, F. *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, trad. it. di F. Masini, Milano, Adelphi, 1984.
- Ong, W.J. *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Piva, G. *La tecnica della pittura ad olio e del disegno artistico*, Milano, Hoepli, 1985.
- Poli, F. *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Bari, Laterza, 2011.
- Pratesi, L. "La marcia capovolta del futurista Balla" in *La Repubblica*, 30 dicembre 2000.
- Pucciarelli, M. "Trent'anni fa ideò la beffa di Modigliani, ora fa il medico anticancro: è una metafora della vita" in *La Repubblica*, 25 luglio 2014.

- Ragone, G. (a cura di) *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Napoli, Liguori, 2000.
- Ragone, G. *Consumi di massa*, Milano, FrancoAngeli, 2010.
- Romanini, A.M. *L'arte medievale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1996.
- Romano, M. "L'arte della complessità" in Caramiello, L. (a cura di) *Frontiere culturali*, Napoli, Guida, 2012.
- Runcini, R. *Il fantastico in arte e letteratura dal realismo al simbolismo*, Napoli, La città del sole, 2006.
- Strassoldo, R. *Forma e funzione. Introduzione alla sociologia dell'arte*, Udine, Forum, 1998.
- Thom, R. *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- Tota, A.L. *Sociologia dell'arte*, Roma, Carocci, 2010.
- Watzlawick, P. *Il linguaggio del cambiamento: elementi di comunicazione terapeutica*, Milano, Feltrinelli, 1991.
- Williams, R. *Cultura e rivoluzione industriale*, Torino, Einaudi, 1968.
- Williams, R. *Tecnologia e forma culturale*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Wolff, J. *Sociologia delle arti*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- Zoja, L. *Il gesto di Ettore*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2001.
- Zolberg, V.L. *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1994.

**libreriauniversitaria.it**  
**edizioni**

Stampato da Logo srl  
Via Marco Polo, 8 – Borgoricco (PD)  
[www.logosrl.com](http://www.logosrl.com)