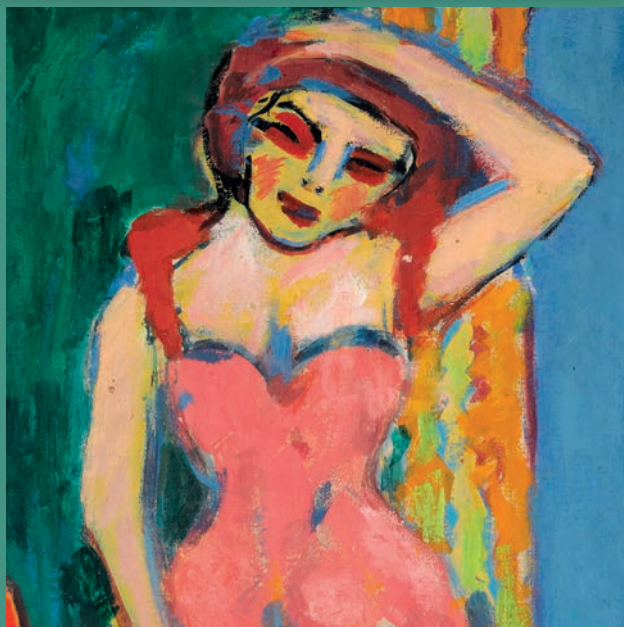
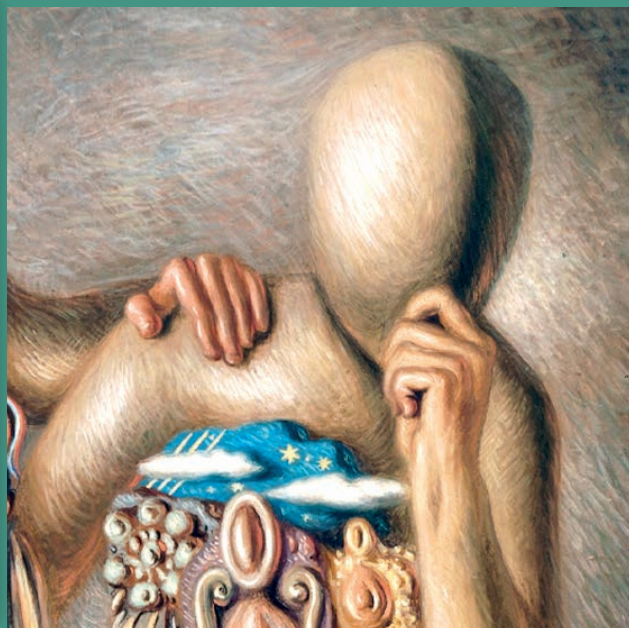


DAL TARDO OTTOCENTO AL XXI SECOLO

3

PARTE

- ◆ L'ARTE E L'ESTETICA NELLA STORIA, p. 126
- ◆ OLTRE L'IMMAGINE, p. 130
- ◆ FONTI E TESTIMONIANZE PER L'ARTE, p. 163
- ◆ LA CRITICA E IL RACCONTO DELL'ARTE, p. 180



1 Il fenomeno del primitivismo tra Ottocento e Novecento

Il termine “**primitivismo**” non indica una vera e propria corrente artistica, quanto piuttosto una **manifestazione estetica** molto diffusa in Europa tra il XIX e il XX secolo. In conseguenza dello sviluppo coloniale si era manifestato uno spiccato interesse da parte di pittori e scultori nei confronti dell’**arte africana**, oceanica, precolombiana e dei nativi americani, genericamente e superficialmente definita “primitiva”, in quanto quelle popolazioni erano percepite come “incivili” e paragonate a quelle della preistoria (primitive appunto). Vero è che, ancora all’inizio del Novecento, furono considerate in qualche modo “primitive” anche tutte quelle forme d’arte antica che non avevano conosciuto o accolto il naturalismo idealizzato di stampo classico, quindi anche l’arte egizia e quella tardoantica, bizantina e romanica.

Gli artisti del tardo Ottocento e quelli delle Avanguardie artistiche, impegnati nel rinnovamento radicale dei tradizionali canoni estetici, riconobbero all’arte primitiva un’**essenziale spontaneità** e una **sincera genuinità**. Postimpressionisti, espressionisti e cubisti, in particolare, furono attratti dal suo linguaggio figurativo, non basato sull’imitazione o l’idealizzazione neoplatonica della natura ma fondato sulla marcata stilizzazione e sulla deformazione dei dati naturali, sull’alterazione delle proporzioni e sul particolare uso del colore: tutti elementi coordinati dalla suggestiva quanto fantomatica “purezza mentale” dell’artista primitivo, il cosiddetto “buon selvaggio”, considerato libero, genuino, istintivo e spontaneo al pari di un bambino. Ciò che affascinava dell’arte primitiva era da un lato la sua iconicità, ossia la sua volontà di ignorare i dati del reale per ricercare dimensioni più arcaiche e universali; dall’altro, la sua capacità di esprime

mere dimensioni interiori recondite, inquietanti, perfino demoniache.

L’atteggiamento nei confronti del primitivismo fu tuttavia molto articolato e l’accostamento all’arte primitiva si tradusse di volta in volta in espressione di valori differenti. Per Gauguin, per esempio, fu rappresentazione di un mondo primigenio, per Matisse idillio campestre, per i pittori della Brücke, a partire da Kirchner, critica antiborghese, per Cézanne, Picasso, Modigliani e Brancusi indagine formale e intellettuale. Gli espressionisti, in particolare, riconobbero alle forme arcaiche e primordiali dell’arte primitiva e ai volumi sintetici delle maschere africane un’intensa capacità comunicativa. Tale spasmodica ricerca di una naturalezza artistica fu, insomma, il risultato di un consapevole e meditato atto creativo, che ebbe finalità estetiche molto precise e determinate a priori. Nonostante l’indubbio fascino dei risultati raggiunti, essa fu ben lontana dal mitizzato “gesto istintivo e inconscio del selvaggio”: laddove, per inciso, l’arte africana e quella oceanica furono tutto tranne che istintive e inconsce. Ne consegue che il primitivismo, partito come soluzione formale a un problema estetico, si tradusse in «una più ampia ricognizione sui possibili modi d’osservare l’arte e pensare la creazione artistica» (A. Del Puppo). In questo è la sua fondamentale importanza.

verso l’esame di stato

COMPETENZE INTERDISCIPLINARI

Svilupa, con opportuni esempi, il tema del primitivismo nell’arte a cavallo tra XIX e XX secolo, proponendo un quadro d’insieme generale. Cosa pensi in merito? Reputi utile, interessante, necessaria l’evoluzione che l’estetica ha avuto a partire da cento anni fa proprio grazie alla “scoperta dell’arte negra”? E oggi, nel contrastato clima interculturale in cui viviamo, pensi abbia ancora valore?

2 Il brutto come strumento di denuncia

Le Avanguardie del Novecento, a partire dall’Espressionismo, aggredirono (metaforicamente) il pubblico, proponendo la rappresentazione di una **bruttezza** che **s’identifica con il male**, e questo per

denunciare le **storture di una società** che consideravano **ipocrita**, corrotta e degradata. Oppure, attraverso la bruttezza, dettero un volto terribile alla propria **paura di vivere** e alla propria angoscia.

Ovviamente, e a differenza del pubblico, gli artisti dell'Espressionismo non percepirono le loro opere come "brutte" in sé. Il divorzio tra arte e bellezza fu dunque l'esito di una presa di posizione morale degli artisti delle Avanguardie, smarriti o indignati di fronte alla deriva dei più importanti valori sociali, al dramma della Prima guerra mondiale, alla consapevolezza dell'inutilità del vivere.

Arthur Danto (1924-2013), filosofo e critico d'arte statunitense tra i più importanti del secondo Novecento, osserva a questo proposito: «il **concetto di bellezza** divenne **bruscamente politicizzato** dagli artisti dell'avanguardia intorno al 1915, a metà strada nel periodo dei *readymade* di Duchamp. Così, diventò in parte un assalto a quella posizione secondo la quale arte e bellezza erano internamente legate, come lo erano il bello e il buono. E "l'abuso della bellezza" divenne uno strumento per dissociare gli artisti da quella società che disprezzavano». Lo aveva affermato con chiarezza anche il

dadaista, e poi surrealista, Max Ernst: «Per noi, il dadaismo era soprattutto una reazione morale. La nostra rabbia mirava alla sovversione totale. Una guerra futile e orribile [la Prima guerra mondiale] ci aveva privato di cinque anni della nostra esistenza. Noi avevamo fatto esperienza dello sprofondamento nel ridicolo e nella vergogna di tutto ciò che era rappresentato ai nostri occhi come giusto, vero e bello. Le mie opere di quel periodo non volevano sedurre, ma far urlare la gente».

verso l'esame di stato

COMPETENZE INTERDISCIPLINARI

Affronta, con opportuni esempi, il tema dell'estetica del brutto e cerca di attualizzarlo facendo riferimento ad opere (artistiche, letterarie) di tua conoscenza. Poi rifletti. C'è ancora bisogno del bello nella società di oggi? Il giudizio della collettività ha accettato lo sdoganamento, storicamente oramai definitivo, del brutto nella cultura visiva e letteraria? E che differenza c'è tra brutto e cattivo gusto e cosa riscontri più facilmente nel mondo social in cui viviamo?

3 L'arte senza aura secondo Benjamin

Un saggio fondamentale per la storia dell'estetica del Novecento è *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, del filosofo tedesco Walter Benjamin (1892-1940), pubblicata nel 1936. Benjamin si pose un problema fondamentale del nuovo approccio, tutto novecentesco, all'arte e alla storia dell'arte. Un problema che ci riguarda ancora da vicino e, se possibile, più di quanto non accadesse negli anni Trenta: la **riproducibilità dell'opera d'arte**. La fotografia e il cinema (oggi anche la televisione e soprattutto Internet) rendono tecnicamente possibile la riproducibilità ad alta definizione delle opere d'arte e quindi la loro infinita esposizione. L'opportunità di riprodurre all'infinito un'opera d'arte incide sulla sua stessa natura, perché priva l'esperienza artistica di quell'aura che tradizionalmente la caratterizzava. Un tempo, l'aura di un'opera era data prima di tutto dalla sua originalità e quindi dalla sua sostanziale unicità e irripetibilità. È vero che, nei millenni, sono state sempre prodotte copie e varianti delle opere in quantità, ma esse

erano comunque "d'autore", sia perché spesso realizzate dagli stessi artefici degli originali sia perché i copisti, di mestiere, facevano in fondo i pittori e gli scultori. E non c'è dubbio che, comunque, l'originale dell'artista, quello di prima mano per intendersi, aveva e ancora oggi mantiene un valore storico, artistico e pure economico non confrontabile con quello delle sue repliche. Fotografare un quadro per riprodurlo in milioni di esemplari e farlo diventare un fenomeno di massa è, indubbiamente, un'altra questione. Inoltre, secondo Benjamin, l'aura di un'opera d'arte era anche legata ad altri fattori culturali. Egli la definì come «il manifestarsi di una lontananza, per quanto vicina essa sia». L'**aura** è dunque quel **qualcosa di indefinibile e misterioso** promanato da ogni capolavoro, **che provoca suggestione** e spinge alla deferenza, e la cui presenza, per secoli, aveva caratterizzato ogni evento artistico, al pari di un rito religioso. L'arte, insomma, aveva una sua sacralità. E questa, nel Novecento, è andata sicuramente persa.

5 La Natura tra metafore e simboli, dalla pittura alla poesia: Leopardi, Carducci e Pascoli

«Una casa pensile in aria sospesa con funi a una stella»: questa immagine, così vividamente pittorica, è un frammento dello *Zibaldone* di **Giacomo Leopardi** (256, 1 ottobre 1820). Come per i pittori ottocenteschi, l'immagine del cielo stellato suscita anche nel grande poeta romantico pensieri che afferiscono a una dimensione filosofica ed esistenziale. Ritroviamo questo ideale dialogo con le stelle ne *Le ricordanze* (1829): «Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / tornare ancor per uso a contemplarvi / sul paterno giardino scintillanti, / e ragionar con voi dalle finestre»; in *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1829-30): «E quando miro in cielo arder le stelle; / dico fra me pensando: / a che tante facelle? / Che fa l'aria infinita, e quel profondo / Infinito Seren? Che vuol dir questa / solitudine immensa? Ed io che sono?»; ne *La ginestra, o fiore del deserto* (1836): «Sovente in queste rive, / che, desolate, a bruno / veste il flutto indurato, e par che ondeggi, / seggo la notte; e sulla mesta landa / in purissimo azzurro / veggo dall'alto fiammeggiar le stelle». La contemplazione del cielo stellato diventa, insomma, per Leopardi occasione per interrogarsi sulla **condizione dell'uomo**, sospeso tra nascita e morte, tra finitezza e aspirazione all'*infinito*. L'immagine della casa appesa alla stella è in tal senso emblematica: la stella è lontana e irraggiungibile e tuttavia sostiene ciò che è prossimo, domestico, dunque profondamente umano.

L'uomo avverte un senso di smarrimento di fronte alla sconfinatezza del cielo stellato; eppure, leggiamo ancora nello *Zibaldone*, «niuna cosa maggiormente dimostra la grandezza e potenza dell'umano intelletto, né l'altezza e nobiltà dell'uomo che il poter l'uomo conoscere e interamente comprendere e fortemente sentire la sua piccolezza». Nella sua consapevolezza di essere quasi nulla, l'uomo si smarrisce e tuttavia proprio tale consapevolezza lo rende grande.

Nella poetica leopardiana, il riferimento alla natura non ha quindi mai, in alcun caso, uno scopo meramente descrittivo. Tale caratteristica si riscontra in un ampio settore della poesia italiana dell'Ottocento. **Giosue Carducci** (1835-1907), poeta di profondissima cultura, premio Nobel per la letteratura nel 1906, aderì a un classicismo basato sulla ricerca di armonia, chiarezza e bellezza della forma. Tuttavia, nella sua poesia ricorse spesso a similitudini percepibili dal lettore come sottilmente inquietanti. Nella chiusa della poesia *San Martino* (1883), un cacciatore guarda le nuvole rosse del tramonto, mentre uno stormo di **corvi neri** si allontana in direzione della notte: «Sta il cacciatore fischiando / su l'uscio a rimirar / tra le rossastre nubi / stormi d'uccelli neri, / com'esuli pensieri, / nel vespero migrar». Gli uccelli richiamano i pensieri fuggenti e alludono al profondo senso di irrequietezza che è proprio del poeta ma, nel contempo,

dell'umanità intera. In *Pianto antico* (1871), poesia scritta in memoria del figlio Dante morto a soli tre anni, Carducci affronta, attraverso la ciclicità della natura, il tema della **contrapposizione** tra vita e morte, confrontando immagini vitalistiche, colorate e luminose, segnatamente primaverili (il “verde melograno”, i “bei vermigli fior”), ad altre cupe e invernali (“la terra fredda”, “la terra negra”) che servono a comunicare il senso della fine di tutto.

Le metafore di Leopardi e Carducci precedono e anticipano la **piena simbologia di Giovanni Pascoli** (1855-1912), che nella sua poesia dedicò ampio spazio sia alla natura sia al tema della morte (il padre del poeta venne assassinato quando lui era poco più che un bambino). Con Pascoli emerge la figura di un poeta che si ripiega su sé stesso, che si rifugia nella **ras-sicurante dimensione delle piccole cose**, trattate attraverso una serie di **simboli ricorrenti**, tratti in prevalenza dal mondo campestre e contadino: **il nido**, l'orto, la siepe, gli uccelli, i fiori. I simboli del “nido”, della “casa”, del “focolare”, della “culla”, del “grembo materno” si rendono testimoni di una costante ricerca di conforto, sicurezza, rifugio, protezione e, anche, di una regressione del poeta alla dimensione infantile. È la cosiddetta **poetica del “fanciullino”**, che è capace di vedere oltre le piccole cose, che non indaga razionalmente la realtà ma sceglie di dialogare con essa, penetrando la sua essenza profonda e coglien-

done i significati misteriosi. Nel contempo, questa ricerca ossessiva del nido tradisce “**l’incapacità di vivere**” del poeta, trae la propria origine da una profonda paura del mondo. Altro simbolo pascoliano è la **nebbia**, che sembra dare sostanza al mistero della vita ed evoca uno stato d’animo di solitudine e attesa. La nebbia, d’altro canto, è amata dal poeta, perché lo nasconde al Male, così come la siepe che circonda la sua casa. Le campane, nelle poesie di Pascoli, richiamano i ricordi infantili; altre volte, però, sanno comunicare sentimenti di angoscia e paura. I fiori simboleggiano sensualità o morte; gli uccelli, infine, non rimandano all’amato simbolo del nido ma alludono a una dimensione che esula quelle consuete di spazio e tempo e non di rado sono annuncio di morte.

Nell’opera di Pascoli, in particolare, ha grande efficacia simbolica il richiamo alle componenti del creato (il cielo, le stelle) e agli eventi atmosferici (il temporale, il lampo, il tuono), questi ultimi percepiti come angoscianti e descritti con sintetica efficacia, tanto da spingere alcuni critici a definire – impropriamente – certe poesie di Pascoli “impressioniste”. In *X Agosto (San Lorenzo)*, una poesia del 1896 dedicata al padre Ruggero (assassinato proprio il 10 agosto 1867), le stelle cadenti sono identificate con il pianto del cielo: «San Lorenzo, io lo so perché tanto / di stelle per l’aria tranquilla / arte e cade, perché sì gran pianto / nel concavo cielo sfavilla». Intensa e, potremmo dire, fulminante la descrizione di un lampo, nella poesia omonima, *Il lampo* (tratta dalla



Luigi Russolo, *Lampi*, 1909-10. Olio su tela, 102 x 102 cm. Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna.

raccolta poetica *Myricae*, 1891): «E cielo e terra si mostrò qual era: / la terra ansante, livida, in sussulto; / il cielo ingombro, tragico, disfatto: / bianca bianca nel tacito tumulto / una casa apparì sparì d’un tratto, / come un occhio, che, largo, esterrefatto, / s’aprì si chiuse, nella notte nera». Il lampo, squarciando il nero della notte, svela, con un solo bagliore, la condizione della terra (ansimante, sconvolta) e del cielo (nuvoloso, cupo), descritti come se fossero esseri viventi, e illumina per un solo attimo una bianchissima casa (il nido familiare). L’immagine, nella sua tragicità iconica, pare colta con l’attonito sgomento dell’occhio di un momento ed è metafora della brevità e precarietà della vita.

Lampi come questi, terribili, potentissimi, gravidi di elettricità devastatrice, vennero dipinti qualche anno dopo dall’allora divisionista **Luigi Russolo** (1885-1947),

giusto prima di iniziare, assieme a Umberto Boccioni (1882-1916), la sua nuova avventura futurista. Il quadro *Lampi* è spaventosamente carico di energia esplosiva: quasi una divinità distruttiva di fronte alla quale l’umanità, rappresentata dalla città moderna con le sue ciminiere e i lampioni, sembra essere inerme. A differenza di Pascoli, però, Russolo non avrebbe ceduto allo scoramento esistenziale. Egli confidava nella capacità dell’uomo novecentesco di dominare la potenza della Natura: da cui si spiega il suo passaggio alla compagine del nascente Futurismo.

verso l’esame di stato

COMPETENZE INTERDISCIPLINARI

Costruisci un percorso sull’esempio di questo testo, cercando elementi simbolici sia nelle poesie del Decadentismo italiano sia nei quadri del Simbolismo e del Divisionismo europeo. Mettiti a confronto, facendoli dialogare, in una relazione scritta. Costruisci, infine, un tuo percorso interdisciplinare coinvolgendo quante più discipline possibili.

6 Van Gogh e Kierkegaard: il paradosso della fede

Ad **Auvers**, appena un mese prima di suicidarsi, **Vincent Van Gogh** (1853-1890) volle dipingere **la piccola chiesa del paese**, dedicata a Notre-Dame, un minuscolo edificio gotico del XII-XIII secolo. Leggiamo in una lettera indirizzata alla sorella Wilhelmina: «Ho un'immagine più grande della chiesa del villaggio, con effetto in cui la costruzione sembra essere viola contro un cielo di semplice blu scuro, cobalto puro; le finestre sembrano come macchie di blu oltremare, il tetto è violetto e in parte aranciato. Sullo sfondo, alcune piante in fiore e sabbia con il riflesso rosa del sole. Ed ancora una volta è simile agli studi che ho fatto a Nuenen della vecchia torre del cimitero, solo probabilmente ora il colore è più espressivo, più sontuoso». Van Gogh aveva scelto, per rappresentare la chiesa, una veduta absidale. Come suo solito, aveva trasfigurato completamente ciò che si trovava davanti ai suoi occhi. Nel quadro di Vincent, intitolato **La chiesa di Auvers**, il sentiero in primo piano che si biforca così come il prato che circonda l'edificio sono diventati incerti e malfermi. Anche la chiesa presenta forme fluide e ondulate, con un effetto vagamente ipnotico. La terra si agita e in tal modo esprime l'agitazione interiore dell'artista. Il **cielo** invece, **simbolo del divino**, è calmo e sembra entrare nell'edificio e riempirlo totalmente; un cielo che richiama chiaramente la fede di Vincent, l'unica ancora che gli restava per contrastare la perdita del dominio di sé. Sappiamo che in Van Gogh il pessimismo esi-

stenziale, oramai radicato in modo profondo e come tale inestirpabile, conviveva a fatica con **una fede coltivata negli anni**, contrastata, vacillante ma mai del tutto ricusata. Una fede (in Dio, innanzi tutto, ma anche nella vita) che non sarebbe stata sufficiente a salvarlo ma che fino all'ultimo, come dimostra questo dipinto, accompagnò la sua faticosa esistenza.

Questa particolare posizione esistenziale richiama il pensiero del **filosofo e teologo ottocentesco**

Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), considerato da molti studiosi il precursore dell'esistenzialismo. Profondamente segnato da alcuni lutti familiari e soprattutto dalla rigidissima educazione impartitagli dagli anziani genitori, Kierkegaard fu, come Vincent, un uomo profondamente introspettivo e malinconico. «Fin dall'infanzia sono preda della forza di un'orribile malinconia, la cui profondità trova la sua vera espressione nella corrispondente capacità

La chiesa di Auvers, fotografata dallo stesso punto in cui Van Gogh posizionò il suo cavalletto.



di nasconderla sotto apparente serenità e voglia di vivere»: così racconta il filosofo, che giunse a credersi oggetto di una maledizione divina, per una qualche “grave colpa” commessa nel passato da suo padre. Secondo Kierkegaard, la dimensione esistenziale dell’uomo è segnata dalla **disperazione**, dall’**angoscia** e dal **senso di inadeguatezza**. La disperazione nasce da un rapporto serio dell’uo-

mo con sé stesso, l’angoscia da un rapporto serio dell’uomo con il mondo, il senso di inadeguatezza dall’impossibilità dell’uomo di essere autosufficiente senza Dio. Infatti, per Kierkegaard (che restò sempre, fondamentalmente, un pensatore cristiano), l’unico esito positivo che angoscia e disperazione possono avere è la **fede**, intesa come **fiducia assoluta e incondizionata nella chiamata divina**.

Dio costituisce l’unica possibilità infinitamente positiva. L’uomo che ha fede riconosce la sua insufficienza ma non la vive come un peso perché accetta la sua dipendenza da Dio. Chi crede sa che non è suo compito compiere il possibile: egli non si determina da sé. Davanti a tante circostanze della vita, anche faticose e dolorose, esiste quindi una possibilità di riscatto. Kierkegaard la identifica con il divino, con **la fede in Dio**, che non cancella l’angoscia ma **alimenta la speranza**. È come se l’angoscia e la malinconia, che connotano per il filosofo la condizione umana, portassero con sé la promessa di un Bene maggiore: una domanda di senso che non può non lasciarci indifferenti e ci spinge a cercare una risposta. Certo, l’affidamento totale a Dio (come quello che scelse di vivere Abramo, nell’Antico Testamento) è paradossale e scandaloso, è una scelta che non può essere giustificata razionalmente in alcun modo e che rappresenta un rischio assoluto. Per tutta la vita Vincent Van Gogh accettò questo rischio: poi, cedette allo sconforto e rinunciò.

Vincent Van Gogh, *La chiesa di Auvers*, maggio-giugno 1890. Olio su tela, 94 x 74 cm. Parigi, Musée du Louvre.



verso l'esame di stato

COMPETENZE INTERDISCIPLINARI

Cerca tutte le opere di Van Gogh che hanno come oggetto il sentimento religioso, espresso attraverso le (rare) immagini esplicitamente sacre oppure attraverso il paesaggio o ancora la natura morta. Analizza il rapporto di Vincent con la fede, così come emerge dall’analisi dei dipinti (puoi anche servirti delle sue lettere) e verifica l’assonanza con il pensiero di Kierkegaard. Fino a quando la fede fu per Van Gogh un baluardo contro la disperazione? Costruisci, infine, un tuo percorso interdisciplinare coinvolgendo quante più materie possibili.

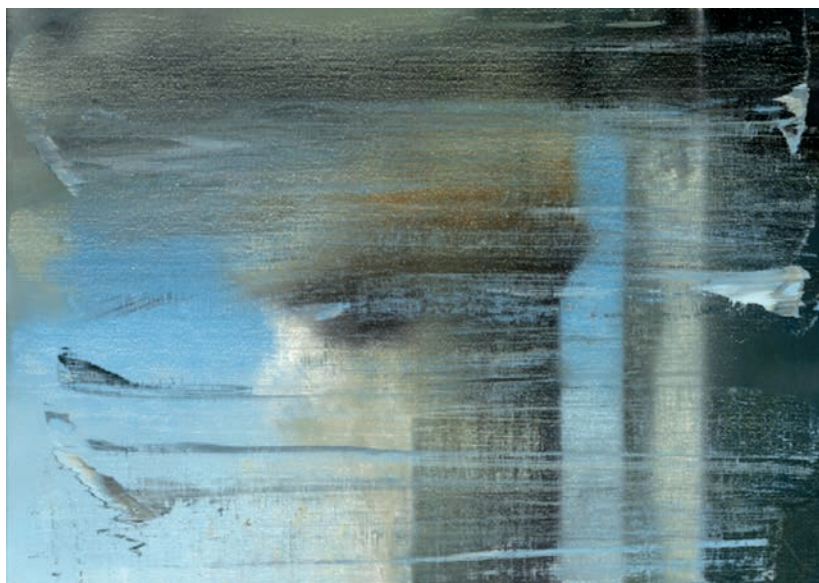
26 Le Torri Gemelle, simboli di un mondo ferito

Il movimento terroristico di Al-Qa'ida, guidato da Osama bin Laden, ponendosi l'obiettivo di annullare l'influenza dei paesi occidentali sui paesi musulmani, organizzò, a partire dagli anni Novanta del XX secolo, efferati attacchi terroristici, il più drammatico dei quali fu quello dell'**11 settembre 2001** contro le **Torri Gemelle (Twin Towers) di New York**, nel quale persero la vita circa 3000 persone. Quell'evento, quell'11 settembre, è da considerarsi uno spartiacque, giacché alimentò nell'opinione pubblica, soprattutto americana, un immaginario da nuovo conflitto mondiale. Di quell'evento e di quel clima di paura si è resa testimone un'opera del pittore tedesco **Gerhard Richter** (1932). **Settembre**, del 2005, presenta un'immagine a un primo sguardo nebulosa, fino a quando la messa a fuoco di due sagome geometriche rende finalmente chiaro il titolo, il senso e il significato del dipinto. Le opere di Richter, di non facile interpretazione, oscillano fra il figurativo e l'informale, come se alludessero alla realtà e, nel contempo, aspirassero a crearne un'altra autonoma. **Settembre** non fa eccezione. Come ha osservato il critico d'arte americano Robert Storr, quella «rappresentazione singola, piccola, quasi astratta di uno degli eventi più consequenziali nella storia del mondo recente» è del tutto priva dell'immediatezza che è propria della fotografia e dell'immagine filmata (gli attacchi terroristici dell'11 settembre sono stati i primi, e fino ad oggi



↑ Le Twin Towers di New York durante l'attentato dell'11 settembre 2001.

↓ Gerhard Richter, *Settembre*, 2005. Olio su tela, 52 cm x 72 cm. New York, Museum of Modern Art.



gli unici, ad essere trasmessi in diretta Tv). Richter ha infatti scelto di «dipingere ciò che non può essere dipinto». La sua pittura, in questo caso, agisce non come sostituta della memoria ma come **istigatrice alla riflessione e al ricordo**.

verso l'esame di stato

COMPETENZE INTERDISCIPLINARI

Di fronte ai drammatici eventi della storia e della cronaca, l'arte, la fotografia e la scrittura si pongono con strumenti e obiettivi spesso necessariamente differenti. Partendo dal caso specifico che ti è stato suggerito, quello dell'11 settembre, rifletti su questo tema e scrivi un testo argomentativo spiegando, con opportuni esempi, quali sono ruoli e opportunità di artisti, fotografi, giornalisti e scrittori.

1 Antoni Gaudí: costruire la bellezza richiede tempo

Nel 1891, in occasione della presentazione del progetto per la Sagrada Familia, Gaudí affermò:

«Desideriamo che l'insieme del tempio sia un vero e proprio simbolo, un'opera d'arte in sintonia con l'epoca in cui viviamo. Lo sviluppo dello studio sul progetto primitivo ci permetterà di utilizzare una ricchezza di elementi paragonabile a ciò che riuscirono a ottenere i costruttori delle cattedrali medioevali».

L'architetto aveva ben chiaro, sin dall'inizio, quale doveva essere il carattere specifico della sua chiesa: una cattedrale, paragonabile per dimensioni, aspetto e significato, a quelle medievali; e nel contempo un simbolo: di fede, di perseveranza, di fiducia. Un tempio grandioso, dunque, necessario a sintetizzare la coscienza cristiana moderna.

Lo scrittore e giornalista catalano Joan Maragall (1860-1911), nel 1900, scrisse a proposito della Sagrada Familia:

«Fuori della città, in una di quelle zone incerte tra agglomerazioni industriali e ostentazione di quartieri ricchi, ancora con i segni delle divisioni dei campi, lì, come fiore di pietra in un'oasi, si sta innalzando un tempio. Sembra che si alzi, tutto solo, come un albero che cresce con lenta maestà. E per albero devono prenderlo gli uccelli che nidificano e volano cantando tra le sue guglie che già si levano altissime, dalla base ancora confusa della navata, nel cielo; e già, come in un albero, vi hanno nidificato molte generazioni di uccelli e passeranno molte generazioni d'uomini prima che possa ripiegarsi sulla sua cavità oramai compiuta».

Bene aveva colto, Maragall, il senso più profondo dell'operazione artistica di Gaudí, il quale aveva scelto di utilizzare per la sua cattedrale, assieme alla pietra, un materiale antico che i tempi moderni sembravano voler abbandonare: il tempo.

La Sagrada Familia, in effetti, non è stata ancora completata. E chissà se lo sarà veramente nel 2026, data in cui si prevede la conclusione del cantiere. Sono passati ben più di cento anni da quando venne posta la prima pietra di questo monumento, e ciò appare davvero singolare, in un'epoca in cui bastano pochi anni per innalzare altissimi grattacieli. Nella stagione della modernità ipertecnologica, della società meccanizzata, dell'efficienza robotizzata, la Sagrada Familia sfida le nevrosi dei nostri tempi con la sua imperturbabile lentezza. Lo aveva previsto e voluto il suo autore, che

concepì il grandioso progetto nella piena consapevolezza di non vederne la fine entro la conclusione del suo percorso mortale.

«La nostra Sagrada Familia – disse Gaudí – crescerà lentamente. Ci vorranno decenni e decenni, forse secoli, io morirò e non sarà ancora finita, ci saranno altri che la costruiranno dopo di me».

D'altro canto, aggiungeva ironico,

«il mio cliente [Dio] non ha fretta». «Ci vorrà molto tempo per completare la mia chiesa, la nostra chiesa, la Sagrada Familia, come è successo ogni volta per tutte le grandi opere, per tutte le grandi cattedrali». «La chiesa cresce a poco a poco, ma è normale che le cose destinate a durare molto a lungo abbiano delle pause e delle interruzioni. Le querce centenarie ci mettono anni e anni a crescere».

Il capolavoro di Gaudí, quindi, non fu tanto la manifestazione di un ego di artista ma un lascito all'umanità tutta, chiamata a raccolta per contribuire alla costruzione della nuova cattedrale. E difatti, tantissimi contribuirono e contribuiscono con lasciti, donazioni, elemosine.

«Per realizzarla dobbiamo contribuire tutti, perché dev'essere la chiesa di un popolo, di un popolo intero». «È il popolo che fa il tempio della Sagrada Familia, per questo in esso si riflette il suo modo d'essere. È un'opera che sta nelle mani di Dio e nella volontà del popolo».

La chiesa, sosteneva Gaudí, è l'unico edificio capace e degno di rappresentare un popolo: anzi, essa è l'espressione più alta dei popoli di buona volontà, come dice il Vangelo, il simbolo stesso di quell'umanità tenace e laboriosa che sceglie di costruire invece che distruggere. E in effetti, a ben pensarci, la Sagrada Familia ha resistito a tutto: in questi cento anni sono passate la Prima guerra mondiale, le dittature efferate, la Seconda guerra mondiale con i suoi bombardamenti, ma la costruzione dell'edificio, pietra su pietra, non si è mai interrotta.

La Sagrada Familia, per questo motivo, è stata eletta da papa Benedetto XVI, nel 2010, a luogo di speranza e di bellezza per gli uomini del nostro tempo:

«Gaudí, con la sua opera, ci mostra che Dio è la vera misura dell'uomo, che il segreto della vera originalità

consiste, come egli diceva, nel tornare all'origine che è Dio. Lui stesso, aprendo in questo modo il suo spirito a Dio, è stato capace di creare in questa città uno

spazio di bellezza, di fede e di speranza, che conduce l'uomo all'incontro con colui che è la verità e la bellezza stessa».

verso l'esame di stato

COMPETENZE STORICO-CRITICHE

► Argomentazione

Gaudí fu un artista che scelse di andare contro tendenza: in un'epoca spalancata alla modernità tecnologica in cui si iniziava a gareggiare per la costruzione del grattacielo più alto, egli progettò una cattedrale che rendeva

omaggio al Medioevo. In un'epoca pronta a sperimentare i nuovi materiali edilizi (acciaio, cemento armato) egli predilesse la pietra. In un'epoca in cui sembrava si volesse annullare il tempo egli ne esaltò il valore. Alla luce di quanto è successo nei successivi cento anni,

ritieni che Gaudí avesse ragione? Pensi che il pensiero di Gaudí possa ancora essere d'esempio per i nostri giorni? E ha ancora senso ricercare la bellezza così come faceva Gaudí, attraverso questo profondo senso religioso? Scrivi un testo argomentando le tue riflessioni.

2 Il Manifesto del Futurismo e i due Manifesti della pittura futurista

Il *Manifesto del Futurismo*, scritto da Filippo Tommaso Marinetti, nacque come fervida reazione alla cultura borghese dell'Ottocento:

«vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquari. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri».

Il *Manifesto* articola il pensiero del suo autore in 11 punti, di cui riportiamo gli stralci più interessanti:

«Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un automobile [così, al maschile] da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia. [...]

Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente. [...]

Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie. [...]

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri, incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole per i contorti fili dei loro

fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, e le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta».

Il *Manifesto* marinettiano contiene, *in nuce*, tutti i principali temi che furono poi sviluppati dalle arti figurative: il compiacimento per l'aggressività, l'esaltazione della velocità, la celebrazione della macchina, la fascinazione dell'elettricità, la fede nel progresso e nella tecnologia, il rifiuto della tradizione, l'amore per il contesto urbano contemporaneo. Il *Manifesto dei pittori futuristi* fu pubblicato nel 1910; ad esso seguì, nello stesso anno, il *Manifesto tecnico della pittura futurista*. Il primo è più teorico ed enuncia alcuni principi generali, il secondo approfondisce spunti tecnici e programmatici.

Gli autori del *Manifesto dei pittori futuristi* (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini) sviluppano, con i propri enunciati, il pensiero marinettiano, confermando di voler superare il culto del passato e di ispirarsi alla contemporaneità:

«Noi vogliamo combattere accanitamente la religione fanatica, incosciente e snobistica del passato, alimentata dall'esistenza nefasta dei musei [...] e giudichiamo ingiusto, delittuoso, l'abituale disdegno per tutto ciò che è giovane, nuovo e palpitante di vita. [...] noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle Dreadnought [corazzate da battaglia], ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle



Decio Cinti, Luigi Russolo, Francesco Balilla Pratella, Filippo Tommaso Marinetti, Paolo Buzzi e Umberto Boccioni in casa di Marinetti a Milano, febbraio 1910.

audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto».

Concludono dichiarando di disprezzare profondamente ogni forma d'imitazione, di esaltare l'originalità, di considerare i critici d'arte come inutili e dannosi, di voler magnificare la vita odierna, «incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa».

Il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, chiarisce che la pittura futurista avrebbe abolito la prospettiva tradizionale

e moltiplicato i punti di vista per esprimere l'interazione dinamica del soggetto con lo spazio circostante:

«Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti».

Inoltre, essi contestano fortemente il principio della verosimiglianza:

«Affermiamo ancora una volta che il ritratto, per essere un'opera d'arte, non può né deve assomigliare al suo modello, e che il pittore ha in sé i paesaggi che vuol produrre. [...] Lo spazio non esiste più: una strada bagnata dalla pioggia e illuminata da globi elettrici s'inabissa fino al centro della terra. [...] Sulla guancia della persona con cui parliamo nella via noi vediamo il cavallo che passa lontano. I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano».

verso l'esame di stato

COMPETENZE STORICO-CRITICHE

► Argomentazione

Quali affermazioni dei futuristi si rivelano essere state "specchio dei tempi"? Quali reputi superate e quali ancora attuali, ossia attinenti al nostro

presente? Individuale e scrivi un testo argomentativo in cui articoli il tuo pensiero ed esprimi le tue opinioni.

3 Vasilij Kandinskij: verso un'arte nuova e spirituale

Nel 1891, quindi vent'anni prima di approdare all'Astrattismo, Kandinskij pubblicò sul quotidiano «Odesskie novosti» un articolo dal titolo *Dove va l'arte nuova*. Con sguardo lucido, egli vi coglieva le contraddizioni e le fragilità della propria epoca, consapevole che solo un'arte diversa da quella tradizionale avrebbe potuto dar voce a quell'umanità smarrita.

«L'opera d'arte contemporanea (o autenticamente contemporanea), [...] riflette immancabilmente la sua epoca. E la nostra epoca è il tempo dello scontro tragico tra la materia e lo spirito, della caduta delle concezioni puramente materiali, il tempo dell'angosciosa vuotezza e della mancanza di vie d'uscita per tante persone: il tempo dei massimi problemi e per alcuni – pochi, per ora – il presentimento, il presagio della via che conduce alla Verità. [...] Tutto ciò che all'apparenza era così stabile per l'eternità, tutto ciò in cui la conoscenza viveva come se fosse stata eternamente vera, s'è rivelato all'improvviso stretto, schiacciato in qualche modo da un implacabile e salutare: "ma è proprio così?". Già per mano geniale di Nietzsche è cominciato, volente

o nolente, un "rovesciamento di valori". E ciò che stava saldo s'è smosso. Nell'anima è avvenuto come un grande terremoto. Ed ecco, questa tragicità e questo spostamento, questa instabilità e fragilità del materiale, si riflette nell'arte con l'imprecisione e con la dissonanza. E guardando i quadri anche da questo punto di vista, ancora una volta bisogna non capire e non sapere, ma solo ed esclusivamente sentire con anima aperta. L'arte è il vivo semblante non già della sfera intellettuale, ma solo ed esclusivamente della sensibilità. Chi non sa sentire, a lui l'arte rimarrà oscura e muta. Eppure troverà salvezza solo in essa».

L'arte, insomma, deve saper parlare all'anima e la sua natura dev'essere profondamente, intrinsecamente spirituale:

«Ogni grande epoca ha un suo fine interiore, dunque una sua bellezza esteriore. La bellezza consiste nell'esprimere la sua interiorità. Per questo non bisogna guardare indietro, né valutare la nuova bellezza con i metri del passato.

Ogni nuova bellezza potrebbe sembrare deforme: ciò che in essa non ha l'aspetto del passato è brutto. [...] Ecco, si svela il significato, il senso e lo scopo dell'arte. Tutta la natura, tutto il mondo, esercitano un'azione sull'anima».

Questo concetto fu ripreso da Kandinskij nella sua opera teorica fondamentale, *Lo spirituale nell'arte*, pubblicata nel 1911, in cui espose le proprie teorie sull'uso del colore, evidenziando, al contempo, il legame fra opera d'arte e dimensione spirituale del fare arte:

«Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti. Analogamente, ogni periodo culturale esprime una sua arte, che non si ripeterà mai più. Lo sforzo di ridar vita a principi estetici del passato può creare al massimo delle opere d'arte che sembrano bambini nati morti. Noi non possiamo, ad esempio, avere la sensibilità e la vita interiore degli antichi Greci. E se in scultura tentassimo di adottare i loro principi non faremmo che produrre forme simili alle loro, ma prive di anima».

L'artista ha dunque un compito importante nella società moderna: egli deve saper parlare all'anima del pubblico, con un linguaggio nuovo e adeguato ai tempi mutati:

«L'artista deve cercare di modificare la situazione riconoscendo i doveri che ha verso l'arte e verso se stesso, considerandosi non il padrone, ma il servitore di ideali precisi, grandi e sacri. Deve educarsi e raccogliersi nella sua anima, curandola e arricchendola in modo che essa diventi il manto del suo talento esteriore, e non sia come

il guanto perduto di una mano sconosciuta, una vuota e inutile apparenza. L'artista deve avere qualcosa da dire, perché il suo compito non è quello di dominare la forma, ma di adattare la forma al contenuto».

Chi non segue questa strada non solo è un cattivo artista ma è perfino dannoso:

«L'artista che usa la sua energia per soddisfare esigenze meno elevate, dà un contenuto impuro ad una forma apparentemente artistica, mescola elementi deboli ad elementi negativi, fa ingannare gli uomini, e li aiuta a ingannare se stessi convincendoli che sono spiritualmente assetati, e che possono soddisfare la loro sete ad una sorgente pura. Opere come queste non favoriscono il movimento verso l'alto ma lo frenano, soffocano il desiderio di migliorare e diffondono la peste».

Quella dell'artista moderno è, tuttavia, una ben difficile impresa, giacché:

«Lo spettatore è quasi sempre incapace di emozioni. Cerca una mera imitazione della natura o un'interpretazione (una pittura impressionista) o degli stati d'animo rivestiti di forme naturali».

Per questo, gli artisti più innovatori sono spesso destinati al fallimento:

«Il pubblico, che è rimasto arretrato, guarda senza capire, non ha interesse per un'arte simile e le volta tranquillamente le spalle».

verso l'esame di stato

COMPETENZE STORICO-CRITICHE

► Lavoro preliminare

Sottolinea o evidenzia i passaggi che ti sembrano più importanti.

► Domande per la comprensione

1_Quale scontro, secondo Kandinskij, si sta consumando nella sua epoca? **2**_In che modo esso si riflette nell'arte? **3**_Qual è il significato, il senso e lo scopo dell'arte? **4**_Qual è il compito dell'artista? **5**_Qual è la reazione del pubblico?

► Argomentazione

Condividi la posizione di Kandinskij? Pensi abbia elementi di attualità, ossia che le sue riflessioni siano applicabili anche ai nostri tempi e all'arte dei nostri giorni? Scrivi un testo argomentativo esprimendo la tua opinione.

4 Marcel Duchamp: a proposito del *ready-made*

Tutto il percorso artistico di Duchamp fu mosso dall'intento di denunciare il fallimento della cultura occidentale e di far riflettere, criticamente, sulla nuova funzione dell'arte. Prima di tutto, con i suoi *ready-made*, egli contestò apertamente le due principali nozioni su cui si era fondato, per millenni, il giudizio sull'opera d'arte: quello di autenticità e quello

di unicità. Sostituendo, di fatto, l'idea all'opera, Duchamp mise irrimediabilmente in crisi la distinzione tra arte e vita. Nel 1961, in occasione di un colloquio organizzato al Museum of Modern Art di New York, nell'ambito della mostra "The Art of Assemblage", Duchamp ricordò questa sua straordinaria esperienza. Le sue parole ci aiutano a com-

prendere meglio la natura e lo scopo di una scelta destinata a cambiare l'arte del Novecento.

«Nel 1913 ebbi la felice idea di fissare una ruota di bicicletta su uno sgabello da cucina e di guardarla girare. Qualche mese dopo comprai una riproduzione a buon mercato di un paesaggio invernale, di sera, che chiamai *Farmacia* dopo avervi aggiunto due piccoli tocchi, uno rosso e l'altro giallo, sull'orizzonte. A New York nel 1915 comprai in un emporio una pala da neve su cui scrissi: «*In advance of the broken arm*» (*Anticipo per il braccio rotto*). È più o meno in quel periodo che mi venne in mente il termine *ready-made* per indicare questa forma di manifestazione. C'è un punto che voglio definire molto chiaramente: la scelta di questi *ready-made* non mi fu mai dettata da un qualche diletto estetico. La scelta era fondata su una reazione d'indifferenza visiva, unita a una totale assenza di buono o cattivo gusto... dunque un'anestesia completa.

Una caratteristica importante: la breve frase che scrivevo sul *ready-made*. Questa frase non descriveva l'oggetto come avrebbe potuto fare un titolo, ma era destinata a condurre la mente dello spettatore verso altre regioni più verbali. Talvolta vi aggiungevo un partico-

lare grafico di presentazione; in tal caso, per soddisfare la mia simpatia per le allitterazioni, lo chiamavo *ready-made aided* (*ready-made aiutato*). Un'altra volta, volendo sottolineare l'antinomia fondamentale tra l'arte e i *ready-made*, immaginai un *ready-made* reciproco (*reciprocal ready-made*): servirsi di un Rembrandt come tavolo da stiro! Ben presto mi resi conto del danno che poteva procurare l'offerta indiscriminata di questa forma di espressione, e decisi così di limitare la produzione dei *ready-made* a un piccolo numero ogni anno. Mi accorsi allora che per lo spettatore, più ancora che per l'artista, l'arte è una droga ad assuefazione e io volevo proteggere i miei *ready-made* da una simile contaminazione. Un altro aspetto del *ready-made* è che non ha niente di unico... La replica di un *ready-made* trasmette lo stesso messaggio; infatti quasi tutti i *ready-made* esistenti oggi non sono degli originali nel senso proprio del termine. Un'ultima osservazione per concludere questo discorso da egomaniaco: come i tubetti di pittura utilizzati dall'artista sono prodotti di manifattura e già pronti, dobbiamo concludere che tutte le tele del mondo sono dei *ready-made* aiutati e dei lavori di assemblaggio».

verso l'esame di stato

COMPETENZE STORICO-CRITICHE

► Lavoro preliminare

Individuala e sottolinea i passaggi del racconto di Duchamp che reputi più importanti.

► Domande per la comprensione

1_Che rapporto c'è tra *ready-made* e compiacimento estetico? 2_Qual è il compito del titolo assegnato al *ready-made*? 3_Perché Duchamp limitò il numero dei suoi *ready-*

made? 4_Qual è il rapporto tra originale e replica nei *ready-made* e perché?

► Argomentazione

La rivoluzione artistica di Duchamp è stata tanto radicale quanto fertile, alla luce del successivo sviluppo dell'arte contemporanea. Scrivi un testo in cui metti a confronto la poetica dadaista con quelle delle prece-

denti avanguardie e poi concludi esprimendo una tua opinione: condividi la posizione di Duchamp? Come la giudichi in rapporto a quella di altri artisti suoi contemporanei? In cosa, eventualmente, la contesti? Reputi Duchamp più o meno attuale degli altri avanguardisti?

5 Giorgio de Chirico: cosa si intende, veramente, per Metafisica e pittura

L'idea di applicare il termine "Metafisica" all'arte della pittura venne a Giorgio de Chirico nel 1916, quando fu ricoverato nell'ospedale militare psichiatrico di Ferrara e incontrò Carlo Carrà. Egli, infatti, cercava un ideale collegamento con quella parte della filosofia greca che aveva descritto una realtà trascendente rispetto a quella immediatamente conoscibile ai sensi. L'espressione greca *ta meta ta physika*, d'altro canto, significa 'ciò che segue dopo la fisica'.

In un saggio del 1919, intitolato *Sull'Arte metafisica*, de Chirico spiegò in modo articolato che cosa intendeva esattamente per Pittura Metafisica:

«Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica

di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando questa scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sotto un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiarezza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possano apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X, per esempio».

La metafisica dechirichiana, in altri termini, non è di stampo neoplatonico. Lo dice chiaramente de Chirico: scopo della Pittura Metafisica è mostrare «l'aspetto metafisico

delle cose». Vedere oltre l'evidenza sensibile, oltre la cortina del reale: questa è la capacità e, per certi versi, la condanna dell'artista, che ha quindi il compito di svelare, attraverso la sua arte, ciò che a molti, a quasi tutti, risulta occulto. L'arte metafisica, paradossalmente, risulta quindi arte della verità, anche se (o forse proprio perché) non è un'arte che spiega ma solo un'arte che allude, che rimanda. D'altro canto, il mondo metafisico è inconoscibile, almeno con i semplici strumenti del pensiero, con i quali la Pittura Metafisica non ha niente a che spartire:

«Non si spiega niente per l'eterna ragione che non c'è nulla da spiegare»; si può solo palesare «un momento, un pensiero, una combinazione che si rivela con la velocità di un fulmine», che «ci fa tremare, ci getta davanti a noi stessi come davanti alla statua di un dio sconosciuto. Come il terremoto scuote la colonna sul suo plinto, noi trasaliamo fino al fondo delle nostre viscere. Gettiamo allora sguardi sorpresi sulle cose. È il momento. Il Proteo che dormiva in noi ha aperto gli occhi. E noi diciamo quello che bisognava dire».



← Giorgio de Chirico, *Le consolateur*, 1929. Olio su tela. Collezione Barilla di Arte, Parma.

↑ Giorgio de Chirico nel suo studio, fine anni Venti del XX secolo.

verso l'esame di stato

COMPETENZE STORICO-CRITICHE

Rifletti su questa particolare accezione di Metafisica proposta da de Chirico e cerca di creare dei collegamenti interdisciplinari con il pensiero di Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche.

1 La pittura del Simbolismo di Giulio Carlo Argan

Giulio Carlo Argan (1909-1992) è stato un grande storico e critico dell'arte, autore di una importante *Storia dell'arte italiana* (1968) integrata, nel 1970, da *L'arte moderna 1770/1970*. I suoi scritti sono da quasi cinquant'anni un punto di riferimento essenziale per studiosi, studenti e appassionati

d'arte e presentano i fenomeni artistici nella loro complessità, contestualizzandoli e analizzandoli alla luce della storia politica, economica e scientifica. Il brano che presentiamo tratta della storia della pittura di tardo Ottocento, con particolare riferimento al Simbolismo di Ensor e di Munch.

Nei paesi dell'Europa centrale gli artisti modernisti formarono gruppi, che presero il nome di Secessione, allusivo al radicale distacco dalla tradizione accademica: nel 1892 si fonda la Secessione di Monaco, che fa capo a Von Stuck, nel 1893 la Secessione di Berlino, guidata da M. Liebermann, nel 1897 la Secessione di Vienna, che pubblica la rivista «Ver Sacrum». Si determina così, parallela alla corrente francese dipendente dall'Impressionismo, una cultura figurativa mittel-europea. Il capo della Secessione viennese è G. Klimt (1862-1918), un artista estremamente più colto e sensibile, raffinato fino alla morbosità, ma anch'esso legato ad una sua formula decorativa, piena d'implicazioni simbolistiche. Si direbbe consapevole della lenta, ineluttabile decadenza della società di cui si sente l'interprete: la società del vecchio impero austrungarico, che ormai conserva soltanto il ricordo dell'originario prestigio di istituto teocratico. Klimt sente profondamente il fascino di questo tramonto storico; associa l'idea dell'arte, e del bello, a quella della decadenza, del dissolvimento del tutto, del precario sopravvivere della forma alla fine della sostanza. Il suo pensiero va all'arte bizantina, splendida ed esangue, in cui si riflette un analogo processo storico: il declino di un impero teocratico, la sopravvivenza della forma estetica alla morte storica. In una profusione di ornati simbolici, ma del cui significato s'è perduta anche la memoria, sviluppa i ritmi melodici di un linearismo che finisce sempre per ritornare al punto di partenza e chiudersi su se stesso; e li accompagna con le delicate, malinconiche armonie dei colori spenti, cinerei, perlacci, con morenti bagliori d'oro, d'argento, di smalto. Vivendo con estrema sensibilità quella situazione tipicamente austriaca (come, in letteratura, Musil¹, ma senza la sua ironia) Klimt tocca quasi senza volerlo il punto nevralgico di una situazione ben più vasta, europea: l'arte è il prodotto di una civiltà ormai estinta, nella nuova civiltà industriale non può sopravvivere che come ricordo di se stessa. La sua voce non è sola: altri in Europa, benché vivano in un ritmo che pur credono di progresso, sembrano avvertire l'inattuabilità, l'inevitabile scadenza dell'arte nella società tecnologica e affaristica che si sta formando. In Inghilterra, è il caso di Whistler che nella sua fase più tarda sconfessa il realismo del primo tempo (quando era amico di Courbet), ritrova il lirismo coloristico dell'ultimo Turner, cerca nell'arte giapponese l'evasione in un'altra civiltà; o, su tutt'altro piano, di taluni artisti che discendono dalla corrente preraffaellita, come Burne-Jones o, al limite ultimo dell'estetismo, Beardsley (1872-1898), disegnatore e illustratore per cui il disegno è poesia e la poesia estetismo ed erotismo «maledetti»: come in Oscar Wilde, di cui può dirsi il parallelo figurativo. La tensione tra gli artisti e la società borghese benpensante ha accenti più aspri nell'Europa del Nord, e specialmente dopo i primi contatti con l'Impressionismo francese, la cui spregiudicata schiettezza viene contrapposta all'ipocrisia, al conformismo imperanti. È un passaggio delicato ed importantissimo nella storia della cultura artistica alla fine del secolo scorso e al principio del nostro: è là che lo «spirito di verità» dell'Impressionismo viene applicato a indagare e rivelare, non più il mondo esterno, ma l'interno della psicologia individuale e collettiva. L'esperienza impressionista del belga J. Ensor (1860-1949) e del norvegese E. Munch (1863-1944) è una delle grandi sorgenti dell'Espressionismo tedesco. La vicenda di Ensor è significativa. Gli anni che contano, nella sua lunga carriera, sono i primi, fino al 1900 o poco oltre,

¹ Robert Musil (1880-1942) è stato uno scrittore e un drammaturgo austriaco.

quando è avversato e deriso dagli stessi esponenti del modernismo belga; e sono gli anni in cui più aspramente aggredisce la società del suo tempo, dietro la rispettabilità borghese scoprendo i segreti dell'inconscio «di classe», il carnevale grottesco della superstizione e del vizio, l'assillante paura della morte. Poi viene adottato dalla stessa società che attacca, e che ora lo invita a seguire, a ripetersi, non si sa se per il piacere masochista di vedersi attaccata o per mostrarsi tollerante, liberale, superiore. Il fatto è che lo stesso Ensor è e rimane un borghese di provincia (è nato e vissuto ad Ostenda); il suo spirito caustico, il suo umorismo nero sono anch'essi nella tradizione fiamminga, risalgono a Bosch e a Brueghel; il suo stile incisivo deforma ma non trasforma la pittura tradizionale, esorta la gente a rivedere ma non a mutare l'idea che ha dell'arte. Infine, la sua pittura, che vuol essere la critica della borghesia, è piuttosto l'autocritica della borghesia; Ensor, tipico caso di quello che Mondrian chiamerà il «barocco moderno», non è che l'altra faccia, scura e accigliata, della pittura fiduciosa e inneggiante del Modernismo. Tuttavia è stato il primo (e non si parlava ancora di Freud) a scandagliare con la pittura le profondità dell'inconscio, a scoprire il brulicare delle immagini sotto la specchiante chiarezza della forma. Per farlo, ha dovuto rovesciare l'identità di arte e coscienza posta dagli impressionisti: più precisamente, l'ottimismo, la limpidezza d'occhio e di mente, il pagano gusto della vita di Renoir. Larve orrende invece di belle fanciulle, scheletri invece di nudità rosa, vecchi stracci invece di fiori; e se per Renoir gli accordi per dissonanze erano un'estensione dell'armonia cromatica, per Ensor rimangono, debbono rimanere dissonanze stridenti così come il segno deve liberarsi dal colore, assumere una propria, forsennata aggressiva vitalità. Arriva talvolta, come in *La caduta degli angeli ribelli* (1888), fino alla distruzione della figura, alla ribellione dei segni all'obbligo di significare. Ma non è, come è stato detto, l'annuncio precoce della non-figuratività: è soltanto il preludio (e probabilmente la fonte) di quel gusto amaro dell'indistinto o del dissolto che trionferà di lì a poco nella pittura di Kokoschka (altro tipico caso di «barocco moderno»).

Più decisiva, per la nascita dell'Espressionismo, l'incidenza di E. Munch. Il suo tipo non è quello del cinico amaro, ma del veggente ispirato, che della società prevede il destino tragico, l'ineluttabile caduta. Da quando arriva per la prima volta a Parigi (1885) sperimenta tutto, in una smania di lettura che lo fa passare da Gauguin a Seurat, da Van Gogh a Toulouse. Porta con sé il sentimento tragico della vita, che pervade la letteratura scandinava: Ibsen² ma soprattutto (e qui l'influenza del letterato sul pittore è diretta e provata) Strindberg³. Come Ensor, ma con più lucida coscienza, anche Munch non crede al superamento, ma al ribaltamento dell'Impressionismo: dalla realtà esterna all'interna. La sua tendenza spiritualistica lo porta verso il Simbolismo, ma anche il Simbolismo va rovesciato: non dev'essere un processo di trascendenza, dal basso all'alto, ma un processo dall'alto al basso, dal trascendente all'immanente. Il simbolo non è oltre, ma dentro la realtà; attacca le radici stesse dell'essere, l'esistenza e l'amore, l'amore diventa ossessione sessuale, la vita morte.

La rappresentazione stessa deve in certo senso autodistruggersi: la parola deve diventare, o tornare ad essere, urlo. Il colore deve bruciarsi nella sua stessa violenza: non deve significare ma esprimere. Perciò da Gauguin Munch prende la tendenza a servirsi dell'incisione: intesa però come una pittura a cui è stato sottratto, con il colore, il senso della vita. E se talvolta il colore viene recuperato nell'incisione stessa, non è più un colore legato alla sensazione e all'emozione visiva, ma un colore dato dopo, che null'altro vuol definire se non lo stato d'animo, il clima o l'atmosfera dell'immagine. La poetica di Munch è direttamente o indirettamente collegata con il pensiero di Kierkegaard, che soltanto nei primi decenni del Novecento comincerà ad essere conosciuto in Germania: si deve dunque a Munch, che soggiornò più volte in Germania, la spinta «esistenzialista» che farà nascere l'Espressionismo, che è nato infatti nel nome e sotto il segno della sua pittura. È tuttavia da notare che, come la ispirazione di Ensor, anche quella di Munch si estingue col primo decennio del nuovo secolo: il ribelle strindberghiano diventa nel suo paese un pittore ufficiale o, più

² Henrik Ibsen (1828-1906) è stato uno scrittore e drammaturgo norvegese, considerato il padre della drammaturgia moderna.

³ Johan August Strindberg (1849-1912) è stato uno scrittore e un drammaturgo svedese.

precisamente, il pittore che la classe dirigente assegna al «popolo» affinché riconosca in esso il suo cantore.

[da G.C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 255-262]

verso l'esame di stato

COMPETENZE ARGOMENTATIVE

► Lavoro preliminare

Individua ed evidenzia nel testo i vari passaggi in cui si parla di un artista.

► Domande guida per la comprensione

1 Come presenta l'autore la pittura di Klimt?
2 Perché l'autore considera l'esperienza di Ensor significativa? **3** Perché, secondo l'autore, la pittura di Munch fu decisiva per la nascita dell'Espressionismo?

► Produzione di un testo

Ipotesi a: produzione vincolata

Rifletti su questo passaggio del brano: «La sua [di Munch] tendenza spiritualistica lo porta verso il Simbolismo, ma anche il Simbolismo va rovesciato: non dev'essere un processo di trascendenza, dal basso all'alto, ma un processo dall'alto al basso, dal trascendente all'immanente. Il simbolo non è oltre, ma dentro la realtà; attacca le radici stesse dell'essere, l'esistenza e l'amore, l'amore diventa

ossessione sessuale, la vita morte». Sviluppa questo argomento con un percorso scritto che veda coinvolte più discipline (arte, letteratura, filosofia, storia).

Ipotesi b: produzione poco vincolata

Perché la pittura di Ensor, di Munch, di Van Gogh è ancora così amata, è ancora percepita come attuale? Cos'hanno da dire questi pittori del tardo Ottocento all'uomo del XXI secolo? Scrivi un testo argomentativo esprimendo la tua opinione su questo tema.

2 Gauguin e Van Gogh, la tragedia di Arles di John Rewald

Dopo *l'impressionismo* di John Rewald è stato pubblicato per la prima volta nel 1956 ed è il proseguimento ideale del suo saggio dedicato a *La storia dell'impressionismo*. Il testo affronta la storia della pittura francese degli anni 1886-93, dunque l'arco di tempo che va dall'ultima esposizione degli impressionisti e dall'arrivo di Van Gogh a Parigi fino al ritorno di Gauguin dal suo primo soggiorno a Tahiti. Si tratta di anni cruciali, durante i quali emergono figure di artisti fondamentali: Van Gogh e Gauguin, appunto, pittori cui l'autore dedica buona parte del suo libro;

ma anche Redon, Seurat e Signac. Le loro teorizzazioni, le loro battaglie, i rapporti interpersonali, le amicizie, gli scontri, i travagli sono colti da Rewald con la sua consueta sensibilità di studioso e di narratore e restituiti al lettore con freschezza e immediatezza, quasi in presa diretta, anche attraverso lettere, testimonianze, recensioni d'epoca. Il brano che proponiamo affronta uno dei momenti più delicati e controversi della storia della pittura ottocentesca: il litigio tra Gauguin e Van Gogh, che portò quest'ultimo al crollo psichico.

Vincent era diventato sempre più irrequieto; il suo umore passava da un'eccessiva ruvidezza ad un mutismo assoluto. Di notte si alzava e si recava nella camera di Gauguin per assicurarsi che l'amico fosse nel suo letto. Alla fine questo stato di tensione lo esaurì completamente; come poteva continuare a vivere e dipingere senza sapere ciò che sarebbe accaduto il giorno seguente? E Gauguin, sempre accigliato e taciturno, non faceva niente per rassicurarlo. La vigilia di Natale, e cioè il giorno dopo che Vincent aveva scritto a Theo analizzando la situazione con calma, Gauguin uscì di casa dopo pranzo e andò a fare una passeggiata. Secondo quanto scrisse nelle sue memorie (pubblicate nel 1903, *Avant et Après*), egli aveva quasi attraversato la grande piazza di fronte alla casa quando sentì dietro di sé un rumore familiare di passi rapidi. Si voltò di scatto, giusto in tempo per vedere Vincent che si lanciava su di lui brandendo un rasoio. Gauguin lo fulminò con lo sguardo; Vincent si fermò e, a capo chino, rientrò in casa. Gauguin, più tardi, si chiese se avesse dovuto disarmare l'amico e tentare di calmarlo, invece di andare in un albergo a passare la notte. Van Gogh si rifugiò in camera da letto e qui, in preda ad allucinazioni paurose, si recise l'orecchio sinistro. Dopo esser riuscito a fermare il sangue che sgorgava dalla

ferita, si coprì la testa con un berretto, lavò l'orecchio mutilato, lo avvolse in un pezzo di carta e si diresse velocemente al bordello che i due amici erano soliti frequentare. Non è da escludere che egli fosse andato là nella speranza di trovarvi Gauguin. Ciò che accadde nel bordello fu riportato il giorno seguente da un giornale di Arles sotto il titolo di *Notizie del luogo*: «Domenica, alle undici e mezzo di sera, tale Vincent van Gogh, pittore, nativo olandese, si è presentato alla casa di tolleranza N. 1, ha chiesto di tale Rachel e le ha dato il suo orecchio dicendo: 'Conservatelo come un oggetto prezioso'. Poi è scomparso. Informata di questo fatto, che non poteva essere che opera di un povero alienato, la polizia si è recata l'indomani mattina presso questo individuo e lo ha trovato coricato nel suo letto senza quasi dare più un segno di vita».

L'avvenimento suscitò grande scalpore in Rue du Bout-d'Arles, la strada dove sorgevano le case di tolleranza della cittadina. Secondo la testimonianza dell'agente Robert, che quella notte era di servizio nel quartiere malfamato: «Passando davanti alla casa di tolleranza N. 1, gestita da tale Virginie..., una delle sue ragazze [Rachel], il cui nome di battaglia è Gaby, in presenza della padrona mi ha dato un giornale... dicendo: 'Ecco, il pittore ci ha fatto un regalo'. Io le interrogo un po', prendo visione del pacchetto e constato che c'era un orecchio intero. Il mio compito era di renderne edotto il mio carro diretto... che parte con altri agenti verso il suo domicilio».

Il mattino seguente Gauguin, ignaro di tutto questo, ritornò alla casa gialla e trovò sulla porta un commissario di polizia che gli chiese perché avesse assassinato il suo amico. Ci volle un certo tempo prima che l'artista si rimettesse dal colpo, poi, accompagnato dal poliziotto, salì al piano superiore ed entrò nella camera di Vincent. Non occorre molto tempo perché Gauguin constatasse che il corpo del suo compagno era vivo e caldo; respirando di sollievo, consigliò al commissario di svegliare dolcemente van Gogh e di dirgli che il suo amico era partito per Parigi. E se ne andò. Come aprì gli occhi, Vincent chiese di Gauguin, della sua pipa con il tabacco e della scatola nella quale i due amici tenevano il denaro; evidentemente voleva controllare se Gauguin avesse preso il denaro che gli sarebbe occorso per il viaggio. Mentre Vincent veniva trasportato all'ospedale, Gauguin telegrafò a Theo dicendogli di andare d'urgenza ad Arles e che lui si preparava a partire. Era a Parigi da quattro giorni, ospite di Schuffenecker, quando Gauguin ricevette la visita di Bernard il quale, saputo del ricovero in ospedale di Vincent, era ansioso di conoscere tutti i particolari. In una lunga, mesta lettera ad Aurier, Bernard riferì quanto aveva saputo da Gauguin: «Sono talmente oppresso che ho bisogno di qualcuno che mi ascolti e mi comprenda. Il mio migliore amico, il mio caro amico Vincent, è pazzo. Da quando l'ho saputo, sono diventato quasi pazzo io stesso... Sono corso da Gauguin che mi ha detto: 'La vigilia della mia partenza [da Arles] Vincent mi è corso dietro – era notte – e io mi sono rivoltato perché da qualche tempo era diventato molto strano e ne diffidavo. Allora mi ha detto: "Voi siete taciturno, ma io pure lo sarò". Sono andato a dormire all'albergo e quando sono tornato tutta Arles era davanti a casa nostra. I gendarmi mi hanno arrestato perché la casa era piena di sangue. Ecco cos'era successo: Vincent era rientrato dopo che mi ero allontanato, aveva preso il rasoio e si era tagliato di netto l'orecchio. Allora si era coperto la testa con un grande berretto ed era andato in una casa pubblica a portare l'orecchio a una disgraziata dicendogli: "Ti dico che ti ricorderai di me"». C'è una notevole differenza fra la versione dell'incidente che Gauguin scrisse quindici anni dopo nelle sue memorie e la versione che egli diede a Bernard subito dopo l'avvenimento. Nella relazione di Bernard non si legge alcun accenno al fatto che van Gogh fece per lanciarsi su Gauguin con il rasoio in mano; invece il giovane artista afferma decisamente, naturalmente ripetendo le parole di Gauguin, che Vincent aveva preso il rasoio 'dopo' essere tornato a casa con il proposito di mutilarsi. Può darsi che Gauguin, quando scrisse le sue memorie nel 1903 (a quell'epoca i particolari dell'incidente erano già stati ampiamente riportati), abbia voluto esagerare l'aggressione di van Gogh, forse per giustificarsi di aver abbandonato l'amico in un momento di crisi.

[...] Quando Theo arrivò, si rese conto di non poter far altro che dare un po' di conforto all'ammalato. Alla ragazza con la quale si era fidanzato da pochi giorni riferì: «Quando

sono con lui, ci sono dei momenti in cui egli agisce normalmente, ma dopo un po' ricomincia con le sue divagazioni filosofiche e teologiche. È molto triste essere testimone di tutto ciò; di tanto in tanto diventa cosciente della sua malattia e allora cerca di piangere, ma non riesce a versare una lacrima. Povero combattente, e povero sofferente. Per il momento nessuno può fare niente per alleviare le sue sofferenze, benché egli le subisca così profondamente, così fortemente. Se si fosse potuto trovare qualcuno a cui egli avesse potuto aprire il suo cuore, forse tutto questo non sarebbe successo».

[da J. Rewald, *Dopo l'impressionismo*, Sansoni, Milano 1995, pp. 246-251]

verso l'esame di stato

COMPETENZE ARGOMENTATIVE

► Produzione di un testo

Ipotesi a: produzione vincolata

Immaginando di essere Vincent, scrivi a Theo una lettera in cui gli spieghi i motivi del tuo gesto estremo.

Ipotesi b: produzione poco vincolata

Spesso la figura dell'artista, come quella del poeta, è stata associata al binomio "genio e sregolatezza" e quindi alla dimensione della follia. Secondo te, quanto incide ed eventualmente quanto è importante questa compo-

nente caratteriale o esistenziale per alimentare "l'ispirazione" dell'artista? Ma poi, è così necessario che un artista sia in qualche modo "folle" e sempre e comunque "ispirato"? Scrivi un testo argomentativo in cui spieghi la tua opinione su questo argomento.

3 Sul suicidio di Van Gogh di Rainer Metzger

Rainer Metzger, storico dell'arte tedesco, ha studiato a Monaco e Augusta e ha lavorato come giornalista specializzato in arte per il quotidiano viennese «Der Standard». Oggi è professore di Storia dell'arte presso l'Accademia di Karlsruhe, in Germania. Ha scritto diver-

si libri, tra cui importanti volumi su Van Gogh, Chagall e Klimt. Dal ricco e fortunato saggio che questo studioso ha dedicato a Van Gogh è tratto il brano che proponiamo di seguito; Metzger vi ricostruisce le ultime, drammatiche ore della vita del grande artista olandese.

Nessuno sa dove abbia trovato la pistola, nessuno sa dove si sia ferito a morte. La sera del 27 luglio 1890 un uomo gravemente ferito saliva a fatica le scale della pensione di Ravoux, diretto verso la sua stanza. In qualche posto nelle vicinanze, molti dicono in quella campagna alla quale aveva dedicato la sua ultima fatica pittorica, altri suppongono in un fienile vicino alla pensione, in qualche posto Van Gogh aveva armato contro di sé la propria mano. [...] Vengono chiamati il medico locale e Gachet, che si era qualche tempo prima rallegrato del miglioramento dell'amico. Si decide di non estrarre la pallottola e di sperare per il meglio. Ma è opportuno chiamare urgentemente il fratello. Vincent rifiuta di allarmare la famiglia e non rivela l'indirizzo di Theo. Gachet comunque riesce a raggiungerlo presso il proprietario del negozio. La mattina del 28 luglio, Theo trova il fratello, sdraiato pacificamente a letto, intento a fumare la pipa, in attesa della morte, quasi felice per la decisione presa. «Vorrei che fosse la fine» sembra siano state le sue ultime parole: parole d'addio sono sempre state usate per stilizzare gli eroi. «Ha trovato la pace che non aveva potuto trovare sulla terra» riconosce disperato Theo nelle righe che scrive alla madre e: «Era veramente mio fratello». Forse con questo lamento lapidario è detto tutto del complesso rapporto fra i due. Nella giacca di Vincent viene trovata una lettera che aveva voluto nascondere al fratello. Gli sembrava troppo dura, anche troppo piena di espressioni sotterranee e non voleva con essa turbare Theo, già alle prese con gravi difficoltà. Scrive, al posto di questa, una seconda lettera, più tranquilla e più superficiale. Quindi possiamo considerare la prima (Lettera 652), la lettera mai spedita, il testamento spirituale di Vincent. Finiva con le seguenti frasi, con pensieri, che nonostante tutto il pessimismo,