

PierLuigi Albini

Arte

saggi recensioni percorsi di lettura





2012



Immagine di copertina
Emilio Vavarella
da [QuantumArt](#)

Indice generale

Presentazione

1. Alla ricerca della lunga linea dell'arte / [5](#)
2. Arte, scienza e tecnica / [12](#)
3. Artisti, opere e monografie / [27](#)
4. Estetica e critica d'arte / [37](#)
5. Fotografia / [42](#)
6. Futurismo / [44](#)
7. Iconologia e forma / [56](#)
8. Mostre tematiche / [62](#)
9. Street art / [68](#)
10. Bibliositografia / [73](#)

Numeri pagine: link al capitolo
Subtitoli nei capitoli: link al testo

Presentazione

L'ebook comprende recensioni, saggi e monografie sul tema dell'arte che sono stati pubblicati negli ultimi anni su diversi siti, in prevalenza su [Lupo della steppa](#), [Ticonzero](#) e [Homolaicus](#). Alcuni scritti sono stati diffusi anche attraverso altri canali, utilizzando anche PowerPoint, specialmente quando nascevano da seminari tenuti con appassionati d'arte, in previsione di visite collettive a mostre.

Alcuni dei saggi più lunghi non sono riprodotti direttamente, ma cliccando sul titolo il lettore potrà agevolmente trovarli su Internet.

A parte l'indice generale, nell'intestazione di ogni capitolo è compreso un sottoindice che permette di avere una sintetica informazione sui contenuti specifici del capitolo. L'ordinamento segue il criterio alfabetico per autore.

Il tema dominante dei saggi riguarda il rapporto fra arte e tecnologia, mentre le recensioni seguono ovviamente il filo delle letture o della visita di mostre, ma il criterio dell'innovazione in senso lato è sempre presente nei giudizi espressi.

I temi più legati alle teorie estetiche non sono stati sviluppati così ampiamente come sarebbe stato necessario. Si avverte infatti l'urgenza che si cominci a delineare un'estetica nuova che utilizzi strumenti e mezzi di indagine che già sono disponibili, come l'estetica evoluzionistica e la neuroestetica, ma che non sono molto praticati da chi si interessa di arte, sia professionalmente sia per diletto. Oltre tutto, gli stessi cultori di questi nuovi filoni di indagine dialogano poco – almeno mi sembra – tra loro.

1. Alla ricerca della lunga linea dell'arte

Un percorso in sei letture

Capita a molti, visitando una galleria o una mostra d'arte contemporanea, di rimanere perplessi davanti alle opere esposte e di interrogarsi sul senso di ciò che vedono e se, per caso, l'artista (o il critico d'arte) non li stia prendendo in giro. Talvolta è proprio quasi tutta l'arte del Novecento che viene guardata con sospetto, perché si allontana dai canoni estetici e figurativi a cui la grande tradizione italiana ci ha abituato. Eppure dovremmo ormai considerare *tradizione* anche il Novecento. In alcuni casi, si considerano gli impressionisti come l'ultima frontiera comprensibile dell'arte, in altri si apprezzano le avanguardie storiche (Cubismo, Futurismo, surrealismo e così via), dopo di che si pensa a un caos espressivo e a un'inaccettabile soggettività degli artisti.

Dico subito che, soltanto l'accostarsi al problema presenta qualche difficoltà; richiede una certa passione e una discreta fatica. Però, alla fine del percorso suggerito, se molti saranno gli interrogativi che rimarranno in testa al lettore (magari potranno essere anche *altri* interrogativi, che proprio la lettura avrà fatto maturare), potremo avere la presunzione di non aggirarci più in una terra aliena, di poter riconoscere visi e paesaggi, usanze e storie che, certo, non ci avranno reso proprio esperti dei luoghi, ma che ci permetteranno almeno di non perderci per viottoli secondari, inseguendo domande sbagliate o mal poste. Alcune osservazioni preliminari e qualche indicazione bibliografica potranno forse aiutare a saggiare le prime risposte ai nostri interrogativi.

La prima considerazione può dare un certo conforto a chi si sente sperduto di fronte all'enormità e alla diversità dell'attuale offerta d'arte. Siamo spettatori di una produzione imponente e variegata, che attraverso i canali più diversi (gran parte dei quali nel passato non esisteva, come non esisteva l'attuale abbondanza di immagini) si presenta contemporaneamente alla nostra attenzione. Insomma, ci arriva di tutto: dalla crosta al capolavoro, dall'artista furbetto al serio sperimentatore, dall'innovatore al ripetitore. In questo mare di stimoli artistici, i mediatori-promotori (galleristi, critici e così via) dovrebbero funzionare da filtro della qualità. Abbiamo anche l'impressione, in quanto fruitori d'arte, che dal passato ci arrivino invece (e vengano esposti) solo capolavori, più o meno grandi. Per cui si ha il sospetto, sbagliato, che i livelli artistici fossero un tempo molto più alti di quelli attuali. In realtà, per ogni opera salvata quante sono quelle andate perdute (brutte e belle) o che giacciono, invisibili, nei depositi? In sostanza: croste e capolavori, artisti furbetti e artisti seri, innovatori e ripetitori sono sempre esistiti, ma il tempo ha operato una selezione, mentre nel nostro caso, *il tempo è ora*. Per questo il rumore di fondo è molto forte, rendendo difficile isolare i suoni buoni dalle stecche. Certo, come vedremo tra poco, tutto ciò non esclude il fatto che ci troviamo anche davanti a fenomeni del tutto nuovi.

Intanto, il sistema dell'arte contemporanea, con l'affermarsi della civiltà industriale e postindustriale, è profondamente diverso da quello del passato. Gli stessi ruoli degli attori (acquirenti, mediatori critici, spettatori e, ovviamente, artisti) hanno una nuova configurazione. La domanda d'arte è enormemente cresciuta rispetto al passato, per non parlare dei sistemi di riproduzione che permettono l'acquisizione privata di ottime copie di un'opera, il cui originale spesso non esiste proprio o è solo un suggerimento decorativo.

C'è una correlazione precisa tra le innovazioni sociali e tecniche e lo sviluppo dell'arte, nel senso che di frequente la seconda anticipa nella sensibilità le prime. Ma sono proprio le innovazioni esterne a rendere possibile e a determinare il mutamento degli stili. Come l'adozione del colore ad olio nel Rinascimento ha permesso la simulazione delle tre dimensioni su una superficie a due dimensioni (il quadro), così l'introduzione dei colori "artificiali", a partire dall'Ottocento, per esempio, ha permesso lo sviluppo di tecniche di pittura assolutamente nuove e la combinazione di tonalità e timbri coloristici in precedenza sconosciuti. Ma non si tratta solo di colori: in un certo qual modo, il colore guida anche la forma e il cosa rappresentare. È la chimica industriale una delle madri della pittura contemporanea. Se qualcuno pensa che ciò non possa cambiare l'arte, è del tutto fuori strada.

In relazione al punto precedente, va anche detto che se esiste, come esiste, un rapporto più o meno stretto (che non è il caso di approfondire qui) tra l'innovazione tecnologica - nel senso più ampio del termine - e lo sviluppo della sensibilità e dell'esperienza artistica, allora il tumultuoso moltiplicarsi di stili, tendenze e sperimentazioni, non è il frutto di una decadenza artistica rispetto al passato o di una gigantesca cospirazione dei mercanti d'arte per fare soldi, ma l'effetto di un fenomeno che è sotto gli occhi di tutti, a partire dal Novecento. Parlo della compenetrazione tra una società di massa e il succedersi sempre più incalzante delle innovazioni tecnologiche, che obbliga gli artisti a misurarsi con nuovi punti di vista, con nuovi materiali, con nuovi processi mentali, con il senso di una società in cui la velocità del cambiamento non permette ritmi più lenti di riflessione sulla realtà. In breve, condivido in pieno l'affermazione di Mario Costa, autore di acuti studi in materia, che tutta l'arte dall'Ottocento fino alla seconda metà avanzata del Novecento "si spiega solamente come un complesso di reazioni agli avventi progressivi delle tecnologie". [[Eстетica dei media. Avanguardia e tecnologia](#), Roma, Castelveccchi, 1999, pp. 302]. Aggiungerei solo che il fenomeno continua ancora oggi.

Per misurarsi con questo ambiente e con questi mezzi del tutto nuovi nella storia umana, l'artista *deve* perciò ricorrere alla sperimentazione, la quale è diventata l'asse principale della rivolta contro quella che una volta si chiamava l'Accademia. L'arte del Novecento è in gran parte sperimentale. Ma, mentre i risultati di una sperimentazione di laboratorio si possono accettare o scartare pressoché immediatamente o possono essere ripetuti e confermati o invalidati da altri soggetti aventi più o meno lo stesso livello di competenza, nel caso dell'arte i soggetti dell'accettazione-rifiuto operano in un sistema di per sé caotico, le cui regole sono piuttosto incerte e discontinue, se non evanescenti e, spesso, manipolate. Tutto questo scenario, però, non rappresenta ancora una spiegazione esauriente.

Ci sono noti critici, come Jean Clair [[Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti](#), Torino, Umberto Allemandi & C., 1994, pp. 164], che hanno attaccato frontalmente il sistema dell'arte contemporanea. Clair è il direttore del Museo Nazionale Picasso di Parigi, e sostiene che l'arte è ormai condannata "a oscillare senza sosta fra le ombre del passato e le chimere del futuro". Accusa in sostanza i conservatori dei musei di "mettere in scena" cose che di per sé non valgono nulla (come le tele monocrome e le sculture minimaliste). Nei suoi giudizi, però, l'autore incespica in affermazioni quantomeno discutibili, se non stravaganti, come quella per cui "ciò che è un guadagno per la specie è una perdita dell'io". La sua analisi, insomma, è attraversata da una non velata vena romantica e antimoderna, oltre che dal sentimento dell'indignazione, per la verità non sempre ingiustificato.

Nell'apparente caos che è l'arte contemporanea, scrive Anne Cauquelin [[L'arte contemporanea](#) (con nota aggiunta di Mario Costa), Napoli, Editore Tempo Lungo, 2000, pp. 122], c'è spazio per tutto e per il suo contrario. In breve, "la libertà che l'arte moderna [contemporanea] intende ottenere rispetto al sistema d'arte accademico è legata al liberismo economico, segno di un regime di produzione e consumo". Per cui, in una società di massa, con una produzione e un consumo di massa, l'etichetta, la riconoscibilità diventano fondamentali. Insomma, insieme al quadro, l'acquirente compra una biografia, quella dell'artista o del suo gruppo. Naturalmente, nel nuovo sistema è entrato anche l'impressionante sviluppo della comunicazione, con le sue leggi e le sue tecniche applicative, per cui diventa necessario rinnovare incessantemente "la massa circolante [delle opere d'arte] e procedere a nuove individuazioni [...], a moltiplicare le nuove entrate. Da qui, la corsa al cambiamento, alla ricerca di nomi nuovi, di nuovi artisti, di nuovi 'movimenti'; versione contemporanea del vecchio sistema delle avanguardie che caratterizzava l'arte moderna". Se vogliamo, è l'attuale paradigma della *rete*, con il suo proliferare, la sua ubiquità, la sua ridondanza a dettare le nuove regole del gioco artistico. Perciò, aggiunge l'autrice, assistiamo al divorzio tra la sfera estetica, che continua ad attenersi ai valori essenziali dell'arte, e la sfera artistica, che comprende qualsiasi attività assegnabile al dominio dell'arte. Nel libro della Cauquelin c'è anche uno schema grafico che chiarisce bene le differenze intervenute tra il sistema dell'arte antica-moderna e quello dell'arte contemporanea, pur dovendo osservare che l'autrice, non introducendo nella valutazione la questione delle tecnologie (se non sotto il troppo sociologico termine di "società della comunicazione"), lascia il nostro giudizio un po' appeso ad un chiodo instabile.

Dal canto suo, Francesco Poli [[Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato musei](#), Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 204], descrive con competenza il fatto che il mercato non è più qualcosa di periferico per lo sviluppo delle forme d'arte. Anche per lui, il punto fondamentale è che esiste ormai un divorzio tra valore estetico e valore economico dell'opera. Poli non mette al centro della sua analisi l'interazione tra le tecnologie e il mercato, bensì il ruolo degli attori che agiscono nel mercato (galleristi, critici, collezionisti, conservatori dei musei, editori e così via), il quale è diventato assolutamente centrale nell'orientare la produzione artistica. Se pensiamo all'antica funzione dei committenti di una volta (il mercante, la Chiesa, il principe), ci potremo rendere conto delle somiglianze e delle differenze intervenute nel campo dei soggetti che condizionano il *cosa* rappresentare e persino le espressioni artistiche.

Ma, una volta esaminato da vari punti di vista il sistema contemporaneo dell'arte, riuscendo a guardare in prospettiva la sua convulsa vitalità, che cosa rimane della possibilità di comprensione di un'opera? A quali criteri ci possiamo attenere? Come facciamo a distinguere un'espressione artistica valida da quella che non lo è? Certo, l'emozione, la consonanza tra ciò vediamo e ciò che sentiamo, può essere ed è un criterio accettabile. Ma l'intensità dell'emozione - starei per dire, la sua fondatezza - non nasce spontanea. Dietro un "mi piace" o un "non mi piace" c'è, ci deve essere, un'educazione, un addestramento. La tempesta neuronica che si scatena dentro di noi di fronte a qualcosa che richiama in modo perentorio il nostro consenso, non è separabile dall'accumulo di esperienze, dalla capacità di fare dei confronti, dalla conoscenza di ciò che *quel quadro* può significare rispetto a un *prima* e a un *dopo* della storia dell'arte. Anche il capolavoro più grande non è mai un'isola solitaria. In buona sostanza, occorre, almeno approssimativamente, saper collocare anche la crosta più volgare in un contesto. E il contesto non può che essere la storia dell'arte, nel suo farsi interno, oltre che nei suoi rapporti con l'esterno. È necessario avere in testa una specie di catalogo generale, sia pure approssimativo.

Da questo punto di vista, la lettura del libro di Mario De Micheli [[Le avanguardie artistiche del Novecento](#), Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 434] fornisce le coordinate interne all'arte, utili per capire il suo sviluppo, nonché le correlazioni e i cosiddetti "superamenti" che hanno accompagnato un secolo di intensa ricerca artistica, assieme alle filiazioni, alle nuove strade che sono state aperte e a quelle che sono finite nel nulla, non generando un *poi*. Anche se, su quest'ultima affermazione (che non è di De Micheli) ci sarebbe molto da discutere. Poi, naturalmente, ci sono anche gli aspetti, diciamo così "tecnici". Per citarne solo alcuni: la qualità della pittura, l'organizzazione dello spazio pittorico, le relazioni tra i colori, il ritmo compositivo. Ma sono tutte cose che si possono imparare.

Del resto, addentrarsi nell'arte contemporanea serve anche a capire meglio tutta l'arte precedente e finanche quella antica. Lionello Venturi in un testo ancora fondamentale, che il grande critico pubblicò nel 1936, scriveva: "È l'esperienza dell'arte attuale che insegna a vedere l'arte del passato, e non viceversa, che riassume in sé e giustifica l'esperienza dell'arte passata". [[Storia della critica d'arte](#), Torino, Einaudi, 2000, pp. 388] Perché, aggiungeva, lo studio dell'arte contemporanea è lo studio dell'arte nel suo *farsi*, ossia della creatività in atto, i cui schemi non riguardano un effimero studio del gusto, ossia qualcosa di appartenente ad un'epoca circoscritta. Venturi apparteneva a quella non grande schiera di studiosi che ha trattato i problemi dell'arte non confinandosi all'interno di più o meno ristretti cicli cronologici o stilistici. La sua critica ha cercato di cogliere, attraverso tutte le epoche, i motivi e le cause costanti di un'attività - quella artistica - che tuttora sfugge a una definizione precisa.

Qui si potrebbe aprire un'altra discussione interessante. Forse sarà opportuno riparlarne in seguito. Del resto, non possiamo considerare esaurito con le letture suggerite il nostro percorso. Come in tutti i labirinti, spesso è necessario ricominciare da capo.

Nel labirinto di approcci diversi

Poco fa, citando Lionello Venturi, concludevo che l'arte antica si capisce meglio a partire da quella attuale. Questa era anche l'opinione di Carlo Giulio Argan e di altri grandi critici. In quella che potremmo chiamare la cultura media umanistica, trasmessa attraverso l'acritica ripetizione di formule e di visioni sorpassate del mondo, l'affermazione può ancora suonare scandalosa. Come una specie di

tradimento dell'arte vera, quando un quadro era un quadro e, naturalmente, un cavallo era un cavallo. In realtà, si tratta sì di un tradimento, ma di una concezione che cominciò ad affermarsi solo nella seconda metà del Settecento e che era, a sua volta, un tradimento, una preclusione e un fraintendimento. Un tradimento del diritto di esistenza di un'umanità moderna molto diversa, nella sua cultura materiale e spirituale, da quella che l'aveva preceduta. Una preclusione perché espelle dal proprio orizzonte interpretativo strumenti e metodi che lo sviluppo della scienza e della conoscenza del mondo umano ci metteva a disposizione, utilizzandoli solo, nei migliori dei casi, come supporti secondari. Un fraintendimento di cosa è la storia.

In sostanza, la concezione che vedeva nel Rinascimento e nella classicità gli ineguagliabili vertici della cultura artistica, ripeteva l'idea che lo svolgimento della civiltà incedesse da una mitica età dell'oro (o, comunque, da un qualsiasi paradiso terrestre) lungo una traiettoria discendente, dove tutto precipitava in un processo di decadenza, in una spirale dalla quale occorre salvarsi. Un'idea, insomma, mutuata dalla tradizione greco-giudaico-cristiana della caduta dell'uomo, per cui il Rinascimento era solo il recupero di capacità già possedute in una lontana epoca precedente: una rinascita, appunto. Che poi di rinascita non si trattasse, ma di nascita di una cosa del tutto nuova, ossia della modernità, questo i tenaci tradizionalisti continuano a non capirlo.

La contemporaneità ha ribaltato questa concezione. Non sappiamo ed esitiamo a dire - dopo le terribili esperienze del Novecento e in presenza dell'intricata crisi attuale - che l'età dell'oro è nel futuro (e che quindi la nostra età è migliore di quelle precedenti). Certamente non si tratta di una fase regressiva, nonostante il gran parlare che si fa di perdita dei valori. Caso mai, la post-modernità ci suggerisce di pensarla ognuno come gli pare, rimanendo però imbottigliati in un circuito vizioso di rimandi senza conclusioni. Una condizione che è sperabile pensare come provvisoria, finché il radicale mutamento in corso generato soprattutto dalle nuove tecnologie nel nostro panorama mentale e ambientale non avrà prodotto nuovi e generalizzati criteri di visione del mondo, con la speranza che sia salvaguardato un sano relativismo. Ovvero un disincantato scetticismo nei confronti delle verità con l'iniziale maiuscola. Comunque, il pensiero evolutivo inteso in senso lato e l'espansione della scienza e della tecnologia hanno fatto giustizia di quell'idea astratta di classicità, compiutamente formulata nel Settecento da Johan Joaquim Winckelmann, [*Storia dell'arte nell'antichità*, Milano, Abscondita, 2000, pp. 368], la quale, al di là delle intenzioni dell'autore, era in buona sostanza portatrice di una visione svalutativa delle capacità artistiche umane (*gli antichi erano meglio dei moderni?*).

Riassunto malamente in poche righe un dibattito che ha attraversato due secoli (e che non è stato ancora del tutto superato), possiamo ora chiederci se c'è qualcosa che collega l'arte antica a quella contemporanea, al di là dell'osservazione banale sull'eternità dell'arte. Perché nella pratica prevalente della critica, almeno fino alla seconda metà dello scorso secolo, lo storico dell'arte antica e quello dell'arte moderna e contemporanea, si muovevano con metodologie e con un bagaglio di concetti del tutto estranei tra loro? Cos'è questo *prima e dopo* che sembra interrompere la continuità dell'esperienza artistica? Affrontare questo problema significa davvero muoversi in un labirinto particolare, i cui corridoi e le cui svolte non poggiano solo su una superficie orizzontale, ma comprendono anche un *su* e un *giù*. Insomma, risulta proprio difficile uscirne. Abbiamo però in mano i capi di tre fili. Non saranno quelli di Arianna ma ci aiuteranno almeno a capire in quali corridoi è consigliabile non inoltrarci.

La prima guida è quella che potremmo sinteticamente definire come il filone austro-svizzero, i cui maggiori esponenti sono stati Alois Riegl, Heinrich Wölfflin e Wilhelm Worringer, sviluppatosi tra la fine dell'Ottocento e la seconda metà del Novecento. Al centro di questa interpretazione dell'arte c'è il concetto di *empatia*, ossia di una *comunione affettiva con un'altra persona*, in questo caso sostituita dall'opera d'arte. Si tratta di una scuola sommariamente definibile come psicologica. Essa cercava di individuare il senso di marcia dello svolgimento millenario della vicenda artistica secondo un'ottica evolutiva. In senso lato, questo approccio anticipò, a livello di descrizione fenomenologia (cioè, la ricerca di ciò che è costante al di sotto del mutamento) i primi risultati delle *neurowissenschaften*, secondo cui il soggetto organizza la rappresentazione del mondo secondo le proprie caratteristiche psicofisiche. In

particolare, la visione (e il godimento estetico) sono strettamente legati all'organizzazione dei nostri circuiti neuronali.

Lo svizzero Heinrich Wölfflin [[Concetti fondamentali di storia dell'arte](#), Vicenza, Neri Pozza, 1999, pp. 314], per esempio, organizza lo svolgimento permanente del senso estetico secondo cinque coppie di categorie mentali che continuamente si intrecciano o si alternano e si incarnano nell'opera d'arte: *lineare - pittorico*; *visione di superficie - visione di profondità*; *forma chiusa - forma aperta*; *molteplicità - unità*; *chiarezza assoluta - chiarezza relativa*; *procedimento per linee - procedimento per masse*. Alcune di queste categorie sono discutibili, ma hanno avuto il pregio di individuare una linea di ricerca che superasse le fratture di metodo e di interpretazione tra le varie epoche della storia dell'arte. Per esempio, il barocco adottava forme *aperte*, mentre il neoclassicismo (e la classicità) preferiva quelle *chiuse*. Questo approccio produce due risultati: da un lato dà conto del succedersi degli stili nella storia dell'arte e, dall'altro, interdice la sua interpretazione in chiave di fioritura e decadenza, con il rifiuto dell'implicito giudizio di valore sulla supremazia del classico rispetto a tutte le altre epoche artistiche. Una ricognizione dei capisaldi di questo filone è contenuto nel testo di un seminario universitario di Gian Luca Tusini, disponibile in rete: [Percorsi nel pensiero di Riegl, Wölfflin Worringer](#), [file Word zippato] dispensa del Seminario, anno accademico 2002-2003.

In Italia, tra la prima e la seconda guerra mondiale ci fu una reazione classicista anche contro l'approccio ora descritto, con una sorta di ritorno all'ordine, isolando la classicità come un fenomeno superiore a qualsiasi altro, e che si protrasse nel secondo dopoguerra. Ma già Ranuccio Bianchi Bandinelli (ed è questa la seconda guida, riguardante soprattutto il confronto con l'arte antica) introduceva la costante preoccupazione di non isolare l'arte dal suo contesto, raccomandando sempre di tenere collegati gli studi di antichità con la cultura contemporanea. Impostazione a lungo combattuta dagli ambienti classicisti. Nel saggio fondamentale [Organicità e astrazione](#) del 1956, nuovamente edito nel 2005 dall'Electa, Bianchi Bandinelli si ricollegava solo in via molto mediana alla scuola austro-svizzera e apriva soprattutto gli spazi all'attenzione per la cultura materiale, sui quali molti suoi allievi avrebbero avviato nuove indagini, ottenendo notevoli risultati nella rilettura dell'arte antica. Il discorso su questo filone - molto importante - dovrebbe avere un suo sviluppo che per ragioni di complessità e di spazio non è possibile fare qui.

Tuttavia, va detto che Bianchi Bandinelli, respingendo una visione metafisica, idealistica, dell'arte come intuizione e trasfigurazione, metteva l'accento sulla razionalità insistendo, appunto, sulle categorie di *organicità* e di *astrazione*. Laddove la classicità, correttamente intesa, rappresenta la capacità di ordinare e subordinare le parti al tutto (*organicità*), mentre l'*astrazione*, con la sua disgregazione della forma, appare come un'evasione di fronte alle difficoltà del mondo, come un rifugiarsi nella metafisica e nell'irrazionalità. Reagiva certamente a certo spiritualismo dei decenni precedenti, come per esempio quello teorizzato da Kandinskij, secondo cui l'Astrattismo era proprio delle età infelici. Ma Bianchi Bandinelli non risolveva ancora il problema del rapporto tra lo sviluppo dell'arte e quello della tecnica. Anche se in tutto il suo saggio si sottolineava continuamente il nesso esistente tra tecnica, economia e espressione artistica, la sua non era una *razionalità critica*, in grado di misurarsi con una ragione che *si fa* anche in rapporto ai dati biologici e al *continuum* tecnologico attuale, che sono le cause principali del cambiamento degli orizzonti mentali dell'umanità. In altre parole, l'impostazione di Bianchi Bandinelli continuava quella che Derrick de Kerckhove chiama "una mentalità analitica di tipo alfabetico", estranea al concreto modo di pensare della maggior parte delle persone. Questa visione, non includendo nel proprio bagaglio analitico l'ambiente tecnologico come costitutivo della sensibilità estetica, specialmente quello derivante dall'allora preannunciata fase elettronica, si precludeva la comprensione del fatto che se la tecnologia cambia il mondo sono solo la pratica quotidiana e l'arte a renderla umana.

La terza guida riguarda quella che molto approssimativamente possiamo definire l'area di Marshall McLuhan, autore dell'espressione "villaggio globale" e di saggi straordinari. McLuhan, riprendendo anche alcune intuizioni futuriste, assegnava ai sistemi di comunicazione, in sostanza ad alcune tecnologie chiave (il medium, i media), il ruolo di agenti di ristrutturazione dell'universo mentale umano (e con ciò dello stesso senso estetico). Celebre è il collegamento stabilito da McLuhan

tra la rivoluzione di Gutenberg e l'affermazione dei principi scientifici nell'arte rinascimentale e, poi, in tutta la cultura occidentale. Una sintesi efficace sia delle principali idee di McLuhan che degli sviluppi della sua impostazione, specialmente per quanto riguarda l'Italia, è contenuta in un saggio di nove pagine di Renato Barilli [Il materialismo storico culturale di fronte all'arte moderna e contemporanea](#), in Studi di Estetica, 2, 2002.

La tecnica è una nostra protesi, un utensile che prolunga e amplia il nostro fare e la nostra comprensione del mondo. Ma ciò non è senza effetto sulle nostre strutture mentali. Infatti, scrive Barilli, "... i *media* non sono corpi estranei e inanimati, ma si saldano prontamente ai nostri organi naturali prolungandoli, arricchendoli: funzionano insomma da "forme" kantiane, al modo dello spazio e del tempo, per plasmare i dati provenienti dal mondo esterno. Non c'è un messaggio, un contenuto che possa prescindere dal modo come è raggiunto e trattato dal soggetto umano, esattamente come lo spazio e il tempo kantiani, che sono "nostri", appartengono alla condizione umana." Di qui un'altra famosa definizione di McLuhan, spesso travisata e banalizzata: *il medium è il messaggio*. Cambia così il senso estetico e cambiano le forme dell'arte in rapporto biunivoco con l'evoluzione socio-tecnologica, senza tuttavia stabilire connessioni meccaniche tra le due sfere, come era nell'originaria impostazione marxiana. Questo approccio ammette, infatti, una pari dignità tra agli aspetti materiali e quelli immateriali dell'attività umana, definendosi come *materialismo culturale*. Si tratta, in sostanza di un'antropologia culturale, nella versione dei *cultural studies*.

È su queste basi che, andando alla ricerca dei fattori *forti* che hanno dato l'impronta ad intere epoche della nostra civiltà e stabilendo delle connessioni tra l'universo tecnologico di ogni epoca e l'arte, si possono ricostruire i fondamenti, gli sviluppi e le evoluzioni dei diversi stili artistici che hanno dominato nella storia. In questa fase della sua ricerca, Barilli si concentra in particolare sul periodo della decadenza dell'impero romano (ma poi si spinge a confronti con il basso Medioevo), dando ragione del passaggio da un'arte mimetica, naturalistica, ad una più espressionista ed astratta. Per questa ricerca utilizza il concetto di *omologia*, elaborato dal francese Lucien Goldmann, "intendendola come identità di funzionamento, tra settori di attività che pure sembrerebbero in apparenza assai distanti tra loro". Come l'invenzione di Gutenberg, la nuova visione geografica del mondo e l'immaginazione cartografica hanno strutturato la modernità, così la perdita di centro *dell'autunno della romanità*, il venir meno della capacità di controllo e intervento negli spazi immensi dell'impero, avrebbe portato ad un ripiegamento localistico, alla perdita del punto di irradiazione e, quindi, del senso della prospettiva. Ecco che i corpi rappresentati non entravano più in relazione attraverso precisi rapporti numerici, "ma galleggiano in uno spazio appiattito; e viene meno anche la pretesa di definirli puntualmente nella loro individualità, visto che cessa la capacità di dominarli, di stendere su di loro un possesso pieno; ora basta accontentarsi di una possibilità di identificazione sommaria". Pur non perdendo di vista l'importanza dei fattori tecnologici specifici, Barilli sceglie quindi la linea guida della *comunicazione* come asse portante delle rivoluzioni estetiche: il sistema viario e la sua decadenza per il periodo romano, l'invenzione di Gutenberg per la modernità, l'avvento dell'era elettromagnetica per la contemporaneità.

Ma, in quest'ultimo caso, siamo sulla soglia di un mutamento - anzi, ci siamo nel bel mezzo - che comporta forse davvero un *prima* e un *dopo* che però solo i futuri storici potranno valutare. Questa nostra contemporaneità potrebbe essere la fase preliminare di qualcosa di radicalmente diverso dal passato, intanto proprio nel campo dell'arte. Non sono sicuro che in futuro la difficile ricerca di ciò che è permanente, di ciò che si ripete nell'arte sarà ancora proponibile.

In fondo, non solo l'arte della avanguardie novecentesche, ma anche quella presente, ci hanno dato diversi preavvisi, come annota Enrico Cocuccioni [[La trasfigurazione tecnologica dell'arte](#), in La Critica. Rivista telematica di arte, design e nuovi media, 2000], avvertendoci "che siamo fatalmente impreparati ad affrontare le rischiose conseguenze ad ampio raggio dell'odierna espansione senza limiti del dominio tecnico, nonché le implicazioni etiche dei nostri stessi atti riferibili all'uso maldestro dei sempre più potenti e complessi strumenti che ci troviamo a maneggiare." Ma è proprio l'arte che, avendo travolto i tradizionali steccati tra i diversi domini artistici, ibridando modalità operative nate per finalità diverse, sperimentando materiali non tradizionali, mescolando il virtuale con il materiale,

appropriandosi di nuovi strumenti tecnici, rielaborandone il senso e l'uso, ci potrà dare (forse, aggiungo) "una ben più ambiziosa possibilità, per l'umanità intera del XXI Secolo, di condividere le premesse culturali di una comunità dell'arte che sia davvero in grado di oltrepassare le mura fortificate dell'antica cittadella umanistica."

Ma se così dovesse essere, come ho poco sopra suggerito, anche tutti gli armamentari critici finora elaborati e le stesse domande fatte all'inizio diverrebbero inattuali.

[<torna all'indice generale>](#)



2. Arte, scienza e tecnica

- [Le nuove frontiere tecnoscientifiche: dove va l'arte?](#)
- [Philip Ball](#), *Colore. Una biografia. Tra arte storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*
- [Rossana Boscaglia](#) (a cura di), *Arte e scienza*
- [M. Carboni e P. Montani](#) (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*
- [Mario Costa](#), *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*
- [Valentina De Angelis](#), *Arte e linguaggio nell'era elettronica*
- [Henri Focillon](#), *Vita delle forme - Elogio della mano*
- [David Hockney](#), *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*
- [Filberto Menna](#), *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*
- [Semir Zeki](#), *La visione dall'interno. Arte e cervello*



Le nuove frontiere tecnoscientifiche: dove va l'arte?

1. "Le nostre Arti Belle sono state istituite, e il loro tipo e il loro uso sono stati fissati in un'epoca ben distinta dalla nostra e da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante rispetto a quello di cui noi disponiamo. Ma lo stupefacente aumento dei nostri mezzi, la loro duttilità e la loro precisione, le idee e le abitudini che essi introducono garantiscono cambiamenti imminenti e molto profondi nell'antica industria del Bello. In tutte le arti si dà una parte fisica che non può più venir considerata e trattata come un tempo, e che non può più venir sottratta agli interventi della conoscenza e della potenza moderne. Né la materia né lo spazio, né il tempo non sono più, da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte." [Paul Valery, [Pièces sur l'art](#) (*La conquête de l'ubiquité*), Paris, 1934]

L'interrogativo del titolo supera davvero ogni capacità di risposta. Infatti, l'arte non ci dice esplicitamente quel che sta accadendo nella storia in formazione, anche se ci avverte sulle grandi correnti, più o meno sotterranee, che ci trasportano verso il futuro. Perciò rischiamo di cacciarci in un labirinto senza uscita e a doppio percorso. O meglio, l'uscita (ma provvisoria) si troverà tra non meno di cinquanta o cento anni, quando tante croste e manufatti artistici, pagati a peso d'oro, non varranno alcunché, né dal punto di vista estetico né da quello venale; quando l'uragano dell'innovazione tecnologica in corso avrà trovato non dico un momento di quiete (c'è mai stata quiete nella storia e potrà mai essercene più nella generazione di innovazioni?), ma permetterà un nuovo transitorio equilibrio, quando la fisionomia della civiltà mondiale sarà entrata in un nuovo ciclo. Insomma, quali opere d'arte create nel tardo Ventesimo secolo e in questi primi anni del XXI saranno discusse e ammirate tra cento anni?

"Oggi - scrive Derrick de Kerckhove - ci troviamo in questo tipo di transizione tra l'innovazione e la stabilizzazione, e non abbiamo ancora trovato il modello adeguato di stabilizzazione psicologica."

C'è da aggiungere - parafrasando Theodor W. Adorno - che sarà anche necessario attendere l'eliminazione delle *scorie comunicative* che accompagnano oggi l'opera d'arte, alterandone come attraverso una lente il valore estetico. Insomma, non ci troviamo su una collina temporale da cui poter guardare da una certa distanza il panorama. Osservo anche che è difficile individuare un preciso fronte sul quale appoggiare una valutazione non aleatoria, vista l'estrema mobilità, multiformità e cangianza delle tecnologie attuali, le quali formano l'ecosistema (la tecnosfera) in cui l'arte si inserisce e in cui viene strutturata come mai è avvenuto in passato con tale intensità.

Sono queste le ragioni fondamentali che impediscono (almeno a me) di tentare qualcosa di più che rapide e non sistematiche incursioni in alcuni degli aspetti delle esperienze artistiche attuali che sembrano più significative, nel tentativo di rispondere almeno parzialmente alla domanda iniziale, alla quale sarebbe infatti presuntuoso pensare di dare una risposta esauriente. Insomma, un fronte strutturato del rapporto arte-tecnologia non esiste; è piuttosto quest'ultima che avviluppa e innerva la prima costringendola ad una sorta di *melting pot* di significati e ad un esplosione di esperienze e sperimentazioni che sollevano parecchi interrogativi. Di qui, anche, le pressanti e ricorrenti domande sulla *fine dell'arte* o sul suo statuto.

C'è però un'altra considerazione da fare, nel momento in cui ci si aggira più o meno smarriti nel frastagliato territorio dell'artisticità, assaliti da forme, modalità e proposte di tale quantità e qualità da produrre un disorientamento permanente e da offuscare la lucidità critica. Come ho già avuto modo di dire, è proprio questa *anarchia*, questa esplosione delle esperienze artistiche, nonché la molteplicità compresente dei linguaggi artistici l'espressione, la risultante dei mutamenti in corso, la loro spia, se mai avessimo bisogno di ulteriori conferme. Per cui le generiche lamentele (non l'esercizio della critica, ovviamente) sul dove va l'arte fanno spesso corpo con quelle riguardanti la decadenza dell'umanità e il ripianto dei bei tempi passati; e con le incertezze generate da una transizione che sembra senza fine. Al netto, ovviamente, delle diffuse speculazioni di mercato.

La maggior parte della saggistica riguardante l'influenza delle nuove tecnologie sull'arte o, almeno, quella che ha goduto di una maggiore diffusione, ha concentrato la propria attenzione sulle tecnologie elettroniche e sui nuovi strumenti di comunicazione e di rappresentazione (le cosiddette *ipertecnologie*). Non c'è da stupirsi, sia perché in effetti è la nuova capacità di digitalizzare la realtà e di interconnettersi che sono all'origine delle grandi trasformazioni in corso, sia perché - per citare di nuovo de Kerckhove - essendo "la funzione dell'arte [quella di] fare il punto tra la tecnologia da una parte e la psicologia dall'altra", sono proprio le *ipertecnologie* a ristrutturare il nostro universo mentale (*remapping*). Tanto da fargli sostenere in un saggio che solo il gruppo degli artisti che lavora nell'ambito della *computer image* evita di soffrire della schizofrenia esistente tra "il mondo dell'arte, il mercato dell'arte e gli artisti." Tra i tanti analisti che in questi anni si sono misurati sul rapporto tra i nuovi mezzi di comunicazione e di elaborazione e l'arte - sulla scia degli ormai classici lavori di Marshall McLuhan - il lettore potrà perciò trovare in Derrick de Kerckhove e in suo ancora attuale libro [[La civilizzazione video-cristiana](#), Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 232], un utile punto di riferimento per comprenderne lo sfondo storico.

Ma penso che confinare il rapporto fra arte e nuove tecnologie al solo incrocio con le *ipertecnologie* sia parziale e ci impedisca di apprezzare altri e non meno sconvolgenti aspetti dell'avanzamento delle conoscenze, che magari lavorano più lentamente dal punto di vista del cambiamento psicologico e interpretativo del mondo. E che, però, hanno non minori effetti nell'influenzare la rappresentazione artistica. Mi riferisco alla scienza nel suo complesso, ma specialmente alla fisica e, soprattutto, alla biologia. Qui, insomma, il campo deve allargarsi alla sfera della decifrazione del mondo, oltre che alla sua ricostituzione artificiale, perché l'inquietudine dell'arte è figlia diretta di tali mutamenti, ma anche perché l'integrazione tra scienza e tecnologia è ormai un dato di fatto.

L'artista o il gruppo di artisti che ricreano un mondo (l'opera) muovono dall'orizzonte generale di una sensibilità i cui componenti sono certamente molteplici, ma tra tutti - oltre alla sfera sociale in

sensu lato - spiccano quelli che hanno a che fare con la nostra fisicità e con l'idea di dove siamo collocati nella nostra naturalità (ormai artificializzata) e sul come ad essa ci rapportiamo. Insomma, una parte importante delle recenti sperimentazioni artistiche non si comprenderebbe se non integra il paradigma digitale con quelli della genetica e della biosfera.

Come hanno sostenuto Suzanne Anker e Dorothy Nelkin, la scoperta del DNA e l'affermarsi progressivo della genetica come una delle regine della scienza (per quanto qualche ritardatario si ostini a dire che non si tratta di scienza) ha profondamente influenzato l'immaginario artistico come icona e simbolo culturale. A [Torinoscienza](#), nel 2003, è stato sistematicamente esposto questo punto di vista con mostre e con una serie di conferenze. Il fatto è che la genomica ha spostato l'attenzione sul corpo umano, sui fluidi e sulle strutture corporali, sulle implicazioni della bioingegneria. Se vogliamo, si è ripresa la tradizione rinascimentale dell'analisi puntuale dell'anatomia umana e animale (si pensi a Leonardo da Vinci e alle tavole di Andrea Vesalio), ma questa volta in prevalenza a livello molecolare, cercando di manipolare ciò che è ritenuta l'essenza dell'essere umano, ossia il gene. Una panoramica di questa tendenza, però ferma al 2000, si può osservare nel sito della [Genomic Art](#).

È solo con una tale integrazione tra elettronica e genetica, perciò, che possiamo parlare di tecnocultura come ambiente in cui si sviluppa l'arte. D'altra parte, tutte e due hanno un fondamento comune nella teoria dell'informazione. Per queste ragioni, nessun ristretto raggruppamento delle numerose tendenze artistiche in atto può costituirsi da solo in emblema rappresentativo di questo periodo, in una fase estetica predominante. Un'utile e generale ricognizione di questo problema possiamo trovarlo nell'Archivio Attivo Arte Contemporanea, nell'intervista di Francesco Maria Battisti a Sue Golding, filosofo e artista inglese, su [Arte e Scienza](#). È un testo del 1997, ma non sembra precocemente invecchiato.

Nel corso del Novecento nel mondo dell'arte è avvenuto di tutto ma, in particolare, c'è stata la definitiva dissoluzione della forma (almeno nel senso tradizionale), dovuta ad una ragione profonda, ossia - come scrive Gillo Dorfles [[Ultime tendenze dell'arte d'oggi](#), Milano, Feltrinelli, 2001, pp.289] - "quella di scomporre la materia, di distruggere il segno, appunto per ritrovare un segno più genuino, una materia più idonea alla strutturazione di un'arte ancora in divenire." Questo naturalmente, proprio a seguito della rivoluzione tecnoscientifica, anche se Dorfles non sarebbe certo d'accordo con un'affermazione così netta. Il suo libro è stato edito per la prima volta nel 1961, ma è stato continuamente aggiornato e si chiude con il XX secolo. Inoltre, è dotato di una breve antologia di scritti e testimonianze di artisti e di un piccolo glossario, assai utili per orientarsi nella selva di tendenze emerse nell'ultimo cinquantennio. Rappresenta perciò una buona base di partenza per una ricognizione del panorama artistico, delle sue ramificazioni e diversificazioni, spesso difficili da catalogare, visto che lo stesso *fare arte* non ha più un senso univoco e, soprattutto, non si affida più a tecniche e mezzi espressivi canonici. La sintetica conclusione che si può trarre dal libro, e che potrebbe fare da premessa ad un'indagine sull'arte del XXI secolo, è che abbiamo assistito ad un'esplosione di creatività dovuta all'avvento della macchina ma, ancora di più, all'estendersi di una commercializzazione dell'arte che ha spesso esaltato esperimenti ideati senza *un preciso intento artistico*. Tuttavia, andrebbe intanto chiarito, come insiste spesso Mario Costa, che è la stessa categoria di *Arte generale* (inventata peraltro nella stagione idealistica e sulla quale non si è raggiunta alcuna solida conclusione fondativa) ad essere messa in questione. Oggi (e già ieri) occorrerebbe piuttosto parlare di *pratiche artistiche*, "ciascuna delle quali è connessa ad un proprio dispositivo, ciascuna delle quali è capace di produrre un proprio significato che altre non sono in grado di produrre." Siamo alla ridefinizione dell'Arte, come appunto prevedeva Paul Valéry, ma nel senso di una dissoluzione del concetto stesso. Tra l'altro, la moltiplicazione esponenziale della disponibilità di immagini e di produzioni modellate dal *design* banalizza l'arte e la rende fruibile come mai nel passato, per cui le sue tracce si infiltrano in tutti gli interstizi della società umana.

In queste condizioni, che ne è dell'esperienza artistica e di quella risonanza tra opera d'arte e spettatore che può arrivare alla vertigine, cioè all'esperienza del sublime? Massimo Carboni affronta il problema attraverso una ricostruzione storica del concetto, a partire dai Greci. [[Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee](#), Roma, Castelvecchi, 2003, pp. 126] Ma è a Kant che Carboni fa

riferimento, come in pratica continua a fare quasi tutta l'estetica contemporanea, per cui, accertato che "la sublimità non va cercata nelle cose ma nel nostro animo", va detto che essa non nasce soltanto dal bello (come ha ritenuto l'estetica neoclassica e idealista) "ma anche in un oggetto privo di forma, in quanto implichi o provochi la rappresentazione dell'illimitatezza, pensata per di più nella sua totalità." Affermazione che per molti fonda le esperienze artistiche moderne e contemporanee in tutte le loro parabole e che, ad un certo punto della storia dell'arte - aggiunge Carboni - incrocia *l'estetica del brutto* "nelle dimensioni dell'orrido e dell'innaturale, fino agli eccessi facili e spettacolari del *gore* e dello *splatter*, pratiche "basse", in cui il neogotico è frammisto al terrorizzante; tutti motivi riscontrabili a partire forse da certe poetiche surrealistiche, in alcune tendenze estreme della *body art* e del teatro sperimentale d'avanguardia, nella letteratura fantastica a sfondo ipertecnologico e in certa cinematografia di consumo dai plateali effetti emotivi." Naturalmente questo nuovo sublime non esclude il bello, ma convive con esso secondo ingredienti psicologici, emozionali, di gusto piuttosto diversi dal passato, che ci fanno ritenere *bella* un'opera. Tuttavia rimane una differenza di grado: il bello ci cattura, *il sublime* ci travolge. [Marcella Tarozzi, *La bellezza del sublime*, in Parol. Quaderni d'arte e di epistemologia, 2004]

Ora, ribadito che quel punto di incrocio tra *informe* ed *estetica del brutto* nasce dalla rivoluzione tecnoscientifica di fine Ottocento e del Novecento, cosa diventa *l'illimitatezza* di cui parla Kant? Diventa, secondo Carboni e seguendo lo sviluppo delle esperienze artistiche contemporanee, "la costitutiva inadeguatezza del linguaggio alla realtà, l'incommensurabilità di fondo tra cosa e parola." Diventa cioè il luogo in cui l'artista cerca di catturare l'inesprimibile. Si compie qui, nel Novecento, il totale rovesciamento dell'estetica dell'antichità classica espressa nello Pseudo Longino, per il quale nel sublime si ricomponeva *eros* e *logos*, poesia e pensiero, *pathos* e razionalità. Questa ricomposizione non è apparsa più possibile alla contemporaneità e il sublime diventa in Carboni (che qui segue Freud) *il perturbante*, che non può che ricollegarsi alla morte. Vita e morte fondano l'esperienza artistica come i segnali di un oscilloscopio che si incrociano, si sovrappongono e si distanziano di continuo alla ricerca di una possibile fusione che tutto spieghi, senza potersi mai realizzare davvero. È qui che si innesta molto del misticismo dell'arte contemporanea e la ricerca di una ragione *altra* che sveli le cose nella loro nuda semplicità, così che - citando Nietzsche - *costringa il proprio caos a diventare legge e a partorire una stella*. La trascendenza riappare allora in modo prepotente nell'arte contemporanea, questa volta non come riferimento e servizio ad una religione ma come religiosità dell'arte stessa. C'è molta assonanza, in una tale traiettoria, tra questo atteggiamento e la *razionalità critica*, che ricerca nel mondo il senso del mondo e che lo fa non escludendo l'approccio dell'emozione. E qui c'è un nuovo incrocio con la tecnologia, se pensiamo alla rivoluzione compiuta nel Novecento con *l'Astrattismo*, che rappresenta un filone ormai ineliminabile del *fare arte* e di riproporre tutti gli interrogativi sul significato dell'estetica.

La tendenza della pittura contemporanea all'astrazione, secondo Renato Barilli, non sarebbe dovuta tanto a scelte di carattere intellettuale o ad un desiderio di sperimentazione riservato a poche élites, quanto ad un processo di anticipazione delle tecnologie mediatiche (immagini analogiche e digitali), le quali ultime, in particolare, riducono la profondità ed esaltano il contorno e la superficie (il cosiddetto colore à plat). [Perché l'arte contemporanea ha scelto l'astrazione, Conversazioni di storia dell'arte, 2005]

In effetti, c'è una somiglianza straordinaria tra il sistema dell'immagine elettronica, composta di pixel, e i procedimenti dell'arte musiva bizantina, per non parlare, ovviamente, della più vicina e congruente sperimentazione divisionista e *pointelliste*. Dall'esperienza divisionista si dipartono numerosi filiazioni ed elaborazioni che vanno dal Futurismo a Mondrian, da Paul Klee a Rothko. Mi riferisco insomma a tutti i tentativi di scomposizione o di riduzione coloristica in tessere per rappresentare il mondo oggettivo e soggettivo. Ma è stato giustamente avvertito che il termine *astrazione* è piuttosto ambiguo, perché anche la rappresentazione naturalistica è un'astrazione: è un tentativo di riproduzione della realtà attraverso un trucco. Trucchi sono i pixel del computer, come le pennellate su una tela; trucco è la prospettiva bidimensionale inventata nel Rinascimento, come trucco è il Cubismo o il *ready made*. Ernest Gombrich ha scritto pagine memorabili sull'arte come illusione.

L'obbiettivo è sempre lo stesso, è quello di richiamare alla memoria esperienze o sensazioni esperite attraverso altre vie sensoriali e in contesti diversi. Anzi, a rigore, come è stato ancora osservato e rivendicato da quasi tutto l'Astrattismo, è quest'ultimo che è *concreto* in quanto crea un oggetto, una visione che non esistono al di fuori di se stesso, che non rinviano ad altro che a se stesso. Quella naturalistica è invece una rappresentazione di qualcosa che non coincide con se stessa, che allude ad altro, che sta per qualcosa d'altro. Insomma, è un simbolo, un'operazione di astrazione, appunto. Per non parlare poi dell'osservazione di Luciano Anceschi di tanti anni fa che "parole e toni e colori e linee sono astrazioni fisiche; e soltanto nell'astrazione si riesce a distinguerli. Nella realtà chi guarda un quadro con gli occhi, lo parla anche verbalmente con se stesso."

Entriamo così anche nel continente della *computer graphic* - ma forse dovrei più propriamente parlare di *tecnoarte* - la quale celebra il trionfo nel Web con un'inondazione di immagini originali o derivate, un diluvio di stimoli visivi non più filtrati e rarefatti attraverso l'acquisto di un libro o la visita ad una mostra. Tutti scodellati dai motori di ricerca in un anarchico e iperdemocratico diagramma di flusso non certo rispondente a criteri estetici. Dove la rappresentazione figurativa sembra sommergere, con la precisione delle sue riproduzioni e la vivacità dei suoi milioni di colori, l'astratto/concreto. Il quale, però, si ripresenta in sequenze infinite come sfondi, *templates* e *free screen savers*, con effetti spesso incantevoli.

L'umanità ha appena usufruito di pochi secoli per metabolizzare, rendere visione *normale* della pittura la restrizione in un quadro più o meno grande ma limitato da una cornice o dai bordi di una tela; ora deve ristrutturare in modo permanente il proprio modo di vedere nella restrizione di uno schermo da sedici pollici o di un'icona ancora più piccola. In realtà, qui lo sforzo mentale di completamento dell'immagine per quanto riguarda la sua estensione, profondità e collocazione diventa inaudito, per quanto inavvertito.

Però il sogno ora è lì, catturato, riproducibile, manipolabile e anche in movimento, seppure non più fisico. E ora? Ora si è chiamati in causa e tutto si fa più difficile, perché occorre scegliere e, prima ancora, è necessario essere addestrati a scegliere, altrimenti ci si perde e la moltiplicazione esponenziale delle immagini diventa un indistinto rumore di fondo, mentre rischia di subentrare l'assuefazione, l'indifferenza, la banalizzazione, la sindrome dello *zapping*. È richiesta più cultura, più gusto, maggiore capacità immaginativa e più sensibilità. Il drammatico e irrisolto nesso quantità/qualità, che ha attraversato e attraversa tutta la formazione e l'affermazione delle società di massa e della civiltà industriale e postindustriale, si ripresenta sul nostro *desktop*, e noi siamo soli. Siamo soli di fronte ad un immaginario fisicamente rappresentato, moltiplicato e per ciò stesso, come ho detto, banalizzato. Siamo nel bel mezzo di un nuovo shock estetico.

2. Riprendiamo lo stesso itinerario, questa volta tenendoci, per così dire, sul lato delle esperienze artistiche, più che della discussione teorica. Ma non prima di osservare che anche Lorenzo Taiuti [[Corpi sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali](#), Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 247] conferma che la ridefinizione in corso dell'arte si presenta piuttosto come un *operare creativo*, ampliando così l'area di ciò che può essere considerato arte, destinata ormai a democratizzarsi, a portare il proprio ideale estetico nella vita quotidiana. Con ciò, osservo, le avanguardie novecentesche che si proponevano di estetizzare la realtà hanno in sostanza vinto, sia pure su versanti non prevedibili. Anche per Taiuti il canone delle *ipertecnologie*, che sta ristrutturando le nostre facoltà percettive, va in sostanza integrato con l'espansione della genomica. Tanto che si chiede: "La creazione di nuovi prototipi genetici entrerà a far parte delle funzioni estetiche come lo studio architettonico nel Rinascimento? Inventare provocatoriamente modelli di animali transgenici può diventare una "funzione d'artista"? E quali limiti si pongono a una esplorazione estetica dentro le biotecnologie?"

In effetti, è ormai da qualche decennio che l'arte si è concentrata su tutto ciò che riguarda una nuova corporalità, dapprima sul versante del trasferimento dell'arte nel vivo del corpo umano e poi nell'assunzione della genetica come terreno di sperimentazione estetica, sotto forma di icona, di indice e di simbolo (Dorothy Nelkin e Suzanne Anker).

Lea Vergine [[Body art e storie simili](#), Milano, Skira, 2000, pp. 293] ha esplorato la più recente espressività artistica attraverso l'uso del corpo e le sue modificazioni o camuffamenti, tendenti a mettere "allo scoperto l'organizzazione mostruosa del reale e tutte le nostre infermità". La tendenza della *body art*, sembra ormai aver compiuto il proprio specifico ciclo. Perché parlarne, allora, in relazione all'evoluzione artistica del XXI secolo? Perché essa ha avuto un'influenza visibile proprio sullo sviluppo di alcuni stili rappresentativi successivi e perché nel suo voler essere un'anti-arte ha anticipato la realtà nella dimensione oscena delle recenti immagini di tortura e nella manipolazione del corpo umano, come anche nel cercare di coinvolgere il pubblico. Qui il corpo è utilizzato, modificato e stravolto in *operazioni artistiche*, che rappresentano bene il tentativo di dissolvere la sacralità dell'arte nel vecchio assunto di Marcel Duchamp che "tutto è arte".

Ma nelle manipolazioni fotografiche, nelle *performances*, negli esercizi al limite della possibilità fisica, in queste associazioni di immagini disturbanti c'è qualcosa di più. C'è il tentativo di banalizzare e contemporaneamente allertare sul sempre più ampio uso della chirurgia estetica, sull'innesto di protesi, sulla medicina ricostruttiva e sulla prospettiva della simbiosi uomo-macchina (il cyborg). Gli esponenti più conseguenti e interessanti di questa tendenza sono rappresentati da [Stelarc](#), un *performer* australiano che al grido *il corpo è obsoleto*, sperimenta innesti e protesi biologiche ed elettroniche sul proprio corpo; da [Marcel-Li](#), artista catalano che percorre sostanzialmente gli stessi itinerari servendosi di mezzi espressivi diversi, ma sempre con l'obiettivo di illustrare il rapporto tra corpo umano e robotica; e, infine, da [Orlan](#), un'artista francese che si sottopone a interventi chirurgici documentati dalla cinepresa per apportare modifiche al proprio aspetto, alla ricerca di una continua metamorfosi fisica e identitaria.

Ma l'impatto più immediato del discorso biologico e delle tecnologie connesse sull'arte del XXI secolo, è associato a una dimensione internazionale dell'arte (se vogliamo, alla globalizzazione) e alla denuncia di una feroce condizione sociale che rischia di ottundere e di far regredire la nostra sensibilità umana.

Se l'arte, "come la scienza diviene bisogno e derrata internazionale" - affermava ancora Paul Valéry negli *Scritti sull'arte* del 1934 - allora il movimento degli Young British Artists (YBAs) può essere assunto come emblema dello scenario transnazionale in cui deve essere ormai usufruita e interpretata l'opera d'arte, qualsiasi cosa voglia ormai significare questa espressione. Nonostante gli YBAs non siano più sostenuti da un potente collezionista come Charles Saatchi, essi rappresentano un'ottima sintesi della transizione al XXI secolo. Una panoramica storica di questo filone e degli artisti che vario titolo che vi hanno fatto capo può essere letta nella voce inglese di [Wikipedia](#). Anche se solo alcuni di essi illustrano bene le tesi qui sostenute, non c'è alcun dubbio che, nel loro complesso, essi ancora rappresentino il più significativo osservatorio del mutamento del rapporto tra arte e realtà che si avvia a contrassegnare questo secolo.

Qui, in particolare, mi preme segnalare Damien Hirst, forse il più noto, che ha tempo fa tenuto con successo una retrospettiva al Museo Archeologico Nazionale di Napoli [[E. Cicelyn, M. Codognato, M. D'Argento \(a cura di\), Damien Hirst](#), Catalogo della Mostra al Museo archeologico nazionale di Napoli (30 ottobre 2004-30 gennaio 2005), Napoli, Electa, 2004, pp. 263] L'estetica di Hirst è un nuovo grottesco, se vogliamo un disturbante stimolo visivo che però non affonda l'ispirazione nella fantasia ma nella genetica e nella sua interazione con la società, specialmente dal punto di vista del commercio ormai universale. Nonostante le sensazioni sollecitate da un primo sguardo, quello di Hirst è un riscatto dal basso materialismo, perché - per dirla con Bataille - qui "il desiderio di vedere finisce col prevalere sul disgusto o il terrore". I due poli attorno ai quali oscilla Hirst sono *l'asettico* e *il brutale*, ma sempre attorno al perno della morte e della vita, attraverso corpi dissezionati o imprigionati nella quasi-eternità di un museo zoologico. La violenza dell'operazione artistica echeggia semplicemente la violenza sociale e della condizione umana, così come si è venuta organizzando in società neoliberiste. Anche la serie dei *cabinets*, con la banalità del loro ordine geometrico, degli strumenti chirurgici freddi e lucenti, la loro asetticità possiede un che di sinistro. Hirst geometrizza, disinfetta l'allusione alla vita e pietrifica la morte. Anche quando, di fronte alla dissezione degli animali non possiamo non pensare ai mattatoi. Qui l'effetto di straniamento

raggiunto dall'artista è massimo e colpisce alle radici l'umanesimo tradizionale, quello per cui *l'orrendo* è sublimato e la realtà è velata da un discorso alto. Qui sono le patologie delle società umane che sono messe in mostra.

L'opera d'arte è tale se ci sollecita, nel senso che è capace di aprire nei nostri circuiti neuronali un processo che tende a ricercare un senso e, per così dire, a normalizzare entro schemi predeterminati - in quanto frutto dell'esperienza e di facoltà innate - ciò che vediamo. Se questa operazione non riesce, se il circuito non si chiude, se nella nostra mente continua a risuonare un disturbo, allora la nostra attenzione rimane aperta e si avverte un disagio o una curiosità che lasciano irrisolti un interrogativo che continua a circolare nel nostro cervello come il pezzo asimmetrico di una macchina che non riesce a incastrarsi e a funzionare in nessuna parte dell'ingranaggio. Forse, quel pezzo che non trova la sua collocazione allude ad altro; forse è qui che s'innesci la sensazione del sublime. Che è in realtà una messa in quarantena dell'orrore. Come nel caso degli insetti di Hirst, ordinati e diligentemente incollati sulla tela (un'operazione di ordine) che contrastano con il ribrezzo che producono normalmente le mosche o con l'idea di una felice seppur breve della libertà delle farfalle.

Da questo punto di vista, ci sono pochi dubbi che si tratti di arte vera - nonostante sia stata e sia sostenuta da potenti configurazioni di mercato - poiché essa, in questo suo carattere disturbante, si addossa una responsabilità morale precisa: quella di svelare la ferocia della realtà e l'alienazione che accompagna l'uso degli oggetti più quotidiani. C'è un mondo parallelo che ci interpella, che richiama la nostra intorpidita attenzione, sollevando ancora una volta il tema della vita e della morte, scavalcando la patina autoreferente e priva di senso prodotta dall'industria culturale e dai cosiddetti *reality shows*. In [Damien Hirst](#), la violenza nuda della rappresentazione non è un atteggiamento che civetta con la moda del *trash* o la ricerca dei qualche furbo viottolo per scandalizzare il senso comune, ma è precisamente un avviso al senso comune a specchiarsi e a riconoscersi per quello che è: un velo ideologico che copre e deforma la realtà della vita (biologica, sociale e politica). Anzi, è lo stesso senso della vita inverato nella quotidianità che ne deforma i caratteri, fino alla ferrigna brutalità della carne messa sotto formaldeide, la quale appare come la vera base che sostiene l'avventura umana.

Nella maggior parte degli YBAs e dei giovani artisti che si sono affacciati nel XXI secolo, c'è anche un prepotente ritorno del figurativo, forse grazie all'affermazione della *digital art*. La facilità di passaggio dal figurativo all'astratto e ritorno, transitando attraverso una rappresentazione alterata, la deformazione o la schematizzazione delle figure e degli oggetti, non è più semplicemente un'affermazione della soggettività dell'artista nel vedere le cose (come ha predicato la gran parte delle avanguardie del Novecento). Essa è il frutto, ormai consolidato, di un tentativo di *guardare oltre*, di far incontrare soggetto e oggetto spogliandosi da tendenze mimetiche e da eccessivi concettualismi. Una panoramica più generale delle tendenze generali, pur sempre frutto di una selezione dei curatori, è contenuta nei due volumi trilingue, editi insieme e separatamente da Uta Grosenick e da Burkhard Riemschneider per la Taschen. Il primo [[Art Now. 137 artisti alla svolta del millennio](#), 2002] e il secondo volume [[Art Now. La nuova guida con 136 protagonisti del panorama artistico internazionale](#), 2005] sovrappongono solo molto parzialmente gli stessi nominativi e, in genere, con la presentazione di opere diverse, sicché il lettore può visitare una galleria di quasi duecento cinquanta artisti, per qualche migliaio di opere; il che rappresenta una selezione significativa di ciò che emerge oggi nel mondo dell'arte.

Difficile perciò, in poche righe, delineare in modo esauriente le tendenze in questo enorme database che è presentato per ordine alfabetico. Qui le immagini alle quali si rinvia sono quelle presenti nel Web.

Una prima, parziale ricognizione segnala alcuni artisti nel campo dell'ambiente-installazioni. Spesso l'estetica del paesaggio si concentra sull'effetto città, quasi a cercare una risposta alla domanda: se il panorama urbano è cresciuto casualmente, come si fa a sublimarlo in una visione d'arte? Eppure l'artisticità dei luoghi esiste annidata nella stessa macchina urbana. Vi accade mai, camminando in una qualsiasi città, di notare un dettaglio che ritenete fuori luogo, sbagliato e che vorreste non ci fosse? Può trattarsi della gente o della combinazione dei colori oppure di una cartaccia che magari non è nel punto giusto per creare un effetto... Insomma, state estetizzando la vostra visione. Nell'insieme, il panorama

urbano può persino essere ricostruito con un effetto giocattolo, come mostra il congolese [Bodys Isek Kingelez](#). Oppure con l'effetto assottigliamento di [Won Ju Lim](#), che confina con il sogno o con l'esplosione coloristica di [Franz Ackermann](#).

Altre volte, continuando i vari filoni della *Pop art* o dell'iperrealismo, sono gli oggetti quotidiani, quelli che buttiamo via, come la ricevuta di cassa di un supermercato, ad attirare la nostra attenzione. Se isolati, se estratti dal loro contesto quotidiano e rispondenti ad un certo criterio di armonia, di simmetria e di distribuzione spaziale di scritte pur banali, acquistano una qualità artistica. L'impressione dura un attimo. La connessione sinaptica che ci ha fatto soffermare per un momento a guardarli scompare subito e la nostra attenzione si rivolge altrove. Qui l'arte mima il frammento quotidiano e per farlo non può presentarsi che con un'immagine fotografica. Il passo successivo sarebbe quello di ricostruire nella memoria l'eleganza o la sciatteria con cui la ricevuta fu presentata [[Ceal Floyer](#)]. Quasi una *performance* mentale.

Le opere spinte fino a rappresentare qualcosa che si rappresenta da se stesso, sono una reazione alla dematerializzazione della Rete, come nel caso di [Sarah Morris](#), dell'etiopio [Julie Mehretu](#) e di [Vik Muniz](#). Se però gli oggetti sono tecnologici, il senso è un altro, è quello di un'affannosa corsa a cercare di fagocitare e sublimare artisticamente i frutti dell'industria, del consumo di massa [[Manfred Pernice](#)]. Come anche nel caso della ricostruzione di percezioni visive dei colori e dei pixel o nel tentativo di dare un ordine alla materia, anche quando si presenta sotto forma di disastro [[Dirk Skreber](#)].

Dentro l'artificio della città, accanto e mischiati agli oggetti di uso quotidiano, riappaiono i mostri. Ossia riappariamo noi nello specchio, come mostra la fotografa e sceneggiatrice americana [Cindy Sherman](#), che riprende in parte la *body art*. Alla quale si ricollegano anche [John Currin](#) e [Elke Krystufek](#), oppure i più noti [Vanessa Beecroft](#), [Paul McCarthy](#) e i giganti di [Ron Mueck](#). Dove il *deformante* rappresenta una transizione verso qualcosa d'altro e, insieme, uno strappo del velo che copre la condizione umana.

Philip Ball

Colore. Una biografia. Tra arte storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore

Editore BUR Biblioteca Universale Rizzoli

Anno 2004

Nei primi anni Venti del secolo scorso, Walter Gropius, il fondatore della Bauhaus, propose di sostituire, per lo studio del colore, uno degli artisti che aveva abbandonato la scuola con un insegnante di chimica. La proposta era coerente con gli indirizzi industriali dell'istituzione ma, forse, voleva anche ricuperare la scarsa attenzione data al colore in quanto materia. Questo "trascurare l'aspetto materiale del lavoro dell'artista - sostiene Ball - deriva forse da una tendenza della cultura dell'Occidente a separare la forma dal contenuto". Eppure, scriveva Anthea Callen, specialista degli Impressionisti, "ogni opera d'arte è determinata in primo luogo e soprattutto dai materiali a disposizione dell'artista e dall'abilità di questi nel manipolarli".

Questo di Ball è un libro fondamentale che dovrebbe leggere chi si cimenta con la pittura, oltre chi ha la passione dell'arte. Rappresenta un altro tassello importante della formazione per capire un quadro. Peccato che l'edizione economica non abbia consentito di inserire una serie più ricca di tavole che mostrassero le diverse sfumature di colore delle tinte storiche oppure una più vasta esposizione di dipinti.

È davvero affascinante seguire l'avventura che si dipana parallela e intrecciata tra assortimento disponibile dei colori, sviluppo del commercio e innovazioni tecniche. Per esempio, è interessante sapere che l'assenza di una miscelazione dei colori nei dipinti antichi deriva dal fatto che non essendo disponibili colori primari puri, il risultato di una miscela avrebbe spento la sua tonalità verso il

grigiastro o il bruno. Oppure, che il grado di macinazione di un pigmento influenza la sua tonalità, perché più è fine e più è pallido: diffondendo infatti di più la luce, la grana finissima tende al bianco.

Certo, molte delle tecniche un tempo necessarie per dipingere e dei materiali usati oggi sono quasi scomparsi, non facendo più parte dell'armamentario di conoscenze necessarie ad un artista. Il che ci porta direttamente all'altro aspetto interessante del libro: alla rivoluzione chimica e fisica, che non solo è all'origine dell'invenzione di nuove tonalità ma della stessa possibilità di riprodurre il colore sui nostri computer. Fu Maxwell nel 1855 a definire che l'arancio-rosso (*red*), il verde (*green*) e l'azzurro-violetto (*blue*) sono i cosiddetti colori fondamentali che generano tutti gli altri, l'RGB dei nostri programmi di grafica, appunto.

Il libro ci introduce anche ai misteri delle attuali regole internazionali che stabiliscono le tavole dei colori, ma, soprattutto, ci accompagna lungo il corso della rivoluzione pittorica di fine Ottocento e del Novecento, soffermandosi in particolare sul rapporto tra gli impressionisti e i nuovi colori industriali disponibili, fino all'introduzione dell'acrilico e a qualche utile annotazione per interpretare tanta parte della pittura attuale. Come il fatto che se la tela non è rigorosamente monocroma, qualcosa di figurativo resta sempre, perché è il nostro cervello (non anche la vista, come scrive l'autore) che ricostruisce comunque "forme familiari dalle campiture di colore giustapposte." Oppure, come il fatto che tanta sperimentazione artistica è derivata proprio dalla disponibilità di nuovi materiali pittorici.

Rossana Boscaglia (a cura di)

Arte e scienza
Ilisso Edizioni
Anno 1993

In *Arte e scienza* un critico, un fisico, un artista critico d'arte e uno storico dell'arte contemporanea si confrontano su uno dei temi che vengono di tanto in tanto discussi tra esperti di diverse discipline. Confronti utilissimi ma che non hanno ancora portato a opinioni condivise. Talvolta il tema riguarda la somiglianza tra le due attività a proposito del ruolo centrale dell'intuizione, altre volte sono gli scienziati - specialmente i fisici e i matematici - ad insistere sulla consonanza tra l'estetica delle formulazioni scientifiche (un'equazione ben fatta è anche *elegante*) e le operazioni compiute dall'artista. Altre volte ancora si insiste sul fatto che, in un certo senso, artista e scienziato procedono in parallelo, tenendosi molto d'occhio dal punto di vista dei risultati. Spesso si sottolinea il ruolo dell'arte nell'interiorizzare e qualche volta anticipare le nuove tecnologie. Anche i singoli interventi di questo testo, seguiti da un dibattito, confermano le divergenze.

Barilli si serve dell'uso del simbolo, procedimento comune all'arte e alle scienze, per marcare la differenza tra le due attività. Si riferisce però soprattutto alla tecnica, osservando che l'essenza della sfera tecnica sta nell'inseguire "fini concreti e precisi, laddove l'opera d'arte qui ipotizzata si caratterizza per il fatto di darsi libera dalla finalità o dotata di finalità intrinseca."

Caglioti parte invece dal punto di vista dei criteri di ordine e di simmetria che regolano contemporaneamente la materia e la nostra percezione artistica per suggerire che "una struttura artificiale [...] si presta a generare in noi reazioni di rilevanza psicologica [...] se i moduli strutturati - i colori o i segni, le masse o le note, o le stesse parole - nel combinarsi si strutturano configurando un ordine compatibile con certi possibili significati." Abbozza poi una suggestiva tavola strutturale di corrispondenza tra oggetti naturali e oggetti artistici.

Dorfles, al contrario, nel sottolineare che l'opera d'arte è portatrice di una molteplicità di significati, cioè che è e deve essere in sostanza ambigua, e che è proprio questa ambiguità a costituire il fenomeno estetico, sostiene che ciò è "in contrasto con l'assoluta corrispondenza tra significante e significato e alla prevalenza della denotazione sulla connotazione d'ogni ricerca e d'ogni teoria scientifica."

Fagone affronta il problema soprattutto dal punto di vista iconologico e ricorda come nei primi decenni del Novecento la ricerca delle avanguardie sulla quarta dimensione si affiancò alla discussione tra fisici e filosofi sullo stesso argomento e come esista una correlazione tra psicologia della forma e arte astratta-concreta.

In conclusione, se anche il testo di questa interessante discussione a più voci, per fortuna ancora in commercio, non approda a conclusioni condivise, forse - a distanza di dodici anni - il dibattito ha subito una pausa di riflessione in attesa di indicazioni più sperimentali da parte delle neuroscienze.

M. Carboni e P. Montani (a cura di)

Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica

Editore Laterza

Anno 2006

Conviene segnalare gli autori dei saggi contenuti in questa antologia, che è accompagnata da introduzioni e apparati critici dei curatori, in modo da permettere la collocazione degli scritti in una precisa mappa del pensiero estetico degli ultimi sessanta anni del Novecento. Si tratta di Gehlen, Leroi-Gourhan, Heidegger, McLuhan, Rifkin, Garroni, de Kerckhove, Adorno, Brecht, Benjamin, Bense, Argan, Dorfles, Rognoni, Valéry, Barilli, Maldonado, Debray, Lévy, Baudrillard. Si potrebbe obiettare qualcosa sulle scelte compiute dai curatori e, soprattutto, su certe assenze, ma è connaturato alle antologie il prestarsi a simili osservazioni. Nel complesso, va detto che l'itinerario prescelto ci permette di intraprendere un viaggio interessante, anche se il carattere di estratto di molti saggi lascia spesso il lettore con un senso di indeterminazione, di discorso appena accennato. Ma l'affresco complessivo funziona.

Il senso dell'antologia viene dichiarato a Montani fin dall'inizio: "La relazione che l'arte intrattiene con la tecnica ha qualcosa di costitutivo, a differenza di altri rapporti - per esempio con la scienza o con la politica o con la religione ecc.". Una relazione stretta che l'estetica ha tentato fin dalla sua rinascita moderna di dissociare per assumere il controllo dell'arte. Tanto è vero, aggiungo, che di fronte all'esplosione attuale delle tecnologie e al conseguente rivoluzionamento dell'arte, l'estetica è costretta ad interrogarsi sui propri fondamenti e quasi a rinunciare alle ambizioni di discorso dominante e chiarificatore del fatto artistico.

L'antologia è organizzata attorno a due filoni fondamentali. Nel primo l'indagine verte sull'interpretazione della tecnica fornita da filosofi e antropologi attraverso due diramazioni principali.

La prima, vede nella tecnica una supplenza delle carenze naturali dell'uomo. La seconda, la interpreta come cooriginaria, cofondativa della nascita dell'umanità. Poi si passa all'esame dell'impatto della tecnica sulla stessa elaborazione estetica, illustrando in particolare l'ipotesi funzionalistica che "l'arte si relaziona con la tecnica grazie alla sua capacità di rigenerare e ripensare la creatività dell'uomo all'interno delle nuove protesi tecniche."

La seconda parte dell'antologia entra nel merito del rapporto tra arte e tecnica ponendosi il problema centrale, ossia di "domandarsi se siamo attrezzati per la ridefinizione profonda dello statuto dell'arte" che l'incrocio con le ultratecnologie comporta. Sia le risposte ormai storiche (l'apparizione della radio e il rapporto con l'industria), sia gli interventi più recenti (ad esempio sulla *computer graphic* o sul *cyberspazio*) hanno il merito di fornire alcune coordinate essenziali senza attardarsi su vecchie categorie interpretative su ciò che è arte e ciò che non lo è. Ma, naturalmente, lasciano del tutto aperto il problema. L'approdo, sia pure provvisorio, di una nuova estetica per ora non è possibile. Non finché non saremo riusciti a capire quale è la direzione presa dalle tecnologie e dalla globalizzazione. Perché, per dirla con le profetiche parole di Paul Valéry scritte nel 1934, l'arte "come la scienza diviene bisogno e derrata internazionale"; e, dunque, non potremo più capire l'arte se non mettendoci dal punto di vista del mondo.

Mario Costa

La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie

costa&nolan

Anno 2007

C'è un'affermazione all'inizio del libro che condivido in pieno. "La ricerca estetica, quella che non crede di poter far finta di niente, deve funzionare oggi come un rilevatore del *flusso tecnologico*, delle sue zone di perturbazione, dei suoi campi di vibrazione ... e tutto il resto è letteratura". Costa, che insegnava all'Università di Salerno, è uno dei non molti cultori di estetica che interpreta l'arte moderna come esplicito riflesso, ma anche anticipazione, dell'età della tecnologia e della neotecnologia. Anzi, partendo da una rilettura di Giovan Battista Vico, piegato dal crocianesimo a uno storicismo esclusivo, persino le *metafisiche* potrebbero essere interpretate "come se la filosofia non potesse far altro che pensare ogni volta l'essenza della tecnica che l'accompagna, trasformandola in grandi metafore ideali".

Per l'autore, che espone la sua tesi anche attraverso la rassegna di diversi scrittori e di alcune arti, non c'è alcun dubbio che "tecnologizzazione del mondo e disumanizzazione dell'arte marcano di pari passo e sono due facce dello stesso fenomeno". Sicché, non solo la nuova materia dell'estetica sono proprio le neotecnologie, ma sfuggire a una lettura dell'arte del Novecento, in particolare, senza tenere conto dei rivolgimenti indotti dalla grande espansione della tecnica e della scienza significa non riuscire a dare una risposta al *perché* delle avanguardie e dell'arte contemporanea e continuare ad aggirarsi attorno a una condanna e a un'incomprensione del nuovo mondo, come hanno fatto molti degli autori analizzati da Costa, nutriti di spiritualismo e di nostalgie assurde. Dove per *disumanizzazione*, però, non si deve intendere la *fine dell'arte*, come è andato di moda scrivere, ma piuttosto l'irrompere degli *oggetti* nell'orizzonte artistico, sostituendo il *sublime naturale* di una volta e la soggettività otto-novecentesca con l'emersione del *sublime tecnologico*. Come, del resto aveva già cominciato a intravedere Italo Calvino nel suo saggio del 1960 *Il mare dell'oggettività*.

Penso che l'atteggiamento negativo assunto da tanta parte degli intellettuali e dei filosofi del Novecento nei confronti della tecnica, derivi piuttosto da una carenza di cultura scientifica, che ne ha stimolato il sospetto e l'intima incomprensione a causa della sua estraneità alle loro competenze e alle forme espressive a cui erano da secoli abituati, in particolare all'antica capacità dell'arte di esprimere il *simbolico*, come ci ricorda Costa. Per cui non sono nemmeno più riusciti a metabolizzarla in "grandi metafore ideali". Non solo in Italia.

Bisogna dunque guardarsi dal cadere in una specie di nuovo animismo, in una idolatria diretta o rovesciata della tecnica, predicando che essa vive di vita propria, che ora è essa a comandare sugli esseri umani, dotata di un'autonoma volontà di espansione e di dominio, con una invocazione di ritorno al passato che è del tutto speculare alla fuga nell'utopia tecnologica predicata da altri. Del resto, mi chiedo se sia ancora sensata la distinzione tra *naturale* e *artificiale*, almeno nel senso in cui li si è storicamente concepiti. E proprio in questa ricerca di un nuovo senso che Costa conia la nozione di *ricercatore estetico* come figura che spiega molta parte dell'arte contemporanea e come nuovo orizzonte dell'estetica. Anche qui è lo *sperimentalismo* proveniente dal predominio della scienza a suggerire il percorso attraverso il quale le società stanno evolvendosi.

Valentina De Angelis

Arte e linguaggio nell'era elettronica

Editore Mondadori Bruno

Anno 2000

Sono stato incerto se recensire questo testo, per il suo carattere molto specialistico e per la complessità della sua struttura, tanto da rappresentare più uno strumento preliminare di studio metodologico e

comparativo, che una lettura soltanto impegnativa. Ma debbo dire che due frasi agli inizi della Premessa mi hanno alla fine incoraggiato, quando l'autrice afferma che per quanto riguarda l'estetica "non è possibile garantire un metodo rigoroso di analisi, il passaggio dalla descrizione alla valutazione critica è incerto." E quando aggiunge che "anche nelle forme primarie della conoscenza sensibile simmetria, regolarità e continuità non sono gli unici criteri per la coerenza e il valore estetico."

Il libro utilizza un approccio interdisciplinare, si misura con quasi tutti i generi artistici e rappresenta una interessante linea di ricerca in un ambito - quello del rapporto tra arte e tecnologia - dallo statuto ancora troppo incerto in Italia. Il pregio dell'indagine è quello di addentrarsi nell'analisi dei diversi generi artistici mantenendosi sempre sul filo della verifica tra capacità percettive e mutamento indotto dagli strumenti mediatici, avendo tesaurizzato la lezione della scuola bolognese di estetica (Anceschi, in particolare) e di quella canadese di Marshall McLuhan.

Il tema centrale è quello della possibile fusione delle arti, proprio alla luce - se ho capito bene le intenzioni dell'autrice - delle nuove opportunità e della modifica delle nostre sensibilità indotte dalle tecnologie elettroniche, dove tale fusione provocherebbe *l'abolizione delle distanze*, una specie di corto circuito che provoca "una conoscenza istantanea e provvisoria anche se molto intensa." Ciò grazie al fatto - citando Hermann Broch - che l'arte avrebbe il compito di lasciare intuire "il residuo del mondo inattingibile per via scientifica." Insomma, è ciò che Robert Musil definiva come *sensazione concava*: un'implosione delle connessioni sinaptiche, improvvisamente dirottate verso circuiti non usuali che aprono una serie di botole verso un centro inaspettato di comprensione, verso una nuove ricettività del senso di ciò che vediamo/esperiamo. In effetti, se posso permettermi un'osservazione di metodo, mi sarebbe piaciuto che anche gli strumenti della neuroestetica entrassero nell'attrezzatura analitica dell'autrice. Questo avrebbe forse dato una diversa prospettiva all'affermazione che l'arte sopravvive "accettando di essere subalterna ai modelli conoscitivi della scienza". Affiora qui, infatti, una sorta di nostalgia, nonostante l'autrice si affretti poi a chiarire che "non è ragionevole cercare le qualità artistiche dei nuovi generi nel valore antico dell'arte."

Ma è sempre la tecnica il centro del problema, perché l'autrice dichiara che "la tecnica tende verso uno stato di intelligenza operativa pura, una sconfitta radicale del pensiero." Ora, questa nozione di *sconfitta radicale* è per davvero incomprensibile, a meno che per pensiero non si intenda una libera associazione di idee ostacolata dalla razionalità unidirezionale della tecnica. Però è curioso come possa sfuggire che è proprio la funzione estetica e artistica a rimescolare le carte e a impedire l'appiattimento della percezione sulla operatività pura. Contrariamente a quanto molti sostengono.

Henri Focillon

Vita delle forme - Elogio della mano

Einaudi

Anno 2002

Un classico da cui, nonostante i grandi cambiamenti avvenuti nel campo dell'estetica, non si può ancora prescindere; nonostante sia in un certo senso datato per il peso prepotente che si avverte della cultura del tempo (siamo nella Parigi del 1934). Il lettore di oggi non può fare a meno di notare certe bizzarrie intellettuali che hanno accompagnato in seguito grandi tragedie: per esempio, l'uso della categoria della razza come criterio di classificazione. D'altra parte, in Focillon si registrano delle aperture mentali eccezionali, delle intuizioni straordinarie, specialmente nel campo psicologico, il cui unico limite sta nel livello di sviluppo della psicologia del tempo. Verrebbe di dire che se Focillon vivesse oggi, sarebbe un attento osservatore e un fruitore della neuroestetica.

In sostanza, come sottolinea nella Prefazione Enrico Castelnuovo, le opere di Focillon "furono le ultime riflessioni sull'arte come sistema di relazioni formali, prima del trionfo della scienza dei

significati". La sua morfologia tentò di aprirsi un varco attraverso la "genetica delle forme artistiche", anticipando in ciò alcune tendenze dell'estetica attuale.

Una delle cose che mi hanno colpito del suo scritto è il fatto che Focillon abbia prediletto i momenti *sperimentali* della storia, quelli in cui le transizioni e le fratture emergono con maggiore evidenza. Credo che in questa sua posizione abbia avuto una forte influenza la grande scuola storiografica francese degli *Annales*, se teniamo conto che lo stesso Focillon definisce la storia "come conflitto di precocità, di attualità e di ritardi": un'impostazione tipica degli *Annales*. La cosa strana, però, la contraddizione, se vogliamo, è che Focillon non sembra essere stato minimamente interessato alle avanguardie della sua epoca.

Ma anche da un altro versante l'autore mostra la sua attualità ed è nella comprensione della tecnica, nello specifico senso artistico ma anche in senso lato, per cui "ogni stile nella storia è sotto l'imperio d'una tecnica che prende il sopravvento sulle altre e dà a cotesto stile la sua tonalità". Il suo giudizio sul Barocco, vale per tutti i barocchismi ripetutisi nell'arte, da quelli di fine Ottocento/primi del Novecento, fino a certe ridondanze attuali travestite da modernità (o post modernità). "Le forme – scrive – hanno dimenticato o snaturato quel principio di convenienza intima, di cui l'accordo con quel che le incornicia, e particolarmente con l'architettura, è un aspetto essenziale; esse vivono per se stesse con intensità, si espandono senza freno, proliferano come un mostro vegetale". Vengono subito in mente Gaudì e dintorni, ma anche certa architettura attuale, nella quale la forma non assume una veste vegetale, ma un gratuito andamento che tenta di nascondere la struttura.

Fondamentale il capitolo *Le forme della materia*. Troppo poco lo spazio per poterne parlare qui come meriterebbe. La sua osservazione che, in sintesi, la tecnica non è una restrizione ma il suo contrario, generando potenza e nuove possibilità, mi pare essenziale e rappresenta il corollario di un altro concetto centrale, ossia che "per comprendere queste azioni e queste reazioni [si riferisce al rapporto tra mezzo usato e forma generata], smettiamo di considerare isolatamente forma, materia, utensile e mano e mettiamoci al punto di incontro, al luogo geometrico della loro attività". Una vera e propria introduzione ai sentieri percorsi dall'arte attuale.

David Hockney

Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi

Editore Electa Mondadori

Anno 2002

L'artista inglese che scrive è celebre e durante la sua vita artistica si è cimentato con diverse tecniche di rappresentazione, compresa la fotografia. Come autore di questo volume riccamente illustrato, Hockney ricostruisce parte della storia dell'arte moderna da un particolare punto di vista: quello del rapporto tra pittura, ottica e strumenti di riproduzione.

La sua affascinante tesi è il risultato di lunghe ricerche e sperimentazioni, facilitate dall'esperienza acquisita nel campo della fotografia. In buona sostanza, Hockney sostiene che l'estremo realismo dei maestri rinascimentali (in particolare i fiamminghi), già a partire dai primi anni del Quattrocento, fosse dovuto all'uso della camera ottica, ossia di uno specchio concavo in grado di proiettare immagini su una tela. Conoscenza delle leggi ottiche e uso di nuovi strumenti sarebbero dunque all'origine di una delle più grandiose rivoluzioni artistiche e della straordinaria capacità di riprodurre i più minuti dettagli della realtà. Quasi una fotografia. Naturalmente, si sapeva già che l'uso della prospettiva, ad esempio, è il risultato dell'applicazione di principi geometrico-matematici alla pittura. Ma Hockney si spinge ben oltre nel tentare di stabilire un rapporto stretto tra stili pittorici e uso di nuove strumentazioni scientifiche, a partire dal famoso quadro di Jan van Eyck *I coniugi Arnolfini* del 1434.

Per dimostrare la sua teoria, l'artista si serve anche di numerose comparazioni, che arrivano fin quasi ai giorni nostri. Ma David G. Stork, professore di ingegneria elettrica alla Stanford University, ha dimostrato in via sperimentale che specchi come quelli descritti da Hockney furono al di là delle capacità costruttive per almeno altri 250 anni (Le Scienze, 438, 2005); e che quelli utilizzabili non erano in grado di restituire immagini così dettagliate, come Hockney sostiene. La rivoluzione pittorica del tempo sarebbe dovuta ad altri fattori, anche tecnici, come l'adozione dei colori ad olio, oltre che culturali. Forse, secondo altri, l'ottica c'entra in qualche modo, ma si trattò dell'uso più diffuso degli occhiali, che permettevano al pittore di vedere più nitidamente i particolari sulla tela.

Quello di Hockney rimane, però, un libro molto interessante: lo sforzo analitico che vi è contenuto aiuta il lettore a cogliere aspetti e confronti della tecnica pittorica che sfuggono spesso ad uno sguardo non attrezzato. Inoltre, nonostante l'insostenibilità della tesi difesa dall'autore, rimane vero che nella storia dell'arte è sempre esistito uno stretto rapporto tra l'apparizione di nuove tecnologie e il mutamento degli stili.

Filberto Menna

La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone

Einaudi

Anno 2001

Un libro da affrontare superando le difficoltà di un linguaggio molto specialistico, soprattutto preso in prestito dalla linguistica. Questo approccio – derivante dal positivismo logico - consente però all'autore di accedere a quella *linea analitica* nell'arte che confina per un tratto importante con la matematica. Non nei termini di una sua pedissequa applicazione all'arte ma di un riutilizzo delle sue procedure, in una sorta di *meta-matematica* che, simulando l'indagine di Hilbert, ha come sbocco una *meta-arte*.

Tutto ciò è importante per scavare nel rapporto tra arte e scienza, anche se riveste l'arte di uno statuto *provvisorio*, dove la provvisorietà consiste nella sospensione della possibilità di restituire allo spettatore un linguaggio, una rappresentazione compiuti, non frammentari. E dove per rappresentazione non si intendono immagini riprodotte dalla visione dell'artista, ma di quel che l'arte significa di per sé.

La verifica di questo tipo di analisi si attaglia molto bene all'*arte concettuale* che, come tutte le tendenze che seguono un'impostazione analitica, sceglie solo frammenti di una realtà ancora tutta da capire: tasselli di un discorso che non viene mai completato, forse anche perché è proprio dell'approccio analitico la *non-ricostruzione* di una visione onnicomprensiva e, perciò, un *lasciare in sospeso*. Esso è infatti una *tecnica*, un metodo del *farsi*, mai di un arrivare.

Da questo punto di vista esiste una straordinaria risonanza tra l'enorme espansione e frammentazione della scienza e l'approccio analitico dell'arte contemporanea. Come se il senso dell'arte si fosse ad un certo punto *estroflesso* avendo cominciato a interrogarsi sulla sua *verità*, ossia sull'idea che ha di se stessa. Sol LeWitt, uno dei massimi esponenti dell'arte concettuale, scrisse che "l'idea o concetto è l'aspetto più importante del lavoro [...] l'esecuzione è una questione meccanica". Un'impostazione destinata a durare e ad esplodere in molte forme dell'arte attuale, in cui quel che è *più importante* è l'idea, la cui esecuzione può anche essere lasciata ad altri.

Quello che tutto ciò vuole dire lo chiarisce l'autore scrivendo che "... importa registrare il fatto che l'arte moderna, a partire dalla fine del secolo scorso, è sorretta dalla esigenza di costituire in sistema i propri mezzi espressivi e di attribuire loro un'autonomia specifica, avviandosi, così, per proprio conto, verso una definizione strutturale del linguaggio, già interpretato come *entità essenzialmente autonoma di dipendenze interne*".

L'analisi di Menna si estende a tutti i maggiori movimenti artistici del Novecento, concludendosi con l'osservazione che l'arte contemporanea è dunque un tentativo "di appropriazione estetica globale

della realtà", con i propri autonomi mezzi espressivi. E però, riprendendo il teorema di Gödel, per cui *non è possibile in generale costruire teorie in cui enunciati (teoremi) ci dicano tutte e sole le verità intorno a un universo di discorso*, tutto ciò comporta l'impossibilità di riuscire a elaborare una formalizzazione completa del concetto di arte.

Semir Zeki

La visione dall'interno. Arte e cervello

Editore Bollati Boringhieri

Anno 2003

Il testo è un caposaldo della *neuroestetica*, la disciplina che associa le ricerche neurobiologiche sulla visione al tentativo di capire le modificazioni e le reazioni che avvengono nel nostro cervello quando osserviamo un'opera d'arte. Attraverso la Tomografia ad emissione di positroni (PET) e altre tecniche di *neuroimaging* è infatti possibile individuare le aree cerebrali che reagiscono ai vari stimoli luminosi, al movimento e alle forme. Va detto che, seppure in non modo esclusivo, l'indagine neuroestetica trova una più felice applicazione nei confronti dell'arte contemporanea, per ragioni che sarebbe troppo lungo discutere qui.

L'ambizione di Zeki e di altri è quella di fondare una teoria estetica a base biologica, le cui prime linee sono riassunte nel libro, ricco di esempi e di illustrazioni che facilitano la comprensione di una materia che comunque richiede un po' di applicazione e di passione. Ma chi è interessato all'arte, al termine della lettura si accorgerà di averne maturato un'idea nuova e affascinante, avendo capito meglio come mai, di fronte ad un quadro, prova certe emozioni. Si sorprenderà anche a visitare una galleria d'arte in modo diverso dal passato. Il suo punto di vista sarà cambiato, perché non potrà più fare a meno di collegare le sue impressioni a ciò che ora sa che avviene nel proprio cervello. E questo lo porterà a valutare quel particolare colore, quella forma, quell'organizzazione spaziale del dipinto in modo più consapevole. Lo porterà a capire meglio le intenzioni dell'artista, anche quelle che non erano chiare a lui stesso. C'è un'espressione felice che Zeki usa a proposito delle infinite sperimentazioni artistiche avvenute nel Novecento, in particolare per quanto riguarda le avanguardie. Parla degli artisti come di *neurologi inconsapevoli*, ossia di persone che hanno lucidamente tentato – pur non avendone spesso le cognizioni scientifiche – di coinvolgere in modo non tradizionale le nostre aree cerebrali.

Certo, la neuroestetica non potrà mai sostituire la sensibilità estetica personale ma, in futuro, dovrà per forza entrare a far parte della cassetta degli attrezzi dei critici d'arte.

Semir Zeki dirige il [Laboratorio di neurologia di Londra e Berkley](#) e - assieme a [Richard Gregory](#), professore di neuropsicologia a Bristol e a [Vilayanur S. Ramachandran](#) - rappresenta una delle punte avanzate della costruzione delle nuove mappe del funzionamento del cervello. Anche in Italia la neuroestetica ha iniziato ad avere dei cultori: per una panoramica generale si veda [neuroscienze.net](#).

[<torna all'indice generale>](#)



3. Artisti, opere e monografie

- [Paul Klee. Una ricognizione](#)
- [Edward Hopper. Estetica dell'inorganico](#)
- [Jacob Baal-Teshuva, Rothko](#)
- [Viviana Birolli](#) (a cura di), *La scuola di New York*
- [Maurizio Calvesi e Italo Tomassoni](#), *Alberto Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*
- [Stefano Chiodi](#) (a cura di), *Marcel Duchamp, critica biografia mito*
- [Paolo Colombo](#) (a cura di), *Francesco Clemente*
- [Marcel Duchamp](#), *Ingegnere del tempo perduto*
- [Fondazione Palazzo Albizzini](#), *Collezione Burri - Catalogo delle opere dal 1948 al 1985*
- [M. López-Remiro e R. Venturi](#) (a cura di), *Mark Rothko, Scritti sull'arte*
- [Niki de Saint Phalle](#), *Joie de vivre*
- [Nicoletta Zanella](#) (a cura di), *Pablo Echaurren. Chromo Sapiens*



[Paul Klee. Una ricognizione](#)

Saggio pubblicato nel 2009 su Lupo della steppa nel 2010 e su Homolaicus nel 2011. Per il testo cliccare sul titolo.

[Edward Hopper. Estetica dell'inorganico](#)

Saggio pubblicato su Homolaicus nel 2011 e su Slideshare. Per il testo cliccare sul titolo.

Jacob Baal-Teshuva

Rothko

Editore Taschen

Anno 2003

Nonostante Rothko sia anche apprezzato per [i suoi scritti sull'arte](#) la raccolta dei dipinti qui presentati è l'ennesima dimostrazione di quanto in pittura sia più importante *il fare* rispetto allo spiegare ciò che si fa. Del resto, come si sa, lo stesso Rothko era feroce nei confronti dei critici d'arte, accusandoli in buona sostanza di essere dei parassiti degli artisti. Tuttavia, questa collana edita dalla casa editrice tedesca è davvero ottima per qualità (anche delle riproduzioni) e per i prezzi accessibili che favoriscono la diffusione della cultura artistica.

Il testo di Baal-Teshuva è infatti una carrellata assai asciutta ed efficace sull'opera di Rothko, nonostante lo stesso artista sostenesse che l'arte non potesse essere interpretata.

Ci sono stati pochi pittori capaci di consegnare all'astante un'emozione così forte attraverso l'uso puro del colore. Una tavolozza semplificata ma intensa che si combina in serie di variazioni capaci di associare colori freddi e caldi, chiari e scuri, puri e impastati in modo da restituire il suono di una

sinfonia o il senso del mistero che proviene dalle profondità del tempo. E, in effetti, tutta una precedente fase della pittura di Rothko si è misurata a lungo con i temi della mitologia e con le visioni archetipiche proprie del surrealismo (che frequentò a lungo). Rothko ha in seguito cercato di ridurre ciò che è *complesso* a ciò che è *semplice*. Un'operazione che hanno tentato in molti nel corso del Novecento ma che è riuscita solo a pochi grandissimi maestri come lui. Addirittura – scriveva in un manifesto firmato insieme a Gottlieb – "non c'è nulla di meglio di un buon quadro sul nulla. Noi crediamo che la materia sia essenziale, come lo è il ciclo tematico, tragico e senza tempo. Sotto questo aspetto ci sentiamo molto legati all'arte primitiva, arcaica". I dipinti di Rothko, definibili come appartenenti al *periodo classico*, quelli delle tessere e della ripetizione infinita di combinazioni inattese di colori, in effetti, attingono a sensazioni primarie, a ciò che era prima del tempo storico e persino preistorico, quando la psiche umana si stava organizzando per cogliere nel mondo le più diverse sfumature di colore.

Ma l'inquietudine, il fascino che ci restituisce la pittura di Rothko deriva anche da un altro fattore. Se sappiamo che la visione umana associa comunque, per principio biologico ed evolutivo, il colore alla forma, tanto che anche nel primo impatto con un quadro astratto ricerchiamo quest'ultima anche senza rendercene conto, nel caso di Rothko siamo quanto di più vicino alla possibilità di scinderla *completamente* dal colore percepito. Nessuno nel Novecento, a mia memoria, è mai riuscito a tanto. Di fronte ad un suo quadro siamo sollecitati a perderci nella combinazione dei colori e se riusciamo ad osservare le nostre sensazioni, ci rendiamo conto che non stiamo cercando di associarle ad una forma ma ad emozioni senza parola che sono semplicemente l'eco di una storia ancestrale.

Viviana Birolli (a cura di)

La scuola di New York

Editore Abscondita

Anno 2007

Molto più smilzo di un altro testo, *La Scuola di New York. Origini, vicende, protagonisti* di Francesco Tedeschi, di cui è possibile leggere su [Google book](#) ampi stralci [Milano, Vita e Pensiero, 2004], il libro curato da Viviana Birolli ha però il pregio dell'essenzialità e la capacità di dare un'idea – attraverso gli scritti dei protagonisti - di una poetica che ha dominato nella seconda metà del Novecento, cambiando i valori estetici di riferimento fino ad allora imperanti. Anzi, seguendo le dichiarazioni di Willem De Kooning, distruggendo l'estetica intesa come disciplina chiusa in una torre d'avorio e scegliendo *il fare*, piuttosto che *il filosofare*. Variamente denominate le tendenze di cui si parla (*informale*, *action painting* e così via), contenenti cifre stilistiche e sperimentazioni anche assai diverse tra loro, l'espressione "Scuola di New York" è però in grado di raccogliere e spiegare il clima artistico esistente in una città che proprio a partire dai pittori investiti da quelle esperienze sostituì Parigi come centro mondiale dell'arte. Certo, in questa "presa di possesso" del mercato dell'arte, c'è stata la convergenza di una serie di fattori anche extra artistici, ma non c'è dubbio che i nomi di Arshile Gorky, Mark Rothko, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg, Franz Kline, solo per citarne alcuni, rappresentano una vera e propria rivoluzione nella storia dell'arte, i cui effetti continuano a farsi sentire.

Forse potremmo riunificare attorno a questa dichiarazione di William Beziotes i diversi temperamenti artistici della Scuola: "Una volta che ho colto la suggestione iniziale, dipingo seguendo l'intuito; la suggestione diventa così un fantasma da catturare e da rendere reale. Il soggetto rivela se stesso o mentre dipingo, o quando il quadro è finito". Per quanto, in alcuni altri pittori di tendenza, è ben evidente una progettazione preliminare del quadro. Adolph Gottlieb e Mark Rothko, in una lettera aperta al critico d'arte del New York Times, sostennero tra l'altro che "non esiste alcuna sequenza di istruzioni che possa spiegare le nostre opere. La loro spiegazione deve scaturire da

un'esperienza consumata tra il dipinto e lo spettatore". La distruzione della bellezza operata secondo Barnett Newman dall'arte contemporanea sarebbe il risultato dello storico conflitto tra il *bello* e il *sublime*, come esito di un tentativo "di penetrare le pieghe segrete della metafisica". E forse a dare la spinta decisiva all'arte in questa direzione, secondo le parole di Arshile Gorky, è stata la fotografia, con cui "è inutile pensare di poter competere [...] nell'imitazione della realtà". Almeno di quella sensibile. Molto più che nel passato l'arte non diviene così – secondo William De Kooning – "un luogo di pacificazione, né tantomeno di purificazione".

È forse questa la ragione per cui tanta parte dell'arte attuale ha un che di sospeso, di indeterminato, di non-finito, aperta a possibili esiti interpretativi affidati allo spettatore. Del resto, non c'è limite alla creatività e all'immaginazione. Per questo mi sorge il sospetto che quando l'informale, in alcuni dei pittori citati, si fa geometrizzante, si tratta di un tentativo di mettere le briglie alla metafisica.

Maurizio Calvesi, Italo Tomassoni

Alberto Burri, gli artisti e la materia 1945-2004

Silvana Editoriale

Anno 2005

Più che la recensione di un catalogo questo è un sollecito, per chi può, a visitare [la mostra alle Scuderie del Quirinale](#). E, per chi si trovasse a passare per Città di Castello o ad organizzarvi un'apposita gita, è un invito a visitare alla Fondazione di palazzo Albizzini la grande raccolta di opere di questo straordinario artista, uno dei rarissimi capiscuola italiani internazionalmente riconosciuti del secondo Novecento. Nella mostra di Roma la centralità di Burri nell'ambito del movimento dell'Informale risulta evidente, così come la sua vasta influenza sugli artisti esposti, anche se taluni di loro risultano un po' eccentrici rispetto alla tematica centrale del Maestro. Ma se si visiterà la Fondazione Burri a Città di Castello il vasto affresco dell'intero arco della sua produzione artistica, con i suoi periodi, con le sue continue sperimentazioni e con la sua grandiosa fase finale, ci restituirà il senso profondo di un rigore di ricerca e di una sensibilità artistica inimitabili nel dialogare con la materia.

I precedenti di Burri, se vogliamo chiamarli così, sono in alcune sperimentazioni delle avanguardie del primo Novecento, ma con Burri si compie un radicale cambio di prospettiva. La materia diviene il soggetto diretto della rappresentazione. Non è più un inserto nel quadro, un elemento decorativo, il simbolo di qualcosa d'altro. Essa diviene la grandiosa e tragica rappresentazione di se stessa, nei suoi scarti, nelle sue rotture, nelle sue fessurazioni, nei suoi accostamenti coloristici e di materiali diversi. Le sensazioni, le emozioni, il senso inconoscibile del mondo, la vertigine che ci può cogliere davanti ai due *Rosso Plastica* del 1962 o ai neri di cellophane o ad uno straordinario bianco di cretto, ci dicono che la materia, giocando attraverso l'artista con la luce e con il mosso della sua struttura superficiale, ci può parlare direttamente dei suoi drammi, della sua insondabilità, del suo sforzo di nascere e di morire, continuamente. In un certo senso, avevano ragione alcuni futuristi, quando parlavano di *stati d'animo della materia*. Peccato che nella mostra del Quirinale sia assai scarsa la presenza dei suoi grandi quadri degli ultimi anni, che segnano contemporaneamente una continuità e una svolta nella produzione dell'artista. Ma, forse, sottratti all'ampiezza della ex Manifattura Tabacchi di Città di Castello, perderebbero qualcosa della loro polifonia.

Se Burri rappresenta il cuore della mostra, sarebbe sbagliato tacere degli altri artisti che gli fanno da corolla, tutti molto conosciuti e, naturalmente, capaci di uno sviluppo autonomo della loro arte. Però sarebbe inutile fare qui una insignificante e troppo rapida elencazione dei loro trentasei nomi. E del resto sono esposte solo alcune delle opere che hanno una maggiore connessione con il tema centrale della mostra. Voglio solo ricordare gli splendidi grafismi di Franz Kline. Il suo *Untitled* del 1963 è fatto soltanto di nero e di tonalità grigie, ma sembra un'intera sinfonia di tutto lo spettro

luminoso. E, ancora, i *décollages* di Mimmo Rotella, certamente già visti altre volte; oppure un sorprendente Mario Schifano e il piombo e la grafite di un Anselm Kiefer in cui i materiali naturali inseriti all'interno sembrano davvero *l'alba del giorno dopo*. Di Damien Hirst ne ripareremo. Infine, un consiglio: è meglio fermarsi a vedere il video nella saletta delle proiezioni all'ingresso. Aiuta molto a capire meglio il senso della ricerca e la moralità del lavoro di Alberto Burri.

Stefano Chiodi (a cura di)
Marcel Duchamp, critica biografia mito
Electa
Anno 2009

Ottima raccolta di saggi sull'artista e di sue interviste pubblicati in varie epoche al termine della cui lettura non è però detto che avrete penetrato davvero la fitta nebbia interpretativa che avvolge l'opera di Duchamp (e la sua vita). Il fatto è che le chiavi di lettura dei diversi saggi ovviamente non sono omogenee e qualcuna insiste un po' troppo sulla psicoanalisi. A ciò si aggiunge che Duchamp amava essere sfuggente e paradossale, contraddicendosi anche volentieri. Perciò, di quello che secondo molti è stato il più eversivo artista del Novecento, quello che ha dato la prima picconata all'edificio delle belle arti, inaugurando *l'arte non-arte*, alla fine rimane un'aura quasi impalpabile. Certo, se si concentra l'attenzione sui due capolavori dell'artista, il *Nu descendant un escalier* e la straordinaria *Grande Verre*, la complessità della loro interpretazione e la loro bellezza, specialmente della seconda opera, cancellano dalla mente dello spettatore qualsiasi dubbio sulla grandezza di Duchamp.

Per la [Grande Verre](#), i saggi di George Hamilton e di Jean Clair sono le più efficaci guide per penetrare un capolavoro sublimato dell'erotismo moderno, al confine con la fisica più suggestiva e la geometria più astratta. Non è un mistero che il soggetto del quadro sia stato suggerito a Duchamp dalla sua frequentazione con testi che parlavano della quarta dimensione: "tutto questo bolliva nella mia testa quando lavoravo" – ha dichiarato l'artista.

Duchamp è stato un maestro dello spaesamento, del deragliamento, del *détournement* dello spettatore davanti all'opera d'arte. Solo che lui ha anche trasposto lo spaesamento dello spettatore dal contenuto/forma/colore dell'opera (pensiamo ai Fauves e agli Espressionisti) al luogo deputato all'arte: che ci fa una ruota di bicicletta, un ready-made, in un museo? Mette a nudo l'arte in quanto feticcio.

Duchamp reagiva alle vite moderna, fatta di macchine e di tecnologia sempre più pervasiva. Osserva il curatore del libro che "se l'opera di Duchamp è la risposta allo choc della rivelazione della potenza e della bellezza della macchina, questa risposta non potrà che fare i conti d'altro canto con la sua potenza di riproduzione e dunque con la crisi irreversibile della plurimillennaria modalità simbolica incarnata dalla pittura" [...].

L'universo biomeccanomorfo di Duchamp, ha osservato Jean Clair, fuoriesce completamente dai tentativi delle Avanguardie si rappresentare in modo diverso il mondo moderno, così diverso da ogni altra epoca. I futuristi, per esempio, sono pure sempre rimasti prigionieri "di un naturalismo modernista". Duchamp, invece, ha capito che le tecnologie non erano un'aggiunta più potente del passato alla strumentazione delle civiltà, "questa nuova realtà tecnologica non è semplicemente un'aggiunta all'uomo naturale: essa lo muta radicalmente, crea forme inaudite. La macchina non è semplicemente una macchina che prolunga il corpo umano: essa diventa un innesto destinato a procreare organi mai ancora visti". Duchamp come precursore del cyberpunk e del post-human? Non esito a pensarlo.

Un libro da leggere, prima di vedere o rivedere qualche opera dell'artista.

Paolo Colombo (a cura di)
Francesco Clemente
Editore Electa Mondadori
Anno 2006

L'esposizione comprende le ultime opere di Francesco Clemente, dieci grandi tele del ciclo *Tandoori Satori*, e la serie a sanguigna mista *Valentine's Key*. Rispetto al periodo della Transvanguardia teorizzata da Achille Bonito Oliva e, soprattutto, alla grande retrospettiva tenutasi nel 1999 al Guggenheim di New York e a Bilbao - ma anche, in seguito, a Napoli, la sua città natia - in *Tandoori Satori* il colore e la forma assumono toni più drammatici e intensi. Il colore diventa materia e lo spessore dei segni tracciati sulla tela ha una funzione evocativa: le idee, le tesi sostenute nei quadri di grandi dimensioni sono delle metafore che alludono sempre a qualcosa che va oltrepassato. Tutto, stile, figurazione schematica, timbri e contrasti cromatici sono al servizio di un'alchimia dell'anima che cerca di unificare Oriente e Occidente, che si sforza di aprire gallerie di collegamento tra mondi diversi.

Clemente, si sa, ha lavorato a lungo in India e ora vive e lavora a New York, la città adatta - quella del *bricolage* umano - a proporre il recupero occidentale di una tradizione anti illuminista che rimpiazza la conoscenza del mondo con il misticismo. Da questo punto di vista, Clemente è per davvero l'espressione di un'epoca globalizzata e di un'arte il cui baricentro può essere dovunque. Accanto alle categorie del *globale* (che potrebbe essere lo stile pittorico espresso) e del *locale* (che è la tradizione delle filosofie e delle mistiche orientali), l'artista esprime una personale e incompiuta (non computabile?) metafisica. È qui che Clemente si distacca dall'Oriente, nell'inquietudine di qualcosa di intravisto e di non afferrato, di percepito ma di non dicibile. Se posso usare una metafora, sembra quasi che le radici dell'umanità - il mito come spiegazione del mondo ma anche come componente fondativa degli esseri umani, insomma la sfera degli archetipi - si ripresentino a noi rovesciati, con le radici in bella vista e la chioma immersa nel colore e nelle forme sintetizzate di uno stupore infantile.

Potrebbe bastare dire che in Clemente la potenza delle tecnologie dominanti e della razionalità occidentale lasciano il passo alla ricerca di un altro tipo di unificazione, verso la suggestione di opposti compresenti nell'universo della vita, attraverso l'evocazione del mito e della mistica. Ma c'è un collegamento tra la ricerca di una strada che riunifichi l'archetipica spiritualità dell'uomo alla fisicità degli eventi, e gli orizzonti più arditi della fisica del Cosmo, non so quanto consapevole. Alla ricerca della *Teoria del tutto* i fisici si spingono a immaginare un Universo di dimensioni multiple, incastrate l'una nell'altra e forse collegate dalla possibilità di annullare lo spazio e il tempo attraverso passaggi e ponti tra universi diversi. C'è una strana assonanza tra questa ricerca e i *Tandoori Satori* dell'artista.

Con Francesco Clemente non si viaggia solo nel mondo dell'arte, ma viene voglia anche di discutere di filosofie. L'artista è uno sciamano, un'eco della *new age* e della fisica più ardita, che pulsa sulla tela nel tentativo di risolvere il problema della vita e della morte.

Marcel Duchamp
Ingegnere del tempo perduto
Editore Abscondita
Anno 2009

Una lunga intervista che ha suscitato qualche polemica, perché di fronte a un'imponente produzione di critica d'arte sulla sua opera, Duchamp ne banalizza il significato con dichiarazioni disarmanti. Come, per esempio, quando parla della sua celebre ruota di bicicletta imperniata su uno sgabello, la *Bicycle Wheel* del 1913, e dichiara che si trattava solo di un gioco e che non aveva intenzione di esporla.

Oppure, come quando di fronte alla sua opera del *Grande Vetro*, all'intervistatore che lo sollecitava a dire quale delle numerose interpretazioni elaborate preferisse, rispondeva: "Non ne sono in grado, l'ho fatto senza avere un'idea precisa. Le cose mi si presentavano a mano a mano che procedevo. L'idea di insieme era semplicemente l'esecuzione. Era una rinuncia a ogni estetica, non intendevo certo fare un altro manifesto sulla nuova pittura".

In realtà, per avvicinarsi alla comprensione di Duchamp, per quanto possibile, occorre guardare a tutta la sua opera, che comprende la sua produzione prima del 1913 – che, da sola, lo collocherebbe tra gli artisti fondamentali del secolo –, la sua (finta) rinuncia alla pittura, la sua passione per gli scacchi come paradigma di movimenti geometrici nello spazio emulati in alcune sue pitture, i suoi silenzi e il suo stile di vita, come realizzazione di quella fusione arte-vita che ha ispirato molte avanguardie del Novecento; ma anche le sue provocazioni che tendono a smitizzare l'arte e a ricondurre il disvelamento dell'artista non alla sua opera, ma al suo riconoscimento come tale. La serie dei *ready-made*, più o meno provocatori, tendono appunto a sottolineare come sia il contesto (una mostra, un museo) a dare la patente di arte a un qualsiasi oggetto, mentre furori di quel contesto quell'oggetto arte non è. Qui il discorso si farebbe lungo e sarebbe necessario affrontare il tema dell'arte-mercato, per cui rinvio parzialmente a un mio [Labirinto](#).

Duchamp è il vero padre dell'*arte concettuale*. La sua posizione contro la *visione retinica*, teorizzata dagli Impressionisti e da altri movimenti artistici, che lo spinge fino alla condanna dell'Astrattismo in quanto pittura riduttivamente ottica, immersa completamente nella retina, esalta invece la ricomposizione dell'immagine a livello cerebrale (come nella realtà della percezione avviene). "Tutto diventava concettuale, non dipendeva dalla retina, dipendeva solo da altro...". Del resto, aggiungeva, l'artista non è cosciente del significato reale delle sua opera. Lo spettatore diventa un comprimario della creazione artistica interpretandola. Ma il suo è un protagonismo del tutto soggettivo: "Accumuliamo in noi un tale bagaglio di gusti, buoni o cattivi che siano, che quando guardiamo qualcosa non siamo in grado di vederla, se non è un'eco di noi stessi". Fondamentale, mi sembra anche la sua affermazione sul ruolo della fotografia nello spingere la pittura dell'Otto-Novecento verso la deformazione: "Poiché la fotografia offre un risultato corretto dal punto di vista della vista, del disegno, l'artista si sente costretto a deformare per differenziarsi". Ma poi, aggiungo, la stessa fotografia va oltre la riproduzione-interpretazione della realtà esplorando le tecniche della deformazione. Ma questo è un altro lungo discorso, di cui è possibile cogliere alcuni aspetti nella rubrica aperiodica [900t'Arte](#) tenuta da Carlo E. Bugatti su Ticonzero.

Fondazione Palazzo Albizzini

Collezione Burri. Catalogo delle opere dal 1948 al 1985

Anno 1986

Ho già parlato di Alberto Burri e qui l'occasione per tornare sull'argomento è data meno dal catalogo delle sue opere e più dalle suggestioni e dalle impressioni di una nuova visita compiuta alla Fondazione Palazzo Albizzini di Città di Castello. Il catalogo è infatti piuttosto vecchio, però riproduce praticamente tutto ciò che è esposto nella Collezione, ed è reperibile solo in loco, ma ne esiste un'edizione del 2000, a cura di [Skira](#).

Il punto è però che per Burri, molto più degli altri artisti, esiste una distanza siderale tra la riproduzione delle sue opere e l'emozione e la comprensione che ci restituiscono una visita diretta alla collezione permanente. Tale scarto emozionale ed estetico riguarda anche le mostre antologiche e critiche, come quella citata nella precedente recensione. Il senso di una ricerca che scavi fin nei più reconditi meandri della materia per restituircela come atto artistico e lo spiazzamento psicologico dato dalla visione ordinata dell'itinerario artistico di Burri sono comprensibili ed esperibili solo attraverso una ricognizione diretta di quella che appare come una delle più ardite e anche drammatiche sfide alle

domande sul senso di un mondo in sé compiuto, quello dell'arte. La vecchia e superata diatriba tra arte figurativa e arte astratta qui cessa completamente di avere qualsiasi significato, aprendosi a quella grande stagione artistica denominata Informale. Delle tante definizioni che sono state date di questa tendenza, sviluppatasi tra gli anni Cinquanta e Sessanta, a me piace quella di Michel Tapié di *Art Autre*. Mi sembra che si attagli perfettamente all'opera di Burri.

Si tratta di un'esplorazione progressiva dei materiali che da mezzi espressivi diventano espressione di se stessi, nel tentativo di scatenare quella tempesta neuronale che effettivamente coglie lo spettatore nella rassegna delle sue opere.

La visita deve naturalmente partire da Palazzo Albizzini, dove si ripercorrono in modo cronologico le serie stupende dei vari passaggi sperimentali compiuti, il cui biglietto da visita è rappresentato dall'acrilico *Pannello FIAT* del 1950. Poi si susseguono i *sacchi*, i *legni*, i *ferri*, le *combustioni plastiche*, i *cellotex*, i *cretti* e, infine le serigrafie, in cui il dettaglio morfologico e il contesto visivo sospendono lo spettatore tra l'impulso irrazionale e la logica di una restituzione artistica della materia e dei suoi alterati colori. Poi ci vuole una pausa, per prepararsi, credendo di aver visto tutto o almeno l'essenziale, alla visita ai neri ex Siccatoi del Tabacco, dove senza troppa retorica si gioca a sorpresa l'apoteosi dell'arte.

Questo luogo è una cattedrale del sogno umano di ricostruire il mondo a partire dai suoi dati più semplici, dalle sue cifre primarie. Le opere esposte non sono apprezzabili prese singolarmente, ma rappresentano delle *serie* che si susseguono secondo un ordine dapprima misterioso, scandito dai giganteschi ambienti in cui sono esposte. Nel proseguire assorti la visita, ad un certo punto, si capisce che qui si tratta di un'opera sinfonica contemporanea. Penso che se venisse riprodotta in sottofondo certa musica di Philip Glass o di altri cosiddetti minimalisti (Glass mi perdoni), l'esperienza del visitatore sarebbe ancora più sconvolgente, sconfinando nell'arte totale. Sarebbe una splendida sfida il cercare di far coincidere le diverse partizioni musicali con il timbro diversificato di ognuna delle immense sale. Ma già così, arredando questo mondo con i segni di una realtà primigenia e compatta, spesso geometrica, Burri ci ha restituito un mondo *altro*, che però non è soprannaturale. Niente metafisica in Burri, tutto nasce dal nostro sentire, dalla nostra ricerca totalmente umana, in una grandiosa, avvolgente e coinvolgente religiosità che anima assieme l'ambiente e le opere esposte, ma che rimane ancorata a questo mondo.

M. López-Remiro e R. Venturi (a cura di)

Mark Rothko, Scritti sull'arte

Editore Donzelli

Anno 2006

In effetti, il titolo promette più di quanto il testo riesce a dare, per una edizione che appare abbastanza povera di documenti significativi, se si tolgono molti testi "di servizio", ossia brevi comunicazioni personali e lettere di circostanza dalle quali solo a fatica è possibile isolare alcuni spunti interessanti. Voglio dire che questa raccolta avrebbe potuto ridursi di molto, ma temo che – anche comprendendovi le diverse versioni di testi scritti per occasioni e circostanze particolari – il libro sarebbe risultato molto più smilzo. Il che, forse, non sarebbe stato necessariamente un male.

Curiosamente, è la Postfazione di Riccardo Venturi il testo che permette meglio una visione di insieme degli itinerari estetici seguiti da quello che rimane uno dei più interessanti pittori del Novecento. A dimostrazione che il vero e proprio disprezzo nutrito da Rothko per i critici e gli storici dell'arte, almeno in questo caso, era mal indirizzato. Dopo aver messo in evidenza lo stretto rapporto esistente tra la pittura di Rothko e lo spazio dell'architettura, Venturi sottolinea l'aspetto musicale della sua opera, come "un gruppo di note adiacenti suonate all'unisono [in cui] all'impatto immediato [...] segue un morire del suono, lento e estraneo a qualsiasi tonalità." In effetti, la pittura di Rothko a me

sembra molto vicina alle espressioni musicali di Philip Glass. Forse tale vicinanza, nel musicista come nel pittore, è dovuta al modo in cui riescono "ad attingere l'intensità più profonda dell'irricongiungibilità tragica – quella ovvero tra la violenza primordiale che giace al fondo dell'esistenza umana e la vita umana con cui ha a che fare", come scrisse lo stesso [Mark Rothko](#).

Se poi è discutibile la sua affermazione, per cui "la pittura è un linguaggio naturale tanto quanto il canto e la parola", è però vero che "l'affermazione dell'impulso creativo è un bisogno biologico fondamentale [...e che] l'arte è uno dei pochi strumenti conosciuti dall'uomo per articolare questo impulso."

Singolare ma anche pienamente espressiva della sua estetica è l'idea che "un quadro non è nei suoi colori, la sua forma o i suoi aneddoti, ma un'intenzione, un'entità, un'idea le cui implicazioni trascendono ciascuna di queste parti." Ed è così che si presentano le *tessere* di Rothko, come l'espressione di un'idea di tragicità e di arcaismo, per cui "ogni opera d'arte è il ritratto di un'idea." È qui che vive la sua autonomia ed è per questo che "l'artista astratto ha conferito un'esistenza concreta a mondi concreti e a tempi invisibili." Al contrario di Mondrian, al quale taluni hanno cercato di avvicinarlo, Rothko non tenta di ridurre la realtà ai suoi colori e alle sue forme primarie, le sue superfici sono esse stesse delle cose che cercano di vivere l'esperienza della profondità, risalendo alla superficie della nostra percezione. Sono il culmine di un'intuizione, la quale "è l'apice della razionalità. Non l'opposto. L'intuizione è l'opposto della formulazione. Della conoscenza morta."

Ma tutto ciò non è l'espressione di sé, quando si concretizza nell'opera d'arte. Aggiunge infatti Rothko: "Non ho mai pensato che dipingere abbia niente a che vedere con l'espressione di sé. È una comunicazione sul mondo a qualcun altro." Un pensiero asciutto di grande rilevanza.

Niki de Saint Phalle

Joie de vivre

Carlo Cambi editore

Anno 2009

Accostata spesso a Gaudi, specialmente nel confronto tra il [Parco Güell](#) di Barcellona e il suo [Giardino dei Tarocchi](#), costruito presso Capalbio, nella Maremma toscana, in realtà l'arte di Niki de Saint Phalle è debitrice solo in parte dell'artista catalano. E ciò nonostante ella stessa abbia dichiarato che con la scoperta di Gaudi "mi ero imbattuta nel mio maestro e nel mio destino". Questo è un punto che va approfondito, perché la visita della mostra itinerante tenutasi nell'estate del 2009 in Toscana, di cui al catalogo, ripropone come prima impressione una derivazione diretta (quasi un calco) che va discussa.

Non si tratta solo del fatto che furono molteplici le influenze che formarono lo stile della de Saint Phalle, a partire dal suo compagno [Jean Tinguely](#) (un artista di cui occorrerà riparlare), per passare attraverso il Nouveau Réalisme e il confronto con gli artisti della New York degli anni Sessanta e oltre. Per esempio, suggerirei anche un accostamento a certe sculture pubbliche di [Jean Dubuffet](#), costruite come un anti-monumento, che stimolano lo stesso senso di estraniamento, per quanto come quelle di Niki facciano ormai parte dell'immaginario urbano.

Il fatto è che del decorativismo di Gaudi in Niki de Saint Phalle non rimane nulla, se non all'apparenza. E non è solo una questione di differenza tra architettura e scultura. Nella nostra artista il decorativo non vive da solo, viene di nuovo assoggettato alla forma, a un'idea concreta, alle emozioni che hanno un riferimento nei miti, nei movimenti reali della società, nella rivalutazione del *femminile*. In un documentario di Peter Shamoni (1966) Niki de Saint Phalle dichiarò che: "Gli uomini sono molto inventivi. Hanno inventato tutte queste macchine e l'era industriale, ma non hanno nessuna idea di come migliorare il mondo". La serie delle sue [Nana](#), esposte in diverse città, esprime infatti la suggestione di colore-forma-vita in grado di resistere alla meccanizzazione del mondo. Perché per Niki, al contrario dell'ispirazione trascendente di Gaudi, è il mondo e le sue macchine - alcune delle

quali, ispirate da Tinguely, come macchine *inutili*, cugine di quelle di Bruno Munari degli anni Trenta del secolo scorso – che vanno trasfigurati attraverso l'arte, per umanizzarle e neutralizzarne la minaccia. Insomma, mentre in Gaudi forma e decorativismo si fondono, qui la forma riesce a dominare il decorativismo, che rimane un mezzo espressivo per effettuare uno *stravolgimento* in grado di riaffermare il primato delle pulsioni e delle emozioni.

Il *solare* apparente dell'arte di Niki de Saint Phalle cerca di rinviare in realtà al mistero. La gioia è superficie, l'inquietudine è in profondità, anche se non riesce a diventare *dramma*. Lo psichedelico suggerito dai colori e dagli arabeschi rimane però una forma di barocchismo contemporaneo.

Nicoletta Zanella (a cura di)
Pablo Echaurren. Chromo Sapiens
Editore Skira
Anno 2010

La mostra si è conclusa da poco (Fondazione Roma Museo – Palazzo Cipolla), ma questa ricognizione dell'esperienza dell'artista italo-cileno, figlio di Sebastian Matta, lascerà certamente il segno nell'immaginario di chi l'ha visitata. Il pure ottimo catalogo dello Skira non può certamente restituire l'impressione delle rutilanti composizioni esposte, ma in mancanza di una visita dal vivo rappresenta pur sempre una traccia importante per cercare di capire l'espressione di un'estetica che non è facilmente penetrabile.

Troppe sono le suggestioni che un'attività artistica multiforme (illustrazioni, ceramica, bronzetti, pittura, manifesti, collages) offre al visitatore, il quale si trova di fronte a una vera e propria bulimia da immagini, aggressive e coloristicamente sature.

È stato scritto che Echaurren è posseduto dall'*horror vacui*, talché nei suoi quadri non c'è spazio per l'intervallo, per lo spazio vuoto, per la stasi riflessiva. Ossessive e esplosive, le figure si moltiplicano in modo seriale sulla superficie pittorica, segnate da contorni di un giallo aggressivo, quasi trattenute a stento dall'area limitata del quadro. Non si riesce a entrarvi dentro, eppure non se ne è respinti. Non c'è una terza dimensione apparente, il rimbalzo dell'immaginario è subito rinviato a una specie di memoria ancestrale. La saturazione estrema dei colori gira nella testa rimandando di continuo a un corto circuito neuronale tra immagine, colore e soggetto: quasi un'ipnosi, certamente non tranquillizzante.

Cominciare a dipanare le ispirazioni che hanno guidato la mano di Echaurren non è facile; quasi come una stratigrafia riveniamo il debito artistico - riconosciuto e coltivato dall'artista - nei confronti del Futurismo (più nella versione Depero mi sembra). Gli ultimi decenni del Novecento hanno inoltre lasciato nell'artista un ricco deposito di suggestioni: c'è la lezione del pop filtrata attraverso il fumetto, di cui l'artista è peraltro un esponente *alto* anche nella veste di illustratore (e qui, ci vorrebbe una lettura di [Paola Pallottino](#)), ma anche attraverso la rappresentazione seriale di strumenti musicali; c'è il richiamo della *Street art*, in cui l'impatto dell'immagine sullo spettatore comunica subito un discorso, un frammento di critica sociale, soprattutto nella versione latino-americana. C'è, in modo prorompente, uno speciale richiamo ancestrale: la raffigurazione di animali immaginari rinviano senz'altro a suggestioni incaiche e maya, caricate attraverso l'uso del bianco e del blu, specialmente nelle ceramiche (faïence), ma anche nei quadri in un cui appaiono spesso simboli della morte attraverso teschi sinteticamente tracciati. Eppure, anche in questo caso, appare un singolare aggiornamento dell'ispirazione, perché quegli animali fantastici, pur echeggiando antiche cerimonie precolombiane, alludono alla promessa (o alla minaccia?) di una fantastica genetica che è sul punto di diventare realtà.

Prepotente sprizza dai quadri l'influenza della Roma barocca, non solo delle sue chiese e delle sue piazze, quando le rappresenta; un barocco che, come in altre raffigurazioni, sfiora il grottesco e si

nutre di un'atmosfera circense. Un vitalismo debordante che non dà tregua, come se le cose che l'artista sente l'urgenza di dire si affollassero in un pandemonio di colori e di grafismi che interrogano lo spettatore sulla vera natura della realtà.

Scrive Claudia Salaris nel capitolo *Vita e opere* del catalogo, che Echaurren *aspira alla totalità dell'espressione estetica* e che “la poesia può includere armonia, dissonanze e onomatopea, la musica talvolta diventa colore e la pittura è in grado di esprimere suoni e rumori, come sostenevano i futuristi”. Sembra effettivamente proprio questa la cifra sintetica dell'artista Echaurren.

[<torna all'indice generale>](#)



4. Estetica e critica d'arte

- [Introduzione al Novecento](#)
- [Renato Barilli](#), *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*
- [Renato Barilli](#), *L'arte contemporanea*
- [Francesco Bonami](#), *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*
- [Larry Shiner](#), *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*
- [Lea Vergine](#), *Schegge sull'arte e la critica contemporanea*. Intervista di Ester Coen



[Introduzione al Novecento](#)

Saggio del 2003 pubblicato in *La Critica. Rivista telematica di arte, design e nuovi media*. Per il testo cliccare sul titolo.

Renato Barilli

Scienza della cultura e fenomenologia degli stili

Editore Il Mulino

Anno 1997

Il titolo del testo non deve spaventare. Ancorché derivato dalle lezioni universitarie dell'autore - illustre e acuto critico letterario e dell'arte, nonché estetologo - si tratta di un libro certo non facile ma, tutto sommato, abordabile da persone che vogliano misurarsi con la domanda di cosa è l'arte oggi e di qual è il suo rapporto con la cultura. E, ancora, che cosa si deve intendere per cultura e quali sono le sue relazioni con la storia e con il mondo circostante.

È un'opera critica e didattica che è all'incrocio tra discipline diverse. Si inserisce in quel filone di studi culturali di origine anglosassone (*Cultural Studies*) che ha permesso di affrontare l'interpretazione del mondo contemporaneo da nuove prospettive. Proprio per questo si tratta di un testo illuminante. Permette di guardare ai fenomeni artistici e ai mutamenti di quello che una volta si chiamava *il gusto* (che l'autore, però, giustamente rifiuta come concetto-guida) dalla doppia intersezione dei rapporti tra arte e scienza-tecnologia e tra antropologia e assetti sociali. A differenza degli studi culturali anglosassoni, l'autore risente però di una tradizione diversa, più attenta ai fenomeni strutturali e al rapporto esistente tra ciò che accade nel mondo e la sua interpretazione. Continua così la scuola che fu di Luciano Anceschi a Bologna e si inserisce a pieno diritto in una cultura europea a noi più familiare.

La tradizione è quella della scuola critica viennese dei primi del Novecento che, per prima, tentò di abbattere i diaframmi esistenti a quel tempo tra discipline diverse e periodizzazioni della storia dell'arte ormai ossificate e del tutto irreali. Una scuola che fa sentire gli effetti delle sue innovazioni ancora oggi, per quanto ciò non è noto al largo pubblico.

La novità consiste nel tentativo di fondare alcune categorie interpretative dell'estetica sulle più solide basi delle relazioni con lo sviluppo della mentalità moderna, fortemente influenzata dalla scienza e dalle tecnologie. Non è un gran novità si dirà. Ma, a livello di cultura diffusa e anche in quella cosiddetta *alta*, persiste tenacemente un discorso genericamente vetero umanistico, chiuso alla comprensione dei meccanismi del mondo moderno e che insiste nel pensare la tecnica come qualcosa di *aggiunto* alla natura umana, e non come sua parte fondativa, originaria. Senza la quale, cioè, noi non saremmo ciò che siamo. Non solo oggi, ma anche ai nostri inizi.

In un tale contesto, l'operazione che compie Barilli (assieme ai suoi altri numerosi interventi critici), rappresenta un flusso di aria fresca, di svecchiamento mentale e di reinterpretazione su solide basi delle generiche lamentele sulla incomprendibilità dell'arte contemporanea.

Renato Barilli

L'arte contemporanea

Editore Feltrinelli

Anno 2002

Questo è un altro testo fondamentale per comprendere l'arte contemporanea. Barilli basa la sua interpretazione su tre fattori principali che ne spiegano le variazioni: 1. gli sviluppi della tecnologia o cultura materiale; 2. il raffronto tra il campo dell'arte e quelli delle altre arti e delle scienze; 3. le oscillazioni interne (intrinseche) al campo dell'arte.

La ricostruzione della vera e propria rivoluzione compiuta dall'arte contemporanea comincia da lontano, da Nicola Poussin, per poi transitare ovviamente per gli impressionisti, fino alla vera e propria rifondazione compiuta da Cézanne. Il quale rifiuta la prospettiva classica, che si basava sull'illusione ottica della piramide rovesciata teorizzata nel Rinascimento, per adottare il punto di vista dello spettatore che è sempre sferoidale. Su questo tema e sulla riduzione della natura ad un insieme di cilindri, di cubi, di sfere e di cono si basa tutta la lettura fatta da Cézanne dei fenomeni come ci appaiono. In questa geometrizzazione della realtà ciò che gioca un ruolo essenziale è il *tempo medio di luce* ricevuto dall'oggetto rappresentato. Il Cubismo e i movimenti ad esso affini andranno oltre, cercando di rappresentare direttamente il *noumeno*, vale a dire l'inconoscibile che è oltre l'apparenza. Ma è con Picasso che si "fa strada la consapevolezza tecnomorfa." Ovvero, che l'uomo non si limita più a usare gli strumenti disponibili, "ma ha il compito di assumerli anche come filtri" dell'esperienza estetica. Il limite del Cubismo consiste nell'aver scelto come punto di riferimento la tecnologia meccanica, che d'altra parte era la tecnologia dominante dell'epoca. Già i futuristi tentarono di andare oltre, rimanendo però "sempre incerti tra il linguaggio spezzato delle macchine e quello curvilineo delle energie radianti."

Poi ci fu la ripresa di un rapporto critico con la modernità, specialmente per quanto riguarda la Metafisica e altri movimenti, che non si affidavano al *togliere* dell'Espressionismo o al *ricreare* del Futurismo, ma alla decontestualizzazione e alla ricombinazione dei significati: quanto più la rappresentazione della *cosa* si fa precisa, tanto più sfugge, si aliena. I filoni artistici che si rifanno alla Nuova Oggettività, associarono poi impegno sociale e deformazione della realtà con il realismo magico.

Intanto, urgeva l'uso di nuovi materiali di pari passo con lo sviluppo tecnologico e con il mutare dei paradigmi scientifici, con un ritorno alla natura, all'uso di materie non secondarie e al biomorfismo, in sostituzione di una visione macchinistica della realtà, che si rappresentavano esattamente per quello

che sono. Dall'Art brut a Burri, in tutte le sue possibili variazioni, è stato Dubuffet la chiave fondamentale del passaggio di secolo. Da lì in poi, la ripresa di un rapporto positivo con la tecnica si esprime con un andare e venire circolare. "Il grafo del progresso non si sviluppa sempre in avanti [...] ma a un certo punto compie una curva, entra in un ritmo spiraliforme di grande ritorno."

Debbo dire che il volume di Barilli è troppo complesso, ricco di suggestioni e di prospettive originali, per poter riuscire ad esprimere compiutamente la sua importanza in una recensione così breve.

Francesco Bonami

Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte

Mondadori

Anno 2007

Se, attratti dal titolo, pensate che finalmente qualcuno vi spiegherà i misteri dell'arte contemporanea e delle sue stranezze, talvolta incomprensibili e repellenti, rinunciate a leggerlo per evitare delusioni. Alla fine del libro non ne saprete più di prima. Se siete incuriositi, sfogliando le pagine, dai titoli dei capitoli e dal linguaggio, diciamo così, molto *sciolto* usato, debbo avvertirvi che l'operazione compiuta dell'autore è parente stretta dei molti tentativi che scelgono di stupire piuttosto che di fare arte. Una volta si puntava a scandalizzare i benpensanti (*épater les bougeois*), da qualche tempo il primo che passa.

Sicché la miscela di giudizi e di *sguardi storti* offerti dal noto e accreditato critico fiorentino non risolve affatto la curiosità e l'ansia di sapere del lettore. Solo un punto è chiaro, e cioè che quel che conta nell'arte contemporanea non sarebbe né la tecnica di esecuzione né la qualità estetica dell'opera, ma l'*idea originale* che l'ha prodotta. Il che, per la verità, avviene nella gran parte dei casi che mettono a rumore il circuito artistico attuale. *Non si sa più cosa inventare* per attirare l'attenzione dei galleristi e delle periodiche rassegne d'arte. Tanto che ci si avvia ad una sorta di nuova divisione del lavoro, in cui "esistono persone che di mestiere realizzano in modo egregio quello che gli altri pensano ma non sanno fare". Osservazione che avrebbe meritato un approfondimento, una riflessione sul collegamento tra arte, modernità (o postmodernità, se si vuole) e novità dei paradigmi produttivi, piuttosto che una rassegna delle idiosincrasie personali dell'autore. Non basta affermare che nell'arte contemporanea non ci sono più allievi e che ognuno corre per sé, ispirandosi, rubacchiando qua e là e dedicandosi al bricolage come risposta al dramma di avere davanti a sé una tela bianca (quando di tela si tratti). Del resto è famosa la frase di Picasso, secondo il quale l'artista mediocre copia, mentre il genio ruba.

Poi, qui e là del libro, ci sono delle lepezze, come un'assoluta svalutazione dei mezzi tecnici impiegati e del ruolo dei materiali usati, per cui si ricade nella banalità di criticare, anche giustamente, l'osservazione che "le sculture di Michelangelo fossero belle grazie alla qualità del marmo". Ora, è chiaro che l'osservazione si può aggiungere semplicemente ad altre e ben più ampie valutazioni estetiche, e che non le può sostituire. Ma vorrei vedere l'effetto della Pietà scolpita nel tufo... Tra l'altro, è davvero impossibile spiegare l'arte attuale senza un riferimento alla funzione fondamentale dei materiali sperimentati.

Dunque, qualche freddura e titoli al neon dei capitoli non sostituiscono il vuoto di risposte alla domanda posta dal titolo del libro. Anche se alcune osservazioni non si possono che condividere, come quella che identifica i benpensanti con "quelli capaci di eccitarsi guardando un quadro dei Macchiaioli"; oppure le osservazioni sulla traiettoria compiuta dall'Arte Povera. Sarei un poco più cauto nei giudizi taglienti dati sul movimento della Transavanguardia, anche se nemmeno a me piacciono molto *i ritorni* nell'arte (come in generale). Da condividere, invece, l'annotazione che l'arte è divenuta "una jungla di speculazione selvaggia", che ne falsa naturalmente i valori, per cui (per riprendere il titolo di un capitoletto), alla fine, *Non è brutto ciò che è brutto ma è brutto ciò che piace*.

Larry Shiner

L'invenzione dell'arte. Una storia culturale

Einaudi

Anno 2010

Libro fondamentale, che consiglio a tutti coloro che si interrogano sull'arte e sui suoi significati. Tra l'altro, dimostra quanto sia necessaria una dimensione storica per capire il senso e le problematiche di pratiche artistiche e di criteri di giudizio oggi largamente diffusi. Anche nel caso della decostruzione dell'arte. Certo, in alcuni punti, l'autore forza talune interpretazioni storiche per dare ragione del modello interpretativo adottato. Ma, a parte il fatto che questo è un rischio di tutte le discipline storiche, le forzature non inficiano affatto l'impianto e lo sviluppo del saggio. La tesi di fondo, peraltro niente affatto nuova, è che il concetto di Arte (con l'A maiuscola) ha cominciato a farsi strada nel Settecento, con la incipiente distinzione tra *artista* e *artigiano*. Mentre "la vecchia idea di arte conteneva sia le idee che furono annesse al concetto di belle arti, sia le idee che furono annesse al concetto opposto di artigiano". La rassegna storica che l'autore compie sulla formazione del moderno concetto di Arte approda a una suggestiva prospettiva interpretativa di quella contemporanea, contro coloro che amano parlare di *morte dell'arte* (così come del romanzo o della musica). L'esperienza contemporanea sembra invece chiudere la parentesi della modernità e delle estetiche nate nei precedenti tre secoli, per riconnettersi a una più antica nozione, in cui "l'idea di arte includeva ogni genere di oggetti o esecuzioni (destinati tanto all'uso quanto alla svago)". In altre parole, proprio l'ingresso nella sfera dell'arte (o il ritorno, se vogliamo) "di manufatti, scritti suoni e azioni tanto bizzarri nel novero delle belle arti" non rappresenterebbe una novità storica di cui scandalizzarsi, ma il ricupero di un approccio estetico in cui la separazione tra arti, mestieri e scienze operate dal Settecento in poi, si sta progressivamente riducendo. Forse le Avanguardie avevano ragione anche da un altro punto di vista, quello dell'aspirazione ad un'esperienza estetica totale che investisse il quotidiano.

Insomma, il concetto dell'*arte per l'arte* è stato del tutto sconosciuto nei secoli precedenti e la sua adozione ha, tra l'altro, prodotto esposizioni museali delle opere che "generano un colossale fraintendimento dell'arte antica". Il processo di separazione con la nascita del concetto di belle arti "con i suoi principi di piacere raffinato, di giudizio informato, non fu né una costruzione puramente intellettuale, né la semplice espressione di una effettiva suddivisione sociale", ma rappresentò l'una e l'altra esigenza. E proprio nel momento in cui l'industria, spinta dai ritrovati scientifici e ingegneristici, cominciava ad investire a metà del Settecento non solo il gusto ma il modo stesso di poter fare arte, prendeva corpo il tentativo accademico di ispirarsi al *bello ideale* per non cadere al livello della *semplice meccanica*. È in quel periodo che nasce la prima idea dell'*arte per l'arte*, che segnerà il vissuto personale della maggior parte degli artisti e l'aura che progressivamente la società colta stenderà intorno a loro. In questi secoli non sono mancati i tentativi, teorici e le pratiche artistiche, per riunire l'arte e il quotidiano (John Dewey, tra gli altri, fino all'arte anti-arte del Dada o della Bauhaus e al *New Criticism*, degli ultimi trent'anni del Novecento) e la parabola culminata con l'estetica dell'Ottocento, come esperienza separatrice dalla supposta assenza del sublime nella banalità della vita corrente e dei suoi prodotti, tende ormai a ridiscendere e a disegnare la linea di confine tra arte e artigianato, come è stato scritto, che è ormai divenuta tratteggiata. Anche se ancora non è chiaro "se i mezzi di comunicazione di massa abbiano eliminato, insieme all'aura dell'opera d'arte originale, anche l'aura dell'ideale di arte in sé".

Lea Vergine

Schegge sull'arte e la critica contemporanea

Intervista di Ester Coen

Skira

Anno 2001

Perché recensire un testo così *vecchio*? Perché Lea Vergine è una delle critiche d'arte italiane che ha più esplorato taluni aspetti *patologici* dell'arte contemporanea, oltre ad essere una pungente critica di certo andazzo mercificato della critica d'arte attuale. Le mostre da lei curate (per tutte, quelle sulla riscoperta della pittura al femminile del Novecento con [L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940](#) e quella più di recente sul [Trash](#)), ma anche lo splendido lavoro di documentazione a suo tempo fatto con il libro sulla [Body art](#), testimoniano di un rigore e di uno sguardo capace di osservare il fenomeno artistico oltre le abitudini di consumo offerte dai galleristi e dai mercanti d'arte, che sono diventati i veri soggetti-motore di stili e tendenze.

Mi spiace perciò dire che questo non è un libro riuscito. La stessa curatrice, Ester Coen, che pure ha al suo attivo studi e mostre notevoli (ultima la bella mostra al MART di Rovereto [Illuminazioni](#)) se n'è resa conto, se ha sentito l'esigenza di scrivere nell'avvertenza che "la dimensione del racconto si è persa via via". Troppo spezzettate le domande e le risposte, che hanno seguito più l'improvvisazione del momento, con l'esposizione delle opinioni dell'intervistatrice che si sovrappongono spesso a quella dell'intervistata, che un piano maieutico teso a far emergere con nettezza la ricca esperienza di Lea Vergine e suoi meglio strutturati giudizi sull'arte contemporanea. Non che manchi ciò che il lettore si può aspettare, e cioè delle testimonianze su personaggi e movimenti che hanno attraversato l'ultimo quarantennio del Novecento, così ricco di creatività artistica e di coraggiose aperture al nuovo, ma si tratta per l'appunto di squarci improvvisi e, ahimè, sempre troppo succinti. Ne avremmo voluto sapere di più su artisti e tendenze che Lea Vergine ha frequentato, anche se qua e là riesce ad emergere lo sguardo che l'ha guidata nelle sue scorribande documentarie. Come nel caso della *Body art* e della *Land art*, che hanno tentato di occupare l'intero spazio dell'immaginario che va dal gigantismo prometeico al narcisismo più sfrenato.

Talvolta criticata per la disinvoltura con cui è passata dall'analisi di un movimento artistico all'altro, tuttavia, proprio in questa circostanza Lea Vergine scopre il filo conduttore coerente che l'ha guidata nella sua militanza artistica. Quello appunto della patologia, della transizione, del sospeso tra due mondi e due possibilità. Una robusta attenzione alla condizione sperimentale dell'arte che, come ho scritto altrove, rappresenta la condizione permanente e l'eredità più forte dell'intero Novecento. Lea Vergine ha dato anche battaglie politiche in nome di un'indipendenza di giudizio e di un'estraneità al sistema mercantile.

[<torna all'indice generale>](#)



5. Fotografia

- [Francesco Jappelli](#), *Da Praga 1983-1988 immagini di una topografia letteraria*
- [Làszló Moholy-Nagy](#), *Pittura Fotografia Film*



Francesco Jappelli

Da Praga 1983-1988 immagini di una topografia letteraria

Polistampa

Anno 2008

Un paziente e dettagliato lavoro di ricostruzione e di collegamento tra le foto e le citazioni letterarie che corredano le immagini praguesi disegna un itinerario della memoria di una città che non c'è più. O meglio, che il turista attuale riuscirà difficilmente a vedere nella convulsione urbana attuale. Caso mai il lettore e il visitatore di Praga, dopo aver anche letto qualche pagina dell'ormai classico *Praga magica* di Angelo Maria Ripellino, movimentata, per quanto ricordo, da un pathos che ricorre spesso alle atmosfere della *Kabbalah*, potranno leggere e guardare il libro di Jappelli per entrare in una Praga estraniata dal tempo e da inquadrature asciutte e statiche, giocate sulle sapienti ombre del bianco e del nero.

Per quanto citato (e ci sono anche, naturalmente, il cimitero ebraico e la via degli Alchimisti) il Golem di Merynk non sembra ambientato qui. La Praga scelta dall'obbiettivo dell'autore è una città razionale, senza enfasi, imprigionata nella sua memoria (e nostalgia sette-ottocentesca). Anche se non mancano edifici e strade delle epoche precedenti, l'impressione non cambia. Persino il poco liberty mostrato ha un carattere severo. Kafka abita qui, in certe immagini oltre che nelle citazioni. Se debbo interpretare la cifra riassuntiva del libro, sarà bene che il visitatore si alzi all'alba e percorra la città per ritrovare quelle atmosfere e quelle inquadrature, altrimenti negate dalle convulsioni consumistiche attuali. Tanto più che nelle fotografie di Jappelli le persone quasi non esistono e, se appaiono, sembrano quasi sforzate a entrare nell'inquadratura, come in un inserto successivo.

Nella presentazione del libro (a cura di Sergio Corduas) si dice in sostanza che la Praga drammatica di tanti reportage e immagini letterarie non esiste più, ma la Praga di Jappelli è drammatica, per i toni e per le inquadrature. La nevrosi kafkiana si deposita sulle ombre che tagliano gli edifici e le vie deserte e il barocco dei gesuiti (però io non amo affatto il barocco, tanto più quello nordico, che è ancora più soffocante) contraddicono l'idea che la nevrosi accompagni di necessità la presenza delle persone. Quelle presenti sono in verità dei fantasmi, hanno la stessa funzione degli omini di certi quadri di Magritte.

Guardando le immagini mi sono venute in mente quelle storie, non sempre di fantascienza, come nel caso di *Dissipatio h.g.* di Guido Morselli, in cui si suppone la scomparsa improvvisa degli esseri umani: come apparirebbe una città il giorno dopo? Debbo ammettere che l'effetto di straniamento delle immagini è potente e se si conosce anche solo un poco la storia di Praga, i macelli religiosi compiuti, i pogrom degli ebrei, le lotte per affrancarsi dall'invadenza viennese, fino alle recenti tragedie del Novecento, ebbene Jappelli ce ne restituisce il senso profondo, imprigionato nella pietra e negli scorci. Il senso di una città alla secolare ricerca di una identità boema, sospesa tra nord e sud, est e ovest dell'Europa, un crocevia non brulicante di gioiosa creatività, ma di ansia di comprendere il proprio posto nel mondo. Con l'ansia di essere si possono però costruire anche cose splendide.

Làszló Moholy-Nagy
Pittura Fotografia Film
Einaudi
Anno 2010

Meritevole riedizione di un testo importante, capostipite delle riflessioni sui rapporti tra i domini dell'arte di cui al titolo, con una buona e esauriente introduzione di Antonio Somaini. Il quale ultimo annota infatti che "non è però solo la prima e più completa teorizzazione della fotografia moderna. È anche un'acuta riflessione sullo statuto dell'arte nell'epoca della riproduzione tecnica delle immagini e dei suoni, e su ciò che significa per l'arte essere veramente *contemporanea* rispetto alla cultura che la circonda". Ciò significa che, essendo cambiate nel Novecento (e tanto più oggi) la modalità di percezione rispetto al materiale e al modo di *rappresentare*, l'arte – secondo Moholy-Nagy – avrebbe dovuto elaborare gli strumenti per darle una risposta adeguata. Una prospettiva pienamente coerente con il meraviglioso tentativo della Bauhaus, di cui fu un esponente di spicco, non solo di conciliare arte e scienza (e tecnologia), ma di far convergere arte e industria in una diversa prospettiva di civiltà.

Insomma, la funzione dell'arte era "di mettere la tecnologia al servizio dell'uomo concepito nella sua unicità e organicità". Se vogliamo, depurato dalle tante disillusioni prodotte dal Novecento e da un'idealizzazione della macchina intesa solo come manufatto meccanico, si tratta di una straordinaria anticipazione di quella che viene oggi definita come la filosofia del post-umano o *terza cultura*.

Le esplorazioni compiute da Moholy-Nagy in un libro edito negli anni Venti del secolo scorso, ricco di immagini e stampato in una veste tipografica oggi inusuale ma di agile lettura, spaziano dalle proposte sperimentali ai problemi ottici, dall'estetica cinematografica e fotografica ai dispositivi tecnici, anche futuribili, mostrando straordinarie doti di preveggenza, come vedremo nella citazione finale. Tra l'altro, proprio la Bauhaus di Gropius (e con lui Moholy-Nagy e altri) promosse una delle più potenti esperienze di superamento della distinzione tra arte e artigianato.

Le proposte e le riflessioni di Moholy-Nagy si soffermano in particolare sulla cinematografia di avanguardia e sulla sperimentazione di schermi non tradizionali. Peraltro, dobbiamo dire, anticipato dai futuristi Arnaldo Ginna e Bruno Corra, che avevano pensato a schermi rivestiti di carta d'argento e fosforescenti. Era la temperie dell'epoca con la produzione di pellicole da parte di artisti di avanguardia, come Duchamp (*Anémic Cinéma*), Fernand Léger (*Ballet mécanique*) e René Clair (*Entr'acte*, scritto da Francis Picabia).

Nel saggio non mancano riflessioni di carattere generale sull'arte, come questa definizione che comprende nelle sue radici fondamenti neurologici: "L'arte nasce quando l'espressione è ottimale. Vale a dire quando questa, nella sua massima intensità, è biologicamente radicata, finalizzata, univoca, pura".

L'arte è per l'autore uno stimolo all'adattamento percettivo: ristrutturata la nostra percezione e i nostri circuiti cerebrali, come tutti i media, come scrisse decenni dopo Marshall McLuhan. Una funzione creativa che prelude a ciò che secondo Moholy-Nagy sarebbe avvenuto in seguito: "Gli uomini si uccidono gli uni con gli altri, non hanno ancora compreso come vivono e perché vivono; i politici non si accorgono che la terra è un'unità, ma si inventa il televisore (telehor): domani si potrà guardare nel cuore del prossimo, essere dovunque e nondimeno stare soli; si stampano libri, giornali, riviste illustrate a milioni. L'inequivocabilità del reale, del vero nella quotidianità, è avvertita da tutti i ceti. Lentamente si impone l'igiene dell'ottico, la salute del visivo".

[<torna all'indice generale>](#)



6. Futurismo

- [Una ricerca artistica senza fine. Attualità del Futurismo](#)
- [Manifesti futuristi: scienza macchine natura](#)
- [Manifesti futuristi: architettura arredamento urbanistica](#)
- [Cento anni. Metabibliografia futurista](#)
- [Antonio Castronuovo](#), *Avanguardia balneare. Figure e vicende del Futurismo a Rimini*
- [Simona Cigliana](#), *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*
- [Giorgio de Marchis](#), *Futurismo da ripensare*
- [Emilio Gentile](#), "La nostra sfida alle stelle". *Futuristi in politica*
- [G. Giuliani e A. Castronuovo](#) (a cura di), *Futurismi a Ravenna*
- [Roberto Guerra](#), *Futurismo per la nuova umanità. Dopo Marinetti: arte, società, tecnologia*
- [Didier Ottinger](#) (a cura di), *Futurismo. Avanguardie*
- [Claudia Salaris](#), *Futurismo. L'avanguardia delle avanguardie*
- [Lea Vergine](#) (a cura di), *Capri 1905-1940*



[Una ricerca artistica senza fine. Attualità del Futurismo](#)

Saggio e PowerPoint 2001, pubblicato su Calameo nel 2011. Per il testo cliccare sul titolo.

[Manifesti futuristi: scienza macchine natura](#)

Saggio del 2002, revisionato nel 2012 e pubblicato su Homolaicus. Per il testo cliccare sul titolo.

[Manifesti futuristi: architettura arredamento urbanistica](#)

Saggio del 2002 pubblicato su Romanzieri.com. Per il testo cliccare sul titolo.

[Cento anni. Metabibliografia futurista](#)

Saggio bibliografico pubblicato nel 2009 su Lulu.com. Per il testo cliccare sul titolo.

Antonio Castronuovo*Avanguardia balneare. Figure e vicende del Futurismo a Rimini*

La Mandragora

Anno 2009

Il testo di Castronuovo è una dimostrazione sul campo di una peculiarità del movimento futurista rispetto a tutte le altre avanguardie del Novecento; ossia, la diffusione e il radicamento territoriale di una tendenza artistica che riuscì ad adattarsi alle condizioni locali, che in Italia si presentavano e si presentano tuttora particolarmente frammentate e diversificate. Ciò avvenne anche in una realtà come quella riminese che già ai primi del secolo era diventata una rinomata località di villeggiatura e che risentiva dell'influenza di Bologna, dei gusti di un pubblico evoluto che vi andava a passare i bagni, disponibile alle novità artistiche e letterarie. Ma Rimini fu anche capace di esprimere personaggi locali che a vario titolo si identificarono con il Futurismo, specialmente nel campo letterario e della stampa stagionale.

Venati spesso da quell'anarchismo che circolava abbondante nel sangue romagnolo, ma anche nelle ispirazioni di fondo del Primo Futurismo, i futuristi riminesi sono stati recuperati alla memoria da Castronuovo proprio in questo Centenario del movimento che ha visto numerose iniziative celebrative, alcune di notevole livello e altre meno. Non che siano mancati studi locali e anche più ampi sul fenomeno romagnolo del Futurismo, come testimonia la bibliografia ragionata che chiude il volume, ma il pregio del saggio è di restituire l'immagine viva di un'epoca tra le più movimentate, nel bene e nel male, e di dare conto della parabola intellettuale di alcuni protagonisti dall'acuta intelligenza, sensibili alla modernità e ansiosi di rinnovare la cultura nazionale e locale. Primo tra tutti Addo Cupi, divenuto una vera e propria icona, che appare come "la levatrice del Futurismo locale". Ingegnere e architetto, poligrafo, promotore di cultura, fondatore di giornali e pittore, il suo fiuto per le novità lo portò a captare immediatamente e a fare in gran parte proprie le suggestioni del Futurismo, fin dalla sua nascita. Subito dopo, un gruppo di professionisti e intellettuali riminesi fondò *Il Gazzettino Azzurro*, strumento dichiaratamente balneare al quale collaborò anche Marinetti, il cui genio pubblicitario lo portava a pubblicare su molti giornali locali. Anche Addo Cupi collaborò al giornale con poesie e scritti, ma in seguito fondò *Il Pesceragno*, una *Rivista di umorismo balneare-mondano*, come recitava il sottotitolo, che uscì per diciannove numeri e che era futurista per modo di dire, per quanto – come scrive l'autore – esso "costituisce uno straordinario documento dell'inquietudine romagnola primo novecentesca, forse la sede più autorevole per capire come una poetica – quella futurista – possa trasfigurarsi a contatto con una speciale linfa di provincia".

Straordinario anche il personaggio dell'anarchico Benso Becca che rivendica un superamento del Futurismo, in quanto precocemente invecchiato, invischiato alla fine anch'esso nella decadenza romantica. Anticipatore di una *teoria dei bisogni*, espressa per quanto è possibile farlo in articoli di giornale e difensore dell'*immoralismo*, Becca scrive "brani che segnano una stagione detta futurista, ma dotata di caratteri non prettamente tali e piuttosto estetizzanti".

Il terzo personaggio principale del Futurismo riminese è Giacomo Donati, radicale democratico e fondatore di giornali, dotato di una tempra iconoclasta che rinnega il passato in nome dell'apparizione della macchina. Donati è il più teorico dei filo-futuristi riminesi, quello che tenta di collegare gli impulsi del movimento a una visione filosofica, risolta nell'azione. Tanto da risentire l'influenza di un filone particolare del Futurismo, prima e dopo la Grande Guerra: il dinamismo. Dopo la Grande guerra, anzi, sulla scia del tentativo marinettiano di fondare un partito politico, il Gruppo Politico Dinamista riminese promosso da Donati pubblica un Manifesto, proponendosi come programma; "Di dare piena efficienza all'individuo nella nazione, alla nazione nel mondo". Alcuni testi di Donati sono riprodotti in Appendice del libro di Castronuovo.

Delineati questi tre personaggi non bisogna pensare a una loro solitudine, perché furono circondati da collaboratori, da sodali e da curiosi delle novità, alcuni dei quali attivi in campo letterario e artistico. Poi, dopo la *normalizzazione* futurista avvenuta con il fascismo, l'effervescenza futurista

riminese si spense per dare luogo solo a singoli episodi promossi da personaggi futuristi, come lo stesso Marinetti, specialmente a partire dall'assegnazione dei *Premi Rimini* per la pittura, una iniziativa che aveva un lungo processo di formazione.

Simona Cigliana

Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento

Editore Liguori

Anno 2002

Di recente, sono usciti alcuni testi sugli stretti rapporti esistenti tra gli ambienti nazisti e la loro propensione per la pratica dell'occulto. Questo volume della Cigliana esplora quell'ampio territorio semisommerso dell'irrazionalismo e del paranormale che, a partire dal Romanticismo attraversò il Positivismo, innervò alcune estetiche come il Simbolismo e il Decadentismo, nonché il Futurismo, ed è poi continuato nel tradizionalismo romano e nella destra neopagana. Che, poi, tanto semisommerse queste tendenze non furono, se l'esoterismo rappresenta l'altra e parallela linea espressiva dello sforzo di dominare la realtà che è "continuativamente presente nella cultura moderna, evidente ora nella poesia e nel romanzo, ora nei settori della ricerca filosofica e scientifica." Dove, ovviamente, di scientifico non c'è nulla.

La teosofia, che è, per così dire, il vestito filosofico delle credenze paranormali, fu di gran moda tra Otto e Novecento. Marinetti, il fondatore del Futurismo, non ne fu immune, influenzato com'era dalla sua partecipazione alle sedute spiritiche nei salotti milanesi. Ma come poteva conciliarsi l'entusiasmo futurista per le macchine e per la tecnica con un pensiero intessuto di magismo? La cosa è meno assurda di quel che può sembrare, se pensiamo che la moda dello spiritismo nasceva dalla spiegazione scientifica del magnetismo, questa forza invisibile che poteva muovere le cose. La fisica andava svelando un mondo fatto di onde e di radiazioni non percepibili dai sensi e, dunque, sembravano dire molti intellettuali, perché escludere l'esistenza di un parallelo mondo psichico ugualmente invisibile? E, infatti, ritorna continuamente nei manifesti futuristi l'idea di riuscire a rendere sulla tela ciò che Boccioni chiamava il *trascendentalismo fisico*, tendente all'infinito mediante *linee-forze*, percepite mediante l'intuito. In fondo lo schema concettuale di base di una tale credenza poggiava sull'antica tradizione del dualismo tra spirito e materia. Nemmeno il Positivismo fu immune da questa moda, in quanto, per un certo periodo il mondo dell'occulto fu, appunto, un possibile campo di esplorazione della stessa scienza. Per parafrasare Eric R. Dodds, un grande classicista irlandese, si pensava che le scienze occulte potessero dare alle scienze riconosciute lo stesso contributo fornito dall'alchimia alla chimica. Per un approfondimento sul tema del rapporto tra spiritismo e scienza, si può peraltro consultare la tesi di laurea di [Fabrizio Pesoli](#), pubblicata sul sito dello Swif, Sito italiano per la filosofia.

Ma, in generale, fu l'Idealismo e la sua reazione al Positivismo l'alveo in cui prosperò l'esoterismo e la sua versione più presentabile, l'irrazionalismo, che è la cifra essenziale del Futurismo. Troppo tardi se ne avvide Benedetto Croce, il quale - dopo averlo vezzeggiato per la sua battaglia contro il Positivismo - finì per condannarlo quando si rese conto dei guasti intellettuali e politici di cui era portatore.

Nel primo dopoguerra un robusto filone futurista, specialmente romano, accentuò la sua propensione per l'occultismo e cominciò a darsi una veste storicizzata attraverso Julius Evola, tuttora caro al tradizionalismo più reazionario e irrazionale, che immagina le sue radici in ere lontane e in misteriosi e sotterranei lasciti sapienziali.

Ai tanti seguaci dell'occulto che tuttora proliferano non farebbe male dare un'occhiata anche al sito del [Comitato Italiano per il Controllo delle Affermazioni sul Paranormale](#).

Giorgio de Marchis*Futurismo da ripensare*

Electa

Anno 2007

Un'agile sintesi del Futurismo la cui seconda parte è dedicata a Balla. Già Soprintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, l'autore sottolinea una soluzione di continuità tra Primo e Secondo Futurismo, discostandosi così da molte delle interpretazioni correnti. In linea di massima sono d'accordo con lui quando scrive che "quello che dopo il 1918 Marinetti cerca di tenere in vita come movimento organizzato è un fenomeno di sottocultura provinciale attardata, curiosa per certi aspetti (basti pensare al Manifesto dell'arte sacra futurista) ma che non ha più nulla in comune, se non il nome, con il Futurismo, non esprime più alcun artista importante e non esercita più alcuna funzione storica". Il fatto è però che il Futurismo fu un tentativo di arte globale e se l'autore ha ragione nel pensare alla pittura (e anche alla letteratura), non si possono sottacere le molte scintille scaturite dall'incandescente magma del Primo Futurismo che hanno dato i loro frutti in altri campi, dopo la Grande guerra. Come dimenticare l'impulso al rinnovamento della grafica? Le prime prove di Bruno Munari avvennero nell'ambito del Secondo Futurismo. E che dire anche del settore dell'illustrazione e del design dove, solo per citarne uno, Marcello Niccoli, decenni dopo, progettò la famosa macchina da scrivere Lettera 22 dell'Olivetti, da tempo nella collezione permanente del Museum of Modern Art di New York?

È vero che il periodo più creativo e originale del Futurismo era tramontato con la Prima guerra mondiale e gli affannosi tentativi di Marinetti di cercare di ricondurre sotto l'ala del Futurismo le espressioni d'arte più disparate (come nel caso dell'architettura), dette luogo ad un eclettismo lontano dalle correnti artistiche che si andavano ormai affermando in Europa e in America. Una bulimia egemonica ormai normalizzata dal regime politico dalla quale si distacca però il proto dadaismo di Giacomo Balla e del Futurismo in generale, che influenzò la nascita di quel movimento, per ammissione degli stessi dadaisti.

Insomma, come accade spesso in questi casi, i giudizi vanno un po' sfumati. Come nel caso in cui de Marchis afferma l'inutilità di cercare "premesse, precorritivi, annunci" del Futurismo prima del 1909. Certo, prima della pubblicazione del famoso Manifesto il Futurismo non esisteva. Ma precludersi la ricerca delle sue radici nelle esperienze artistiche precedenti, nella temperie sociale e tecnica che presiedette alla sua nascita, negli spunti inconclusi di artisti e di letterati precorritivi, significa da un lato pensare il Futurismo come scaturito fuori all'improvviso dalla testa di Giove, come Minerva. E dall'altro, rischia non solo di oscurare la nostra capacità di collocarlo in una storia dell'arte, ma di comprenderne con difficoltà limiti, deviazioni, sviluppi e influenze. Per esempio nel caso di Duchamp, che l'autore assegna senz'altro al Futurismo, mentre l'artista ha dichiarato più volte di non esserne stato minimamente influenzato e di non averlo conosciuto, ma di riferirsi per quell'epoca piuttosto al Cubismo. Qui il discorso si farebbe ancora più lungo e ricco di sfumature. Appunto.

Emilio Gentile*"La nostra sfida alle stelle". Futuristi in politica*

Laterza

Anno 2009

Nel *Primo Manifesto politico* del 1909, firmato da Marinetti:[...] Noi Futuristi, avendo per unico programma l'orgoglio, l'energia e l'espansione nazionale, denunciemo al paese l'incancellabile vergogna di una possibile vittoria clericale. Noi Futuristi invociamo da tutti i giovani ingegni d'Italia

una lotta ad oltranza contro i candidati che patteggiano coi vecchi e coi preti. Noi Futuristi vogliamo una rappresentanza nazionale che, sgombra di mummie, libera da ogni viltà pacifista, sia pronta a sventare qualsiasi agguato, a rispondere a qualsiasi oltraggio".

In *Movimento politico futurista*, firmato nel 1915 da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo: "Tutte le libertà, tranne quella di essere vigliacchi, pacifisti, anti-italiani. Una più grande flotta e un più grande esercito; un popolo orgoglioso di essere italiano, per la Guerra, sola igiene del mondo e per la grandezza di un'Italia intensamente agricola, industriale e commerciale. Difesa economica e educazione patriottica del proletariato. Politica estera cinica, astuta e aggressiva Espansionismo coloniale - Liberismo. Irredentismo - Panitalianismo - Primato dell'Italia. Anticlericalismo e antisocialismo". [...]

In *Italia Futurista* del 1917 a firma del futurista Vladmiro Settimelli: "Il Futurismo è democrazia. Noi siamo per la forza libera in qualsiasi posto si trovi e l'appoggiamo e l'ammiriamo. Riconosciamo tutti i diritti alle classi lavoratrici e produttrici e nel nostro programma è in prima linea la difesa economica e l'educazione del proletariato. Il nostro nazionalismo è antitradizionalista ed eminentemente democratico".

In *Futurismo e Fascismo* di Marinetti, 1924, dedicato "Al mio caro e grande amico Benito Mussolini":

[...] "Abbasso l'eguaglianza! / Abbasso la giustizia! / Abbasso la fraternità! / Sono sguadrine, o Libertà, / Piantale e sali con me!" [...]

C'è una costante, come mette bene in evidenza Emilio Gentile nel suo libro, in proclami così contraddittori e addirittura opposti, e cioè che "l'esaltazione della guerra fu un ingrediente essenziale dell'entusiasmo futurista per la modernità: e la guerra per i futuristi non era una metafora retorica ma il combattimento armato fra i popoli". Per il resto, la proiezione futurista in politica fu velleitaria (anche se non meno pericolosa): "Senza regole, statuti, teorie, il partito futurista era fondato sulle affinità di temperamento e sulla fede nell'italianismo". Un minestrone confuso di rivendicazioni e di proposte che si agitavano dovunque le spingesse il cambiamento della pressione politica prevalente. Per l'occupazione delle fabbriche e per la marcia su Roma, per un'Italia armata fino ai denti e per il ribellismo anarcoide: una caserma nazionale senza la caserma, insomma. Con una variante nel mezzo: l'instaurazione dell'Artecrazia, ossia il governo degli artisti e dei geniali.

La triade movimentista del primo dopoguerra (Futurismo, fascismo, dannunzianesimo) entrarono in competizione e alleanza: ma alla fine si sa come andò a finire e il fascismo, "che aveva assimilato lo stile arditofuturista, con l'idea di virilità e di antagonismo che esso esprimeva", lasciò al capolinea quelle che potremmo anche considerare delle mosche cocchiere (in politica). E quando il Futurismo si ritirò dalla politica un vecchio ardito futurista, Ferruccio Vecchi, così commentò la vicenda: "La ritirata futurista prova che la loro attività era un passeggero esperimento letterario".

Il libro di Gentile, agile e chiaro è da leggere in questo centenario futurista che può rischiare di traghettare nel nuovo secolo, insieme ad un'arte futurista da apprezzare (personalmente non tutta, non il Secondo Futurismo, per esempio), anche i suoi deliqui socio-politici.

G. Giuliani e A. Castronuovo (a cura di)

Futurismi a Ravenna

Longo Editore

Anno 2010

Del Futurismo, specialmente dopo le mostre e gli ulteriori studi dell'anno scorso per il Centenario, si dovrebbe sapere ormai quasi tutto. Per quanto l'interpretazione della sua importanza e gli apprezzamenti dei suoi programmi estetici sono tuttora soggetti a forti oscillazioni. Eppure, proprio questo prezioso libro, che ha illustrato la mostra tenutasi a Ravenna dal 20 dicembre 2009 al 20 aprile

2010, conferma quanto ancora ci sia da scavare in una vicenda artistica (e non solo artistica) che ha segnato una parte importante del Novecento. Unico tra le tante avanguardie del secolo scorso (con l'eccezione, forse, dell'Internazionale Situazionista, che anche per questo ne è in parte debitrice) il Futurismo si dette una sia pur embrionale e instabile organizzazione territoriale. Sicché, se ormai da tempo si è consolidata l'opinione che occorra parlare di *Futurismi* e non di un movimento singolare, non è ancora abbastanza chiaro tra il pubblico che la distinzione non riguarda solo una vicenda temporale piuttosto lunga per un movimento artistico (Primo e Secondo Futurismo), ma una ricca e diffusa sequenza di esperienze locali, talvolta piuttosto spurie, ma comune animate dall'ansia del *nuovo* e della *sperimentazione* più spericolata, che furono due delle cifre essenziali del movimento.

Proprio questo libro ne è una dimostrazione, grazie non solo all'esposizione di documenti inediti, ma alla ricostruzione storica che la cui analisi ha permesso a Castronuovo di portare notevoli correzioni a quello che si sapeva soprattutto del filone del Futurismo fiorentino, di cui i fratelli ravennati Ginanni Corradini (Ginna e Corra) furono esponenti di primo piano. Ma lo scavo delle radici biografiche e artistiche dei due fratelli (e del gruppo di cui fecero parte), per non parlare della temperie ambientale e culturale di Ravenna che li ha influenzati, permette anche di portare un tassello essenziale alla ricostruzione di uno di quei filoni del Futurismo che ha accompagnato come un contrappunto la sua ispirazione filotecnologica e macchinolatrice. Mi riferisco a quella vena nutrita di occultismo e di teorie teosofiche che, in seguito, specialmente nella Roma del primo dopoguerra, ebbe un rilievo non secondario. E che per alcuni versi possiamo persino riconoscere come un preludio della *New Age* degli ultimi decenni del Novecento. Ricerche sinestetiche, vibrazioni della materia che obbliga a un accordo con la Natura, una ragnatela di energie misteriose che attraversano la realtà e la volontà umana, accompagnano suggerimenti e prescrizioni psico-fisiche che avrebbero dovuto moltiplicare le energie e condurre "a salute, felicità, successo". Insomma, scrive Castronuovo, "Ginna e Corra sono inseriti in una corrente d'avanguardia che scuote l'Europa prima della Grande Guerra e ne corrompe le fondamenta positiviste gettate dal *massiccio Ottocento*".

L'ansia di sperimentazione dei due fratelli toccò diversi ambiti: non solo la pittura e la letteratura, ma un tentativo di fondare una *musica cromatica*, e poi la cinematografia, la stessa scienza (furono tra i firmatari del *Manifesto della scienza futurista*) e la scrittura automatica furono attraversate dalla bulimia culturale di Ginna e Corra che, per il loro eclettismo, possiamo davvero definire come *marinettiana*. Fino a costituire, insieme ad altri autori, una prima manifestazione di letteratura presurrealista, come è stata definita. Forse tra le esperienze meno caduche delle tante espressioni della letteratura futurista.

Roberto Guerra

Futurismo per la nuova umanità. Dopo Marinetti: arte, società, tecnologia

Editore Armando

Anno 2011

Questo libro veloce si presenta come uno zibaldone, ansioso di stendere il manto del Futurismo sul maggior numero di espressioni artistiche odierne. Per la verità, già storici dell'arte come Claudia Salaris avevano rintracciato le numerose derivazioni che dopo la fine ufficiale del movimento, con la morte di Marinetti, avevano ripreso e continuavano in qualche modo aspetti tipici del Futurismo. Del resto, se per Futurismo si intende una lotta contro chi è fuori del cosiddetto spirito del tempo, allora è facile annettersi o affiliarsi parecchie tendenze artistiche dal secondo dopoguerra in poi. "L'uomo è sempre obsoleto se non vive la contemporaneità e non lo è mai se al contrario è sintonizzato perfettamente sulla realtà contemporanea" – osserva Antonio Saccoccio, fondatore del Net.Futurismo. Verissimo, eppure questo non basta a fare del Futurismo vecchio e nuovo un movimento a trecento sessanta gradi. Certo, se come riferisce l'autore, alcuni critici e artisti sostengono che il "Futurismo e/o

futuribile contemporaneo è *movimento* aperto e liquido, tra arte e scienza, l'ismo è abolito", allora si può pensare di annettersi persino la Street art. Insomma, tutto ciò che è sperimentazione e nuovo sarebbe Futuro/Futurismo.

Il libro si compone di un'agile e utile ricognizione documentaria delle varie tendenze che possono riconnettersi al Futurismo e di una quindicina di interviste a diversi esponenti della letteratura, della musica e delle sperimentazione artistica, più una bibliografia, un po' dilatata rispetto al reale contenuto del testo. Ma la prima cosa che avverto è una certa continuità culturale con uno dei limiti del Futurismo storico e cioè un grande ma spesso poco problematico e talvolta un po' superficiale entusiasmo per le conquiste scientifiche, che nell'aspirazione dei futuristi (vetero e neo) transitano direttamente nella vita quotidiana e in tutti gli aspetti della cultura e della società. Un scientificità da consumo, insomma. Un po' come il grande uso dei cellulari non indica affatto, ahimè, una diffusione della cultura scientifica. Molti riferimenti agli aspetti più esotici della fisica, scarsa attenzione per i biologismi, accompagnati da suggestioni parecchio sovrastrutturali (epicurali) sulle basi economiche e sociali del sistema in cui ci troviamo (a soffrire).

L'arte non deve farsi carico di questi problemi? Non certo nel caso di tendenze artistiche aspiranti a un'arte totale, come vi aspirò il Futurismo storico. Esse non possono esimersi dal confrontarsi con la politica, con il sociale e con l'economico. Il Futurismo lo fece di slancio, infatti, solo che – per usare un'espressione dello psicologo dell'arte Manfredo Massironi – “sbagliò rivoluzione”. Di questo aspetto del problema del Futurismo, comunque, diversi dei suoi esponenti sembrano coscienti e Riccardo Campa, presidente del movimento dei Transumanisti - che secondo me a ragione si dichiarano eredi del Futurismo storico - ricorda il vecchio detto di Churchill secondo cui la democrazia era il peggiore sistema politico, “una volta esclusi tutti gli altri”. Ma la sua osservazione critica sul fatto che il voto di un semianalfabeta abbia lo stesso peso di quello di una persona colta mi mette immediatamente in allarme. Vuoi vedere che le radici elitarie del primo Novecento, quelle che dal punto di vista culturale portarono al tremendo secolo... Piuttosto, in alcuni esponenti come Saccoccio è la rete la nuova frontiera dei movimenti destinati a cambiare il mondo: “Oggi il paradigma interattivo cooperativo libertario della rete può trasferirsi dai media digitali a tutta la realtà, causando la fine degli assetti gerarchici autoritari e paralitici. Per questo noi parliamo da qualche anno di retealtà, la rete che si innesta nella realtà.” Ma non sarebbe giusto ridurre la complessità delle esperienze artistiche che in qualche modo si richiamano al Futurismo solo a questi aspetti.

Non ci sono molti dubbi, per esempio che Futurismo e Situazionismo, hanno “entrambi aspirato ad un'umanità nuova, un salto antropologico che la tecnologia porterà per forza di cose con sé” – osserva l'architetto Emanuele Pilia. Del resto, il rapporto tra i due movimenti è stato già indagato dalla Salaris. Molto insistiti sono i riferimenti alla rete e alle forme d'arte che ne scaturiscono. Controcorrente e da meditare l'osservazione dello scrittore Riccardo Roversi di un ritorno futuro della forma nell'arte: la potenzialità artistica che qualsiasi essere umano possiede, ha bisogno di una “messa in forma” per diventare vera e propria “arte”. Sono un troppo breve assaggio alcune considerazioni di Dj Afghan sulla musica elettronica, meglio, sulla *Musica-Machine*, che richiederebbe una più ampia informazione. Più problematiche le osservazioni sulla video art di Alessandro Amaducci, ma da condividere la sua affermazione: “Credo agli artisti come figure visionarie, creative, poetiche, capaci di sentire i cambiamenti del mondo. Preveggenti.” E qui colgo l'occasione per dire quanto mi sembrano superflue e noiose le installazioni di video art nei musei e nelle esposizioni miste. La natura del mezzo e la forma espressiva della video art la obbligano ad una fruizione per tutt'altre strade, più congruenti ed efficaci. Come dichiara un esponente, questo tipo di espressione artistica nasce e vive sulla rete, non altrove. Oppure nelle proiezioni e nei concerti all'aperto o sulle facciate architettoniche, come scenografia di rappresentazioni teatrali, comunque in un altrove diverso dalle gallerie e dai musei, come sottolinea anche Alessandro Amaducci. Una *digital art*, insomma, comprendendovi i diversi aspetti, che punta ad un'*opera totale*, “anche spettacolare, che oltrepassa i confini dell'arte contemporanea”. Beh, sì, questa era una delle aspirazioni massime del Futurismo originario.

Tutto quello che si sta muovendo e sperimentando in questi ambiti dà forse un sapore nuovo alla vecchia affermazione che “l'arte è morta?”. Certo, può darsi che ormai “non esistono più barriere per

chi fa avanguardia” e che la creatività diffusa potrà travolgere il deforme sistema dell’arte così come lo conosciamo, restituendo alla fruizione diretta l’esperienza estetica. Ma questo non vuol dire che l’arte è morta, piuttosto che questo sistema d’arte sarà suicidato. Infatti, è difficile credere, dalle grotte di Altamira in poi, alla possibilità di una fine dell’arte.

Didier Ottinger (a cura di)

Futurismo. Avanguardiaavanguardie

Scuderie del Quirinale/Centre Pompidou/5 Continents

Anno 2009

Debbo dire che la mostra sul Futurismo del Palazzo delle Esposizioni di Roma un po' mi ha deluso. Mi è sembrata non molto equilibrata e con diverse assenze e limitazioni di opere esposte in qualche settore e per qualche artista. Intanto, tra le opere riprodotte nel catalogo e quelle effettivamente visibili c'è qualche scarto. La mostra veniva da Parigi e si comprende che alcuni pezzi, nel frattempo, siano state restituite o mandate altrove (fioriscono in questo Centenario le mostre sul Futurismo), ma nel catalogo sono rimaste segnalate. In secondo luogo, se c'è giustamente una presenza robusta di Boccioni (ma anche qui con qualche "buco") non si capisce la sottovalutazione di Balla, presente solo con due opere delle maggiori (una prefuturista e una futurista) e con solo altri tre quadri, e non dei migliori. Sorprende poi l'assenza totale di Enrico Prampolini e anche del Sironi futurista, per quanto personale sia stata la sua parabola nel movimento; così come è assente Gerardo Dottori, che *minore* non lo si può certo definire, mentre di Soffici è in mostra una sola opera! D'altra parte, il Futurismo inglese, e il Vorticismo che ne è derivato, avrebbero forse richiesto una maggiore documentazione per l'influenza che ebbero sullo sviluppo successivo delle teorie della comunicazione e del rapporto tra tecnologia e immaginario collettivo. Di Wyndham Lewis, per esempio, non ci sono le opere migliori.

Forse, il problema è che tre diverse mostre nazionali sul Futurismo in contemporanea (Roma, Rovereto, Milano, per non contare le altre) sono troppe, sicché si sono dovute dividere le opere, a scapito di una lettura più esauriente dell'avanguardia futurista.

La mostra, come è già stato notato per l'edizione parigina, è molto spostata sul versante francese. È vero, come ha sottolineato Jean-Claude Marcadé in uno dei saggi contenuti nel catalogo che si trattava anche di mostrare come nel confronto tra Cubismo e Futurismo quest'ultimo fosse stato sottovalutato dalla critica, mentre il suo contributo all'evoluzione dell'arte del Novecento non è stato inferiore al primo, per potenza di immagini e arditezza delle sperimentazioni. Ma, francamente, parlare di Marinetti come un italo-francese (anche se è vero che il francese era la sua seconda lingua madre e che ne frequentò assiduamente la cultura), è un po' troppo. Perciò, anche se ci sono diverse opere del Futurismo russo in mostra, il timbro della mostra rimane gallocentrico.

Infine, nonostante il pregio dei saggi contenuti nel catalogo (oltre al già citato Marcadé, lo stesso Didier Ottinger, Giovanni Lista, Ester Coen e Matthew Gale), non si capisce come mai il Futurismo mostrato si arresti alla Prima guerra mondiale. Il Secondo Futurismo potrà anche non piacere (a me non piace), ma per quanto deviante su altre sponde estetiche, rispetto alla sua ispirazione iniziale (con la morte di Boccioni, che fu certamente il più grande, non scomparvero gli altri maggiori, non meno importanti), la sua traiettoria risulta così troncata al 1915 (c'è solo un quadro di Severini del 1916), come se la guerra e il confronto con le prime due fasi del Cubismo ne avessero esaurito il suo impulso artistico. Un ridimensionamento sul piano internazionale in effetti ci fu, ma continuarono anche ad esistere sprazzi di vera artisticità e di intuizione plastica.

Claudia Salaris

Futurismo. L'avanguardia delle avanguardie

Giunti editore

Anno 2009

Molto giusto il sottotitolo di questa opera di una dei massimi studiosi del Futurismo, autrice di numerose opere su questa esperienza artistica. Da qualche anno Claudia Salaris insiste molto nella ricerca dell'influenza futurista sui movimenti e sulle forme d'arte dell'ultima metà del Novecento, a Futurismo ufficiale ormai esaurito. Anzi, è stata proprio lei ad aprire, mi sembra, questo campo di indagine, forse ispirata anche da [Pablo Echaurren](#), che all'esperienza futurista si richiama esplicitamente. Una ricerca iconografica e stilistica che corre parallela e indipendente dai [tentativi neofuturisti](#) di accogliere sotto la propria ala molte espressioni artistiche contemporanee. Non a caso, l'ultimo capitolo di questo libro è intitolato *Ritorno al Futurismo* e prende in esame alcune delle esperienze e delle forme artistiche, dalla moda all'architettura, dalla pittura alla scultura, dal teatro al *lettering*, che sono state influenzate dall'estetica e dai programmi futuristi. L'*ideologia futurista*, nella sua contraddittoria espressione politica, sembra ormai tramontata, e speriamo per sempre; ciò che sembrano invece vivi e che percorrono i collegamenti carsici esistenti nell'arte sono le suggestioni e le proposte estetiche futuriste, che continuano a nutrire sperimentazioni e tentativi dell'arte contemporanea di parlare del mondo e al mondo.

Le ragioni di una tale vitalità, spesso misconosciuta da una critica d'arte internazionale troppo attenta agli andamenti del mercato e ai condizionamenti culturali delle varie aree geopolitiche, sta forse proprio nelle ragioni di quel sottotitolo del libro della Salaris. È vero: il Futurismo è stata *l'avanguardia delle avanguardie* e come tale ha praticamente impostato, talvolta in modo esplicito, talaltra per indicazioni sintetiche, un'estetica totale per il Novecento, talmente ampia e pervasiva da potersi considerare non ancora esaurita. Intanto, fu il Futurismo a praticare per primo *l'avanguardia militante*, ossia l'organizzazione di un gruppo assai diffuso, anche dal punto di vista territoriale, legato da un progetto/programma comune, per quanto ondivago e caratteriale nel tempo, che si proponeva di intervenire e di incidere contemporaneamente nell'arte e nella società. E questo attraverso un doppio movimento che desse all'arte la funzione di cambiare mentalità, sensibilità e costumi, mentre la realtà sociale e politica doveva irrompere nell'orizzonte artistico: era il binomio arte/vita: una estetizzazione della realtà. Fino al punto di teorizzare un'*Artecrazia*. Altre avanguardie seguiranno la stessa strada, almeno parzialmente.

In secondo luogo, come sappiamo, la tematica futurista cercò di investire tutte le forme mediatiche, antiche e nuove, nel senso ampio del termine, percorrendo l'idea di *un'arte totale* in grado di operare una mutazione antropologica della specie umana. Le teorie elaborate furono talvolta bislacche, ma non c'è dubbio che il Futurismo precorse Marshall McLuhan e l'idea che la tecnologia – in particolare, il macchinismo imperante all'epoca – cambiasse in modo radicale le modalità di pensare dell'umanità. Anzi, a essere precisi, il Futurismo credeva persino in un mutamento del fenotipo umano indotto dalla tecnologia. Il Futurismo saccheggiava la scienza del tempo, soprattutto sotto forma del bergsonismo allora imperante. Non è perciò azzardato sostenere, per esempio, che forme culturali successive come il cyberpunk oppure il cyborg abbiano i loro precedenti nell'immaginazione dei futuristi. Tuttavia, ciò non vuol dire, come ho scritto nel saggio *Manifesti futuristi: scienza macchine natura*, che il Futurismo storico avesse davvero capito che cos'è la scienza.

Claudia Salaris, nel suo libro, ripercorre tutti i vari aspetti della vicenda futurista con un ricco corredo di immagini, alcune note e altre meno. Soprattutto efficaci sono i suoi commenti: immagini e testo mettono in condizione il lettore di liberarsi di taluni pregiudizi e gli restituiscono una ricostruzione filologica rigorosa del movimento. Importante, tra gli altri, il capitolo riguardante il *Futurismo mondiale*, utile per ricostruire filiazioni e influenze e per fare giustizia delle tante negazioni di certe avanguardie successive di avere qualcosa a che fare con il Futurismo. Queste negazioni, scrive l'autrice, riguardano "il complesso d'Edipo che porta sistematicamente le avanguardie a spossare e

superare chi le ha precedute [e che] ha colpito lo stesso Marinetti, il quale a sua volta aveva rinnegato il legame con la tradizione e i grandi maestri del passato da lui amati". Ma la documentazione iconografica, la cronologia e le stesse confessioni private di molti artisti delle avanguardie successive testimoniano di quanto sia vero che il Futurismo fu *l'avanguardia della avanguardie*; e che, in fondo, per grandi linee, la storia dell'arte odierna può anche essere interpretata come un ampliamento, uno scavo, un aggiornamento e un frammento di quelle avanguardie. Questo vale soprattutto per quanto riguarda un dato tipico e davvero innovativo dell'arte del Novecento: la continua sperimentazione artistica, divenuta necessaria per *leggere* una storia umana che ha subito un'accelerazione incredibile, da tutti i punti di vista.

I futuristi avevano colto bene questo dato, con il loro mito della *velocità*, e con il tentativo di saturare di immagini multiple la realtà, fino a piegarla ad una dimensione in cui *l'umano* sarebbe divenuto *altro*. Mi pare che ci siamo, se dobbiamo giudicare da quel che ci circonda in chiave di postumanesimo, di scienza e di tecnologia.

Lea Vergine (a cura di)

Capri 1905-1940

ricerche e testi di Elisabetta Fermani e Sergio Lambiase

Skira

Anno 2003

La *calamita* Capri, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, ma prima delle alluvioni turistiche del secondo dopoguerra, nel suo periodo d'oro, quando l'isola ancora era capace di modellarsi sulle suggestioni, i gusti, le tendenze intellettuali e anche i vizi dei suoi frequentatori. Per i quali Capri era come un grande feticcio, dove rocce, mare, storia, umani e vegetali sembravano capaci di incastrarsi perfettamente l'uno nell'altro.

Gli autori dei testi (soprattutto Sergio Lambiase, ma anche la scomparsa Elisabetta Fermani, coordinati dalla curatrice), hanno fatto un lavoro di scavo e di documentazione notevoli. Testimonianze, schede, interviste, brevi scritti, quadretti e immagini fotografiche e pittoriche compongono un libro che sceglie una parte importante dei personaggi che nel periodo indicato trascorsero lunghi periodi nell'isola o ne furono i custodi locali, come Edwin Cerio. Mondanità e cultura produssero anche incongrui innamoramenti, come nel caso dei futuristi.

Un vago odore di morte, associato alla bellezza, non riesce a essere trattenuto dalle pagine che raccontano manie, scene e situazioni di personaggi ormai scomparsi; e le testimonianze di alcuni dei figli e dei nipoti sopravvissuti danno un tocco di melanconia alle memorie. Il cosmopolitismo delle frequentazioni isolate (soprattutto inglesi, americani, tedeschi e russi), all'inizio del tutto estraneo alla cultura e alle usanze materiali degli isolani, pian piano si estese e divenne di massa, mentre la popolazione locale si tramutava in operatrice turistica accorta e spesso speculatrice, invano contrastata. Ma non è certo questo il punto essenziale del libro, quanto l'ampio resoconto delle gesta e del molto borghese *stare in villeggiatura* dei futuristi. Siamo ormai nel primo dopoguerra, il periodo furente del movimento si è ormai spento e il Futurismo si avvia, con la sua seconda fase a raggiungere un accordo con il fascismo e a diventare, con l'aeropittura, una variante, spesso mal sopportata, della cultura e dell'arte del regime. Marinetti sarà nominato Accademico d'Italia.

Sull'isola gli *eventi futuristi* (le serate futuriste) vengono ripetuti, ma si ha l'impressione che si tratti ormai più di commemorazioni, *di un come eravamo*, che di azioni creative. Eppure, a Prampolini come a Depero, come ad altri minori, il contatto con l'isola sembra giovare, se vengono lì concepiti il *Manifesto dell'arte meccanica* e Depero consolida qui il suo stile e il sodalizio con Gilbert Clavel. Ma tra tanti nomi noti di artisti penso che sia stato giusto ricordare il pittore caprese Raffaele Castello, il cui Futurismo entrò in conflitto con l'arte di regime allora imperante (siamo negli anni trenta). Come

poi, per quanto riguarda Marinetti e non solo lui, potessero conciliarsi le invettive futuriste contro la poetica della luna e contro Venezia, con le marine e le lune capresi, forse è dipeso solo dalla fine della parte più vivace e creativa dell'esperienza futurista. Eppure era stato lo stesso Marinetti dell'anteguerra a incitare i giovani a rivoltarsi contro i futuristi quando fossero diventati "più vecchi" e conservatori.

L'ultima parte del libro si occupa della "colonia russa" che nei primi anni del Novecento arrivò a toccare il migliaio di persone; una robusta presenza di intellettuali e rivoluzionari le cui vicende sono conosciute ma di cui il libro offre qualche inedita informazione. Tra tutte spicca la figura di Maksim Gor'kij.

[<torna all'indice generale>](#)



7. Iconologia e forma

- [Fabio Gadducci e Matteo Stefanelli](#) (a cura di), *Gli anni del Corriere dei Piccoli*
- [Ghisi Grütter](#), *Disegno e immagine, tra comunicazione e rappresentazione*
- [Ghisi Grütter](#), *Immagine aziendale e progettazione grafica*
- [Paola Pallottino](#) (a cura di), *Il giornalino della Domenica*
- [Paola Pallottino](#), *Storia dell'illustrazione italiana*
- [Roberto Pasini](#), *L'informe nell'arte contemporanea*



Fabio Gadducci e Matteo Stefanelli (a cura di)

Gli anni del Corriere dei Piccoli

BlackVelvet

Anno 2009

Le due cose più sorprendenti (per me) di questa raccolta del celebre giornalino dei bambini (una scelta che va dal 1910 al 1956) sono le tavole dedicate alla matematica e alla geometria nel 1910 (le storie di *Quadratino*, il monello dalla testa quadrata e dalle cangianti figure geometriche) e quelle del 1955/1956 di *Dino Din e Din Dimora*. La prime perché era davvero notevole l'intenzione di insegnare ai bambini i rudimenti delle scienze divertendo, espressione d'altronde degli interessi costanti per la tecnologia di Antonio Rubino, l'autore di tutte le tavole. Le seconde perché il disegno si pone, da un lato, in continuità con lo stile futurista (versione Fortunato Depero) e, dall'altro, anticipa l'esplosione del successivo stile floro-cubo-futurista degli anni Sessanta. Quello, per intenderci, largamente utilizzato in certe copertine dei [Beatles](#), nei colori della pop-art, e che non a caso ricorda il tratto grafico di [Pablo Echaurren](#). Tavole zeppe di figure e di decori che mostrano un *horror vacui*, come scrive Paola Pallottino in una delle schede del libro.

Certo, il periodo delle tavole che comprende la Grande Guerra e il fascismo fa un po' impressione, con quei bambini arruolati a combattere come soldati del fronte interno e come perfetti, eroici e generosi balilla. Anzi, a dirla tutta, fa proprio venire i brividi, specie quando le tavole non si sottraggono alla rappresentazione di scene piuttosto truci. Una pedagogia della violenza che, d'altra parte, rispecchia perfettamente i valori imposti a quei tempi. Rubino illustrò anche giornali dedicati alle truppe al fronte, come *La Tradotta*, quando dopo la disfatta di Caporetto lo Stato Maggiore si decise a non considerare più i soldati in trincea come degli automi destinati solo ad obbedire agli ordini più assurdi dal punto di vista tattico e mise in piedi un intervento che curasse anche gli aspetti psicologici e i periodi di riposo dei combattenti, arruolando scrittori e psicologi, fino ad allora considerati *pericolosi*.

Certamente Antonio Rubino è stato uno dei grandi maestri dell'illustrazione europea, come scrivono i curatori del volume e la sua concezione del fumetto, al di là dei cambiamenti di gusto grafico susseguitisi nel Novecento, è molto moderna e in linea con la funzione dei media più popolari. Claudio Bertieri, cita uno scritto di Rubino del 1938, secondo cui non solo il fumetto caratterizza il

Novecento ma deve essere improntato "a una forma più che mai intonata al concetto di immediatezza, di velocità, di sintesi che impronta il mondo in cui viviamo". Anche in questo caso cogliamo un'eco di suggestioni futuriste.

Ghisi Grütter

Disegno e immagine, tra comunicazione e rappresentazione

Edizioni Kappa

Anno 2006

Un bel libro, frutto di attente ricerche e dell'attività didattica dell'autrice, docente universitaria, ma perfettamente godibile anche dal lettore interessato alle espressioni artistiche del nostro tempo. Oltre tutto, il testo è ricchissimo di illustrazioni, anche inedite, che riescono a catturare il legame forte che esiste tra la scrittura e ciò di cui si parla.

L'opera si divide in due parti, apparentemente separate da diversi ambiti disciplinari e da una diversa destinazione finale dei prodotti di cui si parla. La prima riguarda il *disegno di architettura* e la sua autonomia artistica. Partendo da un'analisi dell'*International style* e del modernismo, l'autrice ripercorre l'evoluzione o, se vogliamo, la vera e propria rivoluzione compiuta da alcuni architetti. Come Louis I. Khan, che ha reintrodotto i contenuti visuali all'interno degli ormai stilizzati disegni del modernismo; o James Stirling e la sua *architettura astratta*, che sembra prescindere dalla presenza umana; o l'ormai popolare Frank O. Gehry, che esprime un neo figurativismo in cui l'attenzione viene spostata dalla struttura al piano della visione. Questa prima parte si conclude con la presentazione di tre architetti romani contemporanei – Franco Purini, Alessandro Anselmi e Francesco Cellini – che, confermando una discontinuità con il modernismo, in qualche modo si riallacciano alla tradizione italiana del disegno di architettura. Ma nel corso della rassegna vengono esaminati anche altri autori, tra i quali colpisce Massimo Scolari, che riecheggia nel suo disegno architettonico surrealista le tavole trasognate di Moebius (Jean Giraud).

La seconda parte tratta della Grafica nei suoi principali indirizzi storici e attuali: dall'apparizione del manifesto moderno e del *graphic design*, alla nascita e all'evoluzione del marchio (dove un posto importante è assegnato all'esperienza della Bauhaus), fino alla definizione della cosiddetta *immagine coordinata* (confluente nel *visual design*), che non "progetta mediante rappresentazioni visive ma, al contrario, progetta rappresentazioni visive". Un'osservazione che sarebbe interessante approfondire, perché accosta in qualche modo il *visual design* più al senso della pittura che ad un'arte applicata, in quanto priva di strumentalità, cioè che si giustifica di per se stessa e che crea essa stessa un mondo. Come, del resto, quella parte del disegno di architettura che è fruibile di per sé, senza un necessario rinvio alla costruibilità del manufatto immaginato.

Infine, l'autrice prende in esame gli spazi commerciali, come confluenza di una totalità progettuale e artistica in cui, secondo le tendenze più recenti, l'aspetto commerciale e pubblicitario si occulta a favore della qualità architettonica e della promozione di uno *stile di vita*. Va detto che, almeno per questa via, l'aspirazione delle avanguardie del Novecento a unificare il binomio arte-vita si è realizzata.

Ma i due saggi contenuti nel libro sono importanti anche per un altro aspetto. Perché suggeriscono efficacemente che le nuove tecniche di disegno informatico, promosse da programmi sempre più sofisticati, non possono sostituire l'addestramento primario della mano. Non si pensa, infatti, solo con il cervello, ma con tutto il corpo; ed è l'esercizio per una perfetta corrispondenza tra mano e cervello che permette alla creatività di farsi chiarezza analitica e di esprimere la propria identità espressiva.

Ghisi Grütter

Immagine aziendale e progettazione grafica

Editore Kappa

Anno 2011

I risultati di una ricerca diretta da Ghisi Grütter sono confluiti in un volume ricco di immagini e di esemplificazioni la cui rassegna mi porta ad una conclusione. Difficile sfuggire all'impressione che *il moderno* esprime il suo massimo trionfo proprio nella grafica, nella progettazione dell'immagine aziendale, nell'integrazione tra architettura e *brand*, tra merce ed estetica. Si tratta del moderno realizzato in modo molecolare, che ha saturato la vita quotidiana, dal design agli oggetti d'uso, ai colori, alle sperimentazioni più avanzate. L'Avanguardia artistica del Novecento ha vinto, specialmente quella che - come la Bauhaus o il Futurismo o il Costruttivismo e, prima ancora, il movimento *Arts and Crafts* - si proponeva di fondere il binomio arte-vita; sia sul versante industriale sia su quello dei costumi. Ha vinto non sempre nei modi e nelle circostanze che aveva immaginato e sperato, ma la sua impronta nella nostra vita quotidiana, nelle città, nel rutilio di immagini che ci circondano è indubbia. L'alleanza immaginata a suo tempo tra tecnologia e arte attraverso nuovi materiali, nuovi processi creativi e produttivi, nuovi approcci all'ambiente quotidiano, nuove architetture mentali e costruttive, è ormai realtà.

Anche in questo senso il libro è un viaggio che ci aiuta a ripulire il gusto dai balbettii e dai chiacchiericci del *postmoderno*, un'invenzione artificiosa di concepire il mondo, nata dall'impotenza di superare il *moderno* e le sue straordinarie sperimentazioni, che esaurirà la sua propulsione non si sa quando. Un *postmoderno* che non è sfuggito al rischio di cadere nel barocchismo, nell'autoreferenza e nell'autocitazione, approdando spesso ad un divorzio tra comunicazione e contenuti. Mantenere il rigore del segno, conservarne il rapporto con la funzionalità, è un terreno fertile che si può abbandonare solo immaginando mondi pseudo gotici e deliri fantasociali. Come in alcuni casi, per fortuna non generalizzati, della contemporanea *Street art*.

“Si potrebbe affermare – scrive l'autrice – che, all'interno dei meccanismi comunicativi della società contemporanea, esista prima l'immagine e poi il prodotto”. In effetti, il fenomeno di progettare “rappresentazioni più [che] di rappresentare progetti” è sempre in agguato. Questo aspetto della comunicazione può servire come stimolo creativo, come proposta per l'apertura di nuovi orizzonti estetici e persino economici ma non può e non deve sostituire la carne del *cosa è*, del *a cosa serve* e della *qualità*, anche estetica. Per esempio, il libro analizza molti dei più importanti *flagship store* (letteralmente l'ammiraglia di una rete commerciale), che note marche hanno eretto in diverse città, con un'integrazione tra architettura interna ed esterna e esposizione delle merci che rende una visita a queste *cattedrali commerciali* un'esperienza prima estetica che consumistica. Mi viene in mente un paragone con diversi centri commerciali giganteschi, la cui sontuosità sfiora spesso il cattivo gusto e in cui è immediata la non corrispondenza tra la scenografia e la qualità, anche estetica, delle merci ivi vendute da decine di negozi diversi. Ebbene, ricollego quest'ultimo fenomeno al *postmoderno*, mentre i *flagship* traggono origine dal moderno. Insomma, volgarità contro raffinatezza. Non basta *mettere in scena* una merce se non c'è una corrispondenza di livello, se l'una (la struttura) non regge il ritmo dell'altra (la merce) o se la struttura sommerge il contenuto. Non mi sembra sufficiente, tutto sommato, tentare nell'articolazione suburbanistica di un centro commerciale la simulazione di antiche piazze come luogo di scambio e di socializzazione. I visitatori qui non socializzano affatto, ognuno o in piccoli gruppi procede per i suoi percorsi, monade dispersa tra luminarie e solitudini reali. Ci sarebbe qui da allargare il discorso a certe musealizzazioni contemporanee, ma finiremmo fuori tema e so che si tratta di una questione oggetto di aspre contese. L'*architettura totale* dei *flagship stores* è dunque tale perché, oltre alla struttura, investe i più articolati dettagli interni: dai percorsi,

all'illuminazione, ai criteri espositivi, alla distribuzione degli spazi, ai colori dominanti, alla pavimentazione, alla qualità estetica e reale delle merci esposte: una sorta di *arte totale* confinata in un contenitore. È vero che non sempre l'operazione può considerarsi riuscita, specialmente nelle soluzioni architettoniche prescelte, ma questi sono gli inconvenienti delle realizzazioni artistiche.

In ogni caso – come giustamente sostiene l'autrice – a proposito dell'architettura della comunicazione “comunque c'è, esiste, quindi meglio progettarla e farla bene. Inutile far finta che non ci sia.”

Forma, geometria e colore nel marchio grafico, è un altro capitolo che analizza in brevi commenti alcuni dei marchi più conosciuti, suddividendone l'ispirazione in rimandi spesso archetipici che riescono a catturare l'attenzione ben prima di rendersi conto del referente sottostante.

Molto interessanti le schede riguardanti alcune aziende italiane sull'evoluzione dei loro *brand*, in stretta collaborazione con artisti e designer. Una sorta di reciproco mecenatismo, nell'età della *produzione di merci a mezzo di merci*, che oggi sta entrando in crisi. Marchi riusciti e diventati di immediata riconoscibilità hanno contrassegnato la storia di queste aziende, talvolta mantenendo con poche varianti il disegno originale e talvolta seguendo l'aggiornamento del design e del gusto. Tra le prime (ma dotata di una flessibilità e adattabilità estetica notevoli) va segnalata la Campari e tra le seconde la Alessi.

Infine, un capitolo dedicato a *Ricerca applicata e progettazione grafica* espone alcuni dei lavori scaturiti dal [Dipartimento di Progettazione e Studio dell'Architettura della Terza Università di Roma](#) (Tecniche di rappresentazione e Percezione e comunicazione visiva), frutto dell'inventiva dell'autrice e di suoi collaboratori (Federica Marchi, Federica De Marco, Ginevra Guidotti, Saverio Silli).

Paola Pallottino (a cura di)
Il giornalino della Domenica
Bononia University Press
Anno 2008

Il catalogo è disponibile sul sito della casa editrice, la mostra è stata inaugurata a Bologna l'1 ottobre 2008 (Palazzo Saraceni) ed è continuata fino al 2 novembre. Vale la pena di consultare il catalogo, se non si è vista la mostra. Anche chi, ma credo che siano pochi, nell'infanzia non ha frequentato giornalini e fumetti, rimarrà colpito dalla ricchezza delle immagini e dalla puntualità della ricostruzione iconografica e documentaria. Perché la mostra non è solo la rivisitazione di un tempo ormai lontano (*Il giornalino della Domenica* cominciò a uscire nel 1906 e terminò le pubblicazioni nel 1927), ma è anche un osservatorio in qualche modo privilegiato per cogliere gli umori, le idiosincrasie, gli innamoramenti e i miti di un'epoca nel cui mezzo (la Grande Guerra) il Novecento salutò definitivamente l'Ottocento e si avviò verso la tragedia del fascismo.

Con la sua ispirazione pedagogica, nutrita inizialmente di repubblicanesimo mazziniano e di nazionalismo, il fondatore Luigi Bertelli (Vamba) è stato un po' lo specchio della traiettoria culturale e politica compiuta da una generazione di democratici e di laici, piegatisi a un generico antiparlamentarismo venato di qualunquismo e di delusione sociale. Un temperie sociopolitica pericolosamente simile a quella attuale. Una traiettoria che Vamba non completò per la morte sopravvenuta nel 1920. Del resto, come si mette in evidenza in uno dei saggi del catalogo, il pubblico privilegiato a cui si rivolgeva la pubblicazione era quello della borghesia colta e non priva di mezzi. La storia successiva de *Il giornalino* dovette fare i conti con traversie editoriali, con la concorrenza, con il cambiamento dei gusti e degli orientamenti culturali, con un nazionalismo che si era trasformato in

fascismo. Ma quelli che erano stati i lettori del periodico ebbero piena rappresentanza anche tra le file degli antifascisti, soprattutto, penso, dopo la promulgazione delle leggi razziali.

Nel suo saggio introduttivo, Paola Pallottino richiama gli aspetti principali della nuova esperienza editoriale de *Il giornalino* che il visitatore riuscirà a bene riconnettere guardando le immagini e i documenti esposti nella mostra. In primo luogo, va sottolineato il progetto pedagogico che sorreggeva l'iniziativa, ovvero il fatto che esso "poggiava su un inedito atteggiamento di rispetto nei confronti dei diritti dei bambini e di sentita partecipazione alle loro esigenze". Un approccio che comprendeva le bambine, allora ancora discriminate nell'educazione. Luigi Bertelli era l'autore del *Il Giornalino di Gian Burrasca* che, apparso a puntate sul settimanale, aveva attirato "gli strali dei benpensanti dell'epoca". Appassionatamente patriottico e irredentista, Vamba fece filtrare ampiamente queste ispirazioni fin nella deflagrazione della Grande Guerra.

Ciò che però colpisce è "l'inedita qualità grafica destinata all'editoria per l'infanzia", come anche la qualità degli scrittori coinvolti nell'impresa dal fascino irripetibile di Vamba. Insomma, adottando dapprima uno stile liberty e in seguito decò, le suggestioni e le proposte dell'arte contemporanea (certo non tutta e non nella sua complessità) entrarono nell'educazione infantile con tavole talvolta geniali e sempre di fattura raffinata, promuovendo anche per questa via una formazione iconografica moderna. Gli autori delle copertine venivano reperiti anche attraverso concorsi, così come venivano bandite gare letterarie, fotografiche e enigmistiche tra gli abbonati, delineando così una vera e propria comunità che riuscì persino a darsi un'organizzazione territoriale.

Paola Pallottino

Storia dell'illustrazione italiana

VoLo

Anno 2010

È una sfida difficile quella di recensire in poco spazio un libro così storicamente ampio. *Cinque secoli di immagini riprodotte* è il sottotitolo dell'opera: una riedizione ben più estesa e iconograficamente ricca di quella del 1988. Ma non si tratta solo di un problema temporale. L'autrice passa in rassegna una straordinaria galleria di artisti, scrittori, tipografi, illustratori, vignettisti, disegnatori spesso dotati di titoli accademici e più spesso autodidatti straordinari che hanno educato e trasmesso al pubblico un gusto estetico che ha registrato e talvolta anticipato i mutamenti di costume in questi secoli. Una miniera di informazioni non solo biografiche, ma anche relative alla nascita e all'evoluzione del libro, delle tecniche di stampa e di riproduzione, delle prime gazzette e poi delle riviste, dei libri per l'infanzia, della satira e dei periodici. Completano lo sforzo veramente ammirevole dell'autrice sintetici inquadramenti storici e la spiegazione delle tecniche che si sono succedute nel tempo, nonché considerazioni più generali di estetica.

Ne esce un quadro straordinario della storia dell'illustrazione, una festa anche per gli occhi. Tanto che scorrendo il testo e seguendo le pur abbondanti riproduzioni (penso che non si potesse fare di più) al lettore verrebbe voglia di avere a disposizione tutte le edizioni illustrate, i disegni, le stampe che si succedono nel racconto di Pallottino, così da vedere distendersi sotto i propri occhi, come in una lunga pellicola, lo svolgimento della storia civile del nostro Paese. E di avere la possibilità di sentire l'odore degli inchiostri e di sentire al tatto le rugosità della carta. Perché una delle conclusioni a cui si arriva con la lettura di questa opera (la chiamo *opera*, non solo *libro* o *testo*), è che il mutamento dei gusti e delle tendenze anche profonde di una società sono più immediatamente percepibili in queste forme di arte e di comunicazione che in altri domini artistici. Qui, poi, artista e artigiano hanno continuato a lavorare insieme, spesso coincidendo nella stessa persona, e forse è anche per questo che c'è una minore distanza tra una generica opinione pubblica e gli stili espressi nel tempo dalle illustrazioni.

Chiunque, poi (grazie all'età ormai un po' tarda), abbia avuto la fortuna di leggere l'edizione per ragazzi de *La scala d'oro* proverà l'emozione avuta nell'infanzia di una precoce introduzione alle saghe nordiche e ai poemi omerici. Servirono anche come introduzione alla più tarda scoperta dei classici, ritrovando in essi una certa aria di famiglia. Dobbiamo ringraziare il Settecento dei Lumi per questo; non perché *La scala d'oro* sia stata ovviamente pensata e stampata in quel tempo, ma perché – come ci ricorda l'autrice – *l'invenzione dell'infanzia* avvenne allora, con tutto il successivo corredo di opere letterarie e di illustrazioni dedicate. Prima i bambini erano in pratica considerati delle non-persone.

L'avvento della fotografia (e della fotoincisione) sconvolse tutte le arti figurative, dalla pittura all'illustrazione, inaugurando uno scambio dei linguaggi che ha segnato in profondità l'arte contemporanea. Fino a quello che l'autrice definisce un Rinascimento dell'illustrazione nel Novecento. Dai *Livres des Peintres* contenenti illustrazioni di pittori di prima grandezza all'esplosione della stampa periodica, quel secolo è stato davvero un tumultuoso levatore di innovazioni grafiche ed espressive, fino alle soglie di un'altra rivoluzione, quella digitale, che rimane ancora fuori dell'orizzonte temporale trattato della *Storia dell'illustrazione*. Un augurio per una nuova fatica dell'autrice?

Roberto Pasini

L'informe nell'arte contemporanea

Mursia

Anno 1998

Debbo dire che hanno ragione quelle recensioni che lamentano un testo pieno zeppo di francesismi, aglicismi, germanismi, latinismi e grecismi, per non parlare di parole inusuali. Ed è un peccato che l'autore non abbia pensato che se tali termini non impressionano gli specialisti tuttavia rendono difficile la lettura del suo testo a semplici seppure smaliziati cultori di storia dell'arte e di estetica. Ed è un peccato perché superati i fastidi delle pagine irte di difficoltà linguistiche questo libro, pur a distanza di anni, si rivela come un testo importante per capire le correnti profonde che hanno portato all'esplosione e alle radicali innovazioni dell'arte contemporanea.

L'autore viene dalla scuola di Bologna (Anceschi e Barilli, ma anche per altro versi, Antonio Banfi) che tra le prime ha segnato un rovesciamento delle vuote categorie estetiche crociane, saldando i cambiamenti sopravvenuti nell'arte all'evoluzione delle concezioni del mondo discendenti dalle rivoluzioni scientifiche che si sono succedute negli ultimi due secoli. Un filone, quello del rapporto tra tecnologia e arte, già praticato con notevoli risultati da alcuni storici dell'arte europei nella prima parte del Novecento (Wölfflin e Barilli, solo per dirne due).

Pasini inizia giustamente da lontano e periodizza l'avanzare dell'*informe* nell'arte (il disordine opposto all'ordine classico) in *preterintenzionale* (Leonardo da Vinci e John Constable), *proto intenzionale* (William Turner, Claude Monet, Paul Cézanne) e *intenzionale* (Futurismo, in parte, poi Kandinskij fino ad Arshile Gorky), per citare solo alcuni dei capisaldi dell'evoluzione artistica affrontati dall'autore. Fu Leonardo da Vinci e la sua interpretazione delle *macchie* e delle figure casuali in natura – per l'autore – il vero e proprio iniziatore della modernità. Aggiungerei l'uso del chiaroscuro e delle profondità velate.

Circularità, sovraesposizione della luce e del soggetto, "spolpaggio e debilitazione della forma", ansia di assoluto e di penetrazione nella realtà ultima, una linea che non riesce più a contenere la forma in quanto inesistente in natura e una "materia che si sta dando una forma": sono questi alcuni dei caratteri dell'arte contemporanea. L'occhio indagatore del pittore si spinge negli anfratti biomorfi e nella rarefazione delle forze fisiche dominanti. Il riduzionismo imperante nell'approccio scientifico e la modellizzazione portano alla ricerca dell'*essenziale*, producendo "opere di intensa noeticità, come i

quadrati di Malevic o la schermografia mentale dei Cubisti, entrati nella fase sintetica", nei quali, come in Kandinskij, la ricerca dello *spirituale* cerca di affermarsi frantumando la realtà, saldandosi al discontinuo-indeterminato della fisica quantistica e prendendo spesso la strada del *flusso di coscienza*.

Il *disordine* dell'arte contemporanea tenta di approdare così a quella forma di ordine superiore testimoniata dalle teorie della complessità e dai frattali.

[<torna all'indice generale>](#)



8. Mostre tematiche

- [Marco Goldin](#) (a cura di), *Da Vermeer a Kandinsky*
- [Marco Goldin](#) (a cura di), *Da Hopper a Warhol Pittura americana del XX secolo*
- [Alessandro Marchi e Maria Rosaria Valazzi](#) (a cura di), *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*
- [Viktoria Zubraskaya](#) (a cura di), *Avanguardie russe*



Marco Goldin (a cura di)

Da Vermeer a Kandinsky. Capolavori dei musei del mondo a Rimini

Editore Linea d'Ombra

Anno 2012

Castel Sismondo di Rimini è imponente nella sua robusta bellezza e, restaurato, è un luogo ideale per le mostre. La storia dei Malatesta, del resto, oltre ad essere interessante, ha segnato questa parte della Romagna disseminandola di fortezze. Ma sto divagando, e non a caso. Il Castello è un luogo ideale per le mostre, dicevo, ma questa mostra *Da Vermeer a Kandinsky* non riesce nemmeno a essere valorizzata dal castello. Che dire? L'esposizione dei quadri è abbondante, la ragione della mostra è scarsa. Può darsi, guardando in giro per l'Italia le altre mostre in programma, che stia prevalendo l'idea che organizzare delle esposizioni intitolate *Da... a...* permetta di assemblare opere ottenute a fatica dai musei e che il titolo sia abbastanza elastico da consentire di non doverne giustificare il programma estetico. Però, questa carrellata di storia dell'arte somiglia più a un frullatore che a un progetto critico. Mi spiego. La mostra è, grosso modo, divisa in due temi più un'appendice finale. L'appendice non c'entra nulla con tutto il resto. Nonostante gli artificiosi richiami a dipinti noti, si tratta del personale inserimento da parte del curatore di un pittore italiano contemporaneo che ha fatto una serie di lavori intitolati *Cancellazione*. Appunto.

Per quanto riguarda i due temi principali della mostra non sembra che il primo, dedicato alla paesaggistica, c'entri molto con quello dedicato alla ritrattistica. Immagino che le brave guide abbiano il loro bel da fare per illustrare alle comitive il senso e i collegamenti nella cavalcata tra le circa settanta opere esposte che spaziano dalla pittura veneziana del Quattrocento, del Cinquecento e del Settecento, a quella italiana del Cinquecento, al vedutismo inglese; dai periodi d'oro spagnoli e olandesi, all'Impressionismo e alla pittura europea del XX secolo. E meno male che la pittura americana di una parte del XX secolo è stata dirottata nell'altra mostra di San Marino.

Una mostra, a mio parere, deve essere godibile e comprensibile indipendentemente dall'aiuto di una guida, ma quella in discorso è una specie di *fast food*. E non bastano nemmeno, in questo caso, le spiegazioni scritte sulle pareti. Per esempio, riesce piuttosto ostico capire il senso di una sala più grande in cui si affastellano esempi di Settecento, Ottocento e Novecento.

È ovvio che non sto parlando di singole opere, molte delle quali, a seconda della preparazione e dei gusti del visitatore, rimangono ovviamente impresse nella mente. Ma quelle che meriterebbero magari un apprezzamento più meditato rischiano di scomparire dall'orizzonte dei ricordi, sommerse dal diluvio di immagini che ogni sala ammannisce, sicché – questa è almeno la mia impressione – la

gran parte delle opere finisce con il fare da indistinto sfondo a quelle poche che il visitatore conserverà nella sua memoria a lungo termine, una volta uscito dalla mostra e tornato a casa, quando ripenserà a ciò che ha visto, ma senza l'ausilio del catalogo.

Certo, la [Venezia](#) del Canaletto o il quadro di [El Greco](#) o qualche altro dipinto si firseranno in modo pressoché indelebile nei ricordi. Ma come valorizzare la *Venezia* di un [Turner](#), vedutista inglese vissuto tra Settecento e Ottocento, anticipatore dell'Impressionismo, e più che dell'Impressionismo, matrice di certa pittura contemporanea, esposto nel cantuccio di una piccola sala? Eppure, le vedute di Venezia di Turner hanno dettato lo sviluppo di una parte considerevole dell'arte successiva.

Cosa dire poi del [Ratto delle Sabine](#) di Pablo Picasso, proveniente dal Museum of Fine Arts di Boston? Non l'avevo mai visto nell'originale. È di una potenza espressiva straordinaria. Picasso ebbe a dichiarare: “Non ho dipinto la guerra perché non sono il genere di pittore che esce in cerca di qualcosa da dipingere, come un fotografo. Ma non ho alcun dubbio che la guerra si trovi dentro i miei dipinti”. *Guernica*, ovviamente, colpisce l'immaginario contemporaneo con tutto il carico delle tragedie del Novecento, ma questo *Ratto*, proveniente da un remoto e mitico passato, non solo parla della ferocia della guerra in modo non meno terribile, ma le dà una profondità temporale che unifica il passato e il presente dell'umanità, e reinterpreta un motivo diffuso nella tradizione artistica con una classicità che tanti oleografici dipinti sei-settecenteschi non sono riusciti a raggiungere. Ebbene, come ho accennato, il quadro è accompagnato nella sala da tanti altri, ognuno con un pregio particolare, ma che nella loro lussureggiante presenza rischiano di eclissarsi reciprocamente. Compreso il trittico di [Francis Bacon](#) (ma il titolo della mostra non era “fino a Kandinsky”?).

Non ho niente contro il turismo, è ovvio, ma questa mostra appare come un'operazione commerciale “mordi e fuggi”, destinata a comitive di passaggio. Sembra che le visite siano numerose ed è certamente positivo che tanta gente possa vedere dal vivo delle opere d'arte, ma non sono molto d'accordo che l'accesso di massa a un bene culturale debba abbassarne il tono. So bene che cultura e società di massa costituiscono un binomio, inaugurato nel Novecento, che segna un progresso rispetto al godimento estetico elitario di tutte le età precedenti; ma uno sforzo educativo maggiore che non renda tutto “più facile” mi sembra un tema che continua ad essere attuale e che questa mostra invece non risolve, affastellando arte, più che esponendola. Ma non si era detto che il post-moderno con la sua bulimia e la sua scarsa selettività era ormai da considerarsi superato?

Spesso, il coraggio di scegliere significa che *meno ma meglio* è meglio.

Marco Goldin (a cura di)

Da Hopper a Warhol. Pittura americana del XX secolo a San Marino

Editore Linea d'Ombra

Anno 2012

Una mostra “raccolta”. Molto raccolta e, soprattutto, un po' disordinata nella dislocazione delle opere. Solo il catalogo restituisce al visitatore la possibilità di farsi un'idea meno confusa delle sequenze artistiche presentate. Diciassette quadri sono una assai vaga documentazione di quello che è stata una fase epocale dell'arte del Novecento, durante la quale New York ha soppiantato Parigi come capitale mondiale dell'arte. Complici la guerra e il nazismo che hanno spinto tanti artisti europei a trasferirsi in America, ma anche frutto di precise strategie culturali sostenute da istituzioni americane per contrastare l'influenza dei sovietici nel secondo dopoguerra. Senza con ciò nulla togliere al valore di quelle vere e proprie rivoluzioni artistiche che a ritmo serrato hanno definitivamente liquidato la possibilità di esistenza delle avanguardie della prima metà del Novecento. Dopo questa lunga fase della pittura americana, l'arte è divenuta mondiale e policentrica, globalizzata anch'essa, a parte qualche esempio europeo che ha affiancato l'esplosione artistica americana, come la Transavanguardia

e gli Young British Artists (YBAs): ma era ancora l'epoca in cui ancora non esisteva l'attuale promiscuità degli stili.

Il discorso è molto complesso e possiede numerose facce. Sicché risulta difficile capire attraverso questa mostra come dal regionalismo e dal realismo tradizionalista americano si sia passati alla grande arte internazionale e come l'interesse fondamentale dei pittori americani per i grandi spazi e per il localismo del Middle West, sia transitato nella rappresentazione della vita delle grandi città e delle convulse attività industriali e poi nell'astrazione. Non basta un quadro di [Rockwell Kent](#) del 1907, insieme a uno stilisticamente ben diverso [Thomas Benton](#), a capire questa transizione potentemente influenzata dalle Avanguardie europee. Un solo Hopper ([Emporio](#) del 1927) non riesce a spiegare questa transizione, per quanto nel suo caso qualsiasi opera sia significativa. Troppi pittori mancano all'appello: Paul Strand, Guy Pène du Bois, John Sloan, per citarne solo tre.

Il Lyonel Feininger presentato ([Dentsdet](#) del 1917) non rende l'idea dell'importanza di questo artista come ponte tra l'America e l'Europa, soprattutto pensando al suo successivo ritorno in patria, prima della seconda guerra mondiale.

Si passa poi al 1945 (non parlo a ragion veduta della Georgia O'Keefe del 1936, perché è poco significativa) con Arshile Gorky, pittore armeno-americano che introdusse una versione del surrealismo in America (ma non fu il solo). Anche in questo caso il suo [Good Hope Road](#) del 1945 non è tra le sue opere più affascinanti. Spiace poi trovarsi di fronte a un solo Mark Rothko e non della sua maturità ([N. 19](#) del 1949). Eppure Rothko rappresenta il paradigma di ciò che può fare l'astrazione o, se vogliamo, l'informale nel rappresentare gli stati d'animo attraverso il colore, come unico mezzo espressivo e come vero centro di un quadro capace di risuonare nella nostra memoria ancestrale. Rothko, come molti altri pittori contemporanei, sollecita gli elementi primari della nostra organizzazione percettiva, più direttamente di quanto possano fare dipinti realistici (ammesso che questo termine abbia un senso nella pittura bidimensionale). Ma il rapporto tra forma e colore è un tema complesso che non è possibile affrontare qui. Così come richiederebbe molto spazio parlare dell'*Action Painting* di Jackson Pollock, presente qui con due quadri ([Numero 9](#) del 1949 e [Numero 8](#) del 1952), abbastanza significativi in questo caso, perché riescono a dare un'idea dell'atto creativo nel suo farsi. Pollock incorpora nell'opera l'attività motoria del dipingere, senza un controllo razionale: la gestualità del pittore diviene il vero centro del quadro, creando una connessione diretta con il visuale, come in effetti avviene nelle nostre aree cerebrali. Una connessione che ha dei precisi riscontri non tanto nella tradizione freudiana, che pure influenzava l'artista, ma in connessioni sinaptiche che oggi conosciamo. Non parlo di psicologia dell'arte ma di neuroscienze, che ci aiutano a capire e/o riconquistare l'emozione della visione, che in genere non fa parte della critica d'arte. Non si tratta di sostituire i giudizi di valore con la neurologia, ma di capire meglio perché un quadro ci piace o meno, al di là delle affabulazioni linguistiche della critica tradizionale.

Nel caso di [Sam Francis](#) ([Blu e giallo](#) del 1955) abbiamo un esempio di come il disordine, che può essere presentato "artisticamente unicamente per mezzo dell'ordine" (R. Arnheim), non riesce a liberarsi dell'*informe* e, perciò - almeno nell'unico dipinto presentato - rimane *tale*, nonostante l'espressionismo astratto abbia prodotto capolavori. Mentre in Franz Kline ([Probst I](#) del 1960) abbiamo l'esempio di come, se anche è ineliminabile la nostra tendenza a vedere ogni forma come allusiva di qualcosa, in questo caso l'oggetto artistico riesce a rinviare solo a se stesso.

Tre splendidi Warhol - che in genere non amo particolarmente - riescono a dare un timbro alla mostra, specialmente con il suo [Autoritratto mimetico](#) del 1986. L'icona ha una straordinaria risonanza emotiva e sembra saldare il conto all'arte della fotografia riconquistando il territorio da cui la fotografia aveva scacciato la pittura nell'Ottocento.

Un assaggio di Keith Haring ([Senza titolo](#) del 1984) e di Roy Lichtenstein ([Nudo con piramide](#) del 1994) chiudono il ciclo lasciando al visitatore l'impressione di aver potuto dare solo una veloce occhiata a un periodo artistico che ha potentemente contribuito a fare del Novecento, specialmente nella sua seconda metà, il secolo in cui l'arte ha liquidato tutte le accademie, ha travolto le regole che i critici si affannavano a dettare, ha saputo produrre connessioni visive incredibili, e ha diretto la sua prora verso orizzonti sconosciuti. Mai il massimo di ambiguità (proprio dell'arte), di affascinante

incongruenza coloristica e spaziale e di sperimentazione hanno toccato questi vertici; specchio perfetto e talvolta anticipazione di un mondo che è cambiato a velocità inaudita per la precedente storia umana.

Sarà difficile, molto difficile, immaginare le future vie dell'arte dopo l'esplosione di vitalità creativa del Novecento - o, almeno, io non riesco a rappresentarmele. Può darsi che nuovi mezzi espressivi e spaziali riusciranno ad aprire la strada verso una nuova fase artistica. E può darsi che qualcosa del futuro si possa già intravedere.

Alessandro Marchi e Maria Rosaria Valazzi (a cura di)

La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello

Editore Electa

Anno 2012

Questa è una splendida mostra che oltre a mettere insieme le tre famose tavole esistenti sulla città ideale, le corona di dipinti, di tarsie, di disegni e di codici che lasciano il visitatore senza fiato, in balia di una vertigine di bellezza e di sogno.

Mettere ordine nel mondo. Da quello artificiale, tutto umano, possono essere tenute fuori irregolarità e asimmetrie: la città rappresenta l'artefatto massimo a cui è possibile pensare, come apice della reinvenzione del mondo. Unici segni di vita, qualche pianta sui davanzali e sui balconi. Questa è l'arcinota tavola de [La città ideale della Galleria Nazionale delle Marche](#), che è esposta assieme alle non meno straordinarie *Città ideali* dei musei di Baltimora e di Berlino. Tuttavia, si tratta di una città profondamente umana, perché segna il passaggio dalla *Civitas dei* del Medioevo alla *Civitas hominis* del Rinascimento. La prima alludeva alla città celeste, al cui centro c'era il Cristo, mentre la luce della rappresentazione era negli ori e nelle gemme che la componevano. La seconda parla dell'umanità che ha riconquistato una centralità terrena, la cui luce nasce nella città stessa, simbolo di un potere civile che deve tendere alla perfezione degli ordinamenti e a un governo condiviso, anche quando colui che l'amministra è un tiranno. La città ideale presuppone - anzi ne è il fondamento - uno stato ideale. Dunque, una città profondamente umana nonostante le sue rigorose geometrie se, come è nei disegni altrove pubblicati di Francesco di Giorgio Martini, gli [edifici immaginati](#) dal Rinascimento altro non erano che forme del corpo umano.

Allora, arte e scienza erano indistinguibili. Poi la scienza si è resa autonoma, cosicché l'arte ha cominciato a muoversi più libera di esplorare limiti prima impensabili. Fu così che il sogno rinascimentale si infranse non solo nel processo storico ma contro i nuovi strumenti di indagine scientifica e contro il metodo sperimentale, perché la scienza divenne verificabile, mentre l'arte mantenne la sua irripetibilità, anche quando in seguito si sarebbe dedicata alle sperimentazioni più ardite e alla serialità. L'ideale rinascimentale era invece nella misurabilità della bellezza.

A quel tempo, il tempo del Rinascimento, matematica e geometria erano il fondamento dell'arte, teorizzato e praticato come l'alba di un'umanità nuova. Il mondo era regolato da rapporti matematici e rappresentarlo significava impadronirsi delle strutture geometriche che lo costituivano, facendolo emergere alla vista; e poiché la realtà era geometricamente misurabile era anche razionalmente rappresentabile. Era il trionfo della prospettiva, il dominio delle regole, perché il caos e l'irregolare erano *il brutto*, mentre il rispetto delle proporzioni, i canoni geometrico-matematici elevavano alla perfezione la materia bruta. Occorreva attenersi strettamente alla misura della sezione aurea - nonostante le neuroscienze abbiamo di recente scoperto che essa non è preferita dal nostro cervello; era necessario rispettare le proporzioni e l'armonia tra forme e colori. Fu il trionfo di Platone. Perché per il filosofo era la vista uno dei due sensi spirituali - l'altro era l'udito, e perciò la musica. La vista connetteva senza mediazioni il mondo con la mente. Per questa via numero e proporzioni si riflettevano persino nell'etica. Ordine cosmico, ordine sociale e ordine interiore dovevano rispecchiarsi

l'uno nell'altro in modo armonioso. E la misura di tutto era l'uomo, non più l'*altrove*. [L'Uomo vitruviano](#) di Leonardo da Vinci del 1490, così come l'[Uomo nel quadrato](#) di Cesare Cesariano del 1521, inscritti nel cerchio e nel quadrato, riassumevano il mondo.

Un altro umanesimo, molto diverso da quello ripetitivo e formalistico prevalso in seguito, era possibile. Un umanesimo in cui la scienza, matematica e geometria – come sottolinea nel catalogo Patrizia Castelli – erano “discipline senza retorica”. Non a caso quello di Urbino è stato definito un *umanesimo matematico*, nutrito da presenze nella corte ducale le più diverse dal punto di vista disciplinare, che si confrontavano e si influenzavano, facendo culminare le regole prospettiche in un nuovo modo di guardare il mondo. Una transdisciplinarietà che rifletteva ed esaltava il principato e l'idea del nuovo uomo politico, giusto e illuminato. Il ritratto del matematico [Fra Luca Pacioli con un allievo](#) del 1495 rappresenta l'icona massima della temperie culturale del tempo: il poliedro sospeso come perfetta espressione geometrica, la bacchetta che indica l'iscrizione del triangolo nel cerchio e la mano sinistra su una pagina di Euclide, gli strumenti disposti sul tavolo, l'aria severa e concentrata dei due volti, rappresentano una sintesi dell'élite culturale urbinata del tempo. Come scrive Enrico Gamba nel catalogo, si formò: “uno strato di tecnici di alto livello con competenze matematiche: ingegneri militari, costruttori di strumenti scientifici, orologiai. Un contesto, quello cinquecentesco urbinata, di eccellenze scientifiche e tecniche di primario rilievo in ambito europeo”.

Ci fu allora una forma di *arte totale*. Guardiamo anche oltre la straordinaria [Flagellazione](#) di Piero della Francesca o l'indimenticabile [Scena di danza](#) del cosiddetto *Cassone Adimari*, a quel rovesciamento dei canoni medievali che portò all'elevazione di rango delle arti cosiddette minori. La serie delle tarsie di cassoni e di porte esposta è stupefacente. Ci si chiede come sia stato possibile far confluire in oggetti d'uso una tale perizia artigiana, con una capacità di rappresentazione artistica che non teme confronti persino con la pittura. Per non parlare dell'architettura. Visitare la mostra e uscire poi nel cortile del [Palazzo Ducale](#), nonostante l'avessimo già visto entrando, dà un senso di lacerazione del tempo che permette di aggirarsi trasognati tra i colonnati del porticato, nonostante il vociare circostante dei visitatori, con le immagini della città ideale che si sovrappongono all'eleganza dell'edificio e ci mantengono in uno stato di grazia.

Il catalogo, un bel catalogo (complimenti ai curatori e all'editore), è un bene prezioso da portarsi a casa, per le immagini e per i testi; anche per chi non potesse visitare la mostra.

Viktoria Zubrasvskaya (a cura di)

Avanguardie russe. Malevich, Kandinskij, Chagall, Rodchenko, Tatlin e gli altri

Silvana editoriale

Anno 2012

Non per fare il femminista, ma il sottotitolo della mostra non è molto giusto. Tra “gli altri” ci sono artiste di livello spesso non meno elevato dei principali e più conosciuti pittori russi. Per chi non è addentro all'arte e, in particolare, conosce poco di quell'irripetibile (almeno finora) periodo dell'arte russa, la vera sorpresa di questa bella e raccolta mostra consiste proprio nelle pittrici. Olga Vladimirovna Rozanova, Alexandra Alexandrovna Ekster, Nadezhda Andreevna Udaltsova, Natalia Sergeevna Goncharova, solo per citarne solo alcune, meritavano di essere menzionate nel sottotitolo; almeno un paio di loro.

Cesare Augusto, immagino, sarebbe contento che sotto la sua Ara Pacis e la nuova teca che la protegge sia stata costruita un'ambientazione così raccolta eppure articolata: una collocazione che valorizza la mostra sulle *Avanguardie russe*. A me, poi, piace la tanto discussa architettura di Richard Meier, spesso ripetitiva; ma in questo caso la trovo appropriata al luogo e certamente più elegante della tronfia e pesante sistemazione di piazza Augusto Imperatore realizzata nel Ventennio. La sola cosa che

mi disturba un po' della teca di Meier sono le mensole di vetro esterno dalla parte del Lungotevere; mentre non trovo affatto scandaloso il muretto dello spiazzo, che ora si vuole abbattere. Qualcuno dice che dimidia la vista delle due prospicienti chiese barocche. Ma perché, le chiese barocche non hanno ridotto a loro volta la vista del Mausoleo di Augusto? Se dovessimo calcolare le sovrapposizioni e le intersezioni di stili architettonici che hanno attraversato Roma nei millenni staremmo freschi. Come se poi ci fosse carenza di barocco a Roma! (Si capisce che non amo molto il barocco?)

Torniamo alle *Avanguardie russe*. Dell'agile e completo catalogo possiamo utilizzare la postfazione di Pablo Echaurren per introdurre il senso di questa mostra: "Nelle avanguardie russe c'è la polvere pirica necessaria a far deflagrare ogni forma d'arte e ad accendermi d'entusiasmo ancora oggi. Mi piace retrotrasportarmi in un passato in cui si costruiva il futuro". Debbo dire che questa prosa un po' futurista è del tutto appropriata. È vero che, salvo Malevich, Kandinskij, Chagall e i costruttivisti come Tatlin e la Makarova, che furono dei veri e propri caposcuola a livello europeo, quasi tutti gli altri si inserirono nei grandi filoni della rivoluzione artistica europea del Novecento, rielaborando stili e visioni nati altrove. E se è ancora oggetto di indagine e di discussione il rapporto tra Futurismo italiano e russo, tuttavia Claudia Salaris, in uno dei saggi introduttivi del catalogo, inquadra bene tale rapporto scrivendo che "nella terra degli zar il Futurismo è nato con caratteristiche proprie ma è sempre parente stretto del Futurismo marinettiano."

Ecco, il concetto chiave di tutte le avanguardie russe - anche quando una parte di loro è denominata *cézannista* oppure *cubofuturista* oppure, ancora, *astrattista* e *espressionista* - sta proprio in quel "caratteristiche proprie". La forza e i condizionamenti dell'immensa madre terra russa e della sua tradizione, riemergono di continuo in quasi tutte le opere, al di sotto e oltre gli stili adottati. Certo, non tutti gli artisti e le loro opere sono immediatamente riconoscibili come *russi*; tuttavia, in un ipotetico catalogo di ogni singolo artista riemerge prima o poi questa particolarità che ha attraversato in Russia i conflitti culturali e politici degli ultimi secoli: Europa o Asia? Oppure nessuna delle due e solo Russia? Per fare alcuni esempi: Chagall è universale, ma non può essere pensato al di fuori della sua Vitebsk, città della Bielorussia, e dell'ambiente contadino ed ebraico locali; Malevich e le sue suggestioni, dal cuboFuturismo al suprematismo sono sempre attraversati da un'impronta coloristica immersa nella sublimazione dello sterminato bassopiano sarmatico; il *Muro rosso* di Kandinskij con le sue cupole è la matrice del suo Astrattismo e persino del suo biologismo successivo. A parte il fatto che soffrendo di *sinestesia*, trasportava nei suoi quadri le particolari percezioni che aveva.

È stata davvero una grande epoca, contrastata e drammatica, in cui all'esplosione politica delle grandi utopie si è associato lo sprigionarsi di energie artistiche straordinarie. L'acme di questo tentativo di conquista del cielo in terra è rappresentato dal *costruttivismo*, contraltare russo della Bauhaus germanica, eppure tentativo originale di saldare l'arte ai paradigmi della produzione e della costruzione di nuovo futuro. Le grandi e tremende trasformazioni del tempo non potevano essere rese da un'arte accademica, ancora meno di quanto era possibile nel resto d'Europa. Poi ci fu la reazione novecentesca, in Russia come altrove, all'insegna di un presunto realismo, della pesantezza iconografica e di una reazione conservatrice.

È possibile leggere la storia di quel periodo attraverso quanto ci propone questa mostra? Questo è proprio uno dei suoi pregi meta artistici; almeno, se si conosce un po' la storia. Uscire dalla visita da quello spaccato di geologia artistica nel chiarore dell'Ara Pacis, trasforma lo stupore in una malinconica ammirazione del mondo e della sua vitalità. E conferma l'ammirazione per uno stuolo di artisti che a questo mondo tentarono l'assalto.

Una mostra con settanta opere esposte che meritano davvero di essere viste, fino al prossimo 2 settembre 2012.

[<torna all'indice generale>](#)



9. Street art

- [Banksy](#), *Wall and Piece*
- [Ennio Ciotta](#), *Street art. La rivoluzione nelle strade*
- [Sabina De Gregori](#), *Banksy. Il terrorista dell'arte*
- [Tristan Manco](#), *Street Sketchbook Journeys*



Banksy

Wall and Piece

Century in 2006. The Random House Group Limited

Anno 2006

"Il copyright è per i perdenti" sta scritto nel colophon del libro; e sul suo [sito](#) l'artista precisa che non è rappresentato da alcuna galleria commerciale.

È stato davvero meritorio che l'idea partita da studenti dello IULM di Milano abbia permesso di tenere in Italia una ahimè troppo breve mostra. Sarebbe stato bello se la mostra avesse potuto girare un po' di più per vedere dal vivo alcune delle opere di quello che è il massimo esponente vivente della *Street art*. Sarebbe stato anche educativo per far capire a qualcuno dei tanti imbrattamuri in circolazione, che scaricano le loro frustrazioni scempiando superfici, credendo così di fare gli *alternativi*, che cos'è l'arte o, se volete, un *graffito d'arte*. E forse per farli vergognare un po' e indurli a studiare e a sperimentare, prima di prendere in mano una bomboletta. La mania pseudo culturalista di scendere sempre in basso non deve forse prevedere di dover anche salire, con un po' di sforzo, verso l'alto?

Questo libro non sostituisce certo l'emozione di una visione dal vivo delle opere di [Banksy](#), ma serve senz'altro a far capire che si tratta di un artista davvero geniale, che attraverso mezzi apparentemente semplici come lo stencil riesce a esprimere una visione (e una critica) del mondo come tanta arte oggi in circolazione, creata solo per provocare e per stupire, non riesce più a fare. Mi chiedo anzi se oggi l'arte, non come gratuita provocazione, ma come innesco di una tempesta neuronale che ci induce a pensare e a percorrere quei collegamenti di senso che l'appiattimento mediatico tende a cancellare, non si sia trasferita nel cosiddetto graffitismo. Di fronte a tanto barocchismo imperante, Banksy – che rimane rigorosamente anonimo e senza volto – ha una capacità di vedere *attraverso* le nostre società e di trasmettere con tratti fulminanti le loro assurdità. La sua tendenza a introdurre nell'immagine una dissonanza inaspettata rispetto al suo apparente significato e di spiazzare lo spettatore collocandola nei luoghi più improbabili, rovescia molti dei criteri dell'arte contemporanea – un rovesciamento del rovesciamento rispetto a Duchamp – per cui è la collocazione in un ambiente deputato all'arte (un museo o una mostra) a rendere artistico un oggetto, oppure perché artistico è l'artista e non l'oggetto in sé.

Nella *Street art*, invece, c'è un luogo non deputato all'arte che ospita l'opera, spesso in un contesto urbano degradato e improbabile (un cassonetto dell'immondizia, uno zoo, il muro della vergogna israeliano) - ossia quanto di più lontano dal senso estetico - la cui potenza espressiva, nel caso di Banksy ma non solo nel suo, cancella e rovescia l'ambiente in cui è collocata. Ma c'è di più,

Basky è uso fare delle incursioni nei musei più noti per appendere di soppiatto a una parete una sua opera, alterando il senso delle opere esposte con un semplice sberleffo. Che dire della sua incursione al British Museum in cui ha appeso, in mezzo a reperti antichi, un pezzo di ceramica finto preistorico in cui una figura umana stilizzata colpisce un bufalo con una lancia, mentre spinge un carrello del supermercato? La tavoletta è rimasta appesa per otto giorni prima che si accorgessero dell'intrusione. Geniale: è appunto l'altra faccia delle provocazioni di Duchamp, se volete, le è complementare.

Ennio Ciotta

Street art. La rivoluzione nelle strade

Editore Bepress

Anno 2012

Un libro utilissimo non solo per avere un panorama essenziale della Street art italiana, ma anche per le riflessioni dell'autore, che ha pazientemente costruito le interviste a diversi artisti e ha dato un assetto critico alla rassegna. Certo, non condivido la sua dichiarazione che il "vandalismo non lo disturba affatto". A me invece disturba molto, non solo perché è tale, ma perché con l'arte non c'entra nulla, se per arte dobbiamo intendere quel qualcosa che non si è ancora riusciti a definire, ma che impressiona i nostri circuiti neuronali suscitando emozioni. Che emozione volete che susciti il vandalismo? Certo non impegna le stesse sinapsi neuronali mobilitate davanti a un quadro o a un'altra qualsiasi forma d'arte, caso mai smuove i circuiti del fastidio, che esistono da qualche parte. Se poi è proprio questo quel che si propongono di fare gli imbrattamuri autopseudorivoluzionarialternativi, allora l'arte non c'entra nulla e dobbiamo portare il discorso su un altro piano.

Apprezzo moltissimo questa ricognizione del fenomeno della Street art, specialmente nella sua dimensione alternativa: che – lo ripeto - non è il vandalismo degli scarabocchi sui muri o i tag (solo firma), per quanto si voglia costruire un discorso socio-politico su questo fenomeno). E l'apprezzo anche perché riporta l'artista a una dimensione personale, sfuggendo alle regole del mercato, tagliando i ponti con tutte le intermediazioni e le superfetazioni che hanno portato l'arte contemporanea a costruire un sistema chiuso, in cui i valori artistici sono spesso artificialmente e commercialmente imposti. Invece, qui l'artista è solo davanti alla sua opera e, come sottolineano gli intervistati e lo stesso Ciotta, si sottopone direttamente alla vista e al giudizio del pubblico. "Non voglio essere addomesticato da una galleria" – dichiara Wany One, uno degli esponenti della Street art italiana. E, poi, specialmente nei luoghi degradati, questa forma d'arte rappresenta anche un grido di riscatto, oltre che una critica sociale, spesso più efficace di cento discorsi e scritti.

Vale per tutti il discorso su Banksy, anche perché dalle interviste – persino nell'unico artista di strada che dichiara di non apprezzarlo – esce una ripartizione cronologica delle tendenze della Street art tale che esiste un *prima* e un *dopo* Banksy. Anche rispetto al precoce graffitismo americano nato negli anni sessanta del Novecento, il quale era una spinta artistica che si muoveva "spontaneamente come reazione all'industrializzazione dell'arte" – scrive l'autore. A me sembra questo il punto chiave del fenomeno, che ha poi avuto diverse diramazioni e una diffusione internazionale, come vediamo in questo capitolo, ma che ha coltivato nelle sue varie manifestazioni un fortissimo legame con le realtà locali, aderendo strettamente alle diverse culture. Non mi pare di esagerare dicendo che la Street art, in generale, rappresenta un impegno civile all'altezza dei tempi attuali. Una delle massime illustrazioni del concetto di *glocal* (globale/locale). Un impegno che si fa arte e un'arte che non può prescindere dall'impegno, anche quando non vuole denunciare alcunché o quando rappresenta semplicemente la pulsione creativa dell'artista. È così a prescindere, insomma, solo per il fatto che è visibile da tutti e non è istituzionalizzata, solo per il fatto di appoggiarsi a supporti pur sempre pubblici in quanto in piena vista, solo perché comporta sempre un certo rischio personale, solo per il fatto di conservare un sapore underground e di riuscire a mantenere un messaggio autonomo persino quando viene fatta in

modo legale su muri concordati con le istituzioni locali. E poi, osserva l'artista Awer: "per ogni opera che vediamo nelle strade non c'è mai una faccia da associare ad essa, non si conosce l'identità degli autori". Il modello più noto di questa anonimato è proprio Banksy.

Insomma, quello della Street art è un *dono* sociale ed estetico, ma siccome è nello stesso tempo una domanda, sollecita dal passante una risposta, tanto più urgente quanto più l'opera riesce a interpellarlo rompendo le barriere della fretta e della distrazione. Naturalmente, il sistema dell'arte si è accorto da tempo del fenomeno e cerca di inserirlo nel proprio circuito, nelle gallerie e nelle mostre, ma anche in casi come questi la verità della Street art riesce a rimanere fuori delle chiuse pareti dei *vernissages* .

"La Street art italiana – osserva l'autore – discende direttamente dalla Pop art e dal Graffitismo". Naturalmente le radici risalgono anche altrove, all' *Art brut* di [Jean Dubuffet](#), e all'espressionismo astratto di [Willem de Koonig](#). Ma non sottovaluterei nemmeno le ascendenze dei murali e delle forme più antiche, fino alla preistoria. Del resto, si sottolinea nel testo, non è forse vero che questo tipo di arte è la più antica, cominciando nelle figure e nei simboli sulle pareti delle grotte preistoriche e attraversando tutta la storia? Dichiara l'artista Yap Willey: "La Street art non può morire o smettere, può solo evolversi [...] è sempre esistita dai graffiti preistorici fino a oggi, è più importante di ogni religione o credo, è l'espressione dell'umanità e sempre lo sarà".

Il libro è corredato delle immagini di alcune delle opere degli artisti intervistati, in versione bianco e nero, sicché penso di fare cosa utile per il lettore stendere la lista degli artisti italiani intervistati e, ove possibile collegarla a un link per vedere esempi della loro arte:

[Awer](#) – [Morkone](#) – [Gec Art](#) – [El Euro](#) – [Il Korvo](#) – [Lucamaleonte](#) – Soviet – [omino 71](#) – Ormo – Run – [Sten e Lex](#) – Yap Willey – [Giulio Controlzeta](#) – [Guido Duty Gorn](#) – [Frank Lucignolo](#) – [StencilNoire](#).

Alcune utili biografie degli artisti intervistati non solo concludono il libro di Ciotta ma riescono a darci un'idea della geografia di questa antichissima e modernissima forma d'arte, che grazie a nuovi mezzi tecnici si presenta come uno dei settori più vitali e interessanti dell'espressione artistica contemporanea.

Sabina De Gregori

Banksy. Il terrorista dell'arte

Editore Castelvevchi

Anno 2010

Un'altra recensione dedicata all'inesauribile [Banksy](#), questa volta in italiano. Un'edizione ricca di riferimenti biografici, per quanto la vera identità di Banksy rimanga tuttora un mistero accuratamente amministrato dall'artista. L'interesse del libro risiede soprattutto nel fatto che si tratta di una sorta di guida alla ricerca delle opere marchiate sui muri nelle varie città del mondo, riproducendo anche quelle che, nel frattempo, sono state cancellate. Cosicché, istruiti dagli itinerari suggeriti dall'autrice, è possibile unire alla tradizionale visita turistica anche una ricognizione dal vivo di questa espressione – tra le massime - della *Street art* . Per esempio, sia a Napoli sia a Roma è possibile ammirare dei lasciti di Banksy, certo molto limitati, cosa che non è a tutti nota. Purtroppo, uno di quelli romani, tra i più belli, è stato scempiato da uno stolto graffitario locale. Il disegno si trova in Via Benedetto Croce, davanti alla chiesa di Santa Caterina da Siena e mostra appunto la santa distesa con in grembo una Coca-Cola, delle patatine e un panino di Mc'Donald's.

Per non parlare poi della sua città natale, Bristol, o di Londra o di altre città europee e anche americane. Soprattutto ora che Banksy ha presentato al *Sundace Festival* il suo primo film, prodotto

dalla *Paranoid Pictures, Exit Through the Gift Shop*. Un film giudicato strampalato e piuttosto maltrattato dalla [critica](#).

L'edizione di cui stiamo parlando ha la pecca di avere riproduzioni non proprio di qualità, per cui il suo valore come guida rimane preminente, anche se non sono affatto da scartare i commenti dell'autrice e la suddivisione da lei seguita per argomenti e luoghi. In breve, il libro rappresenta un'ottima introduzione-guida all'arte di Banksy, corredata anche da una discreta bibliografia. L'autrice, poi, si sofferma anche su un argomento per così dire scottante, viste le accuse che certi puristi della *Street art* rivolgono a Banksy, ossia di essere diventato un fenomeno commerciale alimentato dal mistero della sua identità. Ci riferiamo, appunto, alla questione di rapporto tra l'artista e il mercato.

Il fatto è che, al contrario di quanto oggi avviene, e cioè che ormai i critici “detengono il potere di rendere celebre un artista, o al contrario, di distruggere la sua carriera” – come scrive l'autrice - Banksy si è imposto al di fuori di qualsiasi cenacolo artistico/mercato, seguendo una strada tutta sua e ingaggiando una battaglia che continua imperterrito a alimentare in modo autonomo. Oggi che il giudizio estetico *puro* non esiste più, essendo il circuito critica-mercato quello che condiziona in modo prepotente l'espressione artistica, l'accusa a Banksy di essere diventato *commerciale* non ha molto senso, considerando che né la notorietà né le strategie per far conoscere la propria arte sono censurabili. Forse i risentimenti di alcuni *writers* nei confronti di Banksy discendono piuttosto di un'idea romantica dell'arte o forse sono alimentati da un integralismo ideologico che viene immediatamente e sempre frantumato, almeno finora, non appena una graffiante opera di Banksy appare su un muro. Per esempio, non conosco critiche sociopolitiche sempre altrettanto efficaci nel condannare la situazione in cui si trovano i palestinesi dello *stencil* banksiano apparso su un muro, in cui un soldato israeliano controlla il passaporto a un paziente asino. Oppure il Cristo crocifisso dalle cui mani pendono i pacchetti di uno shopping: poche critiche al consumismo imperante sono altrettanto efficaci. E che dire dei due *bobbies* londinesi maschi in divisa che si baciano o del ragazzino che sta per far scoppiare un sacchetto di carta gonfiato dietro un agente delle forze speciali che sta puntando un'arma?

Banksy non è un *pupo* in mano ai galleristi o al guinzaglio di critici: Banksy è Banksy.

Tristan Manco

Street Sketchbook Journeys

Editore L'ippocampo

Anno 2010

L'autore non è certo nuovo a queste ricognizioni su scala planetaria e infatti questo volume è il secondo di uno [precedente](#) dallo stesso titolo. Da qualche tempo la *Street art* va di moda: si moltiplicano le iniziative espositive e il mercato se ne occupa attivamente, anche se in qualche misura ancora stenta a impadronirsi dei meccanismi di questa particolare forma artistica (antichissima eppure mai così moderna). Con quali risultati distorsivi si vedrà. C'è anche chi ancora sostiene che non si tratta di arte, mentre invece essa è una delle più fresche e originali manifestazioni artistiche del nostro tempo, anche resa possibile da mezzi tecnici non disponibili in passato.

Si tratta in primo luogo di un'arte urbana perché è strettamente legata ai luoghi in cui le società mostrano i loro volti più dinamici e nello stesso tempo feroci, ossia le città. È essa stessa dinamica, se non altro per la necessaria velocità di esecuzione e per la frequente sovrapposizione di immagini. Essendo poi, per definizione, un'arte transitoria (sottoposta alle vicissitudini dei muri pubblici e privati in cui appare) e alle inclemenze del clima, è un'arte in qualche modo evanescente. Ha le caratteristiche del racconto breve, tra denuncia e satira, tra testimonianza e grido di dolore. Veloce nell'esecuzione e

nella immediata comprensibilità è quasi il riflesso della Rete ed è certamente l'erede della Pop art, ma a un livello di critica sociale infinitamente maggiore, anche per il suo linguaggio diretto, meno mediato da teorie artistiche e, per ora, dal mercato.

Sia chiaro che non parliamo qui dei *tags* pasticciati che scempiano le pareti con scarabocchi dello stesso valore delle tante scritte gigantesche che appaiono su marciapiedi e muri, del tipo: “XJ 6 la mia vita!”

Tristan Manco ha scelto di illustrare questo secondo volume muovendosi tra America Latina e Europa – ma anche Giappone - e privilegiando gli artisti militanti che esprimono una critica sociale più diretta ma anche di una *sofferenza di vivere* che echeggia temi esistenziali.

La cosa interessante da rilevare è poi il carattere perfettamente *glocal* di questa forma d'arte. Diffusa su scala mondiale con scambi anche frequenti di esperienze, essa è tuttavia strettamente legata al territorio, nel senso che spesso di riconnette alle radici ancestrali locali (specialmente nel caso latino-americano, ma non solo).

Il libro non si limita però a riprodurre le opere, ma mostra anche i lavori preparatori degli artisti, qualche volta del tutto paralleli alla forma della *Street art* e quindi non destinati ai muri, nel tentativo di dare conto di un'attività artistica che, al contrario di quanto si può superficialmente pensare, richiede una lunga gestazione di idee e di preparazione. Come tutte le opere d'arte.

Per chi è interessato al fenomeno e si chiede: dov'è la *Street art*? esiste un [sito](#) in continuo accrescimento in cui è possibile girare per il mondo curiosando tra le strade in cui appaiono le opere. Vi è indicata l'esatta posizione e la riproduzione fotografica. Anzi, poiché il sito funziona con segnalazioni e immagini inviate dagli utenti, questo è anche un invito a farsi agenti di diffusione dei migliori esempi di esecuzioni. Prima che vengano cancellati da una mano di vernice o da una ristrutturazione.

[Qui](#), poi, si può vedere un video illustrativo sulla *Street art*.

[<torna all'indice generale>](#)



10. Bibliositografia

- [Monografie e saggi](#)
- [Opere di artisti citati o recensiti](#)
- [Sitografia](#)

Monografie e saggi

- PierLuigi Albini, [Introduzione al Novecento](#), in *La Critica. Rivista telematica di arte, design e nuovi media*, 2003
- PierLuigi Albini, [Una ricerca artistica senza fine. Attualità del Futurismo](#), in *Calameo*, 2011
- PierLuigi Albini, [Manifesti futuristi: scienza macchine natura](#), pubblicato in *Homolaicus*, 2002 (2012)
- PierLuigi Albini, [Manifesti futuristi: architettura arredamento urbanistica](#), in *Romanzieri.com*, 2002
- PierLuigi Albini, [Cento anni. Metabibliografia futurista](#), in *Lulu.com*, 2009
- Philip Ball, *Colore. Una biografia. Tra arte storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*, Milano, Rizzoli, 2004
- Renato Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, ilMulino, 1997
- Renato Barilli, *L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2002
- Renato Barilli [Il materialismo storico culturale di fronte all'arte moderna e contemporanea](#), in *Studi di Estetica*, 2, 2002
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milano, Feltrinelli, (Electa, 2005)
- Francesco Bonami, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Mondadori, 2007
- Rossana Boscaglia (a cura di), *Arte e scienza*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1993
- Massimo Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Roma, Castelvechi, 2003
- Massimo Carboni e P. Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Roma-Bari Editore Laterza, 2006
- Antonio Castronuovo, *Avanguardia balneare. Figure e vicende del Futurismo a Rimini*, Imola, La Mandragora, 2009
- Anne Cauquelin, *L'arte contemporanea* (con nota aggiunta di Mario Costa), Napoli, Editore Tempo Lungo, 2000
- Simona Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002
- Ennio Ciotta, *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, Bepress, 2012
- Jean Clair, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1994
- Enrico Cocuccioni, [La trasfigurazione tecnologica dell'arte](#), in *La Critica. Rivista telematica di arte, design e nuovi media*, 2000
- Mario Costa, *Estetica dei media. Avanguardia e tecnologia*, Roma, Castelvechi, 1999
- Mario Costa, *La disumanizzazione tecnologica. Il destino dell'arte nell'epoca delle nuove tecnologie*, Gernova, costa&nolan, 2007
- Valentina De Angelis, *Arte e linguaggio nell'era elettronica*, Milano, Bruno Mondadori, 2000

- Derrick de Kerckhove, *La civilizzazione video-cristiana*, Milano, Feltrinelli, 1995
- Giorgio de Marchis, *Futurismo da ripensare*, Milano Electa, 2007
- Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2003
- Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 2001
- Henri Focillon, *Vita delle forme - Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 2002
- Fabio Gadducci e Matteo Stefanelli (a cura di), *Gli anni del Corriere dei Piccoli*, Firenze, BlackVelvet, 2009
- Emilio Gentile, *"La nostra sfida alle stelle". Futuristi in politica*, Roma-Bari, Laterza, 2009
- G. Giuliani e A. Castronuovo (a cura di), *Futurismi a Ravenna*, Ravenna, Longo Editore, 2010
- Marco Goldin (a cura di), *Da Vermeer a Kandinsky*, Treviso, Linea d'Ombra, 2012
- Marco Goldin (a cura di), *Da Hopper a Warhol Pittura americana del XX secolo*, Treviso, Linea d'Ombra, 2012
- Ghisi Grütter - *Disegno e immagine, tra comunicazione e rappresentazione*, Roma, Edizioni Kappa, 2006
- Ghisi Grütter, *Immagine aziendale e progettazione grafica*, Roma, Kappa, 2011
- Roberto Guerra, *Futurismo per la nuova umanità. Dopo Marinetti: arte, società, tecnologia*, Roma, Armando, 2011
- David Hockney, *Il segreto svelato. Tecniche e capolavori dei maestri antichi*, Milano, Electa Mondadori, 2002
- Alessandro Marchi, Maria Rosaria Valazzi (a cura di), *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Milano, Electa, 2012
- Filberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 2001
- Didier Ottinger (a cura di), *Futurismo. Avanguardie*, Roma, Scuderie del Quirinale/Centre Pompidou/5 Continents, 2009
- Paola Pallottino (a cura di), *Il giornalino della Domenica*, Bologna, Bononia University Press, 2008
- Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Firenze, VoLo, 2010
- Roberto Pasini, *L'informe nell'arte contemporanea*, Milano, Mursia, 1998
- Fabrizio Pesoli, [Tesi sullo spiritismo con riflessione di Vailati](#), in Swif, Sito italiano per la filosofia (ora in bibliofilosofiamilano, risorse su Giovanni Vailati)
- Francesco Poli *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato musei*, Roma-Bari, Laterza, 2004
- Claudia Salaris, *Futurismo. L'avanguardia delle avanguardie*, Firenze, Giunti, 2009
- Larry Shiner, *L'invenzione dell'arte. Una storia culturale*, Torino, Einaudi, 2010
- Lorenzo Taiuti, *Corpi sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*, Milano, Feltrinelli, 2001
- Marcella Tarozzi, [La bellezza del sublime](#), in Parol. Quaderni d'arte e di epistemologia, 2004
- Gian Luca Tusini, [Percorsi nel pensiero di Riegl, Wölfflin Worringer](#), Bologna, Seminario dell'anno accademico 2002-2003
- Paul Valery, *Pièces sur l'art (La conquête de l'ubiquité)*, Paris, 1934
- Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 2000
- Lea Vergine, *Body art e storie simili*, Milano, Skira, 2000
- Lea Vergine, *Schegge sull'arte e la critica contemporanea*. Intervista di Ester Coen, Milano, Skira, 2001
- Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Milano, il Saggiatore, 2005
- Lea Vergine (a cura di), *Capri 1905-1940*, Milano, Skira, 2003
- Johan Joaquim Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano, Abscondita, 2000
- Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1999

- Semir Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003
- Viktoria Zubrasvskaya (a cura di), *Avanguardie russe*, Milano, Silvana, 2012

Opere di artisti citati o recensiti

- [Franz Ackermann](#), Works
- PierLuigi Albini, [Paul Klee. Una ricognizione](#), in Lupo della steppa, 2010 (Homolaicus, 2011
- PierLuigi Albini, [Edward Hopper. Estetica dell'inorganico](#), in Homolaicus, 2011
- E. Cicelyn, M. Codognato, M. D'Argento (a cura di), *Damien Hirst*, Napoli, Electa, 2004
- [Awer](#), Street art
- Jacob Baal-Teshuva, *Rothko*, Taschen, 2003
- [Francis Bacon](#), Trittico, 2008
- Banksy, *Wall and Piece* Century in 2006. The Random House Group Limited, 2006
- [Vanessa Beecroft](#), The Cagagosian Galery
- [Thomas Benton](#), Works
- Viviana Birolli (a cura di), *La scuola di New York*, Milano, Abscondita, 2007
- Maurizio Calvesi e Italo Tomassoni, *Alberto Burri, gli artisti e la materia 1945-2004*, Milano, Silvana, 2005
- [Canaletto](#) (Giovanni Antonio Canal), Venezia
- [Cesare Cesariano](#), De Architectura
- [Jacopo de' Barbari](#), Ritratto di Fra Luca Paioli con un allievo
- Stefano Chiodi (a cura di), *Marcel Duchamp, critica biografia mito*, Milano, Electa, 2009
- Paolo Colombo (a cura di), *Francesco Clemente*, Milano, Electa Mondadori, 2009
- [John Currin](#), Works
- Sabina De Gregori, *Banksy. Il terrorista dell'arte*, Roma, Castelvecchi, 2010
- [Willem de Koonig](#), Works
- Niki de Saint Phalle, [Giardino dei Tarocchi](#)
- Niki de Saint Phalle, [Nana](#)
- Niki de Saint Phalle, *Joie de vivre*, Siena, Carlo Cambi, 2009
- [Piero della Francesca](#), La flagellazione
- [Jean Dubuffet](#), Works, Art brut
- Marcel Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto*, Milano, Abscondita, 2009
- [El Euro](#), Street art
- [El Greco](#) (Dominikos Theotokopoulos)
- [Lyonel Feininger](#), Denstedt, 1917
- [Ceal Floyer](#), Woarks
- Fondazione Palazzo Albizzini, *Collezione Burri*, Catalogo delle opere dal 1948 al 1985, 1986
- [Francesco di Giorgio Martini](#), corpo/architettura
- [Sam Francis](#), bio
- [Frank Lucignolo](#), Street art
- [Arshile Gorky](#), Good Hope Road. 1945
- Antoni Gaudi, [Parco Güell](#)
- [Gec Art](#), Street art
- [Giulio Controlzeta](#), Street art
- [Guido Duty Gorn](#), Street art
- Uta Grosenick e Burkhard Riemschneider *Art Now. 137 artisti alla svolta del millennio*, Taschen, vol.1, 2002

- Uta Grosenick (a cura di), *Art Now. La nuova guida con 1356 artisti contemporáneos internacionales*, Taschen, vol. 2., 2005
- [Keith Haring](#), Works
- Hans W. Holzwart, *Art Now. Una cuidata selección de los artistas más apasionates de hoy*, vol. 3, Taschen, 2008
- [Edward Hopper](#), Emporio, 1927
- [Vasiliy Kandinskij](#), Muro rosso. Destino, 1909
- [Rockwell Kent](#), Works
- [Bodys Isek Kingelez](#)
- [Il Korvo](#), Street art
- Francesco Jappelli, *Da Praga 1983-1988 immagini di una topografia letteraria*, Firenze, Polistampa, 2008
- [Franz Kline](#), Probst I
- [Elke Krystufek](#), Works
- [Roy Lichtenstein](#), Nudo con piramide, 1994
- M. López-Remiro, R. Venturi (a cura di), *Mark Rothko, Scritti sull'arte*, Roma, Donzelli, 2006
- [Marcel-Li](#) (Antunez Roca)
- [Lucamaleonte](#) (Luca M.)
- [Morkone](#), Street art
- Tristan Manco, *Street Sketchbook Journeys*, Milano, L'ippocampo, 2010
- [Paul McCarthy](#)
- [Julie Mehretu](#), Works
- László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010
- [Sarah Morris](#), Works
- [Ron Mueck](#), Works
- [Vik Muniz](#), Works
- [omino 71](#), Street art
- [Orlan](#) (Mireille Suzanne Francette Porte)
- Ormo, Street art
- [Manfred Pernice](#), Works
- [Pablo Picasso](#), Il ratto delle Sabine, 1963
- Jackson Pollock ([Numero 9](#), 1949; [Numero 8](#), 1952)
- Run, Street art
- [Cindy Sherman](#), Homepage
- [Dirk Skreber](#), Works
- Soviet, Street art
- [Stelarc](#) (Stelios Arkadiou)
- [Sten e Lex](#), Street art
- [StencilNoire](#), Street art
- [Jean Tinguely](#), Works
- [Andy Warhol](#), Camouflage. Self Portrait, 1986
- [William Turner](#), Venice
- [Won Ju Lim](#), Works
- Nicoletta Zanella (a cura di), *Pablo Echaurren. Chromo Sapiens*, Milano, Editore Skira, 2010
- Yap Willey, Street art
- [YBAs](#) (Young British Artists)

Sitografia

- [Aisthesis](#). Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico
- [ArsLab](#)
- [ART online](#)
- [Arts in the Brain](#)
- Banksy, critiche al suo film [Exit Through the Gift Shop](#), Sundace Festival
- [Café des Arts des Sciences et des Techniques](#)
- Cassone Adimari, [Scena di danza](#)
- [Comitato Italiano per il Controllo delle Affermazioni sul Paranormale](#)
- Copertine dei [Beatles](#)
- [Dipartimento di Progettazione e Studio dell'Architettura della Terza Università di Roma](#)
- [Genomic Art](#)
- [Il Giornale dell'Arte](#)
- [La città ideale](#), della Galleria Nazionale delle Marche
- [La Critica](#). Rivista telematica di arte, design e nuovi media
- [Laboratory of Neurobiology](#)
- [Liberi dalla forma](#), blog di Antonio Saccoccio
- [Neuroestetica.org](#).
- [QuantumArt Group Italy](#)
- [Società Italiana d'Estetica](#)
- [Street art](#): video
- [Tentativi neofuturisti](#)
- [Torinoscienza](#), 2003
- Lea Vergine, [Trash](#)
- Lea Vergine, Mart di Rovereto [Illuminazioni](#)
- Urbino, [Palazzo Ducale](#)
- Wikipedia, [sinestesia](#)
- [Semir Zeki](#) homepage

[<torna all'indice generale>](#)

