

Storia dell'arte in sintesi di Elisa Marianini

STORIA DELL'ARTE ANTICA

→ La Preistoria: caverne dipinte, grandi costruzioni in pietra



Stonehenge



Grotte di Lascaux

Nel **Paleolitico** sulle pareti e sulle volte di ampie caverne nella zona dei Pirenei e dei Monti Cantabrigi, furono dipinte grandi figure di animali in stile naturalistico. Esse ne riproducano con fedeltà le forme e i colori.

Nel **Neolitico** sotto ripari di rocce sporgenti, nella zona orientale della Spagna e nel Nord Africa furono graffite o dipinte ad un solo colore vivaci figure schematizzate di uomini ed animali che rappresentano movimentate scene di caccia e danza.

La **TECNICA**: Le figure erano disegnate con linee nere tracciate con le dita o con pezzi di legno carbonizzato. I colori erano ricavati da terre argillose (ocre) per le sfumature dal rosso al giallo, da terre calcaree per il bianco, da minerali di manganese per i toni dal verde al nero e impastati con sangue o grasso di animali. L'arte era esercitata al servizio della comunità. Dovevano esistere scuole, come ci è dimostrato dal ritrovamento di frammenti di selce in cui lo stesso dipinto è molte volte ripetuto, come per esercitazione.

Le figure del Paleolitico avevano una funzione magica erano cioè dipinte per evocare la presenza degli animali e per ottenere la loro cattura durante la caccia. I pittori erano considerati stregoni che con riti magici aiutavano la sopravvivenza dell'uomo.

Le movimentate figure del Neolitico (quando l'uomo ormai divenuto agricoltore e allevatore di animali, viveva in sedi fisse e si riuniva in tribù stabili) descrivono in forma schematizzata la vita quotidiana, il lavoro, la danza, la caccia. L'arte tende a diventare un mezzo di comunicazione e prepara con successive semplificazioni quelli che saranno i segni della scrittura. Non più assillato per le quotidiane lotte per la sopravvivenza, l'uomo si libera dalla paurosa incertezza che l'aveva spinto ai riti magici e osa sperare in una sopravvivenza oltre la morte. Nascono le prime religioni e si onorano i defunti. Volendo tramandare ai propri discendenti credenze e ricordi si costruiscono in pietra grandi costruzioni che sfidano il tempo. Ritroviamo perciò **monumenti megalitici**, formati da grossi e rozzi macigni in località di tutto il mondo, in Europa, in Africa, in India, in Giappone e nell'America Meridionale. L'uomo di fronte a grandiosi progetti come questi, non è più solo, ma si avvale della collaborazione dei

suoi simili, non un individuo isolato, ma un numeroso gruppo sociale risolve i difficili problemi della prima architettura. Le costruzioni megalitiche ci parlano dunque delle società organizzate dal più lontano passato.

→ Gli Egizi e la ricerca dell'immortalità



Piramidi Giza



La caccia: pittura tombale egiziana XV sec. a.C

La ricchissima produzione di opere d'arte e di oggetti di artigianato e' strettamente legata alle credenze religiose degli Egizi. Le necessita' funerarie erano imponenti, sorsero cosi' scuole d'arte frequentate da numerosissimi allievi. Pittori e scultori, non erano che artigiani che svolgevano il loro lavoro in botteghe. La scultura egiziana ha carattere frontale ed e' quasi esclusivamente a servizio dell'architettura. Hanno grande sviluppo tecnico il bassorilievo e la pittura: sulle pareti delle tombe sono narrate, con una successione di sequenze, le occupazioni del defunto e quindi scene della vita dei campi oppure di caccia, di pesca, di viaggi, di cerimonie pubbliche, di imprese militari. Le figure sono sempre rese sullo stesso piano, con disposizione decorativa. Le statue dell'antico Egitto sono raccolte e composte in rigidi atteggiamenti. Nella **pittura** quello che ci colpisce e' la posizione innaturale dei corpi: la testa e' volta di profilo, ma l'occhio e' di fronte, le spalle sono di fronte, ma fianchi e gambe sono di profilo. Nel passo il piede che avanza è il più lontano dallo spettatore, ma entrambi i piedi mostrano in primo piano l'alluce, anche le mani volgono sovente verso lo spettatore il pollice, qualunque sia la posizione del braccio. Gli studiosi ricercano il motivo di questa innaturale rappresentazione, che non e' certo dovuta a mancanza di abilita' nel disegno, ma piuttosto a regole di rispetto e di solennita' di rappresentazione dei grandi personaggi che sedevano in rigidi atteggiamenti e non dovevano mai volgere la schiena agli osservatori.

→ Antiche civiltà: guerra e caccia in Mesopotamia e la civiltà dei palazzi



La posizione della valle del Nilo, chiaramente delimitata e separata dagli altri paesi dai confini naturali (il deserto e il Mar Rosso, il Mediterraneo e le scoscese pareti rocciose verso il centro Africa) fece sì che l'Egitto rimanesse isolato e conservasse per millenni un'arte basata su schemi costanti e inconfondibili. La Mesopotamia invece, pur simile all'Egitto per la fertilità procurata dalle acque del Tigri e dell'Eufrate, fu aperta ad influenze di invasori e la sua storia vide l'alternarsi di diversi dominatori e di diverse organizzazioni statali, analogamente l'arte subì notevoli trasformazioni.

I **Sumeri** furono i primi ad organizzarsi in città stato. I re sacerdoti dominatori delle città, ne erano anche custodi e protettori. Nelle pianure alluvionali della terra tra i fiumi abbondava l'argilla, ma mancava la pietra. Si edificava perciò con mattoni cotti al sole o al fuoco e legati da bitume. Le costruzioni si estendevano in senso orizzontale per le abitazioni e si alzavano verticalmente verso il cielo per i templi che avevano la forma di piramidi a terrazze ed erano chiamati **Ziqqurat** (luogo elevato).

I **Babilonesi** succedettero ai Sumeri e unificarono il governo della Mesopotamia. Babilonia fu una splendida capitale. L'insurrezione del popolo guerriero degli **Assiri** travolse Babilonia e ne rase al suolo le imponenti costruzioni. Gli stupendi bassorilievi dei palazzi reali riproducono guerrieri tozzi e muscolosi, dai volti immobili e dagli sguardi fissi alla preda. Gli artisti toccarono il vertice dell'arte nella rappresentazione degli animali a cui diedero una rigorosa naturalezza. Un ritorno al potere dei Babilonesi portò alla distruzione di Ninive ed ad una ricostruzione di Babilonia, la quale sotto Nabucodonosor si abbellì con giardini pensili.

Nel 538 Ciro il Grande conquistò Babilonia e la Mesopotamia entrò a far parte del grande impero persiano. I nuovi signori, i **Persiani**, abbellirono le nuove città, Persepoli e Susa di palazzi estesissimi in cui furono ripresi i temi dominanti dell'arte degli antichi popoli della regione: costruzioni in mattoni con ampie terrazze e scalinate, bassorilievi con figure di guardie, di prigionieri e di animali ritmicamente scanditi in lunghe file.

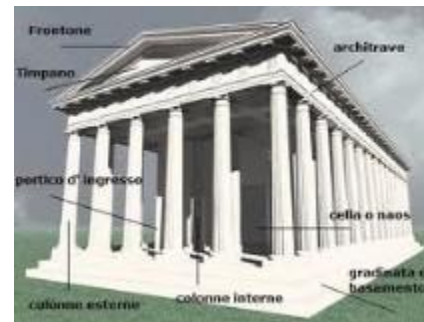
Se l'arte egizia ci richiama all'immutabile maestà della morte, se l'arte assira ci parla di guerra e violenza, l'arte che si sviluppò nell'isola di Creta a partire da circa il 2000 a.C tende ad una gioiosa espressione della vita. Le più caratteristiche costruzioni sono i palazzi reali, fra i quali quelli di Cnosso, di Festo e le residenze estive dei sovrani. In questi edifici le colonne di sostegno si rimpiccioliscono verso il basso. Le sale sono aperte alla luce e le pareti sono dipinte con colori chiari e luminosi, i fregi a spirale continua evocano il moto delle onde, tutto richiama ad una cornice di festa. La grande ricchezza che permise queste raffinate costruzioni proveniva dai traffici marittimi, alimentati da un prospero artigianato.

→ L'arte in Grecia: la ricerca del bello

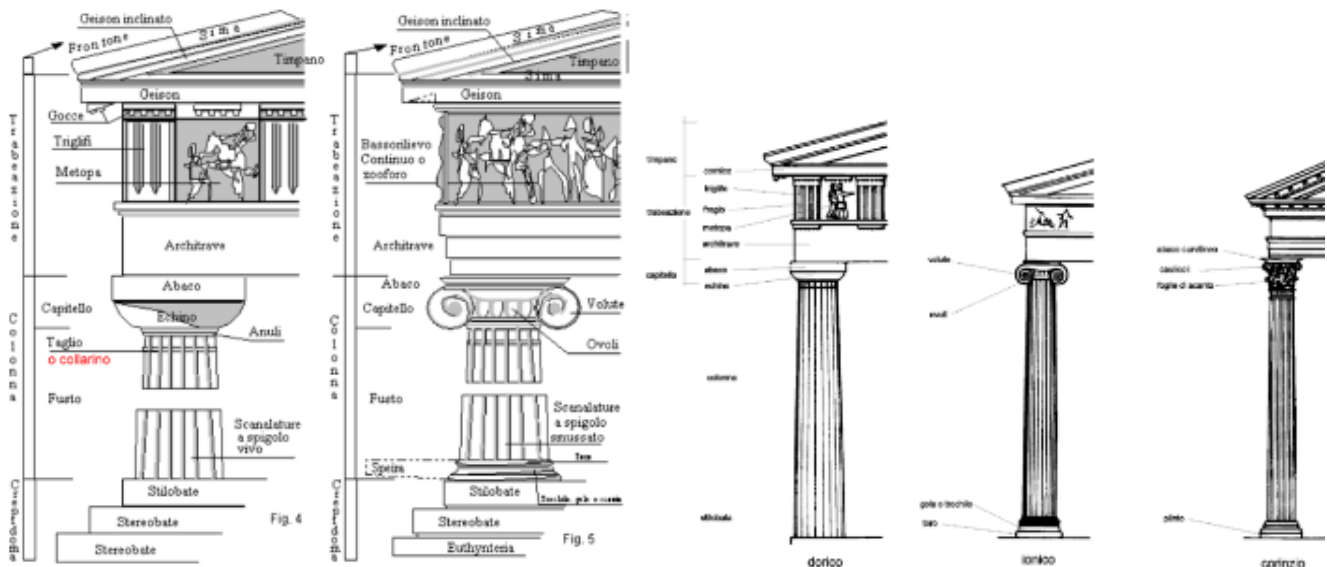


Se gli Egizi avevano usato la pietra mettendone in risalto il peso in opere dalle proporzioni colossali, i Greci usarono il marmo per innalzare costruzioni ariose, colonnati aperti alla luce e per scolpire statue

piene di vita. L'arte non fu tesa al raggiungimento di scopi pratici, come nelle età precedenti (il successo nella caccia, la sopravvivenza dei defunti, la celebrazione del potere dei sacerdoti e dei re), ma volle realizzare un ideale di **bellezza e perfezione**. In Grecia l'artista fu un cittadino che esercitava una professione nobile, non più lo schiavo al servizio del padrone. Sono giunti fino a noi i nomi di grandi artisti e **Fidia** ad Atene, fu importante quanto **Pericle**. L'edificio più significativo dell'architettura greca fu il Tempio, considerato come casa della divinità. Nella sua forma più semplice fu un ambiente chiuso preceduto da un atrio sostenuto da due colonne. Il tempio in seguito si articolò in disposizioni più complesse, si arricchì di un maggior numero di colonne disposte non solo sul fronte ma anche sul retro e sui fianchi.



GLI ORDINI: nell'**Ordine Dorico** la colonna fu realizzata in forme più tozze e robuste, si innalzava direttamente da una piattaforma a gradini e terminava con un capitello, nell'**Ordine Ionico**, la colonna era più snella, acquistava slancio da una base che la innalzava dalla piattaforma a gradini, nell'**Ordine Corinzio**, la colonna era ancora più leggera e slanciata, terminava con un alto capitello ornato dalle foglie di un cespuglio: l'acanto.



Per i Greci la più perfetta forma della natura era il corpo umano. Gli scultori lo riprodussero nello splendore della forza e della giovinezza. Gli atleti nudi, le dee e gli dei avvolti in fluttuanti panneggi, i grandi personaggi autorevoli e pensosi, tutti esprimono un ideale di bellezza e di forza. Valenti artisti, pittori e ceramisti concorsero alla produzione e alla decorazione dei vasi che riportano spesso due nomi, quello di chi li ha modellati e quello di chi li ha dipinti.

Nel **Periodo Arcaico**, le costruzioni furono prevalentemente di ordine dorico, la scultura riproduce figure immobili e solenni, mentre i vasi presentavano decorazioni geometriche, poi a figure nere su fondo rosso.

Nel **Periodo Classico**, le costruzioni furono realizzate in ordine ionico e corinzio. Si conoscono i nomi di grandi scultori: Fidia, Mirone, Prassitele, Lisippo. I vasi presentavano decorazioni con figure rosse.

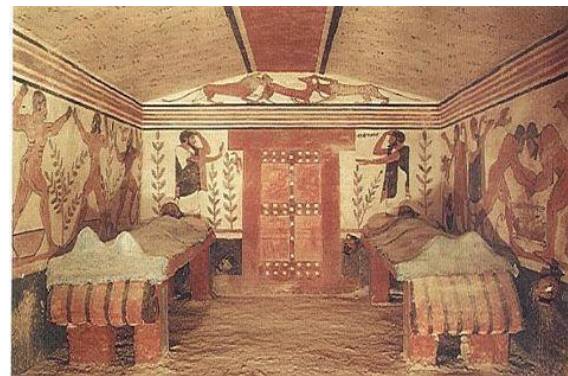
Nel **Periodo Ellenistico** fra gli ordini il più usato fu il corinzio, le decorazioni furono sempre più elaborate e le sculture sempre più animate. Con la conquista da parte dell'Impero Romano i capolavori classici divennero un redditizio mercato e le opere d'arte furono considerate merci. L'arte greca era finita in tutto il mondo.

➔ Antiche civiltà': la prima Italia

Lungo le coste meridionali e in Sicilia sorsero città che ben presto superarono per importanza le località da cui i loro fondatori provenivano. Presero il nome di **Magna Grecia**, ossia grande Grecia. I coloni ornarono le nuove città di templi talvolta più imponenti delle loro città di origine. Si seguirono i canoni dell'ordine dorico e proporzioni più basse e allargate imposte da un diverso ambiente naturale (in Grecia templi e monumenti si innalzavano su un terreno roccioso e accidentato, in Italia si stendevano su vasti spazi pianeggianti) e dal diverso materiale usato (in Grecia si edificava col marmo, in Italia con il calcare). La lavorazione della ceramica fece sorgere molti centri artigianali. Nello stesso tempo in cui nel sud dell'Italia si sviluppava la civiltà della Magna Grecia, sulle coste della Toscana approdarono altri coloni giunti dall'oriente, forse dall'Asia Minore: gli **Etruschi**. Questo popolo di raffinata cultura, fu probabilmente attratto nella regione per l'abbondanza di minerali, sfruttò largamente le miniere di ferro dell'Elba e della Tolfa poiché era dedito alla lavorazione dei metalli.



Arco etrusco



Tomba degli Auguri

Gli Etruschi furono geniali architetti. L'architettura in tanti millenni non si era staccata dalla struttura originaria: due elementi verticali posti a sostegno di una trave orizzontale, erano alla base del sistema detto ad architrave. Difetto di questa struttura era l'impossibilità di creare ampi spazi coperti: una schiera di colonne ravvicinate era indispensabile a reggere le lastre dei soffitti. Nel sistema ad arco le pietre tagliate a cuneo poggiano su due strutture verticali, si inarcano e vengono fermate nel punto culminante da una pietra detta **chiave di volta** che inserita al centro dell'arco blocca le spinte dalle parti laterali. Senza il concio centrale l'arco crollerebbe. Le tombe per i morti, venivano scavate sottoterra, riproducevano la forma dell'abitazione e venivano ornate da pitture e da rilievi dipinti. Ci vengono trasmesse immagini di vita nella città dei morti: la **Necropoli**. La scultura etrusca ebbe caratteristiche inconfondibili e furono realizzati bronzi stupendi. Il tramonto della fortuna degli Etruschi fu rapido e improvviso, l'espansione romana raggiunse una dopo l'altra le loro città. La cultura degli Etruschi venne assorbita dai conquistatori.

→ Roma: l'arte al servizio dello Stato



Colosseo



Statua di Marco Aurelio Roma

I **Romani** non crearono un'arte profondamente originale, ma seppero utilizzare adattandoli ai propri fini elementi tratti dalle opere greche ed etrusche. Oltre ai **templi** essi edificarono anche **ponti**, **acquedotti**, **anfiteatri**, **terme**, **bagni** e **piscine pubbliche**. Gli scultori non rappresentarono solo dèi e giovani atleti, ma personaggi storici e condottieri che incutevano rispetto per l'autorità dello Stato.

L'**architettura** si valse soprattutto dell'**arco** (elemento etrusco che riprodotto in lunga serie divenne una caratteristica degli acquedotti, dei ponti..) della **colonna** che lasciata la funzione di sostegno che aveva in Grecia divenne spesso motivo ornamentale dei massicci pilastri che reggono le costruzioni, oppure isolata si trasformò al centro dei **fòri** in monumento per celebrare le conquiste delle armate romane. Le linee rette che avevano contraddistinto l'architettura dei popoli antichi lasciarono a Roma il posto a spazi curvi. La ricerca di spazio limitato da curve trovò la massima espressione nella **cupola**. Il mezzo costruttivo che permise di seguire dolcemente forme tondeggianti fu la muratura, in pietra o eseguita con mattoni cotti legati da un impasto di cemento e pietrisco che liberò i costruttori romani sia dal vincolo dei grandi massi di granito o di marmo, sia dalla fragilità del mattone crudo.

La scultura non si propose soltanto ideali di bellezza, ma mirò a celebrare i personaggi dando risalto ai dignitosi lineamenti del volto, ad abiti solenni, ad atteggiamenti ufficiali per immortalare la grandezza dello Stato.

La pittura ebbe fini decorativi e illuminò le pareti con paesaggi, architetture, scene di vita comune. Pittori e scultori erano considerati servi che eseguivano lavori manuali. Soltanto l'architetto collaboratore dei capi politici svolgeva un'attività considerata degna di un uomo libero.

BIBLIOGRAFIA

- **R.Mortara, G. Ferrari**, *Crescere con l'arte*

STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE

→ Il Medioevo: dalle catacombe alle grandi cattedrali



Catacombe paleocristiane di Priscilla

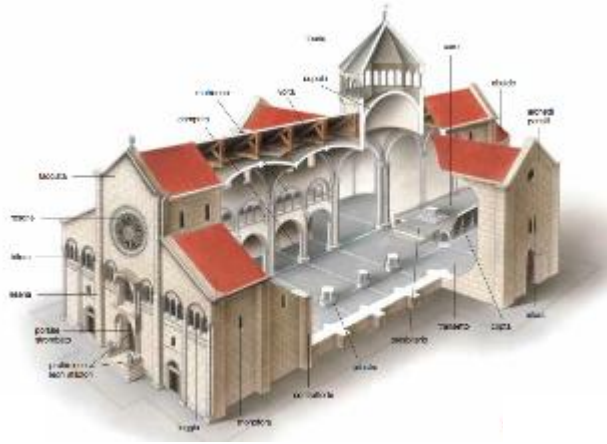


Basilica di S.Vittore in Arsago Seprio (Varese)

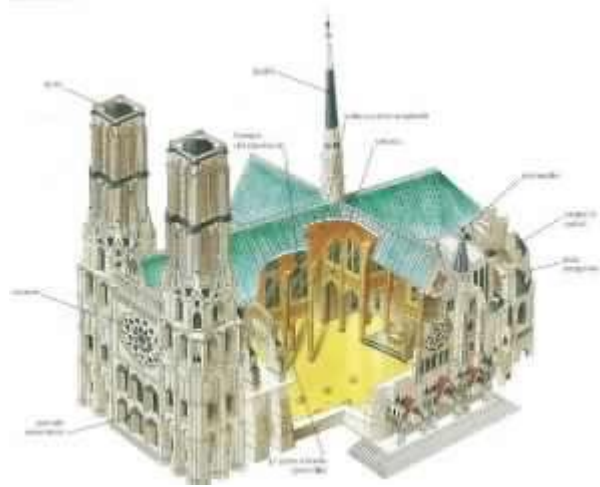


Duomo di Milano

Nel corso del medioevo, iniziato con lo sgretolamento dell'impero romano, nacquero in Europa nuovi stati. L'arte affronta i duri tempi della ricostruzione di un mondo distrutto dai travagli interni e dalle invasioni barbariche. Gli architetti dovettero progettare edifici in cui si potessero radunare i cristiani, che liberi di riunirsi pubblicamente dopo l'Editto di Costantino del 313 d.C, richiedevano luoghi di culto diversi da quelli delle epoche precedenti dove i soli sacerdoti celebravano all'interno dei templi i riti sacri, mentre il popolo rimaneva all'aperto. Le prime diffusioni delle dottrine cristiane erano avvenute in forma clandestina. Venne abbandonato l'uso della cremazione in favore della sepoltura per la fede nella resurrezione. Alle **catacombe** (cunicoli scavati nel tufo a qualche metro sotto terra, dove lungo le pareti si aprono loculi per il seppellimento delle salme) si aggiungono i cimiteri in superficie. Nacquero poi le prime **Basiliche cristiane**, la cui architettura ordinaria deriva dalla fusione dell'atrio della casa romana con la pianta del tempio pagano. La pittura a mosaico si sviluppa in questo periodo, gli artisti cominciano a decorare le volte e le pareti delle basiliche e dei **Battisteri** con splendide figurazioni. Tra il secolo XI e il XIII in Europa e in Italia si verificò un cambiamento radicale della società: nuovi rapporti commerciali, attività economiche, artigianato, la società è più forte perché parzialmente svincolata dal potere assoluto dei feudatari, nascono le città come luogo entro il quale gli uomini scoprono un'altro modo di vivere e di cooperare. Nasce l'arte romanica e successivamente l'arte gotica.



Struttura della chiesa romanica



Struttura della chiesa gotica

Le strutture di un **edificio romanico**, richiedevano raccoglimento e immobilità, mentre i leggeri intrecci di una **costruzione gotica**, illuminati da fasci di luce colorata spingevano l'osservatore, il cui sguardo era attirato verso l'alto a continui spostamenti nella curiosa ricerca di sempre nuove visuali. La **scultura** a forte rilievo sui portali delle chiese romaniche con pulpiti e capitelli denunciava espressioni di forza e austerità, mentre nello stile gotico la scultura si rifletteva in snelle figure di angeli e santi che scandivano lo slancio verticale delle strutture.

Riguardo all'**arte romanica** (X- XI sec.), la componente che più caratterizza l'edificio religioso è sicuramente il peso, la "gravitas". I muri sono molto spessi e le strutture massicce, poche e strette le aperture, vi è il predominio dell'ombra, gli archi sono a tutto sesto. Le piante delle chiese sono rigorosamente geometriche e simmetriche, testimonianza della perfezione divina. Il Romanico è uno stile severo denuncia la sottomissione dell'uomo a Dio e rappresenta un grande sentimento religioso, mentre lo stile gotico cerca un ricongiungimento a Dio attraverso sempre una maggiore verticalità. Tali costruzioni sorgono lungo le vie di pellegrinaggio.

La cattedrale gotica sarà una costruzione ad alta tecnologia, che risolverà il problema della statica dell'edificio concentrando i pesi e le spinte sulle nervature di sostegno, anziché sull'intero corpo della parete. Gli archi diventano a sesto acuto, vengono create volte ogivali, cuspidi e guglie, contrafforti e archi rampanti, altissime torri, rosoni e vetrate istoriate narrano i fatti dell'Antico e del Nuovo Testamento. In Italia il **Gotico** (XII-XIII sec.) è accettato con moderazione, poiché la tradizione classica, paleocristiana e bizantina si oppone all'annullamento della massa muraria. Malgrado l'uso di archi ogivali, non vi è né il dinamismo, né la luminosità delle grandi cattedrali francesi. Il cantiere delle grandi cattedrali medievali era formato da una comunità di lavoratori, guidati da un "magister operis" (capo lavori) che dirigeva le maestranze e provvedeva i materiali, e da un "magister lapidum" (capo degli scultori) responsabile degli ornamenti in pietra. Sovente la costruzione di una Cattedrale continuava per secoli, le maestranze rimanevano spesso alle dipendenze dell'opera del Duomo per tutta la vita e anche per successive generazioni. La città e gli edifici pubblici risorsero nel Medioevo con un duro sforzo di lavoro comune.

➔ *Il Medioevo: nasce la pittura italiana*

Dopo il 1200 gli ambienti si aprirono alla luce e favorirono, specialmente in Italia, il fiorire e il diffondersi della pittura su parete. Anche se nelle epoche precedenti non mancano esempi di scene sacre rappresentate ad affresco, o su tavole di legno, le composizioni di ampi cicli pittorici su parete divengono il più comune mezzo espressivo alla fine del Medioevo.



Maestà

Le comunità di scalpellini e mosaicisti del primo Medioevo erano certo state guidate da artisti di valore i cui nomi però secondo l'uso del tempo non ci furono tramandati. Il secolo XIV vide l'affermarsi di grandi personalità, sia nelle lettere, sia nelle arti. Mentre **Dante**, **Petrarca** e **Boccaccio** componevano capolavori letterari, **Cimabue** e **Giotto** collocarono la pittura in primo piano fra le arti figurative. Questi grandi artisti non più anonimi aprirono la strada alle splendide realizzazioni di quella che sarà l'epoca più nota della pittura italiana: il Rinascimento.



Giotto *La cattura di Cristo* Cappella degli Scrovegni, Padova

La pittura del Trecento italiano è quindi dominata da **Giotto**, nella cui arte acquista valore la massa resa mediante la linea e il chiaroscuro, mentre della pittura senese il più tipico rappresentante è **Simone Martini** insieme anche ai fratelli Ambrogio e **Pietro Lorenzetti**. La loro è una pittura che guarda anche ai modelli d'oltralpe, caratterizzata da eleganza e raffinatezza.

Gli elementi che comunque caratterizzano la pittura medievale sono generalmente le figurazioni stereotipate, ieratiche e statiche, mentre il fondo della tavola dipinta è a foglia d'oro per richiamare la luce e l'eternità. La pittura tardo gotica è contraddistinta da una linea agitata, da un naturalismo e un realismo minuto capaci di trasportarci in un mondo da favola.

Mentre la rinascita dell'architettura avviene a partire dall'anno mille, bisogna aspettare ancora qualche secolo prima che un analogo fenomeno interessi le arti figurative. Durante il periodo romanico anche la pittura e la scultura conoscono una più intensa produzione, e ciò soprattutto per la decorazione delle cattedrali, ma non conoscono un reale rinnovamento stilistico. Le immagini appaiono bloccate in forme stereotipe, realizzate con povertà di mezzi espressivi. Le sculture, sempre a bassorilievo, hanno figure rigide e geometrizzate. Sia in pittura che in scultura è del tutto sconosciuto il problema della visione in profondità: le figure che animano una scena sono poste su un unico piano di rappresentazione, con evidenti effetti di sproporzione e di irrazionalità spaziale.

Di fatto, in questo periodo, il maggiore centro di irradiazione artistica rimane sempre Bisanzio, e da lì il gusto dell'icona dorate pervade ancora l'Europa occidentale. L'avvio di un'arte figurativa di reale ispirazione europea inizia proprio quando si avverte la necessità di superare gli stilemi figurativi bizantini. Ciò avviene a partire dal XIII secolo in poi, in due aree geografiche precise: l'Italia centrale e la Francia.

In Italia il problema di superare l'arte bizantina viene impostato sul ritorno al naturalismo e alla razionalità terrena della visione, in opposizione al misticismo antinaturalistico bizantino. In Francia, il superamento avviene sul piano della significazione: non più un'arte di ispirazione religiosa che rimandasse ad un ordine teocratico delle cose, ma un'arte laica che esprimesse i nuovi ideali cavallereschi dell'Europa cortese.

Sul piano stilistico le differenze tra arte italiana e arte francese, o gotica, sono notevolissime. La prima imbocca decisamente la strada della tridimensionalità, per giungere a quella rappresentazione del reale che sia in armonia con i reali fenomeni della visione umana. La seconda si mantiene invece sul piano di una concezione antinaturalistica dell'arte, dove alla razionalità della rappresentazione viene preferito l'effetto decorativo delle linee curve e dei colori vivaci. Tuttavia l'arte figurativa sia gotica che italiana mostrano, nel corso del XIII e XIV secolo, una identica destinazione: entrambe sono realizzate come decorazione o arredo degli edifici architettonici, in particolare edifici religiosi: chiese, cattedrali, monasteri, pievi, ecc. E questa particolare subalternità delle arti figurative all'architettura determinò una precisa differenziazione tipologica tra arte italiana e arte gotica. In un primo momento fu l'arte gotica a egemonizzare il panorama artistico europeo, e ciò fino alla metà del XV secolo. In seguito, con lo sviluppo del Rinascimento, fu invece l'arte italiana ad imporre la propria visione artistica all'intero mondo occidentale. Ma l'arte italiana non iniziò con il Rinascimento, bensì soprattutto nella parte centrale della nostra penisola, prese l'avvio già alla metà del XIII secolo. In questa lunga fase di sperimentazione ed elaborazione, durata circa due secoli, si definisce una vera e propria arte «nazionale» italiana, così come stava avvenendo nel campo linguistico con la nascita della lingua italiana. Ed è proprio la concordanza di questo percorso culturale, più che politico (visto che l'Italia troverà la sua unità statale solo diversi secoli dopo), a far sì che questa stagione artistica deve essere definita come epoca della nascita dell'«arte italiana».

La nuova scultura italiana



**Benedetto
Antelami**

*Mese di settembre
La vendemmia*

Battistero Parma

La nuova arte italiana, si formò soprattutto in area toscana e umbra. Ma i prodromi di questa nuova visione artistica ebbero origine su un'area più vasta che coinvolgeva soprattutto l'Italia meridionale. Qui, infatti, durante la dominazione di Federico II, si avviarono molti cantieri artistici, nei quali la sperimentazione di un linguaggio più naturalistico ispirato ai capolavori dell'arte classica avvenne con maggior intensità e consapevolezza.

La scomparsa di Federico II nel 1250, provocò forse una diaspora di artisti che dal meridione si spostarono nell'Italia centrale in cerca di nuovi committenti. Tra questi ci fu probabilmente il maggior protagonista della scultura intorno alla metà del Duecento: Nicola Pisano, il quale a dispetto del nome, forse attribuitogli in seguito, era di documentate origini pugliesi.

La sua presenza a Pisa, a partire dal 1250, permise la nascita di una nuova tendenza scultorea che fornì una componente fondamentale alla nuova arte italiana che si formava in quegli anni.

Egli è il capostipite di una tradizione scultorea che vede, nel corso del Duecento e del Trecento notevoli protagonisti, quali il figlio Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Tino di Caimano, Andrea Pisano, ecc, anche se gli esiti scultorei di questi successori sono alquanto diversi dal linguaggio plastico di Nicola.

Soprattutto per la scultura, il percorso di rinnovamento è segnato dallo studio dell'arte classica. In particolare, dallo studio degli antichi bassorilievi romani (sarcofagi, archi trionfali, are votive, colonne istoriate, ecc.), trassero indicazioni per il recupero dei volumi e dello spazio. In sostanza le figure prendono una forma più volumetrica, più piena e tornita, e queste stesse figure si pongono su una successione di piani, che riescono a scandire e misurare lo spazio in profondità. In sostanza, così come avveniva in pittura, vi era da conquistare la terza dimensione virtuale, quella che riesce a sfondare visivamente il piano di rappresentazione per darci l'illusione visiva di vedere in profondità.

Il senso di solida volumetria delle figure, proprie del linguaggio di Nicola Pisano, subì in seguito una più decisa contaminazione con lo stile gotico, avvertibile nell'opera del figlio Giovanni e degli altri scultori che da lui presero esempio nel corso del Trecento. Del resto l'arte gotica, soprattutto in Francia

e Germania, conosceva una evoluzione nel campo scultoreo di grande forza espressiva. Caratteri peculiari delle sculture gotiche erano un certo espressionismo «patetico» ed una forma compositiva che accentuava l'inarcamento laterale delle figure, o un loro tendenziale avvitemento sull'asse verticale, così da trasmettere una sensazione di movimento che attenuava la rigidità statuaria delle figure. Queste suggestioni della scultura gotica produssero una decisa influenza anche sulla scultura italiana del Trecento, che si presentò quindi come una originale sintesi tra saldezza monumentale tipica del classicismo romano ed espressionismo della figura di matrice nordica.

Il rinnovamento del linguaggio pittorico

Il linguaggio pittorico, agli inizi del Duecento, si presenta in Italia ancora condizionato dall'arte bizantina e dai suoi immutabili parametri stilistici. Immagini ancora di diafana costruzione, cariche di colore oro usato sia per i fondali sia per le caratteristiche lueggiate lineari. Il primo tentativo di distaccarsi da questa tradizione, o comunque di andare oltre, fu di inserire fondali vedutistici al posto dei fondi dorati privi di profondità. Ma le figure rimasero senza peso e si disponevano con assoluta libertà su fondali con i quali non avevano alcun rapporto visivo plausibile.

In sintesi il problema era abbastanza semplice: come dare apparenza di tridimensionalità a ciò che ha solo due dimensioni. L'immagine costruita su un piano, sia esso un foglio o un muro, ha sempre e solo due dimensioni reali. Una terza dimensione, che sfonda il piano in profondità dandoci l'illusione di vedere oltre il limite fisico del piano, può essere creata solo con la sapienza tecnica. Questa sapienza si basa su due tecniche fondamentali: i corpi prendono aspetto tridimensionale con il chiaroscuro, lo spazio ci appare tridimensionale se è costruito con la prospettiva.

La scoperta della prospettiva avviene solo agli inizi del Quattrocento, e la sua comparsa segna in maniera inequivocabile l'inizio di quella nuova stagione artistica che chiamiamo Rinascimento. Il chiaroscuro, invece, viene compreso ed applicato già in questa fase, alla metà del Duecento, ed è il parametro stilistico che immediatamente distingue l'arte italiana dall'arte bizantina e dall'arte gotica.

Notevole è anche il senso di umanizzazione delle figure, che mostrano spesso una espressività facciale assolutamente inedita nell'arte medievale. Divengono persone con una psicologia reale che fa emergere sui loro visi emozioni e sentimenti decisamente umani. Scompaiono quindi definitivamente le espressioni ieratiche sempre presenti in tutta l'arte medievale e bizantina.

Decisamente inedito è anche il senso narrativo dell'immagine. Le storie rappresentate hanno sempre precise coordinate storico-temporali, anche quando confondono le epoche e riportano le storie sacre al tempo presente, ma ciò che più conta è l'originale tecnica della sequenza narrativa. Le composizioni pittoriche, sia quando sono su parete sia quando sono su tavola, non sono mai costituite da un'immagine unica, ma sempre da una pluralità di immagini, che, come fotogrammi di un film, svolgono una narrazione secondo una progressione temporale ben scandita. È così forte questo senso della narrazione che in alcuni casi, soprattutto trecenteschi, ci troviamo di fronte alla soluzione decisamente originale, delle immagini «sincroniche»: in'unica scena si moltiplicano più volte gli stessi personaggi creando una progressione narrativa che contrasta in maniera stridente con l'unicità spaziotemporale dell'immagine singola.

Il problema di chi siano stati i maggiori protagonisti di questo rinnovamento pittorico è ancora aperto. La tradizione storiografica vuole che il maggior protagonista, nonché il maggiore innovatore, fu Giotto di Bondone. Ma si tratta di una tradizione di parte che risale al Vasari e alle sue «Vite» composte nel 1550. Giorgio Vasari con la sua opera storiografica voleva dimostrare che la grande arte italiana era nata soprattutto grazie ad artisti fiorentini, con un filo unico che partiva da Giotto e attraverso

Masaccio, Brunelleschi, Donatello, Botticelli, Leonardo arrivava fino a Michelangelo Buonarroti, il massimo genio artistico allora vivente. In questo suo disegno storiografico «a tesi», egli finiva quindi per sopravvalutare il peso di Giotto rispetto ai suoi contemporanei. Forse questo nuovo linguaggio aveva avuto la sua prima apparizione già in ambiente romano negli ultimi decenni del Duecento.

Il gotico senese

L'ambiente fiorentino, e quello toscano in genere, si mostrò comunque il più fertile per la nuova arte che sorgeva in quegli anni, e in ciò non bisogna dimenticare l'importante apporto che venne anche dalla città di Siena. Gli artisti che qui operarono, Duccio da Boninsegna, Simone Martini, i fratelli Lorenzetti, insieme a molti altri, contribuirono in maniera determinante a definire la nuova pittura italiana.

A Siena si affermò, al contrario di Firenze, una visione artistica che la avvicinava maggiormente alla Francia e allo stile gotico. In pratica qui domina una pittura legata più agli effetti di superficie, su accordi di linee e colori, che non di masse volumetriche inserite in uno spazio realmente dimensionale. Il percorso dell'arte senese parte, alla fine del Duecento, con la comparsa della grande personalità di Duccio da Boninsegna, che si muove in linguaggio pittorico in bilico tra arte bizantina e nuova arte gotica. In una città quanto mai ricca di artisti ed artigiani, ben presto emergono altre figure di forte personalità. Tra questi il primo è di certo Simone Martini, l'artista che, agli inizi del Trecento, si afferma come la più forte alternativa allo stile giottesco. In Simone Martini i mezzi espressivi gotici (la linea sinuosa e ritmica e la preziosa gamma cromatica) raggiungono il massimo delle possibilità, creando uno stile esente da necessità spaziali, ma molto ricco di eleganze e raffinatezze.

Ma dall'ambiente senese ben presto emergono, soprattutto intorno al quarto decennio del Trecento due personalità di grande valore artistico, i fratelli Pietro e Ambrogio Lorenzetti, che possono essere considerati i veri eredi del rinnovamento pittorico iniziato da Giotto. La loro pittura riesce a coniugare l'eleganza tipica del gotico senese con una costruzione volumetrica e spaziale che in quegli anni era decisamente all'avanguardia nel panorama artistico italiano. La loro scomparsa durante la grande epidemia di Peste Nera che sconvolse l'intera Europa a partire dal 1348 è sintomatica di una svolta storica che ha avuto grandi riflessi anche nell'arte. La loro scomparsa privò l'Italia di due grandi protagonisti della nuova pittura che sorgeva in Italia, ma segnò anche il tramonto di Siena sulla scena artistica italiana, in quanto la città toscana, dopo la decimazione subita da questa epidemia, non ritornò più agli splendori e alle vette artistiche che aveva raggiunto nella prima metà del Trecento.

Con la scomparsa dei Lorenzetti, scomparve, ma solo momentaneamente, anche la tradizione più propriamente italiana, inaugurata da Cimabue, Cavallini e proseguita da Giotto e dai suoi seguaci. Nella seconda metà del Trecento furono gli artisti gotici ad imporre nuovamente la loro visione artistica, basata sulle linee curve e leziose, realizzata con colori puri stesi a campiture uniformi, dove prevaleva la evocazione fantastica di un mondo fatato e magico che tanto successo riscuoteva nell'ambito di quelle corti europee che vivevano l'autunno del medioevo.

Differenza tra arte italiana e arte gotica Tardo Gotico

Nel corso di un secolo, dalla metà del '200 alla metà del '300, si era definita in Italia una nuova concezione artistica che era nata soprattutto in opposizione allo stile bizantino. Rispetto a questo stile, l'arte praticata dagli artisti italiani ricerca il naturalismo e la razionalità: le forme e le immagini devono

somigliare il più possibile alla realtà. Devono in pratica creare l'illusione di far vedere la realtà stessa. Mentre l'arte italiana era lanciata su questo percorso, un'altra visione artistica, quella gotica, si stava nel frattempo diffondendo in Europa. Anch'essa nasce come un'alternativa all'arte bizantina, ma rispetto all'arte che si stava formando in Italia, aveva ben altri fondamenti. L'arte gotica non cerca il naturalismo, ma la decorazione. Non vuole essere a tutti i costi razionale, ma preferisce le atmosfere fiabesche. Potremmo dire che mentre l'arte italiana vuole "rappresentare" la realtà, nel modo più corretto possibile, l'arte gotica preferisce "raccontare" storie.

Da un punto di vista stilistico, le differenze tra arte italiana e arte gotica sono essenzialmente le seguenti.

- Nell'arte gotica non vi è il chiaroscuro, se non limitatamente ai volti, mentre per le vesti si preferisce una ricca e arabescata decorazione: in questo modo l'obiettivo del naturalismo viene completamente sacrificato per un effetto decorativo più ricco e prezioso.
- Nell'arte gotica non vi è preoccupazione per la corretta rappresentazione spaziale, e le immagini vengono essenzialmente organizzate solo sul piano di rappresentazione, e non in una plausibile spazialità tridimensionale.
- Nell'arte gotica, inoltre, troviamo una predilezione evidente per l'uso della linea: quest'arte sembra pratica più da disegnatori che da pittori veri e propri. Le immagini sono sempre costruite in punta di pennello, con intrecci e tratteggi lineari di alto valore decorativo.
- Da aggiungere, infine, la predilezione per la linea curva, che è uno dei tratti stilistici sicuramente più universali dell'arte gotica. Curve intrecciate, spirali, avvitamenti, sono tratti stilistici che ritroviamo nella morfologia più varia del gotico, dalla pittura alla miniatura, dall'architettura alla scultura.

A partire dagli inizi del XV secolo, la nascita di un vasto fenomeno artistico che chiamiamo Rinascimento, e che altro non è se non il frutto più maturo di quell'arte italiana nata a cavallo tra XIII e XIV secolo, porta l'arte europea tutta sotto l'egemonia della visione artistica italiana.

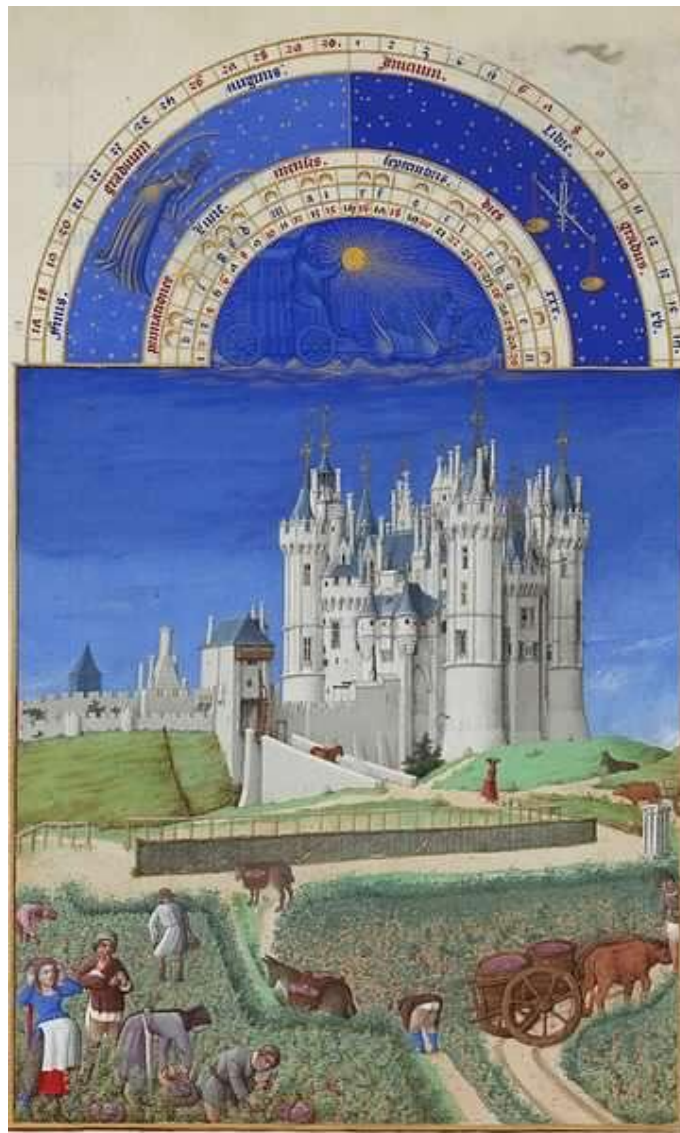
Il gotico internazionale in Italia

L'arte tardo gotica è un'arte che si diffonde soprattutto nelle corti europee: è l'età dei castelli, che non hanno più solo funzioni militari sul territorio, ma assumono sempre più l'aspetto di grandi e lussuose residenze nobiliari. In queste corti l'arte ha un pubblico essenzialmente laico: è costituito dai nobili, cavalieri e dame, protagonisti e fruitori di quel mondo cavalleresco, e dell'amor cortese, che si ritrova nella letteratura e nell'arte del tempo. In effetti, dopo la scomparsa dell'impero romano e dell'arte classica, è questo il primo vero periodo artistico "laico" dell'arte europea, laico non tanto per i contenuti, ma soprattutto per il pubblico al quale si rivolge. L'arte esce fuori dalle chiese e compare negli spazi privati dei nobili e della emergente borghesia cittadina. Ed anche le tipologie degli oggetti d'arte tende a cambiare: non più solo affreschi o statue, la cui funzione rimane essenzialmente legata a quella degli spazi pubblici, ma l'arte tende a manifestarsi soprattutto nei gioielli, negli arazzi, nei libri miniati, in quegli oggetti, cioè, che costituiscono i patrimoni privati.

Il tardo gotico in Italia trova, come centri più vitali, quelli collocati in area settentrionale, soprattutto nel periodo della seconda metà del Trecento. In quest'area si trovano le città che hanno, in questo momento, la maggiore floridezza economica e culturale, quali Bologna, sede della più antica università italiana, Venezia, con la sua repubblica che si estende su buona parte dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale, o le grandi corti quali Milano con i Visconti o Verona con i Della Scala. Il resto dell'Italia, nella seconda metà del Trecento, non vive invece una situazione favorevole all'arte. In Toscana gli effetti della peste nera hanno prodotto una crisi che perdurerà per buona parte del periodo. Roma vive

un periodo di abbandono, per effetto del trasferimento della sede papale ad Avignone. Il papa farà ritorno a Roma nel 1377, in una città che richiese una profonda opera di rinnovamento urbano, i cui segni si cominciano a manifestare in campo artistico solo nella prima metà del XV secolo. A Napoli e nell'Italia meridionale la situazione di grande incertezza politica, dovuta alla travagliata fine della dinastia angioina, pure produsse effetti negativi sul piano dell'arte, che iniziò anche qui a rinascere solo intorno alla metà del XV secolo con l'affermarsi della dinastia aragonese.

La scomparsa del tardo gotico in Italia ha avuto date molto differenziate. Avvenne prima in Toscana, perché qui si affermò, prima che altrove, la nuova arte rinascimentale. E la maggior distanza da Firenze, il baricentro dal quale si irradia la nuova arte, determina anche la maggiore durata dell'arte tardo gotica. In sostanza, in molte aree italiane, soprattutto quelle più periferiche, l'arte tardo gotica a volte sopravvive anche fino alla fine del XV secolo, per essere infine sostituita dall'arte rinascimentale che, nel corso del XVI secolo diverrà lo stile artistico dell'intera Europa.



Mese di settembre Les Très Riches Heures du duc de Berry

Arte Fiamminga



Jan Van Eyck *I coniugi Arnolfini*

L'arte europea, agli inizi del XV secolo, parla in maniera univoca un unico linguaggio artistico: quello dell'arte tardo gotica. Ma fermenti di novità sono chiaramente all'orizzonte, e si concentrano soprattutto in due aree geografiche precise: la Toscana e le Fiandre. In Toscana, come è noto, si sviluppò quell'arte che noi oggi definiamo «rinascimentale». Nelle Fiandre (termine con cui, spesso, genericamente indichiamo una vasta area geografica che comprende buona parte dell'attuale Belgio e Olanda) si sviluppò negli stessi anni un'arte, che oggi chiamiamo «fiamminga», destinata anch'essa a conoscere un'ampia fortuna e ad influenzare profondamente il resto dell'arte europea successiva.

In sintesi, come si era verificato un secolo prima, abbiamo un'arte di tradizione, che egemonizza il panorama artistico, e due nuove proposte che si sviluppano tra l'Italia e i paesi transalpini. Agli inizi del Trecento a monopolizzare la scena era stata l'arte bizantina, con la sua quasi millenaria tradizione che aveva attraversato tutto il medioevo, mentre due nuovi stili sorsero a ringiovanire la visione estetica: l'arte italiana (quella di Giotto, dei Pisano, di Cavallini, dei Lorenzetti), e quella gotica.

Agli inizi del Quattrocento la situazione è quasi analoga, solo che questa volta l'arte che monopolizza la scena è quella gotica, mentre le nuove proposte stilistiche vengono dall'arte fiamminga e da quella rinascimentale. Nel corso del Quattrocento sarà sempre più l'arte italiana rinascimentale a diffondersi in Europa e, alla fine del secolo, sarà proprio il Rinascimento ad imporsi come nuovo linguaggio artistico europeo.

Le differenze tra arte rinascimentale e fiamminga sono molte, ma è da evidenziarne una immediatamente: mentre l'arte rinascimentale rivoluzionò un po' tutte le arti (architettura, pittura, scultura e le arti una volta definite minori) le novità dell'arte fiamminga riguardarono esclusivamente la pittura. Un'altra differenza sostanziale è che l'arte rinascimentale ebbe una portata molto più rivoluzionaria, in quanto impostò una nuova visione artistica autenticamente moderna, e per questo ebbe alla fine ragione di altri stili artistici, mentre l'arte fiamminga in fondo va vista soprattutto come un'evoluzione dell'arte tardo gotica, evoluzione tesa a conquistare un maggior naturalismo, ma che sostanzialmente non metteva in crisi un'arte che era ancora espressione di un mondo basato su principi e valori propri del medioevo europeo.

Molteplici sono stati i protagonisti dell'arte fiamminga. Tra di essi il più noto è sicuramente Jan Van Eyck, e che dalla tradizione storiografica era indicato come l'inventore di questo nuovo movimento artistico. Oggi le nostre conoscenze ci permettono di affermare che, in realtà, a far nascere il nuovo stile contribuì in maniera determinante un altro artista, la cui personalità appare non sempre ben definita: Robert Campin. Questo è il nome che attualmente viene riconosciuto all'artista più noto con il nome convenzionale di Maestro di Flémalle. Oltre questi due artisti, l'arte fiamminga conobbe straordinari interpreti per tutto il XV secolo: Petrus Christus, Roger Van der Weyden, Hans Memling, Giusto di Gand e Hugo Van der Goes, solo per citare i più noti. Da segnalare che questi ultimi due pittori, e Roger Van der Weyden, furono attivi anche in Italia, producendo influenze notevoli sullo stesso sviluppo dell'arte rinascimentale. Ma le influenze non furono a senso unico. Anzi, il contatto con l'arte italiana determinò una svolta radicale nell'arte fiamminga nel passaggio dal XV al XVI secolo, restandone segnata da un gusto classico di chiara impronta italianizzante. Ne restarono immuni solo due artisti tra i più originali, dell'intera scuola fiamminga: Hieronymus Bosch (attivo tra fine Quattrocento e primi anni del Cinquecento) e Pieter Brueghel (attivo alla metà del Cinquecento). La loro visione fantastica e inquietante, a volte grottesca a volte popolaresca, parlavano una lingua pittorica assolutamente originale che, recuperando filoni più popolareschi della tradizione nordica e tedesca, giunse a risultati completamente diversi rispetto alla tradizione stessa inaugurata dalla tradizione fiamminga dei primi decenni del XV secolo.

La pittura ad olio

Secondo la tradizione, i pittori fiamminghi, e in particolare Jan Van Eyck, furono gli inventori della pittura ad olio. In realtà la tecnica di utilizzare oli essenziali quali veicolanti era già nota nell'antichità, ed era limitatamente utilizzata anche nel medioevo. Possiamo però ritenere che la vera rivoluzione che essi apportarono non fu tanto nella composizione dei colori, quanto nella tecnica di stesura: con i pittori fiamminghi si elevò a sommo grado la tecnica della velatura.

Quando si stende un colore su una superficie, in realtà non si fa altro che porre una pellicola su un piano che, generalmente, in partenza è bianco. Questa pellicola, alla fine, copre la superficie bianca, dandole il colore che l'artista intende rappresentare. La differenza tra le tecniche pittoriche è che alcune, già alla prima pennellata, danno una pellicola interamente coprente, altre danno invece una pellicola semi-trasparente. In questo secondo caso, la pennellata viene chiamata appunto «velatura». Con le velature il pittore ha delle possibilità in più: può trovare molti più gradi di sfumature e può ottenere una maggiore gamma cromatica. Ciò perché sovrapponendo più velature può gradualmente giungere al tono che preferisce, mentre sovrapponendo velature di colore diverso può ottenere infinite gamme di colori intermedi.

Lo stile fiammingo

La pittura ad olio, con la tecnica delle velature, è stato uno dei punti di forza della pittura fiamminga, ma non è stato l'unico. Alla novità tecnica, si sono aggiunte altre novità più propriamente stilistiche: in particolare la precisione del dettaglio e la rappresentazione della luce.

Sul primo punto la pittura fiamminga non differisce molto da quella tardo gotica. Come quest'ultima, anche l'arte fiamminga è una pittura estremamente analitica: ogni singolo dettaglio viene analizzato e rappresentato compiutamente. Nella pittura fiamminga, anche grazie all'uso dei colori ad olio e delle velature, la rappresentazione del dettaglio è ancora più esasperata fino al limite delle possibilità tecniche.

Ma lì dove la pittura fiamminga ottiene i risultati più spettacolari ed interessanti, è sulla rappresentazione della luce. Si può dire che ora, per la prima volta, la luce fa il suo vero ingresso nell'arte pittorica. Fino a questo momento, può sembrare strano, era stata in realtà ignorata. I pittori, nel dare il colore agli oggetti e allo spazio, si comportavano come se la luce fosse ovunque, il che equivale a dire che era come se non ci fosse: nelle immagini la luce non proveniva da fonti determinate, non illuminava lo spazio in maniera differenziata, non creava zone di luce e di ombra. I pittori italiani che avevano perfezionato il chiaroscuro avevano utilizzato la luce per dare senso di tridimensionalità ai corpi, ma in fondo era un modo astratto e molto concettuale di pensare la luce.

I pittori fiamminghi analizzarono invece la luce con un'attenzione maggiore. Si resero conto che la luce ha sue qualità e proprietà, e che nell'illuminare gli oggetti crea immagini continuamente variabili. L'analisi che i pittori fiamminghi effettuano sulla luce avviene grazie ad un espediente ben preciso: la pittura d'interni. Nei loro quadri la scena rappresentata avviene sempre in uno spazio chiuso ben delimitato: l'interno di un edificio architettonico. In uno spazio del genere la luce non può essere diffusa, ma deve provenire necessariamente da una o più finestre. In pratica, l'ambiente viene ad essere illuminato da una luce radente, e non uniforme, che proviene da un punto preciso. Da notare che la scelta di rappresentare scene d'interni è stata molto comune a tutta la pittura fiamminga e olandese anche nei secoli successivi. In situazioni del genere, la luce crea zone di maggiore illuminazione e zone d'ombra. Non solo: il suo modo di colpire ed illuminare gli oggetti è più intenso del normale chiaroscuro: crea zone di forte riflesso, per cui gli oggetti, qualsiasi colore hanno, in quel punto diventano inevitabilmente bianchi.

Tutte queste caratteristiche contribuiscono a dare alla pittura fiamminga un effetto che potremmo definire «fotografico»: in pratica riescono a dare alle immagini una sensazione di verosimiglianza del tutto inedito. Anche gli oggetti in lontananza all'orizzonte sono comunque messi a fuoco come il primo piano. Tale concezione deriva dalla filosofia nominalistica la quale sostiene che la sostanza della realtà proviene a noi attraverso i singoli oggetti percepiti.

Nella costruzione così precisa dell'immagine, i pittori fiamminghi giungono alle soglie della prospettiva, anche se in realtà non arrivano a comprenderne appieno i meccanismi ottici e le leggi geometriche. Tuttavia, nei loro quadri, seppure in maniera empirica, la costruzione dello spazio è quasi sempre precisa anche se utilizzano spesso più punti di fuga.

→ Moschee e minareti: l'Islam



Moschea Istanbul

La lingua, la religione, l'arte degli arabi, ebbero nel mondo medievale una diffusione e una durata superiore a quella raggiunta dal latino e dalla romanità. Gli artisti furono frenati nelle loro creazioni da una legge che nei luoghi sacri vietava la rappresentazione, non solo della divinità, ma di qualsiasi essere vivente. Essi perciò furono stimolati a ricercare motivi stilizzati e geometrici. Non sappiamo disgiungere l'idea dell'antico Egitto dall'immagine del faraone in trono, né quella della perfezione greca della statua di un atleta, né quella dell'arte cristiana dal soave volto di una Madonna china sul bambino, l'arte islamica ci trasporta invece in un astratto mondo di **arabeschi** che si dispiegano sui muri delle moschee e nei disegni dei tappeti, nei trafori geometrici delle pareti divisorie e nei motivi dipinti su mattonelle smaltate. Costruzione caratteristica dell'arte islamica fu la **Moschea**, luogo di culto, di preghiera e di adunanza della comunità. Gli architetti arabi non amavano le superfici piane e gli spigoli vivi, ma forme tondeggianti sia nelle strutture, sia nelle decorazioni: una grande varietà di archi si ripetevano e si intrecciavano, si arricchivano di motivi a ciondolo, a nido d'ape, a stalattiti.

BIBLIOGRAFIA

- **R.Mortara, G. Ferrari**, *Crescere con l'arte*

SITOGRAFIA

- "La nascita dell'arte italiana" <https://medioevoca.wordpress.com/2015/03/07/la-nascita-dellarte-italiana/>

STORIA DELL'ARTE MODERNA

→ *Il Rinascimento: spazio armoniosamente diviso*



Brunelleschi *Cupola Santa Maria del Fiore* Firenze

Nel periodo storico che seguì il Medioevo, il mondo occidentale conobbe importanti mutamenti: si aprirono nuove vie di navigazione attraverso gli oceani, l'invenzione della stampa determinò una maggiore diffusione della cultura. In Europa nacquero le grandi monarchie e in Italia i Comuni caddero prima in potere di un signore, poi di un principe. In Italia rinasce l'arte classica.

Il Rinascimento è gloria tutta italiana, nel '400 e nel '500 Firenze, Roma, Venezia, Genova, Mantova, Ferrara e Urbino furono le città più ricche del nostro continente e ospitarono corti principesche e famiglie mercantili colte e raffinate desiderose di circondarsi di opere d'arte che sottolineassero il loro prestigio. Le città italiane, dilaniate da accese rivalità, percorse e saccheggiate da eserciti stranieri, si imposero all'Europa per lo splendore dell'arte.

L'architettura del Rinascimento riporta le vertiginose altezze del gotico a proporzioni più armoniose e riprende gli elementi classici, cupole e frontoni, archi a tutto sesto, colonne, interpretandoli con spirito nuovo. Le foreste di pilastri sono sostituite da ampi spazi che l'osservatore può dominare con un solo colpo d'occhio. Questo è reso possibile dallo studio della **prospettiva** (insieme di regole che insegnano a rappresentare oggetti a tre dimensioni su una superficie piana grazie agli studi e alle teorizzazioni di **Brunelleschi** e **Leon Battista Alberti**), per cui l'osservatore è idealmente collocato al centro della scena. Le cupole rinascimentali uniscono spirito classico e slancio gotico verso l'alto, gli archi a tutto sesto si succedono ritmicamente e disegnano regolari suddivisioni dello spazio, le geometrie dei soffitti e delle pareti si ripetono sui pavimenti. Se l'arte medievale è stata espressione dello spirito religioso, nel Rinascimento alle costruzioni sacre si affiancano quelle civili, nelle città sorgono i palazzi e nelle campagne le ville dei signori.

Nel XV secolo studiosi detti umanisti ricercarono con ardore le opere degli antichi scrittori dimenticate nel Medioevo, per ospitarle degnamente si elevarono biblioteche come templi del sapere. Se nel Medioevo la maggioranza delle creazioni artistiche era stata frutto di un lavoro collettivo, nel Rinascimento trionfò la personalità individuale, grandi personaggi furono non soltanto gli artisti, ma anche i principi committenti. Pittori e scultori dell'epoca sostituirono alla rigida solennità dell'arte medievale una straordinaria libertà di modi espressivi, le scene dipinte crearono l'illusione della profondità dello spazio, grazie alla tecnica della prospettiva. Negli edifici sacri le scene decorate, trasformarono intere pareti in splendidi racconti visivi e furono di soggetto religioso, mentre nei palazzi e nelle ville si illustrarono le storie di grandi personaggi del passato o contemporanei e i miti e le leggende dell'antichità. Frequenti in opere di pittura e di scultura sono i ritratti celebrativi che ci dimostrano il desiderio che i potenti avevano di tramandare ai posteri le loro immagini. L'arte sacra mutò, se non nei temi nel modo della rappresentazione. Le Madonne erano simili ad eleganti dame in abiti dell'epoca, con i loro paffuti bambini, le processioni dei Magi erano la riproduzione dei variopinti cortei che sfilavano per la città in occasione di nozze o di arrivi di ambascierie da paesi lontani. Il colore divenne un elemento fondamentale della pittura: toni più accesi ebbero gli affreschi su parete e tinte brillanti acquistarono i dipinti su tavola di legno, eseguiti con la tecnica di **pittura ad olio**.

I tre grandi artisti del quattrocento che rinnovarono l'arte furono il pittore **Masaccio**, lo scultore **Donatello** e l'architetto **Brunelleschi**.



Masaccio *Il Battesimo dei Neofiti* Cappella Brancacci

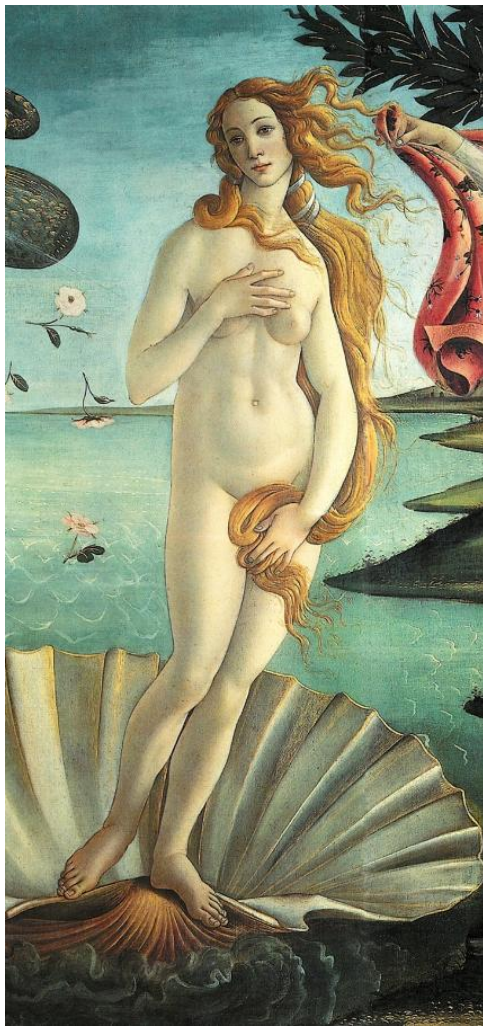


Donatello *Crocifisso* Santa Croce

I tre più grandi artisti del cinquecento furono **Raffaello**, **Michelangelo** e **Leonardo** i quali apportarono ognuno importanti contributi all'arte moderna. **Raffaello** si contraddistinse per la grazia, l'armonia compositiva, la costruzione piramidale; **Michelangelo** per le sue figure possenti e forti, cariche di energia, tanto da essere considerato un anticipatore del Manierismo per la sua alterazione della forma, oltre a portare avanti un discorso neoplatonico che ricerca nell'idea e non nella natura la vera fonte di ispirazione. **Leonardo** è invece una mente aristotelica, scientifica, attenta al dato naturale. Egli è l'inventore della prospettiva aerea conosciuta anche come sfumato atmosferico.

Ancora nel '400 la fama degli artisti e l'ammirazione da cui erano circondati non ne elevava di molto il grado sociale: come nel passato soltanto gli architetti erano considerati degli intellettuali, mentre i pittori e soprattutto gli scultori erano lavoratori manuali, molti di loro erano noti solo con il nome di battesimo o con un soprannome.

Nel '500 la situazione cambiò e ad esempio **Leonardo** e **Tiziano** ebbero alte ricompense e vissero nello splendore come principi. E' interessante vedere da quali modeste posizioni sociali provenissero molti degli artisti che da ragazzi erano collocati a pestar colori, a preparare tele e pennelli, a ripulire le statue nelle botteghe di grandi maestri: **Paolo Uccello** era figlio di un barbiere, **Piero della Francesca** di un conciapelli, **Andrea del Castagno** di un contadino, **Antonello da Messina** di uno scalpellino, il **Mantegna** di un falegname, il **Botticelli** di un pellettaio, **Filippo Lippi** di un macellaio e il **Palladio** di un mugnaio.



Botticelli *La nascita di Venere*

Nel primo Rinascimento la realtà, la ragione e il disegno furono elementi di polemica contro il gotico. I modelli classici, lo spazio armoniosamente diviso, la costruzione intellettuale, il metodo unitario del disegno esaltarono il valore dell'uomo e della storia con sintesi ed essenzialità. In scultura predomina l'armonia e la perfezione.

Importante sarà l'impiego della prospettiva e l'utilizzo del disegno come strumento progettuale.

Il ritorno all'antico

Il Rinascimento, già nel suo stesso nome, contiene l'implicito tema del recupero del passato. Nel campo più vasto della cultura umanistica del tempo, recupero dell'antico significò studiare tutti quegli autori classici che erano stati un po' trascurati nel medioevo; significò un recupero anche di quei temi filosofici che vanno sotto il nome di neoplatonismo.

Il neoplatonismo era nato nel III secolo grazie ad un filosofo di nome Plotino. Questo neoplatonismo ritornò di gran moda nell'ambiente fiorentino del Quattrocento, grazie a pensatori quali Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Lorenzo Valla. Senza entrare nel merito di questioni squisitamente filosofiche, il neoplatonismo fornì importanti spunti teorici di pensiero ad un tema che, con l'arte rinascimentale, divenne improvvisamente impellente: il recupero della bellezza.

Arte e bellezza sembrano, per molti, quasi sinonimi. In realtà non è affatto vero. Che l'arte avesse per fine la bellezza è stato vero solo in alcuni periodi della storia. È stato vero per l'arte greca, ma non lo è stato, invece, per l'arte medievale.

Nel medioevo, una visione dell'arte, basata fondamentalmente sulla religione, escludeva del tutto la bellezza. L'arte aveva un fine essenzialmente didattico: insegnare le storie della religione cristiana. La bellezza non era importante, anzi, veniva spesso considerata apertamente pericolosa. Perché la bellezza è qualcosa che parla ai sensi, e come tale può indurre più al peccato che non ai buoni precetti.

Nel Rinascimento assistiamo invece ad un recupero intenso del concetto di bellezza. Il perché è ben comprensibile: la bellezza era l'espressione stessa della perfezione, di quella perfezione che diviene il metro per giudicare la capacità dell'uomo di creare un mondo nuovo. In questo il Rinascimento è molto simile al mondo greco: in entrambi i casi la bellezza è sinonimo di perfezione e si basa su leggi matematiche. La bellezza è l'armonia dei rapporti perfetti, che solo i numeri sanno svelare.

Il neoplatonismo fu importante per le riflessioni sulla bellezza. Secondo questa filosofia, ciò che è bello è anche buono, e ciò che è buono è anche bello. In pratica non c'era conflitto tra sfera etica ed estetica. Come si sa, questo è un punto molto controverso, che ha avuto alterne posizioni nel corso della storia del pensiero occidentale. Tuttavia, grazie a questo modo di risolvere un conflitto che nel medioevo aveva estraniato il bello dall'arte, anche il neoplatonismo contribuì a riportare, nel corso del Quattrocento, il tema della bellezza ad una nuova attualità.

In questo, quindi, il Rinascimento recupera l'antico. Recupera il senso del bello, l'armonia delle proporzioni, il gusto per la perfezione formale. In ultima analisi, come l'arte classica, anche l'arte rinascimentale vuole ottenere il naturalismo più perfetto: vuole una rappresentazione della realtà che, nella sua perfezione, sia conoscenza esatta di ciò che viene rappresentato. Per questo, anche l'arte contribuì a creare il nuovo uomo del Rinascimento: un uomo che indaga con ogni strumento il mondo che lo circonda per meglio conoscerlo.

In un primo momento, il recupero dell'antico si materializzò in architettura, prima che nelle arti figurative. Il Rinascimento fu anche rifiuto dell'architettura gotica, e delle sue irregolari geometrie. Questo rifiuto portò gli architetti del tempo a recuperare, in alternativa, tutte quelle forme e regole che avevano caratterizzato la grande architettura romana: gli ordini architettonici, gli archi a tutto sesto, la regolarità delle forme geometriche, e così via. In seguito, il ritorno all'antico si manifestò sempre più nelle arti figurative, anche grazie ad una nuova attenzione posta ai temi mitologici che, con il Rinascimento, tornarono nuovamente ad essere rappresentati.

Ma il Rinascimento fu soprattutto, non un semplice recupero di elementi decorativi: fu il recupero di un atteggiamento verso l'arte che prediligeva la bellezza e il naturalismo.

Il nuovo ruolo dell'artista

Per tutto il Medioevo, l'artista era stato sempre considerato quale un artigiano, persona, cioè, la cui abilità era soprattutto manuale. Secondo una distinzione, che risale sicuramente a tempi molto antichi, le arti erano divise in «liberali» e «meccaniche»: le prime erano quelle che si affidavano soprattutto al pensiero e alla parola, le seconde implicavano invece una manipolazione della materia. Mentre quindi le prime erano arti puramente intellettuali, le seconde comportavano il possesso di una tecnica e una precisa abilità manuale. In sostanza, con termini più attuali, potremmo definire i primi degli intellettuali, i secondi degli operai. Ovviamente, da un punto di vista sociale, i primi erano tenuti in maggior considerazione rispetto ai secondi.

Le arti figurative erano annoverate tra quelle meccaniche: i pittori e gli scultori potevano anche essere degli analfabeti (e spesso lo erano) tanto a loro non era chiesta alcuna attività di pensiero. Essi dovevano solo possedere l'abilità tecnica per saper eseguire quello che il committente gli chiedeva. Ed infatti, la paternità dell'opera d'arte, nel Medioevo, veniva considerata più del committente che non dell'artista che l'aveva realizzata. Questa situazione andò evolvendosi nel tempo, quando il fare arte divenne una tecnica sempre più evoluta, al punto che la capacità dell'artista non poteva essere vista come quella di un semplice operaio che possiede solo abilità manuali. Già nel Trecento, con Giotto, ad esempio, assistiamo ad una crescita straordinaria della considerazione sociale di cui gode ora l'artista. Ma è soprattutto con l'affermarsi del Rinascimento che l'evoluzione della figura dell'artista compie il grande salto: da questo momento in poi, anche l'artista rivendicherà per se il ruolo di intellettuale. Dal Rinascimento in poi l'artista inizia a godere di una considerazione nuova.

Nel corso del Rinascimento, anche il luogo dell'artista cambia: non è più quello della bottega, ma quello della corte. Molti artisti lavorano direttamente alle dipendenze dei signori che governano i piccoli stati, in cui la penisola si divide in questo secolo. Alla figura del principe-mecenate, fa da corollario quella dell'artista cortigiano. E nella corte di un principe l'artista viene a contatto con tutti i maggiori rappresentanti dell'intellettualità del tempo: poeti, scrittori, filosofi, matematici, e così via. Entra quindi a far parte, a pieno diritto, nel novero degli intellettuali del tempo.

Nel campo dell'architettura, poi, il salto è stato radicale. Prima la figura dell'architetto neppure esisteva, ma a dirigere e coordinare i lavori di un cantiere medievale era quella figura che potremmo definire di «capomastro»: un muratore, cioè, che aveva più esperienza degli altri. Nel Rinascimento l'architetto assume tutt'altra veste: egli è ormai un professionista, nel senso moderno del termine, che conduce la sua attività attraverso lo studio teorico e la elaborazione progettuale. Grazie ai nuovi strumenti progettuali offerti dal disegno, egli conduce la sua attività prevalentemente a tavolino. Non è infrequente, infatti, che importanti realizzazioni architettoniche siano state concluse da altri, anche dopo la morte dell'ideatore, perché i progetti definivano compiutamente l'opera da realizzare.

Il Rinascimento, peraltro, rimane l'unico periodo della storia italiana, in cui assistiamo a questo eclettismo notevole, per cui lo stesso artista fa contemporaneamente l'architetto e il pittore o lo scultore. È una parabola che va da Giotto a Bernini: dopo i ruoli saranno sempre più distinti, e la professione di architetto raramente si sommerà a quella di artista.

Il rinascimento maturo

Nella concezione tradizionale della storia dell'arte, i periodi artistici seguono un percorso che potremmo definire "a parabola". Vi è una prima fase di crescita e di progressi successivi, una seconda di piena maturazione, infine una terza discendente o di decadenza. Una idea del genere può essere applicata a qualsiasi fenomeno artistico: vi è sempre una fase di ricerca, una di raggiungimento degli obiettivi, una di stanca ripetizione di modelli non più innovativi. In realtà una simile concezione della storia dell'arte è stata superata già da qualche secolo, tuttavia, nell'analisi del fenomeno "arte

rinascimentale" con fatica ci si distacca da questa concezione della "parabola", e il modello che appare più attendibile è il seguente:

- fase di crescita: dal 1420 al 1490
- fase di maturazione: dal 1490 al 1520
- fase di decadenza: dal 1520 al 1580

Nella prima fase vediamo i progressi successi di artisti che sono stati dei grandi sperimentatori dello stile e della forma, dei rivoluzionari che hanno dovuto creare quasi dal nulla un nuovo linguaggio artistico: Brunelleschi, Masaccio, Donatello, Piero della Francesca, Mantegna, ecc.

Nella seconda fase si assiste al raggiungimento della "perfezione", cioè al pieno controllo del nuovo linguaggio artistico creato nel corso del Quattrocento. Di questa fase i protagonisti assoluti sono tre artisti, da sempre considerati tra i più grandi di tutti i tempi: Leonardo, Michelangelo e Raffaello.

Nella terza fase, nota con il nome di Manierismo, troviamo invece molti artisti che non vanno oltre la perfezione di questi tre grandi maestri, ma ne ripetono le formule stilistiche senza ulteriori innovazioni. Questa concezione evolutiva dell'arte nasce proprio in quegli anni grazie al primo disegno storiografico dell'arte italiana, realizzato da Giorgio Vasari. Nel 1550 pubblicò la prima edizione delle "Vite dei più grandi pittori, scultori, architetti italiani" e una seconda edizione nel 1568. Questo libro, che rimane un punto fondamentale per la conoscenza dell'arte rinascimentale, ha una impostazione ideologica ben precisa: dimostrare che l'arte italiana ha seguito un percorso di continua evoluzione, fino a giungere alla perfezione, rappresentata in quegli anni da Michelangelo Buonarroti. In pratica Michelangelo è l'apice di una evoluzione che sembra a sua volta insuperabile.

I tre protagonisti



Michelangelo

Leonardo

Raffaello

Il periodo del rinascimento maturo è segnato dalla presenza di tre grandi artisti, quali Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Si tratta di tre personalità molto diverse tra loro, utile per capire anche le diverse anime del rinascimento italiano di quegli anni.

Leonardo da Vinci è il modello dell'artista eclettico per antonomasia, colui che riesce ad eccellere in qualsiasi campo, soprattutto perché è dotato di una razionalità eccezionale. Nel campo artistico in fondo ha prodotto molto poco, in quanto la sua inesauribile curiosità lo portava ad affrontare i problemi con appiglio più da scienziato che da artista. In lui l'ansia di conoscere era superiore anche al fare, tanto che rimane più corposa la sua produzione scritta che non quella propriamente artistica.

Michelangelo invece è artista completamente diverso: in lui non si avverte quella fredda razionalità di Leonardo, ma una dimensione interiore più drammatica e sofferta. Michelangelo, nelle sue opere, manifesta un senso tragico dell'esistenza, segnato da una sofferenza e una solitudine che forse sola l'attività creativa riusciva a lenire. Egli è il prototipo dell'artista tormentato, prototipo che ebbe, poi, molto seguito nei secoli successivi.

Raffaello è diverso da entrambi e rappresenta, potremmo dire, il glamour del rinascimento. Tra i tre è stato quello che ha avuto la vita più breve ma la produzione di gran lunga più vasta, segno di uno straordinario e felice rapporto con la sua arte. Raffaello è solare, luminoso, non conosce tormenti, e la sua arte è la ricerca suprema della bellezza e dell'armonia. Egli riusciva a far bene qualsiasi cosa, dimostrando sempre un talento impareggiabile.

Un ultimo dato va assolutamente rilevato. L'attività di questi tre artisti così geniali ha profondamente modificato la percezione successiva della creatività artistica: questa non è stata più vista come il prodotto di una professionalità legata ad abilità più o meno manuali, ma come il risultato di una genialità assolutamente individuale. D'ora in poi si afferma sempre più la concezione dell'artista-genio, ossia di un individuo diverso dagli altri perché dotato di qualcosa di unico e irripetibile.

La nuova capitale dell'arte

Leonardo, Michelangelo e Raffaello sono tre artisti di formazione fiorentina, ma la loro arte si svolge solo in minima parte nella città toscana. Leonardo ha svolto i suoi maggiori lavori a Milano, mentre Michelangelo e Raffaello hanno lavorato soprattutto a Roma. Nello stesso periodo un'altra città produsse una notevole civiltà artistica: Venezia. Ma la diffusione del rinascimento ormai non conosce confini. È un fenomeno che si espande per tutta l'Europa, dimostrando la grande importanza raggiunta dal genio artistico italiano.

In Italia è soprattutto Roma, in questo momento, la capitale indiscussa della penisola italiana, non solo da un punto di vista artistico. Il ritorno del papa a Roma, nel 1377, dopo il periodo avignonese, dà nuovo slancio allo sviluppo della città eterna. Il papato ha un ruolo sempre più determinante nello scenario politico europeo e Roma è crocevia di interessi internazionali che le danno un carattere assolutamente cosmopolita.

Il rinnovamento urbano della sede papale diviene la principale occasione di lavoro per molti architetti ed artisti: non è un caso, quindi, che le maggiori personalità del tempo si incontrino a Roma, facendone il laboratorio del rinascimento maturo. Questo ruolo di capitale dell'arte, Roma lo ha ininterrottamente conservato almeno per tre secoli: anche il barocco e il neoclassicismo sono nati nella città eterna.

Venezia e l'arte rinascimentale

Nel corso del Cinquecento l'arte rinascimentale conosce una diffusione a livello europeo che di fatto monopolizza l'intera scena artistica. Firenze non è più l'unico centro artistico italiano all'avanguardia, ma ad essa si affiancano, in maniera sempre più intensa, altre città, prime tra tutte Roma e Venezia. Ma se la città eterna prende l'eredità più diretta dell'arte nata a Firenze, Venezia, nel corso del XVI secolo, percorrerà una strada stilistica del tutto originale.

L'incontro tra Venezia e l'arte rinascimentale avviene un po' più tardi rispetto ad altre località italiane. Per buona parte del Quattrocento a Venezia si respira ancora aria di stile bizantino, mentre le sole novità sono l'introduzione di alcuni elementi gotici filtrati soprattutto attraverso i contatti con l'area tedesca. Nella seconda metà del Quattrocento il Rinascimento inizia a comparire grazie alla presenza a Venezia di Antonello da Messina e grazie ai contatti tra la famiglia Bellini e Andrea Mantegna. Quest'ultimo aveva sposato la figlia del pittore Jacopo Bellini, nonché sorella di Gentile e Giovanni, anche loro pittori come il padre. Fu soprattutto Giovanni Bellini a sintetizzare gli elementi appresi da Mantegna e da Antonello da Messina in uno stile del tutto nuovo, in cui non erano esenti alcune reminiscenze tardo gotiche. Questo nuovo stile, che dà luogo ad un Rinascimento che possiamo definire veneziano, consisteva in un uso del tutto nuovo del colore, che diede vita a quella pittura definita tonale. Questa nuova tendenza trovò nuovi interpreti e sperimentatori in due straordinari artisti: Giorgione e Tiziano. Il primo ebbe vita breve, anche se la sua opera rimane un punto fermo dell'esperienza pittorica veneziana agli inizi del Cinquecento. Fu invece Tiziano il grande protagonista della stagione rinascimentale veneziana, grazie ad una vita lunga ed intensa che lo portò ad operare anche fuori Venezia. La pittura di Tiziano rimase un grande esempio per le generazioni successive di pittori, esercitando un'influenza non meno vasta di Raffaello o di Michelangelo. La sua grande personalità riuscì quasi a monopolizzare la pittura a Venezia, determinando la diaspora di altri artisti, quali Lorenzo Lotto o Sebastiano del Piombo i quali ebbero però l'indiscutibile merito di diffondere la nuova visione artistica veneziana al di fuori della laguna veneta. Bisogna infatti attendere la metà del secolo per veder comparire a Venezia altri grandi pittori non meno dotati di Tiziano, in particolare Jacopo Robusti, detto il Tintoretto, e Paolo Caliari, detto il Veronese. La loro esperienza pittorica, di matrice già pre-barocca, conclude con uno spettacolare canto del cigno il Rinascimento veneziano, prima che il nuovo clima controriformista imponga nell'arte pittorica una visione più cupa e meno festosa.

Un diverso concetto di bellezza

La caratteristica stilistica più importante della pittura veneziana fu il tonalismo. Ma le differenze tra il Rinascimento fiorentino e quello veneziano hanno radici più profonde che investe l'estetica stessa dell'arte. Il bello può avere due finalità principali: produrre un piacere intellettuale o produrre un piacere fisico, sensoriale.

L'arte fiorentina nasce come ricerca di una bellezza che è soprattutto perfezione ideale, quindi di natura più intellettuale che sensoriale. Il clima che si respira a Venezia, soprattutto nel Cinquecento è ben diverso: la bellezza ha una sua natura e finalità legata più ai sensi che all'intelletto.

Del resto bisogna considerare la differente cronologia e temperie culturale che divide i due ambienti artistici. Firenze, nel Quattrocento, è imbevuta di cultura neoplatonica che, oltre a dare una preminenza all'idea sul sensibile, fu importante per sdoganare la bellezza come valore positivo, superando l'idea medievale che il bello fosse pericoloso perché manifestazione del peccato e della lussuria. Venezia, invece, nel corso del Cinquecento è una città ricca, dove non manca il benessere, il lusso e anche una notevole tolleranza nei confronti dei piaceri della vita. Il bello viene visto non come qualcosa di ideale, ma come una manifestazione positiva dell'essere perché capace di suscitare gioia e piacere.

Questa diversa concezione estetica è anche la premessa perché a Firenze si diede più importanza al disegno nella pratica pittorica, mentre a Venezia si diede più importanza al colore. Il disegno è il modo come il nostro cervello razionalizza le forme che percepisce; il disegno è la trascrizione del nostro pensiero del reale. Attraverso un disegno perfetto si percepisce un pensiero perfetto della realtà. Il colore è invece l'emozione degli occhi, rappresenta la parte della visione che i nostri sensi immediatamente percepiscono e che producono la diretta risposta emotiva. Il colore fa sì che l'immagine che vediamo in un quadro ci trasmetta anche sensazioni tattili, quasi che l'immagine è qualcosa di reale e non solo la rappresentazione di una finta realtà. Inventeranno la "pittura tonale".

Il Manierismo

Nella seconda metà del '400 all'armonia si affianca una certa agitazione per trasformarsi nel tardo Rinascimento in varie tendenze che uniscono alla forma intellettuale, una certa alterazione e una monumentalità. Si va verso la maniera.

Nel **Manierismo** (1530-1600) le figure sono allungate, sproporzionate, si rompe l'armonia e la costruzione piramidale, subentra il movimento, l'agitazione. La pittura diventa tonale esaltando più il colore del disegno e prende campo la natura.

La scoperta della prospettiva, unita alle altre scoperte sulla luce e sul colore, aveva fornito un vocabolario completo di soluzioni formali, che per la sua validità tecnica ebbe il senso di una conquista universale. Intanto, alla metà del Cinquecento, in Italia il Rinascimento, ormai maturo, conobbe una stagione intensa, caratterizzata da tantissimi ottimi artisti, ma mancante delle personalità geniali della prima metà del secolo, quali Leonardo, Michelangelo o Raffaello. Ciò ha portato a considerare questo periodo, in rapporto al precedente, come un periodo di decadenza.

Per questo motivo, all'arte della metà del Cinquecento è stato dato il nome di «manierismo», dove con il termine «maniera» (“fare arte alla maniera di”) si usava intendere ciò che oggi chiamiamo «stile». In pratica si utilizzava lo stile dei grandi maestri della generazione precedente, senza cercare nuove soluzioni formali. Da qui, poi, il termine «manierismo» ha acquisito una universalità, indicando sempre quel momento della produzione artistica, riscontrabile in tutti i periodi storici, in cui si procedeva senza ulteriori sperimentazioni, ma applicando i principi artistici già di provata efficacia e successo. Dall'Ottocento in poi, il termine «manierismo» è stato sostituito da quello di «accademismo», indicando in sostanza il medesimo atteggiamento.

Il giudizio sostanzialmente negativo dato a questo periodo, è stato in seguito riveduto, ed oggi l'arte di questa epoca viene valutata non in rapporto ai periodi precedenti, ma come fenomeno culturale a se stante. In realtà l'arte di questo periodo è stata molto eterogenea e appare quasi improprio dare una stessa etichetta ad artisti molto diversi tra loro, sia per stile sia per poetica. Unica cosa sembra accomunare gli artisti di questo periodo ed è l'idea che l'arte è decorazione e spettacolo, non ricerca di verità o strumento di comunicazione di valori etici o morali. L'immagine sembra prevalere sulla realtà delle cose, portando gli artisti a cercare più la suggestione che non la verità nella rappresentazione. Questo atteggiamento è stato, in genere, interpretato in chiave di inquietudine e di tensione anticlassica e in molti casi è esplicitazione di un virtuosismo dato dalla maggiore padronanza tecnica delle nuove generazioni di artisti.

La diffusione del manierismo non è solo italiana: in un periodo in cui gli artisti italiani operano in tutta Europa, dalla Russia alla Spagna, anche il manierismo si espande in altri luoghi europei. Il caso più importante fu quello della decorazione del Castello di Fontainebleau, dove Francesco I di Francia raccolse alcuni dei maggiori artisti italiani, quali Rosso Fiorentino, il Primaticcio, Niccolò dell'Abate, Benvenuto Cellini. Qui nacque uno stile che, con il nome di “Scuola di Fontainebleau”, si diffuse in tutta la Francia ed anche oltre, conservando una sua vitalità fino agli inizi del Seicento.

Inquadramento storico dell'età della Controriforma

Tutto il XVI secolo è stato segnato dai contrasti religiosi sorti a seguito della Riforma protestante avviata nel 1517 da Martin Lutero. In pratica l'Europa fu spaccata a metà, protestante la parte centro-

settentrionale cattolica quella meridionale, e le conseguenze furono notevoli anche sul piano culturale e sociale. In gioco non vi era solo un contrasto ideologico, ma uno scontro di potere che determinò un clima di guerra combattuta con le armi dell'inquisizione, dello spionaggio e della caccia alle streghe. E questa guerra divenne sempre più cruenta con la conclusione, nel 1563, del Concilio di Trento. Come è noto, questo concilio, convocato nel 1545 per tentare una ricomposizione tra cattolici e protestanti, di fatto divenne il luogo di elaborazione di quella nuova ideologia della chiesa romana che, con la sua Controriforma, dava una risposta alla Riforma proposta dai protestanti.

Il Concilio di Trento dettò norme anche per la produzione artistica commissionata dalla Chiesa (un maggior rispetto delle fonti, bando alle invenzioni gratuite e alle immagini di nudi, sono alcune di queste norme), ma più in generale la Controriforma nel suo complesso determinò una radicale svolta dei tempi, svolta che finì per influenzare l'arte ben al di là delle indicazioni precettistiche date. Quel clima di gioiosa eleganza e di sensuale bellezza, che si era respirato per tutto il periodo rinascimentale, era tramontato, per lasciare al suo posto un nuovo clima di rigore morale e di paura.

I protestanti accusavano la Chiesa romana di aver perso il senso di umiltà e povertà che aveva la chiesa delle origini, per inseguire solo potere, ricchezza e piaceri terreni. In realtà, se pensiamo a papi quali Alessandro VI, forse non avevano tutti i torti. La Chiesa romana non poteva non fare una autocritica su questo argomento, ma il risultato fu essenzialmente un clima di maggior severità ma applicato soprattutto verso gli altri. La risposta della Controriforma fu l'intolleranza. Si poteva essere imprigionati, torturati e condannati a morte per semplici reati di opinione. In tal modo, più che vivificare la fede dei credenti, veniva instaurato un clima di terrore che serviva ad arginare la diffusione dello scisma riformistico. Casi emblematici di questa intolleranza furono le note vicende di Giordano Bruno e di Galileo Galilei. In pratica bastava avere idee diverse da quelle delle gerarchie ecclesiastiche per andare incontro ad accuse, processi, terrore e morte.

Questo clima controriformistico di fatto perdurò per tutto il XVII secolo, cominciando a diradarsi agli inizi del Settecento per scomparire definitivamente nel corso del secolo, soprattutto con l'avvento dell'Illuminismo.

L'arte dopo il Concilio di Trento

La chiesa cattolica ha sempre avuto un rapporto fecondo e produttivo con l'arte. Da non dimenticare che la religione cristiana è stata l'unica grande religione monoteistica a non bandire, per motivi ideologici, la rappresentazione artistica di figure umane e di storie. Di fatto, se nell'Occidente europeo, dopo il tramonto dell'età classica, l'arte non scomparve, lo si deve soprattutto alla Chiesa. Chiesa che, pur avendo una posizione quasi di monopolio sulla produzione artistica, di fatto ha avuto sempre un atteggiamento tollerante verso la creatività degli artisti. Tolleranza che ebbe anche con l'avvento dell'umanesimo, quando il ritorno al mondo classico, ai suoi precetti estetici, nonché al racconto di quei dei ed eroi della mitologia combattuti proprio dal cristianesimo, portarono l'arte a lidi che non sembravano molto ortodossi da un punto di vista religioso.

Ecco perché l'improvviso atteggiamento di intolleranza che la Chiesa assunse, condizionò l'arte in maniera più profonda di quello che può apparire a prima vista. Anche perché non dobbiamo dimenticare che all'epoca gli artisti erano ancora al servizio delle classi dominanti (Chiesa e aristocrazia) e non si sognavano minimamente di svolgere un ruolo da intellettuali controcorrente.

Gli artisti si adeguarono prontamente a questo nuovo clima: non più immagini che potevano inneggiare alla gioia e alla felicità, ma immagini che suscitavano necessità di pentimento e di sacrificio. Il martirio dei santi divenne uno dei temi più ricorrenti fino a tutto il Seicento, quasi a testimoniare una nuova

visione della religione basata soprattutto sul dolore e sulla mortificazione. In un certo senso, in questa atmosfera buia, anche i colori si scurirono: sono sempre più gli artisti che, sulla scia di Caravaggio, affondano le loro immagini in una cornice di oscurità avvolgente.

Il Concilio di Trento si occupò delle arti nella sua ultima sessione di lavori. Il problema non era minimo, in quanto i protestanti avevano una posizione decisamente iconoclasta: soprattutto nei paesi tedeschi si diffuse la tendenza a produrre immagini, spesso a stampa, di carattere irriverente o decisamente blasfemo nei confronti della religione cattolica. Per cui non si poteva ignorare il problema di un controllo sull'ortodossia delle immagini prodotte a fini religiosi. In realtà il Concilio di Trento non fornì norme precise, ma introdusse il principio che le opere destinate alle chiese dovevano essere approvate dal vescovo della diocesi. E se le opere non erano conformi alle aspettative, queste potevano essere rifiutate o si poteva richiederne la modifica.

L'azione di controllo, e potenzialmente di censura, fu quindi demandata ai vescovi i quali ebbero atteggiamenti diversificati. In alcuni casi l'azione fu più diretta ed incisiva. San Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1560 al 1584, pubblicò nel 1577 delle precise istruzioni (*Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*) destinate agli architetti e ai pittori e scultori di soggetti sacri, che rimasero quale modello di rigore per l'arte del periodo successivo. Ma già nel 1624 il cardinale Federico Borromeo, con il suo «*De pictura sacra*», mostrava un atteggiamento di maggiore tolleranza.

In campo artistico, in realtà, non ci furono atteggiamenti fortemente intolleranti o di censura, come avvenne invece nel caso della produzione a stampa di libri o di opere scientifiche. Unico caso noto di procedimento inquisitorio nei confronti di un artista è quello a carico di Paolo Veronese, per l'opera «*Cena in casa Levi*». Ma anche qui non ci furono soluzioni radicali, e il compromesso fu presto raggiunto con qualche piccola modifica e con il cambio del titolo all'opera.

Alla fine gli artisti cercarono di non usare eccessivamente il nudo, soprattutto femminile, che, se non scomparve del tutto, risultò più castigato e meno lascivo. E i soggetti mitologici, che neppure scomparvero, furono riservati solo alle opere laiche per la committenza privata.

➔ *Verso l'arte moderna: dall'esuberanza barocca all'austerità neoclassica*

Nel '600 grazie alle scoperte di **Copernico** e **Galileo**, gli uomini che credevano la terra immobile al centro dell'universo seppero di abitare in un pianeta ruotante intorno al sole, nell'immensità dello spazio. L'arte rispecchiò questo totale capovolgimento. Dalla visione frontale, un po' statica caratteristica delle opere del Rinascimento si passò a visioni più libere e aperte, a scene sempre più dominate dall'idea del movimento. In questo periodo, la calma serena delle opere del '400 e' solo un lontano ricordo: le colonne si torcono, le facciate si incurvano, i frontoni si spezzano, le figure geometriche più movimentate si intrecciano a disegnare piante e cupole delle chiese, le decorazioni arricchiscono ogni particolare di fantasiosi arabeschi dorati. Gli affreschi affollano pareti e soffitti di personaggi animati che si stagliano su cieli burrascosi. Un termine per definire un'arte così nuova fu **Barocco** (1600-1750) e si applicò all'arte del '600 considerata stravagante e troppo ricca di decorazioni, a causa delle forme cariche, dello stile pomposo, del movimento turbinoso che crea agitazione e irregolarità che vediamo ben espressa nelle opere architettoniche e scultoree che inglobano anche la pittura in un'unione delle arti con un effetto illusorio e spettacolare. Questa è la corrente più decorativa ma esistono nello stesso periodo altre tendenze artistiche.

Nel '600 si ebbe il rinnovamento della pittura attraverso due tendenze: una che guarda all'armonia, all'equilibrio, alla classicità ed è la linea seguita dai **Carracci** e **Guido Reni**; l'altra guarda al naturalismo, al dramma, alla luce e alla realtà ed è la linea proposta da **Caravaggio**. Infatti, il grande

innovatore della pittura del '600, Caravaggio, non idealizza più la figura umana in una rappresentazione di perfetta bellezza, ma trae i suoi modelli dalla vita reale, anche nei suoi aspetti meno gradevoli.

Il '600 è in Europa il periodo delle monarchie assolute e in Italia quello del predominio spagnolo. Il '700 si concluderà sotto il segno della libertà dei popoli, con l'indipendenza degli Stati Uniti d'America e con la Rivoluzione Francese. Il Barocco verso la metà del '700 si trasforma nello stile chiamato **Rococò** (1715-1780), il quale mantiene del Barocco l'originalità e la bizzarria, ma si alleggerisce in ornamenti aggraziati caratterizzati da una spiccata predilezione per la forma a conchiglia, dai bordi ondulati e per la sinuosa linea a "S". Il Rococò nato in Francia, si diffuse in tutta Europa e in Italia ebbe fortuna soprattutto a Venezia. La pittura diventa frivola, spumeggiante, eccessiva, carica, ma con una certa leggerezza e attenzione soprattutto alla pittura di paesaggio.

Tra '600 e '700 la chiesa propose una pittura controriformata che esigeva chiarezza assoluta in linea con l'ortodossia religiosa. Verso la fine del '700 la lotta contro l'assolutismo, l'affermazione di una ricca borghesia intellettuale, le rivendicazioni dei popoli oppressi, misero in crisi i privilegi di un'aristocrazia che del Rococò aveva fatto uno stile di vita. Nel linguaggio artistico si ricercò un desiderio di austerità e di semplicità. Le ricerche archeologiche, gli scavi di Ercolano e Pompei fecero prediligere l'arte dei tempi in cui la democrazia aveva trionfato ad Atene e durante il periodo repubblicano a Roma. Si ripresero perciò i canoni classici, trionfarono colonnati, frontoni e l'architettura fu messa al servizio della collettività. Costruiti in stile classico sorsero in Europa e in America i palazzi dei parlamenti, le sedi dei musei, tribunali, ospedali, scuole, teatri, mercati e carceri. La scultura ritrovò armonia e serenità e si espresse nelle levigate opere di **Canova**, la pittura ricercò temi di storia romana dai contenuti edificanti e morali. Quest'arte severa e semplice, amante delle linee rette, che prediligeva una chiarezza compositiva - quindi la fredda ragione e il disegno al sensuale colore -, ebbe giustamente il nome di **Neoclassica** (1770-1830) da nuovo classicismo.

La nascita dei generi pittorici

Nel corso del Cinquecento, la produzione pittorica conosce un aumento vertiginoso rispetto ai secoli precedenti. Ciò è dovuto a molteplici cause, quali l'aumento della ricchezza (quindi maggior committenza soprattutto privata) ma anche la maggior bravura dei pittori in grado di soddisfare qualsiasi esigenza di rappresentazione. Inoltre, l'introduzione dei colori ad olio e della tela come supporto, ebbero la conseguenza di far aumentare la produzione di beni mobili (quadri da cavalletto) rispetto a quelli immobili (affreschi e mosaici), con la conseguenza che venne favorito il collezionismo e il mercato delle opere d'arte. In maniera più o meno diretta, queste cause produssero un ulteriore effetto: aumentò la specializzazione dei soggetti delle opere d'arte. E con ciò nacquero i cosiddetti «generi», che altro non sono che un raggruppamento delle opere per soggetti omogenei.

La consapevolezza che potessero esistere più generi pittorici fu chiara quando presero autonomia i soggetti che raffiguravano i paesaggi e le nature morte. Precedentemente il paesaggio veniva utilizzato solo come sfondo di quadri che avevano altri soggetti principali: il ritratto, il racconto di una storia, e così via. L'idea, poi, di fare quadri che rappresentassero solo composizione di oggetti inanimati non era mai stata considerata per mancanza di una reale motivazione. Quando il collezionismo cominciò a far tesoro anche di disegni preparatori e studi di quadri, anche questo genere trovò una sua possibilità di commercializzazione.

In Italia, le prime opere di capostipiti di questi due nuovi generi, vengono fatte risalire ad Annibale Carracci e a Caravaggio. La «Fuga in Egitto» realizzata nel 1603 dal Carracci viene considerata come il primo quadro di paesaggio, mentre la «Canestra di frutti» del 1596 del Caravaggio è considerata la

prima natura morta dell'arte italiana. Il Carracci è anche considerato l'iniziatore della cosiddetta pittura «di genere». Con questo termine vengono normalmente indicate le opere che raffigurano momenti ed episodi di vita quotidiana presi tra la gente comune. Tipici sono le sue opere quali «La macelleria», del 1583, o «Il mangiafagioli», dello stesso anno, in cui non sono narrati episodi né storici né religiosi né mitologici, ma è rappresentata la vita comune, e spesso pittoresca, del popolo minuto.

Nel corso del Seicento e Settecento, la specializzazione per generi della pittura ebbe largo seguito, e molte saranno le opere prodotte nei diversi ambiti. Particolare evoluzione ebbe soprattutto il genere vedutistico. Con questo termine intendiamo non solo la rappresentazione di paesaggio (che normalmente raffigura scorci di natura quali montagne, colline, laghi, cascate, vedute marine eccetera), ma un genere più ampio che comprende anche le rappresentazioni di città, in scorci a volte ampi, a volte molto più ristretti, quali un angolo di strada magari con qualche scena di pittoresca vita quotidiana.

Questa divisione per generi della pittura produsse anche riflessioni e dibattiti su quali fossero i generi più o meno nobili o più o meno ardui da affrontare. Secondo Félibien quattro erano i principali generi che lui elencava secondo la seguente scala di difficoltà: la natura morta, il paesaggio, il ritratto, le pitture di storia. Il genere più semplice era quello della natura morta perché l'artista rappresentava solo oggetti inanimati, che poteva controllare nelle composizioni e nelle luci che meglio preferiva, e quindi il compito gli risultava agevole. Più difficile era rappresentare il paesaggio, perché qui il pittore non poteva spostare la composizione come voleva e la luce da rappresentare era quella naturale. Di difficoltà maggiore risultava quindi il ritratto perché qui il pittore si doveva confrontare non con soggetti inanimati ma con persone vive, che doveva rappresentare cogliendone anche l'aspetto psicologico. Infine la pittura di storia (intendendo con questo termine opere di tipo narrativo sia nel campo prettamente storico, sia in quelli religioso o mitologico o favolistico in genere) rappresentava il grado di maggior difficoltà che un pittore poteva affrontare. Innanzitutto perché nei quadri di storia vi erano tutti i generi precedenti (la natura morta, il paesaggio e il ritratto) ma in più il pittore doveva anche rappresentare il movimento, cioè dipingere i personaggi non in posizione statica, come nei ritratti, ma nell'atto di muoversi compiendo un'azione. In sintesi doveva cogliere il dinamismo aggiungendo pathos alla scena rappresentata.



Caravaggio

La Crocifissione di San Pietro

Arte Barocca

Il termine «barocco» ha una genesi incerta: secondo alcuni autori esso deriva dal termine francese «baroque» (in spagnolo «barrueco» e in portoghese «barrôco») che nel Seicento indicava una perla di forma irregolare. In arte con la parola «barocco» si indica uno stile artistico che storicamente coincide con l'arte prodotta dagli inizi del Seicento alla metà del Settecento. Il termine in realtà verrà utilizzato solo dopo la fine di questo periodo, dagli scrittori di età neoclassica, con chiaro intento dispregiativo, per evidenziare i caratteri di irregolarità di questo stile.

In realtà il termine barocco, oltre ad individuare uno stile attuato in un periodo storico preciso, sembra contenere in sé una precisa categoria estetica universale che supera l'applicazione stilistica attuata nel Seicento e Settecento. Esso indica tutto ciò che è fuori misura, eccentrico, eccessivo, fantasioso, bizzarro, ampolloso, magniloquente, ma soprattutto che tende a privilegiare l'aspetto esteriore ai contenuti interiori.

Inteso in questo senso, il barocco è quasi una categoria universale dello spirito umano, e non a caso il termine viene spesso usato anche al di fuori del contesto storico al quale si riferisce. Ricorrendo ad una teorizzazione dello storico austriaco Riegl, ogni periodo storico, o fase culturale, si svolge secondo una parabola suddivisa da tre fasi principali: una iniziale di sperimentazione, una intermedia che potremmo definire classica, una finale di decadenza. Se applichiamo questo schema all'arte italiana tra Quattrocento e Seicento, abbiamo che la prima fase corrisponde al momento iniziale del Rinascimento, quando innovatori e sperimentatori da Brunelleschi a Botticelli arrivano a definire i canoni di una nuova sensibilità estetica nonché di un nuovo stile. La seconda fase corrisponde all'attività dei grandi maestri a cavallo di Quattrocento e Cinquecento quali Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Con essi il nuovo stile raggiunge la maturità e la perfezione: si raggiunge in pratica la fase «classica» dello stile rinascimentale, cioè di una perfezione assoluta che non sarà più messa in discussione da mode o oscillazioni di gusto. Infine la terza fase, quella di decadenza, coincide con il Manierismo ma soprattutto con il Barocco. «Barocco», quindi, diviene per antonomasia qualsiasi fase di decadenza di uno stile artistico il quale, dopo aver raggiunto la maturità, si deforma in applicazioni virtuosistiche ma faticose e stucchevoli e non di rado ripetitive.

Il giudizio critico nei confronti del barocco ha subito molte oscillazioni. Una rivalutazione in senso positivo è stata tentata solo alla fine dell'Ottocento dallo storico austriaco Wolfflin, ma in realtà un certo giudizio di negatività non è mai venuto meno nei confronti di questo stile, soprattutto perché la nostra cultura occidentale moderna, figlia dell'Illuminismo, nasce proprio dal rifiuto del barocco, ossia della cultura seicentesca in genere.

Decorazione ed illusione

Uno dei parametri che meglio definiscono la posizione estetica del barocco è dato dal concetto di «immagine», quale apparenza illusoria di qualcosa che nella realtà può anche essere diverso. In pratica è proprio nell'età barocca che si apre una separazione tra l'essere e l'apparire dove il secondo termine prende una sua indipendenza dal primo al punto che non sempre, ciò che si vede è ciò che è.

Ciò che viene a modificarsi è il rapporto fondamentale tra rappresentazione e conoscenza. Durante l'età umanistica, la conoscenza attraverso i sensi aveva un valore positivo: cercando di capire ciò che si osservava si acquisiva una nuova comprensione del reale. Era un notevole progresso rispetto ad una conoscenza che in età medievale era ammessa solo come interpretazione simbolica delle sacre scritture. E in età umanistica artista e scienziato potevano ancora essere la stessa persona. Nel Seicento ciò non è

più possibile. La nascita delle scienze sperimentali e i progressi delle discipline matematiche hanno portato la conoscenza in ambiti diversi da quelli esperibili attraverso i sensi. Anzi, la conoscenza attraverso i sensi viene messa decisamente in crisi, se pensiamo a quanto questi possono essere fallaci come nel caso della sfericità della terra o del suo movimento rotatorio e di rivoluzione intorno al sole. In pratica non sono più i sensi, ma l'intelletto, la chiave di volta per accedere alla conoscenza del vero. In questa inaspettata ma inevitabile evoluzione, l'arte finisce per restare confinata al rango di attività che controlla solo le apparenze, senza doversi più preoccupare del vero: diviene un'attività finalizzata unicamente al decoro. Ciò finisce per essere in linea anche con l'aspettativa del tempo, dove il problema del decoro, inteso come rappresentazione di sé nel contesto della società, diviene punto nodale della vita sociale del tempo. Ovvero, mai come in questo tempo, apparire assume un valore di fondamentale importanza e universalmente accettato.

L'Europa fu investita da un aumento di ricchezza dopo lo sfruttamento delle colonie da parte delle nazioni più attive nelle conquiste militari, come la Spagna o l'Inghilterra o più attrezzate nei commerci marittimi e internazionali come i Paesi Bassi e il Portogallo. L'aumento di benessere ebbe come conseguenza un divario maggiore tra classi ricche (aristocratici, ecclesiastici, borghesi, militari e mercanti) e classi povere (contadini, artigiani e proletari in genere), e siccome l'arte rimase ad ovvio ed esclusivo servizio dei primi, non poteva che esaltare la loro condizione di decoro quale segno di potere ed importanza. Se si entra in una siffatta mentalità è ovvio che la possibilità di controllare l'immagine, fino al limite dell'illusione, è un'attività molto apprezzata, ma di dubbie qualità etiche. Da qui uno dei capisaldi dell'arte barocca e della sua critica posteriore: non si è mai certi se ciò che si vede è vero o è solo un'illusione creata ad arte.

Lo stile barocco

Uno dei primi parametri del Barocco è sicuramente l'uso privilegiato che si fece della linea curva. Nulla procede per linee rette ma tutto deve prendere andamenti sinuosi: persino le gambe di una sedia o di un tavolo devono essere curvi, anche se ciò non sempre può essere razionale. Le curve che un artista barocco usa non sono mai semplici, quali un cerchio, ma sono sempre più complesse. Si va dalle ellissi alle spirali, con una preferenza per tutte le curve a costruzione policentrica. Tanto meglio se poi i motivi si ottengono da intrecci di più andamenti curvi.

Un altro parametro stilistico del barocco è sicuramente la complessità. Nulla deve essere semplice, ma deve apparire come il frutto di un virtuosismo spinto agli estremi del possibile. In pratica l'effetto che un'opera barocca deve suscitare è sempre la meraviglia.

Un altro parametro del barocco può essere considerato l'horror vacui. Con tale termine si indica quell'atteggiamento di non lasciare alcun vuoto nella realizzazione di un'opera. In un quadro, ad esempio, ogni centimetro della superficie veniva sfruttato per inserire quante più figure possibili. In una superficie architettonica non vi era neppure un angoletto piccolo e nascosto che non veniva stuccato con qualche cornice dorata o con qualche inserto di finto marmo. Ciò produce la sensazione che un'opera barocca abbia una «densità» eccessiva: una pietanza con troppi ingredienti.

Altro elemento tipico del barocco è ovviamente l'effetto illusionistico. Ciò è intimamente legato all'atteggiamento di considerare l'arte soprattutto come decorazione. Per cui i finti marmi o le dorature erano utilizzate in sovrabbondanza, per creare l'illusione di preziosità non reali ma solo apparenti. Ma l'effetto illusionistico è utilizzato anche in pittura e in scultura. Nel primo caso la grande padronanza tecnica della prospettiva consentiva di creare effetti illusionistici di grande spettacolarità, come

avveniva spesso nelle grandi decorazioni ad affresco. In scultura la padronanza tecnica al limite del virtuosismo più esasperato, consentiva di imitare nel duro marmo aspetti di materiali più morbidi con effetti illusionistici straordinari. Un ultimo parametro dello stile barocco è infine l'effetto scenografico. Le opere barocche, in particolare quelle architettoniche e monumentali in genere, costituiscono sempre dei complessi molto estesi che segnano con la loro presenza tutto lo spazio disponibile. In tal modo il barocco è la quinta teatrale per eccellenza che faceva da cornice alla vita del tempo, anch'essa regolata da aspetti e cerimoniali improntati a grande decoro.

L'architettura barocca

Nel corso del Seicento l'architettura svolgerà sempre più un ruolo trainante per definire i nuovi parametri stilistici del barocco. In realtà il barocco è uno stile che trova la sua maggior definizione proprio in ambito architettonico.

Anche in architettura il parametro stilistico fondamentale fu il decorativismo eccessivo e ridondante, intendendo con il termine «decorazione» un qualcosa che è aggiunto per abbellire. Questo abbellimento era quindi un qualcosa di applicato, di sovrapposto, che non nasceva dalla sostanza delle cose. Per cui si venne a creare anche in architettura uno iato tra essenza ed apparenza.

Negli edifici barocchi, la struttura e l'aspetto dell'edificio erano considerati come momenti separati. Il primo, la struttura, seguiva logiche sue proprie, il secondo, l'aspetto, veniva affidato alle decorazioni aggiunte con marmi e stucchi. Queste decorazioni erano quasi una pelle dell'edificio, che poteva anche essere tolta, senza che la costruzione perdeva la sua staticità o la sua funzionalità, ma che sicuramente perdeva la sua bellezza. Quindi, la differenza tra rinascimento e barocco, in architettura, si basava su questa diversa concezione dell'edificio. L'architetto rinascimentale cercava la bellezza nella giusta proporzionalità delle parti dell'edificio, che quindi risultava gradevole all'occhio per il senso di armonia che suscitava. E abbiamo visto che, per far ciò, l'architetto rinascimentale, usava, come strumento progettuale, gli ordini architettonici, affidando ad essi anche la decorazione dell'edificio. L'architetto barocco, invece, non cercava un senso di pacato e sereno godimento estetico, ma cercava di stupire, di suscitare una reazione forte di meraviglia. E per far ciò ricorreva alla decorazione eccessiva e fantasiosa, che creasse così un effetto di ricchezza e preziosità.



Borromini

San Carlo alle quattro fontane

Tutto questo decorativismo finì per creare, in realtà, un effetto scenografico. Le facciate degli edifici divenivano le quinte di uno spazio scenico, che erano le vie e le piazze cittadine. Il barocco ebbe, infatti, una diversa concezione degli spazi urbani e dell'urbanistica. Anche qui furono bandite le regolari geometrie preferite dagli architetti rinascimentali, che disegnavano città dalle forme perfette. Ma soprattutto cambiò l'atteggiamento della tecnica di intervento urbano.

L'edificio rinascimentale aveva un principio di regolarità geometrica che doveva imporsi sugli spazi circostanti, che dovevano loro adattarsi all'edificio, e non viceversa. In realtà, quanto fosse pretestuosa e difficilmente perseguibile una simile ottica, apparve alla fine evidente. E gli architetti barocchi, piuttosto che modificare gli spazi urbani in funzione dell'edificio che andavano a progettare, preferirono adattare quest'ultimo al contesto, inserendolo senza forzature eccessive. Le città, in cui si trovarono ad operare sia gli architetti rinascimentali sia barocchi, si erano in larga parte formate e modificate nel medioevo, secondo visioni quindi tutt'altro che geometriche. Le città, tranne parti ben limitate, avevano per lo più forme irregolari. L'architetto barocco, senza nessuna pretesa di regolarizzare l'irregolare, sfruttò anzi tale complessità morfologica per ottenere spazi urbani più mossi e ricchi di scorci suggestivi.

Alla fine, l'architetto barocco, dato che aveva concettualmente separato la struttura dalla decorazione, finì per modificare l'aspetto delle città, se non la struttura, molto di più di quanto avessero fatto gli architetti precedenti. Infatti in questo periodo, si provvide ad un sostanziale «rinnovo» urbano, che interessò facciate di palazzi, o interni di chiese, che assunsero un aspetto decisamente barocco.

La nuova architettura, instaurava un rapporto nuovo tra edifici e spazi urbani. Gli ambiti cittadini erano considerati alla stregua di spazi teatrali, e i prospetti degli edifici fungevano da quinte scenografiche. Ma gli spazi urbani non si compongono solo di edifici. In essi vi sono fontane, scalinate, monumenti ed altro, che arricchiscono questi spazi di altre presenze significative. Ed il barocco dedicò notevole attenzione a questi elementi di «arredo urbano». A Roma, notevoli esempi sono la Fontana di Trevi e la scalinata di Trinità dei Monti, per citare solo due tra gli esempi più noti.



Nicola Salvi *Fontana di Trevi* Roma

Un dato stilistico fondamentale del barocco fu la linea curva. In questo periodo, infatti, nulla era concepito e realizzato secondo linee rette, ma sempre secondo linee sinuose. Il Rinascimento aveva idealmente adottato come propria cifra stilistica il cerchio, che appariva la figura geometrica più perfetta ed armoniosa. Altre linee curve erano considerate irrazionali o bizzarre. Il barocco, invece, preferiva curvature più complesse, quali ellissi, parabole, iperboli, spirali e così via. E queste curve non erano mai esibite in modo esplicito, ma erano ulteriormente complicate da intersezioni o sovrapposizioni, così che risultassero quasi indecifrabili.

La concezione della curva ci permette di distinguere due momenti nella vicenda del barocco: una prima fase, in cui si cercava di movimentare secondo linee curve anche la struttura e la spazialità degli edifici; una seconda fase, in cui gli edifici divennero più regolari, e adottarono linee curve solo nella decorazione.

La prima fase è senz'altro quella più interessante ed innovativa. Essa prese avvio a Roma, agli inizi del Seicento, grazie ad alcuni architetti di notevole livello artistico: Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona.



Bernini *David* Galleria Borghese, Roma

Benché i loro edifici furono il frutto di una evoluzione continua, che trovava le premesse nell'ultima architettura rinascimentale romana, tuttavia furono concepiti con una idea rivoluzionaria: quella di rendere curve le piante degli edifici. Soprattutto il Borromini, in alcune chiese come S. Carlo alle Quattro Fontane o Sant'Ivo alla Sapienza, ruppe decisamente con le tipologie fino allora adottate, inventandosi delle chiese, ad aula unica, dalla morfologia e dalla spazialità assolutamente originali. Il Bernini, nel disegnare il colonnato di San Pietro, adottò un'ellissi, e raccordò il colonnato alla facciata con due linee non parallele ma convergenti: una chiara dimostrazione del nuovo gusto barocco. Pietro da Cortona, nella chiesa di S. Maria della Pace, curvò a tal punto gli elementi del prospetto, da creare un inedito rapporto tra edificio e spazio urbano. La curvatura dei prospetti divenne uno dei motivi più felici dell'architettura barocca a Roma, trovando applicazioni notevoli per tutto il Seicento e il Settecento.

Come era già successo precedentemente, con altri ordini religiosi o monastici, il barocco divenne lo stile architettonico dei gesuiti, che esportarono questo stile anche nelle loro missioni estere. Ma divenne anche lo stile della controriforma cattolica. Il Concilio di Trento affrontò, oltre a varie questioni dottrinarie, anche aspetti della liturgia, che ebbero notevoli riflessi sull'architettura religiosa. Nel riadattare le chiese a queste nuove liturgie post-tridentine, molti edifici di costruzione medievale furono «rinnovati», mediante abbellimenti con stucchi, marmi e decorazioni varie, che fecero assumere a queste l'aspetto di chiese barocche.

In campo europeo l'architettura barocca ebbe notevole diffusione, soprattutto nei paesi latini. Il Portogallo e la Spagna ebbero un'adesione immediata a questo stile, esportandolo anche nelle loro colonie dell'America Latina. Dal Messico all'Argentina, dalla Bolivia al Cile, il barocco divenne lo stile dei nuovi conquistatori. L'Europa centro-settentrionale si convertì al barocco soprattutto alla fine del XVII secolo, e dalla Francia all'Austria, trovò applicazioni quanto mai fantasiose e ricche. Divenne lo stile del Re Sole, e degli Asburgo, oltre che dei Borbone, creando quel mondo di eleganza e di sfarzosità nelle corti europee del XVIII secolo. Uno stile internazionale come lo era stato il gotico in precedenza e come sarà poi il Liberty in futuro.

Le arti figurative

Lo stile barocco è stato uno stile prettamente architettonico, e in un certo qual senso anche le arti figurative sono più barocche quanto più sono in rapporto con l'architettura o con l'urbanistica. È quanto avviene soprattutto con le arti applicate (arredamenti e complementi di arredo in primis) che con l'architettura hanno un rapporto più diretto. Ma anche pittura e scultura, quando collaborano a creare uno spazio illusionistico e scenografico, acquistano il loro carattere più barocco. In effetti è soprattutto nei grandi affreschi che si ritrova la pittura barocca, mentre la scultura barocca è in particolare quella dei grandi monumenti urbani.

Nel corso del Seicento e del Settecento la costruzione di chiese e palazzi nobiliari aumenta vistosamente rispetto al passato. E fu soprattutto per questi contesti che avvenne la maggior produzione pittorica, sia ad affresco sia su tela. In particolare lì dove la pittura barocca assume caratteri più originali è nella decorazione delle volte. Il motivo è presto detto: sotto le volte si poteva creare effetti illusionistici di maggiore spettacolarità. Il prototipo di queste volte è quella realizzata nel 1639 da Pietro da Cortona per il salone di Palazzo Barberini a Roma, ma la più nota di queste composizioni è la volta nella Chiesa di Sant'Ignazio realizzata da Andrea Pozzo nel 1694.

Il modello è quello del Soffitto degli Sposi del Mantegna, cioè del «trompe-l'oil», ma portato a livelli di complessità molto più arditi e spettacolari. Possiamo considerare che due sono i modelli per decorare una volta. Quello assunto da Michelangelo per la volta della Sistina, o da Annibale Carracci per la Galleria di Palazzo Farnese, è di realizzare le immagini come quadri tradizionali solo che vengono disposti non in verticale ma in orizzontale con la superficie in giù. Il modello assunto invece dai pittori barocchi è di concepire le immagini come viste dal basso verso l'alto, così da creare l'effetto illusionistico che il soffitto non c'è, e al suo posto vi è lo spazio virtuale creato dall'affresco. In questo secondo modello vengono molto accentuati gli effetti di scorcio e la costruzione prospettica dello spazio.

Uno dei motivi che più distingue i pittori rinascimentali da quelli barocchi è proprio l'uso della prospettiva. Nei primi la prospettiva era una tecnica che rendeva chiaro e razionale lo spazio rappresentato, nei secondi invece la prospettiva è usata per ingannare l'occhio e far vedere spazi che non esistono, in maniera illusionistica. Inutile dire che per usarla in questo secondo modo, bisognava conoscere la prospettiva in maniera perfetta ed essere dei virtuosisti nel suo uso. E tuttavia tutta questa «arte», o tecnica, era usata non per la verità ma per rendere apparentemente vero il falso. Questo è uno dei motivi di fondo che più ci danno l'idea della distanza che passa tra estetica rinascimentale e estetica barocca.



Andrea Pozzo *Gloria di Sant'Ignazio* Roma

La pittura del Seicento, tuttavia non è solo quella barocca. In particolare nel corso del secolo possiamo distinguere altre due correnti fondamentali, oltre quella barocca: il realismo, di derivazione caravaggesca, e il classicismo, di derivazione carraccesca. Nella prima corrente rientrano, in particolare, le maggiori esperienze europee del XVII secolo: quelle che si sviluppano in Olanda e in Spagna e nel regno di Napoli. Grandi interpreti di questa tendenza furono Rembrandt, Vermeer, Velazquez, solo per citare i maggiori. Nella corrente del classicismo ritroviamo innanzitutto i pittori bolognesi diretti allievi dei Carracci quali il Guido Reni e il Domenichino, ma anche pittori francesi,

ma attivi a Roma, quali Nicolas Poussin o Claude Lorrain. In sintesi l'arte del Seicento, molto più variegata di quel che sembra, si divide nella ricerca del vero (realismo), dell'idea (classicismo) o dell'artificio (barocco).

La scultura, non meno della pittura, si divide in queste tre correnti fondamentali. Ma di certo la scultura di stile barocco, proprio per la sua maggior capacità di legarsi agli spazi architettonici e urbanistici, risulta quella che più segna l'immagine del secolo. Grandi monumenti, effetti teatrali e scenografici, virtuosismo e decoratività sono gli ingredienti che nascono soprattutto dal genio di Gian Lorenzo Bernini, che si può senz'altro considerare l'esponente più importante della scultura barocca.

L'arte nella prima metà del Settecento Arte Rococò

Con il termine rococò si intende l'arte che si sviluppa in Europa nella prima metà del Settecento. Tra barocco e rococò vi sono molti aspetti omogenei, soprattutto per l'identico atteggiamento di privilegiare una decorazione eccessiva e ridondante, ma vi sono anche delle notevoli differenze. In realtà i tempi sono diversi, e il XVIII secolo si presenta con caratteri molto diversi dal secolo precedente, e ciò non poteva non produrre modifiche anche nell'arte.

Il XVII secolo è stato, per molti versi, il periodo di incubazione del mondo moderno: Galilei, Newton, Leibnitz hanno gettato le basi per il moderno pensiero scientifico, ma ciò avvenne anche con grandi conflitti, perché, come sempre avviene, ogni rivoluzione incontra sempre una tendenza reazionaria. In questo caso fu soprattutto la Chiesa cattolica, mai così potente come ora, a imporre un clima di censura contro le novità di un progresso non accettato. Tuttavia, i tempi erano decisamente diversi, e la Chiesa, anche per questa sua incapacità di adattarsi al progresso, non solo in campo scientifico ma anche sociale ed economico, conobbe un progressivo declino. E la grande differenza che passa tra XVII e XVIII secolo è proprio nel diverso peso che ebbe la Chiesa, e la religione nel suo complesso, sulla vita e sul pensiero del tempo. In pratica il Settecento è decisamente un secolo più laico rispetto al precedente. Ed anche l'arte si appresta, in quanto interprete dei tempi, a divenire più laica.

Ma le trasformazioni del XVIII secolo non riguardarono solo la chiesa. Di fatto si produsse, in campo sociale, un'altra importantissima trasformazione: il declino sempre più evidente dell'aristocrazia, a favore di nuove classi sociali emergenti (in particolare la grande borghesia) che acquisteranno sempre più il ruolo di egemonia politica. Anche qui la trasformazione non avvenne per caso: i nuovi orizzonti aperti sia ad Occidente (con la scoperta dell'America) sia ad Oriente, con la conquista dei territori e dei mercati asiatici, produssero una rivoluzione straordinaria in campo economico. I beni di produzione che producevano la ricchezza non erano più la proprietà terriera (monopolio delle classi aristocratiche) ma i commerci e le industrie, per le quali era richiesto ben altro spirito di iniziativa e di avventura che di certo l'aristocrazia non possedeva. Così sia il clero sia la nobiltà, che avevano retto le sorti dell'Europa fino ad allora, cominciarono a declinare, fino alla definitiva crisi aperta dalla Rivoluzione Francese alla fine del secolo.

Tuttavia il percorso fu diverso: per quasi tutto il XVIII secolo l'aristocrazia mantenne, seppure in posizione di declino, la sua posizione di monopolio sociale. Ed infatti l'arte del XVIII secolo, soprattutto nella prima metà del secolo, fu soprattutto laica, mondana ed aristocratica. E così fu lo stile rococò: laico, mondano ed aristocratico. Niente più atmosfere cupe ed angosciose, ancora memore di reminiscenze caravaggesche, ma colori vivaci, scene chiare, immagini di gioiosa allegria e vitalità. Ma rispetto al barocco, la base estetica rimase la stessa: l'arte è solo e soprattutto decorazione. È un qualcosa che si aggiunge per abbellire. Anche nei confronti del periodo rococò si è spesso prodotto lo

stesso giudizio negativo, a volte anche peggio, che molta critica ha condiviso nei confronti del barocco. È tuttavia da rimarcare un carattere di grande novità: in questo periodo si produsse per la prima volta un'arte totalmente laica. Con ciò gli artisti ebbero la possibilità di svincolarsi da monopoli più o meno diretti legati alla Chiesa e di aprirsi a nuovi strati sociali e a nuovi committenti che favorirono il diffondersi dell'arte in più ampi settori della società.

La pittura rococò

La pittura del periodo rococò ebbe delle caratteristiche stilistiche ben precise: innanzitutto l'uso dei motivi che avevano fatto la fortuna del barocco: linee curve, serpentine, spirali, eccetera. Altra caratteristica fu soprattutto il ricorso a colori chiari su tonalità pastello: i rosa e i celesti sono sempre presenti. Ma ciò che più caratterizza la pittura rococò è l'uso dell'attimo fuggente. Quando un pittore fa un quadro che rappresenta una immagine che deve sintetizzare una storia deve scegliere quella più appropriata al significato che si attribuisce a quella storia. In questo caso la singola scena, che il pittore sceglie di rappresentare, viene chiamata «momento pregnante». Se invece l'immagine non racconta una storia, ma vuole rappresentare un'emozione, quell'attimo che il pittore rappresenta è un «attimo fuggente». Quindi i «momenti pregnanti» sono attimi significativi di una storia, gli «attimi fuggenti» sono istanti in cui si provano sensazioni o emozioni. Queste sensazioni o emozioni sono quelle in genere prodotte dall'essere in un luogo e in uno spazio specifico: guardare un chiaro di luna in riva ad un lago, essere nell'ombra di un accogliente boschetto in piacevole conversazione, e così via.

Con la pittura rococò nasce, la pittura degli attimi fuggenti. Una pittura che non vuole raccontare storie, ma vuole comunicare emozioni e sensazioni. In genere queste sensazioni sono sempre di tipo mondano: sono le sensazioni che vivono chi fa la dolce vita degli aristocratici. Feste, balletti, concerti, spettacoli, pranzi all'aperto, battute di caccia, momenti di corteggiamento sono i soggetti che più frequentemente si trovano nei quadri rococò. Il pittore che inaugurò questo genere di soggetti fu il francese Jean-Antoine Watteau, così come, dopo di lui, i maggiori interpreti della pittura rococò furono soprattutto due pittori francesi: François Boucher e Jean-Honoré Fragonard.



Fragonard

L'altalena

In effetti in campo artistico le novità maggiori vennero soprattutto dalla Francia, nazione che si appresta, agli inizi del Settecento, ad assumere il ruolo di baricentro artistico europeo, ruolo che di fatto ha conservato fino alla metà del Novecento.

Altra notevole componente della pittura rococò fu la comparsa di quella categoria estetica che definiamo «pittorresco».



Con questo termine si intendono quelle immagini gradevoli che nascono spontaneamente dalla natura e con caratteri irregolari. In pratica la differenza tra «bello» e «pittorresco» afferisce alla differenza che c'è tra «artificiale» e «naturale». In campo artistico l'attributo di «bello» è sinonimo di regolarità ed è una caratteristica che appartiene solo alle cose prodotte dall'uomo. In natura non esistono forme geometricamente regolari: non esistono linee rette, angoli retti, cerchi, quadrati, simmetrie. Tuttavia la natura produce cose belle a vedersi. In sostanza il termine «pittorresco» significa irregolare e naturale, mentre, in opposizione, il termine «bello» significa regolare e artificiale. Come corollario si ebbe che la categoria del pittorresco viene usata ogni qual volta si vuol fuggire dai contesti umani e riscoprire la natura vergine ed incontaminata. Il paesaggio pittorresco ha anche questo di bello: che non è stato in alcun modo guastato dalla presenza umana.

Nella pittura di paesaggio è quasi automatico adeguarsi alla categoria estetica del pittorresco. Ed in effetti, il pittorresco si può dire che nasce proprio quando nasce il genere del paesaggio, agli inizi del Seicento. La novità della pittura rococò, è che quasi tutte le scene rappresentate hanno come fondale un paesaggio di tipo pittorresco, la natura in forme spontanee. Ma è un contatto in cui la polarità artificiale-naturale si presenta in maniera evidente e con cariche simbolico-poetiche precise. Questo perché nei paesaggi pittorreschi della pittura rococò compare sempre la «rovina» di qualche edificio antico: una statua, un pezzo di colonna, un frammento architettonico. Si può dire che da questo momento pittorresco e rovine diventano ingredienti inseparabili, che poi ritroveremo anche nell'arte romantica dell'Ottocento. Il frammento è una testimonianza, fortunatamente giunta fino a noi, di una passata grandezza: quel frammento rimasto ce la fa immaginare. Ma ciò che anche avvertiamo nel frammento è il senso del tempo. E dietro il tempo vi è la natura, che dal tempo non deve temere nessuna usura. Per questo le rovine e la natura, accostandosi, finiscono per esaltarsi a vicenda. Da un lato vi è l'eternità, dall'altro la transitorietà di tutto ciò che è umano.

Il vedutismo

Non tutta la pittura del Settecento si sviluppa su soggetti mondani ed aristocratici. Un'altra grande produzione del tempo fu la pittura di tipo vedutistico. Con questo termine, da preferirsi a quello di paesaggio, si intende una produzione pittorica che comprende sia il paesaggio naturale, sia quello artificiale fatto di città e di grandi opere umane sul territorio.

Nel corso del Settecento si ebbe uno sviluppo notevole dei viaggi, ed una delle mete preferite dai viaggiatori europei fu soprattutto l'Italia. A viaggiare erano soprattutto nobili ed intellettuali, e il motivo per il quale venivano in Italia è che la penisola possedeva la maggior quantità di tesori artistici e bellezze naturali. Il viaggio in Italia, per visitare Venezia, Firenze, Roma, Napoli, la Sicilia, era chiamato il «Grand Tour». E questo inedito sviluppo del turismo, unito ad un rinnovato interesse per la storia e la geografia in genere, fece sviluppare notevolmente il mercato di opere d'arte che rappresentavano le bellezze, naturali o storiche, di un luogo.

In questa vastissima produzione, spesso di qualità non eccelsa, emersero diversi artisti di notevole valore. Famosa nel Settecento fu soprattutto la scuola veneziana di vedutisti. Tra di essi vanno ricordati Giovanni Antonio Canal, più noto con il nome di Canaletto, Bernardo Bellotto e Francesco Guardi. A Roma, nella prima metà del Settecento, fu attivo soprattutto Giovanni Paolo Panini che al vedutismo cittadino unì anche la rappresentazione di rovine, dando un contributo notevole alla diffusione di questo genere per tutto il Settecento e oltre. Ma numerosi furono anche i pittori stranieri che, giunti in Italia, divennero famosi vedutisti, quali il tedesco Philipp Hackert, attivo presso la corte dei Borbone a Napoli, o l'olandese Gaspard Van Wittel, attivo prima a Roma e poi in numerose città italiane, padre dell'architetto Luigi Vanvitelli, autore della famosissima Reggia di Caserta.



In genere, ciò che contraddistingue questa produzione pittorica, è soprattutto la grande vastità degli orizzonti. Tutte le immagini appaiono nitide e consentono allo sguardo di aprirsi a grandi spazi. Ciò che viene presentato è proprio lo spettacolo che il mondo ci offre, senza alcuna esasperazione di natura emozionale. Ovviamente questa pittura necessita di una grande padronanza della prospettiva, soprattutto quando ad essere rappresentati sono edifici, spazi urbani o città nel loro insieme. In particolare, questa notevole capacità di usare la prospettiva, viene anche usata per creare vedute

immaginarie, chiamate «fantasie architettoniche». In queste vedute a volte compaiono edifici immaginari, a volte vengono assemblati più edifici esistenti ma uniti in una veduta unica che non è possibile nella realtà. Tra i pittori che uniscono la fantasia architettonica con grandi rovine immaginarie del passato vi è in particolare il francese Hubert Robert, che è l'ultimo grande rappresentante di questo genere alla fine del Settecento.

Roma è il luogo di incontro tra le maggiori diplomazie europee, qui sorgono sfarzosi palazzi di famiglie nobili italiane e straniere, che alimentano una committenza artistica di altissimo livello. E, sempre a Roma, si comincia a manifestare un primo mercato dell'arte, conseguenza di un fenomeno nuovo rispetto ai tempi precedenti: il collezionismo di opere di artisti ancora viventi.

BIBLIOGRAFIA

- **R.Mortara, G. Ferrari**, *Crescere con l'arte*

SITOGRAFIA

- "Il Primo Rinascimento – caratteri

generali" <http://www.liceoartisticocatania.it/attachments/article/710/Il%20Primo%20Rinascimento%20-%20caratteri%20generali.pdf>

- "L'arte veneta" <https://inostritempisupplementari.files.wordpress.com/2017/02/larte-veneta.pdf>

- "L'età della Controriforma" http://laspada.altervista.org/wp-content/uploads/2016/04/Leta_della_Controriforma.pdf

- "Arte Barocca" http://www.januarts.it/dis_arte/arte/TXT/ARTE%20BAROCCA.pdf

STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

→ *L'arte moderna: costruzioni in ferro e pittura all'aperto*

Nell'Ottocento profonde trasformazioni sociali ed economiche, insieme ad importanti scoperte scientifiche portarono radicali cambiamenti nella vita dell'uomo. Lo sviluppo della grande industria attirò nelle città gli abitanti delle campagne determinando un rapido aumento della popolazione. Gli scambi per terra e per mare e le comunicazioni furono facilitati dall'evoluzione della macchina a vapore, mentre la fotografia tolse alle arti figurative il compito di riprodurre la realtà. L'architettura dovette creare edifici per la vita collettiva, dalle stazioni alle banche, dai grandi magazzini agli uffici, alle abitazioni concentrate in blocchi sovrapposti. Per le nuove necessità vennero ripresi gli stili architettonici del passato ma accompagnati dall'uso di materiali mai prima usati in architettura e prodotti in gran quantità dall'industria: **ferro**, **vetro** e in seguito **cemento**. Questi materiali favorirono una vera rivoluzione nell'arte del costruire e furono usati soprattutto per delimitare gli spazi coperti dei giganteschi padiglioni delle prime **Esposizioni Universali**. Verso la fine del secolo lo stile **Liberty** (1890-1910) sfruttò la duttilità del ferro, del vetro, del cemento armato per modellare con leggeri motivi floreali, con sinuose linee, con arabeschi e motivi dell'arte orientale facciate di edifici, lampade, cancellate, vetrate ed oggetti d'arredamento.

La pittura dell'Ottocento inizia con la rivalità tra **romantici** (1815-1850) e **neoclassici** (1770-1830): i primi criticano la fredda perfezione del bello ideale e preferiscono ai ricordi greco-romani le rievocazioni del Medioevo. Alla compostezza, al senso della misura e dell'equilibrio, cari all'arte neoclassica, i romantici oppongono la rappresentazione appassionata dei sentimenti con modi più spontanei di dipingere. Una visione soggettiva del mondo è alla base del movimento romantico, lo sguardo è rivolto all'infinito, all'interiorità, alla spiritualità, poiché dipingere è sentire. Questi artisti danno grande rilievo al paesaggio in cui proiettano i loro stati d'animo, mettendo in luce momenti e aspetti della natura, quali la sera, il tramonto, il mare tempestoso, tutti richiami agli aspetti della vita e dell'esistenza, dalla solitudine all'inquietudine al grande senso del mistero. E' esaltato il sentimento e la natura vista come forza creatrice si fa tramite del divino.

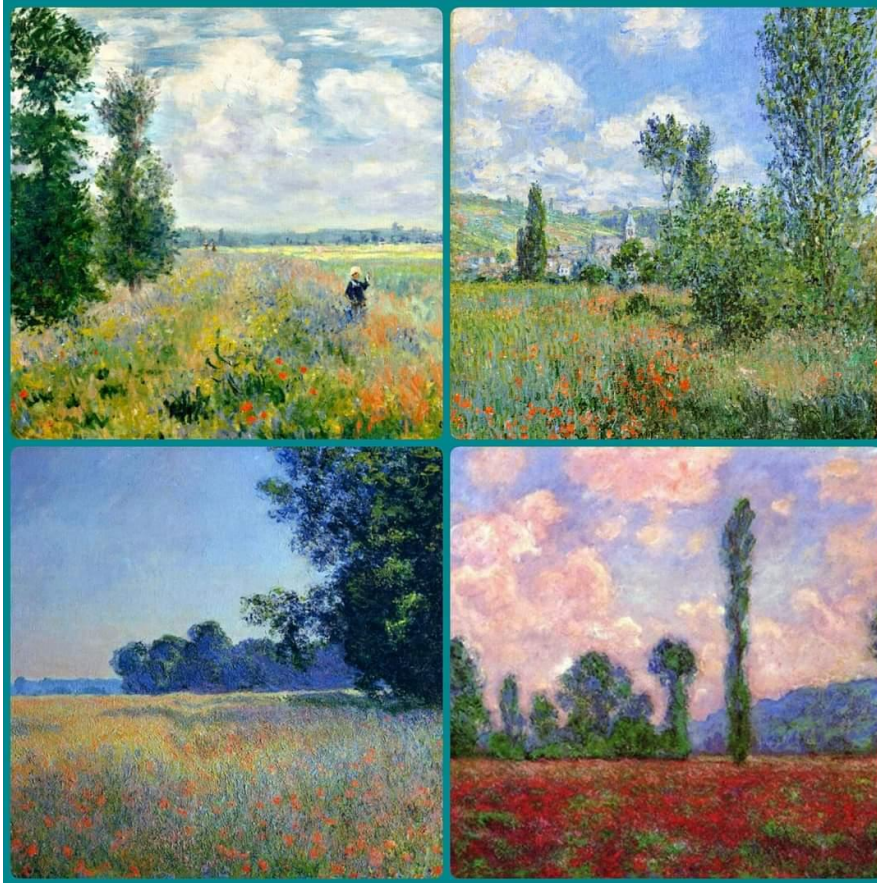


Canova *Le tre Grazie*



Friedrich *Viandante sopra un mare di nebbia*

Verso la metà dell'Ottocento gli artisti che aderirono al **Realismo** e **Naturalismo** (1840-1880) accusano i romantici di essere troppo preoccupati di manifestare i propri sentimenti e troppo poco attenti alla realtà che li circonda, per nulla misteriosa, fatta di uomini e donne che vivono e lavorano, spesso con dura fatica. La natura interessa ai pittori realisti, come ambiente legato alla presenza e al lavoro dell'uomo, che essi rappresentano con grande partecipazione. La bellezza della natura prende il posto della bellezza ideata dalla mente umana. Sguardo critico sulla realtà, oggettività e rappresentazione della natura senza idealismi, senza deformarla o abbellirla. Impersonalità. Arte democratica. In questi anni grazie alla nascita del colore in tubetto i pittori possono spostarsi liberamente da un posto all'altro, come se avessero un "atelier portatile".



Monet

Il movimento che veramente sconvolse la pittura dell'Ottocento fu l'**Impressionismo** (1870-1900), che nella seconda metà del secolo trasformò la pittura, introducendo una nuova concezione del colore. Nei quadri degli impressionisti, dipinti all'aria aperta (en plein air), le figure e il paesaggio sono immersi in una chiara atmosfera e l'artista cerca di riprodurre le sensazioni che l'occhio percepisce quando osserva la realtà. L'elemento più importante del quadro non è la linea, il volume o la prospettiva, ma la vibrazione luminosa del colore, la luce. La loro è una pittura dell'istante. Gli artisti protestano contro l'arte pompier e la loro prima mostra è del 1874. La patria dell'Impressionismo fu Parigi, che nei Salons e in altre mostre accolse la nuova pittura di **Manet, Monet, Renoir, Degas, Cezanne** e degli altri pittori. In Italia un movimento parallelo fu quello dei **Macchiaioli** (1860-1880) che espresse la realtà sociale del tempo, quella semplice contadina, attraverso una tecnica innovativa fatta di pennellate accostate, macchie di colore senza chiaroscuro.

Il secolo si chiuse con la sconvolgente esperienza pittorica di diversi artisti definiti **Post impressionisti**, quali **Cezanne**, **Gauguin** e **Van Gogh**. Essi rifiutarono la sola impressione visiva e superficiale degli impressionisti, convinti che la vera realtà non risiede solo nel fenomeno. Relazioni col **Simbolismo** (1880-1900), poiché la tela è lo specchio dell'anima, abbandono del realismo e ripristino dell'idea. Nel mondo dei fatti c'è qualcosa di inconoscibile. La loro pittura esprime il loro mondo personale, recuperando il valore di forma e colore. Gli artisti in questo secolo occuparono nella società un posto nuovo: usciti dal fasto delle corti e non più sotto la protezione dei potenti, essi spesso lottarono in povertà per coltivare la propria arte ed affermare la propria personalità contro le imposizioni della tradizione accademica. Le mostre, i critici e i mercanti d'arte divengono mediatori tra il pubblico e le nuove tendenze. Van Gogh espresse sulla tela la sua angoscia in maniera così intensa da rendere l'osservatore partecipe del suo dramma, tanto da essere considerato un anticipatore dell'**Espressionismo**. Cezanne con la sua elaborazione pittorica che voleva la realtà scomposta nelle tre forme essenziali – cono, cilindro e sfera – è considerato un precursore del **Cubismo**. Mentre Gauguin con i suoi colori esaltati, la bidimensionalità e la linea marcata di contorno (cloisonnisme) anticipò il **Fauvismo**.



Vincent Van Gogh *Notte stellata*

➔ *Segni del nostro tempo: lo spazio al servizio della società, l'arte come ricerca.*

Gli spazi aperti mettono sotto i nostri occhi in modo clamoroso i messaggi visivi del nostro tempo. L'omo oggi non costruisce più cattedrali o palazzi principeschi, ma grattacieli e strade, impianti sportivi, ponti, gallerie, fabbriche, aeroporti, dighe e centrali elettriche, tutte costruzioni al servizio della collettività. **Frank Lloyd Wright** creò un'architettura che fu detta **organica** perchè sapeva armonizzare le strutture edilizie all'ambiente circostante, adattando materiali, forme e colori alla natura del luogo. Se osserviamo l'ambiente urbanizzato di oggi, dobbiamo constatare che le idee dei grandi architetti d'avanguardia sono state spesso ignorate o travisate, la speculazione edilizia per sfruttare al massimo i terreni ha spesso distrutto il verde e soffocato lo spazio con quartieri anonimi, privi di ogni

razionalità e funzionalità. Nel nostro secolo le arti figurative sono esplose in una febbre di ricerca di nuove espressioni. Affidato alla fotografia il compito di riprodurre la realtà, gli artisti hanno sperimentato nuovi linguaggi e attuato una rivoluzionaria rottura con le opere del passato. Gli artisti d'avanguardia contrapposti agli artisti accademici o tradizionalisti, abbandonarono le regole artistiche del passato, che le accademie di pittura e scultura avevano difeso come immutabili. Fu il tramonto della rappresentazione fedele della natura, sostituendola con nuove forme adatte ad esprimere la realtà del Novecento. Un generale mutamento di mentalità si ebbe in concomitanza delle nuove scoperte scientifiche di questi anni, dalla teoria della Relatività di Albert Einstein, allo sviluppo della Psicoanalisi di Freud, dalla scoperta dei Raggi X alla fissione nucleare.

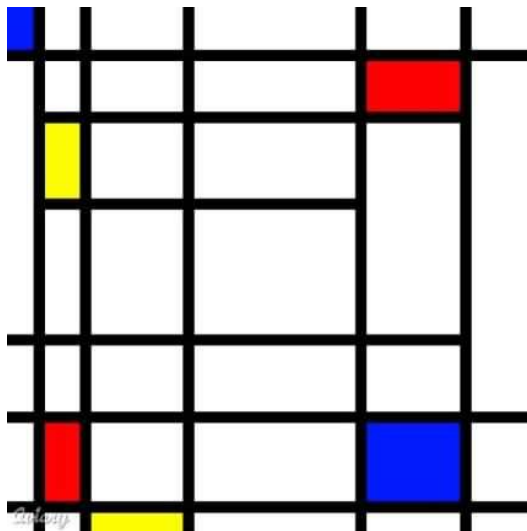
I primi decenni del secolo videro il sorgere e il declinare di correnti, ognuna delle quali diede il suo contributo alla successiva evoluzione dell'arte. Tra le principali abbiamo:

Espressionismo (1905-1945): tinte forti e linee esasperate, gli artisti deformano la realtà per esprimere sentimenti ed angosce dell'uomo moderno. Furono messi in discussione i valori accademici e classicisti con l'intento di rendere visibile l'invisibile, l'angoscia, il terrore, gli stati d'animo, opponendosi al tradizionalismo borghese. La deformazione è finalizzata ad accentuare l'espressività. La vera realtà non poteva essere vista ma sentita. **Munch**

Fauvismo (1905-1908): i pittori come "selvaggi" usano colori esplosivi senza alcuna relazione con gli oggetti che vogliono riprodurre. La forma si fa espressione, uso selvaggio del colore poiché forme e colori possiedono un contenuto espressivo proprio e indipendente dal modello naturale. **Matisse**

Cubismo (1908-1925): le figure tendono a scomporsi in forme geometriche, lo spazio si appiattisce, le regole della prospettiva non servono più e la stessa figura può essere rappresentata contemporaneamente di fronte e di profilo, dall'alto e di lato. Disgregazione della forma, scomposizione della realtà, attraverso una veduta multiprospettica con differenti punti di vista. Gli oggetti è come se fossero ritratti da diverse angolazioni per poter fluire della rappresentazione più completa e totale. Unita la dimensione temporale alle altre tre dimensioni. Annullamento della prospettiva tradizionale. Simultaneità. Cubismo analitico (1910-12) e Cubismo sintetico (1912-14): si passa dall'analisi delle varie forme dei vari punti di vista ad una sintesi mentale di ciò che l'artista vede, introducendo nell'opera anche elementi concreti quali carte di giornale, spartiti. **Picasso Braque**

Futurismo (1909-1915): esalta il dinamismo della vita moderna e dà forma visiva alla velocità impressa dalle macchine al ritmo della vita, scomponendo a questo fine forme e colori. Il tempo irrompe nel quadro. Accavallamento di diverse prospettive e celebrazione della produttività. In Italia si sviluppò in contemporanea al Cubismo in Francia. **Boccioni Balla**



Piet Mondrian

Astrattismo (1910): ricava dalla realtà forme sempre più semplificate fino a staccarsi completamente dal mondo degli oggetti concreti. L'opera è esprimibile attraverso il segno e il colore puro svincolati da ogni rimando di carattere rappresentativo e figurativo. La realtà era rappresentata dalla fotografia, dal cinema e dalla stampa. L'arte deve essere un puro veicolo espressivo senza raccontare o rappresentare. L'arte è armonia, ritmo, equilibrio, musicalità. **Kandinsky Mondrian**

Dadaismo (1916-1920): è in aperta polemica contro la tradizione e usa forme esasperate e grottesche. Il nome scelto "dada", è un semplice accostamento di suoni di bambini. Il senso del non senso, è la risposta degli artisti ad un mondo allo sfascio. Fu il movimento più radicale delle avanguardie con un spirito forte di rivolta contro le istituzioni e i valori tradizionali. Esaltato il gioco, la casualità, la libertà creativa non la funzionalità. **Duchamp**

Pittura Metafisica (1910): crea ambienti enigmatici accostando in modo imprevedibile figure ed oggetti sospesi in una atmosfera fuori dal tempo. Classicità assoluta. Opponendosi al Futurismo tende ad esaltare l'immobilità e il silenzio, mettendo in discussione i concetti storici di tempo e spazio. **De Chirico Morandi**

Surrealismo (1924-1945): vuole esprimere i più profondi misteri dell'animo umano, visioni del sogno, del delirio, della follia trovano rappresentazioni conturbanti. Quadri dai sotterranei dell'anima. Surrealtà, indagato l'io e il sogno. Accettazione dell'irrazionale, poiché la realtà era ben più complessa del solo mondo immediatamente visibile. **Mirò Dalì Magritte**

Le opere degli artisti che diedero vita a questi movimenti d'avanguardia, misero in crisi i gusti del pubblico abituato a considerare l'arte come una riproduzione della realtà, di ciò che si vede. L'arte ora non è più oggettiva, ma soggettiva, è ricerca, un lavoro intellettuale di creatività.

Dopo la metà del secolo le arti figurative sono state animate da altre correnti dette di **neoavanguardia** per distinguerle dal movimento del primo Novecento, considerate ormai "avanguardie storiche".

La **Pop art** (1958-1965), nata in America (pop da popolare), studia i fenomeni legati alla società di massa, il consumismo, la pubblicità, i mass media, unendo talvolta tecniche fotografiche e pittoriche. Tutto è bello. Proprio dall'incontro tra arte e cultura dei mass-media nasce la pop art, la società è in rapida trasformazione e si caratterizza sempre più come società di massa dominata dai tratti positivi ed ottimistici del consumismo, dall'immagine del cinema, della televisione, della pubblicità, dei rotocalchi, del paesaggio urbano con i grandi cartelloni pubblicitari. I maggiori rappresentanti di questa tendenza sono tutti artisti americani: **Rauschenberg Warhol Oldenburg Rosenquist Lichtenstein**

Contrariamente la carica pessimistica degli anni successivi alla seconda guerra mondiale è ben rappresentata dall'**informale** anche se fu tuttavia compresa solo da una ristretta cultura d'élite. L'arte informale è, più o meno consapevolmente, la risposta artistica che l'Europa dà alla profonda crisi morale, politica e ideologica conseguente agli orrori messi in luce dalla guerra. La **Pittura Informale**, usa oggetti della vita reale, come sacchi rotti, legni, plastiche bruciate. Vengono infranti i limiti della tela quadrangolare. La caratteristica dell'«Informale» è di essere contrario a qualsiasi forma. Anche l'arte astratta, soprattutto nelle sue correnti più geometriche, si costruisce per organizzazione di forme. Queste, non più imitate dalla natura, nascono solo nella visione (o immaginazione) dell'artista, rimanendo pur sempre forme. L'Informale, rifiutando il concetto di forma, si differenzia dalla stessa arte astratta, costituendone al contempo un ampliamento.

L'informale gestuale, anche definito «**action painting**» (1958-1975), proviene soprattutto dagli Stati Uniti, e coincide di fatto con l'espressionismo astratto. Suo maggior rappresentante è **Pollock**. La sua tecnica pittorica consisteva nello spruzzare o far gocciolare (dripping) i colori sulla tela senza procedere ad alcun intervento manuale diretto sulla superficie pittorica. Le immagini così ottenute si

presentano come un caotico intreccio di segni colorati, in cui non è possibile riconoscere alcuna forma. I quadri informali sono pertanto la negazione di una conoscenza razionale della realtà, ossia diventano la rappresentazione di un universo caotico in cui non è possibile porre alcun ordine razionale. In tal modo l'esperienza artistica diventa solo testimonianza dell'essere e dell'agire. In ciò si lega molto profondamente alle filosofie esistenzialistiche di quegli anni, che proponevano una visione di tipo pessimistico della reale possibilità dell'uomo di realizzarsi nel mondo. Le premesse dell'Informale di gesto si legano in modo molto diretto a alcune esperienze delle avanguardie storiche. In particolare dal Dadaismo si può risalire il suo rifiuto per la cultura, dall'Espressionismo la violenza delle immagini proposte, dal Surrealismo l'Informale prende un principio fondamentale: la valorizzazione dell'inconscio.



Pollock

Da questo esplosivo miscuglio delle principali tematiche delle **avanguardie** storiche scaturisce una concezione dell'arte ironica e provocatoria, costantemente tesa a negare qualsiasi valore ad ogni attività che presupponga il filtro della ragione. Passioni, tensioni e disagi devono pertanto essere espressi nel modo più libero, spontaneo e violento possibile, al di fuori di qualsiasi schema preconstituito e contro ogni regola normalmente accettata.

L'evento artistico, svuotato da qualsiasi residuo valore formale, si esaurisce pertanto con l'atto stesso della creazione. In questo nuovo contesto assumono fondamentale importanza i materiali impiegati. Essi non sono più un semplice mezzo del quale l'artista fa uso al fine di esprimere le proprie idee ma, al contrario, diventano i veri protagonisti dell'opera d'arte. Le due componenti fondamentali dell'informale si precisano nel **gesto** e nella **materia**. Il primo viene fortemente enfatizzato, come già aveva fatto il Dadaismo, in quanto lo si ritiene unico momento veramente creativo. Arte non è dunque la pittura eseguita ma l'atto di eseguirla. E se arte è eseguire un gesto, il valore artistico sta nel gesto stesso, non più nel prodotto di quel gesto. Ecco allora che il gesto può essere un gesto qualsiasi, non necessariamente un gesto pittorico. Può essere un gesto simbolico, ad esempio, come quello di tagliare una tela (**Fontana**), o un gesto di provocazione, come quello di apporre la propria firma sul corpo nudo di una modella o, ancora, un gesto di protesta, come quello di realizzare macchie più o meno informi. La materia, infine, si trova improvvisamente in primo piano. Tutto, allora, può diventare arte, così come è possibile che nulla effettivamente lo sia.

Diversamente dalla Pop Art, la **Land-Art** (terra, anni 70 del '900), volge le spalle al mondo urbanizzato dell'industria, i suoi artisti operano in aperta campagna con interventi sul territorio di cui resta spesso solo una documentazione fotografica. L'artista esce dagli spazi tradizionali quali gallerie o musei per intervenire direttamente sullo spazio macroscopico della natura: ampie distese di deserto, montagne rocciose, campi ricoperti di neve, fiumi che si estendono all'infinito. Lo scopo principale dell'artista land art è creare un impatto, un'esperienza con uno spazio depurato e libero da qualsiasi condizionamento. **Burri Christo Jeanne-Claud**



Burri *Il cretto di Gibellina*

Fotorealismo (1965-1975) movimento che nasce negli Stati Uniti d'America alla fine degli anni sessanta sulla scia della Pop Art. Un avanzamento di questo movimento è l'**Iperrealismo**.

Performance (dagli anni 60') è un'azione artistica, generalmente presentata ad un pubblico, che spesso investe aspetti di interdisciplinarietà, può essere scritta seguendo un copione o non scritta, casuale, con o senza coinvolgimento di pubblico. Una performance può inoltre essere eseguita dal vivo o presentata tramite dei media. Il performer può quindi essere anche assente nel momento della presentazione. La performance d'artista può essere fatta in qualsiasi luogo e senza limiti di durata. L'azione di un individuo o di un gruppo in un particolare luogo e in un particolare lasso temporale costituisce l'opera stessa. **Marina Abramovic Ulay**

La **Transavanguardia** italiana è un movimento artistico nato nei primissimi anni Ottanta che teorizza un ritorno alla manualità, alla gioia ed ai colori della pittura dopo alcuni anni di dominazione dell'arte concettuale. Il teorico del movimento è il critico **Achille Bonito Oliva**.

BIBLIOGRAFIA

- **R.Mortara,G. Ferrari**, *Crescere con l'arte*

➔ Se sei interessato alle lezioni di storia dell'arte o di tecniche artistiche e ai miei corsi in sede o su zoom visita:

Sito internet:

<https://www.elisamarianini.com>

Seguimi su YouTube:

https://www.youtube.com/@elisamarianini?sub_confirmation=1

Seguimi su Facebook:

<https://www.facebook.com/elisa.marianini>

Seguimi su Instagram:

<https://www.instagram.com/elisa.marianini/?hl=it>

Scopri i miei corsi e prenota il tuo posto:

<http://www.elisamarianini.it/corsi-disegno,-pittura-e-arte.html>

Scarica i materiali gratuiti dal mio sito:

<http://www.elisamarianini.it/materiali-gratuiti.html>

Per lezioni dal vivo private o online di arte e tecniche artistiche contattami:

cell: +39.339.2933799

elisamarianinibarletti@gmail.com

elisamarianini@tiscali.it

Ricordati di lasciare delle recensioni e il tuo like se i miei video pubblicati su youtube di tecniche artistiche e di storia dell'arte ti sono piaciuti e di iscriverti al mio canale, attivando anche la campanella per non perdere tutto ciò che pubblicherò! Grazie per avermi seguita.