

Introduzione



Alberto Burri, «Combustione», 1957, stoffa e olio su cellotex

Roy Lichtenstein, «The refrigerato», particolare, 1962, olio su tela

Il New Dada

Con il termine New Dada si intende la tendenza artistica che segna il passaggio tra l'Espressionismo astratto o Action Painting (termini con cui si indica l'Informale Americano) la Pop Art.

L'espressione, coniata agli inizi degli Cinquanta da Robert Rauschenberg e Jasper Johns, vuole sottolineare la continuità con il Dadaismo storico, anche se all'annegazione totale dadaista i protagonisti del New Dada sostituiscono una più approfondita riflessione sul rapporto tra oggetti d'uso comune e artista, riscattando nelle loro opere uno dei fenomeni più tipici del tempo, **il consumismo**, attraverso una utilizzazione simbolica delle cose in forme attente alle loro valenze estetiche

Gli Anni Sessanta: la Pop Art

Agli inizi degli anni Sessanta si afferma in America la Pop Art (abbreviazione dell'inglese *popular art*), una tendenza completamente diversa dall'Informale che aveva dominato il decennio precedente. Questa corrente, che ha un successo senza pari e dà agli Stati Uniti una posizione di primo piano nell'arte figurativa, **rivaluta l'ammissione degli oggetti d'uso e del materiale di rifiuto nel contesto artistico.**

Scrivendo il critico Gillo Dorfles che «quando alla Biennale di Venezia del 1964 la sezione statunitense si presentò con l'intero schieramento dei suoi artisti pop, in buona parte scoperti o valorizzati dal gallerista newyorkese di origine italiana **Leo Castelli**, lo *shock* che ne ebbe l'Europa fu indescrivibile: parve che una nuova era pittorica si fosse affacciata all'orizzonte. Un'era che pochi anni più tardi era stata incenerita e declassata»

. Ma le immagini della Pop rimangono tra le più rappresentative dell'epoca: l'enfaticizzazione delle proporzioni e dei colori trasformano gli oggetti più banali in opere monumentali, demistificando l'arte e rivelando la meccanicità, la banalità e la seduttività dei prodotti della società di massa.



Duane Hanson, «Donna con carrello della spesa», particolare, 1969

Bruce Nauman, «Autoritratto come lontana», particolare, 1966-70

Carlo Maria Mariani ubbidisce all'intelletto», parti su tela, Collezione privata

La Pop Art si diffonde anche in Europa, dove però è diverso il contesto sociale, economico e culturale. Le opere della Pop europea rivelano subito una maggiore complessità e dipendenza dalle esperienze figurative precedenti. Da segnalare, tra le molte interpretazioni, quella inglese, dove l'atteggiamento demistificatorio nei confronti della società consumistica è più critico e ironico, quella francese, di matrice neodadaista, caratterizzata dal riutilizzo di immagini, oggetti, materiali tipici della quotidianità urbana e industriale, e infine quella italiana, in cui alcuni artisti, da anni in contatto con la realtà americana, spesso rileggono ironicamente opere e movimenti dell'arte del passato.

La ricerca di nuove strade

Gli anni Cinquanta con l'Informale avevano **visto emergere la soggettività e l'espressività dell'artista;**

la tendenza rivendicava nel contempo l'unicità dell'atto pittorico contro la standardizzazione e il livellamento della produzione industriale. Negli anni Sessanta e Settanta la creazione artistica diventa meno «emozionata» e si presenta più attenta all'analisi dei prodotti figurativi e dei suoi processi. Essa scopre l'ambiente ed elabora progetti destinati a fruizioni non solo estetiche; il quadro o la scultura non si contemplanò più per la bellezza o l'intelligenza espressa dalle forme, ma si affronta il problema della loro funzione nella società moderna.

Alla Pop Art, che trae il proprio repertorio iconografico dal mondo dei consumi, si affiancano e si succedono tendenze e sperimentazioni che hanno il loro punto di partenza nella libertà dissacrante del Dadaismo, che aveva distrutto ogni barriera tra arte e vita. I supporti e i materiali tradizionali vengono spesso banditi; le esposizioni, oltre che nelle gallerie, vengono organizzate in luoghi aperti - piazze, vicoli, cortili, loggiati -, dove l'artista crea veri e propri allestimenti. L'arte tende a confondere i propri confini: scultura, pittura, luci, riproduzioni fotografiche, media elettronici, si assemblano in modo vario e spesso provocatorio.

IL TRAGUARDO ESTREMO DELL'ARTE CONCETTUALE

Tra le molte tendenze che si affermano **tra la metà degli anni Sessanta e la fine dei Settanta**, va segnalata l'Arte Concettuale, definita dal critico Filiberto Menna il «traguardo estremo» dell'arte moderna. Con questa tendenza **il percorso delle avanguardie storiche si conclude**, disintegrando l'oggetto artistico e aprendo un capitolo indirizzato verso una nuova definizione dell'atto estetico. «Forse - scrive Gillo Dorfles, acuto interprete dell'arte della seconda metà del Novecento - in un futuro non troppo lontano la storia dell'arte farà una distinzione molto netta, non già tra arte figurativa e astratta, tra Pop e Op; ma tra arte pre-concettuale e post-concettuale, ponendo lo spartiacque tra le due categorie artistiche **attorno alla metà degli anni Sessanta**.

O forse lo stesso storico si riferirà al "concettualismo" come a uno dei tanti episodi "contro-artistici" e più o meno nichilisti da assimilare a Dada, al cinema underground

(...) mentre più o meno "tradizionali" correnti pittoriche o plastiche continueranno o avranno continuato a svilupparsi intorno a lui». L'Arte Concettuale è dunque un movimento che non si può ignorare: le operazioni dei suoi artisti in cui è prioritaria l'idea, espressa a volte in modo ironico, irritante o dissacratorio, svelano il disinganno rispetto ai parametri ormai stantii della tradizione aprendo interrogativi e mettendo drasticamente in discussione certezze e processi dell'operare artistico.

UN RITORNO ALLA FIGURA

Verso la fine degli anni Settanta alcuni artisti avvertono il bisogno di ricondurre la figurazioni a forme capaci di restituire il piacere della pittura; è il caso, ad esempio, della Transavanguardia, teorizzata nel 1979 dal critico Achille Bonito Oliva, che, mettendo radicalmente in discussione le esperienze minimaliste e concettuali, ripropone l'uso di immagini figurative e il ritorno alla pratica pittorica e plastica tradizionale, rivalutando il colore e la manualità. Anche gli artisti appartenenti al Citazionismo sostengono un ritorno al figurativo, ma nella direzione di recupero più o meno esplicito di modelli desunti dalla grande tradizione artistica del passato, per cui sono chiamati anche "anacronisti" o "pittori colti"

L'Arte e il suo futuro

Come tutta la cultura, l'arte figurativa è diventata internazionale; sono sparite, o almeno risultano attenuate, le differenze che caratterizzavano le singole nazioni, L'incessante informazione rende immediatamente noti i risultati di ogni ricerca. Il pubblico viene informato attraverso giornali, televisione, computer, con un coinvolgimento maggiore per gli avvenimenti e le creazioni di ogni tipo. Ma accanto a questi dati, è da rilevare la mercificazione crescente dei prodotti artistici, trattati come beni di consumo. Non è qui il caso di entrare in un discorso complesso che richiede spazi diversi; ci limitiamo a sottolineare che questo sistema culturale può condurre all'appiattimento della ricerca visiva alla creazione di innovazioni solo spettacolari.

Gli artisti però hanno sinora cercato di sfuggire a questa prospettiva, manifestando la consapevolezza di un ruolo che li renda partecipi della situazione culturale, ma critici nei confronti di una società che tende ad assorbirli e ad assegnare loro funzioni programmate.

L'arte deve trovare i suoi spazi in una società complessa e in parte ancora da definire, deve mostrarsi critica o utilizzare tecnologie avanzate e rifiutare o convogliare all'interno delle sue opere i mille modi di comunicazione dell'immagine.

Con quali sistemi e in quale misura l'arte contemporanea riuscirà a trovare impulsi e idee, è ancora da vedere. Esaurita la cronaca delle ultime vicende e orientamenti, resta solo da guardare con interesse al suo futuro.

LA VITALITÀ DELL'ARCHITETTURA

L'**architettura della seconda metà del Novecento** vede il graduale superamento del Funzionalismo, ormai diffuso a livello internazionale, anche se l'attività dei suoi maestri si inoltra negli anni Settanta.

L'estetica funzionale coesiste in questo periodo con la ricerca di linguaggi differenti:

nasce, ad esempio, il **Postmoderno**, le cui architetture presentano un ironico e contraddittorio uso di strutture classicheggianti - archi, timpani, colonne - abbinata a elementi di origine popolare e tipici di una civiltà consumistica, come insegne e scritte pubblicitarie.

Negli anni Settanta esplose anche la tendenza High Tech, ancora attualissima, in cui la tecnologia viene esibita e diventa il tema centrale della costruzione. **A partire dagli anni Ottanta**, si delinea il **Decostruttivismo**, caratterizzato da edifici che presentano forme irregolari apparentemente instabili.

Il panorama degli ultimi decenni del Novecento e degli inizi del terzo millennio è talmente vario, dinamico e internazionale che risulta difficile tracciare un profilo dell'architettura contemporanea; è questo un periodo quanto mai vitale, in cui gli architetti sembrano proporsi come interlocutori decisivi nell'evoluzione delle città e del paesaggio, capaci di interagire concretamente con le tradizioni del passato e le necessità del presente.

Renzo Piano, Stadio San Nicola, 1987-90, Bari interno



ARTISTI EUROPEI OLTRE LE TENDENZE

- Le ricerche artistiche del dopoguerra riflettono le ansie e le problematiche esistenziali di una generazione che ha vissuto un'esperienza tragica, i cui orrori non possono essere cancellati facilmente.
- Se da una parte ciò conduce numerosi artisti a rifiutare il linguaggio figurativo più tradizionale, sostituendovi un codice astratto, altri avvertono invece la necessità di una pittura più realistica, quale punto di partenza per una riflessione sulla funzione dell'arte e sulla condizione dell'uomo.

- **Ciò non significa un ritorno alla figurazione tradizionale, di matrice ottocentesca, tesa all'imitazione verosimile del quotidiano; questi artisti non intendono infatti rinunciare ai nuovi codici espressivi che derivano loro dalle conquiste dalle avanguardie, ma neppure vogliono imboccare la strada che conduce verso la completa astrazione dal mondo reale. Le loro immagini evocano piuttosto sentimenti e sensazioni prodotti da una esperienza che nasce nella realtà «esteriore», in cui si avverte spesso un senso di angoscia e di paura. La pittura diviene dunque un modo di ripensare la storia e l'esistenza umana, attraverso i suoi accadimenti che, grazie alla rappresentazione pittorica, acquistano consistenza e autenticità.**

- **All'interno di questa tendenza realistica**, che caratterizza in maniera diversa tutti i paesi europei, risulta quasi impossibile riconoscere dei movimenti unitari; ogni artista segue infatti un percorso del tutto individuale, esprimendo una sua personale posizione. Essi hanno tuttora un fine comune: sottrarre la pittura e la ricerca artistica ad un destino di superficiale evasione per impegnarla nella complessa trama delle relazioni che collegano l'individuo alla storia del suo tempo.
- Il loro linguaggio nasce da una elaborazione stilistica di elementi tradizionali, segni, colori, materia, interpretati alla luce delle più moderne avanguardie artistiche, il Cubismo, l'Espressionismo, l'esperienza astratta e quella neoplastica.

Graham Sutherland, «Alberi spinati», 1946, olio su tela, 1,27x1,02 cm,
Londra, Collezione British Council

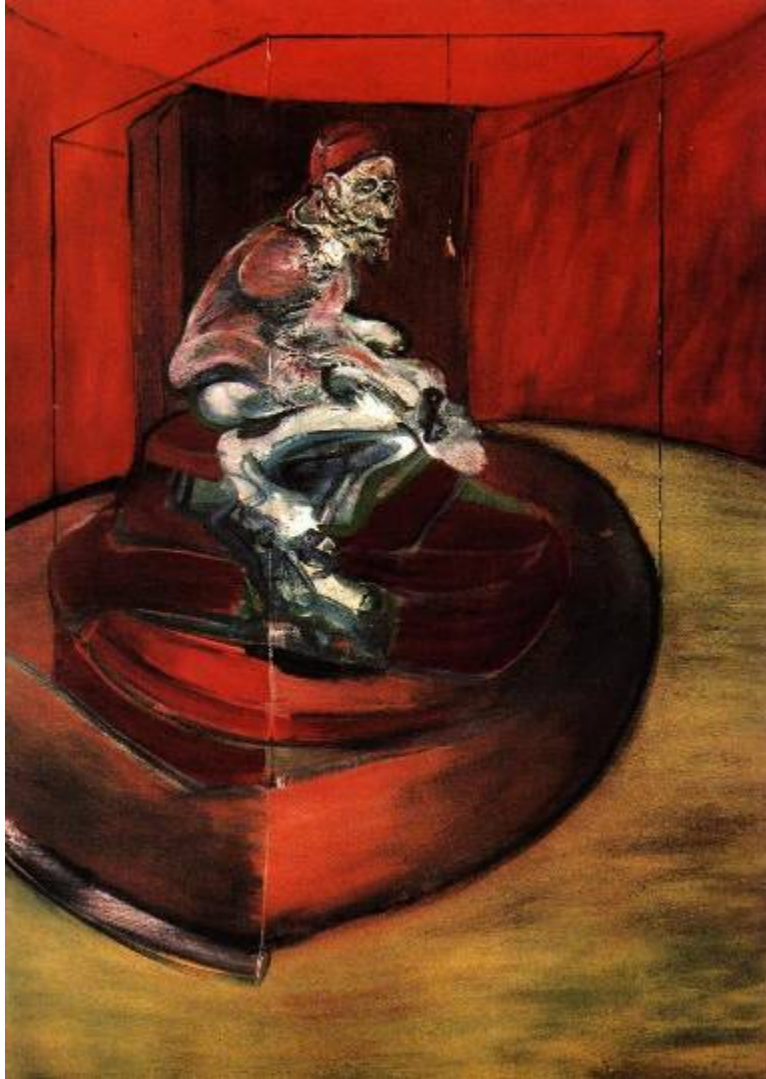


H. Moore



*

Fig. 46 Francis Bacon, «Studio del ritratto di papa Innocenzo X (da Velàzquez)», 1953, olio su tela, 1,52 x 1,18 m, New York, Collezione Carten Burden



- Un esempio significativo di tale tendenza è costituito dall'opera di tre artisti inglesi, Sutherland, Bacon e Moore, due dei quali (Sutherland e Bacon) hanno lavorato come pittori di guerra per il governo britannico, documentando così gli aspetti più tristi e crudi del conflitto mondiale.
- Tale esperienza non è priva di conseguenze per la loro produzione artistica, come dimostrano le forme spinose e intensamente sofferte del dipinto di Sutherland e il tentativo compiuto da Moore di ricondurre le sue sculture a una forma naturale primigenia, in un ritrovato equilibrio armonico tra uomo e spazio circostante.

Nella pittura grottesca e surreale di Bacon si avverte l'eco degli orrori della guerra nella disgregazione delle figure e nella deformazione dei volti.

In altri artisti europei la rappresentazione è meno drammatica, ma non meno intensa, come testimonia il dipinto di Giacometti, in cui l'isolamento del personaggio e la sua immobile rigidità comunicano il senso di una esistenza solitaria, vuota e assurda, che conferma la perdita di valori ideali e la crisi esistenziale attraversata dall'uomo contemporaneo.

Alberto Giacometti, «Diego», 1953, olio su tela, 81 York,
Solomon R. Guggenheim Museum



Realisti e Formalisti

- I grandi problemi lasciati sul campo dal conflitto bellico, ma soprattutto l'inizio della guerra fredda, con lo scontro ideologico tra mondo occidentale capitalistico e paesi a regime comunista, indussero molti artisti a mettere la propria arte al servizio delle idee politiche e sociali.
- Questo atteggiamento segnò la situazione artistica italiana di quegli anni, determinando la comparsa di due opposti schieramenti: **i realisti ed i formalisti**. I primi, capeggiati soprattutto da Guttuso, proponevano un'arte che si impegnasse nella realtà sociale del tempo, i secondi (Pietro Consagra, Achille Perilli, Piero Dorazio ed altri) pretendevano una maggior autonomia, rivendicando il diritto alle ricerche formali e stilistiche.
- Questo tipo di polemica culturale ci dà comunque il senso di quell'idealismo ingenuo, tipicamente europeo, di credere che l'arte possa servire a cambiare la realtà e a costruire un mondo migliore. Rispetto a ciò, di tutt'altra portata e segno appare quindi la comparsa sulla scena artistica internazionale dell'espressionismo astratto americano. La sua grande carica rivoluzionaria fu proprio **la dichiarata disillusione nelle possibilità dell'arte**.

- Con l'Espressionismo astratto si inaugurò un nuovo filone artistico, definito in seguito Informale, e che costituisce di fatto la prima tendenza nuova del secondo dopoguerra. Ma con l'espressionismo astratto abbiamo un'ulteriore novità. Le tendenze innovative dell'arte contemporanea non si formano più solo in Europa, ma anche nel continente americano.
- Il decennio degli anni '30 fu infatti significativo per un altro fenomeno: la grande emigrazione di artisti europei verso gli Stati Uniti. Qui la loro presenza fornì grandi stimoli, innescando una serie di esperienze che sul suolo americano avrebbero prodotto molte novità, soprattutto nel dopoguerra.

- Ed in questi ultimi quarant'anni si è prodotto il netto fenomeno di uno spostamento dei baricentri artistici. Se prima Parigi poteva ben considerarsi la capitale mondiale dell'arte moderna, questo primato si è successivamente spostato verso New York. Tuttavia la rapida evoluzione dei sistemi di comunicazione e spostamenti, hanno creato oggi anche nel mondo dell'arte quel senso di «villaggio globale» che caratterizza la cultura odierna, rendendo di fatto inattuale la definizione di capitale artistica.

L'arte in Italia tra Realismo e Astrazione

- Tendenze astratte diventano fonte di opposti schieramenti, di contrasti e polemiche:
- **i Neorealisti** ritengono di dover parlare il solo linguaggio comprensibile al grande pubblico per esprimere le esigenze di un rinnovamento sociale; **i non figurativi** non vogliono isolarsi in una ricerca solo formale, ma inserirsi attivamente nei problemi del paese, richiedendo una libertà di lavoro che li sottragga alla azione politica e permettano di avvicinare le esperienze internazionali.

Nouveau realisme

- Sono passati 50 anni, da quando il Nouveau Realisme si è imposto nel variegato panorama artistico francese degli anni '60 del '900. Sono passati 50 anni, ma il suo messaggio sembra ancora prepotentemente attuale e straordinario. Corrispettivo in Europa del NewDada, il Nouveau Realisme ha utilizzato materiali desunti dall'uso comune, rifiutati, riciclati in composizioni scultoree che si sono tradotte in accostamenti (spesso compressi, inscatolati), denominati *assemblage*. Un modo di riprendere la precedente tecnica del “collage”, ma tridimensionale. Partita da un rifiuto delle arti pittoriche tradizionali, questa rivoluzionaria corrente artistica ha avuto per protagonisti artisti come **Klein, Tinguely, Christo, Cesar, Spoerri e Rotella**.
In vario modo l'arte nel tempo, ha generato linguaggi riferiti alla realtà, rivendicando il suo diritto di riallacciarsi ad essa, ma mai con la portata rivoluzionaria del Nouveau Realisme.
- È il critico P. Restany a determinare negli anni sessanta la nascita del gruppo, attraverso la sigla che ne contraddistinguerà lo stile.

- L'accostamento con la Pop-art è d'obbligo, ma sarebbe riduttivo esaminarne la portata solo alla luce di un riflesso del fenomeno americano... **il messaggio del *nuovo realismo* voleva infatti giungere alla considerazione dell'importanza del procedimento dell'artista, al suo agire per giungere poi..** In ciò il Nouveau Realisme si pone in una dimensione raffinata, di complessa interpretazione, per non dire intellettualistica. L'oggetto comune, indistruttibile e inquinante, è riassemblato e viene spesso accostato già distrutto, e reinterpretato come frutto di una società che distrugge i vecchi e consunti valori per generarne nuovi.

- Quale sia l'esito della ricomposizione (buona o cattiva) è al giudizio dell'osservatore. Quello che però è importante rivelare è che la società si riappropria di una libertà di agire e la reinventa rielaborandone i processi, riproponendola nel recupero e nella rimanipolazione. Il valore quindi non è insito nell'opera, o come avveniva nel DADA dalla scelta da parte dell'artista che conferisce valore all'opera, ma dall'azione dell'artista che una volta svolta, si esaurisce. Ecco che l'oggetto perde valore, diviene solo un momento (quello finale) dell'azione sviluppata e terminata. All'osservatore è data la possibilità di ricostruire mentalmente i processi messi in campo, l'opera d'arte si ricompone nella sua mente.
- *P. Campanella - 2010*

la **Pop-art** (abbreviazione di *Popular art*)

- movimento artistico che, nato in Inghilterra, si sviluppa soprattutto negli Stati Uniti. È detta «popolare» nel senso che l'interesse dell'artista è rivolto alla vita quotidiana dell'uomo contemporaneo o, meglio, a quel mondo artificiale che ha mutato l'ambiente in cui l'uomo ora si trova a vivere: un mondo costituito dagli innumerevoli prodotti industriali d'uso comune e, in particolare, dai mezzi di comunicazione di massa. Come elemento base dell'opera pop ci sono sempre un'immagine o un oggetto tratti dalla vita di tutti i giorni: una bottiglia di Coca Cola, un personaggio ingrandito di un fumetto, i rottami di un'auto...

- Oramai finita la seconda guerra mondiale, gli anni intorno al 1960 sono sempre più caratterizzati da una società di massa dominata dai tratti positivi e ottimistici del consumismo. Anche l'arte viene quindi incontro alla cultura dei mass-media ed è così che negli Stati Uniti nasce nel [1955](#), ad opera di Robert Rauschenberg e Jasper Johns, la Pop Art. Ma la Pop Art ha la sua esplosione soprattutto nel decennio degli anni '60, conoscendo una prima diffusione e consacrazione con la Biennale di Venezia del 1964.



- Le composizioni di tali immagini o oggetti non possono essere considerate né pittura né scultura, secondo il significato tradizionale dei termini; sono composizioni nuove, diverse le une dalle altre per la varietà delle tecniche esecutive: collage, ingrandimento fotografico, fotomontaggio, stampo in gesso, fusione di materiale plastico... È detta «arte popolare» anche per un altro motivo: ama i colori pieni e vivaci, le superfici lucenti, lo smalto e la plastica; nella sua esuberanza ama creare oggetti colorati, ideare forme di grandi dimensioni.

- Ogni autore si esprime affrontando in modo ossessivo un unico aspetto della realtà: **Segal** ripete figure umane a grandezza naturale, realizzate in gesso, colte nell'atto di compiere i gesti di ogni giorno, ma inserite in uno spazio irreali, totalmente vuoto. **Oldenburg** propone oggetti di uso comune ingigantiti o alterati nei materiali (cibi di gesso). **Rosenquist** proietta sovrapposte immagini banali (fetta di melone, sandwich) fino a farle diventare inquietanti e minacciose. **Lichtenstein** si esprime attraverso un riuso delle immagini dei fumetti. **Warhol** riproduce con fastidiosa ripetitività lo stesso soggetto, dalla bottiglia di Coca-cola alla *Gioconda* di **Leonardo**, fino ad annullarne il significato originario.
- I principali esponenti della **Pop-art** sono: **Dine, Oldenburg, Segal, Rosenquist, Lichtenstein, Warhol, Johns, Rauschenberg, Wesselman.**

Nouveau realisme

- Sono passati 50 anni, da quando il Nouveau Realisme si è imposto nel variegato panorama artistico francese degli anni '60 del '900. Sono passati 50 anni, ma il suo messaggio sembra ancora prepotentemente attuale e straordinario. Corrispettivo in Europa del NewDada, il Nouveau Realisme ha utilizzato materiali desunti dall'uso comune, rifiutati, riciclati in composizioni scultoree che si sono tradotte in accostamenti (spesso compressi, inscatolati), denominati *assemblage*. Un modo di riprendere la precedente tecnica del “collage”, ma tridimensionale.

- Partita da un rifiuto delle arti pittoriche tradizionali, questa rivoluzionaria corrente artistica ha avuto per protagonisti artisti come Klein, Tinguely, Christo , Cesar, Spoerri e Rotella.

In vario modo l'arte nel tempo, ha generato linguaggi riferiti alla realtà, rivendicando il suo diritto di riallacciarsi ad essa, ma mai con la portata rivoluzionaria del Nouveau Realisme. È il critico P. Restany a determinare negli anni sessanta la nascita del gruppo, attraverso la sigla che ne contraddistinguerà lo stile.

- L'accostamento con la Pop-art è d'obbligo, ma sarebbe riduttivo esaminarne la portata solo alla luce di un riflesso del fenomeno americano... il messaggio del *nuovo realismo* voleva infatti giungere alla considerazione dell'importanza del procedimento dell'artista, al suo agire per giungere poi.. In ciò il Nouveau Realisme si pone in una dimensione raffinata, di complessa interpretazione, per non dire intellettualistica. L'oggetto comune, indistruttibile e inquinante, è riassembleato e viene spesso accostato già distrutto, e reinterpretato come frutto di una società che distrugge i vecchi e consunti valori per generarne nuovi.

- Quale sia l'esito della ricomposizione (buona o cattiva) è al giudizio dell'osservatore. Quello che però è importante rivelare è che la società si riappropria di una libertà di agire e la reinventa rielaborandone i processi, riproponendola nel recupero e nella rimaniolazione. Il valore quindi non è insito nell'opera, o come avveniva nel DADA dalla scelta da parte dell'artista che conferisce valore all'opera, ma dall'azione dell'artista che una volta svolta, si esaurisce.

Ecco che l'oggetto perde valore, diviene solo un momento (quello finale) dell'azione sviluppata e terminata. All'osservatore è data la possibilità di ricostruire mentalmente i processi messi in campo, l'opera d'arte si ricompone nella sua mente.



Pop Art



- Quando all'interno della corrente artistica POP ART, Lichtenstein realizza l'opera dal titolo “Ragazza con la palla” sembra volesse dire che la POP ART è un'arte da prendere al volo, proprio come la palla che tiene la ragazza, realizzata con il linguaggio di immediata e consumata lettura come quello dei fumetti. *“Quelle immagini – afferma Argan- diffuse a milioni di esemplari dalla stampa quotidiana e periodica, non pretendono di essere opere d'arte: comunicano sinteticamente e visivamente un contenuto narrativo”.*

- **Il termine Pop-art deriva da Popular art e serve a contraddistinguere tutte quelle varie manifestazioni artistiche che, a vario titolo, confluiscono all'interno di questo rivoluzionario fenomeno.**
- Nata in Inghilterra, (data il 1956 un'opera dell'inglese Hamilton), la POP ART si sviluppò successivamente soprattutto negli Stati Uniti.
- Personalità come, Johns, Rauschenberg, considerati fautori del genere, e Warhol, Wesselman e Rosenquist sono solo alcuni dei nomi più noti di questa corrente artistica, che rappresenta uno dei momenti maggiormente fecondi della produzione artistica americana.

- **I combine-painting di Rauschenberg** che si basano sull'assemblaggio di oggetti presi dal quotidiano dell'artista tuttavia, non sono accostabili alle composizioni , di Schwitters

. Afferma Argan:

“...il gesto non si limita a tracciare i segni sulla superficie della tela, ma muovendosi in tutte le direzioni, si appropria di ciò che tocca e lo implica nel quadro”.

Opera l'artista in *“una società che conosce soltanto il presente e non ha pietà per ciò che non serve più, è passato”.*

- Autori come Wesselman e Rosenquist, che hanno cercato **nel kitsch**, quel *quid* che contraddistinse le loro opere.
- Determinante per la diffusione del linguaggio fu la **Biennale di Venezia del 1964**, in cui la sezione statunitense presentò nuovi artisti scoperti da Leo Castelli. **Inizialmente si voleva accostare la POP art al genere New dada, ma ciò non fu poi confermato dai successivi sviluppi.** Per attuare quella “*ironizzazione della civiltà consumistica*”, affermata da Dorfles, l'artista si avvale di una immensa varietà di tecniche esecutive, che vanno dal collage all'ingrandimento fotografico e fotomontaggio, dallo stampo in gesso alla fusione di materiale plastico, ecc....

- Originalissime le opere di Oldenburg, (il tubo di dentifricio gigante o la macchina da scrivere morbida), che propone oggetti di uso comune ingigantiti o alterati nei materiali e che include la percezione tattile dell'opera, da parte del fruitore. O quelle di Rosenquist, che proviene da una formazione di cartellonistica pubblicitaria e che si avvarrà della sua esperienza nella creazione delle sue opere giganti.



- Warhol, il più noto esponente della Pop art, che riproduce con ripetitività lo stesso soggetto, il viso di Marilyn o la bottiglia di Coca-cola nella intenzione di annullarne il significato originario utilizza l'elemento di riporto fotografico secondo un procedimento serigrafico e in cui domina la *“'iterazione compulsiva dell'immagine”*. Egli, afferma G. C. Argan. *“preleva l'immagine dai circuiti dell'informazione di massa, come Lichtenstein, ma la presenta logora, consumata. (...) Warhol analizza la parabola discendente o di disfacimento, l'iter del consumo psicologico dell'immagine notizia”*.



- Ogni autore si esprime con un proprio linguaggio tanto che è quasi impossibile non riconoscere ad esempio le opere di un Segal, che ripete figure umane realizzate in gesso a grandezza naturale, colte nell'atto di compiere i gesti quotidiani, che comunicano tutta l'angoscia esistenziale della società dei consumi, in cui l'uomo viene visto solo nell'ottica del potenziale consumatore. Molto spesso l'interesse dell'artista sembra rivolto alla vita quotidiana dell'uomo contemporaneo e a quel mondo artificiale costituito dagli innumerevoli prodotti industriali d'uso comune e dai mezzi di comunicazione di massa. E' un mondo colorato, gigante e sembra volere comunicare allegria... ma nasconde l'ansia di una angoscia esistenziale che si cela dietro i colori pieni e vivaci, le superfici lucenti fatte di smalto o di plastica.

- L'ambiente urbano, abituale, diventa un soggetto di rappresentazione per quanto attiene i vari aspetti della vita quotidiana. Ma la POP ART si appropria anche di accadimenti di carattere storico e sociale, e li converte in oggetto di consumo, rappresentandone solo gli aspetti più superficialmente esprimibili. Il fenomeno in Europa conduce a nomi di spicco come Richter e Polke. Schifano, Angeli (vedi la serie del dollaro), Festa (ironico nell'atteggiamento neo-classicizzante), Gilardi e Pascali caratterizzano invece il panorama del POP italiano, che si sviluppa specialmente a Roma. Kounellis infine, pur essendo greco si può ascrivere al POP italiano.

- La Pop Art è una forma di arte popolare che trova la propria ispirazione nell'iconografia pubblicitaria e in genere nei mezzi di comunicazione. I maggiori rappresentanti della Pop Art sono tutti artisti americani: Tom Wesselmann, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist ed altri. La Pop Art appare quindi decisamente il frutto della società e della cultura americana, largamente dominata da immagini provenienti dai rotocalchi, dal cinema, dalla televisione, dalla pubblicità e dal paesaggio urbano largamente dominato da grandi cartelloni pubblicitari. Sono soprattutto Lichtenstein e Warhol, forse i massimi rappresentanti di questa corrente artistica, che analizzano il rapporto fra società e strumenti di comunicazione di massa; Lichtenstein interpretando la pittura secondo lo stile fumettistico e Warhol servendosi soprattutto del mezzo fotografico. Ma non sono certamente secondarie le bandiere americane di Jasper Johns e le bottiglie di Coca Cola di Warhol, i quali decisamente documentano la cultura popolare (pop = abbreviazione di popolare) Americana, trasformando in una forma d'arte le immagini più note e simboliche proposte dai mass-media. La Pop Art non ha quindi paura di "sporcarsi le mani" con la cultura popolare, ma anzi ben documenta e interpreta i suoi valori e questo è certamente uno dei suoi più grandi pregi

- Dopo la prima sala introduttiva, incentrata sui precursori e su alcune figure di maggiore rilievo di questa vicenda - da Robert Rauschenberg a Jasper Johns, da Ray Johnson a Roy Lichtenstein, da Andy Warhol a Richard Hamilton fino a Peter Blake e Fabio Mauri -, la mostra si sviluppa in quattro sezioni, dedicate rispettivamente alla centralità dell'oggetto e alla sua sempre più evidente caratteristica di merce legata a un logo (in questa sezione si trovano dipinti straordinari di Robert Indiana, Peter Phillips, Mario Schifano, Jim Dine e le sculture di Claes Oldenburg); alle icone dello star system cinematografico e musicale, poste in relazione con i grandi eventi politici e sociali del tempo (qui sono esposti la grande tela dedicata da Gerald Laing all'assassinio di Kennedy, le Marilyn di Andy Warhol, gli astronauti di Joe Tilson e Derek Boshier, i manifesti strappati di Rotella); al rapporto che gli artisti Pop instaurano con la cosiddetta cultura bassa, dal fumetto all'illustrazione alla pubblicità, e, pariteticamente, con gli esempi provenienti dalla tradizione pittorica del passato - tema, questo, particolarmente caro agli artisti italiani presenti, da Festa a Ceroli a Schifano, ma anche a David Hockney, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Larry Rivers -; e, infine, alla nuova lettura e immagine del corpo e della sessualità che emerge come un motivo costante nell'ispirazione e nell'immaginario di un gran numero degli esponenti di questo movimento come James Rosenquist, Allen Jones con le sue provocanti pin ups, e ancora Martial Raysse, Pino Pascali, Allan D'Arcangelo.

- Una esposizione quindi che non vuole avere un sapore nostalgico, e che non vuole nemmeno costruire monumenti retorici e chiudere nelle sale di un museo la straordinaria forza vitale delle immagini create da artisti che sono stati davvero i "peintres de la vie moderne" degli anni Sessanta, gli ultimi eredi della grande tradizione realista e insieme i primi rappresentanti di un'arte destinata a contaminarsi sempre più con le realtà rappresentate dai mezzi di comunicazione di massa, con il nuovo ruolo e il nuovo utilizzo dell'immagine - anche di quella artistica - all'interno della società contemporanea. Artisti capaci di divertire, di divertirsi, ma anche di riflettere e una mostra che vuole porsi proprio su questa lunghezza d'onda, una mostra che cerca di capire, e far vedere, perché la Pop Art, parafrasando una parte del titolo del collage di Richard Hamilton che ha dato il via a questa avventura, sia ancora oggi "so different, so appealing".

Un capitolo a parte meritano le sette "bandiere" realizzate da grandi artisti come Lichtenstein, Warhol, Rosenquist, Wesselmann, Dine, Indiana, esposte per la prima volta in Italia, che dimostrano come la Pop Art fosse davvero un'arte in grado di confrontarsi con tutti gli aspetti della creazione artistica, da quelli più alti della pittura a quelli di un artigianato che sconfinava nella produzione industriale: spettacolari trasformazioni delle icone classiche della Pop (dalla pistola di Lichtenstein ai Nudi di Wesselmann fino alla Campbell di Warhol), queste bandiere arricchiscono la mostra di un elemento sorprendente ed estremamente significativo

IPERREALISMO

- L'iperrealismo è una corrente dell'arte contemporanea americana, nata negli Stati Uniti all'inizio degli anni Settanta e poi diffusasi in Europa. Chiamata anche superrealismo, realismo radicale, realismo fotografico, iperfotografismo, arte iperrealista, arte iperreale.

L'iperrealismo rifiuta la realtà, proponendone una riproduzione meccanica, spesso a partire dalla sua immagine fotografica ingrandita. Ne risulta dunque una visione che va al di là della realtà, stravolgendola. Pur derivando dalla Pop-art, l'iperrealismo non si propone come satira, giungendo talvolta ad un virtuosismo esasperato.

- Per la sua intrinseca impossibilità di evolversi il movimento ha vita breve poco più di un decennio tra gli anni '60 e '70 producendo però dei validi artisti tra cui ricordiamo: Ralph Goings, Chuck Close, Richard Ester, Richard McLean, Stephen Posen per la pittura, e Duane Hanson e John De Andrea per la scultura.

- **Artisti
Iperrealisti
pittura**
- [Ralph Goings](#)
- [Chuck Close](#)
- Richard Ester
- Richard McLean
- Stephen Posen
- E
- **Scultori
Iperrealisti**
- [Duane Hanson](#)
- [John De Andrea](#)

- Black
- Dine
- Hamilton
- Hockney
- Johns
- Jones
- Kitaj
- Lichtenstein
- Oldenburg [..\AndyWarhol_Marilyn.jpg](#)
- Rauschenberg
- Rosenquist
- Segal
- Thiebaud
- Warhol
- Wesselmann
- Schifano
- Festa

- La Pop art si sviluppa in varie direzioni, dove centrale è l'oggetto e la sua sempre più evidente caratteristica di merce legata ad un logo: in questa direzione vanno i dipinti di *Robert Indiana, Peter Phillips, Mario Schifano, Jim Dine* e le sculture di *Claes Oldenburg*.

Non mancano nella pop art le icone dello star system cinematografico e musicale, poste in relazione con i grandi eventi politici e sociali del tempo ricordiamo la tela dedicata da *Gerald Laing all'assassinio di Kennedy, le Marilyn di Andy Warhol, gli astronauti di Joe Tilson e Derek Boshier, i manifesti strappati di Rotella*.

In alternativa gli artisti Pop instaurano uno stretto legame con la cosiddetta cultura bassa, il fumetto, l'illustrazione, la pubblicità, o con gli esempi provenienti dalla tradizione pittorica del passato - tema particolarmente caro agli artisti italiani *Festa, Ceroli e Schifano*.

E' presente pure una nuova lettura ed immagine del corpo e della sessualità che emerge come un motivo ricorrente nell'ispirazione di un gran numero degli esponenti di questo movimento come *James Rosenquist, Martial Raysse, Pino Pascali, Allan D'Arcangelo ed Allen Jones* con le sue provocanti *pin ups*

- *02/01/2008 16.53.39*
La Pop art dal 1956 al 1968

Pop Art!
1956-1968
26 ottobre 2007- 27 gennaio 2008
Scuderie del Quirinale - Roma

Curata da Walter Guadagnini, la mostra è una carrellata attraverso oltre 100 opere di una cinquantina di artisti che intende raccontare uno dei movimenti che hanno fatto la storia dell'arte e del costume della seconda metà del XX secolo, in ogni parte del mondo occidentale. Dipinti, sculture, collages, combine paintings, persino le bandiere tanto care alla tradizione americana, tutto è servito a questi artisti per narrare, interpretare, illustrare, esaltare, criticare la società dei consumi e delle comunicazioni di massa, i riti e i miti del loro tempo, che ogni giorno di più risulta essere l'anticipazione del nostro.

Artisti americani e inglesi, francesi, italiani, tedeschi, spagnoli, superstar della scena artistica e delle aste contemporanee come Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg; figure leggendarie come quelle di Ray Johnson, Richard Hamilton, Peter Blake; artisti celebri ai tempi e oggi caduti (spesso ingiustamente) nell'oblio, i centri come New York, Londra, Parigi, Roma, ma anche le "periferie" come Nizza, Valencia, Dusseldorf.

La Pop Art è tutto questo e altro ancora, è Marilyn ripetuta infinite volte, sono Elvis Presley, i Beatles, i Rolling Stones, Brigitte Bardot e Virna Lisi, è il logo della Coca Cola o della Esso, ma è anche l'assassinio di JFK, è l'astronauta visto come incarnazione contemporanea del mito di Icaro; sono le pin up che ostentano il corpo e il suo erotismo, è il ritratto di Sal Mineo nudo lungo undici metri ma sono anche fisici frammentati, volti anonimi di quello che un celebre saggio del periodo definiva l'uomo a una dimensione. Tutto questo è la Pop Art. E questo vuole restituire la mostra odierna attraverso un percorso non cronologico ma tematico, nel quale sia possibile per il visitatore ritrovare lo spirito degli anni che hanno visto nascere le opere e al tempo stesso le ragioni di una riflessione, a cinquant'anni di distanza, su di un fenomeno ben lungi dall'aver esaurito la sua carica comunicativa.

Op-art

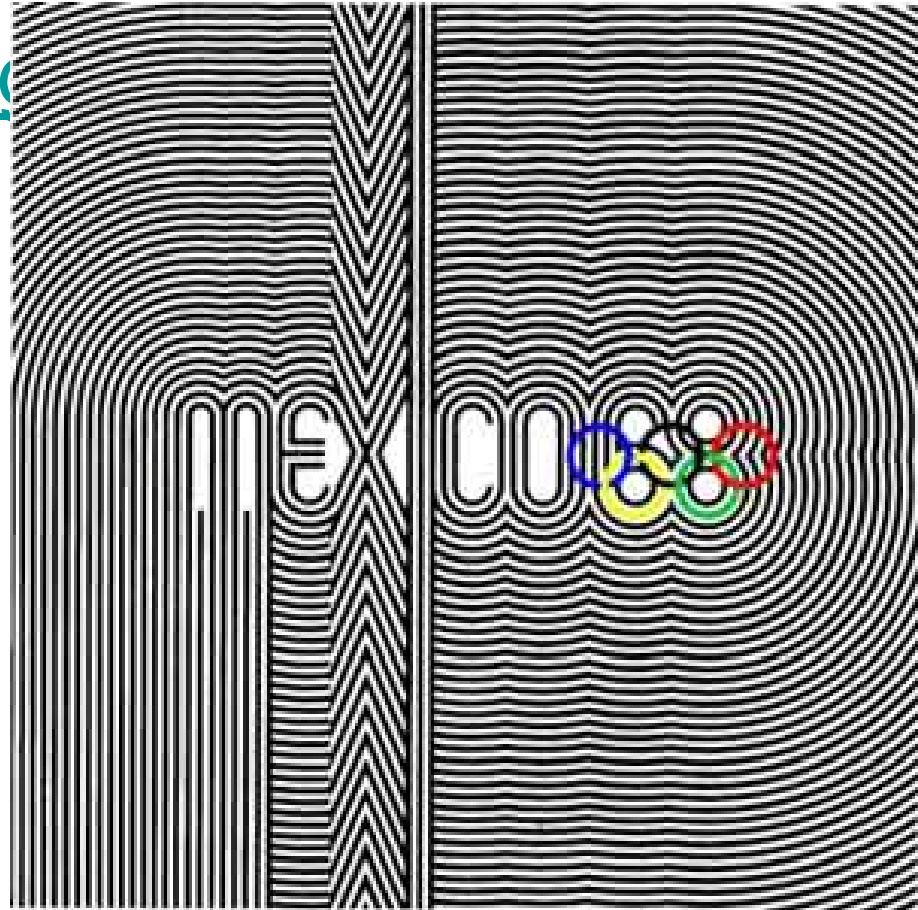
- L'**Op-art** si manifesta inizialmente verso la fine degli anni Cinquanta del **Novecento** ed il suo nome nasce dalla contrazione dell'espressione «Optical art». La tendenza è caratterizzata dal desiderio di approfondire e riutilizzare le ricerche visuali già condotte nell'ambito del **Bauhaus**, del **Futurismo** e del **Dadaismo**.
- Agli artisti della **Op-art** non interessano più un bel paesaggio o la figura umana, **ma gli infiniti stimoli prodotti dalla realtà contemporanea con il suo dinamismo, le sue continue trasformazioni, con la sua tecnologia sempre più sofisticata, con il suo spettacolo visivo e sonoro**. E quindi inventano forme con un procedimento quasi scientifico: si servono delle tecniche industriali per ricreare effetti di movimento ed effetti ottici.

- Tali effetti sono ottenuti per mezzo sia di congegni meccanici, luminosi, elettromagnetici, sia di accostamenti di colori netti a linee, punti, forme geometriche che destano nell'osservatore reazioni ottiche e psicologiche, sensazioni particolari, soggettive. L'osservatore pertanto viene stimolato a completare l'opera con il suo personale intervento.
- In America la **Op-art** fu proposta ufficialmente a New York nel 1965, nella grande mostra di arte astratta percettiva, nella quale si evidenziò la personalità di **Poons**; in Europa tali ricerche iniziate da **Vasarely**, furono seguite da: **Soto**, **Agam**, **Munari**, **Gerstner** e **Bury**.

Vasarely



- [..\1968_opart.jpg](#)





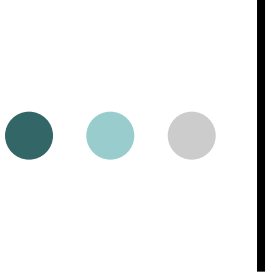
Nascita del concetto di arte moderna

di Vilma Torselli

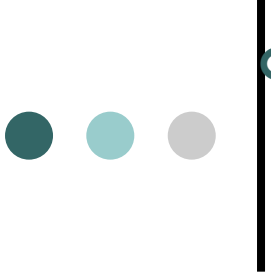
- L'arte come mezzo per esprimere non più la bellezza assoluta, ma l'emozione interiore, il disagio, l'angoscia. Nasce il concetto di arte moderna come attività non più finalizzata ad esprimere la bellezza trascendente ed assoluta, ma il sentimento, l'emozione, la percezione individuale di una bellezza che varia da artista ad artista, è indefinita, fuori dai canoni, svincolata dal reale, contaminata dal sentimento dell'angoscia individuale, del disagio esistenziale, della disperazione.

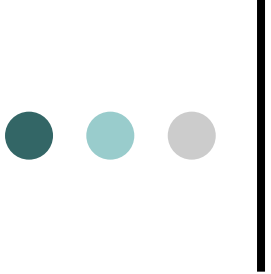


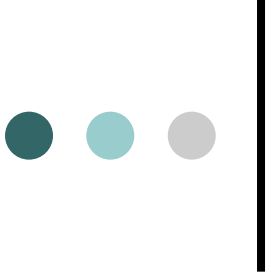
Nella filosofia hegeliana è di particolare importanza la fondamentale distinzione posta tra arte classica (oggettiva) ed arte romantica (soggettiva), distinzione che in pratica identifica il carattere peculiare dell'arte romantica, e quindi dell'arte moderna, proprio nella sua soggettività: e infatti in tutta l'arte moderna si ritrova quel contrasto di fondo tra rivoluzione e conservazione che agita il romanticismo, quelle angosce, incertezze, contraddizioni che contraddistinguono non solo il mondo dell'arte ma anche la filosofia, la scienza, la cultura globale di questo ultimo secolo.

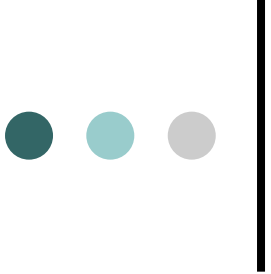
- 
- Storicamente e culturalmente l'arte moderna prende le mosse dal Romanticismo, primo grande movimento culturale a prendere coscienza del fatto che l'epicentro dell'interesse dell'uomo si sta sempre più identificando nell'uomo stesso ed allontanando sempre più dal sovraumano, dal trascendente che da sempre è stato per l'uomo la fonte di tutte le sue certezze .

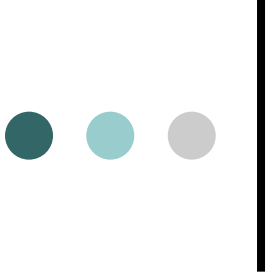
Questa presa di coscienza non è certo indolore, è fonte di sofferenza e di una crisi generalizzata di carattere spirituale che investe e ribalta i vigenti concetti di arte, di bello, di reale, innescando una trasformazione profonda con la quale l'arte diventa l'ambito nel quale si esprime il sentimento, l'emozione, l'interiorità, in una parola il soggettivo dell'artista.

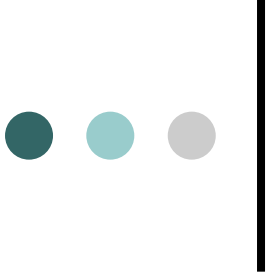
- 
- Partendo da tali premesse, l'arte moderna, come espressione esasperata della crisi e della perdita del concetto di ordine trascendente ed oggettivo, arriva a negare la possibilità stessa della rappresentazione del mondo in termini estetici, secondo i tradizionali concetti del bello e del vero, operando una definitiva rottura con il passato e la tradizione.
 - Nascono così le avanguardie artistiche del '900, in rivolta verso il passato, con atteggiamento velleitario, eroico e talvolta autodistruttivo, espressione di un'insofferenza profonda verso gli aspetti deteriori della modernità, ma anche verso le pastoie di un passato immobilista.

- 
- L'arte degli avanguardisti non vuole più testimoniare il bello, ma, attraverso la poetica del primo movimento avanguardista, l'Espressionismo, propone una rappresentazione distorta, non conforme, "brutta" della realtà, decade la necessità dell'aderenza alla forma, che viene compressa e deformata, ed al colore, che diventa pura espressione di uno stato d'animo

- 
- Le avanguardie del '900, fino ad arrivare all'Astrattismo, si confrontano in qualche modo con il mondo reale, per quanto in posizione fortemente critica, negativa e distruttiva, ma dopo di esse, fino ad arrivare ai nostri giorni, l'arte va sempre più verso la negazione di sé stessa, verso l'assurdo e l'informale, fino ad arrivare, ad esempio, all'action painting di Jackson Pollock, nel quale trionfa una indifferenza totale nei riguardi del contenuto dell'opera d'arte, tutta esaurita nell'atto creativo, mezzo e fine, concluso in sé.

- 
- Atteggiamento analogo troviamo nel movimento New Dada, che diventerà Pop Art, nel quale l'opera d'arte non viene più concepita e costruita dall'artista, che si limita a riprodurre stereotipi della realtà quotidiana, riciclando indiscriminatamente il materiale industriale, commerciale e d'uso comune.

- 
- A partire dai movimenti avanguardisti a contenuto polemico e distruttivo, quale per esempio il movimento Dada, fino ad arrivare ai giorni nostri, si assiste quindi ad un graduale processo di negazione della possibilità stessa di fare arte, risolvendo alternativamente il processo creativo o in una rappresentazione dell'assurdo o in una stereotipata riproposizione del classicismo sfociante nel postmoderno.

- 
- Come osserva Gombrich nella sua acuta analisi dell'arte moderna, la creatività artistica rischia di trasformarsi in una sterile sperimentazione fine a sè stessa, in estemporanea invenzione, in vuota espressione priva di ogni riferimento, segni, tutti questi, ancora una volta, di una crisi generalizzata non solo al mondo dell'arte: è, questo, un atteggiamento tanto più sconcertante proprio ora che si va assottigliando il confine tra arte e scienza e si va affermando il concetto secondo il quale i canoni della bellezza, fino ad ieri confinati al mondo dell'arte, non sono puramente soggettivi, ma speculari dell'armonia intrinseca delle leggi matematiche, delle forme, dei colori generati dalla luce, della successione dei suoni, in relazione con una realtà al di là dell'esperienza soggettiva.

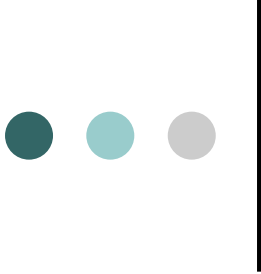
Vedremo se l'arte, come spesso accaduto in passato, sarà in grado di tentare una fuga in avanti, trovando e proponendo a noi tutti nuovi significati alla nostra vita.

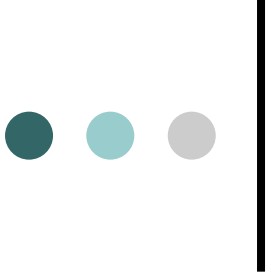


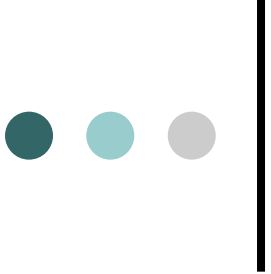
Arte moderna e arte contemporanea

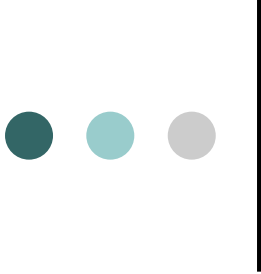
di Vilma Torselli

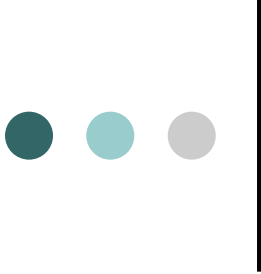
- Modernità e contemporaneità, due concetti cronologicamente vicini e concettualmente distanti. "L'arte è una condizione, una condizione eraclitea di continuo mutamento" (Marcel Duchamp) E' inevitabile operare una distinzione tra arte moderna ed arte contemporanea, definendo con la prima l'insieme delle manifestazioni che oggi siamo in grado di valutare e giudicare da un punto di vista sufficientemente lontano per garantire un'adeguata prospettiva storica, con la seconda fenomeni culturali ancora in atto ed in formazione, che ci coinvolgono e sui quali non è possibile, proprio per questo, formulare giudizi oggettivi.

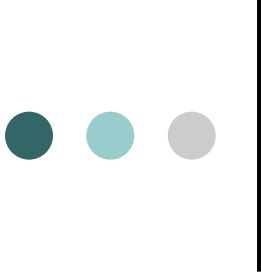
- 
- Verso la fine dell' '800, per una serie di fattori di ordine socio-culturale ed anche economico, si assiste al diffondersi di un nuovo bisogno di libertà di pensiero, una nuova apertura mentale, la voglia di confronto e di trasgressione nei riguardi della cultura del passato, e da un primo movimento innovativo come l'Impressionismo, che suscita immediatamente scandalo nella critica e nel pubblico, pur avendo ancora chiari legami con la tradizione figurativista dell' '800, si sviluppano poi tutti i movimenti avanguardisti del '900, in posizione polemica e critica con la tradizione ottocentesca, alcuni in modo fortemente violento: è così che si forma l'immagine anche un po' retorica dell'artista emarginato, isolato, in lotta perenne con la società, con il rischio, come osserva anche Gombrich, che si finisca per identificare come arte ogni opera di opposizione.

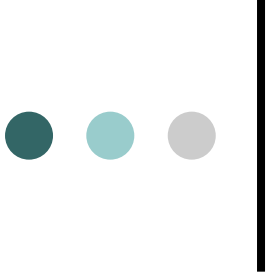
- 
- L'arte moderna nasce quindi con il pre-impressionismo, quando lo sviluppo incipiente dei mezzi di comunicazione e di scambio commerciale ampliano l'orizzonte del mondo dell'arte, prima confinato nei limiti delle scuole e delle accademie, strutturando un sistema anche commerciale di diffusione dell'opera d'arte, sistema commerciale che ancora oggi è uno dei più potenti mezzi di condizionamento del mondo artistico, attraverso tutta una serie di figure di "mediatori", quali il critico, il gallerista, il mercante, il collezionista.

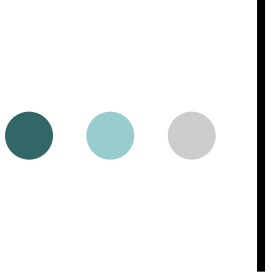
- 
- Queste figure-chiave di veri e propri professionisti del settore, sono oggi, nel nostro "regime della comunicazione", dove chi più, e più rapidamente, comunica ha maggiori possibilità di successo, i veri produttori degli eventi artistici, gli indiscussi gestori della produzione artistica contemporanea: su questo argomento è di grande interesse un libro, " L'arte contemporanea" di Anne Cauquelin, libro che in Francia, dal 1992 ad oggi, è stato stampato in ben 6 edizioni, dove viene minutamente analizzato il fenomeno dell'arte contemporanea.

- 
- A seguito di un complesso di considerazioni di carattere generale, non solo specificatamente artistico, ma anche sociale, economico, di costume, l'autrice giunge alla conclusione che l'arte "..... appare, quindi, un sistema autoproducentesi e autodigerentesi; in ultima istanza coloro che la producono sono anche coloro che la consumano...." pervenendo quindi alla constatazione che "...ancora una volta il contenente prende il sopravvento sul contenuto: è la 'messa in vista' ('questa è arte') che genera il significato, non le opere; è la rete che esibisce il suo proprio messaggio: ecco il mondo dell'arte contemporanea". Alla luce di questa evoluzione di costume, supportata dall'instaurarsi di un "regime del consumo" parallelamente ad un "regime di comunicazione", appare quanto mai significativa la posizione di Marcel Duchamp, antesignano della figura dell'operatore artistico contemporaneo.

- 
- Basta pensare al suo ready-made che, come tanta arte contemporanea, oggetto anestetico per eccellenza, acquista valenza artistica in funzione del luogo in cui viene esposto, pur essendo il suo valore intrinseco assolutamente assente o indifferente, basta pensare alla sua figura di uomo di successo, acclamato e riconosciuto come grande innovatore che mette definitivamente in crisi il carattere un po' bohémien dell'artista delle avanguardie, per ritrovare alcuni tratti salienti di tanti personaggi di oggi, che agiscono all'interno di un sistema in cui, come dice la Cauquelin, "l'artista non è un elemento a parte, separato dal sistema globale: non c'è autore, non c'è spettatore, solo una catena di 'comunicazione' che si chiude su se stessa".

- 
- Andy Warhol, fondatore della Pop Art, forse cronologicamente l'ultimo movimento appartenente all'arte moderna, cerniera di raccordo con l'arte contemporanea, è sicuramente il personaggio che meglio esprime e sintetizza le caratteristiche dell'artista-comunicatore, comprendendo l'importanza della pubblicità della propria immagine, molto più che della propria opera: in lui, il nome e l'opera coincidono, sono la stessa cosa, l'opera si identifica nella firma del suo autore.


- 
- Scopritore dell'oggetto di consumo che propone nella sua banalizzazione più impersonale, Warhol inaugura il concetto del consumo dell'arte, la quale trae il suo significato dal solo apparire, dalla saturazione dell'informazione pubblicitaria, abbattendo l'ultimo baluardo che caratterizzava l'evento artistico, la sua localizzazione, che in Duchamp faceva la differenza.


- 
- Oggi sappiamo che la computer art sta attuando uno sconvolgimento radicale dell'idea stessa dell'arte, mettendo in crisi il concetto e la definizione dell'opera d'arte con le sue immagini generate dalle nuove tecnologie digitali, completando in qualche modo un processo che, dall'arte moderna a quella contemporanea, ha attuato una progressiva sostituzione del contenuto con il contenente, del reale con l'informazione su di esso ed ora con il virtuale: semplicemente, il referente non esiste più, sostituito da un codice binario, da numeri, calcoli, processi mentali. Attualmente ciò che si riscontra in campo artistico è, spesso, un miscuglio di diversi elementi, dove è difficile discernere nette prevalenze: come sempre, l'arte saprà trovare la sua via e darci ancora nuove emozioni?





Il Novecento


Il ruolo dell'artista

- 
- Le avanguardie del '900 contribuiscono notevolmente a definire la posizione dell'artista nei confronti della società e della storia, **demolendo in gran parte il suo carattere elitario e facendone un individuo calato nella realtà del suo tempo**, non più un sognatore perso nelle sue fantasie, come poteva venir concepito in epoca romantica, ma da una parte un professionista integrato nel suo stato (si veda ad esempio come Marcel Duchamp o Fernand Léger, avessero compreso il ruolo sociale dell'artista nell'era industriale.), dall'altra un sensibile anticipatore del futuro, in grado di captare le esigenze del suo tempo e svelarle al resto degli uomini.


- 
- In questo caso, pur alimentando il mito del genio incompreso, viene riconosciuto all'artista il potere "oggettivo" di svelare l'inconscio "soggettivo" e farsi interprete delle angosce dell'umanità tutta, attraverso l'universalità linguistica dell'arte, e ciò grazie all'interpretazione psicoanalitica dell'opera d'arte fornita da Freud.

- 
- Per la prima volta la società accetta l'idea che l'artista, "moderno antropologo dell'anima", sia in grado di esprimere valori universali, anche se non attraverso codici convenzionali, ma per mezzo della più primitiva forma di espressione umana, la più antica, la più immediata, l'arte figurativa.
 - Il contatto con le problematiche contemporanee e la perfetta integrazione con la struttura sociale vengono raggiunte per la prima volta in America, con l'affermarsi della Pop Art ed in parte già prima con l'Espressionismo astratto, in un continente in cui l'aspetto economico e commerciale di ogni fenomeno di costume o di cultura ha un ruolo preponderante.

- 
- In questo ambiente, negli anni '60, l'artista che meglio rappresenta la situazione in atto, Andy Warhol, è soprattutto un ottimo operatore economico, un imprenditore di sè stesso, un professionista che produce arte come fosse un qualunque prodotto di consumo, con un suo valore, un suo prezzo di mercato, secondo le più corrette regole di marketing.

- 
- Oggi, nonostante una diffusa frammentazione dei linguaggi ed una certa elitarietà degli stessi, nell'epoca dei media avanzati, pare comunque conclusa l'era del conflitto tra arte e società, anche se resta alto il rischio della reciproca indifferenza se non della separazione tra l'arte ed il suo pubblico.

Ma oggi, come ieri, il ruolo fondamentale dell'artista **resta quello del ricercatore**, quand'anche impegnato in una ricerca inutile, dimenticata, oscura, per diventare alla fine il protagonista e l'interprete dell'evoluzione culturale, attualmente mediata e supportata da efficaci forme di comunicazione, impensabili in passato.

- 
- società moderna, può voler dire proprio questo: la capacità di integrare sul piano formale linguaggi specifici di due mondi diversi, quello tecnologico-economico e quello creativo-artistico, uscendo dai sistemi "autoreferenziali" dell'arte, come li definisce Alessandro Tempi, per gestire, anche con capacità tecnica ed organizzativa, un processo di comunicazione innovativo, affrontando le nuove, grandi tematiche proposte dall'avvento dei mezzi digitali.

NUOVA FIGURAZIONE

Con il termine di "Nuova figurazione"

Si intende quell'area di ricerca che, emersa alla fine degli anni Cinquanta, ha voluto conciliare le istanze del realismo con un linguaggio pittorico contemporaneo, autonomo sia dal realismo socialista che dalle poetiche dell'informale. Alcuni tra i maggiori protagonisti di questo movimento (da [Francis Bacon](#) e [Alberto Giacometti](#) agli italiani [Renzo Vespi gnani](#), [Gianfranco Ferroni](#), Giuseppe Guerreschi) sono cresciuti nell'ambito del realismo esistenziale dell'immediato dopoguerra, rappresentando con immagini crude un disagio esistenziale e sociale.

La "Nuova Figurazione" ha trovato tra i suoi padri ispiratori un personaggio già attivo tra le due guerre, Alberto Ziveri, testimone di una realtà letta senza ideologie, come puro evento quotidiano. A livello internazionale, personalità come James Mc Garrell, Gilles Aillaud, [William Bailey](#), hanno contribuito ad ampliare lo spettro degli interessi tematici e stilistici di questa tendenza, giungendo spesso a confrontarsi con altri movimenti quali la pop art, l'iperrealismo, o riscoprendo grandi maestri dimenticati dalle avanguardie come Bonnard o Balthus.

William Bailey



Renzo Vespignani



NUOVA FIGURAZIONE

- Si afferma dalla metà degli anni '50 come tentativo di uscita dall' Informale recuperando elementi figurativi tradizionali, con tangenze alla Pop Art.
- Il termine è in uso dal 1960. In Italia vede l'adesione di molti artisti distribuiti tra varie tendenze come Enrico Baj, Leonardo Cremonini, Giuseppe Guerreschi, Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Recalcati, Bepi Romagnoni, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Renzo Vespignani. A Bologna Sergio Vacchi, Concetto Pozzati; a Milano Franco Francese, Giuseppe Ajmone, Aldo Bergolli, Cesare Peverelli. Tra gli scultori: Giuliano Vangi, Alik Cavaliere, Valeriano Trubbiani, Floriano Bodini.

- Un'ampia rassegna internazionale della Nuova Figurazione a **'La Strozzina' di Firenze nel 1963** allineava opere di Karel Appel, Eduardo Arroyo, Enrico Baj, Antonio Bueno, Jean Corneille, Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Lucio Del Pezzo, Jean Dubuffet, Bernard Dufour, Fritz Hundertwasser, Asger Jorn, Robert Echaurren S. Matta, Alberto Moretti, Gastone Novelli, Teresa Pagowska, Achille Perilli, Mario Persico, Edouard Pignon, Hans Platschek, Mario Prassinos, Antonio Recalcati, Mimmo Rotella, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Antonio Saura, Mario Schifano, Emil Schumacher, Sergio Vacchi, Venturino Venturi, con presentazioni di M.Bergomi, J-L.Ferrier, J.A.França, F.Bayl, V.A.Cerni, R.Cogniat, Z.Kepinski, G. Dorfles, E.Sanguineti, E.Crispolti, L.Vinca Masini, M.Calvesi.

POP ART

- Nata in Gran Bretagna alla metà degli anni '50 nell'ambito dell'Independent Group di artisti dell'Institute of Contemporary Art di Londra, **la Popular Art si diffuse a partire dal 1960 negli Stati Uniti e in seguito ebbe influenza sul lavoro di alcuni artisti europei. Si proponeva di liberare l'operazione artistica dal carattere d'esperienza soggettiva servendosi dei mezzi d'espressione di massa.** Si basa su matrici dada e surrealiste. In Italia verifica l'interesse di artisti come Gianfranco Baruchello, Ugo Nespolo e degli esponenti già attivi a Roma in ambito New Dada: Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Tano Festa, Franco Angeli, Titina Maselli, a Milano Valerio Adami e Emilio Tadini. Collegati alla Pop Art sono alcuni aspetti della Nuova Figurazione. Nella rassegna a cura di R.Bossaglia e S.Zatti al Castello Visconteo di Pavia nel 1983 si riconoscevano tra gli antesignani per l'Italia: Renato Guttuso, Giannetto Fieschi, Fabio Mauri e l'attività degli anni '60 milanesi di Floriano Bodini, Bepi Romagnoni, Mino Ceretti, Tino Vaglieri, Gianfranco Ferroni, Giuseppe Guerreschi. Tra gli interpreti in senso stretto si indicavano: Titina Maselli, Enrico Baj, Mimmo Rotella, Concetto Pozzati, Antonio Recalcati, Cesare Peverelli, Angelo Titonel, Lucio Del Pezzo, Aldo Mondino, Domenico Gnoli, Franco Angeli, Tano Festa, Mario Schifano, Giosetta Fioroni, Valerio Adami, Emilio Tadini, Mario Ceroli, Ugo Nespolo, Renato Mambor, Michelangelo Pistoletto, Dino Boschi, Elio Mariani, Umberto Mariani, Gianni Bertini, Giuseppe Albertini, Pippo Spinoccia, Renzo Vespignani, Sergio Sarri, Giangiacomo Spadari, Fernando De Filippi, Paolo Baratella e Emilio Vedova.

Nouveau Realisme, risposta europea al New Dada

di Vilma Torselli

pubblicato il 30/03/2007

- La "singolarità collettiva" di un gruppo di artisti fuori da ogni norma
Il Nouveau Réalisme è uno dei movimenti più importanti tra quelli che hanno caratterizzato la stagione artistica degli anni '60, di diretta derivazione dalle avanguardie dadaiste di inizio secolo, delle quali riprende l'atteggiamento dissacrante nei confronti dell'arte tradizionale: rappresenta la risposta europea al movimento New Dada americano, anch'esso di derivazione dadaista, che diventerà poi [Pop Art](#).
Poichè, negli anni immediatamente precedenti, nel frattempo si è sviluppata ed ha fatto scuola l'[action painting](#) di Pollock, della quale è giunta l'eco anche in Europa, per il naturale processo di osmosi che lega tutti i fenomeni della storia non solo dell'arte, nel Nouveau Realisme nel ritroviamo qualche contaminazione sotto forma della valorizzazione che viene fatta dell'azione dell'artista sull'oggetto e delle possibilità di intervenire su di esso, anche in termini fortemente incisivi.
Con la sua esclusiva azione, l'artista compie così un processo di *dissemblage*, quando l'oggetto di consumo ordinario non viene semplicemente esposto, ma sottoposto ad un'azione distruttiva (Arman, Rotella), metafora della violenza che la società esercita sui valori morali, oppure violentemente compresso (Cesar), così come il sistema comprime l'esistenza e la libertà dell'individuo.

- L'oggetto decontestualizzato che il [Dadaismo](#) di Duchamp eleva ad opera d'arte conferendogli dignità estetica, è visto, nel Nouveau Realisme, nella sua oggettività, elemento d'uso quotidiano, rifiuto ingombrante ed inquinante, con atteggiamento più affine a quello degli artisti pop americani.
- Nel complesso, gli artisti del Nouveau Realisme **esprimono un messaggio che è, sì, ironico e dissacrante** quanto il Dadaismo di un Duchamp, **ma pervaso da una drammaticità più intensa, percorso da un filo di disperazione impotente davanti alla società degli egoismi individuali e del benessere soggettivo.**
- **Nello stesso tempo viene accentuato il valore mentale dell'operare dell'artista, della sua azione sia fisica che intellettuale, che costituisce il vero evento artistico, in contrapposizione all'opera vera e propria, che perde in parte il significato un po' feticistico del *ready-made* dadaista.**

- Secondo alcuni storici, la definizione di Nouveau Realisme viene dall'America, dove è associata all'opera di Jasper Johns e Robert Rauschenberg e alla loro tecnica dell'assemblage, che precorre per certi aspetti la Pop Art, anche se la maggior parte delle fonti accredita l'invenzione della definizione a Pierre Restany.

Il gruppo dei fondatori del movimento, per la maggioranza francesi, è molto nutrito, sono Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé ed il critico Pierre Restany, ai quali si aggiungono poi César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle e Gérard Deschamps (1961) ed infine Christo (1963), tutti riuniti in quella che essi chiamano **singularità collettiva**.

- In effetti, seppure con una estrema e libera varietà di linguaggi singoli, questo gruppo di artisti persegue un intento comune e collettivo, la ricerca di un metodo di appropriazione diretta della realtà, attraverso il quale attuare, come dice Pierre Restany, "*un riciclaggio poetico del reale urbano, industriale, pubblicitario*". Pierre Restany, dapprima estimatore dell'[astrattismo](#), poi rivoltosi all'elaborazione di un'estetica sociologica, diventa il critico teorico ufficiale del movimento, illuminato dall'incontro con Ives Klein nel 1958, e conia, probabilmente ex-novo, il termine Nouveau Réalisme in occasione della prima esposizione collettiva del gruppo, nel maggio del 1960.

- il riferimento va al movimento artistico e letterario nato nel diciannovesimo secolo, definito poi "*Realisme*", che si proponeva di descrivere, senza alcun tentativo di abbellimento, la realtà banale e quotidiana, ma quello di Restany è detto "Nouveau Realisme" (così come in cinematografia si afferma una "Nouvelle Vague") perchè relativo alla realtà nuova di una società urbana dei consumi, in termini descrittivi nuovi, non più rappresentata attraverso la creazione di immagini congrue e pertinenti, ma attraverso gli oggetti di consumo che l'artista non crea, ma sceglie come più adatti alla rappresentazione, operandone un riutilizzo "estetico".

- Il Nouveau Réalisme, pur sintetizzando elementi di chiara derivazione Dada, il forte atteggiamento critico nei confronti delle convenzioni e ironicamente giocoso verso ciò che la società considera "serio", con elementi più specificatamente pop, quali la fredda analisi critica della società dei consumi, cerca di proporsi al tempo stesso come movimento autonomo ed originale, antagonista della nascente Pop Art in America, sostenuta economicamente sul mercato mondiale da collezionisti e galleristi d'oltreoceano.

- Gli artisti di questo movimento agiscono all'interno delle strutture della società per metterne in risalto le contraddizioni e per proporre polemicamente atteggiamenti e giudizi alternativi, scaturenti da un rapporto conflittuale non solo con la società, ma anche con l'oggetto: vanno visti in quest'ottica i manifesti strappati di Mimmo Rotella, le distruzioni di Arman, le compressioni di César, la provocatoria "merda d'artista" di Manzoni, i molteplici scandali artistici di Klein, gli impacchettamenti del bulgaro Christo Javacheff, del quale Pierre Restany scrive che "*....in un momento in cui l'architettura conta troppi ingegneri o uomini d'affari e non abbastanza poeti, Christo fa parte di questi artisti che assumono il rilancio immaginativo di questo campo*".

- Si può dire che il Nouveau Realisme, specie nei suoi aspetti legati alla body art e al comportamentismo, esprima alla perfezione un mutamento culturale importante e profondo avvenuto negli anni '50-'60, non solo in campo artistico, ma più in generale nel campo del sociale e del costume, tendente a sovvertire radicalmente i principi precostituiti con una predilezione spiccata per un assoluto radicalismo provocatorio, segno comunque di una vitalità intellettuale volta ad esplorare ogni possibilità del pensiero, dalla quale scaturiranno i movimenti giovanili di contestazione degli anni successivi.

Realismo in tempi moderni

In Italia

- Il secondo dopoguerra, quando il realismo flirta vistosamente con l'ideologia, sembra essere interpretato bene dalla famosa frase di Renato Guttuso "tempi pericolosi ma straordinari". Come avverte Valerio Rivosecchi sarà l'esempio del capolavoro di Picasso, "Guernica", esposto nel padiglione spagnolo dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937, ad agire come modello formale e soprattutto etico, condizionando gli sviluppi stilistici di pittori che hanno ormai la statura di caposcuola, come Guttuso e Birolli. "Nella vitalissima pittura degli anni quaranta la rottura degli schemi formali del Novecento italiano "avviene attraverso molte strade, che si estendono da Cézanne alla libertà cromatica dei fauves, all'espressionismo austriaco e tedesco.

- Deve molto all'espressionismo il Mendicante, dipinto da Guttuso nel 1944, carico di colore e di passione, perché, in fondo, al di là delle riflessioni teoriche e delle definizioni stilistiche, il tratto più convincente della pittura di questi anni di guerra è proprio nell'energia vitale che sprigiona, reazione a uno shock emotivo che costringe gli artisti ad uscire dagli studi e a guardarsi intorno". Così ecco i temi della civiltà contadina di Zigaina e l'alluvione in Polesine di Pizzinato, la Roma di Ziveri e la ricerca molto personale di Leoncillo e di Borlotti.

Guttuso, Il Mendicante



- E si sbarca tra lo scorcio degli anni Cinquanta e i Sessanta, quando "le due direttrici delle ricerche legate al realismo sfoggiano da una **parte l'opera-oggetto** che accoglie elementi prelevati direttamente dalla realtà, e sostituisce la presentazione alla rappresentazione, **dall'altra una pittura** in cui le motivazioni politiche del realismo sociale cedono il passo a tematiche di tipo psicanalitico ed esistenziale, ma comunque legate alla critica della società dei consumi".

- E' l'epopea del neodadaismo, del nouveau réalisme, della pop art, dove spiccano le ricerche di Jannis Kounellis, Piero Manzoni, Rotella e Ceroli, da Schifano a Tano Festa, dalle teofanie di Luigi Ontani alle ricognizioni di Carlo Maria Mariani, alla realtà del consumo di Dino Boschi e di Titonel, alle complesse problematiche esistenziali e sociali di Leonardo Cremonini. Si chiude con una doppia galleria di maestri della fotografia, da Nino Migliori a Mario Giacomelli, da Franco Fontana ad Aurelio Amendola, Claudio Abate e Gianni Berengo Gardin, fino a Mimmo Jodice e Mario Cresci, accanto ai pittori Luciano Ventrone, Adelchi Riccardo Mantovani, Giuseppe Modica e Piero Guccione, tutti impegnati scrutare nel vero l'umanità di oggi.

NEW DADA 1959-'60.

- La prima fase, « eroica » della Scuola di New York, il periodo dell'Action Painting, dell'Abstract Expressionism, arrivava ad un punto tale di tensione, ad un rifiuto così totale di ogni rapporto con la realtà e col sociale, ad un rifiuto, soprattutto, della condizione umana che gli artisti della seconda generazione, **nella seconda metà degli anni cinquanta**, tornarono a sentire il richiamo dei contenuti della esperienza quotidiana (« diciamo anche del luogo comune »),
- come scrive Alberto Boatto in « Pop Art in USA », Milano, 1967), e una spinta verso la rivalutazione dell' « oggetto ».

- Il momento di passaggio tra l'Espressionismo astratto e il totale recupero dell'oggetto della vita quotidiana, che troverà la sua più diretta configurazione nella Pop Art, è rappresentato da quella manifestazione che, in maniera impropria, si è definita **New Dada** (e in Europa, come reazione all'Informale, si definirà nel **Nouveau Réalisme**).

- « **improprio** » » perché il recupero dell'oggetto,
- in **Rauschenberg**, in **Johns**, non esprime l'ironia e la forza di decontestualizzazione del ready-made di Duchamp, **ma è una sorta di presa di coscienza dell'importanza dell'oggetto, sempre più evidente e inevitabile nella vita quotidiana.**
- Semmai è il «modo », la tecnica che si avvicinano, in parte, a quella dada, nella specificità (per quanto almeno riguarda Rauschenberg), di Schwitters, piuttosto che di Duchamp, nell'attaccamento ad una pittura che, nel riprendere dal gestualismo dell'Action Painting,



- si rifà alla densità pittorica, alla raffinata, ricca cromaticità della pittura di Schwitters, e l'oggetto inserito nell'opera anche se «disposto» a costituire «opera» (come il famoso Letto di Rauschenberg che, spostato in verticale, è già (“altra cosa “ dall'oggetto «letto» — come, d'altra parte, lo saranno i tavoli con i resti dei cibi di Spoerri —) ha già la fragranza della realtà (e diverrà poi, con la Pop, oggetto di catalogazione documentaria);

in Duchamp e in Man Ray l'oggetto assumeva invece sempre il carattere di un'aggressività, inquietante, impietosa, carica di quell'«humour» che il Surrealismo colorirà di nero

«L'apertura verso il nuovo», scrive ancora Boatto «ha origine nelle zone più impure dell'informale, in un incontro fra pittura d'azione e pittura di materia».

E aggiunge che è **in quel residuo di materia** che nell'Informale si manifesta, ancora, come «cosa» (così come avviene nei Sacchi di Burri, premessa essenziale del New Dada), prima di trasformarsi in **«indice d'usura esistenziale e di materia»;**

è in questo momento di frizione che l'oggetto si ripropone come particolare, come dettaglio concreto.

«È in questo ambito che avviene la frattura del new-dada...; la difficile unità, una volta spezzatasi, come fa risalire ad oggetto o ad immagine **legati alla loro nozione quotidiana** il frammento materico dell'Informale, così riduce l'arco d'intervento da concedere all'azione...

È la sorte che attende il gesto in un **combine-painting di Rauschenberg** o in **un bersaglio di Johns** ».

E' nel Nouveau Réalisme europeo, contemporaneo e parallelo al New Dada che viene a “concedere” un ampio campo di intervento all'azione, coinvolgendo, nell'azione, l'oggetto, che fa parte di un universo da riconquistare ad una sorta di nuova, struggente poesia.

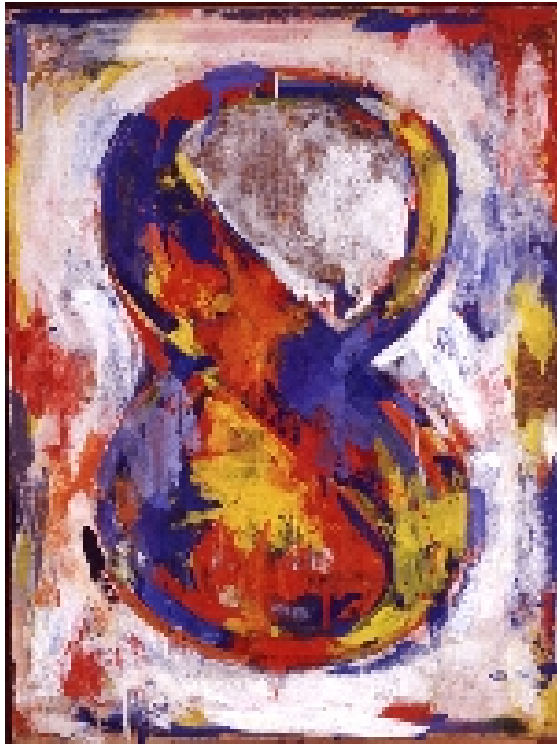


Attorno alla metà degli anni '50, Johns dà vita ad una serie di dipinti ad encausto e collage che rappresentano numeri con numerose variazioni sul tema, e nella decade seguente realizza quattro serie distinte sui numeri: *Figures*, *Numbers*, *09* e *0 through 9*.

In *Figures* compare un solo numero centrato in campo rettangolare, in *Numbers* Johns sviluppa una disposizione a griglia in cui si ripetono file di dieci numeri da zero a nove in sequenza logicamente ordinata ma mutante, come in *Small Numbers in Color* (1959), nella serie *09*, detta anche *Ten Numbers*, l'artista utilizza una griglia abbreviata di dieci unità rettangolari in due file di cinque, riprendendo questo schema in stampe ed illustrazioni con i numeri in sequenza da 0 a 9 su due file o in singola fila, come in *Color Numeral Series* (1969). Infine, nella serie *0 through 9*, tutte e dieci le cifre in un campo rettangolare vengono sovrapposte una sull'altra, in modo che la forma di ogni singolo numero sia inclusa in uno più grande ed i frammenti delle due figure si sovrappongano e si intreccino



- Jasper Johns
"Numbers in
Color", 1958-
1959



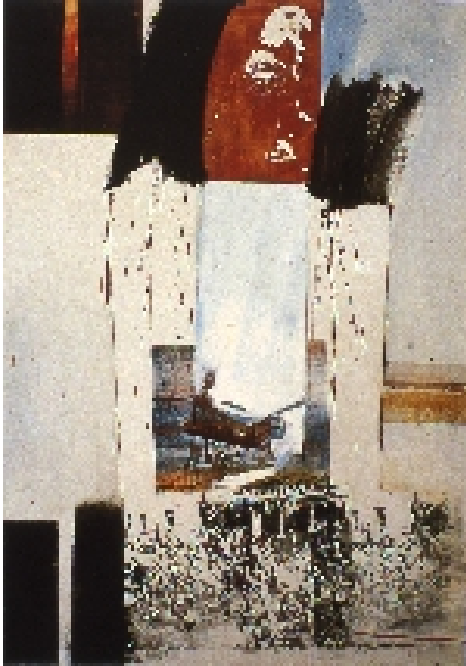
- **Johns, Jasper**

1959

Cera su tela, cm 51 x
38

Mart, Collezione
Ileana

Sonnabend, Rovereto



- **Rauschenberg, Robert**
Kite , 1963

Olio e colore serigrafato
su tela, cm 213 x 152
Mart, Collezione Ileana
Sonnabend, Rovereto



- E questo forse spiega come il fenomeno che più si ricollega al New Dada, (“sviluppando ancor più la vocazione alla quantità” (R. Barilli, « L'Arte contemporanea », Milano, 1984), **sia proprio l'happening**, quell'operazione « che si situa tra le arti visive e quelle dello spettacolo ». **Comunque l'uscita dal quadro e la tendenza a privilegiare la quantità sulla qualità avviene in Rauschenberg in una dialettica continua tra piano e spazio** ma anche tra “ordine tecnologico ed ordine esistenziale “.

- L'operazione di Johns è più vicina, per certi aspetti, a quella mentale, dada, di Duchamp; **gli oggetti** del suo mondo espressivo — i bersagli, la bandiera americana —, **sono** «oggetti neutri», “stereotipi massificati“, **simboli**, infine, **di un'intenzionalità poetica carica di memorie e di raffinatezza formale** (così come, in tema di assemblages, erano state cariche di memorie e di simbolicità arcana, fin dagli anni trenta, le (cassette » di Cornell).

- E potremmo citare, su una linea di più «classica» strutturazione, la scultura di Louise Nevelson, e ancora le scatole sadico-erotiche del greco-americano Lucas Samaras, di chiara derivazione new dada; o le accumulazioni di Ernst Trova (la cui operazione può, per molti aspetti, collegarsi alla Pop), col suo Falling Man (l'uomo che cade), una sorta di manichino ironico, prezioso, distruttivo, realizzato in materiale lucido o trasparente

E su questo filone, e chiaramente collegato al lavoro di «assemblage» del nouveau réaliste César, quello dell'americano Chamberlain, entrambi operanti con residui di macchine; ma mentre César « schiaccia» le macchine con la pressa, ad evidenziare la condizione di scoria cui si riducono i «rifiuti» della vita civile attuale, Chamberlain mette in evidenza, della macchina, l'apparenza, la lucentezza del colore «industriale », tanto da trasformare l'assemblaggio delle parti di macchina in una sorta di grande corolla sgargiante — secondo la linea di totale «accettazione» della condizione di attualità, proprie, comunque, della Pop Art.

E ricordiamo, infine, che, dall'assemblage si enuclea il lavoro di uno dei protagonisti degli environments più aggressivi e violenti dell'immediato post-pop, il californiano Edward Kienholz.

ALBERTO GIACOMETTI

(1901 - 1966)

protagonista assoluto della scultura
contemporanea, straordinario pittore, fine
disegnatore e incisore di rara sensibilità



Alberto Giacometti

Borgonovo di Stampa 10/10/1901 • Coira 11/01/1966

Scultore e pittore svizzero Fin dalle giovanili esperienze la sua ricerca si volse contemporaneamente, ma con elaborazioni espressive autonome, sia alla pittura (con la quale l'artista esordì) sia alla scultura (la cui importanza prevalse e fu determinante in tutta l'opera di Giacometti).



- Nasce il 10 ottobre del 1901 a Borgonovo in Val Bregaglia da Giovanni, pittore neoimpressionista, e Annetta Stampa. La sua infanzia trascorre felice: il padre gli facilita le prime esperienze di atelier, il padrino (il pittore Cuno Amiet) lo aggiorna su stili e tecniche, gli altri familiari collaborano al suo sviluppo artistico posando per lui come modelli. Nel 1916, durante il liceo, dimostra una totale padronanza del linguaggio impressionista in un ritratto della madre modellato con la plastilina.

- Abbandona il liceo e si trasferisce a Ginevra per frequentare la Scuola di Belle Arti.
- Al seguito di un viaggio a Venezia e a Roma nel 1920, durante il quale si appassiona all'opera del Tintoretto e di Giotto, decide di recuperare lo sguardo ingenuo delle origini delle cose attraverso l'arte primitiva e l'antropologia. Nel 1922 si stabilisce a Parigi per seguire i corsi dello scultore Antoine Bourdelle, sperimentando in parte il metodo cubista.



“Group de trois hommes” del 1943-49.



- Nel 1925 il fratello Diego lo raggiunge a Parigi per divenire per sempre il suo assistente. Nel 1925 apre uno studio in Rue Hippolyte-Maindron. Alberto condivide con gli artisti svizzeri che incontra a Parigi le simpatie per il movimento surrealista e dal 1927 comincia a esporre al Salon des Tuileries le sue prime sculture surrealiste. Il successo non tarda ad arrivare e Alberto comincia a frequentare artisti come Arp, Mirò, Ernst e Picasso e scrittori come Prévert, Aragon, Eluard, Bataille e Queneau.

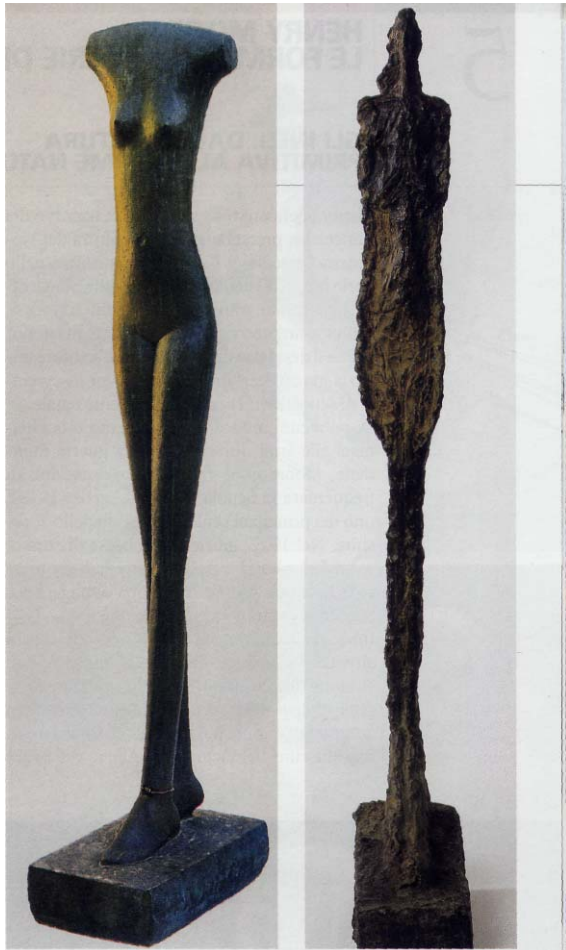
- Nasce un forte sodalizio con Breton, per il quale scrive e disegna sulla rivista "Le surréalisme au Service de la Révolution". Ma Giacometti avverte l'esigenza di tornare sul tema della "rassomiglianza assoluta" e, dopo la morte del padre nel '33, si chiude in periodo di nuovo apprendistato. **Del 1932 è la sua prima personale alla Galerie Pierre Colle di Parigi.** Ma sarà solo una parentesi.
- Lavorare dal vero, decifrare i volti e le figure dei suoi modelli (sottoposti a eterne sedute) scavare nella materia, sono le ricerche che più lo interessano, fino a diventare quasi un'ossessione **(da sempre, la figura umana mi ha interessato più di ogni altra cosa, al punto che ricordo quando da giovane, forse già a Parigi, mi capitò di fissare talmente le persone presenti che non conoscevo, fino a metterle a disagio, come se non vedessi quello che volevo vedere, come se tutto fosse talmente sfocato che non si riesce a decifrarlo, quello che si vuol vedere, quel che si vede).**

- E' così che per cinque anni si dedica allo studio della testa e dello sguardo. E viene espulso pubblicamente dal Surrealismo (1935).
- Dal 1935 al '40 si concentra nello studio sulla testa, partendo dallo sguardo, sede del pensiero. Cerca anche di disegnare figure intere, nel tentativo di cogliere l'identità dei singoli esseri umani con un solo colpo d'occhio. In questo periodo si avvicina a Picasso e Beckett, e instaura con Sartre un dialogo che influenzerà spesso i lavori di entrambi. Passa gli anni della seconda guerra mondiale a Ginevra.

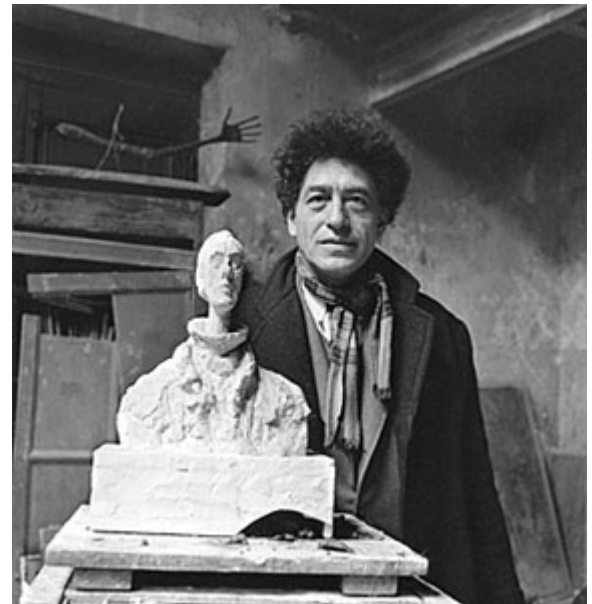
- Nel 1946 ritorna a Parigi e ritrova suo fratello Diego, intraprendendo **una nuova fase artistica durante la quale le statue si allungano e le loro membra si stendono in uno spazio che le contiene e le completa.** Nel 1962 riceve il Gran Premio della scultura alla Biennale di Venezia. Gli ultimi anni sono all'insegna di un'attività frenetica e di un susseguirsi di grandi mostre in tutta Europa.
- Pur gravemente malato si reca a New York **nel '65 per la sua mostra al Museum of Modern Art.**
- Come ultimo lavoro prepara il testo per il libro "Paris sans fin", una sequenza di 150 litografie in cui scorrono le memorie di tutti i luoghi vissuti. Muore l'11 gennaio 1966 ed è sepolto a Borgonovo, vicino ai genitori.

- Il successo mondiale arriva con la mostra allestita a New York da Matisse. “La ricerca dell’assoluto” è il titolo della prefazione di Sartre al catalogo. Lavora assiduamente; espone alla Kunsthalle di Basilea con André Masson (1950). Il 1955 è l’anno di due retrospettive: all’Arts Council Gallery di Londra e al Guggenheim di New York. Nel 1962 vince il Gran Premio della scultura alla Biennale di Venezia. Gravemente malato, si presenta comunque a New York, nel 1965, per la sua mostra al MOMA. Si spegnerà l’11 gennaio del 1966 a Chur.

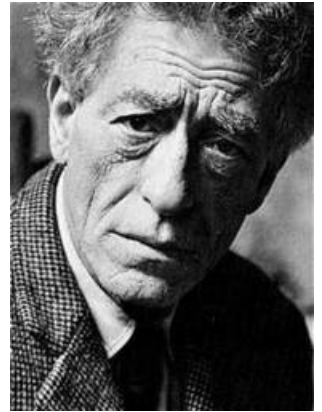
Alberto Giacometti, «Donna che cammina»,







Altre informazioni



- il fratello Diego, che di Alberto divenne paziente e premuroso compagno, devoto amico, modello prediletto, confidente, consulente, aiutante, alter ego.

- Grazie a Diego, che intuì ben presto la prorompente genialità del fratello, molte pregevoli opere furono sottratte alla distruzione, all'annientamento che l'incontentabile e umorale artista aveva loro destinato. Alberto e Diego trascorsero gran parte della loro vita a Parigi, senza però mai dimenticare la terra d'origine: i luoghi familiari, gli affetti, i paesaggi. Pittore e scultore tra i sommi del Novecento,

- Alberto ebbe rapporti di amicizia con molti intellettuali e artisti, **tra cui Aragon, Breton, Strawinsky, il filosofo giapponese Isaku Yanaihara, Simone de Beauvoir, Sartre, Genet, Lord... Yanaihara, Genet e Lord** furono straordinari modelli per ritratti a olio , tra i più allucinanti e pregnanti della sua produzione

- **Per conoscere a fondo Giacometti uomo e artista sono imprescindibili i libri di due dei modelli d'eccezione menzionati: di Genet, L'atelier de Giacometti**

- **e di Lord, Un portait par Giacometti.**

- Alberto morì l'11 dicembre 1966. Diego visse fino al 1985.

- **"Un giorno quando stavo disegnando una giovane ragazza, all'improvviso ho notato che tutto ciò che era vivo in lei era il suo sguardo. Il resto della sua testa, non era per me che il cranio di un uomo morto. Uno vorrebbe scolpire una persona vivente, ma ciò che la rende realmente viva è senza dubbio il suo sguardo... Tutto il resto non ne è che la cornice"**



Un contemporaneo dal cuore antico

- Lo studio degli antichi maestri e delle loro opere è comune a moltissimi artisti, basti pensare a Cézanne, Matisse o Picasso, solo per citare i nomi più famosi; si può affermare che per gli artisti della generazione di Giacometti come per quelli precedenti, lo studio dell'arte è uno degli elementi basilari, se non indispensabili della loro formazione.
- In Giacometti, tuttavia, **l'attività di copiare, iniziata fin dalla più tenera età e continuata per tutta la vita, ha assunto le dimensioni di un lavoro parallelo a quello personale tanto che l'abitudine di disegnare le opere d'arte è una costante nel lavoro artistico di Giacometti...** Guardando il gran numero di copie, si comprende come per Giacometti si sia trattato di un esercizio continuo e instancabile... Questo dialogo personalissimo con gli antichi maestri ha confortato la sua indagine artistica; le copie ricostruiscono l'itinerario del suo lavoro, rivelando gli interessi dell'artista, le sue ossessioni, le sue predilezioni e curiosità. Tutta l'arte di Giacometti si basa su questo studio accurato e profondo della storia dell'arte.

L'artista ha rimesso in discussione i temi principali della scultura tradizionale

pensiamo alle novità presenti nella sua scultura come

- **il rapporto tra base e scultura,**
- **il concetto di monumentalità indipendente dalle misure dell'opera** ma creato dal rapporto tra l'opera e lo spazio circostante,
- **la meditazione sulla percezione visiva,**
- **la presenza della distanza tra modello e artista,** e, quindi, tra scultura e spettatore,
- **la tridimensionalità risolta nell'imposizione di un punto di osservazione frontale.**

Questo atteggiamento radicale di rilettura è impensabile senza una conoscenza completa di tutte le espressioni sculturali e d'altronde Giacometti non ha mai nascosto il conforto provato nello studio continuo dell'arte, per esempio ha sempre dichiarato la sua passione per l'arte egizia, sumera o bizantina.

- (Dal catalogo della mostra "Alberto Giacometti. Dialoghi con l'arte" Mendrisio, 16.IX.2000-12.XI.2000, Museo d'Arte. Testo di Casimiro di Crescenzo)

- A chi gli domandava quali fossero i propositi che guidavano il suo lavoro, Alberto Giacometti rispondeva molto semplicemente che cercava solo di rappresentare quello che gli appariva davanti agli occhi, eleggendo la realtà a punto di partenza per avventurarsi nel mondo dell'illusione oltre la soglia del quotidiano dove concretamente si costituisce l'oggetto della visione. L'equilibrio ed il rigore delle sue creazioni hanno trasformato questa vertigine d'ispirazione in un'unica, ininterrotta e fulminante opera d'arte.

Il disegno in Giacometti

- diventa una presa di possesso tutta interiore dove i motivi sono ripresi incessantemente dalla quotidianità con il risultato esemplare di estrarre il noto dall'ignoto. Il tratto spezzato, quasi singhiozzante, trae le forme dal vuoto e costringe l'oggetto, assieme alla sua "idea," ad uscire da quella nicchia di indeterminatezza in cui si trova nascosto, portando la materia alla luce e alla coscienza.

Jean Genet, scrittore e amico,

- scriveva in un suo celebre saggio: "Giacometti non lavora né per i suoi contemporanei, né per le generazioni future: fa delle statue che alla fine incantano i morti". Certo la morte è un tema centrale nella sua poetica ma rappresenta essenzialmente un punto di partenza perché Giacometti ha la capacità di trasformare un teschio in un volto vivo riuscendo a ridare luce alle sue orbite vuote. Possedendo da vero artista la facoltà di aprire la mente ad una conoscenza emotiva del reale che alimenta costantemente il sentimento delle cose, Giacometti riesce a mutare la sconfitta in trionfo e l'orrore in bellezza

approfondire

- C'è un capitolo tutto lombardo della biografia e dell'opera di Giacometti, rimasto spesso in ombra, che si dipana fra Parigi, la Bregaglia, Chiavenna e Milano, e che riguarda i suoi importanti legami di amicizia con diverse personalità, fra cui lo scultore valtellinese Mario Negri, lo scrittore Giorgio Soavi, i critici d'arte Lamberto Vitali, Luigi Carluccio, Franco Russoli, Alberto Martini e Gian Alberto Dell'Acqua, lo stampatore Giorgio Upiglio e il medico Serafino Corbetta. L'esposizione Alberto Giacometti. Percorsi lombardi giunge ora a documentarlo in tutta la sua interezza attraverso una novantina di opere fra sculture, dipinti, disegni e incisioni - provenienti dalla Fondazione Giacometti e dal Kunsthaus di Zurigo, dalla Fondazione Alberto e Annette Giacometti di Parigi, dal Kunstmuseum di Winterthur, dal Bündner Kunstmuseum di Coira, dalle Civiche Raccolte Bertarelli di Milano, e da numerosi collezionisti privati - oltre a una nutrita sezione di fotografie, lettere e filmati. Alberto Giacometti. Percorsi lombardi 20 gennaio – 22 aprile 2005 Sondrio: Galleria Credito Valtellinese Tel. 02.4800.8015

Altre informazioni

- Nato il 10.10.1901 a Borgonovo in Val Bregaglia, Giacometti trascorse l'infanzia nel vicino villaggio di Stampa. Un anno dopo nacque il fratello Diego, che di Alberto divenne paziente e premuroso compagno, devoto amico, modello prediletto, confidente, consulente, aiutante, alter ego.

- Grazie a Diego, che intuì ben presto la prorompente genialità del fratello, molte pregevoli opere furono sottratte alla distruzione, all'annientamento che l'incontentabile e umorale artista aveva loro destinato. Alberto e Diego trascorsero gran parte della loro vita a Parigi, senza però mai dimenticare la terra d'origine: i luoghi familiari, gli affetti, i paesaggi. Pittore e scultore tra i sommi del Novecento, Alberto ebbe rapporti di amicizia con molti intellettuali e artisti, **tra cui Aragon, Breton, Strawinsky, il filosofo giapponese Isaku Yanaihara, Simone de Beauvoir, Sartre, Genet, Lord... Yanaihara, Genet e Lord** furono straordinari modelli per ritratti a olio (pp. 208 ss.), tra i più allucinati e pregnanti della sua produzione

- **. Per conoscere a fondo Giacometti uomo e artista sono imprescindibili i libri di due dei modelli d'eccezione menzionati: di Genet, L'atelier de Giacometti**

- **e di Lord, Un portait par Giacometti.**

- Alberto morì l'11 dicembre 1966. Diego visse fino al 1985.

- "Un giorno quando stavo disegnando una giovane ragazza, all'improvviso ho notato che tutto ciò che era vivo in lei era il suo sguardo. Il resto della sua testa, non era per me che il cranio di un uomo morto. Uno vorrebbe scolpire una persona vivente, ma ciò che la rende realmente viva è senza dubbio il suo sguardo... Tutto il resto non ne è che la cornice"



Un contemporaneo dal cuore antico

- Lo studio degli antichi maestri e delle loro opere è comune a moltissimi artisti, basti pensare a Cézanne, Matisse o Picasso, solo per citare i nomi più famosi; si può affermare che per gli artisti della generazione di Giacometti come per quelli precedenti, lo studio dell'arte è uno degli elementi basilari, se non indispensabili della loro formazione. In Giacometti, tuttavia, l'attività di copiare, iniziata fin dalla più tenera età e continuata per tutta la vita, ha assunto le dimensioni di un lavoro parallelo a quello personale tanto che l'abitudine di disegnare le opere d'arte è una costante nel lavoro artistico di Giacometti... Guardando il gran numero di copie, si comprende come per Giacometti si sia trattato di un esercizio continuo e instancabile... Questo dialogo personalissimo con gli antichi maestri ha confortato la sua indagine artistica; le copie ricostruiscono l'itinerario del suo lavoro, rivelando gli interessi dell'artista, le sue ossessioni, le sue predilezioni e curiosità. Tutta l'arte di Giacometti si basa su questo studio accurato e profondo della storia dell'arte.

- L'artista ha rimesso in discussione i temi principali della scultura tradizionale, pensiamo alle novità presenti nella sua scultura come il rapporto tra base e scultura, il concetto di monumentalità indipendente dalle misure dell'opera ma creato dal rapporto tra l'opera e lo spazio circostante, la meditazione sulla percezione visiva, la presenza della distanza tra modello e artista, e, quindi, tra scultura e spettatore, la tridimensionalità risolta nell'imposizione di un punto di osservazione frontale. Questo atteggiamento radicale di rilettura è impensabile senza una conoscenza completa di tutte le espressioni sculturali e d'altronde Giacometti non ha mai nascosto il conforto provato nello studio continuo dell'arte, per esempio ha sempre dichiarato la sua passione per l'arte egizia, sumera o bizantina.
- (Dal catalogo della mostra "Alberto Giacometti. Dialoghi con l'arte" Mendrisio, 16.IX.2000-12.XI.2000, Museo d'Arte. Testo di Casimiro di Crescenzo)

Ernst Beyeler dietro l'uomo che cammina II (1960) di Alberto

Giacometti; a sinistra: Diego (1958), anche di Giacometti, anni 1960



Alberto Giacometti Grande femme III, 1960 Bronzo, 237 x 31 x 54 cm

Fondation Beyeler, Riehen/ Basilea





- La rappresentazione dell'essere umano nella sua vulnerabilità e angoscia esistenziale costituiscono il soggetto principale della sua creazione.

- **27 giugno – 30 novembre 2010**

Dal 27 giugno al 30 novembre 2010, la Fondazione Maeght presenta un'eccezionale retrospettiva dell'opera di Alberto Giacometti, uno degli artisti più importanti del XX secolo. Diventato celebre grazie alle sue sculture, Giacometti è stato anche un rinomato pittore e disegnatore. La rappresentazione dell'essere umano nella sua vulnerabilità e angoscia esistenziale costituiscono il soggetto principale della sua creazione. ***Giacometti & Maeght 1946-1966***, riunirà al contempo i capolavori più conosciuti dell'artista, fra i quali i bronzi: l'Uomo che cammina, Il Cane, Il Gatto. Se alcune sculture di Giacometti sono mondialmente note e riconosciute, i dipinti, più rari, sono ancora da scoprire. La mostra gli dedica ampio spazio, in particolare attraverso i ritratti di Aimé e di Margherite Maeght.

Completano la mostra più di 80 disegni, rarissimi gessi dipinti, acqueforti e lettere. Saranno presentate alcune opere di gioventù e dell'epoca surrealista, tuttavia la mostra privilegerà il periodo del dopo guerra, le sculture longilinee e filiformi.

Tutte le opere sono prestate da grandi musei nazionali e internazionali o da collezioni private e alcune saranno presentate al pubblico per la prima volta.

La Fondation Maeght renderà omaggio anche all'uomo. Venti anni di amicizia hanno legato Alberto Giacometti e Aimé Maeght. Venti anni di collaborazione, di scambi e di sguardi condivisi sulla creazione. Un'intimità rivelata da lettere, fotografie, filmati, alcuni inediti, e ritratti che daranno al visitatore nuovi elementi su Alberto Giacometti.

La Fondation Maeght : l'Art et la Vie



Scorcio
della Cour Giacometti,
alla Fondation Maeght
di Saint-Paul-de-Vence,



Busto di Diego



- "Un viso lavorato al bulino, sul quale le espressioni non mutano, tanto la maschera è stupefacente: non sai mai se ti ascolta, ma che risposte, le sue! Essenziali, profonde, originali, sui soggetti più vari.

E' Henri Cartier-Bresson a raccontare Alberto Giacometti. Lo fa con le parole, ma soprattutto con le sue fotografie.



"In Alberto l'intelletto è uno strumento al servizio della sensibilità. In alcuni casi la sua sensibilità rivela aspetti curiosi, ad esempio il timore di lasciar trasparire i suoi sentimenti



- Ha una madre novantenne che vive a Stampa, nel cantone dei Grigioni... E' sveglia e intelligente, gli toglie i quadri dalle mani quando crede che siano finiti.



Naso 1947



autoritratto



Alberto Giacometti Autoritratto, 1921 Olio su tela, 82,5 x 70 cm Alberto Giacometti-Stiftung, Zurigo © FAAG/ 2009, ProLitteris, Zurigo



- Lo sguardo fiero del suo autoritratto e l'espressione assorta della ragazza dipinta dal padre Giovanni, le tele coloratissime del cugino Augusto e gli oggetti scultura del fratello Diego. Alla Fondation Beyeler di Basilea le opere di Alberto Giacometti dialogano con quelle di chi l'ha sempre ispirato: i membri della sua famiglia. Una famiglia di artisti. Alberto Giacometti cresce a contatto con l'arte, giocando nell'atelier del padre Giovanni, nome conosciuto dell'arte moderna svizzera. È un artista precoce, che dipinge il primo quadro a dodici anni, mentre a tredici crea le prime sculture. Il soggetto? La Testa di Diego, il fratello minore, che diventerà uno dei suoi modelli preferiti, uno dei più stretti collaboratori e un artista profondamente influenzato da Alberto. E poi ci sono la madre Annetta, la sorella Ottilia, il cugino di secondo grado e pittore Augusto (ossessionato dalla ricerca cromatica): tutta la famiglia partecipa alla crescita artistica di Alberto.

La foresta 1950



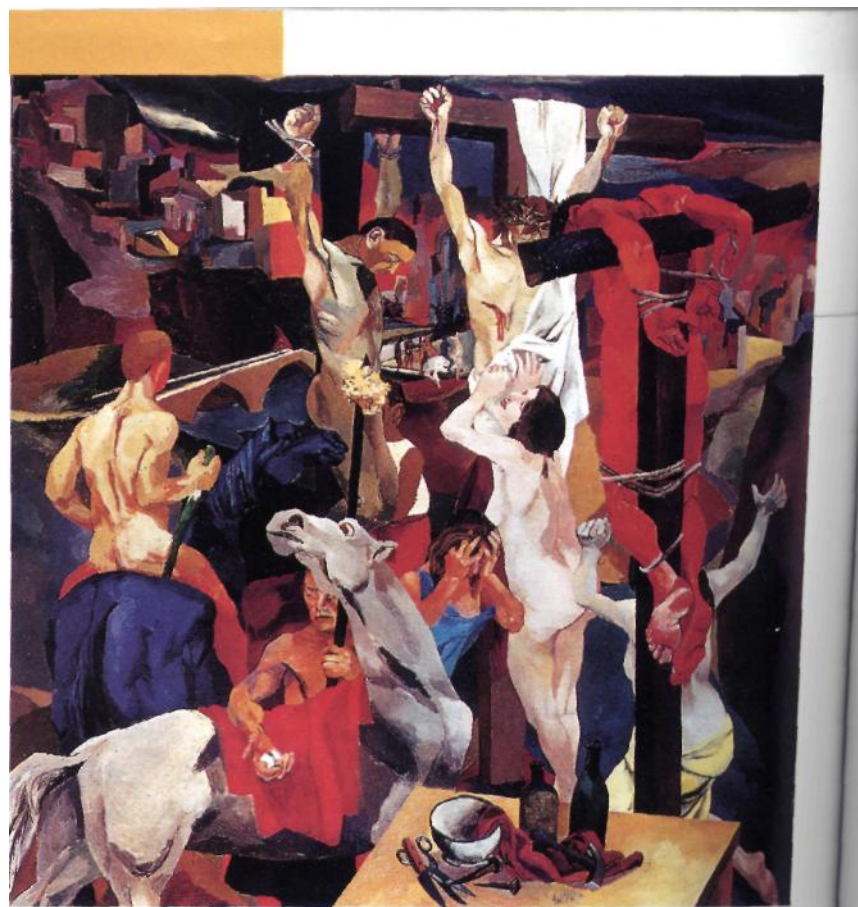
Il gatto 1951



Renato Guttuso

Non solo Realismo sociale

Renato Guttuso, «Crocifissione», 1941, olio su tavola, 2 x 2 m, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



RENATO GUTTUSO

- Renato Guttuso (1912-1987) è uno dei più significativi esponenti di quel Realismo sociale che si sviluppa in Italia con l'approssimarsi della seconda guerra mondiale. Nato a Bagheria, in provincia di Palermo, frequentò gli studi classici, iscrivendosi alla facoltà di Giurisprudenza, che abbandonò per dedicarsi alla pittura. Trasferitosi a Roma (1931), entrò in rapporto con l'ambiente della «Scuola Romana» le cui tendenze realistiche di matrice espressionista si ponevano chiaramente in opposizione al movimento «Novecento». Nel 1935 il pittore si spostò a Milano; il contatto con gli artisti locali, tra cui Birolli, Manzù e il critico d'arte Edoardo Persico, confermò la sua vocazione realistica, che aveva acquistato nel frattempo un significato politico ben preciso. Guttuso frequentò i circoli culturali antifascisti, svolgendo anche un'importante attività di collegamento tra Roma e la capitale lombarda.

- E l' impegno civile dell'artista ebbe risonanza anche sulla sua attività pittorica, manifestando la sua personale visione del mondo e della società contemporanea, con un realismo estremamente libero, in cui si fondono suggestioni molto diverse: il Picasso di «Guernica» (1937), la ricerca di Van Gogh, i Realisti francesi dell'Ottocento e l'arte popolare siciliana.
- Nel 1940 Guttuso si iscrisse al Partito comunista, aderendo successivamente al movimento di «Corrente». Fu in quel periodo che dipinse una delle opere più significative della sua carriera, la «Crocifissione» realizzando una rappresentazione assolutamente anticonvenzionale dell'episodio sacro.

- La tragicità dell'evento è resa attraverso una composizione particolarmente affollata, dominata in primo piano dai gesti tesi e concitati dei protagonisti, ognuno preda del proprio dolore personale.
- Guttuso ha utilizzato colori violenti e innaturali, come nel caso del *manto* blu del cavallo o del corpo rosso del ladrone sulla croce, stendendoli con una pennellata compatta e vigorosa, fortemente espressiva.
- Il contrasto con le tonalità più cupe del paesaggio montano sullo sfondo accentua la drammaticità della scena, producendo nello spettatore coinvolgimento emotivo

L' autore scrisse, a proposito di questo quadro “questo è un tempo di guerra e di massacri Abissinia, gas, forche, decapitazioni, Spagna, altrove.

Voglio dipingere questo supplizio come una scena d'oggi”.

Il suo realismo dunque, tutt'altro che oggettivo, è portatore di un preciso messaggio ideologico, esprimendo, attraverso il tema sacro, l'angoscia dell'uomo nei confronti della lacerante situazione storica.

- Dopo aver attivamente partecipato alla Resistenza nel 1945 Guttuso aderì al Fronte Nuovo delle Arti, sviluppando una pittura di «realismo esistente, personaggi e ai temi tratti dalla vita quotidiana.,dagli incontri di lavoro, ai momenti di svago, in opere di grande tensione stilistica
- Dall'inizio degli anni Sessanta in poi il suo linguaggio si aprì anche agli stimoli dei più moderni apporti culturali delle correnti astrattiste e formali.

Henry Moore

Henry Moore al lavoro, 1976



**Henry Moore Titolo THREE PIECE RECLINING FIGURE: 1977
SCULTURA IN BRONZO altezza: 10 cm**



1922, pietra di Portland, altezza 28
cm, Collezione privata



402

Dal 1945 a oggi

Henry Moore Titolo **THREE SCULPTURAL OBJECTS 1973**
LITOGRAFIA A COLORI altezza: 56,5 cm
larghezza: 43,6 cm



Henry Moore

(1898 - 1986)

Henry Spencer Moore nasce nel 1898 a Castleford, nello Yorkshire.

Suo padre è minatore, ma incoraggia i figli a studiare per offrire loro migliori opportunità.

Henry frequenta le scuole nella città natale e mostra subito un precoce interesse per la scultura: ama intagliare il legno e modellare l'argilla. Trova una sostenitrice nella sua insegnante d'arte, Miss Alice Gostick.

Nel 1915 ottiene il Cambridge Leaving Certificate. Pensa di continuare gli studi e iscriversi a una scuola d'arte, ma i genitori lo spingono a dedicarsi all'insegnamento.

Nel 1917 viene arruolato e spedito in Francia. Prende parte alla battaglia di Cambrai, dove viene intossicato dai gas. Dopo un periodo di permanenza in ospedale, riprende il servizio militare.

- Nel 1919 si iscrive alla Scuola d'Arte di Leeds: è l'unico studente di scultura. Conosce **Sir Michael Sadler**, che ha in collezione opere di Cézanne, Gauguin, van Gogh e sculture africane.
Nel 1921, Moore vince una borsa di studio per il Royal College of Art di Londra. Frequenta il Victoria and Albert Museum e il British Museum, dove si lascia affascinare dalle sculture messicane.
Nel 1923 si reca a Parigi, dove ha modo di vedere le opere di Cézanne collezionate da Auguste Pellerin. Nel 1924 partecipa a una collettiva alla Redfern Gallery di Londra.
- Accetta un incarico settennale come insegnante del Royal College of Art.
- Nel 1925 è di nuovo in viaggio con una borsa di studio del Royal College: visita Roma, Firenze, Pisa, Siena, Assisi, Padova, Ravenna e Venezia. Si interessa soprattutto ai grandi maestri: Giotto, Masaccio, Michelangelo, Donatello e Giovanni Pisano.

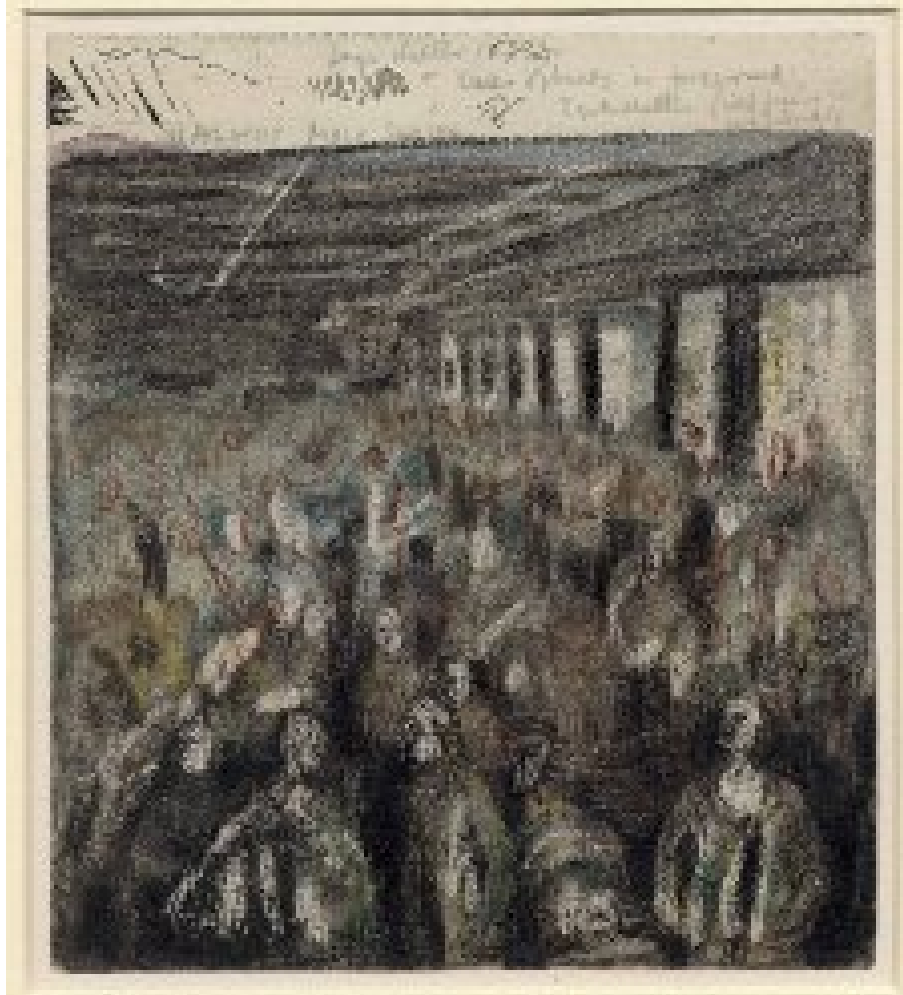
- Negli anni '20, Moore lavora quasi esclusivamente a Londra, dove partecipa ad alcune collettive (St. George's Gallery, 1926; Beaux-Arts Gallery, 1927). Nel 1928 tiene la prima personale alla Warren Gallery. Riceve anche la prima commissione pubblica: un rilievo in pietra per la sede centrale del Charles Holden's new London Transport.
- **Il 1929 è l'anno della prima Reclining Figure** (Figura giacente) e del suo matrimonio con Irina Radetsky. Vive ad Hampstead, dove frequenta giovani artisti come Barbara Hepworth, Ben Nicholson e Naum Gabo.

- Nel 1930, Moore viene accolto nella "Seven and Five Society", una società composta da 7 pittori e 5 scultori, e partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1932 lascia il Royal College of Art per la Chelsea School of Art. L'anno successivo viene scelto come membro dell'Unit One, fondato da Paul Nash, e, nel 1934, partecipa alla mostra del gruppo alla Mayor Gallery di Londra. Visita Altamira, Madrid, Toledo, Barcellona, Les Eyzies. Zwemmer pubblica la sua prima monografia, curata da Herbert Read.

- Nel 1936, Moore si accosta ai surrealisti ed espone con loro alle New Burlington Galleries di Londra. Partecipa anche alla mostra sull'arte astratta e cubista, organizzata da Alfred Barr al Moma di New York. Nel 1937 entra a far parte del gruppo surrealista londinese. **Nel 1938** espone alla mostra internazionale dell'Arte astratta allo Stedelijk Museum di Amsterdam. Nel 1939, a causa della guerra, Henry Moore torna a Londra.

Nel 1940 inizia i famosi Shelter Sketchbook, realizzati nei rifugi antiaerei londinesi. Si trasferisce a Perry Green, nell'Hertfordshire.

Nel 1941 viene nominato Artista di guerra. Espone a Leeds, nella Temple Newsam House, con Sutherland e Piper.



4 Figure che dormono

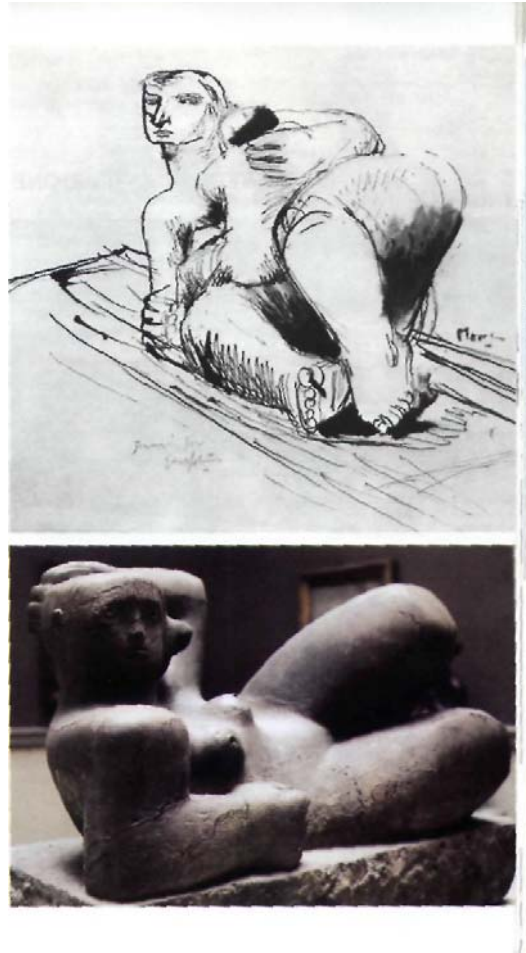


Donna con bambino e casa bombardata



- Nel 1942 ottiene l'incarico di un pannello per il Council for the Encouragement of Music and the Arts. Nel 1943 tiene la prima personale all'estero esponendo alla Buchholz Gallery di New York. Ottiene la commissione per una Madonna col Bambino per la chiesa di San Matteo a Northampton.
- Nel 1945 Moore riceve la Laurea Honoris Causa dall'Università di Leeds. Nel 1946 si reca a New York per una retrospettiva itinerante che apre al Museum of Modern Art. Nel 1947 espone all'Art Gallery of New South Wales di Sydney. Nel 1948 diventa membro della Royal Fine Arts Commission (1948-1971).
- **Vince il Primo premio per la Scultura alla Biennale di Venezia.**

«Figura
sdraiata», 1928,
penna, 33« 35,5
cm, Londra,
Collezione
privata



«Donna sdraiata», 1929,
pietra bruna di Hornton,
lunghezza 84 cm, Leeds,
City Art Gallery

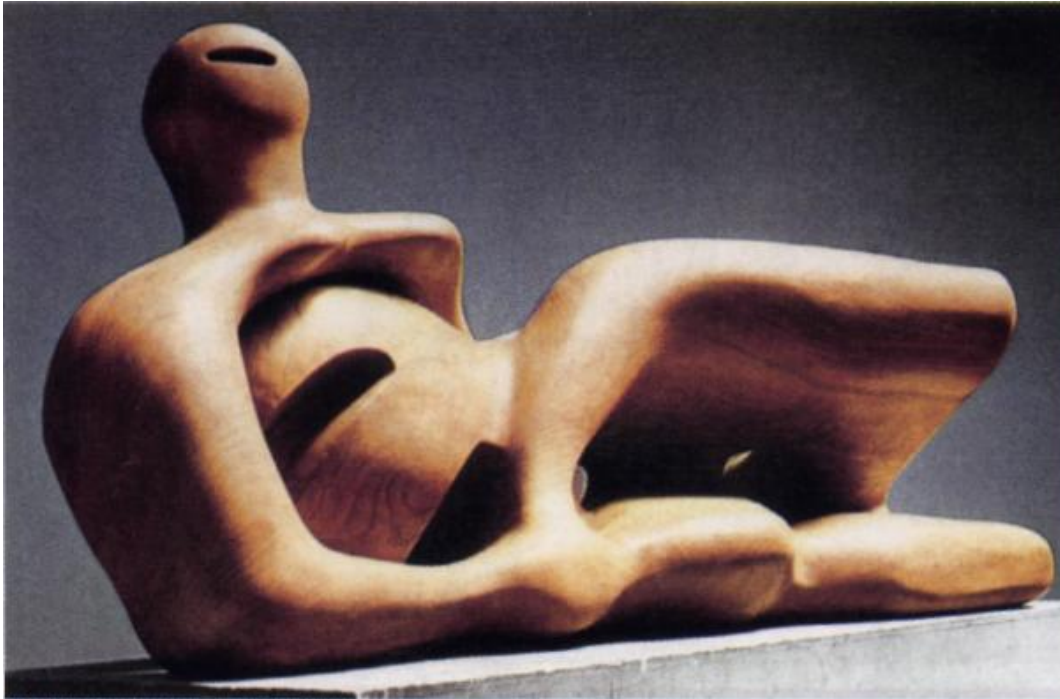
- La «Donna sdraiata» del 1929 sta davanti a noi come una pietra scavata dal vento e dal mare. Tra i temi più frequenti nella storia dell'arte - dalle sculture del Partenone a Tiziano, da Manet a Modigliani -, questo soggetto, uno dei preferiti di Moore, acquisisce nell'arte dello scultore inglese un valore diverso:
- «La scultura che mi colpisce di più - affermò il maestro - è a tutto tondo, statica, forte, vitale. Emana l'energia e la forza delle montagne. Vive di vita propria, prescindendo da ciò che raffigura».

- Moore rimase sempre affascinato dalla perfezione e dalla semplicità delle forme della natura, tanto che le sue stesse opere sembrano talvolta create non dalla mano dell'uomo, ma dalla forza degli agenti atmosferici.



- «I miei disegni - dichiarò sono un aiuto a fare sculture, un mezzo per far nascere idee per la scultura, come un frugare in me stesso alla ricerca di un'idea iniziale.
- Si servì del disegno per osservare e fermare sulla carta le infinite varietà delle linee naturali, come testimoniano i suoi numerosi fogli con studi dal *vero di foglie, conchiglie, ossa e pietre*

1936 Figura giacente, legno di
olmo 190 cm. Coll. privata



Dal 1932 al 1939 Henry Moore rimase profondamente influenzato dal movimento surrealista inglese, ma fu più forte in lui la tendenza verso l'astrazione.

Nel 1936 diede inizio a una serie di figure femminili distese di straordinario vigore. Nella «Figura giacente» del 1936 **i grandi temi della scultura di Moore appaiono ormai definiti ed espressi.** Il soggetto di riferimento - **una donna sdraiata a terra** - è ancora riconoscibile, ma le forme si fanno ora più essenziali: aboliti i dettagli, le braccia, le gambe e la testa si uniscono in ampie curve armoniose.

L'artista ha impiegato per questa opera un legno di olmo chiaro, **un legno duro, elastico e resistente che, una volta levigato, acquista striature re naturali e regolari.**

La scelta di questo materiale è particolarmente importante perché fa sì che la forma scolpita appaia ancora più vicina alla natura. Comincia a emergere **il tema dello spazio**, fondamentale nella scultura di Moore. Le sue opere, infatti, non sono semplicemente **collocate nello spazio, ma lo spazio entra in loro, le oltrepassa, le collega da una parte all'altra.**

«Figura sdraiata», 1938, pietra e Hornton, 89 x 132,5 cm,
tondra, Tate Gallery



- **Quelle che nella «Figura giacente» sono ancora fessure che aprono la testa, il petto e il ventre diventano nella «Figura sdraiata» del 1938 enormi buchi e cavità.**
- «Il primo buco che si pratica in una pietra - scrisse Moore, nel 1937, è una vera e propria rivelazione. Un buco collega una parte all'altra, **e rende la pietra immediatamente tridimensionale.** Un buco può avere un significato formale come una massa compatta. È possibile la plastica fatta d'aria: la pietra circonda lo spazio cavo, che è proprio la forma progettata, voluta».

- Sono questi i principi che inducono l'artista a introdurre nelle sue sculture i vuoti, enormi buchi che, oltre a perforare la materia da una parte all'altra al fine di far entrare lo spazio, creano una ritmica alternanza di volumi pieni e di vuoti, rivelando anche, simbolicamente, la realtà più intima della forma. Non basta dunque che le figure stiano nello spazio, esse devono creare lo spazio.

- Monumentale e quasi primitiva, la «Figura sdraiata» del 1938 sembra scolpita direttamente dalle forze della natura, come se fosse stata erosa dal vento e dall'acqua.
- Le morbide curve, tuttavia, suggeriscono ancora i flessuosi contorni del corpo femminile. Nella stilizzazione di questa scultura, inoltre, è riconoscibile **un richiamo all'arte etrusca**, in particolare ai personaggi scolpiti che adornavano i sarcofagi.
- Durante gli anni della Seconda guerra mondiale, l'attività artistica di Moore non si interruppe, anche se il maestro si dedicò quasi esclusivamente al disegno, tecnica che utilizzò per documentare gli spietati bombardamenti nazisti su Londra e le scene di vita nei rifugi antiaerei, dopo essere stato nominato, nel 1940, **«artista di guerra», insieme a Graham Sutherland.**

•

,

- Il secondo dopoguerra fu per Moore un periodo particolarmente felice durante il quale si dedicò a gruppi scultorei di dimensioni monumentali in cui la figura umana diviene soggetto preponderante dell'opera.

«Gruppo di famiglia», 1945-49, bronzo, *altezza* 1,52 m, Londra, Tale Gallery



Le figure dei due genitori seduti su una panchina che sorreggono insieme il bambino in un abbraccio protettivo, sottolineato dall'ampia curva delle spalle, simbolo di una forte e affettuosa unione familiare.

Le figure vengono definite da pochi tratti essenziali ; i lineamenti del volto appena accennati, le linee curve che si rincorrono sulle gambe della figura femminile suggeriscono la presenza di un lungo abito. La realtà non viene dunque rappresentata in maniera oggettiva, ma interpretata attraverso i motivi cari a Moore, ossia quelli tipici della scultura primitiva e della moderna arte astratta.

- A questi temi si aggiunsero poi altre influenze, frutto di nuovi viaggi, come quello in Grecia nel 1951. Durante il soggiorno visitò Atene, Micene, Delfi e Corinto, rimanendo impressionato, più che l'arte classica, dal mondo delle forme possenti e massicce dell'arte arcaica. Una traccia della civiltà e dell'arte greca è evidente nel «Guerriero con lo scudo» una scultura in bronzo di carattere eroico e mitico del 1953-54.

«Guerriero con lo scudo», 1953-954, bronzo, Much Hadham Herfordshire, The Henry Moore Foundation



- La figura, che sostiene uno scudo con il braccio destro nel tentativo di ripararsi da un'aggressione nemica, manca completamente della gamba e del braccio sinistro, mentre la gamba destra è un moncone senza piede. Pur ammettendo l'influenza esercitata dalla scultura greca, Moore precisò che il primo spunto per quest'opera gli era stato suggerito dall'osservazione di un sasso trovato sulla spiaggia in estate: un sasso che aveva la forma di un moncone di gamba amputata all'altezza dell'anca.

- È quindi sempre la natura la principale fonte d'ispirazione dello scultore, come egli stesso ha sottolineato: «La figura umana è ciò che mi pressa più profondamente, ma ho trovato principi di forma e ritmo studiando oggetti naturali quali ciottoli, pietre, ossa, alberi, piante».





(Gruppo di famiglia, 1945),



• TV



Figura giacente (1930, Ottawa,
Nat. Gall.)



Madre col figlio (1932, Londra,
Sainsbury Coll.).



***Re e regina* (1952-53, Keswick,
Dumfriesshire, Henri Moore
Foundation).**



Figura giacente: Gamba ad arco, 1969-70, in sei esemplari, di cui uno alla Gall. of Fine Arts di San Diego in California e uno al Mus. per la Scultura all'Aperto di Hakone in Giappone.



Forma squadrata con taglio, 1969-70, in più versioni di cui una a Prato, in Piazza San Marco, in marmo bianco.



Forma Squadrata con Taglio di Henry Moore è in Piazza San Marco, dove anticamente sorgeva Porta Fiorentina



- . La scultura può essere chiaramente presa a esempio come percezione di un bene culturale.
- Un bene che inizialmente non è compreso dalla popolazione, forse nemmeno troppo accettato, per poi entrare a fare parte irrimediabilmente dell'aspetto urbano ed essere oggi uno dei simboli della **Prato Contemporanea**.

Forma squadrata con taglio di Henry Moore, Prato
**Rappresenta il simbolo della modernità e l'inizio di un nuovo modo per
arredare l'urbano**

-
- E' la prima grande opera di arte contemporanea di cui si è dotata la città di Prato, tanto da rappresentarne il simbolo della modernità e l'avvio di un nuovo discorso sull'arredo urbano. Collocata nella Piazza San Marco, con sullo sfondo i monti della Calvana, laddove le antiche mura si aprivano nella porta verso Firenze. Quest'opera spicca fra quelle, oramai numerose, presenti nel nostro territorio. Sono trenta grandi blocchi di marmo, personalmente scelti da Moore nelle cave del monte Altissimo delle Apuane, a cui l'artista, uno dei massimi esponenti dell'arte del '900, ha dato le sembianze di un'espansione organica, quasi fosse generata o animata da una forza interna alla materia. Così dirà dell'opera Franco Russoli a cui fu affidato il commento sulla scultura su una pubblicazione stampata per l'occasione.

- "Architettura di pure forme e corpo umano, struttura razionale e meccanica di spazi e volumi, e organico incastro e traliccio dinamico di elementi antropomorfici, l'Arco di Moore illumina poeticamente il concetto classico di una cultura unitaria dell'uomo che deve equilibrare nella propria opera le energie del progresso tecnologico e produttivo, il dominio della pratica con le forze primarie dell'intuizione e della fatica, della fantasia, con i valori fisici e psicologici dell'individuo.

Lo spazio regolato da norme razionali, il contrappunto delle tensioni architettoniche, danno tutt'uno con l'espansione di un torso respirante, con lo snodo libero e naturale di un organismo vivente. Gli elementi portanti di un edificio sono insieme le strutture anatomiche di un corpo in azione: natura e forma coincidono". E così conclude: "In quella vibrante scultura, nel suo respiro che modula e modella vuoti e pieni nel ritmo concorde della vita sociale e individuale, è la sintesi lirica, la metafora plastica, di un concetto antico e sempre attivo nella civiltà europea. In essa trova forma e simbolo lo spazio della nuova Città, che della sua storia fa nutrimento per il futuro".

- (Articolo a cura dell' **APT di Prato**)



- Sheep Piece von Henry Moore
Seepromenade
8008 Zürich

- Henry Moore è stato uno straordinario osservatore della natura. Per il suo **Sheep Piece**, Henry Moore cercò una forma, che doveva essere contemporaneamente monumentale e romantica; i corpi sovradimensionati attirano la nostra attenzione su animali del tutto familiari, ai quali non presteremmo grande attenzione nella natura. Questa scultura venne esposta nel 1976 in occasione di una mostra di Moore, che attirò al Seepark ben 74'000 visitatori

HENRY MOORE ARTISTA DI GUERRA

Repubblica — 13 settembre 1995 pagina 30 sezione: CULTURA

Venezia - La mostra di Henry Moore che si può vedere alla Fondazione Cini (Henry Moore, sculture, disegni, incisioni, arazzi a cura di Alessandro Bettagno; Fondazione Cini, Venezia; fino al 26 novembre; Catalogo Electa) ha un carattere particolare: è formata da molti disegni; comprende opere piccole o non grandi, con solo alcuni esemplari di vaste dimensioni; si sviluppa per i sessant'anni di lavoro dello scultore; presenta quindi tutta la varietà di temi, di forme, di composizioni che lo hanno reso tanto inventivo e nuovo; è una grande raccolta di idee plastiche e di realtà poetiche. Così la mostra appare molto raffinata, scelta con molto studio, ricca di spirito, di forza interiore; è una mostra silenziosa, tesa, intessuta di invisibili fili che legano una scultura all'altra, e queste ai disegni, e le forme tra loro, nel ripetersi sempre diverse. Assai giusto quindi dedicarla a Bruno Visentini, che aveva finissima intelligenza e vasta cultura, e che, come Presidente della Fondazione, ne aveva voluto e avvalorato l'attività di mostre. Le tre sculture più grandi sono le prime ad accogliere il visitatore che sbarca sul piazzale davanti alla basilica di San Giorgio. L'impressione è fortissima perché queste opere, nel passare dai prati dello Hertfordshire all'acqua della Laguna, e dallo sfondo di alberi a quello formato dalla Riva degli Schiavoni, non perdono forza, presenza plastica, senso di intimità e adesione alla carezza dell'aria, ma li aumentano, anzi, nell'abbraccio umido e delicato della luce veneziana. Un blocco articolato Sono tre capolavori, Scultura a incastro del 1963-64, Figura giacente del 1969-70, Figura giacente in tre parti del 1975; degni, come molti altri di Moore, di continuare, fin molto dentro nel nostro secolo, la grande tradizione della scultura antica, classica e primitiva, che l'Ottocento, secolo di prevalente pittura, aveva in parte interrotto. Formate di elementi staccati e pur strette nella continuità del corpo le Figure giacenti, chiusa in un grande blocco articolato in pieni e in vuoti la Scultura a incastro, trovano tutte nella grande dimensione una misura di perfetta armonia e potenza. Aveva detto Moore: "Tutto quello che faccio è pensato per essere grande, e, mentre lavoro sui modelli, per me essi sono a grandezza naturale". Accade così che, entrando nella mostra, e vedendo le sculture a dimensioni minori non si ha il senso della riduzione, poiché esse contengono racchiusa in sé la loro grandiosità, e le energie plastiche che le attraversano hanno la stessa forza e la stessa tesa corrente delle opere a grande dimensione. Ciò avviene anche perché Moore persegue sempre nelle sue sculture il raggiungimento dell'espressione in potenza, espressione umana e non solo formale. Ascoltiamolo ancora: "Tra la bellezza dell'espressione e la potenza dell'espressione c'è una differenza funzionale. La prima tende a compiacere i sensi, la seconda possiede una vitalità spirituale che per me è più commovente e va più in profondo che i sensi". Moore non è attratto dal classico; bisogna "togliersi gli occhiali greci" e non guardare il Rinascimento per cogliere l'intrinseco significato emotivo della forma. Moore ama, sopra tutti, Giovanni Pisano e il tardo Michelangelo. Il corpo umano, la figura umana, sono i modelli originari del suo lavoro; il corpo umano come archetipo di ogni figura, ma anche come vaso di espressione e di sensi. Una volta che, dovendo scrivere il testo per una sua mostra, pensai di inviargli una serie di quesiti, alla domanda: "Crede che la scultura, a preferenza di ogni altra arte, debba dar forma agli archetipi? o debba anche essere un modo di narrazione?", egli rispose: "La domanda è troppo vasta, ed è troppo fondamentale per me, perché io possa rispondere in breve". La sua scultura dà forma agli archetipi e dà espressione alla vita; nel fondersi di questi due scopi sta la sua grandezza ed anche il rinnovamento che egli ha portato nella storia della scultura. Il tema della Reclining figure, figura distesa, attraversa tutta la sua opera; è sempre un corpo femminile ("figura umana per me vuol dire il nudo femminile", riconosce), e lo troviamo già nel 1942, con il secondo disegno della mostra, poi in un collage del 1928 e come scultura in un bronzo del 1930; da allora, fino all'ultimo del 1980, questo è il tema più tipico di Moore, ripetuto infinite volte, e sempre con una qualità di variazione e di metamorfosi che fanno un'opera diversa dall'altra, in una inventiva di forme come non si era mai visto in alcun artista per uno stesso tema.

Esso rappresenta, nel modo più alto e formalmente bello, il corpo umano, la donna, il rapporto plastico del pieno e del vuoto, la creazione tridimensionale dello spazio, la natura; la sua orizzontalità ne favorisce infatti una interpretazione anche come donna-paesaggio, come catena di montagne; e il suo adattarsi al paesaggio, adagiarsi entro la natura. Mentre tra le opere con diverse figure, la più emozionante, intensa e profonda è Gruppo di famiglia, inestricabile nodo di sentimenti, di poesia plastica, di significato primario dell' esistenza, vivo di una intimità racchiusa e potente come una grande roccia. Ma forse il pregio maggiore della mostra è di aver riunito un gran numero di disegni tra i più belli. In essi Moore va molto al di là delle doti grafiche tipiche dello scultore; si pone entro una storia moderna inglese, che da Sickert e da Wilson Steer arriva a Stanley Spencer, a Sutherland e a Bacon; e rivela una raffinatezza delicata, un senso del colore tenuissimo, ricco di interna luce, una vitalità non astratta della forma. Vi hanno una preminenza, che si fa quasi assoluta anche per tutta l' opera di Moore, i Shelter Drawings, disegni dei rifugi, di cui alla mostra possiamo vedere tre esempi tra i più impressionanti. Si conosce la vicenda; quando nel 1941 i bombardamenti su Londra divennero intensivi, la gente dell' East End trovava rifugio solo nelle stazioni e nei tunnel della metropolitana; Moore stesso racconta: "Quando, per caso, mi capitò di viaggiare nella metropolitana, vidi centinaia di Reclining Figures di Moore sui marciapiedi; ne rimasi affascinato, visivamente, e cominciai a riempire un quaderno con i disegni... Kenneth Clark vide questi disegni e mi invitò a diventare ufficialmente Artista di guerra, e continuare a disegnare quei rifugi". Bellissimi e misteriosi. Questi fogli sono bellissimi e misteriosi. Le figure escono dal buio illuminate di un' arcana luce come in un Rembrandt; a volte una figura unica seduta contro una parete è l' immagine della pazienza, della solitudine, della paura e della morte; ma per lo più sono molte figure sdraiate, fantasmi a convegno, pallide larve in riposo, entro i cunicoli bui che attraversano il ventre di Londra, coperti come se un ragno gigantesco li avesse avvolti con le sue tele filiformi; un chiaroscuro inquieto, una immobile ansia, una sopravvivenza allarmata, trascorrono entro lo spazio che si sprofonda. Con questi disegni di rifugi Moore ha fatto la più tragica rappresentazione del mondo sotterraneo che artista abbia concepito. Da richiamare soltanto il nome di Dostoevskij. - di *ROBERTO TASSI*

La luce delle emozioni

Giorgio Savini:
il fotografo interpreta Henry Moore

Arner Quaderni

Banca Arner traduce in concreto il proprio impegno istituzionale e sociale per lo sviluppo della cultura come ricerca del dialogo, dell'incontro, dello scambio, in un progetto che sottolinea le affinità tra il mondo del pensiero e quello della finanza.

Negli spazi della sede principale del Gruppo Arner, nella storica Casa Airoidi affacciata sul lungolago di Lugano e sulla centralissima Piazza Manzoni, viene presentata un'ideale galleria di proposte originali e innovative come stimolo per l'approfondimento di caratteri quali ideazione, visione, progettualità, tecnica e intrapresa, matrici comuni alle più intense e proficue conquiste dell'Umanità.

Arner Quaderni è la serie di cataloghi illustrati, disponibili gratuitamente, che corredano le esposizioni proposte nelle vetrine dell'Istituto, nel centro della città.

Arner Quaderni



BANCA **A** ARNER

Giorgio Savini: il fotografo interpreta Henry Moore

In Ticino, l'opera di Henry Moore è stata presentata, in maniera significativa, l'ultima volta al Castelgrande di Bellinzona nel 1995, con il titolo *Henry Moore. Gli ultimi 10 anni*. Ma la sua prima volta in pubblico a sud delle Alpi fu in



occasione della diciassettesima Biennale di Venezia del 1930, mentre il primo contatto di Moore con le terre di cultura italiana risale al 1925, quando una borsa di viaggio del Royal College of Art lo portò a Pisa, Firenze, Roma e Venezia. Da quanto l'artista dichiarò e ha lasciato scritto, si apprende che fu profondamente colpito da Michelangelo e da Giovanni Pisano, anche se il suo istinto di scultore si era nutrito di altre culture più remote ed esotiche, in particolare dell'arte plastica pre-colombiana e dell'amore per la scultura africana che proprio Banca Arner ha presentato a Lugano in una mostra di grande successo.

Moore restò tutta la vita molto legato alla cultura e alla lingua italiane, anche per via della sua attività nelle cave di marmo di Carrara e per la partecipazione, dal 1930 al 1972, a non meno di otto Biennali di Venezia, un riconoscimento che contribuì non poco, negli anni Cinquanta, a diffondere la fama dell'artista in campo internazionale.

È dunque con grande entusiasmo che Banca Arner presenta una mostra di fotografie di Giorgio Savini dedicata a quel pensiero tanto caro ad Henry Moore che intendeva la sua scultura come uno spettacolo popolato dalle



persone che guardano, toccano ammirano le sue opere.

Nelle foto di Savini, le grandi e affascinanti opere di Henry Moore offrono un colpo d'occhio raro e sorprendente. Non solo, Giorgio Savini ha fissato nei suoi scatti delle opere di Henry Moore al Castello Sforzesco di Milano nel 1990 il connubio tra architettura antica di guerra e scultura moderna di pace, rendendo il giusto merito a una delle più grandi personalità della scultura del XX secolo e all'occhio del fotografo che ci consente di rivivere emozioni monumentali.

La luce delle emozioni

Questa esposizione voluta da Banca Arner nelle sue vetrine dell'antica Casa Airoldi a Lugano presenta venti fotografie di Giorgio Savini che ha fissato nei suoi scatti con una vecchia OM-1 le opere di Henry Moore esposte nello scenario suggestivo del Castello Sforzesco di Milano nel 1990, rendendo omaggio ad Henry Moore e al suo modo di fare scultura, tutta da vivere.

In questa situazione straordinaria, il fotografo, più che un testimone, è partecipe di momenti irripetibili che l'obiettivo ritrae per sempre in una poesia di luci e di ombre scritta sulla pellicola. Le immagini colte da Savini sono radicate nella verità anche più aspra del marmo, del monumento, portato a livello del quotidiano, tangibile, vicino, concreto; frammenti di vita intensa e autentica che si dipana come un viaggio nel tempo.

La selezione di immagini scelte da Savini costituisce dunque un'importante rassegna fotografica documentaria sulla realtà più viva, toccante e autentica della gente di fronte e insieme alla scultura di un colosso dell'arte del XX secolo.

L'interesse di Banca Arner per la fotografia dimostra anche che quello del fotografo può ben essere definito un mestiere d'arte del tutto straordinario, dato che muove i primi passi da alchimie seducenti e da segrete camere oscure, utili ai pittori antichi per fermare il tempo della prospettiva. Poi, l'accorto impiego della



“L'uomo scopre nel mondo solo quello che ha già dentro di sé, ma ha bisogno del mondo per scoprire quello che ha dentro di sé.”

Hugo von Hofmannstahl



chimica per lastre e pellicole, la fisica e lo sviluppo della micromeccanica, l'ottica con il perfezionamento della manifattura di lenti e obiettivi, infine l'elettronica, e non da ultimo le osmosi, le commistioni e le polemiche con la pittura, hanno dato vita alla ormai lunga tradizione ed evoluzione dell'arte e del mestiere di fotografo.

Il termine *fotografia*, composto dalle parole greche per *luce e scrittura*, è stato usato la prima volta da Sir John Herschel nel 1839. La fotografia è il risultato di due processi: ottico, la camera oscura già nota a Leonardo da Vinci sin dal 1519, e chimico, alcuni composti argentati cambiano colore se esposti alla luce, come scoperto da Robert Boyle nel XVI secolo e poi da Johann Heinrich Schulze nel 1727. Thomas Wedgwood nel XIX secolo già realizza immagini di luce, ma senza poterle fissare. La prima fotografia viene prodotta nel 1827 da Niépce, seguito da Louis Daguerre che il 19 agosto 1839 mette a punto il procedimento a lastre del *dagherrotipo*.

Da allora, lo sviluppo della tecnica e delle macchine fotografiche è inarrestabile e riceve grande impulso con l'invenzione della celluloida (1860 ca.) usata per la fotografia da John Corbitt e con la pellicola a rullo realizzata da George Eastman (1888-9).

Negli anni '30 viene messo a punto l'acetato di cellulosa non infiammabile per pellicole fotografiche e grazie all'invenzione di Oskar Barnack (1879-1936) della prima macchina fotografica per pellicola 35mm (che deriva dalle pellicole cinematografiche) la Leica, sviluppata tra il 1913 e il 1924-5, nasce la fotografia moderna.

Ogni innovazione tecnica mette così a disposizione del fotografo un mezzo sempre più pratico, rapido e preciso per ritrarre la realtà.



O meglio: per fissare un frammento di realtà ed esprimere una *certezza soggettiva*, così come l'animo, la sensibilità, l'occhio scelgono di vederla attraverso l'obiettivo per conferire a un fugace spazio-tempo un fragile grado di immortalità.

E questo è *poesia*.

La diffusione popolare della fotografia avviene grazie all'entrata sul mercato di macchine portatili semplici, compatte ed economiche, basti citare la *Brownie* della Kodak prodotta per 70 anni dal 1900, mentre la moda della fotografia viene lanciata dal film *Blow-up* del 1966 di Michelangelo Antonioni (1912-2007) che ha come protagonista una Nikon F, prodotta dal 1959. L'elettronica ha poi dato al fenomeno uno sviluppo di massa, quasi abolendo la macchina fotografica stessa, le cui funzioni di base sono ormai svolte dai telefoni cellulari.

Che la fotografia rappresenti la verità *tout court*, nonostante le apparenze, è ancora dubbio, tanto che può essere un fatale strumento di esaltazione terrena, o di condanna eterna. La fotografia, al massimo, può cercare brani di verità tra le ombre e mettere sempre in discussione se stessa, non deve essere gendarme né giudice. In questi scenari *en plein air* nella cornice austera del Castello Sforzesco, le sculture monumentali di Henry Moore grazie alla fotografia acquistano vita nel dialogo con gli spettatori che queste sculture non guardano distaccati, ma le vivono, così come Moore stesso intendeva la sua scultura.

Così, l'arte viene esaltata dalla fotografia, e tradizione e innovazione, tecnica e progettualità, arte e mestiere si fondono in una felice sintesi creativa e produttiva. L'artigiano fotografo è oggi un professionista e un artista, componente vitale e ricca di potenzialità per il



futuro, con la sua arte della misura che è genialità istintiva, applicazione, ricerca, tecnica che si dipanano tra creatività e cultura.

Savini, il fotografo, è un attento e vivace osservatore della vita e del tempo e la sua funzione di penetrante osservatore e divulgatore è una responsabilità che oggi avvertiamo ancor più, dato che la fotografia è sì veridicità documentaria, ma soprattutto narrazione eloquente. La fotografia possiede dunque il magico dono di mostrarci che, come scrive Benedetto Croce, *tutta la storia è contemporanea*.

Questa esposizione racconta per immagini la scultura monumentale e illumina i diversi modi dell'affascinante alleanza tra la tecnica e l'arte del "fermare le ore del tempo". Le fotografie di Savini hanno dunque scritto un saggio rappresentativo ed inedito che delinea con efficacia la vivacità dell'arte di Moore. Ma, soprattutto, Savini continua a testimoniare che la vita è fatta di momenti di cui *questo* è uno, solo e irripetibile, sapendo tradurre e trasmetterci un istante che vale tutta una vita.



Giorgio Savini

Giorgio Savini pratica la fotografia da oltre mezzo secolo. Nato nel 1941 a Russi, tra Faenza e Ravenna, Giorgio Savini scopre la fotografia ai tempi della scuola media, quando il suo istinto e la sua passione per le immagini scritte dalla luce sono incoraggiate dai pazienti consigli del fotografo del paese. A 19 anni, Savini ha già deciso che la sua strada sarà quella del fotografo professionista. Risponde con ingenuo coraggio ad un annuncio del *Corriere della Sera* ed inizia la sua avventura nel mondo dell'immagine. Creativo pubblicitario nella Milano degli anni '70, ha realizzato anche foto industriali, cataloghi, calendari per prestigiose aziende, dalla FIAT alla Fiera di Milano, coltivando anche la fotografia d'arte. Nel 1970 espone alla Galleria *il Diaframma* a Brera. Oggi vive a Le Locle, in Svizzera, dove si è stabilito nel 1995. Da allora si dedica esclusivamente alla creatività, alle foto d'arte e alle immagini di orologi rari e preziosi. Ha esposto con successo a Locarno, Neuchatel, San Gallo alla *Waaghaus am Bobl*.

Il suo archivio di oltre 80.000 scatti, in crescita costante, si è arricchito particolarmente durante il suo soggiorno in Ticino. Nel proprio laboratorio attrezzatissimo, ma assolutamente tradizionale, produce fotografie d'arte in piccole tirature numerate che propone ad un pubblico selezionato al di fuori dai circuiti commerciali omologati.

Henry Moore

La frazione di Perry Green tra Londra e Cambridge, nell'Hertfordshire è il minuscolo mondo dove Henry Moore ha vissuto e lavorato per oltre quarant'anni dal 1940, quando la casa di famiglia di Hampstead venne danneggiata dai bombardamenti. Hoglands, la sua casa, è accanto alla Dane Tree House, dove ha oggi sede la Henry Moore Foundation, costituita nel 1977. Settimo degli otto figli di Raymond Spencer Moore e di Mary, l'artista era nato il 30 luglio 1898 a Castleford, nello Yorkshire. Moore frequentò l'asilo e le elementari alla scuola dei Congregazionalisti e poi vinse una borsa di studio per entrare alle secondarie.

Durante il secondo anno, la scuola assunse l'insegnante d'arte Alice Gostick, informata su tutte le novità artistiche europee, Post-impressionismo, Secessione viennese e Art Nouveau, destinata a restare in rapporti di amicizia con Moore e a fargli da consigliera per tutta la giovinezza.

A sedici anni Moore si diplomò, deciso ad entrare all'istituto d'arte, ma il padre volle che si dedicasse all'insegnamento. Così Moore cominciò a insegnare nella sua vecchia scuola di Castleford. Con la Prima Guerra Mondiale, Moore si arruolò a diciotto anni nel 15° battaglione del reggimento di Londra dei Fucilieri del Servizio Civile, trovando il tempo di visitare per la prima volta il British Museum e la National Gallery di Londra, ma venne presto trasferito al fronte, in Francia, dove venne gasato. Dopo la convalescenza, diventò

istruttore di educazione fisica e rispedito in Francia, ma ormai la guerra era finita. Tornò all'insegnamento a Castleford, e come ex-combattente, riuscì a ottenere un contributo per frequentare la scuola d'arte di Leeds; alla fine del secondo anno vinse una borsa di studio del Royal College of Art di Londra.

Cominciò un periodo di intensa attività, studiava le raccolte del Victoria and Albert Museum e della Tate Gallery, ma era attratto soprattutto dal British Museum e in particolare dalla scultura azteca del Messico. Leggeva i critici Roger Fry e Henry Gaudier Brzeska, ebbe occasione di conoscere l'opera di Jacob Epstein, e nel 1923 si recò a Parigi per la prima volta. Mentre frequentava il Royal College, Moore poté sempre contare sull'appoggio del direttore, Sir William Rothenstein, che nel 1923 così sostenne la sua candidatura a un posto di insegnante presso il consiglio di contea di Londra.

Nel 1925 partì per l'Italia, via Parigi. Fu particolarmente colpito dagli affreschi di Giotto, Orcagna, Lorenzetti e Taddeo Gaddi e nel marzo 1925 scrisse a Jacob Rothenstein: "Di scultura davvero grande ne ho vista poca: la pittura di Giotto è la miglior scultura in cui mi sono imbattuto in Italia". A Firenze passò due mesi a studiare le opere dei grandi maestri, e poi, sulla via del ritorno, fece un'ultima tappa a Venezia, incantato dalla bellezza dell'architettura e dell'ambiente e dagli splendidi musei.

Nel 1928 conobbe la studentessa Irina Radetsky che un anno dopo sposò. La sua prima commissione, ricevuta nel 1928, fu un bassorilievo per la nuova sede della Società dei trasporti di Londra. La sua prima mostra personale fu inaugurata nel 1928 alle Warren Galleries; nel 1931 ne seguì una seconda alle Leicester Galleries dove vendette la sua prima opera a una collezione pubblica straniera, il Museum für Kunst und Gewerbe di

Amburgo. Ma al Royal College non tutte le reazioni al successo di Moore furono favorevoli e ne chiese le dimissioni. Pur potendo ancora contare sul sostegno di Sir William Rothenstein, Moore decise di andarsene passando alla scuola d'arte di Chelsea, dove ricominciò a seguire i corsi di scultura e dove poi insegnò fino al 1940.

Nel corso del decennio successivo gli furono dedicate altre personali alle Leicester Galleries e partecipò anche a importanti mostre collettive, come quella di Zurigo del 1931, intitolata *Plastik*. Fu socio fondatore del gruppo "Unit One", e nel 1934 espose con altri artisti alla Mayor Gallery.

Negli anni Trenta, sempre accompagnato dalla moglie e talora da qualche amico, Moore si recò regolarmente a Parigi. Nel 1934 fece il suo unico viaggio in Spagna e nel 1936 Moore firmò il manifesto che chiedeva la fine della politica di non intervento in Spagna. Nell'ottobre del 1940 i Moore si stabilirono a Perry Green. Nei primi anni Quaranta il Comitato consultivo degli artisti di guerra, presieduto da Kenneth Clark, direttore della National Gallery di Londra, cominciò ad acquistare i disegni di Moore dei rifugi antiaerei nella metropolitana londinese. Insieme con quelli - di poco successivi - dedicati al lavoro nelle miniere di carbone, che sono tra i suoi capolavori. La prima retrospettiva di Moore si tenne a Temple Newsam, presso Leeds, nel 1941, e in quello stesso anno gli venne commissionata la *Madonna con il Bambino* della chiesa di St. Matthews a Northampton. Nel 1945 giunse il suo primo dottorato *ad honorem* dell'Università di Leeds. La figlia Mary nacque nel 1946, all'epoca della sua prima retrospettiva all'estero al Museum of Modern Art di New York. Da quel momento fu inondato di pubblici riconoscimenti, lauree *ad honorem*, premi, onorificenze e commissioni: i premi internazionali di scultura delle Biennali di

Venezia del 1948 e di San Paolo del Brasile del 1953, il titolo di Companion of Honour nel 1955, l'Ordine del Merito nel 1963, il premio Erasmus del 1968 e il premio Goslar del 1975.

Nel 1972 si tenne la personale al Forte Belvedere di Firenze che domina tutta la città, con oltre quaranta opere esposte sulle terrazze digradanti. Alla fine degli anni Cinquanta, gli venne chiesta una scultura per la nuova sede parigina dell'Unesco e si recò alle cave di marmo di Querceta dove nel 1957 venne scolpita la *Figura giacente* di cinque metri. Il suo rapporto con gli scalpellini toscani fu particolarmente felice, tanto che l'artista continuò per tutti gli anni Sessanta e Settanta ad eseguire molte sculture direttamente sul posto e nel 1965 acquistò un villino a Forte dei Marmi. Nel 1980 Moore pose la prima pietra dell'*Henry Moore Centre for the Study of Sculpture*, a Leeds, inaugurato nel 1982 e sovvenzionato dalla Henry Moore Foundation. Qualche anno prima della morte, avvenuta nel 1986, Moore donò l'intera proprietà di Perry Green alla Fondazione, perché la gestisse in perpetuo per promuovere la scultura britannica. Le principali mostre internazionali comprendono, nel 1981, quella di Madrid, la prima dedicata dalla Spagna a un artista straniero in più di quarant'anni, segno del ritorno del paese alla vita culturale europea. Poi la retrospettiva al Metropolitan Museum di New York del 1983, le ampie rassegne a Hong Kong e in Giappone, rispettivamente nel 1986 e 1987, e la prima grande esposizione postuma alla National Gallery of Modern Art di Nuova Delhi seguita poi dalle grandi esposizioni all'aperto al Castello Sforzesco di Milano nel 1990 e al Castelgrande di Bellinzona nel 1995 dal titolo *Henry Moore. Gli ultimi 10 anni*.



Arner e la cultura

I valori che sono alla base del modo di essere e di operare di Arner si riflettono anche nel suo interesse per il mondo della cultura che è patrimonio della collettività, e come tale va diffusa, protetta e conservata.

Arner interviene in ambito culturale a livelli diversi e con varie iniziative: viene patrocinata l'opera di artisti e ricercatori, collaborando con istituzioni pubbliche e private per lo sviluppo e la divulgazione di progetti culturali.



*Catalogo realizzato in occasione della mostra
"La luce delle emozioni"
nelle vetrine di Banca Arner,
Lugano, 2007*

*Copyright 2007 Edizioni Arner Quaderni
Comunicazione e progetti speciali
Banca Arner S.A.
Piazza Manzoni, 8
CH 6901 Lugano
quaderni@arnerbank.ch
Telefono +41 (0) 91 912 62 22*

Testi: Luca M. Venturi



La luce
delle emozioni

Arner Quaderni

Banca Arner S.A.
Piazza Manzoni 8, 6900 Lugano, Tel. +41 91 912 62 22
Banca Arner (Italia) S.P.A.
Corso Venezia 54, 20121 Milano, Tel. +39 02 303 710 00
www.arnerbank.com

BANCA **A** ARNER

Yves Tanguy 1900-1955
Giuseppe Capogrossi 1900-1972
Fausto Melotti 1901-1986
Alberto Giacometti 1901-1966
Jean Dubuffet 1901-1985
Mark Rothko 1903-1970
Graham Sutherland 1903-1980
Salvador Dalí 1904-1989
Willem De Kooning 1904-1997
Scipione 1904-1933
Arshile Gorky 1905-1948
Victor Vasarely 1908-1997
Francis Bacon 1909-1992
Jackson Pollock 1912-1956
Renato Guttuso 1912-1987
Giulio Turcato 1912-1995
Nicolas De Stael 1914-1955
Asger Jorn 1914-1973
Toti Scialoia 1914-1998
Alberto Burri 1915-1995
Leoncillo 1915-1968
Mimmo Rotella 1918
Emilio Vedova 1919-1995
Pierre Soulages 1919
Pietro Consagra 1920
César 1921
Karel Appel 1921
Antoni Tàpies 1923
Roy Lichtenstein 1923-1997
Kenneth Noland 1924
Jean Tinguely 1925-1991
Robert Rauschenberg 1925
George Segal 1926-2000
Arman 1928
Yves Klein 1928-1962
Claes Oldenburg 1929
Andy Warhol 1930-1987
Jasper Johns 1930
James Rosenquist 1933
Piero Manzoni 1934-1963
Christo 1935
Jim Dine 1935
Pino Pascali 1935-1968
Frank Stella 1936
Mario Ceroli 1938