

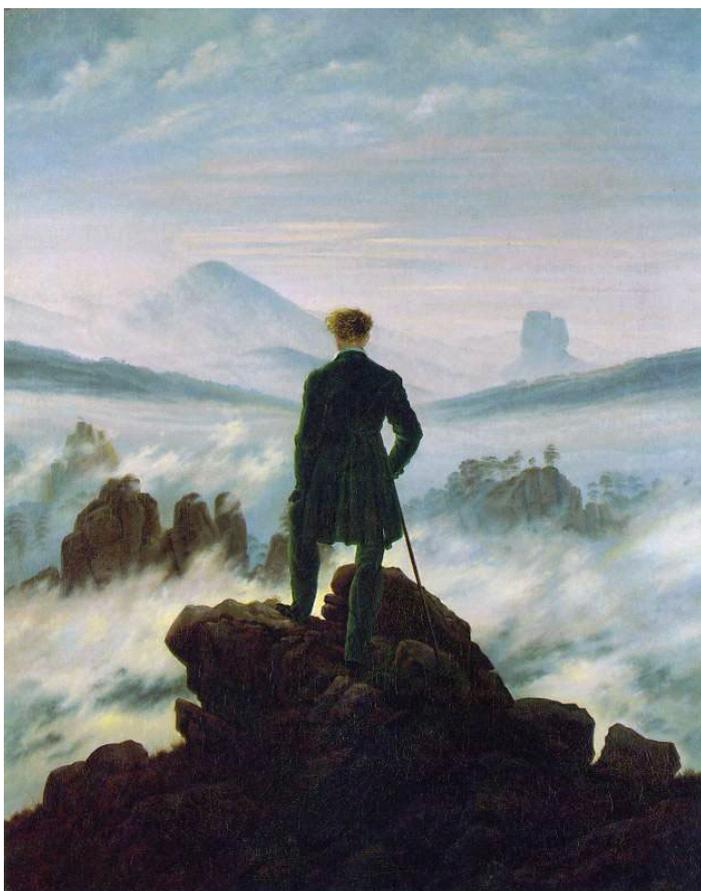
CAPITOLO 7

L'Ottocento attraverso alcuni percorsi trasversali

PARAGRAFO 1.7

Lettura del Romanticismo dallo sturm und drang attraverso: due "infiniti" a confronto tra il dipinto di Friedrich "Il viandante sul mare di nebbia" e la lirica di Leopardi "Infinito"; entrambe testimoniano "il bisogno dell'uomo di appagare la tensione dell'animo verso l'infinito".

Il romanticismo fu un movimento artistico, storico, culturale e letterario che si sviluppò in Germania tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Le sue tematiche furono varie, ma quella da analizzare in particolare è quella dell'Infinito. Osserviamo questa tematica nel dipinto "Viandante sul mare di nebbia" del pittore tedesco Friedrich e nella lirica "L'infinito" di Giacomo Leopardi.



*"Sempre caro mi fu quest'ermo
colle,
e questa siepe, che da tanta
parte
dell'ultimo orizzonte il guardo
esclude."*

*"Ma sedendo e mirando,
interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per
poco
il cor non si spaura."*

*"E come il vento
odo stormir tra queste piante, io
quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien
l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei."*

*"Così tra questa
immensità s'annega il pensier
mio:
e il naufragar m'è dolce in questo
mare."*

Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, olio su tela
1918, Amburgo, Kunsthalle.

I protagonisti di entrambe le opere sono uomini che si trovano di fronte ad un paesaggio che suscita loro una riflessione di spiccata sensibilità. Nel dipinto, questo aspetto è visibile dalla postura ponderata del protagonista, il quale sembra essersi volontariamente fermato per ammirare la natura al suo cospetto. Nel componimento poetico, Leopardi sembra essersi fermato a descrivere ciò che scopre con lo sguardo.

Il dipinto di Friedrich raffigura un uomo di spalle , rivolto verso un'ampia distesa di rocce coperte dalla nebbia. Il protagonista della famosa lirica leopardiana , nonché l'autore stesso, è posto dietro una siepe che gli impedisce di guardare oltre, ma ciò non gli impedisce di navigare con l'immaginazione. In entrambe le opere, quindi, i soggetti misurano se stessi con l'Infinito e l'Assoluto.

Questo confronto avviene sebbene l'uomo sappia di non poterlo controllare. L'infinito della natura, non è minimamente confrontabile con il finito dell'uomo. Il viandante, che probabilmente è lo stesso Friedrich, rimane assolto nella sua contemplazione , anche se non sappiamo quali siano le sue emozioni dato che è posto di spalle, e rimane statico , di fronte ad una natura Infinita e dinamica. Leopardi invece, varca i confini materiali della realtà, osando sfidare l'Infinito con la sua immaginazione. Infatti il poeta *“mirando, interminati spazi di là da quella, e sovrumani silenzi”* oltrepassa i confini reali per mescolarsi , seppur per un breve lasso di tempo; con l'Infinito. Egli viene riportato alla realtà dal rumore del fruscio delle foglie , ma resta soddisfatto del confronto avvenuto con l'eterno e il tempo. Anche in questo caso, come nel dipinto, l'Infinito assume l'immagine di un mare nel quale Leopardi è felice di annegare, mentre in Friedrich l'uomo non si immerge nello spazio delle nuvole. Quest'immagine ci consente di capire quanto l'uomo stesso sia infinitamente piccolo confrontandosi con lo spazio che lo circonda; l'Infinito che, nella vita dell'uomo romantico, rappresenta un' incognita. Tuttavia nonostante l'individuo sappia di non poter sbrogliare la matassa dell'incognita, prova lo stesso a cercarla, assumendo quindi l'atteggiamento del Titanismo (in questo caso Leopardi), oppure (come nel caso di Friedrich) si limita semplicemente ad un confronto.

Entrambe le opere riescono a trasmettere lo stesso stato d'animo, probabilmente in comune tra gli artisti: la sensazione di incompletezza e di tormento e, nello stesso tempo, di tranquillità affidata alla consapevolezza che: **finché l'uomo riesce ad immaginare e a ricordare avrà sempre una speranza di sopravvivenza alla triste realtà.**

PARAGRAFO 2.7

Confronto tra “Il vagone di terza classe” di Daumier e “I mangiatori di patate” di Van Gogh

Il vagone di terza classe



Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*, Olio su tela
1862, New York, National Gallery.

Nello stile di Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe* del 1862 denuncia le condizioni sociali delle classi più povere (in linea con gli intenti del realismo, movimento artistico-culturale a cui appartiene). Nella penombra di un vagone ferroviario figurano una dozzina di persone, sedute su due panche di legno, costrette a stare ammassate in uno spazio molto angusto. Le figure, vengono ritratte come individui estranei gli uni agli altri, con lo sguardo perso nel vuoto, espressioni rassegnate, sofferenti e provate dalla stanchezza. Non a caso l'artista non presta tanta cura nella realizzazione formale, stendendo il colore in maniera poco uniforme. In primo piano la vecchia contadina, che tiene un panierino tra le mani nodose, la giovane che allatta e stringe teneramente il neonato, il ragazzo addormentato sulla destra, sembrano non avere futuro, né speranza. L'unica persona i cui tratti del viso sono molto chiari è l'anziana che occupa il centro del quadro. Si può notare come la posizione della signora sia piuttosto statica, il suo sguardo, perso nel vuoto, le dà un'aria "alienata".

La gamma dei colori è ridotta all'essenziale: le dominanti bruno e azzurro, sono scelte in tonalità smorzate. Sono colori che rendono con chiarezza la miseria della gente e rinviano con grande efficacia all'ambiente sporco e impolverato del vagone popolare. Ma oltre ai personaggi in primo piano, dei quali si intercetta idealmente la fatica, le figure dei borghesi in secondo e terzo piano, si mostrano in netta contrapposizione con le altre figure, con la loro arroganza e malevolenza, sottolineando così il netto divario tra deboli (donne e bambini stanchi) e potenti (ricchi imprenditori), concetto metaforico e reale che emerge dal dipinto. Predomina l'atmosfera scura e cupa. Il nero è la nota dominante del quadro. Solo due finestrini del vagone, sulla sinistra, fanno entrare un po' di luce, facendo apparire un piccolo sprazzo di cielo livido. Questa luce fa intravedere le figure con una luce molto tagliente e fredda, rendendole quasi spettrali. È la vecchia a costituire il centro visivo e compositivo del quadro ed è soprattutto lo sguardo della donna a dare la nota dominante all'immagine, uno sguardo che esprime tutta la povertà interiore della donna, risultato di quella povertà materiale che è qualcosa che spegne le persone innanzitutto dall'interno. Il volto della vecchia è una maschera caricaturale e gli altri volti che si intravedono non sono molto

diversi; in questo senso la deformazione caricaturale di Daumier precorre in maniera molto diretta la pittura espressionistica di Munch ed è densa di una notevole carica drammatica, che deriva da una vita dura e disagiata, che è la conseguenza di una società in cui la giustizia sociale è un valore ancora sconosciuto.

I mangiatori di patate



Vincent Van Gogh, *I mangiatori di patate*, Olio su tela
1885, Amsterdam, Van Gogh Museum.

È il dipinto più importante del periodo olandese di Van Gogh, prima del suo trasferimento a Parigi. Questo dipinto mostra, all'interno di una povera stanza, alcuni contadini che consumano il pasto serale servendosi da un unico piatto di patate, mentre una di loro sta versando il caffè. Anche qui, come nel dipinto di Daumier, predominano i colori scuri e brunastri e particolare è l'alone biancastro che avvolge la figura della ragazzina di spalle e che crea un suggestivo effetto di controluce. Riguardo alla luce, mentre nel quadro realista questa proviene dalle uniche finestre situate dalla parte sinistra del vagone (dal punto di vista dell'osservatore) ed è quindi una luce naturale, nel dipinto di Van Gogh l'illuminazione, se pur fioca, è data da un'unica fonte di luce, artificiale, una lanterna presumibilmente a gas che emana un barlume che evidenzia a stento i tratti dei personaggi del quadro, particolarmente spessi e marcati; bisogna, infatti, tener presente che l'artista appartiene ad un contesto storico-culturale che è quello dell'illuminismo e che tiene conto degli effetti della rivoluzione industriale. Pertanto, questa unica lampada, unica luce al centro del quadro, dove invece tutt'intorno è buio, è in linea con quello di cui l'illuminismo si faceva portavoce, può essere quindi considerata come il "lume della ragione" e può essere uniformata al pensiero che ci porta a dire che la condizione dell'uomo, nonostante le continue difficoltà e sofferenze, è in grado di salvarsi. La luce diventa, quindi, un elemento salvifico. Non solo, provenendo dall'alto e colpendo perciò soltanto alcune parti, la luce provoca contrasti chiaroscurali e accentua la caratterizzazione dei volti, delle mani, degli abiti. Anche in questo dipinto è singolare la rappresentazione del volto e delle mani dipinti in modo caricaturale: con questo il pittore vuole esagerare e intensificare la realtà (la caricatura e la deformazione sono, infatti, un'esagerazione della realtà stessa, al fine di renderla più intensa); le guance scarnie e le mani ossute dei protagonisti mostra come essi accettino la loro condizione consumando il cibo in comunione, simbolo di solidarietà. A differenza del quadro di Daumier, qui le figure non sono estranee a sé stesse, ma si evince come facciano tutte parte di uno stesso contesto familiare, che li porta ad avere non solo un legame che riguarda la loro condizione sociale, ma anche un legame di tipo parentale. Inoltre, se ne

Il vagone di terza classe i personaggi in primo piano che guardavano l'osservatore era un modo, per Daumier, di interloquire con il pubblico attraverso la pittura, nel quadro di Van Gogh, invece, le figure si guardano tra loro e la ragazzina in primo piano è addirittura di spalle: l'intenzione non è quella di dialogare con il pubblico e renderlo partecipe al dramma, ma è semplicemente quella di presentare la situazione che il pubblico, poi, si limiterà ad osservare. In questo quadro c'è una evidente partecipazione affettiva di Van Gogh alle condizioni di vita delle persone raffigurate. La serietà con cui stanno consumando il pasto dà una nota quasi religiosa alla scena. È un rito, che essi stanno svolgendo, che attinge ai più profondi valori umani. I valori del lavoro, della famiglia, delle cose semplici ma vere. Van Gogh stesso esprime un suo pensiero riguardo a questo quadro da lui così sentito: *“ho voluto, lavorando, far capire che questa povera gente, che alla luce di una lampada mangia patate servendosi dal piatto con le mani, ha zappato essa stessa la terra dove quelle patate sono cresciute; il quadro, dunque, evoca il lavoro manuale e lascia intendere che quei contadini hanno onestamente meritato di mangiare ciò che mangiano. Non vorrei assolutamente che tutti si limitassero a trovarlo bello o pregevole”*. Quindi, Non è un'opera di denuncia sociale, come il dipinto di Daumier: in questo quadro di Van Gogh esprime solo la sua profonda solidarietà con i lavoratori dei campi che consumano i cibi che essi stessi hanno ottenuto dalla terra.

Analogie e differenze dei quadri precedentemente presentati

Analogie:

Realismo: entrambi i quadri si occupano di mostrare una faccia della realtà che spesso viene trascurata e dimenticata.

Colori: anche questi giocano un ruolo fondamentale, poiché donano all'atmosfera un'aria malinconica e cupa, le ombre elargiscono una maggiore oscurità al dipinto, lasciando evidenti i tratti del viso essenziali per poter interpretare al meglio il quadro.

Contesto ambientale e abbigliamento: descrivono perfettamente lo status sociale al quale appartengono i protagonisti dei quadri, nulla è lasciato al caso.

Differenze:

Sguardo: nel quadro di Daumier, nessuno dei personaggi comunica con qualcun altro e ciò è manifesto della desolazione interiore di ognuno. In Van Gogh, invece, i personaggi parlano tra loro, lo sguardo della donna sulla sinistra ha un ruolo ben preciso a riguardo, quindi i personaggi sono meno isolati e nessuno è alienato dalla scena.

Luce: in entrambi i casi la luce è fioca, anche se l'unica differenza è che in Daumier è naturale, mentre in Van Gogh è artificiale.

Isolamento: in Daumier i personaggi appartenenti al ceto meno abbiente si trovano a "convivere" con altri di classe superiore alla loro. Ne "I mangiatori di patate" ciò non accade poiché i poveri si riuniscono esclusivamente fra loro e non c'è traccia di contrasto sociale.

PARAGRAFO 3.7

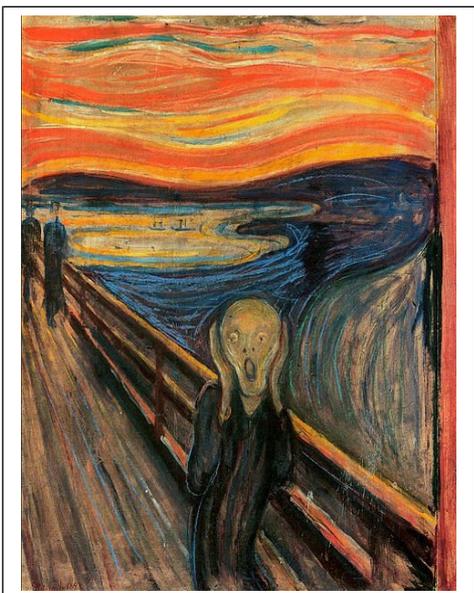
Analisi del tema dell'angoscia in **Munch** attraverso tre dipinti: “Urlo”, “Angoscia” e “Disperazione”; confronto tra due differenti versioni del quadro “Madonna”.

Tutte le opere possono essere collegate le une alle altre da una medesima visione pessimistica della vita, come si evince già dai titoli dei due dipinti *Disperazione*, del 1892, e *Angoscia*, del 1894. Le opere raccolgono l'angoscia di uno spirito tormentato che vuole esprimere il suo grido di dolore. Il sentimento percepibile nei tre quadri culmina proprio nell'urlo di dolore che diventa cosmico e ancora più violento non essendo percepito da alcuno.

Da un punto di vista compositivo, quello che accomuna le opere sono le linee di colore, che servono, in qualche modo, per definire lo spazio; Inoltre, tutti e tre i dipinti raffigurano lo stesso luogo: un ponte che attraversa in diagonale i 2/3 dello spazio inferiore, a destra un paesaggio collinare in cui si inserisce un lago, o un braccio di mare e, sopra, un cielo al tramonto. Quello che cambia, invece, sono i personaggi che si trovano sul fiordo, diversi in ogni opera. *L'urlo* ci presenta una figura in primo piano, che chiaramente non ha le caratteristiche somatiche riconducibili ad un essere umano: per certi aspetti sembra quasi un teschio e la deformazione dei tratti serve proprio a mettere ancor di più in evidenza il dramma interiore di questo personaggio. In *Disperazione*, invece, la figura è proprio un uomo raffigurato di traverso che guarda il paesaggio.

“L'Urlo”

“Una sera passeggiavo per un sentiero, da una parte stava la città e sotto di me il fiordo...Mi fermai e guardai al di là del fiordo, il sole stava tramontando, le nuvole erano tinte di rosso sangue. Sentii un urlo attraversare la natura: mi sembrò quasi di udirlo. Dipinsi questo quadro, dipinsi le nuvole come sangue vero. I colori stavano urlando.” Ecco le parole dello stesso autore nel presentare l'esperienza figurativo-psicologica de “l'Urlo”.



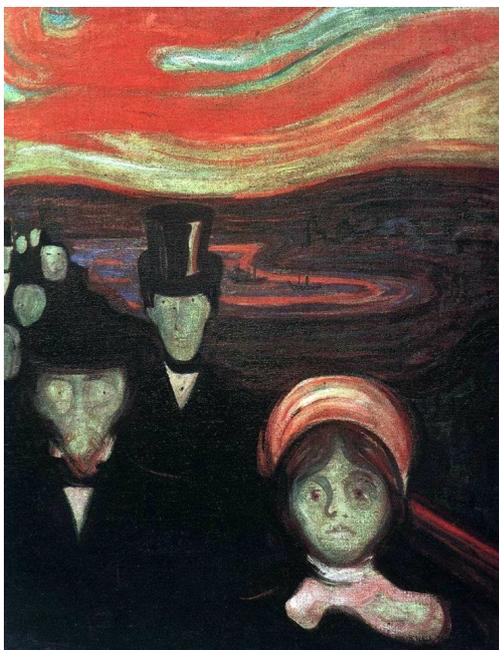
Eduard Munch, *L'Urlo*, olio su tela,

1893, Oslo, Munch Museet.

In primo piano si può osservare una figura umana nell'atto di gridare, con le mani poggiate sulle guance scarne per enfatizzare il gesto. L'uomo si trova accanto ad una staccionata, sullo sfondo si osservano due passanti e, alla loro destra, il paesaggio le cui componenti si distinguono a fatica. L'uomo ritratto è collocato in basso, leggermente a destra, e non rispetta i canoni della ritrattistica tradizionale. I colori sono decisamente accesi e le tonalità sono contrastanti fra loro in modo da accentuare l'acutezza dell'urlo del protagonista del quadro. Le pennellate sono forti e spesse e tentano di riprodurre lo stesso movimento dell'uomo raffigurato. Il quadro, che trasmette un forte senso di perdita dell'armonia fra l'uomo e il cosmo, è riconducibile all'esperienze dell'artista.

Si pensa, ad esempio, che il colore rosso del cielo rimandi al sangue della madre dello stesso autore, la quale morì di tubercolosi. Il forte dinamismo provocato dalle pennellate veloci e spesse è in contrasto con l'immobilità dell'uomo ritratto, il quale si trova inerme e paralizzato di fronte alla realtà che lo sconvolge.

‘Angoscia’



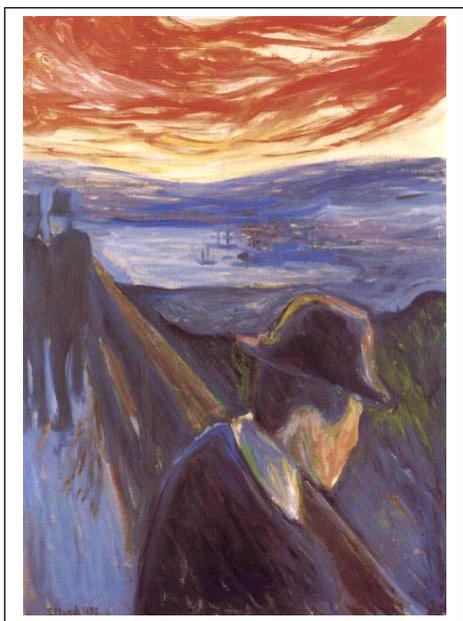
Eduard Munch, *Angoscia*, olio su tela,

1894-95,– Oslo, Kommunes kunstamling.

Le figure che dominano la scena sono tre, una donna e due uomini al seguito. Dietro le suddette figure di cui si distinguono appena i tratti, segue una fila di persone senza identità, riconoscibili solo per il contrasto tra l'abito nero il viso dal colore verdognolo. Sullo sfondo si osservano dei cerchi d'acqua concentrici il cui centro è segnato dalla presenza di barche. L'espressione della donna e del primo uomo al suo seguito sono più marcate rispetto a quella del secondo uomo. sembrano assenti, alienate dalla realtà. I visi scarni e scheletrici rimandano ad una condizione di infelicità, di malinconia, meglio ancora “angoscia”, il sentimento che dà il titolo allo stesso quadro. I colori sono prevalentemente freddi e tutti delle tonalità scure: il vestiario nero, i visi verde chiaro, il mare color porpora e viola. Il rosso sangue che caratterizza il cielo spezza violentemente l'atmosfera cupa creatasi dall'utilizzo di colori e soggetti malinconici. Anche questa volta però, il paesaggio non è in armonia con i personaggi i quali rimangono alienati in uno stato di dolore. L'angoscia è la vera protagonista del quadro e domina i visi delle figure rappresentate. È

come se l'artista ci stesse proponendo gli effetti causati da questo particolare sentimento, il quale estranea, aliena dalla realtà modificando espressioni e colori.

‘Disperazione’



Eduard Munch, *Disperazione*, olio su tela,

1892, Stoccolma, Thielska Galleriet.

In primo piano è rappresentato il profilo di un uomo i cui tratti del viso non sono affatto evidenti. La figura si trova ai bordi di una staccionata, percorsa da altre persone rappresentate di spalle. Sullo sfondo si possono osservare il mare, il cielo, e alla destra dell'uomo in primo piano è evidente la presenza di una collina verde. La postura dell'uomo in primo è curva. Questo elemento è fondamentale per carpire la tristezza del personaggio raffigurato, il quale sembra osservare con malinconia o disperazione il paesaggio che sta al suo cospetto, fino a chinarsi ad esso. Strutturalmente manca un piano orizzontale evidente, ed il punto di fuga è laterale e si trova nello spazio tra le figure dei due uomini a sinistra. Sono presenti colori bruni tendenti al blu, al marrone, e al verde scuro. Le pennellate che caratterizzano il cielo rossastro seguono un movimento semicircolare.

L'individuo raffigurato, sebbene sia il personaggio principale, sembra mettersi da parte rivolgendo lo sguardo altrove, lasciando spazio all'inquietudine, più precisamente alla disperazione, il vero soggetto dell'opera.

Comparazione tra i quadri precedentemente analizzati

Nei quadri precedentemente analizzati sono note alcune analogie, tra cui:

- **Titoli delle opere:** appartengono tutti al campo semantico del dolore.
- **Filo conduttore tra le opere:** si può osservare come le opere seguano un climax ascendente secondo le scene rappresentate. Infatti nella ‘Disperazione’ il personaggio raffigurato non presenta alcun tratto del viso, viene collocato al margine della scena, come se la sua presenza fosse casuale. In ‘Angoscia’ i personaggi appaiono in primo piano, stavolta

rivolti verso l'osservatore, pur presentando un viso dall'espressione angosciata, le figure non compiono alcun movimento. Ne "L'urlo", il gesto di esasperazione compiuto dal personaggio crea un dinamismo della figura che ne accentua i caratteri ed il tema principale dell'opera: la disarmonia del singolo con ciò che lo circonda.

- **Colori:** anche i colori, simili nelle tonalità, vengono dosati a seconda dell'opera. Per esempio, ne "L'urlo" i colori vengono mescolati eccessivamente rispetto a quanto Munch non abbia fatto nella "Disperazione" dove sebbene le pennellate siano eccentriche, i colori determinano un ordine spaziale.

Confronto tra due diverse versioni di "Madonna"



Eduard Munch, *Madonna*, olio su tela,
1894-95, Oslo, Munch-Museet.



Eduard Munch, *Madonna*, litografia,
1895, Oslo, Munch-Museet.

Entrambe le opere presentano lo stesso soggetto nella medesima posizione, con le braccia piegate dietro il corpo, i capelli neri sparsi sulle spalle e il volto reclinato all'indietro è colto in un momento d'estasi. In queste opere sacro e profano si intrecciano, infatti, l'aureola color rosso simboleggia da una parte amore, dall'altra, sangue, ma già tutto il quadro, escluso il colore rosastro del corpo, si gioca sulla bicromia del rosso e del nero che rimanda in maniera lampante al concetto di amore e morte. L'opera ha un carattere fortemente sessuale, ciò si evince dalla posa del corpo e dai lineamenti molto ondegianti. Per questi motivi sopra elencati l'opera provocò molto scalpore tra il pubblico non abituato a concepire la Madonna sotto quelle vesti. Alcuni critici hanno visto in queste opere una sorta di avversione di Munch per le donne. La sessualità è legata al peccato, per l'autore eros e morte sono la stessa cosa. Le opere esprimono un forte pessimismo della vita in cui tutto ciò che inizialmente sembra fonte di felicità porte poi a uno stato di sofferenza. Questa visione si evince maggiormente nella Madonna con la cornice dipinta di spermatozoi e un feto; quasi a voler sottolineare come questa condizione caratterizza tutti già dallo stato embrionale.

PARAGRAFO 4.7 - MODULO 1 CLIL

IMPRESSIONISM

In 1874, the Anonymous Society of Painters, Sculptors, Printmakers, etc. (a group of artists) organized an exhibition in Paris that launched the movement called Impressionism. The members of the group included Claude Monet, Edgar Degas, and Camille Pissarro and others.

Impressionism is named after the title of one of Claude Monet's works, which is "Impression, Sunrise".

The characteristics of this movement include small, thin and visible brush strokes, together with the accurate depiction of light in its changing qualities: painters often tended to accentuate the effects of the passage of time. Also unusual visual angles were very common in Impressionism. Painters usually portrayed overall visual effects instead of details, using short and "broken" brush strokes of both mixed and unmixed colour.

Early Impressionists didn't tend to follow the basic tenets of painting, creating their paintings from freely brushed colours instead of lines and contours.

Instead of neutral white, grays, and blacks, Impressionists often painted shadows and highlights in colour. The bright colors of Impressionist canvases resulted as shocking for the viewers accustomed to the more sober colors of Academic painting: the paints ended up being more vivid.

They used to paint realistic scenes of modern life, and often painted outdoors (*en plein air*), while before Impressionism still lifes, portraits and landscapes were usually painted in a studio. Impressionists found that painting outdoors helped them to capture the momentary and changing effects of sunlight, recording directly the fleeting effects of light. *Plein air* painting was facilitated by the invention of tin tubes for oil paint, in 1841.

Manet and “The Luncheon on the Grass”



Manet was born on 23rd January in Paris. His father held a senior position in the Ministry of justice. He was part of a wealthy family and was a very good student, even though he learned more from his travels than from his studies. He enrolled at the Ecole des Beaux Arts, mostly because his dad wanted him to follow a useful career.

Once he returned to Paris, he became a friend of Baudelaire: he owes him his strong commitment to Realism, since Baudelaire was looking for an artist who was able to portray contemporary life.

Manet, a great artist of the mid 1860s had become one leader of a group of progressive artists who used to gather at the Café Guerbois in Paris. They decided to move to more modern subjects such as the city, the bourgeois and leisure (even when they depicted the countryside, they showed the point of view of a city dweller during his holidays).

In that period most artists showed frustration towards exclusionary practices of the jury that decided which painting was worth hanging at the Salon: in 1863 the jury turned down nearly 3,000 submitted works.

The storm of protest that followed prompted Emperor Napoleon III to establish an exhibition of rejected works, called “Salon des refusés”.



Eduard Manet, **Luncheon on the Grass**, oil on canvas,

1863, Paris, Musée d'Orsay.

One of the most famous paintings featured in it was the “Luncheon on the Grass”, which scandalized viewers and provoked shock and bewilderment.

This painting seemed a jarring rejection of the basic tenets of painting to all of those viewers who used to see a controlled use of gradation of shadow to model smoothly rounded forms, then nestled within spaces logically mapped by illusionistic perspective.

The figures he used to represent were flat and sharply outlined and seemed to stand out against their natural setting rather than being integrated with it.

He based his painting in previous works by Raphael and Titian: those works represented the source both for the pose of the naked woman’s right arm and for the broad gesture of the reclining man on the right.

The immorality was the characteristic that mostly disturbed contemporary viewers: a suburban picnic, featuring a scantily clad woman taking a bath and a naked woman, both looking like prostitutes to the audience who seemed to be scandalized. Seated alongside them there were two fully clothed bourgeois men. It is seen as a commentary on the alienation of modern life: the figures don’t connect with one another psychologically.

But what seemed to be very disturbing was the fact that nudity wasn’t part of historical or mythological narrative, but part of contemporary life.

Right after Manet completed “The Luncheon on the Grass”, he painted “Olympia”, based on Titian’s “Venus of Urbino” and featuring an ambitious prostitute.

CLAUDE MONET

Claude Monet (1840-1926) is very famous for his new technique of applying paint with strokes a touches of pure colour: he intended to describe flowers, leaves, waves, figures and buildings with marks of paint on the surface of the canvas.

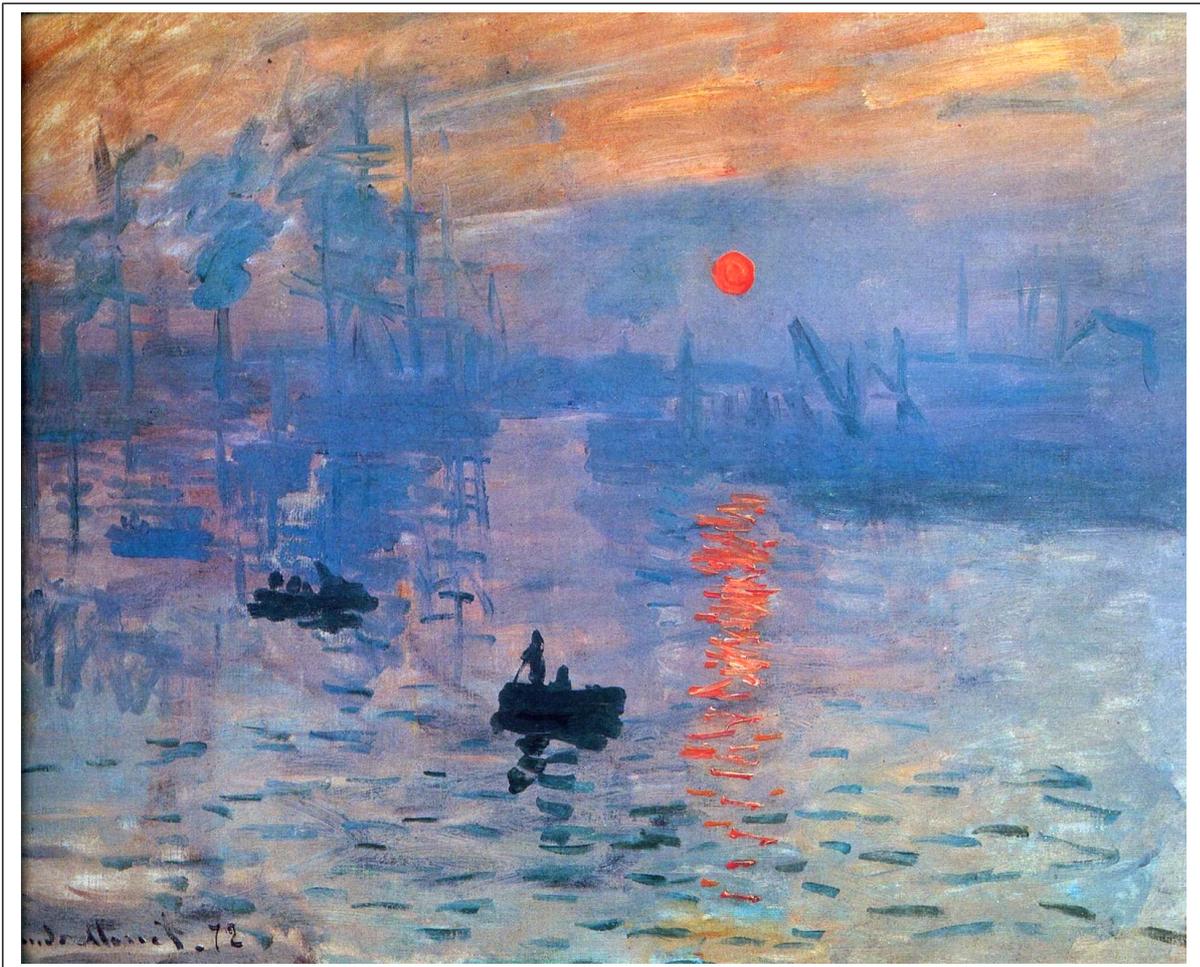
Two of his most important paintings, “Impression, Sunrise” and “Boulevard des Capucines” are two of his most famous paintings, made up of flecks of colour often compared to “tongue-lickings”.

In “Impression, Sunrise” he used discrete marks of paint, wanting to record the shifting play of light on the eye, and not only the volume occupied by the object he wanted to represent and its physical substance.

This painting is dated 1872, and its subject is the harbour of Le Havre in France.

Monet explained the title later:

“Landscape is nothing but an impression, and an instantaneous one, hence this label that was given us, by the way because of me. I had sent a thing done in Le Havre, from my window, sun in the mist and a few masts of boats sticking up in the foreground. ... They asked me for a title for the catalogue, it couldn't really be taken for a view of Le Havre, and I said: 'Put Impression.'”



Claude Monet, *Impression: sunrise*, oil on canvas

1872, Paris, Musee Marmottan.

CAPITOLO 8: ESPRESSIONISMO

Il Novecento attraverso alcuni percorsi trasversali

Alla fine del secolo in molti giovani artisti cominciò a crescere un senso di ribellione verso la società. Per questa generazione sono di fondamentale importanza sia l'angoscia provocata dal travolgente sviluppo della società industriale, sia l'oppressivo clima politico, per comprendere la nascita e l'evoluzione del movimento espressionista e, all'interno di esso, la presa di posizione polemica degli intellettuali di ogni tipo nei confronti della società contemporanea. In questo arco di tempo, che ha come fulcro la Prima Guerra Mondiale, si sviluppa una nuova corrente, l'**Espressionismo**, un movimento di giovani artisti che visse con particolare intensità la crisi della società e della cultura, cercando di declinare nuovi linguaggi artistici. Questa generazione di giovani, cercò di confrontarsi con la realtà del suo tempo, attaccando valori ed istituzioni ormai superati. La guerra costituì una conferma delle visioni catastrofiche e della critica sociale degli espressionisti, inoltre contribuì enormemente alla diffusione del loro movimento e alla diffusione di nuove idee. Un primo momento d'indagine è dato dall'**Espressionismo** che ha contraddistinto contemporaneamente molti campi della cultura artistico-letteraria, affondando le sue ricerche nella cinematografia e nell'architettura. Dal movimento artistico tedesco del "**Die brücke**" (il ponte), all'esposizione universale di Colonia del 1914 e la filosofia della luce del padiglione di **Bruno Taut**, alle liriche dal fronte di **Giuseppe Ungaretti**, fino a giungere al lungometraggio di **Robert Wiene** "Das gabinet der doctor Caligari".

PARAGRAFO 1.8: Le tracce della guerra nella psicologia dell'artista e del letterato

L'**amara realtà tedesca** è tema portante della cultura espressionista, tendenza dell'avanguardia artistica del '900 che si manifesta in vari ambiti artistici (architettura, letteratura, cinematografia), ma in particolar modo in pittura, attraverso il "Die Brücke".

È la guerra a rappresentare il tema più caro agli artisti espressionisti, la guerra dei primi anni del XX secolo che entrò nella storia con il nome di *Grande Guerra*, non solo per la portata del conflitto che coinvolse mondialmente le grandi potenze, ma soprattutto per il segno indelebile che lasciò nella coscienza delle persone, nella cultura, nella memoria.

Gli artisti del periodo, costretti per lo più ad arruolarsi e a partecipare in prima persona al conflitto, sono profondamente scossi e sconvolti dalla tragedia che rappresentò la Prima Guerra Mondiale. Molti di loro furono vittime di un forte crollo psicologico, che li indusse persino a togliersi la vita, come nel caso dell'artista espressionista Ernst Ludwig **Kirchner**.

Gli espressionisti saranno caratterizzati dall'aggressività della loro pittura che utilizza colori forti ed in contrasto tra loro, si faranno interpreti della ribellione contro la società del tempo e contro l'arte classica. Un concetto fondamentale è insito nell'espressione "bellezza del brutto" con cui allontanandosi dalla visione classicista di "bello" e "sublime" propongono modelli che per la loro mancanza di simmetria e di rigore estetico risultano essere considerati "brutti" tanto quanto funzionali all'atteggiamento di ribellione in essi insito.

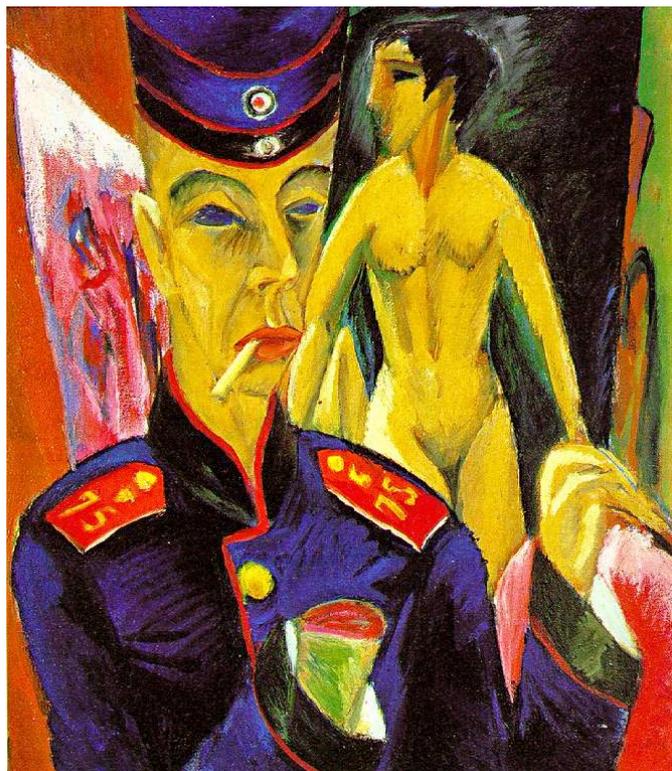
Kirchner, uno dei fondatori del Die Brücke, è autore di importantissime opere dell'espressionismo tedesco.

Di grande rilevanza è sicuramente il suo *Autoritratto in divisa*, del 1915.

In questo dipinto è evidente l'esperienza drammatica della Prima Guerra Mondiale che ha segnato Kirchner: l'artista si rappresenta nel quadro tornato dal fronte con il braccio destro mutilato. Probabilmente non è casuale la scelta della mano destra, ossia la mano usata per dipingere. Questo, quasi insignificante, dettaglio potrebbe essere inteso come la privazione della stessa attività ed identità di artista di Kirchner, che andrebbe sommata alle terribili mutilazioni psicologiche di cui i soldati del periodo erano vittime.

Ancora una volta in una sua opera Kirchner rappresenta la *realtà spigolosa e deformata dell'essere umano*: si ritrae come una figura dalla scheletrica fattezze mettendo così in crisi ogni sentimento del bello tramandato sino ad allora. Sono forti in lui anche gli stimoli dell'Espressionismo coloristico che acquisisce da artisti quali Paul **Gauguin** e Vincent **Van Gogh**, ed è evidente quanto l'artista amasse le tinte forti ed ardenti.

La figura alle sue spalle sembrerebbe rappresentare un nudo di donna, che richiama presumibilmente, in modo emblematico il passato dell'artista.



Autoritratto da malato, dipinto del 1919, è un altro esempio del trauma psicologico che aveva segnato la vita di Kirchner.

Il volto dell'artista, dal colorito pallido e verdognolo, è di nuovo scheletrico e spigoloso; i colori sono lividi e privi di sfumature. La mano poggiata sulla bocca, l'altra levata in aria e lo sguardo vago e spaventato non fanno altro che sottolineare l'alienazione dell'artista.

Caratteri propri dell'espressionismo di Kirchner sono riassumibili nel modo seguente:

- Sdoppiamento della personalità come nel dipinto “!La donna allo specchio”;
- Visione bidimensionale dello spazio schiacciato verso l'osservatore;
- Uso di colori saturi e violenti dal blu al rosso, dal verde al giallo acido;
- Spigolosità e tratti acuminati nel rappresentare i soggetti umani e il paesaggio cittadino;
- Abbigliamento legato al contesto storico e talvolta ai canoni del primo Novecento e all'Art Nouveau.

Altra opera emblematica dello spirito espressionista, ad opera del medesimo autore, è “ **Cinque donne per la strada**”, del 1913.



Ernst Ludwig Kirchner ,
Cinque donne per la strada, 1913

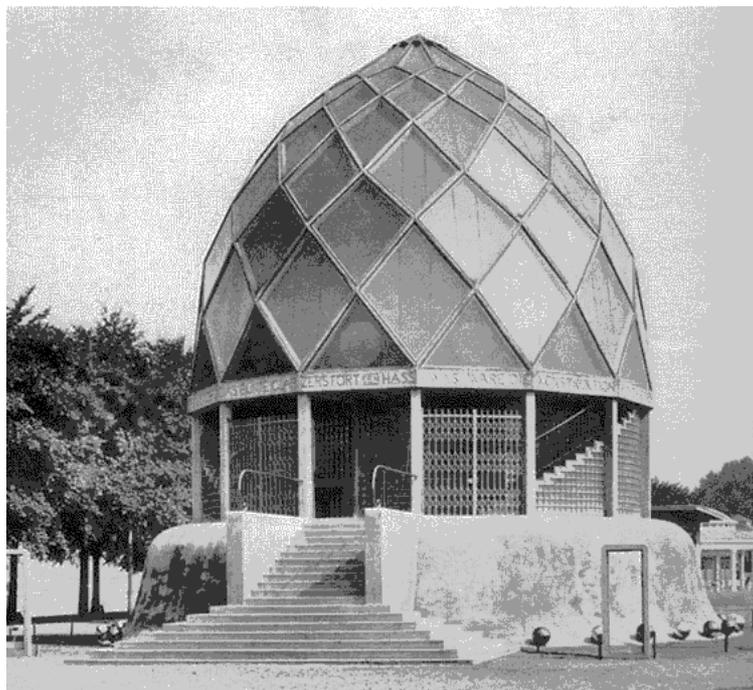
In primo piano si trovano rappresentate cinque donne sul marciapiede che si stagliano nello scenario notturno illuminate dal cono di luce dei lampioni; esse sono abbigliate con abiti tipici Art Nouveau, con cappelli piumati e ventagli; a destra si trova una vetrina appena accennata, a sinistra la ruota di un'automobile. Le donne, vistosamente agghindate, sono presumibilmente prostitute noncuranti l'una dell'altra tra le quali non intercorre alcuno sguardo; sono quindi testimonianza dell'incomunicabilità tra gli individui nata nel clima della guerra. Il modo in cui l'autore tratta il cono di luce riprende chiaramente le scelte operate dagli scenografi nel trattare le luci della città nel film "Il gabinetto del dottor Caligari". Lo spazio è a-dimensionale; le cinque donne vengono rappresentate in una spazialità non ben definita, in assenza di prospettiva, con colori scuri che vanno da diverse tonalità di verde al nero, caratterizzate da una spigolosità dei volti che rendono i soggetti simili a figure spettrali, al fine di denunciarne la realtà sociale in cui vivono. La vita urbana è colta nel suo paradossale sfarzo sullo sfondo dei disastri della guerra; vi sono figure irrimediabilmente sole, angosciate, tragiche nei loro profili aguzzi e induriti dal tempo e dalla vita.

ARCHITETTURA

L'impatto della Prima Guerra Mondiale fu così forte da portare l'influenza del movimento espressionista anche in campo architettonico. In questo periodo gli architetti volevano creare una conciliazione tra le arti e le masse popolari, dato che le sensazioni generali diffuse in quel momento non erano per niente rassicuranti. Gli architetti espressionisti progettano strutture con forme stravaganti e ricche di significati simbolici. Un ruolo importante viene affidato ai colori, allo studio delle forme della natura e al fascino sia dell'arte gotica o barocca sia a quello della cultura indiana o dei paesi orientali.

L'architettura espressionistica si diffonde in Germania soprattutto a causa della grave crisi del settore edilizio portata dalla Grande guerra che aveva costretto a licenziare un grande numero di architetti che in questo modo si avvicinano maggiormente ai gruppi di avanguardie di quel periodo. Un materiale ampiamente utilizzato era il vetro perché permetteva di vedere l'interno delle strutture come se si vedesse l'interiorità di una persona.

Un materiale ampiamente utilizzato sarà il **vetro** perché permetteva di vedere l'interno delle strutture creando un parallelo con la visione dell'interiorità di una persona (carattere proprio all'Espressionismo).



Il Padiglione di vetro fu costruito nel 1914 su progetto di **Bruno Taut**, in occasione dell'Esposizione del Deutsche Werkbund di Colonia. L'edificio, realizzato in cemento, si articola in una semplice pianta circolare, e in una non altrettanto semplice rete di vetrate che formano una sorta di cupola. Questa cupola era formata da una serie di vetri dalla forma romboidale, che grazie ai loro numerosi colori rendevano l'atmosfera all'interno molto suggestiva. Al di sotto della cupola, a riempire il perimetro dell'intero edificio erano iscritte le parole del filosofo Paul Scherbar: “**Il vetro colorato elimina l'odio**”, “**La luce vuole il cristallo**”. L'interno era adornato con una piccola cascata artificiale che scendeva su sette gradoni, il tutto adornato da un rifinitissimo mosaico, anch'esso in vetro.



“Per innalzare la nostra cultura ad un livello superiore siamo obbligati, che ci piaccia o no, a trasformare la nostra architettura. E ciò sarà possibile soltanto se libereremo i nostri locali nei quali viviamo dal loro carattere di spazio chiuso. Tuttavia, possiamo fare ciò soltanto introducendo una architettura di vetr, che lasci entrare la luce del sole, della luna e delle stelle nelle stanze, non soltanto attraverso scarse finestre, ma attraverso il maggior numero possibile di pareti, costituite interamente di vetro colorato.”

Paul Scheebart
Glasarchitektur, 1914

LETTERATURA ITALIANA

Nella scelta e nella tendenza autobiografica di Ungaretti cogliamo l’influenza dell’espressionismo; infatti l’espressionismo poetico cerca di presentare una poesia che si riferisca a fatti autobiografici realmente accaduti e che siano quindi immagine della *Vita d’un uomo* (lo stesso Ungaretti darà questo titolo alla raccolta completa delle sue opere). **Senso di impotenza** ed **angoscia** sono parole chiave tipiche dell’Espressionismo. Tali parole chiave non si trovano solo in campo artistico ma anche in quello letterario. Questi moti dell’animo erano fortemente sentiti non solo dai pittori ma anche da scrittori o poeti, anche perché molti di essi composero le loro stesse poesie direttamente sul campo di battaglia, in trincea. Tra i suoi componimenti possiamo ricordare **“Soldati”**, composta nel 1918.

*Bosco di Courton, **Luglio 1918***

*Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie*

Dietro scelta di Ungaretti, la poesia è priva di punteggiatura così da isolare le parole ricche di significato quali “autunno”, “alberi” e “foglie” (che dovrebbero indicare rispettivamente la guerra, le trincee e i soldati). Si può sentire perfettamente in “Soldati” il senso di precarietà e di angoscia, quest’ultima generata anche dal senso di impotenza di fronte alla guerra. L’unica cosa che può fare un artista o uno scrittore è quella di esprimere ciò che osserva e prova attraverso l’arte o le parole. Ma la guerra causa anche terribili riflessioni dovute alla visione della sofferenza e della distruzione che porta (poste su carta da autori come Ungaretti) e il terrore di perdere la propria identità di artista (come aveva mostrato Kirchner nel suo autoritratto dove si era privato della mano con cui dipingeva). La caduta delle foglie rappresenta la morte dei soldati e/o il loro crollo psicologico. *La vita dei soldati al fronte è precaria quanto lo sono le foglie in autunno: basta un soffio di vento per farle cadere.*

Il tema sembra del tutto identico a quello affrontato da Kirchner nel suo *Autoritratto in divisa*: Kirchner si limita a riferire la sua condizione, Ungaretti si preoccupa della condizione psicologica di tutti i soldati, se non addirittura dell’intera umanità che, senza aver avuto il diritto di scelta, si ritrova coinvolta nel conflitto.

Possiamo sicuramente aggiungere la poesia “**Veglia**” dello stesso autore; una delle più importanti e famose opere dell’Espressionismo poetico riesce ad esprimere al meglio le sensazioni e i sentimenti dell’autore mentre si trovava in trincea durante la Prima Guerra Mondiale.

Cima quattro 23 Dicembre 1915

*Un’intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d’amore*

*Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita*

La lirica in questione, contenuta nella raccolta l’*“Allegria”*, tratta il tema della guerra ed è collocata nella prima pagina del diario di guerra di Ungaretti (impegnato sul fronte del Carso dal Dicembre 1915 al Dicembre 1916) nel quale lo stesso poeta racchiudeva i propri sentimenti e l’atroce esperienza bellica che dovette subire, affermando di essere diventato poeta proprio mentre si trovava al fronte, fortemente ispirato com’era dalle vicende a cui di giorno in giorno era obbligato ad assistere. In particolare la lirica in questione ci descrive una notte passata dal poeta stesso al fronte accanto al corpo di un compagno ucciso, con il viso sfigurato dal dolore e le mani irrigidite dalla morte, la sua reazione alla vicinanza della morte produce un istinto vitale irrefrenabile ed una ribellione disperata al destino di morte e, pur avendo di fianco il compagno massacrato, durante la lunga notte in trincea, si dedica alla scrittura di lettere piene d’amore con cui manifesta un forte

sentimento di attaccamento alla vita. I tratti del commilitone morto evidenziano l'orrore della guerra e la descrizione cruda e molto incisiva dei particolari nei primi versi richiamano aspetti dell'espressionismo così come la successione dei participi (*buttato, massacrato, digrignata, penetrata*) che rappresentano ancora una volta la situazione con crudezza di significati e asprezza fonica, e che, in assenza di un verbo finito, generano un clima di tesa sospensione drammatica come l'interminabile lunghezza della notte (*Un'intera nottata*). Con il procedere della narrazione, com'era prevedibile, l'attenzione viene repentinamente spostata sulla dimensione personale: dal primo piano a un campo medio, come in una sequenza del cinema muto dell'epoca, alla morte il poeta oppone l'esperienza, la consolazione, l'ancora di salvezza della scrittura, riscoprendo in sé un fortissimo attaccamento alla vita. Nella splendida e silenziosa notte di plenilunio, nasce *“la volontà d'espressione, necessità d'espressione, c'è l'esaltazione, nel Porto sepolto, quell'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale, dell'appetito di vivere, che è moltiplicato dalla prossimità e dalla quotidiana frequentazione della morte. Viviamo nella contraddizione”* così affermerà poi Ungaretti.

CINEMATOGRAFIA

Il desiderio di esprimere l'angoscia provocata dalla Prima Guerra Mondiale raggiunge anche il campo cinematografico. Per comprendere questo fenomeno possiamo fare riferimento al film "Il gabinetto del Dottor Caligari", un film muto del 1920. Esso si presenta ricco di elementi espressionistici: scene girate in scenografie da una geometria propria (spigoli appuntiti, finestre già in posizione prospettica come se ci fosse un punto di fuga), volto pesantemente truccato, raggi dei lampioni disegnati che ricordano simboli espressionisti e musica dodecafonica usata per evocare un forte senso di angoscia. Inoltre il carattere grafico dei dialoghi del film muto è tipicamente espressionista. Alla fine del film appare chiaramente il senso di alienazione che i registi volevano trasmettere (anche perché loro stessi avevano vissuto esperienze terribili).

IL GABINETTO DEL DOTTOR CALIGARI

Importante era la descrizione oggettiva della realtà, una trasmissione di impulsi e turbamenti soggettivi capaci di suscitare nel pubblico intensi effetti emotivi, servendosi semplicemente di schemi stilistici deformati e anticonvenzionali. "Il gabinetto del dottor Caligari" rappresenta in questo senso il capolavoro assoluto di tale movimento artistico. È un capolavoro espressionista del regista Robert Wiene firmato da una Germania frustrata per essere uscita sconfitta dalla prima Guerra Mondiale e dunque spinta a creare incubi e mostri.

La pellicola è realizzata in studio e con fondali dipinti in assenza di prospettiva. Uno dei segreti principali del "Del Gabinetto del Dr. Caligari" è costituito dalla scenografia, ad opera di pittori espressionisti: Warm, Reimann e Rorhing. La scenografia rappresenta lo sfondo della storia raccontata e si esprime attraverso una serie di elementi indimenticabili quali porte, finestre, tetti e stanze deformate (ad arte) con l'aggiunta di strade a zigzag che impediscono allo spettatore di distinguere il sogno dalla realtà e il delirio dalla ragione. Il forte contrasto tra bianco e nero privilegia l'assenza di profondità, caratterizzando ancora di più i movimenti e le gestualità dei personaggi.

Questo lungometraggio gioca molto sulla contrapposizione che hanno realtà ed illusione: la vicenda narrata dal protagonista non si rivela altro che pura invenzione, frutto della sua alienazione. Il film presenta la struttura di un'opera teatrale ed è suddiviso in atti; in tutto sette.

Nel 1919 il regista Robert Wiene affida ai due scenografi Hans Janovitz e Carl Mayer la composizione figurativa del film “Das cabinet des doctor Caligari”; qui esperienze di vita dei due scenografi vengono trasformate in allucinazioni angosciose della realtà e della vita di alcuni personaggi. Ne nasce un film muto, in bianco e nero, accompagnato dalla violenza di una musica dodecafonica quasi assordante che sconvolge gli spettatori tanto quanto la presenza del folle, dell'assassino, del posseduto, dell'oppresso dalla società (caratteri propri al protagonista Cesare e allo stesso dottor Caligari).

È il clima della Prima Guerra Mondiale, con le angosce della società e dei singoli individui, il tema imperante della morte che tutto mescola nella fusione delle esperienze; è il periodo dei grandi mutamenti storico-politici, sociali e artistici, della definizione di un nuovo concetto di uomo mostrato nel momento del proprio dramma, attraverso l'ausilio incontrollabile dello “sdoppiamento”. L'influsso delle teorie freudiane nella definizione dello sdoppiamento della personalità dei personaggi principali, di cui Caligari è un esimio rappresentante si dimostrano nelle tecniche di rappresentazione nate dallo sconvolgimento della tridimensionalità spaziale dopo le enunciazioni della teoria della relatività di Einstein da cui lo spostamento all'infinito del punto di fuga prospettico, l'introduzione di una nuova dimensione dello spazio, cioè il “tempo”, la conseguente deformazione del reale; un nuovo principio applicato sia alla rappresentazione dell'individuo (vedi le risultanti coeve artistico-pittoriche con l'Espressionismo) che di un luogo reale.

Le scene realizzavano una perfetta trasformazione degli oggetti materiali in altri di alto valore emotivo; così i camini obliqui sui tetti, le finestre a forma di freccia, le ombre dipinte in contrasto con gli effetti di luce, le linee zigzaganti utili ad annullare le leggi della prospettiva.

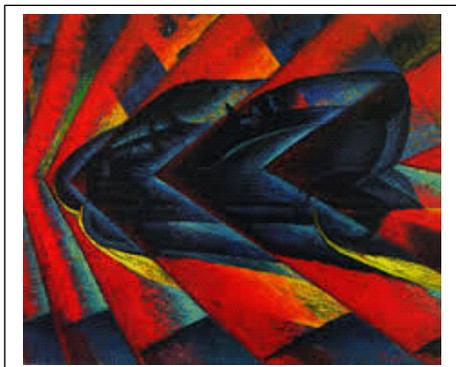
PARAGRAFO 2.8: FUTURISMO

Nell'angoscioso clima della Prima guerra Mondiale, in Italia, durante la controversia civile tra “neutralisti” ed “interventisti”, a sostenere questi ultimi saranno anche i letterati e gli artisti; **Filippo Tommaso Marinetti** sarà il fautore del movimento Futurista; i futuristi esplorarono ogni forma di espressione, dalla pittura alla scultura, dalla letteratura alla musica, dal cinema all'architettura. La denominazione ufficiale del movimento si deve al poeta italiano, il quale pubblicò nel quotidiano “Le Figaro” di Parigi il 20 Febbraio 1909 il “Manifesto letterario del Futurismo” che, di lì a poco, comparirà sulla rivista milanese “Poesia”.

Il pensiero di Marinetti era fomentato dalle teorie sulla “volontà di potenza” e sull'oltreuomo enunciate da F. Nietzsche, dal socialismo e dalle sconvolgenti innovazioni tecnologiche che si fondavano prima di tutto sul **mito della velocità**.

Nel Manifesto di fondazione del Futurismo Marinetti aveva esaltato l'automobile da corsa, nella quale vedeva espressa l'irrazionalità e la pazzia, ma anche l'energia vitale. In questo quadro sono contenuti tutti gli elementi fondamentali del Futurismo, sia dal punto di vista del tema, sia da quello

dello stile: il mito della macchina e della velocità; la violenza aggressiva del colore;" le linee- forza" costituite da cunei progressivamente più acuti da sinistra a destra per rendere il significato della penetrazione dell'oggetto nello spazio, vincendone la resistenza con la propria potenza. Ed è proprio dalle linee convergenti in una sola direzione che emerge la tensione dinamica dell'automobile in corsa.



Luigi Russolo, *Dinamismo di un'automobile*, olio su tela

1912-13, Parigi, Musee National d'Art Moderne.

Per meglio chiarire i concetti cardine del movimento si riportano: il Manifesto letterario del Futurismo e uno stralcio del Manifesto della pittura futurista; si specifica inoltre che il movimento fu sostenuto da molteplici ulteriori manifesti quali quelli della moda maschile e femminile, quello della scultura, quello della cinema e della fotografia.

Marinetti sintetizza in undici punti i principi fondamentali di questa nuova avanguardia:

- *Noi vogliamo cantar l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.*
- *Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.*
- *La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno.*
- *Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.*
- *Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.*
- *Bisogna che il poeta si prodighi, con ardore, sfarzo e magnificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.*
- *Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.*

- *Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creato l'eterna velocità onnipresente.*
- *Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.*
- *Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica.*
- *Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; le officine appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte, le locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi, e il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.*

In un altro suo scritto, poi, Marinetti espose come doveva essere l'artista futurista.

“Chi pensa e si esprime con originalità, forza, vivacità, entusiasmo, chiarezza, semplicità, agilità e sintesi. Chi odia i ruderi, i musei, i cimiteri, le biblioteche, il culturismo, il professoralismo, l'accademismo, l'imitazione del passato, il purismo, le lungaggini e le meticolosità. Chi vuole svecchiare, rinvigorire e rallegrare l'arte italiana, liberandola dalle imitazioni del passato, dal tradizionalismo e dall'accademismo e incoraggiando tutte le creazioni audaci dei giovani”.

In breve tempo, il futurismo divenne il movimento artistico di maggior novità nel panorama italiano: esso si rivolgeva a tutte le arti, comprendendo la pittura, la scultura, il cinema, la poesia, l'architettura e via discorrendo e proponeva, in sostanza, un nuovo atteggiamento nei confronti del concetto stesso di arte. Importante è anche il contesto storico entro cui si inserisce il movimento, quello della prima guerra mondiale, in quanto finì per rappresentare il movimento dell'interventismo italiano in guerra e, addirittura, finì con l'integrarsi nell'ideologia del fascismo, esaurendo così la sua spinta rinnovatrice e venendo paradossalmente assorbito negli schemi di una cultura ufficiale e reazionaria. L'adesione al futurismo coinvolse molte delle giovani leve di artisti, tra cui numerosi pittori che crearono nel giro di pochi anni uno stile futurista ben chiaro e preciso. Tra essi, spiccano Umberto Boccioni e Giacomo Balla.

Il primo capolavoro di impronta futurista di Boccioni fu *La città che sale*, considerato proprio il manifesto artistico del futurismo, un dipinto largo oltre tre metri, che rappresenta un cantiere alla periferia di Milano. Il titolo allude alla costruzione di nuove aree, ma anche al moto di ascesa metaforica dell'ambito urbano: il primo titolo dell'opera, infatti, era *Il lavoro*. Nella parte superiore del quadro è possibile cogliere una visione da periferia urbana con dei palazzi in costruzione, impalcature e ciminiera. La gran parte del dipinto è, invece, occupata da uomini e cavalli che si fondono in un esasperato sforzo dinamico. Vengono così messi in risalto alcuni elementi tipici del futurismo: l'esaltazione del lavoro umano e l'importanza della città moderna come luogo plasmato

sulle esigenze dell'uomo futuro. Ma ciò che rende il quadro un'immagine in linea con lo spirito futurista è soprattutto l'esaltazione visiva della forza e del movimento.



Umberto Boccioni, *La città che sale*, olio su tela,

1910, New York, Museum of Modern Art

Dal manifesto della pittura futurista

1. *Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico.*
2. *Disprezzare profondamente ogni forma di iniziativa.*
3. *Esaltare ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima.*
4. *Trarre coraggio e orgoglio dalla facile faccia di pazzia con cui si sferzano e s'imbavagliano gli innovatori.*
5. *Considerare i critici d'arte come inutili e dannosi.*
6. *Ribellarci contro la tirannia delle parole.*
7. *Spazzar via dal campo ideale dell'arte tutti i motivi, tutti i soggetti già sfruttati.*
8. *Rendere e magnificare la vita odierna, incessantemente e tumultuosamente trasformata dalla scienza vittoriosa.*

**Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro!
Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari!**

Altro importante quadro futurista appartiene stavolta a Giacomo Balla, ed è il suo *Dinamismo di un cane al guinzaglio*. In un ristretto spazio urbano, un cagnolino viene condotto al guinzaglio da una figura femminile di cui è visibile soltanto la parte inferiore della veste e i piedi. Si tratta della rappresentazione analitica delle fasi successive di spostamento di un corpo sullo stesso piano, attraverso la ripetizione delle parti in movimento, che, in questo caso, sono le zampe e la coda del cane, i piedi della donna e il guinzaglio che oscilla.



Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, Olio su tela,

1912 Buffalo, Albrightknox Art Gallery.

Il dipinto dà inizio alle ricerche di Balla sul dinamismo, derivate dalla sua adesione alle tematiche moderne del futurismo e si basa sul principio secondo il quale l'evoluzione che si osserva nella realtà non deve sparire, bensì deve essere trasferita anche nella realtà pittorica (e scultorea) che l'artista crea; il guinzaglio, ad esempio, è descritto in quattro posizioni diverse e successive nel suo movimento ondulato fra loro collegate da sottili morbide curve che suggeriscono la scia del movimento stesso. Si può così capire come una figura in movimento, per Balla, non è mai stabile, ma si deforma, si moltiplica, cambiando anche la sua forma. Adesso il vero soggetto dell'opera è proprio lo studio analitico e scientifico dello **spostamento successivo** di un corpo sullo stesso piano mediante la ripetizione del movimento

SCULTURA

Boccioni ha cercato inoltre di rinnovare il linguaggio plastico e il massimo esempio ne è la scultura in bronzo "*Forme uniche della continuità nello spazio*" realizzata nel 1913.



Con quest'opera l'artista toglie alla scultura il ruolo celebrativo che aveva rivestito nel secolo precedente rifiutandone sostanzialmente lo statico monumentalismo. La scultura rappresenta una figura possente, priva di braccia e volto, senza contorni anatomicamente definiti la quale procede a grandi passi. L'artista coglie in una visione simultanea la sequenza di attimi determinata dall'avanzare dell'uomo; da qui si può capire come la particolarità della deformazione delle sua membra è dovuta al fatto che Boccioni ne studia il moto nel tempo ponendo particolare attenzione alle scie che prendono forma nel bronzo e che accompagnano la figura fissando nella memoria gli istanti e i passi precedenti e in questo modo si riesce a suggerire il dinamismo del corpo che appare in continua trasformazione. Il suo profilo segue linee curve, frammentate e irregolari che si intersecano tra loro definendo i piani e i volumi del bronzo, che si protendono nello spazio circostante conferendo così l'idea di mobilità. Se la si osserva bene può sembrare un'immagine abbastanza familiare dato che si trova raffigurata sul retro della moneta da 20 centesimi italiana.

ARCHITETTURA

“Dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista, simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte e la casa futurista sarà simile ad una macchina gigantesca.” Il brano è tratto dal Manifesto dell'architettura futurista ed rappresenta il cuore pulsante degli intendimenti degli architetti dell'epoca.

Rappresentante dell'architettura futurista è Antonio Sant'Elia, che nel suo “Manifesto”, pubblicato a Milano nel 1914, inoltre, dichiarava:

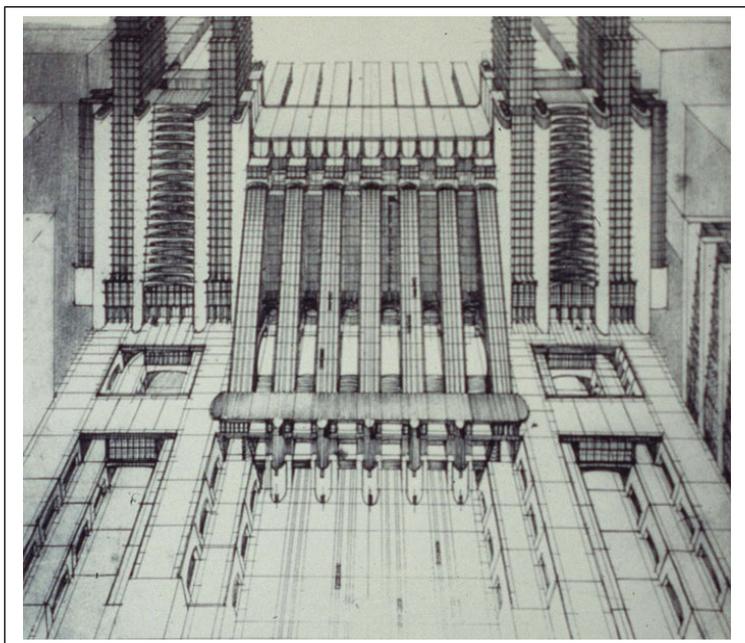
... l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza.

... le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, [...] non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse.

... soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista.

...i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.”

Al centro dell'attenzione di Sant'Elia c'è la [città](#), vista come simbolo della dinamicità e della modernità. Tutti i progetti creati dall'architetto si riferiscono a città del [futuro](#): in contrapposizione all'architettura tradizionale, vista come inadeguata, le caratteristica fondamentale il movimento, i [trasporti](#) e le grandi strutture. I futuristi, infatti, compresero immediatamente il ruolo centrale che i trasporti avrebbero assunto successivamente nella vita delle città. Nei progetti di questo periodo si cercavano sviluppi e scopi di questa novità. Anche l'utilizzo di linee [ellittiche](#) e oblique simboleggia questo rifiuto della staticità per una maggior dinamicità dei progetti futuristi, privi di una [simmetria](#) classicamente intesa; è chiara espressione di una città dai grandi impatti visivi, cantiere della velocità e delle mirabilanti altezze il disegno di seguito riportato.



Antonio Sant'Elia, *Stazione d'aeroplani e treni ferroviari con funicolari e ascensori, su tre piani stradali*,

1914, Inchiostro e matita su carta. Como, Musei Civici.

Relativamente alla figura di Sant'Elia bisogna anche dire che la sua eredità fu abbastanza importante perché, sebbene la maggior parte dei suoi progetti non siano mai stati realizzati, la sua visione futurista ha influenzato numerosi architetti e disegnatori ed i suoi disegni hanno anche ispirato il regista Fritz Lang per le architetture inserite nella sua opera cinematografica “*Metropolis*”.



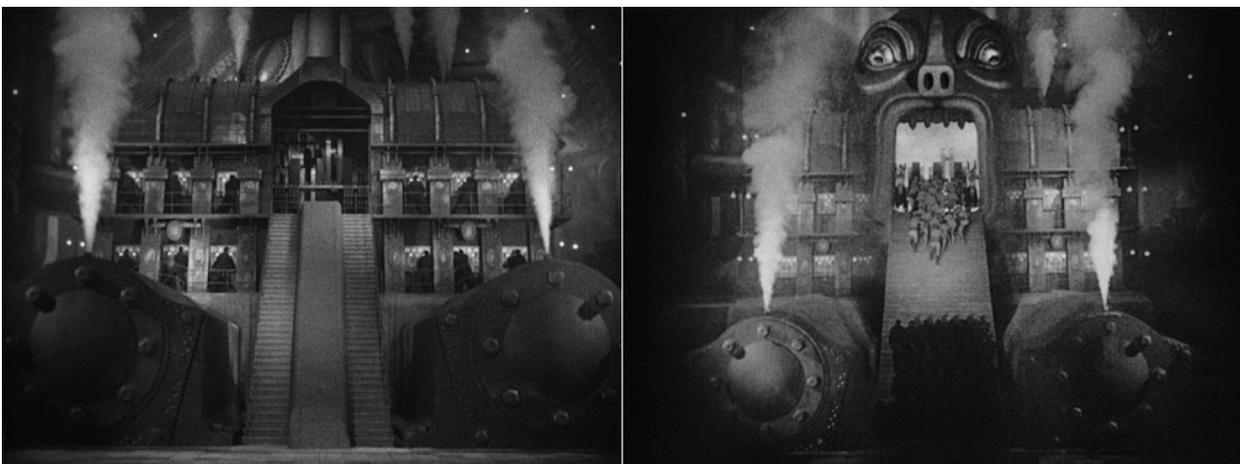
Immagine della città futurista di

Metropolis

CINEMATOGRAFIA

Ancora nel campo della cinematografia vengono mostrati i caratteri fondamentali di un'epoca storica con le sue inquietudini, sperimentazioni, visioni, quasi oniriche, del futuro. È il caso del lungometraggio di Fritz Lang del 1926, "Metropolis"; qui in cui una città dominata dalla dittatura di un "signore moderno", dove gli operai vivono in semi schiavitù

Metropolis è una città del futuro, caratterizzata da un forte sviluppo tecnologico e da una netta contrapposizione tra la classe dei lavoratori e quella dei milionari. Massimo sforzo produttivo dell'industria cinematografica tedesca, *Metropolis* affronta un nodo storico essenziale, gli effetti disumani dell'industrializzazione, proponendo una ricomposizione simbolica del conflitto tra tecnologia e lavoro, tra padroni e operai. Ma soprattutto si tratta di una grande esperienza di messa in scena, che punta a sviluppare e a valorizzare tutte le potenzialità tecniche, formali ed emozionali del cinema. Fritz Lang realizza uno spazio complesso e spettacolare che garantisce una sorta di monumentalizzazione degli scenari, delle situazioni e degli eventi. Le scenografie disegnano la metropoli del futuro, con riferimenti a New York e all'architettura utopica del futurismo e dell'espressionismo e lo spazio, realizzato anche grazie a una tecnica di effetti, è il simbolo della modernità e delle sue contraddizioni.

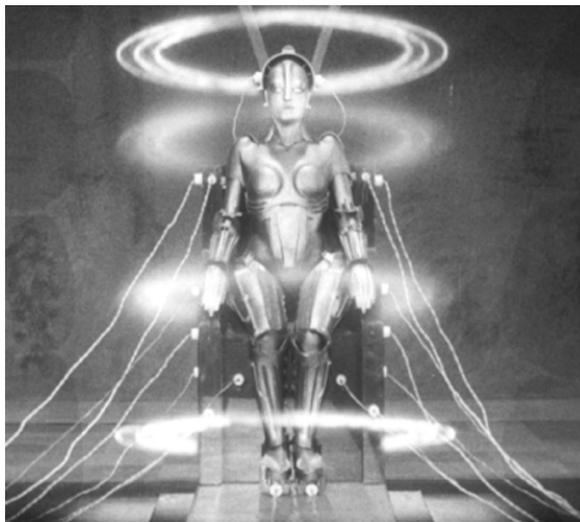


Du

e fermi immagine ritraenti il *Moloch* del celebre film muto **Metropolis**, 1927.

Possiamo adesso mettere in rilievo alcuni elementi che legano quest'opera al movimento futurista:

- **Il funzionamento della città di Metropolis:** il fatto che l'esistenza di un'intera città dipenda esclusivamente dal funzionamento di una macchina è sicuramente l'elemento chiave che meglio esprime il nuovo desiderio di mettere la tecnologia e il progresso al centro della vita dell'uomo, quasi a rappresentarli come elementi essenziali alla sopravvivenza.
- Strettamente collegato al punto precedente è quindi **l'alienazione degli operai**, ma soprattutto la loro disumanizzazione al punto tale che la morte di un operaio è considerata "normalità" da chi abitava lì nei grattacieli. Come se macchina e uomo quindi non fossero più due aspetti distinti, ma fossero complementari o peggio ancora un'unica cosa.
- Se si osserva con attenzione è possibile notare durante alcune scene del film **il passaggio in volo di alcuni aerei**, frutto della rivoluzione industriale, e che sottolineano ancora di più la presenza di tecnologia all'interno della città.
- Se si parla di disumanizzazione e di sviluppo tecnologico all'interno di Metropolis non si può non prestare attenzione ad un momento significativo del film: la creazione del robot realizzato per mezzo di uno strumento basato su onde elettromagnetiche, il quale copiò l'esteriorità di Maria e la trasferì al robot (come ad indicare quasi che **in futuro l'uomo cesserà di essere tale per diventare un vero e proprio robot**)



- Le scenografie presenti (quando viene ad esempio inquadrata la città con i vari ponti che servono a congiungere le diverse zone) non solo disegnano la metropoli del futuro, ma come nel caso dell'immagine della macchina stessa, hanno dei chiari riferimenti all'**architettura utopica del futurismo** come quella proposta da Sant'Elia.
- Se si osservano bene i personaggi è possibile notare ancora la presenza di un **trucco a carattere espressionista**.

LETTERATURA

Nel campo della letteratura, infine, uno dei più grandi rappresentanti del futurismo letterario è sicuramente Luigi Pirandello. In particolare, nel romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* l'autore siciliano affronta direttamente i temi della macchina e dell'età contemporanea.

...”una macchina nuova: un pachiderma piatto, nero, basso; una bestiaccia mostruosa, ecco come viene descritta la nuova stampante monotype perfezionata, ...tu non hai che a darle da mangiare di tanto in tanto i suoi pani di piombo, e starla a guardare. Il mio amico si sente cascare il fiato e le braccia. Un uomo, un artista ridotto a un tale ufficio...”.

Nei tratti del romanzo sopra proposti si legge come la società della macchina abbia “ucciso” le peculiarità artistico-soggettive dell'individuo; e ancora si legge: *“un violino, nelle mani d'un uomo, accompagnare quello strumento lì, un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell'altra macchina...l'anima, che muove e guida le mani di quest'uomo, e che or s'abbandona alle cavate dell'archetto, or freme nelle dita che premono le corde, costretta a seguire il registro di quello strumento automatico!”*

In un momento però in cui i [futuristi](#), e in generale tutta una tradizione ottocentesca e [positivistica](#), esaltavano le macchine e la [tecnologia](#) come fattori rivoluzionari di progresso e di miglioramento sociale, Pirandello svolge, al contrario, una sua convinta polemica contro la macchina, colpevole, ai suoi occhi, di mercificare la vita e la natura; in Serafino è presente un forte pessimismo di matrice storica, legato alla nascente civiltà delle macchine, della produzione in serie, della massificazione della cultura, di cui sono simbolo l'industria del cinema e oggetto emblematico la macchina da presa.

Decisamente controcorrente rispetto alle tendenze culturali del primo Novecento, il protagonista respinge il mito futurista della macchina come nuovo strumento di dominio della realtà ed esprime invece l'angoscia per i suoi effetti spersonalizzanti. Pirandello scrive pagine memorabili sull'**alienazione prodotta da mansioni meccaniche e ripetitive**, dove non è l'uomo a scegliere e a fare, ma è la macchina a imporsi, e riflette sulla furia autodistruttiva da cui l'uomo moderno sembra animato nella sua corsa verso un progresso inteso come puro avanzamento tecnologico. Pensiamo soprattutto alla sequenza che descrive l'allucinante lavoro compiuto nel laboratorio di sviluppo delle pellicole, ma anche al sarcastico rifiuto del nuovo “valore” della velocità, simboleggiato dall'automobile che supera la carrozzella; o alle intense pagine di aperture del romanzo, che ritraggono una folla in preda ad un'agitazione senza senso e senza scopo. E sicuramente a tal proposito che è importante rilevare: *le macchine sono sempre descritte come animali voraci dal potere incontrollabile.*

Possiamo adesso mettere in rilievo alcuni elementi che legano quest'opera al movimento futurista:

- *“Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla”*(Quaderno primo, I): la qualifica di operatore è il primo elemento di autopresentazione scelto dall'io narrante ed è subito svuotata di ogni valore positivo grazie alla precisazione polemica svolta dalla doppia negazione. Operatore è propriamente l'addetto al funzionamento di una macchina o impianto.

- “*la mia macchinetta*”(Quaderno primo, I): la cinepresa, strumento di lavoro di Serafino Gubbio. L’uso dell’aggettivo possessivo e insieme del diminutivo introduce una sfumatura di confidenza con l’oggetto e nel contempo di svalorizzazione.

- “*prestare i miei occhi alla macchinetta*”(Quaderno primo, I): l’espressione simboleggia la subordinazione dell’uomo alla macchina, non solo, come si vedrà, a quella cinematografica.

- “*una mano che gira la manovella*”(Quaderno primo, I): è la definizione per eccellenza del protagonista e accentua le particolarità meccaniche e consapevolmente coatte dell’attività di Serafino: niente più che una “mano” addetta un lavoro, cioè una realtà parziale e servile, non autonoma, alienata. Essa è inserita all’interno di un discorso il cui nucleo è la possibilità di trovare forme alternative che non prevedano la presenza dell’uomo per poter utilizzare la macchina; a differenza di Metropolis dove si vede che il lavoro che fa l’uomo *con* la macchina è di vitale importanza per far continuare la vita nella città.

- “*macchine voraci*”(Quaderno primo, II): la metafora della “trasformazione in animale” è applicata anche alla macchina: Serafino assimila spesso le macchine, in particolare la cinepresa, ad animali mostruosi ed avidi, capace di divorare l’anima e la vita degli uomini.

- “*Viva la Macchina che meccanizza la vita!*”(Quaderno primo, II): l’amaro giudizio sul risultato del progresso tecnologico è affidato ad un’invettiva costruita in forma di chiasmo. L’iniziale maiuscola si addice alla nuova “divinità” inventata dall’uomo a proprio beneficio e divenuta invece sua tiranna.

- “*Io, invece...palpitanti al cielo*”(Quaderno terzo, I):dopo l’accavallarsi delle immagini causato dalla velocità dell’automobile si passa ora alla contemplazione della natura che si può godere dalla carrozzella(come se con l’uso della tecnologia e delle varie macchine non si apprezzasse tutta la realtà che sta attorno). Serafino sceglie un mezzo di trasporto che gli permette di vedere e di pensare, di compiere cioè due azioni incompatibili con la velocità.

- “*Qua si compie...gestazione meccanica*”(Quaderno terzo, III): questa cupa descrizione dei settori che compongono la camera oscura(dove le pellicole vengono sottoposte a vari trattamenti prima di essere proiettate sullo schermo) esprime non solo tutto il disprezzo nei confronti del cinema considerato come prodotto pseudo-artistico della tecnologia moderna, ma può anche rimandare al degrado che caratterizzava il luogo in cui gli operai erano costretti a lavorare anche a costo della loro stessa vita.

- “*Mani...una mano e nient’altro*”(Quaderno terzo, III): l’oggettività analitica della descrizione è calata in un’atmosfera densa di immagini e di metafore fortemente negative. La camera oscura ha l’aspetto di un mondo infero, popolato da schiavi che di umano non hanno più nemmeno l’aspetto: nella semioscurità si intravedono solo le loro mani impegnate in un lavoro febbrile. La sineddoche “mani” ha un significato potentemente simbolico, di annientamento dell’intelligenza e dei sentimenti, ormai inutili in un lavoro tecnico e ripetitivo. Il dominio delle macchine è assoluto e mostruoso: tra le varie apparecchiature necessarie all’industria cinematografica, grandeggia la macchina da presa che viene descritta come una bestia vorace che ingoia la vita e la restituisce in forma di immagini meccaniche durante la proiezione. Non per nulla il processo distruttivo raggiunge il massimo di intensità quando investe il protagonista che con

lucido orrore assiste alla scomposizione del suo corpo e all'assimilazione della sua testa alla "macchinetta".

- “ *la mia maschera d'impassibilità...e me la porto in mano*”(Quaderno terzo, III): l'impassibilità è ora sentita come maschera, travestimento capace di sovrapporsi alla persona fino ad annullarla (alienazione dell'uomo: Serafino comincia a parlare come se fosse egli stesso una macchina).

- “*Io...una macchinetta*”(Quaderno quarto, II):l'immagine riprende, variandola, la autodefinizione dell'io narrante come essere umano scomposto in pezzi e ridotto a parte di un congegno meccanico.

- “*No, grazie...a far l'operatore*”(Quaderno settimo, IV):l'autoritratto finale di Serafino che volutamente si contrappone all'amico filosofo Simone Pau, felicemente integrato nella comunità dell'ospizio, polemico e passionale, irriducibilmente combattivo.

- “*Attenti, si gira...*”(Quaderno settimo, IV): Serafino Gubbio ha rinunciato ad essere uomo, ha rinunciato a scrivere.

Nel romanzo si dipanano, quindi, tutta una serie di riflessioni sull'inutilità della vita nell'era della macchina: l'esistenza viene presentata come una corsa, tutto è all'insegna della fretta, non c'è tempo per riflettere neanche sul significato della [morte](#). Secondo Pirandello, il fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita porterà forse un giorno alla distruzione totale. La meccanizzazione ha ormai reso schiavo l'uomo ed è responsabile della perdita di gran parte dei valori. L'individuo ha smarrito anche la propria [identità](#), la capacità di intervenire nel presente e di interpretarlo. Anche l'[intellettuale](#) è coinvolto in questo processo, restandone vittima e non ha più niente da dire perché non ha più possibilità di intervento critico. La meccanizzazione ha tolto la possibilità di dare un senso al fluire della vita: è questo il significato dell'[afasia](#) di cui rimane vittima Serafino Gubbio, a causa dello shock per aver assistito all'orribile spettacolo dell'uomo sbranato da una tigre mentre continuava a riprendere la scena. L'afasia è dunque la [metafora](#) dell'[alienazione](#) dell'[artista](#) e della riduzione dell'uomo a macchina.

PARAGRAFO 3.8 - MODULO 2 CLIL

CUBISM

In twentieth century some artistic movements, such as Expressionism, Cubism, Futurism and other ones were born.

Each movement had a charismatic leader or a group of leaders who promoted a defining philosophy, often through written declarations of principles called “manifestos”. There was mainly a tendency toward **abstraction** (breaking down distinction between art and everyday life and against nature’s subjects in art). One of these movement is “**Cubism**”; it started from a painting by Pablo Picasso called “Les demoiselles d’Avignon”. It was painted in 1907 after some trips the artist made around the world where he knew Iberian and African culture and was inspired by African masks with their **sharp forms and marks of chisel**.

Picasso was born in Spain and educated in art academies in Madrid and Barcelona, but he moved to Paris in 1904 and lived in France for the rest of his life. Drawn initially to the socially conscious tradition in French painting that included artists such as Daumier, the art of Picasso went through an extraordinary and complex transformation.

ARTISTIC MANIFESTO OF CUBISM



Pablo Picasso, *Les demoiselles d’Avignon*, oil on canvas, 1907, New York, The Museum of Modern Art

- **Les demoiselles d'Avignon** – analysis

There were painted five women inspired by three different artistic styles: classic forms and lines (two women in front of the viewer), Iberian forms and lines (one woman on the left) and African forms and lines (two women on the right). Picasso used to paint **almond-shaped eyes** from Iberian forms: two figures on the left exhibit facial features in the Iberian style of Picasso's native Spain, while the two on the right are shown with African mask-like features: one of them is sit down in front of the viewer but her face (this is the new knowledge of three-dimensional space observed through different planes). The racial primitivism evoked in these masks, according to Picasso, moved him to "*liberate an utterly original artistic style of compelling, even savage force*". The women are shielded by marks, flattered and fractured into sharp angular shapes. They are characterized by their hardness, as a tidal wave of aggression; the fruit in the foreground, symbols of female sexuality, seems hard and dangerous as a knife that want to strike them.

Form, as it was known, and representation were completely abandoned. The "Demoiselles" was revolutionary and controversial, and led to anger and disagreement amongst Picasso's closest associates and friends.

"In this adaptation of Primitivism and abandonment of perspective in favour of a flat, two-dimensional plane of the picture, the artist makes a radical departure from traditional European painting".

Picasso's painting "The Young Ladies of Avignon" ("Les Demoiselles d'Avignon"; 1907) is the most famous example of the way in which the use of geometric forms and planes in African masks helped to inspire the rising of cubism and abstract art. Picasso plays with the tradition that makes the female nude a symbol of natural purity; the subjects of his painting are prostitutes.

The modernists admired the abstract quality of African and other native art, its tendency to turn the human face into a geometric form rather than a realistic copy of nature. This interest in the formal qualities of the work of art, rather than its accuracy as a representation of reality, importantly contributed to the development of modernism.

Picasso and Braques works

Introduction on movement:

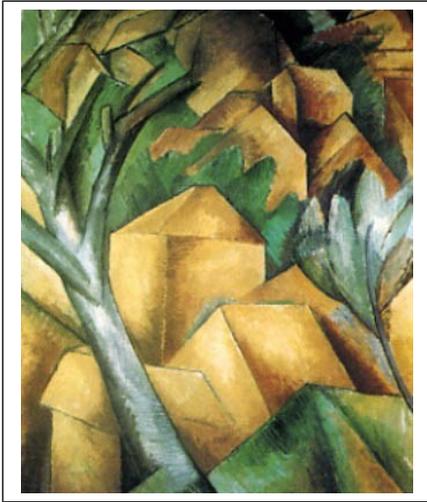
- Houses in Estaque by Braques
- The factory in Horta de Hebro by Picasso

Analitic cubism:

- Violin and palette by Braques
- Violin and pitcher by Braques
- Ambroise Vollard's portrait by Picasso
- Daniel-Henry Kahnweiler's portrait by Picasso

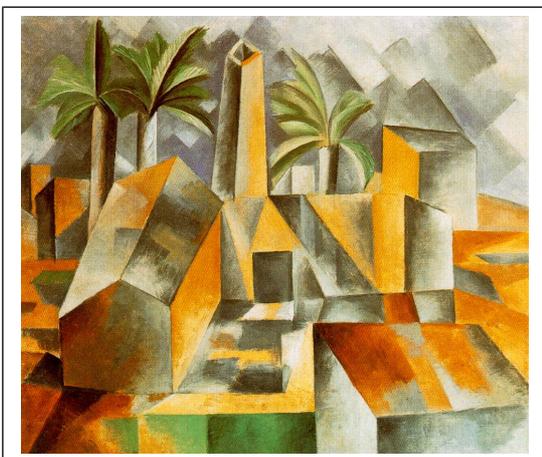
Syntetic cubism

- Still life with "Le jour" by Braques
- Still life with a straw chair by Picasso



George Braques, *Houses in Estaque*, 1908, oil on canvas, Berna, Kunstmuseum

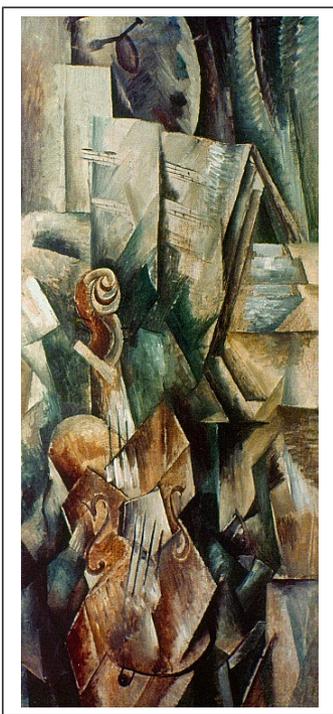
In the summer of 1908 Braque spent his holidays to the Estaque, a small port in the south of France. Here he painted a series of landscapes in which the progressive reduction perspective are matched by the rise of the horizon line (until the total disappearance of the sky and the resulting limitation of the range of colors to brown and green) and the emergence of a few geometric and regular shapes. In this canvas is known as Braque has come to a conscious and mature breakdown of reality into geometric shapes, break it down, which is the main aspect of the Cubist style. The trees in the foreground have lost all their natural connotation, became only plastic elements, which in this case play a dynamic that contrasts with the looming static housing. The rhythm is given by a rigid system of horizontal and vertical lines interrupted only by the diagonals of the roofs and trees. Braque reduces the color range of this composition and is limited to only two tones, that of dull green to gray and purple for vegetation and that of yellow-ocher for houses, so as to concentrate the viewer's attention on the lines and on masses. The artist also puts into practice a counsel in a passage in a letter of Cézanne in 1904 summarizing the aesthetic research of his last years: "Treat nature according to the cylinder, the sphere, the cone". In the realization of this landscape Braque gives up the classical criteria of Renaissance perspective and the arrangement of the individual elements seems completely illogical and irrational. There is a complete absence of Leonardo's aerial perspective. The walls of the houses are a mosaic of tiles of increasing size towards the observer, preceded by the diagonals of the trees and interspersed with compact masses of foliage.



Pablo Picasso, *The factory in Horta de Hebro*, 1909, oil on canvas, San Pietroburgo, Ermitage.

When Picasso visited Horta de Ebro in the summer of 1909, it was his second visit to the village on the Aragon border, having earlier spent seven months there in 1898 with his friend Manuel Pallares. Horta was a quiet mountain village and here Picasso began a series of landscape views. This painting draws heavily from Cezanne both in colour and form. One of the most notable features, however, is the way in which Picasso has changed the topographical features of the landscape. The chimney that appears in the background is, in fact, nowhere evident in Horta and represents the lack of life and activity because it isn't in function and there isn't industriousness. Rather it represents a chimney used for burning olive waste, situated away from the village. Similarly, Picasso has included palm trees in this work, though no such trees grew in or near the village. What appears at first sight is the appearance of the gray horizon, lying to suggest the background nature of the sky. The trees stand out with the same, looming monumentality of the chimney. Picasso has freely introduced these motives to serve the compositional structure of the work.

This painting represents the beginning of the cubism movement and was one of the first cubism's works in fact there are still volumes and perspective, not in the traditional sense of the illusory convergence towards the vanishing point, but as a display of mental knowledge of reality. Picasso makes a solid and orderly, **that he tries to "see" through the "form"**, because it is this that distinguishes the meaning of an object from that of another. At this stage the colour has little importance, is limited to a few tones, mostly brown but is important the light that seems to make transparent the solids; so dematerialises solid and penetrates them in transparency. The reality is deconstructed and then reconstructed on the canvas. There is, as has been said, the distinction between the surrounding space and object: the volume, decomposed into planes and tilting, no longer allows to identify the boundaries between internal and external dimensions to the subject.



George Braques, *Violin and palette*, 1909-10, oil on canvas, New York Guggenheim Museum

After being inspired by Cezanne's geometrized compositions, Braque abandoned his traditional "Fauve" perspective and adopted simplified faceted forms, crushed spatial planes, and different colors which became known as Cubism. The feature of this phase was the breaking down or analysis of form and space, like in *Violin and Palette*. For example, the image includes segmented parts of the violin, the sheets of music, and the artist's palette; Ironically, Braque depicted the nail at the top of the canvas in an illusionistic manner, down to the very shadow it cast, to emphasizing the contrast between traditional and Cubist attitude of representation. Braque frequently featured musical instruments in his painting, because they evoked an auditory dimension to the experience of viewing a painting. In contrast to his fellow Cubist Picasso, Braque was very musical and played

several instruments as well as incorporating them into his works. In this painting objects are still recognizable in the paintings, but are fractured into multiple facets, as is the surrounding space with which they fuse. The compositions are set into motion as the eye moves from one faceted plane to the next, seeking to differentiate forms and to accommodate shifting sources of light and orientation. In *Violin and Palette*, the segmented parts of the violin, the sheets of music, and the artist's palette are vertically arranged, increasing their correspondence to the two-dimensional surface. "When fragmented objects appeared in my painting around 1909," Braque later explained, "it was a way for me to get as close as possible to the object as painting allowed." If the appeal of still life (*natura morta*) was its implied tactile qualities, as Braque noted, then musical instruments held even more significance in that they are animated by one's touch. Like the rhythms and harmonies that are the life of musical instruments, dynamic spatial movement is the essence of Braque's lyrical Cubist paintings

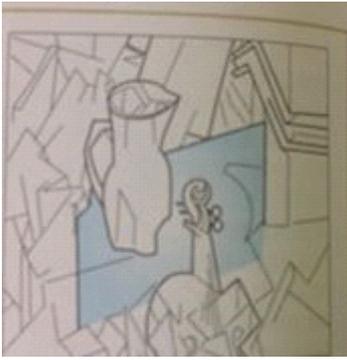


George Braques, *Violin and pitcher*, 1910, oil on canvas, Basilea Kunstmuseum.

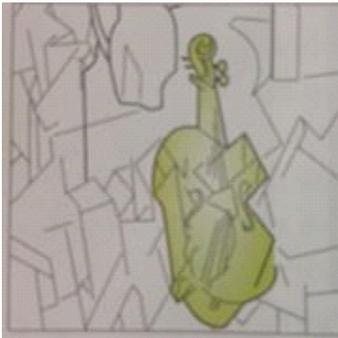
It is an oil on canvas of 1910 and represents one of the most significant works of analytical cubism. In this painting appears the effort that Braque and Picasso were doing at that time to overcome the Impressionist art and that of the "Fauves". *Violin and Pitcher* marked another era in George's Braque journey through painting. Paul Cezanne had begun works with geometryzed compositions that fascinated Braque and started him working on simplified forms



At the centre of the composition slightly shifted to the left there is a pitcher



Leaning against a square table whose plan is represented vertically



Going down slightly shifted to the right we recognize a violin



Pablo Picasso, *Ambroise Vollard's portrait*, 1909-10, oil on canvas, Mosca, Puskin Museum

The image of man emerges with difficulty from the network of lines and planes. The colors are reduced to a few dull colors (gray, ocher) . Looking at the picture you can see how the artist wanted to highlight only the most significant characteristics of the subject, to allow the viewer to delve into the psychology of the model; for Picasso is more important the content than the appearance. In this picture is possible find some important elements of Cubism for example: the loss of the effects clear-dark, the progressive reduction of colors and the principle of “simultaneity”: a sort of overlap of the same image of many points of view. In this way the picture is more and more away from the reality , with Picasso in fact the art doesn't represent the nature.



Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler's portrait*, oil on canvas, Chicago Art Institute.

The close collaboration between Braque and Picasso lasted from 1908 to 1913. The one thoughtful and methodical, the other intuitive and unruly; however, beyond the similarities, there were substantial differences between the two painters. Between 1908 and 1909 Braque deepened its formal vision dry and stiff, reducing exterior elements of reality to simple geometric volumes and creating new relationships between object and space, light and color. Picasso, on the other hand, in the same years was interested more in the plasticity of the forms. In both cases, this phase is commonly called by critics “analytical cubism”. Expression of this period is the Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler (art dealer and adviser of Picasso), in which all volumes are broken up and stuck to each other, giving the visual sensation of observing the facets of a precious stone. He breaks down the reality and shows from different points of view, captured simultaneously. A clear choice is the reduction of the color a few shades (black, white, gray), sometimes bordering on the monochrome. In the works of Analytical Cubism the subject is analyzed from different points of view, as a spectator moves around it. The body is almost completely dematerialized and the only person we can identify some key elements, which keep a semblance nature: the hands folded in her lap, the hair neatly combed, the nose typical Cubist form, the button of the jacket and the chain of 'clock. The painting has no depth.



Pablo Picasso, *Still Life with straw chair*, 1912, oil and oilcloth on canvas edge with rope, Paris Picasso Museum.

A step further by Picasso takes place with the adoption of the technique of collage. With this new technique very unique and innovative for its time, allows both artists, Picasso and Braque to create a space artificial yet similar to reality, in a game of references and allusions. The first instance is created by **Picasso** with the composition of the painting "**Still Life with straw chair**" performed between 1911 and 1912. The work have and oval form, horizontal, is set in a cafe, depicts in a very free and abstract a lemon, a glass, an oyster, a pipe and a newspaper, the latter also referred to by the first three letters of the word journal. To make the idea of a chair, the artist paste a piece of oilcloth, in the lower part of the picture, on which is printed the design of woven straw (in this case it is further pretense of reality). Here, too, the colors chosen for the representation are gray, black and some hints of yellow ocher visible as shade under and in simple rope, placed around the oval as a frame.



George Braques, *Quotidien, violin and pipe*, 1913, collage with oil on canvas, paper and paints, Washington, The Phillips Collection

“Quotidien, violin and pipe” is a painting that belongs to Synthetic Cubism, a period in art history marked by the choice of simple subjects, portraits and still lives, which contributed to the making of a simultaneous vision of different moments and points of view. The artist uses dry colors, forms are enlarged and flat thus becoming stylized. The spatial depth is reduced into the total two-dimensionality and a part of reality is always present. An another important element is that a new technique, the technique of collage, is introduced.

This technique consists in gluing strips of printed or colored paper on a surface. The work is then completed by using oil paints, ink, pencils or other materials. The earliest compositions made by using this method were realized by Braque himself.

This choice is given by the fact that the artist realized his works were walking up more and more to the characteristics of abstractionism, so to prevent his work could not have relation to reality Braque started to introduce these elements in his painting. In this way every breakaway towards abstraction is deliberately arrested by the immediate identification of these elements due to everyday reality

This painting is a famous still life that the artist created through the technique of “papier collè”, by gluing printed and colored pieces of paper on the canvas. Then he completed this work using pencil marks to represent the other elements.

In this picture the breakdown of volumes, that during the analytic period had almost become abstractionism, has given way to a new and extreme simplifications of forms, through the use of bright colours (in this case just different tonalities of brown) and, above all, thanks to the use of different materials that the artist cut and pasted directly on the canvas.

We can see different elements like a side of a violin, a pipe, some wood blocks and part of the masthead of a newspaper called "Le Quotidien" .

The clipping of the newspaper's masthead represents just itself, therefore it represents a fragment of reality that is more real than any other possible representation by a painter. The pipe instead is cut out from a newspaper's page, so it is not real but it has just the shape of the object of which is referring to. The same thing happens in the case of the violin and the wood, whose shapes are created thanks to the use of a painted cardboard.

If these elements are pasted directly on the canvas, the table on which all the objects are placed is represented through the use of a brown pencil. Its colour is suggested by the colour of the wood and we can have an idea about its shape thanks to the big oval as a picture frame.

What I like the most of that painting is that Braque completely created it with a new technique that perfectly gives the idea of reality. In fact it's created thanks to the use of materials taken directly from reality, so every objects has its own meaning. The painting doesn't represents world's images, but little pieces of world are put on the canvas creating a picture that perfectly shows what reality is.

PARAGRAFO 4.8

La fusione delle arti durante il Neoplasticismo attraverso le opere di Piet Mondrian e Gerrit Rietveld

Ciò che è sviluppato all'interno di questo paragrafo tende a mettere in evidenza come nel movimento neoplastico si realizzò perfettamente, all'insegna dei dettami di Piet Mondrian e del gruppo "De Stijl" una ammirevole fusione delle arti attraverso la Pittura, il Design e l'Architettura. Si crea in tal modo la continuità nell'arte voluta dall'intero progetto: si è analizzata l'opera di Gian Lorenzo Bernini e quelle del gruppo De Stijl al fine di dimostrare come **l'arte abbia superato e volutamente superi le barriere imposte dalla storia e dalle correnti di pensiero, rimarcando ancora una volta la propria identità.**

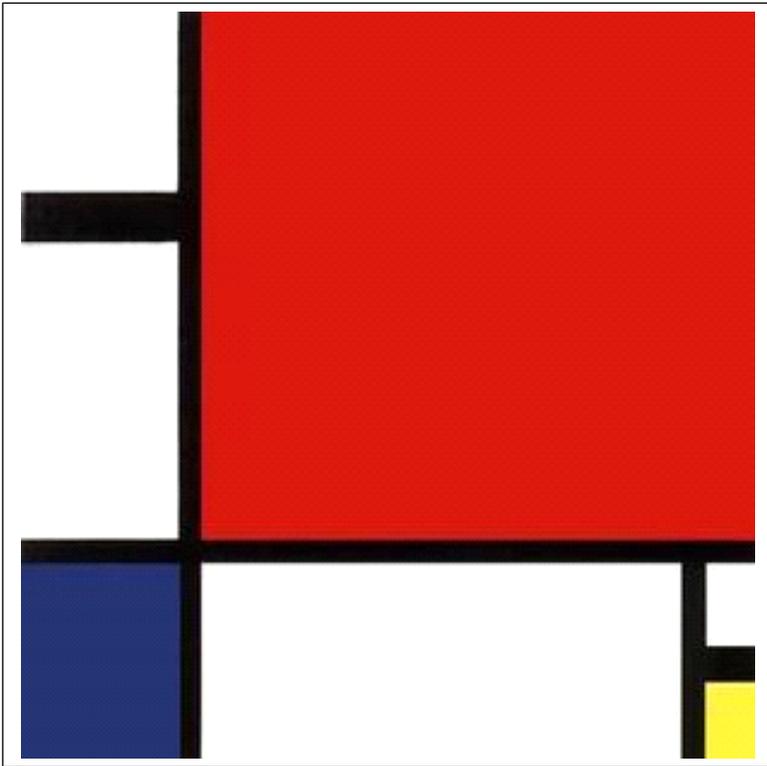
All'interno di un museo uno spettatore si ferma davanti ad un quadro astratto. Se la prima domanda che egli si pone è: Che cosa rappresenta?, cercando di distinguervi nettamente un paesaggio, un oggetto o una figura umana, possiamo dire che il suo primo approccio con l'opera avviene su un piano sbagliato. Il pittore astratto elabora infatti un concetto di arte che rifiuta l'imitazione del dato naturale, creando un universo di forme, più o meno soggettive e geometriche, filtrate dal colore tenue o brillante, che interagiscono liberamente sulla tela. Le domande più adatte da porsi davanti ad un quadro astratto diventano allora: Cosa sento? Che cosa mi trasmette? Perché l'arte astratta vuole comunicare allo spettatore sensibile emozioni sottili, inespriabili a parole: Vassilij Kandinskij.

Le due anime dell'astrazione

Avendo chiarito attraverso le parole dello stesso Kandinskij quali sono gli scopi e gli effetti dell'arte astratta, ritrovando nella semplicità geometrica le basi del comporre attraverso i colori e le forme dell'astrazione, si è parzialmente definita una prima manifestazione dell'Astrattismo non figurativo che ha nello stesso Kandinskij, in Paul Klee e Franz Marc i principali interpreti e protagonisti. Quando nel 1917 venne fondata la rivista "De Stijl" al primo gruppo si aggiunsero molti artisti che avevano frequentato e foraggiato la scuola del Bauhaus, in particolare il pittore Piet Mondrian, lo scultore, architetto e designer Theo Van Doesburg ed il designer e architetto Gerrit Rietveld; essi diedero vita al movimento Neoplastico come nuova forma artistica non legata alla soggettività dell'artista, ma ispirata ad un linguaggio universale.

Nel 1917 esce in Olanda, a Laren, una rivista intitolata "**De Stijl**", ad opera di un gruppo di artisti di varie discipline, uno scrittore, Van Doesburg, il teorico del movimento, Piet Mondrian e Van Der Leek, pittori, Oud, Van't Hoff e Wils, architetti, accomunati dall'intenzione di arrivare ad una **unificazione delle varie forme artistiche** e dall'esigenza di ricondurre l'arte ad una purezza. Lo scopo dell'arte neoplastica era di natura filosofica: raggiungere, utopisticamente, un equilibrio e un'armonia, non solo nell'arte, ma anche nella società affinché in qualche modo arrivasse a riflettere il mistero e l'ordine dell'universo attraverso un nuovo modo di vedere il materiale e lo spirituale, di impronta geometrica e matematica, in una parola astraendola dal divenire della realtà.

La ricerca neoplastica muoveva da proposte del cubismo facendo propri anche i motivi della ricerca astratta per definire un nuovo stile formale basato sulla semplice combinazione geometrica e sull'intimo equilibrio di rapporti tra linea e colore, definiti mediante ritmi di rettangoli e blocchi cromatici. Così inteso, il neoplasticismo realizzò la liberazione della forma naturale dalla particolarità espressiva e dall'individualismo tipico del Romanticismo al fine di lasciarsi alle spalle la descrizione dell'io, poiché, come scrisse Mondrian: "*Nella realtà vitale dell'astratto l'uomo nuovo ha superato i sentimenti di nostalgia, della gioia, dell'estasi, della tristezza, dell'orrore: nell'emozione resa costante dalla bellezza, essi vengono purificati e chiarificati*".



Piet Mondrian, *Composizione in rosso, blu e giallo*, 1930, olio su tela,

Il dipinto “Composizione in rosso, blu e giallo” di Piet Mondrian appartiene al periodo centrale e “più tipico” della sua carriera. L'immagine si sintetizza all'estremo, riducendosi a una griglia di linee nere che si incontrano ortogonalmente e che delineano aree quadrangolari. I colori sono anch'essi ridotti ai soli fondamentali: rosso, giallo e blu, per l'appunto i **colori primari**. Il risultato che l'artista cercava era un perfetto equilibrio compositivo che riflettesse l'ordine dell'universo, e quindi l'uso dei primari è legato alla rappresentazione dell'essenza elementare di tutte le variazioni cromatiche possibili. Questi si dispongono armonicamente e in modo asimmetrico insieme a superfici bianche (che tendono a equilibrare) all'interno di una griglia fatta di strisce nere (il bianco e il nero sono non-colori in quanto il primo è la somma di tutti i colori, il secondo, invece li comprende tutti). Dal momento che l'arte deve risultare universalmente comprensibile, l'artista adotta un linguaggio geometrico e per raggiungere la totale purezza neoplastica restringe le possibilità visive alla sola linea retta, sintesi di tutte le altre forme, per creare, attraverso l'uso di altre linee perpendicolari a questa, un rapporto stabile e immutabile nel loro incontro, **l'angolo retto**.

Gli obiettivi di questo [movimento astratto](#) vengono spiegati in 11 articoli di Piet Mondrian sulla rivista De Stijl, obiettivi che Theo Van Doesburg aveva trattato sulla rivista De Beweging (Il Movimento), in una serie di articoli, raccolti poi in volume dal titolo De Nieuwe in de Schilderkunst (Il nuovo nell'arte della pittura).

Per i neoplasticisti la Pittura deve contenersi nell'ambito dell'[astrattismo geometrico](#) alzando la liberazione della forma naturale dalle sovrastrutture espressive, basando tutto sugli elementi base della linea, del piano e dei colori primari attraverso rettangoli ritmici e blocchi cromatici.

Così: “La purezza formale assoluta, di impronta geometrica e matematica, in un movimento astrattista di determinante importanza per la storia dell'arte non figurativa”

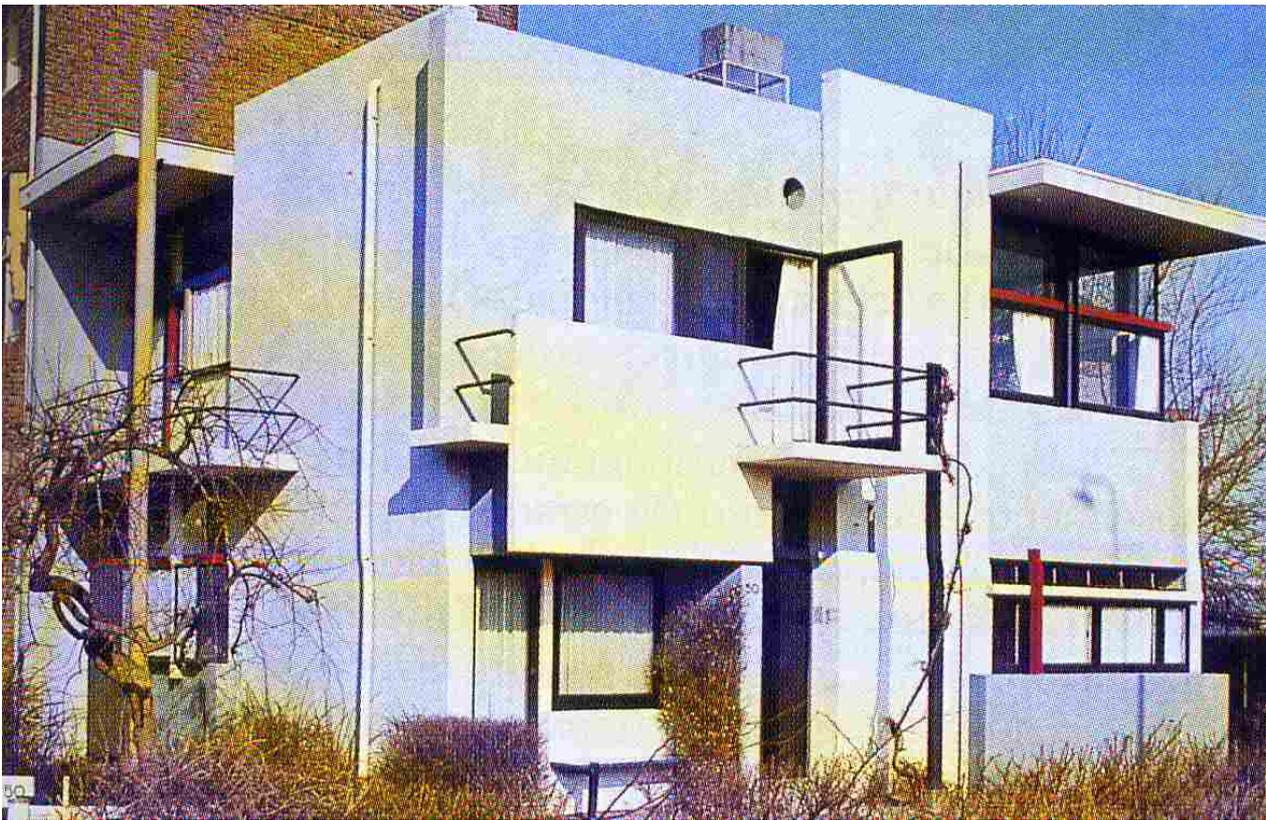


Gerrit Rietveld, *Poltrona*, 1917, legno laccato, Amsterdam Stedelijk Museum

Piuttosto che essere un semplice arredo, la poltrona di Gerrit Rietveld si configura come una scultura che sintetizza lo spirito del gruppo De Stijl, portando l'arte negli ambienti vissuti, attraverso la scomposizione degli elementi strutturali in puri piani geometrici, sottolineati dall'uso del colore. Essa costituisce una proposta di linguaggio architettonico che rivela un'evidente affinità con le ricerche del gruppo, infatti tra gli obiettivi del gruppo vi è l'impegno a progettare oggetti costituiti da elementi primari e proporzioni bilanciate così da contribuire a creare un senso di armonia nei singoli individui. Il linguaggio visivo del neoplasticismo tende ad essere universale, ed è regolato dalle norme auree dell'arte classica, pertanto utilizza semplici forme geometriche e colori primari al fine di riflettere il mistero e l'ordine dell'universo che si compenetrano nell'esistenza umana.

Gerrit Rietveld, nel 1923, giunge al progetto definitivo della sua Poltrona rossa e blu ricreando nello spazio una struttura simile alle contemporanee opere neoplastiche di Mondrian, utilizzando 15 parti in legno di faggio laccato nero con testate gialle che formano una griglia lineare orizzontale e verticale. Questa struttura racchiude due assi in compensato, rispettivamente laccate in rosso (schienale) e in blu (sedile). Tutti gli elementi sono assemblati per semplice giustapposizione, cioè appoggiati l'uno sull'altro; questa soluzione tecnica esprime chiaramente l'intenzione che nessuna parte domini sulle altre, e che il risultato finale sia un insieme di forme libere nello spazio.

De Stijl vede nel colore un materiale di costruzione e non solo un elemento di decoro: ogni parte concorre, nella tensione degli opposti, ad una superiore armonia da realizzarsi nell'opera d'arte totale". In fine la rigidità... della seduta consente il relax ma non il sonno, proprio perché Rietveld dice di essere "*costantemente concentrato sulla straordinaria idea del risveglio della coscienza*" e questa caratteristica della sua opera sembra creata appositamente per la lettura e la meditazione, tuttavia questa si rivelò non solo bella da vedere ma anche pratica da utilizzare.



Gerrit Rietveld, *Casa Schroeder*, 1924, Utrecht

La “Casa Schroeder” di Rietveld si trova ad Utrecht e venne costruita nel 1924. Si tratta di un edificio particolare che già al momento della sua costruzione è stato considerato assolutamente unico. La Casa, infatti, rappresenta un elemento di rottura con l'architettura precedente; si trova tra le villette a schiera tipiche dell'Olanda, e ciò rende il distacco visivo con esse, particolarmente netto. Nel corso degli anni ha subito diverse trasformazioni e in particolare l'interno è stato adattato più volte alle esigenze della famiglia, oggi appartiene alla Fondazione Rietveld ed è interamente aperta ai visitatori, anche se gli interni non possono essere fotografati.

Esempio di architettura in perfetto stile "De Stijl" la casa gioca con gli spazi, i colori e le linee così come facevano gli altri artisti di questa corrente, tra cui si ricorda anche Piet Mondrian, ricercando infatti un nuovo ideale di ordine e armonia. Le composizioni si basavano sull'uso del bianco e del nero, su linee diritte e colori primari. Le facciate della casa sono quindi un collage di piani e linee. I vari piani dell'edificio sono tra loro aggregati senza però fondersi; sono volutamente usati come elementi indipendenti, differenziati attraverso l'uso del colore che aumenta l'effetto di plasticità delle facciate, facendoli avanzare l'uno rispetto all'altro. La struttura è di tipo tradizionale mista: il solaio, la carpenteria e gli infissi sono in legno; vi sono ringhiere in metallo, una muratura intonacata e tamponamenti con pannelli. Il calcestruzzo è usato invece solo per le lame dei balconi. Per osservare gli ambienti veri e propri dell'abitazione bisogna recarsi al primo piano: qui la scala è al centro e attorno ad essa ruotano due spazi di soggiorno, due camere da letto e servizi igienici. A questo piano, sono anche stati collocati dei pannelli scorrevoli appesi al soffitto su rotelle in modo che lo spazio possa essere unico e continuo anche se suddiviso secondo le varie esigenze. Al piano terra invece si trovano quattro camere pensate per essere affittate. Ognuna di esse ha infatti un lato quasi tutto vetrato, che fa sì che tutte le camere siano autonome e facilmente accessibili anche da inquilini diversi.

ELENCO DELLE CLASSI E DEGLI ALLIEVI COINVOLTI

CLASSE I A LICEO ARTISTICO:

EVOLUZIONE DELLA CERAMICA GRECA DALLO STILE GEOMETRICO A QUELLO A FIGURE BIANCHE.

I GRUPPO (Vaso Francois, Anfora del Dipylon, Olpe Chigi)

LA ROSA, CAVALLARO, ZUGNONI, CANTARELLA, FINOCCHIARO, COSTANTINO.

II GRUPPO (Cratere con Eracle e Anteo, Pelike con il ratto di Teti)

CASTRO, ANDRONICO, FRANCESCHINO, CONSOLI, PAPPALARDO, REDI, SALERNO.

III GRUPPO (Anfora con Achille e Aiace, Hydria con la guerra di Troia, Pelike ellenistica a figure bianche)

SAPIENZA, RAPISARDA, PISTARA' AMALIA, CAUDULLO, COSI, FAZZIO.

CLASSE II A LICEO ARTISTICO: LO STILE ROMANICO, STRUTTURA TECNOLOGICA E DECORAZIONE. LO STILE GOTICO, STRUTTURA TECNOLOGICA E SCULTURA.

GRUPPO 1: (Disegni architettonici, architetture gotiche in Italia)

MASSARA, GENTILE, RUSSO, SPAMPINATO, CARUSO, PATANE'

GRUPPO 2 (Cristo triumphans, Cristo patiens, formelle di Wiligelmo, architetture gotiche internazionali)

ZAGAMI N, ZAGAMI M, GRILLO, SAPIENZA C, SAPIENZA L, FARRUGGIA

GRUPPO 3 (Opere pittoriche, Pergami di Nicola e Giovanni Pisano)

BELLINO, LIZZIO, ABRAMO, DE LUCA, LOMBARDO

GRUPPO 4 (Caratteri generali delle opere architettoniche, Teoria delle vergini in Sant'Apollinare)

ZAPPALA', PAPPALARDO, LUCCHESI, LICCIARDELLO

I C LICEO CLASSICO

PROTAGONISTI E SOGGETTI DELLE OPERE CERAMICHE, SCULTURA GRECA, ARTE ROMANA

AMATO ILENIA, BIONDI MICHELE, BONAFEDE NICOLO', CAVALLARO CLAUDIA, D'ARRIGO PAOLA, DE CRISTOFARO GIOVANNI, DI PIETRO GIULIO, FARO GLORIA, GALLINACCI GABRIELE, GENTILE ARDREA, JURATO ALESSANDRO, LICCIARDELLO GIOVANNI, MANNINO CRISTINA, MAZZUCA ELISA, MELCHIORRE BENEDETTA, NEGRETTI ELEONORA, PAPALE GIUDITTA, PIANA MARTINA, PILLERA LUDOVICA, PINO LUCREZIA, PUGLISI NOEMI, REMIREZ GIADA, SCALIA MICHELA, STAZZONE FRANCESCO, VEERASAMY MIRIANA.

I A LICEO CLASSICO

ORDINI ARCHITETTONICI, ARTE ROMANA

AMATO MIRIAM, ARDITA ELENA, CALI' ALFONSO, COCIMANO CLARA, COSTANTINO LAURA, FAZIO ANNAMARIA, IANNITELLO ERIKA, MANCINI MARIANNA, MASTROIANNI LEONARDO, MOSCHITTA VITO, NICOTRA SOFIA, PIRA KRIZIA, STIVALA MICOL.

II C LICEO CLASSICO

- EVOLUZIONE DEL RITRATTO NEL RINASCIMENTO
- CONFRONTO TRA QUATTRO DIFFERENTI SCULTURE SUL TEMA DEL "DAVID" da Donatello a Bernini.
- DEFINIZIONE DEL TROMPE O'OLEIL
- FUSIONE DELLE ARTI IN BERNINI

ALEO VIOLA, ANZALONE CLAUDIA, CALDERONE EDOARDO, CALI' ALICE, CAMPISI CLARA, CARUSO GRAZIANA, COSENTINO FABIO, D'ANGELO ANTONELLA, FRANCESCHINO GIORGIO, GULISANO ALICE, LA ROSA GIULIA, MARINO GIOVANNI, MUSUMECI CHIARA, NICOTRA MARCO, RACINA EVELINA, RAPISARDA VIVIANA, RUGGERI BEATRICE, RUSSO SAMUELE, SCURSUNI DAVID, SPECIALE FRANCESCO, TULLIER ELENA, TRACINA' LUCIANO, VASTA CRISTINA.

III A LICEO CLASSICO

AZZARELLO ANTONIO, CARRASI GIORGIA, CATANIA AGATA, CHISARI SIMONA, D'URSO MIRIANA, ISAIA DOMENICO ANDREA, MARCHESE GIORGIA, MONTAGNO AURELIA, PISTORIO CHIARA, PROTO GABRIELLA, RIGGI NOEMI, SANTAGATI FRANCESCO, SCALIA RAFFAELE, SQUILLACI MELINDA, VETRI PAOLO.

III C LICEO CLASSICO

ARCICA CHIARA, ATTARDI FRANCESCA, BATTAGLIA FEDERICA, CALI' CLAUDIA, CANTARELLA CARLOTTA, DI MARCO PAOLA, FASSARI CARLA, GIRLANDO ROBERTA, LAMARTINA SONIA, MILITELLO SARA, PIAZZA FERDINANDO, PUGLISI ELENA, PUGLISI LIVIA, RISTAGNO LUCA, SCARDILLI CLAUDIA, SCIUTO ELISABETTA, SCUDERI MARISILVIA

E per l'attenzione e cura del dettaglio dimostrata si ringraziano, altresì, gli allievi Così Cristina e Rapisarda Chiara della I A Liceo Artistico; Amato Ilenia della I C Liceo Classico, Gentile Alessio della II A Liceo Artistico, Scardilli Claudia della III C Liceo Classico.

INDICE

Il percorso attuato si sviluppa secondo il seguente organigramma:

1. **CAPITOLO 1** Introduzione alla cultura greca ed ai suoi prodotti artistici; secondo la differenziazione strutturale canonica in periodo geometrico, arcaico, classico ed ellenistico.
 - **PARAGRAFO 1.1** La **pittura vascolare** (Anfora del Dyplon, Vaso Francois, Olpe chigi, Anfora con Achille e Aiace che giocano ai dadi, Cratere con Eracle e Anteo, Pelike con il ratto di Teti, , Hydria con la rappresentazione della guerra di Troia).
 - **PARAGRAFO 2.1** **Gli ordini architettonici** (dorico, ionico e corinzio).
 - **PARAGRAFO 3.1** **Evoluzione delle linee di forza della scultura** (primi kouroi arcaici –fratelli kleobis di Polimede di Argo, kouros di Milo, Doriforo e Diadumeno di Policlete, Hermes e Dioniso bambino di Prassitele, Laocoonte di Agesandro, Atanodoro e Polidoro di Rodi, Discobolo di Mirone e menade danzante di Scopas).
2. **CAPITOLO 2** La cultura romana
 - **PARAGRAFO 1.2** **Il teatro** (confronto tra quello greco quello romano)
 - **PARAGRAFO 2.2** **Il tempio** (evoluzione del tempio tetrastilo da quello greco a quello romano; il Pantheon)
 - **PARAGRAFO 3.2** **L'Arco di trionfo** (tipologia ad un fornice, tipologia a tre fornici)
 - **PARAGRAFO 4.2** **Colonna coclide** (traiana, aureliana)
3. **CAPITOLO 3** L'arte paleocristiana e le influenze bizantine
 - **PARAGRAFO 1.3** La fine della cultura artistica dell'impero romano: la basilica di Massenzio e la trasformazione durante l'impero di Costantino, la Basilica costantiniana di San Pietro a Roma.
 - **PARAGRAFO 2.3** L'arte ravennate e l'influenza della cultura bizantina (Mausoleo di Galla Placidia, Basilica di San Vitale, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo)
4. **CAPITOLO 4** Il Medioevo Italiano
 - **PARAGRAFO 1.4** **Il Romanico**: cultura e innovazioni tecnologiche (Basilica di Sant'Ambrogio, Duomo di Modena, Basilica di San Miniato al Monte a Firenze, edifici del Campo dei miracoli a Pisa, Duomo), le sculture di Wiligelmo.
 - **PARAGRAFO 2.4** **Il Gotico**: cultura, innovazioni tecnologiche e scultura.
 - **PARAGRAFO 3.4** **Tre cattedrali fiorentine** tra il Medioevo e il Rinascimento.
 - **PARAGRAFO 4.4** L'evoluzione delle “**croci dipinte**”: dal Christus triumphans al Christus patiens (Mastro Guglielmo, Cimabue, Giotto).
5. **CAPITOLO 5** L'arte rinascimentale attraverso alcuni percorsi trasversali:
 - **PARAGRAFO 1.5** La figura del **David** da Donatello a Bernini attraverso Verrocchio e Michelangelo
 - **PARAGRAFO 2.5** **Il ritratto** da Piero della Francesca a Raffaello attraverso Antonello da Messina e Leonardo da Vinci
6. **CAPITOLO 6** Dal Rinascimento maturo alla cultura Barocca.
 - **PARAGRAFO 1.6** **Il Trompe o'oleil**: dai primi passi fino all'esperienza di Donato Bramante in Santa Maria presso San Satiro.
 - **PARAGRAFO 2.6** L'interpretazione dell'illusione prospettica di Veronese negli affreschi della Villa Barbaro a Maser di Palladio e di Andrea Pozzo negli affreschi di Sant'Ignazio a Roma.
 - **PARAGRAFO 3.6** Dall'esperienza della prospettiva scenica attraverso la Gloria di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo, fino alla fusione delle arti (architettura, pittura, scultura) nell'opera di Gian Lorenzo Bernini: Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, Roma
7. **CAPITOLO 7** L'Ottocento attraverso alcuni percorsi trasversali:

- **PARAGRAFO 1.7** Lettura del Romanticismo dallo sturm und drang a attraverso: due “infiniti” a confronto tra il dipinto di Friedrich “**Il viandante sul mare di nebbia**” e la lirica di Leopardi “**Infinito**”
 - **PARAGRAFO 2.7** Confronto tra “**Il vagone di terza classe**” di Daumier e “**I mangiatori di patate**” di Van Gogh
 - **PARAGRAFO 3.7** Analisi del tema dell’angoscia di Munch (**Urlo, Angoscia e Disperazione**), confronto tra le due versioni di “**Madonna**”.
 - **PARAGRAFO 4.7** Modulo 1 in lingua inglese derivane dalla partecipazione delle classi III A e III C del liceo classico Spedalieri al progetto Clil: L’Impressionismo, Manet, Monet.
8. **CAPITOLO 8** Il Novecento: lettura dei Manifesti artistico-letterari
- **PARAGRAFO 1.8** La Prima guerra Mondiale e le relazioni con l’Espressionismo figurativo: pittura, letteratura italiana, architettura, cinematografia. “**Il gabinetto del Dottor Caligari**” di Robert Wiene,
 - **PARAGRAFO 2.8** La Prima guerra Mondiale e le relazioni con il Futurismo: lettura del Manifesto di Filippo Tommaso Marinetti, pittura, architettura, cinematografia. “**Metropolis**” di Fritz Lang,
 - **PARAGRAFO 3.8** Modulo 2 in lingua inglese derivane dalla partecipazione delle classi III A e III C del liceo classico Spedalieri al progetto Clil: Pablo Picasso e il Cubismo.
 - **PARAFRAFO 4.8** La fusione delle arti (architettura, pittura, design) attraverso le oper di Mondrian, Rietveld e Theo Van Desbourg.

BIBLIOGRAFIA

- Autori vari, *Vivere l'arte*, vol. 1 L'antichità e il medioevo, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, 2012.
- Adorno, Mastrangelo, *Espressioni d'Arte*, vol. 1 Dalla preistoria al Rinascimento, Casa editrice D'Anna, 2006.
- Autori vari, *Storia dell'arte*, vol 1 Dalle origini al Gotico internazionale, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, Pearson, 2012.
- Adorno, Mastrangelo, *Espressioni d'Arte*, vol. 2 Dal Seicento ai giorni nostri, Casa editrice D'Anna, 2006
- Autori vari, *L'arte di vedere*, vol. 2 Dal Rinascimento al Rococò, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, Pearson, 2014.
- Cricco, Di Teodoro, *Itinerario nell'Arte*, Versione azzurra multimediale, vol 1 Dalla preistoria a Giotto, Zanichelli, 2012.
- Cricco, Di Teodoro, *Itinerario nell'Arte*, Versione azzurra multimediale, vol 3 Dall'Età dei Lumi ai giorni nostri, Zanichelli, 2012.
- Dorfles, Vettese, Princi, *Arte e artisti*, vol. 3 Dall'Ottocento ad oggi, Atlas, 2015.
- Luigi Pirandello, Quaderni di Serafino Gubbio operatore, Oscar Mondadori editore, 2011.
- Stokstad, Cothren, *Windows on Art*, A clil-oriented approach to the History of art, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – ARTE, Pearson, 2014.

Tutti gli allievi hanno partecipato alla stesura dei testi con le loro ricerche ed elaborazioni grafiche. Sono anche state utilizzate delle immagini fotografiche acquisite da piattaforme multimediali e da libri di testo (come indicato nella suddetta bibliografia).