

STORIA DELL'ARTE OCCIDENTALE



Creative Commons Attribution

Share Alike 3.0

In copertina

AGATHOS – *Il Principio Binario*

Olio su tela - cm 100x150

Storia dell'arte occidentale

Indice

Voci

Storia dell'arte	1
Arte occidentale	10
Arte preistorica	14
Arte mesopotamica	17
Arte minoico-micenea	20
Arte greca	21
Arte etrusca	29
Arte romana	33
Arte tardoantica	52
Arte medievale	72
Arte paleocristiana	77
Arte barbarica	89
Arte altomedievale	92
Arte bizantina	100
Arte longobarda	109
Arte carolingia	115
Arte vichinga	123
Arte ottoniana	126
Arte romanica	134
Gotico	140
Tardo gotico	148
Arte del Rinascimento	158
Manierismo	178
Arte della Controriforma	185
Barocco	188
Rococò	192
Neoclassicismo	202
Arte moderna	208
Romanticismo	215
Realismo (arte)	227
Impressionismo	228
Post-impressionismo	234
Simbolismo	235
Art Nouveau	238

Surrealismo	246
Fauves	248
Espressionismo	250
Cubismo	256
Futurismo	260
Espressionismo astratto	275
Pittura metafisica	277
Dadaismo	280
De Stijl	290
Bauhaus	294
Arte contemporanea	323
Arte concettuale	325
Pop art	328
Color field	330
Minimalismo	330
Arte povera	334
Performance art	337
Transavanguardia italiana	341
Arte informale	343

Note

Fonti e autori delle voci	346
Fonti, licenze e autori delle immagini	349

Licenze della voce

Licenza	360
---------	-----

Storia dell'arte

La **storia dell'arte** è una disciplina che studia l'evoluzione delle espressioni artistiche, la costituzione e le variazioni delle forme, degli stili, dei concetti trasmessi attraverso le opere d'arte; uno studio accessorio, ma che comunque pare stabilmente affiancarsi all'indirizzo essenziale, riguarda gli autori delle opere, anche nelle forme di raggruppamento (volontario, autocostituito oppure riconosciuto *ex post*) come ad esempio i movimenti artistici.

La disciplina si occupa di tutte le forme artistiche, salvo distribuirsi in branche specialistiche, spesso fra loro interconnesse, che peculiarmente studiano le opere e gli autori, ad esempio ma non solo, della pittura, della scultura, dell'architettura, della musica, della letteratura e di tutte le altre.

Una disciplina giudiziosa

La storia dell'arte, idealmente una categoria della storia, vive però una sua particolare autonomia fra le discipline, a causa della specialità del suo oggetto che, a differenza di quanto avviene per altri studi, non può essere (se non superficialmente o semplicisticamente, ma impropriamente) ridotto ad una mera elencazione di fatti ed eventi, che sarebbe eventualmente di esigua utilità. La resa dei contesti, degli antefatti, delle condizioni "ambientali" dell'ambito di riferimento in cui un'opera è stata concepita e realizzata, è requisito fondamentale per condurre lo studioso alla sua comprensione ed è pertanto concetto nei fatti indiscusso che per una buona analisi dei percorsi artistici si debba rendere ragione delle circostanze.

La descrizione analitica del formarsi delle opere d'arte, e delle opere stesse, oltre alla capacità di lettura di elementi dell'ambito della sensazione e, sperabilmente, dell'emozione, richiede pertanto di affrontare tematiche di vasta portata (e di argomenti propri di altre scienze, oltre che - spesso - delle storie di altre arti), per le quali risulta opportuno disporre di una pre-conoscenza interdisciplinare che per contro alimenta un rischio di pregiudizio.

Tale rischio non è del resto agevolmente superabile quando, ad esempio nell'arte sacra, ci si trovi dinanzi ad opere che presuppongono non tanto e non solo una posizione dello studioso, ma anche una pre-supposizione di conoscenza (quando non di familiarità) col tema trattato dall'opera: la lettura del Crocefisso di Giotto, per dirne una, può essere sensibilmente differente quando svolta da uno studioso italiano e da un suo omologo - si ponga - orientale, e viceversa la lettura di una rappresentazione medievale del Buddha (di cui infatti non abbiamo prontezza nell'individuare un particolare autore) non offre nel mondo occidentale la stessa vividezza ed ampiezza di spunti di riflessione che porge invece a chi nella cultura di quella religione sia cresciuto. L'esempio di paradosso sintetizza comunque una costante obiezione mossa, a tutti i livelli, contro il *corpus studiorum* della storia dell'arte, potenzialmente e forse ineluttabilmente soggetta a condizionamenti culturali, contro il dettato di oggettività delle altre discipline.

La storia dell'arte è la disciplina che si occupa dell'espressività dell'uomo nel corso dei tempi. Tale disciplina è studiata nelle scuole secondarie di primo grado, in contemporanea al disegno; nei licei scientifico e classico e nell'istituto d'arte; nelle università per la specializzazione in tale materia.

Le critiche alla critica

Sempre labile si è rivelata la linea di confine fra il relato storico ed il commento critico, e ben più che per la storia, si segnala per questa disciplina invece un costante conflitto fra l'esigenza di una narrazione oggettiva e neutrale, come nel metodo scientifico tradizionale, e la difficoltà di rendere l'elaborazione e l'analisi senza far trapelare un convincimento dello studioso (artistico, filosofico, religioso, etico) che inevitabilmente finisce col costituire interpretazione e dunque si pone a rischio di partigianeria, comunque motivata. Va detto, però, che spesso la comprensibilità del messaggio artistico, intriso per sua costituzione di elementi afferenti a tematiche emozionali, è condizionata ad accostamenti di condivisione culturale (non sempre bastando l'apertura) e che dunque lo stesso lessico utilizzato per descrivere è spesso esso stesso indice di schieramento.

Nel tempo, quindi, la critica ha assunto un ruolo di cospicua infiltrazione (con la relativa influenza) nella narrazione storica, determinando, a detta di alcuni, i successi o l'oblio di talune opere e di taluni artisti; la circostanza ha una sua rilevanza non irrisoria dato il necessario riferimento materiale al finanziamento dell'arte, che abbisogna infatti quasi sempre (con poche eccezioni) di una disponibilità finanziaria di terzi (anche successivamente alla realizzazione dell'opera, in stretti termini di "vendibilità commerciale" della stessa) per potersi alimentare. La determinazione delle provvidenze per l'arte (mecenatismo) è infatti spesso storicamente dipesa dalle analisi degli storici dell'arte, assunti (taluno dice, assoldati) dai munifici "sponsor" che desiderano finanziare l'arte (ed investire in arte), pur non disponendo di capacità critiche personali.

Temi prevalenti

Per ragioni probabilmente da ricondursi ad un più antico e profondo sviluppo dello stesso concetto di arte, oltre che ad una numericamente più copiosa produzione, la storia dell'arte sino a tempi recenti si è occupata in prevalenza delle aree culturali del bacino del Mediterraneo, sul quale si affacciano le regioni dell'arte classica e rinascimentale.

Con il sorgere del secondo millennio, allo studio dell'arte greca e di quella romana, di quella bizantina e di quella prodotta nell'area italiana e provenzale, si è estesa la considerazione alle produzioni delle aree dei Franchi e dei Sassoni, includendo quindi progressivamente porzioni sempre più estese di fonti del Vecchio Continente, di pari passo con lo sviluppo delle comunicazioni culturali fra gli stati europei, che consentivano di prendere scambievolmente nozione, ad esempio del contributo romanico e di quello gotico.

Il succedersi dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano seguito dalla *renaissance* francese, riportò sulla penisola italiana e sul paese confinante il fuoco dell'attenzione. È questo, del resto, il periodo in cui la produzione artistica esplose di rigogliosa fioritura particolarmente nei campi della pittura, della scultura e dell'architettura, ed è dunque la fase in cui divenne parimenti necessario uno sviluppo organico dello studio, anche in ragione, non va nascosto, del crescente valore economico delle opere di quei campi.

In più, mutate condizioni culturali favorirono lo sviluppo di una sorta di ceto artistico, forse non organizzato in corporazione, ma comunque di sempre più solida importanza sociale, caratterizzato da un verso dalla pluralità di modi espressivi di ciascun autore (spesso capace, cioè, di dipingere come di scolpire, o di usare altre forme artistiche) e da un altro verso da una sempre più intensa comunicazione fra gli autori che, nella sfida competitiva come nella prova istrionica, davano prova costante di conoscenza tecnica e logica delle opere dei colleghi (e quindi compivano un vero e proprio studio dell'arte altrui). Il più noto fra coloro che si posero con consapevolezza scientifica dinanzi alla produzione dei colleghi fu certamente Giorgio Vasari, che con la sua opera "Vite degli Artisti", malgrado l'assenza del mero tentativo di evitare giudizi personalistici, introduce peraltro un canone (si potrebbe forse dire un canone artistico) nello studio storico che si riflette tuttora nello svolgimento dei temi di questa disciplina.

Se nel Seicento entrarono a far parte dello studio le "barocche forme del barocco" (intendendosi con questa nota locuzione l'innumerabile e ridondante quantità di differenziazioni produttive nei sempre più numerosi paesi in cui fu sviluppata, e mentre si consolidava l'importanza della produzione dei paesi dell'Europa settentrionale, con il riconoscimento dell'importanza dell'area fiamminga, il lussuoso Settecento aprì a nuove aree di studio, incrementate peraltro dallo sviluppo della musica e delle arti letterarie e teatrali.

Lo studio Ottocentesco si giovò dei progressi tecnici (anche delle altre scienze, ad esempio dell'archeologia) per approfondire l'indagine e di un diffuso crescente sentore di "necessità d'arte" per imporre l'importanza delle proprie elaborazioni, nel secolo che avrebbe celebrato la consacrazione delle "Belle Arti".

Il Novecento, con gli straordinari sviluppi delle modalità di comunicazione, ma anche (e forse per effetto di quelli) con la sua crescente progressione di approfondimento culturale, di pari passo seguita dall'espansione fra le classi sociali della frequentazione dell'arte (e con la diffusione dell'arte popolare), creò le condizioni per una venuta a maturità della storia dell'arte, che oggi ricerca con indirizzo più strettamente scientifico di ristrutturare le proprie metodologie.

La storia dell'arte, contrariamente ad una tradizione peraltro più avvertita presso le culture anglosassoni che non presso quelle latine, non si limita (o forse non si limita più) all'indagine sulle arti figurative (e visive in genere), nonostante soprattutto in relazione ai secoli passati tale specialità costituisca una porzione ben rilevante dell'intera sua analisi.

Le origini dell'Arte

È complicato tracciare un preciso quadro storico sulle origini dell'arte: essa risale, infatti, alle primitive figurazioni delle popolazioni che iniziarono a riporre nella rappresentazione simbolica una concettualità artistica probabilmente, all'inizio, con intenti didascalico-narrativi o, più verosimilmente, unicamente propiziatori.

Nel Paleolitico superiore si sviluppò l'usanza di ritrarre, tramite graffiti o dipinti, immagini legate alla vita quotidiana, prevalentemente scene di caccia ma anche momenti legati all'agricoltura ed alla religione. Il supporto era costituito dalle rocce degli interni delle grotte: grazie alla protezione dagli agenti atmosferici, molte di queste pitture (dette per l'appunto rupestri) sono giunte fino a noi.

In caso di esecuzione di graffiti, si utilizzavano rudimentali strumenti (prevalentemente in pietra), mentre per le pitture si mescolavano terre utilizzando come leganti sangue, grasso ed altre sostanze, successivamente stese con l'ausilio delle mani, di bastoni o di peli di animali.

L'arte preistorica, per la sua figurazione essenziale ed incisiva è stata fonte di ispirazione per molti artisti moderni, fra i quali Pablo Picasso.



Serra da Capivara - Brasile

L'arte delle prime civiltà

L'arte nella Mesopotamia

Le prime civiltà del mondo sorsero in una regione dell'Asia Minore chiamata Mesopotamia, un territorio compreso tra i fiumi Tigri ed Eufrate, corrispondente all'odierno Iraq. Circa 5000 anni fa, i primi agricoltori colonizzarono questa terra imparando a governare le piene dei fiumi e a sfruttare la fertilità del suolo. Lo sviluppo economico che ne seguì permise la formazione delle più antiche città della storia. Il popolo dei Sumeri fu il primo a insediarsi in Mesopotamia attorno al 4500 a.C.; è a loro che dobbiamo progressi tecnologici quali l'uso della ruota e l'invenzione della scrittura. Successivamente altre popolazioni si stabilirono in quest'area: nel 2000 a.C. gli Assiri, un popolo guerriero e molto combattivo e nel 1800 a.C. i Babilonesi, così chiamati dal nome della mitica città di Babilonia. Le città, anche se costruite in epoche diverse, avevano caratteristiche comuni: erano circondate da mura o fossati e possedevano all'interno un grande tempio, detto ziqqurat, realizzato con mattoni di argilla essiccati al sole. Sulla sommità di questi imponenti edifici si riteneva abitassero le divinità, a cui i sacerdoti e fedeli si rivolgevano con preghiere e offerte.

L'arte in Egitto

Nell'antico Egitto l'arte era uno strumento al servizio della politica e della religione. Essa rifletteva l'immutabilità del potere del faraone, il suo essere divinità vivente che continua a esistere nell'immagine dipinta o scolpita anche dopo la morte. Nella statuaria gli dèi, il faraone, i dignitari di corte furono rappresentati sempre in pose stilizzate, con lineamenti idealizzati che non conoscono i segni della vecchiaia o della malattia. Nella postura in piedi, hanno le braccia lungo i fianchi e muovono un passo in avanti come se camminassero lentamente; se vengono ritratti seduti appoggiano le mani sulle ginocchia. Tutto era previsto dal rigido cerimoniale di corte e agli artisti non rimaneva che seguire delle precise regole di rappresentazione. L'unica eccezione riguardò il regno di Amenofi IV: questo faraone promosse la massima rivoluzione religiosa della storia d'Egitto e durante il suo regno agli artisti venne concessa una maggiore libertà interpretativa, come testimonia il bellissimo busto-ritratto della regina Nefertiti, sua moglie.

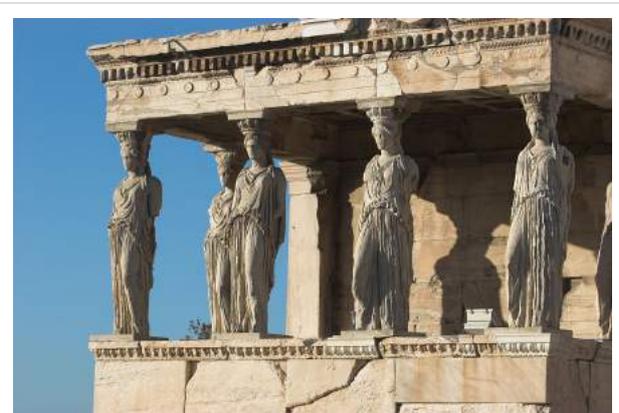


Busto di Nefertiti

L'arte greca

L'acropoli, orgoglio e vanto di Atene

Le prime póleis greche nacquero a partire dall'VIII secolo a.C. La rapida crescita della popolazione e la scarsità delle risorse spinsero i Greci a esportare questo modello di organizzazione anche nelle colonie, che fondarono un po' in tutto il Mediterraneo. Al centro della pólis, circondate da case e botteghe, si trovava l'agorà, la piazza del mercato e delle pubbliche assemblee; la parte più alta della città costituiva l'acropoli. La più celebre acropoli della Grecia è quella di Atene. L'acropoli era l'area sacra, dove sorgevano i templi in onore delle divinità e si celebravano le feste Panatenee, con solenni processioni religiose e manifestazioni sportive. Con il governo di Pericle,



La loggia delle Cariatidi

l'artefice della democrazia ateniese, e sotto la supervisione dello scultore Fidia, la rocca di Atene si trasformò in un frenetico cantiere dove affluivano gli ingegneri e gli artisti migliori del tempo. Si costruirono il Partenone, tempio così chiamato da Athena Parthénos, la dea protettrice della città; i Propilei, cioè l'ingresso monumentale all'area sacra; il Tempio di Atena Nike, di piccole dimensioni ma di squisita eleganza; l'Eretteo, un tempio costituito da diversi ambienti tra cui la celebre Loggia delle Cariatidi, dove le colonne sono sostituite da eleganti figure femminili.

Il tempio

Per i Greci il tempio doveva esprimere un'idea di bellezza e armonia tra le parti, per questo alla sua costruzione partecipavano i più abili architetti del tempo. Presso il cantiere, le maestranze prima sbizzavano i blocchi facendo assumere loro la forma desiderata, poi servendosi di funi e carrucole, li collocavano nel punto stabilito dall'architetto. L'esterno del tempio veniva successivamente decorato da rilievi e da sculture, a volte dipinte con colori vivaci; i rilievi ornavano sia il frontone sia il fregio. Il tempio più ammirato dell'acropoli di Atene fu sicuramente il Partenone. Ciò che rendeva questo edificio il caposaldo dell'arte greca era soprattutto la ricchezza delle sue decorazioni, superiori a qualsiasi edificio mai costruito. L'artista chiamato a dirigere questo immenso cantiere fu lo scultore Fidia, uno dei più grandi artisti di tutti i tempi.

Ordini architettonici e regole di armonia

Il tempio rappresentava per i Greci la costruzione più perfetta e armoniosa. Per raggiungere questa perfezione gli architetti si servivano di regole geometriche e matematiche con cui legare ogni dettaglio dell'edificio. Questi diversi modi di concepire la costruzione di un tempio sono stati chiamati «ordini». Gli ordini utilizzati dai Greci sono tre:

- Dorico (dal nome del popolo dei Dori)
- Ionico (dal nome del popolo degli Ioni)
- Corinzio (dal nome della città di Corinto)

L'ordine dorico

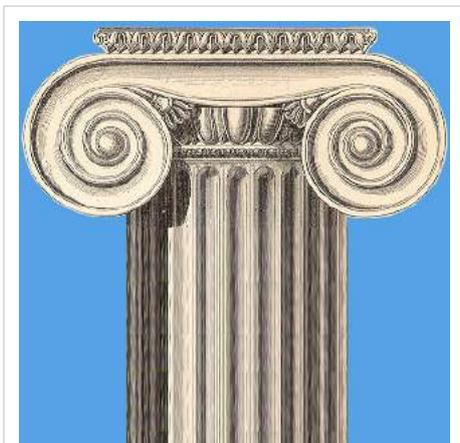
Si caratterizza per l'essenzialità e la solennità delle sue forme. La colonna dorica non ha una base, poggia direttamente sullo stilobate (il pavimento del tempio), si restringe verso l'alto ed è solcata da scanalature tagliate a spigolo vivo. Il capitello ha una forma semplice che serve a sostenere i brocchi di pietra rettangolare che formano l'architrave. La decorazione del fregio è costituita da lastre scolpite dette mètope alternate da pannelli solcati da tre scanalature detti triglifi.



Capitello dorico

L'ordine ionico

Si caratterizza per una maggiore eleganza e leggerezza rispetto a quello dorico. La colonna non poggia direttamente sullo stilobate, ma ha una propria base (o plinto) costituita da rientranze e sporgenze. Le scanalature sono più numerose e meno profonde. Il capitello è decorato da ovoli (così chiamati per la forma che ricorda delle mezze uova) e da due eleganti volute che si piegano lateralmente.



Capitello ionico

L'ordine corinzio

L'ordine corinzio fu impiegato soprattutto per l'interno dei templi. Il fusto della colonna corinzia (simile a quella ionica) è sollevato da una pedana di marmo posta sotto la base. Il capitello è la parte che caratterizza maggiormente l'ordine corinzio; le sue forme ricordano un cesto di vimini da cui fuoriescono delle foglie stilizzate di acanto.

La scultura dell'età arcaica e classica

Gli artisti della Grecia antica cercarono di produrre delle opere ideali, in grado di non sfigurare al cospetto delle divinità. Questo risultato fu raggiunto, specialmente nella scultura a tutto tondo, attraverso un lungo e ininterrotto processo di perfezionamento formale. Le prime testimonianze appartengono all'età arcaica, tra il VII e il VI secolo a.C.: si tratta di giovani nudi o di fanciulle vestite caratterizzati dalla fissità dell'espressione.

Durante l'età classica (V-IV secolo a.C.), uno studio più attento del movimento e dell'anatomia umana permise agli scultori di raggiungere traguardi di sorprendente bellezza e armonia. I Greci idealizzavano la bellezza fisica, a cui doveva sempre rispondere la bellezza interiore: l'una doveva essere lo specchio dell'altra. Le opere di Policleto, di Mirone e di Prassitele testimoniano lo straordinario livello raggiunto nella ricerca delle proporzioni. Bisogna tuttavia ricordare che nessuna di queste statue è da intendersi come il ritratto di persone realmente esistite: sono piuttosto la rappresentazione delle qualità fisiche e morali del genere umano e, proprio perché distaccate dalla realtà terrena, si collocano in una sfera di ideale perfezione.

L'arte ellenistica

Durante questa stagione Greci e non Greci furono protagonisti di una storia e di una cultura universali capace di mettere in contatto tra loro mondi e tradizioni diverse. Con l'Ellenismo la Grecia non rappresentò più l'unico centro d'influenza del mondo antico: la Macedonia, le città di Pergamo in Asia Minore, di Antiochia in Medio Oriente e di Alessandria d'Egitto divennero centri politici, culturali e artistici altrettanto importanti. Questi cambiamenti portarono molte novità nelle arti. Nella costruzione degli edifici, gli architetti cercarono di esaltare la spettacolarità, la monumentalità e la scenografia. Le città ellenistiche, racchiuse da solide mura, divennero simili ad immensi teatri. Colossali sculture, poderosi colonnati e scalinate imponenti avevano lo scopo di intimorire i sudditi e di glorificare la potenza dei tiranni, che in epoca ellenistica avevano sostituito i regimi democratici. Gli artisti al loro servizio, abbandonati gli ideali astratti della bellezza, presero in considerazione aspetti prima trascurati. Le ricerche dei pittori e degli scultori mutarono e si diversificarono: essi rappresentarono con realismo espressioni di dolore, crudeltà e sofferenza fisica; si presero gioco dei difetti umani raffigurando persone afflitte dalla vecchiaia o dalla deformità; impararono a interpretare in modo più esplicito la seducente bellezza del corpo femminile.



L'arte etrusca

L'arte etrusca si esprime ad alto livello nella lavorazione dei metalli, nella ceramica e nella pittura, raggiungendo risultati di rilievo; poiché la pittura greca è andata perduta, quella etrusca rappresenta la più importante testimonianza di epoca pre-romana. Gli Etruschi rivelarono la loro abilità soprattutto nella costruzione di edifici civili e religiosi, adottando l'arco a volta semicircolare. A loro si deve la costruzione di città fortificate con possenti mura in pietra e dotate di porte, quali Perugia, Arezzo, Volterra. Purtroppo la deperibilità dei materiali e il fatto che le città etrusche siano state espugnate, riedificate nei secoli successivi e abitate fino ai nostri giorni, hanno causato la perdita pressoché totale delle realizzazioni di quella civiltà.



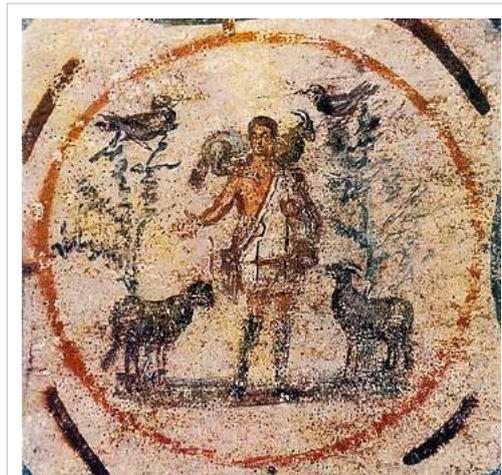
La Porta dell'Arco presso Volterra

L'arte romana

L'evoluzione dell'arte romana avvenne gradualmente, sotto l'influenza della pittura greca ed etrusca. In genere si trattava di una pittura veloce, stesa con rapidi tocchi di colore, e tuttavia capace di sorprendenti effetti tridimensionali. Andata perduta quasi del tutto la pittura su tavola, si è salvato un consistente numero di affreschi, notevole soprattutto a Pompei e a Ercolano, destinati a ornare grandi edifici pubblici e lussuosi ambienti domestici. Si è anche conservato un notevole numero di mosaici, spesso utilizzati in alternativa alla pittura per decorare pareti e pavimenti. I maestri mosaicisti, impiegando tessere molto piccole, riuscivano infatti a produrre effetti cromatici simili alla pittura. I temi variano da motivi geometrici a soggetti tratti dalla natura a riproduzioni di giochi, battaglie o scene di caccia.

L'arte paleocristiana

Nel III secolo, nonostante le persecuzioni, il Cristianesimo era già diventato la religione più diffusa. Gli esempi di arte paleocristiana risalenti a questo periodo sono piuttosto scarsi e di quantità modesta. Per le tombe i primi cristiani sceglievano dei cimiteri comunitari assai semplici, detti catacombe (gallerie sotterranee). Ma quando il cristianesimo diventò la religione ufficiale dell'impero, la chiesa, organizzata con una propria gerarchia, fece costruire appositi edifici per il culto, come la basilica e il battistero, in grado di accogliere l'intera comunità dei fedeli. Innalzati di solito dove era stato martirizzato o sepolto un santo (come la Basilica di San Pietro), questi edifici vennero spesso eretti con marmi recuperati dalle costruzioni romane in rovina. Lo scopo non era solo quello di risparmiare ma anche di sottolineare il carattere romano di queste costruzioni.



Il Buon pastore, Catacombe di Priscilla, Roma

L'arte bizantina

Campi dello studio

La storia dell'arte comprende tradizionalmente il campo delle arti visuali:

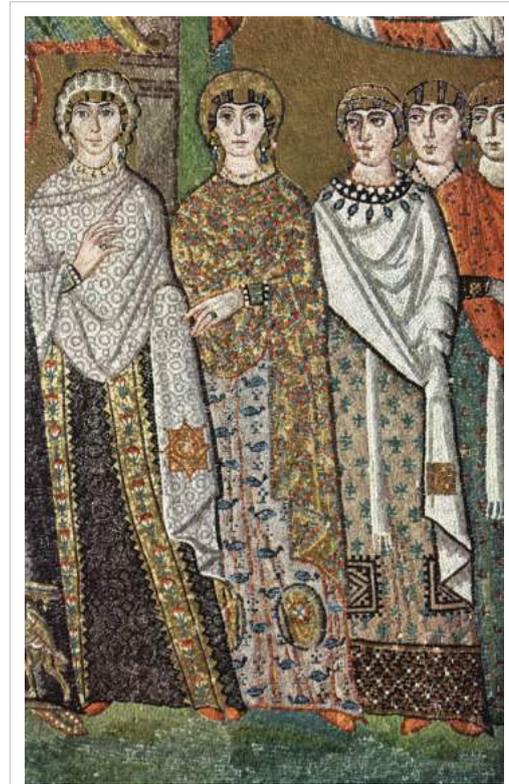
- Storia della pittura
- Storia della scultura
- Storia dell'architettura

In un concetto più ampio può arrivare a comprendere tutte le "sette arti", comprendendo le arti performative, la letteratura e la musica.

- Storia della musica
- Storia del teatro
- Storia della letteratura
- Storia del cinema
- Storia della danza

Cronologia della storia dell'arte

- Arte occidentale
- Arte preistorica
- Arte egizia
- Arte minoico-micenea o *egea*.
- Arte greca
 - Arte greca dedalica
 - Arte greca arcaica
 - Arte greca severa
 - Arte greca classica
- Arte ellenistica
- Arte etrusca
- Arte dei popoli italici
- Arte romana
 - Arte romana repubblicana
 - Arte romana imperiale ufficiale
 - Arte plebea e provinciale
- Arte tardo-antica
- Arte paleocristiana
- Arte bizantina
- Arte longobarda
- Arte romanica
- Arte gotica
- Arte rinascimentale
- Arte manierista
- Arte della Controriforma
- Arte barocca
- Arte rococò



Mosaici di San Vitale, Ravenna

- Arte neoclassica
- Arte contemporanea

Arte per area geografica/culturale

- Arte africana
- Arte cinese
- Arte giapponese
- Arte indiana
- Arte islamica
- Arte mesopotamica
- Arte persiana
- Arte precolombiana

Collegamenti esterni

- La biblioteca delle fonti storico-artistiche - Un archivio di testi che spazia dalla trattatistica (pittura, scultura, architettura) alla guidistica e ai carteggi ^[1] curato da Signum - Scuola normale superiore di Pisa

Altri progetti

-  **Wikisource** contiene opere originali: http://it.wikisource.org/wiki/Categoria:Storia_dell'arte
-  **Wikisource** contiene opere originali: http://it.wikisource.org/wiki/Categoria:Storici_dell'arte
-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art history](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art_history)

Note

[1] <http://fonti-sa.signum.sns.it/>

Arte occidentale

L'**arte occidentale** è tutta la produzione artistica che riguarda l'Europa e le altre aree che hanno adottato forme da essa derivate (bacino del Mediterraneo, America, Australia, ecc.). La definizione di "occidentale" si contrappone a quella di "orientale", comprendente le grandi scuole dell'Asia: arte cinese, indiana e islamica, solo per citare le maggiori.

Evoluzione storica

La storia dell'arte occidentale viene di solito fatta iniziare, dopo le esperienze preistoriche con l'arte minoica e micenea, anche se secondo alcuni filoni storiografici essa comprende anche l'arte egizia e l'arte mesopotamica, a partire dal terzo millennio a.C.

Un primo fondamentale impulso allo stile "occidentale" venne dall'arte greca, che creò quell'ideale estetico di naturalismo e ricerca di perfezione armonica che va sotto il nome di classicità. Un primo momento di "koiné", cioè di ampia diffusione culturale, si ebbe con l'arte ellenistica, che grazie all'Impero di Alessandro Magno riguardò ampie zone dell'Asia e dell'Africa, oltre alla Grecia stessa.

Le forme greche influenzarono l'arte italica e furono riprese con continuità e sviluppate nell'arte romana: grazie all'ampiezza del dominio dell'Impero romano si ebbe un nuovo momento di irradiazione culturale, dalla Britannia al Nord Africa, dalla Spagna all'Asia Minore.

Il medioevo vide la nascita di nuove sintesi artistiche, più essenziali e stilizzate, quale naturale evoluzione di un ellenismo ormai sempre più stanco. La metà orientale dell'impero rimase salda, legata all'arte bizantina, mentre quella occidentale venne influenzata dall'arte barbarica, portando nuovi influssi culturali. Il Cristianesimo fu il principale motore delle commissioni artistiche fino almeno al XVII-XVIII secolo. Uno stile decisamente anticlassico fu il gotico (dal XII secolo), mentre col Rinascimento (Quattro e Cinquecento) si recuperò il legame con l'arte greco-romana, proponendosi di continuarlo sanando la "frattura" medievale, e creando un nuovo classicismo.

Gradualmente gli artisti, soprattutto in Italia, si convinsero di aver superato il mitico modello romano, dedicandosi in seguito a forme innovative e sempre più complesse, che sfociarono prima nel manierismo e poi nel barocco (Seicento). Il Settecento vide un ridimensionamento delle frivolezze barocche, prima col Rococò e poi, soprattutto, col Neoclassicismo, in cui si ritornò nuovamente a esplorare l'estetica classica, questa volta, grazie al contributo dell'archeologia, più filologicamente "greca".

L'Ottocento vide un ampliarsi delle possibilità dell'espressione artistica, sia in termini geografici (ormai il colonialismo aveva portato i modi occidentali anche in aree lontane) che formali (nuovi stili). Con l'impressionismo si andò maturando una frattura con l'arte precedente che attraverso gli stili successivi, sempre meno "accademici" (le Accademie erano viste come i templi della tradizione classicista), portarono alle rivoluzioni dell'arte astratta e delle avanguardie: l'arte novecentesca, la più lontana dai canoni classici, è affine piuttosto alla spontaneità dell'arte primordiale.



Lisippo, *Apoxyomenos*

Principali artisti occidentali

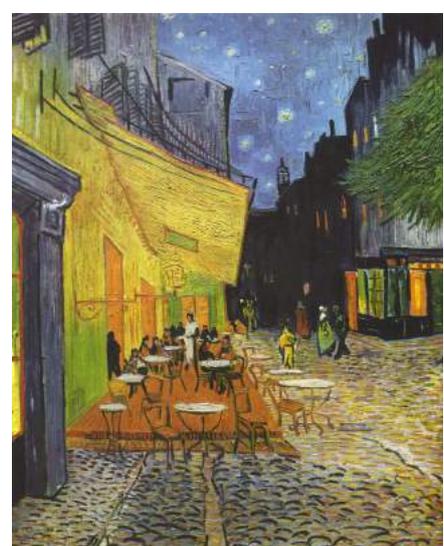
Lista dei più influenti artisti occidentali, secondo il Metropolitan Museum of Art^[1].



Leonardo da Vinci, la *Gioconda*

Pittori

- Apelle, greco (IV secolo a.C.)
- Giotto, italiano (1267-1337)
- Jan van Eyck, fiammingo (1385?-1441)
- Piero della Francesca, italiano (1420?-1492)
- Leonardo da Vinci, italiano (1452-1519)
- Albrecht Dürer, tedesco (1471-1528)
- Michelangelo Buonarroti, italiano (1475-1564)
- Raffaello Sanzio, italiano (1483-1520)
- Pieter Bruegel il Vecchio, fiammingo (1525?-1569)
- El Greco, spagnolo nato greco (1541-1614)
- Caravaggio, italiano (1571-1610)
- Peter Paul Rubens, fiammingo (1577-1640)
- Diego Velázquez, spagnolo (1599-1660)
- Rembrandt van Rijn, olandese (1606-1669)
- John Singleton Copley, americano (1738-1815)
- John Constable, inglese (1776-1837)
- Edgar Degas, francese (1834-1917)
- Winslow Homer, americano (1836-1910)
- Paul Cézanne, francese (1839-1906)
- Claude Monet, francese (1840-1919)
- Pierre-Auguste Renoir, francese (1841-1919)
- Mary Cassatt, americana (1844-1926)
- Vincent van Gogh, olandese (1853-1890)
- Wassily Kandinsky, russo (1866-1944)



Vincent van Gogh, *Terrazza del caffè la sera ad Arles*

- Henri Matisse, francese (1869-1954)
- Paul Klee, svizzero (1879-1940)
- Pablo Picasso, spagnolo (1881-1973)
- Diego Rivera, messicano (1886-1957)
- Marc Chagall, francese nato russo (1887-1985)
- Georgia O'Keeffe, americana (1887-1986)
- Salvador Dalí, spagnolo (1904-1989)
- Andy Warhol, americano (1928?-1987)

Scultori

- Fidia, greco (V secolo a.C.)
- Prassitele, greco (395?-326 a.C.)
- Lisippo, greco (IV secolo a.C.)
- Nicola Pisano, italiano (1220?-1284?)
- Claus Sluter, fiammingo (1340?-1406)
- Donatello, italiano (1386-1466)
- Michelangelo Buonarroti, italiano (1475-1564)
- Jean de Boulogne, fiammingo (1529-1608)
- Gianlorenzo Bernini, italiano (1598-1680)
- Antonio Canova, italiano (1757-1822)
- Bertel Thorvaldsen, danese (1770-1844)
- Auguste Rodin, francese (1840-1917)
- Constantin Brancusi, rumeno (1876-1957)
- Henry Moore, inglese (1898-1986)
- Alberto Giacometti, svizzero (1901-1966)



Michelangelo, *David*

Architetti

- Ictino, greco (V secolo a.C.)
- Apollodoro di Damasco, romano (II secolo d.C.)
- Isidoro di Mileto, bizantino (442–537)
- Arnolfo di Cambio, italiano (1240?-1302?)
- Filippo Brunelleschi, italiano (1377-1446)
- Donato Bramante, italiano (1444-1514)
- Michelangelo Buonarroti, italiano (1475-1564)
- Andrea Palladio, italiano (1508-1580)
- Inigo Jones, inglese (1573–1652)
- Gianlorenzo Bernini, italiano (1598-1680)
- Christopher Wren, inglese (1632-1723)
- Étienne-Louis Boullée, francese (1728-1799)
- Antoni Gaudí, spagnolo (1852-1926)
- Louis Sullivan, americano (1856-1924)
- Walter Gropius, tedesco (1883-1969)
- Ludwig Mies van der Rohe, tedesco (1886-1969)
- Le Corbusier, francese (1887-1965)
- Frank Lloyd Wright, americano (1890-1978)
- Alvar Aalto, finlandese (1898-1976)
- Frank Gehry, canadese (1929-)
- Renzo Piano, italiano (1937-)
- Santiago Calatrava, spagnolo (1951-)



Frank Lloyd Wright, *Casa sulla cascata*

Note

[1] Edizioni Rich Frog Industries, Burlington, 2010.

Bibliografia

- *Arte nei secoli*, Monte dei Paschi di Siena, 1966

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Western art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Western_art)

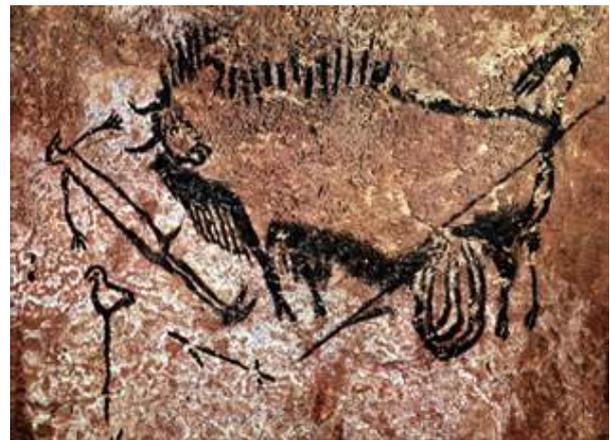
Collegamenti esterni

- Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu>)

Arte preistorica

Con il termine **arte preistorica** si intendono tutte quelle manifestazioni artistiche appartenenti al periodo preistorico, dal paleolitico fino all'età del bronzo.

Il periodo preistorico si snoda per circa un milione di anni concludendosi con la comparsa della scrittura, dividendosi in tre principali periodi: Il paleolitico, il neolitico e l'età del bronzo. L'arte preistorica nel periodo del Paleolitico è principalmente legata alla rappresentazione della vita quotidiana, mentre successivamente nel Neolitico essa acquisisce scopi magici e propiziatori, stabilendo così un contatto con la *divinità*. In seguito, questo ruolo verrà affidato alla figura del sacerdote e l'arte assumerà un valore maggiormente decorativo, sganciandosi dal mondo religioso.



Arte del paleolitico, *Scena di Caccia*, grotte di Lascaux, Francia

Paleolitico

I primi oggetti prodotti dall'uomo ai quali si possa attribuire una validità artistica risalgono alle culture collocate tra Musteriano e Aurignaziano circa 40-30 000 anni fa, durante il paleolitico dell'*Homo sapiens* e neandertal. Si riconosce una intenzionalità artistica quando nell'oggetto non si ritrova una utilità pratica evidente, anche se ovviamente il concetto di bello poteva non essere analogo al nostro. Una forte capacità fantastica di creare e immaginare, di cui l'espressione "artistica" è solo una delle forme, è stata forse uno dei motivi della superiorità di uomini quali i *Cro-Magnon* sulle altre specie umane allora concorrenti.

Essendo gli uomini di quella fase prevalentemente raccoglitori e cacciatori che vivevano a strettissimo contatto con la natura, i loro primissimi oggetti artistici riproducevano animali selvaggi e scene di caccia, con significati *probabilmente* anche magici e propiziatori. L'arte del paleolitico, che a noi è arrivata è per lo più composta da dipinti murali (in grotte e caverne) e piccole sculture rappresentanti entità femminili, scolpite e incise in materiali come corno, osso, avorio, pietra, lavorate con una pietra acuminata. Purtroppo eventuali oggetti in pelle, legno, vestiario o altri materiali deperibili sono andati irrimediabilmente perduti, così come il patrimonio culturale orale.

Oltre all'obiettivo di propiziare la caccia, questi oggetti a noi pervenuti avevano certo una valenza positiva su eventi come la nascita e le attività intrinseche alla sopravvivenza: nelle rappresentazioni femminili sono spesso accentuate le caratteristiche rappresentanti la fecondità, quali i fianchi, i seni e ovviamente il ventre prominenti. Nei dipinti rupestri però non vediamo raffigurati quegli animali in grado di fornire carni, pelli e grasso, come le renne che costituivano allora sino al 90% delle prede, ma animali caratterizzati da un valore simbolico molto alto ma a noi in gran parte sconosciuto (bisonti, mammoth, cavalli...). Gli animali erano spesso ritratti isolati, con impasti di terre rosse e gialle, grasso animale e sangue. Nelle pitture più elaborate vengono anche rappresentate più scene in successione della battuta di caccia, ma sono estremamente rare. Gli animali "galleggiano" in uno spazio non definito,



Venere di Willendorf

a volte sovrapposti.

Sorprende invero la grande abilità tecnica di chi ha eseguito tali dipinti, che ben poco hanno di *primitivo*. Sin dai primi esemplari si ravvisano tridimensionalità, prospettive insolite, maestria nell'uso del colore, nell'utilizzare le asperità del terreno e nel delineare le forme. Tanto più sorprendente se si considera che i dipinti venivano eseguiti in posizioni scomode, usando materiali deperibili e illuminati da una luce tremolante.

Ma se grande attenzione veniva concessa al ritratto degli animali, assenti sono invece i riferimenti naturalistici (fiori, alberi, paesaggio...) e curiosamente anche la figura umana - comunque rarissima - era spesso invece solo abbozzata, priva di anatomia esatta, ma semmai in pose essenzialmente espressive o con tratti semiumani, come nella scena del pozzo di Lascaux. Solo nelle statuette si dava maggior risalto ad alcune parti del corpo umano, ma, come nel caso delle statuette legate alla fertilità (le famose Veneri preistoriche o le sculture falliche), era probabilmente un qualcosa legato comunque a precisi scopi propiziatori.

Da segnalare l'impronta della mano in molte grotte, forse il primo segno di "individualità" nella storia dell'uomo. Grazie ad esse si è potuto appurare che in quei tempi vigeva una sostanziale parità tra mancini e destri.



Grotte di Altamira, Spagna



Laas Gell, Hargeysa, Somalia



Mano a negativo
(ottenuta soffiando il pigmento),
Pech Merle
Lot, Francia

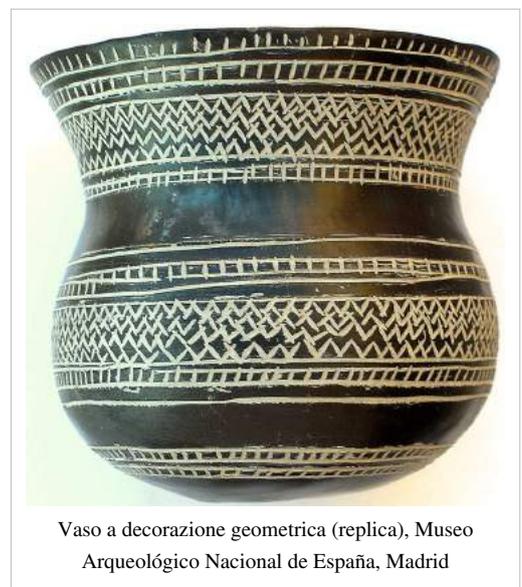


Giraffa, Acacus, Libia

Neolitico

Nel neolitico, o "nuova età della Pietra", (6000-III millennio a.C.) si ebbe il fondamentale passaggio all'agricoltura ed all'allevamento, con gli individui organizzati in villaggi.

Risale a questo periodo l'attenzione al sole, alle stagioni, ai fenomeni atmosferici. Risalgono a questo periodo i primi oggetti in argilla (in molte regioni di Asia ed Europa), gli utensili domestici e soprattutto vasi ed anfore, dove comparvero animali e figure umane stilizzate. Le raffigurazioni di drammatica narrazione delle scene di caccia vanno a sparire, lasciando il campo ad una decorazione di oggetti con disegni geometrici e piuttosto rigidi. La figura umana viene ancora maggiormente stilizzata. Alcuni segni rapidi e ripetuti sono indicati come i possibili primi passi verso una scrittura per immagini. Una forma di comunicazione espressiva extralinguistica è rappresentata dall'arte pittorica parietale in grotta, il cui più importante esempio



Vaso a decorazione geometrica (replica), Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid

è costituito dai circa 3000 pittogrammi in ocre rossa e guano di pipistrello presenti in una cavità ipogea di Porto Badisco nel basso Salento in Puglia con rappresentazioni di scene di caccia ai cervi (da cui il nome della Grotta), immagini antropomorfe e zoomorfe stilizzate, oggetti d'uso, simboli magici e numerose forme geometriche emblematico- astratte del tutto misteriose databili tra i 6000 e i 5000 anni addietro.

Risalgono a quest'epoca le prime incisioni rupestri della Val Camonica, che nel corso dei secoli sarebbero arrivate a contare oltre centoquarantamila petroglifi^[1].

Età del rame

Il rame, come l'oro e l'argento, fu dei primi metalli utilizzati. Gli Egizi scoprirono che il rame poteva essere estratto da altri minerali attraverso la fusione in forni speciali, nei quali si insufflava ossigeno per superare i 1000 °C di temperatura. Il rame è molto malleabile e duttile, e poteva essere martellato al freddo o al caldo per moltiplicare la sua consistenza. La tecnica del rame si diffuse per tutto il Vicino Oriente, coincidendo con la nascita delle prime civiltà storiche della zona. Ma il rame lavorato più antico data del neolitico, passando per i Balcani.

I principali oggetti creati col rame erano diverse opere di oreficeria e spille per la lavorazione tessile.

Età del bronzo

Dal III millennio a.C. si svilupparono le tecniche di fusione del bronzo, basilari nell'elaborazione di armi da caccia e da guerra. Nell'uso del bronzo ritrovarono un materiale più duttile e malleabile, ma soprattutto molto più longevo del rame.

Note

[1] *Scheda Unesco* (<http://whc.unesco.org/en/list/94>). URL consultato il 01-04-2009.

Bibliografia

- *Arte nei secoli*, Monte dei Paschi di Siena, 1966
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Arte preistorica in Italia
- Incisioni rupestri
- Pittura rupestre
- Fibula (spilla)
- Preistoria
- Paleoarte

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Prehistoric art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Prehistoric_art)

Arte mesopotamica

Con **arte mesopotamica** si considera l'arte sviluppata in Mesopotamia in età antica, a partire dal IV millennio a.C. fino a circa il I millennio a.C. La Mesopotamia fa parte di quella che è chiamata la mezzaluna fertile, cioè quel territorio che comprende anche la costa sud orientale del mar Mediterraneo (nei territori dell'attuale Siria, Libano, Israele e Giordania) e l'Egitto. Quest'area ha visto la nascita delle più antiche civiltà organizzate, con importanti scambi e influenze reciproche.

Caratteristiche e periodi artistici

La Mesopotamia, a differenza dell'Egitto che ha mantenuto per millenni una certa continuità etnica e culturale, ha visto susseguirsi numerosi popoli e invasioni, con la conseguente sovrapposizione di culture e forme artistiche. Fra le popolazioni mesopotamiche ricordiamo i Sumeri, gli Accadi, i Babilonesi e gli Assiri.

Una delle rivoluzioni che consentirono lo sviluppo delle arti fu quella introdotta dall'utilizzo dell'irrigazione, che permise da una parte un cospicuo progresso nella resa agricola, e dall'altra la nascita di un considerevole numero di persone non più strettamente legate al lavoro della terra, e quindi utilizzabili come scribi, sacerdoti, mercanti ed artisti. Proprio in Mesopotamia venne inventata la ruota da vasaio nel 3500 a.C. e venne dato l'impulso ad attività voluttuarie o comunque non vincolate solo ai bisogni primari.^[1] Nonostante questo, la figura dell'artista era messa in secondo piano, visto che veniva citato alla stessa stregua del calzolaio, ed era considerato un semplice esecutore di ordini dei potenti e l'arte stessa rifletteva i gusti e la volontà del sovrano.

In generale, di particolare importanza sono state le incisioni su pietra e su mattoni smaltati.^[2] La scultura mostrò elementi simbolici più che realistici. Gli elementi caratteristici di questa arte sono stati il vasellame, l'argilla per i mattoni, le tavolette per la scrittura, e per le opere più elaborate l'argento, il bronzo, il rame e l'oro.

L'arte mesopotamica è comunque suddivisa per periodi storici, dal neolitico precedente all'introduzione della scrittura, nel quale le raffigurazioni religiose, i santuari, i templi e le statuette votive stanno emergendo nei siti archeologici oltre ai sigilli cilindrici con i loro motivi risalenti al 3000 a.C., al periodo sumerico (fino al 2350 a.C.), con l'arte statuaria molto variegata, a quello accadico (dal 2350 al 2200 a.C.), nel quale il palazzo divenne più importante del tempio, le scene mitologiche vennero inserite nei sigilli,^[3] e fu una maggiore attenzione all'anatomia umana.^[4] In seguito si distinsero un secondo periodo sumerico (dal 2120 al 2004), caratterizzato dalle ziggurat, il periodo babilonese nobilitato dal codice Hammurabi (1700 a.C.) ed il periodo assiro incentrato sulla ziggurat e sui rilievi eseguiti sulle pietre frammisti di realismo e di simbologia mitologica. L'arte mesopotamica si chiude con un periodo neo-babilonese reso celebre dalla Torre di Babele.

Arte babilonese

Fra le realizzazioni più significative, spesso realizzate in mattoni, abbiamo le seguenti opere.

- le sculture
- Giardini pensili di Babilonia
- ziqqurat
- la stele di Hammurabi dove erano riportate in caratteri cuneiformi 282 leggi che tutti avevano l'obbligo di rispettare.
- la porta di Ishtar

Arte sumera

L'arte sumera si divide in vari periodi: Periodo Protostorico(3500 a.C. - 2900 a.C.), Periodo Protodinastico (2900 - 2350 a.C.), Periodo Akkadico (2350 - 2200 a.C.), Periodo della II Dinastia di Lagash (2150 - 2120 a.C.), Periodo Neosumerico (2120 - 2004 a.C.).

L'arte fiorì in città quali Ur, Lagash e Uruk.

L'invenzione della scrittura sia a fini comunicativi sia a fini commerciali attesta il grado di sviluppo della civiltà sumerica.

Arte accadica

Intorno al 2500 a.C. popolazioni provenienti dai deserti arabi e siriani occuparono il territorio a settentrione di Sumer. I nuovi abitanti convertirono la cultura sumera in modo da fonderla all'interno delle proprie tradizioni e della propria lingua, l'accadico. Due secoli dopo, con la vittoria di Sargon (2300 a.C.), venne introdotto un nuovo stile di comando che ebbe riflessi anche sull'arte della regione mesopotamica.

L'era accadica, da un punto di vista artistico, fu in qualche modo rivoluzionaria, in quanto anche le antiche divinità semitiche e sumeriche furono rappresentate con un maggiore naturalismo e tramite raffigurazioni innovative; scomparve quasi del tutto l'usanza delle statuine-fedeli e si assistette ad un fiorire di immagini atte a pontificare la magnificenza regale. Il re assurse contemporaneamente anche al ruolo di divinità saldando quindi i poteri spirituali e temporali.^[1]

Dell'architettura accadica purtroppo restano poche tracce, anche se il Palazzo di NaramSin evidenziò il gusto di vari cortili circondati da ambienti, all'interno di una cerchia di mura notevolmente robusta; i mattoni usati dagli accadi erano lastre larghe e piatte. Innovazioni importanti sono state rilevate nella plastica, dove lo stile geometrico dei Sumeri fu sostituito da forme più arrotondate, figure eleganti ed una maggiore sensibilità per lo spazio e per la natura.

Nella *Stele di Rimush*, i guerrieri non furono più raffigurati come una massa compatta, e gli archi sostituirono le lance. Il corso del rinnovamento si concretizzò ulteriormente nella *Stele di Naram-Sin*, in cui l'artista optò per un impianto scenico su piani diversi, mostrando una dinamicità e una naturalezza nei particolari sconosciute in precedenza. Si diffuse l'utilizzo dei sigilli cilindrici come amuleti da indossare al polso o al collo, e le raffigurazioni

di scene di combattimenti degli eroi Gilgamesh ed Enkidu che presero il posto dei più tradizionali banchetti. Un'altra profonda innovazione si ebbe nella rappresentazione di scene mitologiche che videro protagoniste le nuove divinità



Figura femminile, statua di terracotta babilonese (2000-1700 a.C.), con tracce di color rosso (British Museum)

semite.^[5]

Arte assira

Le opere d'arte giunte sino ai nostri giorni appartengono, nella maggior parte dei casi, al periodo del Nuovo Impero. L'arte assira, come tutta la sua cultura, deve un forte tributo a Babilonia, ma durante l'ultimo periodo essa mostra una certa originalità.

Molte immagini rappresentano scene di guerra e spesso mostrano nel dettaglio e con crudo realismo le torture subite dai popoli sottomessi al potere assiro. Si tratta chiaramente di un'arte che ha come fine la celebrazione del potere dell'imperatore e scopo di propaganda.

Accanto alle statue, ebbero un ruolo molto importante anche i rilievi che decoravano le stanze e gli ingressi dei palazzi regi o le porte delle città. La qualità dei rilievi raggiunse un livello altissimo nei palazzi assiri. Fra le poche forme scolpite a rilievo molto alto, vi erano le figure di giganteschi tori alati: situati vicino alle grandi porte con la funzione di protettori del palazzo o delle città, avevano testa umana (simbolo dell'intelletto), membra del toro (simbolo di forza e fertilità) e ali d'aquila (re degli uccelli).

Note

[1] "Storia universale dell'arte", di Mary Hollingsworth, Giunti, Firenze, 2002, pagg. 27-32

[2] cite web url=http://www.7muse.com/Arte_Mesopotamica.htm

[3] cite web url=http://it.encarta.msn.com/encyclopedia_761563062/Arte_mesopotamica.html

[4] cite web url=http://www.fotoartearchitettura.it/Arte/Archivio/storia/arte_mesopotamica.html

[5] "Le Muse", De Agostini, Novara, 1964, pag. 24

Bibliografia

- AA.VV., *La Storia dell'Arte. Le prime civiltà*, vol. 1, La Biblioteca di Repubblica, Electa, Milano 2006

Arte minoico-micenea

L'arte della civiltà egea (2000-1400 a.C.) si divide in **arte minoica** ed **arte micenea**.

L'età minoica-micenea inizia nel 1500 a.C. e si conclude nel 1199 a.C. L'arte minoica nasce in corrispondenza dell'introduzione della metallurgia del bronzo.^[1] L'architettura più nota è quella del Palazzo di Cnosso, completo di un santuario e di un teatro. A Creta svolgevano un ruolo importante i ceramisti e i decoratori.

L'arte micenea, influenzata da quella minoica, è quella corrispondente al periodo più avanzato dell'età del bronzo ed il suo elemento caratterizzante sono le fortificazioni, le porte e l'architettura funeraria.



Affresco del Palazzo di Cnosso (circa 1500 a.C)



Affresco parietale a Cnosso



Dea dei serpenti da Cnosso (1700-1600 a.C)

Note

[1] *Arte minoica e micenea* (<http://doc.studenti.it/appunti/storia-dell-arte/2/arte-minoica-micenea.html>) in *studenti.it*. URL consultato il 30-03-2011.

Voci correlate

- Architettura minoica
- Architettura micenea
- Ceramica minoica

Arte greca

Per **arte greca** si intende l'arte della Grecia antica, ovvero di quelle popolazioni di lingua ellenica che abitarono una vasta area, comprendente la penisola ellenica, le isole egee e ioniche e le colonie fondate in Asia Minore, sul mar Nero, nell'Italia meridionale e insulare e, nella fase più tarda, nelle regioni conquistate da Alessandro Magno, in particolare la Siria, l'Egitto e l'Anatolia^[2].

Essa ha esercitato un'enorme influenza culturale in molte aree geografiche dal mondo antico fino ai nostri giorni. In Occidente ebbe un forte influsso sull'arte romana imperiale e in Oriente le conquiste di Alessandro Magno avviarono un lungo periodo di scambi tra le culture della Grecia, dell'Asia centrale e dell'India (arte greco-buddhista del Gandhāra), con propaggini addirittura in Giappone. A partire dal Rinascimento, in Europa l'estetica e l'alta capacità tecnica dell'arte classica (l'arte greca e la sua continuazione nell'arte romana) ispirarono generazioni di artisti e dominarono l'arte occidentale fino al XIX secolo. Col Neoclassicismo, nato da una serie di fortunate scoperte archeologiche, si iniziò a distinguere i contributi greci classici da quelli romani, ricreando il mito dell'arte ellenica quale traguardo impareggiabile di perfezione formale.

I Greci posero sempre la massima attenzione alla ricerca estetica, cercando di trovare in ogni manifestazione artistica il massimo grado di armonia e perfezione formale. Le caratteristiche che distinsero la loro produzione rispetto alle civiltà antiche ad essa precedenti e contemporanee, furono: l'attenzione e l'aderenza al realismo, che in scultura si tradusse in una osservazione particolare dell'anatomia umana, e in pittura si risolse sia nella ricerca della rappresentazione prospettica dello spazio sia in quella della resa dei volumi; in architettura la stretta corrispondenza tra forma e funzione, diretta conseguenza di un approccio razionale alla comprensione del mondo e alla conoscenza. Tali raggiungimenti formali, che sono all'origine del classicismo europeo, hanno influito sullo sviluppo successivo del mondo occidentale ad un livello che va ben oltre la storia dell'arte.



Copia romana (con integrazioni) del *Diadumeno*
 bronzo di Policeto, 69-96 ca., marmo, h 185
 cm, New York, Metropolitan Museum of art
 25.78.56^[1]

Definizioni

Generalmente gli storici dell'arte definiscono l'arte greca come arte prodotta nel mondo di lingua greca in un periodo compreso tra il 1000 a.C. e il 100 a.C. circa, escludendo dalla trattazione l'arte minoica e micenea (o arte egea) le quali fiorirono tra il 1500 e il 1200 a.C.: sebbene la seconda appartenesse già probabilmente ad una civiltà di lingua ellenica (vedi Lineare B), non esiste una vera continuità tra l'arte di queste culture e la successiva arte greca, se non quella che deriva, ad esempio, dalla circolazione di supporti iconografici quali "cartoni" di bottega o vasellame. L'arte greca quale forma artistica dotata di significato storico autonomo nasce dopo la fine della civiltà micenea e termina con il progressivo stabilirsi del dominio romano sul mondo di lingua greca intorno al 100 a.C.



L'Eretteo di Atene

In lingua greca la parola *τεχνή* (*tekhnē*), che comunemente viene tradotta con arte, indica più propriamente l'abilità manuale e artigianale: da questo termine deriva infatti la parola "tecnica"; gli scultori e pittori greci erano artigiani, apprendevano il mestiere a bottega, spesso presso il proprio padre, e potevano essere schiavi di uomini facoltosi. Sebbene alcuni di essi divenissero ricchi e ammirati, non avevano la medesima posizione sociale di poeti o drammaturghi; fu solo in epoca ellenistica (dopo il 320 a.C. circa) che gli artisti divennero una categoria sociale riconosciuta, perdendo al contempo quel legame con la comunità che ne aveva caratterizzato il lavoro in epoca arcaica e classica. Scrive la Richter a proposito della costruzione dell'Eretteo sull'Acropoli di Atene: "Ci rimane una iscrizione riferentesi al secondo periodo di lavori, cioè dopo il 409, con i nomi di circa centotrenta operai, tra schiavi, stranieri ivi residenti e liberi cittadini; tutti, compreso l'architetto, ricevevano il compenso giornaliero di una dracma."^[3]

In Grecia gli artisti ebbero piena consapevolezza del proprio ruolo: le firme dei ceramisti compaiono sui vasi fin dal VI secolo a.C., ancora in periodo arcaico e Plinio racconta di come Zeusi e Parrasio amassero sfoggiare la propria ricchezza e ostentare la propria attività come eminentemente intellettuale. Tali sforzi non riuscirono evidentemente a scardinare la convenzione per cui ogni lavoro di tipo manuale dovesse essere considerato di livello inferiore. Nel periodo ellenistico invece l'interesse per l'arte divenne un contrassegno per le persone colte e il disegno e il modellare vennero considerati un passatempo non disdicevole; come conseguenza iniziarono a formarsi le collezioni private e si diede inizio al mercato artistico. Tale svolta fu concomitante con la nuova tendenza soggettivistica della filosofia antica che portò a ritenere poeti e artisti soggetti ad una medesima esperienza^[4].

Contenuti

«[...] il contenuto fondamentale dell'arte classica è il "mito" [...]. Le immagini degli dei e degli eroi greci [...]. I nuovi dei, che spesso vediamo raffigurati in lotta contro una precedente generazione fatta di giganti e mostri (le Gorgoni, le Furie, i Giganti, i Titani, ecc.), sono le immagini ideali di attività o virtù umane: la sapienza e la cultura (Atena), la poesia (Febo), la bellezza (Afrodite), l'abilità nei traffici (Ermes), il valore guerriero (Ares), l'autorità (Zeus); ed una splendente legione di semidei, ninfe ed eroi»^[5].

Il realismo dell'arte greca a cui si è già accennato si distacca da ogni precedente esperienza perché non ha limiti, non si mantiene a livello umano come avviene nelle altre civiltà antiche (Egitto, Mesopotamia, ecc.), ma permea il mondo degli dei. È questo l'unico elemento che accomuna l'arte greca all'arte minoica^[6] e che deriva, per entrambe le civiltà, da una concezione

dell'arte come espressione di tutta la comunità e non di una entità superiore, umana o divina che sia. Non c'è più niente di "magico", apotropaico o simbolico nell'arte classica; nella civiltà ellenica il mondo degli dei e degli eroi è speculare al mondo degli uomini i quali attraverso il mito e l'arte giungono alla comprensione di se stessi e del mondo: «Nulla è nella realtà che non si definisca o prenda forma nella coscienza umana»^[7]. Di questa funzione dell'arte - giacché in questa ricerca di un armonico rapporto con il mondo, con la natura e con il divino l'arte ha avuto ruolo attivo e non rappresentativo - artista e civiltà sono consapevoli; il momento in cui la comunità greca raggiunge la massima consapevolezza dell'affermazione dell'uomo nel mondo è il regno di Pericle e il regno di Pericle coincide con l'età classica.

La consapevolezza dell'artista si esprime nell'interesse teorico; l'artista greco nel V secolo a.C. scrive e riflette sul proprio lavoro, sa da dove proviene, conosce il proprio passato e lavora per giungere ad un insieme di regole, astratte dalla contingenza, modelli, grazie ai quali poter comunicare, trasmettere conoscenza, risultando comprensibile a chiunque. L'arte ceramica non è esclusa dal progressivo perfezionamento del "canone", non ha minor valore della scultura monumentale, ha una funzione diversa e forse più importante, oltre a non trascurabili risvolti economici. Così come gli sviluppi formali attraversano ogni forma d'arte, l'arte non è appannaggio di temi specifici ma affronta ogni aspetto della realtà: può essere celebrativa, storica o documentaria; smetterà di essere espressione e testimonianza della società e dei suoi valori in modo così aderente a partire dal IV secolo a.C., quando una serie di mutamenti sociali e politici porteranno all'affermazione della monarchia macedone, alla crisi delle *poleis* stesse e all'affermazione di una élite culturale distante dai valori tradizionali e comunitari.

Arte greca come arte "classica"

Le testimonianze artistiche greche nel tempo hanno rivestito un ruolo assolutamente unico nella storia culturale dell'Occidente. Nel Rinascimento, quando non si distingueva ancora tra modelli greci e successivi sviluppi romani, si formò il termine "classico" che intendeva quel modello antico di valenza ideale, a cui si riconosceva cioè il merito di essere giunto a una perfezione formale^[2]. La parola "classico" deriva dal latino "classicus", che intendeva la prima classe dei cittadini, e già nella tarda latinità era stata usata per indicare gli scrittori "perfetti", considerati modelli di stile e impareggiabili nella forma^[2]. Il termine passò poi dal campo della letteratura a quello delle arti visive^[2].



Centauromachia nelle metope del Partenone di Fidias

Il termine, inoltre, ha un significato più stretto nello specifico dell'arte greca, poiché indica la fase tra V e IV secolo quando la produzione artistica raggiunse un particolare livello ritenuto di eccellenza. A tale definizione contribuirono già in età ellenistica i perduti trattati della pittura e della scultura di Senocrate di Sicione, uno scultore della scuola di Lisippo, e di Antigono di Caristo, entrambi della metà del III secolo a.C.^[8] Gli scrittori romani come Plinio il Vecchio, Cicerone e Quintiliano divulgarono ulteriormente l'immagine dell'arte greca tra V e IV secolo a.C. come l'età di un apogeo estetico e culturale cui dovette seguire un periodo di progressiva decadenza^{[2][9]}. Una serie di equivoci di tipo estetico e storico percorre la storia degli studi relativi all'arte dell'antica Grecia, dai quali è nata, tra l'altro (si pensi all'antinomia tra forma e colore) una concezione evoluzionistica dell'arte che continuerà ad essere applicata anche all'arte di epoche successive. Tale concezione venne ripresa ancora nel Settecento da Winckelmann, ottimo archeologo e figura fondamentale per i successivi studi in questo ambito storico-artistico; egli fece proprie le considerazioni sull'arte dei secoli V e IV a.C., indicandola come modello perfetto e irripetibile da adottare come ideale senza tempo. Le idee di Winckelmann furono applicate nel movimento neoclassico^[10] e i suoi studi furono alla base della periodizzazione convenzionale dell'arte greca in fase arcaica, severa, classica ed ellenistica. Solo nell'Ottocento, grazie anche alle nuove scoperte archeologiche, si iniziò ad avere un approccio diverso, dedicando maggiore attenzione anche alle fasi precedenti e seguenti l'arte classica e riconoscendo in ciascuna i rispettivi valori estetici, capaci di rendere, fin dalle origini, l'arte greca unica nel quadro del mondo antico^[10].

Classico inoltre è oggi usato in maniera più generica, anche per espressioni artistiche moderne o contemporanee, in cui la manifestazione di emozioni e sentimenti è contenuta in forme di controllata razionalità e dotate di armonia, in grado di essere prese anche come modelli^[10].

Stili e periodi

L'arte dell'antica Grecia viene suddivisa dal punto di vista dello stile in quattro periodi principali che, sebbene siano insufficienti alla definizione e comprensione storica, vengono abitualmente e utilmente impiegati a fini didattici:

1. Periodo proto-geometrico e geometrico (XII-VIII secolo a.C.)
2. Arcaico (stile dorico) (VII-VI secolo a.C.)
3. Classico (stile ionico) (480 - 323 a.C.)
4. Ellenistico (stile corinzio) (323 - 31 a.C.).

Il primo periodo sorge a seguito della migrazione dorica (prima colonizzazione, intorno al 1100 a.C.), attraversa il periodo tradizionalmente conosciuto come Medioevo ellenico e termina con le prime manifestazioni della statuaria dedàlica tra VIII e VII secolo a.C. Le statuette in terracotta, pietra e metallo e la ceramica corinzia e attica sono le produzioni attraverso le quali è possibile individuare il lento formarsi di uno stile greco autonomo capace di assorbire e reinterpretare le influenze orientalizzanti. L'espansione coloniale avvenuta tra l'VIII e il VII secolo (seconda colonizzazione) introduce nell'arte greca nuovi elementi: al luogo di culto domestico tipico dell'arte micenea si sostituisce il tempio che assume gradualmente le monumentali forme del dorico e dello ionico; contemporaneamente si sviluppa la statuaria di grandi dimensioni (dedàlica). Il passaggio dal periodo dedàlico all'arcaico pieno si verifica in concomitanza con le trasformazioni sociali e politiche di Atene (a partire all'incirca dalla Riforma di Solone) che porteranno la città ad essere il centro dell'attività politica e finanziaria del mondo greco.

Le Guerre persiane (500 a.C. - 448 a.C.) segnano il passaggio tra periodo arcaico e periodo classico, e il regno di Alessandro Magno (336-323 a.C.) quello tra periodo classico e periodo ellenistico, il quale termina ufficialmente con la conquista romana dell'Egitto (battaglia di Azio del 31 a.C.). In realtà non ci furono transizioni nette tra un periodo e l'altro: alcuni artisti lavorarono in modo più innovativo rispetto ai propri contemporanei determinando progressivi scarti e avanzamenti di tipo formale all'interno di una tradizione artigianale consolidata e socialmente riconosciuta. Gli avvenimenti storici a cui si legano anche le grandi trasformazioni nel mondo dell'arte evidenziano come queste ultime si siano verificate nell'incontro tra personalità artistiche d'eccezione e sostanziali cambiamenti di tipo sociale, politico o economico; l'accento riguarda ad esempio quella generazione di artisti che traghettò la scultura greca dalla fase tardo-arcaica alla piena classicità (Mirone, Policletto, Fidia). D'altra parte, al di fuori di questi cambiamenti, le

forti tradizioni locali di carattere conservativo, legate alle necessità dei culti, avevano portato ad una differenziazione stilistica per aree geografiche, riconoscibile al di là degli scambi e delle reciproche influenze: lo stile dorico coinvolge le aree della Grecia settentrionale, del Peloponneso e della Magna Grecia; lo stile ionico è proprio di Atene (come la scultura attica, facilmente distinguibile dalla scultura dorica), delle coste dell'Asia Minore e delle Isole egee, mentre il corinzio può essere considerato come l'evoluzione dello stile ionico in tutta la Grecia a partire dalla fine del V secolo a.C.

L'architettura

Il tempio è il tema sul quale si sviluppano le strutture concettuali e formali dell'architettura greca. Originariamente semplice "baldacchino" a protezione dell'immagine della divinità e destinato alla raccolta delle offerte, il tempio manterrà anche in seguito questa sua funzione di "casa degli dèi": per separare il naos (cella) dagli arredi sacri e dalle offerte viene introdotta, all'interno di una struttura vicina al mègaron miceneo, la distinzione tra il prònao e l'opistodomo, rispettivamente sul davanti e sul retro della cella (inutile tentare di distinguere all'interno di queste modifiche tra origini di tipo funzionale e origini di tipo formale), mentre a contenere e proteggere la cella stessa e a distinguere l'edificio sacro dagli altri edifici comuni si sviluppa il colonnato esterno (peristasi), quest'ultimo documentato alla metà dell'VIII secolo nel primo Heraion di Samo. Il rito collettivo continuerà a svolgersi al di fuori del tempio, in un recinto sacro o santuario dove si trovava l'altare e destinato col tempo ad ospitare altri edifici pubblici come quelli necessari allo svolgimento dei giochi panellenici e, originariamente, il teatro. Prima del 700 a.C. tuttavia gli edifici greci erano costruiti con materiali poco durevoli come mattoni, legno e paglia e l'impulso verso l'architettura monumentale per un certo periodo oltrepassò le reali capacità tecniche dei greci le quali dovettero svilupparsi per tutto il VII fino all'inizio del VI secolo a.C. Dalla metà dell'VIII alla metà del VII secolo a.C. una serie di innovazioni tecniche nella lavorazione della pietra consentiranno di aumentare le dimensioni degli edifici, mentre si andrà sempre più precisando la distinzione fra strutture portanti e strutture di riempimento, uniche queste ultime a ricevere una decorazione ornamentale. Il primo grande tempio con mura fatte in blocchi di calcare tenero venne costruito a Corinto tra il 700 e il 660 a.C. Poco dopo venne costruito il tempio periptero di Poseidone ad Isthmia e le sue mura vennero coperte con dipinti policromi. I primi templi a Corinto e Isthmia avevano tegole di terracotta e queste erano una invenzione indigena, non ne esistono precedenti al di fuori della Grecia. Non ci sono testimonianze dell'esistenza del dorico prima del 660 a.C.; le prime testimonianze di un capitello dorico appaiono su un frammento protocorinzio del 650 a.C. e il tempio a cui appartengono le metope di Thermo (630 a.C.) è il più antico tempio dorico conosciuto. Alla fine del VII secolo a.C. l'architettura dorica ha già forme e regole proprie: "Essa è l'espressione più pura e più genuina dell'architettura greca",^[11] ma le regole e le proporzioni non possono essere dogmi e le correzioni ottiche interverranno presto ad infrangere le regole in funzione di una maggiore armonia degli edifici. Il tempio dorico apparve nuovamente (e in più grande scala) nell'Heraion di Olimpia datato intorno al 600 a.C., dove lo scarso uso della pietra fu dovuto probabilmente non alle capacità dei costruttori, che le porzioni di mura attestano essere state considerevoli, ma alle scarse dotazioni economiche. Il primo tempio dorico interamente in pietra fu il tempio di Artemide a Corfù probabilmente costruito intorno al 580 a.C. dopo la morte di Periandro. In base alle testimonianze sembra che i greci abbiano avuto l'impulso di costruire templi in pietra prima del momento di grande influenza egiziana e che le tecniche architettoniche in pietra (Isthmia e Corinto) siano state in gran parte autodidatte. I Greci ebbero evidentemente l'opportunità di osservare costruttori egiziani estrarre, trasportare e posizionare pietre più dure del poros usato a Corinto e a Isthmia, ma la tecnica egiziana fu importante per i Greci solo a partire dal 600 a.C. (Olimpia e Corfù) nel senso di un miglioramento di conoscenze già acquisite. L'architettura ionica, d'altra parte, deve molto poco agli egiziani e solo a partire dal terzo Heraion di Samo (570 a.C.) e sembra piuttosto preferire le forme del Vicino Oriente. Inoltre sembra che il dorico sia stato inventato quasi improvvisamente intorno al 650 a.C. dagli architetti che lavorarono a Corinto sotto Cipselo per l'uso specifico nel programma costruttivo dei Cipselidi; l'esito di questo nuovo modo di costruire era visibile a tutte le città greche attraverso il thesauros fatto costruire da Cipselo nel santuario di Delfi.^[12]

Dopo il 480 a.C. (dopo la cosiddetta colmata persiana) si apre quel periodo di intensa creatività ad Atene durante il quale si ha l'eccezionale complesso dell'Acropoli voluto da Pericle come espressione della supremazia ateniese; ma in occidente la raggiunta classicità viene recepita passivamente (a Segesta e ad Agrigento) mentre in oriente, ad una fase di grande crescita economica e culturale tra VII e VI secolo, testimoniata dalla ricostruzione dell'Heraion di Samo e dal nuovo Artemision di Efeso entrambi attribuiti a Rhoikos, segue un periodo di stasi fino al IV secolo a.C. Alle soglie dell'età ellenistica la raffinatezza implicita nei grandi modelli classici si accentua e si manifesta anche con il diffondersi del capitello corinzio (ad Iktinos, l'architetto del Partenone, Pausania attribuisce anche il Tempio di Apollo Epicurio), oltre che con il rinnovato interesse per la forma a thòlos e per l'ordine ionico.

Nel santuario di epoca arcaica ogni edificio era originariamente concepito in se stesso, edificato senza tener conto di una armonizzazione con gli altri spazi. In età ellenistica questo isolamento concettuale dell'edificio verrà abbandonato a favore di un impianto maggiormente scenografico che ha come conseguenza una maggiore importanza assegnata alla facciata, anche come punto dal quale ci si affaccia, dal quale è possibile osservare gli spazi circostanti. In epoca romana questa concezione verrà estesa anche alla statuaria che si allontanerà così dall'idea tipicamente ellenistica della figura immersa nello spazio e che portò invece l'architettura greca in questo periodo a sviluppare proprio gli edifici a pianta circolare o stellare, ma concepiti sempre a partire dallo spazio esterno. Durante l'età ellenistica l'ordine dorico venne raramente usato per i templi, mentre venne impiegato prevalentemente per i portici cittadini. «Il suo vero significato lo stile dorico lo aveva manifestato nell'arcaismo [...]: sono forme di una pesantezza terrestre, primitiva, megalitica, espressione di una religiosità che sente in pieno il timore del mistero».^[13] L'architettura ellenistica esprime una civiltà ormai completamente rinnovata in cui è l'architettura civile ad acquisire uno spazio mai avuto in precedenza, a dare origine a nuovi temi assumendo il ruolo svolto dal tempio in epoca arcaica.

La scultura

La scultura greca ha come soggetto privilegiato la figura umana. In età arcaica e classica non rappresentava una persona specifica, bensì uno schema o modello eseguito seguendo precise convenzioni. Scriveva Aristotele: «Ad ogni produzione nell'arte preesiste l'idea creatrice che gli è identica: per esempio l'idea creatrice dello scultore preesiste alla statua. Non vi è in questo campo una generazione casuale. L'arte è ragione dell'opera, ragione senza materia»^[14]. È il concetto di mimesi secondo il quale la figura è scolpita avvicinandosi all'"idea" che di essa è il modello universale e perfetto. Partendo dalla realtà sensibile dell'uomo si arriva così a rendere la divinità che è in lui. È l'immagine dell'eroe greco, di solito un giovane nudo, in piedi, già così rappresentato in età arcaica, con una gamba ferma e una lievemente avanzata a cui fanno riscontro il braccio a riposo, sullo stesso lato, e quello impegnato in un gesto misurato dall'altro, ad esempio nel sorreggere un attrezzo ginnico. È una ritmica ordinata di azione e riposo, ma poiché inversa, è detta "chiasmo" (incrocio) dalla forma della lettera greca "χ" (chi).

In epoca ellenistica, la scultura, pur mantenendo la figura quale soggetto privilegiato, produrrà statue anche di bambini, vecchi e animali spesso colti con estremo realismo e senso del divertimento impensabili per gli artisti dei periodi precedenti.

Nonostante la resistenza dei materiali, solo una piccola parte della cospicua produzione scultorea greca è giunta fino a noi. Molti dei capolavori descritti dalla letteratura antica sono ormai perduti, gravemente mutilati, o ci sono noti solo tramite copie di epoca romana. A partire dal Rinascimento, molte sculture sono inoltre state restaurate da artisti moderni, a volte alterando l'aspetto e il significato dell'opera originale. Infine, la visione della scultura antica assunta nei secoli passati è risultata distorta poiché ritrovamenti e studi scientifici a partire dal XIX secolo hanno dimostrato come la policromia di statue e architetture fosse una caratteristica imprescindibile delle opere, benché solo in rarissimi casi essa si sia preservata fino a noi: le ricostruzioni moderne con calchi che riproducono i colori delle sculture, ricostruiti sulla base di analisi scientifiche, possono risultare sconcertanti.

In Italia già nel XV secolo si erano formate alcune grandi collezioni di statue antiche, ma solo con i ritrovamenti della fine del Settecento e dei primi dell'Ottocento l'Europa occidentale aprì gli occhi sulla vera arte greca. A

Monaco arrivarono le sculture di Atena Afaia a Egina, nel 1816 il British Museum acquisì i marmi di Elgin, C. R. Cockerell a sua volta portò a Londra i rilievi scultorei del Tempio di Apollo Epicurio a Basse.^[15]

Pittura e ceramografia

Gli scritti teorici e le opere dei grandi pittori greci sono perduti. La pittura greca è stata studiata attraverso i pochi reperti rimasti, attraverso la ceramografia e attraverso ciò che ci è stato riportato da fonti letterarie più tarde. Una ulteriore documentazione offrono le pitture delle tombe etrusche, a Orvieto, a Chiusi, a Vulci, a Veio e soprattutto a Tarquinia. Sulla base di questi pochi elementi è stato possibile descrivere la pittura greca come grande pittura di cavalletto interessata ai problemi della prospettiva, dello scorcio, alla gradazione dei toni e al chiaroscuro, problematiche rimaste sconosciute alle altre civiltà del mediterraneo. Frequentemente anche la resa spaziale della figura così come veniva affrontata dalla scultura viene riportata all'influenza di una stessa problematica già posta in pittura. Alcuni autori, Ranuccio Bianchi Bandinelli ad esempio, tendono a descrivere la pittura greca come una sorta di arte-guida, riportando ad essa molte delle conquiste spaziali rintracciabili nelle altre arti.^[16] Altri autori invece, come François Villard, preferiscono descrivere il rapporto tra la ceramografia arcaica e la grande pittura come il procedere parallelo di un'unica arte pittorica la quale intorno al 640-620 a.C. decora sia piccoli vasi d'argilla (Olpe Chigi) sia grandi pannelli fissati alle pareti (metope di Thermo). La differenza funzionale e sociale che investiva la ceramica tuttavia la metteva in rapporto a problematiche più complesse (molteplicità delle officine, valore diseguale degli artigiani, maggiore permeabilità alle influenze esterne, ecc.) le quali attenuarono tale parallelismo, favorendo il formarsi e il prevalere della tecnica a figure nere che è una tecnica propriamente ceramografica.^[17] In Grecia la ceramica dipinta era un lusso per il discreto numero di appartenenti alla classe benestante, così essa poteva essere non solo una proficua industria e una opportunità lavorativa, ma anche un ottimo campo di esercizio per artisti di primo rango. Durante il periodo proto-geometrico e geometrico fu una delle poche forme d'arte praticate; nel VII secolo a.C. nacquero la scultura e la pittura monumentali, ma a quest'epoca la pittura differiva dalla ceramografia solo nelle dimensioni e in una più larga possibilità di scelta cromatica. La frattura tra grande pittura e ceramografia si verificò solo a partire dal V secolo a.C.

La ceramica greca è un capitolo importante dell'arte e anche dell'economia greca. La parola ceramica deriva dal nome del quartiere di Atene specializzato nella produzione di vasi, il Ceramico, e molta produzione era destinata all'esportazione. Le forme della ceramica greca erano disegnate per essere utili ed erano costruite con precisione di contorno; la decorazione generalmente tendeva ad enfatizzare la struttura del vaso mantenendosi sul piano della superficie; tra i motivi decorativi la figura umana acquisì col tempo posizione predominante. Gli esiti manifestano una logica pianificazione dell'organizzazione spaziale e narrativa, improntata ad una stretta disciplina che lascia scarsi margini ai virtuosismi. Durante il periodo protogeometrico i vasai ateniesi restituirono alle poche forme e decorazioni ereditate una certa precisione e dignità; non si sa con esattezza cosa abbia causato tale rivoluzione, ma l'esito fu un forte senso dell'ordine antitetico alla spontaneità micenea e questo nuovo spirito determinò il corso dell'arte greca fino alla sua decadenza. All'evoluzione dello stile protogeometrico in geometrico seguì la nuova fase orientalizzante che ampliò le differenze tra le scuole locali. Corinto diede vita alla nuova tecnica a figure nere, mentre ad Atene per due generazioni si preferì la più spontanea tecnica a contorno. Dalla fine del VII secolo a.C. l'espansione commerciale della ceramica corinzia rese la tecnica a figure nere praticamente ubiquitaria, ma alla metà del VI secolo a.C. Corinto e molte delle altre scuole locali cedettero all'espansione del nuovo stile attico. Gli ambiziosi ceramografi attici crearono la tecnica a figure rosse che permetteva maggiori possibilità nella rappresentazione dell'espressione e dell'anatomia umana, tornando ad un più libero metodo di raffigurazione pittorica e lineare. Verso la metà del V secolo a.C., stando a ciò che dicono le fonti, iniziò l'avventura esplorativa della grande pittura nel campo della rappresentazione spaziale e della prospettiva mentre per la ceramografia iniziò un periodo di progressivo declino e perdita di creatività.^[18]

La funzione del pittore in Grecia non era meno importante di quella dello scultore: grandi quadri con rappresentazioni mitologiche decoravano edifici pubblici e pinacoteche. Il più antico dei grandi pittori di cui si

ricorda il nome è Polignoto di Taso, attivo alla metà del V secolo a.C. Altri famosi pittori furono: Parrasio, Zeusi (che lavorò alla fine del V secolo) e Apelle, forse il pittore greco più noto, artista prediletto di Alessandro Magno. Già nel IV secolo a.C. si cominciarono ad ornare alcuni ambienti dei palazzi e delle case signorili con figurazioni a mosaico.

Note

- [1] Met 25.78.56 (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/130012326>) (consultato il 2 febbraio 2012)
- [2] De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 28.
- [3] Richter 1969, pp. 32-33.
- [4] Wittkower 1967, pp. 10-16.
- [5] Argan 1988, p. 31.
- [6] Bianchi Bandinelli 1986, p. 12.
- [7] Argan 1988, p. 29.
- [8] I filologi dell'Ottocento riconobbero questi autori quali fonti di Plinio per quanto riguarda le notizie circa pittura e scultura. Gli aneddoti sulla vita degli artisti invece derivano a Plinio da Duride di Samo, vissuto nella seconda metà del IV secolo a.C., in un periodo di completo disinteresse storiografico nei riguardi della produzione artistica contemporanea. È a Duride che dobbiamo una delle interpretazioni più famose e durature dell'idealismo greco: l'idea cioè che gli artisti scegliessero e unissero le parti più belle dei corpi i quali mancherebbero di perfezione se presi singolarmente. Venturi 1964, pp. 47-49.
- [9] I testi di Cicerone e Quintiliano, interessano perché riflettono l'orientamento della "critica" a loro contemporanea; la moda delle collezioni d'arte e la reazione all'arte contemporanea sentita come decadente facilitarono il sorgere di "conoscitori" che in questi anni riscoprirono il valore degli artisti anteriori al IV secolo a.C. e di Fidia in particolare. Venturi 1964, pp. 59-61.
- [10] De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 29.
- [11] Bianchi Bandinelli 1986, p. 53.
- [12] Hurwit 1985, pp. 179-186.
- [13] Bianchi Bandinelli 1986, p. 64.
- [14] Aristotele, IV secolo a.C., *Sulle parti degli animali*, 640, 30.
- [15] Boardman 1995, pp. 9-18.
- [16] Bianchi Bandinelli 1986, passim.
- [17] Charbonneaux et al. 1978, passim.
- [18] Cook 1997, pp. 1-3.

Bibliografia

- Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964. ISBN 88-06-15709-4
- Rudolf Wittkower; Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno : la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1967.
- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969.
- Jean Charbonneaux; Roland Martin; Francois Villard, *La Grecia arcaica : (620-480 a.C.)*, Milano, Rizzoli, 1978. ISBN 88-17-29506-X stampa 1997.
- Jeffrey Mark Hurwit, *The art and culture of early Greece : 1100-480 b.C.*, London, Cornell University Press, 1985. ISBN 0801417678
- Ranuccio Bianchi Bandinelli; Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986. ISBN 88-7750-183-9.
- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana : 1. Dall'antichità a Duccio*, Firenze, Sansoni, 1988. ISBN 9788838308031.
- John Boardman, *L'arte greca*, Milano, Rusconi, 1995. ISBN 8818910337
- Robert Manuel Cook, *Greek painted pottery*, London ; New York, Routledge, 1997. ISBN 9780415138598
- Antonio Giuliano, *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma 1998 ISBN 88-430-1096-4
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8

Voci correlate

- Scultura greca
- Pittura greca
- Architettura greca
- Ceramica greca

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient Greek art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Greek_art)

Arte etrusca

Per **arte etrusca** si intende l'arte relativa agli Etruschi, popolo inizialmente stanziato nel territorio chiamato Etruria, triangolo compreso tra l'Arno a Nord, il Tevere a Sud e il Mar Tirreno a Ovest. Gli Etruschi si formarono nel IX secolo a.C. e caddero nel 295 a.C. sopraffatti dai popoli dei Sanniti, dei Celti e dei Romani.

L'arte e la religione

L'arte etrusca è fortemente connessa a esigenze di carattere religioso. Essi avevano una visione molto cupa della morte. Non credevano nella beatitudine nella vita ultraterrena come gli Egizi, né avevano con gli dei un rapporto confidenziale come i Greci. Gli dei etruschi erano invece ostili e disposti a fare del male. La religione etrusca serve quindi per interpretare la volontà di questi dei e accettare e soddisfare ciecamente il loro volere. Credevano nella vita eterna dopo la morte.

La città etrusca

I primi villaggi etruschi erano costituiti da capanne a pianta quadrata, rettangolare o tonda con un tetto molto spiovente (generalmente in paglia o argilla). Le città etrusche si differenziavano dagli altri insediamenti italici perché non erano disposte a caso, ma seguivano una logica economica o strategica ben precisa. Ad esempio, alcune città erano poste in cima a delle alture, cosa che rendeva possibile il controllo di vaste aree sottostanti, sia terrestri che marittime. Altre città, come Veio e Tarquinia, sorgono in un territorio particolarmente fertile e adatto all'agricoltura.

La città etrusca veniva fondata dapprima tracciando con un aratro due assi principali fra loro perpendicolari, detti *cardo* (nord-sud) e *decumano* (est-ovest), in seguito dividendo i quattro settori così ottenuti in *insulae* (dal latino, isole), tramite un reticolo di strade parallele al *cardo* e al *decumano*. Questa precisa disposizione urbanistica è visibile ancora oggi in alcune città dell'antica Etruria, corrispondente grossomodo all'attuale Toscana, Umbria e parte del Lazio. Non è, in ogni caso, una novità etrusca, in quanto l'idea di fondare le città partendo da due strade perpendicolari era di uso comune in Grecia e fu ripresa in epoche successive anche dai Romani per fondare accampamenti e città (come ad esempio Augusta Praetoria e Augusta Taurinorum, le attuali Aosta e Torino).

Le città sono cinte da mura, molto spesso ciclopiche, le quali rappresentano l'unica testimonianza, assieme a tombe e basamenti di templi, di architettura etrusca in pietra. I materiali usati erano l'argilla, il tufo e la pietra calcarea; il marmo invece era pressoché sconosciuto. L'ingresso alla città avviene attraverso le porte, che erano solitamente sette



Cavalieri Etruschi, lamina argentea incisa a rilievi dorati

o quattro (ma si hanno testimonianze di alcune città a cinque e sei entrate), le più importanti in corrispondenza delle estremità del cardo e del decumano. Inizialmente erano delle semplici architravi, ma a partire dal V secolo a.C. le porte assunsero caratteristiche imponenti a forma di arco, costruite incastrando a secco tra loro enormi blocchi di tufo, a loro volta inseriti nelle mura. Le porte di epoca tardo-etrusca, come ad esempio la Porta all'Arco di Volterra, erano inoltre decorate con fregi e bassorilievi nelle loro parti principali (la chiave di volta e il piano d'imposta).

Con la crescita della potenza militare di Roma, le città etrusche vennero progressivamente conquistate e assimilate dal mondo e della mentalità romana, nei confronti dei quali erano in posizione di svantaggio (economico, sociale, militare e politico), per cui da cuore pulsante dei commerci mediterranei si ridussero a semplici centri abitati con una classe dirigente etrusco-romana che, di fatto, provocò la fine di qualsiasi produzione artistica e architettonica indipendente.

L'architettura etrusca

I templi etruschi

Dei templi etruschi e, più in generale dell'architettura religiosa, sono giunte sino a noi solo poche testimonianze, a causa del fatto che i templi erano costruiti con materiali deperibili. Le informazioni che abbiamo su di essi ci provengono dal trattato di Vitruvio, che li classificava (in particolare le colonne) sotto un nuovo ordine, quello *tuscanico*. Solo tramite documenti di epoca romana, quindi, si riesce a ricostruire con buona approssimazione il modo in cui erano fatti. Il tempio era accessibile non tramite un crepidoma perimetrale, ma attraverso una scalinata frontale, essendo elevato su un alto podio. L'area del tempio era divisa in due zone:

- una anteriore o *pronaos* con otto colonne disposte in due file da quattro,
- una posteriore costituita da un *naos* ripartito in tre celle, ognuna dedicata ad una particolare divinità.

A differenza dei templi greci ed egizi, che si evolvevano assieme alla civiltà e alla società, i templi etruschi rimasero sostanzialmente sempre uguali nei secoli, forse a causa del fatto che nella mentalità etrusca essi non erano la dimora terrena della divinità, bensì un luogo in cui recarsi per pregare gli dei.



La Chimera di Arezzo

Frequenti erano gli omaggi da portare nei templi, solitamente consistenti in statuette votive in terracotta o bronzo, oppure in offerte sacrificali (agnelli, capre, ecc.). Gli unici elementi decorativi del tempio etrusco sono gli acroteri e le antefisse, solitamente in terracotta dipinta. Un esempio è l'antefissa con la testa di Gorgone nel tempio del **Portonaccio** a Veio, oggi conservato al Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma.

L'architettura funeraria (necropoli)

Molte tombe etrusche si sono conservate perfettamente, poiché costruite in pietra. Per la religione etrusca l'uomo, nell'aldilà necessita di un ambiente piccolo e familiare in cui trascorrere la vita dopo la morte, assieme agli oggetti personali che possedeva in vita: ciò spiega la cura con cui venivano costruite le necropoli e il fatto che la pittura di questo popolo sia quasi esclusivamente funeraria. Le pareti delle necropoli erano dipinte a colori vivaci (imitando, in taluni casi, la volta celeste, o scene di vita vissuta) per contrastare l'oscurità, simbolo della morte volontaria.

Le necropoli generalmente erano poste al di fuori della cinta muraria delle città, ma con orientamento parallelo al cardo o al decumano. Quindi le necropoli etrusche sono una fonte molto significativa, storiograficamente parlando, che permette di conoscere molti aspetti della vita quotidiana, delle credenze e dei riti popolari che, analizzando esclusivamente i testi scritti, non sarebbe stato possibile conoscere. Esiste anche un metro di classificazione per l'architettura funeraria tuscanica: si distinguono infatti sei tipi di necropoli o catacombe:

- tombe *Ipogee*;
- tombe *a edicola*;
- tombe *a tumulo*;
- tombe *a pozzetto*;
- tombe *a dado*;
- tombe *a falsa cupola*.

Tombe ipogèe

Esse erano scavate interamente sottoterra o erano ricavate all'interno di cavità naturali preesistenti (grotte, caverne, ecc.). Tra esse, la più famosa è l'Ipogeo dei Volumni, rinvenuta nel 1840. Questo tipo di catacombe era formato da un ripido accesso a gradini, che portava direttamente nell'atrio. Qui vi erano solitamente sei tombe (o gruppi di tombe), raggiungibili mediante stretti corridoi (in alcuni casi si trattava di veri e propri cunicoli). Si pensa che la sepoltura in Ipogèei fosse riservata a persone di un certo rango sociale, specialmente politici, militari e sacerdoti. Erano in poche parole le persone più importanti della vita classica sociale.

Tombe a edicola

Esse erano costruite completamente fuori terra, a forma di *tempio in miniatura* nelle intenzioni, ma in pratica molto simili alle abitazioni dei primi insediamenti etruschi. Nella simbologia etrusca, era molto significativa la forma a tempio: infatti essa rappresentava il punto intermedio del viaggio che il defunto doveva compiere dalla vita alla morte, una sorta di ultima tappa della vita terrena. Tra esse, ricordiamo il Bronzetto dell'Offerente, la meglio conservata, che si trova a Populonia.

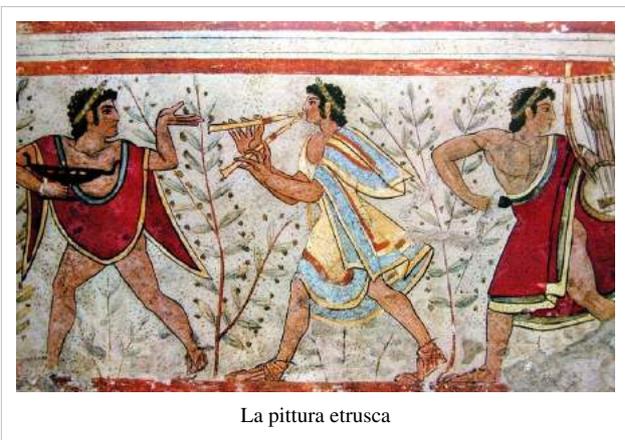
Tombe a tumulo

Esse devono il proprio nome al fatto che, una volta eseguita la sepoltura, venivano ricoperte da mucchi di terra, allo scopo di creare una specie di *collinetta artificiale*. Ognuna di queste tombe si articola, come le *ipogee*, in diverse camere sepolcrali di dimensioni proporzionali alla ricchezza e alla notorietà del defunto o della famiglia del defunto. Solitamente erano a pianta circolare. Tra esse ricordiamo la Tomba dei Rilievi, all'interno della necropoli della Banditaccia, presso Cerveteri.

Pittura etrusca

La pittura etrusca è essenzialmente quella degli affreschi delle tombe. Essa ha un'importanza notevole non tanto per il livello artistico raggiunto, quanto per il fatto che si tratta del più importante esempio di arte figurativa preromana. La tecnica pittorica maggiormente utilizzata presso gli etruschi era l'affresco.

Questa tecnica, sconosciuta dagli egizi ma nota presso Creta e la Grecia, consiste nel dipingere su intonaco fresco il soggetto scelto, in modo che quando l'intonaco si asciuga il dipinto, amalgamatosi con esso, diventa parte integrante del muro e resiste per molti anni (questo spiega perché la quasi totalità delle espressioni figurative etrusche e romane fino ad oggi ritrovate siano affreschi). Per fare i colori con i quali poter dipingere, si utilizzavano pietre e minerali di vari colori che venivano frantumati e miscelati fra loro.



La pittura etrusca

I pennelli erano fatti con peli di animali ed erano estremamente precisi (tuttora i pennelli migliori sono prodotti con pelo di bue); a partire dalla metà del IV secolo a.C. si incominciò a usare il chiaroscuro per suggerire gli effetti della profondità e del volume. Le scene dipinte raramente rappresentano scene di vita vissuta, infatti la maggior parte sono rappresentazioni di scene mitologiche tradizionali.

Non vi era ancora il concetto di proporzione (o se c'era non è comunque rispettato negli affreschi rinvenuti) per cui è frequente imbattersi in animali o uomini con alcune parti del corpo sproporzionate rispetto ad altre. Uno tra i più famosi affreschi etruschi è quello della Tomba delle Leonesse a Tarquinia.

Un altro esempio di pittura etrusca è la pittura vascolare.

Scultura

La scultura etrusca, pur essendo fortemente influenzata dalla scultura greca, non riuscì mai ad arrivare allo stesso livello di armonia e perfezione delle statue ateniesi o tebane, benché il linearismo nei costumi e nei volti rispecchiasse grandemente la pratica scultorea ellenica. Nonostante ciò, dalla prima metà del V secolo a.C., a causa della rottura dell'unità artistica greco-italica, le forme stilistiche assunsero elementi arcaici e persino più originali che in passato, tendenti al fantastico e al veristico.^[1]

Come ogni altra espressione artistica, anche la scultura era finalizzata alla celebrazione delle divinità. Aveva in particolare tre funzioni: funerarie, rituali e votive.

Tra le più famose sculture etrusche vi sono:

- il Sarcofago degli Sposi, proveniente da Cerveteri (Roma),
- l'Apollo di Veio, dal tempio del Portonaccio a Veio attribuito a Vulca,
- la Chimera di Arezzo rinvenuta presso Arezzo,
- l'Arringatore (Aulo Metello) rinvenuto in Umbria,
- il Marte di Todi,
- la Lupa Capitolina.

Note

[1] Le Muse, De Agostini, Novara, 1964, Vol. III, pag.415-417

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Etruscan art>

Bibliografia

- Ranuccio Bianchi Bandinelli, *L'arte etrusca*, Volume 15 di Biblioteca di storia antica, Editori Riuniti, Roma 1982
- Mauro Cristofani, *Etruschi: una nuova immagine*, Giunti Editore, Firenze 2000
- Mario Torelli, *Arte etrusca*, Numero 169 di Art dossier, Giunti Editore, Firenze 2001

Arte romana

Per **arte romana** (senza ulteriori aggettivi) si intende l'arte della Roma antica, dalla fondazione alla caduta dell'Impero d'Occidente, sia nella città di Roma che nel resto d'Italia e nelle province orientali e occidentali. L'arte nella parte orientale dell'Impero, dopo la caduta dell'Occidente, sebbene sia in continuità con la Roma imperiale, viene indicata come arte bizantina.

Le forme artistiche autoctone, nella fase delle origini e della prima repubblica, sono piuttosto elementari e poco raffinate. Con il contatto con la civiltà greca Roma avrà un atteggiamento ambivalente nei confronti della "superiore" arte greca: progressivamente ne apprezzerà le forme, mentre proverà disprezzo per gli autori, artisti greci socialmente inferiori nei confronti dei conquistatori romani (lo stesso atteggiamento era tenuto verso filosofi e poeti ellenici). Con il passare dei secoli l'arte greca avrà un sempre maggiore apprezzamento, anche se non mancheranno tendenze autoctone "anticlassiche" che costituiranno un elemento di continuità con l'arte romanica.



Füssli, *Artista commosso davanti ad un frammento romano*

Elementi di arte romana

Arte di Roma o arte dell'Impero romano?

Parlare di arte romana implica di trattare della produzione artistica nell'arco temporale di circa un millennio, con confini geografici di volta in volta più estesi.

All'inizio di questo svolgimento il problema sul quale si sono soffermati gli studi è quello di individuare un momento di stacco tra la produzione genericamente italica (intesa come *koine* tra l'arte campana, etrusca e laziale) e la nascita di un accento peculiare legato all'insediamento di Roma, diverso dagli altri e dotato di una propria specificità...

Via via che il territorio amministrato da roma si faceva più ampio sorge un'altra questione negli studiosi, cioè quella se comprendere o meno tutte le forme

artistiche dei popoli assoggettati a Roma. Ciò porterebbe a comprendere sotto la stessa la civiltà artistiche più antiche, come quelle legate all'ellenismo (Grecia, Asia Minore, Egitto), e produzioni più incolte, messe in contatto con l'ellenismo proprio dai romani (come la penisola iberica, la Gallia, la Bretagna, ecc.).

I due orizzonti (arte della città di Roma e arte antica in età romana) vanno entrambe tenute presenti, anche per il continuo intrecciarsi delle esperienze legate alla produzione artistica da Roma alle province e viceversa. Tutta l'arte romana è infatti intessuta da un continuo scambio tra il centro e la periferia: da Roma partivano le indicazioni ideologiche e di contenuto che influenzavano la produzione, senza però proibire una certa diversità e autonomia di espressione legata alle preesistenti tradizioni. In particolare i Romani arrivarono a influenzare anche i centri ellenistici tramite un nuovo concetto dell'arte, intesa come celebrazione dell'individuo "nello Stato" e dello Stato come propulsore del benessere collettivo.

Differenze con l'arte greca

(LA)

« Graeca res nihil velare, at contra Romani ac militaris thoracis addere. »

(Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 18)



Evoluzione territoriale dell'Impero romano

(IT)

« È uso greco non coprire il corpo [delle statue], mentre i Romani, in quanto soldati, aggiungono la corazza. »



L'Augusto di Prima Porta



Il Doriforo di Policleto

La vittoria romana in Asia Minore sui Seleucidi a Magnesia nel 189 a.C. e la conquista della Grecia nel 146 a.C., con la presa di Corinto e di Cartagine, costituiscono due date fondamentali per l'evoluzione artistica dei Romani. Fino a quest'epoca il contatto con l'arte greca aveva avuto un carattere episodico, o più spesso mediato dall'arte etrusca e italica. Ora Roma possedeva direttamente i luoghi in cui l'arte ellenistica aveva avuto origine e sviluppo e le opere d'arte greche vennero portate come bottino a Roma. La superiorità militare dei romani cozzava con la superiorità culturale dei greci. Questo contrasto venne espresso efficacemente da Orazio, quando scrisse che la Grecia sconfitta aveva sottomesso il fiero vincitore (*Graecia capta ferum victorem cepit*). Per qualche tempo la cultura ufficiale romana disprezzò pubblicamente l'arte dei greci vinti, ma progressivamente il fascino di questa arte raffinata conquistò, almeno nell'ambito privato, le classi dirigenti romane favorendo una forma di fruizione artistica basata sul collezionismo e sull'eclettismo. In un certo senso i Romani si definirono in seguito i continuatori dell'arte greca in un arco che da Alessandro Magno giungeva fino agli imperatori.

Ma, come riconosciuto da numerosi studiosi^[1], vi sono alcune differenze sostanziali tra arte greca e romana, a partire in primo luogo dal tema principale della rappresentazione artistica stessa: i Greci rappresentavano un *logos* immanente, i Romani la *res*. In parole più semplici, i Greci trasfiguravano in mitologia anche la storia contemporanea (le vittorie sui Persiani o sui Galati diventavano quindi centauromachie o lotte fra Dei e Giganti o ancora amazzonomachie), mentre i Romani rappresentavano l'attualità e gli avvenimenti storici nella loro realtà.

La forza morale e il senso di eticità delle rappresentazioni dei miti greci si era già comunque logorata nei tre secoli dell'ellenismo, quando da espressione comunitaria l'arte si era "soggettivata", diventando cioè espressione di volta in volta della potenza economica e politica di un sovrano, della raffinatezza di un collezionista o dell'ingegnosità di artefice. In questo solco i Romani procedettero poi ancora più a fondo, arrivando a rappresentare l'attualità concreta di un avvenimento storico: prima di loro solo alcuni popoli del Vicino Oriente avevano praticato tale strada, rifiutata dai Greci.

L'uso "personale" dell'arte nell'arte romana permise alla fioritura dell'arte del ritratto, che si sostituì all'astrazione formale delle teste nelle statue greche. L'aggiungere teste realistiche a corpi idealizzati (come nella statua di personaggio romano da Delos), se avesse fatto rabbrivire un greco di età classica, era però ormai praticato dagli artisti neoattici della fine del II secolo a.C., per committenti soprattutto romani.

L'uso dell'arte romana

La produzione artistica romana non fu mai "gratuita", cioè non era mai rivolta a un astratto godimento estetico, tipico dell'arte greca. Dietro le opere d'arte si celava sempre un fine politico, sociale, pratico. Anche nei casi del migliore artigianato di lusso (vasi di metalli preziosi e caramici, cammei, gemme, statuette, vetri, fregi vegetali architettonici, ecc.) la bellezza era connessa al concetto di sfarzo, inteso come autocelebrazione del committente della propria potenza economica e sociale.

Le sculture ufficiali, per quanto valide esteticamente, avevano sempre intenti celebrativi, se non addirittura propagandistici, che in un certo senso pesavano più dell'astratto interesse formale. Ciò non toglie che l'arte romana fosse comunque un'arte "bella" e attenta alla qualità: la celebrazione imponeva scelte estetiche curate, che si incanalavano nel solco dell'ellenismo di matrice greca.

I modelli greci tuttavia, persa la loro concezione astratta e oggettiva, subirono una sorta di "svuotamento", e questo ha alimentato a lungo un'impostazione detta "neoclassica", che inquadrava la produzione artistica romana nell'orbita di una decadenza dell'ellenismo. La Scuola viennese di storia dell'arte ha superato la concezione "neoclassica" dimostrando che in realtà i modelli greci, perso un significato originario, ne acquistarono un altro concreto e soggettivo; e questa libertà nella reinterpretazione di schemi iconografici del passato sfocerà poi, in epoca cristiana, nel riciclo e quindi nella continuità di questi modelli: la *Nike* alata che diventa angelo, il filosofo barbuto che diventa apostolo, ecc.

Innovazione nell'arte romana

Senza considerare l'architettura e soffermandosi solo sulle arti più propriamente figurative (pittura e scultura), appare chiaro che nell'arte romana la creazione *ex novo*, a parte alcune rare eccezioni (come la Colonna Traiana), non esiste, o per lo meno si limita al livello più superficiale del mestierante. Manca quasi sempre una cosciente ricerca dell'ideale estetico, tipica della cultura greca. Anche il momento creativo che vide la nascita di una vera e propria arte "romana", tra la metà del II secolo a.C. e il secondo triumvirato, fu dovuto in massima parte alle ultime maestranze greche e italiote, nutrite di ellenismo.

In questo i Romani seguirono il solco degli italici, presso i quali la produzione artistica era sempre rimasta qualcosa di artigianale, istintivo, condizionato da fattori pratici esterni.

Ma la freschezza dell'arte romana è data comunque dalla straordinaria aderenza alle tematiche e dalla mirabile capacità tecnica, anche in schemi ripetuti infinite volte.



Rilievo dell'*Ara Pacis*



Intaglio su ametista con *Caracalla*, 212 circa, Cabinet des Médailles, Parigi

Produzione di copie



Copia romana del *Pothos* di Skopas

Un fenomeno tipicamente romano fu la produzione in quantità di massa di copie dell'arte greca, soprattutto del periodo classico databile tra il V e il IV secolo a.C. Questo fenomeno prese avvio nel II secolo a.C. quando crebbe a Roma una schiera di collezionisti appassionati di arte greca, per i quali ormai non bastavano più i bottini di guerra e gli originali provenienti dalla Grecia e dall'Asia Minore. Il fenomeno delle copie ci è giunto in massima parte per la scultura, ma dovette sicuramente riguardare anche la pittura, gli elementi architettonici e le cosiddette arti applicate. Le copie di statue greche di epoca romana hanno permesso la ricostruzione delle principali personalità e correnti artistiche greche, ma hanno anche perpetrato a lungo tempo negli studiosi moderni alcune idee errate, come la convinzione che le tipologie dell'arte greca fossero caratterizzate dalla fredda accademicità delle copie, o che l'arte romana stessa fosse un'arte dedita principalmente alla copiatura, falsandone la prospettiva storica.

Per i romani non esisteva lo storicismo e in nessuna fonte antica si trovano echi di un diverso apprezzamento tra opera originale e copia, che evidentemente erano considerati pienamente equivalenti. Non mancarono

esempi però di raffazzonature, pasticci e modifiche arbitrarie, come nel caso di un *Pothos* di Skopas, del quale esistono copie simmetriche usate per fare *pendant* nella decorazione architettonica.

Eclettismo



Ara di Domizio Enobarbo, il *lustrum* censorio



La *Thiasos* ellenistica



La *Thiasos* ellenistica

Con l'afflusso a Roma di opere greche provenienti da molte epoche e aree geografiche è naturale che si formasse un gusto eclettico, cioè amante dell'accostamento di più stili diversi, con una certa propensione al raro e al curioso, senza una vera comprensione delle forme artistiche e dei loro significati.

Ma l'eclettismo dei romani riguardava anche la presenza della tradizione italiana, che si era inserita a uno strato molto profondo della società. Per i romani non solo era naturale accostare opere d'arte in stili diversi, ma l'eclettismo si riscontrava spesso anche nella medesima opera, assorbendo da più fonti diverse iconografie, diversi linguaggi formali e diversi temi.

L'importanza dell'eclettismo nella storia artistica romana è anche data dal fatto che, a differenza di altre culture, non comparve, come di tendenza, al termine e al decadere culturale, ma all'inizio della stagione artistica romana. Uno dei più antichi esempi di questa tendenza si ha nell'ara di Domizio Enobarbo, della quale è conservato parte del frontone

al Louvre (presentazione di animali per un sacrificio, con uno stile di derivazione chiaramente realistico e plebeo) e due lastre del fregio a Monaco di Baviera (in stile ellenistico, un corteo di divinità marine). L'eclettismo si manifestò precocemente anche in opere della massima committenza pubblica, come nell'*Ara Pacis* di Augusto.

Alle radici dell'arte romana: il rilievo storico

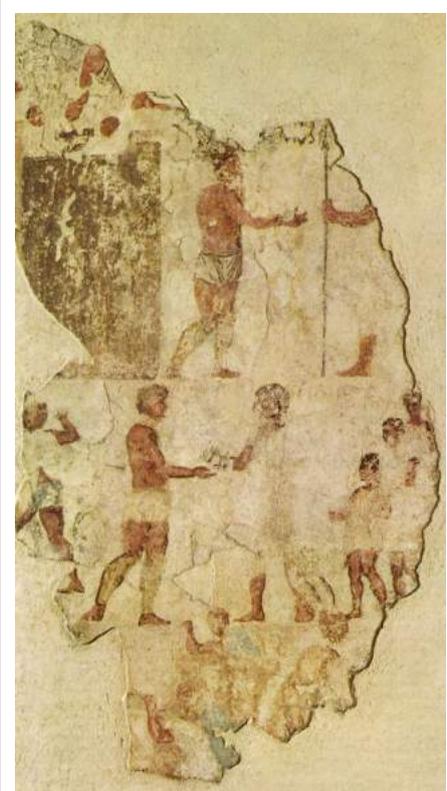
Il passo decisivo che segnò uno stacco tra arte greca e romana fu senz'altro la comparsa del rilievo storico, inteso come narrazione di un evento di interesse pubblico, a carattere civile o militare. Il rilievo storico romano non è mai un'istantanea di un avvenimento o di una cerimonia, ma presenta sempre una selezione didascalica degli eventi e dei personaggi, composti in maniera da ricreare una narrazione simbolica ma facilmente leggibile.

Le prime testimonianze di questo tipo di rappresentazione pervenuteci sono l'affresco nella necropoli dell'Esquilino (inizi del III secolo a.C.) o le pitture nelle tombe di Tarquinia della metà del II secolo a.C. (ormai sotto la dominazione romana). Ma inizialmente la rappresentazione storica fu sempre un'esaltazione gentilizia di una famiglia impegnata in quelle imprese, come la *Gens Fabia* nel citato esempio dell'Esquilino.

Gradualmente il soggetto storico si cristallizzerà in alcuni temi, entro i quali l'artista aveva limitato motivo di inserire varianti, a parte quelle particolarizzazioni legate ai luoghi, ai tempi ed ai personaggi ritratti. Per esempio per celebrare una guerra vittoriosa si seguiva lo schema fisso della:

- *Profectio*, partenza
- Costruzione di strade, ponti o fortificazioni
- *Lustratio*, sacrificio agli dei
- *Adlocutio*, incitamento delle truppe (allocuzione)
- *Proelium*, battaglia
- *Obsidio*, assedio
- *Submissio*, atto di sottomissione dei vinti
- *Reditus*, ritorno
- *Triumphus*, corteo trionfale
- *Liberalitas*, atto di beneficenza.

Tramite questi schemi fissi la rappresentazione diventava immediatamente esplicita e facilmente comprensibile a chiunque.



Affresco con scena storica dalla necropoli dell'Esquilino, tra le prime testimonianze di pittura su affresco romana pervenuteci

Arte aulica e arte plebea, arte provinciale



Rilievi in stile "plebeo" nell'arco di Costantino

La società romana fu caratterizzata sin dalle origini da un dualismo, che si è manifestato pienamente anche nella produzione artistica: quello tra patrizi e plebei e quindi tra arte patrizia (o "aulica") e arte plebea (o "popolare" che, dopo il I secolo d.C., trovò sviluppi nella produzione artistica delle province occidentali). Queste due correnti, la cui importanza storica è stata riconosciuta solo nella seconda metà del XX secolo, coesistero fin dagli esordi dell'arte romana e gradualmente si avvicinarono, fino a fondersi nell'epoca tardoantica.

Sarebbe sbagliato volere imporre una gerarchia assoluta in queste due correnti, essendo animate, a livello generico, da interessi e fini molto diversi: l'arte plebea aveva scopi di celebrazione inequivocabile del committente, di immediata chiarezza, di semplificazione, di astrazione intuitiva, che entreranno nell'arte ufficiale dei monumenti pubblici romana solo dal III secolo-inizi del IV secolo d.C. (a seguito di profondi mutamenti ideali e sociologici), provocando quella rottura con l'ellenismo che confluirà nell'arte medievale. L'arte plebea non seguiva il solco del naturalismo ellenistico, anzi rappresentò il primo vero superamento dell'ellenismo "ormai priva di slancio e di possibilità di nuovi sviluppi artistici"^[2].

La corrente più aulica invece sopravvisse nella nuova capitale Costantinopoli, per poi uscire sublimata, tramite il contatto con centri artistici di lontana ascendenza iranica (Hatra, Palmyra, Doura), nell'arte bizantina, con una rinnovata attenzione al linearismo.

Storia dell'arte romana

Arte delle origini e della monarchia

Secondo la leggenda, la città di Roma venne fondata il 21 aprile nell'anno 753 a.C. Alle origini della città ebbe grande importanza il guado sul Tevere, che costituì per molto tempo il confine tra Etruschi e Latini, nei pressi dell'Isola Tiberina, e l'approdo fluviale dell'*Emporium*, tra Palatino e Aventino.

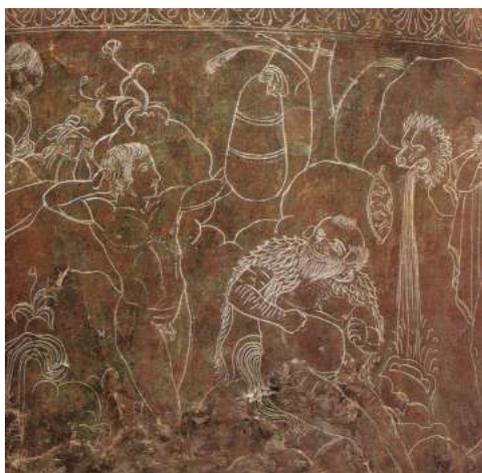
Nell'età protostorica e regia non si può ancora parlare di arte "romana" (cioè con caratteristiche proprie), ma solo di produzione artistica "a Roma", dalle caratteristiche italiche, con notevoli influssi etruschi.

Presso l'emporio vicino all'attraversamento del fiume, il Foro Boario, è stato scavato un tempio arcaico, nell'area di Sant'Omobono, risalente alla fine del VII-metà del VI secolo a.C., con resti di età appenninica che documentano una continuità di insediamento per tutta l'epoca regia.

Sotto Tarquinio Prisco viene edificato sul Campidoglio il tempio dedicato alla triade capitolina, Giove, Giunone e Minerva, nella data tradizionale del 509 a.C., la stessa in cui viene collocata la cacciata del re e l'inizio delle liste dei magistrati. La data di fondazione del tempio poteva anche essere stata verificata dagli storici romani successivi grazie ai *clavi* i chiodi annuali infissi nella parete interna del tempio. I resti del podio del tempio sono ancora parzialmente visibili sotto il Palazzo dei Conservatori e nei sotterranei dei Musei Capitolini.



L'acroterio fittile della "Minerva" dall'area sacra di Sant'Omobono



Decorazione a graffito della cista Ficoroni

Le sculture in terracotta che lo adornavano, altra caratteristica dell'arte etrusca, sono andate perdute ma non dovevano essere molto diverse dalla scultura etrusca più famosa della stessa epoca, l'Apollo di Veio dello scultore Vulca, anch'essa parte di una decorazione templare (il santuario di Portonaccio a Veio). Anche la tipologia architettonica del tempio sul Campidoglio è di tipo etrusco: un alto podio con doppio colonnato sul davanti sul quale si aprono tre celle.

Tra le opere più imponenti della Roma arcaica ci furono la Cloaca Maxima, che permise l'insediamento nella valle del Foro, e le Mura serviane, delle quali restano vari tratti.

Bisogna attendere il periodo tra la fine del IV e l'inizio del III secolo a.C. per trovare un'opera d'arte figurativa prodotta sicuramente a Roma: è la nota Cista Ficoroni, contenitore in

bronzo finemente cesellato col mito degli Argonauti (dall'iscrizione "*Novios Plautios med Romai fecid*", "Novio Plautio mi fece a Roma"). Ma la tipologia del contenitore è prenestina, l'artefice di origina osco-campana (a giudicare dal nome), la decorazione a bulino di matrice greca classica, con parti a rilievo inquadabili pienamente nella produzione medio-italica.

Arte repubblicana

Il primo periodo dell'arte repubblicana fu una continuazione dello stile arcaico (come nei tempi gemelli dell'area di Sant'Omobono o quelli del largo Argentina). Una sostanziale rivoluzione si ebbe quando i romani entrarono in contatto sempre più stretto coi greci, che culminò nella conquista della Magna Grecia, della Grecia ellenica, della Macedonia e dell'Asia Minore. I bottini di guerra fecero arrivare in patria un'enorme afflusso di opere d'arte, che metteva i romani nell'imbarazzante questione di accettare come superiore una cultura da essi sconfitta. Nacquero due partiti, uno filoellenico, fine amante dell'arte greca, capeggiato dal circolo degli Scipioni, e uno tradizionalista e filoromano capeggiato da Catone il Censore e i suoi seguaci. L'enorme afflusso di opere greche non si arrestò, anzi quando la domanda da parte di collezionisti appassionati superò l'offerta di opere originali, nacque il gigantesco mercato delle copie e delle opere ispirate ai modelli classici del V e IV secolo a.C. (neoatticismo).

Fu solo dopo un certo periodo che i romani, "digerita" l'invasione di opere greche di tanti stili diversi (per epoca e per regione geografica) iniziarono a sviluppare un'arte peculiarmente "romana", anche se ciò fu dovuto in grande parte a maestranze greche e ellenistiche.

In particolare fu sotto il governo di Silla che si notano i primi albori dell'arte romana, che si sviluppò originalmente soprattutto in tre campi: l'architettura, il ritratto fisiognomico e la pittura.

Architettura

Al tempo di Silla le strutture lignee con rivestimento in terracotta di matrice etrusca, o quelle in tufo stuccato lasciarono definitivamente il passo agli edifici in travertino o in altre pietre calcaree, secondo forme desunte dall'architettura ellenistica, ma adattate a un gusto più semplice con forme più modeste. A Roma si procedette con grande libertà degli architetti usando gli elementi classici come figure puramente decorative, sollevate da esigenze statiche, che erano invece sopperite dalla rivoluzionaria tecnica muraria. Pur non mancando a Roma edifici sacri del periodo repubblicano, è nelle grandi opere pubbliche "infrastrutturali" che si esprime il genio costruttivo dei romani. Venne costruita la grande rete viaria, tuttora esistente, a cui sono da aggiungere le opere collaterali come ponti, gallerie e acquedotti. Le città di nuova fondazione vengono costruite secondo uno schema ortogonale, basato sul tracciamento dei due assi principali del cardo e decumano.



Resti del *Tabularium* (in secondo piano, sotto il palazzo dei Senatori)

Al tempo di Ermodoro e delle guerre macedoniche sorsero i primi edifici in marmo a Roma, che non si distinguevano certo per grandiosità. Dopo l'incendio dell'83 a.C. venne ricostruito in pietra il tempio di Giove Capitolino, con colonne marmoree venute da Atene e con un nuovo simulacro crisoelefantino di Giove, forse opera di Apollonio di Nestore. Risale al 78 a.C. la costruzione del *Tabularium*, quinta scenografica del Foro Romano che lo metteva in comunicazione col Campidoglio e fungeva da archivio statale. Vi si usarono semicolonne addossate sui pilastri dai quali partono gli archi, schema usato anche nel santuario di Ercole Vincitore a Tivoli.

I templi romani sillani sopravvissuti sono piuttosto modesti (tempio di San Nicola in Carcere, tempio B del Largo Argentina), mentre più importanti testimonianze si hanno in quelle città che subirono meno trasformazioni in seguito: Pompei, Terracina, Fondi, Cori, Tivoli, Palestrina e Canosa di Puglia. Particolarmente significativo è il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, dove le strutture interne sono in *opus incertum* e le coperture a volta ricavate tramite gittate di pietrisco e malta pozzolana: queste tecniche campano-laziali definivano le strutture portanti

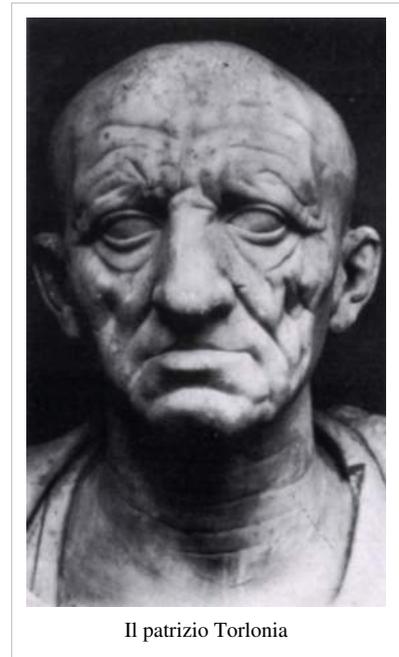
della grande massa architettonica, mentre le facciate erano decorate da strutture architravate in stile ellenistico, che nascondevano il resto. Solo in un secondo momento anche le tecniche costruttive romane ebbero una forma stilistica che non richiedeva più la "maschera" esterna, permettendo uno sviluppo autonomo e grandioso dell'architettura romana.

Al tempo di Cesare si ebbe la creazione del sontuoso Foro e tempio di Venere Genitrice, ma solo col restauro del tempio di Apollo Sosiano nel 32 a.C. Roma ebbe per la prima volta un edificio di culto all'altezza dell'eleganza ellenistica.

Ritratto

L'altro importante traguardo raggiunto dall'arte romana a partire dall'epoca di Silla è il cosiddetto ritratto "veristico", ispirato alla particolare concezione "catoniana" delle virtù dell'uomo patrizio romano: carattere forgiato dalla durezza della vita e della guerra, orgoglio di classe, inflessibilità, ecc. Il diverso contesto dei valori nella società romana portò però a divergere dai modelli ellenistici con i volti ridotti a dure maschere, con una resa secca e minuziosa della superficie, che non risparmia i segni del tempo e della vita dura.

Tra gli esempi più significativi del "verismo patrizio" ci sono la testa 535 del Museo Torlonia (replica tiberiana), il velato del Vaticano (replica della prima età augustea), il ritratto di ignoto di Osimo, il busto 329 dell'Albertinum di Dresda, ecc. Il crudo verismo di queste opere è mitigato in altri esempi (70-50 a.C.) dal plasticismo più ricco e una rappresentazione più organica e meno tetra, con la rigidità mitigata da un'espressione più serena: è il caso la testa 1332 del museo Nuovo dei Conservatori (databile 60-50 a.C.) o il ritratto di Pompeo alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen.



Il patrizio Torlonia

Nonostante la rilevanza solo in ambito urbano e la breve durata temporale, il ritratto romano repubblicano ebbe un riflesso e seguito notevole nel tempo, soprattutto nei monumenti funerari delle classi inferiori che guardavano al patriziato con aspirazione, come i liberti.



Roma, Casa di via Graziosa, scena dell'Odissea (*Attacco dei Lestrigoni*)

Pittura

In questo periodo si colloca anche la costituzione di una tradizione pittorica romana. Essa viene detta anche "pompeiana", perché studiata nei cospicui ritrovamenti di Pompei e delle altre città vesuviane sommerse dall'eruzione del 79, anche se il centro della produzione artistica fu sicuramente Roma.

Era tipico per una casa signorile avere ogni angolo di parete dipinta, da cui deriva una straordinaria ricchezza quantitativa di decorazioni pittoriche. Tali opere però non erano frutto dell'inventiva romana, ma erano un ultimo prodotto, per molti versi banalizzato, dell'altissima civiltà pittorica greca.

Si individuano quattro "stili" per la pittura romana, anche se sarebbe più corretto parlare di schemi decorativi. Il primo stile ebbe una documentata diffusione in tutta l'area ellenistica (incrostazioni architettoniche dipinte) dal III-II secolo a.C. Il secondo stile (finte architetture) non ha invece lasciato tracce fuori da Roma e le città vesuviane,

databile dal 120 a.C. per le proposte più antiche, fino agli esempi più tardi del 50 a.C. circa; è forse un'invenzione romana. Il terzo stile (*ornamentale*) si sovrappose al *secondo stile* ed arrivò fino alla metà del I secolo, all'epoca di Claudio (41-54). Il quarto stile (*dell'illusionismo prospettico*), documentato a Pompei dal 60 d.C., è molto ricco, ma non ripropone niente di nuovo che non fosse già stato sperimentato nel passato. In seguito la pittura, a giudicare da quanto ci è pervenuto, si inaridì gradualmente, con elementi sempre più triti e con una tecnica sempre più sciatta; bisogna però anche sottolineare che per il periodo successivo 79 non abbiamo più l'unico e straordinario catalogo pittorico delle città vesuviane sepolte.

Arte imperiale classica

La prima fase dell'impero e il classicismo augusteo

Architettura

Con il principato di Augusto ebbe inizio una radicale trasformazione urbanistica di Roma in senso monumentale. Nel periodo da Augusto ai Flavi si nota un irrobustirsi di tutti quegli edifici privi dell'influenza del tempio greco: archi trionfali, terme, anfiteatri, ecc. Nell'arco partico del Foro Romano (20 a.C. circa) nacque una forma ancora embrionale dell'arco a tre fornic. Risalgono a questo periodo i più spettacolari edifici per spettacoli: il teatro di Marcello (11 a.C.), l'anfiteatro di Pola, l'Arena di Verona, il teatro di Orange e poco dopo il Colosseo (inaugurato da Tito nell'80 e poi completato da Domiziano).



L'anfiteatro di Pola



Augusto loricato

Scultura

Anche nelle arti figurative si ebbe una grande produzione artistica, improntata ad un classicismo finalizzato a costruire un'immagine solida e idealizzata dell'impero. Si recuperò, in particolare, la scultura greca del V secolo a.C., Fidia e Policleteo, nella rappresentazione delle divinità e dei personaggi illustri romani, fra cui emblematici sono alcuni ritratti di Augusto come pontefice massimo e l'Augusto loricato, quest'ultimo rielaborato dal Doriforo di Policleteo. L'uso di creare opere nello stile greco classico va sotto il nome di neoatticismo, ed è improntato a un raffinato equilibrio, che però non è esente da una certa freddezza di stampo "accademico", legata cioè alla riproduzione dell'arte greca classica idealizzata e priva di slanci vitali. Solo durante la dinastia giulio-claudia si ebbe un graduale attenuarsi dell'influenza neoattica permettendo la ricomparsa di un certo colore e calore nella produzione scultorea.

Pittura

Tra il 30 e il 25 a.C. poteva dirsi pienamente compiuto lo sviluppo del secondo stile pompeiano. Ascrivibile al terzo stile è la decorazione della Casa della Farnesina o la Casa del Criptoportico a Pompei. A cavallo tra la fine del regno di Augusto e l'epoca claudia si collocano gli affreschi della grande sala della villa di Prima Porta di Livia, con la veduta di un folto giardino, culmine della La pittura di giardini illusionistici. Forse risale all'epoca di Augusto anche la famosa sala della villa dei Misteri, dove sono mescolate copie di pitture greche e inserzioni romane.

Le ricostruzioni di Pompei dopo il terremoto del 62 videro nuove decorazioni, per la prima volta nel cosiddetto quarto stile, forse nato durante la decorazione della Domus Transitoria e della Domus Aurea.



Villa di Livia, affreschi del ninfeo sotterraneo

Toreutica e glittica

Nel periodo di Augusto anche la toreutica e la glittica ebbero la migliore fioritura, con un notevole livello sia tecnico che artistico, con più naturalezza rispetto all'arte in grande formato. Tra i pezzi più pregiati il tesoro di Hildesheim, la Gemma Augustea (29 a.C.), il cammeo di Augusto e Roma e il Grande cammeo di Francia (di epoca tiberiana).

I Flavi

Gli imperatori della dinastia flavia proseguirono nell'edificazione di opere di grande impegno. Fra queste spicca il Colosseo, il simbolo più famoso di Roma. In quell'epoca l'arte romana si sviluppò superando la pesante tutela dell'arte neoattica, generando nuovi traguardi artistici. Nel campo della scultura non è ancora chiaro quanto fu determinante l'ispirazione al mondo ellenistico per superare la parentesi neoattica. In ogni caso nei rilievi nell'Arco di Tito (81 o 90 d.C.) si nota un maggiore addensamento di figure e, soprattutto, una consapevole disposizione coerente dei soggetti nello spazio, con la variazione dell'altezza dei rilievi (dalle teste dei cavalli a tutto tondo alle teste e le lance sagomate sullo sfondo), che crea l'illusione di uno spazio atmosferico reale.



Il Colosseo



Processione sull'Arco di Tito

Inoltre per la prima volta si trova portata a compimento la disposizione delle figure su una linea curva convessa (piuttosto che retta), come dimostra il rilievo della processione dove a sinistra le figure sono viste di tre quarti e di faccia, e all'estrema destra di dorso mentre entrano sotto il fornice della *Porta Triumphalis*. Lo spettatore ha così la sensazione di essere circondato e quasi sfiorato dal corteo, secondo una tendenza che verrà ulteriormente sviluppata nel "barocco" antoniniano dal III secolo in poi.

In architettura quest'epoca fu fondamentale per lo sviluppo di tecniche nuove, che permisero ulteriori sviluppi delle articolazioni spaziali. Lo stesso arco di Tito è impostato secondo uno schema più pesante e compatto dei precedenti augustei, che si allontana sempre di più dall'eleganza di matrice ellenistica. Ma fu soprattutto con la diffusione delle cupole emisferiche (Domus Transitoria, Domus Aurea e ninfeo di Domiziano a Albano Laziale) e la volta a crociera

(Colosseo), aiutata dall'uso di archi trasversali in laterizio che creano le nervature e dall'uso di materiale leggero per le volte (anfore). Inoltre venne perfezionata la tecnica della volta a botte, arrivando a poter coprire aree di grandi dimensioni, come la vasta sala (33 metri di diametro) del vestibolo domiziano del Foro Romano.

Il tempo di Traiano

Sotto Traiano (98-117 d.C.) l'impero conobbe il suo apogeo, ed anche l'arte riuscì, per la prima volta (stando a quanto ci è pervenuto) a staccarsi dall'influenza ellenistica, portando un proprio, nuovo prodotto artistico (il rilievo storico) ai livelli dei grandi capolavori dell'arte antica: i rilievi della Colonna Traiana. In questa opera, dove confluisce tutta la perizia tecnica ellenistica e la scorrevole narrazione romana, si svolge per circa duecento metri continui la narrazione delle campagne in Dacia di Traiano, priva, come scrive Ranuccio Bianchi Bandinelli, "di un momento di stanchezza ripetitiva, di una ripetizione, insomma, di un *vuoto* nel contesto narrativo"^[3].



Rilievi della Colonna Traiana

Vi sono molte innovazioni stilistiche, ma è straordinario come anche il contenuto, per la prima volta in un rilievo storico, riesca a superare la barriera del freddo distacco un po' compassato delle opere augustee e ancora flavie: le battaglie sono veementi, gli assalti impetuosi, i vinti ammantati di umana pietà. Scene dure, come i suicidi di massa o la deportazione di intere famiglie, sono rappresentati con drammatica e pietosa partecipazione e la ricchezza di dettagli e accenti narrativi fu probabilmente dovuta a un'esperienza diretta negli avvenimenti^[4].



I cosiddetti "Mercati" di Traiano

I rilievi della Colonna, come anche la nuova tipologia di ritratto imperiale (il "ritratto del decennale"), sono caratterizzati da un senso di umana dignità e forza morale, che non ha niente di sovrumano, di teatrale, di retorico. Traiano è l'*optimus princeps* (il "primo funzionario" dello Stato) e amministra con la disciplina e la razionalità, senza richiami trascendenti o aloni augurali e religiosi.

In architettura Apollodoro di Damasco completò la serie dei Fori imperiali di Roma, con il vastissimo Foro di Traiano, dalla pianta innovativa, priva di tempio all'estremità. Ancora più originale fu la sistemazione del fianco del colle Quirinale con i cosiddetti Mercati di Traiano, un complesso amministrativo e commerciale che si

componeva di sei livelli articolati organicamente in uffici, botteghe e altro. La ricchezza ottenuta con le campagne militari vittoriose permise il rafforzarsi di una classe media, che diede origine a una nuova tipologia abitativa, con più abitazioni raggruppate in un unico edificio, sempre più simili alle ricche case patrizie.

Un'altra novità, per ragioni ancora non chiarite, fu la massiccia ripresa dell'inumazione e quindi della produzione di sarcofagi, che tanta importanza rivestirono nella produzione artistica dei secoli successivi.

Lo sviluppo toccò anche le province, come dimostrano le cospicue pitture decorative di questo periodo ritrovate nelle zone più varie dell'impero.

Il tempo di Adriano



Interno del Pantheon

Il successore, l'imperatore Adriano, era appassionato di cultura ellenistica. Fece edificare, prendendo parte alla progettazione, Villa Adriana a Tivoli, grandioso complesso architettonico e paesaggistico le cui architetture riprendono ecletticamente modelli orientali ed ellenistici. Fece inoltre ricostruire il Pantheon di Roma, con la cupola perfettamente emisferica appoggiata ad un cilindro di altezza pari al raggio e pronao corinzio, uno degli edifici romani meglio conservati e il suo mausoleo, ora Castel Sant'Angelo, al Vaticano. In scultura tipici della sua epoca sono i ritratti di Antinoo, suo giovane amante morto in circostanze misteriose e da lui divinizzato con un culto ufficiale per tutto l'Impero.

Il classicismo adrianeo si discostò abbastanza da quello dell'arte augustea (neoatticismo), più freddo e accademico, essendo anche ormai la società romana profondamente cambiata dai tempi del primo imperatore. Facendo un paragone con l'arte moderna si potrebbe affermare che l'arte augustea era stata una sorta di neoclassicismo, quella adrianea di romanticismo. Sotto Adriano Roma aveva ormai consolidato una società articolata, una cultura propria e un livello artistico notevole e indipendente, non era più ai primi passi e non aveva quindi più bisogno del rigido sostegno degli artisti ateniesi come era avvenuto a cavallo tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. L'amore verso la Grecia classica di Adriano va comunque collocato nell'ambito dell'interesse privato del *princeps*, non fu un evento di largo raggio che suscitò una vera e propria problematica artistica (un "rinascenza" o "rinascimento"), e svanì con la scomparsa del protagonista. Questa forma artistica era però espressione anche di un preciso programma politico, legato a un avvicinamento del sovrano (e quindi di Roma) alle province di cultura ellenica, come documentano anche i suoi frequenti viaggi.

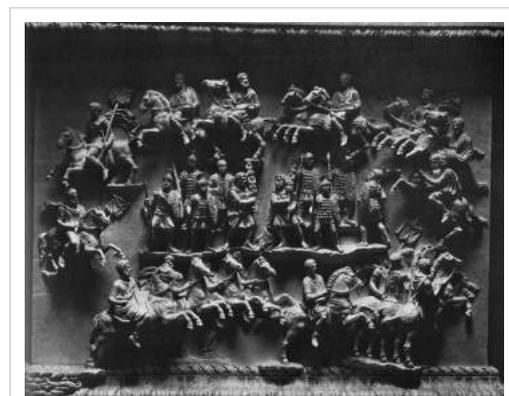


Antinoo del Louvre

Gli Antonini

Sotto la dinastia degli Antonini, la produzione artistica ufficiale continuò nel solco del classicismo adrianeo, con alcune tendenze che si svilupparono ulteriormente. Il gusto per il contrasto tra superfici lisce e mosse (come nel ritratto di Adriano), trasposto su una composizione d'insieme produsse il rilievo estremamente originale della *decursio* nella base della colonna Antonina. Conseguenza fu anche l'accentuazione del chiaroscuro.

Sotto Commodo si assistette a una svolta artistica, legata alla scultura. Nelle opere ufficiali, dal punto di vista formale si ottenne una dimensione spaziale pienamente compiuta, con figure ben collocate nello spazio tra le quali sembra "circolare l'atmosfera" (come negli otto rilievi riciclati poi nell'Arco di Costantino). Dal



La *decursio* della Colonna Antonina

punto di vista del contenuto si assiste alla comparsa di sfumature simbolico-religiosi nella figura del sovrano e alla rappresentazione di fatti irrazionali. Questa tendenza è evidente nella Colonna di Marco Aurelio che, sebbene

ispirata a quella Traiana, presenta molte novità: scene più affollate, figure più scavate, con un chiaroscuro più netto e, soprattutto, la comparsa di elementi irrazionali (*Miracolo della pioggia*, *Miracolo del fulmine*), prima avvisaglia di una società ormai in cerca di evasione da una realtà difficile, che di lì a poco, durante il successivo sfacelo economico e politico dell'impero, sarebbe sfociata nell'irrazionalismo anti-classico.

Il Basso Impero

La tumultuosa successione di Commodo mise in luce, nel 192, tutte le debolezze istituzionali dell'Impero, dando il via a un periodo di grave instabilità politica, economica e sociale che portò alla crisi del III secolo. L'impero Romano entrò nella sua fase discendente, chiamata anche "Basso Impero". L'arte prese una direzione anti-ellenistica, cercando forme meno organiche, razionali e naturalistiche. Più che un momento di crisi artistica (o "decadenza", secondo l'impostazione storica agli studi di matrice neoclassica), fu un fenomeno di più ampio raggio, che corrispondeva a nuove esigenze sociali e culturali del mutato contesto, che non si riconosceva più nel naturismo, la razionalità e la coerenza formale dell'arte di derivazione greca: le necessità di evasione, di isolamento, di fuga dalla realtà portarono a nuove concezioni filosofiche religiose, dominate dall'irrazionalità e dall'astrazione metafisica, che si riflessero in maniera profonda nella produzione artistica.

Inoltre il confluire nella capitale un numero sempre maggiore di persone dalle province (funzionari, mercanti, artisti, ma anche gli stessi imperatori), contrapposto alla perdita di autorità e di importanza del Senato e dell'antica aristocrazia romana, portò nella capitale i modi dell'arte cosiddetta *provinciale e plebea* che già da secoli era orientata verso un maggiore espressionismo opposto alla rappresentazione fedele della natura.



Arco di Settimio Severo



Il Sarcofago Ludovisi

Il periodo dei Severi

Già nei rilievi dell'Arco di Settimio Severo (202-203), si infittisce l'uso dello scalpello che crea solchi profondi e quindi toni più chiaroscurali; inoltre si afferma una rappresentazione della figura umana nuova, in scene di massa che annullano la rappresentazione individuale di matrice greca; anche la plasticità è diminuita. L'imperatore appare su un piedistallo circondato dai generali mentre recita l'*adlocutio* e sovrasta la massa dei soldati come un'apparizione divina.

Il III secolo

L'ultima fase dell'impero, a partire da Diocleziano, Costantino fino alla caduta della parte occidentale, è caratterizzata dalla perdita delle certezze e dall'insinuarsi di una sensibilità nuova. In architettura si affermarono costruzioni per scopi difensivi, come le mura aureliane o il Palazzo di Diocleziano (293-305 circa) a Spalato, provvisto di solide fortificazioni.



Ritratto di Gordiano III, III secolo, Museo Nazionale Romano, Roma



Testa colossale di Costantino I, inizio del IV secolo, Palazzo dei Conservatori, Roma

I ritratti imperiali in quegli anni divennero innaturali, con attenzione al dettaglio minuto piuttosto che all'armonia dell'insieme (come nella *Testa di Gordiano III*), idealizzati, con sguardi laconici dai grandi occhi (come nella *Statua colossale di Costantino I*). Non interessava più la rappresentazione della fisionomia, ma ormai il volto imperiale doveva esprimere un concetto, quello della santità del potere, inteso come emanazione divina.

II IV secolo

Ancora più emblematico di questa progressiva perdita della forma classica è l'arco di Costantino (312-315), dove sono scolpiti bassorilievi con figure dalle forme tozze e antinaturalistiche, affiancate a materiale di spoglio dalle forme ancora classiche del II secolo. Nell'*Adlocutio* l'imperatore si erge seduto al centro in posizione rialzata sulla tribuna, l'unico girato frontalmente assieme alle due statue ai lati del palco imperiale, raffiguranti (piuttosto grezzamente) Adriano a destra e Marco Aurelio a sinistra. La posizione dell'Imperatore acquista una valenza sacrale, come di una divinità che si mostri ai fedeli isolata nella sua dimensione trascendente, sottolineata anche dalle dimensioni leggermente maggiori della sua figura. Si tratta infatti di uno dei primissimi casi a Roma nell'arte ufficiale di proporzioni tra le figure organizzate secondo gerarchia: la grandezza delle figure non dipende più dalla loro posizione nello spazio, ma dalla loro importanza. Un altro elemento interessante dei rilievi dell'arco di Costantino è la perdita dei rapporti spaziali: lo sfondo mostra i monumenti del Foro romano visibili all'epoca (basilica Giulia, arco di Settimio Severo, arco di Tiberio e colonne dei vicennalia della tetrarchia - gli ultimi due oggi scomparsi), ma la loro collocazione non è realistica rispetto al sito sul quale si svolge la scena (i rostra), anzi sono allineati parallelamente alla superficie del rilievo. Ancora più inconsueta è rappresentazione in "prospettiva ribaltata" dei due gruppi laterali di popolani, che dovrebbero stare teoricamente davanti alla tribuna ed invece sono ruotati e schiacciati ai due lati.



Arco di Costantino, Rilievo dell'*Adlocutio*, 312-315, marmo scolpito

Queste tendenze sono riscontrabili anche nel celebre gruppo dei tetrarchi, già a Costantinopoli e ora murato nella basilica di San Marco a Venezia.

L'allontanamento dalle ricerche naturalistiche dell'arte greca portava d'altro canto una lettura più immediata ed una più facile interpretazione delle immagini. Per lungo tempo questo tipo di produzione artistica venne vista come chiaro esempio di decadenza, anche se oggi studi più ad ampio raggio hanno dimostrato come queste tendenze non fossero delle novità, ma fossero invece già presenti da secoli nei territori delle province e che il loro emergere nell'arte ufficiale fu il rovescio di un processo di irradiazione artistica dal centro verso la periferia, con il sempre presente (anche in altre epoche storiche) ritorno anche in senso opposto di tendenze dalle periferie al centro.

Con l'editto del 313 con il quale Costantino permise la libertà di culto ai cristiani si ebbe la formazione di un'arte pubblica del Cristianesimo, che si espresse nell'edificazione delle grandiose basiliche a Roma, in Terra Santa e a Costantinopoli: nacque l'arte paleocristiana.

Verso l'arte medievale



Leone da un sarcofago dalle catacombe di San Sebastiano (il rilievo è ancora composto plasticamente)



Leone da un sarcofago a palazzo Giustiniani (il rilievo è suggerito in maniera pittorica scavando solchi nelle parti in ombra)

La forma antica di produrre arte non venne distrutta, come si sarebbe portati a pensare, né dalle invasioni barbariche, né dal Cristianesimo. Soprattutto in campo artistico questi nuovi poteri si dimostrarono rispettosi dei modi precedenti: Courtois^[5] dimostrò bene come i barbari, pur senza comprenderla, rispettarono la maniera romana di derivazione ellenistica, permettendo la sua sopravvivenza per almeno tutto il secolo V e, in parte, VI, anche se ormai svuotata di qualsiasi contenuto originario.

La maniera antica si estinse definitivamente solo ad opera degli imperatori bizantini, per i propri fermenti interni che irradiarono una cultura nuova, su basi completamente diverse da quelle antiche, dai centri di Costantinopoli, di Antiochia, di Tessalonica e di Alessandria, con notevoli influenze anche dai vicini centri dell'oriente sasanide.

Le forme artistiche

La scultura

Già nei periodi imperiali la scultura romana era in continuo progresso: i volti sono rappresentati con realismo al contrario dell'arte greca basata soprattutto sul corpo. Ancora a differenza dell'arte greca classica la scultura romana non rappresenta solo la bellezza ideale ma anche le virtù morali.

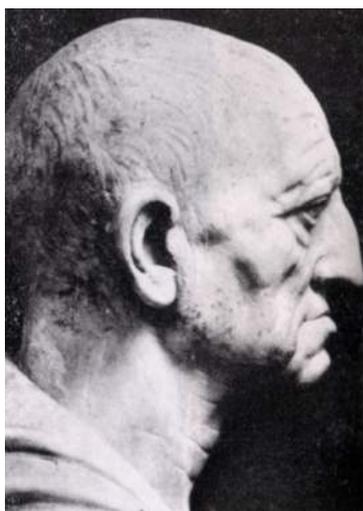
Il rilievo storico

Il rilievo storico fu la prima vera e propria forma d'arte romana. Si sviluppò nel tardo periodo repubblicano, nel I secolo a.C. e, come per il ritratto romano, si formò dalla congiunzione del naturalismo ellenistico nella sua forma oggettiva, con i rilievi dell'arte plebea, una corrente legata sia alla mentalità civile e al rito religioso dei romani, e si ha così il suo sviluppo.

Di questo stile i primi esempi che lo descrivono sono ben riassumibili nel piccolo fregio trionfale del tempio di Apollo Sosiano, semplice ed incisivo, riferito appunto al trionfo di Sosio del 34 a.C., ma forse di esecuzione più tarda del 20-17 a.C., simile anche a quello successivo dell'altare al centro dell'Ara Pacis. Per questo stile è buon uso ricordare la formula *ogni genere letterario per metro diverso*, quindi ogni genere corrisponde ad uno stile diverso, causa la sua equità strutturale nel tempo.

Interessante è anche il fregio che doveva adornare un altare molto simile a quello dell'Ara Pacis, trovato sotto al "Palazzo della Cancelleria" e ora Musei Vaticani, la cosiddetta base dei Vicomagistri (30-50 d.C.): vi si legge una processione per un sacrificio, dove si vedono gli animali, gli assistenti sacerdoti e i musicanti. Qui con lo scorcio delle trombe e la posizione dei suonatori di dorso, si ha uno dei pochi esempi di *dilatazione spaziale*: il fondo non esiste, è uno spazio libero, entro al quale le figure si muovono.

Il ritratto



Ritratto virile 535 dal Museo Torlonia

Il ritratto, col *rilievo storico*, è la forma più caratteristica dell'arte romana. Entrambi erano frutto della manifestazione di un forte legame oggettivo e pratico dei Romani, lontano da ogni astrazione metafisica. Il rilievo storico però ha le sue radici nell'arte plebea di tradizione medio-italica, il secondo è stato invece creato dall'ambiente patrizio a partire dal ritratto ellenistico.

Vi sono precedenti del ritratto sia nella medio-italica (testa di Giunio Bruto), e in quella etrusca seppur non prima del IV secolo a.C.; ma il ritratto tipico romano è tutt'altra cosa, si rifà al culto familiare piuttosto che alla sfera onoraria e funerale, anche se poi queste lo assorbiranno. Direttamente collegato alla tradizione patrizia dello *ius imaginum*, la sua nascita è strettamente connessa allo sviluppo nella età Sillana del patriziato, e si svilupperà fino al secondo triumvirato; per esempio nella statua di personaggio romano da Delos si notano le fattezze ben individualizzate della testa ritratta impostata su un corpo in posizione eroica di classica idealizzazione.

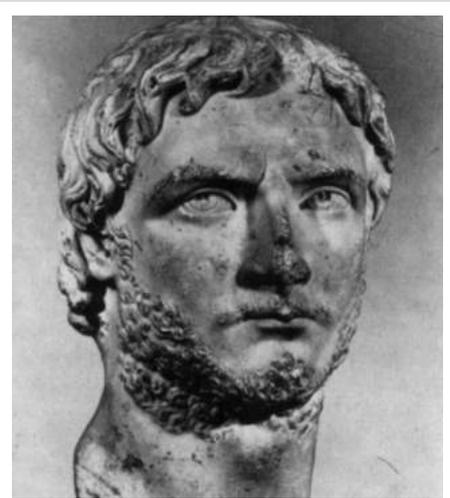
A partire da queste esperienze i mercanti romani tornati in patria, divenuti nel frattempo "aristocrazia del denaro", impostarono le premesse per l'arte del ritratto. In quell'epoca si definì quindi una committenza alta e aristocratica, interessata a ritratti idealizzati e psicologici, nel ricco stile ellenistico "barocco", e una committenza "borgnese", interessata a ritratti fedeli nella fisionomia, anche a scapito dell'armonia dell'insieme e della valenza psicologica, nello stile cosiddetto "verista" (come nel ritratto di ignoto di Osimo).

Dalla prima età imperiale avrà una stasi date le nuove richieste della classe dirigente, ma rimane statico fra le classi medie ed emergenti. Il ritratto è dotato di un minuzioso realismo, che ama descrivere le accidentalità della epidermide, una attenzione non all'effetto di insieme tipico del realismo ellenistico, ma alla minuziosità e alla estrema analisi descrittiva; tutto è celebrazione di austerità della vecchia stirpe

di contadini forse in realtà mai esistita. Tutto è per la fierezza della propria stirpe. Proprio per queste caratteristiche tende ad adattarsi ad una sola classe sociale, e non è espressione di una società.

Il I secolo è stato un secolo di varie aggregazioni stilistiche, un puro momento di formazione e quindi di incertezze e di varie convivenze prima di un completo assorbimento di ogni carattere, di ogni sfumatura di importazione, un fondo che incarna vari elementi culturali italici e ellenistici.

Il ritratto romano quindi, come tutta l'arte romana, si esprimeva con diversi linguaggi formali.



Ritratto di Gallieno dal Museo delle Terme

Retaggio dell'arte romana



Officina romana, Statua di Marco Aurelio, Roma



Donatello, Statua del Gattamelata, Padova

L'arte romana fu per la prima volta nel mondo europeo e mediterraneo, un'arte universale, capace di unificare in un linguaggio dai tratti comuni una vastissima area geografica, che travalica anche i meri confini dell'impero.

Ciò implicò che l'arte romana, grazie alla sua diffusione, fosse nelle generazioni future il diretto tramite con l'arte antica. Per gli artisti europei la produzione romana venne sempre considerata come "una seconda e più perfetta Natura dalla quale trarre insegnamento"^[6]; e grazie proprio ai monumenti ed alle opere d'arte romane si possono spiegare le rifiuriture "classiche" di civiltà come quella carolingia, gotica o rinascimentale.

L'arte greca rimase infatti oscura fino alla fine del XVIII secolo, quando avvenne il suo riconoscimento teorico, mentre la sua conquista documentata si data al XIX secolo. L'arte romana invece rimase sempre nota durante i secoli successivi, influenzando profondamente le generazioni successive di artisti e committenti.

Note

- [1] Rodenwaldt, 1942; Schweitzer, 1950.
- [2] Bianchi Bandinelli-Torelli, cit., pag. 75.
- [3] Bianchi Bandinelli-Torelli, cit., pag. 92.
- [4] O forse alla lettura dei commentari di Traiano stesso a proposito delle guerre daciche, non pervenuti.
- [5] 1955
- [6] Bianchi Bandinelli-Torelli, cit., pag. 66.

Bibliografia

- Ranuccio Bianchi Bandinelli e Mario Torelli, *L'arte dell'antichità classica, Etruria-Roma*, Utet, Torino 1976.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999

Voci correlate

- Architettura romana
- Civiltà romana

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient Roman art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_art)

Arte tardoantica

L'**arte tardoantica** è la produzione artistica durante la tarda antichità, ovvero il periodo che grossomodo va dal III al VI secolo d.C. In questo periodo si registrò una profonda trasformazione politica, sociale, culturale ed artistica, che condusse dall'antichità al medioevo. Anche l'arte ne uscì profondamente trasformata, conseguendo una rottura definitiva con la tradizione naturalista dell'arte greca e dando origine, alla fine di un lungo processo, alle nuove civiltà bizantina e carolingia.

Periodizzazione

La periodizzazione indicativa del periodo dell'arte antica non è unanimemente accettata. Il termine di inizio si può porre tra il III e IV secolo (anarchia militare dopo Commodo, ascesa al potere di Diocleziano o di Costantino), per terminare convenzionalmente nel corso del VI secolo, prima o dopo le guerre gotiche e in ogni caso non oltre l'invasione dei Longobardi in Italia (568).

Stabilire un anno esatto di inizio e di fine, per quanto didatticamente corretto, non ha molto senso per i fenomeni artistici antichi, che comunque sono legati a tendenze che si sviluppano in tempi di almeno media durata.

Storia degli studi

L'arte tardoantica fu un momento di rottura rispetto alla precedente tradizione, con lo sviluppo di un nuovo linguaggio e di nuove concezioni che fino ad allora erano state relegate (con qualche eccezione) ai settori dell'arte plebea e provinciale romana, cioè l'arte praticata dalle classi inferiori o periferiche dell'Impero.

Molta presa ha avuto nella storia degli studi (e della percezione in generale di questo periodo) il concetto di "decadenza". In realtà questo giudizio negativo era legato a una percezione del valore dei prodotti artistici che contrapponeva le opere dell'antichità classica ("pure, perfette, apparentemente create senza sforzo"^[1]) a quelle dopo la rottura ("dure, contorte, talvolta grossolane"^[1]), sottintendendo un declino di tutte le capacità tecniche e creative. In realtà la percezione di decadenza, nata nel Rinascimento, fu un fenomeno molto soggettivo: per gli umanisti del Quattrocento era iniziata con la fine dell'Impero, per gli accademici del neoclassicismo era iniziata con la morte di Alessandro Magno e la fine dell'arte greca classica (fine del IV secolo a.C.), comprendendo quindi anche quell'arte romana che aveva fatto da ispirazione per gli artisti rinascimentali.

Lo storicismo ottocentesco fu il primo a guardare allo svolgersi e all'articolarsi della sequenza storica nel suo insieme. A superare il modello settecentesco negli studi di storia dell'arte furono Franz Wickhoff e Alois Riegl, i due fondatori della Scuola viennese di storia dell'arte che, tra il 1895 e il 1901, per primi elaborarono la teoria del cambio di gusto (*Kunstwollen*) contrapposta a quella della "decadenza". Secondo loro ciò che avvenne fu un passaggio da un'arte basata su una concezione plastica a una con una concezione pittorica, da valori tattili a valori ottici, da una visione ravvicinata a una a distanza. In questa prima rivalutazione l'arte romana e in particolare quella del basso impero era stata alla base dei nuovi "schemi" iconografici trasmessi all'arte bizantina e a quella medievale, preparando il terreno al trapasso tra la civiltà artistica antica e quella dell'età di mezzo.

Nei decenni successivi è stato superato anche il modello del "cambio di gusto". Ranuccio Bianchi Bandinelli ha dimostrato come il linguaggio tardoantico fosse nato da fattori ben più complessi e stratificati che non una "moda" o un fenomeno intellettualistico. In questo inquadramento storico diventa evidente che i modi dell'arte classica sarebbero stati del tutto inappropriati al contenuto di questa età, che ha quindi prodotto una forma artistica collimante coi suoi modi di sentire: perciò la forma tardoantica ha piena validità come espressione del proprio tempo. Ne è indice anche l'uso residuo degli schemi classici in una esangue produzione convenzionale e aristocratica, legata soprattutto all'artigianato artistico ed alla suppellettile preziosa, che la vecchia critica artistica seguì per l'esposizione storica, tralasciando come "secondaria" e "decadente" la reale espressione artistica dei tempi ormai mutati e dei nuovi rapporti tra gli uomini.

Cause della rottura

L'abbandono della forma ellenistica, con le sue eleganze, il corretto e spontaneo rapporto anatomico nelle figure umane, non fu causato esclusivamente dalle invasioni barbariche e dall'affermarsi del Cristianesimo coi suoi nuovi valori sociali, come si teorizzava fino alla prima metà del Novecento. La rottura avvenne, in realtà, per un insieme di cause, interne ed esterne, più complesso e fu innescata innanzitutto (ben prima delle invasioni e del successo dei cristiani) dall'instabilità istituzionale di quella *factio iuris* che era la Repubblica Romana durante l'impero (di fatto monarchico), originando una serie di molteplici e sempre più complesse contraddizioni che portarono a ondate successive di crisi. Gli attriti tra l'autorità fittizia del Senato e l'autorità effettiva del comandante imperiale (cioè dotato di impero, di facoltà di comandare l'esercito) portavano lo Stato sull'orlo di una crisi ad ogni successione, nonostante i vari espedienti adottati fin dall'epoca di Augusto, dalle adozioni alle designazioni.

La rottura degli equilibri politici fece sì che più grave fosse la crisi negli scontri tra le legioni stanziato sui confini e i gruppi etnici che vi premevano (pare ormai appurato un effetto "domino" in quelle popolazioni, dovuto a un peggioramento climatico, che raffreddò l'ambiente e inaridì i pascoli^[2]). Questo disequilibrio tra le forze in campo nelle campagne belliche sbilanciò il rapporto tra spese militari e bilancio dello Stato^[3], che rese necessaria la svalutazione della moneta (dalla lega argentea del 97% a poco più del 5% nel 260) che portò una travolgente

inflazione e rese la pressione tributaria insostenibile, soprattutto nelle province. Sommando le varie cause, nello stadio terminale della crisi, si giunse a una paralisi quasi totale dei commerci.

A tutto questo vanno aggiunte le confische di terreni a beneficio dei barbari acquisite stabilmente a difendere i confini dell'impero, con pesanti contraccolpi sulla classe rurale e sulla media borghesia provinciale: in un contesto del genere ogni nuova richiesta da Roma appariva come un nuovo marchio di soggezione^[4] e la presenza dei barbari veniva ormai vista come una liberazione^[5].

Gli imperatori romani, naturalmente, cercarono di arginare la crisi, riuscendo, talvolta, anche a invertire temporaneamente la rotta che portava inesorabilmente verso la disgregazione dell'Impero. Settimio Severo (193-211) promosse alcune riforme accompagnate a tendenze monarchiche assolute, che non solo non seppero contrastare la crisi, ma accentuarono al rottura col passato; neppure Gallieno raccolse i frutti sperati dalle sue iniziative; solo con Diocleziano, grazie alla radicale riorganizzazione amministrativa, militare e fiscale e grazie a una nuova politica verso i barbari si arrivò a una stabilizzazione, anche se la società e lo Stato che uscivano dalla crisi erano, ormai, profondamente cambiati. L'ultimo esperimento, come sistema di successione imperiale, fu la tetrarchia, peraltro, fallito anch'esso, prima di arrivare al semplice principio di ereditarietà con Costantino. Alla fine, il senato, espressione dell'aristocrazia romana tradizionale, uscì esautorato di qualsiasi potere, se non formale, con le strutture statali ormai in mano alla borghesia rurale italiana e provinciale, dalla quale uscivano militari professionisti e perfino gli stessi imperatori. Un tale sovvertimento sociale ed economico produsse incertezza nel futuro, angoscia, disperazione, ma anche senso di rivolta, attesa di un mutamento per talune classi, mentre per altre desiderio di evasione, di isolamento, di fuga dalla realtà tramite l'astrazione nel pensiero metafisico, irrazionale. La crisi spirituale, che si riflette profondamente nella produzione artistica, ebbe tre correnti principali:

1. una filosofica, legata alle correnti misticheggianti e al neoplatonismo di Plotino;
2. una pagana, legata alle nuove religioni misteriche, salvifiche o di fratellanza ed esaltazione collettiva (culto di Cibele, culto di Mitra, culto di Iside);
3. una, infine, legata al Cristianesimo, simile inizialmente alle altre discipline religiose orientali, ma ben presto dotata di un'organizzazione capillare e centralizzata, che agì in maniera più rivoluzionaria e in opposizione all'impero, al quale mirava, come entità universale ed eterna.

Caratteristiche

La maniera tardoantica non rappresentò realmente una novità, ma si sviluppò abbastanza linearmente dal filone dell'arte plebea e provinciale romana, cioè l'arte praticata dalle classi inferiori o periferiche dell'Impero. In concorso con particolari condizioni storiche che videro l'ascesa al potere di personaggi provenienti sempre più frequentemente dalle province e con l'innesto su queste esperienze delle concezioni barbariche, si arrivò a un totale superamento della maniera ellenistica, che, comunque, ormai, all'epoca di Diocleziano o Costantino era svuotata del suo contenuto originario. All'inizio del III secolo il graduale allontanamento dagli stilemi dell'arte greca (leggi della prospettiva, del colore, delle proporzioni, dell'equilibrio organico naturalistico e della coesione formale delle figure) coincise con un abbandono vero e proprio, realizzatosi nel giro di poco meno di cento anni. Sicuramente pesarono nella svolta la situazione politica, economica e sociale, che nei momenti di difficoltà portava le persone al bisogno di evasione e distacco, concretizzatosi nello slittamento verso l'irrazionale, come confermato anche dalle nuove forme di spiritualità che si diffusero in quel periodo. A ciò va aggiunta la scalata al potere di nuove classi legate all'esercito e alle province rurali, che non si riconoscevano nelle manifestazioni artistiche della vecchia aristocrazia senatoria.

La nuova arte dominante comportò autentiche rivoluzioni:

- il ribaltamento di tutte le prospettive su un piano unico;
- le proporzioni tra figure o tra le parti di esse, non più secondo natura, ma secondo una gerarchia "morale";
- la perdita della coesione organica tra le parti di una figura;
- l'uso del trapano nel creare ombre scavando solchi in negativo, piuttosto che modellare un volume a somiglianza dell'originale;

- la percezione slegata dei singoli elementi, che assumono forme autonome e acquistano significati astratti;
- la preferenza per la posizione frontale per i personaggi principali, legata ad ascendenze religiose;
- la caduta degli indugi nel ridurre la rappresentazione della figura umana ("nobile" per i greci) a mera decorazione riempitiva, contorta e distorta.

Il filone popolare dell'arte fu anche quello che per primo recepì un contenuto cristiano. Cristianesimo e invasioni barbariche non furono altro che due degli elementi che contribuirono a dare all'arte la sua nuova fisionomia, ma nessuno dei due fu determinante.

Fu proprio quest'originalità che causò l'inevitabile superamento di un modo di fare arte (quello greco-ellenistico) ormai stanco, retorico, indebolito da *revival* e imitazioni.

Il III secolo

L'arte della Tarda Antichità si fonda su quella del III secolo, periodo di crisi tanto profonda, che portò alla rottura dell'identità culturale, militare, amministrativa, spirituale ed artistica dell'Impero Romano. Il periodo considerato è compreso tra la morte di Commodo, avvenuta il 31 dicembre 192, e l'ingresso di Costantino a Roma, il 29 ottobre 312. Tale periodo viene diviso in tre parti:

- governo della dinastia dei Severi, dall'avvento di Settimio Severo, nel 193, alla morte di Alessandro Severo, nel 238;
- governo degli imperatori militari, 238-284 (anarchia militare);
- Diocleziano e la Tetrarchia, 284-312.

Diocleziano fu costretto a creare un nuovo sistema per assicurare la stabilità del potere e la sicurezza della successione imperiale. Pertanto, egli pensò ad un gruppo di quattro persone, che per adozione e per matrimonio, formassero una famiglia imperiale: i due Augusti, possessori del potere supremo, uno per la parte orientale ed uno per la parte occidentale dell'Impero, affiancati dai due Cesari, imperatori più giovani, subordinati agli Augusti e destinati alla successione.

Durante il periodo degli imperatori-soldato le armate si trovavano generalmente in rivolta: i comandanti proclamati imperatori dai soldati erano in guerra tra di loro e trascuravano la difesa dei confini. Mancava un'autorità centrale. La situazione s'aggravò per l'agitazione dei barbari, specialmente i Germani e i Persiani, che avevano iniziato l'invasione dei territori dell'Impero e, a causa dell'anarchia militare, il *limes* subì una contrazione in Europa, in Asia e in Africa. La guerra civile, le invasioni barbariche e, infine, la peste contribuirono allo spopolamento delle province. L'insicurezza dei traffici e le difficoltà del commercio causarono la svalutazione monetaria ed una regressione della produzione. Le fortune private erano in gran parte compromesse, serpeggiava il malcontento: in 50 anni tutta la società romana si era trasformata.

La crisi morale che accompagna la crisi politica ed economica non è meno grave. Gli avvenimenti del III secolo hanno profondamente cambiato i costumi. I disordini e le difficoltà della vita materiale hanno determinato una decadenza della vita intellettuale. Allo stesso modo nel campo religioso il disordine ha contribuito alla crisi morale. I cristiani e i pagani che tentavano di trovare nella vita religiosa una forza contro il malessere dell'epoca erano in lotta fra di loro.

I pagani cercavano una ragion d'essere per i loro dei, antichi e moderni. Per dare a questi numerosi dei una certa coerenza Aureliano favorì il culto del Sole come se si trattasse di una divinità superiore alle altre. Tale idea di un dio superiore, che si manifesta attraverso il Sole, era ancora viva sotto Costantino. Rendendosi conto della profonda frattura religiosa, gli imperatori perseguirono i cristiani con maggior rigore che i loro predecessori. Particolarmente severe furono le persecuzioni di Decio e di Valeriano alla metà del secolo. Interrottesi nel 260 con Gallieno, esse furono riprese da Diocleziano.

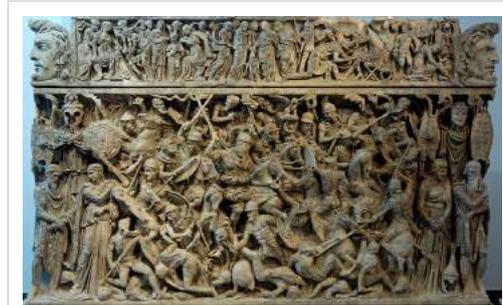
Infine, in collaborazione con Licinio, Costantino assicurò la vittoria al Cristianesimo in tutto l'Impero. Diocleziano era arrivato ad assumere il potere con lo spirito e il temperamento di un riformatore. Assistito dagli altri membri

della Tetrarchia e poi con la successione di Costantino, egli era riuscito a creare un nuovo stato. Dopo un trentennio di regime rigoroso lo stato presentava un assetto ben diverso da quello del III secolo.

Sarcofagi

Lo studio dell'arte del III secolo presenta delle difficoltà causate dalla mancanza di monumenti datati. La produzione considerevole di ritratti e di sarcofagi del III secolo, nel cinquantennio che va dal 235 al 285, mostra una tale differenza di stili che non è possibile riconoscere uno sviluppo continuo. I sarcofagi del III secolo, date le considerevoli dimensioni e la decorazione scultorea, particolarmente curata, erano destinati a trovare posto nei mausolei. A parte i sarcofagi eseguiti da officine locali, i Romani si sono serviti di sarcofagi importati dall'Africa e dall'Asia Minore.

Nella seconda metà del III secolo cessa l'importazione dell'Attica e dell'Asia Minore. Gli studi del Rodenwaldt hanno potuto stabilire un certo ordine nella successione cronologica dei vari sarcofagi. Agli inizi del III secolo si collocano i grandi sarcofagi con scene di battaglia eseguiti probabilmente per gli anziani generali di Marco Aurelio. L'esemplare più significativo è il sarcofago scoperto nel 1931 presso il quartiere Portonaccio a Via delle Cave di Pietralata, databile verso il 190-200.



Il cosiddetto sarcofago di Portonaccio della fine del II secolo. Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo).



vasca funeraria in porfido egiziano preparato da Massimiano (III secolo) per il proprio mausoleo a Milano. Dopo varie destinazioni è stato adibito a battistero nel Duomo, dove si trova tuttora.

Sarcofagi con scene di caccia

Il sarcofago con scena di caccia di Palazzo Mattei, noto come Mattei I, ricorda quello di New York per la composizione e l'esecuzione delle figure, ma denota l'attività di un'altra officina. Il rilievo è più aggettante e il gusto più classicistico. Il soggetto è nettamente romano: rappresenta il coraggio del cittadino romano, personificazione della *virtus*. Partendo dal Mattei I, il Rodenwaldt ha suddiviso i sarcofagi del periodo 220-270 come segue.

Il sarcofago Mattei I, il più antico esemplare con scena di caccia al leone, è databile, per il ritratto del protagonista che ricorda quelli di Caracalla, all'età di questo imperatore (220 d. C. circa).

La fase successiva è rappresentata dalla fronte del sarcofago applicata sulla facciata del Casino Pallavicini-Rospigliosi. Il defunto è qui raffigurato in due momenti: a sinistra la partenza per la caccia, e a destra l'attacco al leone. Il ritratto si colloca alla fine del regno di Alessandro Severo, verso il 235. Tra i vari personaggi vi sono maggiori spazi e la plastica è più accentuata che nei sarcofagi precedenti.

Al contrario su un altro sarcofago di Palazzo Mattei, il Mattei II, sempre con caccia al leone, i gruppi sono più compatti, i volti realistici e le pieghe dei vestiti più rigide. Si data intorno al 250.

La serie di sarcofagi con caccia si chiude col sarcofago a tinozza dello scalone del Museo Capitolino datato alla metà del III secolo.

Sarcofagi con scene mitologiche

I sarcofagi con scene mitologiche sono di difficile datazione a meno che non si riesca ad individuare l'identità dei personaggi cui erano destinati. È il caso del sarcofago di Balbino: esemplare di notevoli dimensioni che si data all'anno della morte dell'imperatore, il 238. Sul coperchio sono raffigurati sdraiati Balbino e la moglie. Sulla fronte il primo, nel costume ufficiale del guerriero e accompagnato dalla moglie, offre un sacrificio. Egli è rappresentato una seconda volta nella scena della *dextrarum iunctio* (l'unione delle destre) con la moglie, tema ricorrente anche su altri sarcofagi. Il rilievo di stile classicistico è forse opera di scultori greci particolarmente bravi.

Il grande sarcofago della collezione Ludovisi, decorato da un'animata scena di battaglia, era destinato ad Ostiliano, figlio dell'imperatore Decio, morto nel 251. Il giovane principe non è rappresentato nel pieno della battaglia, ma come trionfatore, *invictus*, attorniato dagli ufficiali della guardia del corpo, secondo l'usanza orientale. Il sarcofago è certamente un capolavoro, opera d'artisti di rilievo, ma non ci è dato riconoscere tra i sarcofagi pervenutici opere del medesimo artista, o della stessa officina, d'alto livello.



Il Sarcofago Ludovisi con scena di battaglia tra Romani e Germani

Il sarcofago di Acilia, conservato al Museo Nazionale delle Terme a Roma, fu commissionato per una coppia di un'importante famiglia senatoria. È un sarcofago a tinozza, con la rappresentazione, secondo il costume greco, dei sette saggi e delle nove muse, che decorano i quattro lati. Il rilievo assai pronunciato richiama l'opera di un maestro greco. Le teste dei personaggi principali, senza dubbio dei ritratti, sono perdute. Rimane un solo ritratto, quello di un giovinetto, nel quale è da riconoscere l'imperatore Giordano III (238-244) secondo l'identificazione del Bianchi Bandinelli. Il sarcofago dovette essere stato eseguito per il padre di Giordano III, un senatore che aveva anche il rango di *consularis*. Il ritratto di Giordano sostituì la testa di uno dei saggi, quando il giovane imperatore vi fu seppellito.

Sarcofagi di saggi e muse

Il genere dei sarcofagi di saggi e muse, classificati dal Rodenwaldt, era in voga nel terzo quarto del III secolo. I primi esemplari dimostrano la nuova reazione classicista verificatasi durante i regni di Valeriano e Gallieno (253-266). Tale reazione si ebbe anche nelle province galliche dove regnò come imperatore Postumo (258-267), com'è testimoniato anche dalle emissioni monetali di questo principe. Su un sarcofago del Museo Torlonia, del 250-260, una coppia di sposi è raffigurata come Filosofia e Musa, lui come il settimo Saggio e lei come la nona Musa.

Lo stile di tali sarcofagi è più classicheggiante, più moderato di quello dei sarcofagi precedenti. Un altro sarcofago con Muse è il cosiddetto Torlonia e presenta una coppia di sposi. Il sarcofago si collega agli inizi dell'età tetrarchica, verso il 270-275. I sarcofagi con leoni e quelli con filosofi hanno probabilmente ispirato gli artisti dei primi sarcofagi cristiani.

Sul sarcofago della via Salaria, al Museo Lateranense, i leoni dei sarcofagi pagani del terzo quarto del III secolo sono sostituiti dagli arieti.

Sul sarcofago di Santa Maria Antiqua sono raffigurati dei personaggi rassomiglianti ai Saggi dei sarcofagi pagani. Tale sarcofago si colloca verso il 260-270, dopo la persecuzione di Valeriano contro i cristiani interrotta per ordine di Gallieno.

Scultura

Nel periodo della Tetrarchia (284-312) l'arte risente della crisi politica e morale, ma anche di quella economica, che impedisce l'importazione delle opere d'arte dalla parte orientale dell'impero, mentre gli artisti greci non vengono più in Italia. Lo stile di quest'epoca presenta lo stile caratteristico della "maniera popolare".

Alcuni monumenti ben databili possono guidarci nella datazione delle opere di questo periodo. La base dei Decennalia del 303 e il monumento ai Tetrarchi del 293-303 sono esempi in cui mancano quasi del tutto i richiami allo stile ellenistico.



Base dei Decennalia



Monumento ai Tetrarchi

Architettura

L'architettura, inoltre, in questo periodo giunge a risultati estremamente interessanti. Le città scelte dagli imperatori come luoghi di residenza approfittarono di tale posizione di privilegio in quanto i Tetrarchi, in gara fra loro, cercarono di far costruire monumenti sempre più importanti.

Diocleziano a Nicomedia, in Bitinia, fece erigere senza dubbio edifici monumentali, ma malauguratamente i loro resti sono insignificanti e non sono mai stati studiati seriamente.

Il palazzo imperiale di Antiochia

Ad Antiochia, antica capitale, la costruzione del palazzo imperiale fu iniziata da Gallieno, continuata da Probo e ultimata da Diocleziano. Situato su un'isola dell'Oronte, il Palazzo sembra un castello fortificato, circondato da mura con torri. Strade porticate lo dividevano in quattro sezioni. La strada che conduceva all'ingresso del palazzo era più breve delle altre.

Sotto molti aspetti il Palazzo d'Antiochia ricorda quello di Spalato, eretto più tardi. La facciata settentrionale guardava sulla riva del fiume, particolare che si ritrova anche a Spalato. Anche ad Antiochia nei pressi del palazzo vi era il circo, come nel palazzo imperiale di Roma. La presenza del circo vicino ai palazzi imperiali è spiegabile come luogo di riunione per il popolo, e sembra sia ritenuta indispensabile per questo scopo.

Il palazzo imperiale di Spalato e i monumenti di Tessalonica

Dopo l'abdicazione del 305, Diocleziano si ritirò nel palazzo fortificato di Spalato, presso Salona. La costruzione imponente esiste ancora in parte dato che gli abitanti di Salona si rifugiarono entro le sue mura quando nel VII secolo furono minacciati dall'invasione degli Avari. Più tardi il palazzo si chiamò Spalato, oggi Split. La costruzione e la decorazione mostrano influssi orientali, come se Diocleziano fosse stato influenzato dallo stile delle città dove aveva soggiornato, come Antiochia e Nicomedia, e probabilmente fece venire architetti ed artisti dalla parte orientale dell'impero.

A Tessalonica, la città che fu residenza di Galerio fino al 311, anno della sua morte, l'imperatore fece erigere il palazzo, il circo, l'arco di trionfo e il mausoleo; la via colonnata collegava il palazzo con l'arco. Come Diocleziano, anche Galerio si servì di maestranze orientali. Verso la fine del IV secolo, Tessalonica fu residenza di Teodosio I, al quale si deve la trasformazione della cosiddetta Rotonda nella chiesa di San Giorgio.

Milano capitale dell'impero

Milano divenne una capitale dell'Impero quando Massimiano vi fissò la propria residenza nel 286. A lui si deve la nuova cinta muraria con uno sviluppo di circa 4,5 km, arricchita da numerose torri a 24 lati, le grandiose "terme erculee" a est e un mausoleo (uguale a quello di Diocleziano a Spalato) preparato per sé stesso. A Milano vi era un complesso di palazzi imperiali di grandi dimensioni. Questo complesso (come di norma) confinava col circo. Quello di Milano era vicino alle mura, e nella parte monumentale era dotato di due grandi torri. Le sue dimensioni erano di 70 × 85 m. Milano rimase residenza imperiale da Massimiano ad Onorio.



Milano, resti del palazzo imperiale

Le altre residenze imperiali

Aquileia, altra residenza imperiale dell'età di Massimiano, aveva anch'essa un palazzo e un circo, di cui si conosce ben poco.

Costruzioni considerevoli si trovano anche ad Arles, ma la città ebbe una certa importanza solo sotto Onorio, verso il 400, quando fu sede dell'amministrazione centrale.

Ancora a Massimiano è stata attribuita nel passato la grandiosa villa di Piazza Armerina, ritenuta la sua residenza dopo l'abdicazione del 305, ma l'ipotesi di una destinazione imperiale non è più oggi plausibile, e non viene più sostenuta dagli studi recenti.

Anche Treviri con Costanzo Cloro fu una delle sedi amministrative dell'Impero. Le ricerche, intraprese dopo la seconda guerra mondiale, hanno portato alla luce, sotto la cattedrale, resti di pitture, facendo pensare che questo sito fosse la sede del palazzo dei Tetrarchi. Tuttavia, proprio in questo luogo non sono stati ritrovati i resti del palazzo.

I monumenti a Roma

Roma, antica capitale del mondo mediterraneo, fu ornata da Diocleziano di terme grandiose, che furono inaugurate nel 305. Infine Massenzio, l'ultimo imperatore realmente romano, quando fu residente a Roma, dal 306 al 312, fece erigere: la Basilica Nova, detta anche di Costantino per via delle le modifiche apportate da quest'imperatore; i monumenti eretti in onore di Romolo morto in tenera età: il Mausoleo sulla via Appia, il circo e il Palazzo vicino al circo. All'inizio del suo regno, Costantino continuò l'opera di Massenzio, con le terme che portano il suo nome e con la Basilica di San Giovanni in Laterano, la più antica chiesa cristiana di Roma. Quest'ultima costruzione inaugura l'architettura del Tardo Antico.

Questo quadro sugli aspetti della cultura artistica del III secolo può essere concluso, ribadendo che in questo periodo non s'afferma uno stile particolare, ma che lo stile "classico" s'alterna a quello "popolare". La dispersione delle attività nel periodo della tetrarchia causa profonde trasformazioni: Roma non è più il centro dell'Impero, né dell'arte imperiale. Per l'attività dei Tetrarchi l'arte imperiale si è diffusa in più centri.

Quanto all'Arco di Costantino a Roma possiamo anticipare che esso rappresenta la logica continuazione dell'arte della tetrarchia e nel medesimo tempo è da ritenere come punto di partenza dell'arte della tarda antichità.

Mosaici

Uno dei più importanti scavi riguardo all'arte musiva è quello avvenuta ad Antiochia sull'Oronte, dove sono venute fuori figurazioni di assoluta fedeltà ellenistica, che hanno fatto accantonare che le novità stilistiche della tarda antichità fossero giunte a Roma dall'Oriente: in questo contesto il caso delle pitture della sinagoga di Dura Europos rimane del tutto isolato.

Il mosaico pavimentale del III secolo venne rinnovato solo nel repertorio decorativo non figurato, dove si diffuse un gusto che preferiva gli intrecci e gli effetti prospettici. Da rilevare è una maggiore indipendenza del mosaico rispetto alla pittura, con l'uso di tessere di dimensioni maggiori che danno alle raffigurazioni un tocco più fortemente "impressionistico" di quanto avveniva nelle scene dipinte (che pure si stavano incanalando in una direzione stilistica analoga).

Tra tutte le province dell'impero, solo quelle africane occidentali, proprio nel mosaico, sviluppano un linguaggio artistico originale in gran parte autonomo (Byzacena, Numidia e Mauretania). Qui si sviluppò, accanto alle tradizionali scene mitologiche, un repertorio peculiare, che comprendeva scene di caccia, agricoltura e altri episodi di vita reale della regione, dotate di notevole realismo. Il fiorire artistico coincise con la grande stagione della letteratura e della polemica religiosa cristiana delle province africane occidentali.

Nei famosi mosaici della villa di Piazza Armerina lavorarono maestranze africane (e forse anche romane, come testimoniano alcuni motivi di derivazione sicuramente urbana) per un insieme di circa 3500 m². Gli esami sulle murature hanno datato la villa e i mosaici stessi a una successione di tempi che va all'incirca dal 320 al 370.



Mosaici della villa di Piazza Armerina



Mosaici della villa di Piazza Armerina



Mosaici della villa di Piazza Armerina



Affresco della sinagoga di Dura Europos

Toreutica e vetri

Grande importanza nella produzione artistica dell'epoca rivestono anche gli oggetti preziosi, le coppe, il vasellame d'argento con rilievi a sbalzo (ad esempio il tesoro di proiecta) e i vetri, verso i quali i Romani del III secolo sembrano nutrirsi una predilezione. Il vetro non veniva ormai più prodotto solo ad Alessandria, ma anche a Aquileia e a Colonia sul Reno.

Il IV secolo

Per la storia dell'arte del IV secolo comincia con l'ingresso di Costantino a Roma nel 312 e termina sia nel 402, anno in cui Onorio trasferì la sua residenza a Ravenna, sia nel 408, anno della morte di Arcadio, quando i Goti di Alarico saccheggiarono Roma. In occidente il sacco di Roma da parte dei Goti causò un'interruzione dell'attività artistica: a Costantinopoli le colonne erette in onore di Teodosio I e Arcadio oltre che di Marciano, con le loro sculture, danno un'idea dell'arte degli anni precedenti la morte di Arcadio, anzi c'informano della situazione artistica dei due centri dell'Impero intorno al 400.

A Roma, l'arco di Costantino è il monumento più antico del IV secolo: le scene che narrano fatti di guerra sono di stile popolare, mentre le scene che illustrano gli episodi romani sono più solenni. È probabile che Costantino volle tale differenza.

Quanto alle statue dell'Imperatore, sono caratterizzate dallo stile classico: quella del Laterano, nella quale è raffigurato con corazza nel fiore degli anni, e quella della Basilica Nova, i cui frammenti si trovano nel cortile del

Palazzo dei Conservatori, nella quale Costantino è effigiato come uomo maturo. Le statue di Costantino e dei suoi figli, insieme alle statue dei Dioscuri trovate nelle rovine delle terme costantiniane, furono realizzate a Roma tra il 315 e il 330, in uno stile puramente classico.

Nel IV secolo, le opere più importanti furono realizzate nel campo dell'architettura. A Roma si continuò a costruire come s'era fatto sotto il regno di Massenzio. Gli edifici costantiniani, come le Terme del Quirinale, le Basiliche di San Giovanni in Laterano e di San Pietro in Vaticano testimoniano un'identica capacità tecnica ed artistica. Non si conoscono più tali monumenti nel loro aspetto originario.

L'architettura del IV secolo s'è distinta per due importanti avvenimenti: la fondazione e la costruzione delle grandi chiese a Roma.

Nella costruzione di Costantinopoli, Costantino e i suoi ingegneri ed architetti dovettero far tesoro delle esperienze maturate con l'edificazione delle residenze dei Tetrarchi, forse anche di Nicomedia, la capitale di Diocleziano. Ma, sfortunatamente assai poco rimane oggi della città costantiniana, anche se ci si può fare un'idea anche con l'aiuto delle fonti letterarie.

Costantinopoli

Costantinopoli è situata su un promontorio sul Bosforo tra il Mar di Marmara a sud ed una baia, il Corno d'oro a nord-est. Il terreno era accidentato e collinoso, ma gli ingegneri dell'epoca erano abili nel fare il rilevamento del terreno prima di tracciare la pianta della città. Le colline orientali erano occupate dall'antica città di Bisanzio, ragion per cui la pianta della nuova città tenne conto della precedente città greca, ma s'estese ancor di più ad ovest e a nord, dove il terreno è diviso in due parti da una depressione prodotta dall'antico torrente Lykos. Un'altra depressione che si trova sulle colline situate sul mar di Marmara e le colline più a nord-ovest fu utilizzata per il circo. Secondo l'uso, il palazzo occupò le colline a sud-est dell'ippodromo di Costantino, rilievi sui quali fu impiantata la basilica di Santa Sofia (Hagia Sophia) e, più tardi, i palazzi bizantini e turchi. Il tracciato delle strade s'individua sulle colline oltre la cinta muraria dell'antica città greca. La via principale, la *Mesé*, partiva da una piazza davanti all'ingresso del palazzo reale e di Santa Sofia, e giungeva sino al foro di Costantino, nel quale esiste ancora oggi la colonna di Costantino. Attraversava la piazza nel *Philadelphion* e arrivava alla chiesa degli Apostoli, per concludersi con la porta che s'apriva nella cinta muraria dietro la chiesa. Dopo il *Philadelphion* la *Mesé* si divideva in due parti. Una seconda strada principale scendeva in direzione ovest verso il foro di Arcadio, nel quale si trova ancora in sito la base della colonna di quest'imperatore. Tale via si concludeva alla Porta *triumphalis* nelle mura occidentali di Costantinopoli.

Le basiliche cristiane a Roma

Il secondo avvenimento importante per l'arte del IV secolo è la fondazione delle grandi basiliche cristiane a Roma. Alla fine del III secolo le chiese cristiane, come quella di Dura Europos, avevano sede in ambienti di case private. Lo stesso avveniva a Roma, dove frequentemente sono venute alla luce tracce di tali ambienti destinati al culto dei primi cristiani e ubicate al di sotto delle chiese di costruzione di più recente: i cosiddetti *Tituli*.

Dopo la battaglia del 312 Costantino fece dono al papa del Palazzo Laterano dov'egli fondò la grande basilica di San Giovanni in Laterano. La chiesa comprendeva un vestibolo, una grande sala a cinque navate, un transetto e al fondo un'abside. L'esistenza del transetto per la fase più antica è stata contestata da alcuni studiosi, ma gli scavi più recenti hanno dimostrato che esso esisteva sin dalle origini, ma in un forma leggermente diversa da quello posteriore. La tipologia di San Giovanni in Laterano fu ripetuta in altre basiliche costruite da Costantino: la Basilica di San Pietro in Vaticano, quella del Santo Sepolcro a Gerusalemme e infine la basilica della Natività a Betlemme.

È interessante richiamare le questioni sorte circa la creazione di questa particolare pianta basilicale. È ovvio che la costruzione a navate in forma di basilica è antica. In Egitto le sale ipostile, assai numerose, erano illuminate da finestre ubicate nella parte alta della navata centrale. È probabile che proprio da Alessandria il tipo della Basilica si sia diffuso nel mondo greco e in Italia. Ma ci piacerebbe conoscere oggi il punto di vista del Papa e di Costantino quando idearono per la chiesa di San Giovanni in Laterano la combinazione di una basilica a navate con un transetto.

Tale questione non è stata però risolta in maniera soddisfacente. Per il transetto di San Pietro il Krautheimer ha notato che esso era destinato sia al servizio liturgico, per i riti e le offerte, sia alla venerazione della memoria dell'apostolo Pietro. Il transetto era riservato al clero, senza dubbio, e all'Imperatore con la sua corte. È possibile che le aule dei palazzi imperiali destinate al culto dell'Imperatore e alle cerimonie, che tale culto accompagnavano, siano servite da esempio per le chiese cristiane.

Oltre alle grandi chiese costruite *intra moenia*, altre basiliche furono costruite nei dintorni di Roma, presso le catacombe, in prossimità di qualche tomba di martire. Di tali costruzioni non rimangono che le fondazioni e presentano il tipo comune a navate con colonne, coperte da un tetto a capriate. Fatto notevole è che tali chiese furono costruite non sopra la tomba del martire, ma ad una certa distanza da essa. Evidentemente, il culto dei Santi aveva subito modifiche dopo l'età di Costantino e tale differenza appare evidente con papa Liberio (352-366) e papa Damaso I (366-384), il quale evidenziò le tombe dei santi con iscrizioni, i cosiddetti *carmina damasiani*. Talvolta, un mausoleo a pianta rotonda e coperto da cupola si trova vicino addossato ai muri della chiesa, destinato ai membri della famiglia imperiale. Tor Pignattara, mausoleo di Elena sulla via Casalina, e Santa Costanza, sulla via Nomentana, sono i monumenti più noti del genere. Le grandi chiese costruite presso le tombe dei martiri, ci aiutano a capire la costruzione delle chiese in Terra Santa.

I monumenti in Oriente

La chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme è stata trasformata e restaurata, ma dalle iscrizioni antiche e dai particolari della chiesa attuale si può immaginare l'aspetto della chiesa originale. L'antico ingresso situato ad est, su un'importante arteria cittadina, era preceduto da una scalinata ancora esistente; immetteva in una basilica a cinque navate di cui non restano che vestigia insignificanti. Ad ovest della chiesa terminava con un'abside, la cui parte posteriore era collegata con la rotonda dell'*Anastasis* che racchiudeva il Santo Sepolcro.

La basilica della Natività a Betlemme è meglio conservata. Preceduta da un atrio colonnato comprende una basilica a cinque navate, che esiste ancora intatta e un coro che nella sua condizione attuale si data all'età di Giustiniano. Ma gli scavi hanno scoperto anche le fondazioni del coro dell'età di Costantino, con una parte del pavimento musivo, con decorazione geometrica e ornati floreali, di pregevole fattura.

A Costantinopoli la prima Hagia Sophia richiama probabilmente la costruzione di San Giovanni in Laterano e di San Pietro a Roma, come la chiesa dei Santi Apostoli s'avvicinava piuttosto a quella del Santo Sepolcro. Ma sull'architettura costantinopolitana dell'età di Costantino, come sui palazzi e sull'edilizia d'utilità pubblica, si sa ancora troppo poco.



Hagia Sophia



Basilica della Natività a
Betlemme

I ritratti e le arti minori

Fra i ritratti un posto a sé occupano i rilievi riutilizzati nell'arco di Costantino nei quali le teste sono state rifatte al fine di rappresentare Costantino I e Licinio. Sono capolavori dovuti ad un artista eccezionale e superano per qualità stilistiche tutti gli altri ritratti dell'epoca. Ritroviamo lo stile classico nella testa di bronzo di Costantino al Museo dei Conservatori.

Anche nelle cosiddette arti minori si manifesta il gusto classico: nel tesoro d'argenteria dell'Esquilino, conservato a Londra e comprendente fra l'altro il cofanetto di Proiecta, morta nel 383 e nel missorio di Teodosio in argento conservato a Madrid, dove Teodosio I è rappresentato tra Valentiniano II e Arcadio, databile al 388. La patera di Parabiago appartenente all'arte pagana, conservato a Milano, è del medesimo periodo.



Testa in bronzo di Costantino, dai Musei Capitolini



Rilievo dall'Arco di Costantino a Roma



Cofanetto di Proiecta



Missorio di Teodosio



Patera di Parabiago

Gli avori

Alla fine del IV secolo anche gli avori mostrano un gusto classico assai pronunciato. Tra i più importanti vi sono:

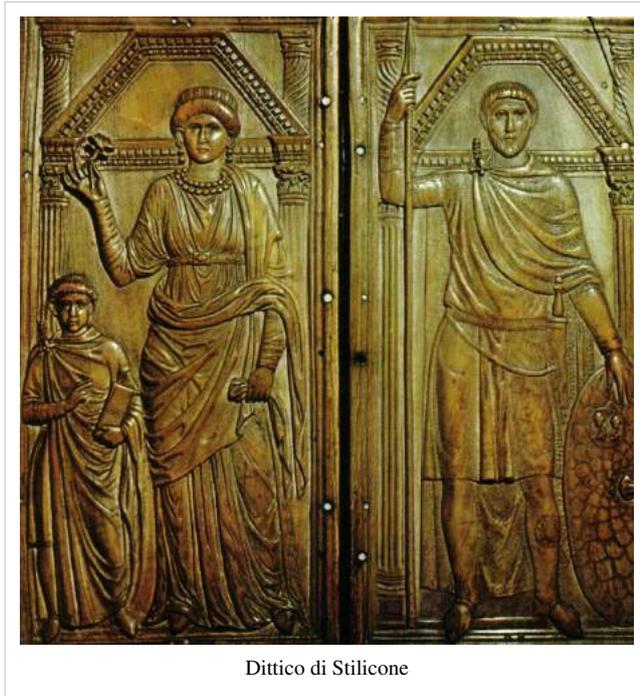
Dittico di Stilicone

conservato a Monza, raffigura il generale romano Stilicone, con la moglie Serena e il figlio Eucherio.

Dittico dei Simmaci e dei Nicomachi

rappresenta l'arte pagana contemporanea a Roma, e raffigura due personaggi femminili si occupano nei pressi di un altare di una cerimonia religiosa. Tutti i particolari sono di gusto perfettamente classico.

Anche gli avori cristiani mostrano la medesima tendenza; basta citare le valve del dittico con le pie donne al Sepolcro, una a Monaco, l'altra a Milano. È come se pagani e cristiani in Italia fossero favorevoli ad una ripresa del classicismo.



Dittico di Stilicone



Dittico dei Simmachi e dei Nicomachi

L'arte di Costantinopoli

Assai poco si conosce dell'arte di Costantinopoli nel IV secolo. La più antica scultura è un frammento di sarcofago in porfido. All'arte dei primi anni di vita della città si è soliti far risalire un rilievo che decorava la base della colonna di Costantino, databile intorno al 328, anno dell'erezione della colonna, noto però soltanto da un disegno eseguito nel XVI secolo dal pittore Loriche e conservato a Copenaghen: entro un medaglione è raffigurata la testa di un imperatore con corona radiata. Tali raggi che richiamano il dio Sole s'accordano bene con i ritratti di Costantino e i dettagli presentano lo stile classico prediletto dall'Imperatore e documentato dalle figure femminili seguite da due figure maschili di barbari. Gli altri monumenti del IV secolo trovati a Costantinopoli, il busto di Apostolo e il cosiddetto «Sarcofago del principe con gli angeli», presentano lo stesso stile. Tuttavia, alla fine del IV e all'inizio del V secolo, le sculture mostrano già uno stile più vario. Basta menzionare due statue-ritratto: il magistrato, scoperto ad Afrodizia e conservato al Museo di Istanbul, è opera di un artista che ha espresso mirabilmente il carattere del personaggio; l'altro ritratto, proveniente sempre da Afrodizia ma ora al museo di Bruxelles, richiama i ritratti dei magistrati sulla base dell'obelisco di Istanbul: la scultura, molto realistica e che dipinge a meraviglia l'individualità, è da considerarsi opera di un maestro molto significativo.

I rilievi che decorano la base dell'obelisco di Teodosio I, eretto nel 390 sulla spina dell'ippodromo di Costantino, rappresentano delle scene appartenenti al cerimoniale della corte bizantina. Su ciascuna faccia della base è raffigurata una loggia nella quale stanno alcuni personaggi della corte imperiale. Essi sono accompagnati dai dignitari della corte e da guardie del corpo. Lo spazio sotto le logge è occupato da spettatori di rango inferiore. Tutti i personaggi sono allineati gli uni accanto agli altri in postura frontale e coprono completamente il fondo del rilievo. Le forme plastiche sono poco accentuate. L'interesse degli scultori sembra diretto a riprodurre la massa. Solo gli Imperatori ed alcuni dignitari si distaccano dalla folla. Alcuni dettagli della rappresentazione permettono di fissare la data di ciascuna delle facce, specialmente quella del lato nord-est, la più recente, probabilmente databile all'epoca di Teodosio II, 408-450, che mostra particolari segni di un modo caratteristico. Da questi dettagli si vede come i rilievi della base dell'obelisco non rappresentino lo stile ufficiale, ma piuttosto lo stile popolare.

Le colonne di Teodosio I ed Arcadio a Costantinopoli, che imitano le colonne di Traiano e Marco Aurelio, sono i monumenti più importanti per quanto concerne lo studio della riproduzione delle forme plastiche alla fine del IV secolo e agli inizi del V secolo. La colonna di Teodosio I s'elevava sull'omonimo foro; essa fu distrutta durante i

primi anni del XVI secolo. La costruzione della colonna di Arcadio, sul foro di quest'imperatore, è stata iniziata nel 402; la colonna fu demolita nel 1717, ma la base si trova tuttora in loco. Quei frammenti che ci rimangono dei rilievi che hanno ornato le colonne c'illustrano l'atteggiamento generale sul valore della scultura. Del resto, a grandi linee, è possibile seguire la composizione delle scene grazie ad alcuni disegni che le hanno riprodotte. La serie più importante rappresenta i rilievi della colonna d'Arcadio. Dopo uno studio recente si possono riconoscere i rilievi della colonna di Teodosio I in disegni conservati al Museo del Louvre a Parigi.



Statua di magistrato romano, da Afrodisia



Base dell'obelisco di Teodosio



Base della colonna di Arcadio

La pittura

Si conosce assai poco della pittura del IV secolo. Si deve comunque ammettere la presenza di grandi decorazioni, nelle nuove chiese romane, destinate ad occupare le absidi, e, in effetti, gli storici dell'arte si stanno sforzando di disegnare delle ricostruzioni delle pitture della basilica di San Giovanni in Laterano e di quella di San Pietro in Vaticano, ma i risultati non sono utili per ricostruirne lo stile. Quanto alla composizione, vale la pena d'osservare che, probabilmente, la *Maiestas Domini* e il Cristo che insegna agli Apostoli nel Concilio Celeste, sui sarcofagi di Milano, sono stati pensati per un'abside.

I mosaici della chiesa di Santa Costanza, il mausoleo di Costantina, la figlia di Costantino deceduta nel 354, sono in parte conservati, ma l'antica decorazione della cupola, quella di maggior interesse, è nota solo attraverso copie, che non informano però sul valore artistico dell'originale. Allo stesso modo, le illustrazioni dei manoscritti, come il *Calendario di Filocalo* del 354, il frammento dell'Itala di Quedlinburg, le *Aratea* di Leiden, le illustrazioni delle commedie di Terenzio, tutte senz'eccezione molto interessanti, hanno un'importanza limitata.

Alcuni frammenti d'affreschi provenienti dagli scavi alla cattedrale di Treviri che sono tra le pitture più importanti dell'epoca di Costantino. Esse appartenevano ad una sala demolita nel 326 per far posto ad una nuova costruzione. La decorazione era articolata in scomparti con busti femminili alternati a coppie d'Eroti con significato allegorico: rappresentavano i benemeriti del governo imperiale. Lo stile è dichiaratamente classico.



Mausoleo di Santa Costanza, *Consegna della legge*, mosaico absidale



Frammento dell'Itala di Quedlinburg



Dedica del *Calendario di Filocalo* del 354



Soffitto del palazzo costantiniano a Treviri

La fine del secolo

Il periodo tra la fine del IV e gli inizi del V secolo è molto interessante per la storia dell'arte. Roma è un centro di primaria importanza almeno fino al disastro del 410. Accanto si colloca Milano, residenza abituale degli imperatori d'Occidente da Massimiano (285) in poi. Ma Milano perse importanza quando nel 402 Onorio si rifugiò a Ravenna. Senza dubbio quest'ultima sede degli imperatori ha favorito l'immissione d'elementi orientali nell'arte dell'Occidente. Un quadro sull'arte del periodo ci viene dall'analisi di tre monumenti di prim'ordine, ma estremamente differenti per l'architettura e la decorazione musiva:

San Giorgio a Tessalonica

ex-tempio pagano trasformato in chiesa da Teodosio I nel 390 circa. Non è da escludere che la decorazione musiva sia stata eseguita da mosaicisti costantinopolitani fatti venire apposta da Teodosio. La chiesa è a pianta centrale.

Basilica di Santa Pudenziana a Roma

basilica a tre navate, della decorazione originale si conserva solo quella dell'abside, eseguita fra il 402 e il 410. È raffigurato il Cristo che insegna agli apostoli nella Gerusalemme celeste. Il tema è lo stesso del sarcofago della basilica di Sant'Ambrogio a Milano. Lo stile del mosaico di Santa Prudenziana è decisamente classico.

Mosaici del battistero della cattedrale di Napoli

eseguiti verso il 400, rappresentano un'altra tradizione. Qui la tecnica della costruzione, lo stile della decorazione e l'iconografia delle scene della vita di Cristo appartengono all'arte orientale.



La Tomba di Galerio, poi chiesa di San Giorgio, a Tessalonica



Dettaglio della decorazione musiva della Tomba.



Mosaico dell'abside della basilica di Santa Pudenziana



Battistero di San Giovanni in Fonte, cattedrale di Napoli

Il V e il VI secolo

Sono due secoli abbastanza densi d'avvenimenti. L'Italia conobbe una certa prosperità sotto Onorio (394-423) e sotto il governo di Galla Placidia, morta nel 450, e di suo figlio Valentiniano III (424-456). Dopo la morte di quest'ultimo venne a mancare l'autorità centrale fino all'arrivo di Teodorico nel 493. Roma per lungo tempo approfittò della sua posizione tradizionale e della presenza dei papi. Fu saccheggiata da Alarico nel 410 e poi più gravi furono i sacchi di Genserico nel 455, e di Ricimero nel 472. I papi si sforzarono di abbellire le chiese e di fondarne di nuove, mentre gli Imperatori s'occuparono degli aspetti finanziari. Ma dopo la deposizione dell'ultimo imperatore d'Occidente nel 476, Roma divenne una città di secondo piano.

L'importanza di Milano diminuì sensibilmente quando nel 402 Onorio trasferì la sua residenza a Ravenna, ma soprattutto dopo il sacco degli Unni del 455. La scelta di Ravenna fu condizionata dal fatto che la città era protetta da lagune e paludi. Ma Ravenna aveva raggiunto una certa importanza già alla fine del IV secolo, quando il vescovo Orso *Ursus* (†ca. 396) eresse una nuova cattedrale. Con l'arrivo della corte si costruiscono un palazzo per l'Imperatore ed edifici per l'amministrazione dell'Impero: i sarcofagi rinvenuti a Ravenna sono la dimostrazione della presenza di dignitari ed altre personalità di rango. Sia sotto gli Ostrogoti che sotto i Bizantini Ravenna mantenne il ruolo di centro amministrativo in Italia.

L'Italia godette dell'assistenza dell'Impero orientale soprattutto all'epoca di Galla Placidia, principessa bizantina e del figlio di lei Valentiniano III, che sposò nel 473 Licinia Eudossia, la figlia di Teodosio II. Papa Ilario (461-468) trasse grande profitto dall'arrivo in Italia di Antemio e della sua sposa Eufemia, figlia di Marciano, fra il 467 e il 472, i quali portarono una considerevole quantità d'argento da Costantinopoli.

L'architettura

L'architettura di questi due secoli continua la tradizione del IV. A Roma la basilica di Santa Sabina, eretta da papa Celestino I (422-432), e la basilica di Santa Maria Maggiore, eretta da Sisto III (432-440), sono ampie basiliche a navate. La basilica di San Paolo fuori le mura, eretta da papa Leone I (440-461), riprende il tipo delle basiliche di San Giovanni e San Pietro. Le chiese di San Lorenzo sulla via Tiburtina di papa Pelagio II (578-590) e di Sant'Agnese sulla via Nomentana di papa Onorio II (636-638) furono erette presso le catacombe sulle tombe dei martiri. Sia i mosaici dell'abside di San Lorenzo sia quelli di Sant'Agnese, quest'ultimo con la raffigurazione della Santa in costume bizantino, tra due papi, su fondo d'oro, mostrano nel disegno rigido dei personaggi come si sia ormai perduta la vivacità propria dell'arte precedente.

Nel V e nel VI secolo Costantinopoli, la capitale del mondo orientale, divenne la città più importante del mondo antico e senza dubbio un centro d'arte considerevole. Gli imperatori Teodosio II (408-450), Marciano (451-457), Leone I (457-474), Zenone di Bisanzio (491-518) e Giustiniano I (521-565) arricchirono la città di monumenti importanti. Ma dalla morte di Giustiniano in poi ebbe inizio un declino politico, economico ed artistico. Cessa così il primo periodo di fioritura dell'arte bizantina.



Basilica di Santa Sabina



Basilica di Santa Maria
Maggiore



Basilica di San Paolo fuori le
mura



Basilica di San Lorenzo fuori le
mura



Basilica di Sant'Agnese fuori le
mura

La basilica di San Lorenzo a Milano

A Milano, la basilica di San Lorenzo inaugura un tipo nuovo di costruzione, la cui pianta è caratterizzata da quattro torri disposte agli angoli di un quadrato, su ciascun lato del quale si trova un'edera formata da due pilastri e quattro colonne. La curva dell'edera corrisponde alla curva del muro esterno; all'interno le quattro colonne per lato formano una galleria a due piani. A sud, ad est e a nord, era consacrata a sant'Aquilino ed era preceduta da un vestibolo quadrato. La cappella di Sant'Aquilino è l'unica che conserva ancora, col suo vestibolo, la decorazione musiva originale. Il resto della decorazione di San Lorenzo è andato perduto con il crollo della cupola centrale.



Basilica di San Lorenzo (Milano)



Cappella di Sant'Aquilino

Gli edifici ravennati

A Ravenna il battistero della cattedrale, orientato come questa, è della fine del IV secolo e fu restaurato più d'una volta. Tuttavia, un'iscrizione c'informa che il vescovo Neone (450-475) s'interessò della decorazione del monumento. Il battistero originariamente era ricoperto da un tetto a padiglione poggiante su una cornice della quale sono state ritrovate alcune parti; la costruzione della cupola è più recente.

Il Mausoleo di Galla Placidia, una cappella edificata vicino al vestibolo della chiesa di Santa Croce, è una costruzione caratteristica. Tale cappella, coperta da volta e da una cupola a pennacchi, non è una costruzione a pianta centrale come gli altri mausolei imperiali. È possibile che la tipologia architettonica provenga dall'Oriente. Sia le volte che la cupola sono interamente rivestite di mosaici. Dopo la morte di Galla Placidia, nel 450, e di Valentiniano III, nel 456, non vi furono a Ravenna monumenti di una certa importanza fino all'arrivo di Teodorico, il re degli Ostrogoti.

La costruzione più importante del periodo teodoriciano è la basilica di Sant'Apollinare Nuovo che ricorda le grandi chiese romane della prima metà del V secolo, per la grande navata centrale e le laterali più strette, e per il grande numero di finestre. Rimangono i mosaici che decorano le pareti della navata centrale, mentre l'abside, che era stata demolita, è stata ricostruita di recente.

Infine, a Ravenna la basilica di San Vitale, fondata dal vescovo Ecclesio e consacrata dal vescovo Massimiano nel 547, è il monumento più interessante. È probabile comunque che la chiesa sia ascrivibile ad un periodo precedente. Ha la pianta ottagonale, è sormontata da una cupola sorretta da otto pilastri collegati ai muri esterni da archi robusti; la navata centrale è affiancata da navate laterali a due piani. Nelle navate laterali è sistemato un presbiterio con abside. La costruzione caratterizzata da una cupola su base poligonale ricorda la chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Costantinopoli.

Battistero
NeonianoMosaico della
cupola del
Battistero
NeonianoMausoleo di Galla Placidia,
esternoMausoleo di Galla Placidia,
interno



Le chiese costantinopolitane

A Costantinopoli, la chiesa dei Santi Sergio e Bacco e Hagia Sophia sono da ascrivere alla stessa scuola orientale, come anche il *Martyrium* di Bosra in Siria, databile al 512, e la chiesa di San Sergio di Ezra'a del 515.

Tuttavia, le chiese costantinopolitane mostrano caratteristiche tecniche più avanzate. La chiesa dei Santi Sergio e Bacco è sormontata da una cupola assai larga poggiante su otto pilastri collegati ai muri esterni mediante archi sull'ottagono centrale. Le navate laterali, a due piani, fra i pilastri e i muri esterni, mostrano l'evoluzione del sistema progettuale. La cupola, realizzata con materiali leggeri, si lega all'ottagono mediante un tamburo a sei lati ed è controbilanciata all'esterno da contrafforti.

Hagia Sophia occupa un rettangolo di 77×72 m; la parte centrale ad unica navata è sormontata da una cupola di 31 metri di diametro. Essa poggia sui quattro archi che sormontano degli enormi pilastri. Gli arconi settentrionali e meridionali sono chiusi da un muro con finestre nella parte alta e da una galleria di colonne al centro nella parte inferiore. Ad est e ovest gli arconi s'appoggiano a due semicupole ciascuna delle quali è fiancheggiata da due nicchie più piccole. Un'abside s'apre a metà dell'emiciclo ad est. La navata centrale comunica con la galleria inferiore mediante delle arcate sormontate da tribune. Per l'ampiezza della sua navata, Hagia Sophia si ricollega al tipo di basilica a cupola, ma ad est e ovest le parti aggiunte alla navata centrale richiamano la pianta di Santi Sergio e Bacco. Per cui si può dire che Hagia Sophia rappresenta sia il punto finale di un'evoluzione tipologica, sia l'apogeo della stessa dovuto ad architetti ed ingegneri che erano anche eminenti artisti.



Hagia Sophia



Chiesa dei Santi Sergio e Bacco (Costantinopoli)

La scultura

Scarsi sono i documenti della scultura del V e VI secolo: statue onorarie con ritratto d'imperatori qualche piccolo avorio scolpito e soprattutto i sarcofagi di Ravenna, con decorazione plastica. Gli esemplari del V continuano una tipologia già affermata nel IV secolo. Essi mostrano stretti legami con l'arte dell'impero orientale. Alcuni sono importati da Costantinopoli, altri furono eseguiti da scultori operanti nelle officine delle isole del Mar di Marmara.

È necessario ricordare il sarcofago di Santa Maria in Porto del 425 e il grande sarcofago con apostoli di Sant'Apollinare in Classe dello stesso periodo, ma col Cristo e gli apostoli lavorati ad un rilievo assai pronunciato aggettante dall'orlo del coperchio; i lati brevi sono decorati col monogramma di Cristo tra due pavoni e rami secondo uno schema compositivo che si ritrova su un rilievo di marmo (pluteo) della stessa chiesa.

Alla metà del V secolo si data un altro sarcofago con Cristo tra gli apostoli conservato nella cattedrale di Ravenna. Al terzo quarto del V secolo appartengono invece i due sarcofagi del Mausoleo di Galla Placidia, nei quali le figure umane sono state sostituite da agnelli. Analogo tipo iconografico s'osserva in un sarcofago di Sant'Apollinare in Classe, ma di fattura più scadente e che è datato all'età teodoriciano. Con gli inizi del VI secolo la scultura a Ravenna mostra evidenti segni di decadenza.

A Roma, il più importante monumento scultoreo è rappresentato dai rilievi della porta lignea della basilica di Santa Sabina all'Aventino, decorati con un'infinità di scene diverse, che si datano probabilmente allo stesso periodo di costruzione della chiesa, intorno al 435. Nessun monumento contemporaneo mostra una tale ricchezza di motivi ed una tale perizia d'esecuzione. Senza dubbio i rilievi furono importati a Roma e adattati alla decorazione delle imposte.

Gli esempi fin qui presentati c'inducono a ritenere che dopo il primo quarto del V secolo l'arte in Italia non presenti più alcuno stile caratteristico. Si direbbe piuttosto che i pezzi di una certa importanza furono eseguiti da artisti isolati.

Nel cosiddetto Colosso di Barletta, alto 5 metri, che raffigura Marciano (450-457) – successore di Teodosio II, e marito di Pulcheria, morta nel 453 –, il ritratto è un'opera magistrale e s'avvicina al noto ritratto di vecchio di Efeso, al Museo di Vienna, per la forte espressività.

È stato identificato altresì il ritratto di Ariadne, figlia di Leone I e sposa di Zenone (474-491) e di Anastasio I (491-510), rispettivamente al Laterano, al Palazzo dei Conservatori e al Louvre. Una fisionomia identica è riprodotta su due avori, uno a Firenze e l'altro a Vienna, e su alcuni dittici consolari, datati fra il 513 e il 517. I due avori, tavolette centrali di due dittici imperiali, mostrano l'imperatrice in due diversi momenti della sua vita: a Firenze come una donna matura, a Vienna come donna anziana.



Particolare della porta lignea della basilica di Santa Sabina all'Aventino



Colosso di Barletta



Averio raffigurante l'imperatrice Ariadne, dal Bargello di Firenze



Averio raffigurante l'imperatrice Ariadne, dal Kunsthistorisches Museum di Vienna

Pittura

Sono più significativi per il V e il VI secolo i monumenti pittorici. Dopo il sacco di Alarico del 410 s'ebbe a Roma una ripresa edilizia grazie all'attività dei papi Celestino I (422-432), Sisto III (432-440), Leone I (440-461) e Ilario, oltre che grazie ai contributi elargiti dagli Imperatori servendosi delle conquiste ottenute alla corte di Costantinopoli.

Nella chiesa di Santa Sabina sull'Aventino, eretta da Celestino I, è ancora conservato un grande e bel mosaico che ricopre tutta la larghezza della parete al di sopra dell'entrata principale: comprende un'iscrizione a grandi lettere dorate su fondo blu e fiancheggiata da due figure femminili, personificazioni della *Ecclesia ex circumcissione* e della *Ecclesia ex gentibus*. Un'antica incisione c'illustra il soggetto del mosaico dell'arco di trionfo; tuttavia queste rappresentazioni ci dicono poco dell'arte dell'epoca.

La basilica di Santa Maria Maggiore con la sua ricca decorazione musiva fu edificata grazie alle elargizioni dell'imperatore Valentiniano III in occasione delle sue nozze con Eudisia, la figlia di Teodosio II nel 437, sotto il pontificato di Sisto III. I medesimi mosaici consentono questa supposizione, dato che essi, almeno in parte, furono eseguiti da un artista di prim'ordine, che senza dubbio rappresenta l'arte di Costantinopoli. In ogni caso comprendono un'iscrizione sopra la porta d'ingresso, oggi perduta, nota da una copia.

La parte superiore delle pareti della navata centrale era munita di decorazioni in stucco, distrutte verso la fine del XVI secolo, ma delle quali conosciamo lo sviluppo grazie a qualche disegno. In mezzo a questa decorazione in stucco, era sistemata una serie di pannelli, illustranti episodi della storia di Abramo, di Giacobbe, di Mosè e Giosuè. La decorazione dell'arco trionfale con episodi della giovinezza di Cristo è a noi pervenuta integralmente. Del tutto perduta è invece la decorazione dell'abside che fu demolita nel XIII secolo e poi ricostruita.

La tecnica dei mosaici della navata e dell'arco trionfale prova che sono tutti dello stesso periodo, cioè del tempo di Sisto III. La composizione delle scene è disorganica. I mosaici con scene del Vecchio Testamento comprendono scene di gruppo con ambientazione paesaggistica, come il pannello con "Abramo e i tre angeli". È chiaro che essi riproducono esempi progettati da artisti di rilievo, forse delle illustrazioni di una bibbia greca. Al contrario, le scene della giovinezza di Cristo non mostrano ambientazione paesaggistica; e la Vergine vestita da principessa bizantina occupa un posto di rilievo. È probabile che il progetto del mosaico sia costantinopolitano e risalga al periodo del concilio di Efeso. Non era forse destinato ad un arco trionfale e perciò venne adattato alla posizione nella quale si trovano adesso. La realizzazione deve essere certamente stata diretta da un mosaicista assai capace: soprattutto egli dovette realizzare le figure dei "due angeli che si trovano vicino a Giuseppe" e "l'angelo dell'annunciazione".

Il papa Sisto III fece edificare anche il Battistero del Laterano. Tuttavia, la decorazione originale è stata distrutta quando nel XVII secolo crollò la cupola. Non restano che dettagli della decorazione ad "intarsia" dell'ingresso originario, che si trovava di fronte alla chiesa di San Giovanni, e il bel mosaico a viticcio su fondo blu nell'abside, a destra dell'ingresso originario.

Note

[1] Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Editori Riuniti, 1979.

[2] Franco Cardini e Marina Montesano, *Storia medievale*, Firenze, Le Monnier Università, 2006, ISBN 8800204740, pag. 29

[3] R. Rédmonton, 1964

[4] "*Hae sun notae captivitatis*", "Questi sono i segni della servitù" scriveva Tertulliano in *Apologeticum* 13.

[5] Si veda, ad esempio, la situazione dei contadini della Pannonia.

Bibliografia

- Amelotti Mario, *Tardo antico, basso impero, impero bizantino*, in Atti dell'Accademia Romanistica Costantiniana. X Convegno Internazionale in onore di Arnaldo Biscardi. - Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Averil Cameron, *Il tardo impero romano*, Bologna 1995
- Byvanck A. W., *Les origines de l'art du Bas-Empire*, in *BaBesch* XXXIX, 1964

- Brown Peter, *Il mondo tardo antico: Da Marco Aurelio a Maometto*, Torino 1974
- De Sensi Sestito Giovanna, *Studi sul Lamentino antico e Tardo antico*, Soveria Mannelli 1999
- Speciale Lucinia, *Uomini, libri e immagini: per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo*, Napoli 2000
- *Società romana e impero tardo antico*, Istituto Gramsci Seminario di Antichistica; a cura di Andrea Giardina

Voci correlate

- Architettura paleocristiana
- Sarcofagi nella tarda antichità
- Avorio Barberini
- Cronologia della tarda antichità

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Late antique art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Late_antique_art)

Arte medievale

L'**arte medievale** copre un periodo lungo approssimativamente 1.000 anni, in un contesto spaziale estremamente vasto e vario. Per medioevo, periodo storico corrispondente, viene comunque inteso un ambito che ha il mar Mediterraneo come baricentro; la storia dell'arte di quel periodo per definizione riguarda lo sviluppo dell'arte in Europa, nel Medio Oriente e nell'Africa del Nord.

Principali manifestazioni dell'arte medievale



Il viaggio a Betlemme del Maestro di Castelseprio (IX secolo?), nella Chiesa di Santa Maria foris portas

La storia dell'arte medievale include, per grandi linee: gli ultimi lasciti dell'arte romana e la loro trasformazione per i nuovi fini del culto cristiano^[1] (dalle terme alla rotonda; dal palazzo patrizio alla basilica); in genere, tutto il patrimonio dell'arte paleocristiana, a partire dall'arte delle catacombe e dei sarcofagi^[2]; la complessa dialettica tra i sotterranei precedenti classici ed ellenistici, da un lato, e i nuovi apporti dell'arte barbarica, con la sua tradizione dell'ornato a motivi zoomorfi e intrecci lineari, dall'altro; il formalismo dell'arte bizantina e l'estenuante perfezionamento dei suoi canoni figurativi; le nuove sensibilità anticlassiche ed "espressioniste", condotte in Occidente soprattutto dal monachesimo, in particolare dalle miniature del monachesimo irlandese; la nascita di un "volgare" figurativo in Occidente (fine

dell'VIII secolo); le novità espresse dalla scuola romana di mosaicisti che operarono in Santa Maria in Domnica e in Santa Prassede; i mutamenti tecnici delle maestranze lombarde (*maestri comacini*); i nuovi rapporti architettonici tra massa e luce dell'arte preromanica (come in San Pietro a Tuscania); l'architettura islamica, soprattutto nel suo sviluppo spagnolo e siciliano; il gotico, con le sue evoluzioni nel campo della statica delle strutture.^[3]

Presupposti storico-dottrinari

L'arte medievale è normalmente intesa come una propaggine del cristianesimo, come arte di chiesa. Per quanto ciò non sia sempre vero, resta che, fin dall'inizio, la committenza e l'artista medievale si sono confrontati con il compito di condurre i metodi e le possibilità dell'arte nel seno di un discorso teologico: se, dapprincipio, ci si limitò a trasfigurare il naturalismo classico, in seguito si sviluppò una vera e propria pedagogia cattolica, accompagnata dai relativi strumenti di propaganda.^[4]

Sul piano del rapporto tra raffigurazione e divino, il cristianesimo aveva alle spalle due visioni assolutamente opposte:

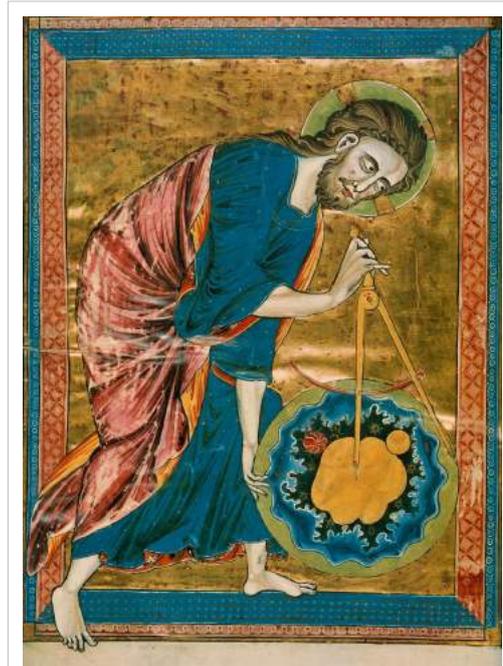
- Ellenismo: il divino è immerso nell'evidenza di forme naturalistiche e antropomorfe (*iconismo*)
- Ebraismo: condanna della rappresentazione figurativa del divino in quanto idolatra (*aniconismo*)

Sorprendentemente, fu la stessa fede nell'incarnazione di Dio in Cristo a influenzare profondamente la sensibilità artistica dell'Occidente in rapporto alla raffigurabilità del divino. La mediazione cristiana fra l'istanza ebraica e quella greco-latina non si produrrà però all'inizio della diffusione della nuova religione: le prime comunità cristiane sono anzi assai poco interessate all'espressione figurativa, tanto che si servono liberamente di figurazioni pagane. Al più, gli oggetti figurativi vengono allegorizzati, come accade nel caso della vite e del pesce. Ciò dipende appunto più dalla riluttanza a configurare il divino in immagine, secondo quanto prescrive la sensibilità ebraica, che dalla necessità pratica di dissimulare la propria fede.^[4]

È dunque da queste due fondamentali impostazioni che deriva la sensibilità figurativa del cristianesimo, secondo i moduli di una figurazione indiretta a tema escatologico che conduce, da un lato, alla *dissoluzione del bello classico* (Orfeo-Cristo agli Inferi che libera le anime del limbo) e che si basa, dall'altro, sull'incarnazione del divino come fondamento teorico della possibilità di raffigurare Gesù.^[4]

L'arte e la sua funzione strumentale

Quando la Chiesa assumerà un preciso atteggiamento nei confronti dell'arte, il che, come detto, accade alquanto tardivamente, riprenderà in chiave religiosa il fine civile dell'arte nello Stato romano: l'arte non ha un valore in sé ma è utile all'educazione morale e religiosa dei fedeli. Il formarsi di un'iconografia cristiana è appunto legata alla lunga esperienza del martirio (santi testimoni) e delle controversie dottrinali (Padri e Dottori della Chiesa): questi personaggi popolano l'Olimpo cristiano come figure minori, il racconto delle cui vicende può avere fine pedagogico. «Il processo dell'arte cristiana può, nel suo insieme, considerarsi un processo dalla rappresentazione simbolica alla rappresentazione storica con fine edificante».^[5]



Dio raffigurato come un architetto, nel *Codex Vindobonensis 2554* (Francia, 1250 ca.): il compasso è simbolo dell'atto della Creazione

Filoni principali

La *restauratio* di Teodosio e Ambrogio a Milano (fine del IV secolo-V secolo)

In Occidente, la divisione dall'inquieto e dogmaticamente instabile Oriente determina una crisi di idee e di cultura, tanto che il riferimento rimane la grandezza passata di Roma. Il tentativo di *restauratio* promosso da Teodosio e Ambrogio nella Milano capitale dell'Impero (379-402) ha questo impulso, non già verso la Roma cristiana, ma verso la Roma imperiale e l'imponenza dei suoi monumenti. Il recupero della tradizione imperiale romana è dovuto alla maggiore prossimità della città alla frontiera, alla pressione delle popolazioni barbariche, sensibili a quel richiamo.^[6]

Esempio di questa intensa attività di Ambrogio è la Basilica apostolorum (386), con schema a croce, vasto transetto con

cappelle ed esedre, ma più ancora San Lorenzo (V secolo), un vasto quadrato con larghe esedre e colonnati lungo la curvatura di queste ultime: qui la gestione dello spazio torna a ricordare le terme romane, secondo i moduli di uno sviluppo avvolgente. C'è poi la cappella di San Vittore in Ciel d'oro (IV secolo), in cui, per la prima volta, le raffigurazioni dei santi giungono ad una personalizzazione tale da permettere l'individuazione di essi come figure storiche.^[6]



L'arazzo di Bayeux, ricamo in lana, fabbricato nei dintorni di Canterbury tra il 1070 e il 1077

Arte bizantina

L'arte bizantina ha mantenuto forti influssi in Italia almeno fino al periodo più significativo dell'iconoclastia (730-843). Nel V secolo, Ravenna, che eredita da Milano quel che resta dell'idea imperiale, è (soprattutto con i suoi mosaici) uno dei centri più importanti di diffusione di questa arte, che resta un modello insuperato di raffinatezza e di equilibrio tecnico ed espressivo.^[7]

Il periodo che va dalla fine del predominio bizantino in Occidente a Carlo Magno è un tempo di profonda depressione politico-economica e culturale per l'Italia. Al contrario, è un periodo di splendore per l'Oriente, dove fiorisce una cultura essenzialmente religiosa, con forte tensione escatologica. Se nella capitale Costantinopoli vige una rigorosa gerarchia che promana all'esterno nelle forme di una capillare burocrazia, l'Impero d'Oriente è percorso da inquiete correnti spirituali: i monaci sparsi nel territorio discutono di filosofia e di fede e i loro sermoni raggiungono il tono drammatico della profezia apocalittica. L'anacoreta finisce per essere percepito come il tipo umano perfetto.^[7]

In periferia, più che a corte, è vivo il ricordo della tradizione ellenistica. In Siria, si raccolgono le maggiori tendenze figurative orientali (persiane), connesse ad un forte sentimento di riscatto nazionale. Qui è più vivo il sentimento evangelico, mentre a Costantinopoli si guarda di più al valore dialettico dell'arte. È nella periferia dell'Impero che va cercato quel portato "espressionistico" (linee assai intense, colori più accentuati, presentazione impetuosa delle immagini). Queste correnti giungono in Italia attraverso gli ordini monastici, attraverso la figurazione miniata. A ciò si aggiunge la tradizione barbarica dell'ornato (in assenza di una vera cultura figurativa che oltrepassi i motivi zoomorfi delle tradizioni celtiche, iraniche e scitiche).^[7]

Arte islamica

L'arte islamica si è espressa nel medioevo soprattutto in campo architettonico (le altre arti patirono le limitazioni che l'Islam impone alla rappresentazione figurativa, a partire da Allah). Il rapporto con l'arte medievale europea e la reciproca influenza sono garantiti durante tutto il millennio: dai manoscritti illustrati alla ceramica, al metallo e al vetro, l'arte islamica penetra in Europa attraverso la penisola iberica (arte mozarabica), la Sicilia, il Medio Oriente e l'Africa del Nord.

Arte romanica

Tutte queste manifestazioni d'arte, insieme ai conflitti e ai problemi teorici che portano con sé (fondamentalmente riguardanti la raffigurazione di Cristo e del divino), assumono i connotati di quella che è stata successivamente definita arte romanica, in coincidenza dell'età feudale e di quella comunale, quando ormai pienamente consumato è il distacco tra le due parti dell'Impero romano. Intorno all'anno 1000 si assiste ad un rinascere della città e ad una rivalutazione del lavoro, con l'affermarsi di un ceto borghese che orbita intorno alla chiesa.

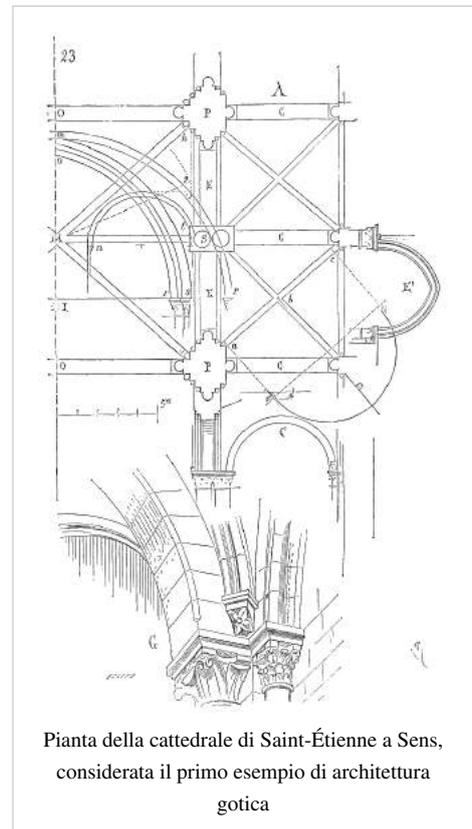
Arte gotica

L'arte gotica rappresenta l'estremizzazione dei traguardi tecnologici (soprattutto in campo architettonico) del romanico^[8]. La parola "gotico" è di origine rinascimentale: con essa si intendé principalmente "barbaro" (alludendo ai Goti), che in arte è innanzitutto il distruttore della tradizione classica. Questa definizione, che è giunta fino a noi, non ha propriamente un valore storico e, anzi, denota la volontà rinascimentale di identificarsi con il risorgere dell'augusta perfezione classica e del suo equilibrio.

Sul piano storico, l'arte gotica corrisponde alla nascita di arti "nazionali" e di monarchie nazionali: il dissolversi del Sacro Romano Impero portò al costituirsi di organismi statali burocraticamente più solidi dell'istituto di vassallaggio. Le vecchie nobiltà vennero estromesse dal potere, in favore della borghesia cittadina.

Sul piano stilistico, l'arte gotica si fonda, in architettura, sull'uso sistematico dell'arco a sesto acuto. Gli avanzamenti delle conoscenze nell'ambito della statica comportarono un alleggerimento delle mura, con il conseguente esplodere della tradizione delle vetrate.

È poi intima la connessione tra la nuova architettura e il rinnovato contesto urbano, che ha visto articolarsi in modo più complesso la meccanica del commercio e il movimento di forestieri nei diversi paesi^[8].

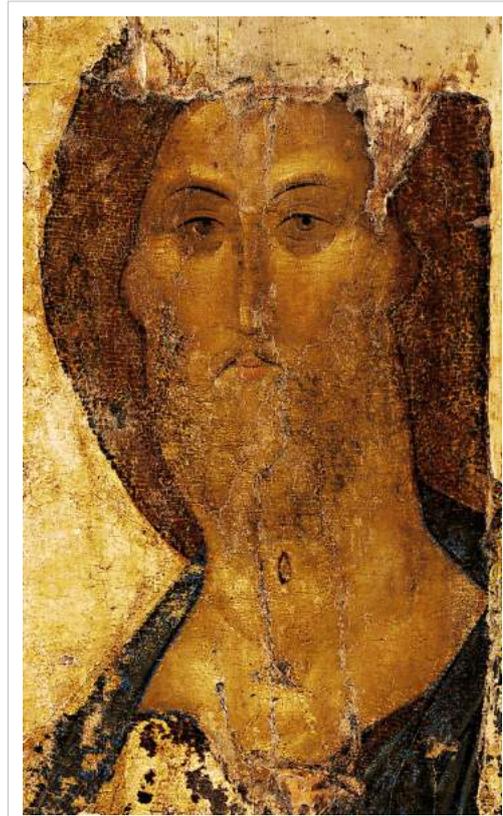


L'artista medievale

L'artista medievale è caratteristicamente inteso come artista anonimo, vicino alla condizione dell'artigiano e con il relativo prestigio sociale, soprattutto considerando l'impostazione corporativa delle arti. Questa associazione tra artista medievale e anonimato non va esasperata, sia perché esistono svariati tentativi di lasciare traccia del proprio contributo personale, sia perché esistettero diversi artisti di spessore internazionale che, pur approfittando del lavoro di bottega, riversarono fin dall'inizio la propria coscienza storica e intellettuale nel proprio lavoro (Wiligelmo, Benedetto Antelami). Fu soprattutto a partire dal XV secolo che l'artista si impose come "coltivatore delle belle arti", oltre che come esecutore materiale: ne conseguì un aumento nella considerazione sociale e della stessa preparazione intellettuale e culturale degli addetti ai lavori.

"Per noi [contemporanei] si tratta di opere d'arte e ce ne attendiamo un vivo piacere estetico [...]. Invece per i contemporanei [medievali] quei monumenti, quegli oggetti, quelle immagini erano in primo luogo funzionali: erano utili"^[9]. E l'utilità consisteva innanzitutto nel sacrificio ("rendere sacro"), cioè nell'accumulazione di tutto ciò che era più prezioso nei luoghi di culto.

Per comprendere ancor di più il ruolo dell'artista, va considerato quello della committenza: personaggi come Bernoardo di Hildesheim (ritratto in una *Vita* firmata da Tangmaro) o Sugerio di Saint-Denis (con i suoi scritti autobiografici ha evocato numerose opere da lui ispirate o direttamente commissionate) suggeriscono un'insolita mescolanza tra i gusti del committente (che si configura come coordinatore intellettualmente impegnato dei lavori e mediatore rispetto alla committenza signorile) e quelli dell'esecutore materiale.



Il Redentore, icona di Andrej Rublëv (1410 ca.)
(Galleria Tret'jakov di Mosca)

Note

- [1] Cfr. Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, 1997, p. 191: "Le prime comunità cristiane sembrano così poco interessate all'espressione figurativa dei temi religiosi da servirsi liberamente di figurazioni pagane".
- [2] G. C. Argan, *op. cit.*, 1997, p. 192: "[...] le catacombe non servirono mai come luogo di riunione o di rifugio dei cristiani durante le persecuzioni: erano cimiteri privati protetti dalle leggi cimiteriali romane".
- [3] G. C. Argan, *op. cit.*
- [4] G. C. Argan, *op. cit.*, ristampa 2009, p. 4.
- [5] G. C. Argan, *op. cit.*, p. 1.
- [6] G. C. Argan, *op. cit.*, 2009, p. 20-23.
- [7] G. C. Argan, *op. cit.*, 2009, p. 40-41.
- [8] G. C. Argan, *op. cit.*, 2009, p. 111.
- [9] Georges Duby, *op. cit.*, p. 2. Sempre Duby (*ivi*) afferma: "Poiché l'opera d'arte era in primo luogo un oggetto utile, fino agli inizi del XV secolo la società confondeva l'artista con l'artigiano".

Bibliografia

- Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale - Dai Longobardi agli Svevi*, Donzelli, Roma, 1997
- Piero Adorno, *L'arte italiana*, vol. I, tomo secondo, D'Anna, Messina-Firenze, 1993
- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni Editore, Firenze, 1997, vol. I (ristampa 2009: ISBN 978-88-38346-24-8)
- Enrico Castelnuovo, *Artifex bonus - Il mondo dell'artista medievale*, ed. Laterza, Roma-Bari, 2004
- Georges Duby, *Storia artistica del Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1996
- Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. I, Einaudi, Milano

Voci correlate

- Luca evangelista
- Iconoclastia

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Medieval art>

Arte paleocristiana

Arte paleocristiana è il termine che designa la produzione artistica dei primi secoli dell'era cristiana, compresa entro limiti di spazio e di tempo convenzionali: le testimonianze più importanti risalgono in genere al III-IV secolo, poi si inizia a parlare anche di arte dei singoli centri artistici: arte bizantina, arte ravennate, ecc. L'arte paleocristiana comunque si situa nell'orbita di Roma imperiale, e ha il suo momento di massimo splendore fra i primi decenni del IV secolo e gli inizi del VI secolo, fino al 604, anno della morte di Gregorio Magno, tanto che l'ideale cristiano assunse, ai suoi inizi, le forme offerte dall'arte della tarda antichità. Una specifica iconografia cristiana si sviluppò solo gradualmente e in accordo col progredire della riflessione teologica.

Contesto storico

Il Cristianesimo giunse a Roma probabilmente attraverso la minoranza giudaica, che teneva rapporti commerciali e culturali con la madrepatria Palestina: quando san Paolo visitò Roma nel 61 trovò una comunità cristiana già organizzata^[1].

I seguaci del cristianesimo furono in primo tempo appartenenti ai ceti più poveri e gli schiavi, ma soprattutto al ceto medio romano, anche se progressivamente iniziarono a convertirsi anche famiglie di classi superiori più agiate, le quali mettevano spesso a disposizione le loro abitazioni per riunioni clandestine. Dal greco *ecclesia*, assemblea, nacquero le *domus ecclesiae* (case dell'assemblea), antesignane delle chiese. Di questi edifici di riunioni domestiche restano pochi resti archeologici, anche perché spesso, in seguito alla libertà di culto sancita dall'Editto di Costantino (313) vi furono costruite sopra basiliche.

Una conseguenza della credenza nella resurrezione dei corpi, predicata da Cristo, fu l'usanza di inumare i corpi dei defunti, in luoghi sotterranei chiamati in seguito catacombe (termine documentato dal IX secolo a proposito della Basilica Apostolorum sulla via Appia e derivato dal greco *kata kymbas*, presso le grotte).

L'uso di luoghi sotterranei non fu certo dettato dalle persecuzioni, poiché ci sono pervenuti ipogei anche pagani e giudaici, come quello della via Latina a Roma, risalente alla seconda metà del IV secolo. Nel III secolo Roma era già completamente organizzata per il culto cristiano, nonostante la clandestinità, con sette diaconi che sovrintendevano a sette zone distinte, a ciascuna delle quali pertineva un'area catacombale al di fuori delle mura.



Il Buon Pastore, Roma, Museo Lateranense

Architettura

L'architettura ha come spartiacque l'editto di Costantino: prima si hanno *domus ecclesiae* (case di privati usate come luoghi di riunione clandestini) e catacombe, dopo si iniziano ad avere le prime basiliche.

Nell'architettura paleocristiana, come nelle altre forme d'arte dei primi secoli del Cristianesimo, non ci furono innovazioni, ma furono adattati modelli anteriori alle esigenze ed ai simboli della nuova religione. Nemmeno le catacombe furono un aspetto particolare cristiano, né tantomeno furono edificate per difendersi dalle persecuzioni: esistevano già infatti catacombe pagane e giudaiche, e la preponderanza d'uso per la sepoltura dei cristiani fu dettata più che altro dalla necessità di praticare l'inumazione per la resurrezione dei corpi predicata da Gesù Cristo.

Le prime basiliche sorsero a Roma, in Terra Santa e a Costantinopoli. Inizialmente il modello fu quello della basiliche civili, dalla forma oblunga con cinque navate, copertura a capriate e presenza di una navatella ortogonale (antesignana del transetto) che, posta nella parte finale della chiesa, era usata dal vescovo e dai sacerdoti, per questo detta presbiterio. Spesso un'abside coronava il seggio del vescovo e l'altare, ripreso dalle are pagane. Attorno all'apertura a semicupola dell'abside si trovava una struttura ad arco, detto arco trionfale, anche se non deve essere confuso con gli archi di trionfo che erano monumenti indipendenti. Le chiese paleocristiane si riconoscono per le pareti lisce e le ampie finestre che ne illuminano l'interno dalle pareti esterne o dal cleristorio (in periodi più tardi si perse infatti la capacità tecnica di fare grandi vetrate, per cui le finestre si rimpicciolirono estremamente). A partire dalla fine del IV secolo iniziarono a diffondersi anche basiliche a pianta centrale, soprattutto dedicate agli apostoli o a martiri, o ancora cappelle palatine, come la Basilica dei Santi Apostoli a Costantinopoli o quella di San Lorenzo a

Milano.

A Roma, dopo le prime basiliche che furono fondate da Costantino (San Giovanni in Laterano e San Pietro in Vaticano), fu il vescovo di Roma (il papa) a iniziare a commissionare nuove basiliche, a testimonianza della sua crescente importanza: San Paolo fuori le Mura, Santa Maria Maggiore (da papa Liberio, fine del IV secolo) e Santa Sabina, commissionata da Pietro Illirico verso il 425.

Ci sono giunti pochi esempi di basiliche paleocristiane intatte, per via delle continue ricostruzioni e manomissioni nei secoli, e il loro aspetto oggi è spesso legato a restauri. Tra le più importanti e significative ci sono la già citata Santa Sabina a Roma, la Basilica di Costantino a Treviri e le basiliche di Ravenna, come Sant'Apollinare in Classe.

Pittura e mosaico



Scena di banchetto, affresco 115x65 cm, prima metà del III secolo, catacombe di San Callisto, cunicolo dei sacramenti, Roma



Il gallo e la tartaruga, ad Aquileia

Anche la pittura e il mosaico dei primi secoli del Cristianesimo derivarono i propri stili da correnti artistiche già in atto, legate al paganesimo o ad altre religioni, attribuendo però alle rappresentazioni altri significati.

Un esempio emblematico è quello dell'immagine del banchetto, usato già da secoli nell'arte antica specialmente in ambito funerario: divenne la rappresentazione dell'Ultima Cena e quindi simbolo della celebrazione dell'Eucarestia, la liturgia fondamentale della nuova religione. Gli elementi di similitudine tra raffigurazioni cristiane e pagane nella medesima attribuzione cronologica hanno portato ad avvalorare l'ipotesi che gli artisti lavorassero indistintamente talvolta su commissione di pagani e talvolta di cristiani. Anche lo stile delle pitture va da un iniziale realismo a forme sempre più simboliche e semplificate, in linea con l'affermazione dell'arte *provinciale e plebea* nella tarda antichità. Con la fine delle persecuzioni, dal 313, la pittura si fece più sfarzosa, come i coevi esempi di pittura profana.

L'aniconismo, cioè il divieto di raffigurare Dio secondo un passo dell'Esodo (XX, 3-5), applicato fino al III secolo, significò la necessità di usare simboli per alludere alla divinità: il sole, l'agnello, simbolo del martirio di Cristo, o il pesce, il cui nome greco (*ichthys*) era acronimo di "*Iesus Christos Theou Yios Soter*" (Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore).

Altre immagini-segno sono quelle che invece di narrare un avvenimento suggeriscono un concetto: il buon pastore, che simboleggiava la filantropia di Cristo, l'*orante*, simbolo di sapienza, ecc. Anche queste raffigurazioni furono mutate da iconografie antecedenti: il pastore proviene da scene pastorali, dalle allegorie della primavera e dalle raffigurazioni di Ermete pastore, il *Cristo-filosofo*, deriva dalla figura del filosofo Epitteto seduto. Tutti i temi legati all'Antico Testamento vennero invece ripresi dalla precedente tradizione giudaica: pittura cristiana ed ebraica nel III secolo sono pressoché combacianti, come testimoniano gli affreschi nella sinagoga di Dura Europos in Siria (oggi al Museo Nazionale di Damasco), dove la stilizzazione formale è legata al valore simbolico delle scene.

Gradualmente la perdita di interesse verso la descrizione di avvenimenti reali porta a una standardizzazione delle scene simboliche, con un progressivo appiattimento delle figure, preponderanza di raffigurazioni frontali e perdita del senso narrativo: gli artisti infatti adesso alludono al mondo *spirituale*, che prescinde dall'armonia formale e dalla verosimiglianza delle forme.

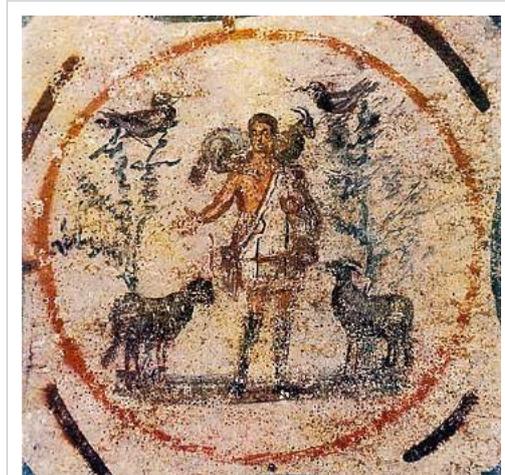
Il gallo, che canta all'alba al sorgere del sole, è ritenuto simbolo della luce di Cristo^[2]. La tartaruga è simbolo del male, del peccato causa dell'etimologia del termine che è dal greco "tartarukos", "abitante del Tartaro". La lotta tra gallo e tartaruga (il Bene contro il Male)^[3] è più volte rappresentata sui mosaici pavimentali della basilica di Aquileia.

La rappresentazione di Cristo

Fino al III secolo quindi Cristo è rappresentato unicamente da simboli: il buon pastore, l'agnello, ecc. Abbastanza frequente è anche l'immagine del Cristo-Orfeo: Cristo scese nel Limbo, come Orfeo nell'oltretomba. Il divieto di raffigurare Gesù Cristo venne meno in conseguenza del primo concilio di Nicea, quando venne definitivamente sancita la duplice natura divina e umana di Cristo, quindi Verbo incarnato uomo e dotato di fattezze umane rappresentabili. La rappresentazione dei fatti salienti della vita di Cristo divenne necessaria per la trasmissione del suo messaggio, ma non fu questa l'unica ragione: la glorificazione di Cristo si rifletteva come celebrazione indiretta degli imperatori di fede cristiana dopo l'Editto di Tessalonica. L'identificazione tra Impero e Chiesa divenne sempre più stretta, soprattutto dal V secolo quando la cristianità iniziò ad essere vista come baluardo del mondo *civilizzato*, contro quello *barbaro*.

Inizialmente Gesù veniva rappresentato imberbe: ne sono testimonianza gli affreschi nelle catacombe di Domitilla (*Cristo che insegna agli apostoli*) o il mosaico nella chiesa di Santa Costanza a Roma.

Il *Cristo barbato* è successivo e deriva da una tradizione siriana, come un filosofo cinico. In seguito si iniziò a raffigurare anche Cristo con le insegne regali, che lo assimilava all'imperatore secondo l'iconografia imperiale romana della *traditio legis*, la "consegna della legge".



Buon pastore seconda metà del III secolo, Catacombe di Priscilla, Roma



Agnello che benedice i pani, metà del IV secolo, affresco 40x28cm, Catacombe di Commodilla, Roma



Pesce e pane eucaristico, particolare di pittura su parete 32x30, inizio del III secolo, Catacombe di San Callisto, cripta di Lucina, Roma



Cristo insegna agli apostoli, affresco 130x38, inizio del IV secolo, Catacombe di Domitilla, Roma



Cristo imberbe, dettaglio dal mosaico della *Consegna della legge*, lunghezza 6,50 m, fine del IV secolo, Mausoleo di Santa Costanza, Roma



Cristo barbato (dettaglio), affresco 60x72, fine IV-inizio V secolo, Catacombe di Commodilla, Roma

Scultura

Quando, nelle Catacombe, apparvero le prime testimonianze pittoriche, non esisteva ancora una scultura cristiana. Essa si sviluppò lentamente, soprattutto nella decorazione di sarcofagi destinati a personaggi dei ceti più abbienti convertiti al cristianesimo, prendendo a prestito i suoi primi temi dal simbolismo funerario pagano della scultura tardoantica. Al IV secolo appartiene la maggior parte dei sarcofagi paleocristiani noti, produzione per lo più di laboratori romani. Spesso appare l'immagine del pavone, anche sui sarcofagi. Essa è simbolo di immortalità. In base alla credenza secondo la quale il pavone perde ogni anno in autunno le penne che rinascono in primavera, l'animale è diventato simbolo della rinascita spirituale e quindi della resurrezione. Inoltre i suoi mille occhi sono stati considerati emblema dell'onniscienza di Dio e le sue carni erano ritenute incorruttibili.

Sarcofagi di Sant'Elena e Costantina

I sarcofagi di Sant'Elena e Costantina (madre e figlia di Costantino I) si attengono alla corrente aulica. Nel primo tuttavia si notano motivi di arte plebea quali mancanza di prospettiva e inesistenza di un credibile piano di appoggio. Sostenuto da una coppia di leoni si deduce che non era stato eseguito appositamente per la madre ma per un uomo, e questa tesi è avvalorata dalle scene di guerra rappresentate nel porfido.

Il sarcofago di Costantina, conservato nel mausoleo di Santa Costanza a Roma, invece è di carattere naturalistico e decorativo, strettamente legato ai soggetti raffigurati nella volta del deambulatorio del mausoleo stesso.



Sarcofago di Costantina, oggi conservato ai Musei Vaticani, in origine collocato nel suo mausoleo

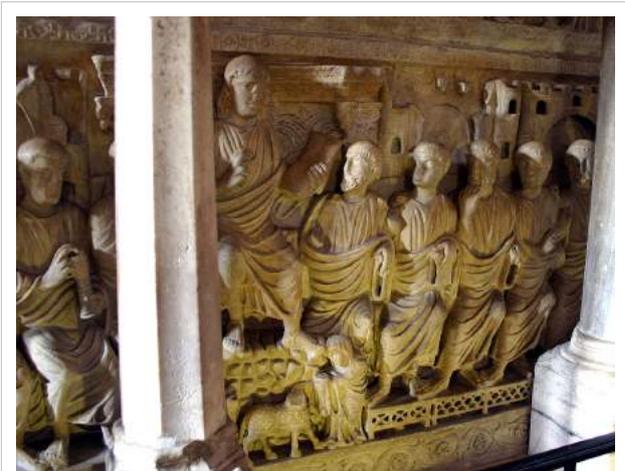
Sarcofago di Santa Maria Antiqua

In questo sarcofago conservato presso la chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma e datato circa 260-280 d.C. è raffigurato sul fronte un *continuum* di scene simboliche legate al nuovo culto cristiano: (da sinistra) Giona sdraiato sotto la vigna (le cui storie proseguono sui lati), un filosofo che legge un rotolo (al centro), il Buon Pastore ed una scena di battesimo (a destra).

In particolare la predominanza data alla figura del filosofo al centro serve per alludere alla sapienza (come si trova anche in alcuni sarcofagi pagani), intesa come vera filosofia della rivelazione cristiana; l'orante invece divenne in seguito il simbolo dell'anima stessa del defunto, tanto che in alcuni casi ne riproduceva anche le sembianze.

Sarcofago di Stilicone

Il *Sarcofago di Stilicone* si trova nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano ed oggi è inglobato in un ambone medievale. Fu scolpito nella seconda metà del IV secolo e presenta una serie di figure allineate sullo sfondo di una città immaginaria con le architetture che incorniciano ritmatamente le teste delle figure. Al centro si trova la figura di Cristo seduto su un trono, in posa frontale e benedicente, con in mano il libro della Legge, che anticipa la successiva iconografia bizantina e medievale del Cristo-giudice.



Sarcofago di Stilicone, dettaglio della parte centrale, Basilica di sant'Ambrogio, Milano

Sarcofago del Buon Pastore

Una nuova simbologia si riscontra nel cosiddetto *Sarcofago del Buon Pastore*, conservato nel Museo Pio Cristiano di Roma e risalente alla seconda metà del IV secolo. Attorno alla figura centrale del buon pastore, ingrandita, posta su un piedistallo e riprodotta anche alle due estremità, si dispone una serie di piccoli angeli vendemmiatori in una complessa rappresentazione di tralci di vite ricavati con abbondante uso del trapano. La pianta di vite, già usata in passato per raffigurare paesaggi elegiaci e idealizzati, qui assume la simbologia di rinascita, con i ceppi apparentemente morti e i rami più alti via via più ricchi di fogliame e frutti. I grappoli richiamavano inoltre il vino dell'Eucarestia.

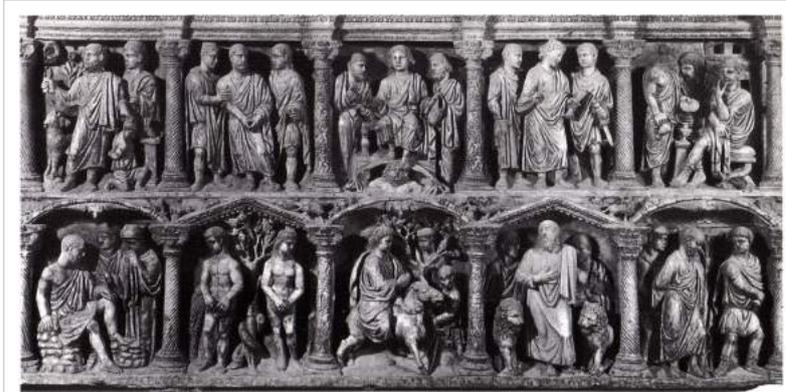
Sarcofago con i miracoli di Cristo

Sempre al Museo Pio Cristiano è conservato un altro interessante esempio di sarcofago paleocristiano con uno stile della rappresentazione continuo, il cosiddetto *Sarcofago con i miracoli di Cristo*, in marmo, risalente al IV secolo. In esso sono rappresentati, da sinistra: il peccato originale, il miracolo del vino, del cieco guarito e del morto resuscitato.

La figura di Cristo, senza aureola, giovane e imberbe, è rappresentata tre volte a breve distanza, in posizione pressoché identica, che ne facilita l'identificazione. Le figure appaiono strette nello spazio e si sovrappongono fisicamente le une alle altre.

Sarcofago di Giunio Basso

Il sarcofago di Giunio Basso, sempre al Museo Pio Cristiano e in marmo (243x141 cm, seconda metà del IV secolo), ha un'impaginazione del tutto diversa, con la divisione delle scene in uno schema rigoroso scandito dalle colonnine di una ipotetica architettura che disegna due registri con cinque edicole ciascuna rappresentante delle scene della bibbia: quello inferiore vede un porticato con colonne sormontate da archi e timpani, quello superiore è architravato.



Il sarcofago di Giunio Basso

Un'iscrizione in alto è datata 359 e ricorda l'ex-console Giunio Basso convertitosi al Cristianesimo. Tra una colonna e l'altra sono ritratte scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, senza uno svolgersi continuo della narrazione, poiché ogni riquadro è fine a se stesso. Queste scene sono ricchissime di particolari e non immediate, ma complesse, destinate a colti e non alla plebe.

Esso segue ancora la corrente aulica, con una realistica resa volumetrica delle figure, e ciò è dovuto all'estrazione sociale del committente che, in quanto dignitario di corte, è ancora vicino alla tradizione del classicismo imperiale.

Sarcofagi della Passione

Una nuova iconografia che si venne affermando nel IV secolo è quella dei cosiddetti *sarcofagi della passione*. Tale denominazione deriva dal fatto che il soggetto delle sculture è costituito dalla passione di Cristo e dal martirio di san Pietro e san Paolo.

In un esemplare al Museo Pio Cristiano chiamato *Sarcofago con monogrammi di Cristo*, si trova al centro, in una rappresentazione anche questa a cinque scene scandite da colonnine, la croce con il monogramma di Cristo affiancato da due colombe, che sovrastano due soldati, guardie del sepolcro colte nel sonno dalla Resurrezione.

Porta lignea di Santa Sabina

La porta lignea della basilica di Santa Sabina a Roma, risalente al V secolo, coeva anch'essa alla costruzione della chiesa, costituisce il più antico esempio di scultura lignea paleocristiana. In origine era costituita da 28 riquadri ma ne sono rimasti 18. È di legno di cipresso ed è incredibile che sia giunta sino a noi, sia pure con alcuni restauri e con l'aggiunta successiva della fascia decorativa a grappoli e foglie d'uva, che circonda i singoli riquadri. Vi sono rappresentate scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento fra cui le storie di Mosè, di Elia, l'Epifania, i miracoli di Cristo, la Crocifissione e l'Ascensione. Nella disposizione attuale le storie sono mischiate, non c'è una parte relativa all'Antico Testamento ed una al Nuovo.

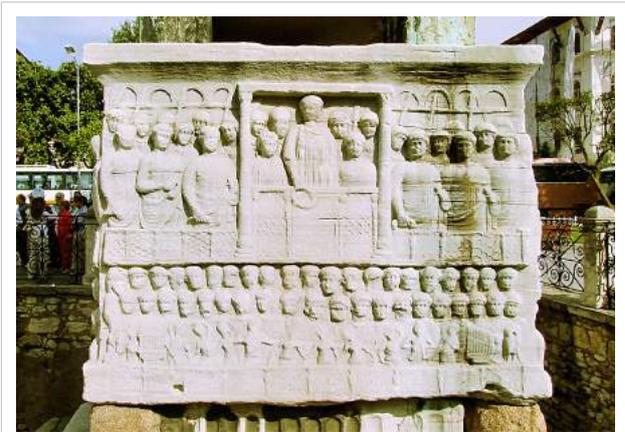


Crocifissione, porta di Santa Sabina

Nella porta lignea operano due artisti assai diversi fra di loro: uno di ispirazione classico-ellenistica, l'altro di ispirazione popolare tardo-antica. A questo secondo artista appartiene il riquadro della Crocifissione (che è la prima rappresentazione di Cristo fra i due ladroni). Cristo è rappresentato con dimensioni maggiori, a significare la sua superiorità morale. Non c'è nessuna ricerca prospettica, le figure poggiano su una parete che simula dei mattoni, e le croci si intuiscono solo dietro la testa e le mani dei ladroni: nei primi tempi del Cristianesimo c'era il divieto di rappresentare Cristo nel suo supplizio, fra l'altro essendo ancora vivo il ricordo della morte in croce quale pena da schiavi. Un'arte sommaria, ad intaglio secco, molto diretta, anche perché doveva essere compresa dalla plebe, in quanto luogo di culto pubblico.

Nuovi centri artistici: Costantinopoli

La scelta della nuova capitale di Costantino I si basò su una serie di fattori strategici e politici: Costantino I aveva bisogno di una capitale vicina alle nuove zone nevralgiche dell'Impero, ma voleva altresì legare il proprio nome alla fondazione di una nuova città. Tutte le considerazioni strategiche spinsero la scelta verso una sede orientale, e venne individuata la città di Bisanzio, che si trovava al centro di eccellenti vie di comunicazione sia terrestri che marine verso i principali centri dell'Impero, che dominava gli stretti strategici del Bosforo e del Dardanelli e che, per la sua dislocazione al culmine di una sorta di penisola, era facilmente difendibile.

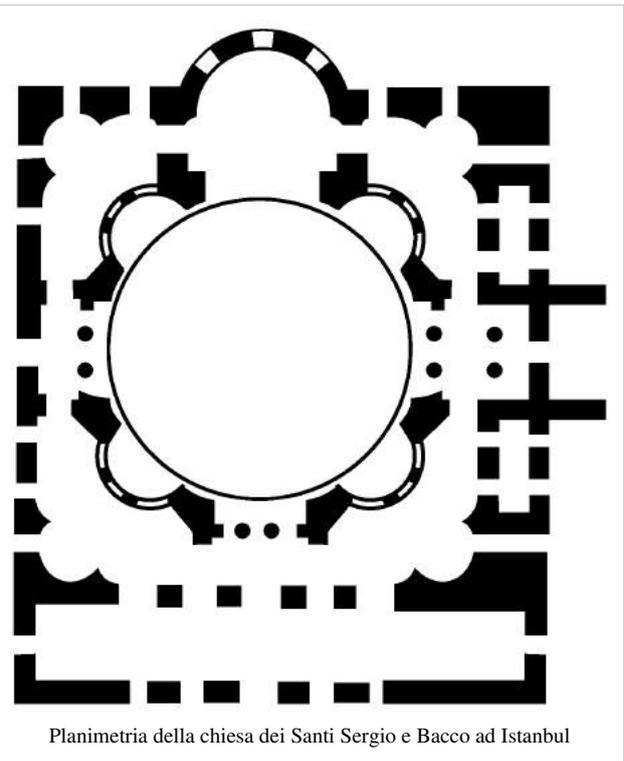


Il dado sotto l'obelisco di Teodosio da Karnak, Ippodromo di Costantinopoli, Istanbul

La città venne completamente rifondata: venne creato un nuovo porto, con imponenti magazzini e infrastrutture; Costantino seguì anche la costruzione del Palazzo imperiale, dell'Ippodromo, che aveva una capienza di cinquantamila spettatori seduti, dell'acquedotto, delle sedi per gli uffici amministrativi, della nuova rete stradale.

Dell'epoca del primo imperatore resta solo il circo (chiamato anche l'Ippodromo), costruito con priorità assoluta assieme alle mura. Un referente ideale fu il Circo Massimo di Roma e si ispirò ai circhi della Tetrarchia (Nicomedia in Oriente, Milano ed Aquileia in Occidente); era straordinariamente monumentale e capiente, con una lunghezza di circa 450 metri per 120 di larghezza. Il suo ruolo andò via via trasformandosi affiancando la sua destinazione iniziale (le corse dei carri) a luogo deputato all'"epifania" imperiale, cioè all'apparizione del sovrano nella sua tribuna dalla quale si mostrava al popolo per presenziare ai giochi, circondato da quei segni di regalità e potere che dovevano apparire quasi ultraterreni, nell'accoglienza con l'acclamazione rituale della folla. Nel circo si celebravano i trionfi, si tenevano esecuzioni capitali, cerimonie e incoronazioni, e nascevano tumulti. Nel circo furono collocati vari capolavori presi un po' ovunque nell'Impero, dal tripode portato via dal tempio di Apollo a Delfi fino ai cavalli di bronzo dorato (di incerta origine ma antecedenti) che successivamente sono stati posti sul portale della basilica di San Marco a Venezia.

Il foro si trovava ad occidente, su un'altura. Era a pianta circolare e circondato da colonne a doppio ordine. Al centro del foro si trovava un altro monumento simbolo del potere imperiale, la colonna-santuario. Si trattava di una grande colonna sormontata da una statua bronzea dell'Imperatore rappresentato come la divinità del sole (il *Sol Invictus* o, alla greca, *Helios*); la colonna si ergeva su uno zoccolo alto circa cinque metri, che racchiudeva un santuario dove si pregava che scongiurasse sciagure proteggendo la città che aveva fondato. In questo santuario venivano conservate delle reliquie del tutto improbabili (per esempio l'ascia con cui Noè costruì l'arca) assieme a reliquie pagane (la statua della divinità che Enea avrebbe portato via da Troia). Un curioso esempio di santuario misto pagano/cristiano, che sarebbe stato scandaloso sia per la Chiesa di pochi anni precedente che per quella di pochi anni successiva al regno di Costantino, e era invece considerata una concessione alla mentalità politeista dei Romani.



Planimetria della chiesa dei Santi Sergio e Bacco ad Istanbul

Tra le chiese fondate da Costantino c'erano quella dedicata alla Santa Sapienza (la Santa Sofia, prima della riedificazione al tempo di Giustiniano che ne fece un capolavoro dell'architettura di tutti i tempi), destinata a funzionare da cattedrale, e quella dei Santi Apostoli, a pianta centrale, che divenne il mausoleo imperiale.

Per parlare di arte bizantina si deve aspettare almeno al V secolo, quando con la divisione dell'Impero romano in due tronconi, si iniziò a sviluppare una corrente artistica indipendente che aveva come centro Costantinopoli. Prima di allora anche le prove artistiche della *Nuova Roma* vengono fatte rientrare nelle imprese della tarda antichità o dell'arte paleocristiana.

Gli artisti di Costantinopoli si rifecero alle tendenze dell'arte tardoantica, in particolare della corrente *provinciale e plebea*, che aveva semplificato la raffigurazione umana, i rapporti spaziali e il naturalismo, in favore di rappresentazioni più simboliche e di comprensione più immediata. Anche l'arte paleocristiana romana, con l'attenzione più al simbolo che alla raffigurazione reale, influenzò i nuovi artisti di corte.



Mosaico pavimentale del Palazzo Imperiale di Costantinopoli

Le rappresentazioni ufficiali di imperatori e dignitari avevano da qualche tempo iniziato a preferire una iconografia frontale, senza movimento, ieratica, che dava alle figure un'apparenza astratta e irreali, quasi divina. L'identificazione dell'Imperatore e la sua corte con il mondo divino fu una corrente nata con la progressiva orientalizzazione dell'Impero e che continuò a svilupparsi successivamente.

Un esempio emblematico di rappresentazione stilizzata e semplificata si trova nel dado fatto porre al centro dell'Ippodromo di Costantinopoli da Teodosio I, come base per l'obelisco egizio proveniente da Karnak (390

circa). Sui quattro lati fu scolpita una rappresentazione dell'ippodromo e della tribuna reale, che doveva fare quasi da specchio idealizzato di ciò che le stava intorno. Teodosio, accanto ai figli e ai membri della corte imperiale, assiste ai giochi e riceve il tributo dalle popolazioni barbare. Le proporzioni modificate secondo la gerarchia dei personaggi, già riscontrabili all'epoca di Costantino, qui sono nette e indiscutibili: l'imperatore, nella rigida posizione frontale, domina tutti, mentre in basso attori e danzatrici dell'arena si muovono con vivacità, ma, sebbene si trovino più vicine all'osservatore, sono di dimensioni molto ridotte.

Non mancò però anche una spinta alla *renovatio*, alla ripresa di spunti naturalistici che derivavano dalla memoria ancora viva dell'arte classica e ellenistica. Si possono leggerne i risultati in opere profane come i mosaici pavimentali del grande cortile porticato del Palazzo Imperiale, dove scene bucoliche, giochi di bambini, scene di caccia e di combattimento tra animali mostruosi presentano una viva resa naturalistica, affinata dallo sfondo bianco circondato da elaborate cornici a foglie di acanto.

Nuovi centri artistici: Milano

Durante la Tetrarchia la città divenne capitale di Massimiano (286-305). L'editto di Milano del 313 concedendo il culto ai cristiani segnò anche l'inizio di profonde e radicali trasformazioni, consistenti nel declino o addirittura la metodica distruzione di monumenti particolarmente invisi (l'anfiteatro) e la costruzione di basiliche e monumenti cristiani.

Il centro religioso, l'attuale piazza del Duomo, comprendeva ben due cattedrali: una basilica vetus o *minor* (313-315 circa, futura Santa Maria Maggiore), cattedrale "invernale" ed una basilica nova o *maior* (343-345 circa, poi chiesa di Santa Tecla), cattedrale "estiva". Queste basiliche sono solo in parte conosciute perché vi fu in seguito edificato sopra il Duomo di Milano. Solo della basilica nova si conosce qualcosa, trovandosi al di sotto dell'attuale sagrato: aveva una pianta longitudinale con cinque navate e il presbiterio con abside era separato dal resto della basilica da un muro divisorio, che aveva una grande apertura. In questo sito archeologico è molto importante il battistero, di forma ottagonale. È esattamente la struttura del mausoleo di Massimiano, identico a quello di Diocleziano a Spalato, mentre il battistero di San Giovanni in Laterano a Roma è circolare, quindi segna una tappa di una tipologia diffusa in area adriatica che ebbe poi molto seguito. Il battistero è costituito da una vasca d'acqua con opportune canalizzazioni per la sua alimentazione, e un edificio circostante costituito da più vani. Qui probabilmente fu battezzato Sant'Agostino.



Il solenne interno di San Lorenzo a Milano, sebbene ricostruito nel XVI secolo, ricalcò la struttura paleocristiana



Traditio legis, sacello di Sant'Aquilino, basilica di San Lorenzo, Milano

Di pari antichità era la basilica di San Lorenzo, la quale però presentava un'inconsueta pianta a croce greca, dovuta forse al fatto di essere connessa al palazzo imperiale di Teodosio I e quindi "cappella palatina". Della chiesa paleocristiana oggi resta solo la pianta e l'alzato (nonostante la riedificazione tardo manieristica, che però ricalcò le forme antiche), dove compaiono due livelli, dominati da un matroneo che corre anche lungo le esedre ai quattro lati. In questo caso il matroneo era usato non dalle donne,

ma dalla corte imperiale. Ai lati si aprono delle esedre, dalle quali si accede a una serie di sacelli esterni, o *martiria*, a pianta ottagonale ma di dimensioni variabili, risalenti alla fine del IV-inizio del V secolo. Particolarmente importante è il sacello est, detto *di San Aquilino*, dove si trova un mosaico del VI secolo con un *Cristo filosofo tra i discepoli*, con l'interessante fondo oro: segno che questa tecnica (in uso dal V secolo), non era una prerogativa dell'arte bizantina, anzi veniva usato anche in occidente.

La figura che dominò la vita e lo sviluppo della città fu il vescovo Sant'Ambrogio, che venne nominato al soglio episcopale a trentaquattro anni nel 373. Con lui iniziò una programma di costruzione di basiliche dedicate alle varie categorie di santi: una basilica per i profeti (dedicata poi a San Dionigi, della quale si conosce solo la localizzazione vicino ai bastioni di Porta Venezia), una per gli apostoli (la basilica di San Nazaro in Brolo), una per i martiri (*martyrium*, che in seguito ospitò le sue spoglie e divenne la Basilica di Sant'Ambrogio), una per le vergini (futura San Smpliciano).

La basilica oggi detta di San'Ambrogio, già *basilica martyrium*, consacrata nel 386, è stata completamente riedificata in epoca romanica, ma doveva avere in antico una pianta a croce latina simile a quella odierna, soprattutto per quanto riguarda il quadriportico antistante alla basilica. Dell'epoca paleocristiana resta un mosaico nel cosiddetto *sacello di San Vittore in Ciel d'oro*, risalente al V secolo, con il più antico ritratto di Ambrogio.

La basilica *apostolorum* (San Nazaro in Brolo), sempre del 386, aveva una pianta a croce greca con bracci movimentati da absidiole sui lati, che trova riscontro solo nella chiesa dei Santi Apostoli di Costantinopoli. Davanti alla chiesa si apriva un atrio porticato.

La basilica *virginum*, poi dedicata al successore di Ambrogio, San Smpliciano, conserva dell'epoca paleocristiana l'aspetto esterno delle pareti, dove si aprono arcate cieche decorative, una caratteristica ripresa dalla Basilica di Costantino a Treviri. Ha una pianta a croce greca, ma il braccio del coro, con l'abside è molto più corto.

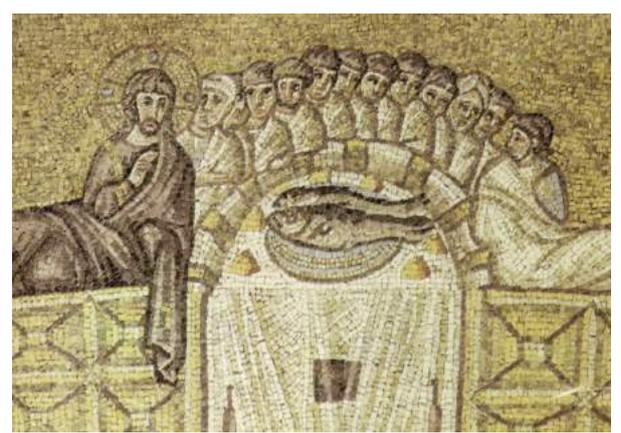
Nuovi centri artistici: Ravenna

Ravenna divenne capitale imperiale nel 402, lo rimase per oltre settant'anni. La città era posta vicino al mare e inaccessibile da terra perché circondata da paludi. Era quindi considerata eccellente dal punto di vista difensivo ma (a causa dell'urgenza con cui era stata scelta) era inadeguata per ospitare l'Imperatore e la sua corte. Per questo subito si iniziarono a costruire grandi edifici anche in posizioni decentrate rispetto al nucleo più difendibile. Uno dei primi esempi dell'arte della nuova capitale è la decorazione del Battistero Neoniano, con una sfarzosa decorazione con stucchi, affreschi e marmi policromi, ma soprattutto mosaici, nella cupola. Entro tre anelli concentrici sono rappresentati vari soggetti: finte architetture, i dodici apostoli e la scena del Battesimo di Gesù con San Giovanni Battista. Le immagini presentano ancora una notevole consistenza plastica e un senso di movimento, che testimoniano gli ininterrotti rapporti con l'ambiente romano; contemporaneamente indice di rapporti con il mondo bizantino sono la vivace policromia, la monumentalità e la ieraticità delle figure.



Lunetta del *Buon Pastore*, Mausoleo di Galla Placidia, Ravenna, prima metà del V secolo.

Durante l'epoca di Galla Placidia si ebbe un vivace impulso edilizio, del quale ci restano la chiesa di San Giovanni Evangelista (interessante per gli elementi di derivazione tipicamente costantinopolitana quali i pastoforia e l'uso dei pulvini) e, soprattutto il cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, dagli intatti mosaici interni. La rappresentazione dei soggetti è ricca di colori e mostra ancora l'abilità di rendere il volume e la disposizione realistica nello spazio dei corpi, con figure in primo e in secondo piano, secondo uno stile ancora legato all'arte antica. Non mancano i richiami ai simboli cristiani, come le colombe che bevono alla fonte (simbolo delle anime cristiane che si abbeverano alla grazia divina) e i cervi.



Ultima Cena, Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, inizio del VI secolo.

In seguito Ravenna venne conquistata da Teodorico, re degli Ostrogoti, nel 476, il quale raddoppiò gli edifici di culto per il suo popolo che seguiva la fede ariana. Venne costruita una nuova cattedrale (oggi quasi priva di tracce del passato), un Battistero ed una nuova chiesa palatina, Sant'Apollinare Nuovo, nella quale ci è pervenuto uno straordinario ciclo musivo, organizzato sulle tre fasce delle pareti sugli archi che delimitano le navate, dove si vede un progressivo avvicinarsi a rappresentazioni più simboliche e meno verosimili. Sono caratteristiche tipiche di questo passaggio lo spazio e i volumi semplificati, la postura delle figure ieraticamente frontale e il sacrale fondo oro, che fu una caratteristica dominante anche del successivo periodo bizantino.

Note

[1] De Vecchi - Cerchiari, vedi bibliografia.

[2] Dizionari dell'arte, La natura e i suoi simboli, ed. Electa

[3] Il gallo e la tartaruga - Evus.it (<http://evus.it/it/index.php/news/.../il-gallo-e-la-tartaruga-2/>)

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Origini del Cristianesimo

Altri progetti

- **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paleochristian art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paleochristian_art)

Collegamenti esterni

- Luciano De Bruyne, «Arte cristiana antica» (<http://lettereapoline.net/2010/01/17/lâarte-cristiana-antica/>), in Enciclopedia Cattolica, Città del Vaticano, 1948-1954, vol. II, coll. 47-52
- Luciano De Bruyne, «Iconografia cristiana antica» (<http://lettereapoline.net/2010/01/18/lâiconografia-paleocristiana/>), in Enciclopedia Cattolica, Città del Vaticano, 1948-1954, vol. VI, coll. 1546-1551

Arte barbarica

Il termine **arte barbarica**, o **barbarica**, individua il complesso di espressioni artistiche fiorite nel periodo delle invasioni barbariche, tra la tarda antichità e l'Alto Medioevo (V-IX secolo), in una zona geografica estesa dal Danubio alla penisola iberica, dall'Africa settentrionale alla Scandinavia e alle isole britanniche.

Caratteristiche

Documentata da numerosi monumenti in Italia, Germania, Francia e Spagna, quest'arte è derivata da quella propria dei nomadi asiatici, come dimostrano le scoperte archeologiche avvenute in Siberia, in Russia ed in altre regioni di quel continente. Quindi è l'arte ornamentale dell'oggetto facilmente trasportabile, adatto alle esigenze di chi pratica una vita più nomade che stanziale. L'architettura, la scultura e la pittura prodotta dai vari regni barbarici non appartenne in origine tanto ai barbari quanto alle competenze, alle conoscenze e alla storia dei popoli sottomessi, anche se alcuni elementi e gusti tipicamente barbarici si introdussero nelle arti dei popoli conquistati.^[1] Nonostante questo, i barbari non mancarono di produrre una loro architettura e una loro scultura: la prima fu caratterizzata da costruzioni in legno che non sopravvissero nel tempo, ma delle quali resta una traccia descrittiva nei poemi che valorizzarono i santuari scandinavi di Uppsala, i padiglioni reali germanici, le strutture religiose piramidali norvegesi e ucraine. La scultura, diffusa soprattutto in Scandinavia, produsse stele funebri di pietra raffiguranti le saghe nordiche, navi in legno impreziosite da teste di mostri e da fasce ornamentali che ispireranno l'attività artistica barbarica più emblematica: l'oreficeria.

L'influsso esercitato dall'arte barbarica sulle varie manifestazioni artistiche europee dei secoli successivi è notevole. Motivo caratteristico è la deformazione decorativa degli elementi naturali, molto stilizzati, a volte ridotti a puro elemento geometrico ed applicata a sculture, gioielli, armi, mosaici.

Ampie tracce dell'arte dei popoli germanici si ritrovano nei corredi funebri. Infatti questi tenevano molto all'abbigliamento ed oggi la loro arte è documentata da *fibule* (fibbie) provenienti da Nocera Umbra e Gualdo Tadino. Vi si distinguono decorazioni di animali stilizzati, ripetuti simmetricamente e scomposti. Questa concezione artistica è totalmente astratta, non riconducibile a nulla che avesse un passato in Italia.

Viene ricompresa in questa suddivisione della storia dell'arte anche l'espressione artistica che si sviluppò in Irlanda, territorio rimasto all'esterno dell'impero romano e non soggetto alle invasioni barbariche. Evento determinante fu la cristianizzazione ad opera di san Patrizio, a cui seguì lo sviluppo di una caratteristica forma di monachesimo. I monasteri irlandesi furono al centro della cosiddetta arte insulare e si specializzarono nella miniatura, producendo decorazioni caratterizzate dai soliti motivi geometrico- astratti di stilizzazione delle forme naturali.

Oreficeria barbarica

Fu in particolare in oreficeria che vennero raggiunti i migliori risultati artistici, con notevoli apporti originali. Le principali produzioni riguardano fibule, diademi, else, fibbie di cinturoni.

Stile policromo

Un primo stile, detto *policromo*, risale agli Unni e trovava dei precedenti nelle popolazioni stanziate sul Mar Nero. Si contraddistingue dall'uso di pietre levigate (spesso rosse come granati e almandini), incastonate nell'oro, sia isolate, sia a distanze ravvicinate, ricoprendo quasi l'intera superficie con sottili strisce di metallo prezioso tra un castone e l'altro. Nella seconda metà del V secolo questa tecnica raggiunse un apice all'epoca di Childerico e più o meno contemporaneamente si diffuse anche in Italia e Spagna tramite i goti. In Spagna le forme usate furono meno elaborate e meno ricche. Questa tecnica, oltre all'ampia diffusione, ebbe una vita molto lunga, essendo usata ancora dai Franchi e dai Longobardi nel VII secolo.



Orecchini ostrogoti in stile *policromo*, Metropolitan Museum of Art, New York

Stile animalistico

Un secondo stile è quello *animalistico*, che venne portato ad alti livelli nel bacino del Mare del Nord e nella Scandinavia, prima di diffondersi in tutta Europa. I manufatti tipici in questo stile sono fibbie e guarnizioni varie ed hanno analogia con produzioni simili in province romane quali la Britannia e la Pannonia. In queste opere le figure geometriche invadono tutta la superficie ed a seconda dei risultati si hanno due, o tre per alcuni storici dell'arte,^[1] sottodivisioni:



Fibbia di Aregunda, arte merovingia, 570 circa, Museo di Antichità, Saint-Germain-en-Laye

1. Lo *stile animalistico I*: caratterizzato da una disposizione degli elementi scomposta ed asimmetrica; gli elementi zoomorfi sono essenziali ma realistici, spesso presentano elementi umani e i temi geometrici sono regolari.
2. Lo *stile animalistico II*: sviluppatosi successivamente su influsso dell'arte bizantina, presenta maggiore regolarità e fluidità del disegno; gli elementi zoomorfi diventano più stilizzati, fino a venire assorbiti in inestricabili motivi a nastro.
3. Lo *stile animalistico III*: caratteristico dei paesi scandinavi dal 700 in poi, che riprende alcuni elementi del primo stile e tende a risaltare le forme di animali aggrovigliate, secondo i codici decorativi irlandesi.

Secondo l'opinione di molti critici d'arte, le varie fasi stilistiche nascono anche dall'esigenza di proteggere e mascherare i miti pagani dalla diffusione del Cristianesimo.^[1]

Oltre che in oreficeria motivi simili vennero sviluppati nella scultura in pietra e nei manoscritti miniati dei monasteri, soprattutto nelle *pagine tappeto* prodotte nel VII secolo nelle isole britanniche.



Placca zoomorfa, epoca merovingia, Musée St-Remi, Reims



Fibule di Aregunda, 570 circa, Museo di Antichità, Saint-Germain-en-Laye



Fibula aquiliforme, VI secolo, Madrid

Note

[1] "Le muse", De Agostini, Novara, 1964, Vol.II, pag.42-44

Bibliografia

- M.Cinotti, *Arte del periodo barbarico*, su *Arte di Tutti i Tempi*, I, Novara, 1955
- W.Holmqvist, *Europa Barbarica*, su *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Fondazione Cini, vol. V

Voci correlate

- barbaro
- Arte altomedievale
- Arte longobarda

Arte altomedievale

L'arte in Europa nell'alto medioevo copre un periodo di circa mezzo millennio: dalla caduta dell'impero romano d'Occidente fino alla rinascita posteriore all'anno mille, epoca generalmente considerata "romanica".

Nell'alto medioevo l'Europa venne attraversata da grandi rivolgimenti e la produzione artistica subì un decremento quantitativo. I territori di espressione latina dell'Italia, dell'Europa occidentale e dell'Africa settentrionale furono testimoni, a partire dai primi decenni del V secolo, delle invasioni barbariche, mentre la civiltà urbana che faceva capo a Roma subiva un progressivo impoverimento e spopolamento, con conseguente diminuzione dell'importanza delle istituzioni civili.

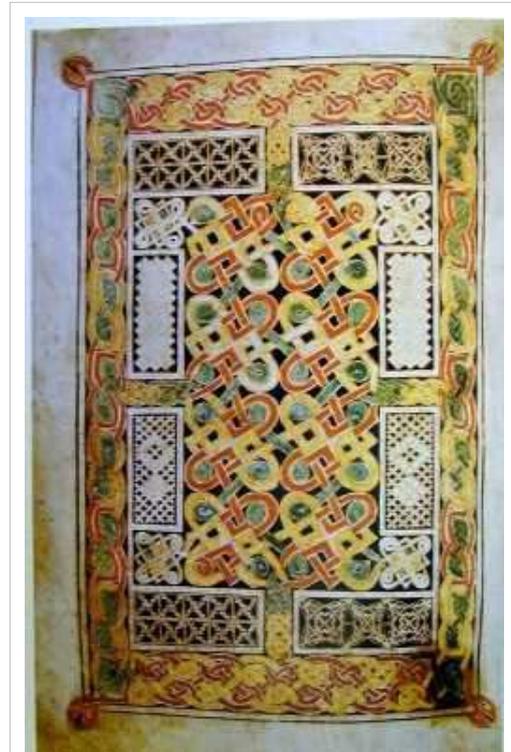
In realtà la dizione arte altomedievale è piuttosto generica, e raggruppa diverse correnti, tendenze e fasi. In Italia il periodo dall'Editto di Milano (313) ai primi decenni del VI secolo circa, rientra nell'ambito dell'arte paleocristiana; il periodo dal VI all'VIII secolo circa, quando l'Italia subì più forte l'influsso di Costantinopoli, viene anche studiato, per alcuni campi artistici, nel quadro dell'arte bizantina. Prima dell'VIII secolo si può inquadrare l'arte altomedievale nello studio delle produzioni artistiche delle popolazioni barbariche, tra le quali assume un particolare rilievo l'arte longobarda. Dopo l'VIII secolo, ma comunque prima del Mille, e quindi all'interno del periodo indicato come Alto medioevo, si trovano le espressioni dell'arte carolingia e dell'ottoniana, entrambe di impianto già preromanico, la cui influenza si estende anche in Italia a partire dai centri dell'Europa centro-settentrionale, come già in precedenza alcuni elementi dell'arte insulare irlandese in particolare per la miniatura. L'arte altomedievale può essere quindi considerata il punto di partenza di un'arte europea di respiro continentale.

Nel Medioevo l'arte tornò ad avere una funzione prettamente pratica, cioè applicata ad oggetti di uso, e gli artisti (o *artefici*) non avevano ancora quell'aura elitaria che si diffuse dalla fine del XIII secolo in poi: pittori, scultori, architetti erano lavoratori alla pari degli orefici, dei tessitori, dei cuoiai, eccetera. La distinzione canonica tra *arti maggiori* (pittura scultura e architettura) e *arti minori* risale infatti ai trattati di Leon Battista Alberti, il quale sostenne che le discipline *maggiori* avevano un aspetto intellettuale che superava la semplice manualità.

I precedenti

L'arte alto medievale ha due importanti precedenti:

- L'arte romana, nella sua fase tardo antica, vista come qualcosa di vivo e come una perenne fonte di ispirazione, soprattutto per le istituzioni politiche ed ecclesiastiche che faticosamente si svilupparono e si diedero una configurazione propria.
- L'arte paleocristiana, che a Costantinopoli assunse poi i caratteri definiti dell'arte bizantina, per il prestigio della corte di Bisanzio e anche per gli influssi diretti che l'impero d'oriente ebbe sul territorio italiano, come nel caso di Ravenna.



"Pagina tappeto" dell'*Evangelario di Durrow*, 680 circa, Dublino, Trinity College Library

Arte barbarica

A questi influssi bisogna aggiungere quelli dei nuovi popoli che si stanziarono in occidente, i cosiddetti barbari, la cui arte presentava dei caratteri totalmente diversi rispetto a quella classica. Se quest'ultima aveva infatti come principale oggetto di studio l'uomo, il corpo umano, l'arte dei nuovi popoli era astratta, giocata sull'intreccio, il viluppo fitomorfo.

La parola *barbaro* significa letteralmente "balbuziente" ed indicava per gli Elleni prima, e per i Romani poi, chi non sa parlare la loro lingua, sottintendendo che non sa né comportarsi né vivere secondo i costumi e i principi della civiltà greco-romana, con una connotazione

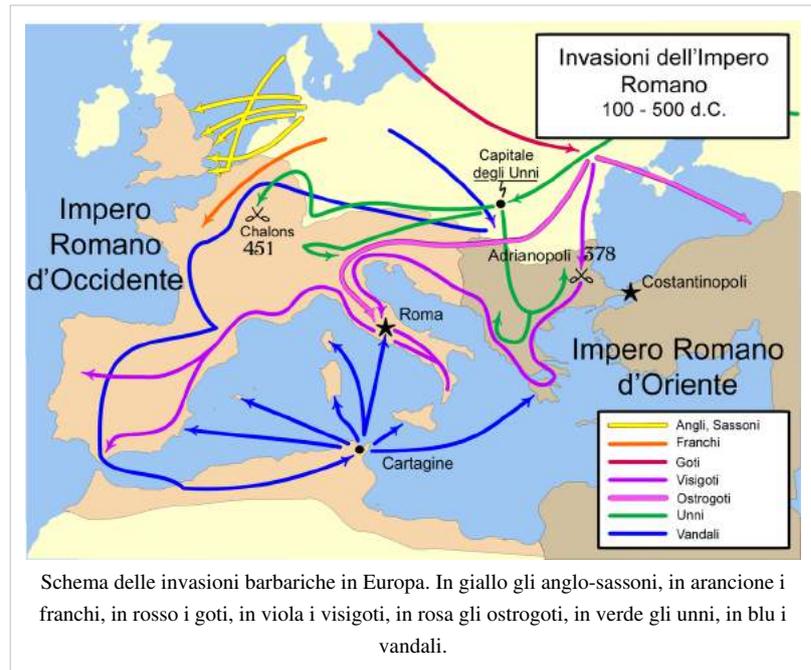
negativa quale persona priva di educazione, rozza e incolta. Migrazioni di massa a catena spinsero una serie di popolazioni germaniche "barbare" a muoversi, fin dalla metà del III secolo, verso i territori romani, varcandone i confini favoriti dalla loro sempre più massiccia presenza nelle legioni romane stesse e dalla crisi demografica che colpì intere province. Dalle migrazioni, a partire dalla fine del IV fino al V secolo, si innescò una *escalation* di violenza che portò a vere e proprie invasioni, con saccheggi e distruzioni, che accelerarono la digregazione dell'Impero e portarono alla formazione dei regni "romano-barbarici":

- Anglo-sassoni in Gran Bretagna,
- Franchi e Burgundi nelle Gallie,
- Vandali in Africa,
- Visigoti nella penisola iberica,
- Ostrogoti in Italia.

Queste popolazioni erano comunque ormai romanizzate, grazie ai contatti di lungo tempo con il mondo greco-romano, e, a partire dalla seconda metà del V secolo, essi si convertirono al Cristianesimo, grazie all'opera di missionari.

Queste popolazioni non avevano tradizioni artistiche legate a scultura, architettura e pittura parietale (che quindi con le invasioni decadde^[1]), poiché le loro società erano di tipo nomadico e normalmente non si stanziavano a lungo per poter creare forme di arte monumentale. Essi possedevano però una notevole conoscenza nell'uso e decorazione di materiali leggeri quali il legno, i metalli, le pelli.

In Italia si ebbe una produzione un po' atipica per via della forte influenza bizantina nell'alto medioevo (soprattutto lungo la costa adriatica) e la promozione di modelli tardo antichi e paleocristiani esercitata dal papato, istituzione in piena ascesa politica ed economica.



Oreficeria barbarica

Fu in particolare in oreficeria che vennero raggiunti i migliori risultati artistici, con notevoli apporti originali. Le principali produzioni riguardano fibule, diademi, else, fibbie di cinturoni.

Stile policromo

Un primo stile, detto *policromo*, risale agli Unni e trovava dei precedenti nelle popolazioni stanziate sul Mar Nero. Si contraddistingue dall'uso di pietre levigate (spesso rosse come granati e almandini), incastonate nell'oro, sia isolate, sia a distanze ravvicinate, ricoprendo quasi l'intera superficie con sottili strisce di metallo prezioso tra un castone e l'altro. Nella seconda metà del V secolo questa tecnica raggiunse un apice all'epoca di Childerico e più o meno contemporaneamente si diffuse anche in Italia e Spagna tramite i goti. In Spagna le forme usate furono meno elaborate e meno ricche. Questa tecnica, oltre all'ampia diffusione, ebbe una vita molto lunga, essendo usata ancora dai Franchi e dai Longobardi nel VII secolo.

Stile animalistico

Un secondo stile è quello *animalistico*, che venne portato ad alti livelli nel bacino del Mare del Nord e nella Scandinavia, prima di diffondersi in tutta Europa. I manufatti tipici in questo stile sono fibbie e guarnizioni varie ed hanno analogia con produzioni simili in province romane quali la Britannia e la Pannonia. In queste opere le figure geometriche invadono tutta la superficie ed a seconda dei risultati si hanno due sottodivisioni:

1. Lo *stile animalistico I*: caratterizzato da una disposizione degli elementi scomposta ed asimmetrica; gli elementi zoomorfi sono essenziali ma realistici.
2. Lo *stile animalistico II*: sviluppatosi successivamente su influsso dell'arte bizantina, presenta maggiore regolarità e fluidità del disegno; gli elementi zoomorfi diventano più stilizzati, fino a venire assorbiti in inestricabili motivi a nastro.

Oltre che in oreficeria motivi simili vennero sviluppati nella scultura in pietra e nei manoscritti miniati dei monasteri, soprattutto nelle "pagine tappeto" prodotte nel VII secolo nelle isole britanniche.

Arte longobarda

I Longobardi giunsero in Italia nel 568, passando dal Friuli sotto la guida di re Alboino. Velocemente conquistarono ampi territori, anche per la poca resistenza operata dalle città (Milano nel 569, Pavia, eretta a capitale del regno longobardo, nel 572). A partire dal 643 (Editto di Rotari) le legge longobarde integrarono il diritto romano, che continuò a essere applicato ai soli sudditi romanici. I territori conquistati, divisi dalla sottile striscia di territori pontifici dal Ducato romano all'Esarcato di Ravenna e con l'esclusione degli avamposti bizantini, si distinguevano in



Orecchini ostrogoti in stile *policromo*, Metropolitan Museum of Art, New York



Fibbia di Aregunda, arte merovingia, 570 circa, Museo di Antichità, Saint-Germain-en-Laye

una parte a nord più compatta (la Langobardia Maior) ed una a sud divisa in due ducati maggiormente autonomi (la Langobardia Minor).

Oreficeria e lavorazione dei metalli

Già prima della discesa in Italia la principale espressione artistica dei longobardi è quella legata all'oreficeria, e fonde le tradizioni germaniche con influenze tardo romane. Risalgono a questo iniziale periodo le crocette in lamina d'oro sbalzate, che negli esemplari più antichi presentano figure di animali stilizzati ma riconoscibili, mentre in seguito sono decorate da intricati elementi vegetali all'interno dei quali compaiono talvolta figurine zoomorfe. Nel VII secolo si aggiunsero anche i primi esempi di monetazione ed alcuni anelli-sigillo con testine umane e lettere latine. Rientrano nella produzione di alto livello le croci gemmate, come la Croce di Agilulfo, al Museo Serpero di Monza (inizio del VII secolo), o l'Evangelario di Teodolinda.



Crocette sbalzate in lamina d'oro longobarde, Museo civico archeologico di Bergamo

Grazie a corredi funebri ritrovati, si è venuti a conoscenza di grandi scudi da parata in legno ricoperto di cuoio, sui quali potevano venir applicate sagome in bronzo: per esempio nello scudo di Stabio (Historisches Museum di Berna) erano state usate figurine di animali e figure equestri, di immediato e raffinato dinamismo senza precedenti. Talvolta si cercava di recuperare modelli classici, come nella lastra frontale di elmo della Val di Nievole, detta *Lamina di re Agilulfo*.

Architettura



Cripta di Sant'Eusebio, VII secolo, Pavia

Il centro più importante della cultura longobarda fu Pavia, capitale del loro regno dal 625 al 774, dove però la maggior parte degli edifici eretti tra il VII e l'VIII secolo è andata distrutta o ha subito modifiche radicali. Restano tracce nella cripta della chiesa di Sant'Eusebio che, sebbene rimaneggiata nell'epoca romanica, mostra ancora dei rarissimi capitelli, senz'altro dall'aspetto grezzo, ma fondamentali per capire l'allontanamento dall'arte classica, con forme originali desunte dall'oreficeria. Forse addirittura in antico erano ricoperti da paste vitree o grosse pietre colorate, come enormi gioielli.

Il tempio longobardo più famoso e meglio conservato si trova comunque a Cividale del Friuli, ed è il cosiddetto Tempio longobardo, edificato verso la metà dell'VIII secolo. È composto da un'aula a base quadrata e la parte più interessante è il "fregio" al livello

superiore, dove si trovano otto figure a rilievo di sante, in stucco, eccezionalmente ben conservate: le loro monumentali figure sono da collegare ai modelli classici, riletti secondo la cultura longobarda. I panneggi delle vesti riccamente decorate hanno un andamento accentuatamente rettilineo, e ricordano i modelli bizantini.

Il tempio è particolarmente importante perché segna la convivenza di motivi prettamente longobardi (nei fregi per esempio) e una ripresa dei modelli classici, creando una sorta di continuità aulico ininterrotto tra l'arte classica, l'arte longobarda e l'arte carolingia (nei cui antieri lavorarono spesso maestranze longobarde, come a Brescia) e ottoniana.

Un importante esempio di architettura nella Langobardia Minor è la chiesa di Santa Sofia di Benevento, fondata nel 760, nella quale restano anche importanti affreschi dell'epoca.

Scultura

I migliori esempi di scultura longobarda si trovano a Cividale del Friuli ed a Pavia. Nel Museo Civico Malaspina di Pavia sono conservati due plutei dell'inizio dell'VIII secolo. Entro elaborate cornici con tralci ed elementi vegetali sono raffigurati dei pavoni che si abbeverano a una fonte sormontata dalla croce e dei draghi marini davanti all'albero della vita. Presentano un rilievo bidimensionale staccato



Pluteo "di Teodote", VIII secolo (Pavia, Musei Civici)

incisivamente dal fondo, con un effetto calligrafico incisivo, che opera una stilizzazione altamente simbolica. Durante la cosiddetta Rinascenza liutprandea fu scolpito l'altare del duca Ratchis, con le quattro facce laterali che presentano figure fortemente bidimensionali, come un disegno a rilievo. Questo effetto, assieme alla marcata stilizzazione delle figure e il senso calligrafico, fa assomigliare l'altare più ad un monumentale cofanetto eburneo.

Pittura

Tra le scarse testimonianze di pittura di età longobarda sopravvissute fino a oggi spiccano i cicli di affreschi del Maestro di Castelseprio, nella Langobardia Maior, e quelli di Santa Sofia a Benevento e della Grotta di San Michele a Olevano sul Tusciano.

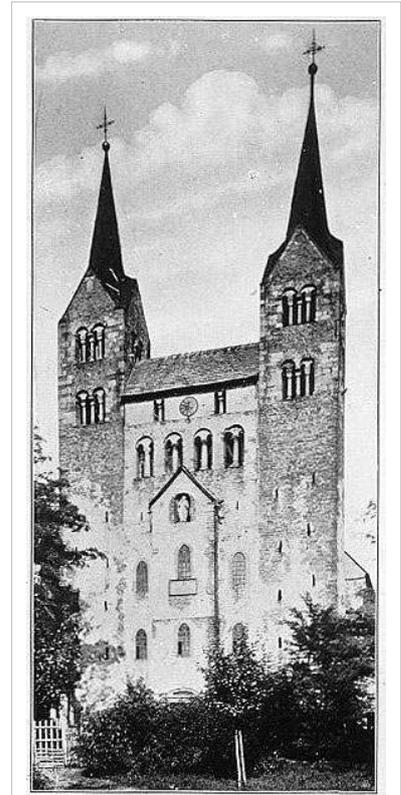
La rinascita carolingia

Uno dei momenti più significativi dell'arte alto medievale è il IX secolo, durante il quale si sviluppa l'arte legata alla corte di Carlo Magno, caratterizzata dalla volontà di riaffermare la continuità con l'arte classica, per coerenza con l'idea di ispirarsi alla grandezza di Roma. Sin dall'epoca si usò il termine *renovatio*, un recupero consapevole, che però seppe prendere il meglio del sapere artistico di innumerevoli influenze e convogliarlo nei fini di legittimazione e celebrazione dell'Impero. Fortissima è anche l'importanza data alla religione, con la fondazione di numerosi monasteri in tutta Europa: da essi nacque la propulsione della nuova cultura e divennero pilastri portanti dell'amministrazione del territorio.

Architettura

Per la prima volta dall'epoca paleocristiana si poterono iniziare edifici di dimensioni monumentali e fabbriche grandiose: in quarantasei anni di regno di Carlo vennero iniziati, e in gran parte completati, qualcosa come 75 palazzi, sette cattedrali e ben 232 monasteri. L'esempio più illustre è il complesso palaziale di Aquisgrana, ispirato al Palazzo del Laterano romano, dove resta la magnifica Cappella palatina, la cui planimetria a pianta centrale con alta cupola ricalca esempi di edifici paleocristiani (San Lorenzo a Milano), bizantini (San Vitale a Ravenna) e longobardi (Santa Maria in Pertica a Pavia, che ispirò lo sviluppo in verticale del corpo centrale).

Il punto di partenza quindi era sempre l'architettura classica, anche se veniva profondamente reinterpretata come a Lorsch, ma garantiva una solenne monumentalità agli edifici, come nella porta monumentale dell'Abbazia di Lorsch, somigliante per alcuni aspetti all'Arco di Costantino. Una rivoluzione fu l'introduzione della Westwerk (letteralmente "corpo occidentale"), cioè di un edificio a più piani collocato davanti all'ingresso delle chiese più importanti, dove per la prima volta si pose il problema di creare una facciata monumentale.



La Westwerk dell'Abbazia di Corvey

Pittura



Auxerre, cripta di Saint-Germain, *Lapidazione di Santo Stefano*, 841-857

La quasi totalità delle pitture monumentali legate alla committenza imperiale è andata perduta, per cui i rarissimi esempi di opere rimaste rivestono una grande importanza. Tra questi, uno dei più interessanti, è rappresentato dagli affreschi della cripta di Saint Germain d'Auxerre, databili tra l'847 e l'857, dove è interessante notare come il pittore sia attento alla dinamica delle figure, ritraendo con verosimiglianza i gesti e le espressioni facciali, ma lasci lo sfondo vagamente indeterminato, con dimensioni e prospettiva incongruenti.

Ma la maggior parte delle testimonianze di pittura murale carolingia sono concentrate nell'arco alpino tra l'Italia e la Svizzera: nella chiesa di San Giovanni di Müstair (ciclo di affreschi con *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento*, dell'830 circa), nella chiesa di San Benedetto a Malles (con due ritratti idealizzati dei fondatori) e nella Chiesa di San Procolo a Naturno (sempre del IX secolo, con affreschi dal linearismo bidimensionale, che ricordano la sintesi di alcune miniature o la scultura longobarda del secolo precedente).

Enigmatica è l'attribuzione al periodo carolingio di un ciclo di importantissimi affreschi ritrovati nella chiesa di Santa Maria foris portas a Castelseprio, forse di un autore bizantino in fuga da Costantinopoli durante l'iconoclastia.

Miniatura

Se le opere di pittura murale carolingie sono molto scarse, ci sono pervenuti numerosi e splendidi manoscritti miniati dell'epoca, che testimoniano la vitalità artistica dell'epoca nelle arti pittoriche. Il libro rivestì un'importanza fondamentale nell'organizzazione dell'Impero, essendo veicolo delle leggi scritte e del recupero del sapere antico. Per questo gli imperatori stessi furono grandi committenti di opere librarie, che in questo periodo raggiunsero un vertice per qualità e rilevanza, con una svolta stilistica rispetto all'VIII secolo. Tra le varie fasi si individuano quella dell'introduzione delle lettere istoriate, (scuola di Corbie, fine dell'VIII secolo), quella della riproduzione dei caratteri stilistici dell'arte antica (Evangeli dell'Incoronazione, inizio del IX secolo), quella dell'innovativa vitalità espressiva (scuola di Reims, Vangeli di Ebbone e Salterio di Utrecht).

Scultura e oreficeria

Anche la produzione di oreficerie e di oggetti preziosi in genere ebbe un picco durante la "rinascenza carolingia", grazie anche alle immense ricchezze accumulate delle vittoriose campagne militari.

Nel caso di copertine per libri in avorio, queste erano prodotte negli stessi monasteri dove si trovavano gli *scriptoria* per la miniatura, e avevano caratteri iconografici e stilistici vicini a quelli delle miniature stesse. Importante era la loro funzione illustrativa verso il popolo, essendo mostrate durante le ostensioni dei libri sacri. Restano tra i capolavori di quel periodo le due copertine dell'Evangelario di Lorsch, dell'810 circa, che presentano affinità con le placche della cattedra di Massimiano a Ravenna, o la coperta del salterio dell'epoca di Carlo il Calvo (870 circa), dove si raggiunse nell'intaglio dell'avorio la morbidezza e rotondità della cera molle, con una vivacità delle scene che ricorda il Salterio di Utrecht.

Per quanto riguarda l'oreficeria, un capolavoro assoluto è l'altare di Sant'Ambrogio, conservato magnificamente intatto presso la basilica di Milano. Le placche con le *storie di Cristo* sono decorate con uno stile repentino e "nervoso", ancora collegabile con la scuola di Reims, con numerose linee spezzate che rifrangono la luce sull'oro e creano un reverbero scintillante. Le placche con le *storie di Sant'Ambrogio*, più austere ed essenziali, mostrano invece una lettura più concatenata, come in un unico racconto, con una scelta dei temi molto attenta alle posizioni ideologiche e politiche dell'arcivescovo Angilberto II.

Arte ottoniana

La crisi del regno carolingio, culminata nella deposizione di Carlo II Grosso nell'887, portò alla definitiva frammentazione territoriale e amministrativa del Sacro Romano Impero. Nell'area germanica, definita anche Regno Teutonico, l'anarchia feudale fu interrotta solo dopo l'elezione di Enrico I, primo sovrano della Dinastia ottoniana, che riuscì ad imporsi anche perché riuscì a fermare una prima incursione dei temutissimi ungheresi. In questa linea fu fondamentale il ruolo svolto (non solo in area germanica ma anche nel Regno d'Italia) dal figlio Ottone I che nel 955 presso Lechfeld annientò definitivamente gli ungheresi; a partire da Ottone I, l'eredità culturale di Carlo Magno venne riutilizzata dagli imperatori successivi, il concetto della sacralità del sovrano sarà non solo ripreso ma addirittura potenziato al massimo, anche per l'influsso dell'ideologia bizantina che in questo periodo penetrava all'interno del regno teutonico; contatti fondamentali vi erano stati per il matrimonio contratto tra Ottone II, figlio di Ottone I, e la principessa bizantina Teofano, nipote dell'imperatore Giovanni Zimisce.



Vangeli di Ebbone, San Matteo

Gli oggetti del potere del sovrano, le suppellettili degne della sua carica (scettri, corone, mantelli... i cosiddetti *regalia*) gli arredi del palazzo reale e liturgici si caricarono tutti di una forte carica sacrale, ben percepita dai sudditi del regno, citiamo allora la corona del Sacro Romano Impero, fatta d'oro e impreziosita da gemme e smalti, oppure il mantello di consacrazione di Enrico II di Baviera conservato a Bamberg.

Proprio come i sovrani carolingi, anche quelli ottoniani furono instancabili fondatori di grandi edifici ecclesiastici (abbazie, cattedrali) che si distinguono per un corpo occidentale (*Westwerk*) contrapposto al coro riservato all'imperatore. Proprio gli alti dignitari ecclesiastici furono i più stretti collaboratori dei sovrani, come Brunone, fratello di Ottone I e arcivescovo di Colonia, Egberto, arcivescovo di Treviri e cancelliere di Ottone II, Bernardo di Hildesheim, fino a Gerberto d'Aurillac, precettore di Ottone III e futuro Papa col nome di Silvestro II.

Purtroppo non possediamo esempi sufficienti per valutare interamente la produzione pittorica ottoniana, ma abbiamo un intero ciclo di affreschi con scene della vita di Cristo presso la chiesa di San Giorgio a Oberzell, sull'isola di Reichenau. Analogamente alla situazione carolingia sono rimasti un gran numero di codici miniati, i più importanti sono certo quelli prodotti dallo *scriptorium* dell'Abbazia di Reichenau, posta su di un'isola in un'area strategica sul lago di Costanza, quindi a metà tra Germania e Italia.

Importantissimi furono i risultati raggiunti dall'architettura in età ottoniana, proprio in area germanica si possono vedere (analogamente a quanto succede in Normandia) i primi preludi al romanico che si espanse successivamente in tutta Europa; l'unico *exemplum* di cattedrale ottoniana edificata prima dell'anno 1000 è San Ciriaco a Gernrode che già presenta elementi innovativi: l'ispessimento della muratura, le arcate semicicche all'interno di gallerie sulla navata centrale (quindi decorazione delle pareti in maniera più plastica), muro retto sia da colonne che da pilastri.

Anche a Magdeburgo, città scelta direttamente da Ottone I come centro del potere, era presente una cattedrale d'impianto basilicale con doppio transetto che tuttavia venne distrutta da un duplice incendio.

Note

[1] Se si eccettua il regno di Teodorico a Ravenna.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pre-Romanesque_architecture

Arte bizantina

L'**arte bizantina** si è sviluppata nell'arco di un millennio, tra il IV ed il XV secolo, prima nell'ambito dell'Impero romano, poi di quello bizantino, che ne raccolse l'eredità e di cui Costantinopoli fu capitale. Le caratteristiche più evidenti dei canoni dell'arte bizantina sono la religiosità, l'anti-plasticità e l'anti-naturalismo, intese come appiattimento e stilizzazione delle figure, volte a rendere una maggiore monumentalità ed un'astrazione soprannaturale. Infatti il gusto principale dell'arte bizantina è stato quello di descrivere le aspirazioni dell'uomo verso il divino. L'arte bizantina ha comunque avuto espressioni stilistiche molto diverse fra di loro nei suoi oltre mille anni di vita, ma nell'Impero d'Oriente l'arte rimase quasi invariata.

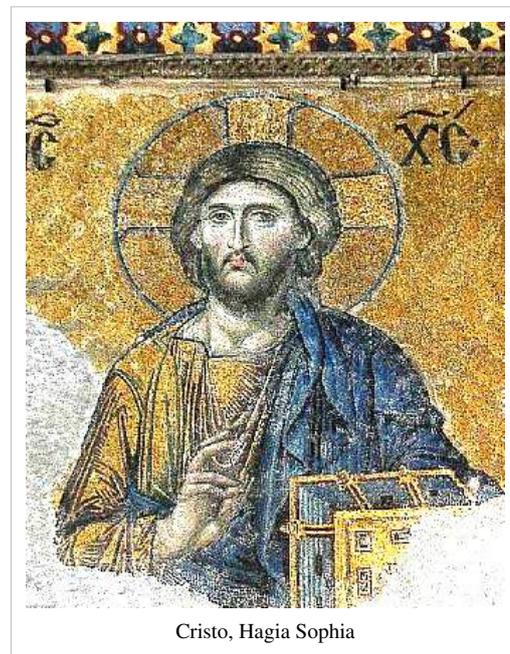


Hagia Sophia ad Istanbul

Cenni storici e periodi

La storia dell'arte bizantina potrebbe essere divisa in:

1. un primo periodo paleobizantino, dalla fondazione di Costantinopoli al VI secolo, nel quale inizialmente assorbe la produzione artistica di Roma, Alessandria d'Egitto, Efeso e Antiochia, ossia il linguaggio artistico dell'antichità, per elaborarlo e trasformarlo in un genere adatto soprattutto al suo mondo spirituale ma anche a quello imperiale.^[1]
2. Al primo periodo di formazione segue un secondo periodo denominato "prima età d'oro" (VI secolo), nel quale l'espressione artistica raggiunge alti livelli di qualità e produce capolavori.
3. La terza fase è rappresentata da un periodo di involuzione che parte dal VII secolo e prosegue durante l'intera lotta iconoclastica (726-843)
4. segue il periodo della cosiddetta *Rinascenza macedone* (IX-XI secolo), nel quale si recuperano modi espressivi dell'arte ellenistica oltre ad una certa vivacità e floridezza complessiva che si protrae e si innalza ulteriormente nel seguente periodo
5. comneno (XII secolo), con un'arte di tipo linearistico, di notevole fioritura artistica da imporsi, per la sua eleganza e raffinatezza, su tutta l'arte europea dando vita ad una "seconda età dell'oro", che arriva fino alla caduta di Costantinopoli sotto i Latini (1204).
6. Con la ripresa bizantina della capitale (1261) si ha l'ultimo periodo di fioritura con l'arte paleologa (detta anche Rinascenza paleologa, per il nuovo recupero dell'arte ellenistica), fino alla definitiva caduta della capitale sotto Maometto II nel 1453.



Cristo, Hagia Sophia

L'arte bizantina, con la sua ieraticità e il suo carattere a-spaziale, si richiama evidentemente al misticismo del cristianesimo nell'Impero Bizantino (Origene) ed è "coerente con il pensiero del tempo, in gran parte caratterizzato dal neoplatonismo di Plotino: la tecnica musiva è propriamente il processo del riscatto dalla condizione di opacità a quella, spirituale, della trasparenza, della luce, dello spazio".^[2]

Costantinopoli

Dopo la fondazione della nuova capitale da parte di Costantino I (306-337) nel 330, iniziò un complesso programma di costruzione incentrato a legare indissolubilmente la nuova città monumentale con il nome del suo fondatore. L'unico monumento superstite dell'epoca di Costantino è l'Ippodromo, monumentale arena per i giochi che aveva anche la funzione di permettere l'"epifania" dell'Imperatore, che si mostrava nella sua tribuna circondato dagli attributi del suo potere e veniva acclamato dal popolo in una visione che doveva sembrare divina.

Con Teodosio II (408-450) vi fu un considerevole ampliamento della città, testimoniato da un vigoroso

sviluppo urbano che indusse l'Imperatore a far costruire una nuova cinta muraria che da lui prese il nome. Ma fu solo in epoca giustiniana (VI secolo) che Costantinopoli acquisì quelle caratteristiche monumentali che ne fecero la più splendida città allora conosciuta, soppiantando definitivamente in ricchezza e popolazione i più ricchi e antichi centri urbani del Mediterraneo orientale (Alessandria, Antiochia) e la stessa Roma, la cui popolazione si era ridotta, a seguito delle invasioni barbariche e delle guerre gotiche a poche decine di migliaia di anime.

Durante il regno di Giustiniano furono infatti edificati alcuni dei monumenti più famosi di Costantinopoli, come la magnifica Hagia Sophia, chiesa della Santa Sapienza, ricostruita in seguito a un incendio nelle forme monumentali date dalla maestosa cupola che irradia di una luce quasi ultraterrena il vastissimo spazio dell'aula a base centrale della basilica. Altre opere dell'epoca di Giustiniano sono la Santa Irene, la chiesa dei Santi Sergio e Bacco, la ricostruzione della chiesa dei Santi Apostoli.

La capitale si affermò presto come centro di irradiazione artistica in tutti i campi, grazie al convergere di artisti provenienti da tutto l'impero, che poi riportavano nelle province le novità apprese.

A causa delle distruzioni di opere per eventi bellici e naturali nei territori dell'Impero e in particolare nella stessa Costantinopoli, alcuni dei migliori documenti di arte bizantina si trovano in altre aree toccate dall'influenza della *Seconda Roma* quali l'Italia, la Grecia, i Balcani e, forse in minor misura, in Russia ed Ucraina.

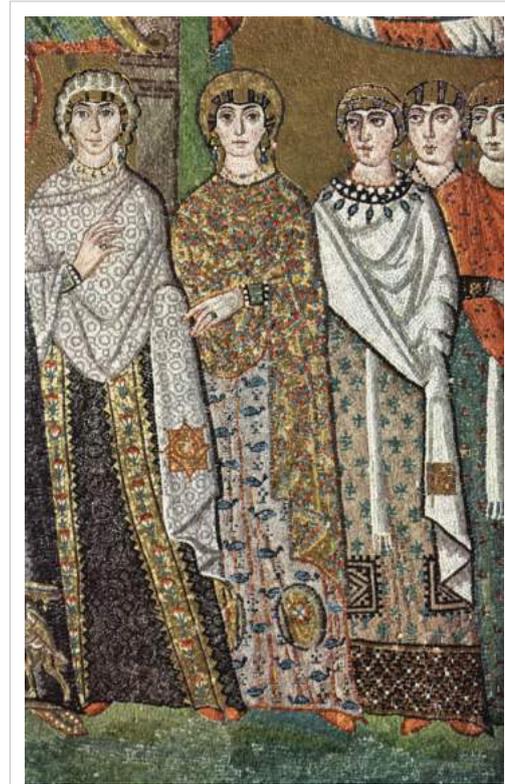


Interno della chiesa di Santa Irene, Costantinopoli.

Ravenna

A Ravenna si sono conservati i migliori mosaici risalenti all'epoca di Giustiniano I (527-565), grazie al programma celebrativo iniziato dal vescovo Massimiano a partire dal 560 circa. Specialmente nella Basilica di San Vitale, a base ottagonale con sorprendenti analogie con la chiesa dei Santi Sergio e Bacco a Costantinopoli, tanto da aver fatto pensare alla mano dello stesso architetto, ha un interno sontuosamente decorato, con marmi policromi, stucchi, capitelli e pulvini scolpiti, ma soprattutto da celeberrimi mosaici, dove è celebrata l'epifania di Giustiniano e dell'Imperatrice Teodora, ciascuno accompagnato dai personaggi della corte, tutto lo sfarzo che richiedeva il loro status politico e religioso.

L'arte bizantina si staccò dalla precedente arte paleocristiana per la maggiore monumentalità delle figure, che penalizzò però la resa dei volumi e dello spazio: i corpi sono assolutamente bidimensionali e stereotipati, e solo nei volti regali si nota uno sforzo verso il realismo, nonostante l'idealizzato ruolo semidivino sottolineato dalle aureole. Non esiste prospettiva spaziale, tanto che i vari personaggi sono su un unico piano, hanno gli orli delle vesti piatti e sembrano pestarsi i piedi l'un l'altro. Nonostante questo si rimane abbagliati dalla ricchezza delle vesti dei personaggi e dallo splendore dei loro attributi, immersi nel fondo oro che dà loro una consistenza ultraterrena.



Mosaici di San Vitale, Ravenna

Dello stesso periodo è anche la serie di *Martiri e Vergini* nella chiesa di Sant'Apollinare Nuovo, dove sono ormai ben chiari gli elementi dell'arte bizantina:

- la ripetitività dei gesti,
- la preziosità degli abiti,
- la mancanza di volume (con il conseguente appiattimento o bidimensionalità delle figure),
- l'assoluta frontalità,
- l'isocefalia,
- la fissità degli sguardi e la ieraticità delle espressioni;
- la quasi monocromia degli sfondi (in abbagliante oro),
- l'impiego degli elementi vegetali a scopo puramente riempitivo e ornamentale,
- la mancanza di un piano d'appoggio per le figure che, pertanto, appaiono sospese come fluttuanti nello spazio.

Chiusero la stagione dell'arte ravennate i mosaici di Sant'Apollinare in Classe, dove la rappresentazione è ormai dominata dal simbolismo più puro, ormai staccato completamente da qualsiasi esigenza naturalistica di stampo classico.

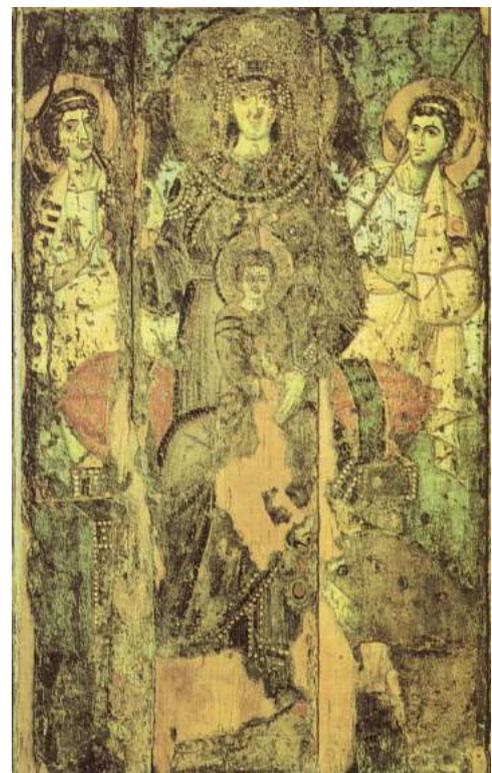
Roma

Durante l'epoca di Teodorico, dal 493 al 526, Roma visse un periodo di pace, governata dal cancelliere Cassiodoro, mentre il Re risiedeva a Ravenna. Mentre i monumenti cittadini subivano un inesorabile e irrimediabile degrado, tanto da alimentare un mito nostalgico dell'antica Roma (Teodorico stesso si fece mandare colonne e marmi dei palazzi imperiali). Di rilievo fu l'iniziativa di Papa Felice IV (526-530), che decise di rompere la stasi facendo edificare una chiesa nel centro del foro romano, la Chiesa dei Santi Cosma e Damiano, tramite il riutilizzo di parti di edifici preesistenti quali la sala delle udienze e la biblioteca del Tempio della Pace e il vestibolo di Massenzio. Si trattava di una rottura della stasi edilizia nel Foro durata più di due secoli e sanciva la continuità tra tradizione classica e cristianesimo in un luogo altamente simbolico.

Il grande mosaico del catino absidale rappresenta *Cristo tra i Santi Cosma e Damiano* e rispetto al mosaico di Santa Pudenziana (fine del IV, inizio del V secolo) mostra il passaggio a una rappresentazione più irrealistica, simbolica e soprannaturale, con il Cristo nell'atto di scendere da una cortina di nuvole infocate disposte in scorcio, che forma un rigido schema triangolare, come se stesse dirigendosi verso l'osservatore. La scena rappresentata è quella della *Parusia*, cioè la seconda venuta di Cristo profetizzata nell'Apocalisse di Giovanni. È un tema che molta influenza ebbe nella successiva decorazione musiva delle chiese romane specie durante la cosiddetta rinascenza carolingia dove il tema della *parusia* (e in generale la profezia apocalittica) fu ampiamente ripreso: si veda in particolare il ciclo musivo di Santa Prassede. In ogni caso il mosaico di Cosma e Damiano, coerentemente al fatto che a Roma la tradizione classica offriva ancora modelli su cui confrontarsi, mostra un senso plastico ed una caratterizzazione delle figure più sviluppati dei coevi mosaici bizantini. In questo senso è da notare anche il fatto che sono rappresentate anche le ombre proiettate dalle figure, particolare che scompare nei mosaici romani posteriori, mentre lo sfondo è blu cobalto non in oro. Dopo la conquista di Roma durante le guerre gotiche (552), la città toccò il minimo storico di abitanti (30.000), entrando nel periodo più buio della sua storia. Inizialmente i bizantini si preoccuparono di restaurare le opere pubbliche di necessità immediata, quali mura, acquedotti, e ponti legati alle vie consolari. La cristianizzazione del centro proseguì con l'apertura di chiese in edifici pubblici o la riconversione di templi come il Pantheon, consacrato nel 609, o il Tempio della Fortuna Virile, divenuto tra l'872 e l'882 chiesa di Santa Maria in Gradellis. Dall'aula di rappresentanza dei palazzi



Strati sovrapposti (1° e 2°), Santa Maria Antiqua, Roma



Madonna Theotokòs, Santa Maria in Trastevere

imperiali venne ricavata la chiesa di Santa Maria Antiqua, coperta da una frana nell'847 e riscoperta solo nel Novecento, con importanti tracce di un ciclo di affreschi databile con notevole precisione (grazie ad iscrizioni ed altre fonti) a quattro interventi diversi:

1. Il primo è quello della *Madonna col bambino tra angeli* nella nicchia centrale, dipinta subito dopo la conquista bizantina, quasi a sottolineare il cambio di destinazione del palazzo, che presenta la marcata frontalità "iconica" tipicamente bizantina.
2. Il secondo è quello dell'*Annunciazione*, di mano di un artista più raffinato e più attento agli effetti della luce, e risale al 565-578, quando l'aula venne destinata a cappella palatina.
3. Il terzo risale al 650 circa, con le tracce sulla *parete palinsesto* (*Santi Basilio e Giovanni* e altri frammenti).
4. Il quarto coincide con il pontificato del papa greco Giovanni VII (705-707), ed è rappresentato dall'immagine di *San Gregorio Nazianzeno* nell'abside ed altre scene nel presbitero, con uno stile così vicino all'arte bizantina da aver fatto pensare ad artisti provenienti da Costantinopoli.

Se fino alla fine del V secolo l'arte romana (soprattutto paleocristiana) seguì uno sviluppo autonomo, costituendo semmai essa stessa un modello, per molti artisti bizantini, a partire dal VI secolo a seguito della liberazione giustiniana della città dal giogo gotico e ancor più nei due secoli successivi, convivranno nella Città eterna sia influssi strettamente romano-orientali, sia stimoli verso il classicismo. Se il mosaico del catino absidale di Sant'Agnes fuori le mura (625-638) presenta tre figure isolate, altamente simboliche e immateriali, circondate da un abbagliante fondo oro, gli affreschi della Cappella di Teodoto (un alto funzionario) presso Santa Maria Antiqua mostrano influenze dalla Siria e dalla Palestina, con un uso semplice del colore e del disegno, ma altamente efficace. Nello stesso arco di tempo si colloca la decorazione della cappella di San Venanzio (databile alla metà del settimo secolo) presso il Battistero Laterano. La cappella mostra richiami alla decorazione della Basilica di San Vitale a Ravenna, specie nella disposizione paratattica del corteo di santi, affine alla celeberrima rappresentazione della corte di Giustiniano. Altro elemento bizantino è la rappresentazione nel catino della Vergine orante del tipo iconografico della Aghiosoritissa. Ci restano di quel periodo anche una serie di icone sparse in varie chiese: una *Madonna* al Pantheon datata 609, o la *Madonna Theotokos* di Santa Maria in Trastevere (datazione incerta tra il VI e l'VIII secolo) con una rigida frontalità e colori smaglianti messi in relazione con il primo strato di affreschi di Santa Maria Antiqua.

Arte musiva



Mosaico con giochi bambini dal Gran Palazzo di Costantinopoli (V secolo)

Il mosaico ricoprì un'importanza fondamentale all'interno dell'arte bizantina, come l'aveva avuta nel mondo romano-imperiale di espressione latina, poiché l'utilizzo di tessere vitree policrome risultò essere uno strumento ideale per soddisfare le esigenze espressive di carattere visivo con contenuti artistici. Senza nulla togliere ai centri musivi storici, come Roma, Ravenna, Tessalonica, Napoli, e Milano, indubbiamente a Costantinopoli dal VI secolo il mosaico assunse al ruolo di arte per eccellenza e proprio lì assunse particolari caratteristiche. Mirabile testimonianza della magnificenza dell'arte musiva bizantina del VI secolo si

osserva nella Basilica di San Vitale a Ravenna.

Uno degli elementi preminenti del mosaico bizantino fu la lirica della luce, attraverso la quale gli artisti proiettarono le loro immagini fantasiose in una dimensione astratta e ultrasensibile, ancorandosi ad una realtà trascendente.

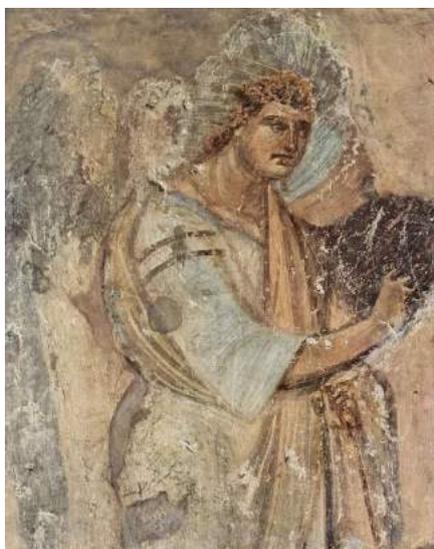
Mentre lo spazio tende a dilatarsi, le figure umane o spirituali invece si convertirono in immagini immateriali, povere di plasticità e dinamismo bensì ricche di colori. Se nei primi secoli di sviluppo le finalità narrative furono preminenti, dopo il IX secolo invece le figurazioni rappresentarono concetti religiosi e dogmatici, correlati alla redenzione. La distribuzione tipica dei mosaici nei luoghi di culto consistette nella raffigurazione di Cristo Pantocratore attorniato dagli angeli nella cupola, qui vista come luogo celestiaco, mentre agli Evangelisti spettò un posto nei pennacchi, la Madonna nell'abside, in questo caso rappresentativo della mediazione fra la sfera celeste e quella terrena, infine nelle navate vennero elencati gli avvenimenti evangelici fondamentali.

In realtà il mosaico, arte imperiale per eccellenza, fu sostanzialmente una costante dell'arte bizantina e le (relativamente) molte testimonianze che ce ne restano ci dimostrano come questa tecnica decorativa (sia pure in modo non lineare) si dipanò lungo i secoli. In questo senso vanno senz'altro citati i cicli muvisari veneziani e siciliani (avviati nel XII secolo) unanimemente attribuiti (almeno per le fasi iniziali) a maestranze direttamente chiamate da Costantinopoli. Tra gli altri mosaici sopravvissuti nel tempo si annoverano la *Pieta* presso Santa Sofia di Costantinopoli (XII secolo), il *San Giorgio* conservato al Louvre (XII secolo), quelli conservati e del periodo iconoclastico quelli di Santa Irene a Costantinopoli oltre alle raffigurazioni della moschea di Omar a Gerusalemme.^[1] Infine, nel XIV secolo il mosaico bizantino conobbe un ultimo periodo di rifioritura e di innovazione ed infatti le sue caratteristiche evidenziarono colori più brillanti, atteggiamenti più umani e una delicata intimità. Risalgono a quest'epoca i mosaici della chiesa di San Salvatore in Chora, a Costantinopoli.



Cappella Palatina, Palermo, *Natività* (XII secolo)

Pittura



Angelo Gabriele, affresco del VIII secolo dalla navata centrale della chiesa di Santa Maria Antiqua a Roma.

Nella pittura ad affresco si riscontrano gli stessi caratteri ed elementi dell'arte musiva. La pittura bizantina trae origine dalla grande tradizione classico-ellenistica (anche attraverso gli apporti delle province mediorientali dell'Impero che tale tradizione rielaborano peculiarmente), ma ne rivede e ne "corregge" gli elementi di fondo per fare fronte alle nuove esigenze religiose, spingendosi verso una intima spiritualità che predilige la prospettiva frontale a quella verticale, in grado di dilatare l'estensione del colore limitando le oscillazioni cromatiche; inoltre schematizza le forme e le figure donando fissità espressiva degli sguardi e intensificando la simbolicità della narrazione.

Purtroppo nessuna opera risalente al primo periodo bizantino è sopravvissuta, mentre del VIII secolo è rimasto qualche affresco nelle catacombe romane e nella chiesa di San Demetrio a Salonicco. Di notevole valore storico-artistico sono gli affreschi delle chiese rupestri in Cappadocia, quelli di arte monastica del X-XI secolo in Anatolia, quelli greci (XI secolo) a Salonicco, a Kastoria e a Focide, così come le pitture nelle chiese di Bachkovo in Bulgaria e a Santa Sofia di Kiev

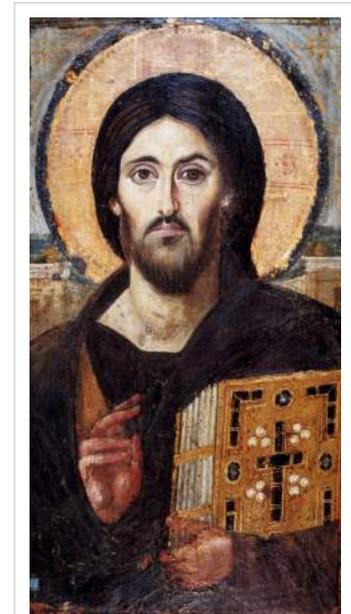
risalenti al XII secolo. Certamente degni di menzione poi sono gli affreschi ciprioti, tra i quali spiccano quelli della piccola chiesa della Panagia Phorbiotissa ad Asinou (XII secolo). In Italia affreschi bizantini si trovano nelle chiese rupestri soprattutto nelle regioni meridionali (Puglia e Basilicata) ad opera di monaci dell'Asia Minore che fuggivano

dall'iconoclastia a dalla successiva invasione dei turchi musulmani.

Per quanto riguarda i due secoli seguenti, si impongono per raffinatezza e delicatezza cromatica gli affreschi nel territorio della ex Jugoslavia, massima testimonianza pervenutaci della cosiddetta rinascenza paleologa, probabilmente gravidi, secondo i più recenti indirizzi di ricerca, di conseguenze sullo sviluppo dell'arte italiana della seconda metà del XIII secolo. Si ricordano anche le opere del XIV secolo conservate nelle chiese cretesi, rumene ad Argeş, russe a Novgorod dove operò in questo periodo il grande pittore greco Teofane, maestro di Andrej Rublëv.

Oltre alla pittura monumentale, un capitolo di fondamentale importanza nell'ambito della pittura bizantina è costituito dalle icone: rappresentazioni di Gesù, della Vergine, di santi, delle Dodici Feste della Cristianità ortodossa. Le tecniche di produzione delle icone possono essere le più varie (encausto, tempera, mosaico, su tavola o su muro) e nel mondo bizantino ebbero (e tuttora hanno nel mondo ortodosso) un alto e complesso significato religioso, cui, fino alla caduta dell'Impero si associava anche un significato civile: alcune icone assunsero a palladio dello stato bizantino.

Dal punto di vista strettamente artistico ebbero grandi implicazioni su molte aree soggette all'influenza politica e culturale dell'Impero di Bisanzio, e ciò anche per la notevole facilità di spostamento di questi manufatti (si è già ricordata la significativa presenza di antiche icone a Roma). La stessa ripresa della pittura su tavola in ambito occidentale (utilizzata nel modo antico, ma che scompare nell'alto Medioevo d'Occidente a vantaggio della pittura murale e della miniatura), pittura su tavola che tanta parte avrà nell'arte europea, ed italiana in specie, dal XII secolo in avanti, è debitrice al cosante esempio dell'icona. Secondo alcune prospettazioni (O. Demus) produzioni fondamentali dell'arte occidentale, quali la pala d'altare e poi il polittico, altro non sono che adattamenti delle icone alla diversa struttura delle chiese d'Occidente (spesso prive di iconostasi) e alla diversa liturgia. Una delle più straordinarie raccolte di icone (molte delle quali di paternità direttamente costantinopolitana) è conservata oggi presso il Monastero di Santa Caterina sul Sinai, nel territorio dell'attuale Egitto. Qui si conservano icone antichissime come il celeberrimo *Cristo Pantocratore*, risalente al VI secolo.



Monastero di Santa Caterina sul Sinai, Egitto, *Cristo Pantocratore* (VI secolo)

Miniatura

Di pregevole qualità sono anche le miniature dei manoscritti. Le miniature più antiche rivelano tendenze orientaleggianti ed elleniche, mentre le più recenti evidenziano una tendenza cattedratica legata agli *scriptoria* di Costantinopoli oltre ad una popolare manifestata dalla ricchezza ornamentale. I manoscritti più diffusi sono i salteri, come quello *Khudov* di Mosca e di San Giovanni a Costantinopoli; di pregevole fattura sono anche gli omeliari, come i *Coislin 79* descrittivi le omelie di San Giovanni Crisostomo, gli *Ottateuchi* che comprendono i primi 8 libri della Bibbia, gli *Evangelari* e i *Menologi* che illustrano le vite dei Santi.^[1]

Le arti plastiche: scultura e arti suntuarie

Se la pittura e l'arte del mosaico ebbero un ruolo centrale nell'arte bizantina, forse lo stesso non può dirsi della scultura lapidea. In particolare, a differenza di quanto non si osserva in occidente, la scultura non si emancipò dalla funzione decorativa architettonica, rarissime infatti sono le sculture a tutto tondo. Forse in questo fenomeno giocò un ruolo la diffidenza della cultura religiosa orientale verso la raffigurazione tridimensionale del sacro, associata al paganesimo a causa del grande numero di statue classiche accumulatosi a Costantinopoli. E del resto il ponderoso corpus teologale sviluppato sulla liceità e sul valore della rappresentazione sacra - elaborato dalle correnti iconodule nella disputa contro l'iconoclasmo - si

occupa essenzialmente della produzione pittorica. Ciò non di meno anche in campo scultoreo i risultati qualitativi raggiunti furono molto elevati. Una testimonianza molto interessante di scultura lapidea bizantina osservabile in Italia si trova a Pisa. Qui infatti una "taglia" bizantina (si ipotizza direttamente proveniente da Costantinopoli) istoriò (inizi XIII secolo) il portale maggiore del battistero. Tutto ciò non significa però che le arti plastiche nel loro complesso fossero scarsamente coltivate. Se la scultura ebbe un ruolo minore (quanto meno rispetto ad altri campi) risultati altissimi, invece, vennero raggiunti nelle arti suntuarie, cioè nella lavorazione di materiali preziosi: metalli, avorio, pietre e cristalli. Le lavorazioni in metallo (reliquiari, arredi sacri) inoltre implicavano il frequente utilizzo di decorazioni in smalto, altra tecnica in cui l'arte bizantina raggiunse livelli qualitativi eccelsi. Celeberrime poi sono molte opere in avorio (come il cosiddetto Avorio Barberini, tra i più noti avori bizantini). Fu proprio nella lavorazione dell'avorio che la scultura bizantina raggiunse le sue vette. Tra le più alte lavorazioni bizantine in avorio che abbiamo in Italia si annovera la cattedra vescovile di Massimiano, a Ravenna, risalente al VI secolo.



Deesis, Portale del Battistero di Pisa, XIII secolo.

Note

- [1] "Le Muse", De Agostini, Novara, 1964, Vol.II pag.278-287
 [2] Giulio Carlo Argan, "Storia dell'arte italiana", Sansoni, vol.1, p.212.

Bibliografia

Il principale compendio sulla pittura bizantina è V.Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino, Einaudi, 1967). Testi fondamentali per lo studio dell'arte bizantina sono i due volume di Ernst Kitzinger *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia* (edito da La Nuova Italia, Firenze, 1992) e *L'arte bizantina. Correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal III al VII secolo* (pubblicato da Mondadori, Milano, 1989).

Ulteriore bibliografia:

- Otto Demus, *L'arte bizantina e l'Occidente*, Einaudi, 2008. ISBN 8806191152
- Tania Velmans (a cura di), *Il viaggio dell'Icona*, Jaca Book, 2008. ISBN 8816615060
- Tania Velmans, *L'arte monumentale bizantina*, Jaca Book, 2006. ISBN 9788816603554
- Saso Korunovski e Elizabeta Dimitrova, *Macedonia. L'arte medievale*, Jaca Book, 2006. ISBN 9788816603356
- Jannic Durand, *Arte Bizantina*, KeyBook/Rusconi, Santarcangelo di Romagna 2001
- A. Alpago Novello e G.Dimitrokallis, *L'arte bizantina in Grecia*, Motta, 1995
- V. V. Bychon, *L'estetica bizantina*, Galatina, Lecce 1983
- G. Cavallo, V. von Falkenhausen, *I bizantini in Italia*, Scheiwiller, 1982
- A. Cutler e J. Nesbitt, *Storia universale dell'arte. L'arte bizantina*, UTET, 1989
- A. Grabar, *Bisanzio. L'arte bizantina del Medioevo dall'VIII al XV secolo*, Il Saggiatore, 1964

Voci correlate

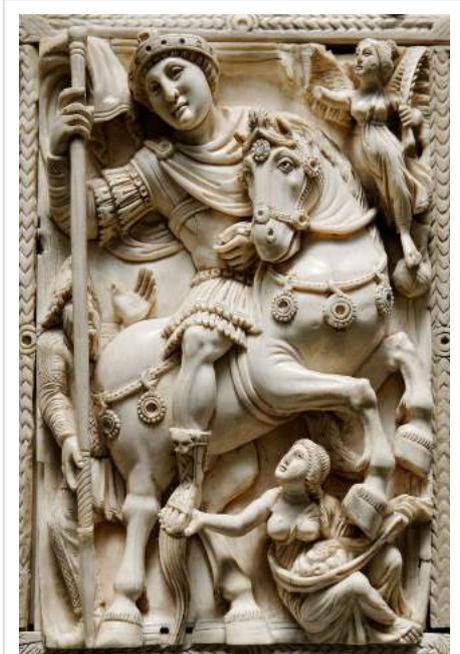
- Costantinopoli
- Architettura bizantina
- Avorio Barberini
- Stile teodosiano
- Storia del mosaico

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Byzantine art>



Miniatura bizantina (Dioscoride di Vienna, 512).



Dittico Barberini, avorio bizantino della metà del VI secolo, Museo del Louvre.

Arte longobarda

L'**arte longobarda** comprende le manifestazioni artistiche realizzate in Italia durante il Regno dei Longobardi (568-774), con residuale permanenza nell'Italia meridionale fino al X-XI secolo (Langobardia Minor).

Al loro ingresso in Italia, il popolo germanico orientale dei Longobardi portò con sé la propria tradizione artistica di matrice germanica, anche se già influenzata da elementi bizantini durante il lungo soggiorno del popolo in Pannonia (VI secolo); tale matrice rimase a lungo visibile soprattutto negli elementi ornamentali dell'arte (simbolismo, decori fitomorfi o zoomorfi). In seguito al radicarsi dello stanziamento in Italia, ebbe inizio un vasto processo di fusione tra l'elemento germanico e quello romanico (latino-bizantino), che diede vita a una società sempre più indistinta (quella che, da lì a breve, sarebbe emersa come *sic et simpliciter* "italiana"). In un simile contesto, per "arte longobarda" si intende genericamente l'intera produzione artistica prodotta in Italia durante gli anni del dominio longobardo, soprattutto durante il VII-VIII secolo ma anche più avanti, fino al IX secolo e oltre (soprattutto al sud): indipendentemente, quindi, dall'origine etnica dei vari artefici, tra l'altro spesso impossibile da definire.

Un insieme di sette luoghi densi di testimonianze architettoniche, pittoriche e scultoree dell'arte longobarda, compreso nel sito seriale *Longobardi in Italia: i luoghi del potere*, è stato iscritto alla Lista dei patrimoni dell'umanità dell'Unesco nel giugno 2011.

Oreficeria

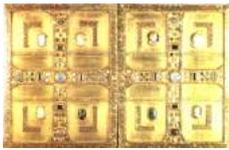
Già prima della discesa in Italia la principale espressione artistica dei Longobardi era stata quella legata all'oreficeria, che fondeva le tradizioni germaniche con le influenze tardo-romane recepite durante lo stanziamento in Pannonia (fine V-inizio VI secolo). Risalgono a



Pluteo di Teodote con grifoni, inizio VIII secolo, 177 x 66 cm. Pavia, Musei civici

questo periodo iniziale molte fibule e le crocette in lamina d'oro lavorata a sbalzo, che presero il posto delle monete bratteate di ascendenza germanica già ampiamente diffuse come amuleti. Le crocette, secondo una tipologia di origine bizantina, erano usate come applicazioni sull'abbigliamento. Gli esemplari più antichi presentano figure di animali stilizzati ma riconoscibili, mentre in seguito furono decorate con intricati elementi vegetali, all'interno dei quali comparivano talvolta figurine zoomorfe.

Rientrano nella produzione di alto livello le croci gemmate, come la *Croce di Agilulfo* conservata al Museo e Tesoro del Duomo di Monza (inizio del VII secolo), con pietre dure di varie dimensioni incastonate a freddo in maniera simmetrica lungo i bracci. Un altro esempio simile è la copertura dell'*Evangelionario di Teodolinda*, dove sulle placche d'oro sono sbalzate due croci con un motivo decorativo simile (603, secondo la tradizione). Era in uso anche una tecnica di incastonatura a caldo, dove si usavano pietre e paste vitree fuse e versate in una fitta rete di alveoli. Altri capolavori, di datazione più discussa, sono la *Chioccia con i pulcini* e la *Corona Ferrea*.



Evangelario di Teodolinda, 603, Museo e Tesoro del Duomo di Monza



Croce di Agilulfo, inizio VII secolo, 22,50 x 15 cm. Monza, Museo del Duomo



Fibula, VII secolo, 7 cm. Parma, Museo nazionale di antichità



Croce di Gisulfo, VII secolo, 11 cm. Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale



Anello con sigillo di Trezzo d'Adda, VIII secolo. Milano

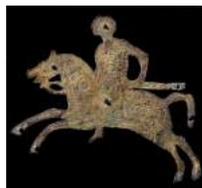
Armi

La produzione e la decorazione di armi prese in prestito alcuni stilemi dell'oreficeria e sviluppò anche caratteri propri. Grazie ai corredi funebri ritrovati, si è venuti a conoscenza di grandi scudi da parata in legno ricoperto di cuoio, sui quali potevano venir applicate sagome in bronzo: per esempio nello *Scudo di Stabio* (Berna, Historisches Museum) erano inchiodate figurine di animali e figure equestri senza precedenti, di immediato e raffinato dinamismo.

Talvolta si cercava di recuperare modelli classici, come nella lastra frontale di elmo della Val di Nievole, detta *Lamina di re Agilulfo*, risalente agli inizi del VII secolo e oggi conservato a Firenze (Museo del Bargello), dove alcune figurine compongono una parata regale, che rappresenta simbolicamente il potere sovrano, con due vittorie alate quasi caricaturali, ma che testimoniano lo sforzo di riusare modelli antichi secondo il sintetico sentire longobardo.



Figura zoomorfa, lastrina in bronzo dorato dello *Scudo di Stabio*, VII secolo. Berna, Historisches Museum.



Cavaliere, lastrina in bronzo dorato dello *Scudo di Stabio*, VII secolo. Berna, Historisches Museum.



Umbone, VII secolo. New York, Metropolitan Museum of Art.



Spada (ricostruzione). Bergamo, Museo civico archeologico.



Umbone di Fornovo San Giovanni, VI-VII secolo. Bergamo, Museo civico archeologico.

Architettura

L'attività architettonica sviluppata in Langobardia Maior è andata in gran parte perduta, per lo più a causa di successive ricostruzioni degli edifici sacri e profani eretti tra VII e VIII secolo. A parte il Tempietto longobardo di Cividale del Friuli, rimasto in gran parte integro, altre costruzioni a Pavia, a Monza o in altre località sono state ampiamente rimaneggiate nei secoli seguenti.

A Pavia, capitale del Regno longobardo, lo slanciato corpo centrale della distrutta chiesa di Santa Maria in Pertica (fondata nel 677) fu il riferimento per architetture successive; un esempio longobardo della stessa tipologia sopravvissuto fino a oggi è il Battistero di San Giovanni ad Fontes, nella vicina Lomello, mentre della chiesa di Sant'Eusebio oggi rimane solo la cripta. La principale testimonianza architettonica longobarda della Neustria al di fuori di Pavia è l'area archeologica di Castelseprio (Varese), della quale restano integri il Torrione di Torba e la Chiesa di Santa Maria foris portas, risalente all'ultimo scorcio dell'età longobarda e ospitante uno dei più raffinati cicli pittorici dell'Alto Medioevo.

A Monza rimane una torre longobarda forse facente parte dello scomparso Palazzo Reale di Teodolinda e oggi inclusa nell'abside del Duomo.

Altre tracce di architettura longobarda in area lombarda sono la basilica Autarena di Fara Gera d'Adda e la chiesa di Santo Stefano Protomartire di Rogno, in provincia di Bergamo, e a Brescia la chiesa di San Salvatore. In tutti questi edifici le vestigia longobarde costituiscono il residuo di quanto esisteva prima dei pesanti rimaneggiamenti avvenuti nei secoli successivi.

Il monumento longobardo più famoso e meglio conservato si trova comunque a Cividale del Friuli, ed è il cosiddetto Tempietto longobardo, edificato verso la metà dell'VIII probabilmente come cappella palatina. È composto da un'aula a base quadrata, con presbiterio sotto un loggiato a tre campate con volte a botte parallele. La parte più interessante è il "fregio" con sei figure a rilievo di sante, in stucco, eccezionalmente ben conservate: le loro monumentali figure sono da collegare ai modelli classici, rilette secondo la cultura longobarda.

Testimonianze maggiormente fedeli alla forma originale si ritrovano, invece, nella Langobardia Minor, a Benevento, dove si conservano la chiesa di Santa Sofia, un ampio tratto delle Mura e la Rocca dei Rettori, unici esempi superstiti di architettura militare longobarda. A Spoleto, sede dell'altro grande ducato della Langobardia Minor, l'ispirazione monumentale dei duchi longobardi si manifestò nel rifacimento della chiesa di San Salvatore, già basilica paleocristiana del IV-V secolo e ampiamente rinnovata nell'VIII, e, a Campello sul Clitunno, il Tempietto del Clitunno.



Chiesa di Sant'Eusebio (Pavia), cripta



Chiesa di Santa Maria foris portas (Castelseprio), esterno



Tempietto longobardo (Cividale del Friuli), interno



Chiesa di Santa Sofia (Benevento), interno



Chiesa di San Salvatore (Spoleto), presbiterio

Scultura

I migliori esempi di scultura longobarda si trovano a Cividale del Friuli ed a Pavia. Nel Museo Civico Malaspina di Pavia sono conservati due plutei dell'inizio dell'VIII secolo, provenienti dall'oratorio di San Michele alla Pusterla. Entro elaborate cornici con tralci ed elementi vegetali sono raffigurati dei pavoni che si abbeverano a una fonte sormontata dalla croce e dei draghi marini davanti all'albero della vita.



Pluteo "di Teodote", VIII secolo (Pavia, Musei Civici)

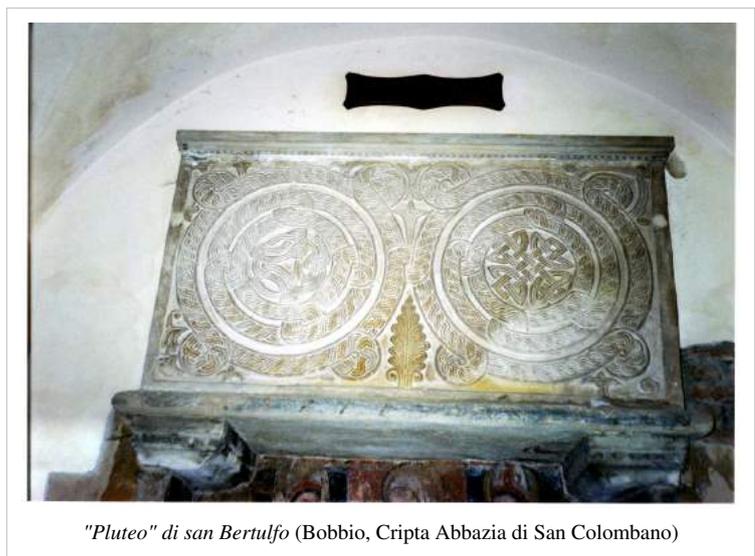
Presentano un rilievo bidimensionale staccato incisivamente dal fondo, con un effetto calligrafico incisivo, che opera una stilizzazione altamente simbolica.

Sempre a Pavia è custodita la Lastra tombale del duca Adaloaldo, risalente al 718 e recante una lunga iscrizione arricchita da bassorilievi a soggetto vegetale.

Durante la cosiddetta Rinascenza liutprandea (inizio dell'VIII secolo, in particolare nel decennio 730-740 circa) furono scolpiti due opere di gran pregio ancora esistenti a Cividale:

- L'altare del duca Ratchis, nel Museo Cristiano di Cividale, composto da un unico blocco di pietra d'Istria scolpito sulle quattro facce laterali con figure fortemente bidimensionali e con un netto distacco della parte scolpita, rispetto allo sfondo, come un disegno a rilievo. Questo effetto, assieme alla marcata stilizzazione delle figure e il senso calligrafico, fa assomigliare l'altare più ad un monumentale cofanetto eburneo.
- Il Battistero di Callisto, sempre nel Museo Cristiano di Cividale, con due lastre scolpite molto simili all'altare del duca Ratchis (forse addirittura dello stesso autore) e figure simboliche legate al sacramento del battesimo (pavoni e grifoni alla fonte, leoni ed agnelli, simboli cristologici e degli Evangelisti, ecc.). Presenta una forma ottagonale ed è sormontato da arcate a tutto sesto sostenute da colonne corinzie. Anche sulle arcate si trovano iscrizioni e motivi decorativi vegetali, zoomorfi e geometrici.

Notevole è anche la raffinatezza esecutiva della lastra tombale di San Cumiano, presso l'Abbazia di San Colombano di Bobbio: risalente agli anni del regno di Liutprando, reca un'iscrizione centrale, racchiusa da una doppia cornice a motivi geometrici (serie di croci) e fitomorfi (tralci di vite). Inoltre all'interno della basilica abbaziale vi è un'antica vasca battesimale con decorazioni laterali (motivi a vimini). Ma le opere più importanti si trovano nella cripta ai lati del sepolcro di san Colombano, ossia due lastre tombali (plutei) dei due abati successori al santo irlandese sant'Attala e san Bertulfo; la prima raffigura un albero della vita con decorazioni celtiche femminili e maschili dei frutti dell'albero, il secondo pluteo è più complesso è definito *anello della vita* è costituito da due cerchi decorati raffiguranti la vita terrena e quella ultraterrena racchiusi da un ulteriore cerchio a forma di otto simboleggiante l'infinito e l'universo ed altri decori longobardi-celtici.



"Pluteo" di san Bertulfo (Bobbio, Cripta Abbazia di San Colombano)

Un esempio particolarmente interessante del rapporto tra committente e artefice in epoca altomedievale è il paliotto del duca Ilderico, databile intorno al periodo in cui Ilderico fu duca di Spoleto (739-742) e attribuita allo scultore Orso dall'iscrizione *Ursus magester fecit*.



Visitazione,
rilievo
dell'altare del
Duca Ratchis



Maiestas Domini, rilievo
dell'altare del Duca
Ratchis



Adorazione dei
Magi, rilievo
dell'altare del
Duca Ratchis



Battistero
di Callisto,
730-740,
354 cm di
altezza,
Cividale
del Friuli



Sante in
stucco,
tempio
Longobardo,
Cividale

Pittura

Alcune straordinarie testimonianze si trovano in alcuni monasteri della Langobardia Minor, in particolare in Campania, Molise e Puglia, risalenti soprattutto tra la fine dell'VIII e il IX secolo, avendo avuto i ducati longobardi di questa zona una sopravvivenza più lunga che nei territori a nord degli Appennini. Tra centri monastici più importanti vi furono il Santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano (fondato nel VI secolo), la potente abbazia di Montecassino (fondata nel 529 e molto attiva nel periodo dell'abate longobardo Gisulfo, 797-817), San Vincenzo al Volturno (fondato alla fine dell'VIII secolo).

Nella cripta di San Vincenzo si è conservato un importante ciclo di pitture del tempo dell'abate Epifanio (797-817), con uno stile legato alla coeva scuola di miniatura beneventana, con colori luminosi e ricchi di lumeggiature, dal disegno piuttosto sciolto.

Altri esempi di pittura nell'area campana si trovano nella chiesa di San Biagio a Castellammare di Stabia, la chiesa dei Santi Rufo e Carponio a Capua, nella Grotta di San Michele a Olevano sul Tusciano e nelle chiese di Santa Maria de Lama, Sant'Andrea della Lama e San Pietro a Corte a Salerno, ma i resti più importanti si trovano nella chiesa di Santa Sofia a Benevento, fondata nel 760 da Arechi II. Caratterizzata da una pianta centrale, con un'originale struttura con nicchie stellari, possiede tre absidi e notevoli resti di affreschi sulle pareti.

Tra i rari esempi di arte di epoca longobarda sopravvissuti ai secoli, alcuni collocano anche gli affreschi della Chiesa di Santa Maria foris portas di Castelseprio (provincia di Varese), anche se la loro datazione è molto dibattuta ed oggi sembra propendere per un artista bizantino, forse costantinopolitano operante tra l'VIII e il IX secolo in Italia, dopo la diaspora di pittori seguita all'iconoclastia. Anche dal punto di vista dei contenuti simbolici il ciclo esprimerebbe una visione della religione perfettamente congruente con l'ultima fase del regno longobardo: eliminata, almeno nominalmente, la concezione di Cristo ariana, dove viene ribadita nelle scene dipinte la consustanzialità delle due nature, umana e divina, del Figlio di Dio.



Olevano sul Tusciano, Grotta di San Michele, *Battesimo di Cristo*, affresco, IX secolo

Miniatura

La miniatura in età longobarda conobbe, soprattutto all'interno dei monasteri, un particolare sviluppo, tanto che è definita Scuola longobarda (o "franco-longobarda") una peculiare tradizione decorativistica. Questa espressione artistica raggiunse la più alta espressione nei codici redatti nei monasteri dalla seconda metà dell'VIII secolo.

Note

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.
- Paolo Diacono, *Storia dei longobardi*, Milano, Electa 1985
- Hubert et alii, *L'Europa delle invasioni barbariche*, Milano, Rizzoli editore, 1968.
- Aa.Vv., *Magistra barbaritas, i barbari in Italia*, Milano, Libri Scheiwiller 1984.

Voci correlate

- Arte altomedievale
- Longobardi

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/category:Lombard art>

Collegamenti esterni

- *Italia Langobardorum. Centri di potere e di culto (568-774 d.C.)*, candidatura alla Lista dei patrimoni dell'umanità Unesco:
 - *Il sito ufficiale della candidatura* (<http://www.italialangobardorum.it/index.asp?>). URL consultato il 03-10-2008.
 - *La descrizione dei siti sul sito del Ministero per i Beni e le Attività culturali* (<http://www.beniculturali.it/pdf/3-LangobardorumDESCRIZIONE.pdf>). URL consultato il 03-10-2008.
 - **(EN)** *La candidatura sul sito dell'Unesco* (<http://whc.unesco.org/en/tentativelists/333>). URL consultato il 03-10-2008.

Arte carolingia

L'**arte carolingia** comprende il periodo dall'VIII al IX secolo, quando si affermò la dinastia dei Pipinidi (da Pipino di Landen), chiamata poi carolingia in onore di Carlo Magno, sovrano dei Franchi che fu incoronato imperatore del Sacro Romano Impero da Papa Leone III, nella basilica di San Pietro, nella notte di Natale dell'anno 800.



Profilo verosimile di Carlo Magno, ripreso dalla statuette equestre in bronzo fatta fondere nell'860-870 circa ispirandosi alla statua di Teodorico portata da Ravenna ad Aquisgrana

La *renovatio*

Sin dall'epoca si usò il termine *renovatio* per indicare la "rinascita" politica e culturale dell'Impero, sorto dall'unione di aree geografiche e gruppi etnici ormai molto diversi tra loro. La *renovatio* fu anche una spinta alla coesione, come stimolo verso la creazione di un patrimonio culturale comune.

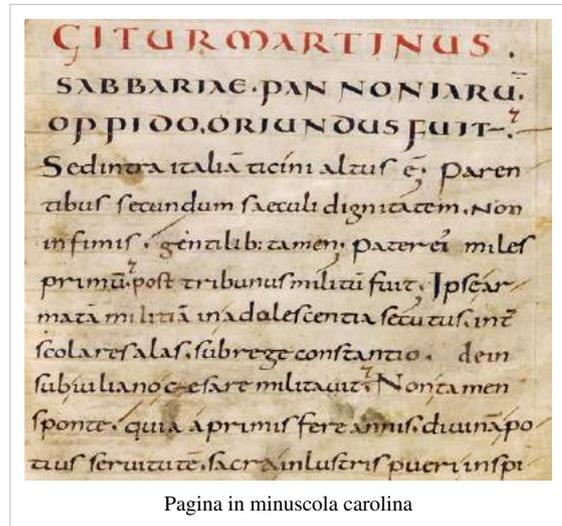
L'arte carolingia, come tutta la cultura al tempo di Carlo Magno e dei suoi successori, è profondamente legata a due fattori:

- La forte impronta data dalla religione;
- La legittimazione dell'*Imperium* attraverso la ripresa di elementi tipici della classicità romana.

Ispirandosi all'epoca dell'Impero Romano cristianizzato di Costantino I, si cercò di sottolineare il collegamento con la Chiesa di Roma per vari motivi, tra i quali non vanno

trascurati la diffusione capillare del cattolicesimo in Europa, che poteva fare da veicolo per le riforme amministrative e istituzionali dell'Imperatore, e il collegamento diretto tra Papato e cultura antica, che poté legittimare l'Impero senza passare da Bisanzio, quindi senza generare conflitti e sovrapposizione di potere con il *basileus*.

Oltre al papato, un altro grande alleato dei Carolingi fu l'ordine benedettino, che fu promosso tramite la fondazione di decine e decine di abbazie, mentre a corte confluivano i chierici più colti del mondo cristiano. Tra questi Eginardo, Alcuino di York, Paolo Diacono, Pietro da Pisa, Benedetto di Aniane, Oddone di Metz e vari abati; tutti collaborarono a quella che gli storici chiamano *Rinascenza carolingia*.



Pagina in minuscola carolina

I monasteri fecero anche da centri propulsori della nuova cultura tramite l'istruzione.

Si riorganizzò l'economia, coniando tra l'altro monete col profilo imperiale come nell'epoca tardo-antica, si rimodellò la grafia usata nella scrittura (la minuscola carolina) e si raggiunsero una serie obiettivi culturali e artistici attraverso una sistematica e consapevole restaurazione di modelli antichi.

Non fu però un recupero integrale e purista, anzi si fecero proprie tutte quelle realtà regionali nel frattempo fiorite in Europa, che ormai avevano trasformato ed arricchito di nuove esperienze il retaggio romano: la tradizione cristiana irlandese ed anglosassone, la cultura ellenizzata dei territori mediterranei, la cultura longobarda, oltre a tutta quella serie di nuovo influssi esterni come quello arabo e persiano.

Architettura

Carlo Magno, come ci tramanda il sovrintendente alle fabbriche imperiali Eginardo, dispose di grandi risorse economiche per una febbrile attività edilizia, che aveva due scopi principali:

- Uso pratico, per gli usi della corte dell'amministrazione statali;
- Uso rappresentativo, per mostrare la dignità imperiale ai sudditi.

Per la prima volta dall'epoca paleocristiana si poterono iniziare edifici di dimensioni monumentali e fabbriche grandiose: in quarantasei anni di regno di Carlo vennero iniziati, e in gran parte completati, qualcosa come 75 palazzi, sette cattedrali e ben 232 monasteri. I modelli diretti di queste opere furono quindi i monumenti dell'epoca di Costantino I, adattati alle nuove esigenze ed alla nuova spiritualità monastica.

Aquisgrana

Questa peculiarità si manifesta in un esempio illustre ovvero il complesso palaziale di Aquisgrana (una delle capitali favorite di Carlo Magno per la presenza delle terme) di cui facevano parte il Palazzo reale, ispirato al Palazzo del Laterano, con l'aula di rappresentanza absidata e coperta di mosaici, similmente al *Triclinio lateranense*, e ornato della statua equestre di Teodorico, trasportata appositamente da Ravenna e usato come collegamento con la statua equestre di Marco Aurelio, che all'epoca si trovava nelle vicinanze di San Giovanni in Laterano e che era considerata di Costantino I.

Direttamente collegata all'aula di rappresentanza vi era la Cappella palatina, realizzata da Oddone da Metz, impreziosita da materiali di spoglio provenienti da Roma e Ravenna, la cui planimetria (poligonale a pianta centrale e sormontata da una cupola) ricalca esempi di edifici paleocristiani (San Lorenzo a Milano), bizantini (San Vitale a Ravenna) e longobardi (Santa Maria in Pertica a Pavia, che ispirò lo sviluppo in verticale del corpo centrale) modificandoli in una chiave più rigorosa.



La Cappella Palatina di Aquisgrana

Nuovi monasteri

Notevole e assai sviluppata l'architettura religiosa, che manifestò la grande spinta costruttiva propria della politica di Carlo Magno, il quale favorì la costruzione di numerose abbazie, per sancire la cristianizzazione e la definitiva conquista dei territori, rappresentando quindi centri di potere e di diffusione dell'ideologia imperiale. Gli abati stessi erano scelti direttamente dal sovrano.



La Torhalle di Lorsch

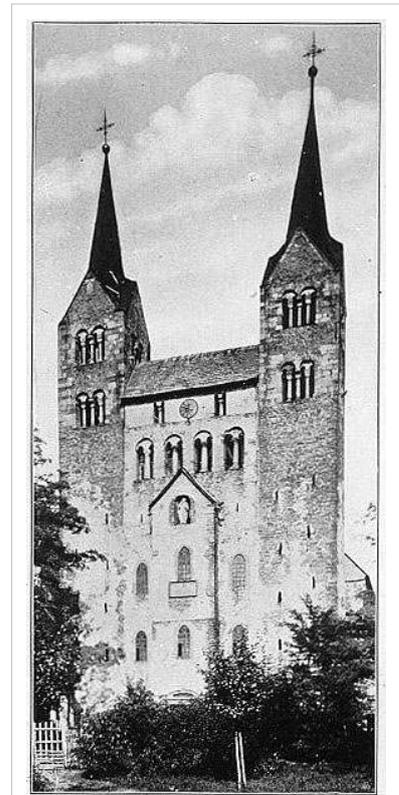
Anche per i monasteri vennero ripresi ed aggiornati modelli romani: per esempio la chiesa dell'Abbazia di Fulda (iniziata nel 790 e particolarmente importante per la presenza delle reliquie del protomartire di Germania San Bonifacio) si ispirò alla basilica di San Pietro in Vaticano dell'epoca di Costantino; nella *Torhalle* (porta trionfale d'ingresso) dell'Abbazia di Lorsch (760-790) invece si prese come modello di base l'Arco di Costantino, con tre fornici divisi da semicolonne composite che emergono dalla muratura (in vivaci motivi geometrici rossi e bianchi), mentre al piano di superiore, dove si trovava una sala del trono che era decorata da affreschi con finte architetture), sopra una cornice marcapiano paraste ioniche sorreggono una

cornice a zig-zag.

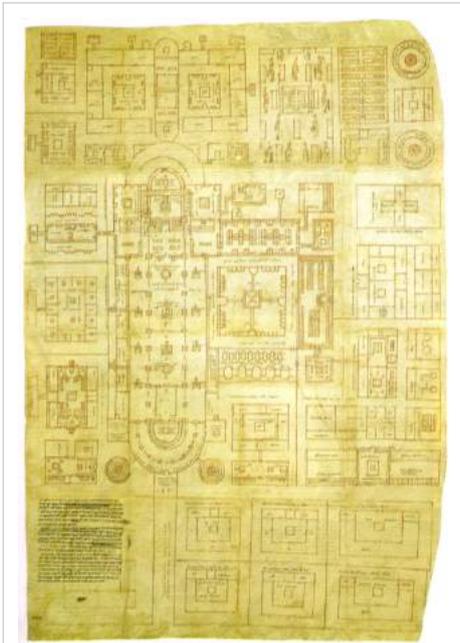
Il punto di partenza quindi era sempre l'architettura classica, che anche se veniva profondamente reinterpretata, come a Lorsch, garantiva sempre una solenne monumentalità agli edifici.

L'Abbazia di San Gallo, della quale resta un originario progetto planimetrico databile tra l'816 e l'830 per l'abate Gozberto, è un ottimo esempio di come venivano organizzati razionalmente i complessi monastici: la chiesa abbaziale era il fulcro della vita monastica e nel caso di San Gallo possedeva due absidi contrapposte per esigenze liturgiche legate ad alcune reliquie ivi conservate. Gli edifici erano disposti tutt'intorno secondo una griglia regolare che ricorda la scacchiera delle città romane e che probabilmente venne usata anche da Carlo Magno per nuove città. Le celle dei monaci si trovavano a sud, in posizione più soleggiata, attorno al chiostro dove si affacciava il refettorio; a nord era presente la cella dell'abate e la scuola; tutt'attorno, allontanandosi dal nucleo della chiesa, si disponevano gli alloggi per pellegrini, l'ospedale, i magazzini e gli ambienti di lavoro e servizio, come in una vera e propria città monastica.

Una rivoluzione fu l'introduzione della Westwerk (letteralmente "corpo occidentale"), cioè un edificio a più piani collocato davanti all'ingresso della chiesa, dove per la prima volta si ebbe il problema di avere una facciata monumentale che fosse nel contempo autonoma e coerente col resto dell'edificio, una problematica finora ignorata nell'architettura antica e alto-medievale.



La Westwerk di Corvey

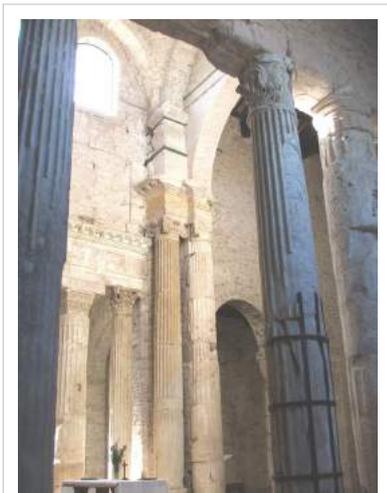


La pianta dell'Abbazia di San Gallo disegnata tra l'816 e l'830

Nel *Westwerk* (del quale resta un esempio praticamente integro, risalente all'855-873 presso l'Abbazia di Corvey, nella Renania Settentrionale-Vestfalia) si trovava di solito un atrio coperto da volte dal quale si accedeva direttamente alle navate della chiesa; nei due piani superiori poteva trovarsi al centro una grande sala, dall'altezza doppia che li comprendeva entrambi e che era circondata da gallerie affacciate su di essa, dove si svolgevano la liturgia del Salvatore e le cerimonie con l'Imperatore (infatti vi era collocato il trono); nelle tribune si disponevano i monaci che intonavano inni sacri; inoltre vi venivano conservate le reliquie, che avevano un ruolo simbolico di protezione verso l'abbazia stessa

Altri esempi di importanti opere architettoniche sono la chiesa a pianta longitudinale sono San Silvestro a Goldbach, le abbazie di Saint-Denis e di Ratisbona, la cripta di Saint-Germain d'Auxerre ad Auxerre, ecc.

Italia settentrionale e centrale



Interno di San Salvatore a Spoleto

In Italia, sebbene il passaggio politico dai regni barbarici all'Impero fu piuttosto repentino, non furono altrettanto veloci i cambiamenti in campo artistico, anzi l'interazione tra nuovo e consolidato fu graduale, anche perché la nuova classe regnante usava gli stessi maestri artefici.

In Italia era sempre rimasto vivo un certo retaggio dell'antichità e già nell'VIII secolo si assiste a un crescente riutilizzo di materiali architettonici romani (colonne, capitelli...) e dei modelli architettonici correlati, ma non si raggiunse mai un cosciente e sistematico recupero dell'antico come nei grandi centri e nelle abbazie tedesche.

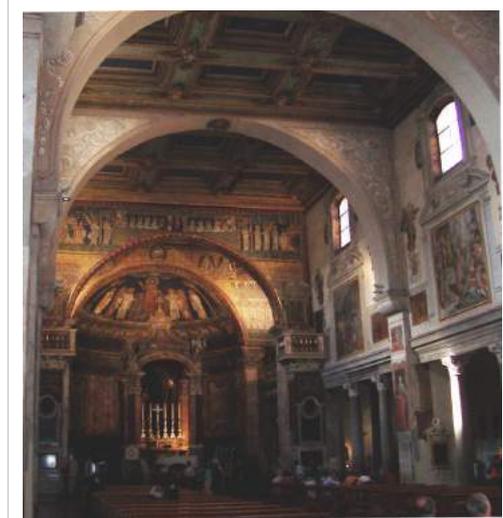
Tra le opere di questo periodo dove si nota un recupero dei modelli classici restano il monastero di San Zeno a Bardolino, dove si trova una cupola impostata su colonne intuitivamente ispirate allo stile ionico tramite il disegno a rilievo di volute (seconda metà del IX secolo), o il Sacello di San Satiro a Milano, edificato verso l'876 per il vescovo Ansperto, dove venne ricreato un

gioco di pieni e vuoti dati dalle numerose nicchie impostate sulla pianta centrale, che ricordano i complessi termali romani tardo-antichi. La chiesa di San Salvatore a Spoleto rappresenta forse il miglior risultato del IX secolo in quanto a riproduzione di modelli stilistici antichi: la monumentale struttura architettonica è sapientemente organizzata tramite materiale di spoglio, tra le quali le maestose colonne corinzie, con tanto di trabeazione.

Roma

A Roma, soprattutto dopo l'incoronazione imperiale della notte di Natale dell'800, viene meno l'influenza bizantina, per ritrovare le proprie radici "occidentali" nei programmi culturali dell'Impero. L'attività di Carlo Magno e dei suoi successori viaggiò comunque su binari separati rispetto alle iniziative artistiche promosse per esempio da Papa Pasquale I (pontefice dall'827 all'834).

Si ebbe una riscoperta dei modelli paleocristiani, con la fondazione di una basilica monumentale, la prima dai tempi di Santa Sabina (V secolo), la basilica di Santa Prassede. Ispirata alla basilica Vaticana, con un primo "revival" del transetto, mostra un senso spaziale di ampio respiro. Il sacello di San Zenone, nella stessa basilica, segnò il recupero della tecnica musiva, fortemente voluto dallo stesso papa: risalgono a questo periodo anche i mosaici nell'abside e nell'arcone di Santa Prassede stessa, oltre ad opere analoghe in Santa Cecilia in Trastevere, in Santa Maria in Domnica e gli affreschi nella basilica inferiore di San Clemente.



Interno di Santa Prassede, Roma

Le caratteristiche di queste raffigurazioni è un ritorno all'uso di ricchi colori, dopo che il mosaico nei secoli precedenti si era ridotto ad usare anche semplici sassolini colorati, che sacrificano ulteriormente, pur di ottenere vivaci accostamenti ed equilibrate aree di colore, la stesura di ombre e quindi la resa delle forme, ormai più appiattite e convenzionali rispetto, per esempio, ai precedenti mosaici della basilica dei Santi Cosma e Damiano (fine del IV, inizio del V secolo).

Pittura

Quasi la totalità della pittura monumentale legata alla committenza imperiale o comunque di alto livello è andata perduta, per cui i rarissimi esempi di opere rimaste rivestono una grande importanza.

Saint-Germain d'Auxerre

Tra questi, uno dei più interessanti, è rappresentato dagli affreschi della cripta di Saint Germain d'Auxerre, in Francia, databili tra l'847 e l'857 e riscoperti solo nel 1927. Le pareti sono trattate con decorazioni di finti elementi architettonici (volte a crociera, fregi e altro), all'interno dei quali sono disegnate alcune lunette istoriate con scene di santi. Una riporta la *Lapidazione di Santo Stefano*



Auxerre, cripta di Saint-Germain, *Lapidazione di Santo Stefano*,
841-857

ed è interessante come il pittore si attento alla dinamica delle figure, ritraendo con verosimiglianza i gesti e le espressioni facciali, ma lasciò lo sfondo vagamente indeterminato, con una chiesa dalla quale esce il santo incongruente per dimensioni (la porta arriva appena alla vita dei personaggi) e per prospettiva (un po' frontale e un po' "a volo d'uccello").

Area alpina

Altre testimonianze del periodo carolingio si trovano concentrate nell'arco alpino centro-orientale, dove furono fondati molti monasteri a sorvegliare le vie transalpine. A Müstair resta un ciclo di affreschi con *Storie dell'Antico e Nuovo Testamento*, dell'830 circa, nella chiesa di San Giovanni, molto danneggiato e giudicabile solo nell'insieme. Una delle scene più integre è la *Guarigione dell'Emorroissa*, dove si nota un tratto rapido, con pochi colori, che sovrappone le campiture ritoccando poi con lumeggiature, le quali oggi sono quasi completamente invisibili. La tecnica e lo stile rimandano agli affreschi della chiesa di Santa Maria Foris Portas a Castelseprio, in Lombardia (si veda il prossimo paragrafo), per cui è pensato che a Müstair avesse lavorato un maestro lombardo o che comunque aveva conoscenza diretta delle esperienze pittoriche in tale regione.



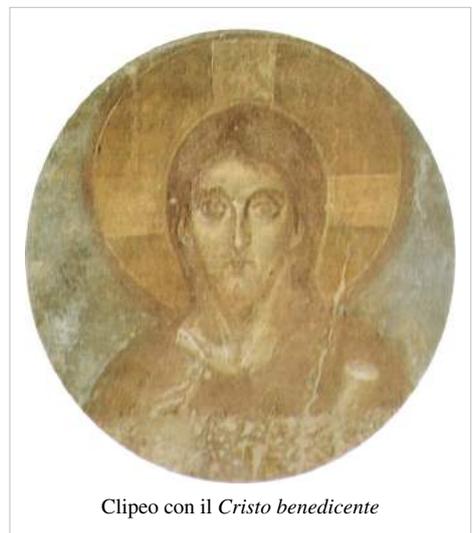
Müstair, chiesa di San Giovanni, *Guarigione dell'Emorroissa*, 830 circa

Meglio conservati sono gli affreschi nell'abside della chiesa di San Benedetto a Malles, con due ritratti idealizzati dei fondatori della chiesa, un tempo incorniciati da stucchi oggi perduti.

Nella Chiesa di San Procolo a Naturno, sempre del IX secolo, restano alcuni affreschi dal linearismo bidimensionale, che ricordano la sintesi di alcuni *scriptoria* di miniatura, come Kremsmünster e Salisburgo, oppure la scultura longobarda del secolo precedente, come l'altare del Duca Ratchis di Cividale.

Castelseprio

Resta enigmatica l'attribuzione al periodo carolingio di un ciclo di importantissimi affreschi ritrovati nella chiesa di Santa Maria foris portas a Castelseprio nel 1944; la chiesa ed il territorio circostante pare fossero appartenuti a Leone di Seprio, conte di Milano, e poi di suo figlio Giovanni il quale aveva dei contatti con la corte imperiale di Ludovico il Pio. Gli affreschi che risultano particolarmente danneggiati ci testimoniano però l'altissimo valore artistico del ciclo: nell'abside è raffigurato il Cristo Pantocrator, alla maniera bizantina, e il resto degli affreschi rappresentano *scene della vita di Cristo*, spesso desunte dai vangeli apocrifi come il protovangelo di Giacomo o pseudo Matteo; dall'eccezionale fluidità dei gesti dei personaggi, raffinatezza compositiva, gusto prospettico per lo sfondo, tali affreschi sono da considerarsi un *unicum* nel panorama pittorico di tutto l'Alto Medioevo. Riguardo allo stile lo studioso Kitzinger ha parlato, in relazione a tali affreschi, di *bizantinismo* e si è ipotizzato che l'autore del ciclo fosse un artista orientale in fuga dall'oriente, ipotesi non del tutto azzardata poiché se prendiamo buona la datazione carolingia dobbiamo tener presente che l'oriente costantinopolitano era a quel tempo lacerato al suo interno dall'iconoclastia; pertanto l'attenzione per il tema dell'incarnazione di Cristo, insita nelle scene neotestamentarie a Santa Maria *foris portas* sarebbe ampiamente giustificata.



Clipeo con il Cristo benedicente

Similmente a quanto avviene per gli affreschi di Castelseprio, si discute se considerare la decorazione architettonica della chiesa di Santa Maria in Valle a Cividale del Friuli ancora come frutto della cultura artistica longobarda oppure

carolingia; va comunque ribadito come quell'area (ed in generale tutto la *Langobardia Maior*) era stata valicata già una prima volta dai Franchi sotto Pipino il Breve (chiamati da Papa Stefano II) come preludio alla definitiva conquista carolingia nel 774 ad opera di Carlo Magno.

Miniatura

Se le opere di pittura murale carolingie sono molto scarse, ci sono pervenuti numerosi e splendidi manoscritti miniati dell'epoca, che testimoniano la vitalità artistica dell'epoca nelle arti pittoriche.

Il libro rivestì un'importanza fondamentale nell'organizzazione dell'Impero, essendo veicolo delle leggi scritte e del recupero del sapere antico. Per questo gli imperatori stessi furono grandi committenti di opere librarie, che in questo periodo raggiunsero un vertice per qualità e rilevanza, con una svolta stilistica rispetto all'VIII secolo.

Una prima fase riguardò il monastero di Corbie, a nord di Parigi, in Piccardia, nel quale si iniziarono a produrre codici (come il Salterio di Corbie Ms. 18) caratterizzati da una equilibrata sintesi tra testo e immagini, derivata dalla scuola irlandese, con iniziali ornate da personaggi e mostri fantastici. Una seconda fase si registrò con la committenza di Ludovico il Pio, tramite la quale per la prima volta si cercò di penetrare l'arte antica anche riproducendone i caratteri stilistici. Ne sono un esempio gli Evangelii dell'Incoronazione (inizio del IX secolo). Una terza fase è rappresentata da un gruppo di codici provenienti forse da Reims (vangeli di Ebbone, ante 823, e il Salterio di Utrecht), dove si riscontra un'innovativa vitalità espressiva, come per esempio nelle vivide figurette dei codici di Ebbone (cacciatori, letterati, scalpellini, animali simbolici, piante, ecc) o nelle scenette del Salterio di Utrecht, dallo stile narrativo efficace.



Evangelario
di
Godescalco,
San Luca



Evangelario
di Lorsch,
San Marco



Evangelario
dell'Incoronazione,
San Matteo



Salterio di Utrecht, foglio 15
verso

Scultura e oreficeria

Per quanto riguarda la scultura, oltre all'evoluzione dei modelli merovingi e antichi, come nel caso dei capitelli, dei fregi, degli amboni, primeggiò lo stucco, testimoniato in vari decorazioni resistenti nei secoli a Germigny e a Brescia. Il bronzo, la cui officina più famosa fu quella di Aquisgrana, venne frequentemente utilizzato per le statue equestri e altri soggetti.^[1] Anche la produzione di oreficerie e di oggetti preziosi in genere ebbe un picco durante la "rinascenza carolingia", grazie anche alle immense ricchezze accumulate nelle vittoriose campagne militari: solo dagli Avari nel 795 erano stati saccheggiate cinquanta carri colmi d'oro e argento. Le opere di alta oreficeria venivano spesso donate a basiliche, abbazie e cattedrali ai sovrani stessi.

Il prezioso avorio veniva intagliato con grande maestria per polittici o placche da applicare a libri preziosi o ad altri oggetti. Per esempio Carlo Magno stesso regalò a Leone III delle placche per adornare la cattedra di San Pietro dopo l'incoronazione dell'800.

Nel caso di copertine per libri, queste erano prodotte negli stessi monasteri dove si trovavano gli *scriptoria* per la miniatura, e avevano caratteri iconografici e stilistici vicini a quelli delle miniature stesse. Queste opere avevano una funzione anche illustrativa, essendo mostrate durante le ostensioni dei libri sacri al popolo, come si faceva con i reliquiari. Restano tra i capolavori di quel periodo le due copertine dell'Evangelario di Lorsch (oggi una al British Museum ed una ai Musei Vaticani), dell'810 circa, che presentano affinità con le placche della cattedra di Massimiano a Ravenna, o la coperta del salterio dell'epoca di Carlo il Calvo, oggi a Zurigo allo Schweizerisches Landesmuseum (870 circa), dove si raggiunse nell'intaglio dell'avorio la morbidezza e rotondità della cera molle, con una vivacità delle scene che ricorda la scuola di Reims, con il dinamismo del Salterio di Utrecht.

Nel Flabello di Tournus (ventaglio liturgico al Bargello di Firenze della metà del IX secolo) si trova un gusto più aulico, con scene delle *Egloghe* di Virgilio, che richiamano le contemporanee miniature delle Bibbie.

Per quanto riguarda l'oreficeria, un capolavoro assoluto è l'altare di Sant'Ambrogio, conservato magnificamente intatto presso la basilica di Milano, fatto per il vescovo Angilberto II da Vuolvino *faber*. Altri pezzi importanti sono la Coperta del Codice Aureo di Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, 870 circa) o il cosiddetto Ciborio di Arnolfo (Monaco, Residenz, stesso periodo), decorati con uno stile repentino e "nervoso", ancora collegabile con la scuola di Reims, con numerose linee spezzate che rifrangono la luce sull'oro e creano un effetto scintillante.



Copertina dell'Evangelario di Lorsch, 810 circa,
27,50x37,70 cm, British Museum, Londra

Note

[1] "Le Muse", De Agostini, Novara, 1965, Vol.III, pag.99-106

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Impero carolingio
- Arte altomedievale

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Carolingian art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Carolingian_art)

Arte vichinga



Una mappa che mostra le regioni in cui si insediarono i vichinghi scandinavi nell'ottavo (rosso scuro), nono (rosso), decimo (arancione) e undicesimo secolo (giallo). Il verde indica quelle zone soggette a incursioni da parte dei Vichinghi, ovvero di più frequente contatto economico-commerciale con essi

In storia dell'arte si suol definire **arte vichinga** quell'arte prodotta dai popoli scandinavi in epoca vichinga (VIII secolo - XI secolo d.C.).

Si tratta di un'arte che ha molto in comune sia con l'arte tardo-antica e quindi con quella romano-barbarica che con quella così detta celtica coeva, sviluppatasi nell'arcipelago britannico. La Scandinavia ha sempre avuto forti legami artistici con il resto del mondo germanico e quindi anche con i territori controllati (politicalmente, culturalmente e quindi anche artisticamente) da Roma.

Inoltre, durante l'epoca vichinga, gli Scandinavi entrarono in stretto contatto con gli altri popoli del Nord Europa e dell'Eurasia (soprattutto settentrionale): Celti, Ugro-Finni, Slavi, Turchi, Iranici, ecc. Di fatto quindi i manufatti di arte vichinga possono spesso esser scambiati per manufatti di arte celtica, arte anglo-sassone, arte iberno-anglo-sassone, ecc.).

Opere d'arte vichinga

Tra gli esempi più famosi:

- La nave di Oseberg (Oslo, Museo delle navi vichinghe)
- Spada di Santo Stefano d'Ungheria (Praga, Museo Nazionale)



Esempio di "arte vichinga": dettaglio della nave di Oseberg (Museo Delle Navi Vichinghe, Oslo, Norvegia)

Bibliografia

- N. Aberg, *The Orient and the Occident in the Art of the Seventh Century, III, Lombard Italy*, Stockholm, 1945
 - N. Aberg, *The Orient and the Occident in the Art of the Seventh Century, III, The Merovingian Empire*, Stockholm, 1947
 - Martin Blindheim, *Painted wooden sculpture in Norway c. 1100-1250*, Oslo, 1998
 - R. Cramp, *Anglo-Saxon and Italian Sculpture*, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo*, 32 (1986), pp. 125–142
-
- Thomas A. DuBois: *Seiðr, Sagas, and Saami: Religious Exchange in the Viking Age*, in *Northern Peoples, Southern States: Maintaining Ethnicities in the Circumpolar World*, Umeå 1996, pp. 43 – 66
 - Thomas A. DuBois: *Nordic religions in the Viking age*, Philadelphia, 1999
 - Kristján Eldjárn: *Kuml og haugfé úr heiðnum sið á Íslandi* [Tumoli e corredi funebri di epoca pre-cristiana in Islanda], Reykjavík, 1956 (rist. 2000)
 - Kristján Eldjárn: *Ancient Icelandic Art*, München, 1957
 - Kristján Eldjárn: *Islanda*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Firenze 1958, vol. VII, coll. 773-774
 - H. R. Ellis Davidson, *Myths and Symbols in Pagan Europe*, Manchester, 1988
 - T. Fanning, *Viking Age Ringed Pins from Dublin*, in *Medieval Dublin Excavations 1962-81*, VIII, 4, Dublin, 1994
 - Þorvaldur Friðriksson, *Keltiska hustyper på Island*, Göteborg, 1982
 - Sephan O. Glosecki, *Shamanism and Old English Poetry*, New York-London, 1989
 - Elsa E. Guðjónsson, *Traditional Icelandic Embroidery*, Kópavogur, 2003
 - J. Graham-Campbell, *Viking Artefacts. A Select Catalogue*, London, 1980
 - F. Henry, *Irish Art during the Viking Invasions 800-1200 AD*, London, 1967
 - Carola Hicks, *Animals in Early Medieval Art*, Edinburgh, 1993
 - Erla Bergendahl Hohler, *Norwegian Stave Church Sculpture*, Oslo-Stockholm-Copenhagen-Oxford-Boston, 1999
 - Wilhelm Holmqvist, *Germanic Art during the first Millenium A.D.*, Stocholm, 1955
 - M. Hoppál e J. Pentikäinen (a cura di), *Northern Religions and Shamanism*, Budapest-Helsinki, 1992
 - Hugh Kennedy, *Mongols, Huns & Vikings*, London, 2002
 - H. Jankuhn, *Arte nordica*, in *Enciclopedia dell'Arte antica. Classica e orientale*, Roma, 1958-66, vol. V, p. 555
 - I. Jansson, *Ett rembeslag av orientalisk typ funnet på Ísland. Vikingatidens orientaliska bälten och deras eurasiska sammanhang* [Un puntale di cintura di tipo orientale trovato in Islanda. Le cinture orientali del periodo vichingo e il loro contesto eurasiatico], *Tor* 17, 1975-77, pp. 383–420
 - *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder fra vikingetid til reformationstid*. Reykjavík 1956-80.
 - G. László, *The Art of the Migration Period*, London, 1974

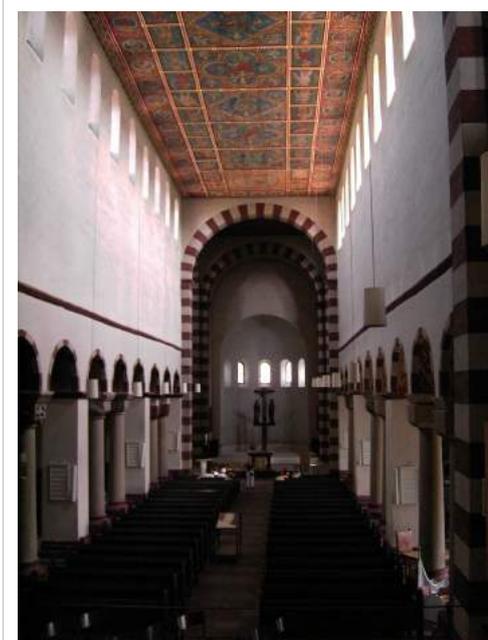
- E. M. Magerøy, *Plantornamentikken i islandsk treskurd. En stilhistorisk studie*, in *Bibliotheca. Arnemagnaeana. Supplementum*, VI. Copenhagen, 1967
- Elena A. Melnikova, *The Eastern World of the Vikings*, Göteborg, 1996
- Hermann Pálsson, *Keltar á Íslandi* [Celti in Islanda], Reykjavík, 1996
- Elisabeth Piltz (a cura di), *Byzantium and Islam in Scandinavia*, Uppsala, 1998
- Alois Riegl, *Industria artistica tardoantica*, Firenze, 1953 (Titolo originale: *Spätromische Kunstindustrie*, Vienna, 1901)
- Alois Riegl, *Problemi di stile*, Milano, 1963 (Titolo originale: *Stilfragen*, Berlino, 1893)
- Alois Riegl, *Antichi tappeti orientali*, Macerata, 1998 (titolo originale: *Altorientalische Teppiche*, Leipzig, 1892)
- *Scandinavia and Europe 800-1200*, Paris-Berlin-Copenhagen, 1992
- Gísli Sigurðsson, *Gaelic Influence in Iceland. Historical and Literary Contacts: A Survey of Research*, Reykjavík, 1988
- Guðrún Sveinbjarnardóttir, "Islanda", in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1996, vol. VII, pp. 442–445
- Maurizio Tani, *Le origini mediterranee ed eurasiatiche dell'arte vichinga. Casi esemplari dall'Islanda*, in *Studi Nordici* (Roma), XIII, 2006, pp. 81–95
- David M. Wilson, *The Vikings and their Origins. Scandinavia in the First Millennium*, London, 1976
- David M. Wilson, *The Northern World. The History and Heritage of Northern Europe AD 400-1100*, London, 2003
- David M. Wilson e Ole Klindt-Jensen, *Viking Art*, Minneapolis, 1980

Voci correlate

- Arte altomedievale
 - Arte barbarica
 - Vichingo-gaelici
 - Epoca vichinga
 - Scandinavi
 - Celti
-

Arte ottoniana

Per **arte ottoniana** si intende la produzione artistica fiorita in Europa occidentale a partire dalla dinastia ottoniana, all'incirca dall'887 (deposizione di Carlo II Grosso) fino all'anno Mille, con particolare riferimento quindi al IX e X secolo.



Interno della chiesa di San Michele a Hildesheim

Contesto storico



Ottone I sconfigge Berengario (*Manuscriptum Mediolanense* del XIII secolo)

La crisi dovuta alle nuove invasioni barbariche (dei Normanni, dei Danesi, degli Ungari e dei Saraceni) ed alle lotte intestine della classe al potere portarono a un frazionamento dell'Impero che generò una fitta rete di poteri locali. Erano gli albori del feudalesimo, tramite il quale venne riorganizzato il territorio, incidendo in maniera duratura sullo svolgersi economico e sociale futuro in quasi tutta Europa.

Nell'area germanica l'anarchia feudale venne interrotta solo dopo l'elezione di Enrico I, primo sovrano della Dinastia ottoniana, che riuscì ad imporsi anche perché riuscì a fermare una prima incursione dei temutissimi ungheresi. In questa linea fu fondamentale il ruolo svolto (non solo in area germanica ma anche nel Regno d'Italia) del figlio Ottone I che nel 955

presso Lechfeld, annientò definitivamente gli ungheresi e si fece incoronare a Roma nel 962; a partire da Ottone I, l'eredità culturale di Carlo Magno venne riutilizzata dagli imperatori successivi, il concetto della sacralità del sovrano non fu solo ripreso ma addirittura potenziato al massimo, anche per l'influsso dell'ideologia bizantina che in questo periodo penetrava all'interno del regno teutonico; contatti fondamentali vi erano stati per il matrimonio contratto tra Ottone II, figlio di Ottone I, e la principessa bizantina Teofano, nipote dell'imperatore Giovanni Zimisce.

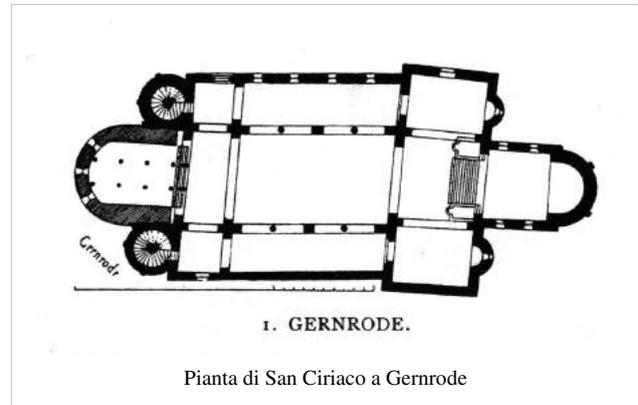
Gli oggetti del potere del sovrano, le suppellettili degne della sua carica (scettri, corone, mantelli... i cosiddetti *Regalia*) gli arredi del palazzo reale e liturgici si caricano tutti di una forte carica sacrale, ben percepita dai sudditi del regno, come la corona del Sacro Romano Impero, fatta d'oro e impreziosita da gemme e smalti, oppure il

mantello di consacrazione di Enrico II di Baviera conservato a Bamberga.

Sebbene la desiderata rifondazione dell'Impero carolingio non ebbe l'esito sperato (la parte dell'odierna Francia rimase sempre distaccata), più duraturo fu il Sacro Romano Impero (della nazione tedesca), sia sul piano politico che culturale.

Architettura

Proprio come i sovrani carolingi, anche quelli ottoniani furono instancabili fondatori di grandi edifici ecclesiastici (abbazie, cattedrali) che si distinguono per un corpo occidentale contrapposto al coro riservato all'imperatore. Proprio gli alti dignitari ecclesiastici furono i più stretti collaboratori dei sovrani, come Brunone, fratello di Ottone I e arcivescovo di Colonia, Egberto, arcivescovo di Treviri e cancelliere di Ottone II, Bernoardo di Hildesheim e Gilberto d'Aurillac, precettore di Ottone III e futuro Papa col nome di Silvestro II.

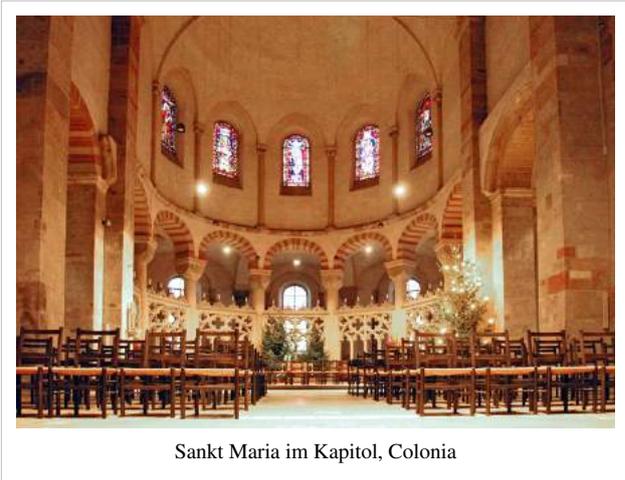


Proprio in area germanica si possono vedere i migliori esempi di edilizia monumentale di epoca ottoniana, ma la maggior parte delle cattedrali fondate in quel periodo venne profondamente stravolta nei secoli successivi, come la Cattedrale di Marburgo, fondata nel 955 da Ottone I, che presentava un impianto basilicale con doppio transetto e fu distrutta da un duplice incendio.

Si può averne un'idea tramite lo studio della chiesa di San Ciriaco a Gernrode, fatta costruire tra il 960 e il 965 dal margravio Gerone. Il corpo centrale è composto da tre brevi navate, circondate dal transetto orientale e il Westwerk, al quale sono affiancate due torri scalari. A questi elementi tipicamente carolingi si aggiungono varie novità soprattutto nell'alzato, come l'alternarsi di pilastri e colonne (che sottolineano la singola campata invece che lo sviluppo longitudinale della navata), le massicce murature ispessite, le arcate semicicliche all'interno di gallerie sulla navata centrale, la geometrica razionalità; nei capitelli invece si contrappone una fantasiosa inventiva, dove tra le foglie scolpite di uno stile corinzio stilizzato compaiono delle testine umane: tutti elementi strutturali e decorativi che anticipano l'architettura romanica.

La ripresa di motivi carolingi è tipica di questo periodo, ma essi vengono sempre modificati e talvolta stravolti, come nella citazione della Cappella Palatina di Aquisgrana presso la chiesa abbaziale della Trinità ad Essen, dove le doppie arcate transennate non sorreggono nessuna cupola, quindi rammentano l'esempio di Aquisgrana ma non ne hanno la stessa valenza strutturale.

Verso la metà dell'XI secolo un cantiere importante era la chiesa di Santa Maria in Campidoglio a Colonia, fondata come luogo di culto di un convento voluto dall'Imperatore, venne edificata su commissione della badessa Hilda e conclusa nel 1065. Il corpo della chiesa a tre navate è caratterizzato da regolari arcate su pilastri fino alle maestose absidi, cinte da un deambulatorio, impostato come prosecuzione delle navate laterali, e coperte da volte. La razionalità della pianta garantisce equilibrio e grandiosità.



Sankt Maria im Kapitol, Colonia

Immediatamente successiva è la Cattedrale di Spira, alla cui edificazione si preoccupò Corrado II, poco dopo la sua elezione nel 1024. Venne consacrata nel 1061. La monumentale navata centrale, coperta da soffitto piano, mentre le navate laterali presentano le volte, è particolarmente sviluppata in lunghezza ed altezza. Semicolonne addossate ai pilastri scandiscono lo spazio, grazie alla loro eccezionale lunghezza che va oltre il cleristorio, dove sostengono degli archi poco sotto l'imposta del soffitto: ecco che la parete stessa inizia a venire trattata come un elemento plastico da modellare, tramite variazioni negli elementi architettonici, per ottenere particolari effetti. Nella cripta, pantheon degli imperatori della dinastia salica, si trovano anche qui semicolonne appoggiate ai pilastri, facendo le quali da appoggio agli archi, danno una chiarezza ben visibile alla struttura portante.



Disegno della chiesa di San Michele a Hildesheim

In Sassonia il capolavoro di questo periodo è la chiesa abbaziale di San Michele a Hildesheim, dalla pianta generata dallo schema geometrico con tre quadrati: uno centrale delle navate e due quasi gemelli alle estremità, uno con il transetto e tre absidi, uno con una profonda abside con deambulatorio poggiata sulla cripta. Anche l'alzato è calcolato su proporzioni armoniche di tipo matematico ($1/1$, $1/2$ o $1/3$) e si ha una visione come di solidi geometrici definiti dalle murature lisce e compatte che si intersecano in un gioco di vuoti e pieni. Nell'interno pilastri e colonne si alternano tra le navate ed alle estremità dei tetti si trovano i cosiddetti *cori degli angeli*, con finestre che decrescono in alto secondo rapporti

matematici.

Oltre alle grandi cattedrali in Europa si assiste alla formazione di un sistema di piccole pievi di campagna, che favorirono una riorganizzazione amministrativa del territorio. Anche in Italia si ebbero molti di questi esempi, tra i quali spicca la pieve di Galliano, con battistero, ispirata al modello di San Satiro, ma più monumentale per le massicce masse murarie impiegate.

Tra le opere più significative dell'XI secolo in Italia c'è la chiesa di Santa Maria Maggiore a Lomello (1025-1040), a tre navate con una transepto ribassato, la cui originalità risiede nei grandi archi trasversali che attraversano la navata e nella decorazione delle pareti della navata centrale: qui i pilastri proseguono in lesene fino al cleristorio, mentre gli archi che separano le navate sono appoggiati su semicolonne che sono inglobate nei pilastri stessi di lato; così i blocchi d'imposta dei capitelli (semplici lastre marmoree orizzontali) si trovano più o meno a metà delle prosecuzioni dei pilastri sulla parete, a formare un motivo a Croce. Interessanti sono anche la cripta della Cattedrale di Ivrea, unico resto dell'edificazione avvenuta tra il 969 e il 1002, con l'accostamento tipicamente ottoniano di pilastri e colonne, oppure la chiesa di Sant'Abbondio a Como, che presenta soluzioni simili. Segna un momento di passaggio l'abbazia di Pomposa, consacrata nel 1026 dall'abate Guido, amico personale di Enrico III, dove venne aggiunto un portico con sculture che sembra preannunciare l'impiego di rilievi nelle facciate romaniche. Anche la torre campanaria, del *magister Deusdedit* (1063), è un precoce esempio di una tipologia edilizia che si diffuse in tutta Italia: a base quadrata e in massiccia muratura, presenta una serie di archetti pensili su ciascun piano tra i quali si aprono finestre di dimensioni sempre maggiori: dalla feritoia alla grande quadrifora al nono livello.



La cripta del Duomo di Ivrea

Pittura e miniatura

Non possediamo esempi sufficienti per valutare interamente la produzione pittorica ottoniana. Per esempio gli affreschi fatti eseguire da Ottone III nella Cappella palatina di Aquisgrana da un pittore italiano, Giovanni, sono stati ricoperti da intonaco nell'Ottocento e ne restano solo delle copie ad acquerello.

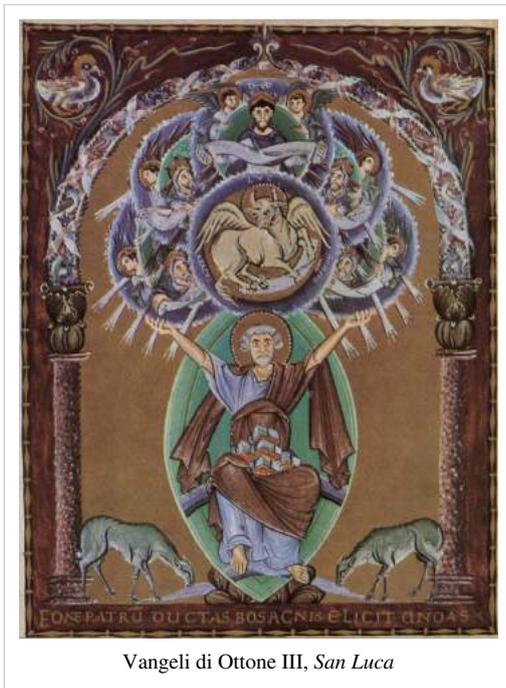
Si è conservato invece un intero ciclo di affreschi con *scene della vita di Cristo* presso la chiesa di San Giorgio a Oberzell (Isola di Reichenau), risalenti probabilmente all'ultimo quarto del X secolo, quando anche la scuola di miniatura dell'abbazia di Reichenau ebbe la maggiore fioritura. Lo schema degli affreschi riprende tipologie tardo-antiche e ravennati, grazie alla coesione con l'architettura: santi entro clipei nei peducci degli archi, sovrastati da un lungo fregio con una greca policroma, che ricorda la trabeazione; al di sopra sono dipinte entro rettangoli le scene cristologiche, mentre nel cleristorio, tra finestra e finestra, sono affrescate grandi figure di santi.



Il ciclo di affreschi di Oberzell

La scelta degli episodi, descritti da alcune didascalie nella cornice inferiore di ciascuno, riflette la volontà di sottolineare la dimensione eroica e regale di Cristo, con vari miracoli (*Cristo che placa la tempesta*, *Guardigione dell'idropico*, ecc.). Lo stile delle raffigurazioni mostra una sapiente disposizione delle figure nelle scene, con l'uso di complesse architetture di sfondo (sebbene incongruenti per dimensioni e prospettiva come negli affreschi della cripta di Saint-Germain d'Auxerre). È interessante notare anche l'aggiornamento delle rappresentazioni alle novità in

miniatura della cosiddetta rinascenza macedone, diffusa in occidente dai contatti in seguito al matrimonio della principessa bizantina Teofano con Ottone II.



Vangeli di Ottone III, *San Luca*

Analogamente alla situazione carolingia ci sono pervenuti un gran numero di codici miniati: i più importanti sono proprio quelli prodotti dallo *scriptorium* di Reichenau, da dove proveniva anche il maestro degli affreschi di Oberzell. Il punto di partenza è sempre la miniatura carolingia, anche perché in questo periodo si assiste spesso al restauro degli antichi codici con l'aggiunta di nuove scene, come nel *Registrum Gregorii*, una raccolta delle epistole di Gregorio Magno, fatto integrare con due miniature a piena pagina nel 983 dall'arcivescovo di Treviri Egberto a un ignoto maestro italiano. Queste due miniature raffigurano *Ottone in trono circondato dalle province dell'Impero* e *San Gregorio ispirato dalla colomba mentre detta allo scriba*. Nella prima vi è la solenne frontalità dell'imperatore che è movimentata dall'architettura di sfondo che, intuitivamente, crea un gioco di pieni e vuoti con un pacato equilibrio classicheggiante. La seconda scena le figure sono incorniciate anche qui da un'architettura, con naturalezza e misura. In entrambe le figure possiedono una fisicità realistica, ed i colori sono scelti in maniera da amalgamarsi gradevolmente (nella prima prevalgono i toni rossi, nella seconda quelli blu), con un ampio ricorso alle lumeggiature per evidenziare i volumi.

Uno sviluppo rispetto al *Registrum Gregorii* è dato dalle miniature della fine del X secolo, come i Vangeli di Ottone III, dove la scena di *Ottone attorniato dai grandi dell'impero* richiama fortemente il modello precedente, ma se ne discosta per l'architettura più stilizzata (da notare però le testine nei capitelli), con due momenti narrativi da leggere in sequenza. Fa parte dello stesso codice la visionaria miniatura con *l'Evangelista Luca*, dove invece che seduto in cattedra intento a scrivere egli è rappresentato in una sorta di trasfigurazione epifanica, con una serie di ruote di fuoco aperte sopra di lui che emanano luce, drammaticamente evidenziati dall'oro di sfondo, e che contengono la rappresentazione di Dio in gloria tra gli angeli e i profeti. In basso i due cerbiatti si abbeverano alla fonte del sapere che sgorga dall'evangelista stesso. Si riscontra qui la tendenza all'allegoria che venne poi ulteriormente sviluppata in epoca romanica.

Altri importanti codici sono l'Apocalisse di Enrico II (decorato appena dopo il Mille), dove si nota una forte involuzione anticlassica, con una maggiore libertà nella disposizione dei soggetti nella superficie e un certo geometrismo accentuato dall'assenza di plasticità, o il Codice Aureo di Spira (realizzato ad Echternacht nel 1045-1046), dove un artista probabilmente greco, realizzava architetture vividamente geometriche, come nella scena di *Enrico II e Cunigonda che offrono il libro alla Vergine*, con clipei nella cornice, dove i volti dei santi od ei donatori, molto schematici, contrastano nettamente con il rilievo plastico del volto della Madonna.



Registrum Gregorii, Otto II in trono attorniato dalle Province dell'Impero



Vangeli di Ottone III, L'imperatore attorniato dai grandi dell'impero



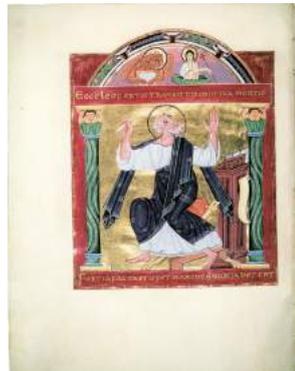
Apocalisse di Enrico II, Il drago minaccia la Donna



Codice aureo di Spira, Enrico III e la moglie Cunegonda offrono il libro alla Vergine



Evangelionario di Ottone III: Luca evangelista



Evangelionario del Duomo di Bamberg: Marco evangelista

In Italia

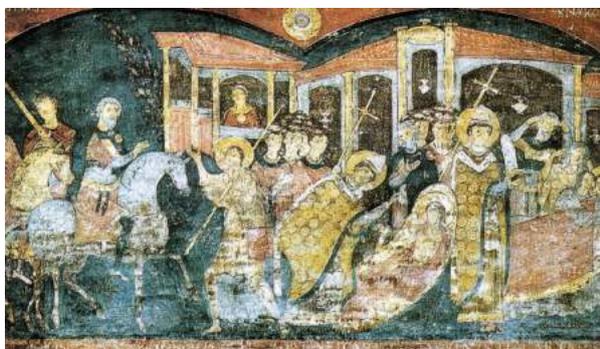
In Italia la regione guida per le novità provenienti da Oltralpe è la Lombardia, dalla quale vengono anche alcuni artisti che ebbero importantissime commissioni alla corte degli ottoni. Restano in Italia alcune commissioni di Ariberto d'Intimiano, sviluppate secondo la nuova sensibilità, come gli affreschi dell'abside della chiesa di San Vincenzo a Galliano, con *episodi della vita di San Vincenzo ed Ezechiele e l'arcangelo Gabriele che intercedono per i fedeli* (1007-1008). In queste opere si nota un vivace senso plastico tipicamente occidentale, con le "nuove" lumeggiature degli artisti ottoniani, sebbene alcuni dettagli (come le vesti angeliche) siano legati anche all'arte bizantina.

Il Battistero di Novara venne affrescato nello stesso periodo, con *Santi e profeti* disposti entro arcate, nel registro inferiore, e con *Otto scene dell'Apocalisse* tra una loggiato con colonnine dipinto in quello superiore. Ad Aosta, presso la cattedrale e la collegiata dei Santi Pietro ed Orso si trovano affreschi simili ma più decisamente plastici (inizio dell'XI secolo).



Scena apocalittica, affreschi nella chiesa di San Pietro a Monte

A Civate invece si sono conservati due cicli di affreschi (nella chiesa di San Calogero e in quella di San Pietro al Monte), dove si assiste a un rinnovato interesse per la cultura figurativa bizantina, testimoniato anche dalla coeva scuola di Echternacht. Emblematica è la cosiddetta *Scena apocalittica*, dove un Cristo in trono siede immateriale al centro del riquadro, mentre corre tutt'intorno uno stilizzato castello con un'intuitiva assonometria a zig-zag vista "a volo d'uccello", dove testine si affacciano da aperture. Il rigido simmetrismo è alleggerito dalle marcate sfumature luminose.



Scene della vita di Sant'Alessio, basilica inferiore di San Clemente, Roma

Grazie al movimento di artisti lombardi anche verso sud, a Roma si ebbe pure un rinnovamento, innestato con le influenze ininterrotte da Bisanzio, che culminò con gli affreschi nella basilica inferiore di San Clemente, dove è presente un'abilità compositiva, un'attenzione alle distribuzioni delle figure nello spazio ed ai loro rapporti con le architetture di sfondo che sono del tutto nuovi (fine dell'XI secolo). Per marcare l'immediatezza della comprensione della rappresentazione alcune didascalie vennero scritte in volgare e rappresentano una delle più antiche testimonianze della lingua italiana.

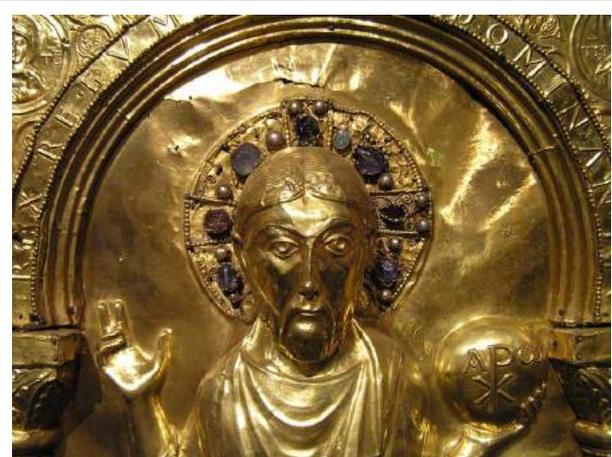
Per quanto riguarda l'Italia Meridionale, un'innovazione di questo periodo è l'introduzione dei *rotuli* nell'area di Benevento, dove già esisteva una rinomata scuola di miniatura, che consistevano in lunghe pergamene arrotolate che venivano usate durante la liturgia: da un lato l'officiante leggeva il testo, dall'altro i fedeli vedevano le immagini illustrative, con un vivace senso narrativo. In Puglia invece l'influenza bizantina era ancora dominante, come testimoniano gli *exultet* dell'XI secolo.

Oreficeria e scultura

Anche in scultura (soprattutto su avorio) e oreficeria si riscontrano due tendenze principali opposte, che proseguono ciascuna in un solco già avviato in epoca carolingia.

Corrente "aulica"

La corrente più "classicista" o "aulica" mostra un pacato equilibrio, ma anche una plasticità verosimile. È riscontrabile per esempio in lavori come la *Madonna con Bambino* di Magonza (1000 circa), in avorio (un'iconografia ampiamente ripresa nei secoli XI e XII), come la *Situla del vescovo Gotofredo* (ante 979, Museo del Duomo di Milano), dove le figure sacre sono inserite compostamente in un'architettura con archi e colonne, secondo un'impostazione derivata probabilmente da sarcofagi tardo-antichi o paleocristiani.



Dettaglio dell'Antependium di Basilea

Nella vastissima produzione di oreficeria del periodo, questa corrente ha il capolavoro nell'Antependium di Basilea (ante 1024, Parigi, Museo di Cluny), in legno ricoperto da oro sbalzato, pietre e perle (175 x 120 cm.). Venne realizzato probabilmente a Fulda e donato da Enrico II e Cunegonda ad un'importante fondazione benedettina. Vi sono raffigurate cinque arcate su colonne, occupate da altrettante figure. Quella centrale è più ampia e contiene il Cristo pantocratore, con i piccolissimi sovrani prostrati ai piedi, mentre nelle altre sono scolpiti tre arcangeli e San

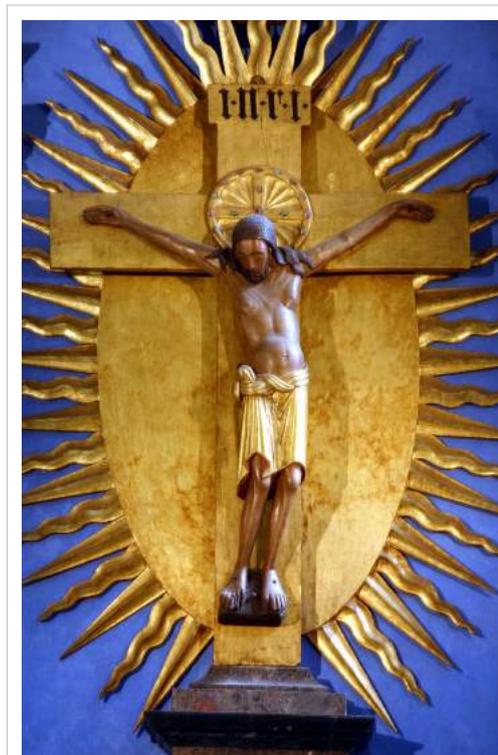
Benedetto. L'insieme ha una compostezza aulica, con vari stilemi che richiamano alle coeve esperienze a Bisanzio.

Corrente "anticlassica"

Più o meno contemporaneamente a questi lavori si faceva strada una corrente più innovativa, che ebbe una profonda influenza nella successiva scultura romanica.

Una delle opere più eloquenti di questo stile è la coperta eburnea con *l'Incredulità di San Tommaso*, del cosiddetto Maestro di Echternacht, dal nome del monastero dove era stato confezionato il codice miniato al quale era stata applicata la coperta (fine del X secolo). Le figure sono schiacciate nello spazio e nonostante il bassissimo rilievo sembrano di un volume dirompente. Cristo, rialzato su un piedistallo, alza il braccio per scoprire la ferita del costato verso la quale sembra arrampicarsi San Tommaso, raffigurato eccezionalmente di spalle e con la testa rovesciata verso l'alto, in uno sforzo quasi epico.

Un'altra opera innovativa si riscontra nel retro della grande *Croce di Lotario* (38,50 x 50 cm., 1000 circa, conservata nel Tesoro della Cattedrale di Aquisgrana): vi è incisa la crocifissione a bulino, con una sinuosa linearità e drammatico realismo che ricorda le croci dipinte da Cimabue quasi tre secoli dopo. Un'altra rappresentazione simile si trova anche nella monumentale *Croce di Gerone* (lignea, ante 976), con il corpo del Cristo crocefisso deformato dal peso del corpo abbandonato.



La Croce di Gerone

Più posate appaiono le raffigurazioni simili in Italia, sebbene ormai si noti come la rappresentazione si sia ormai spostata sulla figura patetica del Cristo morto, piuttosto che su un'iconografia aulica e trionfale. Tra questi si ricordano la Croce della badessa Raingarda (Pavia, ante 996), la Croce del vescovo Leone (a Vercelli, ante 1026) e la Croce del vescovo Ariberto (a Milano, post 1018).



Copia della Croce di Ariberto nel Duomo di Milano.

I bronzi di Hildesheim

Una notevole testimonianza di scultura in bronzo, risalente all'inizio dell'XI secolo, sono le due grandi porte bronzee della chiesa di San Michele a Hildesheim, montate nel 1015. Vi sono raffigurate otto scene del vecchio testamento su ciascuna, lavorate in altrettanti riquadri incolonnati. La narrazione si dispiega su ciascun episodio in maniera sciolta, con un equilibrato disporsi delle figure nello spazio, secondo schemi decorativi del Salterio di Utrecht e delle bibbie miniature della scuola di Tours.

Gli elementi architettonici e paesistici sono a bassissimo rilievo, mentre le figure umane emergono anche ad alto rilievo, conferendo drammaticità alla rappresentazione. Delle stesse maestranze resta anche una colonna istoriata a spirale, realizzata qualche anno prima per la stessa chiesa, dove viene ripreso il modello delle colonne romane (come la Colonna Traiana), aggiornato ai temi cattolici, con la narrazione delle *storie di Cristo*, dal battesimo fino alla crocifissione, in uno stile solenne e dal notevole risalto plastico.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Arte altomedievale

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ottonian art>

Arte romanica

Il **romanico** è quella fase dell'arte medievale europea sviluppatasi a partire dalla fine del X secolo all'affermazione dell'arte gotica, cioè fin verso la metà del XII secolo in Francia e nel primo decennio successivo negli altri paesi europei (Italia, Inghilterra, Germania, Spagna). Il termine *art roman* venne impiegato per la prima volta dall'archeologo francese Charles de Gerville in una missiva del 1818 al collega ed amico Arcisse de Caumont, con l'intento di contrapporre l'architettura *romanza* dei secoli X-XII a quella gotica, allora definita *germanica*. Con il termine si voleva evidenziare il contemporaneo sviluppo delle lingue romanze e richiamare un collegamento con la monumentalità dell'architettura romana antica.

Contesto storico



Le mura di Avila, iniziate nel 1090, con un perimetro di più di tre chilometri, 86 torri semicilindriche e 9 porte d'accesso

Dall'XI secolo alla prima metà del XII secolo l'Europa visse un periodo di grande modernizzazione: l'affinamento delle tecniche agricole (l'invenzione del giogo, dell'aratro con parti metalliche, chiamato "carruca", della triennale, l'uso dei mulini ad acqua ed a vento, ecc.) permise di aumentare la produzione di generi alimentari, sollevando la popolazione dall'endemica scarsità di cibo e permettendo un incremento demografico; ripresero i commerci e si svilupparono i villaggi e le città quali sedi di mercati; crebbero le zone urbane e gradualmente fu possibile l'affermazione di un nuovo ceto sociale, quello "borghese" dedito alle attività manifatturiere e commerciali, intermedio tra la massa dei contadini e gli

aristocratici o gli ecclesiastici.

Si assistette anche ad una ripresa dell'attività edilizia, della domanda di cultura e di investimenti artistici, soprattutto in zone più avanzate quali la pianura Padana, il Regno di Sicilia, la Toscana e i Paesi Bassi. Il declino dell'autorità imperiale, ormai viva solo in Germania, veniva eclissato gradualmente dal feudalesimo, soprattutto in Francia, e dallo sviluppo delle autonomie cittadine, soprattutto in Italia. In queste zone non è più l'Imperatore o il vescovo a commissionare nuove opere edilizie, ma i signori locali, tramite cospicue donazioni che avevano una funzione di prestigio ma anche "espiatoria" del senso di colpa che veniva riscattato tramite "omaggi" in denaro o in opere d'arte verso istituzioni religiose a testimonianza della propria devozione e pentimento religioso.

Grande importanza rivestirono alcune abbazie come quella di Cluny, che fece da esempio anche per altre, quale baluardo della Santa Sede che non accettava nessuna ingerenza da parte dei feudatari locali. Dalla diatriba tra i poteri si arrivò infatti alla lotta per le investiture e al concordato di Worms (1122). Dopo la riforma e la liberazione dalle ingerenze locali i grandi monasteri trovarono una rinnovata spinta a manifestare il proprio prestigio tramite la glorificazione dell'Onnipotente in grandi edifici religiosi ed opere d'arte sacra. A Cluny per esempio nel giro di meno di un secolo si arrivò a costruire tre chiese abbaziali, una più magnifica dell'altra (la terza e ultima venne iniziata nel 1088 e consacrata nel 1130).

Origini e sviluppo

Il romanico rinnovò principalmente l'architettura e la scultura monumentale, quest'ultima applicata all'architettura stessa (come decorazione di portali, capitelli, lunette, chiostri...). Il nuovo stile in realtà non nacque in Francia come molti pensano, ma sorse contemporaneamente in quasi tutta l'Europa, con caratteristiche comuni, che fanno dire che si tratta della medesima arte, pur con alcune differenze specifiche per ogni regione/nazione. In particolare, secondo lo studioso francese Henri Focillon, si tratta di uno sviluppo dell'arte bizantina ravennate, come dimostrerebbero le più antiche pievi della campagna fra Ravenna e Forlì, nelle quali già si ritrovano, in pieno Alto Medioevo, tutti gli elementi che saranno tipici del Romanico posteriore. Le differenze regionali sono una conseguenza della necessità di adattamento locale, mentre le linee di fondo possono essere ricondotte all'omogeneità culturale dell'Europa, alla veloce diffusione delle idee tramite la maggiore mobilità di merci e persone, siano esse mercanti, eserciti in marcia o pellegrini, senza dimenticare l'elemento unificatore della religione cristiana.

In base, dunque, agli studi di Focillon, il romanico precedette ed influenzò la nascita dell'arte ottoniana, che già possedeva, soprattutto in architettura, alcuni elementi comuni, come la spessa muratura, il trattamento delle pareti come materia plastica sulle quali creare particolari effetti, la schematizzazione in campate tramite l'alternanza tra colonne e pilastri. In ogni caso, lo stile romanico successivo al Mille risentì, a sua volta, dell'arte ottoniana stessa.

Ci fu uno studio e una riscoperta delle tecniche costruttive su scala monumentale dell'architettura romana (un altro collegamento evocato dal nome "romanico"), che permise un recupero sostanziale di modelli antichi, a differenza dei precedenti recuperi "aulici" delle scuole di corte fiorite nelle epoche precedenti. In architettura vennero ripresi dall'arte antica il senso della monumentalità e della spazialità, ed usati estensivamente alcuni elementi particolari come l'arco a tutto sesto, il pilastro, la colonna e la volta.

Arte e pellegrinaggi

Un fenomeno di grande rilievo a partire dall'XI secolo è la pratica dei pellegrinaggi che riprese con vasta portata e su un ampio spettro di strati sociali, dai più umili ai più potenti. Tra i fattori che permisero i pellegrinaggi di massa vi furono la maggiore sicurezza delle strade e lo sviluppo dei centri urbani. Le mete principali di questi viaggi, dalla valenza altamente simbolica di purificazione, di rigenerazione e di esperienza fondamentale, erano tre: la Terra Santa, Roma e Santiago de Compostela, in Galizia. Sulle vie principali di questi pellegrinaggi sorgevano una serie di santuari intermedi, di chiese, di monasteri e di altri centri di richiamo religioso, attraverso i quali si canonizzarono le tappe di vari tragitti principali, che poi confluivano verso la destinazione finale.



Il percorso verso Santiago dalla Francia

1. In Terrasanta si trovava il sepolcro di Cristo e i luoghi descritti dai vangeli, dove proprio in quegli anni era stata effettuata una riconquista tramite la cosiddetta prima crociata. Uno dei modi principali per raggiungere la Palestina era via mare, imbarcandosi a Venezia o nei porti della Puglia.
2. A Roma si visitavano le tombe degli apostoli Pietro e Paolo e la sede del papato. Per raggiungerla esisteva la via Romea (o *Francesca* o, solo più tardi, *Francigena*), che passava da valichi alpini ed appenninici costellati da piccoli centri che videro una notevole fioritura artistica proprio in quegli anni.
3. A Santiago di Compostela, forse la meta più visitata, si raggiungeva la tomba dell'apostolo Giacomo tramite il Cammino di Santiago, che convogliava tramite quattro tragitti principali, confluenti a Puente la Reina in Spagna, pellegrini dalla Francia, dalla Gran Bretagna, dalle Fiandre, dalla Germania e dall'Italia.



La chiesa di pellegrinaggio di Conques, Aveyron,
Francia

Grande fioritura ebbero i centri toccati dall'affluenza dei pellegrini, sia in termini economici che artistici, tanto che non mancarono alcuni casi, diremmo oggi, di "concorrenza" tra vie alternative: fu anche il periodo del commercio delle reliquie, sia come oggetti devozionali, che come richiamo per i pellegrini.

I pellegrinaggi ebbero immediate conseguenze anche in campo artistico. Innanzitutto favorirono i contatti e gli scambi tra centri anche molto distanti, spiegando in un certo senso la diffusione "a macchia" delle novità stilistiche e tecnologiche. Inoltre si resero necessari alcuni adattamenti alle chiese visitate da grandi masse di persone, imponendo particolari accorgimenti in pianta, come la maggiore ampiezza, l'allargamento dei deambulatori, dove si vennero ad aprire cappelle radiali contenenti reliquie e altari secondari per il culto, l'ampliamento del transetto e delle tribune sulle navate laterali, la creazioni di portali di accesso laterali e nel transetto, per il deflusso delle folle. Una prima applicazione di tale impianto viene fatta probabilmente a Sainte Foy (a sei campate nella navata) di Conques, ripresa e ingrandita a Saint-Sernin, a Tolosa e a Compostela (a ben undici campate), poi a Saint-Martin di Tours (distrutta durante la rivoluzione francese) ed a Saint-Martial, presso Limoges (andata anch'essa distrutta).

Architettura romanica

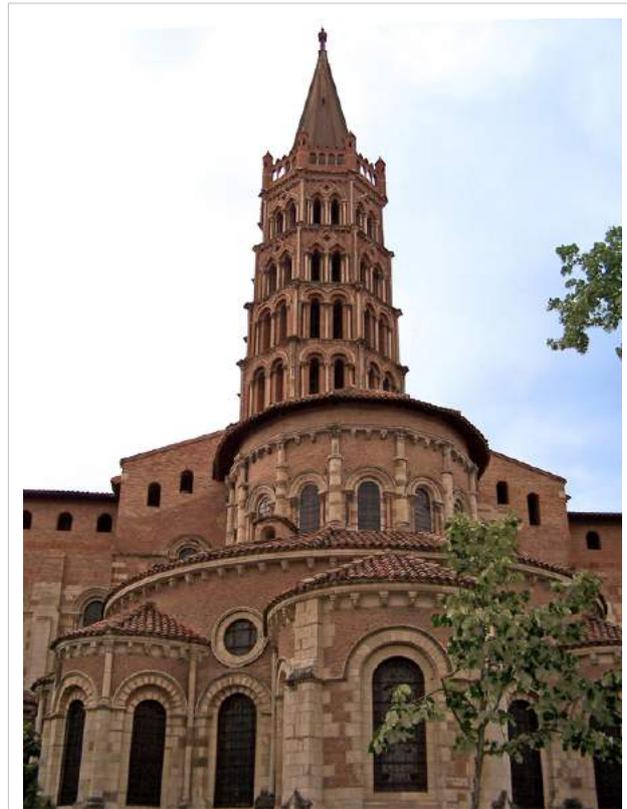
Innescati più circoli virtuosi nella società dell'epoca romanica, ripercossero anche sulla produzione architettonica, con murature più regolari, pietre dalla forma perfettamente squadrata, uso della copertura a volte anche su grandi spazi.

Elementi dell'architettura romanica si erano affermati in Germania già all'epoca degli imperatori ottoniani, raggiungendo la Francia (soprattutto Borgogna e Normandia) e l'Italia settentrionale, centrale (Romanico lombardo e Romanico pisano) e meridionale (Romanico pugliese).

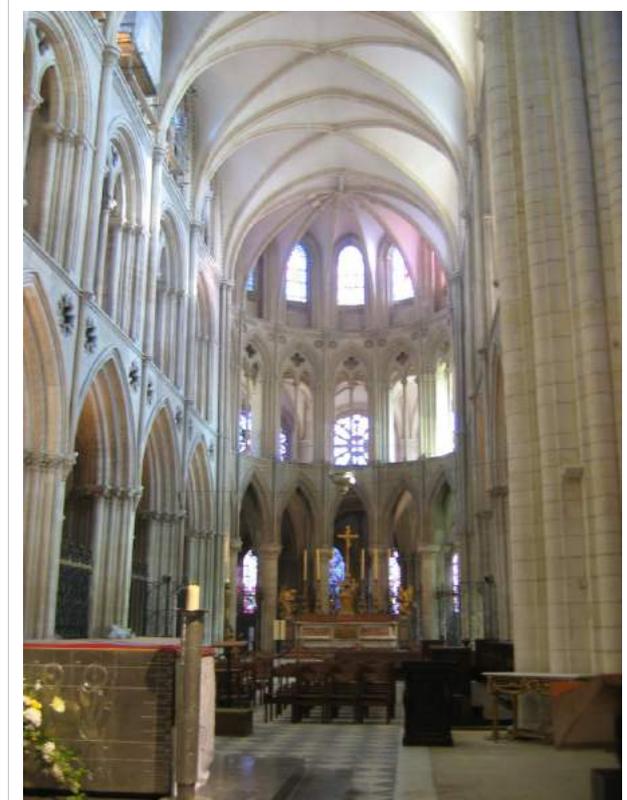
Generalmente l'epoca romanica viene suddivisa in tre periodi: un primo romanico (intorno al 1000); una fase di maturazione (circa 1080-1150) che vede perfettamente sviluppato il repertorio formale dello stile; infine una terza fase (1150-1250), limitata all'ambito germanico e parallela al neonato Gotico francese. I principali edifici pervenuti dell'epoca romanica sono sicuramente chiese ed altri edifici religiosi, essendo quasi del tutto perduti o profondamente stravolti in epoche successive gli esempi di edilizia civile monumentale, quali rocche e castelli.

Caratteristiche strutturali

Nel XIX secolo la scuola positivista volle riconoscere come elemento qualificante dell'architettura romanica l'uso delle coperture a volta, in particolare delle volte a crociera, una semplificazione forse un po' forzata dal voler vedere un'evoluzione lineare tra arte alto medievale e arte gotica, che non corrisponde pienamente alla realtà. Se da un lato infatti edifici chiave dell'architettura romanica quali il Duomo di Modena o San Miniato al Monte di Firenze o la chiesa Abbaziale di Saint-Etienne a Caen furono inizialmente coperti con capriate, solo in seguito sostituite da volte, dall'altro lato l'uso delle volte a crociera, sebbene su zone più piccole, era già presente fin dall'inizio dell'XI secolo in area germanica e lombarda, come nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Lomello. Anche la caratteristica dell'uso di arcate cieche sulle pareti esterne è un motivo tipico sì del romanico, ma in uso senza soluzione di continuità in certe zone europee sin dall'epoca paleocristiana.



Saint-Sernin a Tolosa



Interno di Saint-Etienne a Caen

L'impianto planimetrico più frequente delle chiese romaniche era la croce latina; la navata veniva scandita in campate ritmiche: alla campata quadrata della navata centrale in genere corrispondevano nelle navate laterali due campate pur esse quadrate ma di lato dimezzato. La cripta originariamente era limitata alla zona sottostante il coro, poi venne estesa come cripta a sala, quasi a creare una seconda chiesa inferiore. Nelle coperture delle cripte si trovano i primi tentativi di volte a crociera, che intorno all'XI secolo vennero impiegati anche nelle navate laterali. A partire dal 1080 fanno la loro comparsa nuovi tipi di copertura: volta a botte in Spagna e in Francia, spesso a sesto acuto (Borgogna, Poitou); cupole (Aquitania), volta a costoloni in Lombardia e a Durham; volta reticolare in Germania.

Per quanto riguarda le aperture e la luce, in un primo momento le chiese romaniche erano senz'altro più buie di quelle paleocristiane, per la minore presenza di finestre e la loro dimensione più piccola, retaggio dell'architettura alto medievale, che non era in grado di costruire vetrate di grandi dimensioni.

A volte le pareti esterne erano scandite da arcate cieche; mentre come entrata si utilizzavano portali a strombo, arricchiti con figurazioni scultoree ricavate nello strombo stesso.

Scultura romanica

La scultura romanica nacque in stretto rapporto con l'architettura, decorando capitelli, architravi e archivolti di finestre e portali.

Ci fu una ripresa in più centri della scultura su scala monumentale (a Tolosa, a Moissac, a Modena, in Borgogna e nella Spagna settentrionale) a partire dall'XI secolo. Grazie a svariate influenze gli scultori crearono un repertorio del tutto nuovo, interpretando liberamente secondo sotto-scuole regionali. Si ebbero raffigurazioni del mondo animale e vegetale, oppure figurazioni e narrazioni legate ai testi sacri.

In particolare cambiò anche il pubblico che fruiva delle rappresentazioni, non essendo più una ristretta *élite* ecclesiastica o imperiale, ma un ben più ampio bacino di persone di strati sociali e culturali diversi.

I principali scultori in Italia furono Wiligelmo, attivo sicuramente al Modena, Nonantola e forse Cremona (e alcuni membri della sua bottega anche a Piacenza), Nicholas (Sacra di San Michele, Sant'Eufemia a Piacenza, Cattedrale di Piacenza, Ferrara, Verona, forse anche a Parma) e, allo scadere del secolo XII, Benedetto Antelami, che si firmò esplicitamente nella lastra della *Deposizione* del 1178, già parte di un pulpito, ora murata nella Cattedrale di Parma, più cripticamente nel Battistero, sempre a Parma, iniziato nel 1196. Numerose sono le opere riconducibili al allievi dell'Antelami, come i *Mesi* del Maestro dei Mesi, già su un portale distrutto della Cattedrale di Ferrara.

Pittura romanica

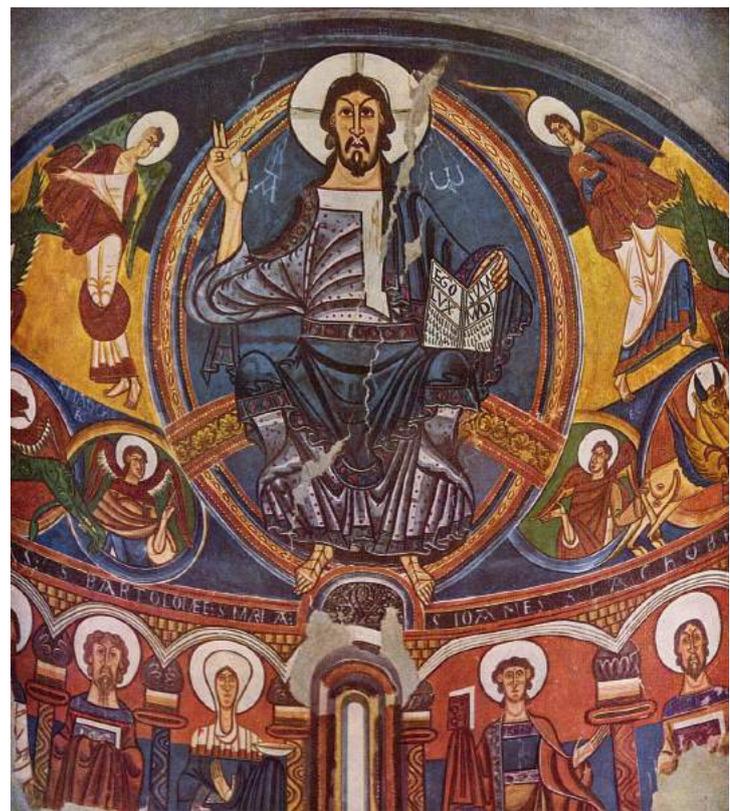
Con il termine pittura romanica si suole definire tutte quelle forme artistiche manifestatesi nell'Europa occidentale e centrale all'incirca tra la metà dell'XI secolo e la metà del XII secolo, con sensibili variazioni da una regione all'altra.

Otto Demus, non potendo avvalersi di raffronti stilistici validi per tutta Europa, scelse, per determinare l'inizio della pittura romanica, una serie di date comprese entro il terzo quarto dell'XI secolo e legate ad avvenimenti epocali per la storia continentale: il cosiddetto Scisma d'Oriente, la conquista normanna dell'Inghilterra e della Sicilia, la *Reconquista* spagnola, il momento culminante della lotta per le investiture e la chiamata di artisti bizantini all'abbazia di Montecassino ed a Venezia.

Tuttavia, se possiamo considerare già romanica la produzione pittorica dell'ultimo terzo del XI secolo, solamente nel corso del XII secolo, superata la fase iniziale dello sperimentalismo, nascerà uno stile maggiormente unitario ed omogeneo, che assomma elementi diversi: da quelli delle varie tradizioni locali a quelli bizantini (per esempio in area veneta^[1]).

Con la fine del XI secolo e l'inizio del secolo successivo, il nuovo linguaggio unitario subì un inarrestabile processo di disgregazione e svuotamento; con momenti e aspetti particolari nei diversi paesi, che vanno dal manierismo (il cosiddetto *Zackenstil* in Germania e Austria, prolungatosi fino alla fine del Duecento), ad un nuovo classicismo (il cosiddetto «stile 1200»), fino all'accentuazione del mai perduto influsso bizantino.

In Umbria gli affreschi della chiesa di San Pietro in Valle a Ferentillo con *Storie dell'Antico Testamento* (fine dell'XII secolo), mostrano un plasticismo ed una espressività di influenza classicheggiante che non hanno riscontro nella coeva pittura su tavola, rappresentata dalle croci lignee sagomate, di severa ieraticità con la raffigurazione del *Christus triumphans*, prima della svolta iconografica di fine del XII secolo dei drammatici Cristi morenti (*Christus patiens*).



Cristo in maestà, 1123, affresco staccato dalla cupola di San Clemente a Tahul.

Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Note

- [1] Emblematica è in questo senso la somiglianza tra gli affreschi nella cripta del Duomo di Aquileia, della fine del XII secolo, e quelli nella chiesa di San Pantaleimone a Nerezi in Macedonia.

Bibliografia

- Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, III ed., Milano, 1994 ISBN 88-452-0287-9
- Fumagalli Beonio Brocchieri M., *L'estetica medievale*, Bologna, 2002 ISBN 88-15-08635-8
- Marie-Madaleine Davy, *Il simbolismo medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1999 ISBN 88-272-0094-0
- Xavier Barral I Altet, "Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato", Milano, 2009 ISBN 978-88-16-40868-5

Voci correlate

- Architettura romanica
- Romanico lombardo
- Romanico pisano
- Romanico pugliese

Altri progetti

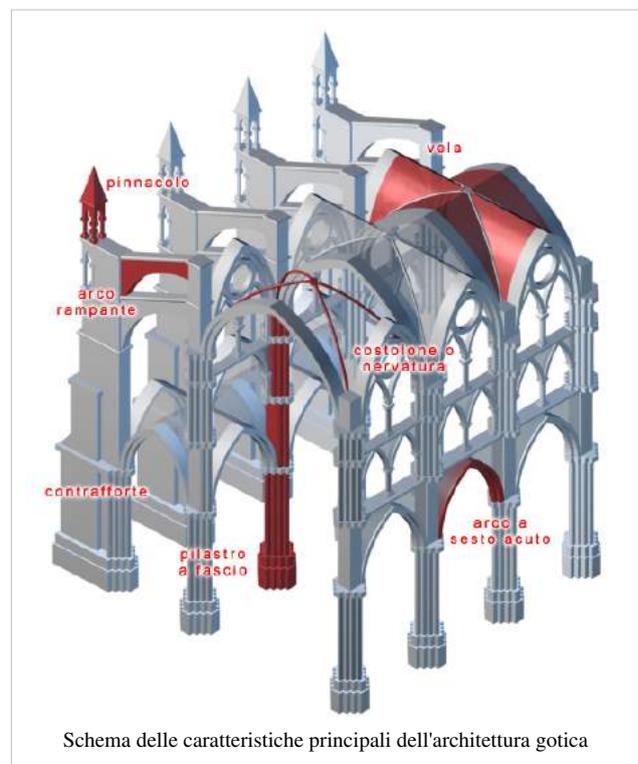
- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Romanesque art>

Gotico

Il **gotico** è una fase della storia dell'arte occidentale che, da un punto di vista cronologico, inizia all'incirca alla metà del XII secolo in Francia, per poi diffondersi in tutta l'Europa e termina, in alcune aree, anche oltre il XVI secolo, per lasciare il suo posto al linguaggio architettonico di ispirazione classica, recuperato nel Rinascimento italiano e da qui irradiatosi nel resto del continente a partire dal XV secolo.

Il gotico è un fenomeno di portata europea dalle caratteristiche molto complesse e variegate, che interessò tutti i settori della produzione artistica, portando grandi sviluppi anche nelle cosiddette arti minori: oreficeria, miniatura, intaglio di avorio, vetrate, tessuti, ecc.

La nascita ufficiale dello stile viene identificata in architettura, con la costruzione del coro dell'Abbazia di Saint-Denis a Parigi, consacrata nel 1144. Dall'Île-de-France le novità si diffusero con modi e tempi diversi in Inghilterra, Germania, Spagna, Italia,



Austria, Boemia, Ungheria, Scandinavia, Polonia, Transilvania, Moldavia, diversificandosi ed adattandosi ad un grande numero di committenze e scopi diversi. Per esempio in Spagna e in Inghilterra il gotico segna la nascita delle monarchie nazionali, mentre in altre zone è espressione dei poteri feudali, o ancora dei liberi comuni dominati dalla nuova borghesia urbana. In epoca gotica fu stretto il rapporto dell'arte con la fede cristiana, ma fu anche il periodo nel quale rinacque l'arte laica e profana. Se in alcuni ambiti si cercarono espressivi effetti antinaturalistici, in altre (come nella rinata scultura) si assistette al recupero dello studio del corpo umano e degli altri elementi quotidiani.

Storia del termine

A causa della sua provenienza francese, in età medievale l'architettura gotica era chiamata *opus francigenum*. A Venezia, invece, venne conosciuta come modo di costruire "alla tedesca". Il termine "gotico", in senso dispregiativo, fu invece coniato da Giorgio Vasari nel XVI secolo come sinonimo di nordico, barbarico, capriccioso, contrapposto alla ripresa del linguaggio classico greco-romano del Rinascimento.

La perdita della connotazione negativa del termine risale alla seconda metà del Settecento, quando prima in Inghilterra e Germania, si ebbe una rivalutazione di questo periodo della storia dell'arte che si tradusse anche in un vero e proprio *revival* (il Neogotico), che attecchì gradualmente anche in Francia, in Italia e parte dei paesi anglo-sassoni.

Architettura

La novità più originale dell'architettura gotica è la scomparsa delle spesse masse murarie tipiche del romanico: il peso della struttura non veniva più assorbito dalle pareti, ma distribuito su pilastri e una serie di strutture secondarie poste all'esterno degli edifici. Nacquero così le pareti di luce, coperte da magnifiche vetrate, alle quali corrispondeva fuori un complesso reticolo di elementi di scarico delle forze. Gli archi rampanti, i pinnacoli, gli archi di scarico sono tutti elementi strutturali, che contengono e indirizzano al suolo le spinte laterali della copertura, mentre le murature di tamponamento perdono importanza, sostituite dalle vetrate. La straordinaria capacità degli architetti gotici non si esaurisce nella nuova struttura statica: gli edifici, liberati dal limite delle pareti in muratura, si svilupparono con slancio verticale, arrivando a toccare altezze ai limiti delle possibilità della statica

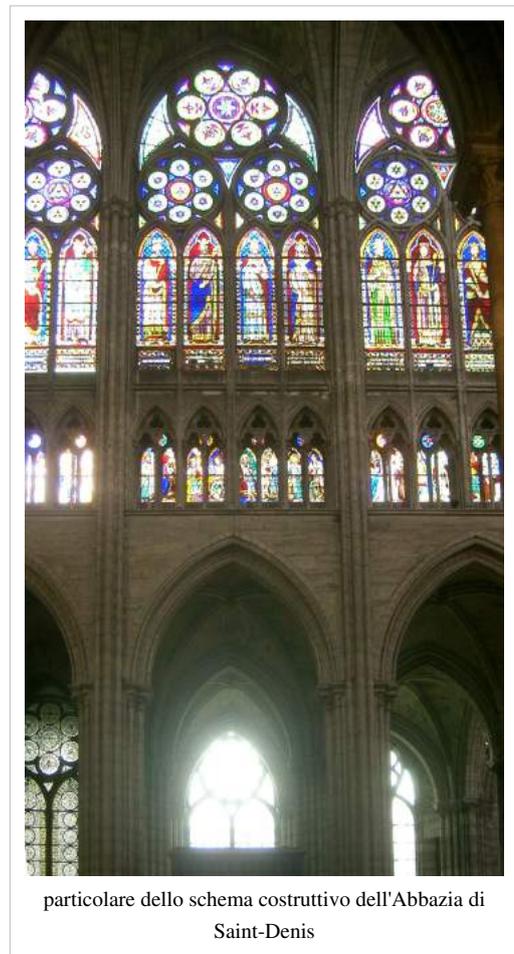
In Inghilterra si ebbe un ulteriore sviluppo della volta a crociera con la volta a sei spicchi e poi *a raggiera* o *a ventaglio*: soluzioni che permettevano un'ancora migliore distribuzione del peso. La cattedrale gotica era concepita come una copia del Paradiso, perciò spesso al suo ingresso fu scolpito il Giudizio Universale.^[1]

L'architettura gotica continentale viene suddivisa in diverse fasi:

- Protogotico
- Gotico classico
- Gotico radiante
- Tardo gotico

Esistono inoltre diverse varietà nazionali e anche regionali dell'architettura gotica:

- Gotico francese



particolare dello schema costruttivo dell'Abbazia di Saint-Denis

- Gotico brabantino
- Gotico inglese
- Gotico italiano
- Gotico tedesco e in Europa centrale
- Gotico spagnolo e portoghese
- Gotico baltico (architettura in mattoni dell'Europa settentrionale)

Ognuna di queste varietà presenta caratteristiche particolari e con fasi proprie talvolta ben distinte (come ad esempio il gotico inglese), sebbene sia possibile identificare gli influssi reciproci delle varie componenti regionali. Fra tutte queste varietà la più antica è quella francese, che ha fatto da modello per le rielaborazioni, spesso estremamente originali, degli altri paesi europei.

Architettura tardo gotica

Nel Trecento e Quattrocento il gotico si sviluppò in direzioni nuove rispetto alle forme dei due secoli precedenti. L'edificio dei secoli XII e XIII era caratterizzato da una navata centrale di notevole altezza e dalle due navate



Malbork in Polonia

lateralì molto più basse. Ciò comportava che la luce fosse concentrata soprattutto in alto, a livello del cleristorio.

Nel tardo gotico invece la disposizione interna più comune segue il modello della chiesa a sala, cioè con le navate laterali di uguale altezza rispetto a quella centrale. Ciò fece sì che la luce non sia più dall'alto, ma provenga dalle pareti laterali, illuminando in modo omogeneo tutto l'ambiente. Anche la direzionalità tradizionale venne modificata, venendosi a perdere la forte connotazione per assi precedente, in favore di una spazialità policentrica. Questa nuova visione dello spazio è stata anche messa in relazione con la religiosità più terrena e mondana del XV secolo.

La geografia di questa nuova sensibilità presenta una mappa diversa da quella del gotico classico: le regioni più innovative furono la Germania, la Boemia, la Polonia, l'Inghilterra e la zona alpina.

La penisola iberica vide dal Quattrocento al Cinquecento la costruzione di alcune grandi cattedrali, ispirate ai modelli francesi e tedeschi dei secoli precedenti. In Portogallo un filone autonomo sfociò nella cosiddetta arte manuelina.

Scultura

La scultura gotica si mosse a partire dal ruolo che le era stato consegnato durante il periodo romanico, cioè quello di ornare l'architettura e istruire i fedeli creando le cosiddette *Bibbie di pietra*.

Gradualmente la disposizione delle sculture nella costruzione architettonica divenne più complessa e scenografica. Gli episodi più importanti di scultura furono, come in età romanica, i portali delle cattedrali, dove vengono rappresentati solitamente i personaggi dell'Antico Testamento e del Nuovo Testamento.

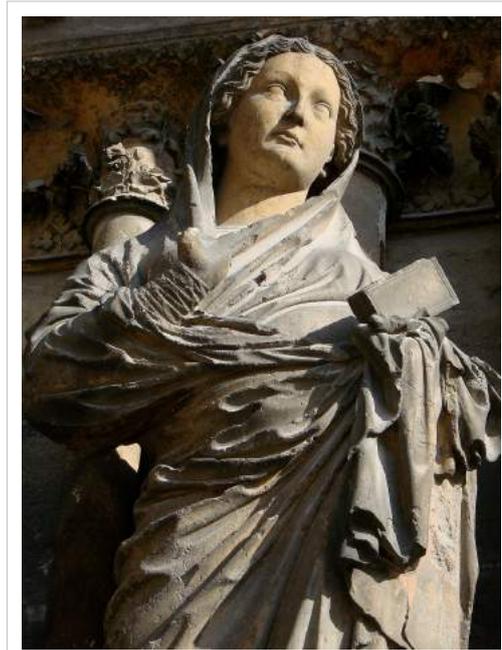
Un fondamentale passaggio è il fatto che nel periodo gotico le sculture iniziano a non essere più inglobate integralmente nello spazio architettonico (sia lo stipite di un portale o un capitello...), ma iniziano ad affrancarsi venendo semplicemente addossate ai vari elementi portanti. Comparvero così le prime statue a tutto tondo, anche se non era ancora concepibile una fruizione delle medesime indipendente e isolata. Può darsi che fosse ancora latente il retaggio della lotta al paganesimo, che venerava statue a tutto tondo come divinità, comunque fino al Rinascimento italiano, le statue furono sempre collocate a ridosso di pareti, entro nicchie, sotto le architravi o come cariatidi e telamoni.

Da un punto di vista stilistico, i tratti innovativi della scultura gotica sono meno evidenti rispetto a quelli introdotti in architettura, ma non meno ricchi di conseguenze sugli sviluppi successivi della storia dell'arte. Se da una parte la figura si slancia notevolmente in lunghezza e il modellato vive di giochi totalmente nuovi come i virtuosistici e talvolta improbabili panneggi, dall'altro si tornò a rappresentazioni plausibili del movimento corporeo, delle espressioni facciali, delle fisionomie individuali, con un'attenzione dell'artista al naturalismo mai conosciuta in epoche precedenti, che negli esempi migliori (come nel portale della Cattedrale di Reims, del 1250 circa, o nelle opere di Nicola Pisano) arriva ad essere accostabile alla ritrattistica romana. Ciò è tanto più importante poiché precede di alcuni decenni gli stessi raggiungimenti in campo pittorico.

Rispetto al classicismo comunque va rilevata una diversa inquietudine espressiva, una certa spigolosità delle forme e dei panneggi, un uso irrequieto degli effetti chiaroscurali.

La scultura francese raggiunse il suo apogeo tra il 1150 e il 1250, per poi orientarsi verso raffigurazioni più lineari, astratte ed aristocratiche. I fermenti classici risvegliati dagli artisti d'oltralpe nel frattempo però attecchirono in Italia, dove proprio a partire dalla seconda metà del XIII secolo nascono importanti scuole scultoree in Emilia, in Puglia e in particolare in Toscana. Qui infatti si sviluppò prevalentemente l'opera di Nicola Pisano, del figlio Giovanni Pisano e dell'allievo Arnolfo di Cambio, che raggiunsero altissimi livelli di resa formale e drammatica nella narrazione dispiegata in opere come i pulpiti scolpiti del Duomo di Siena e di Sant'Andrea a Pistoia.

La prodigiosa fioritura figurativa dell'arte del Duecento e del Trecento trova riscontro nelle correnti di pensiero (teologia e filosofia della Scolastica) e, più in generale, nella cultura del tempo. "L'ampiezza, la complessità e la coerenza interna dei grandi cicli decorativi scolpiti e affrescati appare in rapporto con la sistematizzazione del pensiero religioso, attuata dalla filosofia scolastica; e gli aspetti allegorici e simbolici hanno un corrispettivo nelle elaborate costruzioni enciclopediche della letteratura (valga per tutte l'esempio della Divina Commedia dantesca. L'attenzione alla natura, riscoperta nella realtà dei suoi aspetti e delle sue forme (dalle arti figurative e dalla lirica del Duecento e del Trecento), l'umanizzazione dei personaggi delle storie sacre, la ricerca di espressione e di interiorità nei volti (il rapporto tra la madre ed il figlio, ad esempio, nell'iconografia della Vergine che sorride al Bambino) sono



Dettaglio della *Visitazione* nel portale della Cattedrale di Reims

tutti caratteri riconducibili ad una concezione generale che tende a conciliare il mondo fisico, terreno con il divino e il trascendente. Alla visione di un'umanità oppressa da un destino di fatica e di espiazione del peccato in un mondo ostile (arte romanica) si sostituisce quella di una fiducia nelle possibilità dell'uomo di conoscere la realtà e agire nel mondo, sempre in vista del raggiungimento di Dio".^[2] La conciliazione del mondo fisico con il trascendente è attuata nell'"aristotelismo cristiano", il pensiero filosofico -teologico di Alberto Magno e del suo degno discepolo, Tommaso D'Aquino.

Nella scultura gotica troviamo rappresentazioni non solo di personaggi ed episodi della Bibbia ma anche dei Mesi e delle Stagioni, dei Mestieri (lavori agricoli e artigianali), dei segni dello Zodiaco. Va altresì ricordato che nella letteratura medievale sono presenti molte figure mitologiche ed animali che sono allegorie di peccati, vizi e virtù (si pensi alla *Commedia* di Dante). Troviamo così anche nell'arte le rappresentazioni delle virtù cardinali (sapienza, giustizia, forza, temperanza) e virtù teologali (fede, speranza, carità), ma anche delle sette Arti liberali cioè le arti del Trivio (grammatica, dialettica, retorica) e le arti del Quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia, musica). Sono altresì presenti figure fantastiche spesso da interpretarsi allegoricamente. Le fonti di queste fantastiche sculture sono molteplici: la mitologia greca e romana, il *Physiologus* (trattato di storia naturale moralizzata composto ad Alessandria d'Egitto alla fine del II secolo), i bestiari occidentali e quelli di origine orientale, il *viluppo animalesco* dell'arte dei barbari Germani (per esempio dei Longobardi) che a sua volta riprende i motivi dell'arte dei popoli delle steppe (Sciti).

Molto frequenti sono le figure mostruose e fantastiche derivate dalla fusione di teste e membra umane e animali: sono i *grilli* e le *drôleries* derivati dalla glittica greca e romana nonché dalla libera reinterpretazione di motivi dell'arte islamica, indiana e cinese (ad esempio i diavoli con ali di pipistrello sono derivati dai draghi cinesi)^[3].^[4] Spesso appare l'immagine del pavone che è simbolo di immortalità. In base alla credenza secondo la quale il pavone perde ogni anno in autunno le penne che rinascono in primavera, l'animale è diventato simbolo della rinascita spirituale e quindi della resurrezione; inoltre i suoi mille occhi sono stati considerati emblema dell'onniscienza di Dio e le sue carni erano ritenute incorruttibili. Il gallo invece, che canta all'alba al sorgere del sole, è ritenuto simbolo della luce di Cristo^[5]. Frequenti sono anche i leoni stilofori.

Pittura

La pittura nel periodo gotico subì uno scarto temporale notevole rispetto alle altre arti arrivando a un rinnovamento con un ritardo di tre-quattro decenni, grazie alla scuola italiana (in particolare toscana e forse romana). Solo nella seconda metà del XIII secolo, bruciando velocemente le tappe, la pittura arrivò a rinnovarsi pienamente, grazie all'opera di Giotto.

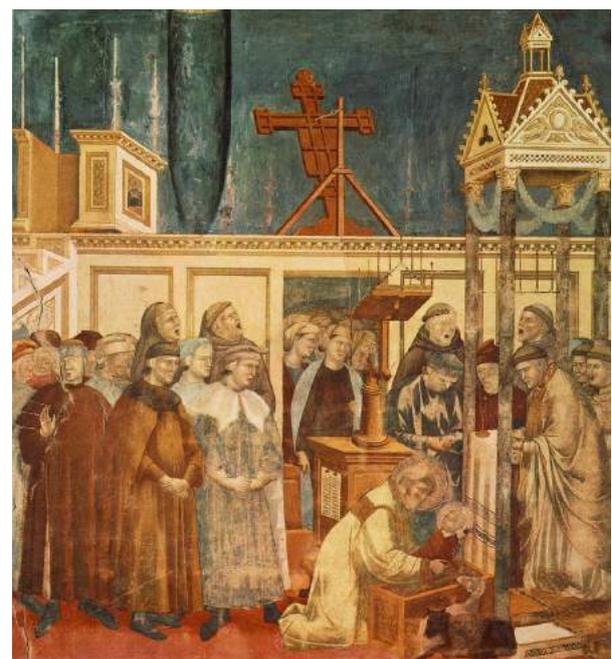
I motivi di questo ritardo furono probabilmente legati ai modelli diversi che pittura e scultura ebbero: in epoca romanica la scultura si era già rinnovata, riscoprendo in alcuni casi le opere della classicità ancora esistenti, mentre per la pittura il modello principale di riferimento era comunque la scuola bizantina. Con la conquista di Costantinopoli durante la quarta crociata (1204) e con la formazione dei Regni latini d'Oriente, il flusso di opere pittoriche e mosaicistiche bizantine si era addirittura infittito.

Nella seconda metà del Duecento, all'epoca di Nicola Pisano, lo scollamento tra vivacità narrativa, resa naturalistica e forza espressiva tra scultura e pittura giunse al culmine, con i pittori disarmati di fronte alle straordinarie novità introdotte dagli scultori. Nel giro di due generazioni però i pittori seppero bruciare le tappe, rinnovando modelli e linguaggio, fino a arrivare anche nelle arti pittoriche a recuperare spazialità, vivacità narrativa, figure credibili e ambientazioni architettoniche o paesistiche verosimili. La pittura fu anche avvantaggiata nel rinnovo dall'aver una committenza più ampia, per via dei costi decisamente più economici.

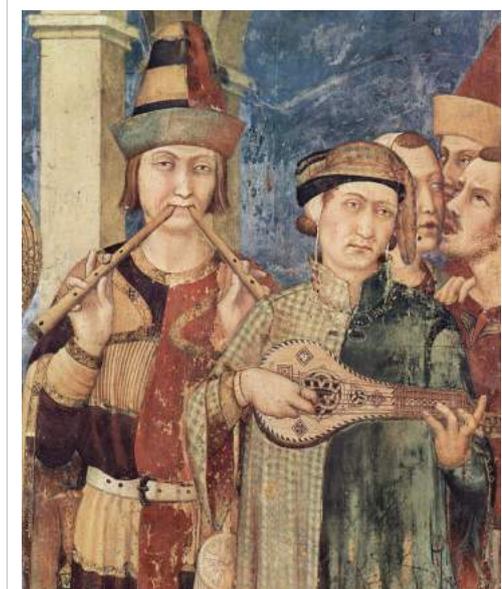
Dal romanico la pittura, specialmente in Italia centrale, aveva ereditato la diffusione delle tavole dipinte, appoggiate dagli ordini mendicanti per la loro pratica trasportabilità. I principali soggetti non erano molti:

- *Crocifissi sagomati*, spesso appesi al termine delle navate delle chiese per suscitare la commozione dei fedeli;
- *Madonne col Bambino*, simboli dell'*Ecclesia* e simbolo di un rapporto madre/figlio che umanizza la religione;
- Raffigurazioni di santi, tra i quali spiccano le nuove iconografie legate alla figura di san Francesco d'Assisi.

Tra i maestri del Duecento italiano ci furono Berlinghiero Berlinghieri e Margaritone d'Arezzo, entrambi ancora pienamente bizantini, ma che iniziano a mostrare alcuni caratteri tipicamente occidentali. In seguito Giunta Pisano arrivò al limite delle possibilità dell'arte bizantina, sfiorando la creazione di uno stile tipicamente "italiano". Questo



Il presepe di Greccio, Storie di San Francesco nella Basilica superiore di Assisi, attribuite a Giotto, 230x270 cm, 1290-1295 circa



Simone Martini, Investitura di San Martino (dettaglio dei musicisti), affresco (1317 circa), Basilica inferiore di Assisi

limite venne superato da Cimabue, il primo, secondo anche Giorgio Vasari che si discostò dalla "*scabrosa goffa e ordinaria [...] maniera greca*". Nel cantiere della basilica superiore di Assisi si formò infine un nuovo stile occidentale moderno, con i celebri affreschi attribuiti a Giotto. Studi recenti hanno comunque in parte ridimensionato la portata innovatrice della scuola italiana, mostrando come anche in ambito bizantino la pittura si stesse evolvendo (ad esempio con gli affreschi del monastero di Sopoćani, datati 1265).

Oltre alla scuola giottesca (Taddeo Gaddi, Giotto, il Maestro della Santa Cecilia, Maso di Banco, ecc.) ebbe in seguito grande importanza anche la scuola senese con maestri quali Duccio di Buoninsegna, Pietro e Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini. Riscoperta piuttosto recente è anche l'importanza della scuola romana con Pietro Cavallini, Jacopo Torriti e altri. Personalità più indipendenti furono Buonamico Buffalmacco o Vitale da Bologna.

Vetrate

Lo sviluppo della pittura tra il XII secolo e XIV secolo è condizionato dal rapido affermarsi dei sistemi costruttivi gotici. In gran parte delle nuove cattedrali le superfici vetrate sono ormai preponderanti rispetto a quelle in muratura e la necessità di decorare le pareti diventa quindi sempre più marginale. È per questo motivo che le antiche e consolidate tecniche del mosaico e dell'affresco vanno incontro ad un inevitabile declino. A tale declino fa riscontro il contemporaneo raffinarsi della pittura su vetro e la pittura su tavola, che già in epoca romanica aveva cominciato a svilupparsi con un certo successo. La sua realizzazione non è subordinata ad alcuna esigenza di carattere architettonico e ciò consente agli artisti di esprimersi in assoluta libertà. La pittura su vetro consiste nella realizzazione di vetrate colorate da applicare alle finestre e ai rosoni delle cattedrali. Essa costituisce uno dei prodotti più originali e caratterizzanti di tutta l'arte gotica.

Poiché nel medioevo non si potevano ottenere lastre di grandi dimensioni, ogni finestra doveva essere composta da più pezzi messi insieme. Per questo motivo si pensò di utilizzare dei vetri colorati uniti tra loro mediante delle cornici formate da listelli di piombo a forma di "H". Per prima cosa i vetri venivano tagliati con delle punte metalliche arroventate seguendo i disegni fatti in precedenza, poi i vari pezzi si



le preziose vetrate cinquecentesche della Cattedrale di Metz in Francia



particolare delle antiche vetrate della Cattedrale di Chartres

incastravano tra le due ali del listello di piombo. Ogni listello veniva saldato a quello contiguo in modo da ricomporre il disegno previsto dal cartone.

Il tutto veniva infine inserito in un telaio di ferro e murato. Questa tecnica consentiva di ottenere figurazioni di grande effetto.

Per poter dipingere delle figure era necessario disporre di colori che potessero far presa direttamente sul vetro. In Francia venne sperimentata la grisaille, una sostanza ottenuta da miscuglio di polveri di vetro e di ossidi ferrosi macinati e impastati con acqua e colle animali. L'uso della grisaille era assai semplice.

Essa veniva spalmata sui vari pezzi di vetro da decorare e, una volta secca, aveva la particolarità di renderli opachi. Poi mediante uno stilo di legno si graffiava la grisaille riportando alla luce la trasparenza del vetro sottostante. Per fissare il dipinto era necessario ricuocere i singoli vetri in modo che la grisaille finisse di fondersi e amalgamarsi nella pasta stessa del vetro. Così facendo i contorni tracciati diventavano opachi e mentre le parti graffiate conservavano la trasparenza del vetro colorato.

Il modo di trattare i temi della pittura risente della mutata situazione storica, sociale ed economica. La borghesia cittadina è ormai animata da uno spirito di sempre maggiore concretezza e anche la loro visione del mondo e della vita cambia in modo radicale.

Si assiste a una progressiva attualizzazione delle narrazioni sacre, nelle quali i personaggi delle sacre scritture appaiono vestiti con indumenti del tempo e i luoghi corrispondono a luoghi esistenti.

In Italia, diversamente da Francia, Inghilterra, Germania e Paesi Bassi, l'affresco, e in parte anche il mosaico, continuarono ad avere una vastissima diffusione. Nella simbologia religiosa la finestra permette il passaggio della luce soprannaturale, metafisica. Le vetrate richiamano, secondo la escatologia cristiana, gli splendori della Gerusalemme celeste dell'Apocalisse. La luce è lo spirito di Dio e la finestra è simbolo di Maria che brilla di luce divina. Spesso il numero delle vetrate ha una valenza simbolico-religiosa: sono a gruppi di tre (la Trinità), di quattro (gli Evangelisti), a spicchi di sette (i sette sacramenti, i sette doni dello Spirito Santo, i sette giorni della Creazione secondo la Genesi).^[6]

Note

[1] Garzantina dei Simboli, p. 374

[2] *Arte in Italia*, Eleonora Bairati e Anna Finocchi, Loescher, 1988, vol. 1, p.386.

[3] *Garzantina di Arte*, 2002, p. 502-503.

[4] J. Baltrušaitis, *Medioevo fantastico*

[5] Dizionari dell'arte, *La natura e i suoi simboli*, ed. Electa

[6] Garzantina dei Simboli, p. 190

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. 1 e 2, Firenze 1968-2000
- Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol 2, Milano 1990
- John Ruskin, *The Stones of Venice* (1853) - trad. it. *Le pietre di Venezia*, Rizzoli BUR 1987.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Gotico italiano
- Pittura su tavola
- Tardo Gotico

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: http://commons.wikimedia.org/wiki/Gothic_art

Tardo gotico

Il **tardo gotico** è una fase della storia dell'arte europea, collocabile tra il 1370 circa e buona parte del XV secolo, con alcune zone dove si prolungò a oltranza fino al XVI secolo. Si tratta di uno dei linguaggi figurativi fondamentali, assieme al Rinascimento fiorentino e fiammingo, che caratterizzarono il Quattrocento. Fu un fenomeno legato soprattutto alle corti rinascimentali che ebbe una diffusione piuttosto uniforme in tutta Europa, favorita dai frequenti scambi di oggetti d'arte e di artisti stessi tra i centri dell'Italia settentrionale, della Francia e della Germania.

Il tardo gotico mantenne un ruolo dominante e un'importante diffusione per tutta la prima metà del XV secolo; l'Arte del Rinascimento infatti, sviluppatasi a Firenze, non ebbe una diffusione immediata in tutti i più importanti centri italiani e soprattutto negli altri paesi europei; in questi contesti il tardo gotico rimase il punto di riferimento principale per la gran parte della committenza.

In questo periodo più che mai le arti figurative non furono un riflesso di fenomeni storici o sociali, ma svolsero il ruolo di *compensazione* fantastica attraverso l'evocazione di un mondo perfetto ed aristocratico, basato sull'utilizzo dei santi come oggetto di miniature commissionate dai signori.

Tra i più noti artisti dell'epoca tardo gotica ci sono il Pisanello, Antonio e Alvise Vivarini, Gherardo Starnina, i fratelli Limbourg, Gentile da Fabriano e altri.



Fratelli Limbourg, *Tentazioni di Cristo*, pagina miniata del Très Riches Heures del Duca di Berry, 1412-1415.

Il tema sacro è solo un pretesto per mettere in scena uno sfolgorante castello in un paesaggio inquadrato "a volo d'uccello".

Contesto storico

La società a cavallo tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento era un complesso eterogeneo e multiforme, travagliato da un progressivo dissesto economico e dal graduale declino delle grandi potenze medievali, il papato e l'impero. Anche istituzioni prestigiose quali la cavalleria e la feudalità, sebbene facessero ancora da modello di vita e comportamenti, erano state da tempo svuotate del loro ruolo attivo. Tra gli effetti del diffuso malessere ci furono le rivolte contadine e dei salariati (dei Ciompi a Firenze, dei lollardi, dei tessitori fiamminghi), represses nel sangue. Tra il disordine e il disorientamento iniziavano però a manifestarsi anche i segni di ripresa, come la graduale ripresa economica grazie alla borghesia, che iniziò ad avere un peso culturale via via crescente.



Maestro del Giardinetto, *Madonna e santi nel giardino del Paradiso*

Da un punto di vista culturale, le critiche alla filosofia scolastica, mosse da Duns Scoto e Guglielmo da Ockham, e una maggiore diffusione dell'averroismo generarono gradualmente un nuovo atteggiamento verso la realtà e il sapere, che vedeva un ridimensionamento dell'interposizione della Chiesa, a favore di un rapporto più intimo e diretto con Dio. Affrancarsi dal dominio teologico significava anche riscoprire un approccio pratico verso il sapere e la conoscenza.

Questi fenomeni si ripercossero nella produzione artistica da un lato offrendo una compensazione fantastica e ideale al mondo reale, ispirata ai modelli del vecchio mondo cortese, dall'altra proponendo precise raffigurazioni della natura per soddisfare l'interesse empirico verso le sue molteplici manifestazioni. Le rappresentazioni macabre e sanguinolente avevano uno scopo recondito di esorcizzare i timori più profondi verso la morte e la sofferenza.

Terminologia

Questo periodo viene chiamato anche con altri termini equivalenti che ne evidenziano alcune caratteristiche:

"Tardo" gotico

Il termine "tardo gotico" pone l'accento sull'aspetto cronologico collocando questo stile in continuità col gotico e come *epilogo* di esso, in questo senso implica anche un'accezione "autunnale", come ultimo capitolo del mondo medievale; in Italia il tardogotico indica l'arte dei primi decenni del Quattrocento, mentre il corrispondente "Spätgotik" in area tedesca indica le estreme espressioni di questo stile ormai alle soglie del XVI secolo.

Gotico "internazionale"



Il Dittico Wilton

Gotico "internazionale" sottolinea l'estesa diffusione che questa fase stilistica ebbe in molti paesi d'Europa grazie a un significativo *dialogo* e a una larga diffusione dei manufatti favorita dalla predilezione per oggetti piccoli o comunque facilmente trasportabili (codici miniati, avori, oreficeria, altaroli portatili, arazzi); la circolazione era provocata dai più svariati canali: dal commercio ai doni di nozze o di fidanzamento, dai regali per la diplomazia agli spostamenti di artisti itineranti. I taccuini degli artisti poi, ricchi di schizzi, venivano usati e copiati come modelli nelle botteghe, aggiornando il repertorio iconografico e stilistico. Probabilmente il termine di "gotico internazionale" è quello che meglio rappresenta questo periodo ed è il termine più utilizzato per il contesto italiano^[1]; esistono per esempio quadri che sono dei veri e propri rompicapo per gli storici perché la comunanza di stilemi in aree geografiche tanto vaste può far sì che vengano di volta in volta attribuiti ad artisti francesi, o italiani o inglesi (come nel celebre Dittico Wilton). La transnazionalità non fu dovuta a fenomeni di irradiazione a partire da un centro, come avvenne per esempio col gotico francese; si trattò invece di uno scambio reciproco fra più centri, tra i quali nessuno può vantare un primato. Le aree più attive furono comunque prima Avignone e la corte papale, poi la Catalogna, la Borgogna, la Lombardia e la Boemia^[2].

Gotico "fiorito"

Gotico "fiorito" è un termine che fa riferimento all'amore per il lusso e per la raffinatezza che caratterizza questo periodo; interessante è notare come gli stilemi di questo tipo di arte siano rintracciabili in molteplici forme d'arte, con scambi continui di soluzioni e motivi tra pittura, miniatura, oreficeria, arazzeria, tessuti, mobilio, ecc.

Gotico "cortese"

Gotico "cortese" è invece un termine che evidenzia la diffusione di quest'arte all'interno dell'ambiente sociale che ne decretò il successo: un segno di distinzione dell'aristocrazia rispetto all'avanzare della borghesia, caratterizzato da un'impeccabile perfezione formale; le corti quindi, prima tra tutte quella papale, esercitarono un ruolo prima di richiamo verso gli artisti e poi di amalgama e diffusione dello stile; ogni corte aveva alle proprie dipendenze un certo numero di artisti, ciascuno specializzato in determinate discipline (letteratura, musica, arti figurative); alla creazione di opere d'arte permanenti (ritratti, pale d'altare, codici miniati, ecc.), si alternava tutta un'attività

Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, chiesa di Santa Anastasia, Verona

per opere effimere, come gli allestimenti per feste e tornei, creazione di bandiere e drappi ornamentali, di abiti, costumi, scudi, armature, carte da gioco e oggettistica varia. Inoltre gli artisti erano chiamati a creare sontuosi regali da inviare alle altre corti, per destare ammirazione e invidia. L'ampio bagaglio di conoscenze tecniche richieste a un artista dell'epoca rendevano necessario il lavoro di gruppo e l'organizzazione di botteghe polivalenti dove si potesse far fronte a qualsiasi richiesta.

Gotico "fiammeggiante"

Gotico "fiammeggiante" (o *gotico flamboyant*) è un termine che evidenzia l'andamento sinuoso delle linee dell'architettura, dove gli slanci diventano simili a fiamme guizzanti ed i complessi strutturali di costoloni e archi rampanti sempre più sottili ed accentuati. Le strutture murarie non portanti oltre che ad essere sostituite da vetrate vengono riempite di trafori estremamente lavorati. Sulle coperture, nei vertici e negli spigoli superiori delle facciate vengono introdotti sottilissimi ed esasperati pennacchi estremamente lavorati che fanno sembrare l'altezza delle strutture ancora più elevata. In Italia tale arte viene colta in maniera molto più mitigata (fatta eccezione per il Duomo di Milano e per qualche qualche altro raro monumento).

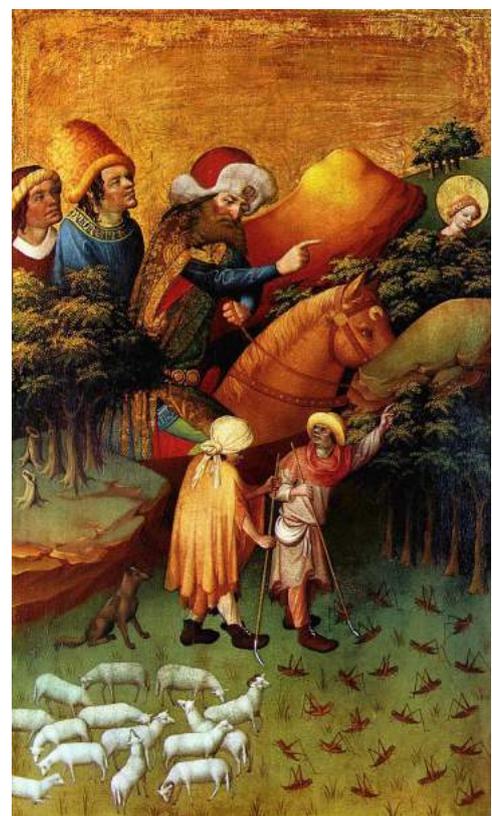
Stile dolce

Stile dolce (*style adouci* in francese o *weicher Stil* in tedesco) evidenzia infine l'amore per la pittura estremamente raffinata e delicata, con morbide sfumature e stesura modulata, che si diffuse principalmente in Boemia e in area lombarda con autori quali Michelino da Besozzo.

Caratteristiche

Il tardo gotico si caratterizzò per alcuni fattori, comuni alle varie manifestazioni di questo stile:

- L'amore per il lusso, per la preziosità degli oggetti e per l'eleganza formale della rappresentazione artistica; abbondava dunque l'uso dell'oro, dei materiali pregiati (come nel capolavoro dell'ex voto di Carlo VI), dei colori luminosi e degli smalti.
- L'esaltazione della figura femminile dal punto di vista etimologico cortese e rinascimentale, come dimostra nei suoi dipinti il celebre pittore Jan Van Eyck, massimo esponente di questo movimento culturale-artistico;
- Profanizzazione dei personaggi sacri, sia in senso aristocratico, con i santi raffigurati o come nobili riccamente abbigliati (*Retablo dei santi Orsola, Martino e Antonio* di Gonzalo Pérez), sia in senso popolano, con un'interpretazione in chiave quotidiana dei testi sacri (*Dubbio di Giuseppe* di Strasburgo). Inoltre si assiste in questo periodo alla diffusione di soggetti profani, tratti dal mondo cortese, dai romanzi cavallereschi e dalla vita quotidiana, magari come contorno a immagini sacre.
- Grande attenzione al realismo minuto delle rappresentazioni: ogni oggetto veniva riprodotto nei minimi particolari, anche i più epidermici. Gli oggetti venivano spesso raffigurati accostati



Meister Francke, *Polittico di Santa Barbara* (pannello), 1415, Museo nazionale di Finlandia, Helsinki

come in un catalogo, sorvolando sulla collocazione spaziale coerente e sulla composizione naturalistica (come nella caccia della *Visione di Sant'Eustachio* di Pisanello, dove è documentato un gran numero di animali, o nella *Madonna e santi nel giardino del Paradiso* del Maestro del Giardinetto, dove è presente un minuzioso resoconto botanico e avicolo).

- Accanto a questa forma di realismo coesiste una significativa tendenza all'esasperazione espressiva che sfocia spesso in uno stile grottesco, brutale, con ricorso frequente a elementi macabri o truculenti, soprattutto nelle scene sacre: rappresentazione impietosa di cadaveri (*Monumento funebre al cardinale La Grange* a Avignone), uso marcato del sangue nelle scene di martirio (come nell'*Ecce Homo* del Maestro Francke o le *Stigmate di san Francesco* del Maestro del compianto di Cristo di Lindau), ecc.
- Col realismo e l'esasperazione grottesca conviveva spesso anche la più raffinata idealizzazione lirica, per esempio nelle figure di personaggi signorili, di grande compostezza formale e privi di connotazioni psicologiche specifiche. Queste antitesi possono anche essere lette come una sorta di compiacimento aristocratico nel confronto tra il patinato mondo delle corti e il suo opposto umile e miserevole: ad esempio nella predella della *Presentazione al Tempio* dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano a due signorili donne aristocratiche fanno da contrappunto, all'altra estremità della scena, due miseri mendicanti vestiti di stracci.
- Attenzione secondaria per un'unificazione di tipo spaziale (come avvenne nel Rinascimento con la prospettiva), per cui gli elementi in un'opera d'arte apparivano isolati nello spazio o liberamente collocati con dimensioni anche antinaturalistiche (come nel *Polittico di Santa Barbara* del Meister Francke dove le figure in primo piano sono molto più minute di quelle in secondo piano).
- Prevalenza formale della linea nelle raffigurazioni, ora morbida e sinuosa, ora spigolosa e guizzante, con colori intensi che ne sottolineino l'andamento, con panneggi dalle ampie falcate e complicati arabeschi che arrivano ad assorbire l'anatomia umana (*San Bartolomeo* del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga).

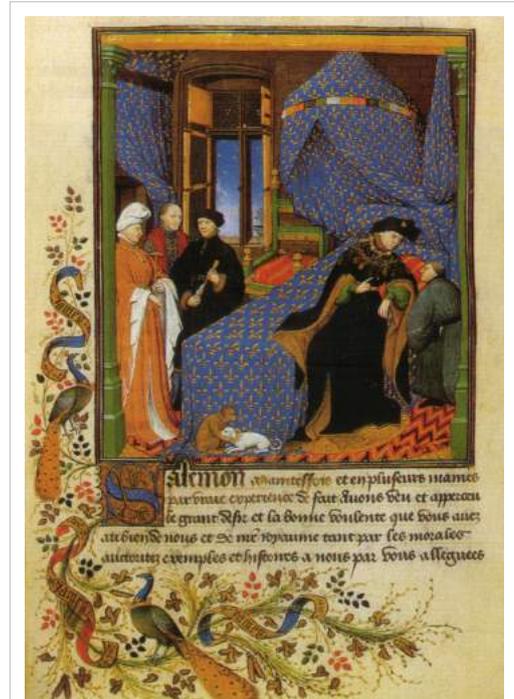
Sviluppo territoriale in Europa

Francia

Tra i centri più vivaci della fine del secolo ci furono sicuramente Avignone, che dopo il ritorno del papa a Roma divenne un'inesauribile fonte di modelli. Non si arrestò del tutto la produzione artistica, ma divenne meno ricca e meno audace. Le pitture pervenuteci sono scarse, ma restano notevoli esempi di scultura funeraria, come il monumento funebre al cardinale La Grange (1403) nella chiesa di San Marziale, esemplare del ricorrere di temi macabri.

In Francia comunque la produzione artistica di questo periodo non può svincolarsi dalle questioni politiche, legate alle rivendicazioni dinastiche dei duchi di Berry e di Borgogna.

Grande forza di irradiazione artistica ebbero gli *atelier* di miniatori delle varie corti francesi, tra i quali spiccò quello di Parigi, dove confluirono spesso anche artisti fiamminghi ed italiani. Tra i maestri più importanti spiccano il Maestro del Maresciallo Boucicaut, che usò una gamma migliore di colori e sperimentò nuove soluzioni spaziali "aperte", e i Fratelli Limbourg, originari della Gheldria, famosi per gli amplissimi paesaggi di suggestione fiabesca, i colori raffinati, gli effetti di luce e l'attentissimo realismo dei dettagli più minuti.



Maestro del Maresciallo Boucicaut, pagina delle *Demandes a Charles VI*, 1412 circa, Ginevra, Biblioteca di Ginevra



Certosa di Champmol (Digione), *Pozzo dei Profeti*

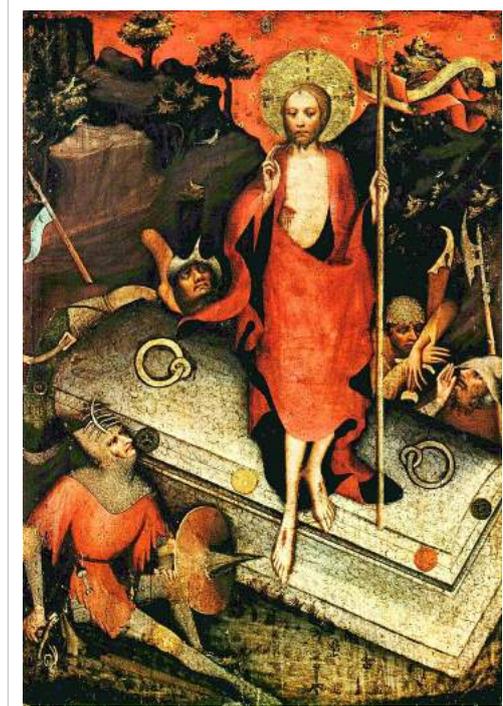
In Borgogna, forse la regione più cosmopolita sotto Filippo l'Ardito, si sviluppò una scultura caratterizzata da monumentali figure immobili e monumentali, dove sulle cadenze sinuose del Gotico Internazionale prevale il volume semplice, pur animato da potenti effetti di chiaroscuro e dalla minuziosa resa dei dettagli. Il maestro di questo stile fu Claus Sluter, che lasciò il suo capolavoro al *Pozzo dei profeti* (1395) nella Certosa di Champmol: possenti figure (sei profeti e sei angeli) sono caratterizzate da un nuovo grandioso realismo e da una notevole individuazione psicologica.

Boemia

In Boemia all'epoca di Venceslao IV si ebbe l'apice dello *Stile dolce*. In pittura e scultura esso era caratterizzato da un'attenzione preminente alla linea, con il movimento ritmico delle pieghe nei panneggi, e da un'idealizzazione delle fisionomie. In pittura fu tipico l'uso di tinte morbidamente sfumate, che sottolineavano con delicatezza le rotondità delle forme.

Famosa è la produzione delle cosiddette *Belle Madonne* (come la Madonna di Krumlov), derivate da modelli gotici francesi, ma dall'incarnato chiarissimo e l'espressione sorridente. Opere spesso lignee, ebbero un'ampia diffusione anche in tutto l'arco alpino orientale, dalla Germania meridionale all'Italia del nord, passando per l'Austria.

In pittura si sviluppò una corrente curiosa verso il grottesco, con forzature della prospettiva e dei colori per scopi espressivi: per nella *Resurrezione* del Maestro degli altari di Wittingau un Cristo efebico si leva dal sepolcro coperto da una sgargiante veste rossa, mentre i soldati addormentati appaiono in pose caricaturali.



Resurrezione del Maestro degli altari di Wittingau,
1380-1390, Praga, Národní Galerie

Germania

Nella zona renana, in particolare a Colonia, si sviluppò il cosiddetto "stile tenero", incantato e incantevole, in contrapposizione con il drammatico ed espressivo stile dell'arte tedesca in generale. Un dipinto emblematico è la *Madonna e santi nel giardino del Paradiso*, dipinto da un maestro anonimo verso il 1410. In questa raffigurazione tutta l'attenzione del pittore è dedicata ai minuziosi dettagli delle specie botaniche, degli strumenti musicali, degli uccelli colorati.

In area anseatica fu protagonista Meister Francke (*Maestro Franco*), nel quale si riconoscono alcuni dei tratti più tipici del gotico internazionale. Dipinse figure molto originali, anche con le proporzioni tra figure in primo e in secondo piano rovesciate: si pensi alle famose *Storie di santa Barbara* dove in una scena dei cavalieri appaiono come giganti oltre la boscaglia mentre i contadini in primo piano sono molto più piccoli. Nella sua arte si trova anche una forte marcatura degli elementi più drammatici e truculenti, come nelle figure del Cristo dopo la Passione, smagrito, deformato dal dolore e con il realistico sangue che cola ancora dalle ferite (*Cristo dolente*), oppure nelle scene di martirio, come quella di *Tommaso Becket*, dove non sono risparmiati i particolari più macabri, come la ricca veste vescovile macchiata dai fiotti di sangue delle ferite.



Madonna e santi nel giardino del Paradiso



Meister Francke,
Cristo dolente



Meister Francke,
Cristo dolente



Meister Francke,
Martirio di Tommaso Becket

Sviluppo territoriale in Italia

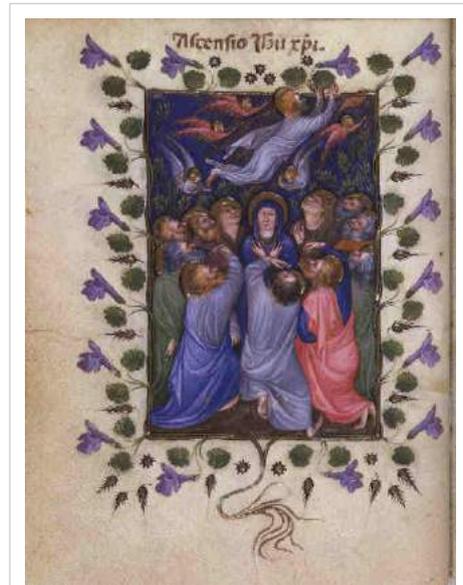
Lombardia

La Lombardia fu senz'altro la regione protagonista del gotico internazionale in Italia. con Gian Galeazzo Visconti venne iniziato un programma politico teso a unificare il nord-Italia in una monarchia al pari di quella francese, con la quale intrattenne continui scambi culturali.

A Pavia nacque la più prestigiosa scuola di miniatura della regione, celebre in tutta Europa per il realismo e la fine decoratività con il nome di *ouvrage de Lombardie*. L'opera più importante fu l'inizio del Duomo di Milano, per il quale il Visconti richiamò architetti francesi e tedeschi, che costruirono l'edificio più vicino al gotico transalpino d'Italia.

L'artista più rappresentativo dell'epoca fu Michelino da Besozzo, miniatore, pittore ed architetto. Nell'Offiziolo Bodmer rinnovò lo stile trecentesco a favore di una maggiore fluidità con colori tenui e preziosi. All'appiattimento spaziale rispose con un maggiore decorativismo ritmico, sottolineato per esempio dalle raffinate cornici di fiori sapientemente riprodotti con grande veridicità a fronte di studi specifici: il colore dei petali fa sempre un delicato contrappunto alle tinte dominanti della scena rappresentata.

Un altro grande maestro, già attivo nel cantiere del Duomo milanese, fu Giovannino de' Grassi, che minì per Gian Galeazzo Visconti un sontuoso *Offiziolo*, oggi alla BNCF, con grandi pagine coperte di pitture animate dal contorno meno nitido, come se sfumati da una luce più soffusa. Altri maestri furono più legati a forti tinte contrastanti, con gesti eccessivamente espressivi e figure immobili e solenni, come nelle miniature di Belbello da Pavia.



Michelino da Besozzo, Codice Bodmer (libro d'ore), prima metà del XV secolo, New York, Pierpoint Morgan Library

Venezia



Venezia, Ca' d'Oro, 1420-1440

All'inizio del XV secolo Venezia iniziò una svolta epocale, concentrando i suoi interessi verso la terraferma e distaccandosi progressivamente dall'influenza bizantina, inserendosi più attivamente nel quadro occidentale. In pittura, scultura e architettura si registrò un contemporaneo innesto di motivi tardo-gotici, che bene si amalgamavano col sostrato bizantino.

Palazzo Ducale venne coperto di affreschi tra il 1409 e il 1414, con artisti esterni di grande fama, quali Pisanello, Michelino da Besozzo (forse) e Gentile da Fabriano, opere oggi quasi totalmente perdute.

In architettura venne coronata la Basilica di San Marco e venne deciso, nel 1422 di prolungare Palazzo Ducale sul lato della piazza, fino a San Marco, continuando lo stile della parte precedente, trecentesco. Nacque così uno stile *veneziano* svincolato dalle mode europee del momento, che venne usato per secoli. Appartengono a questo stile le eleganti polifore a archetti finemente ornati della Ca' Foscari, del Palazzo Giustiniani e della Ca' d'Oro, dove un tempo la facciata era anche decorata da smaglianti dorature ed effetti

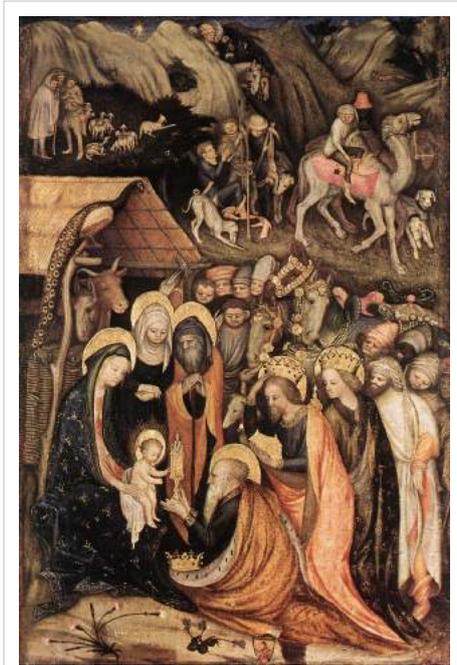
policromi.

Verona

Verona, per quanto sottomessa a Venezia dal 1406, mantenne a lungo una propria scuola artistica, più vicina alla Lombardia (vi aveva lavorato a lungo anche Michelino da Besozzo). Importante fu il pittore Stefano da Verona, figlio di un pittore francese (Jean d'Arbois già al servizio di Filippo l'Ardito e Gian Galeazzo Visconti).

Nell' *Adorazione dei Magi* (firmata e datata 1435), costruì con tratti morbidi e linee sinuose una delle migliori opere del gotico internazionale, prestando grande cura ai dettagli, alla resa delle materie preziose e delle stoffe, alla calibratura della composizione affollata.

Ma l'artista più importante attivo a Verona fu Pisanello, che portò al culmine l'arte figurativa settentrionale. Nella Cappella Pellegrini della chiesa di Santa Anastasia si trova la sua opera tarda ma più conosciuta, il *San Giorgio e la principessa*, dove in una maniera del tutto personale mescolò eleganza dei dettagli e tensione della narrazione, raggiungendo vertici di "idealizzato realismo". In seguito si trasferì ad altre corti italiane (Pavia, Ferrara, Mantova, Roma), dove diffuse le sue conquiste artistiche venendo a sua volta influenzato dalle scuole locali, con particolare riguardo alla riscoperta del mondo antico promossa già dal Petrarca, alla quale si votò copiando numerosi rilievi romani in disegni che ci sono in parte pervenuti. Straordinaria è anche la sua produzione di disegni, veri e propri studi dal vero, tra i primi nella storia dell'arte ad acquistare un valore indipendente dall'opera su tavola finita.



Stefano da Verona, *Adorazione dei Magi* (1435),
Pinacoteca di Brera, Milano

Firenze

Dopo la crisi della seconda metà del Trecento (che si era manifestata anche in arte con opere schematiche, appiattite e con poca inventiva), il panorama artistico del Quattrocento fiorentino si aprì all'insegna di due orizzonti diversi: l'adesione al gotico internazionale o un recupero più rigoroso dell'arte classica.

Una straordinaria sintesi delle due scuole di pensiero è offerta dalle due formelle superstiti del concorso per la realizzazione della porta nord del Battistero di Firenze, fuse in bronzo rispettivamente da Lorenzo Ghiberti e da Filippo Brunelleschi ed oggi al Bargello. La prova consisté nel raffigurare un *Sacrificio di Isacco* entro un quadrilobo, come quelli già usati da Andrea Pisano nella porta più antica, che i due artisti risolsero in maniera molto diversa.



La formella di Ghiberti per il concorso del Battistero (1401)



La formella di Brunelleschi per il concorso del Battistero (1401)

Ghiberti divide la scena in due zone verticali armonizzate da uno sperone roccioso, con una narrazione equilibrata, figure proporzionate e aggiornate alle cadenze del gotico. Usò anche citazioni dall'antico di sapore ellenistico nel poderoso nudo di Isacco, facendo quindi una selezione tra i più stimoli disponibili in quell'epoca.

Ben diverso fu il rilievo creato da Brunelleschi, che suddivise la scena in due fasce orizzontali, lo sfondo è piatto e le figure che vi emergono con violenza. Altamente espressivo è il culmine della scena, dove linee perpendicolari creano la forte scena del coltello aguzzo fermato dall'angelo, il quale impugna saldamente il braccio di Abramo: l'urto tra le tre volontà diverse (di Abramo, di Isacco e dell'angelo) è reso con una tale espressività da far apparire al confronto la formella di Ghiberti una pacata recitazione. Questo stile deriva da una meditazione dell'opera di Giovanni Pisano e dell'arte antica, come dimostra anche la citazione colta dello *spinario*. La vittoria spettò a Ghiberti, segno di come Firenze non fosse ancora pronta al classicismo innovativo che fu all'origine del Rinascimento, proprio in scultura prima che in pittura.

A Firenze Gentile da Fabriano lasciò il suo capolavoro, l'*Adorazione dei Magi*, e il Polittico Quaratesi, dove forse subiva già l'influsso verso la monumentalità di Masaccio.

Un altro esponente importante del tardo-gotico fiorentino fu Lorenzo Monaco, pittore e miniatore camaldolese, che dipinse figure allungate, coperte da ampi panneggi falcati, con tinte raffinate e innaturalmente brillanti. Non aderì però alla laica cultura cortese, anzi profuse nelle sue opere una forte spiritualità accentuata dal distacco delle figure dalla realtà e dagli aristocratici gesti appena accennati.

Note

[1] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 2.

[2] Zuffi, cit., pag. 14.

Bibliografia

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7212-0
- Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Electa, Milano 2004.

Voci correlate

- Gotico internazionale in Europa
- Gotico internazionale in Italia
- Gotico

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic paintings](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gothic_paintings)

Arte del Rinascimento

L'**arte del Rinascimento** si sviluppò a Firenze a partire dai primi anni del Quattrocento, e da qui si diffuse nel resto d'Italia e poi in Europa, convenzionalmente fino ai primi decenni del XVI secolo, periodo in cui ebbe luogo il cosiddetto "Rinascimento maturo" con le esperienze di Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello. Il periodo successivo è chiamato manierismo.

Contesto storico

Il XV secolo fu un'epoca di grandi sconvolgimenti economici, politici e sociali, che infatti viene preso come epoca di confine tra basso medioevo e evo moderno dalla maggior parte degli storiografi, sebbene con alcune differenze di datazione e di prospettiva.

Tra gli eventi di maggior rottura in ambito politico ci furono la questione orientale, segnata dall'espansione dell'Impero Ottomano (il quale, dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453 giunge a minacciare l'Ungheria e il territorio austriaco) e un'altra occidentale, caratterizzata dalla nascita degli Stati moderni, tra cui le monarchie nazionali di Francia, Inghilterra e Spagna, così come l'impero di Carlo V - che, a differenza degli imperi medievali, presenta un progetto di accentramento del potere, tipico delle istituzioni politiche moderne. In Italia le signorie locali si svilupparono in stati regionali allargandosi a scapito dei vicini, ma non fu possibile creare un'unità nazionale per via dei particolarismi e delle reciproche diffidenze.

Con la scoperta del Nuovo Mondo e le grandi esplorazioni gli orizzonti del mondo europeo si allargarono a dismisura, ma ciò significò anche la progressiva perdita di importanza del Mediterraneo, con un nuovo assetto politico-economico che, dal XVII secolo, ebbe come nuovo fulcro l'Europa nord-occidentale.

Contesto sociale e culturale

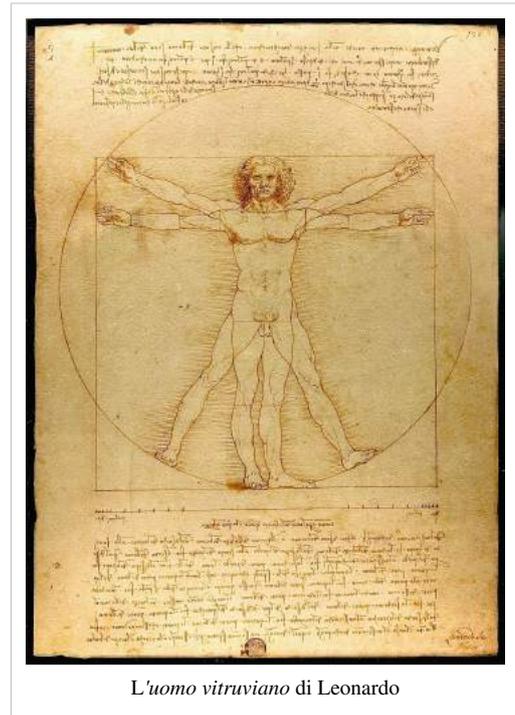
In questo periodo si ebbe a Firenze un rinsaldato legame con le origini romane della città, originatosi già nel XIV secolo con le opere di Francesco Petrarca o Coluccio Salutati, che produsse un atteggiamento consapevole di ripresa dei modi dell'età classica greca e romana. Questa "rinascita", non nuova nel mondo medievale, ebbe però, a differenza dei casi precedenti, una diffusione ed una continuità straordinariamente ampia, oltre al fatto che per la prima volta venne formulato il concetto di "frattura" tra mondo moderno e antichità dovuta all'interruzione rappresentata dai "secoli bui", chiamati poi età di mezzo o Medioevo. Il passato antico però non era qualcosa di astratto e mitologico, ma veniva indagato coi mezzi della filologia per trarne un'immagine più autentica e veritiera possibile, dalla quale trarre esempio per creare nuove cose (e non da usare come modello per pedissequi imitazioni)^[1].

Ne scaturì una nuova percezione dell'uomo e del mondo, dove il singolo individuo è in grado di autodeterminarsi e di coltivare le proprie doti, con le quali potrà vincere la Fortuna (nel senso latino, "sorte") e dominare la natura modificandola. Questa valorizzazione delle potenzialità umane è alla base della dignità dell'individuo, con il rifiuto della separazione tra spirito e corpo^[1]. Importante è anche la vita associata, che acquista un valore particolarmente positivo legato alla dialettica, allo scambio di opinioni e informazioni, al confronto.

Questa nuova concezione si diffuse con entusiasmo, ma, basandosi sulle forze dei singoli individui, non era priva di lati duri e angoscianti, sconosciuti nel rassicurante sistema medievale. Alle certezze del mondo tolemaico, si sostituirono le incertezze dell'ignoto, alla fede nella Provvidenza si avvicinò la più volubile Fortuna e la responsabilità dell'autodeterminazione comportava l'angoscia del dubbio, dell'errore, del fallimento. Questo rovescio della medaglia, più sofferto e spaventoso, si ripresentò ogni volta che il fragile equilibrio economico, sociale e politico veniva meno, togliendo il sostegno agli ideali^[1].

Questi temi erano comunque patrimonio di una élite ristretta, che godeva di un'educazione pensata per un futuro nelle cariche pubbliche. Gli ideali degli umanisti però erano condivisi dalla maggiore fetta della società borghese mercantile e artigiana, soprattutto perché si riflettevano efficacemente nella vita di tutti i giorni, all'insegna del pragmatismo, dell'individualismo, della competitività, della legittimazione della ricchezza e dell'esaltazione della vita attiva^[1].

Gli artisti erano pure partecipi di questi valori, anche se non avevano un'istruzione che poteva competere con quella dei letterati; nonostante ciò, grazie anche alle opportune collaborazioni e alle grandi capacità tecniche apprese sul campo, le loro opere suscitavano un vasto interesse a tutti i livelli, annullando le differenze elitarie poiché più facilmente fruibili rispetto alla letteratura, rigorosamente ancora redatta in latino^[1].



L'uomo vitruviano di Leonardo

Caratteristiche

Anche nel campo delle arti figurative le innovazioni rinascimentali affondavano le radici nel XIV secolo: ad esempio le ricerche intuitive sullo spazio di Giotto, di Ambrogio Lorenzetti o dei miniatori francesi vennero approfondite e portate a risultati di estremo rigore, fino ad arrivare a produrre risultati rivoluzionari^[1].

Furono almeno tre gli elementi essenziali del nuovo stile^[1]:

1. Formulazione delle regole della prospettiva lineare centrica, che organizzava lo spazio unitariamente;
2. Attenzione all'uomo come individuo, sia nella fisionomia e nell'anatomia che nella rappresentazione delle emozioni
3. Ripudio degli elementi decorativi e ritorno all'essenzialità.

Per parlare di un'opera pienamente rinascimentale non basta la presenza di uno solo di questi elementi, poiché il Rinascimento fu innanzitutto un nuovo modo di pensare e raffigurare il mondo nella sua interezza. Per esempio in alcune opere di Paolo Uccello, come il *San Giorgio e il drago* (1456), lo spazio è composto secondo le regole della prospettiva; tuttavia, i personaggi non sono disposti in profondità, ma semplicemente accostati e privi di ombre, come l'eterea principessa; diversamente nella *Crocefissione di San Pietro* (1426) di Masaccio tutti gli elementi sono commisurati alla prospettiva, che determina le dimensioni di ciascuno.

Un altro confronto, relativo all'attenzione all'uomo come individuo, si può effettuare tra la *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti* (1405-1410 circa) di Gentile da Fabriano e la *Sant'Anna Metterza* (1426) sempre di Masaccio: nel primo caso il volume è creato sovrapponendo gli strati di colore che creano ombre e luci in maniera del tutto convenzionale (le parti chiare sono sempre le stesse: la canna del naso, la fronte, il mento, qualunque sia la posizione della testa nel dipinto), come anche i lineamenti e le espressioni, mentre caso di Masaccio invece la costruzione del volto nasce dalla conoscenza della reale struttura ossea, con un disporsi delle ombre studiato e consapevole che, nel caso del Bambino, coprono gran parte del viso.



Masaccio, *Crocefissione di San Pietro* dal polittico di Pisa



Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*



Gentile da Fabriano,
*Madonna in trono
col Bambino e angeli
musicanti*



Masaccio,
Sant'Anna Metterza
(dettaglio)

La prospettiva

Ciascun artista del Rinascimento dosò secondo una propria misura personale gli elementi base del nuovo stile, ispirandosi, in misura diversa, alla natura ed all'antico. Il fattore più importante del Quattrocento fiorentino e italiano in generale, assunto quasi a simbolo della stagione, è il problema prospettico.

La prospettiva è uno dei sistemi per rappresentare su una superficie uno spazio tridimensionale e la posizione reciproca degli oggetti in esso contenuti.

Ai primi del secolo Filippo Brunelleschi mise a punto un metodo matematico-geometrico e misurabile per comporre lo spazio illusorio secondo la prospettiva lineare centrica, partendo dalle nozioni dell'ottica medievale e immaginando un nuovo concetto di spazio: infinito, continuo, preesistente alle figure che lo occupano. La teoria nacque da due esperimenti pratici con tavolette disegnate, oggi perdute ma ricostruibili

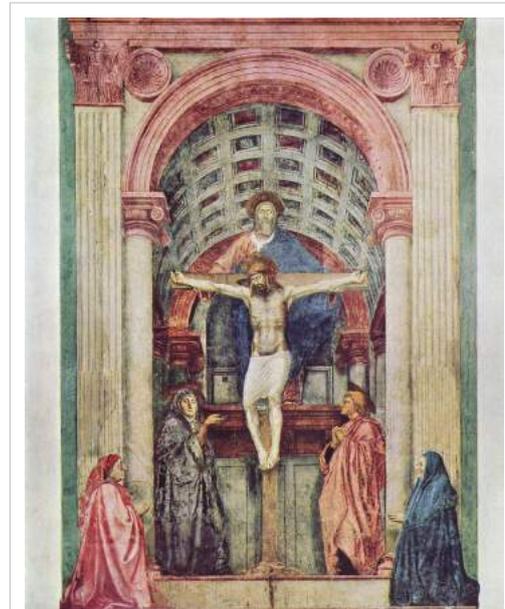
grazie alle descrizioni di Leon Battista Alberti. Una raffigurava il Battistero di Firenze visto dal portale centrale di Santa Maria del Fiore ed aveva un cielo ricoperto da carta argentata, in modo che riflettesse la vera luce atmosferica. Questa tavoletta andava guardata attraverso uno specchio, mettendo un occhio su un foro sul retro della tavoletta stessa. Lo specchio, che aveva la stessa forma della tavoletta, doveva essere posto in maniera da contenerla tutta: se era più piccolo andava messo più lontano. Da qui si potevano calcolare le distanze con l'edificio vero tramite un sistema di proporzioni di triangoli simili e i successivi rimpicciolimenti degli oggetti all'allontanarsi dallo spettatore. Con questo sistema si faceva forzatamente coincidere il punto di vista col centro della composizione, ottenendo un'intelaiatura prospettica per creare una rappresentazione dove lo spazio si componeva illusionisticamente come quello reale. Il sistema si basava, semplificando, sul fatto che le rette parallele sembravano convergere verso un unico punto all'orizzonte, il punto di fuga: fissando il punto di vista e la distanza si poteva stabilire in maniera matematica e razionale, tramite schemi grafici di rapida applicazione, la riduzione delle distanze e delle dimensioni.

La facilità di applicazione, che non richiedeva conoscenze geometriche di particolare raffinatezza, fu uno dei fattori chiave del successo del metodo, che venne adottato dalle botteghe con una certa elasticità e con modi non sempre ortodossi.

La prospettiva lineare centrica è solo uno dei modi con cui rappresentare la realtà, ma il suo carattere era particolarmente consono con la mentalità dell'uomo del Rinascimento, poiché dava origine a un ordine razionale dello spazio, secondo criteri stabiliti dagli artisti stessi. Se da un lato la presenza di regole matematiche rendeva la prospettiva una materia oggettiva, dall'altro le scelte che determinavano queste regole erano di carattere



Anonimo^[2], *Città ideale* (1480-1490 circa), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino



Masaccio, *Trinita* (1425-1427), Santa Maria Novella, Firenze

perfettamente soggettivo, come la posizione del punto di fuga, la distanza dallo spettatore, l'altezza dell'orizzonte. In definitiva la prospettiva rinascimentale non è nient'altro che una convenzione rappresentativa, che oggi è ormai così radicata da apparire naturale, anche se alcuni movimenti del XIX secolo, come il cubismo, hanno dimostrato come essa sia soltanto un'illusione.

Architettura rinascimentale

L'architettura rinascimentale si sviluppò a Firenze, dove, durante il periodo romanico, si era mantenuta una certa continuità con le forme chiare e regolari dell'architettura classica. Il punto di svolta, che segna il passaggio dall'architettura gotica e quella rinascimentale, coincide con la realizzazione della cupola del Duomo di Firenze, eseguita da Filippo Brunelleschi tra il 1420 ed il 1436.^[3] Tuttavia, la prima opera pienamente rinascimentale è lo Spedale degli Innocenti^[4] costruito dal medesimo Brunelleschi a partire dal 1419. A questo fecero seguito le basiliche di San Lorenzo e Santo Spirito, la Sagrestia Vecchia e la Cappella dei Pazzi, opere nelle quali lo stile brunelleschiano diede origine a decorazioni in pietra serena applicate su impianti derivati dall'unione di forme geometriche elementari (quadrato e cerchio). L'arte del Brunelleschi fu d'ispirazione per diversi architetti del secolo, come Michelozzo, Filarete, Giuliano da Maiano e Giuliano da Sangallo; in particolare, quest'ultimo fissò i principi dell'arte fortificatoria detta *fortificazione alla moderna*, della quale è considerato il fondatore insieme col fratello Antonio da Sangallo il Vecchio e Francesco di Giorgio Martini.

Alcuni anni dopo l'esordio di Brunelleschi si registra l'attività di Leon Battista Alberti, che a Firenze eseguì il Palazzo Rucellai e la facciata di Santa Maria Novella. L'Alberti, profondamente influenzato dall'architettura romana, lavorò anche a Rimini (Tempio Malatestiano) e Mantova (San Sebastiano e Sant'Andrea). Un suo allievo, Bernardo Rossellino, si occupò del riassetto della cittadina di Pienza, una delle prime trasformazioni architettoniche ed urbanistiche della storia del Rinascimento.^[5]

Il pieno Rinascimento invece fu essenzialmente romano, grazie all'opera di Bramante, Raffaello Sanzio e Michelangelo Buonarroti. Al primo si deve soprattutto il progetto per la ricostruzione della basilica di San Pietro in Vaticano, con una croce greca derivata dagli studi di Leonardo da Vinci sugli edifici a pianta centrale, ma che, a sua volta, condizionò Antonio da Sangallo il Vecchio nella concezione della chiesa di San Biagio a Montepulciano. Raffaello fu attivo nella costruzione di alcuni palazzi e nel progetto di Villa Madama. Michelangelo invece intervenne nel progetto della basilica vaticana apportando notevoli cambiamenti, realizzò la piazza del Campidoglio e ultimò il Palazzo Farnese avviato da Antonio da Sangallo il Giovane.

Il Rinascimento del XVI secolo è chiuso da alcune opere di Andrea Palladio, che influenzarono notevolmente l'architettura europea (Palladianesimo e Neopalladianesimo): tra queste si ricordano la Basilica Palladiana, il Palazzo Chiericati e la Villa Capra (tra le prime costruzioni profane dell'era moderna ad avere come facciata un fronte di un



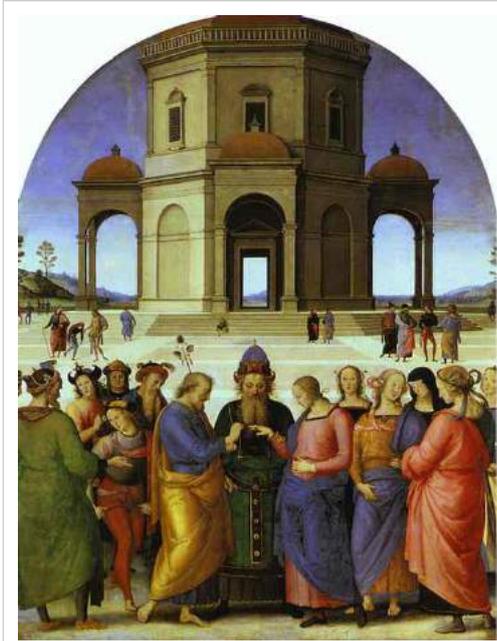
San Biagio, Montepulciano



Villa Capra, Vicenza

tempio classico)^[6], a Vicenza, nonché la basilica di San Giorgio Maggiore e la chiesa del Redentore a Venezia.

Diffusione nelle città e corti italiane



Perugino, *Sposalizio della Vergine* (1501-1504)



Raffaello, *Sposalizio della Vergine* (1501-1504)

Il Rinascimento nelle arti figurative nacque come una variante minoritaria nella Firenze degli anni dieci-venti, diffondendosi poi con più decisione (e con forme più ibride) nei decenni successivi. Tramite lo spostamento degli artisti locali si diffuse gradualmente nelle altre corti italiane, prima in maniera sporadica, occasionale e generalmente con un seguito limitato tra gli artisti locali, poi, a partire dalla metà del secolo, con un impatto più prorompente, soprattutto da quando altri centri, fecondati dal soggiorno di eminenti personalità, iniziarono ad essere a loro volta luoghi di irradiazione culturale. Tra questi nuovi fulcri di irradiazione della prima ora spiccarono, per intensità, originalità di contributi e raggio di influenza, Padova e Urbino.

Tra le caratteristiche più affascinanti del Rinascimento nel Quattrocento ci fu sicuramente la ricchezza di varianti e declinazioni che contraddistinsero la produzione artistica delle principali personalità e delle varie zone geografiche. A partire dagli strumenti messi in campo dai rinnovatori fiorentini (la prospettiva, lo studio dell'antico, ecc.) si arrivò a numerose articolazioni formali ed espressive, grazie all'apporto fondamentale di quei mediatori, che stemperarono le novità più rigorose in un linguaggio legato alle tradizioni locali e al gusto della committenza. Ad esempio si potevano innestare regole rinascimentali su una griglia gotica, oppure porre l'accento su una sola delle componenti del linguaggio rinascimentale in senso stretto^[1]. Un esempio di flessibilità è dato dall'uso della prospettiva, che da strumento per conoscere e indagare il reale, divenne talvolta un modo per costruire favolose invenzioni di fantasia^[1].

Negli anni ottanta del Quattrocento il linguaggio rinascimentale era ormai divenuto un linguaggio comune delle corti, sinonimo di erudizione, raffinatezza e cultura. Fondamentale fu l'invio, da parte di Lorenzo il Magnifico, di grandi artisti come ambasciatori culturali di Firenze, i quali spazzarono via anche le ultime resistenze gotiche in zone come il Ducato di Milano e il Regno di Napoli. La decorazione della cappella Sistina, in quegli anni, fu il suggello della predominanza artistica fiorentina, ma altre scuole ormai registravano consensi fondamentali, quali Venezia e l'Umbria. Lo straordinario fermento culturale preparò, già alla fine

del secolo, il terreno per i geni del rivoluzionario Rinascimento maturo, o "Maniera moderna": al crollo, già negli anni novanta, degli ideali, delle certezze e degli equilibri politici che erano stati alla base del pensiero umanistico, gli artisti risposero con modi più concitati, originali, stravaganti, capricciosi e frivoli, in cui l'ordinata prospettiva geometrica era ormai un dato di fatto, se non addirittura una zavorra da aggirare.

All'inizio del Cinquecento alcuni straordinari maestri seppero raccogliere le inquietudini della nuova epoca trasfigurandole in opere di grande respiro monumentale e altissimi valori formali: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello e il duetto Giorgione-Tiziano, tutti veri maestri universali, rinnovarono il modo di rappresentare la figura umana, il movimento e il sentimento a un livello tale da segnare un punto di non-ritorno che divenne il modello imprescindibile di riferimento per tutta l'arte europea, spiazzando la maggior parte dei vecchi maestri allora attivi. Chi non seppe rinnovarsi fu allontanato dai grandi centri, accontentandosi forzatamente di un'attività nei meno esigenti centri di provincia^[7]. Eventi tragici come il Sacco del 1527 portano alla dispersione degli artisti, garantendo però una nuova fioritura periferica. Di lì a poco un nuovo stile, nato da un'interpretazione estrema della Maniera moderna, conquistò l'Italia e l'Europa: il manierismo.

Firenze

Quattrocento

Firenze, sin dall'epoca romanica, restò legata a forme di classicismo, che impedirono l'attecchire di un gusto pienamente gotico, come spopolava invece nella vicina Siena. All'inizio del XV secolo si possono immaginare due strade che si prospettavano agli artisti desiderosi di innovare: quella del gusto Gotico internazionale e quella del recupero più rigoroso della classicità. Queste due tendenze si notano convivere già nel cantiere della Porta della Mandorla (dal 1391), ma fu soprattutto con il concorso indetto nel 1401 per scegliere l'artista a cui affidare la realizzazione della Porta Nord del Battistero, che i due indirizzi si fecero più chiari, nelle formelle di prova realizzate da Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi^[8]. La prima fase del Rinascimento, che arrivò fino a circa gli anni trenta del XV secolo, fu un'epoca di grande sperimentazione, caratterizzata da un approccio tecnico e pratico dove le innovazioni e i nuovi traguardi non rimanevano isolati, ma venivano ripresi e sviluppati dai giovani artisti, in uno straordinario crescendo che non aveva pari in nessun altro paese europeo. Tre grandi maestri, Filippo Brunelleschi per l'architettura, Donatello per la scultura e Masaccio per la pittura, avviarono una radicale rilettura della tradizione precedente, attualizzandola con una rigorosa applicazione razionale di strumenti matematico-geometrici: prospettiva, studio delle proporzioni), recupero dei modi classici e un rinnovato interesse verso il reale, inteso sia come indagine psicologica che come rappresentazione della quotidianità^[9].



Cupola del Brunelleschi, Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze

L'ambiente fiorentino apprezzò in maniera non unanime le novità e per tutti gli anni venti ebbero largo successo artisti legati alla vecchia scuola come Lorenzo Monaco e Gentile da Fabriano^[9]. I primi seguaci di Masaccio, la cosiddetta "seconda generazione", furono Filippo Lippi, Beato Angelico, Domenico Veneziano, Paolo Uccello e Andrea del Castagno, che presto presero strade individuali nel campo artistico. Ciascuno di loro, con i rispettivi viaggi (il Veneto, Roma, l'Umbria, le Marche), esportò le novità rinascimentali e sebbene nessuno registrò immediatamente un vasto seguito, essi prepararono il terreno alla ricezione della successiva ondata di influenze fiorentina, quella sostanziale degli anni '50. Più successo, in termini di durata influenza, ebbero Donatello a Padova (che influenzò soprattutto, per assurdo, la scuola pittorica locale) e Piero della Francesca (allievo di Domenico Veneziano) a Urbino. Accanto questi grandi maestri operarono poi con successo una serie di figure di mediazione, artisti di grande valore che seppero smussare le punte più estreme del nuovo linguaggio adattandole al contesto sociale in cui lavorano: nella prima ora, si registrarono Lorenzo Ghiberti in scultura, Masolino da Panicale

in pittura, e Michelozzo in architettura.

Teorico del Rinascimento fu Leon Battista Alberti, i cui trattati *De pictura* (1436), *De re aedificatoria* (1452) e *De Statua* (1464) furono fondamentali per la sistemazione e la diffusione delle idee rinascimentali^[9]. A lui risalgono idee come quella dell'armonizzazione di *copia* e *varietas*, intese come la profusione e la diversità dei soggetti.

Negli anni centrali del secolo si registrò una fase più intellettualistica delle precedenti conquiste. A Firenze dopo il ritorno di Cosimo de' Medici in città nel 1434, si instaurò di fatto una signoria. Se da una parte le commissioni pubbliche si ispiravano alla sobrietà e all'utilità, come il palazzo Medici e il convento di San Marco di Michelozzo, per le opere di destinazione privata si andava affermando un gusto intellettualistico nutrito da ideali neoplatonici: ne è un esempio il *David* di Donatello. Le arti figurative perdevano la loro iniziale carica ideale e rivoluzionaria per tingersi di nostalgie letterarie e interessi archeologici, cioè di rievocazione dell'antico intellettualistica e fine a sé stessa^[1]. Interpreti della misura tra idealizzazione, naturalismo e virtuosismo furono nella scultura Benedetto da Maiano e nella pittura Domenico Ghirlandaio^[10].

Per gli artisti della cosiddetta "terza generazione" la prospettiva era ormai un dato acquisito e le ricerche si muovevano ormai verso altri stimoli, quali i problemi dinamici delle masse di figure o la tensione delle linee di contorno. Le figure plastiche e isolate, in un equilibrio perfetto con lo spazio misurabile e immobile, lasciavano ormai spazio a giochi continui di forme in movimento, con maggiore tensione e intensità espressiva^[11]. Il rapporto di Lorenzo il Magnifico con le arti fu diverso da quello del nonno Cosimo, che aveva privilegiato la realizzazione di opere pubbliche. Da un lato per "il Magnifico" l'arte ebbe un'altrettanto importante funzione pubblica, ma rivolta piuttosto agli Stati esteri, quale ambasciatrice del prestigio culturale di Firenze, presentata come una "novella Atene"; dall'altro lato Lorenzo, con il suo colto e raffinato mecenatismo, impostò un gusto per oggetti ricchi di significati filosofici, stabilendo spesso un confronto, intenso e quotidiano, con gli artisti della sua cerchia, visti quali sommi creatori di bellezza^[12]. Ciò determinò un linguaggio prezioso, estremamente sofisticato ed erudito, in cui i significati allegorici, mitologici, filosofici e letterari venivano legati in maniera complessa, pienamente leggibile solo dall'*élite* che ne possedeva le chiavi interpretative, tanto che alcuni significati delle opere più emblematiche oggi ci sfuggono. L'arte si distaccò dalla vita reale, pubblica e civile, focalizzandosi su ideali di evasione dall'esistenza quotidiana^[12].



Botticelli, *Nascita di Venere* (1482–1485 circa), dettaglio

Cinquecento

Le inquietanti fratture aperte nella società dalla predicazione di Girolamo Savonarola fortarono, nel 1493, alla cacciata dei Medici ed all'instaurazione di una repubblica teocratica. La condanna al rogo del frate non fece che acuire i contrasti interni e la crisi delle coscienze, come si rileva anche nei tormenti della produzione tarda di Sandro Botticelli o nelle opere di Filippino Lippi e Piero di Cosimo^[13]. Ma in quel periodo nuovi artisti si andarono guadagnando la ribalta delle scene, tra cui Leonardo da Vinci, che usava più delicati trapassi chiaroscurali (lo "sfumato") e legami più complessi e sciolti tra le figure, arrivando anche a rinnovare iconografie ormai consolidate riflettendo sulla reale portata degli eventi descritti, come l'*Adorazione dei Magi*^[14].

Un altro giovane Michelangelo Buonarroti, studiò approfonditamente i fondatori dell'arte toscana (Giotto e Masaccio) e la statuaria antica, cercando di rivocarla come materia viva, non come fonte di repertorio. Già nelle sue prime prove appare straordinaria la sua capacità di trattare il marmo per raggiungere effetti ora di frenetico movimento (*Battaglia dei centauri*), ora di morbido illusionismo (*Bacco*). Sotto Pier Soderini, gonfaloniere a vita, la decorazione di Palazzo Vecchio divenne un cantiere di inesauribile sintesi creativa, con Leonardo (tornato appositamente da Milano), Michelangelo, Fra Bartolomeo e altri. Nel frattempo un giovane Raffaello guadagna stima nella committenza locale. Sono gli anni di capolavori assoluti, quali la *Gioconda*, il *David* di Michelangelo e la *Madonna del cardellino*, che attraggono in città numerosi artisti desiderosi di aggiornarsi. Velocemente però i nuovi maestri lasciarono la città, chiamati da ambiziosi governanti che in essi vedevano la chiave per celebrare il proprio trionfo politico tramite l'arte: Leonardo tornò a Milano e poi andò in Francia, Michelangelo e Raffaello vennero assoldati da Giulio II a Roma^[15].

Il ritorno dei Medici, nel 1512, fu sostanzialmente indolore. I nuovi artisti non potevano sfuggire dal confronto con le opere lasciate in città dai sommi maestri della generazione, precedente, traendone spunto e magari tentando una sintesi tra gli stili di Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Fra Bartolomeo trovò forme nelle solenni e monumentali la propria via, Andrea del Sarto nella conciliazione degli estremi, mentre personalità più inquiete e tormentate, come Pontormo e Rosso Fiorentino, si lasciarono affascinare da un nuovo senso anticlassico del colore e del movimento, gettando le basi per il manierismo^[16].



David di Michelangelo (1501-1504)

Roma



Michelangelo, *Creazione degli astri e delle piante* (1511-1512 circa), volta della Cappella Sistina

Col rientro dei papi dalla cattività avignonese si rese subito evidente come a Roma, abbandonata per decenni al suo destino e priva di un moderno complesso monumentale degno ad accogliere il pontefice, fosse necessario un programma di sviluppo artistico e architettonico, in grado di ricollegarsi al passato imperiale della città e dare splendore, anche da un punto di vista politico, al soglio di Pietro^[17].

Un tale ambizioso programma fu avviato da Martino V e proseguito con Eugenio IV e Niccolò V. Gli artisti affluivano quasi sempre dalle migliori fucine forestiere, soprattutto Firenze (Donatello, Masolino, Angelico, Filarete, Alberti). L'incomparabile retaggio antico della città forniva di per sé un motivo di attrazione per gli artisti, che spesso vi si recavano per arricchire la propria formazione (come Brunelleschi). Gradualmente la città, da passiva fonte di ispirazione con le sue rovine, divenne un luogo di incontro e fusione di esperienze artistiche diverse, che posero le premesse per un linguaggio figurativo che aspirava all'universalità^[18].

Una svolta qualitativa si ebbe sotto Sisto IV, che promosse l'edificazione di una cappella papalina degna di rivaleggiare con quella avignonese. L'enorme Cappella Sistina venne decorata da un gruppo di artisti fiorentini inviati appositamente da Lorenzo il Magnifico, che crearono un ciclo che per vastità, ricchezza e ambizione non aveva precedenti^[14]. In queste opere si nota un certo gusto per la decorazione sfarzosa, con un ampio ricorso all'oro, che ebbe il suo trionfo nei successivi pontificati di Innocenzo VIII e Alessandro VI, dominati dalla figura di Pinturicchio^[19].

Il Cinquecento si aprì con la prima di una serie di forti personalità al papato, Giulio II. Perfettamente conscio del legame tra arte e politica, volle al lavoro i migliori artisti attivi in Italia, che solo in lui potevano trovare quella commistione di grandiose risorse finanziarie e smisurata ambizione in grado di far partorire opere di estremo prestigio. Arrivarono così Michelangelo da Firenze e Bramante e Raffaello da Urbino che, spesso in competizione l'uno con l'altro, crearono capolavori universali quali la volta della Cappella Sistina, gli affreschi delle Stanze Vaticane e la ricostruzione della basilica di San Pietro^[20].

I successori di Giulio continuarono la sua opera, avvalendosi ancora di Raffaello, di Michelangelo e di altri artisti, tra cui il veneziano Sebastiano del Piombo o il senese Baldassarre Peruzzi. Gradualmente l'arte si evolse verso una più raffinata rievocazione dell'antico, combinata da elementi mitologici e letterari, e verso una complessità sempre più marcata e monumentale, suggellata dagli ultimi lavori del Sanzio (come la Stanza dell'Incendio di Borgo) e da quelli della sua scuola, che proseguirono la sua opera oltre la sua morte. Tra i raffaelleschi si trova un primo artista romano di primo piano, Giulio Pippi, detto appunto Giulio Romano^[21].



Raffaello e aiuti, *Incendio di Borgo* (1514)

L'epoca di Clemente VII fu più che mai splendida, con la presenza in città di inquieti maestri come Cellini, Rosso Fiorentino, Parmigianino. Il disastroso Sacco di Roma (1527) mise drammaticamente fine a queste sperimentazioni, facendo fuggire gli artisti e dimostrando la vulnerabilità di un'istituzione considerata fino ad allora intoccabile come

il papato^[22]. Sotto Paolo III le inquietudini e le incertezze nate dalla situazione contemporanea ebbero una straordinaria trasfigurazione nel *Giudizio Universale* di Michelangelo, dove prevale un senso di smarrimento, di caos, di instabilità e d'angosciosa incertezza, come davanti a una catastrofe immane e soverchiante, che provoca disagio ancora oggi e tanto più dovette provocarlo agli occhi scioccati dei contemporanei^[23].

Veneto

Quattrocento

Nella prima metà del Quattrocento diversi artisti fiorentini visitarono Venezia e Padova, senza tuttavia attecchire molto nelle scuole locali, legate soprattutto al retaggio bizantino. A partire dal 1443 Donatello si stabilì però a Padova, facendone in un certo senso la capitale del Rinascimento nell'Italia settentrionale, che con un effetto a catena si propagò velocemente in numerosi centri limitrofi. Città della prestigiosa Università e del culto di sant'Antonio da Padova, sviluppò un gusto "archeologico" per l'antichità, legato cioè a una rievocazione il più possibile filologica (in realtà più fantasiosa e idealizzata che reale), legata a tutti i tipi di fonti e reperti disponibili, soprattutto epigrammi. La cultura averroistica-aristotelica e il gusto per l'antiquariato romano-imperiale che fin dal Duecento, col soggiorno di Petrarca, era stato prediletto

dai Da Carrara, creò un clima favorevole all'attecchire dell'arte rivoluzionaria di Donatello, esaltato da uomini di cultura come Ciriaco d'Ancona, Felice Feliciano e Giovanni Marcanova. Lo scultore fiorentino si distinse per il monumento Gattamelata e l'Altare del Santo, opere espressive e forti, scevre da orpelli decorativi e dalla retorica gotica.

A parte Bartolomeo Bellano, furono soprattutto i pittori a cogliere la lezione di Donatello, con la bottega di Francesco Squarcone che divenne la fucina di numerosi maestri della futura generazione, in maniera diretta o indiretta. Tra gli allievi diretti Marco Zoppo, Giorgio Schiavone e Carlo Crivelli, attivi poi soprattutto in area adriatica^[24], Michael Pacher, primo artista "rinascimentale" in area tedesca, e Andrea Mantegna, che con gli affreschi agli Eremitani creò un modo nuovo di intendere la monumentalità del mondo romano. Ai modelli padovani si rifecero poi indirettamente artisti veneziani (i Vivarini e Giovanni Bellini), ferraresi (Cosmé Tura), lombardi (Vincenzo Foppa), dalmati (Giorgio di Matteo).

Nel frattempo a Venezia si registravano lenti passi verso le novità rinascimentali, come con l'adozione della prospettiva da parte di Jacopo Bellini. Suo figlio Giovanni, dopo essere stato influenzato da Mantegna (suo cognato), avviò quella rivoluzione del colore che divenne poi l'elemento più riconoscibile della scuola veneziana. Ispirato dal passaggio di Antonello da Messina in Laguna (1475-1476), avviò ad usare una luce dorata che creasse quell'impalpabile senso dell'atmosfera, dell'aria che circola, procedendo dalle figure al paesaggio dello sfondo, ora trattato con sublime finezza grazie all'adozione della prospettiva aerea inventata dai primitivi fiamminghi e da Leonardo. All'ombra di bellini lavorarono suo fratello Gentile e Vittore Carpaccio, protagonisti della prima stagione dei "teleri" cioè le grandi decorazioni pittoriche su tela delle cattedrali della confraternite locali.

Architettura e scultura si avvalevano soprattutto dell'iniziativa portata avanti dai grandi cantieri di San Marco e di Palazzo Ducale, con artisti soprattutto lombardi. Mauro Codussi, conoscitore dei modi fiorentini, portò per primo lo studio della geometria nella razionalizzazione degli edifici.



Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe* (1487 circa), dettaglio

Cinquecento

Tiziano, *Assunta* (1516-1518)

Fu soprattutto nel secolo successivo, con Jacopo Sansovino, che la città si dotò di un nuovo volto rinascimentale, creando un avveniristico (per l'epoca) progetto urbanistico nella riqualificazione di piazza San Marco.

Il nuovo secolo si era aperto col soggiorno di Leonardo da Vinci e di Albrecht Dürer, apportatori di novità che colpirono molto l'ambiente artistico veneziano. Da Leonardo Giorgione sviluppò un modo di colorire che non delimita puntualmente i contorni tra figure e sfondo, prediligendo il risalto dei campi di colore e un'intonazione pacata e malinconica per le sue opere. Si tratta della rivoluzione del tonalismo, alla quale aderì anche il giovane Tiziano, salvo poi distaccarsene favorendo immagini più immediate e dinamiche, con colori più netti, dai risvolti quasi espressionistici. Anche il giovane Sebastiano del Piombo si avvalse dell'esempio di Giorgione, dando un taglio più moderno alle sue opere, come la *Pala di San Giovanni Crisostomo* dall'impianto asimmetrico. Un altro giovane promettente fu Lorenzo Lotto, che si ispirò soprattutto a Dürer nell'uso più spregiudicato del colore e della composizione. La partenza di Sebastiano e del Lotto lasciò a Tiziano una sorta di monopolio nelle commissioni artistiche veneziane, soddisfacendo pienamente i committenti con opere capaci di gareggiare, a distanza, con le migliori realizzazioni del Rinascimento romano, quali l'*Assunta* per la basilica dei Frari. Quest'opera, col suo stile grandioso e monumentale, fatto di gesti

eloquenti di un uso del colore che trasmette un'energia senza precedenti, lasciò in un primo momento tutta la città stupefatta, aprendo poi le porte all'artista delle più prestigiose commissioni europee.

Per decenni nessun artista fu in grado di gareggiare con Tiziano sulla scena veneziana, mentre nell'entroterra si svilupparono alcune scuole che avrebbero in seguito condotto a nuovi importanti sviluppi, come la scuola bergamasca e bresciana, che fuse lementi veneti col tradizionale realismo quotidiano lombardo, da cui sarebbe nato il genio rivoluzionario di Caravaggio.

Nella seconda metà del secolo i migliori artisti svilupparono spunti tizianeschi, ora amplificando una tecnica ruvida e dalla pennellata espressiva (Tintoretto), ora ingrandendo la monumentalità delle figure in composizioni di ampio respiro (Paolo Veronese). Sul finire del secolo l'attività di architetto di Andrea Palladio concluse idealmente la stagione del classicismo, arrivando a capolavori di assoluta perfezione formale che furono modelli di imprescindibile prestigio soprattutto all'estero, col palladianesimo.

Marche

Quando si parla del Rinascimento nelle Marche è inevitabile pensare immediatamente alla città di Urbino e al suo ducato, culla di un fenomeno artistico che produsse capolavori assoluti nella pittura e nell'architettura e luogo di nascita di due tra i massimi interpreti dell'arte italiana: Raffaello e Bramante. Ciò non deve però far scordare altri centri ed altri artisti che diedero un importante contributo al Rinascimento italiano. Si pensi ad esempio a Carlo Crivelli e Lorenzo Lotto, due veneti che trovarono nelle Marche una nuova patria, dove esprimere al meglio la loro visione del mondo^[25]; si pensi anche a Loreto, il cui lungo cantiere attrasse per decenni scultori, architetti e pittori^[26] quali Bramante, Andrea Sansovino, Melozzo da Forlì e Luca Signorelli. Inoltre si deve ricordare che la Cittadella di Ancona e le rocche del Montefeltro sono tra le più importanti opere di architettura militare del Rinascimento, dovute rispettivamente ad Antonio da Sangallo il giovane e a Francesco di Giorgio Martini^[27]. La meritata fama del Ducato di Urbino non deve infine far scordare che anche i duchi di Camerino promossero le arti; la città ospitò anzi un'importante scuola di pittura del Quattrocento^[28].

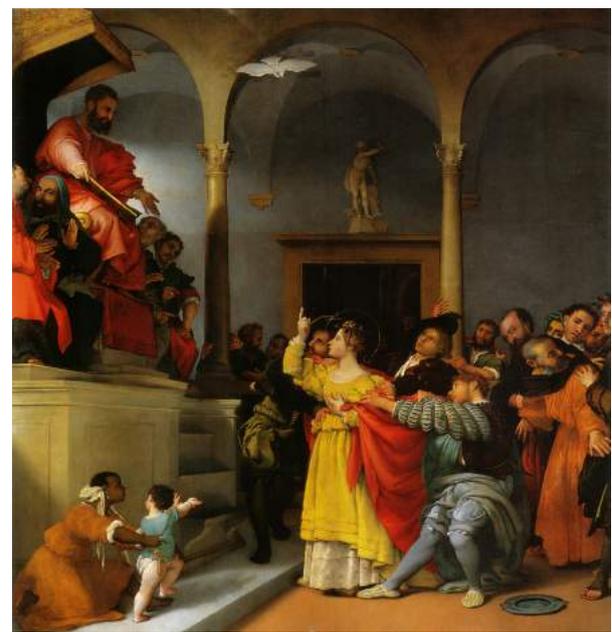
Le Marche nel Quattrocento furono terreno fertile per il cosiddetto "Rinascimento adriatico" diffuso tra Dalmazia, Venezia e Marche; in esso la riscoperta dell'arte classica, soprattutto filtrata attraverso la scultura, è accompagnata da una certa continuità formale con l'arte gotica. Per ciò che riguarda la pittura, questa corrente ha origine nel rinascimento padovano^[29].

Urbino

Alla corte di Federico da Montefeltro a Urbino si sviluppò una prima alternativa al Rinascimento fiorentino, legata soprattutto allo studio della matematica e della geometria. La presenza in città di Leon Battista Alberti, Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini, Piero della Francesca e Luca Pacioli, coinvolti nello straordinario progetto del Palazzo Ducale, sviluppò una predilezione per le forme nitide e di impeccabile perfezione formale, che furono un importante esempio per numerose altre scuole. Qui Federico chiamò anche artisti stranieri (Pedro Berruguete e Giusto di Gand) e fece sviluppare l'arte della tarsia indipendentemente dalla pittura, legandola alla rappresentazione virtuosistica di nature morte a *trompe l'oeil* e paesaggi prospettici.



Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia* (1470-1485)



Lorenzo Lotto, *Santa Lucia davanti al giudice* (1532), Pinacoteca Civica di Jesi

Raffaello nella sua città natale apprese l'amore per la purezza pierfrancescana e per le finzze ottiche del maestro delle *Citta ideali*. Tra gli artisti locali, fiorirono anche Fra Carnevale, Bartolomeo della Gatta e Giovanni Santi, padre di Raffaello. Alla scuola degli architetti di palazzo si formò Donato Bramante, capace di sorprendere Milano e Roma con le sue geniali intuizioni.

Alla corte del figlio di Federico, Guidobaldo, lavorò Raffaello. Nel Cinquecento i Della Rovere continuarono la tradizione dei Montefeltro e tennero una corte rinomata in Italia, celebrata come una delle più feconde da Baldassarre Castiglione e per la quale lavorò Tiziano. Da ricordare inoltre è la straordinaria fioritura della maiolica tra Urbino, Pesaro e Casteldurante.

Lombardia

Con la chiamata di Leon Battista Alberti e di Andrea Mantegna alla corte di Ludovico Gonzaga, Mantova cambiò volto. L'Alberti applicò ad alcuni edifici sacri il linguaggio romano imperiale, come nella chiesa di San Sebastiano e nella basilica di Sant'Andrea. Contemporaneamente con la decorazione della Camera Picta nel Castello di San Giorgio, Andrea Mantegna diresse i suoi studi verso una prospettiva dagli esiti illusionistici. Al tempo di Isabella d'Este la corte mantovana fu una delle più raffinate in Italia, dove Mantegna ricreava i fasti dell'impero romano (i *Trionfi di Cesare*) e la marchesa collezionava opere di Leonardo da Vinci, Michelangelo, Perugino, Tiziano, Lorenzo Costa e Correggio. L'amore per le arti venne pienamente trasmesso al figlio Federico, che nel 1524 imprese una svolta "moderna" all'arte di corte con l'arrivo di Giulio Romano, allievo di Raffaello, che creò Palazzo Te affrescandovi la celebre *Sala dei Giganti*^[30].



Leonardo, *Ultima Cena* (1494-1497)

Milano invece fu interessata dalla cultura rinascimentale solo dall'epoca di Francesco Sforza, in cui l'arrivo di Filarete e la costruzione e decorazione della cappella Portinari portò le novità fiorentine aggiornate alla cultura locale, amante dello sfarzo e della decorazione. Numerose furono le imprese avviate in quegli anni, dal Duomo di Milano alla Certosa di Pavia, dalla piazza di Vigevano al castello di Pavia. Fu però soprattutto con la generazione successiva che la presenza di Bramante e Leonardo da Vinci imprese alla corte di Ludovico il Moro una decisa svolta in senso rinascimentale. Il primo ricostruì, tra l'altro, la chiesa di Santa Maria presso San Satiro (1479-1482 circa), dove emergeva già il

problema dello spazio centralizzato. L'armonia dell'insieme era messa a rischio dall'insufficiente ampiezza del capocroce che, nell'impossibilità di estenderlo, venne "allungato" illusionisticamente, costruendo una finta fuga prospettica in stucco in uno spazio profondo meno di un metro, con tanto di volta cassettonata illusoria^[31].

Leonardo invece, dopo aver faticato a entrare nei favori del duca, fu a lungo impegnato nella realizzazione di un colosso equestre, che non vide mai la luce. Nel 1494 Ludovico il Moro gli assegnò la decorazione di una delle pareti minori del refettorio di Santa Maria delle Grazie, dove Leonardo realizzò l'*Ultima Cena*, entro il 1498. L'artista indagò il significato più profondo dell'episodio evangelico, studiando le reazioni e i "moti dell'animo" all'annuncio di Cristo del tradimento da parte di uno degli apostoli, con le emozioni che si diffondono violentemente tra gli apostoli, da un capo all'altro della scena, travolgendo il tradizionale allineamenti simmetrico delle figure e raggruppandole a tre a tre, con Cristo isolato al centro (una solitudine sia fisica che psicologica), grazie anche all'incorniciatura della

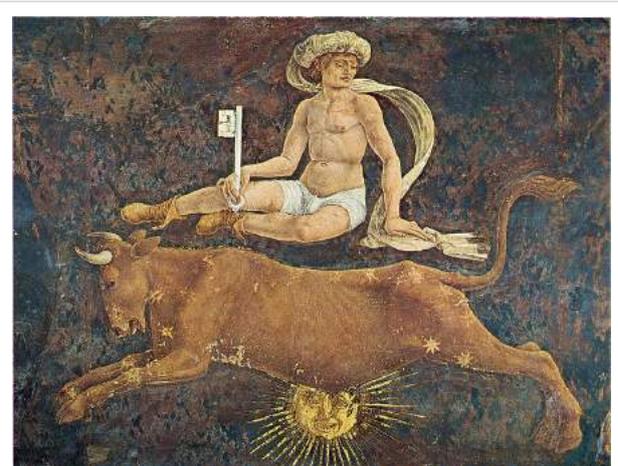
scatola prospettica^[32]. Spazio reale e spazio dipinto appaiono infatti legati illusionisticamente, grazie anche all'uso di una luce analoga a quella reale della stanza, coinvolgendo straordinariamente lo spettatore, con un procedimento analogo a quanto sperimentava in quegli anni Bramante in architettura^[32].

La tumultuosa scena politica, con la cacciata degli Sforza e la dominazione prima francese e poi spagnola, no scoraggiò gli artisti, che anzi tornarono a più riprese a Milano, compreso Leonardo. Il Cinquecento fu dominato in pittura dalla scuola dei leonardeschi, da cui si distaccarono alcune personalità come Gaudenzio Ferrari e i bresciani Romanino, Moretto e Savoldo, seguiti qualche decennio dopo da Giovan Battista Moroni^[33]. La seconda metà del secolo fu dominata dalla figura di Carlo Borromeo, che promosse un'eloquente arte controriformata, trovando come interprete principale Pellegrino Tibaldi^[34].

Emilia

Il più vitale centro emiliano del Quattrocento fu Ferrara, dove alla corte degli Este si incontravano le più disparate personalità artistiche, da Pisanello a Leon Battista Alberti, da Jacopo Bellini a Piero della Francesca, dal giovane Andrea Mantegna a stranieri di prim'ordine come Rogier van der Weyden e Jean Fouquet^[35]. Fu durante l'epoca di Borso d'Este (al potere dal 1450 al 1471) che i molteplici fermenti artistici della corte si trasformarono in uno stile peculiare, soprattutto in pittura, caratterizzato dalla tensione lineare, dall'esasperazione espressiva, dalla preziosità estrema unita con una forte espressività^[35]. Il nascere della scuola ferrarese si coglie nelle decorazioni dello Studiolo di Belfiore e si sviluppò negli affreschi del Salone di Mesi di Palazzo Schifanoia, dove emersero le figure di Cosmè Tura e, in un secondo momento, Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti. I ferraresi ebbero un'influenza fondamentale anche nella vicina Bologna, dove vennero ammirati dagli artisti locali come Niccolò dell'Arca, che proprio all'esempio di essi deve l'esplosione di violento sentimento del celebre *Compianto sul Cristo morto*.

A Bologna aveva già lasciato il suo capolavoro Jacopo della Quercia (la Porta Magna della basilica di San Petronio), opera che fu recepita veramente solo da Michelangelo, che qui si trovò esule decenni dopo. Lo scultore fiorentino fu solo il primo tra numerosi artisti che di passaggio in città vi lasciarono i propri capolavori, ma per avere una valida "scuola bolognese" si dovette aspettare il Cinquecento, quando attorno agli affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia si svilupparono nuovi talenti tra cui spiccava Amico Aspertini, autore di una personale rivisitazione di Raffaello con un'estrova vena espressiva, ai limiti del grottesco^[36].



Francesco del Cossa, *Aprile*, Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia, Ferrara

Anche nel Cinquecento Ferrara si confermò come centro esigente e all'avanguardia in campo artistico. Alfonso d'Este fu un fecondo committente di Raffaello e di Tiziano, mentre tra gli artisti locali fece emergere il Garofalo e soprattutto Dosso Dossi^[37].

L'altro centro emiliano che beneficiò di un'importante scuola fu Parma. Dopo un sonnacchioso Quattrocento, il nuovo secolo fu un crescendo di novità e grandi maestri, con Filippo Mazzola, il Correggio e Parmigianino^[38].

Romagna

La Romagna invece ebbe un lampo sulla scena artistica con la signoria di Sigismondo Pandolfo Malatesta a Rimini. Egli chiamò a lavorare in città Leon Battista Alberti, Agostino di Duccio e Piero della Francesca, che crearono opere marcatamente celebrative del committente, alla cui morte nessuno raccolse però l'eredità.

L'altro centro di una certa importanza fu Forlì, dove l'esempio di Piero e degli urbinati fu stimolo fecondo per Melozzo e le sue visioni da sott'in su, le prime in Italia, nonché per Marco Palmezzano.

Umbria

L'Umbria, frammentata in più entità politiche, ebbe diversi tempi di adesione al gusto rinascimentale da centro a centro. In ogni caso si registrò spesso una prima fase di assorbimento passivo, generante solo in un secondo momento una partecipazione attiva alle novità. Tra i primi e più significativi esempi ci fu la Perugia dei Baglioni, dove lavorarono numerosi artisti fiorentini, senesi e urbinati^[39].

Poco prima della metà del secolo si registrano già alcuni pittori maturi e attivi in regione, capaci di filtrare alcuni elementi innovativi nel proprio stile: Giovanni Boccati, Bartolomeo Caporali e Benedetto

Bonfigli. A Piero della Francesca si rifaceva la prima opera inequivocabilmente rinascimentale, le otto tavolette delle *Storie di san Bernardino*, in cui lavorò il giovane Pietro Perugino, artista formatosi nella bottega del Verrocchio a Firenze e interessato alle ultime novità dalle Fiandre, in particolare l'opera di Hans Memling. Fu lui il primo a sviluppare quello stile "dolce e soave" che ebbe una notevole fortuna negli ultimi decenni del Quattrocento. I suoi dipinti religiosi, con la loro indefinita caratterizzazione di personaggi e luoghi, intonati a un tono lirico e contemplativo, con una morbida luce soffusa, un chiaroscuro che evidenzia la rotondità delle forme, colori ricchi, assenza di drammaticità nelle azioni, paesaggi idilliaci e teatrali architetture di sfondo. Attivissimo a Firenze e a Perugia, dove teneva bottega contemporaneamente, fu tra i protagonisti a Roma della prima fase della decorazione della Cappella Sistina^[40].



Dosso Dossi, *Sapiente con compasso e globo*



Luca Signorelli, *Dannati all'Inferno* (1499-1502)



Pinturicchio, *Pala di Santa Maria dei Fossi*
(1496-1498), dettaglio

Suo allievo fu Pinturicchio, che sviluppò una pittura simile ma sovrabbondante nella decorazione con motivi all'antica a dorature. Approfitando della temporanea mancanza di maestri a Roma dopo la partenza dei frescantì della Sistina (1482), fu in grado di organizzare un'efficiente bottega che conquistò importanti commissioni sotto Innocenzo VIII e Alessandro VI^[41].

A Orvieto la decorazione del Duomo raggiunse un culmine con l'arrivo di Luca Signorelli, che creò un celebre ciclo di affreschi nella Cappella di San Brizio con le *Storie dell'umanità alla fine dei tempi*, un tema millenaristico particolarmente appropriato all'incipiente scendere del secolo (fu avviato nel 1499).

Ai centri umbri è legata anche la prima attività di Raffaello Sanzio, originario di Urbino e menzionato per la prima volta come "maestro" nel 1500 (a circa diciassette anni), per una pala d'altare destinata a Città di Castello. Nella stessa città dipinse altre tavole destinate a varie chiese, in cui traspaiono evidenti i debiti col Perugino, con una ripresa dei suoi modelli e schemi compositivi, aggiornati però con un disegno più attento al dato naturale di espressioni e atteggiamenti^[42].

Toscana fuori Firenze

Per ovvie ragioni, la Toscana al di fuori di Firenze fu interessata dai continui scambi col capoluogo, con gli artisti locali che andavano a formarsi nei centri principali e i committenti di provincia che si rivolgevano alle botteghe fiorentine per le loro opere. Fu così che a Pescia e a Pistoia si registrarono le prime architetture di matrice brunelleschiana fuori da Firenze, oppure che a Prato lavorò per un decennio Filippo Lippi compiendo una fondamentale svolta artistica, mentre Sansepolcro venne ravvivata dalla presenza di Piero della Francesca, attivo dopotutto anche a Firenze. L'unica città fondata ex novo di tutto il Rinascimento fu Pienza, realizzata da Bernardo Rossellino, su commissione di Pio II. Qua è là nella regione vennero portate avanti le riflessioni sugli edifici a pianta centrale^[42]. Vitalissima fu poi Cortona, terra di maestri quali Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta.



Domenico di Bartolo, *Elemosina del vescovo* (1442-1443), pellegrinaio di Santa Maria della Scala

Un caso a parte fu Siena, erede di una stagione artistica di altissimo livello durante il medioevo. Visitata precocemente da Donatello, già ai primi del Quattrocento Jacopo della Quercia vi sviluppò un'originale sintesi artistica che non può più essere definita "gotica", pur non rientrando nelle tradizionali caratteristiche del

Rinascimento fiorentino. In pittura il confine fra gotico e Rinascimento scivolò sempre su una sottile linea, senza una frattura netta come a Firenze. Maestri come Giovanni di Paolo, il Sassetta, il Maestro dell'Osservanza si mossero sicuramente nell'ambito gotico, ma i loro risultati, con le figure eleganti e sintetiche, la luce chiarissima, la tavolozza tenue, furono sicuramente d'esempio per maestri rinascimentali come Beato Angelico e Piero della Francesca. Altri svilupparono una precoce adesione all'impostazione prospettica già negli anni trenta/quaranta del Quattrocento, come i frescanti del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala, tra cui il polivalente Lorenzo Vecchietta.

Molti artisti senesi trovarono altrove la propria fortuna, come Agostino di Duccio, Francesco di Giorgio o Baldassarre Peruzzi.

Nel Cinquecento la città conobbe un notevole sviluppo sotto la signoria di Pandolfo Petrucci. Il principale cantiere artistico era ancora il Duomo, dove lavorò anche Michelangelo nel 1501 e Pinturicchio nel 1502, affrescando la Libreria Piccolomini usando, in parte, disegni di Raffaello. Grande impegno veniva inoltre profuso nel completamento del pavimento istoriato^[43]. Importanti sviluppi si ebbero con l'arrivo in città del pittore piemontese Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, che portò uno stile aggiornato alle novità leonardesche che aveva visto a Milano, ma fu soprattutto Domenico Beccafumi a creare uno stile sperimentale basato sugli effetti di luce, di colore e di espressività. Nel 1553, la città venne sanguinosamente espugnata da Cosimo I de' Medici, perdendo la sua secolare indipendenza e, praticamente, anche il suo ruolo di capitale artistica^[43].

Piemonte e Liguria

All'inizio del Quattrocento zone come il Piemonte e la Liguria vennero interessate dalla cosiddetta "congiuntura Nord-Sud", una corrente in cui gli elementi fiamminghi e mediterranei si fondevano insieme, favoriti dai commerci e dalle relazioni politiche. Napoli ne fu probabilmente l'epicentro in un arco vastissimo e disomogeneo, che comprendeva anche la Provenza, Palermo e Valencia. I principali artisti attivi nell'area furono Donato de' Bardi, Carlo Braccresco e Zanetto Bugatto^[42].

Per sviluppi artistici di rilievo si dovette attendere in Piemonte l'epoca di Gaudenzio Ferrari e del sacro Monte di Varallo, mentre nella ricchissima Genova la scena artistica locale decollò solo nel Cinquecento, col rinnovamento architettonico di Galeazzo Alessi, Giovan Battista Castello e Bernardino Cantone. La riqualificazione della Strada Nuova richiese anche un'abbondante produzione di affreschi, a cui lavorarono l'assistente di Raffaello Perin del Vaga e Luca Cambiaso^[42].



Gaudenzio Ferrari, *Concerto degli Angeli*, affresco (1534-1536), santuario della Madonna dei Miracoli, Saronno

Napoli e il Sud

A Napoli si ebbero due stagioni principali di influenze franco-fiamminghe, legate a rotte politiche e, in parte, commerciali. La prima è legata al regno di Renato d'Angiò, dal 1438 al 1442, quando portò in città il suo gusto dagli ampi orizzonti culturali, culminato nell'attività di Barthélemy d'Eyck e Colantonio. La seconda è legata all'insediamento in città di Alfonso I d'Aragona dal 1444, che convulse il regno nel giro degli scambi strettissimi con gli altri territori della corona aragonese e chiamando in città artisti catalani, come Guillen Sagrera e Luis Dalmau.

Più tardi, i legami culturali ed artistici con Firenze trasformarono Napoli in una delle capitali del Rinascimento italiano: la Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara ne fu un primo esempio.

La particolare connessione con la penisola iberica, con la Francia e le Fiandre portò spesso artisti stranieri a lavorare nei principali scali del regno di Napoli, come Napoli, Palermo e Messina. In quest'ultima città in particolare si formò

Antonello che fu colui che introdusse la tecnica a olio in Italia, grazie agli stretti rapporti con pittori d'oltralpe, come, forse, Petrus Christus^[44].

Colore e luce nella pittura

Nella pittura rinascimentale, una particolare importanza rivestì l'uso della luce e del colore. Un diverso grado di luminosità era, anche nell'arte medievale, uno dei metodi per indicare la posizione di un corpo o una superficie nello spazio. Ma se i pittori del XIV secolo colorivano con toni tanto più scuri quanto l'oggetto si trovava in lontananza, nel corso del XV secolo, sull'esempio dei miniatori francesi e dei pittori fiamminghi, tale principio venne ribaltato, grazie alla cosiddetta prospettiva aerea: in profondità il colore si schiariva e diventava più luminoso secondo i naturali effetti atmosferici.

Il colore tenne a lungo, ancora fino al XVI secolo, un ruolo spesso simbolico e funzionale, legato cioè al suo valore intrinseco: le figure in una scena religiosa andavano spesso realizzate, per contratto, con una certa quantità di rosso, di oro o di blu lapislazzuli, materiali costosissimi che avevano la funzione di offerta alla divinità.

A partire dal XV secolo comunque i teorici iniziarono sempre più spesso ad argomentare un uso più libero del colore. Tra il 1440 e il 1465 a Firenze prese piede un indirizzo artistico che venne poi definito "pittura di luce". I suoi esponenti (Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, il tardo Beato Angelico, Paolo Uccello e Piero della Francesca), costruivano un'immagine basandosi sui valori cromatici e nella disputa tra chi attribuiva maggiore importanza al "disegnare" o al "colorare" presero posizione soprattutto per il secondo. Oltre ad usare luce e colore per definire i soggetti, essi iniziarono ad usare i "valori luminosi" di certi colori per illuminare il quadro.

Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435-36) chiarì i termini della questione, specificando come il colore non fosse un valore intrinseco del soggetto, ma dipendesse innanzitutto dall'illuminazione. Distinse quattro colori originari, dai quali si sviluppavano tutti gli altri toni: rosso, celeste, verde e il "bigio" cioè il color cenere. Quest'ultimo colore prevalse nella prima metà del XV secolo come tono intermedio nei trapassi tra un colore e l'altro, per poi essere soppiantato, nella seconda metà, dai toni bruni, come nelle opere di Leonardo da Vinci, dove creavano il particolare effetto dello "sfumato" che rendeva i contorni indeterminati.

Sul finire del XV secolo l'esperienza dei colori variopinti può dirsi accantonata in favore di una prevalenza del chiaroscuro^[45].



Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* (1445 circa)

Note

- [1] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 25.
- [2] AA.VV. *Urbino Galleria Nazionale della Marche*, Electa, Milano 2005. Attribuito variamente a: Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini, Luciano Laurana o ad un anonimo fiorentino
- [3] R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 158.
- [4] N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, Bari 1998, p. 107.
- [5] P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, Martellago, Electa, 2000, p. 36.
- [6] R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, cit., p. 235.
- [7] Dorfles *et al.*, *op. cit.*, p. 131.
- [8] De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 15-16.
- [9] De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 24-37.
- [10] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 135.
- [11] Emma Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, in *Pittori del Rinascimento*, Scala, Firenze 2004, pag. 10. ISBN 88-8117-099-X
- [12] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 136.
- [13] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 153.
- [14] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 148.
- [15] De Vecchi-Cerchiari, cit., pagg. 183-192.
- [16] De Vecchi-Cerchiari, cit., pagg. 238-242.
- [17] Ludovico Gatto, *Storia di Roma nel Medioevo*, Newton & Compton, Roma 1999. ISBN 88-8289-273-5
- [18] Zuffi, *Quattrocento*, cit., pag. 200.
- [19] Zuffi, *Quattrocento*, cit., pag. 304.
- [20] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 196 e ss.
- [21] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 209 e ss.
- [22] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 243 e ss.
- [23] Pierluigi De Vecchi, *La Cappella Sistina*, Rizzoli, Milano 1999, pag. 217. ISBN 88-17-25003-1
- [24] Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche*; Fabio Mariano, *Architettura nelle Marche*
- [25] P. Zampetti, *Carlo Crivelli*, Nardini Editore 1986; Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto*, Londra 1895, edizione italiana rivista, Milano 1955
- [26] Federico Zeri, Paolo Fossati, *Storia dell'arte italiana*, Volume 12, Einaudi, 1983
- [27] Fabio Mariano, *Architettura nelle Marche* Nardini Editore, 1995
- [28] Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche* volume I, Nardini editore, Firenze, ISBN 88-404-1107-0
- [29] "Pittura nelle Marche", di Pietro Zampetti, "La Loggia dei Mercanti di Ancona", di Fabio Mariano
- [30] Zuffi, 2005, cit., pag. 238.
- [31] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 165.
- [32] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 168.
- [33] De Vecchi-Cerchiari, cit., pagg. 230-232.
- [34] Zuffi, *Cinquecento*, cit., pag. 189.
- [35] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 108.
- [36] Zuffi, *Atlante*, cit., pag. 290.
- [37] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 234.
- [38] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 235 e ss.
- [39] AA.VV., Umbria ("Guida rossa"), Touring Club editore, Milano 1999, pag. 68. ISBN 88-365-1337-9
- [40] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 156.
- [41] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 157.
- [42] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 158.
- [43] Zuffi, cit., pag. 228.
- [44] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 125 e ss.
- [45] Per tutto il paragrafo: Birgit Laskowski, *Piero della Francesca*, collana *Maestri dell'arte italiana*, Gribaudo, Milano 2007, pag. 68. ISBN 978-3-8331-3757-0

Bibliografia

- Pasquale Sabbatino, *La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1997, ISBN 88-222-4503-2;
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 2, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7212-0
- Stefano Zuffi, *Il Quattrocento*, Electa, Milano 2004. ISBN 88-370-2315-4
- Stefano Zuffi, *Il Cinquecento*, Electa, Milano 2005. ISBN 88-370-3468-7

Voci correlate

- Rinascimento
- Firenze

Collegamenti esterni

- Le pittrici del Rinascimento (<http://www.elapsus.it/home1/index.php/arte/artisti/685-le-pittrici-del-rinascimento>)

Manierismo

Il **manierismo** è una corrente artistica italiana del XVI secolo. La definizione di manierismo ha subito varie oscillazioni nella storiografia artistica, arrivando, da un lato, a comprendere tutti i fenomeni artistici dal 1520 circa fino all'avvento dell'arte controriformata e del barocco, mentre nelle posizioni più recenti si tende a circoscriverne l'ambito, facendone un aspetto delle numerose tendenze che animarono la scena artistica europea in poco meno di un secolo.

Definizione

Il termine "maniera" è presente già nella letteratura artistica quattrocentesca ed era sostanzialmente sinonimo di stile (stile di un artista, stile dominante in un'epoca...). Con tale accezione venne ripreso da Vasari, nella cui monumentale opera (*Le Vite*) inizia ad assumere un significato più specifico e, per certi versi, fondamentale nell'interpretazione dei fenomeni artistici. Nella terza parte della *Vite* lo storico aretino inizia a parlare della "Maniera moderna" o "gran maniera" dei suoi tempi, indicando in artisti come Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello i fautori di un culmine della progressione artistica, iniziata come una parabola ascendente alla fine del Duecento, con Cimabue e Giotto. A tali artisti attribuisce infatti il merito di essere arrivati a una perfezione formale e a un ideale di bello in grado di superare gli "antichi", cioè i mitici artefici dell'arte classica, e la natura stessa. Vasari si raccomandò dunque, ai nuovi artisti, di riferirsi a questi modelli per acquisire la "bella maniera"^[1].

Il significato di "maniera", dunque positivo nell'opera vasariana, venne poi trasformato in "manierismo" nei secoli XVII e XVIII, assumendo una connotazione negativa: i "manieristi" erano infatti quegli artisti che avevano smesso di prendere a modello la natura, secondo l'ideale rinascimentale, ispirandosi esclusivamente alla "maniera" dei tre grandi maestri: la loro opera venne così banalizzata come una sterile ripetizione delle forme altrui, veicolata spesso da un'alterazione del dato naturale, fortemente biasimata^[1].

Per assistere a un cambiamento di rotta sul giudizio di questa fase si dovette attendere il primo Novecento, quando si iniziò a guardare al "manierismo" (termine ormai consolidato) con un'altra luce, che evidenziava le componenti anticlassiche di tale movimento e la loro straordinaria modernità^[1].

Col progredire degli studi, la definizione di "manierismo" è divenuta sempre più problematica, rendendosi ormai insufficiente a raggruppare sotto un'unica sigla fenomeni lontani nel tempo. Molti storici dell'arte preferiscono ormai definire la portata più ampia, che abbraccia buona parte del XVI secolo, come la "crisi del Rinascimento"^[1].

Profilo storico

La data di inizio dell'era moderna è convenzionalmente posta al 1492, anno della Scoperta delle Americhe, della fine della Reconquista e della morte di Lorenzo il Magnifico, ago della bilancia nello scacchiere politico italiano. Negli anni vicini, prima e soprattutto dopo, avvennero una serie di fatti di gravità epocale che demolirono, uno dopo l'altro il sistema di certezze che era stato alla base del mondo umanistico. La presa di Costantinopoli (1453), la calata in Italia dell'esercito di Carlo VIII di Francia (1494), fino alla crescita dell'insoddisfazione verso il papato culminata col Sacco di Roma del 1527 segnano duramente la società europea, e in particolare quella italiana, inaugurando un periodo di guerre, instabilità e smarrimento, dove anche punti di riferimento intoccabili come il papato sembrarono vacillare.

Nei fatti artistici italiani assumono una rilevanza particolare il 1498, anno dell'esecuzione di Savonarola a Firenze, e il 1520, anno della morte di Raffaello Sanzio a Roma, nonché la diaspora del 1527 degli artisti alla corte di Clemente VII, dovuta al sacco. Il primo avvenimento segnò l'inizio della crisi politica e religiosa della città, mentre i secondi due testimoniano rispettivamente la formazione e la diaspora della scuola di allievi dell'urbinate, che diffuse il nuovo stile in tutta la penisola: tra questi Perin del Vaga a Genova e poi di nuovo a Roma, Polidoro da Caravaggio a Napoli e poi in Sicilia, Parmigianino a Bologna e Parma, ma anche in Francia con Rosso Fiorentino e Primaticcio che lavorano nel castello di Fontainebleau. Anche prima del Sacco si ebbero fermenti manieristici: nel 1521, con l'apertura del cantiere alla villa Imperiale a Pesaro per volontà del duca di Urbino Francesco Maria I della Rovere, sotto la direzione di Gerolamo Genga lavorò un eterogeneo gruppo di pittori, il programma decorativo seguì le direttive del cardinale e letterato Pietro Bembo. Importanti anche i lavori intrapresi a Mantova da Giulio Romano, trasferitosi da Roma nella città dei Gonzaga nel 1524.

Fra i manieristi maturi eccelle un gruppo di artisti che elaborano con più personalità e profondità i motivi classici, in particolare Andrea del Sarto, il Pontormo, Rosso Fiorentino, il Bronzino, il Vasari, Daniele da Volterra, Francesco Salviati (Cecchino), il suo allievo Giuseppe Porta, Nicolò dell'Abate, Lattanzio Pagani, Antonio da Carpena (Carpenino) i fratelli Federico e Taddeo Zuccari.

L'età della maniera subisce dei forti contraccolpi con la fine del Concilio di Trento nel 1563, ma il gusto manierista, sempre più raffinato, autoreferenziale e decorativo, si consumerà in imprese di estremo virtuosismo commissionate dalle grandi corti europee per una fruizione privata ed estremamente elitaria, così per lo Studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze o la collezione di Rodolfo II a Praga.

La pittura del Manierismo



Parmigianino, *Madonna dal collo lungo* (1534-9),
Firenze, Galleria degli Uffizi

Il termine **maniera** è presente nei trattati del XV e XVI secolo per indicare ciò che noi definiamo *stile*. Giorgio Vasari definirà i gradi della "maniera", e utilizzerà questo termine per definire i diversi stili nelle diverse epoche e in differenti aree geografiche. Vasari vede nell'arte a lui contemporanea la perfezione data dal superamento della natura. Se i maestri della generazione precedente (Leonardo, Raffaello, Correggio, Giorgione eccetera) erano riusciti, tramite il confronto con l'arte classica (si ricordino le più celebri statue greche e romane), a codificare le regole su cui si basa l'imitazione della natura, gli artisti a lui contemporanei, che ben conoscevano queste regole, seppero piegarle a loro piacimento superando la natura stessa. La tensione tra *regola* e *licenza* è la base stessa del linguaggio manieristico. Vi sono quindi una grandissima competenza tecnica negli artisti e una notevole competenza lessicale da parte dei fruitori delle opere. Sono la facilità d'esecuzione e la rapidità le caratteristiche più apprezzate da Vasari, e trovano un parallelo nella *sprezzatura* che informa il Cortegiano di Baldassarre Castiglione. L'opera manieristica deve inoltre contenere "*la varietà di tante bizzarrie, la vaghezza de' colori, la università de' casamenti, e la lontananza e varietà ne' paesi*", poi: "*una invenzione copiosa di tutte le cose*" (Giorgio Vasari, *Vite*).

La preparazione richiesta ad un pittore nel Cinquecento non si fermava all'abilità artistica, ma comprendeva anche la cultura, una formazione universale, anche religiosa, nonché le norme di comportamento etico e sociale che gli consentissero di rapportarsi alle istituzioni e ai committenti. Anche questo si traduceva nella "maniera" di dipingere; e per il Vasari, l'espressione più alta della "buona maniera" di dipingere era in Raffaello e Michelangelo.

La "maniera", o lo "stile" che dir si voglia, si tradusse negli autori successivi in affettazione, inventiva, ricercatezza, artificio preziosismo: caratteristiche queste che sono state successivamente attribuite a questi pittori in varia misura e con valutazioni diverse, a seconda dei tempi.

Il termine **manierismo**, al contrario di "maniera", comparve molto più tardi, con l'affermarsi del neoclassicismo alla fine del Settecento, per definire quella che veniva intesa come una deviazione dell'arte dal proprio ideale; e fu usato successivamente dello storico d'arte Jacob Burckhardt per definire in modo sprezzante l'arte italiana fra il Rinascimento e il Barocco. Solo negli anni dieci e venti i pittori manieristi furono riabilitati e, sotto l'influsso dell'espressionismo e del surrealismo, si valutò positivamente la cultura sottostante al manierismo: il distacco dell'arte dalla realtà, l'abbandono dell'idea che la bellezza della natura sia impareggiabile e il superamento dell'ideale di arte come imitazione della realtà. In questa concezione l'arte diventa "fine a se stessa".

I principali pittori della maniera furono:

- Giorgio Vasari
- Livio Agresti
- Pontormo
- Rosso Fiorentino
- Giulio Romano
- Gaudenzio Ferrari
- Perin del Vaga
- Iacopino del Conte
- Daniele da Volterra
- Francesco Salviati
- Federico Zuccari
- Federico Barocci
- Agnolo Bronzino
- Andrea del Sarto
- Sebastiano del Piombo
- Prospero Fontana
- Parmigianino
- Brescianino
- Giovanni Paolo Lomazzo
- Polidoro da Caravaggio
- Andrea Schiavone
- Pellegrino Tibaldi
- Camillo Boccaccino
- Giuseppe Arcimboldo
- Bartolomeo Spranger
- Tintoretto
- Francesco Primaticcio
- Domenico Beccafumi
- Il Pordenone
- Paris Bordone
- Antonio Campi
- Vincenzo Campi
- Raffaellino del Colle
- Cristoforo Gherardi



Agnolo Bronzino, *Venere, Amore, la Follia e il Tempo* (1543-45c.), Londra, National Gallery

Caratteristiche abbastanza ricorrenti nelle opere pittoriche manieriste, più o meno apprezzate nei tempi successivi, furono:

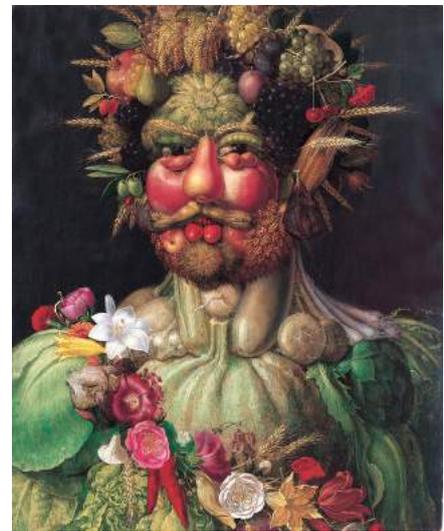
- una costruzione della composizione complessa, molto studiata, fino ad essere artificiosa, talvolta con distorsioni della prospettiva, talvolta con eccentricità nella disposizione dei soggetti, tipica è la figura serpentinata, cioè realizzata come la fiamma di un fuoco o una s;
- un uso importante della luce, finalizzato a sottolineare espressioni e movimenti, a costo di essere a volte irrealistico;
- grande varietà di sguardi ed espressioni, normalmente legate al soggetto e alla situazione rappresentata: talora intense, dolorose, a volte assenti, metafisiche, a volte maestose, soprannaturali;
- grande varietà nelle pose, che come quelle di Buonarroti intendono suggerire movimenti, stati d'animo, e quando richiesto la soprannaturalità del soggetto;
- uso del drappaggio molto variegato fra i vari artisti, ma di solito importante e caratteristico, fino a diventare innaturale;

- anche i colori delle vesti, ma talvolta anche degli sfondi, consentono di staccarsi dalle tinte più comuni in natura e portare l'effetto di tutta l'opera su coloriture più artefatte e insolite.

I centri del Manierismo

Dopo il Sacco di Roma del 1527 la maggior parte dei pittori che si trovavano nella capitale pontificia fuggirono. Erano gli artefici dello *stile clementino* (da papa Clemente VII), un linguaggio raffinatissimo che, allontanandosi progressivamente dalla lezione di Raffaello, è alla ricerca di virtuosismi sempre nuovi in una continua sperimentazione. Il simbolo e la principale caratteristica di questo stile è la *figura serpentinata*, una figura in movimento che ha due o tre punti di vista diversi, che si contorce nel modo più aggraziato possibile, senza badare alle regole prospettiche e anatomiche. L'onta del Sacco spegne per almeno un decennio il faro di Roma come guida culturale d'Europa. Altri centri si aggiornano però, grazie agli artisti in fuga, sulle novità romane:

- **Firenze** sarà animata per tutto il terzo decennio del secolo dalla presenza di Michelangelo, qui egli realizza opere architettoniche fondamentali per lo sviluppo della maniera, dalla Sagrestia Nuova in S. Lorenzo alla Biblioteca Laurenziana. Successivamente sarà la nuova generazione di artisti, capeggiata da Vasari e Giambologna, ad alimentare la centralità della città.
- A **Fontainebleau**, alla corte di Francesco I di Valois, giungono Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio che trasformeranno il castello nel centro di diffusione dell'arte italiana a nord delle Alpi.
- **Mantova**, piccola corte del nord Italia, grazie alla presenza stabile di Giulio Romano, il più dotato allievo di Raffaello, diventa tra le città più all'avanguardia artisticamente e culturalmente. Sarà Federico II Gonzaga, figlio di Isabella d'Este a riportare la città ai fasti che conobbe al tempo di Mantegna, soprattutto con i cantieri di Palazzo Te e del Palazzo Ducale.
- La Repubblica di **Genova** nella prima metà del XVI secolo vede stravolta la sua economia, se fino ad allora era basata sul commercio marittimo, da queste date centrale per la crescita della città diviene l'imprenditoria finanziaria. Il legame con l'imperatore Carlo V (il patriziato di Genova finanzia le sue guerre) accresce sempre di più il potere della città, che diverrà uno dei poli del Manierismo internazionale con la presenza di Perin del Vaga, il senese Beccafumi e Il Pordenone.
- L'**Italia centrale**, tra L'Emilia e le Marche, vede una sfaccettatura politica continua, lo Stato della Chiesa e le diverse signorie come quella dei Della Rovere continuano a spartirsi un territorio ricco ma piccolissimo e si formano nuove corti locali, come quella dei Farnese a Parma. E tra Parma e Bologna si forma e lascia opere fondamentali il Parmigianino. Bologna inoltre vedrà crescere la sua importanza grazie a maestri locali come Pellegrino Tibaldi e Nicolò dell'Abate.
- **Roma** si rinnova con l'avvento del pontificato di papa Paolo III (1534-49) che tenta di recuperare il prestigio temporale anche grazie alle grandi imprese artistiche pubbliche. I cantieri più importanti furono aperti quindi al Vaticano e al Campidoglio. Paolo III dovette anche affrontare la frattura tra i cristiani dell'Europa settentrionale e l'ortodossia romana, Roma vive così una stagione di ambivalenza, divisa tra il fasto raffinato del manierismo internazionale (nelle ville urbane e suburbane delle più potenti famiglie) e opere più rigorose e spirituali come il Giudizio Universale nella Sistina, e i cicli di Daniele da Volterra.
- **Venezia** vive una crisi economica e politica dovuta all'allargamento del impero ottomano verso occidente: la città sarà costretta a modificare la sua economia guardando ai territori dell'entroterra e a città come Brescia e Bergamo.



Giuseppe Arcimboldo, *ritratto di Rodolfo II in veste di Vertunno* (1590), Stoccolma, Skoklosters Slott, Styrelsen

Pur in crisi, Venezia vive una ineguagliata concentrazione di artisti, in buona parte forestieri. Tiziano e la sua scuola, Tintoretto, Paolo Veronese, Jacopo Bassano sono tra i principali nomi di una stagione fervida e fruttuosissima.

- In **Lombardia**, dopo anni di incertezze politiche dovute alla caduta di Ludovico il Moro (1499), la ricchissima Milano passa sotto il dominio di Carlo V. Ma né a Milano né in nessun'altra città lombarda esisteva una corte che potesse richiamare gli artisti in fuga dal Sacco di Roma. Gli aggiornamenti provengono quindi dalle terre limitrofe, dal Veneto e, soprattutto, da Mantova e Parma. Il cantiere importantissimo del Duomo di Cremona è ormai lontano nel tempo, ma sempre a Cremona, intorno a un'altra impresa collettiva, la decorazione della chiesa di San Sigismondo, si crea uno snodo in cui si incontrano pittori giovani e aggiornati come Giovanni Demio, Antonio Campi, Camillo Boccaccino. Malgrado il cantiere cremonese, le morti di Bramantino, Gaudenzio Ferrari, e quella prematura di Camillo Boccaccino (1546) apriranno definitivamente le porte agli artisti veneti. Milano rimarrà comunque un importantissimo centro per la produzione di oggetti preziosi e armature, in gran parte destinati alle wunderkammern delle corti europee.
- A **Praga** intorno alla figura dell'imperatore Rodolfo II d'Asburgo maturano gli estremi esiti del Manierismo internazionale. La città, divenuta capitale nel 1583, diviene una gigantesca bottega in cui ogni tipo di materiale è lavorato per soddisfare l'immensa voracità del collezionismo della corte imperiale. Invenzioni sempre più strane, intellettuali o curiose, si accumulano nelle camere della corte. I principali artisti lì presenti furono il milanese Giuseppe Arcimboldi e l'olandese Bartholomäus Spranger.



Benvenuto Cellini, *Saliera per Francesco I* (1540-43), Vienna, Kunsthistorisches Museum

Architettura del Manierismo

Anche l'architettura della metà del Cinquecento viene spesso considerata manierista, intendendo in questa accezione un uso raffinato e disinvolto degli ordini classici, con frequenti infrazioni alle regole codificate. Tra gli edifici che meglio esemplificano questo atteggiamento sono da ricordare il Palazzo Te a Mantova, opera del pittore e architetto Giulio Romano, la Villa Imperiale a Pesaro progettata da Gerolamo Genga.

Note

[1] Marchetti Letta, cit., pp. 6-7

Bibliografia

- Max Dvořák. *Über Greco und den Manierismus*. Monaco, 1922, pagine 261-76
- Giuliano Briganti, *La Maniera italiana*, Roma, 1961
- *Manierismo, barocco rococo: concetti e termini*. Atti del convegno tenuto a Roma nel 1960 e pubblicati due anni dopo.
- *Act of the 20 th International Congress of the History of Art*. Atti del convegno tenuto a New York nel 1961, in particolare nel secondo volume alle pagine 163-255 i contributi raccolti sotto il titolo *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, Princeton, 1963
- Craig Hugh Smyth, *Mannerism and «Maniera»*, Locust Valley s.d. [ma 1962]
- Franzsepp Wurtenberger, *Il manierismo*, Milano, Silvana, 1964
- Arnold Hauser, *Il Manierismo : la crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965
- Sidney J. Freedberg. *Painting in Italy. 1500 to 1600*. Harmondsworth, 1971

- Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore : arte, maniera, manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1976
- John Shearman, *Mannerism*. Harmondsworth, 1967. Edizione italiana *Manierismo*, SPES, 1983
- Antonio Pinelli, *La bella maniera : artisti del Cinquecento tra regola e licenza* , Torino, Einaudi, 1993. ISBN 8806131370
- Caroline Patey, *Manierismo*, Milano, Bibliografica, 1996. ISBN 8870754537
- Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore : arte, maniera, manierismo*, Nuove edizione rivista, Milano, Electa, 1998. ISBN 8843565451
- Renato Barilli, *Maniera moderna e manierismo*, Milano, Feltrinelli, 2004. ISBN 880710363X
- Andrea Baldinotti, *Manierismo*, Firenze, Art e Dossier Giunti, 2010
- Elisabetta Marchetti Letta, *Pontorno, Rosso Fiorentino*, Scala, Firenze 1994. ISBN 88-8117-028-0

Voci correlate

- Manierismo (letteratura)
- Maniera moderna

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mannerism>

Arte della Controriforma

Per **arte della controriforma** si intende quella parte di arte europea della seconda metà del XVI secolo che è più fortemente influenzata dagli indirizzi teorici sull'arte a seguito del Concilio di Trento.

Quadro storico

Spinte verso una riforma della Chiesa e della sua organizzazione si ebbero già tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, soprattutto con la predicazione di Gerolamo Savonarola. A metà del XVI secolo le divisioni all'interno dell'ortodossia romana erano divenute incolmabili, il movimento che iniziò come una accesa protesta contro il degrado morale della corte papale e di tutta la gerarchia ecclesiastica culminò nell'organizzazione di una chiesa parallela. Per controbattere ed arginare il diffondersi della Riforma protestante nacque la volontà di ridefinire il ruolo della Chiesa. Le 95 tesi di Lutero, lo scandalo della vendita delle indulgenze promossa da papa Giulio II e da papa Leone X, le riflessioni di Erasmo da Rotterdam, i precari equilibri politici negli stati ancora feudali del nord Europa, la pressione turca a oriente, tutte queste ed altre ancora furono le cause di quello sfogo dei nervosismi internazionali che fu il Sacco di Roma del 1527. Il ruolo della Chiesa come mediatrice super-partes tra Dio e l'uomo era definitivamente messo in dubbio, l'intoccabilità stessa della figura del papa era ormai un ricordo lontano. È con papa Paolo III Farnese (1534-1549) che si iniziò a pensare ad un cambiamento,

egli promosse a cardinali dei prelati notoriamente riformatori, come Gasparo Contarini e Reginald Pole. Inoltre i nuovi ordini diventano uno dei baluardi dell'ortodossia: nel 1540 il papa conferma la Compagnia di Gesù. Ad avversare Pole e i riformatori sarà l'intransigenza del potentissimo cardinale Gian Pietro Carafa, il campione dei conservatori romani. Quando nel 1542 viene ripristinato il Tribunale dell'Inquisizione sarà una commissione guidata da Carafa ad esserne al vertice. Nel 1543 si ripristina la censura contro le opere considerate contrarie alla dottrina cattolica. Nel 1545 Paolo III convoca, con il beneplacito dell'imperatore Carlo V, il Concilio di Trento. In questo clima il ruolo delle immagini viene ripensato, ed è quindi logico che, pur non essendoci delle direttive specifiche in materia emanate dal Concilio, alla chiusura delle sedute nel 1563 gli artisti sentirono sulle loro spalle una responsabilità enorme, il dovere di emendare una delle cause scatenanti della Riforma protestante, la licenziosità e il lusso delle loro opere.

La questione delle immagini sacre

Calvino e Zwingli sono intransigenti verso le immagini e qualunque orpello di cui la Chiesa si veste, Andrea Carlostadio è, tra i predicatori tedeschi, il più duro verso quelli che definisce *idoli di pittura*. Anche Erasmo da Rotterdam aveva notato, nel suo *Elogio della follia* (1511) che le immagini sacre alimentavano un rito pagano della venerazione dei Santi. In molte città tedesche, inglesi, francesi, svizzere, si passa quindi all'atto pratico della distruzione in una massiccia campagna iconoclasta, proprio come, anni prima, Savonarola fece a Firenze. Ma il



Michelangelo (con intervento successivo del Braghettoni), particolare del *Giudizio Universale*, Cappella Sistina, Vaticano

principale protagonista della Riforma protestante, Lutero, è in disaccordo con questo intransigente movimento iconoclasta e la sua posizione si avvicina a quella che assumerà la Chiesa cattolica nelle ultime sedute del Concilio nel 1563: la funzione didattica che la tradizione cattolica ha da sempre attribuito alle immagini è essenziale per la crescita della fede tra gli incolti, insomma, le arti figurative sono o devono essere la *Biblia pauperum*, la bibbia dei poveri analfabeti, già legittimata da Gregorio Magno nel VI secolo.

De invocatione, veneratione et reliquis sanctorum et sacris imaginibus



Madonna col Bambino, i santi Giuseppe, Francesco e due committenti ("La Carraccina", 1591), Cento, Pinacoteca civica

In questo decreto la Chiesa romana introduce il controllo delle opere da parte delle autorità religiose locali. Le opere devono essere vagliate con attenzione e in esse vi deve essere *chiarezza, verità, aderenza* alle scritture. La piena leggibilità, il decoro, devono essere caratteristiche imprescindibili; le deformazioni, i lussi e i viluppi e le disinvolture del Manierismo sono condannati senza appello. Ma il decreto non pone delle regole ferree, non mette confini espliciti, si affida al controllo delle gerarchie locali. Nascono dei trattati che tentano di codificare queste norme: le *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesisticae* (1577) di Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, e il *Discorso intorno le immagini sacre e profane* (1582) dell'arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti sono i più importanti. Eppure né i decreti conciliari né i trattati ebbero un impatto significativo sulle scelte stilistiche degli artisti. Esempio l'episodio di Botticelli svoltosi ai tempi del Savonarola. L'artista venne influenzato direttamente dalle prediche del frate e decise, di sua spontanea volontà, di non dipingere più soggetti profani e licenziosi e di gettare nel fuoco le sue opere più scabrose. Anche alcuni artisti che videro il Sacco di Roma, come Sebastiano del Piombo, che credette l'invasione dei Lanzichenecchi

una punizione divina, cambiarono il loro modo di dipingere. Anche questa volta, più che le indicazioni venute da terzi, in molti casi inesperti delle cose artistiche, è il clima stesso che influenza gli artisti.

il Giudizio Universale di Michelangelo

Dipinto tra il 1536 e il 1541 il Giudizio Universale della Sistina rappresentava in pieno il profondo sentimento religioso di Michelangelo e della cerchia intellettuale di Contarini e Pole: qui 400 figure in pose diverse sono accomunate dalla nudità, l'immenso dramma universale che esprime è messo in luce dalla semplicità dell'impianto, dalla mancanza di costruzioni retoriche, dalla nudità stessa. L'affresco, pregno di citazioni letterarie e figurative, venne poco compreso. Un documento conciliare del 21 gennaio 1564 decreta che «le pitture nella cappella apostolica vengano coperte, nelle altre chiese vengano invece distrutte qualora mostrino qualcosa di osceno o di patentemente falso.» A nemmeno un anno dalla morte del maestro uno dei suoi seguaci, Daniele da Volterra, viene incaricato di velare con delle *braghe* a secco le vergogne dei personaggi del Giudizio e di rifare a fresco la figura scabrosa di San Biagio, accovacciato impudicamente su Santa Caterina d'Alessandria.

Anche Paolo Veronese subirà un processo per la sua *Ultima cena* dipinta nel 1573. Il dipinto venne accusato dall'Inquisizione di essere troppo affollato di figure poco consone alla scena sacra, e si accusa il pittore di aver inserito questi personaggi per svilire il senso mistico dell'episodio. Il processo scagionerà però Paolo, che sarà comunque condannato a *correggere et emandare* l'opera cambiandone il titolo con *La cena in casa Levi*.

Pittura

Principali pittori di questa fase sono:

- Federico Barocci
- Antonio Campi
- Luca Cambiaso
- Simone Peterzano
- Scipione Pulzone
- Marcello Venusti
- Bartolomeo Cesi
- Ludovico Carracci
- Il Cerano
- Jacopo Barozzi da Vignola
- Tazio da Varallo
- Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone
- Camillo Procaccini
- Giulio Cesare Procaccini

Architettura

Due sono le chiese che diventano modelli per tutte le nuove edificazioni: a Roma la chiesa del Gesù progettata da Jacopo Barozzi detto il Vignola e da Giacomo della Porta, voluta già nel 1550 da Ignazio di Loyola e dal generale dei gesuiti Francesco Borgia, ma portata a termine solo grazie all'intervento e al finanziamento del potente cardinale Alessandro Farnese dal 1568 al 1584. L'altra è San Fedele a Milano, nata sotto il vigilante controllo di Carlo Borromeo, con progetto dell'architetto bolognese Pellegrino Tibaldi, realizzata dal 1569.

Voci correlate

- Controriforma
- Manierismo



Federico Barocci, *Annunciazione*, Assisi, Santa Maria degli Angeli

Barocco

Il **barocco** è il termine utilizzato per indicare un movimento culturale nato a Roma, in Italia, costituito dalla letteratura, dalla filosofia, dall'arte e dalla musica barocca, caratteristiche del XVII secolo e dei primi decenni del XVIII secolo. Per estensione, si indica quindi col nome «*barocco*» il gusto legato alle manifestazioni artistiche di questo periodo, in particolare quelle più legate all'estrosità e alla fantasia. Tuttavia, da un punto di vista artistico, questa epoca è percorsa anche da una corrente classicista e in generale il linguaggio classico rimane il punto di riferimento comune degli artisti di ogni tendenza. Sulla derivazione del termine ci sono due ipotesi:

1. deriva dalla figura più complessa del sillogismo aristotelico, il "baroco";
2. Attraverso il francese 'baroque', attestato in Francia nel XVII secolo nel significato di "stravagante, bizzarro".

L'uso del termine, da parte di critici e storici dell'arte, risale alla seconda metà del Settecento, riferito in un primo tempo alle arti figurative e successivamente anche alla letteratura. Inizialmente il termine ha assunto un senso negativo e solo verso la fine dell'Ottocento è iniziata una rivalutazione del barocco grazie ad un contesto culturale europeo, dall'impressionismo al simbolismo, che evidenziava agganci con l'epoca barocca.^[1]

Inquadramento storico



Estasi di santa Teresa d'Avila, di Gian Lorenzo Bernini



Beata Ludovica Albertoni, scultura di Gian Lorenzo Bernini

Il Seicento è un secolo complesso e contraddittorio. Tuttavia è possibile evidenziare alcuni fattori che hanno influenzato la mentalità del secolo e di conseguenza anche l'arte. Fra questi di particolare rilievo è stato lo sviluppo tecnico e scientifico, le scoperte geografiche e la nuova concezione del cosmo da essa derivata. L'uomo antico riteneva che la terra fosse piatta e al centro dell'universo. Scienziati come Galileo Galilei sostenevano che la Terra gira intorno al Sole e che l'universo è immenso e l'uomo è un piccolo punto nell'immensità.

Il Seicento e Il Settecento

L'arte è un aspetto fondamentale nella cultura del Seicento, un'epoca che ama rappresentarsi e celebrarsi fastosamente. I maggiori committenti sono la Chiesa, soprattutto quella cattolica (ma anche alcune chiese riformate), i sovrani, i principi e le istituzioni civili, come pure la borghesia, sia attraverso l'architettura che la pittura. In architettura il lessico è sempre quello classico, ma viene declinato in un'infinità di modi, da quello più aderente ai canoni classici a quello più fantasioso e spregiudicato. In pittura abbiamo lo sviluppo dei generi: il ritratto, la natura morta, la pittura di religione e di storia e la presenza di numerose scuole (principalmente private, come per esempio l'Accademia degli Incamminati dei tre Carracci) e tendenze.

La vita nel barocco

I nobili del barocco avevano uno stile di vita sfarzoso e tendente all'esagerazione e all'eleganza. Famosi sono banchetti importanti dove i nobili spendevano i loro averi per organizzare cene al limite della ricchezza. Si univa a questa sfarzosità l'elegante musica dell'epoca. L'elemento fondamentale della vita nell'epoca barocca era il lusso che caratterizzava il modo di vivere. Di contrasto a questo modo di vivere c'era la seconda parte della società basata sulla severità e sull'istruzione di cui facevano parte piccoli proprietari terrieri.

La poetica barocca



La Caduta di Fetonte, di Pieter Paul Rubens



Basilica di Sant'Andrea della Valle, Roma.

Posto in connessione con la controriforma, il Barocco si realizza come l'ultimo stile unitario europeo, pur con le differenze delle singole letterature, nello sperimentalismo del linguaggio e nella retorica, concependo la forma come forma "aperta" e libera, che si esprime di volta in volta nel concettismo, o nel marinismo, eufuismo, preziosismo e secentismo delle varie correnti nazionali, in quanto modi efficaci di visualizzare il concetto, la musica (con l'oratorio o la musica sacra) e l'arte danno forma all'Infinito e alla ricerca di esso attraverso il principio della meraviglia, l'uso abbondante della metafora e del simbolo, l'illusione del sogno e la prospettiva della metamorfosi universale della realtà, il Barocco si specifica anche nel

gusto dell'enciclopedia e del collezionismo come amore per ogni dettaglio del reale. La meditazione intorno alla poetica aristotelica finisce con il dissolverne il carattere razionalistico e programmatico, suggerendo nuovi modi di intendere il concetto di imitazione, che viene interpretata come "finzione". Comincia ad affermarsi un ideale retorico dell'arte poetica, al quale viene sottomessa la ricerca di ogni genere di strumenti stilistici e tematici: la decorazione, l'oscurità, la magnificenza, le prime forme di acutezza e di concettismo, l'amplificazione, i primi tentativi di cogliere

l'inquietudine delle cose, già non più stabili e certe.

Questa rappresenta così il deciso rifiuto dei canoni dell'estetica classicistica.

La letteratura barocca

Nel Barocco l'intellettuale non può affrontare i temi a lui preferiti perché con l'avvento della Controriforma i temi adoperati si ridussero notevolmente. I letterati di questo periodo si esprimono con un linguaggio così raffinato da fare questo il loro maggior pregio artistico. Data la riduzione dei temi il maggior intento degli intellettuali era quello di far recepire al lettore il vero significato dei loro testi. La letteratura barocca si distingue dalle correnti precedenti in quanto costituisce un genere letterario sperimentale, grazie al quale vengono impiegate per la prima volta forme di espressione artistica che apriranno la strada all'Illuminismo. Inoltre i letterati tendono sempre ad arricchire il contenuto del testo fino a renderlo un insieme di idee e fantasie.

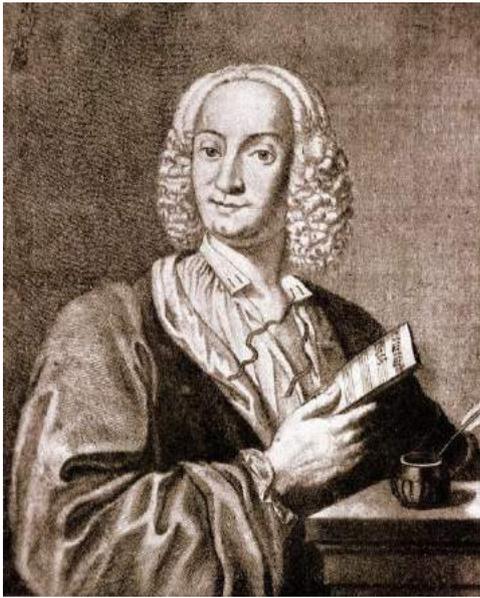
La filosofia barocca

Nella cosiddetta epoca barocca la filosofia assume dei nuovi connotati rispetto all'epoca precedente. Nel periodo precedente, il Rinascimento, la realtà e l'universo venivano espressi in modo assoluto, grazie alla concezione divina delle Sacre Scritture. Questo modo di confrontarsi con la realtà entrò in crisi a causa dell'inizio delle ricerche scientifiche, che portò l'uomo a conoscere un infinito mondo, l'universo. L'uomo iniziò a confrontarsi con una realtà nuova e scoprì che la conoscenza era infinita, come la realtà. Inoltre l'uomo si rese conto che con la ragione avrebbe potuto comprendere ogni cosa e, diciamo così, illuminare i luoghi bui della conoscenza, gettando le basi dell'Illuminismo del Settecento. L'uomo di fronte a questo universo può solo porsi in modo relativo, poiché non può cogliere la realtà in modo assoluto. Ecco che allora il filosofo può procedere stabilendo delle relazioni ambigue e sottili tra le cose.



Barocco fiorentino

La musica barocca



Antonio Vivaldi, uno dei più influenti musicisti del barocco

La musica nel Barocco si svolse e progredì nella sua struttura, con aspetti di differente complessità rispetto alle arti figurative, tanto da poter chiaramente affermare che il fenomeno del Barocco musicale si pone in maniera netta e differente rispetto alla pittura, alla scultura, all'architettura, nonché alle lettere. Ciò per via del raggiungimento di maturità e compiutezza del suo linguaggio a mezzo del temperamento equabile, raggiungibile sugli strumenti a tastiera e che successivamente coinvolse i rimanenti. Tale progetto che musicisti e matematici portarono a compimento nella seconda metà del secolo XVII, nei suoi risultati arrivò ad intersecare con tale pregnanza le problematiche del gusto e dell'estetica del tempo e che fino al secolo precedente si erano sviluppati, modellando una concezione artistica i cui risultati oggi ritroviamo nella voce di Classicismo musicale. Nonostante tali consolidamenti che portarono certezze e regole ben definite rispetto al passato, l'estetica barocca musicale del primo Seicento ragiona su ciò che tale periodo ha voluto esprimere: la negazione stessa delle regole e delle certezze, la loro asimmetria, il contraddire, lo stupefare, il

meravigliare. L'età barocca si caratterizza per una gran ricchezza di correnti e scuole; ha scopo di stupire e meravigliare il pubblico, con un ampio sfruttamento dell'abbellimento. In tale periodo si svilupparono in Europa la musica strumentale (sonate, concerti, ecc.), e si consolidò quella operistica che ebbero nell'Italia e, successivamente (secolo XVIII), anche nel mondo anglosassone, i massimi centri di irradiazione. Varie sono le correnti che si imposero all'epoca, da quelle che risentivano della musica popolare a quelle galanti, caratterizzate da una grande vivacità e varietà coloristica e fonica. A Venezia è nato il primo teatro pubblico a pagamento "San Cassiano" nel 1637 mentre l'opera nasce a Firenze.

Note

[1] *Universo*, De Agostini, Novara, Vol.II, pag.185-191

Bibliografia

Andrea Battistini, *Il Barocco - cultura, miti, immagini*, Salerno Editrice, Roma, 2000, ISBN 88-8402-316-5

Voci correlate

- Architettura neobarocca
- Secolo d'oro olandese
- Siglo de oro

Altri progetti

- **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: http://commons.wikimedia.org/wiki/Baroque_art

Rococò

Il **rococò** è uno stile ornamentale sviluppatosi in Francia nella prima metà del Settecento come evoluzione del tardo-barocco. Si distingue per la grande eleganza e la sfarzosità delle forme, caratterizzate da ondulazioni ramificate in riccioli e lievi arabeschi floreali. Sono espresse soprattutto nelle decorazioni, nell'arredamento, nella moda e nella produzione di oggetti.

Il termine "rococò" deriva dal francese *rocaille*, parola usata per indicare un tipo di decorazione eseguita con pietre, rocce e conchiglie, utilizzate come abbellimento di padiglioni da giardino e grotte. Il rococò nasce in Francia nel secondo ventennio del XVIII secolo, sotto il regno di Luigi XV.

Caratterizzato da delicatezza, grazia, eleganza, gioiosità e luminosità si poneva in netto contrasto con la pesantezza e i colori più forti adottati dal precedente periodo barocco. I motivi Rococò cercano di riprodurre il sentimento tipico della vita aristocratica libera da preoccupazioni o del romanzo leggero piuttosto che le battaglie eroiche o le figure religiose. Verso la fine del XVIII secolo il rococò verrà a sua volta rimpiazzato dallo stile neoclassico.



Palazzo Czartoryski, Puławy-Polonia



Castello di Sanssouci, Potsdam-Germania.

Rococò sembra essere una combinazione della parola francese *rocaille* (conchiglia, guscio) e della parola italiana *barocco*. Siccome questo stile ama le curve naturali come quelle presenti nelle conchiglie e si specializza nelle arti decorative, alcuni critici tendevano erroneamente a ritenerlo frivolo e legato alla moda. Il termine rococò fu accettato anche dagli storici dell'arte dalla metà del XIX secolo e sebbene ci siano ancora pretestuose discussioni riguardo al significato storico di questo stile, il rococò è ora largamente considerato come un importante periodo di sviluppo per l'arte e la cultura europea.

Dal barocco al rococò

Dopo l'opulenza del barocco, che aveva prosperato per tutto il XVII secolo annoverando grandi artisti come Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini e Pietro da Cortona, all'inizio del XVIII secolo, nasce in Francia lo stile rococò. Esso si sviluppa come una elaborazione estrema di motivi già presenti nel barocco, soprattutto nella decorazione d'interni e nell'arredamento oltre che nei piccoli oggetti di ceramica.



La Basilica dei santi Alessandro e Teodoro ad Ottobeuren (Baviera): gli spazi architettonici confluiscono e si disperdono, come se prendessero vita

Storia del rococò



lo splendido Salone ovale dell'Hôtel de Soubise di Parigi.

Lo stile rococò francese fu inizialmente utilizzato nelle arti decorative e per il design degli interni. La successione di Luigi XV di Francia portò un cambiamento tra gli artisti di corte e in generale nella moda del tempo. Verso la fine del precedente regno, i ricchi motivi tipici del barocco stavano dando già spazio ad elementi più leggeri, con più curve e motivi più naturali. Questi elementi erano già evidenti e riscontrabili, ad esempio, nei progetti architettonici di Nicolas Pineau. Durante il regno di Luigi XV la vita di corte si allontanò dal palazzo di Versailles portando il cambiamento artistico nel palazzo reale e poi permettendo il suo diffondersi in tutta l'alta società francese. La

delicatezza e la gioia dei motivi rococò sono stati spesso visti come reazione agli eccessi presenti nel regime di Luigi XIV.

Il 1730 rappresentò il periodo di maggior vitalità e sviluppo del Rococò in Francia. Lo stile si sviluppò bene oltre l'architettura e investì anche l'arredamento, la scultura e la pittura (tra i lavori più esemplificativi vi sono quelli degli artisti Jean-Antoine Watteau e François Boucher).

Il rococò mantenne ancora il sapore tutto barocco delle forme complesse e intricate ma da quel momento iniziò ad integrare diverse e originali caratteristiche quali l'inclusione di temi orientali o composizioni asimmetriche.

Lo stile rococò si diffuse soprattutto grazie agli artisti francesi e alle pubblicazioni del tempo. Fu prontamente accolto nelle zone cattoliche della Germania, Boemia e Austria dove venne "fuso" con il barocco tedesco. In

particolare nel sud, il rococò tedesco fu applicato con entusiasmo nella costruzione di chiese e palazzi; gli architetti spesso addobbavano i loro interni con "nuvole" di stucco bianco. In Italia lo stile tardo Barocco di Francesco Borromini e Guarino Guarini si è evoluto nel Rococò a Torino, Venezia, Napoli ed in Sicilia, mentre in Toscana ed a Roma l'arte rimase ancora fortemente legata al barocco.

In Inghilterra il nuovo stile fu considerato come "il gusto francese per l'arte", gli architetti inglesi non seguirono l'esempio dei loro colleghi continentali, ciò nonostante l'argenteria, la porcellana e le sete furono fortemente influenzate dal rococò. Thomas Chippendale trasformò il design dell'arredamento inglese attraverso lo studio e l'adattamento del nuovo stile. William Hogarth contribuì a creare una teoria sulla bellezza del rococò; senza riferirsi intenzionalmente al nuovo stile, egli affermò nella sua *Analisi della bellezza* (1753) che le curve a S presenti nel rococò erano la base della bellezza e della grazia presenti in arte e in natura.

La fine del rococò inizia intorno al 1760 quando personaggi del calibro di Voltaire e Jacques-François Blondel muovono delle critiche sulla superficialità e la degenerazione dell'arte. Blondel, in particolare, si lamentò dell'*incredibile miscuglio di conchiglie, dragoni, canne, palme e piante* nell'arte contemporanea. Nel 1780 il rococò smette di essere di moda in Francia e viene rimpiazzato dall'ordine e dalla serietà dello stile Neoclassico il cui portabandiera è Jacques-Louis David.

Il rococò rimane popolare in provincia ed in Italia fino alla seconda fase del Neoclassicismo, il cosiddetto "stile Impero", quando grazie al governo napoleonico viene definitivamente spazzato via.



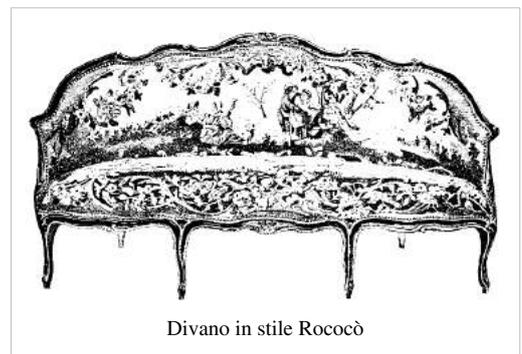
Un interno in stile rococò.

Un rinnovato interesse per il rococò si ha tra il 1820 e il 1870. L'Inghilterra è la prima a rivalutare lo "stile Luigi XIV", così come venne erroneamente chiamato all'inizio, e a pagare grosse cifre per comperare gli oggetti rococò di seconda mano che si potevano trovare a Parigi. Ma anche artisti importanti come Delacroix e mecenati quali l'imperatrice francese Eugénie riscoprono il valore della grazia e della leggerezza applicata all'arte e al design.

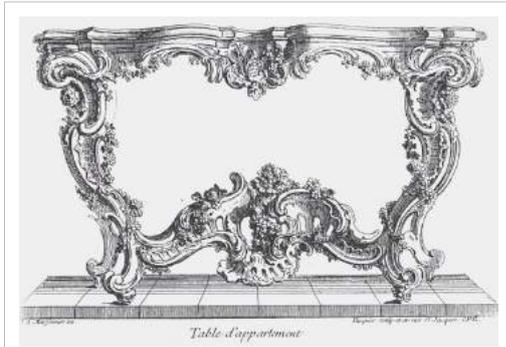
Il rococò applicato alle arti

Arredamenti e oggetti decorativi durante il periodo rococò

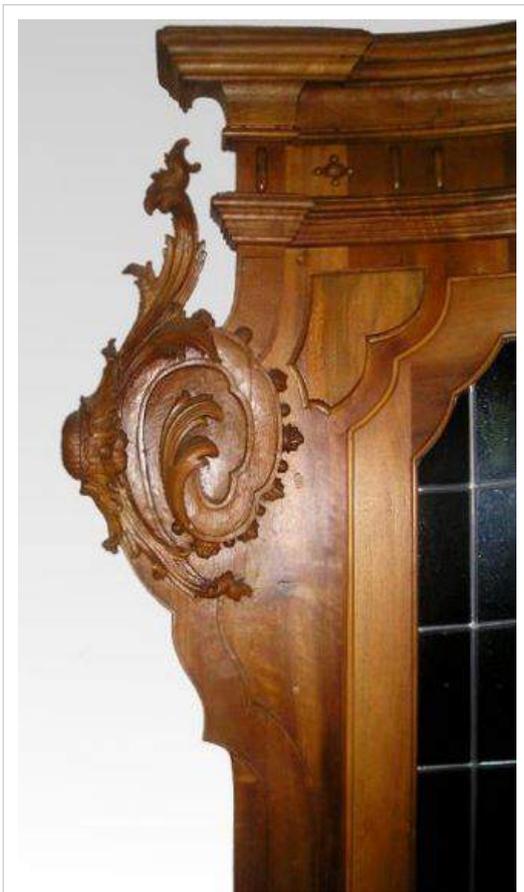
I temi leggeri ma intricati del design rococò si addicono meglio agli oggetti di scala ridotta piuttosto che imporsi (così come invece nel barocco) nell'architettura e nella scultura. Non sorprende quindi che il rococò francese era usato soprattutto all'interno delle case. Figure di porcellana, argenteria e soprattutto l'arredamento, iniziarono ad applicare il rococò quando l'alta società francese cercava di arredare le proprie case nel nuovo stile.



Divano in stile Rococò



Una consolle di Juste-Aurèle Meissonnier del 1730



Particolare di mobile in stile Rococò

Il rococò ama il carattere esotico dell'arte cinese ed in Francia si sbizzarrisce nella produzione di porcellane e vasellame per la tavola, boiserie, paraventi. In Germania si creano grandiosi padiglioni e pagode nei giardini, come per esempio la bellissima Teehaus del Castello di Potsdam.

Una dinastia di ebanisti parigini, alcuni dei quali nati in Germania, sviluppa uno stile di linee curve e sinuose in tre dimensioni, dove le superfici impiallacciate sono completate da intarsi in materiali preziosi come il bronzo, legni pregiati, tartaruga, marmo, avorio, madreperla. I maggiori autori di questi lavori rispondono ai nomi di Antoine Gaudreau, Charles Cressent, Jean-Pierre Latz, Françoise Oeben, Jean-Henri Riesener e Bernard II van Risenbergh.

Disegnatori francesi come François Cuvilliers e Nicholas Pineau, esportano lo stile a Monaco di Baviera ed a San Pietroburgo, mentre il tedesco Juste-Aurèle Meissonnier, si trasferisce a Parigi. Il capostipite e precursore del rococò a Parigi è stato però Simon-Philippe Poirier. In Francia lo stile rimase abbastanza sobrio e caratterizzata da un'estrema eleganza e raffinatezza, dato che gli ornamenti, principalmente in legno, furono meno massicci e apparivano come un misto di motivi floreali, scene, maschere grottesche, dipinti e intarsi di pietre dure. In Baviera e in generale nella Germania meridionale, invece, lo stile si fece veramente ricco e ridondante tanto da creare a vere meraviglie.

Il rococò inglese tende ad essere più moderato, un po' per motivi puritanisti e un po' per quelli economici. Il disegnatore di mobili Thomas Chippendale mantiene le linee curve ma taglia corto con i costosissimi orpelli alla francese. Il maggior esponente del rococò inglese fu, probabilmente, Thomas Johnson, uno scultore e progettista di mobili attivo a Londra alla metà del 1700.

Architettura

Il Castello Solitude a Stoccarda, la chiesa bavarese di Wies, ed il Castello di Sanssouci a Potsdam sono alcuni esempi dell'architettura rococò in Europa. In questo contesto continentale, dove il rococò è completamente sotto controllo, le sculture sono espresse sotto forma di ornamenti floreali, linee interrotte e scene fantastiche.

Nelle decorazioni d'interni, il rococò sopprime le divisioni architettoniche di architrave, fregi e cornice, per il pittoresco, il curioso e il capriccioso, realizzato in materiali plastici come il legno scolpito e lo stucco. Pareti, soffitti, mobili e oggetti di metallo e porcellana si fondono in un insieme omogeneo. Le tinte del rococò sono di color pastello molto più leggere dei colori sgargianti del barocco.

L'intonaco rococò degli artisti italiani e svizzeri come Bagutti e Artari, è una caratteristica delle costruzioni di James Gibbs e dei 'fratelli Franchini, operanti in Irlanda, che riproducevano qualsiasi cosa venisse realizzata in Inghilterra. Utilizzato per la prima volta in alcuni ambienti di Versailles, fu riproposto in alcuni palazzi parigini come l'Hôtel Soubise.

In Germania, artisti francesi e tedeschi come Cuvilliés, Johann Balthasar Neumann e Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, realizzarono l'allestimento del Padiglione di Amalienburg, nel Parco del castello di Nynphenburg a Monaco di Baviera, ed i castelli di Würzburg, *Sans-Souci* a Potsdam, *Charlottenburg* a Berlino, *Brühl* in Westfalia, Bruchsal, Castello Solitude a Stoccarda e Schönbrunn a Vienna.

In Inghilterra uno dei quadri di William Hogarth *Marriage a la Mode*, dipinto nel 1745, mostra un insieme di stanze di un palazzo di Londra, dove lo stile rococò si trova solo sugli intonaci e sul soffitto. Viene poi prodotta una pletora di vasi cinesi in cui i *Mandarini* (dignitari imperiali cinesi) sono effigiati in modo satirico e rappresentati come piccole mostruosità.



Teehaus del Castello Sanssouci a Potsdam



il Castello Solitude a Stoccarda - un capolavoro di architettura rococò nella Germania del sud.



Residenza di Würzburg-Baviera



Castello Augustusburg a Brühl-Germania

Pittura

Sebbene il rococò ebbe origine puramente nelle arti decorative, lo stile stesso mostrò la sua influenza anche nella pittura. I pittori usarono colori delicati e forme curvilinee, decorando le loro tele con cherubini e miti d'amore. Anche il ritratto fu popolare fra i pittori rococò. I loro panorami erano pastorali e spesso dipinsero i pranzi sull'erba di coppie aristocratiche. Con notevole successo in ambito aristocratico si affermò anche la scena galante, variante aristocratica della scena di genere, rappresentante donne impegnate nella toletta, in boudoirs, o in riti edonistici che si fanno simbolo di una visione più smaliziata e mondana dell'arte.

Il grande interesse verso un'indagine razionale della realtà trovò espressione nella pittura di vedute (vedutismo). Caratterizzata dalla fedele rappresentazione di luoghi e panorami, la vedutistica presenta finalità documentaristiche, nel rispetto degli indizi ottici ricavati da una diretta visione del reale. Tale genere si afferma soprattutto con il turismo culturale del Grand tour. Grande successo, nell'ambito vedutistico, ebbe il cosiddetto *capriccio*. Legato alla dimensione del fantastico, il capriccio ha come oggetto paesaggi di pura invenzione disseminati di rovine classiche in realtà poste in siti differenti.

Jean-Antoine Watteau (1684-1721) è considerato il più importante pittore rococò. Egli ebbe una grande influenza sui suoi successori, incluso François Boucher (1703 - 1770) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), due maestri del tardo periodo. Anche il tocco delicato e la sensibilità di Thomas Gainsborough (1727-1788), riflettono lo spirito rococò.



Jean-Antoine Watteau.

*Marriage a la Mode* di William Hogarth, 1745, National Gallery, Londra.



L'imbarco per Citera di Jean-Antoine Watteau. Le frivolezze e le sinuosità della pittura rococò (1721, Louvre).

Scultura

La scultura è un'altra area nella quale gli artisti rococò hanno operato. Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) è considerato uno dei migliori rappresentanti del rococò francese. In generale, questo stile fu espresso meglio attraverso la scultura di porcellana delicata piuttosto che statue marmoree ed imponenti. Falconet stesso era direttore di una famosa fabbrica di porcellana a Sèvres. I temi dell'amore e della gioia furono rappresentati nella scultura, così come la natura e le linee curve e asimmetriche.

Lo scultore Edme-Edmond Bouchardon (1698-1762 o 1689-1762) rappresentò Cupido occupato nell'intagliare i suoi dardi d'amore dalla clava di Ercole; questo rappresenta un simbolo eccellente dello stile rococò. Il semidio è trasformato nel bambino tenero, la clava che fracassa le ossa si trasforma in frecce che colpiscono il cuore, nel momento in cui il marmo è sostituito così liberamente dallo stucco. In questo collegamento si possono menzionare gli scultori francesi, Robert le Lorrain, Michel Clodion e Pigalle.

Musica

Lo stile galante fu l'equivalente del rococò nella storia della musica, così come tra musica barocca e musica classica, e non è facile definire questo concetto con le parole. La musica rococò si sviluppò al di fuori della musica barocca, particolarmente in Francia. Può essere considerata come una musica molto intimistica resa in forme estremamente raffinate. Fra i massimi esponenti di questa corrente si possono citare Jean Philippe Rameau e Carl Philipp Emanuel Bach.

Il Rococò in Italia

Anche in Italia il Rococò, sull'esempio francese, creò un notevole rinnovamento nel settore delle decorazioni d'interni e nella pittura. Questo avvenne soprattutto nelle regioni del nord (Liguria, Piemonte, Lombardia e Veneto), mentre nell'Italia centrale, forse per l'influenza della Chiesa, lo stile non si sviluppò in maniera sensibile. Fa eccezione la cittadina marchigiana di Jesi che risentì di un certo influsso austriaco grazie alle prese eroiche della famiglia dei marchesi Pianetti al servizio degli Asburgo nell'Assedio di Vienna contro i Turchi. Altro discorso ancora va fatto per la Sicilia; qui si sviluppò una evoluzione del barocco ma di gusto più spagnolescante e molto simile al plateresco.



Jesi (AN), Palazzo Balleani

Architettura

I massimi interpreti del rococò nell'architettura sono Filippo Juvarra, che lavorò molto a Torino come architetto di Casa Savoia e Luigi Vanvitelli, che lavorò per i Borboni

Le opere più importanti di Guarino Guarini si possono elencare: la chiesa di San Filippo a Messina, la chiesa dei Padri Somaschi a Messina, la Casa dei padri Teatini a Messina, il Palazzo Carignano a Torino.

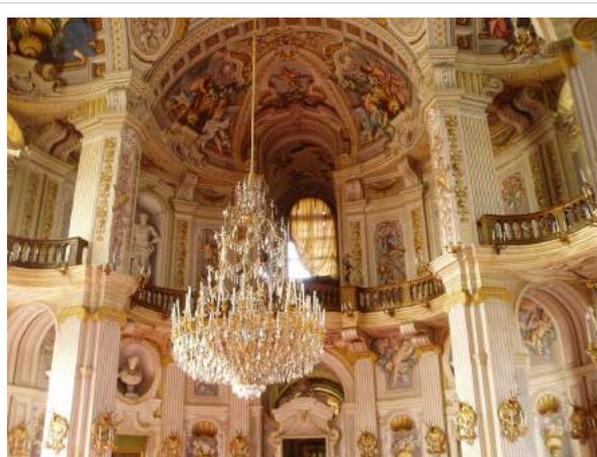
Tra le più importanti realizzazioni di Filippo Juvarra si ricordano: la cupola della Basilica di Sant'Andrea a Mantova, la cupola del Duomo di Como, il campanile della cattedrale di Belluno, la basilica di Superga vicino Torino, la Palazzina di caccia a Stupinigi, la Reggia di Venaria Reale e il Palazzo Madama a Torino.



Jesi (AN), Palazzo Pianetti, Galleria degli Stucchi



La reggia di Stupinigi.



Il salone centrale di Stupinigi.



Piazza San Marco, prima del 1723 dipinto dal Canaletto.

Pittura

Nel campo della pittura i maggiori interpreti del rococò si possono considerare gli artisti che operano a Venezia; tra di essi le figure più importanti si possono considerare: Giambattista Tiepolo di cui si ricordano *Ritratto di Antonio Riccobono*, *San Rocco* e *Ercole soffoca Anteo*; Canaletto che realizzò opere tra cui: *Piazza San Marco*, *San Cristoforo San Michele e Murano*, *I cavalli di San Marco sulla piazzetta*, *Il campo di Rialto a Venezia* e *Paesaggio fluviale con colonna ed arco di trionfo*; Francesco Guardi che dipinse circa ottocentosessanta opere fra le quali si ricordano *Miracolo di un santo domenicano*, *Concerto di*

dame al Casino dei Filarmonici e *La Carita*.

Scultura

Nel settore della scultura, per la verità assai povero in questo periodo, si distingue Giacomo Serpotta che, soprattutto a Palermo, realizzò opere per diverse chiese della città fra le quali si possono citare gli Oratori di Santa Cita, di San Lorenzo e del Rosario a San Domenico e la Chiesa di San Francesco d'Assisi. Anche alcuni scultori che realizzarono fontane a Roma e nella Reggia di Caserta possono essere considerati ispirati allo stile rococò.

Il Rococò e la Chiesa cattolica

Una visione critica del rococò in contesti ecclesiastici fu sostenuta dall'*Enciclopedia cattolica*. Per la chiesa, si diceva, lo stile rococò può essere assimilato alla musica profana, contrapposta alla musica sacra. La sua mancanza di semplicità, la sua esteriorità e la frivolezza hanno un effetto che distrae dal raccoglimento e dalla preghiera. La sua mollezza e la grazia non si addicono alla casa di Dio. A questa affermazione si contrappone oggi, quella di molti critici e quella ufficiosa della Chiesa, che vede nella raffinata espressione rococò lo stile più vicino alla grazia e alla bellezza del paradiso.



La Basilica di Superga.

Nello sviluppo del rococò, sarà trovata una decorazione compatibile con l'aspetto sacro delle chiese. In ogni caso è molto diverso se lo stile è usato in forma moderata come dai maestri francesi o estremizzato dall'opulenza delle forme degli artisti tedeschi.

Gli artisti francesi sembra non abbiano mai considerato la bellezza della composizione l'oggetto principale, mentre i tedeschi fecero dell'imponenza delle linee il loro scopo più importante.

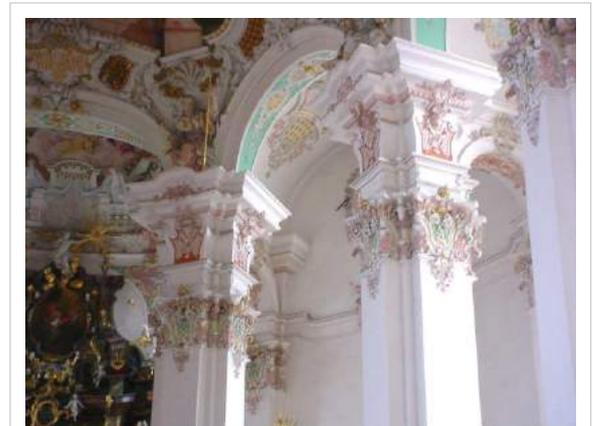
Nel caso di grandi oggetti, la scultura rococò è bella (tra le sculture rococò il soggetto forse più diffuso è San Giovanni Nepomuceno), ma qualora questa graziosità venga elusa si riscontra una somiglianza con il barocco. Gli elementi fantasiosi di questo stile mal si confanno con le grandi pareti delle chiese. In ogni caso tutto deve essere uniformato alle situazioni locali ed alle circostanze. Ci sono alcuni calici rococò veramente belli da vedere, mentre ce ne sono altri che non rispondono a dei canoni tali da farli assimilare a degli oggetti sacri. Fra i materiali usati nello stile rococò figurano il legno intagliato, il ferro e il bronzo usati nella costruzione di balaustre e cancellate. Elemento distintivo è la doratura che rende i freddi materiali metallici più accettabili per l'inserimento in un ambiente non profano.



Duomo di Zwiefalten.

Bibliografia

- A. Morassi, *Tiepolo e la Villa Valmarana*, Milano, 1945.
- A. Morassi, *Giovan Battista Tiepolo*, Londra, 1955.
- A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968.
- A. Porcella, *La giovinezza di Gianbattista Tiepolo*, Roma 1973.



Capitello rococò a Steinhausen.

- M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993.
- (EN) Pal Kelemen, 1967. *Baroque and Rococo in Latin America*.
- (EN) Fiske Kimball, 1943. *Creation of the Rococo* (Ristampato come *The Creation of the Rococo Decorative Style*, 1980).
- (EN) Michael Levey, 1980. *Painting in Eighteenth-Century Venice*.
- (EN) Arno Schönberger e Halldor Soehner, 1960. *L'eta del Rococo* (Pubblicato originariamente in Germania, 1959).
- (DE) T. Hetzer, *Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz*, Frankfurt, 1943.

Voci correlate

- Poesia anacreontica
- Storia dell'arredamento

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rococo art>

Collegamenti esterni

- (**EN**) Esempi di rococò ^[1]
- (**ES**) Cattedrale di Murcia
- Rococo* ^[2] sul Dizionario storico della Svizzera

Note

[1] <http://www.bergerfoundation.ch/Vertige/english/index.html>

[2] <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/i/I111183.php>

Neoclassicismo

« Il Neoclassicismo è una corrente del gusto che ha subito una lunga elaborazione teorica prima di esplodere nella breve e intensa fioritura dello stile Impero, dopodiché si è disgregato sotto l'azione dei fermenti romantici che recava in sé fin dalle origini »

(Mario Praz)



Napoli, facciata della Basilica di San Francesco di Paola

Neoclassicismo è il nome dato ad un movimento culturale sviluppatosi in Europa e in America tra il XVIII ed il XIX secolo. Il neoclassicismo fu variamente caratterizzato ma ben riconoscibile nelle varie arti, nella letteratura, in campo teatrale, musicale e nell'architettura e arti visive.

Il neoclassicismo nacque come reazione al tardo-barocco e al Rococò; come dice il termine esso fu caratterizzato da uno sviluppato interesse per l'arte antica, in particolar modo verso quella greco-romana, con il desiderio di ritornare alla magnificenza di quello stile alimentato dal pensiero illuminista. Fondamentale fu il contributo dell'archeologo, storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann e del pittore e storico dell'arte Anton Raphael Mengs. Inoltre, grande influenza nello sviluppo dello stile Neoclassico ebbero gli scavi di

Pompei, avviati intorno al 1740 da Carlo di Borbone, re di Napoli, che ispirarono tra gli altri Luigi Vanvitelli.



Forlì, la neoclassica Cattedrale di Santa Croce

Architettura e arti visive



Amore e Psiche di Antonio Canova.

Nell'architettura e le arti visive, il primo movimento in cui si individua un'aspirazione neoclassica è quello dello stile Neo-attico che fu distinto dall'archeologo e storico dell'arte Friedrich Hauser nel 1889 nella sua pubblicazione "La scultura Neoattica" ("Die Neuattische reliefs"). Hauser conia il termine "Neo-attico" per identificare una reazione contro le stravaganze barocche dell'arte ellenistica.

Un'importanza sempre maggiore in questi anni viene assunta dal problema urbanistico, in relazione alla crescita delle città. Anche l'architettura degli edifici di Napoli rifletté ampiamente l'influenza esercitata dalle scoperte archeologiche. L'esempio più conosciuto a tal proposito è la Basilica di San Francesco di Paola, considerata l'esempio italiano più importante di chiesa neoclassica^[1]. Ogni "neo-classicismo" seleziona determinati modelli all'interno di una gamma di possibili "classici" e ignora tutti gli altri. Tra i Neoclassici del 1765-1830, in particolare gli scultori si rivolgevano a un ideale fidiaco, anche se in realtà le opere prodotte si avvicinano di più alle copie romane della scultura ellenistica, ignorando la scultura greca arcaica.

Anche le antiche pitture greche erano perdute, ma l'immaginazione dei neoclassicisti settecenteschi la riportò in vita sia attraverso l'esempio della generazione di Raffaello ispiratasi alle grottesche affrescate nella Domus Aurea di Nerone, sia con la riscoperta di Nicolas Poussin ed i contemporanei scavi di Pompei.

Il Neoclassicismo si diffuse in Francia grazie alla generazione di artisti che si recavano in Italia (a Napoli per esempio c'erano gli scavi di Pompei, molto apprezzata fu anche Ercolano) per studiare dal vero i reperti antichi, ma soprattutto fu influenzato dagli scritti di Johann Joachim Winckelmann.

Una seconda ondata neoclassica, più severa e contenuta, è associata all'apice dell'impero di Napoleone, che in particolare in Francia si manifestò con lo stile "Luigi XVI", prima, e con lo stile "Impero", poi.

L'apice della pittura neoclassica è rappresentato da Jacques-Louis David e Jean Auguste Dominique Ingres; Joseph-Marie Vien, maestro di Jacques-Louis David, è considerato dai suoi contemporanei come il «padre del neoclassicismo francese», ancora quello del Vien è un neoclassicismo timido; nell'ambito della scultura si ricordano

invece Antonio Canova, Luigi Acquisti e Bertel Thorvaldsen.

Copia e imitazione

Avvicinare l'arte alla natura per l'artista neoclassico non significa riprodurre la realtà in modo naturalistico (fedele nei particolari), ma estrarne l'essenza, l'atteggiamento psicologico e mentale tipico dell'artista dell'età classica.

Ci riferiamo quindi al periodo classico in cui si rappresenta l'ideale; il Neoclassicismo riproduce quindi l'età classica. La ricerca della natura ideale è dunque il motivo determinante dell'interesse degli artisti neoclassici per le opere antiche. Da questa concezione idealizzata dell'arte classica discende la netta distinzione tra copia e imitazione: la prima riproduce l'aspetto esteriore dell'arte antica; la seconda ne estrae al contrario l'essenza, lo spirito, ed è quindi un'interpretazione, pertanto, originale.

Gli esponenti principali

Giovan Battista Piranesi e Johann Joachim Winckelmann sono i maggiori esponenti in arte del Neoclassicismo, due importanti teorici, rispettivamente sostenitori dell'arte romana e greca. Entrambi privilegiano l'imitazione dell'arte alla sterile copia. Nelle vedute romane di Piranesi si nota maggiormente lo *spirito* della Roma antica.

I tesori scoperti ad Ercolano mostrarono che anche i più classici interni barocchi o le stanze romane di William Kent erano basati sulla struttura architettonica esterna del tempio e della basilica. Questo lo si può notare dalle dorature negli specchi dei frontoni delle finestre. In Italia, fra i più noti esponenti del Neoclassicismo figurativo compaiono anche: Antonio Canova, Luigi Acquisti e Cosimo Morelli per l'arte, per la poesia Ugo Foscolo.

Gli interni

Per quanto riguarda gli interni, il neoclassicismo scoprì il gusto per l'autentico arredamento classico, sulla scia delle scoperte effettuate a Pompei ed Ercolano, scavi iniziati verso la fine del decennio del 1740 ma la cui eco aveva raggiunto il grande pubblico solo nei decenni successivi, grazie anche alla pubblicazione dei primi lussuosi volumi (dal 1757 al 1792) della monumentale opera *Le Antichità di Ercolano* del Bayard. Le illustrazioni mostravano come anche gli interni più classicheggianti di epoca barocca, o le più *romane* tra le stanze realizzate da William Kent fossero basate sullo stile architettonico degli esterni di basiliche e templi, il che si traduceva in: cornici delle finestre munite di frontone, specchi dalle cornici dorate e caminetti sormontati da simil-frontali come quelli dei templi, tutte cose che ora sembrano eccessivamente pompose e piuttosto assurde. Il nuovo stile cercò di ricreare invece un vocabolario architettonico autenticamente *romano*, servendosi di motivi decorativi più piatti e meno pesanti, come fregi scolpiti a bassorilievo o dipinti in monocromia come dei piccoli quadretti, che rappresentavano medaglioni, vasi, busti, bucrani o altri motivi appesi a nastri o rami d'alloro, con snelli arabeschi come sfondo, realizzati in rosso pompeiano o altre tinte pastello, oppure con colori che imitavano quello delle pietre naturali.

Questa moda in Francia, chiamata "*goût Grec*", fu inizialmente appannaggio dei cittadini di Parigi, ma non fu accettata a corte; solo quando il paffuto giovane Re salì al trono nel 1774 permise a sua moglie Maria Antonietta, seguace delle mode, di introdurre lo stile *Luigi XVI* nei palazzi reali, ma soprattutto nel suo Petit Trianon.



Villa Reale di Monza, di Giuseppe Piermarini di stile neoclassico.

A partire dal 1800 l'apprezzamento per i modelli architettonici greci, diffusi per mezzo di stampe e incisioni, diede un nuovo impulso al movimento neoclassico, chiamato *Revival greco*. Il neoclassicismo continuò ad essere uno dei principali movimenti artistici per tutto il XIX secolo ed oltre — in costante contrapposizione con il Romanticismo e il movimento neogotico — anche se a partire dalla fine del XIX secolo è stato spesso considerato uno stile antimoderno o addirittura reazionario da importanti circoli di critici d'arte. Dalla metà del XIX secolo in avanti diverse città europee - in particolare San Pietroburgo e Monaco - furono sostanzialmente trasformate in veri musei dell'architettura neoclassica.

Nell'architettura statunitense, il neoclassicismo fu una delle espressioni del movimento dell'American Renaissance (1890-1917 circa); la sua ultima manifestazione si ebbe nell'Architettura Beaux-Arts, i cui ultimi grandi progetti pubblici furono il Lincoln Memorial (molto criticato all'epoca della costruzione), la National Gallery of Art di Washington e il Roosevelt memorial presso l'American museum of natural history di New York. Con queste opere lo stile si era già avviato verso il declino e il progetto di città monumentale ideato per Nuova Delhi da Sir Edwin Lutyens rappresentò il glorioso viale del tramonto del neoclassicismo: ben presto la seconda guerra mondiale distrusse tutte le illusioni.



Sulla facciata della Royal Scottish Academy di Edimburgo, l'architetto James Playfair ha realizzato un portico Dorico ottastilo.

Il Neoclassicismo velato negli stili architettonici moderni

Nel frattempo, architetti modernisti moderati come Auguste Perret in Francia, mantennero i ritmi e le proporzioni dell'architettura colonnare persino nella costruzione di edifici industriali. Lì dove un colonnato sarebbe stato additato come *reazionario*, una serie di pannelli scanalati simili a pilastri sotto ad una fascia ornamentale ripetitiva apparivano come *progressisti*. Pablo Picasso fece alcuni esperimenti con motivi classicheggianti negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale e lo stile Art Deco, che ebbe il suo picco con l'*Exposition des Arts Décoratifs* di Parigi nel 1925, spesso si ispirò a motivi neoclassici senza però mostrarlo in maniera evidente. Vari ne sono gli esempi: i severi e robusti cassettoni di Émile-Jacques Ruhlmann o di Sue et Mare, i vestiti alla moda drappeggiati a ricordare le linee greche, la danza artistica di Isadora Duncan, gli uffici postali e i tribunali statunitensi costruiti in stile Streamline Moderno non più tardi degli anni cinquanta. Temi di tipo neoclassico si possono trovare anche nella Smith Tower di Seattle.

Neoclassicismo letterario

Le arti non vanno sempre al passo e il "neoclassicismo" in letteratura inglese è associato con gli scrittori *augustani* del primo XVIII secolo, tutte eredità di John Dryden di Milton.

Il maggiore dei poeti greco-latini da cui si ispirarono era Publio Virgilio Marone. I maggiori scrittori del periodo sono Daniel Defoe, Jonathan Swift, Alexander Pope.

In Francia, il neoclassicismo è tipico del teatro di Jean Racine, con i suoi versi bilanciati, limitatezza nelle emozioni, raffinemento nell'espressione, senza eccessi, la sua consistenza artistica, così che il tono tragico non era compensato da momenti di realismo o humor (come in Shakespeare), e la sua aderenza formale alle "unità classiche" riprese dalla *Poetica* di Aristotele.

In Italia i più importanti esponenti della letteratura neoclassica furono Ludovico Savioli, Giuseppe Parini, Vincenzo Monti e Ugo Foscolo.

Nel 1786, lo scrittore tedesco Goethe finì il suo periodo di Sturm und Drang con il suo *Viaggio in Italia*, le cui esperienze raccolse in volume nel 1817. In seguito, egli, come il suo collega Friedrich Schiller, emulò i temi e la sensibilità della tragedia greca in opere come *Ifigenia in Tauride*, le *Elegie romane*, e il *Faust*.

Tuttavia per quanto riguarda Goethe, e tutto il movimento dello Sturm und Drang, è necessario precisare che le caratteristiche principali e fondanti - la sregolatezza, il genio, la furia compositiva e l'apparente mancanza di freni - sono propri del Romanticismo europeo. Temi neoclassici che dominano le opere del poeta tedesco Hölderlin.

Novecento: neoclassicismo tra le guerre

Vi è stato nel XX secolo un intero movimento artistico denominato neoclassicismo. Esso includeva almeno la musica, la filosofia e la letteratura e si è sviluppato fra la fine della prima guerra mondiale e la fine della seconda. Vi è stato anche in questo periodo un "neoclassicismo semplificato" in architettura, che si è opposto al razionalismo. In Italia ciò è stato espresso dalle architetture di Marcello Piacentini.

Galleria di immagini



Classicismo tardo barocco: G. P. Pannini assembla i canoni delle rovine e delle sculture romane in una vasta e immaginaria galleria (1756)



Johann Heinrich Füssli: *La disperazione dell'artista davanti all'imponenza dei frammenti antichi*, 1778-79, Milano, Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli. Nell'acquerello, l'artista esprime la dolorosa consapevolezza dell'impossibilità di ricostruire l'antica statua di Costantino



Un capolavoro dell'arte italiana trasferito in Russia: il vestibolo del Palazzo Gatchina visto da un allievo di Luigi Vanvitelli, Antonio Rinaldi, 1770 circa



Giovanni Battista Piranesi: disegno per un vaso, 1780 circa, Roma



Antonio Pedrina, Croce del vescovo Zane, 1841



Un monastero vicino a Ostashkov in Russia (immagine del 1910)



Lovere, Accademia Tadini



"Amore e Psiche", Antonio Canova



Il dipinto *Il giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David (1784) è considerato uno dei più famosi dipinti neoclassici



La morte di Socrate di Jacques-Louis David, 1787, New York, Metropolitan



"Le Sabine", Jacques-Louis David



Apoteosi di Omero di Jean-Auguste-Dominique Ingres

Note

[1] R. Middleton, D. Watkin, *Architettura dell'Ottocento*, Martellago (Venezia), Electa, 2001, p. 292.

Bibliografia

- Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano, *Storia dell'arte italiana*, vol IV, Milano 1990 ISBN 88-424-4525-8
- Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Milano, 2003 ISBN 88-17-10058-7

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/category:Neoclassicism>

Arte moderna

Con **arte moderna** ci si riferisce alle opere artistiche prodotte approssimativamente tra gli anni 1860, epoca di transizione tra romanticismo e realismo, e gli anni 1970, punto d'inizio dell'arte post-moderna.

Il termine «arte moderna» denota lo stile e la concezione dell'arte propri di quell'epoca^[1] e, più in generale, alle espressioni artistiche che esprimono una forma di «rifiuto» per il passato e di apertura alla sperimentazione.^[2]

Gli artisti moderni sperimentarono nuove forme visive e avanzarono concezioni originali della natura, dei materiali e della funzione dell'arte, alternando periodi più "realisti" (sia per le tecniche adottate che per i soggetti scelti) a periodi più "simbolisti" o "espressionisti" fino all'astrazione.

La produzione artistica più recente è spesso definita come arte contemporanea, o arte postmoderna.

Storia dell'arte moderna

Le radici nel XIX secolo

Sebbene la scultura d'arte moderna e l'architettura sono state riconosciute solo alla fine del diciannovesimo secolo, gli inizi della pittura moderna possono essere riconosciuti precedentemente.^[3] L'anno che in genere si considera convenzionalmente come il punto d'inizio dell'arte moderna è il 1863,^[4] cioè l'anno in cui Édouard Manet esibì il suo dipinto *Colazione sull'erba* a Parigi. Si potrebbero prendere in considerazione date ancora precedenti a questa: il 1855 quando Gustave Courbet esibì *L'atelier dell'artista*.

Secondo lo storico dell'arte H. Harvard Arnson, comunque, "Tutte queste date hanno un significato nello sviluppo dell'arte moderna, ma non marcano una data assoluta d'inizio di una nuova arte ... Una graduale metamorfosi è accaduta nel corso di un centinaio di anni."

Il filo di pensiero che conduce all'arte moderna può essere ricondotto all'Illuminismo, e anche al diciassettesimo secolo.^[5] Il critico d'arte moderna Clement Greenberg chiamò Immanuel Kant "il primo vero modernista" ma segnò anche una distinzione: "L'illuminismo criticò dall'esterno ... Il Modernismo critica dall'interno".^[6] La Rivoluzione Francese del 1789 sradicò presunzioni e istituzioni che per secoli erano state accettate attraverso piccole domande, e avvicinò il popolo ad un vigoroso dibattito politico. Questo sollevò la consapevolezza del popolo, o come disse Ernst Gombrich: "una consapevolezza che permette alle persone di scegliere come vivere esattamente come si sceglie la fantasia della carta da parati".^[7]

I pionieri dell'arte moderna furono i Romantici, i Realisti e gli Impressionisti.^[8]

- L'Arte romantica si distinse, nelle arti figurative, per le atmosfere languide e misticheggianti e per il riferimento costante alla natura ed al Sublime legato all'aspirazione per l'infinito (si pensi ai paesaggi sconfinati di William Turner e di John Constable), ma anche per il nazionalismo (*La liberta che guida il popolo* di Delacroix) e per i richiami al passato (il "runderismo" medievale di Caspar David Friedrich, i richiami classici del romanticismo più formale che sostanziale di Francesco Hayez) reinterpretato anche in contrapposizione alla retorica illuminista e razionalista nonché per mettere in evidenza l'universalità dei sentimenti e della condizione umana, e la banalità del presente.
- Lo stile realista nacque invece, anche in pittura, come risposta artistica ai fermenti politici popolari scoppiati in Europa a partire dalla Rivoluzione Francese soprattutto nell'ondata rivoluzionaria del 1848. Questi fermenti politici e sociali produssero una critica della società borghese da un punto di vista popolare (compresa la pittura classicheggiante, diffusa tra le élite) che portò, nell'arte, alla ricerca polemica di un realismo che non dissimulasse le contraddizioni, le ingiustizie e la vita quotidiana. Questa volontà si tradusse sia nello stile pittorico adottato, con un'attenzione alla fedeltà nella riproduzione della realtà (pur con un'accentuazione pre-espressionista di certi elementi grotteschi, ad esempio in Gustave Courbet), sia nella scelta dei soggetti umili e popolari (*Le spigolatrici* di Jean-François Millet, *Il vagone di terza classe* di Honoré Daumier) a scopo di polemica e di denuncia. In Italia

la tendenza verista si esprime soprattutto nella scuola toscana dei Macchiaioli.

- L'Impressionismo nacque negli anni sessanta dell'Ottocento raccogliendo in parte l'eredità del romanticismo (per quanto riguarda la predilezione per i paesaggi en plein air e per le innovazioni cromatiche, ma anche per le atmosfere languide) e del realismo (nella scelta dei soggetti e nella naturalezza della composizione) reinterpretato anche attraverso l'opera dei Macchiaioli. Gli impressionisti dipingevano all'aperto, con una tecnica rapida che permetteva di completare l'opera in poche ore (la pittura en plein air). Essi volevano riprodurre sulla tela le sensazioni e le percezioni visive che il paesaggio comunicava loro nelle varie ore del giorno e in particolari condizioni di luce. L'oggetto era quindi la percezione della realtà sentita nella sua totalità: compito dell'artista quello di cogliere l'"impressione" generale, esprimendola con rapide pennellate di colore.

La tendenza realista si scontrò, nel corso dell'Ottocento, con la tendenza idealista che egemonizzava, all'epoca, l'arte accademica, godendo del favore (estetico e politico) di un pubblico elitario e del potere politico.^[9] Ciò nonostante, lentamente, alcuni tra i pittori impressionisti di maggiore successo riuscirono a catturare il favore di una parte crescente dell'establishment lavorando su commissione o per esibizioni relativamente popolari, in contrasto con l'idea di arte elitaria o di "arte per l'arte". Ciò tuttavia diluì in parte la portata contestatrice e anticonformista dell'Impressionismo, estetizzandolo e portando alcuni post-impressionisti ad un'ulteriore ricerca stilistica.

Nel tardo diciannovesimo secolo, altri movimenti che influenzarono l'arte moderna erano cominciati ad emergere: ad esempio il Post-impressionismo (scomponibile in varie correnti, tra cui il Puntinismo) ed il Simbolismo.

- Con Post-impressionismo si fa riferimento a tutti quei movimenti artistici che si svilupparono (soprattutto in Francia) negli ultimi due decenni del diciannovesimo secolo superando l'Impressionismo caricando la sola impressione visiva di significati più profondi e soggettivi. Artisti emblematici di questa tendenza furono Vincent Van Gogh (precursore in parte dell'Espressionismo e del Fauvismo), Paul Cézanne (anticipatore in parte del Cubismo) e Georges Seurat, capostipite del Puntinismo).
- Il Puntinismo, o anche detto "Impressionismo scientifico", è una delle principali correnti post-impressioniste che estremizzò la riflessione teorica sulla luce e sul colore portata avanti dagli impressionisti, esasperando la scomposizione e la frammentazione del tratto fino a giungere non più ad un mescolamento o ad una sovrapposizione di rapide pennellate di colore (come nell'Impressionismo classico, punto di partenza del capostipite Georges Seurat) bensì ad un accostamento di minuscoli punti di colore puro che si fondono solo nella retina dell'osservatore. In Italia il Divisionismo giunge a risultati estetico-tecnici analoghi, con la divisione del tessuto pittorico in piccoli tratti di colori primari, ma spesso con tematiche e sensibilità più vicine al Simbolismo.
- Il Simbolismo emerse sempre in Francia dalla volontà di superare la pura visività dell'impressionismo mainstream cercando di trovare delle corrispondenze tra il mondo oggettivo (in particolare la natura) e il mondo soggettivo. Il Simbolismo pittorico non si propose quindi tanto di sovraccaricare la natura di significati allegorici, quanto piuttosto di utilizzare elementi reali per evocare in maniera sintetica (appunto simbolica) idee ed emozioni.

La prima metà del ventesimo secolo

Tra i movimenti che nacquero durante i primi decenni del ventesimo secolo uno dei più influenti è il movimento espressionista attivo, nelle sue varie declinazioni, in Francia (dove confluirono anche artisti espressionisti slavi e italiani) e in Germania.

- L'espressionismo, anticipato in parte dai lavori di Munch, del Gauguin tardo-impressionista e del Daumier post-realista, fu inaugurato dalle avanguardie Fauviste (in Francia) e dal gruppo Die Brücke (in Germania), sviluppando poi diverse correnti (lo spiritualismo quasi astratto dei Der Blaue Reiter, lo spirito di denuncia della corrente della Nuova oggettività) oltre a personalità originali (Oskar Kokoschka, Amedeo Modigliani), il tutto all'insegna di un'estrema eterogeneità stilistica e contenutistica. Se realismo ed impressionismo nacquero come tentativi di dipingere la realtà in maniera realistica, l'espressionismo mirò a trasmettere attraverso l'arte non tanto la forma esteriore della realtà quanto i moti interiori dello spirito o della realtà stessa. Ciò anche per contrastare la trasformazione dell'impressionismo in un movimento puramente estetico incapace sia di veicolare istanze sociali

ed esistenziali, sia di conservare lo spirito dissacratore e polemico degli albori.

- Il Fauvismo (dal francese "belve"), uno dei movimenti di avanguardia che anticiparono l'Espressionismo, fu così definito per la "selvaggia" violenza espressiva del colore steso in tonalità pure. Partendo dalla riflessione impressionista sul colore, i fauvisti (Matisse, Vlaminck e altri) promossero l'uso di colori vivaci ed innaturali. Dissimilmente da altre correnti espressioniste, i fauves si concentrarono sugli aspetti cromatici e sull'immediatezza visiva piuttosto che sul significato e sui messaggi proponendo una libertà ed un'irruenza rivoluzionaria ed iper-espressiva nell'uso del colore.
- Il movimento Die Brücke, nato a Dresda nel 1905, rappresentò il "ponte" tra il neo-romanticismo e l'Espressionismo tedesco. I membri di Die Brücke, Kirchner e Nolde i più celebri, si isolarono in un quartiere operaio di Dresda e svilupparono uno stile comune basato su colori accesi, tensione emozionale, immagini violente e una certa influenza del primitivismo, alternando immagini crude della realtà urbana a scene da circo cariche di pathos ponendo le basi per l'espressionismo maggiormente realista e politicizzato della Nuova oggettività.
- Il movimento Der Blaue Reiter ("il cavaliere blu") di Kandinskij, Macke, Klee e Marc, nacque a Monaco di Baviera nel 1911. Gli artisti del movimento miravano ad esprimere attraverso l'arte verità spirituali, promuovendo una pittura spontanea (con linee sinuose e virtuosismi ispirati all'Art Nouveau) dalle tinte accese: da questa concezione mistico-spirituale ed idealistica dell'arte come evasione e come veicolo d'espressione di significati spirituali, interiori, trascendenti, sarebbe derivato anni dopo l'Espressionismo astratto.
- La Nuova oggettività si sviluppò, nel solco della tradizione espressionista, negli anni immediatamente successivi alla della Prima guerra mondiale: nel clima di distruzione e di tensione politica e sociale che ne derivò, molti artisti scelsero di utilizzare la capacità di provocare e di rappresentare le emozioni propria dell'espressionismo al servizio delle classi svantaggiate, dei diseredati e delle umili vittime del conflitto recuperando le ragioni del realismo e della pittura grottesca alla James Ensor nonché dei Macchiaioli. Fu in questo clima che artisti come Käthe Kollwitz in Germania e Lorenzo Viani si dedicarono alla rappresentazione della sofferenza delle classi subalterne, del proletariato urbano e rurale, mentre Otto Dix e George Grosz declinarono il loro impegno in dipinti e vignette satiriche ed antiborghesi, anti-militariste e politicamente schierate a sinistra della stessa Repubblica di Weimar o sulle posizioni del Sindacalismo rivoluzionario e dello Spartachismo fino alla repressione hitleriana in Germania ed all'ostilità (o alla cooptazione) nell'Italia fascista.

Alla galassia espressionista si affiancarono, agli inizi del secolo, vari movimenti di avanguardia: tra i principali il Cubismo di Picasso, Braque e Gris, il Futurismo di Boccioni e Balla, il Dadaismo di Tzara e di Duchamp, la Pittura metafisica di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, il Surrealismo di Ernst, Dalí, Miró e Magritte ed il Suprematismo di Kazimir Severinovič Malevič.

- Il Cubismo nacque a Parigi nel 1905: caratteristica del cubismo quella di spezzare, analizzare e riassemblare il soggetto in forme astratte proponendone visioni scomposte secondo più punti di vista. Compito del pittore quindi quello di sottoporre il soggetto ad un'opera "parascientifica" di scomposizione nelle sue componenti costitutive, ricomponendolo non in base alla realtà di visione ma alla realtà di conoscenza. Pittori più rappresentativi di questa tendenza furono Pablo Picasso ed il primo Georges Braque (già Fauves, poi allontanatosi dal cubismo), Robert Delaunay (capostipite del Cubismo orfico influenzato dall'espressionismo del gruppo Der Blaue Reiter) e Fernand Léger (che riprese i motivi della macchina e della metropoli affrontati dai Futuristi senza dividerne però il Positivismo), mentre a livello teorico un contributo fondamentale fu offerto dal poeta Guillaume Apollinaire.
- Il Futurismo fu un movimento artistico sviluppatosi in Italia grazie all'opera di Filippo Tommaso Marinetti. Il Futurismo si colloca sull'onda della rivoluzione tecnologica dei primi anni del '900 che offre l'occasione per superare l'immaginario decadente esaltando il dinamismo e la fiducia nel progresso e dichiarando, come già Nietzsche, la fine delle vecchie ideologie. L'esaltazione del dinamismo, della velocità, dell'industria, del motore e della guerra intesa come "igiene dei popoli", si tradusse nelle arti figurative nell'abolizione della prospettiva tradizionale (ispirata a Cubismo e Divisionismo italiano) a favore di una visione simultanea che esprimesse il

dinamismo degli oggetti. Nato in Italia, in futurismo si sviluppò anche in Russia (seppure su posizioni ideologiche opposte, a sostegno del comunismo e contro la guerra) dove fu la premessa per il Costruttivismo.

- La Pittura metafisica nacque attorno al 1912 durante la permanenza dell'italiano Giorgio de Chirico a Parigi. Caratteristica dello stile l'intenzione di mostrare ciò che è oltre l'esperienza fisica della realtà, oltre l'esperienza dei sensi: a livello stilistico gli stratagemmi più frequenti sono la creazione di un'atmosfera fuori dal tempo, allucinata e sognante, con campiture ampie e piatte di colore, molteplici punti di fuga, ombre lunghe e l'assenza quasi completa di figure umane (sostituite da manichini, statue, treni) che contribuisce ad accrescere il senso di solitudine e mistero. La corrente metafisica fu di fondamentale importanza per la nascita del Surrealismo, tanto che i protagonisti di questa corrente riconosceranno in De Chirico un loro vero e proprio precursore.
- Il Suprematismo nacque nel 1913 in Russia dalla volontà di superare la tendenza realista ottocentesca dominante e dalla disillusione legata al fallimento della Rivoluzione russa del 1905, repressa dall'apparato zarista, che portò molti movimenti d'avanguardia a rifugiarsi in una concezione disimpegnata dell'arte. Secondo l'estetica proposta da Kazimir Severinovič Malevič, il fondatore del movimento, la bellezza dell'opera d'arte è dovuta non all'oggetto della rappresentazione o all'emozione che esso esprimerebbe ma alla piacevolezza naturalmente indotta da alcune forme semplici, responsabili ad esempio del fascino immortale (per quanto inconsapevole) dell'arte classica. Partendo da questa considerazione, quindi, il Suprematismo propose un'arte controllata di pure forme semplici e geometriche, nel tentativo di depurare la pura estetica da ogni desiderio di curarsi della realtà in sé anti-artistica.
- Il Dadaismo fu un movimento artistico, o meglio "anti-artistico", che contrastò attraverso la dissacrazione sistematica sia l'estetica e le convenzioni del tempo sia ogni concezione che affidasse all'arte un qualsiasi senso o una qualsiasi funzione. Per i Dada l'arte era semplice creatività, ironia, scherzo, all'insegna di un nichilismo artistico risultato, in parte, dell'orrore per la Prima guerra mondiale. Questo nichilismo artistico, e questo gusto per la sorpresa e la dissacrazione, influenzarono in maniera consistente l'Arte contemporanea postmoderna, anche se il Dadaismo vero e proprio si dissolse presto nel Surrealismo (come nel caso di Marcel Duchamp).
- Il Surrealismo nacque negli anni venti a Parigi dalla volontà di scrutare anche attraverso l'arte la profondità del sogno e dell'inconscio. Il Surrealismo è quindi quell'arte che si nutre di libere associazioni di immagini, idee, sensazioni, accostate e composte senza scopi preordinati se non quello di esplorare quella forma di conoscenza che va appunto oltre la realtà sensibile e cosciente. Se in alcuni casi il surrealismo sfociò nell'astrattismo (si pensi a Joan Mirò) in altri casi esso si richiamò piuttosto all'Espressionismo (Max Ernst), al Dadaismo (Marcel Duchamp, e lo stesso Max Ernst), fino alla Metafisica (Salvador Dalí).

Gruppi di artisti svilupparono sempre in questo periodo nuovi modi di intendere l'arte nelle sue interrelazioni con l'architettura, al design ed alla grafica pubblicitaria: all'Art Nouveau, tendenza dominante di inizio secolo, si aggiunsero soprattutto dopo la prima guerra mondiale il neoplasticismo del gruppo De Stijl (che nell'arte figurativa ebbe come maggiore esponente Piet Mondrian), al razionalismo della scuola Bauhaus (attiva soprattutto in architettura e in design) ed in Russia al Costruttivismo di Vladimir Evgrafovič Tatlin.

Dopo la Seconda guerra mondiale

L'arte moderna sbarcò negli Stati Uniti nel secondo decennio del secolo ventesimo, e fu rafforzata dalla fuga dall'Europa di numerosi artisti: fu solo dopo la fine della seconda Guerra Mondiale, tuttavia, che gli Stati Uniti divennero una fucina di movimenti artistici ed avanguardistici che fecero da ponte tra l'arte moderna e l'arte postmoderna (o contemporanea) che va dagli anni settanta ad oggi.

Gli anni cinquanta e sessanta videro l'emergere di movimenti riconducibili alla corrente dell'arte astratta, in parte derivazione dell'espressionismo: tra i più conosciuti l'espressionismo astratto e l'Action painting di Pollock e de Kooning e la "Pittura a campi di colore" di Rothko, in contesto americano, ma anche il Tachisme e l'Art Brut in Europa. Sempre a partire dagli anni sessanta si sviluppò inoltre l'Arte concettuale con la nascita della Pop Art, dell'Op Art, del Neo-dadaismo, della Performance art, del Minimalismo, e da altre correnti che influenzarono anche l'arte contemporanea.

Movimenti artistici, avanguardie e gruppi di artisti

Di seguito i principali movimenti artistici che compongono l'arte moderna (con alcuni degli esponenti più significativi), insieme ai principali movimenti leggermente anteriori o leggermente posteriori correlati all'arte del periodo propriamente moderno (1860-1970).

Diciannovesimo Secolo

- Arte romantica - William Turner, John Constable, Eugène Delacroix, Caspar David Friedrich, Francisco de Goya
- Realismo - Gustave Courbet, Camille Corot, Jean-François Millet
- Macchiaioli - Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Vincenzo Cabianca
- Impressionismo - Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley
- Post-impressionismo - Georges Seurat, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Henri Rousseau
- Puntinismo (o pointillisme) - Georges Seurat, Paul Signac
- Divisionismo - Giovanni Segantini, Pellizza da Volpedo, Gaetano Previati, Angelo Morbelli
- Simbolismo - James Ensor, Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin
- Nabis - Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Édouard Vuillard

Gli inizi del ventesimo secolo (prima della Prima Guerra Mondiale)

- Art Nouveau e varianti (Secessione viennese, Jugendstil, Modernismo) - Aubrey Beardsley, Alphonse Mucha, Gustav Klimt
- Art Nouveau (Architettura & Design) - Antoni Gaudí, Otto Wagner, Wiener Werkstätte, Josef Hoffmann, Adolf Loos, Koloman Moser
- Fauvismo - Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, André Derain, Kees Van Dongen, Georges Rouault
- Cubismo - Georges Braque, Pablo Picasso
- Futurismo - Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini, Luigi Russolo
- Futurismo russo - Natal'ja Sergeevna Gončarova, Michail Fedorovič Larionov
- Espressionismo - Edvard Munch, Egon Schiele, Oskar Kokoschka
- Die Brücke - Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein, Otto Mueller
- Der Blaue Reiter - Franz Marc, Wassily Kandinsky, August Macke, Alexej von Jawlensky
- Scuola di Parigi - Amedeo Modigliani, Chaim Soutine, Moïse Kisling, Marc Chagall, Constantin Brâncuși
- Pre-Surrealismo - Giorgio de Chirico, Marc Chagall
- Cubismo orfico - Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Jacques Villon
- Vorticism - Wyndham Lewis

Il periodo tra le due guerre

- Pittura metafisica - Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Alberto Savinio
- Dadaismo - Jean Arp, Marcel Duchamp, Max Ernst, Francis Picabia, Kurt Schwitters
- Movimenti del ritorno all'ordine (Valori Plastici, Novecento, Realismo magico, Secondo Futurismo) - Mario Sironi, Achille Funi, Antonio Donghi, Felice Casorati, Fortunato Depero, Cagnaccio da San Pietro, Ubaldo Oppi, Enrico Prampolini
- Nuova oggettività - George Grosz, Käthe Kollwitz, Otto Dix, Max Beckmann, Christian Schad
- Surrealismo - André Breton, Max Ernst, René Magritte, Jean Arp, Joan Miró, Yves Tanguy, Salvador Dalí, André Masson
- Cubismo sintetico - Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Pablo Picasso

- Costruttivismo - Naum Gabo, Gustav Klutssis, László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Kasimir Malevich, Vadim Meller, Alexander Rodchenko, Vladimir Tatlin
- Suprematismo - Kazimir Malevich
- De Stijl - Theo van Doesburg, Piet Mondrian
- Bauhaus - Paul Klee, Wassily Kandinsky, Josef Albers
- Modernismo americano e Precisionismo - Charles Sheeler, Stuart Davis, Arthur Dove, Marsden Hartley, Georgia O'Keeffe, Charles Demuth

Il periodo successivo alla seconda Guerra Mondiale

Astrattismo

- Espressionismo astratto e Action painting - Willem de Kooning, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Clyfford Still, Emilio Vedova
- Arte informale e Tachisme - Jean Dubuffet, Emilio Scanavino, Jean Bazaine, Camille Bryen, Hans Hartung, Sam Francis, Alberto Burri, Ferruccio Bortoluzzi
- Astrattismo geometrico - Wassily Kandinsky, Manlio Rho, Mario Radice, Josef Albers, Luigi Veronesi
- Movimento spazialista - Lucio Fontana, Mario Deluigi, Roberto Crippa
- Pittura a campi di colore - Mark Rothko, Barnett Newman, Sam Francis
- CO.BR.A. - Pierre Alechinsky, Karel Appel, Else Alfelt, Asger Jorn
- Art Brut (o "Arte grezza") - Adolf Wölfli, Tarcisio Merati, Ferdinand Cheval

Arte concettuale

- Neo Dada - Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, Jasper Johns, Joseph Beuys
- Nouveau Réalisme - Yves Klein, Pierre Restany, Christo, Arman
- Fluxus - George Maciunas, Allan Kaprow, Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono, Dick Higgins, Charlotte Moorman
- Happening - Joseph Beuys, Wolf Vostell
- Videoarte - Nam June Paik, Bill Viola, Wolf Vostell
- Minimal Art - Sol LeWitt, Donald Judd, Dan Flavin, Richard Serra, Agnes Martin
- Post-minimalismo - Eva Hesse, Bruce Nauman,
- Arte Povera - Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Mario Merz, Piero Manzoni, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Penone
- Dau al Set - Joan Brossa, Antoni Tàpies

Arte figurativa

- Pop art - Richard Hamilton, Andy Warhol, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg
- Op art - Victor Vasarely, Bridget Riley
- Décollage - Mimmo Rotella, Wolf Vostell
- Transavanguardia - Francesco Clemente, Nicola De Maria, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Sandro Chia
- Neoespressionismo e Neuen Wilden (Nuovi Selvaggi) - Georg Baselitz, Anselm Kiefer, David Salle, Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, Lucian Freud
- Arte figurativa - Bernard Buffet, Maurice Boitel
- Arte neo-figurativa - Fernando Botero, Antonio Berni

Arti plastiche

- Arte cinetica - Jean Tinguely, Getulio Alviani, Alberto Biasi
- Scultura - Henry Moore, David Smith, Tony Smith, Alexander Calder, Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, René Iché, Marino Marini, Constantin Brancusi, Fausto Melotti
- Land Art - Christo, Richard Long, Robert Smithson

Principali esposizioni di Arte Moderna occidentale

Italia

- Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma
- Civico museo d'arte contemporanea, Milano

Francia

- Centre Georges Pompidou, Parigi
- Musée d'Orsay, Parigi

Germania

- Museum Ludwig, Colonia
- Pinakothek der Moderne, Monaco di Baviera
- Neue Pinakothek, Monaco di Baviera
- Neue Nationalgalerie, Berlino

Regno Unito

- Tate Modern, Londra

Resto d'Europa

Belgio

- SMAK, Gand

Olanda

- Stedelijk Museum, Amsterdam

Spagna

- Museo di arte contemporanea di Barcellona, Barcellona
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Svezia

- Moderna Museet, Stoccolma

Stati Uniti

- Museum of Modern Art, New York
 - Guggenheim Museum, New York
 - Museum of Modern Art (San Francisco), San Francisco
 - Walker Art Center, Minneapolis
 - Art Institute of Chicago, Chicago
 - Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
 - Museum of Fine Arts, Boston
-

Note

- [1] Robert Atkins. *Artspeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*. Abbeville Press. New York, 1990, pag. 102.
- [2] E.H. Gombrich. *The Story of Art*. Phaidon. London, 1958, p. 419.
- [3] Arnason 1998, p. 10.
- [4] Arnason 1998, p. 17.
- [5] "Nel diciassettesimo e nel diciottesimo secolo l'atteggiamento cominciò a muoversi verso una nuova visione del mondo che avrebbe portato alla creazione di un mondo "nuovo", cioè del "mondo moderno". Cahoon 1996, p. 27.
- [6] Frascina and Harrison 1982, p. 5.
- [7] Gombrich 1958, pp. 358-359.
- [8] Arnason 1998, p. 22.
- [9] Corinth, Schuster, Brauner, Vitali, and Butts 1996, p.25.

Voci correlate

- Storia dell'arte
- Arte contemporanea
- Galleria d'arte moderna

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Contemporary art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Contemporary_art)

Romanticismo

Il **Romanticismo** è stato un movimento artistico, musicale, culturale e letterario sviluppatosi in Germania (*Romantik*) preannunciato in alcuni dei suoi temi dal movimento preromantico dello Sturm und Drang, al termine del XVIII secolo e poi diffusosi in tutta Europa nel secolo seguente.

Il termine "Romanticismo" viene dall'inglese *romantic* che nella metà del XVII secolo usava questo termine riferendolo a ciò che rappresentava non la realtà ma quello che veniva descritto in termini "romanzeschi" in certa letteratura come quella dei romanzi cavallereschi. Accanto a questo primo significato si sviluppò e alla fine prevalse nel XVIII secolo quello di "pittoresco" riferito non solo a ciò che veniva artisticamente raffigurato ma soprattutto al sentimento che ne veniva suscitato.^[1]

Definizioni e interpretazioni

Non è possibile definire il Romanticismo in senso univoco poiché si tratta di un fenomeno complesso che assume connotazioni diverse a seconda delle nazioni in cui si sviluppa. Nel movimento romantico non c'è un riferimento preciso a un sistema chiuso di idee che possa compiutamente definirlo ma esso fa piuttosto riferimento a un "modo di sentire" a cui gli artisti del tempo adeguarono il loro modo di esprimersi artisticamente, pensare e vivere.^[2]



Caspar David Friedrich, *Sera con nuvole* ("Abend mit Wolken") (1824), Mannheim, Kunsthalle

Per quanto il Romanticismo sia un movimento culturale di origini tedesche, esso si sviluppa anche in Inghilterra, a seguito del declino dell'Illuminismo. Pittori come Géricault, Delacroix e Caspar David Friedrich emergono come importanti artisti romantici mentre in Inghilterra Turner dà una impronta personale al sentire visivo romantico.

Come reazione all'Illuminismo e al Neoclassicismo, cioè alla razionalità e al culto della bellezza classica, il Romanticismo contrappone la spiritualità, l'emotività, la fantasia, l'immaginazione, e soprattutto l'affermazione dei caratteri individuali d'ogni artista. Il termine "Romanticismo" venne applicato per primo da Friedrich von Schlegel (1772) alla letteratura da lui considerata "moderna" e contrapposta a quella "classica". August Wilhelm von Schlegel scrive (nell'opera *Corso di letteratura drammatica*) che era un termine più che adeguato per definire il movimento che si era venuto a creare verso il 1790, perché alludeva alla lingua romanza, originata dalla mescolanza dei dialetti tedeschi con il latino. E proprio la diversità e l'eterogeneità erano rappresentative, secondo lui, dell'era romantica, in cui l'uomo non era più integro, unico e sufficiente a se stesso come nell'antichità classica, quando veniva predicato il concetto latino dell'autarchia (cfr. Orazio). Infatti, secondo i filosofi come Schopenhauer che si rifanno in parte a Johann Gottlieb Fichte, l'uomo, essere finito, tende all'infinito, cioè è alla costante ricerca di un bene o di un piacere infinito, mentre nel mondo finito a sua disposizione non trova che risorse limitate.

Questo fa sì che l'uomo senta un vuoto, una mancanza, che lo relega in una inevitabile situazione di infelicità. Tale posizione era già presente in Pascal, che però usava l'argomento a sostegno della ragionevolezza del Cristianesimo; è invece un elemento originalmente romantico l'aver confrontato tale condizione dell'uomo moderno con la condizione dell'uomo nel mondo classico. Come dice August Schlegel:

« ... presso i greci, la natura umana bastava a sé stessa, non presentava alcun vuoto [...] la religione sensuale de' Greci non prometteva che beni esteriori e temporali. »

Tornando al termine "Romanticismo" che, utilizzato in modo sempre più ampio ed esteso, venne applicato già nell'Ottocento, dapprima ad una nuova tendenza della sensibilità basata sull'immaginazione e in seguito a un orientamento più diffuso del pensiero filosofico, parlando, via via, non solamente più di arte romantica, ma anche di scienza o filosofia romantiche.

Gli atteggiamenti interpretativi degli studiosi riguardo al termine romantico sono stati molto vari, e ciò crea problemi a chi voglia definire con maggior precisione questo termine. Il Wellek restringe il Romanticismo solamente a quei movimenti letterari europei che nella prima metà dell'Ottocento si rifecero a questo nome. Il Praz collega il

Romanticismo ad un cambiamento della sensibilità avvenuto nel Settecento e vivo ancora oggi. Filosofi come Schlegel e Nietzsche considerano il Romanticismo come uno dei due cardini sul quale ruota continuamente la spiritualità dell'uomo, distinguendo il primo fra *classico* e *romantico*, il secondo tra *apollineo* e *dionisiaco*.

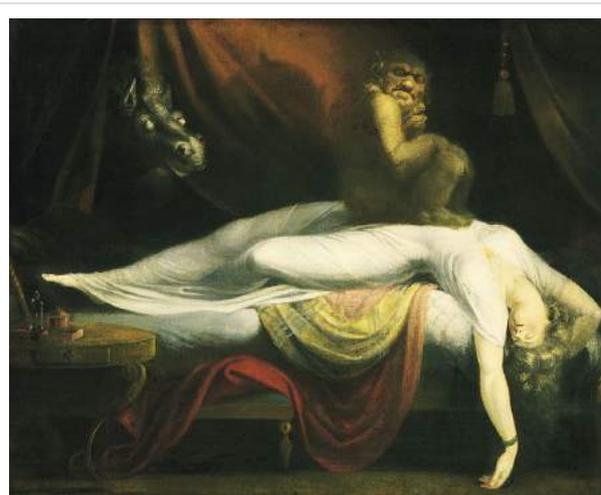
Le opinioni divergono non solo sul termine, ma anche sull'omogeneità europea del fenomeno: alcuni, come il Wellek, evidenziano una sostanziale omogeneità, altri, come il Lovejoy, una maggiore diversità delle sue manifestazioni nazionali. Ancor oggi nel linguaggio comune le differenze sono molteplici: infatti, mentre in tedesco *romantisch* evoca immagini letterarie di paesaggi e di ricordi medievali, in inglese *romantic* si collega a concezioni sentimentali e all'amore.

Volendo assumere come riferimento temporale alcuni precisi fenomeni letterari, bisogna in ogni caso tener presente che essi si svilupparono in periodi differenti (tra il 1800 e il 1830) a seconda dei diversi paesi europei. Il Romanticismo nacque infatti dapprima in Germania con la fondazione della rivista *Athenaeum*, creata nel 1798 dallo stesso Schlegel insieme al fratello Wilhelm ed al poeta Novalis, riuniti nel gruppo usualmente chiamato *gruppo di Jena*; nello stesso anno 1798 esso nasceva in Inghilterra con la pubblicazione delle *Lyrical ballads* di Coleridge e di Wordsworth; in Francia iniziò invece nel 1813 con la pubblicazione, a Londra ma in lingua francese, dell'opera *De l'Allemagne* di M.me De Stael, e infine in Italia nel 1816, previa autorizzazione del governo austriaco, grazie alla *Biblioteca Italiana*, il periodico letterario voluto e finanziato dai primi governanti austriaci della Lombardia, Bellegarde e Saurau, allo scopo di diffondere il consenso verso il nuovo governo succeduto ai francesi.

Temi tipici del Romanticismo

Temi caratteristici di quasi tutti i campi toccati dal movimento romantico sono:

- *Negazione della ragione illuminista*: gli autori romantici rifiutano l'idea illuministica della ragione, poiché questa non si è rivelata in grado di spiegare la totalità del mondo e di tutto ciò che è. Nell'era romantica si verifica pertanto un notevole progresso nell'esplorazione dell'irrazionale: i sentimenti, la follia, il sogno, le visioni assumono un ruolo di primaria importanza.
- *Esotismo*: è una fuga dalla realtà, che può essere sia temporale che spaziale ("Locus amoenus") e perciò rivolge il proprio interesse verso mete esotiche o comunque lontane dai luoghi di appartenenza, oppure ad un'epoca diversa da quella attuale, come il Medioevo o l'età classica antica.
- *Soggettivismo e individualismo*: con l'abbandono della ragione illuministica, tutto ciò che circonda l'uomo, la natura, non ha più una sola e razionale chiave di lettura, ed è così che si arriva al concetto per cui ogni uomo riflette i propri problemi, o comunque il proprio io, nella natura, che ne diventa così il prodotto soggettivo.
- *Concetto di popolo e nazione*: una fonte di ispirazione dei poeti romantici è l'opera di Omero, che si prefigura come il risultato della tradizione orale e folcloristica dell'intero popolo greco antico; in questo periodo l'individualismo assume tra l'altro, su grandi dimensioni (quindi a livello di stato e/o nazione), l'aspetto del nazionalismo, sviluppando grande interesse per il popolare e le espressioni folcloristiche, spesso unito al desiderio di ricerca delle antiche origini da cui sono sorte le nazioni moderne: da qui il profondo interesse per il Medioevo, così disprezzato dall'Illuminismo, che viene considerato come periodo di nascita delle nazioni moderne e che perciò viene molto rivalutato.
- *Ritorno alla religiosità ed alla spiritualità*: oltrepassando i limiti della ragione stabiliti dagli illuministi, l'uomo romantico cerca stabili supporti nella fede e nella conseguente tensione verso l'infinito. Si determina così un



Johann Heinrich Füssli, *Incubo* (1781), Detroit, Institute of Fine Arts.

ritorno all'utilizzo di pratiche magiche e occulte, a volte accidentale motivo di importanti scoperte scientifiche.

- *Studio della Storia*: mentre nel Settecento illuminista l'uomo veniva considerato quale essere razionale sempre dotato di dignità a prescindere dal suo particolare contesto storico, in età romantica si recupera una visione dell'uomo *in fieri*, cioè in costante cambiamento. Si sviluppano così nuove discipline come la numismatica, l'epigrafia, l'archeologia, la glottologia. Due importanti teorizzatori della lettura più scientifica e oggettiva della storia sono Mommsen e Niebhur.

Parallelamente si sviluppa una forte critica allo spregiudicato uso del *lume della ragione*, che nel Settecento aveva condotto molti pensatori illuministi a stigmatizzare il popolo del Medioevo, ritenuto oppresso dal peso di una religione oscurantista: i romantici, predicando un ritorno alla religiosità e invitando al *tuffo nella fede* (oggetto d'indagine peraltro già affrontato da Pascal^[3] e successivamente da Kierkegaard^[4]), riabilitano i tempi "bui" del Medioevo, apprezzando quei caratteri che l'Illuminismo criticava (lo stesso Hegel finirà per rivalutare le religioni "positive", condannate in età giovanile^[5]).

Punti chiave del Romanticismo

Il Romanticismo si rifà in linea di massima alla necessità di attingere all'infinito. Di conseguenza sono spesso ricorrenti alcuni essenziali punti cardine come:

- *Assoluto e titanismo*: caratteristica inequivocabile del Romanticismo è la teorizzazione dell'*assoluto*, l'infinito immanente alla realtà (spesso coincidente con la natura) che provoca nell'uomo una perenne e struggente tensione verso l'immenso, l'illimitato. Questa sensibilità nei confronti dell'assoluto si identifica nel titanismo: viene paragonata dunque allo sforzo dei titani che perseverano nel tentativo di liberarsi dalla prigione imposta loro da Zeus, pur consapevoli di essere stati condannati a restarci per sempre.
- *Sublime*: secondo i romantici, l'infinito genera nell'uomo un senso di terrore e impotenza, definito *sublime*, che non sono tuttavia recepiti in modo violento, tali da deprimere il soggetto, ma al contrario l'incapacità e la paralisi nei confronti dell'assoluto si traduce nell'uomo in un piacere indistinto, dove ciò che è orrido, spaventevole e incontrollabile diventa bello.
- *Sehnsucht*: dal tedesco traducibile come *desiderio del desiderio* o *male del desiderio*. È la diretta conseguenza di quanto sperimenta l'uomo nei confronti dell'assoluto, un senso di continua inquietudine e struggente tensione, un sentimento che affligge il soggetto e lo spinge ad oltrepassare i limiti della realtà terrena, opprimente e soffocante, per rifugiarsi nell'interiorità o in una dimensione che supera lo spazio-tempo.
- *Ironia*: la consapevolezza della finzione delle cose che circondano l'uomo e che egli stesso crea si traduce nell'*ironia*, per cui l'uomo prende coscienza della sua stessa limitatezza. L'ironia, che Socrate medesimo usava per autosminuirsi quando si confrontava con i suoi interlocutori (*ironia socratica*), si identifica quindi in un atteggiamento dissimulatore.



Eugène Delacroix, *La Libertà che guida il popolo* (1830), Parigi, Musée du Louvre

Il Romanticismo nell'arte



Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia* (1818), Amburgo, Kunsthalle

Nel 1819 viene definita romantica la scuola che mira alla rappresentazione fedele di profonde e toccanti emozioni, mentre nel 1829 l'attributo romantico viene esteso a molti fenomeni collaterali delle arti visive, entrando nel gergo delle sarte, delle modiste e persino dei pasticceri, romantico è tutto ciò che ha un'aria di inverosimile, irreali e fantastico, tutto quello che si contrappone all'arte accademica definita forzata, artificiale dogmatica e priva di fantasia. Charles Baudelaire a commento del Salon del 1846 scrisse il saggio *Che cos'è il Romanticismo?*, in questo definisce romantico chi "conosce gli aspetti della natura e le situazioni degli uomini che gli artisti del passato hanno sdegnato o misconosciuto". Lo scrittore inoltre fa coincidere Romanticismo e modernità affermando: "Chi dice romantico dice arte moderna, cioè intimità, spiritualità, colore, aspirazione verso l'infinito espresse con tutti i mezzi che le arti offrono".

Un dipinto romantico è facilmente riconoscibile perché fa largo uso di panorami naturali sterminati e violenti, definiti *sublimi* come nel caso del *viandante sul mare di nebbia*, di Friedrich, dove un uomo è ritratto di spalle (questo rappresenta la parte inconscia e nascosta del suo animo) ed è affacciato su di un mare di nebbia che invade un paesaggio montagnoso. È importante il fatto che l'uomo viene identificato come viandante, che lo ricollega al tema romantico dell'esule. Questo quadro non è bello nel senso di equilibrato e piacevole, al contrario manca di punti di riferimento e suscita inquietudine, paura. Allo stesso tempo, un altro quadro, *paesaggio invernale*, presenta altri tópoi, come quello dell'inverno e della neve, che rappresenta la vecchiaia, oppure gli alberi spogli che rappresentano la morte. L'uomo nel dipinto si regge ad un bastone: quelle sono le illusioni che l'uomo coltiva per vivere. Così si va delineando un tipo di arte che riflette la filosofia e le tendenze artistiche di quegli anni, dove l'artista era in conflitto con la società borghese ed i suoi valori, che vedevano l'arte come qualcosa di commercialmente non produttivo e quindi inutile.



Gustave Courbet, *L'onda* (1870), Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz

Inoltre, dipinti come *L'onda*, di Gustave Courbet, riflettono quel senso di vuoto e di mancanza di punti di riferimento dell'uomo romantico. Autori tipici del Romanticismo sono anche Goya, Delacroix, Gericault, Turner.

La nuova sensibilità

La nuova poetica romantica alla fine del Settecento, non va ricercata nelle novità formali, ma nell'invenzione di numerosi temi e motivi che verranno più ampiamente sfruttati tra il 1820 e il 1840. Il principale mutamento nella scelta del soggetto concerne sia l'aspetto letterario che storico. Da una parte ormai si preferiva Shakespeare, Jean Froissart e Ossian agli autori classici, dall'altra è la storia nazionale e non più quella antica a diventare protagonista delle tele. Com'è naturale la riscoperta di Shakespeare avviene in Inghilterra, dove venne promossa la creazione di una *Shakespeare Gallery*

a Boydell, composta di opere commissionate a una trentina di artisti a partire dal 1786, su temi tratti dalle tragedie del drammaturgo. Tra queste il quadro di John Runciman con *Re Lear nella tempesta* (1767, Edimburgo, National Gallery).

In Francia, per iniziativa del conte d'Angiviller, furono commissionate pitture e statue dedicate agli eroi della storia francese, tra queste nel 1781 Robert Ménageot realizzò la tela con *La morte di Leonardo*, un quadro di forte assonanza con la pittura romantica, anche nei colori e negli effetti teatrali tesi a drammatizzare l'avvenimento. Con la *Deposizione di Atala*, del 1799, Anne-Louis Girodet-Trioson allievo di David, inserì le figure in un mondo primitivo, fonte di turbamenti e sentimenti non più controllati dalla ragione. Nel Salon del 1808 Antoine-Jean Gros presenta la tela con *Napoleone sul campo di battaglia di Eylau il 9 febbraio 1807*, un tela storica di carattere encomiastico, che presenta, nei morti e feriti in primo piano, forti accenti di carattere realistico. Nel 1831 il periodico romantico «L'Artiste» scriverà: *Non abbiamo dubbi: "Napoleone sul campo di battaglia di Eylau" segna la nascita della scuola romantica.*



Théodore Géricault, *La Zattera della Medusa* (1819), Parigi, Louvre

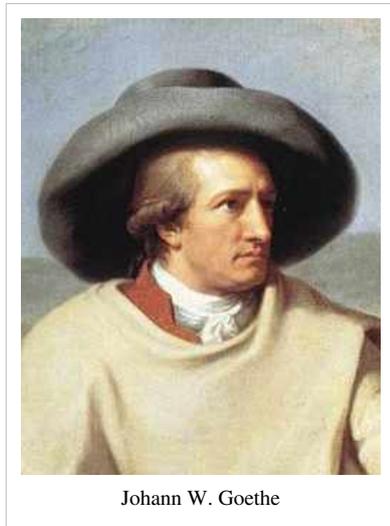
Il Romanticismo nella letteratura

Il movimento romantico europeo ebbe origine nell'opera di alcuni letterati e ideologi tedeschi della fine del Settecento. Si faceva una netta distinzione tra la *poesia naturale*, "Naturpoesie", quella che esprime subito, con il sentimento, le caratteristiche di una nazione, e la *poesia riflessa* o d'arte che è quella che non nasce spontanea, ma nasce dalla imitazione dei modelli stranieri.

Il diverso atteggiamento che gli scrittori e i poeti assumono nella vita, fa sì che nella produzione letteraria si sviluppino due correnti: la corrente soggettiva, che concepisce la poesia come una delle più alte espressioni di spirito, di fantasia, di sentimento dell'uomo, espressione spontanea degli ideali dell'artista. Costui dà voce all'inquietudine e all'insoddisfazione dello spirito umano, al contrasto tra reale e ideale, tra finito e infinito che dilanano il suo cuore. La poesia è fonte di introspezione, scavo interiore, analisi degli stati d'animo dell'autore che sono universali e accomunano tutti gli uomini. La corrente oggettiva, concepisce la letteratura come rappresentazione di una realtà lirico sociale; vuole rappresentare il vero esteriore, la vita e gli ideali degli uomini di un preciso tempo e luogo.



Friedrich Schiller



Johann W. Goethe

Si sostenne che ogni nazione avesse la sua poesia, diversa per forma e lingua dalle altre, pertanto era assurdo che la poesia tedesca si rifacesse a quella dei greci o dei romani. Essa doveva trovare una poesia nuova e spontanea che fosse conforme alla sua storia e alla sua natura.

Le caratteristiche degli scrittori di questo gruppo furono il disprezzo per tutte le forme dell'arte classica, l'idea di una poesia intesa come immediata adesione alla natura, l'ammirazione verso le fonti primitive dell'arte germanica, l'esaltazione di un tipo di eroe appassionato e ribelle ad ogni legge.

Per quanto riguarda gli artisti romantici tedeschi, bisogna dire che in Germania si sviluppò tra il 1770 e il 1785 il movimento dello Sturm und Drang (trad. lett. tempesta ed impeto) che vantava artisti come Goethe e Schiller, nel 1798 invece nacque ufficialmente il Romanticismo, con la pubblicazione del primo numero del giornale "Athenaeum". Da allora si

distinsero due diverse scuole: quella di Jena e quella di Heidelberg. Della prima facevano parte i due fratelli Schlegel, fondatori della sopracitata rivista, e altri artisti come Novalis, Tieck e Schelling; della scuola di Heidelberg (che aveva tendenze campanilistiche) facevano parte autori come Von Chamisso e Brentano.

Il Romanticismo letterario inglese

Contemporaneamente, in Inghilterra, si manifestò un analogo movimento letterario e poetico di cui i primi esponenti furono Wordsworth e Coleridge.

Gli autori romantici inglesi vengono generalmente divisi in due diverse generazioni: una che concerne la fine del 1700, e un'altra che è vissuta nella prima metà del 1800. Della prima fanno parte Wordsworth, legato al concetto di epifania (intesa come riflessione profonda stimolata inaspettatamente da un fatto prosaico e quotidiano), Coleridge, poeta generalmente definito *onirico* a causa dell'atmosfera suscitata dalle sue opere, nelle quali sembra di essere in un sogno, e Blake, poeta visionario, che vedeva nella natura dei simboli che si qualificavano come chiavi di lettura di una realtà oltre quella fenotipica. Della seconda generazione si possono definire poeti come John Keats, un nostalgico dell'era classica, Byron, il prototipo del poeta ribelle ed esule, e Shelley, che aveva molto caro il tema della libertà (basti pensare al titolo di una sua opera: *Prometeo liberato*).

Un posto a se stante merita, nel panorama romantico inglese dei primi decenni dell'ottocento, il narratore e saggista Thomas de Quincey, dalla fantasia accesa e visionaria, anticipatore di correnti estetiche inquadrabili nel decadentismo europeo della seconda metà del secolo.

Esponenti molto importanti del Romanticismo inglese furono i pittori John Constable e William Turner, appartenenti alla corrente naturalista, nonché il già citato William Blake, con la sua particolare pittura onirica.

Il Romanticismo letterario francese

Il Romanticismo francese si è distinto tra gli altri per il profondo rinnovamento di temi, forme ed estetica della letteratura. Capofila dei romantici francesi sono stati in parte Madame de Staël, ma soprattutto autori come Alphonse de Lamartine con le *Meditations*, François-René de Chateaubriand, e Victor Hugo con le *Odes* e le sue due opere più importanti: *Notre-Dame de Paris* e *Les Misérables*.

Il Romanticismo letterario statunitense

Negli Stati Uniti il movimento letterario romantico assunse caratteri peculiari nella vocazione filosofico-prophetica del Trascendentalismo di Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, confluito poi nelle poetiche di Walt Whitman ed Emily Dickinson, con influenti sul romanzo di Herman Melville.



Ugo Foscolo

Il Romanticismo letterario italiano



Vittorio Alfieri

In Italia, alcuni elementi tipici della nuova sensibilità romantica si possono già trovare in Ugo Foscolo, dove però risultano in parte legati alla corrente del neoclassicismo. Un'altra estensione dell'ideale letterario a fatto politico e sociale della rinascita dell'Italia si ebbe con Vittorio Alfieri (1749-1803), che diede inizio a quel filone letterario e politico risorgimentale che si sviluppò nei primi decenni del XIX secolo.^[6]

La data d'inizio vera e propria del Romanticismo italiano è il 1816: nel gennaio di tale anno, infatti, Madame de Staël pubblicò nella *Biblioteca Italiana* un articolo (*Sulla maniera e utilità delle traduzioni*) nel quale invitava gli italiani a conoscere e tradurre le letterature straniere come mezzo per rinnovare la propria cultura. Inoltre, sempre nello stesso anno, Giovanni Berchet scrisse quello che poi divenne il manifesto del Romanticismo letterario italiano: la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, nella quale si esalta la nuova corrente letteraria e si deridono i canoni del

Classicismo (per questo l'opera è definita "semiseria").

Successivamente alcuni letterati si staccarono dalla *Biblioteca Italiana*, rivista a carattere conservatore, e fondarono nel 1818 il *Conciliatore*, rivista diretta da Silvio Pellico con Ludovico Di Breme, Pietro Borsieri, Giovanni Berchet e Ermes Visconti. Il *Conciliatore* si proponeva di "conciliare" ricerca tecnico-scientifica con letteratura, sia illuminista che romantica, con pensiero laico e con il cattolicesimo. La rivista fu però chiusa nel 1819 per ordine degli austriaci.

Ma intanto stavano già diffondendosi nella penisola le prime istanze risorgimentali, alle quali risulterà strettamente legata la produzione romantica italiana. Esempio fu in proposito la figura di Alessandro Manzoni, che diede un impulso fondamentale alla diffusione del genere letterario del romanzo storico. Discussa dalla critica letteraria invece la definizione di Giacomo Leopardi come romantico, da lui stesso polemicamente negata, vista la presenza nella sua poetica di elementi riconducibili all'Illuminismo e al Classicismo.^[7]

Il Romanticismo nella musica



Beethoven

Il Romanticismo coinvolse in maniera sostanziale e consistente soprattutto la musica classica, trascinato dagli ideali ispiratori che furono accolti con entusiasmo dai compositori di mezza Europa. A seguito della disillusione sperimentata con l'instaurazione delle tirannidi in età napoleonica, gli artisti romantici rivendicarono l'evasione dalla realtà.

Un grande autore preromantico fu indubbiamente Ludwig van Beethoven, che iniziò a scrivere musica secondo la linea sentimentale del Romanticismo già durante la fine del '700. Con *Inno alla gioia* di Schiller, nella Nona Sinfonia, la sua concezione superò le forme allora in uso del linguaggio sinfonico e proiettò il musicista in una dimensione inesplorata: da semplice artigiano egli diventò poeta e ideologo, creatore di miti e profeta di una speranza nuova.

Furono diversi i rappresentanti della corrente romantica celeberrimi per le loro composizioni, ognuno distintosi per aver portato novità alla musica classica: per esempio Hector Berlioz, Robert Schumann, Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini e Giuseppe Verdi. Ma fu soprattutto Richard Wagner che partendo dall'esperienza di Beethoven condusse melodia e armonia verso i principi del tonalismo romantico più evoluto, elaborando un nuovo linguaggio musicale che in seguito avrebbe portato alla dissoluzione della tonalità. In Wagner, più che in altri musicisti, vi fu

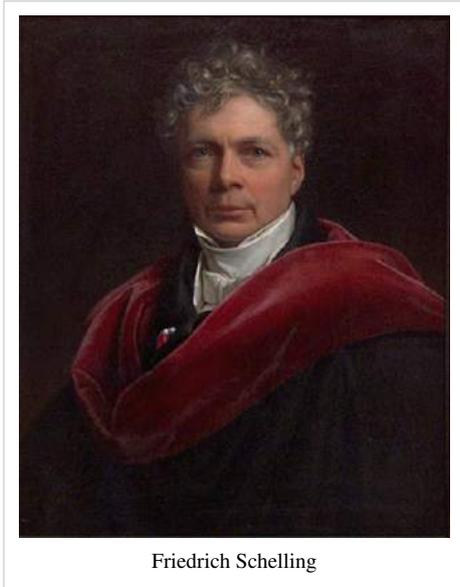
anche uno stretto legame con la poetica, la filosofia e la politica dell'epoca romantica, in cui l'aspirazione al titanismo o l'ideale della notte e della morte come strumento di salvazione pone i suoi drammi tra gli esempi più alti del romanticismo e del decadentismo.

Con l'avvento del Romanticismo i compositori superarono l'epoca del classicismo avuto con Haydn e Mozart per approdare ad un'espressione concreta e diretta del sentimento. Furono apportate numerose novità: l'orchestra conobbe l'aumento dei fiati e delle percussioni e l'introduzione definitiva come componenti stabili degli ottoni gravi, fra cui il trombone e il bassotuba. Nacque così la figura del direttore d'orchestra, impegnato a dirigere un numero di strumenti sempre più elevato.

Il Romanticismo nella filosofia

La filosofia in età romantica si riflette nel pensiero dei massimi esponenti dell'idealismo, in particolare di quello tedesco, rappresentato da Fichte, Schelling ed Hegel; esso fu però anticipato da Kant, che nella *Critica del Giudizio* aveva aperto la strada alla concezione della natura come inesauribile e spontanea forza vitale dove si esprime la divinità.

È importante inoltre evidenziare che l'idealismo non si identifica come la filosofia del Romanticismo, pur risultando a pieno titolo la sintesi meglio riuscita della corrente: colui che riuscì maggiormente a interpretare la sensibilità romantica fu Schelling, soprattutto per l'importanza attribuita al momento estetico dell'arte, e al mito; sarà invece l'idealismo di Hegel a dare adito a pesanti critiche al Romanticismo, pur eccedendone i principi cardine, contestandone la svalutazione delle facoltà non solo intellettuali ma anche razionali dell'individuo.



Friedrich Schelling

La filosofia romantica proponeva infatti un superamento della filosofia illuminista, il cui massimo esponente, Immanuel Kant, pur tracciando le fondamenta del sapere umano con l'attribuzione all'intelletto (facoltà del finito) della possibilità di costruire scienza, aveva relegato però la ragione unicamente all'ingrato compito di rendere conto dei limiti della conoscenza umana e conseguentemente dell'impossibilità di fondare la metafisica^[8]. La posizione di Kant era stata in parte ripresa da Fichte, il quale rivalutò l'intuizione e accentuò l'impossibilità di cogliere l'Assoluto con la sola ragione. Mentre il Romanticismo predicava così una sostanziale incapacità della ragione nel cogliere la più intima essenza della realtà, contrapponendo ad essa il sentimento, l'ironia e l'istinto, l'idealismo hegeliano intendeva invece attingere all'assoluto proprio mediante l'uso della razionalità (intesa in Hegel quale espressione dello spirito immanente alla realtà).

Un altro movimento filosofico che rientra appieno nell'ambito romantico, pur essendo posteriore agli anni d'oro del Romanticismo tedesco, è il Trascendentalismo di Ralph Waldo Emerson ed Henry David Thoreau.

La concezione romantica della storia

Nell'età del Romanticismo si ebbe un superamento della concezione illuminista della storia, a cui fu rimproverato di basarsi su un'idea della ragione astratta e livellatrice, che in nome dei suoi principi generici era giunta a produrre le stragi del Terrore della Rivoluzione Francese. A quella i romantici sostituirono una «ragione storica», che tenesse conto anche delle peculiarità e dello spirito dei diversi popoli, a volte assimilati a degli organismi viventi, con una loro anima e una loro storia.^[9] e una nuova concezione della storia che mettesse in discussione la convinzione illuminista della capacità degli uomini di costruire e guidare la storia con la ragione.

Le vicende della Rivoluzione francese e il periodo napoleonico avevano dimostrato che gli uomini si propongono di perseguire alti e nobili fini che s'infrangono dinanzi alla realtà storica. Il secolo dei lumi era infatti tramontato nelle stragi del Terrore e il sogno di libertà nella tirannide napoleonica. Dunque la storia non è guidata dagli uomini ma è Dio che agisce nella storia. Esiste una Provvidenza divina che s'incarica di perseguire fini al di là di quelli che gli uomini ingenuamente si propongono di conseguire con la loro meschina ragione.

«La storia umana appariva perciò guidata non dalla mente e dal volere dell'uomo, fosse pure il più alto genio, non dal caso, ma da una provvidenza che supera gli accorgimenti politici e che drizza a ignote mete la nave dell'umanità.»^[10]

Nel complesso, la polemica contro l'uguagliarismo e il cosmopolitismo illuministi assunse aspetti e caratteri diversi a seconda dei contesti, aspetti che tuttavia restarono intrecciati e difficilmente separabili in maniera netta. Vi fu da un lato una tendenza restauratrice, rivolta però non tanto al ripristino anacronista dell'ancien régime, quanto al recupero di quelle tradizioni, religiose in particolare, ritenute patrimonio della coscienza collettiva.^[11] Significativa fu l'opera di De Maistre e altri autori, per i quali «la storia umana è diretta da una provvidenza che supera gli accorgimenti politici e che drizza a ignote mete la nave dell'umanità.»^[12]

In generale «s'identificò la storia della civiltà con la storia della religione, e si scorse una forza provvidenziale non solo nelle monarchie, ma sin nel carnefice, che non potrebbe sorgere e operare nella sua sinistra funzione se non lo suscitasse, a tutela della giustizia, Iddio: tanto è lungi dall'essere operatore e costruttore di storia l'arbitrio individuale e il raziocino logico».^[13]

D'altro lato, la stessa concezione provvidenziale della storia diede luogo ad altre tendenze che potremo definire liberali, per le quali i principi proclamati nel 1789 restavano validi, pur essendo da condannare gli esiti giacobini della Rivoluzione Francese.^[14] François-René de Chateaubriand in una sintesi esprimeva ad esempio l'esigenza di «conservare l'opera politica che è scaturita dalla rivoluzione» e «costruire il governo rappresentativo sulla religione». La libertà di religione fu ritenuta in particolare un antidoto basilare sia al dispotismo assolutistico, che all'anarchia rivoluzionaria.^[15]

Note

[1] Enciclopedia Treccani (http://www.treccani.it/Portale/elements/categoriesItems.jsp?pathFile=/sites/default/BancaDati/Enciclopedia_online/R/ENCICLOPEDIA_UNIVERSALE_3_VOLUMI_3_vol_019821.xml)

[2] Enciclopedia Treccani (http://www.treccani.it/Portale/elements/categoriesItems.jsp?pathFile=/sites/default/BancaDati/Enciclopedia_online/R/ENCICLOPEDIA_UNIVERSALE_3_VOLUMI_3_vol_019821.xml)

[3] Cfr. "Scommessa su Dio", *Pensieri*, Blaise Pascal

[4] Cfr. "Lo stadio religioso della vita", *Stadio del cammino della vita*, Søren Kierkegaard

[5] Cfr. "Lo spirito del Cristianesimo e il suo destino", Georg Hegel

[6] Alfieri fu definito dallo storico Walter Maturi il «primo intellettuale uomo libero del Risorgimento» in "D'Azeglio," *Dizionario biografico degli Italiani*. (Roma, 1962), 4: pp.746-52.

[7] Franco Rella, *L'estetica del romanticismo*, Donzelli editore, 1997, p.66 e sgg.

[8] Cfr. "Critica della ragion pura", Immanuel Kant

[9] Cfr. Traniello, *Storia Contemporanea*, Torino, Sei, 1989, p. 32.

[10] A. Omodeo, Introduzione a G. Mazzini *Scritti scelti*, Edizioni scolastiche Mondadori, Milano, 1952 p.6

[11] Cfr. G. Verucci, *La restaurazione* in "Storia delle idee politiche", a cura di L. Firpo, Torino, UTET, 1973.

[12] A. Omodeo, Introduzione a G. Mazzini *Scritti scelti*, Milano, 1934

[13] Adolfo Omodeo, *L'età del Risorgimento italiano*, Napoli, 1955

[14] Cfr. Traniello, *op. cit.*, p. 36.

[15] *Ivi*, p.38.

Bibliografia

Classica

- *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* - Giovanni Berchet
- *Avventure letterarie d'un giorno* - Pietro Borsieri
- *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari* - Ludovico Di Breme
- *Prefazione al Cromwell* - Victor Hugo
- *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* - Giacomo Leopardi
- *Lettera sul romanticismo a Cesare D'Azeglio* - Alessandro Manzoni
- *Sermone sulla Mitologia* - Vincenzo Monti
- *Polline* in "Athenäum" - Novalis
- *El Romanticismo* - Carlo Porta
- *Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni* - Gian Domenico Romagnosi
- *Frammenti* - Friedrich von Schlegel
- *Idee elementari sulla poesia romantica e Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* - Ermes Visconti
- *Ballate liriche* - William Wordsworth - Samuel Taylor Coleridge
- *Lo studente di Salamanca* - José de Espronceda

Critica

- *Introduzione al Romanticismo italiano* - Battagli, S., Liguori, Napoli 1965.
- *La rivoluzione romantica. Poetiche, estetiche, ideologie* - De Paz A., Liguori, Napoli 1984.
- *Il Romanticismo italiano* - Fubini M., Laterza, Bari 1953.
- *Il Romanticismo* - Pagnini M., Il Mulino, Bologna 1986.
- *Romanticismo italiano e Romanticismo europeo* - Puppo M., IPL, Milano 1985.
- *Invito a conoscere il Romanticismo* - Quaglia P., Mursia, Milano 1987.
- *Europa romantica. Fondamenti e paradigmi della sensibilità moderna* - De Paz A., Napoli, Liguori, 1994.
- *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo* di G. Moretti, Guida, Napoli, 2001.

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Romanticism>
-  **Wikiquote** contiene citazioni: <http://it.wikiquote.org/wiki/Romanticismo>

Collegamenti esterni

- Romanticismo in filosofia (I) (<http://web.tiscali.it/filo3000/romantici.htm>)
- La verità in frantumi: Romanticismo e Tradizione, un rapporto controverso (<http://www.elapsus.it/home1/index.php/societa/filosofia/348-la-verita-in-frantumi-romanticismo-e-tradizione-un-rapporto-controverso>)
- (EN) Romanticismo letterario (poetica) (http://www.poetseers.org/the_romantics/)
- (EN) *Dictionary of the History of Ideas* (<http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv4-26>), Romanticismo
- (EN) *Dictionary of the History of Ideas* (<http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv4-27>), Romanticismo in politica

Realismo (arte)

Il **Realismo** è una corrente artistica sviluppatasi in Francia nel XIX secolo e che vede in Gustave Courbet il suo principale esponente; sono inoltre importanti le figure di Honoré Daumier e Jean-François Millet, oltre che di Rosa Bonheur e Henri Fantin-Latour.

Cenni storici

Intorno al 1840, nasce in Francia il *Realismo*, un movimento pittorico e letterario che trova le sue radici nel positivismo, un pensiero filosofico che studia la realtà in modo scientifico. Il Realismo tentava di cogliere la realtà sociale; si voleva rappresentare una realtà cruda e nuda con meno allegorie e più attenzione verso i dati di fatto. Esso si fa più acceso negli anni successivi alla rivoluzione del 1848, che aveva risvegliato aneliti democratici in tutta Europa, arriva ai suoi massimi nel periodo del Secondo Impero, caratterizzato da un forte sviluppo economico e tecnologico della borghesia e dalla conseguente mentalità imprenditoriale. È in questo periodo che inizia anche a definirsi l'Impressionismo. La parola "Realismo" generalmente indica la traduzione fedele delle qualità del mondo reale nella rappresentazione artistica. Il Realismo, inteso come tendenza programmatica, invece, trova la sua esplicita affermazione nel 1855, anno in cui il pittore Courbet definisce i suoi ideali artistici in un opuscolo scritto in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi: *"Ho voluto essere capace di rappresentare i costumi, le idee, l'aspetto della mia epoca secondo il mio modo di vedere, fare dell'arte viva, questo è il mio scopo."* La poetica realista traduceva in pittura il dilatarsi dell'interesse degli storici verso i problemi della società moderna. Infatti lo storico e filosofo Hippolyte Taine invitava a "vedere gli uomini nelle loro officine, negli uffici, nei campi, con il loro cielo, la loro terra, le case, gli abiti, le culture, i cibi", mentre lo scrittore Sainte-Beuve affermava: "la triade bello, vero e buono è certo un bel motto, ma inganna, se dovessi scegliermi un motto, sceglierei il vero".



Honoré Daumier, *Il vagone di terza classe*

Tale movimento si diffuse velocemente in Europa:

- In Italia i temi vennero ripresi da G. Toma e da Giuseppe Pellizza da Volpedo
- In Germania da Von Menzel e Leibl;
- In Belgio da Meunier.

Nel XX secolo l'ideale inventato da Courbet venne poi ripreso da altre correnti come il muralismo messicano, il neorealismo italiano ed il realismo socialista, sviluppatosi a partire dagli anni trenta in Unione Sovietica con l'ascesa al potere di Stalin e di chiara connotazione politica.

Nel dopoguerra a Milano, tra gli anni cinquanta e sessanta, un gruppo di giovani pittori diede vita alla tendenza del realismo esistenziale che riprese i temi del realismo rompendone gli schemi ideologici.

Fra i più importanti quadri legati al realismo

- *I piattatori di parquet*, Gustave Caillebotte
- *La fonderia*, Adolf von Menzel
- *Il lavoro*, Ford Madox Brown

Bibliografia

- Storia dell'arte. Michele Tavola. Alpha Test, 2007. ISBN 9788848301978

Voci correlate

- Naturalismo
- Verismo

Impressionismo

L'**Impressionismo** è un movimento artistico (soprattutto pittorico) nato in Francia, a Parigi, nella seconda metà dell'Ottocento e durato fino ai primi anni del Novecento.

Una precisa esperienza di gusto, un momento caratteristico e storicamente definito, identificano questa tendenza nella civiltà artistica moderna.

Le premesse

Fondamentali per la nascita dell'Impressionismo, nato intorno al 1860 a Parigi, furono le esperienze del Romanticismo e del Realismo, che avevano rotto con la tradizione, introducendo importanti novità: la negazione dell'importanza del soggetto, che portava sullo stesso piano il genere storico, quello religioso e quello profano; la riscoperta della pittura di paesaggio; il mito dell'artista ribelle alle convenzioni; l'interesse rivolto al colore piuttosto che al disegno; la prevalenza della soggettività dell'artista, delle sue emozioni che non vanno nascoste e camuffate, rapidi colpi di spatola, creando un alternarsi di superfici uniformi e irregolari, divenne il punto di partenza per le ricerche successive degli impressionisti.

Un altro importante riferimento, difficilmente inquadrabile, fu Camille Corot, chiamato affettuosamente dai suoi discepoli *pere Corot* (*papa Corot*), con i suoi paesaggi freschi e semplici, lontani dalle convenzioni.

Nuovi stimoli vennero anche dall'*Esposizione universale* di Parigi del 1867, dove trovò sfogo l'interesse per l'arte esotica, in particolare quella giapponese. Hokusai e la scuola *Ukiyo-e* rappresentavano scene di vita quotidiana molto vicine al realismo che andava diffondendosi in Francia e in Europa. Già Baudelaire, alcuni anni prima, aveva distribuito agli amici delle stampe giapponesi, che presto divennero una moda e furono apprezzate e acquistate anche dai pittori impressionisti.

Si deve però ricordare che, nonostante l'allontanamento dalla tradizione, restava il punto fermo della copia delle opere dei grandi del passato, custodite al Louvre.

Infine, importanti novità vennero dalle scoperte delle scienze, come la macchina fotografica e le *Leggi sull'accostamento dei colori* di Eugène Chevreul: queste furono alla base della teoria impressionista sul colore, che suggeriva di accostare i colori senza mescolarli, in modo tale da ottenere non superfici uniformi ma "vibranti" e vive.

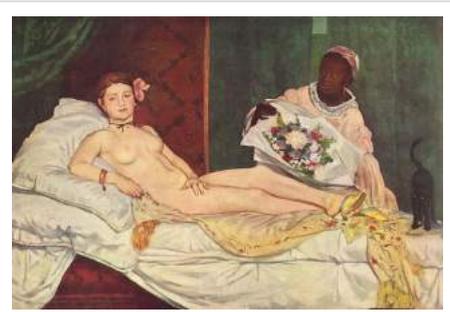
Gli artisti

Gli impressionisti dipingevano all'aperto con il cavalletto portatile, con una tecnica rapida che permetteva di completare l'opera in poche ore. Essi volevano riprodurre sulla tela le sensazioni e le percezioni visive che il paesaggio comunicava loro nelle varie ore del giorno e in particolari condizioni di luce, lo studio dal vero del cielo, dell'atmosfera, delle acque, eliminò il lavoro al chiuso, in atelier, lo studio nel quale venivano completati i quadri più grandi o eseguiti i ritratti; molti ritratti erano però anche realizzati all'aperto. Lo sfondo, il paesaggio, non è qualcosa di aggiunto, ma avvolge le figure. Oggetti e persone sono trattati con la stessa pennellata ampia e decisa.

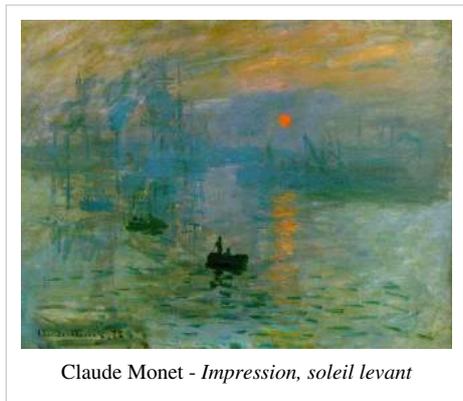
Gli inizi

La storia dell'impressionismo nasce ancora prima che si possa parlare di un vero e proprio movimento: nel 1863 Napoleone III inaugurò il *Salon des Refusés*, per ospitare quelle opere escluse dal *Salon* ufficiale. Vi partecipò, tra gli altri, Édouard Manet con *Le Déjeuner sur l'herbe*, che provocò un notevole scandalo e che venne definito immorale. Due anni più tardi, lo stesso Manet scandalizzò nuovamente l'opinione pubblica con *Olympia*.

La prima manifestazione ufficiale della nuova pittura si tenne il 15 aprile 1874, presso lo studio del fotografo Felix Nadar, alla quale parteciparono Claude Monet, Edgar Degas, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Felix Bracquemond, Jean-Baptiste Guillaumin, Berthe Morisot e Mary Cassatt. La mostra del '74 fu di per sé un'azione eversiva in quanto, al di là dell'estrema modernità delle singole opere che sconvolse la critica, venne compiuta in risposta e contro il Salon, che le aveva rifiutate, e gli studi accademici in generale.



Edouard Manet - *Olympia* (1863)



Claude Monet - *Impression, soleil levant*

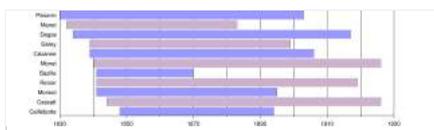
Il nome di battesimo del nuovo movimento si deve al critico d'arte Louis Leroy, che definì la mostra *Exposition Impressioniste*, prendendo spunto dal titolo di un quadro di Monet, *Impression, soleil levant*. Inizialmente questa definizione aveva un'accezione negativa, che indicava l'apparente incompletezza delle opere, ma poi divenne una vera bandiera del movimento.

Caratteristiche della pittura impressionista erano i contrasti di luci e ombre, i colori forti, vividi, che avrebbero fissato sulla tela le sensazioni del pittore di fronte alla natura. Il colore stesso era usato in modo rivoluzionario: i toni chiari contrastano con le ombre complementari, gli alberi prendono tinte insolite, come l'azzurro, il nero viene quasi escluso, preferendo le sfumature del blu più scuro o del marrone. Fondamentale era dipingere *en plein air*, ovvero al di fuori delle pareti di uno studio, a contatto con il mondo. Questo portò a scegliere un formato delle tele più facile da trasportare; si ricorda che risale a questo periodo anche l'invenzione dei tubetti per i colori a olio e al cavalletto da campagna, facile da trasportare.

Il pittore cerca di fissare sulla tela anche lo scorrere del tempo, dato dal cambiamento della luce e dal passare delle stagioni. Si ricordano a questo proposito le numerose versioni della *Cattedrale di Rouen*, riprodotta nelle diverse ore del giorno e in diverse condizioni climatiche, di Claude Monet verso la fine del 1890.

Nonostante un filo rosso molto evidente colleghi tutti gli artisti impressionisti, sarebbe un errore considerare questo movimento come monolitico. Ogni artista, infatti, secondo la sua sensibilità lo rappresenta in modo diverso. Per esempio Monet non si interessò principalmente alla rappresentazione di paesaggi urbani, ma soprattutto naturali, arrivando, negli ultimi anni della sua vita, a ritrarre moltissime volte lo stesso soggetto (le *Ninfee*) in momenti diversi, per studiarne i cambiamenti nel tempo. Altri, come Renoir o Degas, si interessarono invece alla figura umana in movimento. Molti sono gli artisti che non si possono definire del tutto impressionisti, ma che dell'Impressionismo sono evidenti precursori, molti quelli che, nati in seno all'Impressionismo, se ne distaccheranno per intraprendere nuove strade. L'unico artista che sempre, per tutta la sua vita, rimase impressionista fu Monet. In sintesi, si può affermare che l'Impressionismo sia ai suoi inizi con Manet, culmini con Monet e si chiuda con Cézanne, che poi ne uscirà.

Linea del tempo degli impressionisti



La diffusione

L'Impressionismo si diffuse in Europa (grazie alla facilità con cui un'opera poteva essere eseguita, a molti impressionisti non occorre più di 15 minuti per realizzare un dipinto, era facile trovare nelle case borghesi dell'epoca diversi quadri): in Italia ebbe uno sviluppo poco particolare, grazie alle esperienze di Federico Zandomenighi e Giuseppe De Nittis e dei Macchiaioli, più vicine, tuttavia, alla tradizione quattrocentesca.

L'eredità

La teoria del colore impressionista viene esasperata nel *pointillisme* di Georges-Pierre Seurat: i colori non vengono mescolati, ma semplicemente accostati in punti minuti, in modo che sia l'occhio a creare le tinte intermedie.

Paul Cézanne, pur contemporaneo del movimento, sviluppò in modo indipendente la propria ricerca, che da alcuni viene considerata premessa del Cubismo.

Vincent Van Gogh compì una svolta proprio grazie agli impressionisti, ma da loro si discostò, percorrendo l'Espressionismo.

L'Impressionismo nella letteratura

Non si può precisamente parlare di Impressionismo in letteratura, piuttosto di incontro tra due modi di sentire e di vedere la realtà, e di critica alla tradizione, da una parte in pittura, dall'altra in letteratura. Tuttavia il romanziere e critico d'arte Octave Mirbeau, amico di Claude Monet, può essere qualificato come impressionista. Comunque, sono molti i punti in comune con la corrente letteraria del naturalismo, in particolare con uno dei suoi esponenti, Emile Zola, che affermava che il vero compito dell'artista fosse quello di riprodurre la vita, e sostenne gli impressionisti nei suoi numerosi scritti.

L'Impressionismo nella musica

Anche nella musica si verificò un abbandono dei modi tradizionali come la sonata e la sinfonia. Si ricordano: Claude Debussy, Erik Satie, Maurice Ravel, Paul Dukas, Alexander Scriabin, Frederick Delius. Per quanto riguarda l'Italia, si accostò alle novità europee quando già queste si erano pressoché esaurite e trasformate in nuove tendenze: è opportuno, tuttavia, ricordare Ottorino Respighi.

Come i pittori impressionisti escono all'aperto per dipingere, fuori dagli studi e dagli atelier, i musicisti rappresentano la natura e comunicano all'ascoltatore le loro "impressioni". A differenza dei sentimenti forti del Romanticismo, queste impressioni sono evanescenti, oniriche, irreali. Allo stesso modo dei contorni pittorici sfumati, i contorni musicali sono sfuggenti e comunicano un'atmosfera immaginaria.

Le prime avvisaglie presero spunto dal *Parsifal* wagneriano ma l'Impressionismo nacque in Francia e il suo maggiore rappresentante fu Debussy, considerato dopo Wagner il "padre" della musica moderna. Egli cercò di polemizzare contro i dogmi della musica tradizionale, per affermare un nuovo metodo compositivo. L'impressionismo è antiromantico, nel senso dell'affermazione dell'impressione subitanea e momentanea. I colori pittorici impressionisti corrispondono ai colori timbrici strumentali.

L'impressionismo nel cinema

L'estetica del cinema risentì del movimento impressionista soprattutto tramite il regista Jean Renoir, figlio del grande pittore, elemento di spicco del cosiddetto Realismo poetico.

L'impressionismo italiano

La situazione italiana è in questo periodo post-unitario difficile e lenta nello sviluppo della nuova corrente artistica francese. Per questo motivo molti pittori italiani furono affascinati dal nuovo stile e dall'apertura del pensiero parigino, in cui riscontrano una modernità introvabile nella loro patria.

Nondimeno il lavoro di macchiaioli come Sernesi, Cabianca, Borrani e poi Fattori degli anni '60 e '70 dell'Ottocento, in contemporanea agli albori dell'impressionismo è paragonabile nei metodi, nelle tematiche d'attualità e nello stile che persegue la luminosità naturale attraverso l'uso della macchia, e ne costituisce il movimento parallelo, con le dovute differenze di contesto sociale e di territorio.

I macchiaioli Italiani conoscono Delacroix, Corot, Courbet e i Barbizonniers, e, come gli impressionisti, partono dalle ricerche di questi pittori^[1]. Dopo la stagione dei Boldini, degli Zandomenighi e dei De Nittis, che potremmo chiamare impressionisti franco-italiani viste le loro lunghe permanenze parigine, permane in Italia una tradizione tardo impressionista che si protrae nei primi tre-quattro decenni del Novecento, legata ora a Monet, ora a Renoir ora a Cezanne, espressa nell'opera di pittori come Emilio Gola, Arturo Tosi, Armando Spadini^[2].

Note

[1] cfr. "I Macchiaioli" a. c. di R. Degrada 1967 pp. 9-11

[2] cfr Maltese, Storia dell'arte in Italia 1785-1943 pp.355-6

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna*, 1994
- Bernard Denvir, *L'impressionismo*, Art Dossier n° 73
- Gioia Mori, *Impressionismo, Van Gogh e il Giappone*, Art Dossier n° 149
- Maria Teresa Benedetti, *Impressionismo: le origini*, Art Dossier n° 159

Voci correlate

- Paul Gauguin
- Mary Cassatt
- John Constable
- Scuola di Barbizon
- Jean-Baptiste Camille Corot
- Hokusai
- Édouard Manet
- Claude Monet
- Edgar Degas
- Alfred Sisley
- Pierre-Auguste Renoir
- Paul Cézanne
- Camille Pissarro
- Gustave Caillebotte
- Felix Bracquemond
- Jean-Baptiste Guillaumin

- Macchiaioli
- Eliseu Visconti
- Simbolismo
- Vincent Van Gogh
- Berthe Morisot
- Isaac Israels

Impressionisti italiani

- Vittorio Monese
- Giuseppe De Nittis
- Federico Faruffini
- Pasquale Massacra
- Tranquillo Cremona
- Emilio Giuseppe Dossena

Pittori contemporanei

- Asmone Domenico
 - Bajramaj Elio
 - Ballestracci Claudio
 - Beraldo Franco
 - Roberto Barosi
 - Brivio Martino
 - Brognara Fabio
 - Buccio Gonzato Stefania
 - Calcari Tiziano
 - Campagna Maria Pia
 - Cascella Giuseppe
 - Castagneto Gianni
 - Chiesa Renato Natale
 - Chiesi Giorgio
 - Collovati Adriana
 - D'Aragona Pietro Raimondo
 - Dall'Olio Luca
 - Dalmastri Giugni Jacopo
 - Daniele Bruno
 - De Boni Angelo
 - Dorel Amerigo
 - Fabbiano Enzo
 - Falchi Mario
 - Ferraro Ivana
 - Francia Camillo
 - Frisella Vella Giuseppe
 - Grenci Domenico
 - Grifoni Daniela
 - Gualmini Franca
 - Iosca Stefano
-

- Katzarska Anelia
- Kostabi Paul
- Lenner Stefano
- Lombardini Giovanni
- Lotti Suzana
- Magri Pier Domenico
- Mandruzzato Vettori Rosida
- Enrico Manera
- Marinelli Giovanni
- Marioni Monica
- Mascaretti Antimo
- Mayer Luciana
- Melzi Giorgio
- Nardinocchi Aleardo
- Nudi Pier Paolo
- Patriarca Amato
- Perale Riccardo
- Piemonti Lorenzo
- Polidori Vittorio
- Ponti Carla
- Pratesi Barbara
- Ravaioli Carlo
- Ritzow Charlotte
- Romanò Pino
- Sansavini Massimo
- Savino Maria
- Selvi Francesco
- Tavernini Enrico
- Usvardi Fabio
- Visalli Francesco
- Volpe Michele

Collegamenti esterni

- Recensione della mostra Impressionisti. Capolavori dalla Collezione Clark (http://mostreemusei.sns.it/index.php?page=_layout_mostra&id=867&lang=it) (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 19 giugno 2011)
- Recensione della mostra Impressionisti. Capolavori dalla Collezione Clark (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 19 giugno 2011) (<http://anatomiadellirrequietezza.wordpress.com/2011/03/19/impressionisti-a-milano-la-collezione-clark-a-palazzo-reale/>)

Altri progetti

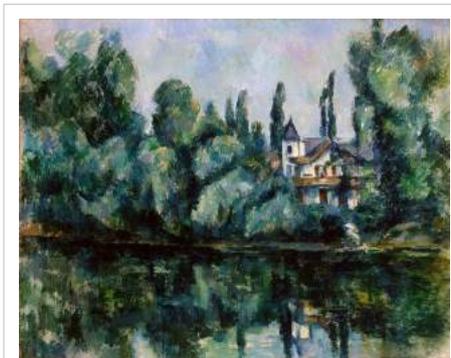
- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Impressionist_paintings
- Wikizionario** contiene la voce di dizionario: <http://it.wiktionary.org/wiki/Impressionismo>

Post-impressionismo

Al **post-impressionismo** si rifanno tutti quegli orientamenti artistici che si svilupparono in Europa tra il 1886, anno dell'ultima mostra impressionista, e il 1905, anno di nascita delle prime Avanguardie storiche(ovviamente sempre intese come date convenzionali).

Il Post-impressionismo è una tendenza artistica che supera i concetti dell'Impressionismo, conservandone solo alcune caratteristiche, per andare a scavare più a fondo dei precedenti studi. Questa corrente artistica cerca di recuperare il valore artistico di forme e volumi e di estrapolarne un processo di ricerca ancora più personale. I pittori postimpressionisti, infatti, rifiutano la sola impressione visiva e la libertà del colore per avventurarsi per strade non ancora percorse.

Fra i più celebri post-impressionisti vanno ricordati Paul Cézanne, Edvard Munch, Paul Gauguin e Vincent van Gogh, che influenzeranno significativamente tutta l'arte pittorica del Novecento, ed il movimento divisionista italiano. Tra i post-impressionisti italiani si possono ricordare Dante Conte, Vincenzo Vela e Gino Paolo Gori.



Un dipinto di Paul Cézanne

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Post-Impressionist_painters

Simbolismo



L'Angelo ferito (1903) di Hugo Simberg Ateneum

« E' un tempio la Natura, dove a volte parole
 escono confuse da viventi pilastri
 e che l'uomo attraversa tra foreste di simboli
 che gli lanciano occhiate familiari »

(Charles Baudelaire, da «Corrispondenze», *Les Fleurs du Mal*)

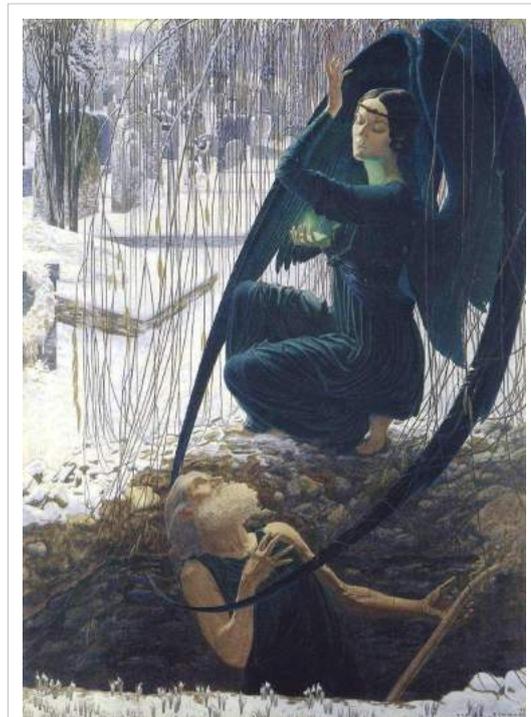
Il **simbolismo** è un movimento artistico sviluppatosi in Francia nel XIX secolo che si manifestò nella letteratura, nelle arti figurative e di riflesso nella musica. Sebbene manifestazioni di arte simbolista si siano avute anche prima, convenzionalmente si fa coincidere la data di nascita del Simbolismo con la pubblicazione su *Le Figaro* del *Manifesto del Simbolismo* da parte del poeta Jean Moréas (18 settembre 1886).

Letteratura

Nel decennio 1866-1876 si impose in Francia il movimento poetico del Simbolismo. La poesia dei simbolisti è antirealistica, ha come riferimento un modello astratto di compostezza classica e l'imitazione di modelli antichi. Per questi poeti l'arte deve essere incontaminata dalle problematiche sociali. A questa scuola appartenne anche **Charles Baudelaire**, se pure in una posizione del tutto autonoma. Egli intraprese uno stile di vita all'insegna della sregolatezza e contribuì all'elaborazione del concetto di "poesia pura", libera da ogni preoccupazione di contenuto e di intenti civili o morali, nella quale la suggestione delle parole e dei simboli può essere oggetto di ispirazione. Ecco perché venne considerato l'**iniziatore della poesia moderna**.

La poetica di Baudelaire influenzò l'opera di Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. Essi si allacciano a certi aspetti del Simbolismo:

- La poesia è musica;



La morte del becchino (anni 1890) di Carlos Schwabe

- Il poeta non deve descrivere la realtà, ma cogliere e trasmettere le impressioni più vaghe e indefinite, suggerire emozioni e stati d'animo, penetrare l'intima essenza delle cose;
- Bisogna utilizzare accordi musicali lievi, immagini sfumate, parole non descrittive ma evocatrici.

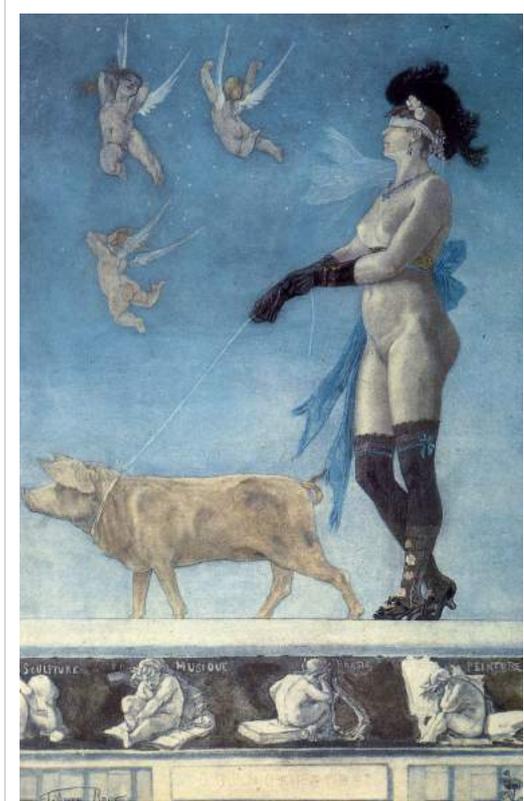
Esemplare incarnazione del "poeta maledetto" fu Rimbaud. Egli teorizza il linguaggio del poeta veggente i cui principi sono:

- Il poeta deve farsi *veggente*, esplorare l'ignoto;
- Il poeta si fa tale mediante un lungo e immenso disordine di tutti i sensi;
- Il ritrovamento di cose ignote richiede forme nuove;
- Il poeta veggente deve trovare una lingua.

L'elemento fondamentale del Simbolismo è che sotto la realtà apparente, quella percepibile con i sensi, si nasconde una realtà più profonda e misteriosa, a cui si può giungere solo per mezzo dell'intuizione poetica. La nuova generazione di poeti, quindi, manifesta la propria sfiducia nella scienza, perché incapace di penetrare nelle oscure profondità dell'animo umano e di spiegare i desideri dell'inconscio, i sogni ecc. Il poeta, invece, può penetrare ed entrare in queste realtà attraverso quell'intuizione che gli è propria. Per questi nuovi contenuti della poesia i simbolisti elaborarono un linguaggio nuovo, non più logico, ma alogico, che permetteva di portare alla luce le corrispondenze e i misteriosi legami esistenti tra le cose più diverse; questo perché la parola deve avere la capacità di comunicare le molteplici emozioni che il poeta avverte come simultanee. A tale scopo i poeti simbolisti ricorsero spesso a figure retoriche quali la metafora, l'analogia e la sinestesia.

Musica

Anche in campo musicale si sviluppa il fenomeno di un'arte sempre più sottratta al condizionamento della realtà: le suggestioni esercitate dalle composizioni di Richard Wagner (1813-1883) ne sono la dimostrazione. La sua nuova musica è contraddistinta da una morbida e dissimulata sensualità che sembra cogliere le remote radici dell'essere. Al posto degli elementi del melodramma classico viene adoperato il "canto declamato" (che in una certa misura ricorda l'antico "recitar cantando" di primo Seicento), svincolato dalle forme fisse della tradizione. L'orchestra non è più un semplice sostegno della voce ma diviene elemento sostanziale dell'azione. Particolarmente legato al Simbolismo è il suo ultimo dramma: *Parsifal*.



Pornocrati (1896) di Félicien Rops



Ragazze in riva al mare (1879) di Pierre Puvis de Chavannes Musée d'Orsay

Particolarmente legato al Simbolismo è il suo ultimo dramma:

Parsifal.

Pittura



Trittico delle Alpi. Morte (1898-1899) di Giovanni Segantini, Segantini Museum

Nelle arti figurative il simbolismo nasce in accordo con le teorie e i lavori dei neo-impressionisti soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione di soggetti ispirati dalla natura a cui i simbolisti attingono fermamente. Il simbolismo è dedicato ad un pubblico colto e sensibile per via dei suoi contenuti molto complessi da decifrare.

Fine dei simbolisti è quello di superare la pura visività dell'impressionismo in senso spiritualistico (e non scientifico, come avviene invece tra i

neo-impressionisti), cercando di trovare delle corrispondenze tra mondo oggettivo e sensazioni soggettive.

Influenzati dalla letteratura simbolista francese, soprattutto da Stéphane Mallarmé e da Baudelaire, tentano di recuperare nei loro quadri la spiritualità di tutto ciò che esiste nella realtà ma non è direttamente visibile dall'occhio umano.

Alla nuova tendenza si accostarono i pittori post-impressionisti per superare la rappresentazione dell'oggetto e sostituirla con l'espressione del proprio "io". Questi pittori rifiutarono la resa dell'illusione nella pittura, che per loro doveva essere in grado infatti di trasfigurare la realtà, nell'esaltazione delle linee e dei colori che avevano maggiormente suscitato la loro reazione emotiva. In Francia gli artisti simbolisti più rappresentativi furono Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, creatore di immagini fortemente evocative e Odilon Redon, personalità complessa dall'opera molto diversificata.

Si possono stabilire dei canoni fondamentali per il simbolismo: l'ideismo, cioè l'espressione delle idee per mezzo delle forme; la sintesi, cioè la riduzione in essenza dei simboli per meglio suggerire l'evocazione; il soggettivismo, cioè il considerare l'oggetto come segno dell'idea concepita dal soggetto. Tutto questo è generalmente accompagnato da un'intensa emotività, più o meno velata.

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Symbolist paintings](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Symbolist_paintings)

Art Nouveau

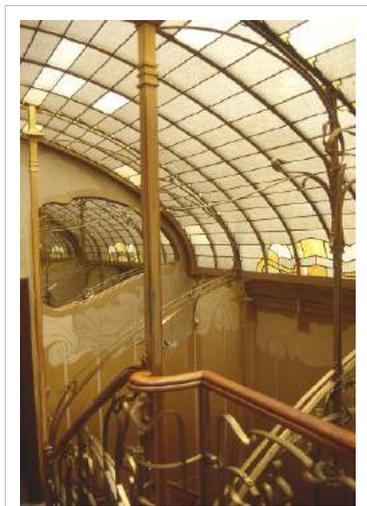


Alfons Mucha, *Frutta*, 1897

L'**Art Nouveau** (Arte Nuova, in francese) è stata una filosofia e uno stile artistico che interessò le arti figurative, l'architettura e le arti applicate. Ebbe origine e diffusione in Europa tra il 1890 e il primo decennio del Novecento.

Il movimento, conosciuto internazionalmente soprattutto con la denominazione francofona, assume localmente nomi diversi ma dal significato di fondo affine, tra i quali: *Style Guimard*, *Style 1900* o *Scuola di Nancy* (Francia), *Arte Modernista* o *Modernismo* in Spagna, *Modern Style* in Gran Bretagna, *Jugendstil* ("Stile giovane") in Germania, *Nieuwe Kunst* nei Paesi Bassi, *Styl Młodej Polski* (Stile di Giovane Polonia) in Polonia, *Style sapin* in Svizzera, *Sezessionstil* in Austria, *Secesija* in Serbia e Croazia, *Modern* in Russia. In Italia si diffonderà inizialmente con la denominazione **Stile Floreale** ma, successivamente, sarà noto come **Liberty**, dal nome dei magazzini inglesi di Arthur Lasenby Liberty, che vendevano stampe e oggetti erotici che si ispiravano a forme fitofalli, che diverranno tipiche di questa nuova corrente artistica.

Storia dello stile Art Nouveau



Architettura. Scalinata della casa di Victor Horta a Bruxelles 1898

« L'opera di tutti e quattro fu messa assieme, giudicata e studiata attraverso la sola qualità ovviamente comune a tutti: la novità; così ebbe origine il nome *Art Nouveau*^[1] »

(Henry van de Velde)

Il nome fu coniato da Henry van de Velde^[2]. L'Art Nouveau si configurò come stile ad ampio raggio, che abbracciava i più disparati campi – architettura, design d'interni, gioielleria, design di mobili e tessuti, utensili e oggettistica, illuminazione, arte funeraria, eccetera. Il movimento trae le sue origini dall'ideologia estetica anglosassone delle Arts and Crafts, che aveva posto l'accento sulla libera creazione dell'artigiano, come unica alternativa alla meccanizzazione e alla produzione in serie di oggetti di dubbio valore estetico. L'Art Nouveau,

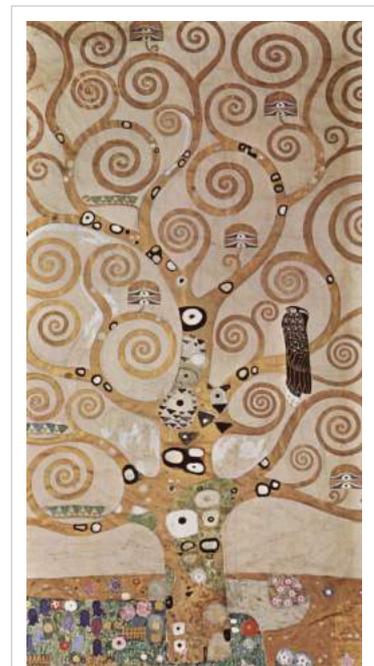
rielaborando questi assunti, aprì la strada al moderno design e all'architettura moderna. Un punto importante per la diffusione di quest'arte fu l'Esposizione Universale del 1900, svoltasi a Parigi, nella quale il nuovo stile trionfò in ogni campo. Ma il movimento si diffuse anche attraverso altri canali: la pubblicazione di nuove riviste, come *L'art pour tous*, e l'istituzione di scuole e laboratori artigianali. Lo stile raggiunse probabilmente il suo apogeo durante l'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, svoltasi a Torino nel 1902, in cui furono esposti i progetti di designers provenienti dai maggiori paesi europei, tra cui gli oggetti e le stampe dei famosi magazzini londinesi di Arthur Lasenby Liberty. Il nuovo stile assume nelle cittadine o nelle metropoli di provincia un carattere di ribellione, provocatorio e antiaccademico. A Monaco, Darmstadt e Weimar in Germania le secessioni spesso assumono una sfumatura antiprussiana, in contrapposizione anche allo scenografico, pomposo e spesso di cattivo gusto stile "guglielmino"; a Bruxelles, dove si hanno le prime manifestazioni mature del nuovo movimento, soprattutto come esigenza di uscire dall'ombra della grande vicina Parigi. Il caso di città come Nancy, Glasgow e Chicago è leggermente differente: sono infatti seconde città che ambiscono ad un ruolo più importante nel paese dal punto di vista economico ed industriale. Conosceranno infatti tutte e tre verso la fine del XIX secolo un intenso sviluppo e registreranno un vertiginoso aumento demografico. Stessa situazione per una città come Barcellona, a cui però si aggiunge il fattore nazionalistico che in un certo senso accomuna il modernismo catalano alle espressioni dello Jugendstil in Finlandia. Comunque, anche se il movimento dell'Art Nouveau si pone in rottura con la tradizione, non sono estranei i motivi dell'arte tradizionale del posto, che verranno accolti più o meno ovunque, soprattutto a Barcellona, Monaco e in Finlandia. L'Art Nouveau, comunque, non sarà estraneo alle grandi capitali come Praga, dove abbiamo la grande figura di Mucha, Parigi, dove avrà luogo l'Esposizione del 1900 e Guimard progetterà le stazioni della metropolitana, Berlino, dove nel 1898 nascerà la secessione attorno alla figura di Munch, e Vienna, dove gli artisti della secessione daranno un nuovo aspetto alla città.

La pittura

Una delle caratteristiche più importanti dello stile è l'ispirazione alla natura, di cui studia gli elementi strutturali, traducendoli in una linea dinamica e ondulata, con tratto «a frusta». Semplici figure sembravano prendere vita e evolversi naturalmente in forme simili a piante o fiori. Come movimento artistico l'Art Nouveau possiede alcune affinità con i pittori Preraffaelliti e Simbolisti, e alcune figure come Aubrey Beardsley, Alfons Mucha, Edward Burne-Jones, Gustav Klimt, e Jan Toorop possono essere collocate in più di uno di questi stili. Diversamente dai pittori simbolisti, tuttavia, l'Art Nouveau possedeva un determinato stile visivo; e al contrario dei Preraffaelliti che prediligevano rivolgere lo sguardo al passato, l'Art Nouveau non si formalizzava nell'adoperare nuovi materiali, superfici lavorate, e l'astrazione al servizio del puro design.

L'architettura

L'Art Nouveau in architettura e design d'interni superò lo storicismo eclettico che permeava l'Epoca vittoriana. Gli artisti dell'Art Nouveau selezionarono e modernizzarono alcuni tra gli elementi del Rococò, come le decorazioni a fiamma e a conchiglia, al posto dei classici ornamenti naturalistici Vittoriani. Prediligevano invece la Natura per fonte di ispirazione ma ne stilizzarono evidentemente gli elementi e ampliarono tale repertorio con l'aggiunta di alghe, fili d'erba, insetti.



L'albero della vita (particolare) di Gustav Klimt, 1905-1909.

Design e artigianato



Particolare della porta d'ingresso del villino Florio a Palermo

Caratteristiche le forme organiche, le linee curve, con ornamenti a predilezione vegetale o floreale. Le immagini orientali, soprattutto le stampe giapponesi, con forme altrettanto curvilinee, superfici illustrate, vuoti contrastanti, e l'assoluta piattezza di alcune stampe, furono un'importante fonte di ispirazione. Alcuni tipi di linee e curve divennero dei cliché, poi adoperati dagli artisti di tutto il mondo. Altro fattore di grande importanza è che l'Art Nouveau non rinnegò l'uso dei macchinari come accadde in altri movimenti contemporanei, come quello di Arts & Crafts, ma vennero usati e integrati nella creazione dell'opera. In termini di materiali adoperati la fonte primaria furono certamente il

vetro e il ferro battuto, portando ad una vera e propria forma di scultura e architettura.

La lavorazione del vetro fu un campo in cui questo stile trovò una libera e grandiosa forma espressiva— per esempio, i lavori di Louis Comfort Tiffany a New York o di Émile Gallé e i fratelli Daum a Nancy in Francia.



Decorazione. Privat-Livemont, sgraffito su un edificio di Bruxelles, c. 1900

In gioielleria l'Art Nouveau ne rivitalizzò l'arte, con la natura come principale fonte di ispirazione, arricchita dai nuovi livelli di virtuosismo nella smaltatura e nell'introduzione di nuovi materiali, come opali o pietre semipreziose. L'aperto interesse per l'arte giapponese e l'ancora più specializzato entusiasmo per la loro abilità nella lavorazione dei metalli, promosse nuove tematiche e approcci agli ornamenti. Per i primi due secoli l'accento fu posto sulle gemme, specialmente sul diamante, e il gioielliere o l'orafo si occupavano principalmente di incastonare pietre, per un loro vantaggio puramente economico. Ma ora stava nascendo un tipo di gioielleria completamente differente, motivato più da un'artista-designer che da un gioielliere in sola qualità di incastonatore di pietre preziose.

Furono i gioiellieri di Parigi e Bruxelles che crearono e definirono l'Art Nouveau in gioielleria, e fu in queste città che vennero creati gli esempi più rinomati. La critica francese dell'epoca fu concorde nell'affermare che la gioielleria stava attraversando una fase di trasformazione radicale, e che il disegnatore di gioielli francese René Lalique ne era il fulcro. Lalique glorificò la natura nella sua arte, estendendone il repertorio per includere nuovi aspetti— libellule o erba—, ispirati dall'incontro tra la sua intelligenza e l'arte giapponese.

I gioiellieri si dimostrarono molto acuti nel richiamarsi con il nuovo stile ad una nobile tradizione guardando indietro, al Rinascimento, con i suoi monili in oro lavorato e smaltato, e la visione del gioielliere come artista prima che artigiano. Nella maggior parte delle opere di quel periodo le pietre preziose retrocessero in un secondo piano. I diamanti furono per lo più utilizzati con un ruolo secondario, accostati a materiali meno noti come il vetro, l'avorio e il corno.



Un vaso di Daum c. 1900

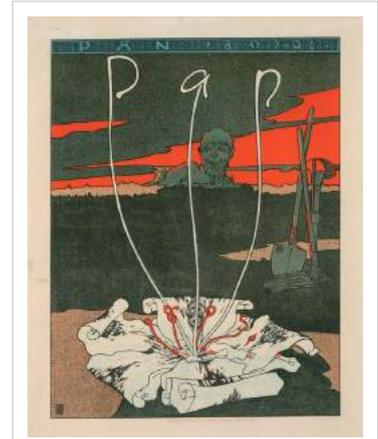
Letteratura e musica

Nel campo letterario, i caratteri più importanti sono: il preziosismo, l'esotismo, l'allusione a mondi del passato ormai scomparsi (il Medioevo cavalleresco, le corti dei re Luigi in Francia, le monarchie cinesi e giapponesi), l'opposizione al positivismo e l'interesse verso la teosofia. Nella narrativa, rigetta il realismo optando per la novella storica e il racconto di esperienze di allucinazioni e pazzia, per la descrizione di raffinati ambienti di Boemia, introducendo il personaggio della donna fatale che conduce gli uomini al piacere e alla morte.

In questa direzione si colloca anche l'esperienza musicale wagneriana, che soprattutto nel dramma mistico *Parsifal* preannuncia i caratteri dell'Arte Nuova, sia come linguaggio musicale, sia come soggetto, sia come scenografia. Alcuni critici quali Rubens Tedeschi e alcuni libri come il *Dizionario dell'Opera* di Piero Gelli affermano che la suggestione scenografica del secondo atto (il giardino di Klingsor) influenzò in qualche modo la nascita del cosiddetto "stile floreale". Come scrisse Claude Debussy - che pochi anni più tardi si distinse come protagonista sulla scena musicale dell'Art Nouveau e dell'Impressionismo - "il *Parsifal* è uno dei più bei monumenti sonori che siano stati elevati alla gloria della musica".

Riviste

- L'art moderne, Bruxelles, dal 1881
- The studio, 1893 Gran Bretagna
- Pan, Berlino, 1895 - 1900
- Jugend, Monaco di Baviera, 1892
- Ver Sacrum, Vienna, 1898 - 1903
- Emporium, Bergamo, 1895 - 1964
- Simplicissimus, Monaco di Baviera, 1896 - 1944



Copertina della rivista berlinese Pan

Principali esponenti dell'Art Nouveau

Tra i protagonisti dell'Art Nouveau è possibile citare:

Architettura

- Pietro Fenoglio (1865-1927)
- Ernesto Basile (1857-1932)
- Giovanni Battista Bossi (1864-1924)
- Raimondo D'Aronco (1857-1932)
- Émile André (1871-1933)
- Jules Brunfaut (1852-1942)
- August Endell (1871-1925)
- Antoni Gaudì (1852-1926)
- Hector Guimard (1867-1942)
- Josef Hoffmann (1870-1956)
- Victor Horta (1861-1947)
- Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)
- Giuseppe Sommaruga (1868-1928)
- Gioacchino Luigi Mellucci (1874-1942)
- Louis Sullivan (1857-1917)
- Otto Wagner (1841-1918)
- Joseph Maria Olbrich (1867-1908)

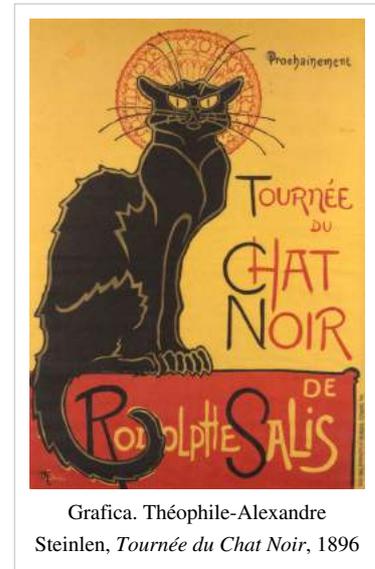


Architettura. Charles Rennie Mackintosh, *Scuola d'Arte di Glasgow*, 1897-1909

Pittura, illustrazione, grafica, pubblicità

- Aubrey Beardsley (1872-1898)
- Pierre Bonnard (1867-1947)
- William Bradley (1868-1962)
- Walter Crane (1845-1915)
- Adolfo De Carolis (1874-1928)
- Ettore De Maria Bergler (1850-1938)

- Eugène Grasset (1841-1917)
- Adolf Hohenstein (1854-1928)
- Gustav Klimt (1862-1918)
- Fernand Khnopff (1858-1921)
- Melchior Lechter
- Privat-Livemont (1861-1936)



- Giovanni Maria Mataloni (1869-1944)
- Frances MacDonald (1873-1921)
- Margaret MacDonald (1865-1933)
- Alfons Mucha (1860-1939)
- Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923)
- Jan Toorop (1858-1928)
- Ferdinand Hodler (1853-1918)

Mobili, arredamento, interni

- Ernesto Basile (1857-1932)
- Vittorio Ducrot (1867-1942)
- Carlo Bugatti (1856-1940)
- Eugène Gaillard (1862-1933)
- Louis Majorelle (1859-1926)
- Charles Plumet (1861-1928)
- Michael Thonet (1796-1871)
- Henry van de Velde (1863-1957)
- Richard Riemerschmid (1868-1957)

Lavorazione del vetro

- Daum - famiglia di artisti vetrai (Auguste, Antonin, Jean e Paul)
- François Décorchemont (1880-1971)
- Emile Gallé (1846-1904)
- René Lalique (1860-1945)
- Louis Comfort Tiffany (1848-1933)
- Almaric Walter (1870-1959)

Murali e mosaici

- Gustav Klimt (1862-1918)
- Privat-Livemont (1861-1936)
- Gabriele van Dievoet (1875-1934)

Altre arti decorative

- Charles Robert Ashbee (1863-1942) - argenteiere, scrittore, architetto
- Samuel Bing (1838-1905) - mercante e critico d'arte
- Galileo Chini (1873-1956) - pittore, grafico, architetto, scenografo e ceramista
- Albert Dammouse (1848-1926) - scultore, decoratore e ceramista
- Alessandro Mazzucotelli (1865-1938) - artista del ferro battuto
- Hermann Obrist (1863-1927) - ceramista e disegnatore
- Philippe Wolfers (1858-1929) - scultore, argenteiere e orafo

Galleria



Louis Comfort Tiffany, lampada da tavolo (Carnegie Museum of Art), periodo 1899-1902.



L'Hotel Solvay di Victor Horta a Bruxelles, (1894).



Particolare della Majolikahaus di Otto Wagner a Vienna, (1898).



Casa Fenoglio-Lefleur (1902) a Torino, di Pietro Fenoglio.



Szent László Gimnázium, Ungheria.



Teatro Politeama, Palermo

Note

[1] Per tutti e quattro van de Velde oltre se stesso, intende Victor Horta, Paul Hankar e Gustave Serrurier-Bovy in Henry van de Velde, *Die Renaissance im modern Kunstgewerbe*, Lispia, 1903

[2] Henry van de Velde, *Die Renaissance im modern Kunstgewerbe*, Lispia, 1903

Bibliografia

- O. Wagner, *Moderne architektur*, Vienna, 1896-1902 trad. it. *Architettura moderna e altri scritti*, Bologna, 1980
- Henry van de Velde, *Die Renaissance im modern Kunstgewerbe*, Lispia, 1903
- Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, 1973
- R. Schmutzler, *Art Nouveau*, New York & Londra, 1962 trad. it. *Art Nouveau*, Milano, 1966
- (EN) Vivienne Couldrey, *The art of Louis Comfort Tiffany*. Londra, 1996

Voci correlate

- Art Nouveau a Riga
- Liberty a Torino
- Liberty napoletano
- Liberty milanese
- Romagna Liberty (<http://www.romagnaliberty.it>)

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art Nouveau](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art_Nouveau)

Surrealismo

Il **surrealismo** è un movimento culturale molto diffuso nella cultura del novecento che nasce in opposizione al Dadaismo. Ha coinvolto tutte le arti visive, anche letteratura e cinema, quest'ultimo nato negli anni venti a Parigi.

Il movimento ebbe come principale teorico il poeta André Breton, che canalizzò la vitalità distruttiva del dadaismo. Breton fu influenzato dalla lettura de *L'interpretazione dei sogni* di Freud del 1899; dopo averlo letto arrivò alla conclusione che era inaccettabile il fatto che il sogno (e l'inconscio) avesse avuto così poco spazio nella civiltà moderna e pensò quindi di fondare un nuovo movimento artistico e letterario in cui il sogno e l'inconscio avessero un ruolo fondamentale. Nacque così il surrealismo.

Il primo Manifesto surrealista del 1924, definì così il surrealismo:



Donna e Uccello, Joan Miró, 1982,
Barcellona

« Automatismo psichico puro, attraverso il quale ci si propone di esprimere, con le parole o la scrittura o in altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Comando del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale. »

Il surrealismo è quindi un automatismo psichico, ovvero quel processo in cui l'inconscio, quella parte di noi che emerge durante i sogni, emerge anche quando siamo svegli e ci permette di associare libere parole, pensieri e immagini senza freni inibitori e scopi preordinati. I surrealisti si avvalevano di diverse tecniche per far in modo di attivare il loro inconscio, una di queste è il *cadavre exquisi* (cadavere squisito), tecnica basata sulla casualità e sulla coralità, che prevede la collaborazione di più artisti: uno di essi comincia l'operazione tracciando un disegno, una figura, che deve essere ignorata dagli altri, poi il foglio deve essere passato a tutti i partecipanti, uno per uno, i quali a loro volta faranno una figura, e così via. Questa tecnica era utilizzata dai surrealisti anche in ambito poetico, ovvero aggiungendo uno per uno una parola, ignorando lo scopo finale dei singoli. Il nome della tecnica deriva infatti da una poesia surrealista: "Il cadavere squisito berrà il vino nuovo". Altre tecniche fortemente utilizzate dai pittori di questo movimento sono: il frottage (strofinamento), il grattage (grattamento, raschiamento), il collage, l'assemblage e il dripping (Max Ernst è il primo ad utilizzare questa tecnica, resa famosa dopo la seconda guerra mondiale da Jackson Pollock).

Il surrealismo ha tre tematiche principali:

- **amore**, inteso come fulcro della vita
- **sogno e follia**, considerati i mezzi per superare la razionalità
- **liberazione** dell'individuo dalle convenzioni sociali.

La caratteristica comune a tutte le manifestazioni surrealiste è la critica radicale alla razionalità cosciente, e la liberazione delle potenzialità immaginative dell'inconscio per il raggiungimento di uno stato conoscitivo "oltre" la realtà (*sur-realtà*) in cui veglia e sogno sono entrambe presenti e si conciliano in modo armonico e profondo. Il

Surrealismo è certamente la più "onirica" delle manifestazioni artistiche, proprio perché dà accesso a ciò che sta oltre il visibile. Inoltre esso comprende immagini nitide e reali ma accostandole tra di loro senza alcun nesso logico.

Il pensiero surrealista si manifestò spesso come ribellione alle convenzioni culturali e sociali, concepita come una trasformazione totale della vita, attraverso la libertà di costumi, la poesia e l'amore. Suoi referenti sono Marx e Freud: "Trasformare il mondo, ha detto Marx, cambiare la vita, ha detto Rimbaud. Queste due parole d'ordine sono per noi una sola" (André Breton). Spesso, molti esponenti del surrealismo sposarono la causa del comunismo e dell'anarchismo, per contribuire attivamente al cambiamento politico e sociale che avrebbe poi portato ad una partecipazione più generale alla *surrealta*.

La critica si divide su dove collocare il punto finale del movimento surrealista: sicuramente, la fine della Seconda guerra mondiale (1945), e la morte di Breton (1966) hanno segnato dei punti di svolta importanti nella storia del surrealismo, che però continua ancora oggi ad essere una realtà artistica vitale.

Il movimento surrealista è di gran lunga il più longevo fra le avanguardie storiche, e la sua diffusione capillare in tutto il mondo ha reso la sua storia molto variegata rispetto a movimenti circoscritti nel tempo e nello spazio come il dadaismo o il futurismo. L'attività del primo gruppo surrealista parigino, gravitante intorno ad André Breton, vide la partecipazione di un grande numero di scrittori e artisti di diverso orientamento, spesso in conflitto tra loro e con la guida spirituale del movimento. Tra gli artisti di arti visive più riconosciuti spaziamo tra Joan Miró nel suo allucinato mondo parallelo popolato di forme geometriche colorate sospese che ricerca l'interiorità delle cose con crescente astrazione. Con Max Ernst l'illogica scava nel profondo dell'animo umano; Magritte che gioca molto sull'estraneamento dalla realtà e le sue opere sono sollecitazioni visive che ci portano a riflettere. E, naturalmente, c'è Salvador Dalí ("il surrealismo sono io"), con la sua fantastica o fantasmatica proiezione del "sogno" e del pensiero subcosciente o pre-cosciente in una visionaria pseudo-realtà.

Nell'arte dell'incisione vale la pena ricordare l'opera dell'italiano Alberto Martini e dell'estone Eduard Wiiralt.

Protagonisti del primo gruppo surrealista

Letteratura	Arti visive
Louis Aragon, Antonin Artaud, André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Paul Éluard, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Philippe Soupault, Tristan Tzara	Jean Arp, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Max Ernst, Alberto Giacometti, René Iché, René Magritte, Roberto Matta, André Masson, Joan Miró, Man Ray, Yves Tanguy, Paul Delvaux

Voci correlate

- Cinema surrealista
- Salvador Dalí
- Joan Miró
- Avanguardie
- André Breton
- Francis Picabia

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Surrealism>

Collegamenti esterni

- Esempi di Cadaveri Squisiti di Marc M. Gustà.^[1]
- Estratto dal *Manifesto del Surrealismo* (1924) di André Breton^[2]
- Fondazione Fabio De Sanctis^[3]
- Il Surrealismo^[4]

Note

[1] <http://marcmgusta.blogspot.com/search/label/Cad%C3%A1ver%20Exquisito>

[2] http://keynes.scuole.bo.it/ipertesti/arte_cinema/manifestosurr.html

[3] <http://www.fondazionefabiodesanctis.org/italiano>

[4] <http://www.girodivite.it/antenati/xx2sec/surreale.htm>

Fauves

(FR)

(IT)

« Donatello parmi les fauves! » « Donatello in mezzo alle bestie! »

(Louis Vauxcelles)

Con il termine **fauves** (in francese "belve") si indica un gruppo di pittori, per lo più francesi, che all'inizio del Novecento diedero vita ad un'esperienza di breve durata temporale, ma di grande importanza nell'evoluzione dell'arte. Questa corrente è anche detta **fauvismo**.

Il gruppo dei fauves

"Bestie selvagge" è l'espressione francese che fu adottata - inizialmente in senso dispregiativo - per un gruppo d'artisti che tenne la propria collettiva al Salon d'Automne di Parigi nell'anno 1905. Il primo ad utilizzare il termine *fauves* fu un critico d'arte, precisamente Vauxcelles, che definì la sala in cui esponevano questi artisti come una "*cage aux fauves*" cioè una "gabbia delle belve", per la "selvaggia" violenza espressiva del colore, steso in tonalità pure; secondo De Micheli^[1] il termine verrebbe da un'esclamazione di Vauxcelles sull'esposizione: "è Donatello in mezzo alle belve!", effettivamente sembra ci fosse una scultura di stile neoclassico in mezzo al salone dove si teneva l'esposizione. Successivamente questo termine comprese quei pittori legati tra loro da una comune percezione dell'arte e da profonda amicizia. La definizione del critico, stava a significare che gli autori dei dipinti erano belve che volevano divorare l'arte. Il gruppo dei *fauves*, che fu attivo solo fino al 1908, comprende molti pittori dei quali il più famoso è Matisse. Altri pittori da ricordare sono Rouault, Derain, Vlaminck, Alexis Mérodack-Jeanneau e Marquet: culturalmente vicini all'espressionismo, questi artisti si differenziano dal gruppo tedesco per il fatto che hanno una minore angoscia esistenziale e un maggiore interesse per il colore.

Le idee dei fauves

I giovani fauves discutevano molto di impressionismo, spesso in termini negativi ma apprezzando la novità di una luce generata dall'accostamento di colori puri. La loro arte si basava sulla semplificazione delle forme, sull'abolizione della prospettiva e del chiaroscuro, sull'uso di colori vivaci e innaturali, sull'uso incisivo del colore puro, spesso spremuto direttamente dal tubetto sulla tela e una netta e marcata linea di contorno. L'importante non era più, come nell'arte accademica, il significato dell'opera, ma la forma, il colore, l'immediatezza.

Partendo da suggestioni e stimoli diversi, ricercavano un nuovo modo espressivo fondato sull'autonomia del quadro: il rapporto con la realtà visibile non era più naturalistico, in quanto la natura era intesa come repertorio di segni al quale attingere per una loro libera trascrizione.

L'eredità artistica dei fauves

In un certo senso la pittura dei fauves ha partecipato alla più larga problematica dell'espressionismo europeo, influenzando principalmente l'espressionismo tedesco che ne riprese i temi principali (esaltazione della forza dell'arte primitiva, libertà dell'artista da vecchie convenzioni e da formalismi obsoleti). Fu poi la formidabile crescita del cubismo a rompere l'unità del movimento dei fauves. La breve durata del movimento (1905-1908 ca) fu probabilmente dovuta non solo alla mancanza di un programma ben preciso ma anche all'esaltazione della "pittura pura" e del "colore esplosivo" che dovevano da soli creare la forma e divenire realtà: paradossalmente, all'eccesso dei *fauves* seguì il successo del cubismo, visto come desiderio della forma e di una organizzazione maggiore che ponesse un freno all'assoluta libertà del colore.

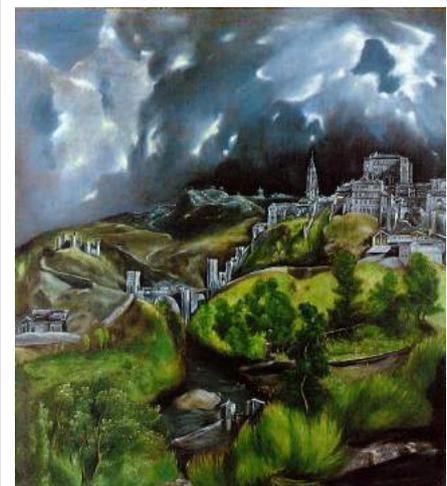
Note

[1] *Le Avanguardie artistiche del XX secolo*, 1966, p. 72

Espressionismo

Con il termine **espressionismo** si usa definire la propensione di un artista a privilegiare, esasperandolo, il lato emotivo della realtà rispetto a quello percepibile oggettivamente. Tale tendenza si è manifestata in molte forme d'arte, come la pittura e l'incisione, la danza, la letteratura, l'architettura, il cinema, il teatro, la musica.

In senso generale, anche artisti come Matthias Grünewald ed El Greco possono essere considerati espressionisti, ma storicamente "espressionismo" è un movimento culturale europeo circoscrivibile a circa un ventennio che coincide con i primi anni del 1900, inquadrabile nelle cosiddette avanguardie artistiche e sviluppato soprattutto in Germania tra il 1905 e il 1925. Si oppone concettualmente al razionalismo o — più precisamente — all'architettura *sachlich*, detta anche "oggettiva".



La Vista di Toledo di El Greco, 1595/1610,
precursore dell'espressionismo.

Caratteristiche del movimento

L'espressionismo proponeva una rivoluzione del linguaggio che contrapponeva all'oggettività dell'impressionismo la soggettività dell'espressionismo. L'impressionismo rappresentava una sorta di moto dall'esterno all'interno, cioè era la realtà oggettiva a imprimersi nella coscienza soggettiva dell'artista; l'espressionismo costituisce il moto inverso, dall'interno all'esterno: dall'anima dell'artista direttamente nella realtà, senza mediazioni.

Il senso dell'Espressionismo produce una ribellione dello spirito contro la materia e quindi gli *occhi dell'anima* sono la base di partenza della poetica espressionistica. L'occhio interno si sostituisce a quello esterno creando, in qualche modo, una sorta di confusione fra etica ed estetica.^[1] Il nuovo linguaggio riprende alcuni elementi romantici, come ad esempio l'identificazione romantica fra arte e vita. La natura dell'espressionismo è ricca di contenuti sociali e di drammatica testimonianza della realtà. Ma la realtà tedesca dei primi anni del secolo è la realtà amara della guerra, di contraddizioni politiche, di perdita di valori ideali, di aspre lotte di classe, e proprio questi furono i temi principali e dolorosi degli artisti espressionisti. Inoltre gli artisti espressionisti polemizzano contro la società borghese, contro l'alienazione del mondo del lavoro, contro la visione positivista del mondo, dello scientismo e delle leggi di causalità.

L'intento del movimento espressionista era quello di ritrovare il dato comunicativo nell'arte, infatti questi artisti criticheranno le correnti passate: gli impressionisti, perché l'impressione su cui si basavano non creava comunicabilità con lo spettatore; i simbolisti, poiché la loro arte piena di simbologie e riferimenti culturali intensi e profondi non offriva una facile lettura allo spettatore, tanto che venne definita "arte per pochi"; i neoimpressionisti, per il loro approccio troppo scientifico nei confronti dell'arte; il modernismo o Liberty (che si muoverà di pari passo), considerato come puro movimento di gusto e moda dell'epoca.

Ma la molteplicità del movimento si evidenzia nella frattura fra la componente cosmica, degli *eternisti* a caccia di una fede nuova, quella politico-sociale degli *attivisti* e quella astratto-geometrica tendente a ricostruire nuove forme naturali.

Arti figurative

Se le basi dell'espressionismo nelle arti figurative sono rintracciabili nell'estetica romantica, che ha assegnato all'opera d'arte non più il compito di riprodurre, più o meno fedelmente, la realtà, bensì il ruolo intermedio tra l'artista ed il mondo, tra il sentimento e le idee che l'opera manifesta e l'ambiente che rappresenta, le prime avvisaglie dell'espressionismo sono evidenti nel Simbolismo; basti pensare al principio delle linee curve e del colore resi in funzione dello stato d'animo, proposto da Gauguin e ripreso da Van Gogh che fu anche il primo, assieme ad Hervé, a meritarsi la definizione di artista espressionista, attribuitagli da Wilhelm Worringer. Tra gli altri precursori non si possono dimenticare il tedesco Max Pechstein con le sue opere esposte alla Seconda Secessione di Berlino ed il norvegese Munch con alcune sue deviazioni dal Simbolismo francese verso un'intensità espressiva tipicamente nordica. Uno degli ultimi precursori fu il belga James Ensor, con la sua grottesca ripresa di elementi fiamminghi.



La "Fugue", di Kandinsky (1914), considerato uno degli espressionisti di tendenza astratta.



Programma de *Il Ponte*, 1906, xilografia di Ernst Ludwig Kirchner

L'Espressionismo si manifestò principalmente in due aree diverse: in Francia nelle opere dei Fauves e in Germania nei Die Brücke. Gli artisti erano accomunati dalla volontà di esprimere tensioni, stati d'animo e sentimenti attraverso la violenza del colore, la sintesi della forma, l'incisività del segno. I soggetti preferiti furono i nudi, i paesaggi, le scene di vita quotidiana e le città. Essi ne recuperarono altre da tempo in disuso, come la xilografia (l'incisione sul legno). I pittori detti Fauves presentarono i propri lavori al Salon d'Automne di Parigi nel 1905. Fu un critico del tempo ad affibbiare loro questa definizione, considerando le loro tele opere di "selvaggi" per l'uso aggressivo del colore. Gli artisti Fauves: Henri Matisse e André Derain dalla volontà di superare la pittura dell'Impressionismo per ritrovare una figurazione capace di manifestare la soggettività dell'artista. Tra i più importanti espressionisti tedeschi ricordiamo: Emile Nolde, Ernest Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, che vollero rappresentare la sofferenza della condizione umana ed esaltare la spontaneità dell'ispirazione attraverso una violenta deformazione dei corpi, l'aspezzamento dei colori e un linguaggio incisivo, immediato, a volte eccessivo.

Il linguaggio degli espressionisti tedeschi si fonda sull'uso di colori violenti e innaturali e sull'uso di linee dure e spezzate. Essi non applicano le leggi della prospettiva e non cercano di dare l'illusione del volume e della profondità; colori e linee sono sufficienti a comunicare con impetuosa violenza la visione drammatica e pessimistica che questi

artisti hanno del mondo e della società in cui vivono.

Nell'ambito della pittura vi sono stati diversi gruppi espressionisti, tra cui Die Brücke diffuso nel nord della Germania, con base a Dresda. Le premesse ideologiche del movimento furono chiarite da Ernst Ludwig Kirchner nel manifesto "Il Ponte" (Die Brücke) che poi diventerà movimento nel 1905 a Dresda per poi giungere a Berlino.

L'intenso naturalismo primordiale sospinto da pittori quali Emil Nolde, lascerà il posto ad una tensione sempre più ossessiva e psicologica, che si rifletterà su descrizioni di squallidi e grotteschi ambienti mondani e dopo l'esperienza

della prima guerra mondiale sfocerà in una satira sociale.

Organo dell'espressionismo tedesco fu la rivista "Der Sturm", fondata e diretta da Herwarth Walden e pubblicata dal 1910 al 1932.

Nei decenni successivi questo movimento ha parzialmente influenzato molti altri artisti, tra i quali i cosiddetti espressionisti astratti del Cavaliere azzurro (Der Blaue Reiter), gruppo fondato a Monaco da Kandinskij e Franz Marc nel 1911. Questa esperienza, seppur ancora inquadrabile all'interno del movimento espressionista, spesso si risolve in una forma romantica di orfismo, in un tentativo di unione dello spirito del pittore con l'anima pulsante dell'universo.^[1]



Ecce homo (1925), di Lovis Corinth, Pinacoteca di Basilea.

Il Cavaliere azzurro fu quindi un fenomeno di vasta portata, nel quale il linguaggio del colore si fece sempre più libero e intenso. Sotto l'impulso di Kandinskij, i suoi protagonisti si volsero verso nuovi modi espressivi, verso la creazione di spazi immaginari, verso l'astrazione lirica e fantastica della realtà.

Tra i maggiori esponenti dall'inizio del XX secolo:

- Oskar Kokoschka
- Alfred Kubin
- Edvard Munch
- Egon Schiele
- Franz Marc
- Ernst Ludwig Kirchner
- Vincent van Gogh
- Paul Gauguin

Il movimento espressionista si muoverà in Francia con il gruppo dei Fauves e in Germania con il gruppo dei Die Brücke, attivo però soprattutto nel campo architettonico. Questo movimento avrà vita breve ed è difficilmente circoscrivibile in un lasso storico ben definito.

Italia

Anche in Italia non mancarono artisti che operarono nell'ambito dell'espressionismo e in opposizione alla cultura ufficiale dilagante. Già nel 1926, a Torino, si riunì il Gruppo dei sei. Fra i protagonisti i pittori Francesco Menzio, Enrico Paolucci, Carlo Levi e, più isolato, Piero Martina. L'esperienza si delinè maggiormente qualche anno più tardi con il gruppo di Corrente, riunitosi a Milano intorno alla rivista omonima e fondata da Ernesto Treccani nel 1938. La loro arte, trovò il sostegno delle gallerie La Bottega di Corrente, poi La Spiga, e Il Milione di Milano.

Pittori come Treccani, Renato Birolli, Renato Guttuso, Bruno Cassinari, Ennio Morlotti, Giuseppe Migneco, Aligi



Tirolo (1914), di Franz Marc, Staatsgalerie Moderner Kunst, Monaco.

Sassu, Giuseppe Santomaso, Fiorenzo Tomea, Italo Valenti, Emilio Vedova e Lorenzo Viani, e scultori quali Giacomo Manzù e Luigi Brogginì concentrava la propria ricerca su soggetti eticamente impegnati; rappresentati attraverso un realismo sofferto e deformato dal linguaggio espressionista. L'esperienza ebbe seguito anche con la Scuola Romana di Via Cavour a Roma. Prendendo il nome proprio dalla via in cui vi era lo studio dei pittori Mario Mafai, Antonietta Raphael e Scipione.

Presto si avvicinarono alla nuova tendenza pittori come Renato Guttuso, Mirko Basaldella, Corrado Cagli, Roberto Melli, Gabriele Mucchi e altri indipendenti da formalismi accademici come Paolo Salvati.

L'espressionismo riaffiora nel corso del XX secolo in varie nazioni ed in vari gruppi con un'interpretazione che si avvicina più al figurativismo a volte e altre volte all'astrattismo. Negli USA, l'artista italiano Emilio Giuseppe Dossena ne fu efficace rappresentante negli anni settanta.

Architettura

L'influenza espressionista si può rilevare nelle opere di Van de Velde e soprattutto in quelle di Hans Poelzig, basti citare il Teatro Grande berlinese (1922)

Nell'architettura, il lavoro di Erich Mendelsohn appartiene a questa categoria. Un importante esempio della sua opera è la torre Einstein a Potsdam, in Germania. Altrettanto interessante è la *Chilehaus* di Amburgo, capolavoro del meno conosciuto architetto Fritz Höger.

Dal 1919 al 1926 il movimento espressionista divampa fin quasi ad esaurire nuove soluzioni.

Negli anni successivi le contraddizioni del linguaggio espressionistico si persero e si stemperarono nelle rigide architetture di Emil Fahrenkamp e di altri minori, dando quasi il sospetto di un inquadramento nello stile reazionario e nazionalista.

Nella scultura, si può citare Ernst Barlach come esempio.



Opera di Bruno Taut per la Expo di Colonia del 1914.

Letteratura

Se il profeta del movimento espressionista in letteratura si può considerare Max Scheler con la sua filosofia volta alla rivalutazione della sfera affettiva, il caposcuola fu Franz Werfel, esaltatore della liberazione dell'uomo dai ceppi materialistici della vita. Il travolgente dinamismo, il superamento della realtà, i diritti dell'irrazionale e degli istinti primordiali, l'anelito all'amore universale costituirono la tematica dell'espressionismo in letteratura. Fra i poeti si ricordano

- Georg Trakl.
- Else Lasker-Schüler.
- Gottfried Benn.
- Georg Heym.

Fra i prosatori ricordiamo:

- Franz Kafka.
- Heinrich Mann.
- Alfred Döblin.



Georg Trakl

Teatro

L'Espressionismo teatrale, partendo da un punto fortemente critico nei confronti dell'ordine sociale, si realizzò in opere violentemente satiriche nel genere comico e di negazione totale e spesso pessimistica nel genere drammatico. La scenografia tese a strappare lo spettatore dalla concretezza della realtà per trascinarlo nella visione interiore del poeta; gli attori ricorsero a effetti di voce e di gesto che cercavano di trasportare i personaggi su un piano mistico e simbolico. Fondamentali furono il rifiuto dell'impressionismo fotografico, l'atteggiamento dinamico anziché statico nei confronti della realtà, la ricerca dell'essenza assoluta e non del particolare, il perseguimento dell'irrazionalismo e del lirismo estatico. L'Espressionismo teatrale si sviluppò soprattutto negli anni che vanno tra il 1918 e il 1927.

Tra i maggiori esponenti ricordiamo:

- Ernst Toller.
- Carl Sternheim.
- Frank Wedekind.
- Georg Kaiser.
- Walter Hasenclever.



Ernst Toller

Se il padre dell'Espressionismo in Germania fu Wedekind, all'estero fu soprattutto Strindberg con i suoi calvari spirituali e i drammi da camera ad imprimere una guida per un espressionismo puro. L'Espressionismo teatrale inseguirà una purificazione dell'uomo, cercando in ogni ambito di vita una certa libertà. Se le prime rappresentazioni partirono da drammi fiabeschi-mitologici e religiosi, in seguito l'Espressionismo affrontò le tematiche della guerra proponendo opere pacifiste. Nel dopoguerra l'Espressionismo trionfò anche se perse una sua necessità interiore, sfociando nel teatro epico e sociale brechtiano.

Cinema

Le stesse caratteristiche di onirismo allucinatorio e distorsione visiva si ritrovano nella cinematografia espressionista; il film più rappresentativo è sicuramente *Il gabinetto del dottor Caligari*, di Robert Wiene del 1920.

Musica

La rivista "Der Blaue Reiter" ebbe tra i suoi collaboratori anche tre musicisti: Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern. Ma le origini dell'espressionismo musicale sono di qualche anno anteriore; le sue prime manifestazioni si possono indicare nel "Secondo quartetto" (1907), nel "Buch der hängenden Gärten" (1907), su testi di S.George, e nel dramma "Erwartung" (Attesa, 1909) di A. Schönberg. Comunque il "melodram" (melologo) *Pierrot Lunaire* del 1912 di A. Schoenberg è ormai universalmente considerato come il manifesto dell'Espressionismo musicale e questa data è, da alcuni, considerata come data di nascita della atonalità, anche se l'archetipo della musica espressionistica viene considerata il *Wozzeck* di Berg. Tipici della musica espressionista sono la tecnica atonale o pantonale, l'adozione dello Sprechgesang o canto parlato, e, specie in *Erwartung*, la concezione dell'opera d'arte come espressione dell'Urschrei, grido originario dell'anima in preda all'orrore e all'angoscia.

Un'espressionista è Edvard Munch. Edvard Munch, pittore norvegese, è l'artista che più di ogni altro portò agli esiti più estremi il superamento del naturalismo ottocentesco, nell'esigenza di concentrarsi sulla rappresentazione del dramma essenziale dell'uomo. La sua pittura appariva troppo provocatoria, sia nella tecnica pittorica, che non aveva più nulla delle convenzioni accademiche, come l'uso del chiaroscuro e la resa della volumetria, sia nei temi scelti. I soggetti dei suoi quadri infatti, non sono mai piacevoli o rasserenanti. Munch dipinse l'angoscia, la solitudine, la morte e la sofferenza, e criticò apertamente la morale borghese che considerava ipocrita.

Note

[1] *Le Muse*, De Agostini, Novara, 1965, Vol.IV, pag.396-399

Bibliografia

- Andrea Lolli, *Forme dell'Espressionismo nel cinema*, Aracne editrice, Roma 2009. ISBN 978-88-548-2849-0
- B.Nyers, *Die Malerei des Expressionismus*, New York, 1957 (ed. It. Milano, 1960)
- M.Volpi, *Catalogo della Mostra dell'Espressionismo*, Firenze, 1964

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Expressionist_paintings
- Wikiquote** contiene citazioni: <http://it.wikiquote.org/wiki/Espressionismo>

Cubismo

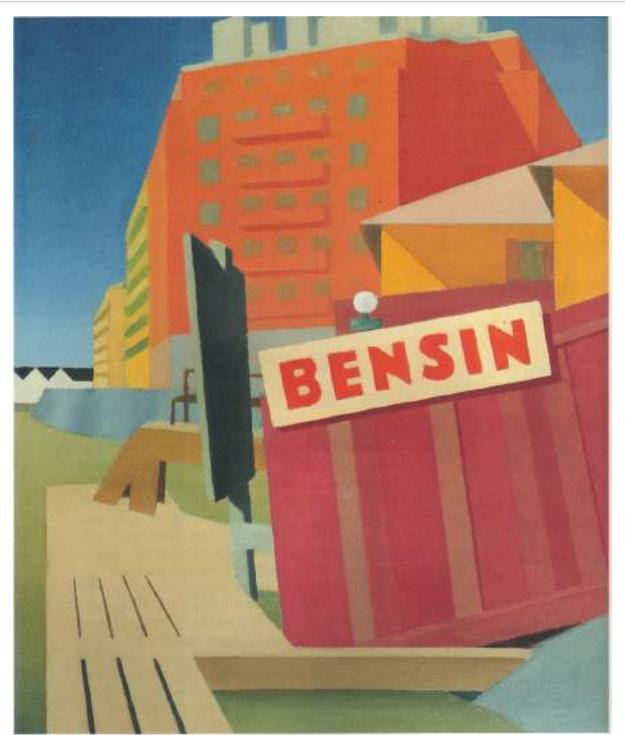
Cubismo è un'espressione con cui si è soliti designare una corrente artistica ben riconoscibile, distinta e fondativa rispetto a molte altre correnti e movimenti che si sarebbero successivamente sviluppate. Tuttavia il *cubismo* non è un movimento capeggiato da un fondatore e non ha una direzione unitaria. Il termine "cubismo" è occasionale: nel 1908 Matisse osservando alcune opere di Braque composte da "piccoli cubi" le giudicò negativamente, e Louis Vauxcelles l'anno dopo le chiamò "bizzarrie cubiste". Da allora le opere di Picasso, Braque e altri vennero denominate cubiste.

Si può tuttavia individuare in Paul Cézanne un pittore che nelle sue solitarie sperimentazioni è stato in grado di prefigurare quelli che saranno lo stile, la visione e le tematiche cubiste. Partendo dalla semplificazione delle forme di Cézanne e dall'osservazione dell'espressività delle maschere africane, alcuni artisti iniziarono ad operare una scomposizione della figuratività e, attraverso un'etichetta non proprio lusinghiera imposta da un critico esterno al gruppo (nello specifico, da

Louis Vauxcelles in una recensione del 1908 comparsa su *Gil Blas*), questi artisti giungono alla scomposizione dell'oggetto, abbandonando completamente la visione prospettica e naturalistica.

I primi pittori propriamente cubisti sono considerati, per le opere che separatamente crearono nello stesso lasso di tempo (durante il **1907**) Georges Braque e Pablo Picasso, in quell'anno Braque visitò la retrospettiva su Paul Cézanne presentata in occasione del Salon d'automne ed ebbe modo di conoscere Picasso, che stava lavorando al quadro "Les demoiselles d'Avignon". Nel 1911, lavorando assieme, i due pittori realizzarono opere molto simili: "Ma Jolie" e "La portoghese". Essendo frammentate e definite in forme geometriche le due figure non erano più praticamente riconoscibili. Gertrude Stein disse in proposito che nell'arte cubista "l'incorniciatura della vita, la necessità che un dipinto esista nella sua cornice e rimanga nella sua cornice erano superate".^[1] Oltre a questi due indiscussi geni, Daniel-Henry Kahnweiler, che fu loro gallerista, include nel novero dei "quattro grandi", ma in generale unici cubisti^[2]: Juan Gris e Léger. "Non a loro può richiarsi lo scadere nell'ornamentazione e nella bella scrittura priva di senso che si viene oggi affermando in qualità di pittura accademica del nostro tempo. *Michelangelo non è responsabile degli armadi in stile rinascimentale* - ha detto Picasso alcuni decenni fa"^[3].

Oltre a loro ne hanno fatto parte: Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, Marcel Duchamp, suo fratello Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon, Francis Picabia, Gino Severini. Altri importanti autori del periodo furono Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Max Weber, Louis Marcoussis, Roger de la Fresnaye, František Kupka, Léopold Survage.



Kvarteret Bergsund di Torsten Jovinge

Le fasi del cubismo

Nel cubismo si possono individuare quattro tappe:

- **Cubismo formativo** (1907-1909): la fase che quasi precede il reale cubismo; i volumi e lo spazio sono semplificati e resi come fossero solidi geometrici
- **Cubismo analitico** (1909-1912): considerato la prima vera e propria fase del cubismo; nel cubismo analitico gli oggetti vengono guardati da vari punti di vista, sopra, sotto, dentro, fuori, di profilo e rappresentati contemporaneamente sulla tela. Il colore perde il suo valore descrittivo diventando neutro e non c'è più distinzione tra figura e sfondo.
- **Cubismo sintetico** (1912-1921): è la seconda fase del cubismo; ed è anche la più lunga (8 anni) si passa dall'analisi delle forme dai vari punti di vista ad una sintesi di ciò che l'artista vede.

Vengono introdotti nell'opera elementi concreti quali pezzi di carta da giornale, spartiti musicali e materiali vari.

- **Cubismo orfico** (1921- 1925): Grazie allo studio tenace di Picasso e Braque, vennero gradualmente formandosi i principi fondamentali del cubismo, primo fra tutti quello della rinuncia alla rappresentazione diretta degli oggetti che vanno ricreati, dopo essere stati scomposti negli elementi costitutivi, mediante un'operazione per cui la pittura, appropriandosi dei metodi della scienza, diviene strumento conoscitivo e si rivolge direttamente all'intelletto, senza passare attraverso impressioni essenzialmente fisiche. Il pittore cubista cerca di rappresentare simultaneamente sulla tela diversi aspetti del medesimo oggetto, ovvero ciò che conosce dall'oggetto stesso, piuttosto che l'immagine che gli giunge attraverso l'organo visivo.

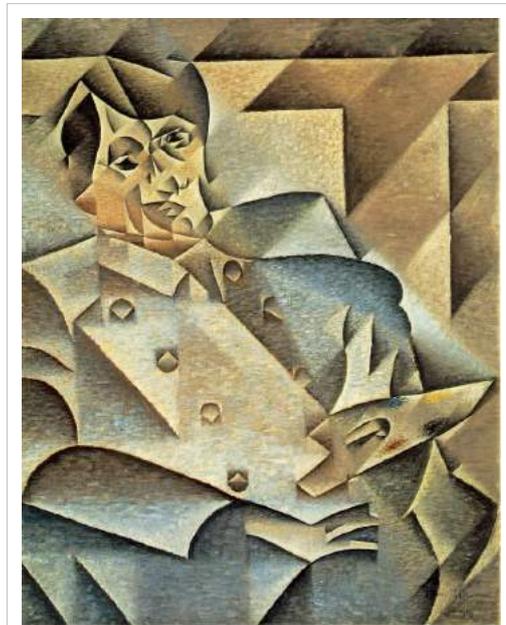
Il cubismo rappresenta una forma di solitudine e tristezza.

Periodi del cubismo

La storia del cubismo è divisa in quattro fasi fondamentali, quella del cubismo formativo (o protocubismo) (1907-1909), quella del cubismo analitico (1909-1912), del cubismo sintetico (1912-1921) e del cubismo orfico (1921-1925). Se con la fase *protocubista*, ci si dedica a concrezioni di ampio respiro e dimensione in risalto su uno sfondo convenzionale e non definito, è con il momento successivo, detto *analitico* che inizia l'elaborazione di una sfaccettatura fitta, minuziosa, che tende a mostrare l'oggetto nei suoi molteplici aspetti, analizzandolo. Il terzo momento, detto *sintetico*, ha inizio verso la fine del 1909 e consiste in una più libera e intuitiva ricostruzione di tale oggetto espresso nella sintesi con cui si presenta alla mente del pittore nell'attimo in cui lo pensa rivivendolo interiormente.

È in questo terzo momento (1912-1921) che comincia anche l'uso di incollare sulla tela inserti ritagliati da giornali e da stampati o materiali vari (collages) che è, tra le innovazioni introdotte dai cubisti, la più interessante. È la tecnica tendente a raggiungere un risultato artistico mediante la disposizione, secondo un ordine voluto, di vari elementi di diversa materia, riuniti con l'unica funzione di costituire un fatto plastico indipendente da qualsiasi intenzione imitativa.

Una fase minore infine è quella nota con il nome di "cubismo orfico", sorta come ultima estensione del movimento artistico (così definita dal poeta Apollinaire perché recupera la dimensione lirica del colore).



Ritratto di Pablo Picasso, di Juan Gris (1887–1927)

Cubismo analitico

Gli storici hanno diviso il cubismo in 4 periodi: uno di questi va dal 1909 al 1912. In questo periodo gli artisti sperimentano un linguaggio artistico che consente loro di rappresentare in modo totale la realtà, in base ad un intento assolutamente razionale, ponendosi di fronte ad essa con un atteggiamento scientifico e, appunto, analitico.

I cubisti tendono sempre a non rappresentare la dimensione interiore, spirituale, bensì una realtà concreta; ciò si evince anche dalla scelta dei soggetti. Le rappresentazioni tradizionali della realtà sembrano parziali e di contro sviluppano una tecnica pittorica che segna la dissoluzione della prospettiva tradizionale, rinascimentale. Partendo dalla meditazione sull'operato di Paul Cézanne, puntano ad una riorganizzazione dello spazio pittorico, potenziando la sintesi plastica delle forme, sviluppando una lettura della realtà in chiave volumetrica e moltiplicando i punti di vista secondo cui il soggetto rappresentato viene osservato. Oltre a Cézanne, fonte d'ispirazione è il divisionista Seurat, con le sue teorizzazioni su contrasti di tono, tinta e linea. Per raggiungere questo obiettivo il cubista spezza la superficie pittorica in tasselli, piccole superfici che registrano ognuna un punto di vista diverso, così che lo spettatore guardando il quadro possa compiere una sorta di itinerario virtuale a trecentosessanta gradi nello spazio e nel tempo.

Il cubismo reagisce direttamente all'Impressionismo accentuando il valore del volume su quello del colore, che viene eliminato quasi totalmente (al massimo vengono utilizzate le gamme del grigio e del bruno) e gli elementi chiaroscurali sono dati da luce ed ombra. Il colore infatti è visto come componente solo decorativa, come elemento di disturbo per l'artista quanto per lo spettatore, capace di distogliere entrambi dalla necessità di analizzare ed indagare la realtà.

Cubismo sintetico

Tra il 1910 e il 1921 Picasso e Braque si rendono conto che spezzando troppo la superficie pittorica, i suoi singoli frammenti non sono più ricomponibili virtualmente e l'opera si avvicina sempre più ai caratteri dell'astrattismo. Per evitare che la loro pittura non sconfinasse mai all'astrazione, cioè in qualcosa di puramente mentale, senza più alcun rapporto concreto con la realtà, i due artisti incominciano a introdurre nelle loro opere anche le lettere dell'alfabeto e numeri. In questo modo ogni fuga verso l'astrazione viene volontariamente bloccata dalla immediata riconoscibilità di questi elementi, subito riconducibili alla concretezza del quotidiano.

Con la collaborazione di Juan Gris elaborano una serie di tecniche per uscire da questo paradosso in cui sono incappati portando alle estreme conseguenze la loro tecnica di rappresentazione del reale. Introducono nel quadro frammenti di realtà, di oggetti reali combinati alle parti dipinte (tecnica del collage), utilizzano mascherine con numeri o lettere (tecnica mista, tipo stencil); inseriscono trompe l'œil e riproducono l'effetto delle venature del legno con la tecnica del pettine passato sul colore fresco.

Inoltre si assiste al ritorno del colore e soprattutto il processo dell'opera non ha inizio attraverso l'osservazione del reale, ma si creano sulla tela forme geometriche semplici variamente composte, in intersezione, orientate in vario modo e solo in un secondo momento queste suggeriscono oggetti reali. La realtà viene dunque sintetizzata, creata nell'immagine. Gli oggetti sulla tela non sono più copia del reale, esistono nel momento in cui vengono concretizzati nell'immagine pittorica, di essi c'è solo il concetto formale.

Note

- [1] Gertrude Stein, *Picasso* (1938), New York, 1959, p. 12 (traduzione it. in *Picasso*, Milano, 1973, p. 22).
- [2] Kahnweiler D.-H., Premessa a "La via al cubismo", p. 44
- [3] *Ibidem*

Voci correlate

- Cubismo formativo
- Cubismo analitico
- Cubismo sintetico
- Cubismo orfico
- Guernica

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cubism>

Collegamenti esterni

- *Autour des Demoiselles d'Avignon* (http://www.artelio.org/art.php3?id_article=1354)
- *Kubismus und seine Künstler* (http://www.g26.ch/kunst_glossar_18.html)
- *Kubismus in der Zeit* (<http://www.kunst-zeiten.de/Kubismus>)
- (**EN**) *Picasso Project* (<http://picasso.tamu.edu>) progetto monografico su Picasso
- (**EN**) *Cubism and the Cubist Movement* (http://members.lycos.co.uk/cubist_movement) approfondimento
- (**EN**) *The Cubist Rupture* (<http://uk.portalmundos.com/mundoarte/comments/cubist.htm>) commenti su MundoArta

Futurismo

« Non v'è più bellezza se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. »
(dal *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tommaso Marinetti)

Il **Futurismo** è stato un movimento artistico e culturale italiano del XX secolo. Questo movimento artistico ebbe influenza su movimenti artistici che si svilupparono in altri Paesi, in particolare in Russia e Francia. I futuristi esplorarono ogni forma di espressione, dalla pittura alla scultura, alla letteratura (poesia e teatro), la musica, l'architettura, la danza, la fotografia, il cinema e persino la gastronomia. La denominazione ufficiale del movimento si deve al poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti.

Storia

La nascita

Il Futurismo nasce in un periodo (inizio Novecento) di grande fase evolutiva dove tutto il mondo dell'arte e della cultura era stimolato da moltissimi fattori determinanti: le guerre, la trasformazione sociale dei popoli, i grandi cambiamenti politici, e le nuove scoperte tecnologiche e di comunicazione come il telegrafo senza fili, la radio, aeroplani e le prime cineprese; tutti fattori che arrivarono a cambiare completamente la percezione delle distanze e del tempo, "avvicinando" fra loro i continenti. Il XX secolo era quindi invaso da un nuovo vento, che portava all'interno dell'essere umano una nuova realtà: la velocità. Le catene di montaggio abbatterono i tempi di produzione, le automobili aumentavano ogni giorno, le strade iniziarono a riempirsi di luce artificiale, si avvertiva questa nuova sensazione di futuro e velocità sia nel tempo impiegato per produrre o arrivare ad una destinazione, sia nei nuovi spazi che potevano essere percorsi, sia nelle nuove possibilità di comunicazione. Questo movimento nacque inizialmente in Italia, successivamente si diffuse in tutta Europa.





Bozzetto della La città che sale di Umberto Boccioni 1910

Il Primo Futurismo

« Compagni! Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi, da scavare un abisso fra i docili schiavi del passato e noi liberi, noi sicuri della radiosa magnificenza del futuro »
(dal Manifesto dei pittori futuristi, febbraio 1910)

Nel *Manifesto del Futurismo* (1909), pubblicato inizialmente in vari giornali italiani, la *Gazzetta dell'Emilia* di Bologna, la *Gazzetta di Mantova*, *L'Arena* di Verona e poi sul quotidiano francese *Le Figaro* il 20 febbraio 1909, Marinetti espone i principi-base del movimento. Poco tempo dopo a Milano nel febbraio 1910 i pittori Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Giacomo Balla, Gino Severini e Luigi Russolo, firmano il **Manifesto dei pittori futuristi** e nell'aprile dello stesso anno il Manifesto tecnico della pittura futurista^[1]. Nei *manifesti* si esalta la tecnica e si dichiara una fiducia illimitata nel progresso, si decreta la fine delle vecchie ideologie (bollate con l'etichetta di "passatismo", tra cui figura anche il Parsifal di Wagner, che a partire dal 1914 comincia ad essere rappresentato nei teatri d'Europa). Si esaltano inoltre il dinamismo, la velocità, l'industria e la guerra che viene intesa come "igiene dei popoli".

A seguito di una serie di articoli critici di Ardengo Soffici su *La Voce*, avviene una reazione violenta dei futuristi. Marinetti, Boccioni e Carrà raggiungono Soffici a Firenze e lo aggrediscono mentre siede al caffè delle "Giubbe Rosse" in compagnia dell'amico Medardo Rosso. Ne nasce una grande pubblicità e un grande tumulto rinnovatosi alla sera, alla stazione di Santa Maria Novella, quando Soffici, accompagnato dagli amici Prezzolini, Slataper e Spainì, vuole rendere la contropartita.

La riconciliazione con i futuristi avverrà più tardi, grazie alla mediazione dell'amico Aldo Palazzeschi. Nel 1913 infatti, Soffici e Papini uscendo da *La voce* decidono di fondare *Lacerba* e di appoggiare così il movimento futurista^[2]. Alla morte di Umberto Boccioni nel 1916, Carrà e Severini si ritrovano in una fase di evoluzione verso la Pittura Cubista, di conseguenza il gruppo milanese si scioglie spostando la città del movimento da Milano a Roma con la conseguente nascita del *Secondo Futurismo*.



Russolo Carrà Marinetti Boccioni Severini

Il Secondo Futurismo

Il secondo Futurismo è sostanzialmente diviso in due fasi, la prima va dal 1918, due anni dopo la morte di Umberto Boccioni, al 1928 ed è caratterizzata da un forte legame con la cultura postcubista e costruttivista, la seconda invece va dal 1929 al 1938 ed è molto più legata alle idee del surrealismo. Di questa corrente, che si conclude attraverso il cosiddetto Terzo Futurismo, portando anche all'epilogo del Futurismo stesso, fanno parte molti pittori fra cui Fillia (Luigi Colombo), Enrico Prampolini, Nicolay Diulgheroff, ma anche Mario Sironi, Ardengo Soffici, Ottone Rosai, Carlo Vittorio Testi e la moglie

Fides Stagni.^[3]

Se la prima fase del Futurismo fu caratterizzata da una ideologia guerrafondaia e fanatica (in pieno contrasto con altre Avanguardie) ma spesso anche anarchica, la seconda stagione ebbe un effettivo legame con il regime fascista, nel senso che abbracciò gli stilemi della comunicazione governativa dell'epoca e si valse di speciali favori.

I futuristi di sinistra, generalmente meno noti nel panorama culturale italiano dell'epoca, comunque, costituirono quella parte del futurismo collocata politicamente su posizioni vicine all'anarchismo e al bolscevismo anche quando il movimento con i suoi fondatori e personaggi ritenuti principali fu fagocitato dal fascismo.

Anche se la gerarchia fascista riservò ai futuristi coevi una sottovalutazione talvolta sprezzante, l'osservazione dei principi autoritaristici e la poetica interventista del Futurismo furono quasi sempre presenti negli artisti del gruppo, fino a che alcuni di questi non abbracciarono altri movimenti e presero le distanze dall'ideologia fascista (Carlo Carrà, ad esempio, abbracciò la metafisica).



In prima fila Depero, Marinetti e Cangiullo nel 1924 con panciotti "futuristi"

Il futurismo russo

Il Manifesto futurista di Marinetti era stato pubblicato a San Pietroburgo appena un mese dopo l'uscita su *Le Figaro*, e già negli anni 1911 e 1912 Natal'ja Sergeevna Gončarova e Michail Fedorovič Larionov, che in patria verrà definito il "padre del futurismo russo", furono i concreti iniziatori del movimento in Russia.

Nel 1913 il pittore Kasimir Malevic, il compositore Mikhail Matiushin e lo scrittore Aleksej Eliseevič Kručënych, redassero il manifesto del *Primo congresso Futurista* russo. Al movimento, conosciuto anche come Cubofuturismo o Rayonism, aderirono personalità come il poeta e drammaturgo Vladimir Mayakovsky. Nel gennaio 1914 Marinetti stesso si recò a Mosca. Dal



Il ciclista di Natalia Goncharova 1913

movimento d'avanguardia futurista nacquero negli anni immediatamente precedenti la rivoluzione del 1917 due importanti avanguardie artistiche, il Costruttivismo e il Suprematismo. L'attenzione che i giornali e il pubblico dedicarono a Marinetti fu enorme, ma non ci fu la stessa attenzione da parte dei futuristi russi, alcuni dei quali tentarono anche di ostacolare la visita di Marinetti. Altri, come Sersenevic, furono più ospitali e cordiali. Il temperamento e le declamazioni di Marinetti riscosero successo ovunque. Ma Marinetti tentò invano di chiamare i futuristi russi ad unire le forze con i futuristi italiani, perché i maggiori poeti russi, Chlebnikov, Livsic, Majakovskij e anche il regista Larionov, criticarono Marinetti. L'ultima *Mostra Futurista* si tenne nel 1915 a Pietrogrado.

In Russia da parte del movimento non vi fu un concetto bellicoso come quello dei futuristi italiani, criticato da Majakovski, ma accompagnato da un'utopica idea di pace e libertà, sia individuale (dell'artista), sia collettiva (del mondo), che poi verrà rinnegato con l'adesione di una parte di loro al bolscevismo. Dopo la rivoluzione d'ottobre molti futuristi confluirono nel cubismo e nell'astrattismo.

Il futurismo in Francia

Il Futurismo in Francia non si organizzerà mai come movimento, ma avrà almeno due nomi degni di nota: Guillaume Apollinaire e Valentine de Saint Point. Guillaume Apollinaire scrisse il manifesto *L'antitradition futuriste* (29 giugno 1913), pubblicato su *Lacerba* solo il 25 settembre, dopo le aggiunte e le correzioni di Marinetti. I successivi *Calligrammes* (1918) rivelano la chiara influenza del parolibertismo futurista sul poeta francese. Valentine de Saint Point, nipote di Lamartine, scrisse il *Manifesto della donna futurista* (1912) con il sottotitolo "Risposta a F. T. Marinetti" in un volantino pubblicato simultaneamente a Parigi e a Milano. Del 1913 è il *Manifesto futurista della lussuria*.

Il campo artistico

Nelle opere futuriste è quasi sempre costante la ricerca del dinamismo; cioè il soggetto non appare mai fermo, ma in movimento: ad esempio, per loro un cavallo in movimento non ha quattro gambe, ne ha venti. Così la simultaneità della visione diventa il tratto principale dei quadri futuristi; lo spettatore non guarda passivamente l'oggetto statico, ma ne è come avvolto, testimone di un'azione rappresentata durante il suo svolgimento. Per rendere l'idea del moto nelle arti visive, immobili per costituzione, il futurismo si serve, in pittura e in scultura, principalmente delle "linee-forza"; poiché la linea agisce psicologicamente su noi con significato direzionale, essa, collocandosi in varie posizioni, supera la sua essenza di semplice segmento e diventa "forza" centrifuga e centripeta, mentre oggetti, colori e piani si sospingono in una catena di "contrasti simultanei", determinando la resa del "dinamismo universale".

Pittura

Nel 1910 a Milano i *giovani artisti d'Italia* avevano pubblicato i manifesti sulla pittura futurista. Boccioni si occupò principalmente del dinamismo plastico e sintetico e del superamento del cubismo, mentre Balla passò dallo studio delle vibrazioni luminose (divisionismo) alla rappresentazione sintetica del moto^[4]. Nel 1912 Boccioni, Carrà e Russolo, espongono a Milano le prime opere futuriste alla "Mostra d'arte libera" nella fabbrica Ricordi. Il Futurismo diede il meglio di sé nelle espressioni artistiche legate alla pittura, al mosaico e alla scultura, mentre le opere letterarie e teatrali, ma anche architettoniche non ebbero la stessa immediata capacità espressiva. Le radici del fermento che porterà alla declinazione del Futurismo nell'arte si possono riconoscere, artisticamente parlando, già nella Scapigliatura (corrente tipicamente milanese e borghese della seconda metà dell'Ottocento) laddove il Futurismo, distoglie con disprezzo l'attenzione dalla raffinata borghesia per concentrarsi sulla rivoluzione industriale, sulle fabbriche. Dal punto di vista stilistico il Futurismo (in particolare quello boccioniano) si basa sui concetti del divisionismo che però riesce ad adattarlo per esprimere al meglio gli amati concetti di velocità e di simultaneità: è grazie ad artisti come Giovanni Segantini e Pellizza da Volpedo che, pochi anni dopo, il futurista Umberto Boccioni potrà realizzare dipinti come *La città che sale*.



Naturalmente dal punto di vista concettuale il Futurismo non ignora i principi cubisti di scomposizione della forma secondo piani visivi e rappresentazione di essi sulla tela. Cubista è senz'altro la tecnica che prevede di suddividere la superficie pittorica in tanti piani che registrino ognuno una diversa prospettiva spaziale. Tuttavia, mentre per il cubismo la scomposizione rende possibile una visione del soggetto fermo lungo una quarta dimensione esclusivamente spaziale (il pittore ruota intorno al soggetto fermo cogliendone ogni aspetto), il Futurismo utilizza la scomposizione per rendere la dimensione temporale, il movimento.

Altrettanto interessanti sono i rapporti stilistici tra il Futurismo boccioniano e il Cubismo orfico di Delaunay.

Non mancarono relazioni complesse tra i futuristi italiani e i più importanti esponenti delle avanguardie russe e tedesche.^[5]

Infine, equiparare la ricerca futurista dell'attimo con quella impressionista, come è stato fatto in passato, è ormai considerato profondamente errato. Se è vero infatti che gli impressionisti fecero dell'"attimalità" il nucleo della loro ricerca (loro scopo era fermare sulla tela un istante luminoso, unico e irripetibile) la ricerca futurista si muove in senso quasi opposto: suo scopo è rappresentare sulla tela non un istante di movimento ma il movimento stesso, nel suo svolgersi nello spazio e nel suo impatto emozionale.

Come conseguenza dell'*estetica della velocità*, nelle opere futuriste a prevalere è l'elemento dinamico, il movimento coinvolge infatti l'oggetto e lo spazio in cui esso si muove. Il dinamismo dei treni, degli aeroplani (Aeropittura), delle masse multicolori e polifoniche e delle azioni quotidiane (del cane che scodinzola andando a spasso con la padrona, della bimba che corre sul terrazzo, delle ballerine) è sottolineato da colori e pennellate che mettano in evidenza le spinte propulsive delle forme. La costruzione può essere composta da linee spezzate, spigolose e veloci, ma anche da pennellate lineari, intense e fluide se il moto è più armonioso.

Tra gli epigoni più interessanti del Futurismo, l'avanguardia russa del raggismo e del costruttivismo. Le tecniche pittoriche futuriste sono state riassunte nei due manifesti sulla pittura dei primi mesi del 1912.

Due esponenti del movimento pittorico sono Umberto Boccioni e Giacomo Balla, questi ultimi presenti anche in scultura. La pittura di Boccioni è stata definita "simbolica": il dipinto *La città che sale* (1910), per esempio, è una

chiara metafora del progresso, dettato dal titolo e dalle scene di cantiere edile sullo sfondo, esemplificate nella loro vorticoso crescita dalla potenza del cavallo imbizzarrito, un vortice di materia che si scompone per piani. Se Boccioni è simbolico, Balla è fotografico e analitico. Ancora legato a principi cubisti, non è raro che realizzi sequenze fotogrammetriche di una scena, per rendere il movimento, piuttosto che affidarsi a impetuosi vortici di pittura: è il caso del posato *Ragazza che corre al balcone* (1912).

Scultura

L'artista futurista più attivo nel campo della scultura è Umberto Boccioni, la cui ricerca pittorica corre sempre parallela a quella plastica.

Nel 1912, lo stesso Boccioni pubblica il *Manifesto tecnico della scultura futurista*. Punto di arrivo di questa ricerca può essere considerato *Forme uniche della continuità nello spazio*, del 1913: l'immagine, applicando le dichiarazioni poetiche di Boccioni stesso, è tutt'uno con lo spazio circostante, dilatandosi, contraendosi, frammentandosi e accogliendolo in sé stessa.

Anche in *L'Antigrazioso* o *La madre*, immediatamente precedente, sono presenti parametri scultorei simili a *Forme uniche nella continuità dello spazio*, ma con ancora non risolti alcuni problemi di plasticità derivanti da influssi naturalistici.



Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio* (1913)

Mosaico

La tecnica del mosaico, basata sull'utilizzo di tessere ceramiche e vitree, si è prestata molto bene ad esprimere i modi ed il dinamismo intesi dall'arte futurista.

Prampolini e Fillia eseguono l'importante mosaico dedicato al tema delle *Comunicazioni* all'interno della torre del Palazzo delle Poste di La Spezia (1933).

Alcuni anni più tardi Severini esegue altri mosaici per le Poste di Alessandria.

La tradizione musiva di Ravenna continua con mosaici futuristi di autori vari (Palazzo del Mutilato, fine Anni '40).

Architettura

« Il problema dell'architettura moderna non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di dover trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane (...): ma di creare di sana pianta la casa nuova, costruita tesoreggiando ogni risorsa della scienza e della tecnica.... »

(Antonio Sant'Elia, dal *Messaggio* posto a prefazione della mostra del gruppo *Nuove Tendenze* del 1914)

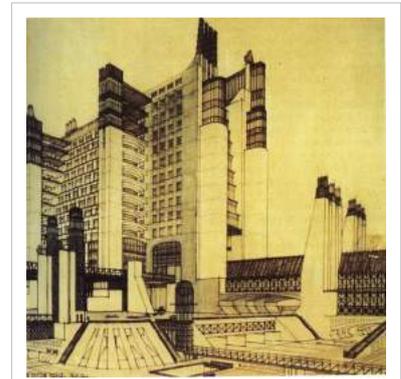
Nel 1912 Antonio Sant'Elia, che sarà l'architetto più rappresentativo del movimento, era ancora distante dai futuristi ed era piuttosto legato nel movimento del cosiddetto Stile floreale. In quegli stessi anni a Milano era attivo Giuseppe Sommaruga e questi sembra che avesse esercitato una grande influenza sulla formazione del Sant'Elia, infatti, per esempio, molti elementi dinamici del futurista furono anticipati nell'Grand Hotel Campo dei Fiori di Varese.^[6] All'inizio del 1914 Antonio Sant'Elia pubblica il *Manifesto dell'Architettura futurista*, dove espone i principi di questa corrente. Al centro dell'attenzione c'è la città, vista come simbolo della dinamicità e della modernità. Tutti i progetti creati da questi si riferiscono a città del futuro: in contrapposizione all'architettura tradizionale, vista come inadeguata, le città idealizzate dagli architetti futuristi hanno come 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 cercano sviluppi e scopi di questa novità. L'utopia futurista è una città in perenne mutamento, agile e mobile in ogni sua parte, un continuo cantiere in costruzione, e la casa futurista allo stesso modo è impregnata di dinamicità.

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.

Le teorie futuriste sull'architettura erano principalmente ideologiche ed erano espressione di un atteggiamento intellettualistico ma senza riferimenti a metodi formali e tecnici, tuttavia anticiparono i grandi temi e le visioni dell'architettura e della città che saranno proprie del Movimento Moderno.^[7]

A causa della guerra e dopo la morte di Boccioni e Sant'Elia il movimento futurista in Italia perse il suo slancio. Dopo il 1919 l'originaria proposta futurista dei primi tempi fu raccolta piuttosto dai costruttivisti russi. Il movimento razionalista italiano cercherà di proporre gli scenari della Città Nuova delle utopie futuriste ma il regime fascista smorzerà questi tentativi privilegiando un monumentalismo legato alla tradizione classicista. Lo stesso avvenne in URSS con il sopravvento del regime totalitario.

Tra i grandi esponenti dell'architettura da ricordare Mario Chiattone, che visse con Sant'Elia a Milano, condividendone le linee teoriche e sviluppando straordinarie visioni di città del futuro, prima di trasferirsi in Svizzera e abbandonare la militanza. E infine Virgilio Marchi, che operò anche come scenografo.



Antonio Sant'Elia, una veduta prospettica della *Città Nuova*. 1914



Sant'Elia, *Casa a Gradiate la Città Nuova*. 1914



La Stazione di servizio, in stile futurista, "Fiat Tagliero", costruito ad Asmara nel 1938.

Ceramica

Per le sue possibilità espressive, anche la ceramica interessa il movimento futurista. In particolare i ceramisti dell'ISIA espressero lavori in sintonia con il nuovo movimento. Il 7 settembre 1938 sulla Gazzetta del Popolo a firma Filippo Tommaso Marinetti e di Tullio d'Albisola viene pubblicato il Manifesto futurista della Ceramica e Aereoceramica. Fin dal 1925 il centro propulsore della ceramica futurista italiana fu Albissola Marina.

Musica

In campo musicale gli unici rappresentanti di rilievo furono Francesco Balilla Pratella, che nacque in un ambiente familiare favorevole alla pratica della musica e Luigi Russolo, pittore oltre che musicista. A Russolo in particolare si deve l'invenzione dell'Intonarumori, uno strumento che usava per mettere in pratica la sua teoria del rumorismo, ovvero di una musica nella quale ai suoni dovevano essere sostituiti i rumori. Essi erano formati da generatori di suoni acustici che permettevano di controllare la dinamica e il volume. La sua prima apparizione fu al teatro storchi.

Letteratura

A fine gennaio 1909 Filippo Tommaso Marinetti inviava il Manifesto del futurismo ai principali giornali italiani, ma è la pubblicazione su *Le Figaro* il 20 febbraio 1909 a garantirgli risonanza europea. Nel 1912, sulla rivista fiorentina "Lacerba", compare il "*Manifesto tecnico della letteratura futurista*"^[8]. Del 1914 è il volume *Zang Tumb Tumb* miglior esempio delle futuriste Parole in libertà.

La poesia

I poeti futuristi si riuniranno attorno alla rivista Poesia fondata da Marinetti qualche anno prima. Nei componimenti l'esaltazione del futuro e delle sensazioni forti associate alla velocità e alla guerra appaiono come unico modo per avere una speranza nel presente. Gli esponenti più noti, oltre al Marinetti, sono Aldo Palazzeschi e Paolo Buzzi (almeno per parte della loro produzione). Del secondo futurismo marinettiano è l'Aeropoesia.

Teatro

I futuristi perseguono la rifondazione del concetto stesso di comunicazione teatrale. Essi focalizzano la loro attenzione sulla relazione essenziale che si sviluppa fra testo, attori e pubblico, per recuperare non soltanto i valori di ogni singola componente, bensì anche il senso globale dall'interrelazione fra gli elementi.

Il teatro futurista promuoveva anche la commedia e la farsa, anziché la tragedia o il dramma borghese. Tuttavia, nelle serate futuriste non era inusuale vedere il pubblico adirato a causa di spettacoli fatti di azioni deliranti. Le cronache dell'epoca riportano notizie relative agli attori futuristi che sfuggono all'ira degli spettatori, spesso provocata ad arte secondo gli intenti espressi nel *Manifesto futurista del teatro di varietà*.

Cinema

Nel 1916 venne pubblicato il *Manifesto della Cinematografia futurista*, firmato da Marinetti, Corra, Ginna, Balla, Chiti e Settimelli, che sosteneva come il cinema fosse "per natura" arte futurista, grazie alla mancanza di un passato e di tradizioni. Essi non apprezzavano il cinema narrativo "passatissimo", cercando invece un cinema fatto di "viaggi, cacce e guerre", all'insegna di uno spettacolo "antigratzioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero". Nelle loro parole c'è tutto un entusiasmo verso la ricerca di un linguaggio nuovo slegato dalla bellezza tradizionale, che era percepita come un retaggio vecchio

Gastronomia

Grazie alla completezza di questo movimento, viene influenzata anche la gastronomia. Nel 1914 il cuoco francese Jules Maincave aderì al Futurismo, proponendo quindi l'accostamento di nuovi sapori ed elementi fino ad allora "separati senza serio fondamento". Questo comprendeva accostamenti come filetto di montone e salsa di gamberi, noce di vitello e assenzio, banana e groviera, aringa e gelatina di fragola.

Il 20 gennaio 1931 Marinetti pubblicò il *Manifesto della cucina futurista*, sulla rivista «Comoedia». Secondo Marinetti bisognava eliminare la pastasciutta, così come forchetta e coltello e condimenti tradizionali, e incoraggiare l'accostamento ai piatti di musiche, poesie e profumi.

Scrive Marinetti:

« (...) vi annuncio il prossimo lancio della cucina futurista per il rinnovamento totale del sistema alimentare italiano, da rendere al più presto adatto alle necessità dei nuovi sforzi eroici e dinamici imposti dalla razza. La cucina futurista sarà liberata dalla vecchia ossessione del volume e del peso e avrà, per uno dei suoi principi, l'abolizione della pastasciutta. La pastasciutta, per quanto gradita al palato, è una vivanda passatista perché appesantisce, abbrutisce, illude sulla sua capacità nutritiva, rende scettici, lenti, pessimisti. È d'altra parte patriottico favorire in sostituzione il riso. »

Il Futurismo nel suo tempo

È normale che il Futurismo, nascendo in un'epoca decadente, abbia avuto tantissime contraddizioni. All'immobilismo scolastico e accademico ereditato dalle "tre corone" della poesia decadente (Carducci, Pascoli e D'Annunzio) i futuristi oppongono la dinamicità, il distruttivismo e, all'armonia e alla raffinatezza, contrappongono il disordine delle parole.

Secondo i futuristi, questi poeti devono essere completamente rinnegati perché incarnano esattamente i quattro ingredienti intellettuali che il Futurismo vuole abolire:

- la poesia morbosa e nostalgica;
- il sentimento romantico;
- l'ossessione della lussuria;
- la passione per il passato.

In contraddizione con il Futurismo è stata anche la corrente crepuscolare.

Infatti, il crepuscolarismo, nonostante condivide con il Futurismo l'idea di interartisticità, ha però una concezione della vita completamente diversa:

i futuristi inneggiano alle innovazioni, i crepuscolari sono avversi a una modernità che aliena l'individuo; i futuristi sono prepotenti, dinamici, chiassosi, i crepuscolari assumono toni dimessi, pacifici e malinconici; i futuristi esaltano il caos e le attività delle grandi città, i crepuscolari amano l'intimità, le "piccole cose di pessimo gusto", gli affetti familiari e una vita tranquilla; i futuristi sono sempre protesi verso un "domani" esaltante, i crepuscolari guardano al passato e alle piccole cose quotidiane.

Nelle arti figurative invece si presenta il confronto con le altre avanguardie, Cubismo, Astrattismo, Dada, Surrealismo, Metafisica, ognuna delle quali caratterizzata da propri temi e propri linguaggi espressivi. L'opera futurista è in evidente contrasto per alcuni temi con molte delle altre avanguardie sebbene condividano tutte l'intuizione di trasmettere attraverso l'arte un impulso di trasformazione della società e di rinnovamento.

Neo-futurismo oggi

Il Futurismo ha influenzato tutta l'arte d'avanguardia del Novecento. Gli artisti futuristi che sopravvissero alla morte di Marinetti (1944) e alla seconda guerra mondiale caddero in disgrazia come tutto il Futurismo, accusato di aver fiancheggiato il fascismo.

L'influenza del futurismo nel secondo novecento, in Italia è rintracciabile nella generazione di Lucio Fontana e Alberto Burri, e in ambito letterario nella neovanguardia italiana degli anni '60 e '70.

Futuristi italiani

- Filippo Tommaso Marinetti
 - Enrico Allimandi
 - Adone Asinari
 - Antonio Asturi
 - Giacomo Balla
 - Umberto Boccioni
 - Uberto Bonetti
 - Oswald Bot, pseudonimo di *Oswaldo Barbieri*
 - Anton Giulio Bragaglia
 - Paolo Buzzi
 - Francesco Cangiullo
 - Benedetta Cappa
 - Mario Carli
 - Sebastiano Carta
 - Carlo Carrà
 - Gianni Carramusa
 - Enrico Cavacchioli
 - Graziano Cecchini
 - Primo Conti
 - Bruno Corra, pseudonimo di Bruno Ginanni Corradini
 - Tullio Crali
 - Auro D'Alba, pseudonimo di Umberto Bottone
 - Giulio D'Anna
 - Luigi De Giudici
 - Fortunato Depero
 - Gerardo Dottori
 - Carlo Erba
 - Julius Evola
 - Farfa, pseudonimo di Vittorio Osvaldo Tommasini
 - Fillia, pseudonimo di Luigi Enrico Colombo
 - Luciano Folgore
 - Gesualdo Manzella Frontini
 - Ivanhoe Gambini
 - Giacomo Giardina
 - Arnaldo Ginna, pseudonimo di Arnaldo Ginanni Corradini
 - Corrado Govoni
 - Giovanni Korompay
 - Guglielmo Jannelli
-

-
- Osvaldo Licini
 - Michele Leskovic
 - Gian Pietro Lucini
 - Alberto Magnelli
 - Vincenzo Mai
 - Antonio Marasco
 - Emma Marpillero Corradi
 - Pino Masnata
 - Silvio Mix
 - Sante Monachesi
 - Bruno Munari
 - Emilio Notte
 - Novo (Nello Voltolina)
 - Ivo Pannaggi
 - Giovanni Papini
 - Enrico Prampolini
 - Francesco Balilla Pratella
 - Ricas, pseudonimo di Riccardo Castagnedi
 - Ottone Rosai
 - Pippo Rizzo
 - Mino Rosso
 - Luigi Russolo
 - Bruno Giordano Sanzin
 - Alberto Sartoris
 - Antonio Sant'Elia
 - Gino Severini
 - Ardengo Soffici
 - Fides Stagni
 - Tato (Guglielmo Sansoni)
 - Thayah, pseudonimo di Ernesto Michahelles
 - Bruno Giordano Sanzin
 - Alberto Sartoris
 - Gino Severini
 - Ardengo Soffici
 - Fides Stagni
 - Wladimiro Tulli
 - Vann'Antò
 - Ruggero Vasari
 - Lucio Venna, pseudonimo di Giuseppe Landsmann
-

Architettura futurista

- Antonio Sant'Elia
- Mario Chiattone
- Virgilio Marchi

Futuristi europei

Futuristi russi

- Velimir Chlebnikov
- Vladimir Majakovskij
- Michail Larionov
- Natal'ja Sergeevna Gončarova
- Alexander Rodchenko
- Kasimir Malewitsch

Futuristi francesi

- Robert Delaunay
- Fernand Léger
- Jules Maincave

Futuristi cecoslovacchi

- Rougena Zatkova

Futuristi ungheresi

- Hugo Scheiber
- Béla Kádár
- Lajos Kassák

I principali manifesti futuristi

- Manifesto del futurismo, (Pubblicato da "Le Figaro" il 20 febbraio 1909), Marinetti
 - Uccidiamo il Chiaro di luna, (aprile 1909), Marinetti
 - Manifesto dei Pittori futuristi, (11 febbraio 1910), Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini
 - La pittura futurista - Manifesto tecnico, (11 aprile 1910), Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini
 - Contro Venezia passatista, (27 aprile 1910), Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
 - Manifesto dei drammaturghi futuristi, (11 gennaio 1911), Marinetti
 - Manifesto dei Musicisti futuristi, (11 gennaio 1911), Pratella
 - La musica futurista-Manifesto tecnico, (29 marzo 1911), Pratella
 - Manifesto della Donna futurista, (25 marzo 1912), Valentine de Saint-Point
 - Manifesto della Scultura futurista, (11 aprile 1912), Boccioni
 - Manifesto tecnico della letteratura futurista, (11 maggio 1912), Marinetti
 - L'arte dei Rumori, (11 marzo 1913), Russolo
 - Distruzione della sintassi. L'immaginazione senza fili e le Parole in libertà, (11 maggio 1913), Marinetti
 - L'Antitradizione futurista, (29 giugno 1913), Guillaume Apollinaire
 - La pittura dei suoni, rumori e odori, (11 agosto 1913), Carrà
 - Il Teatro di Varietà, (1 ottobre 1913), Marinetti
-

- Il controdolore, (29 dicembre 1913), Palazzeschi
- Pittura e scultura futuriste, (1914), Boccioni
- Manifesto dell'Architettura futurista, (1914), Sant'Elia
- Il teatro futurista sintetico, (1915), Corra, Settemelli, Marinetti
- La ricostruzione futurista dell'universo, (1915), Balla, Depero
- La Scenografia futurista, (1915), Prampolini
- Manifesto del cinema futurista, (1916), Marinetti, Corra, Settemelli
- Manifesto dell'Aeropittura futurista, (1929)
- Manifesto della cucina futurista, (1931), Marinetti.
- Manifesto futurista della Ceramica e Aereoceramica (1938), Filippo Tommaso Marinetti e Tullio d'Albisola

Opere principali

Pittura

- Umberto Boccioni, *Tre donne* (1909-1910);
- Umberto Boccioni, *La città che sale* (1910-1911);
- Carlo Carrà, *Notturmo a Piazza Beccaria* (1910);
- Umberto Boccioni, *La risata* (1911);
- Umberto Boccioni, *Stati d'animo, gli addii* (1911);
- Carlo Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli* (1911);
- Umberto Boccioni, *Materia* (1912);
- Giacomo Balla, *Ragazza che corre al balcone* (1912);
- Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912);
- Giacomo Balla, *Lampada ad arco* (1911);
- Umberto Boccioni, *Elasticità* (1912);
- Gino Severini, *La chahuteause* (1912);
- Luigi Russolo, *Dinamismo di un'automobile* (1912-1913);
- Carlo Carrà, *Cavaliere rosso* (1913);
- Giacomo Balla, *Automobile + velocità + luce* (1913).
- Gino Severini, *Ballerina in blu* (1913);
- Fortunato Depero, *I Cavalieri*.

Note

- [1] In *Archivi del futurismo* registi raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma 1958 p.63
- [2] Gino Severini, frammenti di vita parigina (<http://www.elapsus.it/home1/index.php/arte/artisti/536-gino-severini-frammenti-di-vita-parigina>)
- [3] *Futuristi* (http://www.windoweb.it/guida/arte/correnti_artistiche_futuristi.htm). URL consultato il 26-11-2010.
- [4] Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Firenze 1970, p.382
- [5] www.electaweb.it (<http://www.electaweb.it/mostre/scheda/futurismo100-illuminazioni-avanguardie-a-confronto-italia-germania-russia-mart-rovereto/it>) in *Futurismo italiano a confronto con artisti tedeschi e russi*
- [6] Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna 1982, pp.91-92
- [7] R. Bahanam, *Architettura della prima età della macchina*, p.105
- [8] (<http://sites.google.com/site/futurismoitaliano/letteratura>)

Bibliografia

- Maurizio Calvesi, *Il Futurismo*, Milano, Fabbri, 1970
- Maurizio Calvesi, *Il Futurismo : la fusione della vita nell'arte*, Nuova ed., Milano, Fabbri, 1975
- Enrico Crispolti, *Il mito della macchina ed altri temi del Futurismo*, Celebes, Trapani 1969
- Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, New York 1960 trad. it. *Architettura della prima eta della macchina.*, Bologna 1970
- Virgilio Marchi, *Architettura Futurista*, Einaudi, Torino 1976
- Lia Lapini. *Il teatro futurista italiano*. Milano, Mursia, 1977. ISBN 88-425-1353-9
- *Futurismo & Futurismi*, a c. di P. Hulten, Milano, Bompiani, 1986.
- *Il Futurismo e la moda. Balla e gli altri*, a c. di E. Crispolti, Venezia, Marsilio Editori, 1986
- Simona Cigliana, *Futurismo esoterico*, Roma, La Fenice, 1996 (seconda ed.ampliata: Napoli, Liguori, 2002).
- *Zig Zag Il romanzo futurista*, a cura di Alessandro Masi (1995), nuova edizione, Milano, il Saggiatore, 2009
- *Il dizionario del Futurismo*, a c. di E. Godoli, 2 tomi, Firenze, Vallecchi-MART, 2001.
- *Futurismo 1909-1944*, a c. di E. Crispolti, Milano, Mazzotta, 2001.
- Cammarota, Domenico. *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Milano, Skira («Documento del MART» 5), 2002.
- *Futurismo. Velocita e dinamismo espressivo*, a c. di G. Lista, Santarcangelo di Romagna, KeyBook/Rusconi libri srl, 2002.
- Iliaria Riccioni, *Futurismo, logica del postmoderno*, Imola, La Mandragora, 2003.
- Iliaria Riccioni, *Arte d'avanguardia e societa*, Roma, L'albatros, 2006
- Iliaria Riccioni, *Depero. La reinvenzione della realta*, Chieti, Solfanelli, 2006.
- *I poeti futuristi*, a c. di M. Albertazzi, con i saggi di G. Wallace e M. Pieri, Trento, La Finestra editrice, 2004. - L'opera contiene in appendice i manifesti futuristi. -
- Giovanni Antonucci. *Storia del teatro futurista*. Roma, Edizioni Studium, 2005.
- Id. *Futurismo. Bibliografia di 500 scrittori italiani*, Milano, Skira («Documenti del MART» 10), 2006.
- Angelo D'Orsi *Il Futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Roma, Editore Salerno, 2009.
- *Futurismo & Sport Design*, a c. di M. Mancin, Montebelluna-Cornuda, Antiga Edizioni, 2006.
- Giacomo Properzj *Breve storia del Futurismo* Mursia, 2009 ISBN 978-88-425-4158-5
- AA.VV. *Divenire 3 Futurismo* a c. di R. Campa, Bergamo, Sestante Edizioni, 2009. ISBN 978-88-95184-55-5
- Leonardo Tondelli, *Futurista senza futuro. Marinetti ultimo mitografo*, Le Lettere, Firenze, 2009.
- Gabriella Chioma, "Ala d'AreoDonna. Futuriste nel Golfo 1932 -1933" Edizioni del Tridente, Treviso, 2009.
- Giovanni Tuzet, *A regola d'arte*, Ferrara, Este Edition, 2007. ISBN 978-88-89537-50-3
- Luigi Tallarico, *Futurismo nel suo centenario, la continuita*, Galatina, Congedo, 2009. ISBN 978-88-80868-40-8
- Wehle, Winfried, *Sconfinamento nel trasumano : vuoto mitico e affollamento mediale nell'arte futurista*, in «Studi Italiani», 11 (2009), pp. 25–46. ISSN 1724-1596 PDF (<http://edoc.ku-eichstaett.de/4313/1/Sconfinamento.pdf>)
- Arnaldo Di Benedetto, *Tre poeti e il futurismo: Ezra Pound, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale (con un cenno su Saba)*, in «Italice», LXXXVIII (2011), pp. 198–218.
- Roberto Guerra, *Futurismo per la Nuova Umanita. Dopo Marinetti: arte, societa, tecnologia*, Roma, Armando Editore, 2011. ISBN 978-88-6677-002-2
- David E., *Futurismo, Dadaismo e Avanguardia Romana: contaminazioni fra culture europee (1909- 1930)*, L'Harmattan Italia, Torino 2006

Voci correlate

- Avanguardia
- Riviste letterarie del Novecento
- L'Eroica
- Parole in libertà (futurismo)
- Vorticismo

Altri progetti

-  **Wikisource** contiene opere originali: [http://it.wikisource.org/wiki/Manifesto del futurismo](http://it.wikisource.org/wiki/Manifesto_del_futurismo)
- **Wikizionario** contiene la voce di dizionario: <http://it.wiktionary.org/wiki/futurismo>
-  **Wikinotizie** contiene notizie di attualità: [http://it.wikinews.org/wiki/Taormina mostra Futurismo in Sicilia \(1914-1935\) 2005](http://it.wikinews.org/wiki/Taormina_mostra_Futurismo_in_Sicilia_(1914-1935)_2005)
-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Futurism \(art\)](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Futurism_(art))
-  **Wikiquote** contiene citazioni: <http://it.wikiquote.org/wiki/Futurismo>

Collegamenti esterni

- LA VERA STORIA DEL FUTURISMO (<http://francescopaolofrontini.blogspot.com/2010/08/la-vera-storia-del-futurismo-la-parola.html>), la parola a Gesualdo Manzella Frontini
 - Futurismo (<http://search.dmoz.org/cgi-bin/search?search=Futurismo&all=yes&cs=UTF-8&cat=World/Italiano>) su Open Directory Project (Segnala (<http://www.dmoz.org/cgi-bin/add.cgi?where=>) su DMoz un collegamento pertinente all'argomento "Futurismo")
 - Il "Discorso contro i Veneziani" di Marinetti (http://www.paginadelleidee.net/5_futurismo/futurismo2.htm)
 - Il Cerchio: Rivista di Cultura con particolari approfondimenti sul Futurismo (<http://www.cerchionapoli.it>)
 - "Luigi Russolo: Frammenti di un discorso rumoroso - La rivoluzione musicale futurista" (<http://www.sentireascoltare.com/articolo/835/Luigi-Russolo-frammenti-Di-Un-Discorso-Rumoroso:-L.html>): monografia sul sito Sentireascoltare
 - Recensioni delle mostre del centenario futurista a Roma (http://mostreemusei.sns.it/index.php?page=_layout_mostra&id=552&lang=it) e a Milano (http://mostreemusei.sns.it/index.php?page=_layout_mostra&id=522&lang=it)
 - avanguardie russe (<http://chimera.roma1.infn.it/GIORGIO/futurismo/russia.html>)
 - futurismopedia: (<http://www.neofuturismo.it/futurismo/doku.php>)
 - Viva il Futurismo! Iniziativa culturale e artistica per il centenario del Futurismo (<http://kulturserver-nrw.de/home/futurismus>)
 - Principi e filosofia del Futurismo in arte, poesia e politica (<http://manentscripta.wordpress.com/2011/03/18/principi-e-filosofia-del-futurismo-in-arte-poesia-e-politica/>)
- manifestazioni + pubblicazioni
- Architettura Futurista Italiana 1909-1944 (<http://www.architetturafuturista.it>)

Espressionismo astratto

L'**Espressionismo astratto** fu un movimento artistico statunitense successivo alla seconda guerra mondiale. Fu il primo fenomeno artistico tipicamente americano ad influenzare il resto del mondo e contribuì a spostare radicalmente la capitale artistica da Parigi a New York, e più in generale dall'Europa agli Stati Uniti d'America.

Il New Deal americano, che coincise con la diffusione delle dittature europee (il fascismo in Italia, il nazismo in Germania e il franchismo in Spagna), aveva favorito l'immigrazione degli artisti in fuga dall'Europa che portarono negli Stati Uniti cellule di ogni tendenza: Il Cubismo muralista con Léger, il Dadaismo con Duchamp, Mondrian e Hans Hofmann, l'Astrattismo con Albers, il Realismo con Grosz, il Razionalismo architettonico con Ludwig Mies Van der Rohe e soprattutto il Surrealismo, che viene spesso considerato il più importante predecessore dell'espressionismo astratto, grazie all'enfasi posta sulla creazione spontanea, automatica o subcosciente. Il *dripping* (in inglese: sgocciolatura) di Jackson Pollock su una tela di canapa stesa sul pavimento è infatti una tecnica che ha le sue radici proprio nel lavoro di Max Ernst.

Il termine "Espressionismo astratto" si deve ad Alfred H. Barr Jr. che lo coniò nel 1929 a commento di un quadro di Vasily Kandinsky. Successivamente fu ripreso per essere applicato all'arte americana degli anni '40 dal critico Robert Coates nel 1946.

Il movimento prende il suo nome dalla combinazione dell'intensità emotiva e autoespressiva degli espressionisti tedeschi con l'estetica anti-figurativa delle scuole di astrazione europee come il Futurismo, il Bauhaus e il Cubismo sintetico. In aggiunta, il movimento possiede un'immagine di ribellione, anarchica, altamente idiosincratICA e, secondo il pensiero di alcuni, piuttosto nichilista.

In pratica, il termine viene applicato a tutti quegli artisti operanti a New York nell'immediato dopoguerra con differenti stili, e perfino il cui lavoro non è né particolarmente astratto né espressionista. L'action painting energica di Pollock, è tecnicamente ed esteticamente molto differente dalla violenta e grottesca serie di *donne* di Willem de Kooning (che non è particolarmente astratta) e dai luccicanti blocchi di colore delle opere di Mark Rothko (che non sembrano particolarmente espressioniste) e le vedute malinconiche di Venezia di William Congdon, tuttavia tutti e quattro vengono considerati espressionisti astratti.

L'espressionismo astratto ha delle caratteristiche comuni, ad esempio la predilezione per le ampie tele in canapa, l'enfasi per superfici particolarmente piatte, ed un approccio a tutto campo, nel quale ogni area della tela viene curata allo stesso modo (per esempio, al contrario, alcuni stili prediligono concentrare la raffigurazione nell'area centrale rispetto ai bordi).

Come prima originale scuola di pittura in America, l'espressionismo astratto dimostrò la vitalità e la creatività del paese negli anni del dopoguerra, tanto quanto il suo bisogno (o abilità) di sviluppare un senso estetico che non fosse ristretto negli standard europei di bellezza.

Il movimento attrasse l'attenzione, nei primi anni cinquanta, della CIA. Vi videro un mezzo ottimale per la promozione dell'ideale statunitense di libertà di pensiero e di libero mercato, uno strumento perfetto per competere sia con gli stili del socialismo realista prevalente nelle nazioni comuniste, sia con il mercato dell'arte europea, allora dominante. I libri di Frances Stonor Saunders (*La Guerra Fredda Culturale - The CIA and the World of Arts and Letters*) spiega nel dettaglio come la CIA organizzò e finanziò la promozione degli artisti americani aderenti all'espressionismo astratto, tramite il Congresso per la libertà culturale dal 1950 al 1967.

Gli articoli su due figure portanti delle espressionismo astratto come Jackson Pollock e Philip Guston, scritti dall'artista statunitense Dorothy Koppelman, relazionano la loro arte alla loro vita seguendo un'ottica di Realismo Estetico.^[1]

L'artista Canadese Jean-Paul Riopelle (1923-2002) aiutò ad introdurre l'impressionismo astratto a Parigi negli anni cinquanta.

Dal 1960, la corrente perse d'impatto e non fu più a lungo tanto influente. Alcuni movimenti, come la pop art e il minimalismo, furono una controrisposta e una ribellione verso quello che l'espressionismo astratto aveva generato. Ad ogni modo, molti pittori, come Fuller Potter, che aveva creato opere espressioniste astratte, continuarono a lavorare su questa linea per molti anni ancora, a volte estendendo ed espandendo le implicazioni estetiche e filosofiche di questa ricerca artistica.

AGATHOS E L'ESPRESSIONISMO MATEMATICO

Nel 2010 l'Espressionismo Astratto ha avuto in Italia una importante ripresa in ambito matematico ad opera di Agathos (al secolo *Carlo Franzoso*). Agathos, enigmatico matematico e artista, esegue sin dalle sue adolescenziali sperimentazioni ispirate al pensiero di *René Guenon*, una pittura libera che assume a tratti il sapore di una seria riflessione sulla scienza e sui suoi limiti. Caposcuola della corrente dell'Espressionismo Matematico, nella produzione più recente si rilevano affinità con le correnti nate in seno all'età del Funzionalismo di natura costruttivista, si pensi al *Cubismo* e al *Suprematismo* russo. Molti suoi lavori appaiono ispirati ai 'mosaici' di *Antoni Gaudì* che Agathos colloca in dimensioni non intere. Antesignano di un linguaggio nuovo rispetto agli stilemi del passato, matematica e geometria vengono relegate al ruolo di meri strumenti atti a decifrare il <<Principio arcano che tutto muove>> (*Daniele Radini Tedeschi*). La collezione 'Universo Adimensionale', presentata al Palazzo del Louvre a Parigi nel 2011 in via sperimentale e subito replicata a Milano al Museo della Scienza e della Tecnica 'L. da Vinci', è divenuto un ciclo continuo tra i più innovativi dello scenario artistico contemporaneo.

I più rappresentativi espressionisti astratti sono ritenuti:

- Willem de Kooning
- William Congdon
- Helen Frankenthaler
- Arshile Gorky
- Adolph Gottlieb
- Philip Guston
- Hans Hofmann
- Agathos
- Franz Kline
- Lee Krasner
- Robert Motherwell
- Barnett Newman
- Jackson Pollock
- Fuller Potter
- Mark Rothko



Agathos – Operazioni impossibili in R

Note

[1] TerrainGallery.org (<http://www.terraingallery.org/Art-Talks-Archive.html>)

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abstract expressionism](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Abstract_expressionism)

Collegamenti esterni

- Un artista, o una scimmia? (http://reverent.org/an_artist_or_an_ape.html)

Pittura metafisica

La **Pittura metafisica** è una corrente pittorica del XX secolo che vuole rappresentare ciò che è oltre l'apparenza fisica della realtà, al di là dell'esperienza dei sensi.

Il termine «metafisica» venne usato per la prima volta dal filosofo Andronico da Rodi (I secolo a.C.) per titolare quelle opere di Aristotele che trattano le «cause prime» della realtà collocate «dopo» (*meta*) quelle che trattano le «cose naturali» (*physika*). Oggi, dimenticato il significato originario, si usa più in generale per esprimere ciò che esiste oltre l'apparenza sensibile della realtà empirica.

Il pittore Giorgio de Chirico, durante il suo soggiorno a Parigi tra il 1911 e il 1915, usa per primo questo appellativo sia parlando di luoghi, sia di dipinti propri e delle opere dei grandi maestri del passato; anche il fratello Alberto Savinio (Andrea de Chirico) ebbe fin dall'inizio della sua attività artistica un ruolo importantissimo nella creazione della poetica metafisica.

Rivelazioni ed Enigmi - Parigi

La genesi della pittura metafisica è individuabile nel quadro di Giorgio de Chirico *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* del 1909-1910, citato dal pittore stesso in un suo manoscritto parigino del 1912.

« ..., dirò ora come ho avuto la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al *Salon d'Automne* e che ha per titolo: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Durante un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panca in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Non era certo la prima volta che vedevo questa piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. In mezzo alla piazza si leva una statua che rappresenta Dante avvolto in un lungo mantello, che stringe la sua opera contro il suo corpo e inclina verso terra la testa pensosa coronata d'alloro. La statua è in marmo bianco, ma il tempo gli ha dato una tinta grigia, molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore illuminava la statua e la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che tuttavia è un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva. »

A Parigi i fratelli de Chirico entrano in contatto con gli esponenti delle *avanguardie artistiche del novecento* e con le loro opere del 1912, 1913 e 1914 contribuiscono ad anticipare la crisi che avrebbe condotto all'enorme cambiamento di clima intellettuale ed estetico che prese corpo durante la prima guerra mondiale.

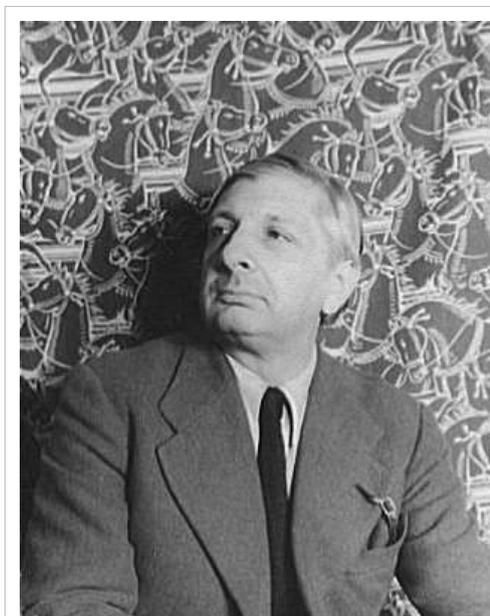
Nel 1913 Guillaume Apollinaire su "*L'Intransigeant*" del 9 ottobre scrive:

« Il signor de Chirico espone nel suo studio al 115 di Rue Notre-Dame-des-Champs una trentina di tele la cui arte interiore non deve lasciarci indifferenti. L'arte di questo giovane pittore è un'arte interiore e cerebrale che non ha alcun rapporto con quella dei pittori che si son rivelati in questi ultimi anni. Non viene né da Matisse né da Picasso, e non deriva dagli impressionisti. Questa originalità è talmente nuova che merita di essere segnalata. Le sensazioni molto acute e molto moderne del signor de Chirico prendono in genere una forma architettonica. Sono stazioni ornate da un orologio, torri, statue, grandi piazze deserte; all'orizzonte passano treni delle ferrovie. Ecco alcuni titoli singolari per questi dipinti stranamente metafisici: *L'énigme de l'oracle*, *La tristesse du départ*, *L'énigme de l'heure*, *La solitude* e *Le sifflement de la locomotive*. »

Alla fine di febbraio del 1914 arrivano a Parigi Carlo Carrà, Ardengo Soffici e Giovanni Papini. Soffici avrà modo di conoscere de Chirico e Savinio e scriverà sulla rivista Lacerba (1 luglio 1914) l'articolo che segna la sua "conversione" all'arte metafisica. Alberto Savinio in precedenza (15 aprile) aveva pubblicato nel n° 23 delle *"Soirées de Paris"* un testo teorico sulla musica (*Le drame e la musique*) allargando il discorso in un tentativo di definizione della "metafisica moderna" nelle arti.

Ferrara - La scuola metafisica

Nel giugno del 1915 Alberto Savinio e Giorgio de Chirico arruolati nell'esercito italiano giungono a Ferrara dopo essere passati per Torino e Firenze e stabiliscono contatti con Ardengo Soffici e Giovanni Papini in Italia e, a Parigi, con il mercante d'arte e collezionista Paul Guillaume. Dal 1916 riprenderanno i contatti epistolari con Apollinaire e nello stesso anno avviene l'incontro con il giovane intellettuale ferrarese Filippo de Pisis. In questo periodo fra i due fratelli de Chirico e Soffici si realizza una stretta comunanza di idee e di intenti nel delineare la nascita della nuova strategia culturale ed in questo quadro, dalla fine di marzo del 1917, preceduto da un fitto scambio di lettere ansiose dell'evento, si inserisce l'incontro con Carlo Carrà allora militare a Pieve di Cento. Fino a quel momento Carrà aveva percorso le strade del divisionismo, del futurismo (era stato molto amico di Boccioni, morto da poco tempo) e, dopo il soggiorno parigino ed il contatto con le avanguardie artistiche, stava esprimendo una personale pittura vicina al primitivismo.



Giorgio de Chirico

La "scuola metafisica", oltre che dall'entusiasmo dei protagonisti, nasce anche da una inaspettata coincidenza: sia de Chirico che Carrà, ai primi di aprile del 1917, vengono inviati in convalescenza all'ospedale neurologico Villa del Seminario nella campagna ferrarese, coltivata a canapa. Entrambi vi soggiornarono fino alla metà di agosto, nel frattempo Savinio era stato inviato a Salonico, in Macedonia, come interprete. Carrà fu esonerato dal servizio militare e ritornò a Milano portando con sé alcune tele di de Chirico, che rimase a Ferrara solo.

Il 18 dicembre del 1917 a Milano, alla galleria Paolo Chini, Carrà inaugurava una sua grande personale dove erano presenti diverse tele (*Il gentiluomo ubriaco*, *La carrozzella*, *I romantici*) in cui era molto evidente l'influenza di de Chirico. Il pittore aveva spedito a Milano alcuni suoi quadri (*Ettore e Andromaca*, *Il trovatore*, ecc.), ma incredibilmente non furono esposti. La prima mostra della pittura metafisica in Italia avvenne quindi senza la partecipazione del suo maggior esponente, che all'epoca, a differenza di Carrà, era praticamente sconosciuto.

Solo due anni dopo, domenica 2 febbraio 1919, presso la galleria di Anton Giulio Bragaglia, a Roma, Giorgio de Chirico inaugurò la sua prima mostra in Italia. L'autopresentazione apparve sul foglio d'arte *"Cronache d'Attualità"* pubblicato dallo stesso Bragaglia. La recensione di Roberto Longhi apparve in *"Il Tempo"* del 22 febbraio in un articolo dal titolo *"Al dio ortopedico"*.

La pittura metafisica crebbe quindi in Italia, a Ferrara in particolare, a partire dal 1916. Fu una novità rispetto alla pittura delle avanguardie e dei futuristi, anche per il ritorno dei soggetti classici che ricordavano l'antichità greca e romana ed i temi del risorgimento nazionale. La parola "metafisica" raffigura l'inconscio e il sogno, il surreale. Come nel sogno i paesaggi appaiono realistici, ma assemblati confusamente: una piazza non è necessariamente accanto ad un campo di fiori.

I caratteri fondamentali della pittura Metafisica sono:

- La prospettiva del quadro è costruita secondo molteplici punti di fuga incongruenti tra loro (l'occhio è costretto a ricercare l'ordine di disposizione delle immagini);
- Assenza di personaggi umani quindi solitudine: vengono rappresentati manichini, statue, ombre e personaggi mitologici;
- Campiture di colore piatte e uniformi;
- Scene che si svolgono al di fuori del tempo;
- Le ombre sono troppo lunghe rispetto agli orari del giorno rappresentato.

Gli autori più importanti del movimento furono:

- Giorgio de Chirico
- Alberto Savinio (Andrea de Chirico, fratello di Giorgio de Chirico)
- Carlo Carrà (in passato futurista)
- Giorgio Morandi.

La corrente metafisica fu di fondamentale importanza per molti artisti del Surrealismo.

I quadri metafisici spesso ritraggono piazze Italiane considerate misteriose e romantiche: i personaggi presenti in queste piazze sono spesso statue greche o manichini. Nelle opere tutta l'attenzione va alla scena descritta, una scena immobile senza tempo (come un sogno), spesso un luogo silenzioso e misterioso, un palcoscenico teatrale senza emozioni.

Bibliografia

- Piero Adorno, *L'arte italiana, vol. III - Tomo secondo - Il Novecento: dalle avanguardie storiche ai giorni nostri*, Firenze, G. D'Anna Casa editrice S.p.A., 2009, pp. LXXXVI-1266. ISBN 978-88-8104-138-1
- Paolo Baldacci, *De Chirico (1888-1919). La metafisica*, Ed. LEONARDO ARTE, 1997, 444 p..
- Maurizio Calvesi, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Luigi Grassi; Mario Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, I ed., Milano, TEA Licenza UTET (I Dizionari n° 14), 1994, pp. XII-1122, ill.. ISBN 88-7819-403-4
- Autori Vari, *La Metafisica Museo documentario*, Ed. Comune di Ferrara, Grafis, 1981.

Collegamenti esterni

- *METAFISICA*^[1] in *www.guzzardi.it/arte*. URL consultato il 05-02-2010.

Note

[1] <http://www.guzzardi.it/arte/pagine/correnti/metafisica.html>

Dadaismo

Il **Dadaismo** o **Dada** è un movimento culturale nato a Zurigo, nella Svizzera neutrale della Prima guerra mondiale, e sviluppatosi tra il 1916 e il 1920. Il movimento ha interessato soprattutto le arti visive, la letteratura (poesia, manifesti artistici), il teatro e la grafica, che concentrava la sua politica anti bellica attraverso un rifiuto degli standard artistici attraverso opere culturali che erano contro l'arte stessa. Il dadaismo ha inoltre messo in dubbio e stravolto le convenzioni dell'epoca: dall'estetica cinematografica o artistica, fino alle ideologie politiche; ha inoltre proposto il rifiuto della ragione e della logica, ha enfatizzato la stravaganza, la derisione e l'umorismo. Gli artisti dada erano volutamente irrispettosi, stravaganti, provavano disgusto nei confronti delle usanze del passato; ricercavano la libertà di creatività per la quale utilizzavano tutti i materiali e le forme disponibili.

Quadro generale

Le attività dada includevano manifestazioni pubbliche, dimostrazioni, pubblicazioni di periodici d'arte e letteratura.

Le tematiche trattate spaziavano dall'arte alla politica. Dada nacque come protesta contro il barbarismo della Prima guerra mondiale, in seguito il movimento divenne più improntato su una sorta di nichilismo artistico, che escludeva e condannava la rigidità e il manierismo in vari campi dell'arte come la letteratura, la pittura, la scultura. Tutto ciò era applicato anche e soprattutto alle convenzioni della società in cui gli artisti vivevano. Il dadaismo ha influenzato stili artistici e movimenti nati successivamente, come il surrealismo, la pop art e il gruppo neo dada Fluxus. Dada è stato un movimento internazionale, ed è relativamente difficile classificare gli artisti in base al loro paese di provenienza, in quanto si spostavano costantemente.

Cos'è Dada?

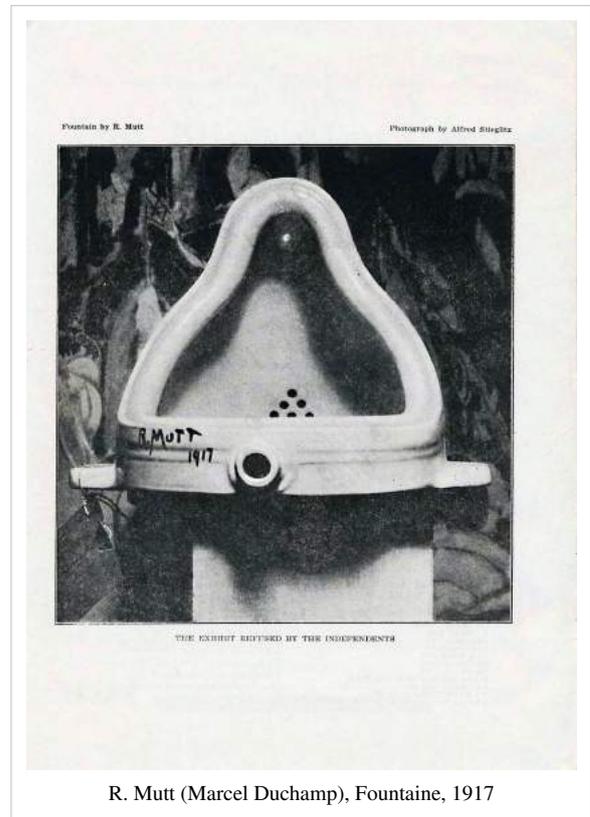
Secondo i dadaisti stessi, il dadaismo non era arte, era anti-arte. Tentava, infatti, di combattere l'arte con l'arte. Per ogni cosa che l'arte sosteneva, Dada rappresentava l'opposto. Se l'arte prestava attenzione all'estetica, Dada ignorava l'estetica; se l'arte doveva lanciare un messaggio implicito attraverso le opere, Dada tentava di non avere alcun messaggio, infatti l'interpretazione di Dada dipende interamente dal singolo individuo; se l'arte voleva richiamare sentimenti positivi, Dada offendeva. Attraverso questo rifiuto della cultura e dell'estetica tradizionali i dadaisti speravano di distruggere loro stessi, ma, ironicamente, Dada è diventato un movimento che ha influenzato l'arte moderna. Tristan Tzara afferma:

« Dio e il mio spazzolino sono Dada, e anche i newyorkesi possono essere Dada, se non lo sono già. »

Un critico dell'*American Art News* ha asserito al riguardo che:

« la filosofia Dada è la cosa più malata, più paralizzante e più distruttiva che sia stata pensata dal cervello umano. »

Gli stessi dadaisti hanno descritto Dada come:



« un fenomeno che scoppia nella metà della crisi morale ed economica del dopoguerra, un salvatore, un mostro che avrebbe sparso spazzatura sul suo cammino. Un sistematico lavoro di distruzione e demoralizzazione... che alla fine non è diventato che un atto sacrilego. »

La ragione e la logica avevano lasciato alla gente gli orrori della guerra, e l'unica via di salvezza era il rifiuto della logica per abbracciare l'anarchia e l'irrazionale. Comunque, tutto ciò può essere inteso come lato logico dell'anarchia e il rifiuto dei valori e dell'ordine. La distruzione sistematica dei valori, non è quindi irrazionale, se si pensa che debba essere messa in atto^[1].

Perché *Dada*?

« Dada non significa nulla. È solo un suono prodotto della bocca. »

(*Manifesto Dada* del 1918, di Tristan Tzara)

L'origine della parola *Dada* non è chiara; esistono varie interpretazioni e vari fatti collegati con la scelta del nome. Molti, tra cui Tristan Tzara, definirono il termine come un nonsense. Hans Richter e altri ne sostengono la derivazione dall'uso frequente della parola *da* (*si* in russo). Dominique Noguez, docente di Estetica della letteratura e del cinema alla Sorbona ipotizzò che l'origine del termine fosse in rapporto con Lenin (incluso insieme a Tzara e James Joyce in *Travesties* di Tom Stoppard) in quanto probabile frequentatore del cabaret *Voltaire*^[2]. In ogni caso, volendolo tradurre letteralmente, in russo significa due volte *si*; in tedesco due volte *qui*; in italiano e francese costituisce una delle prime parole che i bambini pronunciano, e con la quale essi indicano tutto: dal giocattolo alle persone.

Secondo una testimonianza di Richard Huelsenbeck, uno tra i primi fondatori del movimento, la parola "Dada" significa in francese "cavallo a dondolo", e tale parola fu scoperta in modo del tutto casuale e fortuito da lui e dall'amico Hugo Ball, mentre erano intenti a scovare tra le pagine di un vocabolario tedesco-francese un nome appropriato per la cantante del loro cabaret, Madame Le Roy. Facendo fede a questa testimonianza, la scoperta del nome si collocherebbe sulla scia di quella casualità, illogicità che sono tratti peculiari dell'intero movimento dadaista. Siamo nella Zurigo del 1916. A partire proprio dal teatro e dalle manifestazioni visive, la cultura ufficiale viene scardinata da un movimento nuovo e rivoluzionario che porta all'estremo quello futurista. La derisione per ogni estetica e tecnica tradizionale è messa in scena con grande presa sul pubblico. Anche il mondo della letteratura e dell'arte non possono che esserne travolti.

Bisognerà aspettare il 1918 per ottenere il "Manifesto Dada" ad opera di Tristan Tzara:

« Per lanciare un manifesto bisogna volere: A, B, C, scagliare invettive contro 1, 2, 3, eccitarsi e aguzzare le ali per conquistare e diffonder grandi e piccole a,b,c firmare, gridare, bestemmiare, imprimere alla propria prosa l'accento dell'ovvietà assoluta, irrifutabile, dimostrare il proprio non plus ultra e sostenere che la novità somiglia alla vita tanto quanto l'ultima apparizione di una cocotte dimostri l'essenza di Dio. Scrivo un manifesto e non voglio niente, eppure certe cose le dico, e sono per principio contro i manifesti, come del resto sono contro i principi (misurini per il valore morale di qualunque frase). Scrivo questo manifesto per provare che si possono fare contemporaneamente azioni contraddittorie, in un unico refrigerante respiro; sono contro l'azione, per la contraddizione continua e anche per l'affermazione, non sono né favorevole né contrario e non do spiegazioni perché detesto il buon senso. Dada non significa nulla. »

Va notato che, secondo l'ideale Dada, il movimento non si sarebbe dovuto chiamare affatto Dadaismo: il nome *Dada* venne creato proprio in opposizione a tutti gli *-ismi* letterari ed artistici. In fondo il dadaismo era una provocazione, che ha saputo dimostrare quanto la gente reagisca con strane emozioni ad un'arte, cioè a una provocazione, diversa dal solito.

Storia Breve

L'esperienza della guerra, la disgregazione delle istituzioni di tradizione ottocentesca e le grandi trasformazioni sociali e politiche producono nel ventennio tra le due guerre mondiali un forte distacco dal passato non solo in campo storico e sociale ma anche in quello culturale e artistico. Cercando di spiegare le ragioni della nascita di Dada Tristan Tzara, in un'intervista alla radio francese, concessa nel 1950, dichiarava: *Per comprendere come e nato Dada e necessario immaginarsi, da una parte, lo stato d'animo di un gruppo di giovani in quella prigione che era la Svizzera all'epoca della prima guerra mondiale e, dall'altra, il livello intellettuale dell'arte e della letteratura a quel tempo. Certo la guerra doveva aver fine e dopo noi ne avremmo viste delle altre. Tutto ciò è caduto in quel semioblio che l'abitudine chiama storia. Ma verso il 1916-1917, la guerra sembrava che non dovesse più finire. In più, da lontano, sia per me che per i miei amici, essa prendeva delle proporzioni falsate da una prospettiva troppo larga. Di qui il disgusto e la rivolta. Noi eravamo risolutamente contro la guerra, senza perciò cadere nelle facili pieghe del pacifismo utopistico. Noi sapevamo che*

non si poteva sopprimere la guerra se non estirpandone le radici. L'impazienza di vivere era grande, il disgusto si applicava a tutte le forme della civilizzazione cosiddetta moderna, alle sue stesse basi, alla logica, al linguaggio, e la rivolta assumeva dei modi in cui il grottesco e l'assurdo superavano di gran lunga i valori estetici. Non bisogna dimenticare che in letteratura un invadente sentimentalismo mascherava l'umano e che il cattivo gusto con pretese di elevatezza si accampava in tutti i settori dell'arte, caratterizzando la forza della borghesia in tutto ciò che essa aveva di più odioso.... La Street Art e la Sticker Art, praticate da artisti del calibro di Banksy e Adam Neate, riprendono in qualche modo i temi cari ai dadaisti, e li rilanciano con materiali, forme e grafiche consentite dall'evoluzione della tecnologia.



Hugo Ball al Cabaret Voltaire

Storia completa

Il Dadaismo o Dada è un movimento culturale nato nel 1916 a Zurigo, nella Svizzera neutrale della Prima guerra mondiale, e sviluppatosi tra il 1916 e il 1920. Il movimento ha interessato soprattutto le arti visive, la letteratura (poesia, manifesti artistici), il teatro e la grafica, e ha concentrato la sua politica antibellica mediante un rifiuto degli standard artistici attraverso opere culturali che erano contro l'arte stessa. Il dadaismo ha inoltre messo in dubbio e stravolto le convenzioni dell'epoca: dall'estetica cinematografica o artistica fino alle ideologie politiche; ha inoltre proposto il rifiuto della ragione e della logica, ha enfatizzato la stravaganza, la derisione e l'umorismo. Gli artisti dada erano volutamente irrispettosi, stravaganti, provavano disgusto nei confronti delle usanze del passato; ricercavano la libertà di creatività per la quale utilizzavano tutti i materiali e le forme disponibili.

La situazione storica in cui il movimento ha origine è la fine della Prima Guerra Mondiale, quando la situazione politica era pessima e i conflitti sociali esasperati; l'inclinazione sovversiva di Dada trova il terreno giusto con un gruppo di intellettuali europei che si rifugia in Svizzera per sfuggire alla guerra. Questo gruppo è formato da Hans Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck e Hans Richter. Il loro esordio ufficiale è fissato al 5 febbraio 1916, giorno in cui viene inaugurato il Cabaret Voltaire fondato dal regista teatrale Hugo Ball. Alcuni di

loro sono tedeschi, come il pittore e scultore Hans Arp, altri rumeni, come il poeta e scrittore Tristan Tzara o l'architetto Marcel Janco. Dada è infatti ormai pensata e diretta interamente da Tzara. Egli non è solo il direttore ufficiale ma anche l'ideatore e unico organizzatore; è sempre lui a sponsorizzare la seconda fase, quella di Galerie Dada (17 marzo 1917), nella quale il movimento gira verso uno standard un po' più conforme a quello del resto dell'avanguardia creando una "Nuova arte astratta", con esposizioni di opere di artisti cubisti ecc. Tzara si schiera anche contro il cubismo e il futurismo, che considera alla stregua di "accademie". Marcel Duchamp (1887-1968), molto colpito dalla diffusione di prodotti industriali, già nel 1913 crea la prima opera dada con un oggetto "la ruota della bicicletta". Le serate al Cabaret Voltaire non sono molto diverse dalle serate organizzate dai futuristi: in entrambe vi è l'intento di stupire con manifestazioni inusuali e provocatorie, così da proporre un'arte nuova e originale. Hausmann, Grosz, Heratfield, formano il club dada berlinese, di protesta politica contro la società borghese e nazionalità di quegli anni, e realizzano manifesti e volantini con la tecnica del fotomontaggio cercando nuove forme per esprimere nuovi contenuti. "Il dadaista è la persona totalmente attiva che vive solo d'azione". I due movimenti, Futurismo e Dadaismo, hanno diversi punti comuni, come l'intento dissacratorio e la ricerca di meccanismi nuovi del fare arte. Hanno anche qualche punto di notevole differenza: soprattutto il diverso atteggiamento nei confronti della guerra. I futuristi, nella loro posizione interventista, sono tutto sommato favorevoli alla guerra, mentre ne sono del tutto contrari i dadaisti. Questa diversa impostazione conduce a una facile, anche se non proprio esatta, valutazione per cui il futurismo è un movimento di destra, mentre il dadaismo è di sinistra. Altri punti in comune tra i due movimenti sono l'uso dei manifesti quale momento di dichiarazione di intenti. Vediamo i contenuti principali del dadaismo. Innanzitutto la parola Dada, che identificò il movimento, non significava assolutamente nulla. Già in ciò vi è una prima caratteristica del movimento: quella di rifiutare ogni atteggiamento razionalistico. Il rifiuto della razionalità è ovviamente provocatorio e viene usato come una clava per abbattere le convenzioni borghesi intorno all'arte. Pur di rinnegare la razionalità, i dadaisti non rifiutano alcun atteggiamento dissacratorio. Tutti i mezzi sono idonei per giungere al loro fine ultimo: distruggere l'arte. Distruzione assolutamente necessaria per poter ripartire con una nuova arte, non più sul piedistallo dei valori borghesi, ma coincidente con la vita stessa e non separata da essa. Il movimento, dopo il suo esordio a Zurigo, si diffonde ben presto nel 1916 in Europa, soprattutto in Germania e quindi a Parigi. Il dadaismo fu la più radicale delle avanguardie storiche: si schierò contro la guerra e la cultura occidentale, e si schierò contro le avanguardie artistiche che l'avevano preceduto. Benché il dadaismo sia un movimento ben circoscritto e definito in area europea, vi è la tendenza di far ricadere nel medesimo ambito anche alcune esperienze artistiche che, negli stessi anni, ebbero luogo a New York e negli Stati Uniti. L'esperienza dadaista americana nacque dall'incontro di alcune notevoli personalità artistiche: il pittore francese Marcel Duchamp, il pittore e fotografo americano Man Ray, il pittore franco-spagnolo Francis Picabia e il gallerista americano Alfred Stieglitz. La vita del movimento è abbastanza breve. Del resto non poteva essere diversamente. La funzione principale del dadaismo era quella di distruggere una concezione oramai vecchia e desueta dell'arte. Questa è una funzione che svolge in modo egregio, ma per poter diventare proposita necessitava di una trasformazione: ciò avvenne tra il 1922 e il 1924, quando il Dadaismo scomparve e nacque il Surrealismo.

Zurigo

Nel 1916, Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Sophie Täuber, insieme ad altri, discutevano sull'arte e mettevano in scena esibizioni al Cabaret Voltaire, il locale dove è stato concepito e dove è nato il dadaismo. La prima serata pubblica si svolse il 14 luglio 1916: durante la festa Ball recitò il primo manifesto Dada. Nel 1918 Tzara lo riscrisse apportando modifiche sostanziali.

Nasce quindi anche un ideale dadaista: il principio cardine dell'azione Dada è la negazione di tutti i valori e canoni estetici dell'arte, di quella tradizionale, ma anche di quella d'avanguardia, entrambe accusate di essere funzionali ai valori del sistema borghese. Essa si traduce nel rifiuto del concetto di bellezza, degli ideali, della ragione positivista, del progresso e del modernismo, cui vengono contrapposti una libertà senza freni, l'irrazionalità, l'ironia, il gusto per il gesto ribelle e irridente, lo spirito anarchico. La volontà di mettere in crisi modi di pensare definiti borghesi stimola una strategia di spiazzamento imperniata sull'accostamento di forme e materiali inconsueti,

sulla degerarchizzazione delle tecniche e dei generi artistici tradizionali e sulla valorizzazione dei nuovi procedimenti quali il collage e il fotomontaggio (inventato dai dadaisti tedeschi). Poco tempo dopo uscì il primo ed unico numero della rivista *Dada Cabaret Voltaire*. Dopo la chiusura dell'omonimo locale, le attività si spostarono altrove, e Ball lasciò l'Europa. Tzara iniziò una campagna per la diffusione delle idee dadaiste, contattando artisti e scrittori francesi ed italiani; in poco tempo divenne il leader e lo stratega del movimento.

Berlino

Dopo la fine della guerra, i dadaisti tedeschi tornarono in patria, e lì esportarono le esperienze fatte al Cabaret Voltaire. Berlino (così come Colonia e Hannover) fu il punto d'incontro dell'incursione di Dada in Germania. Berlino è ormai una capitale decentrata rispetto all'ex Impero tedesco del periodo di Guglielmo II, che andava dal mar Baltico al Reno; infatti la nuova sede del governo tedesco fu spostata nella più centrale Weimar che dette nome alla Repubblica omonima. Colonia si trovava ormai a ridosso dei nuovi confini francesi e della regione della Saar, occupata dagli eserciti dell'Intesa.

Nonostante ciò Berlino in questo periodo divenne un centro culturale fervente e il gruppo dadaista, riunito intorno alla rivista *Der Dada*, introdusse il suo spirito caustico e iconoclasta aggiungendosi all'espressionismo della pittura di George Grosz (poi diventato lui stesso una delle punte di diamante del dadaismo berlinese) del teatro di Ernst Toller, Franz Werfel, Erwin Piscator e di certe messincena di Max Reinhardt e del primo Brecht e anche del cinema di Fritz Lang e Murnau.

I principali esponenti del dadaismo berlinese furono: John Heartfield, George Grosz, Wieland Herzfelde (fratello di Heartfield che aveva tradotto il suo nome in inglese per distinguersi dal fratello), Richard Huelsenbeck, Jefim (Jef) Golyscheff, Raoul Hausmann e Hannah Höch che fondarono il *Dada-Club* degli artisti berlinesi. Il momento più importante del dadaismo a Berlino fu la *Erste Internationale Dada-Messe* del 1920 cioè la prima mostra internazionale del dadaismo.

Il momento fondamentale del gruppo Dada berlinese fu, nel 1919, l'adesione alla rivolta spartachista di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, che tendeva ad instaurare una repubblica bolscevica anche in Germania sull'esempio della Russia sovietica.

I dadaisti berlinesi si erano molto politicizzati; fu forse l'unica cellula Dada che si affiancò ad una vera e propria posizione politica ma ciò fu dovuto alle particolari condizioni della Germania che nella crisi in cui si trovava dette spazio a correnti politiche di estrema sinistra (come la Lega di Spartaco e il Partito Comunista Tedesco -KPD-) e di estrema destra (come il NSDAP di Adolf Hitler).

Con l'ascesa di Hitler, tutti gli appartenenti al Dada berlinese s'iscrissero al neonato partito comunista e misero a disposizione della propaganda anti-nazista la loro arte. Celebri in questo senso furono i quadri e i disegni di George Grosz, dove la borghesia liberale e più destrorsa viene messa in burla in maniera impietosa; ancora più celebri furono i fotomontaggi di John Heartfield (che insieme a Man Ray si disputa il primato dell'invenzione di questa tecnica fotografica al tempo sconosciuta) dove i ritratti di Hitler sono abilmente ritoccati con intenti satirici di sapore amaro. La maggior parte delle opere di Heartfield furono pubblicate dopo gli anni venti nella rivista politica *AIZ*.

Dopo il 1933, con il cancellierato di Adolf Hitler, i dadaisti berlinesi furono costretti insieme a migliaia di altri artisti non graditi al nuovo regime ad emigrare all'estero.

Colonia

Anche Colonia, come Berlino, fu molto provata dalla crisi finanziaria della Germania postbellica, costretta a pagare danni di guerra superiori alle proprie possibilità economiche.

Ma il dadaismo a Colonia fu molto diverso rispetto alla cellula berlinese. I suoi fondatori, Hans Arp, Max Ernst e il pittore-poeta Johannes Baargeld, co-autori, fra l'altro, di collage collettivi e anonimi definiti Fatagaga, riuscirono, data la vicinanza geografica, ad intessere rapporti sia col gruppo di Zurigo, del quale avevano fatto parte nel periodo precedente la guerra, sia con quello parigino.

La pittura di Harp proveniva da un retroterra culturale molto importante: aveva partecipato con Vassilij Kandinskij alla nascita del gruppo Der Blaue Reiter (*Il Cavaliere Azzurro*) a Monaco di Baviera nel 1911 e alla rivista espressionista Der Sturm, dove avevano pubblicato loro opere anche gli espressionisti tedeschi più importanti come Franz Marc, Oskar Kokoschka e August Macke oltre allo stesso Kandinskij.

Max Ernst fu un pittore di grande tecnica e vena creativa che cavalcò tutte le principali correnti del suo tempo, dall'espressionismo al dadaismo, e poi il surrealismo, dove dette le migliori prove della sua tecnica pittorica.

Il dadaismo di Colonia non ebbe i risvolti politicizzati di quello berlinese ma ugualmente fu messo al bando dai nazisti come arte degenerata e dopo l'ascesa al potere di Hitler i dadaisti renani lasciarono la Germania continuando ad operare in Francia e/o aderendo tutti al neonato movimento surrealista.

Hannover

Fra le espressioni migliori del dadaismo in Germania non va scordata quella di Hannover, forse la più *dadaista* e radicale. Quella di Hannover non fu una vera e propria "scuola" dato che in fondo era rappresentata da un solo artista valido: Kurt Schwitters.

Considerato un *lupo solitario* Schwitters fu scoperto dadaista, suo malgrado, da Hans Arp che lo introdusse nel circolo parigino. Lontano dagli intellettualismi dei dadaisti originari, Schwitters aveva sviluppato un suo stile personale e i suoi lavori furono da lui raccolti sotto l'etichetta di *Merzbau*. Pur se distante dall'ideologia Dada, il suo stile può essere considerato dadaismo a tutti gli effetti e la sua figura quella di un artista estremo e quasi *animalesco* che viveva la sua arte in maniera completa corrispondente alla sua vita.

Parigi

Le avanguardie francesi rimasero al corrente delle attività del movimento Dada a Zurigo tramite contatti regolari tenuti da Tristan Tzara (il suo pseudonimo significa *triste nel proprio paese*, un nome scelto per protestare contro il trattamento ricevuto dagli ebrei nella sua patria natia, la Romania), che intratteneva una corrispondenza consistente in lettere, poemi, e riviste, scambiate con Guillaume Apollinaire, André Breton, Max Jacob, e con altri scrittori, critici ed artisti francesi.

Il movimento Dada sorse anche a Parigi quando nel 1920 molti dei suoi fondatori vi si trasferiscono in massa. Inspirati da Tzara, il Dada parigino presto pubblica manifesti, organizza dimostrazioni, mette in scena esibizioni e



Replica di *L.H.O.O.Q.* realizzata da Mike Bidlo

produce un buon numero di giornali (le due edizioni finali di *Dada*, *Le Cannibale*, e *Littérature* presentò in diverse edizioni il movimento Dada).

La prima presentazione al pubblico parigino delle opere d'arte dadaista è stata al Salon des Indépendants nel 1921. Jean Crotti mostrò lavori associati col movimento Dada, includendo un'opera intitolata, *Explicatif* che mostrava soltanto la scritta *Tabu*.

New York

È sorprendente che a New York, ovvero un'altra città che, come Zurigo, non era stata toccata dalla guerra, un gruppo di artisti abbia incominciato a operare in uno spirito simile a quello Dada: solo il termine si sarebbe diffuso in un secondo momento. In questo caso il luogo non era un locale di svago, ma la piccola *galleria 291*, diretta da Alfred Stieglitz (1864-1946), un pioniere della fotografia moderna anche grazie alla rivista da lui diretta, *Camera Work*. La galleria era frequentata da giovani intraprendenti come Marcel Duchamp, Man Ray e Francis Picabia. Si data normalmente l'emergere di uno spirito Dada a New York attorno al 1915, ma un evento precedente consente di anticiparne ancora la nascita, rispetto alle attività di Zurigo: l'Armory Show, la prima vasta rassegna informativa che portò l'arte delle avanguardie europee in America, tenutasi nel 1913 in una vecchia armeria e destinata a fecondare l'atmosfera artistica newyorkese.

Le riviste Dada

Le riviste, assunsero per la diffusione del Dadaismo un'importanza pari, se non superiore, a quella dei periodici per gli espressionisti tedeschi. Benché ne uscissero pochi numeri, la loro diffusione nel mondo dell'avanguardia era capillare; si trattava dei soli veicoli attraverso i quali potevano diffondersi le idee di un gruppo ristretto di intellettuali, contrari alle opinioni correnti. Le pagine di queste riviste, non soltanto le copertine, erano spesso concepite come progetti d'artista e opere riproducibili.

Le riviste di maggiore rilievo in ambito Dada furono:

- **Dada**: fondata a Zurigo nel 1917 da Hugo Ball e Tristan Tzara, ne furono pubblicati complessivamente cinque numeri, l'ultimo dei quali il 5 maggio 1919 e fu diffusa in Europa fino al 1921.
- **291**: fondata a Barcellona nel 1917 da Francis Picabia, diffusa in Europa e in America fino al 1924.
- **Littérature**: fondata nel 1919 a Parigi da un gruppo di giovani poeti.
- **Cannibale**: fondata nel 1920 a Parigi da Francis Picabia.
- **Mécano**: fondata nel 1922 con Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Jean Arp e Tristan Tzara.
- **Dudu**: fondata nel 1977 a Milano, il nome deriva dalla fusione delle parole Dada e Punk.
- **Bleu**: fondata a Mantova da Cantarelli e Fiozzi, vi collaborarono artisti di ispirazione dada italiani in collaborazione con il filosofo Julius Evola e con Tristan Tzara stesso

Ready Made

Un notevole contributo dato alla definizione di una nuova estetica sono i «ready-made». Il termine indica opere realizzate con oggetti reali, non prodotti con finalità estetiche e presentati come opere d'arte. In pratica i «ready-made» sono un'invenzione di Marcel Duchamp, il quale inventa anche il termine per definirli che in italiano significa approssimativamente «già fatti», «già pronti». I «ready-made» nascono ancor prima del movimento dadaista, dato che il primo «ready-made» di Duchamp, la ruota di bicicletta, è del 1913. Essi diventano, nell'ambito dell'estetica dadaista, uno dei meccanismi di maggior dissacrazione dei concetti tradizionali d'arte. Soprattutto quando Duchamp, nel 1917, propose uno dei suoi più noti «ready-made»: fontana. In pratica, con i «ready-made» si rompe il concetto per cui l'arte era il prodotto di una attività manuale coltivata e ben finalizzata. Opera d'arte poteva essere qualsiasi cosa: posizione che aveva la sua conseguenza che nulla è arte. Questa evidente tautologia era superata dal capire: che innanzitutto l'arte non deve separarsi altezzosamente dalla vita reale, ma confondersi con questa, e che l'opera dell'artista non consiste nella sua abilità manuale, ma nelle idee che riesce a proporre. Infatti, il valore dei «ready-made» era solo nell'idea. Abolendo qualsiasi significato o valore alla manualità dell'artista, l'artista, non è più colui che sa fare cose con le proprie mani, ma colui che sa proporre nuovi significati alle cose, anche per quelle già esistenti.



Francis Picabia, Copertina della rivista 291

Critiche e commenti esterni su Dada

« Dichiaro che Tristan Tzara trovò la parola (dada) l'otto febbraio 1916 alle sei di sera. Ero presente con i miei dodici figli quando Tzara pronunciò per la prima volta questa parola, che destò in noi un legittimo entusiasmo. Ciò accadeva al café de la terrasse di Zurigo, mentre portavo una brioche alla narice destra »

(Jean Arp)

« L'orinatoio del signor Mutt non è immorale, non più di quanto lo sia una vasca da bagno . Non ha importanza se il signor Mutt abbia o meno fatto la fontana con le sue mani .Egli l'ha scelta . Egli ha preso un articolo casuale della vita, e lo ha collocato in modo tale che il suo significato utilitaristico è scomparso sotto un nuovo titolo e punto di vista e ha creato un nuovo modo di pensare quest'oggetto" »

(Jean Arp)

« la gente si comporta come se nulla fosse accaduto . La carneficina continua e loro si giustificano con la 'gloria europea' . Tentano di rendere possibile l'impossibile, di far passare il disprezzo dell' 'umanità, lo sfruttamento dell'anima come un trionfo dell'intelligenza europea . Non ci convinceranno a mangiare il pasticcio putrefatto di carne umana che ci offrono »

(Hugo ball)

« cercavamo un'arte elementare che curasse gli uomini dalla follia dell'epoca, un ordine nuovo che ribaltasse l'equilibrio tra il cielo e l'inferno »

(Jean Arp)

« Il dadaista inventava gli scherzi per togliere il sonno alla borghesia, il dadaista comunicava alla borghesia un senso di confusione e un brontolio distante e potente tanto che i suoi campanelli cominciarono a ronzare, le sue casse forti ad asciugarsi e i suoi amori scoppiavano in bollicine »

(Jean Arp)

Dadaisti celebri

- Guillaume Apollinaire
- Hans Arp
- Johannes Baader
- Hugo Ball
- Arthur Cravan
- Jean Crotti
- Theo van Doesburg
- Marcel Duchamp
- Max Ernst
- Julius Evola
- Elsa von Freytag-Loringhoven
- Jefim Golyscheff
- George Grosz
- Raoul Hausmann
- John Heartfield
- Emmy Hennings
- Hannah Höch
- Richard Huelsenbeck
- Marcel Iancu
- Clément Pansaers
- Francis Picabia
- Man Ray
- Hans Richter
- Kurt Schwitters
- Joseph Stella
- Sophie Täuber
- Tristan Tzara
- Beatrice Wood
- Ilia Zdanevich (Iliadz)

Le tecniche dei dadaisti celebri

La tattica di destabilizzazione dadaista si perfezionava infatti attraverso un incessante antagonismo dei borghesi, a suscitare l'irritazione e poi a scuotere la fantasia "cristallizzata". I Dadaisti usano forme casuali realizzate con materiali poco consueti, le buffe inquietanti maschere i canti tribali diventare poesie, gli oggetti di tutti i giorni che, per un diverso accostamento, acquistano improvvisamente un significato inatteso e spiazzante non è più l'immagine della natura né l'espressione di uno stato d'animo è solamente se stessa, significa nient'altro. L'opera "riposa" nel meccanismo che la aziona, nel puro gesto che la crea o, spesso nella semplice "scelta" che la invita. Tutto è casuale e provvisorio, abbandonano tutte le regole sulla produzione delle immagini, adottato e sperimentano tecniche nuove. I dadaisti si auto definiscono "tecnici di montaggio" adottano le tecniche di collage e incollano e sovrappongono su di un supporto che può essere stato in precedenza un dipinto, forme di ritaglio "casualmente in materiali diversi, come pezzi di carta, ritagli di giornale, fotografie, piccoli oggetti anche tridimensionali.

Voci correlate

- Cinema dadaista
- Cabaret Voltaire
- Surrealismo
- Futurismo
- Espressionismo
- Neo-Dada
- New Dada

Note

[1] Fred S. Kleiner; Christin J. Mamiya (2005). *Gardner's Art Through the Ages*.

[2] E LENIN LANCIO' UN GRIDO: DADA' - Repubblica.it » Ricerca (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/07/15/lenin-lancio-un-grido-dada.html>)

Bibliografia

- Hans Richter, *Dada: arte e antiarte*, Mazzotta, Milano, 1974.
- Francesca Alinovi, *Dada antiarte e post-arte*, Messina-Firenze, D'Anna, 1980
- F. Tedeschi, *Dadaismo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1991
- Tristan Tzara, *Manifesti del dadaismo e Lampisterie*, Torino, Einaudi, 1990
- Tristan Tzara, *Manifesto Dada 1918*, in Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 299–317.
- Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1948
- Georges Ribemont-Dessaignes, *Storia del dadaismo*, Milano, Longanesi, 1946
- Man Ray, *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1981
- Mario De Micheli, *La negazione dadaista*, in Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 152–173.
- Alfredo De Paz, *Dada, surrealismo e dintorni*, Bologna, CLUEB, 1979.
- Alfredo De Paz, *L'arte contemporanea. Tendenze, poetiche e ideologie dall'Espressionismo tedesco alla Postmodernità*, Napoli, Liguori, 2007.
- Gillo Dorfles, *Kurt Schwitters (Catalogo)*, Milano, Galleria del Naviglio, aprile-maggio 1959
- Georges Hugnet, *L'aventure Dada*, Paris, Galerie de l'Institut, 1957
- René Lacôte, *Tristan Tzara*, Paris, Seghers, 1952
- David E., *Futurismo, Dadaismo e Avanguardia Romana: contaminazioni fra culture europee (1909- 1930)*, L'Harmattan Italia, Torino 2006

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dada>

Collegamenti esterni

- (EN) Archivio fotostatico di pubblicazioni Dada presso l'Università dell'Iowa (<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/collection.htm>)
- (EN) DaDa on line (<http://www.peak.org/~dadaist/English/Graphics/index.html>)
- (EN) *Manifesti dada* (<http://www.webcitation.org/query.php?url=http://cf.geocities.com/dadatextes/>) (archiviato dall'[url originale](#))
- (EN) International Dada Archive (<http://www.lib.uiowa.edu/dada/>)
- Manifesto Dada (http://www.isikeynes.it/ipertesti/arte_cinema/manifestodada.html)

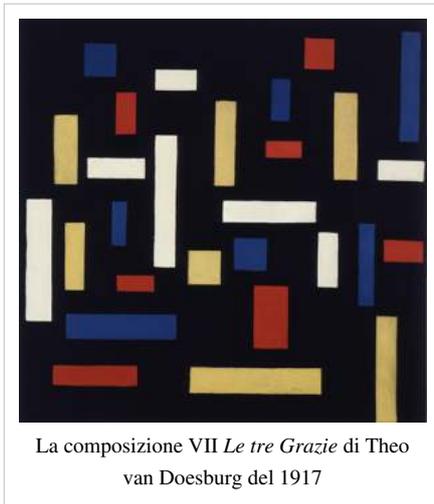
De Stijl

« *De Stijl e stato, di fatto, uno degli episodi-chiave nella storia dell'arte contemporanea* »

(Giulio Carlo Argan)

De Stijl (che in olandese significa *Lo stile*), anche conosciuto con il nome di **Neoplasticismo** (in olandese: **Nieuwe Beeldende**), è un movimento artistico fondato in Olanda nel 1917.

Il termine neoplasticismo è comparso per la prima volta nell'ottobre del 1917 con la pubblicazione del primo numero della rivista De Stijl fondata da Theo Van Doesburg^[1]. Questo termine è stato utilizzato da Piet Mondrian e Theo van Doesburg nella pubblicazione del Manifesto De Stijl^[2] per descrivere la loro forma d'arte: astratta, essenziale e geometrica.



La composizione VII *Le tre Grazie* di Theo van Doesburg del 1917

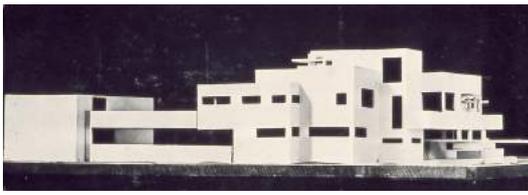
Il neoplasticismo e l'arte

Nella teoria neoplastica oltre alle tecniche tradizionali viene accantonata anche la distinzione fra le arti.

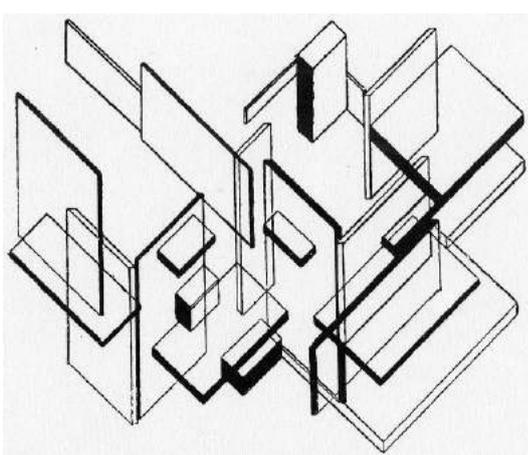
« Nella poetica neo-plastica è estetico il puro atto costruttivo: combinare una verticale ed una orizzontale oppure due colori elementari è già costruzione. È il principio in cui credono ugualmente un pittore come Mondrian, uno scultore come Vantongerloo, architetti come G. T. Rietveld, J. J. Oud, C. van Eesteren. »

(Giulio Carlo Argan^[3])

L'architettura



Plastico di un Hotel di Rietveld e van Doesburg, 1923



Theo van Doesburg. Analisi architettoniche. 1923.



Casa Schröder a Utrecht di Gerrit Rietveld, 1924

Lo stile architettonico è caratterizzato da piani o setti murari, spesso colorati, che fuoriescono dai volumi con una legge di crescita ortogonale e quasi mai obliqua o curvilinea. Vi è, inoltre, la compenetrazione tra spazi interni ed esterni, cioè l'architettura prosegue oltre lo spazio interno dell'edificio, in opposizione nei confronti della natura, ed è assente ogni sorta di contenuto realistico e decorativo. L'aspirazione ad un'arte basata su leggi rigorose si traduce nell'uso esclusivo dei colori primari, dei *non colori* e di elementi multipli e sottomultipli del rettangolo. Il neoplasticismo condividerà con il Bauhaus gli assunti di razionalità e chiarezza, l'istanza riformatrice, etica e sociale insieme, influenzando lo sviluppo di svariate avanguardie. Le idee dei nuovi movimenti razionalisti e modernisti finirono ben presto per scontrarsi con il nazismo in Germania, che costrinse il Bauhaus alla chiusura insieme a tutte le avanguardie che ne facevano parte, neoplasticismo incluso. Infatti Hitler rifiutò il Modernismo come stile, guardando con sospetto politico gli architetti del Bauhaus, poiché in tanti avevano avuto precedenti collegamenti con i movimenti socialisti e comunisti. Il più autorevole interprete ne è sicuramente Gerrit Rietveld che realizzerà, tra l'altro, Casa Schröder a Utrecht del 1924 rispettando i 16 punti teorizzati da Theo Van Doesburg.

Tuttavia la sintesi dei concetti architettonici del neoplasticismo sarebbero espressi in maniera completa nel disegno del 1923, del regista berlinese Hans Richter, intitolato *Filmmoment*. Questo disegno infatti è stato utilizzato da Bruno Zevi per rappresentare *la sintassi della scomposizione quadridimensionale* che, secondo il noto studioso, rappresenta una delle 7 invarianti del linguaggio moderno dell'architettura^[4].

La pittura

« Ciò che intendo dire con forma mutuata dalla natura in contrapposizione a forma plastica è: **albero** contrapposto a **linea**; **rosa rossa** contrapposto a **rosso tondo**, ecc. »

(Theo van Doesburg)



La contro-composizione IV di Theo van Doesburg del 1924

Nel 1916 Theo van Doesburg pubblica sulla rivista *De Beweging* (Il Movimento) una serie di articoli, che saranno in seguito raccolti in volume, con il titolo *De Nieuwe in de Schilder-kunst* (in italiano: Il nuovo nell'arte della pittura)^[5], dove cerca di dimostrare l'evoluzione della pittura dalle forme della natura degli artisti del passato alle forme d'emozione di quelli del presente.

Dall'ottobre del 1917 allo stesso mese del 1918 Piet Mondrian pubblica sulla rivista *De Stijl* 11 articoli sul *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst* (Il nuovo movimento nell'arte della pittura) in cui espone la sua teoria sulla pittura.

Quella del neoplasticismo è una pittura, nell'ambito dell'astrattismo geometrico, che in un certo senso assomiglia ad una operazione matematica. Tutto si basa sugli elementari della linea, del piano e dei colori primari.

Il design

Nel campo del disegno industriale un ruolo determinante fu quello giocato da Gerrit Rietveld, il quale essendo stato un falegname lavorò intensamente nella produzione di arredi e mobili. Le sue creazioni sono ormai divenute delle icone. Tra questi la sedia "Red and blue" (1918), dove il colore assume un significato determinante, il tavolo "Divan Tafel" del (1923) progettato per casa Schroder a Utrecht, la sedia "Zig zag" (1932).

I protagonisti e influenzati dal neoplasticismo

Gli architetti

- Theo Van Doesburg (1883-1931)
- Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964)
- Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963)
- Cornelis van Eesteren (1897-1988)
- Mies van der Rohe
- Walter Gropius



Studi per un interno di van Doesburg e Rietveld del 1925

Gli artisti

- Piet Mondrian (1872-1944)
- Hans Richter (1888-1976)
- Ilya Bolotowsky (1907-1981)
- Marlow Moss (1890-1958)
- Amédée Ozenfant (1886-1966)
- Max Bill (1908-1994)
- Jean Gorin (1899-1981)
- Burgoyne Diller (1906-1965)
- Georges Vantongerloo (1886-1965)
- Walter Dexel (1890-1973)
- Peter Alma (1886-1969)
- Jan Wils
- Robert van't Hoff
- Vilmos Huszar
- Johannes Duiker
- Bernard Bijovet
- Jean Arp
- El Lissitzky
- Cesar Domela
- Piet Zwart
- Friedrich Vordemberge-Gildewart
- Antony Kok
- Sophie Taeuber-Arp
- Vilmos Huszar
- Bart van der Leek
- Eileen Gray

Riviste

- De Stijl
- De Beweging

Note

- [1] Sergio Polano nell'Introduzione a Theo van Doesburg, *Scritti di arte e di architettura* pag. 18
- [2] S. Polano, *ibidem*, p.21
- [3] Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna (1770/1970)*, Firenze 1970, p.352
- [4] Zevi B., *Poetica dell'architettura neoplastica*, p. 10
- [5] T. van Doesburg, *De Nieuwe in de Schilder-kunst*, Delft 1917



La Red blue chair di Gerrit Rietveld del 1917

Bibliografia

- Theo van Doesburg, *Scritti di arte e di architettura*, Roma 1979
- Zevi B., *Poetica dell'architettura neoplasticista*, Torino, 1974. ISBN 88-06-38182-2 ISBN 978-88-06-38182-0

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Neo-plasticism>

Bauhaus

Bauhaus (), il cui nome completo era **Staatliches Bauhaus**, fu una scuola di architettura, arte e design della Germania che operò a Weimar dal 1919 al 1925, a Dessau dal 1925 al 1932 e a Berlino dal 1932 al 1933^[1].

Il termine *Bauhaus* era stato ideato da Walter Gropius e richiamava il termine medievale **Bauhütte** che indicava la *loggia dei muratori*^[2].

Erede delle avanguardie anteguerra, fu una scuola, ma rappresentò anche il punto di riferimento fondamentale per tutti i movimenti d'innovazione nel campo del design e dell'architettura legati al razionalismo ed al funzionalismo, facenti parte del cosiddetto movimento moderno^[3].

I suoi insegnanti, appartenenti a diverse nazionalità, furono figure di primissimo piano della cultura europea^[4] e l'esperienza didattica della scuola influirà profondamente sull'insegnamento artistico e tecnico fino ad oggi^[5]. La scuola interruppe le sue attività con l'avvento del nazismo. Il Bauhaus è stato un momento cruciale nel dibattito novecentesco del rapporto tra tecnologia e cultura^[6].

Storia

Antecedenti

L'esperienza del Bauhaus ha i suoi antecedenti nel clima culturale che si era venuto a creare da metà ottocento in Europa, soprattutto nei paesi anglosassoni, nel periodo storico successivo alla Rivoluzione industriale, che aveva prodotto la meccanizzazione dei sistemi produttivi, la crescita del proletariato e iniziato un processo di razionalizzazione e riduzione dei prezzi delle merci^[7].

In Inghilterra, dove il governo aveva promosso una riforma delle accademie e della formazione professionale nel senso di un maggiore coinvolgimento dello studente nella fase progettuale, William Morris, influenzato dal pensiero di John Ruskin, fondò laboratori che producevano artigianalmente sedie, tavoli, bicchieri, cucchiai, brocche, mobili contenitori, cassapanche, decretando l'affermazione dello stile Arts and Crafts^[8].

I primi musei che raccolsero opere di arte applicata e industriale, furono aperti in Inghilterra e ad essi seguirono la fondazione in Germania del museo austriaco delle arti applicate a Vienna e del Kunstgewerbemuseum a Berlino^[9].

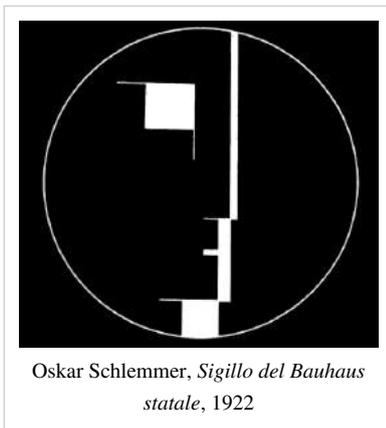
La Prussia inviò in Inghilterra Hermann Muthesius per scoprire e studiare le ragioni del successo economico inglese. Muthesius suggerì di integrare laboratori all'interno delle scuole di artigianato artistico e cercò di stimolare la formazione di aziende-laboratori come i Deutsche Werkstätten, suscitando la nascita del Deutscher Werkbund, volta a mettere insieme le ragioni dell'arte con quelle dell'industria^[10].

Tra le scuole che vennero riformate secondo i nuovi principi si ricordano l'Accademia di Düsseldorf di Peter Behrens, la Scuola di artigianato artistico di Stoccarda di Otto Pankok, l'Accademia di Breslavia di Hans Poelzig, l'Accademia di Berlino di Bruno Paul, la Scuola di artigianato artistico di Weimar diretta da Henry van de Velde^[11].

La Scuola d'arte applicata e l'Istituto superiore di Belle Arti di Weimar

Gropius aveva atteso invano dal 1915 di poter dirigere la Scuola d'arte applicata (*Kunstgewerbeschule*) di Weimar, che chiuse quando il suo fondatore e direttore Henry van de Velde ne fu allontanato perché straniero^[12], tuttavia prima di andare via, van de Velde indicò al Ministero come suoi successori Gropius, Hermann Obrist o August Endell. Nell'ottobre dello stesso anno Fritz Mackensen, che dirigeva l'Istituto superiore di belle arti del Granducato di Sassonia, con una lettera invitò Gropius a dirigere la neonata sezione di architettura della scuola^[13]. Nel carteggio fra i due tuttavia emergono molte divergenze circa la forma che doveva avere il corso di architettura ed il rapporto dell'architettura con le arti applicate ed i sistemi produttivi^[14]. Nel gennaio del 1916 Gropius inviò al Ministero di Stato del Granducato di Sassonia a Weimar una proposta per l'istituzione di un istituto scolastico come centro di consulenza artistica per l'industria, il commercio e l'artigianato^[15]. Nell'ottobre del 1917 Fritz Mackensen, direttore dell'istituto superiore di belle arti del Granducato di Sassonia insieme al corpo insegnante elaborarono ed inviarono al Ministero un verbale contenente delle istanze circa alcune proposte di riforma^[16]. Il dibattito si concluderà nel 1919 con una soluzione di compromesso: l'istituto statale del Bauhaus sarebbe nato dalla fusione dell'ex Istituto superiore di belle arti e l'ex Scuola d'arte applicata del Granducato di Sassonia con l'aggiunta di una sezione di architettura^[17]. Pertanto si riunivano in un unico istituto l'Accademia d'arte e la Scuola di arti e mestieri.

Il Bauhaus statale di Weimar con Walter Gropius (1919-1925)



Oskar Schlemmer, *Sigillo del Bauhaus statale*, 1922

Gropius nel gennaio del 1919 inviò al barone von Frischt, amministratore di tutti gli istituti d'arte di Weimar, una richiesta di chiarimenti circa l'eventuale sua nomina come direttore. Finalmente nell'aprile dello stesso anno il **Bauhaus statale di Weimar** (Staatliche Bauhaus in Weimar) fece la sua prima comunicazione ufficiale, pubblicando il *Manifesto e programma del Bauhaus statale di Weimar* curato da Gropius, con sulla copertina una xilografia di Lyonel Feininger dal titolo *Cattedrale*, che raffigurava una cattedrale superata da una torre e tre raggi luminosi corrispondenti rispettivamente alla pittura, scultura e architettura.

Il programma del Bauhaus Gropius aveva tenuto conto dei risultati del dibattito che aveva animato gli anni della guerra, fra lui e Fritz Mackensen, ma anche dei contributi di Otto Bartning e del suo "Programma di insegnamento per l'Architettura e le Belle Arti impostato sui metodi e i processi dell'artigianato"^[18].

Tuttavia i principi su cui si basava il programma del Bauhaus del 1919 erano stati anticipati, da Bruno Taut, nel suo programma sull'architettura per l'*Arbeitsrat für Kunst* pubblicato nel 1918^[19]. Taut era convinto che l'unione profonda di tutte le discipline in una nuova arte del costruire avrebbe portato una nuova unità culturale^[20]. Questa rielaborazione del concetto di Gesamtkunstwerk era stata espressa anche dallo stesso Gropius in un opuscolo pubblicato quasi in contemporanea con il programma della scuola.

Il già esistente "Rat der Meister" (Consiglio dei Maestri) proposto da Bartning divenne l'effettivo "Meisterrat", delle quali attività gli studenti erano sempre ben informati. Esso nominava i maestri e gestiva le attività degli allievi, nel loro percorso da apprendista di primo livello ("Lehrling"), ad apprendista di secondo livello ("Geselle", dopo 3 anni) fino alla nomina a giovani insegnanti ("Jungmeister", dopo 6 anni)^[21].

Dal 1922 si istituì il "Bauhausrat" che vedeva la partecipazione al consiglio dei maestri tecnici, nonché dei rappresentanti degli studenti e apprendisti di secondo livello, che tenevano inoltre anche una propria rivista^[22].

Nonostante la scelta presente nel programma di affiancare al maestro-artista un maestro-artigiano, i primi anni di attività della scuola furono caratterizzati da un'impronta quasi esclusivamente artistica, dovuta alla presenza del pittore svizzero Johannes Itten, che vi giunse nell'autunno del 1919 proveniente, insieme a molti suoi allievi, da Vienna, dove aveva aperto una propria scuola d'arte, influenzata da Franz Cižek^[23] anche se Itten aveva arricchito il

metodo con la teoria della forma e del colore del suo maestro Adolf Hölzel. L'artista insegnò al Bauhaus per i primi tre anni, fino a che Gropius, dopo un periodo di contrasti, non lo licenziò per poter dare alla scuola un carattere più tecnico^[24].

A Weimar fu dato spazio all'organizzazione di feste, ideate anche per coinvolgere, ma con scarso successo, la popolazione della città. Le principali furono: Festa della lanterna (in occasione del compleanno di Gropius), Festa del solstizio d'estate, Festa degli aquiloni, Natale^[25].

Complesso architettonico del Bauhaus a Weimar



Henry van de Velde, *Edifici della Kunstgewerbeschule e foyer d'ingresso*, 1906

La scuola ebbe sede in particolare negli edifici della *Kunstgewerbeschule* costruiti da Van De Velde intorno al 1906 con uno stile che rappresentò, per l'architetto belga esponente dell'art nouveau, un avvicinamento allo stile tedesco della scuola di Peter Behrens^[26].

Attualmente gli edifici accolgono alcune facoltà tecniche dell'Università della Turingia.

L'influenza del De Stijl

BILANZ DES STAATLICHEN BAUHAUSES WEIMAR

HOLZHAUS SOMMERFELD
1919

VAN DOESBURG KOMMT NACH WEIMAR
1921

THEATER JENA
U.S.W. U.S.W.
1922

UND

BEGRÜSSUNG

DE STIJL
1916
HOLLAND

Freut sich, daß die neue Gestaltung in der Malerei (NEO-Plasticismus) schon einen derartigen Einfluß auf die Kunstentwicklung Europas ausübt.

THEO VAN DOESBURG
P. MONDRIAN
C. VAN EESTEREN

Paris 1923

SCHON VIELE BENUTZEN
DAS □

ABER nur wenige
VERSTEHEN ES

Nur das □ des Stijle ist gesetzlich geschützt

Van buiten kwadraat van binnen Biedermeier

T. van Doesburg, *Bilancio del Bauhaus*: "Dall'esterno appare come un quadrato, internamente si rivela puro Biedermeier"

Manifesto del Corso sul De Stijl tenuto da Theo van Doesburg a Weimar nel 1922



Theo van Doesburg, *Il Bauhaus conquistato dal De Stijl*, 12-09-1921, cartolina spedita a Antony Kok

CORSO DE STIJL I

Su richiesta di alcuni giovani artisti, in considerazione del diffuso bisogno di una positiva forma espressiva in relazione al momento presente, ho preso la decisione di aprire un corso sul De Stijl la cui finalità consiste:

- 1. nell'esposizione delle idee fondamentali già sviluppate a partire dal 1916 dal movimento De Stijl che si propone di trovare una nuova radicale forma di espressione artistica (corso A)
- 2. nel considerare le idee fondamentali applicate all'espressione plastica di un punto di partenza per la creazione dell'opera d'arte totale (corso B)

Condizioni di partecipazione:

Sono ammessi a partecipare tutti coloro che intendono svilupparsi artisticamente nella direzione sopra indicata. Ai partecipanti verrà richiesto un contributo di 10 marchi all'ora per il rimborso delle spese sostenute per diapositive, macchine, luce, riscaldamento e altro.

Periodo:

Il corso si articolerà in una parte teorica (parte A) e in una parte pratica (parte B). Le due parti si completano a vicenda. Complessivamente il corso durerà dall'8 marzo all'8 luglio. Le ore settimanali di lezione saranno due: una pratica e l'altra teorica. Mercoledì sera: dalle 7 alle 9

Luogo:

provvisoriamente presso lo studio Röhl, nella Burhfarterstr. 12 II

Iscrizioni:

Per tutta la durata del corso ci si può iscrivere presso Werner Gräff, Herderplatz 10, o rivolgendosi a mia moglie.

Weimar, li 20.2.1922

Theo van Doesburg^[27].

Dopo un incontro avvenuto nel natale del 1919 a Berlino, in casa di Bruno Taut, fra Theo van Doesburg e alcuni personaggi di spicco e diversi studenti del Bauhaus, Gropius, dopo aver esaminato il materiale portato dall'architetto olandese, auspicò la sua presenza a Weimar.^[28] Nel 1921 van Doesburg, con la moglie Pétro-Nelly van Moorsen, nel mese di aprile si trasferì Weimar, con l'intento di essere immesso nel corpo docente del Bauhaus; tuttavia solo nel 1922 diede vita ad un corso sul De Stijl, a cui parteciparono per la maggior parte studenti del Bauhaus, di cui è riportato il manifesto in basso^[29].

L'influenza del corso nella scuola fu importante, come dimostrano i lavori prodotti successivamente nei laboratori, tra cui l'opera di Marcel Breuer e László Moholy-Nagy, decretando la fine del "Bauhaus espressionista"^[30].

Esposizione del 1923



Bauhaus, Haus am Horn, 1923

L'esposizione fu organizzata successivamente alla richiesta fattane dal governo regionale nel 1922. Gropius dispose che tutti i laboratori avrebbero dovuto lavorare alla sua organizzazione con la finalità principale di realizzare una casa modello che rispondesse alle tecnologie più avanzate^[31].

La *Haus am Horn*, progettata architettonicamente da Georg Muche, fu finanziata dall'imprenditore Adolf Sommerfeld, che ne ottenne i diritti^[32].

Le innovazioni erano rappresentate dalla mancanza di corridoi: tutte le stanze si rivolgevano al soggiorno, e da una migliore disposizione degli spazi e strutturazione dei collegamenti interni: cucina in comunicazione con la sala da pranzo, camera da letto con il bagno, cucina con la sala dei bambini, affinché la madre potesse controllarli^[33].

Gli arredi interni furono progettati e realizzati dagli studenti del Bauhaus. Alma Buscher si dedicò alla progettazione di pareti scrivibili e cubi-costruzioni per la camera dei bambini, mentre la cucina fu una delle più moderne prevedendo elettrodomestici e superfici lisce da poter essere facilmente pulite^[34].

Tra gli eventi organizzati durante l'esposizione sono rilevanti le conferenze tenute da Gropius sul rapporto tra arte e tecnica, da Wassily Kandinsky sull'arte sintetica, da Jacobus Oud, come ospite, sull'architettura olandese, e gli eventi musicali tenuti da Paul Hindemith, Ferruccio Busoni, Ernst Krenek e Igor Stravinski, insieme agli spettacoli teatrali concepiti dagli studenti come il "Cabaret meccanico" e il "Balletto triadico"^[35].

Nel museo regionale vennero esposti i dipinti realizzati da maestri e allievi, mentre nella scuola si esposero i risultati dei laboratori e parallelamente fu anche organizzata una Mostra internazionale di Architettura^[36].

A Dessau con Walter Gropius (1925 - 1927)

Il Bauhaus all'inizio venne largamente sovvenzionato dalla città di Weimar, amministrata dalla socialdemocrazia, ma dopo un cambio nel governo della Turingia vi furono gravi contrasti con le autorità, a cui si aggiunse una crescente ostilità dell'opinione pubblica cittadina, che comportarono la chiusura dell'istituto a Weimar^[37].

Nel 1925, la scuola si spostò quindi a Dessau, dove venne costruito il famoso edificio che la ospiterà, progettato da Gropius, manifesto del nuovo clima razionalista che andava imponendosi nella cultura architettonica europea, e di cui il Bauhaus di Dessau divenne il principale centro propulsore^[38].

A Dessau furono superate le eredità espressioniste d'anteguerra e decadde l'entusiasmo nei confronti dell'artigianato che aveva caratterizzato i primi anni, pertanto non furono più previsti docenti artigiani. Inoltre finalmente nella nuova sede Gropius poté estendere gli insegnamenti anche all'architettura^[39].

A Dessau si intensificarono le pubblicazioni editate dalla scuola tra cui i "Bauhausbücher" e una rivista quadrimestrale "bauhaus", monografica e composta con caratteri esclusivamente minuscoli e standardizzati secondo la DIN^[40].

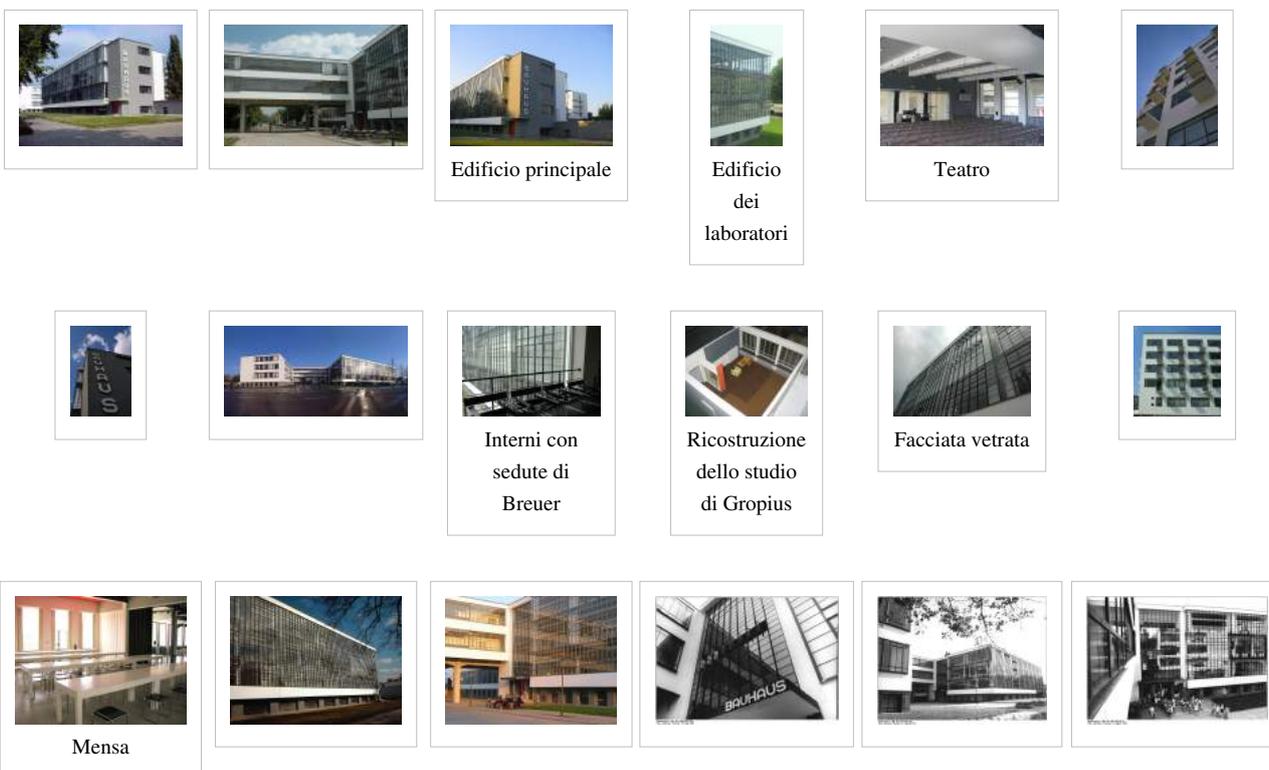


Manifesto promozionale del Bauhaus, 1925

Complesso architettonico del Bauhaus a Dessau

L'edificio del Bauhaus è punto di riferimento per il razionalismo tedesco^[38]. Esso si sviluppa rispettando il tessuto urbano in cui si inserisce, aprendosi verso la città con le enormi vetrate che rispondono all'esigenza di dar luce ai laboratori ma che hanno anche un "risvolto ideologico: in una comunità democratica "le case sono di vetro", nulla si nasconde, tutto comunica, e la scuola è il nucleo generatore, il modello della comunità democratica"^[41].

L'edificio a L è concepito come una lenta rotazione di volumi, una "forma in formazione", regolata da una "massa d'inerzia": l'edificio delle abitazioni-studio, luogo di riposo, seguendo quello che è il principio della macchina determinante lo spazio e le forme^[42].



Case dei docenti

Le quattro case furono realizzate, con finanziamenti comunali, all'interno di un boschetto vicino l'edificio scolastico. Le tre case bifamiliari, esclusa quella unifamiliare di Gropius, all'inaugurazione furono attribuite alle coppie di famiglie Klee/Kandinsky, Muehe/Schlemmer, Feininger/Moholy-Nagy^[43].



A Dessau con Hannes Meyer (1928-1930)

Nel 1927 Walter Gropius alla ricerca di un docente per la neonata sezione di architettura, pensò in primo luogo a Mart Stam che però rifiutò la proposta, per poi offrire la cattedra a Hannes Meyer che accettò la proposta^[44].

Già nella presentazione del suo corso di architettura colse l'occasione per determinare quei principi che saranno peculiari nell'attività della scuola sotto la sua direzione: "il mio insegnamento sarà tendenzialmente di tipo funzionalistico e collettivistico e inoltre sarà particolarmente attento alle tecniche costruttive"^[45].

Sotto la direzione di Hannes Meyer per un periodo di tempo l'ingresso al Bauhaus fu aperto a tutti gli studenti che volessero entrarvi, senza seguire alcun criterio selettivo, ma i problemi del sovraffollamento portarono alla decisione di stringere il numero degli studenti a 150^[46].

Hannes Meyer avrebbe voluto "un tipo di insegnamento imperniato sulla sociologia, l'economia e la psicologia"^[47], come dimostrano le riforme che avrebbe voluto applicare per il semestre invernale 1930/1931: "allargamento dell'insegnamento", "abolizione dei pittori", "pedagogia esclusivamente materialistica"^[48].

Il 5 maggio 1930 in seguito ad alcune manifestazioni del gruppo di studenti comunisti (che rappresentava la maggioranza degli iscritti all'istituto) ci fu un colloquio tra il sindaco Hesse, Hannes Meyer, il Dr. Grote e il provveditore agli studi Blum, nel quale si rafforzò l'idea che l'allontanamento di Hannes Meyer, che aveva dato alla scuola un'impostazione filocomunista, avrebbe risolto i conflitti tra gli studenti e tra l'istituzione e gli amministratori di destra, soprattutto i sempre più numerosi nazionalsocialisti^[49].

Qualche settimana dopo Hannes Meyer, osteggiato anche da docenti come Josef Albers e Wassily Kandinsky, fu invitato dal sindaco a rassegnare le dimissioni^[50].

Riguardo al suo successore Grote avrebbe voluto il ritorno di Gropius, che però declinò l'invito, come l'architetto Otto Haesler, e ad accettare fu l'architetto Ludwig Mies van der Rohe^[50].

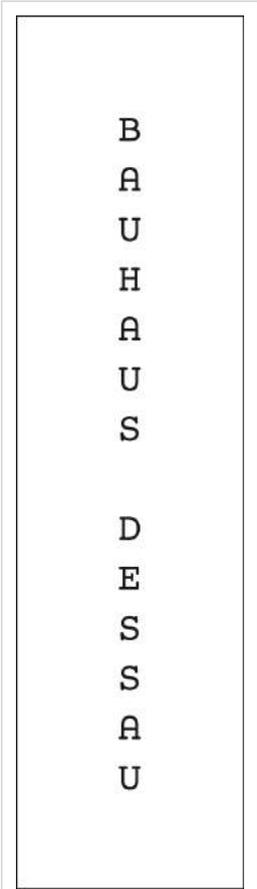
A Dessau con Mies van der Rohe (1930-1932)

Dal 1930 fino alla chiusura fu direttore Ludwig Mies van der Rohe che impresso alla scuola un carattere più strettamente disciplinare incentrato sull'architettura^[51].

Gropius e Hannes Meyer avevano voluto un Bauhaus legato al contesto sociale, ma questo legame si perse con Mies che credeva che l'istituto avesse come unico scopo quello di dare allo studente una formazione artigianale, tecnica ed artistica completa. Gli studenti non ebbero più rappresentanza nel "Meisterrat" e le decisioni più importanti venivano prese dal solo direttore^[52].

A seguito della diminuzione delle sovvenzioni ricevute dallo stato, Mies decise di aumentare le rette degli studenti e di sostenersi sui proventi della produzione su licenza dei prodotti progettati dagli studenti nel tempo e acquistati dal Bauhaus. Registrando per precauzione tutti i brevetti ancora inutilizzati e acquistando tutti i nuovi progetti degli studenti^[53].

Con la nomina a ministro degli interni e della pubblica istruzione di Wilhelm Frick, del partito nazionalsocialista, nel 1930 iniziò la lotta all'arte e alla cultura moderna e contemporanea. Nella vecchia sede del Bauhaus a Weimar, dove si era formata una scuola simile ad essa, fu inviato l'architetto nazionalsocialista Paul Schultze-Naumburg per chiuderla e riformarla su basi filonazista, eliminando persino le decorazioni parietali create da Oskar Schlemmer. Inoltre vennero tolte tutte le opere moderne presenti nel Museo Regionale di Weimar, comprese quelle acquistate dal Bauhaus. A Dessau i nazisti decisero la chiusura del Bauhaus, cominciando con l'eliminazione dei contributi all'istituto e la pretesa che fossero licenziati i docenti stranieri^[54].



B
A
U
H
A
U
S

D
E
S
S
A
U

Logo del Bauhaus Dessau

Il 12 agosto 1932 il sindaco Hesse dovette mettere, su richiesta dei nazisti, all'ordine del giorno la chiusura della scuola. A votare contro furono solo Hesse e i comunisti mentre i socialdemocratici, che fino ad allora avevano sostenuto il Bauhaus, si astennero, giustificandosi con la perdita di voti che sarebbe stata provocata dal cattivo giudizio che la città aveva nei confronti dell'istituto^[55].

Il Bauhaus cessò le attività ufficialmente a fine settembre 1932^[56].

A Berlino con Mies van der Rohe (1932-1933) fino alla chiusura definitiva



Targa commemorativa al Bauhaus,
Birkbuschstraße 49, Berlino-Lankwitz

A seguito della chiusura del Bauhaus a Dessau, Magdeburgo e Lipsia, due città allora guidate da amministrazioni socialdemocratiche, furono le prime ad offrire alla scuola degli spazi per una nuova sede, ma Mies decise di costituire a Berlino il privato "Libero istituto per l'insegnamento e la ricerca", affittando una fabbrica di telefoni abbandonata^[57].

Dal punto di vista economico la scuola si sarebbe sostenuta con le rette degli studenti, ancora una volta aumentate, e i 30.000 marchi provenienti dalla vendita dei brevetti. Lo stipendio dei docenti era assicurato dal contratto preso con la città di Dessau, valido fino al 1935^[58].

La presa del potere del partito nazionalsocialista segnò però la fine anche dell'esperienza berlinese.

La procura della repubblica di Dessau aprì un'inchiesta sul sindaco Hesse, atta a raccogliere prove che dimostrassero che il Bauhaus fosse un istituto bolscevico.^[59]

A Berlino tra i pacchi di libri, inviati dalla biblioteca della scuola di Dessau, furono trovate alcune riviste comuniste, probabilmente messe lì per lo scopo dagli stessi nazionalsocialisti^[60].

Nonostante l'11 aprile 1933 la Gestapo perquisì la scuola e ne decise la chiusura, Mies e gli studenti fecero di tutto per riuscire a riaprire la scuola. Alcuni di essi si iscrissero nel "Kampfbund", azione consigliata dagli stessi Mies e Lilly Reich^[61].

Entrata in vigore una legge secondo la quale anche le scuole private dovevano essere sottoposte all'Intendenza scolastica provinciale, Mies richiese il permesso di aprire una scuola d'arte e la risposta della Gestapo fu di rispettare alcune condizioni imposte dal Ministero della cultura: licenziamento di Kandinsky e Hilberseimer, l'assenza di docenti ebrei, la presenza di qualche docente presente all'interno del partito, programmi di studi orientato in senso nazionalsocialista^[59].

Viste le condizioni poste e le difficoltà economiche, dovute al mancato versamento delle rette degli studenti e alla perdita dei contratti con le aziende produttrici su licenza dei prototipi della scuola, i docenti all'unanimità decisero di chiudere definitivamente il Bauhaus il 19 luglio 1935^[62].

Didattica

Prospetto sintetico degli insegnamenti che si sono tenuti al Bauhaus

		W. Gropius, Weimar (1919 - 1925)	W. Gropius, Dessau (1925 - 1927)	H. Meyer, Dessau (1928 - 1930)	L. Mies van der Rohe, Dessau (1930-1932)	L. Mies van der Rohe, Berlino (1932-1933)	
Formazione Base	Corso propedeutico	Johannes Itten	Josef Albers, László Moholy-Nagy	Josef Albers			
	Corsi di pittura	Paul Klee					
		Wassily Kandinsky					
	Corso <i>L'Uomo</i>			Oskar Schlemmer			
		Insegnamento teorico	Insegnamento pratico	Insegnamento teorico	Insegnamento pratico		
Laboratori	Ceramica	Gerhard Marcks	Max Krehan				
	Decorazione parietale e del vetro	<ul style="list-style-type: none"> Oskar Schlemmer (fino al 1922) Wassily Kandinsky 	<ul style="list-style-type: none"> Carl Schlemmer, (fino al 1922) Heinrich Bebernis 	Hinnerk Scheper	Alfred Arndt	Lilly Reich	
		Paul Klee (fino al 1923), Josef Albers					
	Lavori in metallo	<ul style="list-style-type: none"> Johannes Itten (fino al 1923) László Moholy-Nagy 	<ul style="list-style-type: none"> Alfred Kopka (fino al 1922) Christian Dell 	Marcel Breuer			
	Falegnameria	Walter Gropius		Marcel Breuer			
	Tessitoria	Georg Muche	Helene Börner	Gunta Stölzl	Wanke	Gunta Stölzl	
	Scultura	Oskar Schlemmer	Josef Hartwig	Joost Schmidt			
	Tipografia, grafica e pubblicità	<ul style="list-style-type: none"> Paul Klee (legatoria) Lyonel Feininger (tipografia) 	<ul style="list-style-type: none"> Otto Darfner (legatoria) Carl Zaubitzer (tipografia) 	Herbert Bayer	Joost Schimdt (grafica), Walter Peterhans (fotografia)		
Architettura		Walter Gropius, Adolf Meyer, Ernst Schumann, Emil Lange (lezioni straordinarie)			Hans Wittwer, Ludwig Hilberseimer	Ludwig Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer	
Teatro		Oskar Schlemmer					

Formazione Base

L'eredità permanente che ha lasciato la scuola e che anche attualmente influenza l'insegnamento, soprattutto dell'industrial design, sono le innovazioni apportate nella didattica^[63].

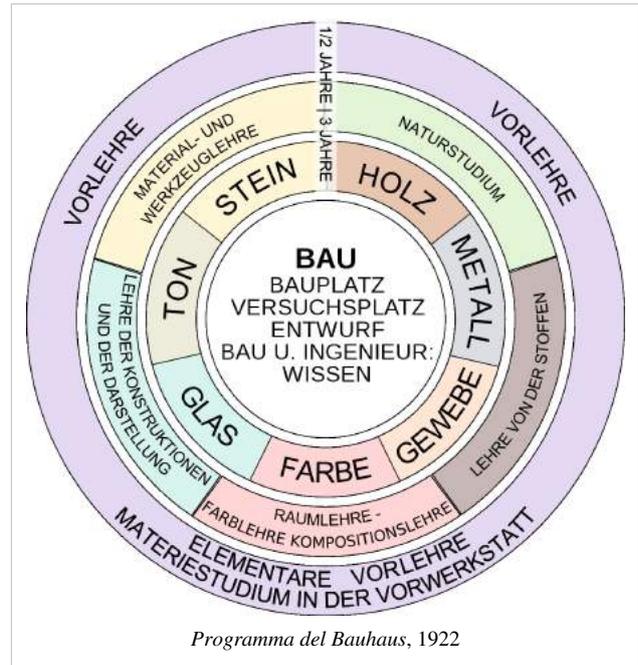
L'organizzazione dei corsi subì molte modifiche durante la vita della scuola, ma alcuni aspetti sono rimasti peculiari e universalmente riconoscibili.

Inizialmente, uno dei principali obiettivi del Bauhaus fu di unificare arte, artigianato e tecnologia. Si può dire che presso il Bauhaus assistiamo alla nascita della disciplina del design intesa come "unione di tecnica ed arte", uno dei concetti informatori dell'ideologia gropiusiana.^[64] D'altronde la macchina veniva considerata come elemento positivo.^[65]

Gropius aveva addirittura previsto una doppia direzione per i laboratori che dovevano essere diretti da un artista e da un maestro artigiano. Un'altra innovazione importante fu il *Vorkurs* cioè corso preliminare^[66]. Tale attività didattica, svolta prima da Itten (che insegnava a liberare l'energia creativa e a indirizzarla verso la meta di una forma energetica e gestuale)^[67] e poi da Moholy-Nagy, corrisponde al moderno corso di basic design, diventato uno dei corsi fondamentali della maggior parte delle scuole di architettura e industrial design del mondo^[68].

Nella scuola mancava l'insegnamento di storia, poiché si presupponeva che tutto venisse disegnato e creato come se fosse la prima volta, piuttosto che con un riferimento ai precedenti^[69]. Anche se esclusivamente per un breve periodo si tennero lezioni di storia dell'arte da parte di Bruno Adler e anche di Wilhelm Koehler, oltre a quelle di anatomia, di grafia con Dora Wibiral e di disegno naturalistico con Paul Dobe^[70].

La scuola era focalizzata principalmente sull'architettura, e spesso costruì case popolari a basso costo per il governo di Weimar, ma non a discapito delle altre discipline dell'arte^[71].



Corso Propedeutico

Il corso propedeutico o *Vorkurs*, della durata di sei mesi, era obbligatorio e doveva preparare gli allievi a sviluppare una nuova attitudine nei confronti della percezione e dell'espressione artistica^[72].

Nei primi anni della Bauhaus, fino al 1923, fu affidato a Johannes Itten, che ne fece uno strumento di iniziazione degli studenti a stili di vita, modi di vestire, cura del corpo e dell'alimentazione secondo un modello venato di utopia e provocazione, partendo da un approccio teosofico e dall'influenza di filosofie orientali^[73].

Con il trasferimento della scuola a Dessau le lezioni del primo semestre furono affidate a Josef Albers, quelle del secondo a László Moholy-Nagy.

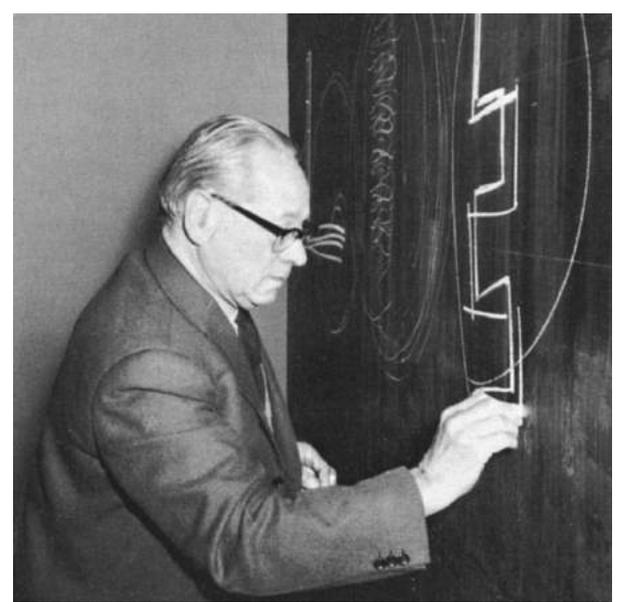
Il corso di Josef Albers si strutturò in lezioni sui materiali (seguendo un piano preciso: vetro, carta, metallo) e sui principi fondamentali della costruzione, visite in fabbriche ed esercitazioni pratiche tese alla realizzazione di piccoli oggetti^[74].

Le lezioni di László Moholy-Nagy si svilupparono sulla composizione nello spazio.

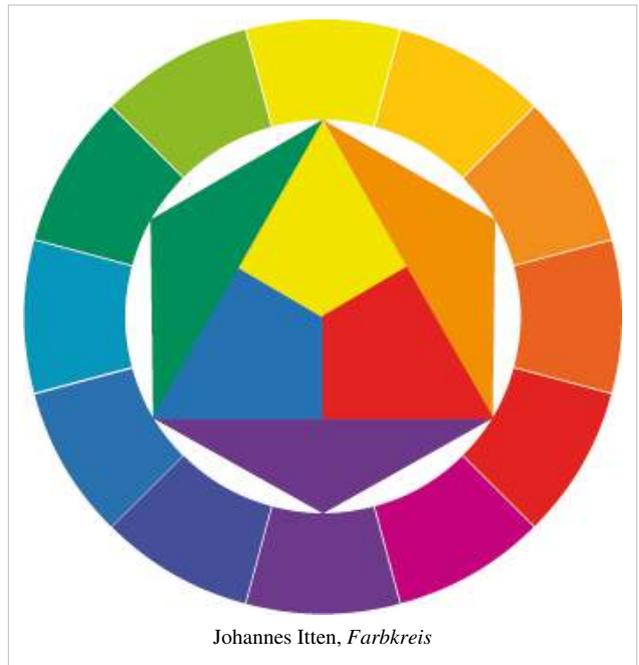
Successivamente il corso fu affidato per l'intero anno al solo Josef Albers, influenzato dalla lezione di Johannes Itten^[3].

Nel 1930, sotto la direzione di Mies van der Rohe, l'insegnamento di base rimase intatto con le uniche eccezioni di non essere più obbligatorio e dell'ampliamento del corso propedeutico di Josef Albers che ora conteneva delle lezioni di disegno a mano libera, volute dal direttore per migliorare le capacità degli studenti prima che si accingessero allo studio dell'architettura^[75].

Con la direzione di Hannes Meyer la formazione base si arricchì sia il corso di scrittura di Joost Schmidt e le lezioni sul tema "L'uomo" che lo studio del nudo tenuti da Oskar Schlemmer^[46].



Johannes Itten insegna durante il *Vorkurs*



Johannes Itten, *Farbkreis*

Lezioni di Klee e Kandinskij

Paul Klee tenne un "insegnamento formale figurativo" che consisteva nello studio delle proporzioni, delle immagini riflesse, delle forme e colori primari, basato sull'analisi dei suoi dipinti. Nel 1922 vi si aggiunse un corso sulla teoria del colore^[76].

Kandinskij tenne dal 1922 un corso sul disegno analitico e sulla composizione cromatica, seguendo i principi dell'analisi e della sintesi e dando importanza agli effetti del colore nelle sovrapposizioni tra di essi e nella loro percezione^[77]. Gli esercizi di Vassily Kandinskij si possono suddividere in quattro gruppi: sistemi di colore e sequenze, corrispondenza di colore e forma, relazione fra colori, colori e spazio^[78].

Con la direzione di Hannes Meyer Paul Klee e Vassily Kandinskij riuscirono ad ottenere la possibilità di condurre dei corsi di pittura. I risultati ebbero un'impronta surrealista, influenzata dalla tecnica di Klee^[79].

Corso "L'uomo"

Il corso tenuto da Oskar Schlemmer (sostituito nell'ultimo semestre da Xanti Schawinsky^[80]), fu istituito da Hannes Meyer e condotto fino al 1930. Si divideva in tre parti:

- l'essere corporeo, ovvero teoria delle proporzioni e del movimento
- l'essere dotato di psiche, ovvero lo studio della psicologia
- l'essere dotato di intelletto, ovvero lo studio della filosofia e della storia dello spirito^[81].

Laboratori

Casa Sommerfeld

Gropius aveva ottenuto dall'imprenditore tedesco Adolf Sommerfeld l'incarico di realizzare su un terreno di proprietà della famiglia una residenza che utilizzasse legno di teak ricavato dal disarmo di una vecchia nave^[82].

I principi seguiti nella progettazione furono quelli della teoria delle forme fondamentali cerchio-quadrato-triangolo, con un'ancora forte influenza dell'Espressionismo^[83].

Adolf Meyer e lo stesso Gropius si occuparono del progetto architettonico, della direzione dei lavori lo studente Theodor Fischer, degli arredi interni gli studenti Dörte Helm, Marcel Breuer, Josef Albers che realizzarono rispettivamente una tenda, poltroncine e una vetrata policroma, dell'intaglio della boiserie, delle porte, della scala lignea Joost Schmidt.^[84]



Wilhelm Wagenfeld, Karl J. Jucker,
Table Lamp WG 24, 1924

Secondo la legislazione dell'epoca, gli apprendisti potevano essere formati solo da maestri-artigiani, che Gropius provvide di fornire alla scuola, assieme a quell'attrezzatura, eredità delle precedente istituzioni scolastica e sopravvissuta alla guerra^[85].

I vecchi maestri Otto Dorfner e Helene Börner, con i rispettivi strumenti della legatoria e della tessitura, furono integrati al Bauhaus^[86].

Nel 1920 il consiglio dei maestri deliberò che il corso propedeutico e quello di disegno tecnico (tenuto da Gropius, per la parte teorica, e da Hannes Meyer per la parte pratica) fossero obbligatori, che le ore di lavoro nei laboratori fossero sei al giorno e che si mantenesse il modello d'insegnamento maestro-artista/maestro-artigiano^[87].

Nel corso degli anni e a seconda dei direttori l'organizzazione dei corsi e il programma di studi ha subito numerosi cambiamenti.

Quando Hannes Meyer divenne direttore dell'istituto emanò nuove direttive per i laboratori, che, entrate in vigore dal 1 novembre 1928, prevedevano la massima redditività, l'amministrazione autonoma di ogni cellula, la pedagogia

produttiva^[88].

Per ogni laboratorio erano previsti un direttore, un insegnante tecnico-pratico, studenti, collaboratori. I collaboratori, tra cui Marianne Brandt e Hin Bredendieck furono studenti che lavorando otto ore all'interno dei laboratori percepivano un salario^[89].

Gli studenti riuscivano a finanziare autonomamente i propri studi potendo partecipare al guadagno dei diritti d'autore e delle vendite degli oggetti prodotti dal Bauhaus, soddisfacenti i bisogni del popolo, dei proletari^[90].

Se Gropius e Meyer intendevano i laboratori come il passaggio necessario per arrivare allo studio dell'architettura, Mies van der Rohe rovesciò completamente l'impianto dell'insegnamento, rendendo corso propedeutico e laboratori non necessari di frequentazione per lo studente che volesse direttamente approcciarsi all'architettura^[91].

Il laboratorio per l'arredamento e le rifiniture interne divenne subordinato alla sezione di architettura, mentre si resero autonomi il laboratorio di pubblicità, il laboratorio di fotografia e lo studio dell'arte libera^[92].

Laboratorio della ceramica

I primi passi di questo laboratorio a Weimar furono molto difficili a causa delle difficoltà economiche e organizzative^[93].

Esperienze positive si ebbero a partire dal 1920, quando Gropius entrò in contatto con Max Krehan, un artigiano che dirigeva un proprio laboratorio di ceramica nel castello di Dornburg^[94].

Cinque studenti della scuola accettarono di lavorare nel laboratorio dell'artigiano per almeno due anni, si trasferirono così a Dornburg, a quasi 30 km di distanza da Weimar, conducendo una vita molto dura poiché dovevano procurarsi dal bosco le materie prime per il laboratorio e dalla coltivazione di un piccolo pezzo di terra il cibo per sostenersi. Max Krehan si occupò quindi dell'insegnamento pratico (tornitura, smaltatura, cottura), l'artista Gerhard Marcks dell'insegnamento teorico, proponendo agli studenti esperimenti con recipienti e lo studio della storia della ceramica^[95].

Dal 1923 il laboratorio di Max Krehan fu rilevato dal Bauhaus e finalizzato alla produzione mentre il laboratorio di Gerhard Marcks rimase autonomo^[96].

Dal 1924 i due apprendisti di secondo livello Otto Lindig e Theodor Bogler assunsero rispettivamente la direzione tecnica e quella commerciale del laboratorio^[97].

Gropius aveva intenzione, sin dal 1923, di iniziare una produzione in serie di ceramiche ma incontrò resistenze da parte di Max Krehan e Gerhard Marcks; solo Bogler e Lindig collaborarono con l'industria, e i primi oggetti ad essere prodotti furono i recipienti per la cucina della casa-modello esposta nel 1923^[98].

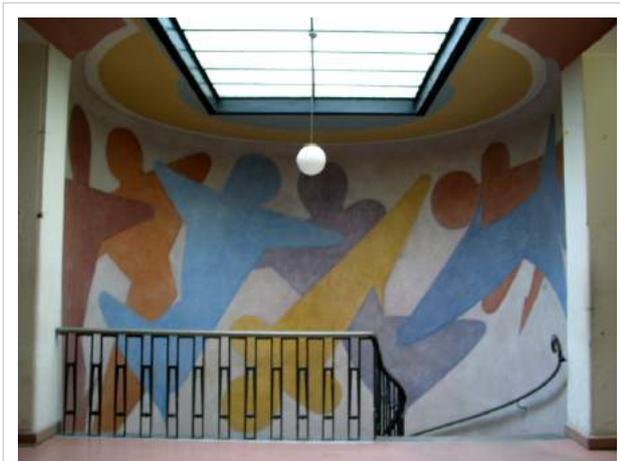
A causa delle difficoltà finanziarie del Bauhaus weimariano, il laboratorio chiuse e non fu riaperto nella sede di Dessau^[99].

Laboratorio per l'arredamento e le rifiniture d'interni

Quando la scuola fu fondata Gropius creò differenti laboratori che si occupassero delle discipline dell'arredamento. Solo con Hannes Meyer, a Dessau, i vari laboratori dei lavori del metallo, falegnameria e rifiniture furono condensati in uno unico, diretto da un solo maestro.

A Weimar, tra il 1919 e il 1925, esistevano tre laboratori per il design d'interni:

- **laboratorio della decorazione murale e su vetro**



Oskar Schlemmer, *Parte della decorazione parietale progettata per l'edificio dei laboratori, Weimar, 1923*

Nel 1919 i due laboratori furono istituiti separatamente e uniti solo nel 1924. La direzione del laboratorio della decorazione su vetro inizialmente fu affidata a Paul Klee, successivamente, dal 1923, a Josef Albers, che realizzò inoltre le vetrate policrome per casa Sommerfeld e casa Otte, due progetti architettonici commissionati allo studio di Gropius^[100].

Nel laboratorio della decorazione murale l'insegnamento formale fu sostenuto inizialmente da Oskar Schlemmer, dal 1922 da Kandinsky, mentre quello tecnico-pratico per qualche anno da Carl Schlemmer, dal 1922 dall'artigiano Heinrich Bebermiss^[101].

Il laboratorio si occupò della verniciatura dei prodotti del laboratorio del mobile e dei giocattoli realizzati (in grande quantità) dal laboratorio di scultura, di progetti cromatici per edifici, di produzioni creative libere (come per l'esposizione del 1923)^[102].

Herbert Bayer nel 1923 realizzò la decorazione murale della scala secondaria dell'edificio scolastico, seguendo i principi dell'arte di Kandinsky: associazione tra triangolo-giallo, quadrato-rosso, cerchio-blu^[103].

• laboratorio del metallo

Gropius affidò il laboratorio, aperto solo nel 1920, a Johannes Itten, che lo curò fino al 1923, data in cui lo sostituì nell'insegnamento formale László Moholy-Nagy. Durante il primo anno il laboratorio fu privo di un maestro che si occupasse dell'insegnamento tecnico, assegnato nel 1921 ad Alfred Kopka al quale subentrò nel 1922 l'orafo Christian Dell^[104].

La direzione di László Moholy-Nagy fu caratterizzata da una notevole sperimentazione di forme, materiali (oltre ai metalli poveri come l'alpacca utilizzata al posto dell'argento, si sperimentarono vetro e plexiglas) e nella combinazione di materiali diversi tra loro^[105].

La progettazione e produzione degli oggetti fu collettiva, così come accadde per la famosa lampada da tavolo disegnata inizialmente da K. J. Jucker e terminata da Wilhelm Wagenfeld, messa in produzione dal 1924 e oggi ancora disponibile^[106].

Un'importante allieva di questo laboratorio fu Marianne Brandt, i cui progetti (molto conosciuti la piccola teiera in ottone argentato e legno d'ebano e il posacenere in ottone parzialmente nichelato, 1924) si distinguevano per l'utilizzo di forme primarie (sfera, cerchio, cilindro) e la combinazione di materiali diversi^[107].

Il punto di arrivo della ricerca formale compiuta in questo laboratorio fu l'estrema funzionalità dei prodotti e la rinuncia all'arte fine a se stessa^[108].



O. Rittweger, W. Tümpel, *Filtro per te*, 1924 N. Slutzky, *Teiera* M. Brandt, *Posacenere*, 1926

• laboratorio del mobile

Gropius si occupò dell'insegnamento formale e pratico del laboratorio. Il designer Marcel Breuer fu uno dei primi allievi a terminare il corso e uno dei suoi contributi più importanti fu il progetto di una sedia in legno, prototipata nel 1922, che contenesse i principi generali di questo laboratorio: la comodità di chi la utilizza e una riproduzione semplice, ciò dimostra la consapevolezza che l'arte debba svanire nella tecnica^[109]. Importante nella progettazione

degli oggetti fu la scelta di verniciare le componenti della struttura in base alla loro funzione^[110].



M. Breuer, *Model N. B32*, 1928 - *Wassily, Model N. B3*, 1925-1927 - *Armchair*, 1928-1929

A Dessau la falegnameria fu diretta da Marcel Breuer e la dotazione tecnica del laboratorio del metallo fu migliorata. Si conosce poco invece delle lezioni di Hinnerk Scheper tenute durante il laboratorio di decorazione parietale, che realizzò prodotti sia per la scuola stessa che per clienti privati^[111].

Il laboratorio unico per l'Arredamento e le Rifiniture d'interni fu aperto il 1 luglio 1929, con la direzione di Hannes Meyer, e posto sotto la direzione di Alfred Arndt^[112]. Questo constava di varie sezioni, che ricordano i vecchi laboratori organizzati da Gropius:

sezione della falegnameria

Influenzato dalle idee del nuovo direttore, nel laboratorio si sperimentarono l'utilizzo di materiali economici come il compensato, scelto anche per l'elasticità, e il metallo^[113].

I prodotti di questo laboratorio si possono chiudere, piegare e ricomporre secondo i bisogni con grande facilità, grazie anche all'invenzione di gambe, non più formate da un pezzo unico, ma da piccole aste legate con viti, con attenzione al principio della standardizzazione^[114].

Le realizzazioni migliori furono l'arredo per l'ufficio comunale del lavoro di Dessau e per la "Volkswohnung", la "casa del popolo" esposta nel 1929, la poltrona progettata da Josef Albers, lo sgabello pieghevole per il quartetto Bush, il guardaroba per scapoli (su ruote e apribile sul fronte e sul retro) e la seduta per i lavoratori alla catena di montaggio disegnata per l' "Hygienemuseum" di Dresda^[90].

sezione dei lavori in metallo

Protagonista di questo laboratorio rimane ancora Marianne Brandt le cui lampade entrarono in produzione dal 1928 grazie all'accordo raggiunto tra la scuola e l'azienda *Schiwintzer und Gräff*. Il contratto prevedeva la progettazione di 53 lampade. Successivamente la produzione fu seguita dalla fabbrica *Körting und Mathiesen* di Lipsia^[90].

Marianne Brandt collaborò con Hin Bredendieck alla progettazione delle lampade "standardizzate": una da scrittoio e una da comodino, realizzate in alluminio^[115].

sezione della decorazione parietale

Questo laboratorio a Dessau fu tra i più fruttuosi, grazie al disegno delle innovative carte da parati, messe in vendita dal 1930 dall'azienda Rasch di Hannover^[116].

Le carte erano caratterizzate dall'utilizzo di tinte unite coperte da una leggera decorazione e della rinuncia a motivi stampati^[116].

Il laboratorio fino ad allora seguito da Alfred Arndt, con il direttore Ludwig Mies van der Rohe dal 1931 fu affidato a Lilly Reich^[117].

Arndt continuò a insegnare solo "costruzione di interni, disegno progettuale e prospettiva"^[118].

Laboratorio di scultura in legno e in pietra

Oskar Schlemmer e Josef Hartwig si dedicarono rispettivamente dell'insegnamento formale e di quello tecnico.

Il laboratorio realizzò sculture in gesso per edifici progettati da Gropius, lavori di intaglio per casa Sommerfeld, maschere e marionette per il laboratorio teatrale, lapidi, un monumento ai Caduti di marzo per Arnstadt e soprattutto giocattoli. Questi ultimi furono i prodotti di maggior successo del Bauhaus, messi in commercio per la maggior parte dalla casa editrice Pestalozzi-Fröbel. È fondamentale ricordare i giochi di Alma Buscher e Eberhard Schrammen, la scacchiera di Josef Hartwig, con pedine la cui forma rinvia direttamente alle mosse consentite^[119].

A Dessau il laboratorio, tenuto da Joost Schmidt, non ottenne notevoli risultati ma furono importanti gli esperimenti fotografici degli studenti Loew e Ehrlich^[120].

Laboratorio di tessitura



La considerazione delle donne all'interno del Bauhaus di Weimar non era molto alta^[121].

Le richieste di iscrizione alla scuola da parte di esse arrivarono numerose ma si cercò di non assegnare loro nemmeno la metà dei posti disponibili e quando non venivano respinte, le attendeva un'unica "scelta": il laboratorio di tessitura. D'altro canto la partecipazione maschile al laboratorio fu molto rara^[122].

Gropius affidò l'insegnamento pratico a Helene Börner che ne stilò il programma: tessitura, intreccio, ricamo a mano e a macchina, lavoro a uncinetto, macramè, e l'insegnamento formale inizialmente a Johannes Itten e dal 1920 a Georg Mueche che lasciò molta libertà alle studentesse^[123].

Dal 1923 al laboratorio didattico-formale si affiancò un laboratorio con finalità produttive diretto da Mueche.

Il laboratorio collaborava con quello del mobile occupandosi dei rivestimenti e partecipò all'esposizione della casa-modello con la produzione di tappeti^[124].

Esso si specializzò nella tessitura e nella conoscenza completa delle tecniche di lavorazione solo col tempo e soprattutto grazie al contributo di alcune allieve che frequentarono corsi di specializzazione in altre scuole tedesche^[125].

La produzione era caratterizzata da uno stile astratto, influenzato dalle lezioni di Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky e László Moholy-Nagy, lontano dall'arazzo a sfondo narrativo, allora ritornato alla moda con la diffusione dello Jugendstil^[126].

A Dessau Gunta Stölzl, divenuta la nuova insegnante, dotò il corso di un piano di apprendimento ben determinato e si avvale della collaborazione del tessitore Wanke per l'insegnamento dal punto di vista tecnico. Le lezioni si basarono sull'armatura, lo studio dei materiali e la tintura^[127].

Il principale obiettivo di questo laboratorio durante la direzione di Hannes Meyer fu il "tessuto d'uso comune". Il laboratorio nel 1930 strinse un accordo commerciale con la fabbrica tessile Polytex di Berlino^[128].

Il tessuto realizzato da Anni Albers per l'auditorium della scuola del sindacato tedesco ADGB, da un lato fonoassorbente, dall'altro riflettente la luce, testimonia lo sviluppo della ricerca sui materiali (si sperimentarono la seta artificiale, la ciniglia e il cellophan). Altri importanti risultati furono i tessuti per il rivestimento dei mobili in metallo e quelli filtranti la luce, ideali per pareti e tende^[129].

Poiché Gunta Stölzl aveva lasciato la scuola, Mies affidò la tessitoria all'arredatrice Lilly Reich che nonostante si fosse occupata degli effetti dati dai tessuti in un ambiente, non aveva abbastanza conoscenze tecniche^[117].

Gli obiettivi del laboratorio furono la creazione di modelli per l'industria tessile, ricorrendo anche al riutilizzo dei modelli utilizzati per la carta da parati e la realizzazione di collezioni per il mercato^[130].

Il laboratorio produsse un grande catalogo di tessuti per mobili e tendaggi molto economici, presente su qualunque "studio di architettura al passo con i tempi", come sostiene il rappresentante generale del Bauhaus Heinrich König^[117].

Laboratorio di grafica

A Weimar il laboratorio ebbe due anime: la legatoria e la tipografia.

In legatoria l'insegnamento tecnico-pratico fu svolto da Otto Darfner, un rilegatore molto stimato in quel momento, mentre l'insegnamento formale fu affidato a Paul Klee. Tra i due maestri vi furono conflitti tali che Otto Darfner decise di abbandonare la scuola^[131].

In tipografia Lyonel Feininger e Carl Zaubitzer si occuparono rispettivamente dell'insegnamento formale e di quello tecnico-pratico^[132].

Il laboratorio formava i suoi allievi nella silografia, l'incisione su rame e li impiegò nella produzione di diverse opere tra cui la "Nuova grafica europea" (rimasta incompiuta) e lavori su commissione dei maggiori artisti del tempo^[133].

Nel 1923 fu fondata la casa editrice "Bauhaus-Verlag München-Berlin" che produsse tra le diverse pubblicazioni la "Cartella dei Maestri" (1923) e il libro "Bauhaus 1919-1923"^[134].

Con il trasferimento della scuola a Dessau fu aperto il **laboratorio per la stampa e la pubblicità**, diretto da Herbert Bayer, attento ai problemi della pubblicità e ai suoi rapporti con la psicologia^[135].

Il laboratorio fu dotato di una sala per la composizione manuale, di una platina da stampa e una rotativa^[136].

Meyer nel 1928 istituì il **laboratorio per la pubblicità**, che fece dirigere da Joost Schimdt, che tenne delle lezioni con il maestro di fotografia Walter Peterhans^[137].

Joost Schmidt tenne un corso di pubblicità che si basava sulla combinazione di foto e testo e sul disegno di forme tridimensionali prospetticamente precise. Lo seguivano esercizi non solo sulla composizione della superficie ma anche sullo spazio tridimensionale. Solo dopo aver seguito tutti questi processi gli studenti potevano passare alla progettazione di manifesti^[138].

Schmidt credeva che il problema pubblicità non poteva risolversi nella semplice propaganda-persuasione ma che la pubblicità fosse comunicazione e informazione^[139].

Gli studenti si occuparono della reclamizzazione dei prodotti realizzati dalle ditte Rasch e Polytex in collaborazione con la scuola, ma anche dello stand del Bauhaus all'esposizione del Werkbund a Breslavia, della mostra "Volkswohnung Bauhaus" a Dresda, degli apparecchi da riscaldamento dell'azienda Junkers, della mostra pubblicitaria di Berlino, dello stand dell' "industria conserviera tedesca" alla "Hygieneausstellung" a Dresda, dello stand della ditta inglese Venestra, produttrice delle prime finestre in acciaio, alla fiera di Lipsia e dell'importante mostra itinerante "Dieci anni di Bauhaus"^[140].



Il laboratorio di fotografia fu incentrato sulle lezioni di Walter Peterhans, in contrasto con le idee sulla fotografia di Moholy-Nagy, intente a far sì che gli studenti sapessero fotografare in modo tecnicamente perfetto^[141].

I lavori di questo laboratorio furono per la maggior parte delle nature morte, influenzate dalla pittura "trompe-l'œil", e che possiedono titoli come "Lepre Morta", che ne fanno assumere una "dimensione enigmatica"^[142].

A Berlino il piano di studi strutturato in sette semestri non prevedeva l'apertura del laboratorio di pubblicità per mancanza di docenti.^[143]

Sezione di Architettura

« Il fine ultimo di ogni attività figurativa e l'architettura! »

(Walter Gropius, programma del Bauhaus statale di Weimar aprile 1919)

La scuola di Bernau



Edifici della scuola dell'ADGB

Il progetto della scuola per il sindacato tedesco ADGB vide collaborare insieme Hannes Meyer, il socio Wittwer e la sezione di architettura. L'obiettivo fu quello di costruire un complesso in cui i tre diversi aspetti del vivere: studio, l'abitare quotidiano e il riposo potessero coesistere felicemente e in modo del tutto naturale^[144].

Sulla facciata d'ingresso furono posti i tre camini con un significato simbolico poiché "in ambito sindacale essi erano stati visti come i tre pilastri del movimento operaio: cooperazione, sindacato, partito"^[145].

Un altro punto forte del progetto fu quello di scegliere per i percorsi esterni un passaggio vetrato, che facilitasse la comunicazione, al posto di un anonimo corridoio.



Particolare degli edifici della scuola dell'ADGB



Particolare degli edifici della scuola dell'ADGB

Sobborgo Törten



La progettazione del sobborgo fu affidata a Gropius dal governo municipale e la realizzazione fu suddivisa in tre fasi operative che riguardavano la realizzazione del primo lotto nel 1926, del secondo nel 1927, del terzo nel 1928^[146].

Erano previsti solo edifici residenziali realizzati con l'utilizzo delle risorse locali, consistenti in case ad un piano con giardino a cui si aggiunse successivamente un magazzino per cooperative. La scuola si occupò di arredare una casa modello con mobili semplici ma che assicuravano una qualità estetica e funzionale^[147]

Nel 1919 Gropius aveva richiesto al Ministero degli Interni la possibilità di far frequentare a studenti interessati un corso alla Scuola per costruttori edili, ma le lungaggini burocratiche lo portarono ad organizzare privatamente un corso di architettura^[148].

Nel 1922 Gropius tenne lezioni di teoria dello spazio e assunse Emil Lange affinché dirigesse il laboratorio di Architettura che in realtà non fu mai aperto^[149].

Nonostante ciò i laboratori del Bauhaus collaborarono agli interni, all'arredo di progetti affidati allo studio di Gropius come il teatro di Jena realizzato da Gropius e Meyer, abbandonando i principi espressionisti e seguendo quelli di De Stijl^[150].

A Weimar Adolf Meyer insegnò come docente straordinario e Ernst Schumann tenne un corso di disegno tecnico e di costruzioni^[151].

Gropius fondò inoltre una cooperativa edilizia, composta da molti professori, che si potesse occupare della progettazione di un sobborgo che ospitasse studenti e docenti. Il progetto rimase solo sulle carte e i modelli esposti all'esposizione del 1923, poiché stato e comune crearono molti ostacoli alla sua realizzazione. Principio fondamentale di questo progetto è la standardizzazione, ben esplicito dal nome attribuito al progetto: "Gioco delle costruzioni in grande"^[152].

Nel 1924 si formò un "gruppo di lavoro di architettura" composto da Mueche, Breuer, Molnar, per protesta alla mancata realizzazione del laboratorio di architettura^[153].

Un vero e proprio laboratorio di Architettura ci fu solo a Dessau, con la direzione di Hannes Meyer. Il direttore voleva che l'architettura rispondesse alle esigenze della collettività e ne migliorasse le condizioni^[154].

L'insegnamento fu diviso in base al grado di formazione degli studenti nei:

- "Baulehre", corso teorico tenuto da ingegneri e in successione dagli architetti Hans Wittwer e Ludwig Hilberseimer (si interessò principalmente all'urbanistica e all'edilizia abitativa)
- "Bauabteilung", corso pratico che si strutturò in 3 fasi consecutive:
 - risoluzione di piccoli problemi architettonici
 - partecipazione in team a grandi lavori (come per il sobborgo Törten e la scuola dell'ADGB)
 - tesi di diploma (tra le più importanti il lavoro sul feudo Vogelgesang di Konrad Püschel, la progettazione di un scuola elementare-asilo di Vera Meyer-Waldwck, la "casa collettiva per operai" di Tibor Weiner e Philipp Tolziner)^[155].

Parallelamente Mart Stam tenne un corso straordinario con la finalità di realizzare un progetto per il concorso teso alla creazione del quartiere sperimentale "Haselhorst" di Berlino^[156].

Inoltre gli studenti si concentrarono nella progettazione della villa a Mentone della famiglia Garavagno, della scuola del sindacato tedesco ADGB e dell'ampliamento del sobborgo Törten^[157].

Il sobborgo Junkers

Il sobborgo fu uno dei migliori risultati della sezione di architettura del Bauhaus.

Il suo progetto nacque da un'esercitazione teorica di pianificazione urbana proposta da Ludwig Hilberseimer e doveva rispondere all'esigenza di creare un complesso abitativo per i lavoratori della fabbrica Junkers^[158].

Il progetto prevedeva che la vita degli abitanti si svolgesse in comune: le abitazioni furono create per il singolo, presumendo l'abolizione del nucleo familiare, al centro del complesso erano previsti gli spazi per lo sport e il tempo libero, agli estremi opposti erano sistemati il complesso scolastico, immerso nel verde, e l'ospedale^[159].

Il quartiere era orientato in direzione est-ovest e per il flusso di auto al suo interno si trovarono delle soluzioni innovative, poiché si pensò a zone interamente pedonali e alla canalizzazione del traffico su circonvallazioni e raccordi esterni^[160].

Ludwig Mies van der Rohe, che diresse la scuola a partire dal 1930, diede molta importanza dell'architettura, facendone l'insegnamento cardine dell'istituto.

L'insegnamento durante la sua direzione fu strutturato in tre fasi:

- Apprendimento delle nozioni tecniche (fisica, scienza dei materiali, legislazione edilizia, riscaldamento e aerazione)
- "Seminario per l'edilizia abitativa e l'urbanistica", tenuto da Ludwig Hilberseimer, verteva su alcuni principi fondamentali:
 - gli appartamenti devono essere orientati in direzione est-ovest
 - i complessi abitativi dovevano comprendere case alte e case ad un piano
 - progettazione di tipi: case singole isolate, case singole con pianta a L e molte altri
 - adeguamento delle infrastrutture all'interno dei complessi architettonici.
- "Bauseminar" che consisteva in alcune lezioni di Mies van der Rohe in cui aveva molta importanza il disegno. Il corso proponeva di risolvere tre progetti: casa A (casa d'abitazione con studio), casa B (casa singola, isolata e su due piani), casa C (casa unifamiliare e ad un solo piano) con particolare attenzione al rapporto tra esterno e interno, tra privato e vicinato^[161].

Teatro

Schlemmer, direttore dal 1923, mantenne sempre l'uomo al centro del fatto scenico, soprattutto nel suo rapporto con la macchina^[162].

L'opera maggiormente riuscita fu il Balletto triadico rappresentato a Stoccarda nel 1922^[163].

Molti dei suoi allievi, riuniti nel "Gruppo B" si spinsero verso un teatro di assoluta astrazione in cui forme colorate si muovevano obbedendo alla musica come delle macchine, rappresentando nel 1923 il "Cabaret meccanico"^[164], mentre l'allievo Xanti Schawinsky realizzò l'opera "The Circus" rappresentata a Weimar e Vienna^[80].

A Dessau la ricerca di Oskar Schlemmer sui principi fondamentali del teatro (spazio, forma, colore, suono, movimento, luce) si sviluppò attraverso le "danze del Bauhaus": danza della forma, danza del gesto, alla cui realizzazione partecipò Xanti Schawinsky^[80], danza dello spazio, danza delle bacchette, danza della quinta, danza dei cerchi, danza del gioco delle costruzioni e sfilata delle scatole^[165].

Una tournée tra Germania e Svizzera decretò il successo del teatro all'estero^[12].

Sotto la direzione di Hannes Meyer, nonostante Oskar Schlemmer ottenne compenso solo per i corsi di disegno di nudo e "L'uomo", continuò ad occuparsi del teatro^[166].

Dal 1928 si costituì all'interno della scuola un "Gruppo giovanile" in contrasto con il pensiero di Oskar Schlemmer. I lavori di questo gruppo si concentrarono su temi attuali e sul lavoro collettivo e furono legati al teatro sovietico. Le opere realizzate furono "Sketsch Nr.1 - Tre contro uno" e "bauhausrevue"^[163].

In seguito a ristrettezze economiche Hannes Meyer dovette chiudere il teatro^[167].

Personalità del Bauhaus

Direttori

- Walter Gropius: 1919 - 1928
- Hannes Meyer: 1928 - 1930
- Ludwig Mies van der Rohe: 1930 - 1933

Il contributo di Johannes Itten



Un ritratto di Johannes Itten

Johannes Itten, il maestro che indossava il “camice del Bauhaus” di sua invenzione, ha dominato tutto il percorso dei primi anni del Bauhaus^[168].

Le sue lezioni iniziavano con la preparazione degli studenti attraverso esercizi di concentrazione fisica ed erano suddivise tra studio della natura, dei materiali, del nudo e delle opere d'arte antiche, di cui l'allievo era chiamato a raccogliere l'essenziale nel complesso: ritmo, composizione, colore^[169].

Il filo conduttore era il giusto equilibrio tra “intuizione” e “metodo”^[170].

Inoltre il maestro si occupava dell'insegnamento delle teorie della forma, dei contrasti e del colore e dell'insegnamento della musica e della teoria dell'armonizzazione in collaborazione con Gertrud Grunow (dal 1919)^[171].

L'impatto delle lezioni, che riflettevano sullo studio delle forme e colori primari cerchio-quadrato-triangolo e rosso-blu-giallo, fu notevole e duraturo. Ne furono influenzati gli stessi Klee e Kandinsky^[172].

Insieme a Georg Muche diffuse le pratiche del Mazdaznan all'interno della scuola: pratiche respiratorie e sessuali precise, alimentazione vegetariana con sporadici digiuni e convinzione che la razza bianca sia la superiore^[173].

Con il crescere della tensione tra Gropius e Itten, quest'ultimo decise di abbandonare la scuola nel 1923^[38]

Eredità

Anche dopo la chiusura e nei decenni a seguire, il Bauhaus ebbe grande impatto sulle tendenze dell'arte e dell'architettura nell'Europa occidentale e negli Stati Uniti^[174].

- I vari docenti fuoriusciti dalla Germania, a seguito dell'instaurazione della dittatura hitleriana, giunsero per la maggior parte negli Stati Uniti, dove avviarono attività professionali che permisero alle nuove forme del razionalismo di affermarsi anche in America dove il nuovo movimento prenderà il nome di International Style^[175]. Molti di essi dettero inoltre vita a scuole di progettazione in cui vennero ripercorse molte delle innovazioni didattiche del Bauhaus^[176].



Gli oggetti progettati alla Bauhaus sono ritenuti simboli del design tedesco come dimostra questo francobollo in cui sono rappresentati la teiera progettata da Marianne Brandt e la seduta di Marcel Breuer

- Il Bauhaus ispirò il Movimento Internazionale per una "Bauhaus Immaginata", attivo dal 1953 al 1957.

Scuole di Design

Gli istituti più vicini a quello fondato da Gropius, che ne ripresero i temi nella loro didattica per l'industrial design raccogliendone l'eredità, sono stati in epoche successive alla chiusura del Bauhaus il *Vchutemas*, nato in URSS a seguito della Rivoluzione sovietica e la *Hochschule für Gestaltung* (scuola superiore di design), nata nella città tedesca di Ulm, nel secondo dopoguerra, precisamente nel 1955, per volere della Fondazione Fratelli Scholl e attiva per 13 anni fino al 1968^[177].

Patrimonio

Bene protetto dall'UNESCO

 Patrimonio dell'umanità

Il Bauhaus e i suoi siti a Weimar e Dessau

Bauhaus and its Sites in Weimar and Dessau



Tipologia	Culturali
Criterio	(II) (IV) (VI)
Pericolo	Non in pericolo
Anno	1996
Scheda UNESCO	inglese ^[178] francese ^[179]

- I siti del Bauhaus a Weimar e Dessau sono stati riconosciuti Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO nel 1996.

Essi riguardano:

Codice	Nome	Ubicazione	Coordinate
729-001	Edificio principale dell'Accademia di Weimar	Università di Weimar	50°58'29.2"N 11°19'46.2"E50.974778°N 11.3295°E ^[180]
729-002	Edificio Van de Velde dell'Accademia di Weimar	Università di Weimar	50°58'29"N 11°19'45.7"E50.97472°N 11.329361°E ^[181]
729-003	Haus am Horn	Weimar	50°58'24.3"N 11°20'20.9"E50.973417°N 11.339139°E ^[182]
729-004	Edificio della Bauhaus	Dessau	51°50'18.4"N 12°13'38.2"E51.838444°N 12.227278°E ^[183]
729-005	Case dei Docenti	Dessau	51°50'36.1"N 12°13'17.5"E51.843361°N 12.221528°E ^[184]

- Il museo del Bauhaus-Archiv a Berlino costruito su progetto di Gropius dal 1976 al 1979 conserva una vasta raccolta di documenti relativi all'attività ed alla storia del Bauhaus.
- La Città Bianca di Tel-Aviv è stata dichiarata Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO per l'ingente numero di palazzi costruiti secondo i principi dell'architettura del Bauhaus. Il sito si sviluppa tra i viali Ibn Gvirol,

Dizengoff, Ussishkin, Nordau, Rothschild e le vie Nachmani e Montéfiore ed è opera di studenti, per lo più di religione ebraica, che abbandonarono il Bauhaus a seguito della salita al potere del partito nazionalsocialista.

- I maggiori architetti del Movimento Moderno e maestri o allievi ungheresi del Bauhaus hanno dato vita a Budapest ad opere architettoniche che ne rispettano i principi. L'iniziativa ha visto anche la nascita di quartieri in "stile" Bauhaus nel XIII e nel II distretto della capitale ungherese.

Note

- [1] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 133
- [2] Kenneth Frampton, 1982, *op. cit.*, p. 137
- [3] Gillo Dorfles, 2006, *op. cit.*, p. 178
- [4] Giulio C. Argan, 2010, *op. cit.*, p. 5
- [5] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 150
- [6] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 113
- [7] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 19
- [8] John V. Maciuka, 2008, *op. cit.*, p. 138
- [9] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 18
- [10] Maurizio Vitta, 2007, *op. cit.*, p. 140
- [11] John V. Maciuka, 2008, *op. cit.*, p. 22
- [12] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 58
- [13] Hans Maria Wingler, *Il bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33*, *op. cit.*, pp. 49-50
- [14] Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau ecc.*; il carteggio fra Gropius e Mackensen (http://books.google.it/books?id=WjYI-39fauUC&pg=PA50&lpg=PA50&dq=Fritz+Mackensen+scuola&source=bl&ots=h2e0VvfuJR&sig=ABHbO34fuZyN4Z7VWIGeDb51FpU&hl=it&ei=AzFBTfbpDMOVOevZ0I&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CE0Q6AEwBg#v=onepage&q=Fritz+Mackensen+scuola&f=false)
- [15] H. M. Wingler, *il Bauhaus*, *op. cit.*, pp. 51-55
- [16] H. M. Wingler, *il Bauhaus*, *op. cit.*, pp. 55-57
- [17] H. M. Wingler, *il Bauhaus*, *op. cit.*, pp. 64
- [18] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 25
- [19] Kenneth Frampton, 1980, *op. cit.*, p. 136
- [20] Hans Maria Wingler, 1987, *op. cit.*, p. 15
- [21] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 23
- [22] Magdalena Droste, 2005, *op. cit.*, p. 19
- [23] Hans Maria Wingler, 2002, *op. cit.*, p. 110
- [24] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 143
- [25] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 38
- [26] Guido Montanari, 2009, *op. cit.*, p. 89
- [27] Theo van Doesburg, *Stijl-Kursus I*, nota n.35, pag.46.
- [28] Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Torino 1974 pp.16-17
- [29] Frank Whitford, 1988, *op. cit.*, p. 35
- [30] Karl-Heinz Hüter, 1982, *op. cit.*, p. 53
- [31] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 56
- [32] Magdalena Droste, 1997, *op. cit.*, p. 107
- [33] Marco De Michelis, 1965, *op. cit.*, p. 125
- [34] Eva Forgács, 1995, *op. cit.*, p. 67
- [35] Oskar Schlemmer, 1981, *op. cit.*, p. 67
- [36] Magdalena Droste, 1997, *op. cit.*, p. 109
- [37] Hans Maria Wingler, 1987, *op. cit.*, p. 89
- [38] Gillo Dorfles, 2006, *op. cit.*, p. 177
- [39] Hans Maria Wingler, 2002, *op. cit.*, p. 236
- [40] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 137
- [41] Giulio C. Argan, 2002, *op. cit.*, p. 199
- [42] Giulio C. Argan, 2002, *op. cit.*, p. 200
- [43] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 126
- [44] Andrea Maglio, 2009, *op. cit.*, p. 67
- [45] Hannes Meyer, 2004, *op. cit.*, Lettera di Hannes Meyer a Walter Gropius del 16-02-1927 [p. 58]
- [46] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 167
- [47] Magdalena Droste, 2005, *op. cit.*, Lettera di Hannes Meyer agli architetti del gruppo CA del 2-09-1930 [nota n.106, pag. 33]

- [48] Magdalena Droste, 2005, *op. cit.*, Lettera di Josef Albers a Otti Berger del 26-03-1930 [p. 37]
- [49] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 199
- [50] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 200
- [51] Maria Antonietta Crippa, 1993, *op. cit.*, p. 158
- [52] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 121
- [53] Hans Maria Wingler, 2002, *op. cit.*, p. 387
- [54] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 207
- [55] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 208
- [56] Carlo G. Argan, 2010, *op. cit.*, p. 184
- [57] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 233
- [58] Hans Maria Wingler, 1978, *op. cit.*, p. 568
- [59] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 238
- [60] *Ludwig Mies van der Rohe und das Jahr 1933 di Adalbert Behr* (http://e-pub.uni-weimar.de/volltexte/2007/1098/pdf/Adalbert_Behr.pdf). URL consultato il 23-08-2010.
- [61] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 237
- [62] Frank Whitford, 1988, *op. cit.*, p. 200
- [63] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 147
- [64] Maurizio Vitta, 2007, *op. cit.*, p. 159
- [65] Guido Montanari, 2009, *op. cit.*, p. 87
- [66] Manfredo Tafuri, 1989, *op. cit.*, p. 162
- [67] Johannes Itten, 1978, *op. cit.*, p. 56
- [68] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 135
- [69] Magdalena Droste, 1997, *op. cit.*, p. 35
- [70] Magdalena Droste, 1997, *op. cit.*, p. 37
- [71] Maria Antonietta Crippa, 1993, *op. cit.*, p. 107
- [72] Johannes Itten, 1978, *op. cit.*, p. 15
- [73] Johannes Itten, 1978, *op. cit.*, p. 20
- [74] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 140
- [75] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 204
- [76] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 63
- [77] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 67
- [78] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, pp. 144-146
- [79] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 188
- [80] *Biografia di Xanti Schawinsky a cura di Alexander Dorner* (<http://www.schawinsky.com/english.htm>). URL consultato il 30-08-2010.
- [81] Rainer Wick, 1982, *op. cit.*, p. 27
- [82] Hans Maria Wingler, 2002, *op. cit.*, p. 350
- [83] Karl-Heinz Hüter, 1982, *op. cit.*, p. 124
- [84] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 110
- [85] Vari scrittori, 2009, *op. cit.*, p. 57
- [86] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 36
- [87] Magdalena Droste, 2005, *op. cit.*, p. 15
- [88] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 174
- [89] Frank Whitford, 1988, *op. cit.*, p. 168
- [90] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 176
- [91] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 205
- [92] Frank Whitford, 1988, *op. cit.*, p. 175
- [93] Ellen Lupton, 2000, *op. cit.*, p. 26
- [94] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 36
- [95] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, pp. 68-71
- [96] Hans Maria Wingler, 1987, *op. cit.*, p. 168
- [97] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 70
- [98] Hans Maria Wingler, 1987, *op. cit.*, p. 202
- [99] Eva Forgàcs, 1995, *op. cit.*, p. 12
- [100] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 88
- [101] Hans Maria Wingler, 1978, *op. cit.*, p. 70
- [102] Frank Whitford, 1988, *op. cit.*, p. 74
- [103] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 90
- [104] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, pp. 75-78
- [105] Hans Maria Wingler, 1978, *op. cit.*, p. 119

- [106] Ellen Lupton, 2000, *op. cit.*, p. 146
- [107] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 80
- [108] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 122
- [109] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 82
- [110] Elle Lupton, 2000, *op. cit.*, p. 78
- [111] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 88
- [112] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 175
- [113] Hans Maria Wingler, 1987, *op. cit.*, p. 574
- [114] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 136
- [115] Maurizio Vitta, 2007, *op. cit.*, p. 193
- [116] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 178
- [117] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 224
- [118] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 225
- [119] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 91
- [120] Karl-Heinz Hüter, 1982, *op. cit.*, p. 112
- [121] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 40
- [122] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 41
- [123] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 72
- [124] Eva Forgàcs, 1995, *op. cit.*, p. 31
- [125] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 108
- [126] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 73
- [127] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 150
- [128] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 184
- [129] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 185
- [130] Hans Maria Wingler, 2002, *op. cit.*, p. 228
- [131] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 95
- [132] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 98
- [133] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 99
- [134] Frank Whitford, 1988, *op. cit.*, p. 103
- [135] Rainer Wick, 1982, *op. cit.*, p. 76
- [136] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 148
- [137] Carlo G. Argan, 2006, *op. cit.*, p. 93
- [138] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 218-223
- [139] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 220
- [140] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 181
- [141] Hans Maria Wingler, 2002, *op. cit.*, p. 523
- [142] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 218
- [143] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 234
- [144] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 193
- [145] Winfried Nerdinger, 1989, *op. cit.*, p. 176
- [146] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 132
- [147] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 134
- [148] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 42
- [149] Carlo G. Argan, 2010, *op. cit.*, p. 105
- [150] Guido Montanari, 2009, *op. cit.*, p. 186
- [151] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 44
- [152] Magdalena Droste, 2005, *op. cit.*, p. 74
- [153] Hans Maria Wingler, 2002, *op. cit.*, p. 346
- [154] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 195
- [155] Hans Maria Wingler, 2006, *op. cit.*, p. 450
- [156] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 190
- [157] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 191
- [158] Hans Maria Wingler, 1987, *op. cit.*, p. 651
- [159] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 216
- [160] Hans Maria Wingler, 1978, *op. cit.*, p. 643
- [161] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 210
- [162] Oskar Schlemmer, 1981, *op. cit.*, p. 86
- [163] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 186
- [164] Oskar Schlemmer, 1981, *op. cit.*, p. 89

- [165] Oskar Schlemmer, 1981, *op. cit.*, p. 58
- [166] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 115
- [167] Hans Maria Wingler, 1978, *op. cit.*, p. 567
- [168] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 11
- [169] Johannes Itten, 1978, *op. cit.*, p. 77
- [170] Johannes Itten, 1978, *op. cit.*, p. 81
- [171] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 31
- [172] Claudine Humblet, 1980, *op. cit.*, p. 132
- [173] Magdalena Droste, 2006, *op. cit.*, p. 33
- [174] Hans Maria Wingler, 1978, *op. cit.*, p. 652
- [175] Hans Maria Wingler, 1978, *op. cit.*, p. 654
- [176] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 153
- [177] Renato De Fusco, 2008, *op. cit.*, p. 154
- [178] <http://whc.unesco.org/en/list/729>
- [179] <http://whc.unesco.org/fr/list/729>
- [180] http://toolserver.org/~geohack/geohack.php?pagename=Bauhaus&language=it¶ms=50_58_29.2_N_11_19_46.2_E_&title=Bauhaus%3A+Accademia+di+Weimar
- [181] http://toolserver.org/~geohack/geohack.php?pagename=Bauhaus&language=it¶ms=50_58_29_N_11_19_45.7_E_&title=Bauhaus%3A+Edificio+Van+de+Velde
- [182] http://toolserver.org/~geohack/geohack.php?pagename=Bauhaus&language=it¶ms=50_58_24.3_N_11_20_20.9_E_&title=Bauhaus%3A+Haus+am+Horn
- [183] http://toolserver.org/~geohack/geohack.php?pagename=Bauhaus&language=it¶ms=51_50_18.4_N_12_13_38.2_E_&title=Bauhaus%3A+Edificio+della+Bauhaus
- [184] http://toolserver.org/~geohack/geohack.php?pagename=Bauhaus&language=it¶ms=51_50_36.1_N_12_13_17.5_E_&title=Bauhaus%3A+Case+dei+Docenti

Bibliografia

Bibliografia in italiano

- Carlo Giulio Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi [1951], 2010, 202 p.. ISBN 978-88-06-20407-5
- Andrea Maglio, *Hannes Meyer: un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica.*, 7, Milano, Franco Angeli [2002], 2009. ISBN 978-88-464-3347-3
- Guido Montanari; Andrea Bruno, *Architettura e città nel Novecento, i movimenti e i protagonisti*, Roma, Caocci, 2009, 314 p.. ISBN 978-88-430-4846-5
- Renato De Fusco, *Capitolo 4: Germania-Usa 1900-1929 in Storia del design*, 10, Bari-Roma, Laterza [1985], gennaio 2008, 366 p.. ISBN 978-88-420-6623-1
- Maurizio Vitta, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, 9, Torino, Einaudi [2001], 2007, 384 p.. ISBN 978-88-06-15748-7
- Magdalena Droste; Bauhaus-Archiv, *bauhaus*, 1, Colonia, Taschen, 2006, 256 p.. ISBN 978-3-8228-5202-6
- Gillo Dorfles; Angela Vettese, *Arti Visive - il Novecento, protagonisti e movimenti*, 10, Bergamo, Atlas, 2006, 512 p.. ISBN 88-268-0759-0
- Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933. Riforma e avanguardia*, Colonia, Taschen, 2005, 96 p.. ISBN 978-3-8228-3649-1
- Giulio Carlo Argan; Achille Bonito Oliva, *L'arte moderna 1770-1970 - L'arte oltre il Duemila*, 4, Firenze, Sansoni [1970], 2002, 398 p.. ISBN 978-88-383-1892-4
- Maria Antonietta Crippa; Corrado Gavinelli, Mirella Loik, *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, 1993, 456 p.. ISBN 978-88-16-43911-5
- Manfredo Tafuri; Francesco Dal Co, *Capitolo 8: Il contributo delle avanguardie storiche. Dal Cubismo alla fondazione del Bauhaus (1906-1923) in Architettura contemporanea*, Milano, Electa Mondadori, gennaio 1989, 436 p.. ISBN 978-88-435-2463-1

- Hans Maria Wingler, *Il Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlino 1919-1933*, 1, Milano, Feltrinelli, novembre 1987, 736 p.. ISBN 978-88-07-10089-5
- Oskar Schlemmer; Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnàr, *Il teatro del Bauhaus*, 2, Torino, Einaudi, 1981, 109 p.. ISBN 978-88-06-41780-2
- Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, 1982. ISBN 978-88-08-16462-9.
- Hans Maria Wingler, *Il bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33*, Milano 1972

Bibliografia in tedesco

- Hannes Meyer, *Bauen und Gesellschaft*, Philo Verlagsges, 2004. ISBN 978-3-364-00499-0
- Hans Maria Wingler, *Il Bauhaus*, Colonia, Dumont Literatur u. Kunstverlag [1969], 2002, 588 p.. ISBN 978-3-8321-7153-7
- Winfried Nerdinger, *Anstössiges Rot. Hannes Meyer und der linke Baufunktionalismus – ein verdrängtes Kapitel Architekturgeschichte*, 1989.
- Rainer Wick, *bauhaus-Pädagogik*, Colonia, DuMont, 1982. ISBN 3-7701-1268-7
- Karl-Heinz Hüter, *Das Bauhaus in Weimar*, Berlino, Akademie Verlag, 1982. ASIN B0010K4JJ2
- Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus*, Maier, 1978, 135 p.. ISBN 978-3-473-61560-5
- Walter Gropius, *Die neu Architektur und das Bauhaus*, Mainz, Kupferberg [1925], 1965.
- Walter Gropius, *Grundsätze der Bauhausproduktion*, Monaco, Albert Langen, 1925.
- Walter Gropius, *Der stilbildende Wert industrieller Bauformen in Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1, Jena, 1914.
- Walter Gropius, *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst in Die Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1, Jena, 1913.

Bibliografia anglofona

- Vari scrittori, *Bauhaus 1919-1933*, New York City, The Museum of Modern Art [12], 2009. ISBN 978-0-87070-758-2
- John V. Maciuika, *Before the Bauhaus - Architecture, politics and the German State, 1890-1920*, Cambridge University Press, aprile 2008, 391 p.. ISBN 978-0-521-79004-8
- Ellen Lupton, *The ABC's of Bauhaus*, 1, Budapest, Princeton Architectural Press [15], 2000. ISBN 1-85866-012-2
- Eva Forgàcs, *The Bauhaus idea and the Bauhaus politics*, Central European University Press, 1995, 64 p.. ISBN 978-1-878271-42-6
- Frank Whitford, *Bauhaus*, Londra, Thames & Hudson [17], 1988, 216 p.. ISBN 978-0-500-20193-0
- Hans Maria Wingler, *Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlino, Chicago*, 1, The MIT Press, ottobre 1978, 700 p.. ISBN 978-0-262-73047-1
- Walter Gropius; P. Morton Shand, Frank Pick, *The new architecture and the Bauhaus*, 1, The MIT Press, marzo 1965, 112 p.. ISBN 978-0-262-57006-0

Bibliografia francofona

- Claudine Humblet, *Le Bauhaus*, Losanna, Age d'homme, 1980. ISBN 978-2-8251-2359-1

Voci correlate

- Basic design
- Bauhaus-Archiv
- Bauhaus-Universität Weimar
- Design
- Tipografia

Contesto storico

- Repubblica di Weimar
- Nazionalsocialismo

Contesto artistico

- Costruttivismo (arte)
- De Stijl
- Deutscher Werkbund
- Espressionismo
- Movimento Moderno

Altri progetti

- **Wikizionario** contiene la voce di dizionario: <http://it.wiktionary.org/wiki/Bauhaus>
-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bauhaus>

Collegamenti esterni

- **(DE)** Bauhaus 2019 (<http://www.bauhaus2009.itsrv.de/>)
 - **(DE)** Bauhaus-Archiv di Berlino (<http://www.bauhaus.de/>)
 - **(EN, DE)** Bauhaus Dessau Stiftung (<http://www.bauhaus-dessau.de/>)
 - **(DE)** Bauhaus-Universität Weimar (<http://www.uni-weimar.de/>)
-

Arte contemporanea

Il termine **arte contemporanea** si riferisce generalmente all'arte creata nel presente. L'uso dell'aggettivo generico "contemporanea" per definire l'arte dei nostri giorni è dovuto anche alla mancanza di una scuola artistica dominante o distinta riconosciuta da artisti, storici dell'arte e critici. L'espressione tende ad includere tutta l'arte creata dalla fine degli anni sessanta del XX secolo o, in alternativa, dalla presunta fine dell'arte moderna o periodo modernista fino ai giorni nostri (anche se al giorno d'oggi ci sono artisti che creano *arte moderna* ed altri che creano in praticamente tutti gli stili o mode del passato).

L'arte creata o rappresentata dalla fine del modernismo è alcune volte chiamata arte postmoderna, tuttavia postmodernismo si può riferire sia al contesto storico che all'approccio estetico utilizzato; per di più molti lavori di artisti contemporanei non presentano quegli elementi chiave che caratterizzano l'estetica postmoderna, l'aggettivo *contemporanea* può quindi essere preferito perché più inclusivo. Come nelle ricerche critiche di altre discipline comunque, il termine contemporaneo indica che il periodo di interesse e di studio in oggetto non ha esaurito le sue spinte propulsive ma che, invece, sono ben vive nel presente e proprio per questo di difficile definizione.

L'arte contemporanea è caratterizzata da opere prodotte con tecniche e linguaggi interdipendenti: videoarte, pittura, fotografia, scultura, arte digitale, disegno, musica, happening, fluxus, performance, installazioni.

Tendenze nell'arte contemporanea

Forse l'aspetto che definisce meglio l'arte contemporanea è la difficoltà di definirla criticamente. Prima della fine degli anni sessanta infatti la maggior parte delle opere poteva essere etichettata facilmente come frutto di una particolare scuola pittorica. Anche negli anni settanta e ottanta si possono notare certe tendenze come l'arte concettuale, performance art, arte femminista, pop art, graffiti. L'arte dopo l'era moderna si è trasformata seguendo anche i cambiamenti economici, globale, politici e socioculturali. La sempre maggior velocità e mole di scambi di idee, risorse economiche, informazioni e cultura intorno al globo avviene anche nel mondo dell'arte. Molte delle barriere e distinzioni all'interno dell'arte sono cadute contribuendo ad una vivacità e multidisciplinarietà tipica dell'arte contemporanea che ne ha fatto spesso ragione d'essere.

L'arte contemporanea non va confusa con i lavori dell'arte moderna, nonostante le tendenze e i movimenti si possano direttamente riferire al modernismo. Molte delle direzioni dell'arte moderna sono coinvolte nell'esplorazione base della pittura, per esempio del colore, del colpo di pennello e della tela di canapa. Il filosofo e critico d'arte Arthur Danto ha asserito^[1] che il modernismo (inteso come storia dell'arte stessa) è arrivato alla sua fine con la realizzazione delle *scatole Brillo* di Andy Warhol, le quali hanno funzionato come arte stessa nonostante fossero altamente distinguibili dalla loro controparti della realtà. Queste sculture quindi hanno segnato la fine tra oggetti d'arte e oggetti non artistici. Si tratta di un fenomeno che ha avuto nello studio e nella ricerca su se stesso parte importante della sua realtà. Lo studio degli strumenti artistici spesso innovativi e l'uso degli stessi senza altro fine hanno caratterizzato molta parte di ciò che possiamo definire arte contemporanea. Quest'ultimo aspetto va sostanzialmente ricondotto all'influenza ancora presente, in parte dell'attuale sistema dell'arte, della filosofia postduchampiana secondo la quale ogni oggetto può diventare arte. Di qui il fiorire di ricerche artistiche basate su una continua sperimentazione ed utilizzo di materiali nuovi e delle installazioni. Questo tipo di ricerca a volte esasperata della novità, in un sistema di mercato controllato, in gran parte, da pochi gruppi finanziari a livello globale e caratterizzata spesso dall'assenza di criteri oggettivi per valutare la qualità artistica delle varie espressioni, viene contestata da alcuni critici ed uomini di cultura. Altri, compresi alcuni nuovi gruppi artistici, ne hanno messo in evidenza gli aspetti di degrado culturale, il conformismo e l'assenza di contenuti e poetiche profondi.

Tra le nuove tendenze artistiche contemporanee più recenti, rappresentate attraverso la fondazione di nuovi gruppi e movimenti artistici, presenti nel panorama artistico contemporaneo, si trova la Transavanguardia. Arte povera e Transavanguardia sono state le due linee dell'arte contemporanea italiana capaci di varcare i confini nazionali.^[2]

Istituzioni

L'arte contemporanea è promossa dai musei di arte contemporanea, dalle gallerie, da istituzioni culturali e dagli artisti stessi, che si organizzano in collettivi e dirigono a loro volta organizzazioni. Gli artisti si sostengono con la vendita delle loro opere, con la produzione di lavori commissionati, con finanziamenti, premi e residenze d'arte.

Contribuiscono alla produzione dell'arte contemporanea gli artisti, i critici, i curatori, i mercanti, le istituzioni, le mostre, le biennali; questi diversi attori costituiscono il cosiddetto il sistema (detto anche il mondo) dell'arte contemporanea, strettamente connesso al mercato dell'arte.

Storia

Elenco dei movimenti artistici suddivisi per decenni:

Anni cinquanta	Anni sessanta	Anni settanta	Anni ottanta	Anni novanta	Anni duemila
<ul style="list-style-type: none"> • Arte informale • Espressionismo astratto • Espressionismo figurativo americano 	<ul style="list-style-type: none"> • Arte informale • Espressionismo astratto • Color field • Computer art • Arte concettuale • Fluxus • Happenings • Neo-Dada • New York School • Nouveau Réalisme • Op Art • Performance art • Pop Art 	<ul style="list-style-type: none"> • Arte Povera • ASCII Art • Bad Painting • Body art • Installazione (arte) • Land Art • Videoarte • Funk art 	<ul style="list-style-type: none"> • Culture jamming • Demoscene • Arte elettronica • Graffiti writing • Live art • Mail art • Transavanguardia • Neoespressionismo • Architettura postmoderna • Videoinstallazione 	<ul style="list-style-type: none"> • Arte digitale • Massimalismo (arte) • Software art • Young British Artists 	<ul style="list-style-type: none"> • Arte relazionale • Arte di strada • Stucchismo • Videogame art • Video jockey • Virtual art • Immagine & poesia • Esasperatismo

Note

- [1] Arthur C. Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Milano, Postmedia Books, 2008 [traduzione dell'edizione inglese del 1992].
- [2] www.electaweb.it (<http://www.electaweb.com/mostre/scheda/italics-venezia-palazzo-grassi/it/>) in *Italics arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*

Bibliografia

- AA.VV.(2006). "Arte dal 1900: Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo". Bologna, Zanichelli.
- Acton Mary (2008), *Guardare l'arte contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Danto C., Arthur (2008). "L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box". Milano, Postmedia Books.
- De Paz Alfredo (2007), *L'arte contemporanea. Tendenze, poetiche e ideologie dall'Espressionismo tedesco alla Postmodernità*, Napoli, Liguori.
- Bourriaud, Nicolas (1998). "Esthétique relationnelle". Dijon: Presses du réel.
- Foster, Hal (2006). "Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento". Milano: Postmedia Books.
- Gablik, Suzi (1995). "Connective Aesthetics: Art After Individualism" in Suzanne Lacy, ed., "Mapping the Terrain: New Genre Public Art". Seattle: Bay Press.
- Kester, Grant (2004). "Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art". Berkeley: University of California Press.
- Kuspit, Donald (2004). "The End of Art". Cambridge: Cambridge University Press.
- Saltz, Jerry (2010). "Vedere ad alta voce". Milano, Postmedia Books.
- Perniola, Mario (2004), "L'arte e la sua ombra", Torino, Einaudi.
- Warburton, Nigel (2004). "La questione dell'arte". Torino: Einaudi.

Voci correlate

- Arte contemporanea africana
- Installazione
- Musei d'arte contemporanea

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Contemporary art>

Collegamenti esterni

- **Arti visive** (http://www.dmoz.org/World/Italiano/Arte/Arti_Visive/) su **Open Directory Project** (Segnala (http://www.dmoz.org/cgi-bin/add.cgi?where=World/Italiano/Arte/Arti_Visive/) su DMOZ un collegamento pertinente all'argomento "Arti visive")
- **ArtEconomy** (<http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com>)
- **Forlì arte. Fiera dell'arte moderna e contemporanea** (<http://www.fieracontemporanea.it/>)

Arte concettuale

Si definisce **arte concettuale** qualunque espressione artistica in cui i concetti e le idee espresse siano più importanti del risultato estetico e percettivo dell'opera stessa. Il movimento artistico che porta questo nome si è sviluppato dagli Stati Uniti d'America a partire dalla seconda metà degli anni sessanta.

Definizione

La definizione di **arte concettuale** nel contesto dell'arte contemporanea si deve a Joseph Kosuth che lo utilizzò verso la metà degli anni sessanta per definire il suo obiettivo di un'arte fondata sul pensiero e non più su un ormai frainteso ed equivoco piacere estetico. Nel 1965, infatti, Kosuth realizzò l'opera *Una e tre sedie* che comprendeva una vera sedia, una sua riproduzione fotografica ed un pannello su cui era stampata la definizione da dizionario della parola "sedia": l'artista si proponeva di richiamare lo spettatore a meditare sulla relazione tra immagine e parola, in termini logici e semiotici. Comunque già nell'anno 1960, e probabilmente all'insaputa uno dell'altro, il catalano Joan Brossa aveva concepito il poema-oggetto *Cerilla* (fiammifero), che riuniva la parola "cerilla", il disegno di un fiammifero e il fiammifero vero e proprio. Il meccanismo logico-semiotico è lo stesso in ambedue i casi.

La rarefazione dei contenuti emozionali nell'arte perseguita dagli artisti concettuali arrivò ben presto anche a determinare la volontà di prescindere dall'opera d'arte in sé: l'idea e la riflessione subentrarono così al manufatto, all'oggetto, indipendentemente dal loro carattere tradizionale o innovativo.

L'arte concettuale fu il punto d'arrivo del percorso che, dall'impressionismo in poi, aveva caratterizzato l'evoluzione dell'arte visiva contemporanea mediante la volontà di sottrarre l'arte medesima ai vincoli formali e culturali che ne avevano costituito la tradizione: la scelta di rinunciare addirittura all'opera dopo aver ripudiato in sequenza il naturalismo e la mimesi (post-impressionismo e espressionismo), la prospettiva (cubismo), il passato (futurismo), il valore venale dell'opera (dadaismo), la forma (informale), rappresentò senza dubbio il momento più alto e, nel contempo, l'ultimo possibile offerto alla ricerca e all'ansia di novità delle avanguardie novecentesche (non a caso l'evento forse più rilevante che seguì i quindici anni d'oro del concettuale – dal 1965 al 1980 – fu denominato Transavanguardia e venne caratterizzato dal ritorno all'oggetto e alla pittura). In questo senso possono essere definite "concettuali" esperienze molto diverse tra loro ma caratterizzate comunque da un comune denominatore inequivocabile (la Land Art, l'Arte povera, la Body Art, la Narrative Art, ecc.).

Le prime esperienze "concettuali" furono rappresentate dai movimenti Neo-Dada e Minimal Art tra gli anni cinquanta e sessanta: il primo, i cui maggiori rappresentanti, come Jasper Johns e Robert Rauschenberg, divennero in seguito esponenti di primo piano della Pop Art, fu caratterizzato dall'uso di oggetti desunti dal quotidiano e inseriti all'interno dell'opera d'arte. Una propensione simile distinguerà poco dopo e in senso già profondamente concettuale anche le provocazioni neo-dadaiste di artisti italiani come Piero Manzoni, noto per i suoi barattoli di *merda d'artista*.

Anche la Minimal Art (Minimalismo) ebbe origine negli Stati Uniti e fu contraddistinta dalla produzione di grandi strutture geometriche cromaticamente essenziali e ispirate a fredde modalità puramente costruttive che privilegiavano una fruizione di stampo razionalistico, priva di concessioni all'empatia o al godimento estetico.

Negli anni successivi le premesse poste da questi due movimenti furono ereditate e ampliate dall'arte concettuale propriamente detta (Joseph Kosuth, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik, Charlotte Moorman ecc.), dall'arte povera italiana (Alighiero Boetti, Giulio Paolini, Mario Merz, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Luciano Fabro, ecc.) e dalla "Narrative Art", profondamente ispirata dallo stesso Kosuth, nella quale il lavoro degli artisti si concretizzava intorno al dualismo narrativo rappresentato dalle immagini e dalla scrittura.

In ambito concettuale fiorirono anche due forme di azione artistica come l'*happening* e la *performance* che, nonostante forti ed evidenti analogie, si distinguono invece per la componente d'improvvisazione anche collettiva tipica dell'*happening* che non ritroviamo nella *performance*, più vicina alla pianificazione registica e drammaturgica propria del teatro.

Se gli antefatti storici di queste ultime esperienze furono sicuramente le "Serate futuriste" e il dadaista Cabaret Voltaire, negli anni sessanta il compito di ereditarne la poetica trasferendola all'interno della nuova sensibilità concettuale toccò principalmente alla Body Art, caratterizzata dall'uso del corpo stesso dell'artista per azioni spinte a volte sino ai limiti dell'autolesionismo, e alla Land Art, nella quale spirito documentaristico e nesso tra azione e territorio esplorarono inusitati ambiti espressivi con risultati artistici spesso molto convincenti (dagli *impacchettamenti* del bulgaro Christo, artista proveniente dal Nouveau Réalisme, agli interventi spettacolari dell'americano Walter De Maria, come *The Lightning Field* del 1977, fino alle *passeggiate* dell'inglese Richard Long).

Artisti concettuali

Di seguito viene elencata una serie esemplificativa, ma non esaustiva, dei maggiori artisti concettuali.

- Art & Language, gruppo di artisti formato da Terry Atkinson, Mickael Baldwin, David Baimbridge, Harald Hurrell, Mel Ramsden, Ian Burn
- Bill Viola
- Claudio Schifano
- Robert Barry
- Mel Bochner
- Ecke Bonk
- Joseph Beuys
- Joan Brossa
- Stanley Brouwn
- Sarkis
- Geoff Bunn
- Daniel Buren
- David Mach
- Victor Burgin
- Ian Burn
- Gino De Dominicis

- Jan Dibbets
- Peter Downsbrough
- Marcel Duchamp
- Mona Hatoum
- Félix González-Torres
- Hans Haacke
- Hemilton Finlay
- Jenny Holzer
- Douglas Huebler
- Fabrice Hybert
- On Kawara
- Yves Klein
- Joseph Kosuth
- Sol LeWitt
- Raoul Marek
- François Morellet
- Robert Morris
- Charlotte Moorman
- Joseph Nechvatal
- Yoko Ono
- Roman Opalka
- Nam June Paik
- Mel Ramsden
- Pietro Giuliani
- Massimo Taccon
- Gigiño de la Coruña
- Bernar Venet
- Bas Jan Ader
- Wolf Vostell
- Lawrence Weiner
- Ian Wilson
- Horacio Zabala

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Conceptual art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Conceptual_art)

Collegamenti esterni

- "Thomas Dreher: Intermedia Art" sull'arte concettuale ^[1]
- L'Arte concettuale in Arteseleccion ^[2]
- Conceptual Paradise - Wiki On Conceptual Art / Conceptual Artists ^[3]

Note

[1] http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Titel.html

[2] <http://www.arteseleccion.com/movimientos-it/arte-conceptual-171>

[3] <http://weblab.uni-lueneburg.de/conceptual-paradise>

Pop art



Arte pop per le strade di New York City (autore anonimo)

Pop art è il nome di una corrente artistica della seconda metà del XX secolo che deriva dalla parola inglese "popular art" ovvero arte popolare (con un'accezione del termine diversa dall'uso comune).

La Pop Art è una delle più importanti correnti artistiche del dopoguerra. Discende direttamente dal graffiante cinismo della Nuova oggettività e dalla semplicità equilibrata del Neoplasticismo, del Dadaismo e del Suprematismo. Nasce in Gran Bretagna alla fine degli anni cinquanta, ma si sviluppa soprattutto negli USA a partire dagli anni sessanta, estendendo la sua influenza in tutto il mondo occidentale.

Questa nuova forma d'arte popolare è in netta contrapposizione con l'eccessivo intellettualismo dell'Espressionismo Astratto e rivolge la propria attenzione agli oggetti, ai miti e ai linguaggi della società dei consumi.

L'appellativo "popolare" deve essere inteso però in modo corretto. Non come arte del popolo o per il popolo ma, più puntualmente, come arte di massa, cioè prodotta in serie. E poiché la massa non ha volto, l'arte che la esprime deve essere il più possibile anonima: solo così potrà essere compresa e accettata dal maggior numero possibile di persone.^[1]

In un mondo dominato dal consumo, la Pop art respinge l'espressione dell'interiorità e dell'istintività e guarda, invece, al mondo esterno, al complesso di stimoli visivi che circondano l'uomo contemporaneo: il cosiddetto "folclore urbano". È infatti un'arte aperta alle forme più popolari di comunicazione: i fumetti, la pubblicità, i quadri riprodotti in serie. Il fatto di voler mettere sulla tela o in scultura oggetti quotidiani elevandoli a manifestazione artistica si può idealmente collegare al movimento svizzero Dada, ma completamente spogliato da quella carica anarchica, provocatoria e critica.

La rappresentazione degli hamburger, delle auto, dei fumetti si trasforma presto in merce, in oggetto che si pone sul mercato (dell'arte) completamente calato nella logica mercantile. Ciò nonostante gli artisti che hanno fatto parte di questo movimento hanno avuto un ruolo rivoluzionario introducendo nella loro produzione l'uso di strumenti e mezzi non tradizionali della pittura, come il collage, la fotografia, il cinema, il video e la Musica da quale gli stessi Beatles per alcune canzoni hanno trovato ispirazione.

La sfrontata mercificazione dell'uomo moderno, l'ossessivo martellamento pubblicitario, il consumismo eletto a sistema di vita, il fumetto quale unico, residuo veicolo di comunicazione scritta, sono i fenomeni dai quali gli artisti pop attingono le loro motivazioni. In altre parole, la Pop Art attinge i propri soggetti dall'universo del quotidiano – in specie della società americana – e fonda la propria comprensibilità sul fatto che quei soggetti sono per tutti assolutamente noti e riconoscibili.

Con sfumature diverse, gli artisti riprendono le immagini dei mezzi di comunicazione di massa, del mondo del cinema e dell'intrattenimento, della pubblicità. La Pop Art infatti usa il medesimo linguaggio della pubblicità e risulta dunque perfettamente omogenea alla società dei consumi che l'ha prodotta. L'artista, di conseguenza, non trova più spazio per alcuna esperienza soggettiva e ciò lo configura quale puro manipolatore di immagini, oggetti e simboli già fabbricati a scopo industriale, pubblicitario o economico. Questi oggetti, riprodotti attraverso la scultura e la pittura, sono completamente personalizzati.

Nelle mani di un artista pop le immagini della strada si trasformano nelle immagini "ben fatte" dell'arte colta. I temi raffigurati sono estremamente vari: prodotti di largo consumo, oggetti di uso comune, personaggi del cinema e della televisione, immagini dei cartelloni pubblicitari, insegne, foto di giornali, riviste.

A partire dagli anni novanta del XX secolo si è avuta una revitalizzazione di questa tendenza artistica, che va sotto il nome di NeoPop.

Note

[1] Giorgio Cricco e Francesco Paolo di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, Zanichelli, 2005, ISBN 88-08-22236-5

Voci correlate

- Arte povera
- Neo-Dada
- Nieuwe figuratie
- Scuola di Piazza del Popolo
- Scuola di Pistoia
- Sots-art
- Unpop Art
- Andy Warhol
- Equipo Crónica
- NeoPop
- Keith Haring

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pop art>

Color field

Il **Color field** (o *color field painting*. In inglese: Pittura a campi di colore) è un movimento pittorico caratterizzato dall'uso di grandi tele di canapa coperte interamente da estensioni invariate di colore, che escludono qualsiasi interesse per il valore del segno, della forma o della materia. La definizione è dovuta al critico Clement Greenberg che la utilizzò per la prima volta nel 1955. Il color field è collegato al Suprematismo e all'Espressionismo astratto.

Alcuni importanti artisti color field sono:

- Trevor Bell
- Helen Frankenthaler
- Morris Louis
- Kenneth Noland
- Jules Olitski
- Mark Rothko

Minimalismo

La **Minimal Art** è la principale tendenza che negli anni Sessanta fu protagonista del radicale cambiamento del clima artistico, caratterizzata da un processo di riduzione della realtà, dall'antiespressività, dall'impersonalità, dalla freddezza emozionale, dall'enfasi sull'oggettualità e fisicità dell'opera, dalla riduzione alle strutture elementari geometriche.

Il termine fu coniato nel 1965 dal filosofo dell'arte inglese Richard Wollheim nell'articolo intitolato, appunto, *Minimal Art*, all'interno della rivista Arts Magazine. Egli parla di "riduzione minimale", ma nel senso del contenuto artistico, relativamente a lavori dove entrano in gioco oggetti al limite indistinguibili dalla realtà quotidiana, oppure forme ed immagini con valenze anonime e impersonali, citando da un lato i *ready made* di Duchamp, che sono un punto di riferimento fondamentale per quello che riguarda la componente concettuale di ogni operazione riduzionista e dall'altro Reinhardt, dal quale trae l'aspetto relativo alla riduzione purista della pittura e la sua concezione dell'arte per l'arte", tesa all'eliminazione di tutto ciò che viene percepito come essenziale.

Il minimalismo nelle arti plastiche

Altri termini utilizzati per definire questo processo sono ABC ART, Object Sculpture, Specific Object, Unitary Object, Cool Art, Primary Structures, Literarist Art. Dal punto di vista critico il termine minimalismo andrebbe applicato in senso stretto solo alle esperienze artistiche americane di questo tipo, ma viene normalmente utilizzato in senso più allargato, anche per definire l'insieme delle ricerche europee riduzionistiche e analitiche, in certi casi in anticipo rispetto a quelle oltreoceano.

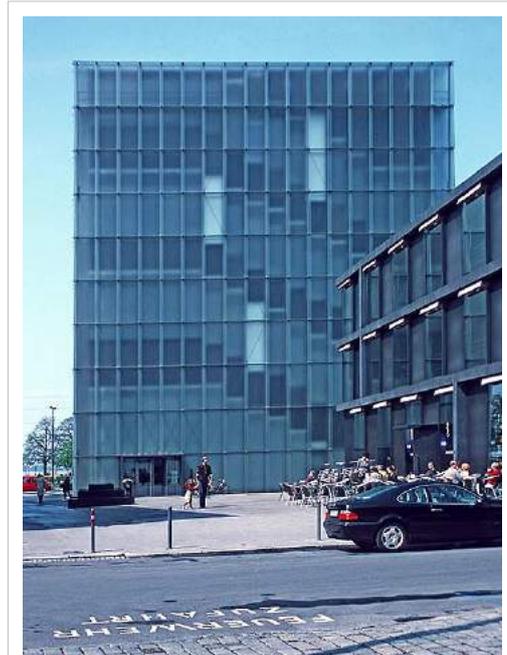
Sono considerati come i protagonisti della Minimal Art americana Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, con sculture articolate per lo più in installazioni ambientali; dall'altro lato Frank Stella, Robert Ryman, Agnes Martin e, come precursori riconosciuti nel campo della pittura, Barnett Newman (quadri caratterizzati da grandi campiture di colore che si espandono in modo uniforme sulla superficie della tela, scandite soltanto da qualche banda verticale di altro colore), Rauschenberg (White Paintings): tele assolutamente bianche allo stesso tempo concettuali e minimalistiche) e Reinhardt.

La situazione europea è più complessa e frazionata; si possono ricordare il francese Yves Klein e i gruppi BMPT e Support -Surface, il polacco Roman Opalka, i tedeschi Blinky Palermo e Ulrich Ruckriem e gli italiani Piero Manzoni, Francesco Lo Savio, Giulio Paolini, Giorgio Griffa, Gianni Piacentino ed Enrico Castellani definito da Donald Judd in un articolo del 1966 come il padre del minimalismo.

I lavori sono costituiti da grandi volumi geometrici, da unità elementari primarie, monolitiche, con forme cubiche, rettangolari e simili, da elementi organizzati in strutture aperte e sequenze seriali; i materiali utilizzati sono di tipo industriale ed edilizio (pannelli di legno, lastre di metallo, formica, plexiglas, vetro, mattoni, travi, tubi fluorescenti al neon) strettamente connessi alla forma e ai colori che coincidono con quelli del materiale stesso oppure si riducono al bianco e al grigio; l'installazione degli elementi sul pavimento o sulle pareti è in diretto rapporto con lo spazio espositivo in modo da coinvolgerlo come componente stessa del lavoro artistico: all'assenza, o riduzione minimale delle relazioni interne, si contrappone l'esperienza delle relazioni esterne fra spazio e oggetti. Spesso le opere sono realizzate attraverso procedimenti industriali, a scapito dell'artigianalità. L'esecuzione è sottratta alla mano dell'artista e affidata alla precisione dello strumento meccanico.

- *Carl Andre* nelle sue opere utilizza materiali prefabbricati (mattoni, travi da costruzione, lastre metalliche) e mette in atto procedimenti di costruzione e combinazione primari e seriali ripetibili da chiunque in modo da annullare ogni differenza tra operatività artistica e intervento comune. L'intenzione è quella di creare le condizioni per una rinnovata esperienza degli elementi costruttivi primari, sia per quanto riguarda la loro presenza fisica, sia per la loro collocazione nello spazio; ed è anche quella di definire il senso della scultura a partire da riflessioni su aspetti fondamentali quali la verticalità e l'orizzontalità, il peso e la gravità, il rapporto tra forma e materia, lo spazio dell'opera come installazione site specific.

I primi lavori sono *Exercise*, piccole sculture in legno con variazioni sulle differenti tecniche di taglio; si rende poi conto che le travi di legno sono meglio in sé, senza interventi. Realizza così la *Element Series*, costruzioni dove grosse travi di legno, da una a quattro, vengono usate per combinazioni semplici che occupano lo spazio, che per lui consistono in dei veri e propri tagli nello spazio. Nel 1966-67 installa *Equivalentents*, otto strutture rettangolari, ciascuna con 120 mattoni in differenti combinazioni e *Cuts*, dove tutto il pavimento è ricoperto, salvo otto rettangoli vuoti, intesi come sculture negative. Dal 1968 inizia a realizzare le sue sculture-pavimenti usando lastre quadrate



Museo dell'arte di Bregenz di Peter Zumthor, esempio di architettura minimalista.

standard di vari materiali; la scultura si presenta come "pura pavimentalità", come puro luogo-spazio; il fatto che il visitatore possa camminare sopra queste opere esalta una fruizione dell'arte in termini di diretta esperienza sensoriale.

- *Dan Flavin*, dopo aver realizzato quadri con lampadine elettriche sui bordi, a partire dal 1963, anno in cui colloca sul muro solo un tubo al neon in posizione diagonale (opera dedicata a Brancusi) esegue lavori luminosi fluorescenti che hanno tutti come elemento base tubi al neon a luce bianca o colorata di produzione industriale. Le sue opere sono costituite da combinazioni semplici e seriali di tubi al neon che danno vita a installazioni di spazio-luce di fredda ma intensa suggestività.
- *Donald Judd* è forse il più freddo e rigoroso degli artisti minimali. Le sue opere sono strutture tridimensionali elementari geometriche, principalmente rettangolari, per lo più organizzate nello spazio come moduli seriali, in sequenze semplici o in progressione geometrica, con una ritmata scansione tra pieni e i vuoti con una particolare accentuazione percettiva di quest'ultimi, realizzate con materiali di tipo industriale; colori, superfici e volumi sono strettamente connessi all'identità del lavoro in modo da rafforzare l'attenzione sull'oggettualità delle strutture, autonome e allo stesso tempo coerenti alla logica unitaria dell'insieme. Fondamentale è il rapporto a lungo studiato con lo spazio esterno. Giustificata è sia la scelta del tridimensionale, dato che Judd ritiene che non sia possibile annullare del tutto l'illusionismo spaziale, sia la decisione di far realizzare i lavori con procedimenti e tecniche industriali, per raggiungere la massima impersonalità e precisione nell'esecuzione.

A partire dal 1964 produce grandi scatole di ferro e altri metalli, come pezzi unici o sequenze installate orizzontali sul pavimento o verticali sul muro.

- *Sol Lewitt* è protagonista della *Minimal Art* ma anche della *Conceptual Art*. Egli progetta infatti schemi di carattere sistematico seriale, la cui realizzazione è importante, ma relativamente secondaria rispetto alla concezione, tanto da potere essere affidata ad assistenti esecutori. Nei primi anni sessanta del Novecento Lewitt realizza dei dipinti tridimensionali, dei rilievi e delle costruzioni con volumi regolari, tra cui le strutture a forma di zigurat.

Dal 1965 decide di ridurre il suo linguaggio formale solo al quadrato e al cubo e al colore bianco, le sue costruzioni in legno o metallo. Il sistema generativo di queste strutture modulari cubiche aperte è semplice: lo scopo è di incentrare l'attenzione su di esse in quanto arte e non dimostrazioni matematiche. Nel 1968 pubblica la *Drawing Series I, II, III, IV*. Questo tipo di serie viene poi realizzato direttamente sulle pareti degli spazi espositivi dando vita ai *Wall Drawings*.

- *Robert Morris* è protagonista della *Minimal Art*, ma anche, dal 1967, del suo superamento in chiave *Antiform*.

Lavora inizialmente sul rapporto esistente tra oggetto, spazio e spettatore realizzando nel 1961 *Passageway*, un lungo tunnel curvo e stretto e *Column*, un lungo parallelepipedo in compensato tinto di grigio. Nello stesso anno, influenzato dalla componente concettuale duchampiana, realizza *Box with the sound of its own making*, una scatola cubica di legno, con all'interno un registratore che trasmette i rumori registrati durante la fabbricazione della scatola stessa. Egli produce però, per la maggior parte, elementi volumetrici che sembrano grossi oggetti di fabbricazione industriale, dove però l'apparente regolarità geometrica è messa in crisi da piccoli interventi irregolari, come un angolo arrotondato, un'inclinazione non ortogonale di un lato, ecc. Nel 1964 all'interno della Green Gallery mostra una serie di poliedri in compensato grigio le cui forme hanno una specifica relazione con le pareti, il soffitto, gli angoli e il pavimento, creando un'opera ambientale. Nel 1966, dello stesso materiale, sono le *L-Beams*, strutture a forma di L che, pur essendo uguali tra loro, si presentano come sculture diverse solo per il fatto di essere collocate in posizioni differenti.

Il contesto culturale in cui si poté sviluppare il minimalismo ha i suoi prodromi dell'emancipazione dall'arte europea nell'astrattismo americano del dopoguerra. Artisti come Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko realizzarono in quel periodo opere astratte che segnarono un netto cambiamento nella produzione artistica statunitense e nel modo di concepire e percepire la pittura. Anche la critica dovette in quegli anni formarsi e sviluppare delle nuove categorie interpretative per l'analisi delle opere.

L'artista Frank Stella ebbe una rilevante importanza per lo sviluppo del minimalismo. Egli dipinse alla fine degli anni cinquanta i *Black Paintings*, dei quadri privi di cornice consistenti in strisce nere parallele divise da sottili linee bianche. La sua intenzione è quella di elaborare una nuova pittura, impersonale, di carattere oggettuale, di impatto diretto, il cui processo di realizzazione risulti evidente a prima vista, in assoluta opposizione a quella espressionista astratta. Egli arriva ad annullare ogni relazione interna ed esterna adottando schemi concentrici, simmetrici e ripetitivi nella stesura delle strisce nere sulla tela, dipinte con un grosso pennello da decoratore; la configurazione ripetitiva rettilinea o diagonale segue la forma della tela e la larghezza della striscia coincide con lo spessore del telaio; vi è una sostanziale identità tra rappresentazione e supporto. A partire dal 1960-61 incomincia a realizzare tele sagomate in cui la forma del supporto assume configurazioni geometriche variate. Successivamente entrano in gioco elementi curvilinei, colori vari e anche effetti ottici.

Anche le opere di Jasper Johns sono da considerare come influenti per la formazione culturale del minimalismo. Egli introdusse nei suoi dipinti degli oggetti per affermare la negazione della soggettività dell'artista e della sua vanità. Vi fu nelle intenzione dell'artista una tensione ad un'arte impersonale espressa al limite tra pittura e scultura, tra pittura e oggetto.

In ultimo, è degna di nota la produzione degli italiani Manzoni, capofila del movimento in Italia e massimo teorizzatore, e Piacentino, con le sue installazioni.

Il minimalismo nella musica

Il minimalismo musicale, importante sorgente espressiva della musica della seconda metà del '900, analogamente e parallelamente al minimalismo delle arti visive, è nato negli Stati Uniti, principalmente sull'onda creativa di Philip Glass, Steve Reich, La Monte Young, e Terry Riley. Attualmente anche Ludovico Einaudi (compositore e pianista italiano) è considerato un minimalista.

L'architettura della musica minimale si sviluppa su cellule melodiche brevi e semplici, e su figure ritmiche immediate, e dipana il discorso creativo sulla ripetizione, spesso ossessiva, di tali moduli, mentre il castello armonico e timbrico si evolve a formare la chiave espressiva dell'opera, utilizzando talvolta strumenti di raro utilizzo e sonorità inusuali, con la complicità dell'elettronica e della musica popolare.

Il minimalismo nella letteratura

Il minimalismo in letteratura è caratterizzato dall'uso economico delle parole e dalle descrizioni superficiali. Gli autori minimalisti evitano gli avverbi e preferiscono lasciare al contesto il ruolo di definire il significato. Ci si aspetta che i lettori prendano parte alla creazione della storia, che scelgano da che parte stare in base a indizi obliqui e innuendo, piuttosto che seguire alle direzioni proposte dall'autore. I personaggi di romanzi e storie minimalisti tendono ad essere piuttosto normali; possono essere venditori o allenatori di seconda categoria piuttosto che famosi investigatori o incredibilmente ricchi.

Alcuni romanzi gialli degli anni '40 di autori come James M. Cain e Jim Thompson usavano uno stile narrativo scarno e diretto con grande effetto; secondo alcuni, questo stile può essere considerato minimalista.

Un'altra corrente di minimalismo in letteratura nacque in risposta alla meta-fiction in voga negli anni sessanta e inizi anni settanta (John Barth, Robert Coover, William H. Gass). Questi scrittori usavano anch'essi una prosa spoglia e si mantenevano psicologicamente distanti dal soggetto della narrazione.

Scrittori che sono stati associati al minimalismo in alcuni periodi della loro carriera includono i seguenti: Raymond Carver, Chuck Palahniuk, Ernest Hemingway, K.J. Stevens, Amy Hempel, Bobbie Ann Mason, Tobias Wolff, Grace Paley, Sandra Cisneros, Mary Robison, Frederick Barthelme, Richard Ford e Alicia Erian.

Poeti americani come William Carlos Williams, il primo Ezra Pound, Robert Creeley, Robert Grenier, e Aram Saroyan sono a volte identificati con uno stile minimalista. Il termine "minimalismo" è anche associato con i più brevi componimenti poetici, gli haiku, originari del Giappone man mano che si sono trasferiti nella letteratura

inglese grazie a poeti come Nick Virgilio, Raymond Roseliep, e George Swede.

Uno degli scrittori francesi che si inserisce perfettamente nella corrente minimalista è senz'altro il francese Christian Oster. L'opera in cui tale corrente viene esaltata maggiormente, è *Mon Grand Appartement* in cui il protagonista Luc Gavarine perde la sua cartella la quale ha un'enorme funzione psicologica, in quanto egli si sente nudo, trovandosi privato di un oggetto che gli conferiva forza.

L'autore irlandese Samuel Beckett è anch'esso conosciuto per i suoi lavori minimalisti.

Bibliografia

- Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Bari, Laterza, 2009. ISBN 978-88-420-4568-7

Altri progetti

- **Wikizionario** contiene la voce di dizionario: <http://it.wiktionary.org/wiki/minimalismo>
-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Minimalism>

Collegamenti esterni

- Ampia definizione di minimalismo ^[1]

Note

- [1] <http://www.babelearte.it/glossario.asp?id=132>

Arte povera

L'**arte povera** è un movimento artistico sorto in Italia intorno alla metà degli anni sessanta del secolo scorso tra Roma e Torino.

Storia

Il movimento nasce nell'ambito della cosiddetta arte concettuale in aperta polemica con l'arte tradizionale, della quale rifiuta tecniche e supporti per fare ricorso, appunto, a materiali "poveri" come terra, legno, ferro, stracci, plastica, scarti industriali, con l'intento di evocare le strutture originarie del linguaggio della società contemporanea dopo averne corroso abitudini e conformismi semantici. Un'altra caratteristica del lavoro degli artisti del movimento è il ricorso alla forma dell'installazione, come luogo della relazione tra opera e ambiente, e a quella dell'"azione" performativa.

Germano Celant, il critico d'arte al quale si devono il nome, mutuato dal teatro di Jerzy Grotowski, e la teoria del movimento, afferma che l'arte povera si manifesta essenzialmente *"nel ridurre ai minimi termini, nell'impovertire i segni, per ridurli ai loro archetipi"*.

Gran parte degli artisti del gruppo – Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto - manifestano un interesse esplicito per i materiali utilizzati mentre alcuni – segnatamente Alighiero Boetti e Giulio Paolini – hanno fin dall'inizio una propensione più concettuale.

L'arte povera si inserisce nel panorama della ricerca artistica dell'epoca^[1] per le significative consonanze che mostra non soltanto rispetto all'arte concettuale propriamente detta, che in quegli anni vedeva sorgere l'astro di Joseph Beuys, ma anche rispetto a esperienze come pop, minimal e Land Art (Richard Long).

Il movimento artistico

Alcuni esponenti del movimento furono Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Mario Ceroli, Mario Merz, Piero Gilardi, Giulio Paolini, Sergio Lombardo, Cesare Tacchi, Fabio Mauri, Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Pier Paolo Calzolari, Gilberto Zorio, Luciano Fabro, Jannis Kounellis e Gino Marotta. L'obiettivo di questi artisti era quello di superare l'idea tradizionale secondo cui l'opera d'arte occupa un livello di realtà sovratemporale e trascendente. Per questo motivo risulta importante la provocazione che deriva dall'opera di Giovanni Anselmo *Scultura che mangia* (1968, collezione Sonnabend, New York), formata da due blocchi di pietra che schiacciano un cespo di lattuga, vegetale il cui destino inevitabile è quello di deperire. Frequente è l'uso di oggetti viventi, come in Kounellis, il quale fissò un vero pappagallo su una tela dipinta, a dimostrazione del fatto che la natura dispone di più colori di qualsiasi opera pittorica.

Un'altra critica portata avanti dagli artisti dell'Arte Povera fu quella contro la concezione dell'unicità ed irripetibilità dell'opera d'arte: *Mimesis*, di Paolini, consiste in due identici calchi di gesso rappresentanti una scultura dell'età classica, posti l'uno di fronte all'altro con lo scopo di fingere una conversazione.

Durante la guerra del Vietnam, l'Arte Povera si avvicinò ai movimenti di protesta a sfavore dell'intervento degli USA: l'opera *Vietnam* di Pistoletto (1965, collezione Menil, Houston) raffigura un gruppo di manifestanti pacifisti, rappresentati con delle sagome fissate ad uno specchio, in modo tale che i visitatori della galleria si riflettessero in esso. Così facendo, la gente diventava parte integrante dell'opera stessa, venendosi a creare una sorta di interazione tra la creazione artistica ed il pubblico spettatore.

L'attenzione agli stili di vita delle molteplici culture diverse da quella occidentale è presente nelle opere di Merz: i suoi tanti igloo, creati con differenti materiali (ad esempio metallo, vetro, legno, etc.), puntualizzano la capacità di adattamento di un popolo al suo determinato ambiente.

La natura è un altro dei temi trattati da diversi artisti, come Marotta e Gilardi (*Orto*, 1967), una natura, però, rivisitata in chiave artificiale, come per attualizzare la materia e renderla più vicina ad un sentimento di cambiamento epocale che coinvolge l'uomo e la sua percezione del mondo. Percezione che è resa incerta nei quadri specchianti di Pistoletto, che si aprono letteralmente al mondo assorbendo tutto ciò che vi si trova di fronte e cambiando al variare dell'ambiente che li contiene.

Al contrario di questi, gli "schermi" privi di immagine con i quali Mauri riproduce il telone cinematografico e che influenzeranno i primi lavori di Mario Schifano. Tuttavia le sue creazioni si aprono, talvolta, sulla realtà quotidiana più popolare (*Casetta Objects Achetés*, 1960), o sugli avvenimenti di cronaca più impressionanti (*La luna*, 1968), che lo porteranno a sviluppare una profonda riflessione su arte e storia.

Molti artisti lavorano sull'idea di un'immagine stereotipata, come Ceroli (*Si/No*, 1963), che tratta in modo seriale silhouette prese dalla storia dell'arte, o insiemi di figure umane moltiplicate o serializzate con una tecnica che ricorda il bricolage. Sono considerati stereotipi anche i "gesti tipici" di Lombardo (*Gesti tipici-Kennedy e Fanfani*, 1963), i ricalchi di immagini di Mambor o le scene da rotocalco o di quadri famosi rivisitate in stoffa variopinta da Tacchi (*Quadro per un mito*, 1965).

Note

[1] www.electaweb.it (<http://www.electaweb.com/mostre/scheda/italics-venezia-palazzo-grassi/it/>) in *arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*

Bibliografia

- Germano Celant, *Arte povera*, Milano, Mazzotta, 1969
- Germano Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli 1988
- Germano Celant, *Arte povera: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabbro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio*, Torino, Allemandi, 1989
- Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza 2002
- Mirella Bandini, *1972 arte povera a Torino*, Allemandi 2002
- Adachiara Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Einaudi 2005
- Giovanni Lista, *Arte povera*, 5 Continents Editions 2006
- Germano Celant, *Arte povera: storia e storie*, Milano, Electa, 2011
- *Arte Povera*, interviste curate e raccolte da Giovanni Lista, Abscondita, Milan, 2011.
- Germano Celant, *Arte povera*, Firenze, Giunti Art Dossier, 2011

Voci correlate

Esponenti di spicco

- Giovanni Anselmo
- Alighiero Boetti
- Mario Ceroli
- Luciano Fabro
- Brajo Fusco
- Piero Gilardi
- Jannis Kounellis
- Luigi Mainolfi
- Mario Merz
- Giulio Paolini
- Pino Pascali
- Giuseppe Penone
- Michelangelo Pistoletto
- Ferruccio Bortoluzzi
- Gilberto Zorio
- Alberto Burri
- Junk Art

Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arte Povera](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Arte_Povera)

Collegamenti esterni

- Recensione della mostra Arte povera 1967-2011 (http://mostreemusei.sns.it/index.php?page=_layout_mostra&id=981&lang=it) (Milano, Triennale, 25 ottobre 2011 - 29 gennaio 2012)

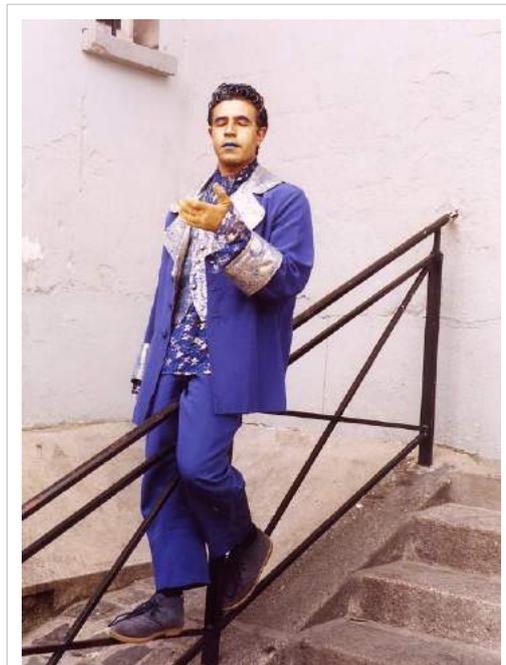
Performance art

La **Performance art** è una forma artistica dove l'azione di un individuo o di un gruppo, in un luogo particolare e in un momento particolare costituiscono l'opera. Può avvenire in qualsiasi luogo e in qualsiasi momento, o per una durata di tempo qualsiasi.

Un altro modo per comprendere il concetto è quello di dire che la performance art può essere qualsiasi situazione che coinvolge quattro elementi base: tempo, spazio, il corpo dell'artista e la relazione tra artista e pubblico; in contrapposizione a pittura e scultura, tanto per citare due esempi, dove un oggetto costituisce l'opera.

Anche se si può dire che la performance art include attività artistiche tradizionali quali teatro, danza, musica, e attività legate all'arte circense come il faticismo, la giocoleria e la ginnastica, queste sono in realtà "arti performative". Il termine *Performance art* viene normalmente riservato per un tipo di avanguardia o arte concettuale che nasce dalle arti visuali.

La Performance art, nell'accezione normalmente utilizzata, inizia ad essere identificata negli anni sessanta, con il lavoro di artisti come Allan Kaprow, che coniò il termine *happening*, Vito Acconci, Hermann Nitsch e Joseph Beuys, Wolf Vostell e Nam June Paik. I teorici della cultura occidentale spesso fanno risalire le attività della performance art agli inizi del XX secolo. Mentre Vito Bongiorno mostra di considerare un performance una sorta di "opera aperta", alla quale collabora anche lo spettatore.



Un artista performativo - statua vivente - siede immobile con gli occhi chiusi per lunghi periodi, in bilico su corrimano. Montmartre, Parigi, Francia

I Dadaisti ad esempio, ne furono degli importanti progenitori, con le loro esibizioni non convenzionali di poesia, tenute spesso al Cabaret Voltaire di Zurigo da Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara e altri. Alcuni artisti performativi si rifanno ad altre tradizioni, che vanno dai rituali tribali agli eventi sportivi. L'attività della Performance art non è confinata alla tradizione artistica europea; molti esponenti notevoli si possono trovare in Asia, America Latina, e altre parti del mondo.

I generi o correnti della *performance art* comprendono: body art, fluxus, poesia d'azione, e intermedia. Alcuni artisti preferiscono usare il termine live art, action art, intervento o manovre per descrivere le loro attività. In alcuni casi si coinvolge il pubblico per denunciare, ad esempio una situazione di degrado, come nel caso del fotografo e performer Augusto De Luca, che ha organizzato una partita di golf nelle buche stradali di Napoli ^[2].

Lo Sniggling è una forma attivista e ingannevole di performance art pubblica, che viene tipicamente svolta in una forma che non rende immediatamente ovvio che si sta svolgendo una performance.

Artisti

- 7:84 Theatre Group
- Alan Abel
- Marina Abramovic
- Vito Acconci
- Laurie Anderson
- Giovanni Anselmo
- Keith Arnatt
- Ron Athey
- Franko B
- Pippa Bacca
- John Baldassarri
- Gianfranco Baruchello
- Valentina Berardinone
- Joseph Beuys
- Vito Bongiorno
- George Brecht
- Alexander Brener
- Stuart Brisley
- Trisha Brown
- Günther Brus
- Enrico Bugli
- Chris Burden
- (agli inizi) Cabaret Voltaire
- Sophie Calle
- Ivan Caponecchi
- Giorgio Ciam
- Andrea Ciullo
- Pierpaolo Calzonari
- Paolo Canevari



Performance ^[1]

- Giuseppe Chiari
 - COUM Transmissions (successivamente Throbbing Gristle)
 - Augusto De Luca
 - Wolfgang Ernst
 - EXIT (tra i membri: Penny Rimbaud e Gee Vaucher formarono in seguito i Crass)
 - Valie Export
 - Esther Ferrer
 - Les flottants
 - Alicia Framis
 - Diamanda Galás
 - Regina José Galindo
 - Gilbert and George
 - Sonia Gómez
 - Dan Graham
 - Guerrilla Girls
 - Rebecca Horn
 - Concha Jerez
 - Enrico Job
 - Joan Jonas
 - Judas 2 (fondati da Pete Wright, ex Crass)
 - Kyrahm e Julius Kaiser
 - Istvan Kantor / Monty Cantsin
 - Allan Kaprow
 - Urs Lüthi
 - Sergio Maltagliati
 - Elio Mariani
 - Fabio Mauri
 - Jamie McMurry
 - Youri Messen-Jaschin
 - Orlando Mohorović
 - Charlotte Moorman
 - Otto Muehl
 - Fabio Munari
 - Ugo Nespolo
 - Hermann Nitsch
 - Itziar Okaritz
 - Yoko Ono
 - Luigi Ontani
 - Dennis Oppenheim
 - ORLAN
 - Nam June Paik
 - Mabel Palacín
 - Gina Pane
 - Giuseppe Penone
 - Arnulf Rainer
 - Marcel.Li Antuanez Roca
 - Martha Rosler
-

- Ernst Schmidt jr.
- Carolee Schneemann
- Rudolf Schwarzkogler
- David Sherry
- Joey Skaggs
- Merle Spanderfer
- Litsa Spathi
- Dominik Steiger
- Stelarc
- Aldo Tagliaferro
- Tonio & Tonietta
- Claudia Triozzi
- Franco Vaccari
- Ben Vautier
- VestAndPage
- Francesco Vezzoli
- Wolf Vostell
- Oswald Wiener
- Peter Weibel
- Welfare State Theatre Group
- Hanna Wilke
- Yingmei Duan

Note

[1] PANTOMIME Walk-Act Künstler, Walking-act (<http://www.pablo-zibes.de/>)

[2] Partita di golf a Piazza del Plebiscito (http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2011/10-agosto-2011/campo-golf-le-buche-stradalia-ferragosto-torneo-plebiscito--1901272761035.shtml) (http://www.tmnews.it/web/sezioni/videonews/20110816_video_13130518.shtml) (<http://napoli.virgilio.it/primopiano/buche-stradali-golf.html>)

Voci correlate

- Arte
- Body Art
- Arti visuali
- Happening
- Generi teatrali
- Artista di strada
- Statua vivente

Altri progetti

- Wikimedia Commons** contiene file multimediali: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Performance art](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Performance_art)

Collegamenti esterni

- [accion!06MAD \(http://w3art.es/accion06\)](http://w3art.es/accion06), 3er Encuentro Internacional de Arte de Acción (España)
- [Art Action \(http://www.hartaperformingmonza.it\)](http://www.hartaperformingmonza.it), 4th International Performance Art Festival (Monza)
- [Share Festival, Festival di arti e culture digitali \(Torino\) \(http://www.toshare.it\)](http://www.toshare.it)
- [Roots Colours Festival, Festival con Artisti Performance \(Italia\) \(http://www.rootscoloursfestival.com/artisti_performance.html\)](http://www.rootscoloursfestival.com/artisti_performance.html)
- [INFR'ACTION - festival international d'art performance \(http://www.infraction.info\)](http://www.infraction.info)
- [Youri Messen-Jaschin art performance \(http://performanceyourimessenjaschin.blogspot.com/\)](http://performanceyourimessenjaschin.blogspot.com/)
- [Thomas Dreher: Performance Art \(http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Kunst_Titel.html\)](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Kunst_Titel.html)
- [Performance art in Arteseleccion \(http://www.arteseleccion.com/ventanas/movimiento/movimiento.php?idioma=it&id=192&movimiento=\)](http://www.arteseleccion.com/ventanas/movimiento/movimiento.php?idioma=it&id=192&movimiento=)
- [Performance, Mediateca Media Art Space \(http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/SConsultaMateria?ID_IDIOMA=en&ope=1&mnuSearch=1&criteri=performance&tipus=SConsultaMateria\)](http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/SConsultaMateria?ID_IDIOMA=en&ope=1&mnuSearch=1&criteri=performance&tipus=SConsultaMateria)

Transavanguardia italiana

La **transavanguardia italiana** è un movimento artistico italiano nato nei primissimi anni Ottanta.

La Transavanguardia teorizzava un ritorno alla manualità, alla gioia ed ai colori della pittura dopo alcuni anni di dominazione dell'arte concettuale. Il movimento, teorizzato e sistematizzato dal critico Achille Bonito Oliva, è ascrivibile come un movimento del tutto italiano, scarsamente riconosciuto all'estero^[1], vide protagonisti un quintetto di artisti^[2]: Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Mimmo Paladino, ai quali poi si aggiunsero Mimmo Germanà ed Ernesto Tatafiore (presenti nella sezione Aperto '80, della Biennale di Venezia del 1980). Contestualizzata, a posteriori, come una delle correnti del postmodernismo, la transavanguardia, grazie alla natura anticipatoria^[3] dei movimenti che hanno caratterizzato l'attraversamento del Concettualismo, ha continuato ad essere protagonista in Italia di ulteriori ondate, sovrapponendosi alle altre tendenze post-moderne^[4].

Caratteristiche della transavanguardia

- Concetto di "attraversamento" (trans) sostituito a quello di "avanzamento"
- **Genius loci**: riscoperta delle radici locali e popolari di ciascun artista,
- **Ideologia del traditore**: liberarsi da qualsiasi norma, ideologia o potere.
- **Passo dello strabismo**: attenzione ai fenomeni laterali e inattesi.

Sandro Chia (1947)

Si dedicò a una pittura a olio che ricordava quella manierista, con figure di dimensione michelangiolesca reinterpretate in chiave ironica. Dal punto di vista cromatico Chia sembrò riferirsi soprattutto agli accordi squillanti del Futurismo.

- Opera:
 - **Fumatore con guanto giallo** (1980)

uomo in abito elegante, rappresentato di spalle. La figura è centrata e contornata da un rosso che la evidenzia. Fondo con pennellate rapide e fumo che fuoriesce scherzosamente da tre punti, la testa, il fondoschiena e la sigaretta.

Enzo Cucchi (1949)

Fin dagli esordi il suo lavoro dimostra subito una certa originalità rispetto alle tendenze predominanti alla fine degli anni Settanta. Appropriandosi però di quello sperimentalismo che era tipico di quelle tendenze e recuperando i mezzi espressivi più tradizionali del fare arte. Le sue installazioni, prodotte con i materiali più diversificati e a volte improbabili, vengono dislocate liberamente nello spazio espositivo, ma sempre utilizzate come supporto per la pennellata pittorica.

Francesco Clemente (1952)

Espressione assoluta per Francesco Clemente che, trasferitosi a New York all'inizio degli anni Ottanta, realizza varie collaborazioni con Jean-Michel Basquiat ed Andy Warhol. Nella sua produzione Clemente manifesta un eclettico interesse per numerose tecniche espressive, dalla pittura ad olio al mosaico, dall'incisione alla scultura, seppur mantenendo sempre con un occhio di riguardo per il disegno puro.

Note

- [1] Corriere della Sera del 17/9/05 - pag. 47, D. Paparoni (http://archiviostorico.corriere.it/2005/settembre/17/Transavanguardia_Come_faccio_sparire_dagli_co_9_050917111.shtml)
- [2] La Gazzetta del 29/1/03, R. Rutigliano (http://www.lagazzettaweb.it/Pages/art_gazz/2003/mainpage/transavanguardia_rivoli.html)
- [3] La Repubblica del 16/7/08 pag.18; S. Cervasio (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/07/16/le-figure-della-transavanguardia.html>)
- [4] Corriere della Sera del 23/3/02 - pag. 37, G. Sebastiano (http://archiviostorico.corriere.it/2002/marzo/23/Bonami_Transavanguardia_sbarca_Venezia_co_0_02032311255.shtml)

Bibliografia

- Achille Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Giunti; ISBN 978-88-09-02821-0
- Maurizio Chelli, *Storia dell'Arte: Dall'Impressionismo alla Transavanguardia*, EdUP; ISBN 88-8421-171-9
- M. Meneguzzo, *Da Balla alla Transavanguardia*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale; ISBN 88-8215-754-7
- Alfredo De Paz, *L'arte contemporanea: tendenze, poetiche, ideologie dall'Espressionismo tedesco alla post-modernità*, Napoli, Liguori editore, pp. 664-670.

Arte informale

L'**arte informale** è, più o meno consapevolmente, la risposta artistica che l'Europa dà alla profonda crisi morale, politica e ideologica conseguente agli orrori messi in luce dalla seconda guerra mondiale. Per sua stessa natura non è un movimento artistico omogeneo e in esso, pertanto, si raccolgono tendenze tra le più svariate e, a volte, anche contrapposte. Sviluppatisi nel decennio tra gli anni cinquanta e sessanta, l'Informale si pone in forte polemica con tutto ciò che, in qualche modo, può essere riconducibile ad una forma, sia essa figurativa o anche puramente astratta. L'Informale, dunque, nega in modo esplicito ogni forma e con essa la conoscenza razionale che ne deriva.

All'interno del movimento possono individuarsi varie matrici, che traggono soprattutto origine dal movimento Dada, dall'Espressionismo e dal Surrealismo. Da questo esplosivo miscuglio delle principali tematiche delle avanguardie storiche scaturisce una concezione dell'arte ironica e provocatoria, costantemente tesa a negare qualsiasi valore ad ogni attività che presupponga il filtro della ragione. Passioni, tensioni e disagi devono pertanto essere espressi nel modo più libero, spontaneo e violento possibile, al di fuori di qualsiasi schema precostituito e contro ogni regola normalmente accettata.

L'evento artistico, svuotato da qualsiasi residuo valore formale, si esaurisce pertanto con l'atto stesso della creazione. In questo nuovo contesto assumono fondamentale importanza i materiali impiegati. Essi non sono più un semplice mezzo del quale l'artista fa uso al fine di esprimere le proprie idee ma, al contrario, diventano i veri protagonisti dell'opera d'arte. Superfici rugose e butterate, ad esempio, richiameranno alla mente sensazioni di spiacevolezza o di conflitto, mentre superfici morbide e levigate indurranno più facilmente alla dolcezza e alla serenità.

Nell'uno e nell'altro caso le due componenti fondamentali dell'informale si precisano nel gesto e nella materia. Il primo viene fortemente enfatizzato, come già aveva fatto il Dada, in quanto lo si ritiene unico momento veramente creativo. Arte non è dunque la pittura eseguita ma l'atto di eseguirla. E se arte è eseguire un gesto, il valore artistico sta nel gesto stesso, non più nel prodotto di quel gesto. Ecco allora che il gesto può essere un gesto qualsiasi, non necessariamente un gesto pittorico. Può essere un gesto simbolico, ad esempio, come quello di tagliare una tela, o un gesto di provocazione, come quello di apporre la propria firma (una firma d'artista!) sul corpo nudo di una modella o, ancora, un gesto di protesta, come quello di realizzare macchie più o meno informi.

La materia, infine, si trova improvvisamente in primo piano. È nella sua scelta e in quella di tutti i possibili accostamenti tra materie diverse che l'artista manifesta la propria energia creativa. Un ruvido sacco, un lucido rottame d'acciaio, un morbido pezzo di gomma, una fredda luce al neon, una tagliente scheggia di vetro, altro non sono che altrettanti atti artistici. In questo senso l'arte diventa soprattutto scelta e questa nuova visione ne allarga il campo praticamente all'infinito. Tutto, allora, può diventare arte, così come è possibile che nulla effettivamente lo sia.

L'artista informale, dunque, non è più colui che crea nuovi eventi, ma colui che sa lasciarli accadere, limitandosi magari a favorirne l'attuazione con la spontaneità del caso o la fantasia del sogno. Emblematica in questo senso è la produzione del tedesco **Wols** (1913-1951), che si avvicina alle tematiche informali fin dagli ultimissimi anni della guerra. Nella tela dal titolo significativo di "Pittura", realizzata nel 1945-1946, troviamo già espresse tutte le principali tematiche dell'Informale. I vortici e le macchie di colore fanno evidente riferimento ad un'impostazione di tipo surrealista. Le esperienze più profonde della psiche emergono con spontanea casualità. La trascrizione delle sensazioni avviene con un automatismo slegato da qualsiasi intento descrittivo. Il disagio esistenziale dell'artista si fa direttamente materia, impastandosi con colori misti a sabbia, e saltando del tutto ogni passaggio di tipo figurativo. L'Informale, comunque, non è un fenomeno circoscritto alla sola Europa. Non solo l'Europa, infatti, era stata coinvolta dalla guerra, e la generazione dei sopravvissuti nutriva, a livello mondiale, lo stesso disagio profondo e la stessa incapacità di comunicare. L'Informale è proprio l'arte dell'incomunicabilità o, se vista da una prospettiva meno pessimista, l'arte del tentativo di comunicare di nuovo.

Molti e interessanti sono dunque i risvolti informali che maturano sia in Giappone, che l'alleanza alla Germania nazista aveva coinvolto in una terribile crisi di valori e d'identità, in modo particolare dopo il bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki, sia, soprattutto, negli Stati Uniti. Questi ultimi uscivano vittoriosi dalla guerra, ma con la consapevolezza che era necessario ricostruire al più presto un fruttuoso rapporto di dialogo politico, economico e culturale con il Vecchio Continente.

L'Action Painting e Pollock

"Non v'è dubbio che la presenza degli artisti americani nelle posizioni più avanzate dell'Informale dipenda in gran parte dal fatto che la spinta alla produzione industriale non è stata rallentata o contrastata, negli Stati Uniti, dalla resistenza di una precedente organizzazione artigianale"^[1].

L'arte informale americana, legata alle diverse e più pragmatiche tradizioni di quel popolo, si identifica con la cosiddetta *Action Painting*, che potremmo forse tradurre come "pittura d'azione". Precoce anticipatrice di alcune tematiche europee, essa si sviluppa nel primo decennio del dopoguerra e per le caratteristiche che assume viene anche definita Espressionismo astratto, in quanto in essa si coniugano la virulenza espressiva e l'assenza di forme immediatamente riconoscibili. Il maggior esponente dell'Action Painting è senza dubbio lo statunitense Jackson Pollock (1912-1956), la cui vita sregolata, stroncata da un incidente d'auto, si riallaccia a quella degli artisti bohémien del pieno Ottocento o dei primi anni del Novecento.

Pollock, uno dei pochi artisti-mito dell'ultimo dopoguerra, ha una formazione abbastanza irregolare, trascinata di malavoglia tra varie accademie e scuole d'arti applicate americane. Fin dall'inizio risente molto del fascino della pittura popolare messicana e di quella che gli indiani d'America praticavano secondo riti antichissimi a scopo magico-propiziatorio. Nel 1937, neanche trentenne, Pollock è già gravemente affetto dall'alcolismo e deve sottoporsi a varie terapie psicoanalitiche. Proprio nell'ambiente medico e culturale il giovane artista ha modo di conoscere le ultime avanguardie europee, dalle quali rimane immediatamente affascinato. Nel 1947, infine, Pollock mette a punto la tecnica del *dripping*, consistente nel sopprimere il pennello e sostituirlo con sgocciolature più o meno regolari di colori sintetici puri su tele o cartoni distesi al suolo. In questo modo si ottengono risultati quasi assolutamente casuali, generando grovigli filamentosi di colore che si sovrappongono gli uni agli altri in un caotico intreccio di schizzi, gocce e colature, come ben si vede in "Foresta Incantata", dove tecnica e soggetto si amalgamano in un'unica ragnatela di segni. Scrive Pollock: "Io dipingo per terra ma non è una cosa anomala. Gli orientali lo facevano. Il colore che uso quasi sempre è liquido e molto fluido. Utilizzo i pennelli più come bastoni che come veri pennelli. Il pennello non tocca mai la superficie della tela, resta al di sopra".

Nel celebre "Pali Blu", infine, realizzato dall'artista nel 1953, si ha un'idea abbastanza precisa di cosa sia il *dripping*. Lavorando concitatamente intorno alla tela disposta per terra, Pollock la schizza con batuffoli di cotone, con pennelli da verniciatore e con pezzi di legno; poi vi cola sopra fili sottili di colore che, a seconda del movimento della mano, si distribuiscono o si addensano creando zone di maggiore o minore concentrazione. Quel che ne nasce è un caotico labirinto di segni e colore all'interno del quale è lecito che ciascuno immagini ciò che più desidera o, al contrario, che più teme. I pali blu del titolo corrispondono agli otto segmenti variamente inclinati che percorrono l'intero dipinto. Essi rappresentano gli ultimi elementi geometrici residui, attorno ai quali si addensa il convulso assedio delle sgocciolature variopinte. È il grido disperato della ragione sopraffatta dall'urlo dell'irrazionale. È la testimonianza più tragica dell'intimo tormento di Pollock, l'eterno ribelle che amava ripetere: "ogni buon artista dipinge solo ciò che è". L'artista entra definitivamente nella leggenda nel 1956, quando muore in un incidente stradale.

Acclamato come artista maledetto per eccellenza, come talento giovane, illimitato e autodistruttivo, Pollock può ben collocarsi tra quelle celebrità "ribelli" a lui contemporanee: l'attore James Dean, anch'egli morto vittima di un incidente stradale a ventiquattro anni, e lo scrittore Jack Kerouac, per il quale il ricorso all'alcool diventa sempre più sistematico fino al 1969 quando un attacco di ernia non curata chiude un'esperienza umana che sembra segnata dal riconoscimento del primo e fondamentale principio del buddhismo: che la vita umana è essenzialmente dolore.

Artisti informali

- Jackson Pollock
- Willem de Kooning
- Emilio Vedova
- Alberto Burri
- Ferruccio Bortoluzzi
- Jean Dubuffet
- Lucio Fontana
- Antoni Tàpies
- Dieter Borst
- Giuseppe Capogrossi
- Giovanni Frangi
- Domino

Note

- [1] C. G. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, p. 59

Bibliografia

- Giulio Carlo Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna* (1961), in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano, Il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1964.
- Umberto Eco, *L'Informale come opera aperta*, in "Il Verri", V (1961), n. 3, pp. 98-127; riedito col titolo *L'opera aperta nelle arti visive*, nel vol. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962; III ed. ivi, pp. 153-209.
- Renato Barilli, *L'informale e altri studi*, Milano, Scheiwiller, 1964.
- Enrico Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, Roma, Carucci, 1971.
- Roberto Pasini, *L'Informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Bologna, Clueb, 1995.
- Angela Vettese, *L'espressionismo astratto americano e L'informale europeo*, in *Capire l'arte contemporanea dal 1945 ad oggi*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2006 (ed. aggiornata), pp. 19-49, 50-78.

Voci correlate

- Espressionismo astratto
 - Action painting o pittura gestuale
 - Pittura materica
-

Fonti e autori delle voci

Storia dell'arte *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47905345> *Autori:* Aedo89, Andrea, Buggia, Castagna, Codas, Demart81, Dome, Dr Zimbu, Eumolpo, Fale, Frigotoni, Guidomac, IPork, Ignlig, Klaudio, LaPizia, Lorenzop, M7, Marie de France, Mark91, Mau db, No2, Pequod76, Phantomas, Qbert88, Saiko, Salvatore gioitta, Torredibabele, Ylak, Zandegù, 77 Modifiche anonime

Arte occidentale *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=46272894> *Autori:* Eumolpa, Marko86, Saiko, Sanremofilo

Arte preistorica *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48615986> *Autori:* Aangelo, AnjaManix, Archeologo, Ares, Ary29, Beechs, Carcagni Angelo, Castagna, Dariuz borghigiano, DarkAp, Deepsky, Ego, Elwood, Enne, Eumolpo, Ines, Jalo, Krdan, Laboratorio.Ricerche.Evolutive, Lilja, Lord Hidelan, Luisa, M7, MM, Maxcip, Paloma.Pierini, Phantomas, Qbert88, Razzabarese, Razzairpina, Saiko, Shivanarayana, Simo ubuntu, Tartarox, Tia solzago, Ticket 2010081310004741, Triph, Ylak, 48 Modifiche anonime

Arte mesopotamica *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47241363> *Autori:* Aki no Kiba, Archeologo, Ariel, AttoRenato, Barbaking, Bladebat, Cloj, Dome, Eumolpa, Guidomac, Joe123, Limonadis, MM, MaxDel, Microsoikos, No2, Paolo da Reggio, Phantomas, Pracchia-78, RanZag, Saiko, Ylak, 23 Modifiche anonime

Arte minoico-micenea *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=46919272> *Autori:* Alexander VIII, Bultro, Carlog3, Eumolpo, Joe123, MM, Marcok, Phantomas, Saiko, 24 Modifiche anonime

Arte greca *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48752331> *Autori:* Aedo89, Augusto Antonio, Balfabio, Beard, Bultro, Caulfield, Dr Zimbu, Elwood, Eumolpo, Fabio233, Guidomac, Ianezz, Lady Mismagus, MM, Marcok, Mark91, Naamar, No2, Petrik Schleck, Phantomas, Qbert88, Rael, Rdocb, Roberto Mura, Rojelio, Saiko, Sandro, Senpai, Shivanarayana, Taueres, Ticket 2010081310004741, Turgon, Tycheros, Vipera, Ylak, Ylebru, 122 Modifiche anonime

Arte etrusca *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47889943> *Autori:* anaconda, .mau., Al Pereira, Alec, Andreas987, Bileo, Buggia, Carlomorino, CavalloRazzo, Daniele1991, EMajor, Elcairo, FollowTheMedia, Gac, Genuae, Gggg81, Grifomaniacs, Guidomac, Joe123, Kibira, L'imperatore è nudo, Larth Rasnal, MM, Madaki, MapiVanPelt, Mark91, Midnight bird, Mr buick, No2, Phantomas, Pracchia-78, RanZag, Restu20, Ripepette, Roby69m, Rojelio, Saiko, Sandro 92, Suetonius, Taueres, Ticket 2010081310004741, Vale maio, 120 Modifiche anonime

Arte romana *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48777165> *Autori:* AKappa, Alec, Alfio, Andreabrugiony, Ariel, AttoRenato, Avemundi, Beta16, Buggia, Carlo-Tessaro, Carlomorino, Cristiano64, Crucone, Dani4P, Davide, Denis giurgi, Er Cicero, Eumolpa, Eumolpo, Fantasma, Filippo000, Filos96, FollowTheMedia, Frack, Gianfranco, Giovannigobbin, Glauco92, Goemon, Guidomac, Gvf, Harlock81, Jaqen, Johnlong, Kibira, Klaudio, Loroli, Lucio Di Madaura, Luisa, MM, MapiVanPelt, Marco Bernardini, Mark91, Mentnafunangann, Moloch981, Olando, Orric, Panairjdde, Paolo da Reggio, Phantomas, Saiko, Seics, Senpai, Senza nome.txt, Sirabder87, SolePensoso, Stud94, Supernino, Taueres, Tener, Ticket 2010081310004741, Tsuchiya Hikaru, Valerio79, Vipera, Vituzzo, Xn0u3055, Ylak, Ylebru, 163 Modifiche anonime

Arte tardoantica *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=46948423> *Autori:* Al Pereira, Ariel, Ary29, AttoRenato, Castagna, Civvi, Cristiano64, Croberto68, DarkGrifon, Dr Zimbu, Elitre, Eumolpo, Fale, Filos96, Franco56, Glauco92, Helios, K.Weise, Lordmark, Lorenzo Fratti, Loroli, Luca P, Matteo Contessi, Murray, Nanae, Orric, Panairjdde, Phantomas, Pippobuono, Pracchia-78, Saiko, Salvatore gioitta, Sesquipedale, Shivanarayana, Snowdog, Sunflower, Tener, ZioNiccò, 62 Modifiche anonime

Arte medievale *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48270672> *Autori:* Bramfab, Calabash, Codas, Demart81, Formica rufa, Grigio60, Marcok, Panz Panz, Pequod76, Phantomas, Saiko, Tania letizia gobbett, Vipera, 13 Modifiche anonime

Arte paleocristiana *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48614028> *Autori:* anaconda, Agostino64, Antico79, AttoRenato, Buggia, Cemg, Civvi, Croberto68, DaliaK, DarkAp, Davide, DonPaolo, Eumolpo, Filos96, Franco56, G.dallorto, Genuae, Gnumarcoo, Guidomac, Ignlig, Justinianus da Perugia, K.Weise, Klauswiki, L736E, LaPizia, Lingftf, Lorenzo Fratti, Luisa, M7, MapiVanPelt, Marcok, Mork, No2, Orion21, Panairjdde, Paolo da Reggio, Pequod76, Phantomas, Piero2, Pietrodn, Pinea, Redqueen, Riccardov, Rojelio, Saiko, Sannita, Senpai, Snowdog, Snowolf, Taueres, Twice25, Ylak, 85 Modifiche anonime

Arte barbarica *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=45741047> *Autori:* anaconda, Baruneju, Castagna, Dommac, Elborgo, Elena986, Eustace Bagge, Filos96, Joe123, Luisa, MM, Madaki, No2, Nubifer, Pequod76, Phantomas, Pil56, Saiko, Ylak, 11 Modifiche anonime

Arte altomedievale *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48802411> *Autori:* Avemundi, Castagna, Daniele Forsi, Eumolpo, Filos96, Gregorovius, Justinianus da Perugia, K.Weise, Lilja, Lo Scaligero, MM, Magadan, Mercury, Mr buick, No2, Paolo da Reggio, Pequod76, Phantomas, Redqueen, Saiko, Sannita, SoloTitano, Triph, Ylak, 13 Modifiche anonime

Arte bizantina *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48299610> *Autori:* Alexander VIII, Castagna, Croberto68, Demart81, En.inverary23, Eumolpa, Flippo, Frazzone, Guidomac, Ignlig, Joe123, Johnlong, JosefHamacher, Justinianus da Perugia, Lilli23, M7, Marcok, Mauro.salvatore, Medan, No2, Panairjdde, Pequod76, Phantomas, Piero2, Pracchia-78, Rdocb, Saiko, SpeDIt, Trixt, Turgon, Vincenzo80, 106 Modifiche anonime

Arte longobarda *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48813989> *Autori:* AKappa, AttoRenato, Castagna, Cinzia1987, Eumolpo, Francisco83pv, Giorces, Giovannigobbin, Gliu, Jalo, Jaqen, K.Weise, Marco Rosellini, Pava, Pequod76, Phantomas, Redqueen, Roquejaw, Saiko, Svarto, Trebbia, 14 Modifiche anonime

Arte carolingia *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47748364> *Autori:* Angelosante, AnjaManix, Archigiorgio, AttoRenato, Buggia, Cloj, Eumolpa, Flippo, Gianfranco, Joe123, MM, No2, Panairjdde, Pequod76, Pipep, Saiko, 23 Modifiche anonime

Arte vichinga *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=46609605> *Autori:* Briskelly, Icedlake, Jalo, MM, Mauriziotani, Pequod76, Pracchia-78, Saiko, Tirinto, 2 Modifiche anonime

Arte ottoniana *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47541600> *Autori:* Archigiorgio, Avemundi, Eletoni, Ermanon, Eumolpo, Fpittui, Gassendi, Gregorovius, K.Weise, MM, Mr buick, Nemo bis, Nicola L.K., Orric, Pequod76, Phantomas, Saiko, Symposiarch, Ticket 2010081310004741, Triph, Tulipanos, 7 Modifiche anonime

Arte romanica *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48802427> *Autori:* AKappa, Alpi84genova, Archigiorgio, Ascanio Rex, Avemundi, Azrael555, Buggia, Campaz, Davide, Diko, Drugonot, Elwood, Enne, Federico di Svevia, Fpittui, Franz Liszt, Frigotoni, G.dallorto, Gac, Gacio, Giorces, Giovannigobbin, Guidomac, KaeZar, Klaudio, Klauswiki, L736E, Lady Mismagus, Louis-garden, Luisa, M7, MM, Marcok, Mark91, No2, Ottenba, Paolo da Reggio, Parsifall, Pebbles, Peppo, Pequod76, Phantomas, Pietrodn, Qbert88, R1188, Restu20, Ripepette, Saiko, Shivanarayana, Superchilum, Taueres, Tia solzago, Ticket 2010081310004741, Tobia Gorrio, Ylak, 139 Modifiche anonime

Gotico *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48686218> *Autori:* .mau., Aga Khan, Alec, Aracuano, Archigiorgio, BcTl, Buggia, Calabash, Camoz87, Castagna, Cloj, Contezero, Demart81, Diego Cuoghi, Etienne (Li), Eumolpo, Fluctuat, Fpittui, Francescorussig, Francisco83pv, Franz Liszt, Freepenguin, Gffr, Gian-, Guidomac, Henrykus, Ignlig, Io', Johannes Gabriel, KS, Kibira, Klug, LaPizia, LacrimadiLuna, Leoman3000, LeonardoRob0t, M7, Manuel Trujillo Berges, Marcok, Marcuspag, Mark91, Massimo Macconi, Mauriziotani, Merton, Paolo da Reggio, Parsifall, Phantomas, Piero2, Rael, Rago, RanZag, Restu20, Rojelio, S8i4, Saiko, Salvatore gioitta, Sannita, Senpai, Silenski, Splros, Tan, Taueres, Ticket 2010081310004741, Tino 032, Tomfox, Tybirius, Valaltino, Vipera, Wiskandar, Ylak, 121 Modifiche anonime

Tardo gotico *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48373121> *Autori:* *Luna*, Adert, Archaeodontosaurus, Arria Belli, Enne, Eumolpa, Eumolpo, Hachatul, Ing.dox, K.Weise, Luisa, Marcok, Marko86, MartaG, Medan, Melkor II, Micheleilgreco, Mr buick, Nick, No2, Osk, Paolo da Reggio, Parsifall, Redqueen, Robespierre, Saiko, Staffilo, Tirinto, Ulisse480, 27 Modifiche anonime

Arte del Rinascimento *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48679457> *Autori:* %Pier%, Al Pereira, AnjaManix, Baku, Bfez84, Codas, Crucone, Custeped, Doc.mari, DoppioM, Dr Zimbu, Enne, Etienne (Li), Eumolpa, Eumolpo, Framo, Frazzone, Freepenguin, Frigotoni, Gep, Gliu, Guam, Guidomac, Horcrux92, Hrundi V, Bakshi, IndyJr, Kibira, LucaDetomi, M7, Maurus Flavius, Melos, Memedesimo, Metrala, Nalegato, Narayan89, Paolo da Reggio, Phantomas, Pracchia-78, Pufui Pc Pipfep I, Rago, Ripepette, Robebige, Rojelio, Saiko, Salvatore gioitta, Seics, Senpai, Simo ubuntu, Supernino, Vipera, 140 Modifiche anonime

Manierismo *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48516884> *Autori:* Aldebaran2, Alfio, Amarvudol, Annuale, Araldo81, AttoRenato, Buggia, Calabash, Chasseurmic, Davide, ElfQrin, Enne, Etienne (Li), Fale, Francoff, Franzanz, Freepenguin, G.dallorto, GiorgioPro, Guidomac, Idris.albadufi, Kal-El, LaPizia, Lalupa, Laurom, Lordmark, Lucio Di Madaura, Luisa, Majinhulk, Marcok, Marcol-it, Mau db, Maurus Flavius, Memedesimo, Mephistos, Nicoli, Paolo da Reggio, Patty, Rago, RePennacchio, Saiko, Salvatore gioitta, Sconsolato ma Libero, Senpai, Simone, Starwars, Tnd, Twice25, Vvirgola, 81 Modifiche anonime

Arte della Controriforma *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=45317096> *Autori:* Avemundi, Brunelli.m, Etienne (Li), Guidomac, Paolo da Reggio, RePennacchio, 8 Modifiche anonime

Barocco *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48432460> *Autori*: jhc., .snoopy., 4BInnocenzoXII, Acis, Aedo89, Airon90, Alkalin, Ambro86, Antonio Caruso, Archenzo, Ataxirug, Azrael555, Baku, Baas92, Beatrice, Bedo2991, Boboseiutu, Briskelly, Buggia, Carloferrari, Carlomorino, Caulfield, Cecrops, Civvi, Cloj, Cotton, Danielemarata, DarkAp, Davide, Denver, Direttorech, Doc.mari, Donjel, Dr Zimbu, Docuaccio55, ElfQrin, Enne, Estella 77, Etienne (Li), Ezio danise, Franz Liszt, Franztanz, Frazzone, Freddyballo, Freepenguin, Frieda, Fstefani, Gac, Giacomo Augusto, Grigio60, Guidomac, Hamed, Helios, Hill, Ignlig, Il Rustichino, Jalo, Joe123, Johnlong, Johnnyfichte, Justinianus da Perugia, Kibira, Klaudio, Lemke, Lillolollo, Lucas, Luisa, M7, MM, Maitland, Marcoc, Margherita, Mark91, Maso, Maximo3, Melos, Metralla, Mino71, Mirko1990, Miodiarte, Moloch981, Mr buick, Nlthaiiah, NewLibertine, Nick, No2, Number55, Panapp, Paof6, Paolo da Reggio, Paolotacchi, Peppo, Phantomas, Piero, Portano, Ppalli, Rago, Retaggio, Ripette, Romagnolo 2, Saiko, Sandr0, Senpai, Senza nome.txt, Shaka, Shivanarayana, Silenski, Sir marek, Snowdog, Stefacc, Suisui, Taueres, Theta1972, Ticket 2010081310004741, TierrayLibertad, Trixt, Truman Burbank, Twice25, Vituzzu, Zappuddu, 323 Modifiche anonime

Rococò *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47494796> *Autori*: Aedo89, Andreakrap, Azrael555, Buggia, Cemg, Cloj, Cokoins, Dannat, Enne, Erlkoenig, Etienne (Li), Eumolpo, Fabio.gastone, Fpittui, Franz Liszt, Frigotoni, Gato5, Georgius LXXXIX, Giapet, Gliu, Grazzionoleni, Grigio60, Guidomac, Helios, Ignlig, Ines, Intgr, Joaquin Martínez Rosado, Kibira, Kimi95, Kubul, LaPizia, Lo Scaligero, Lp, Lucio Di Madaura, Luisa, M7, MaEr, Maquesta, Marcoc, Marcolino, Marcoc, Mark91, Microsoikos, Midnight bird, Moloch981, No2, Orion21, Orric, Osk, Parsifall, Phantomas, Saiko, Salvatore Ingala, Salvo da Palermo, Silenski, Squattaturi, SuperSecret, Superchilum, Teodoro Amadò, Ticket 2010081310004741, Torsolo, Triquetra, Winged Zephiro, WinstonSmith, 104 Modifiche anonime

Neoclassicismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48753456> *Autori*: anaconda, .mau., AKappa, ALE!, Adamanttt, Aedo89, Aesthetica 1949, Al Pereira, Aldiaz, Ale.rusconi, Amarvudol, Angelox1, AttoRenato, Awd, Azrael555, Baku, Bileo, Brownout, Buggia, Centrifuga, Civvi, ClaudioArch, Cotton, DaniDF1995, Delasale, Delfort, Demart81, Dome, DoppioM, Dr Zimbu, Elwood, Enne, Erinaceus, Etienne (Li), Eumolpa, F.chiodo, Fale, Ferdinando Scala, Fire90, FollowTheMedia, Formica rufa, Fpittui, Francisco83pv, Franz1789, Frieda, Gianluca87, Giovannigobbin, Grigio60, IISestimone, Italiaetta, Joaquín Martínez Rosado, Johnlong, Kaptain, Kibira, Knop87, L'alchimista, L736E, LaPizia, Leopold, Lucio Di Madaura, Luisa, M7, MM, MapiVanPelt, Marco Rosellini, Mark91, Melancholia, Metaphysicus, Moloch981, Moongateclimber, Nicoli, No2, Olando, OrbiliusMagister, Osk, Paolo da Reggio, Phantomas, Pipep, Rael, RamblerBiondo, RanZag, Ripette, RobyBS89, Rojelio, Roxio, Saiko, Salvatore gioietta, Sandrobt, Senpai, Shivanarayana, Shfl, Snowdog, SteGrifo27, Stradellino, Susikika, Taueres, Tenebrosos, Thegine98, Ticket 2010081310004741, Tizianok, Tommaso Ferrara, Tooby, Turgon, Twice25, Vipera, Vituzzu, Woodstock1, Ylak, Zandegù, Zweig92, 292 Modifiche anonime

Arte moderna *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48483240> *Autori*: AKappa, Aedo89, Afranz, Alpha Centaury, Annapasqua, Ary29, Codas, DoppioM, Eumolpo, Fpittui, Francisco83pv, GBG, Giuseppe luci, Lele giannoni, Maurus Flavius, Phantomas, RaminusFalcon, RanZag, Senpai, 21 Modifiche anonime

Romanticismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47822729> *Autori*: *Raphael*, -kayac-, .snoopy., ATuring, Adelchi, Aedo89, Aesthetica 1949, Afranz, Airon90, Al Pereira, Alexander VIII, Alfredo48, Andrea Be, Angelinsane, AnjaManix, Antoninorallo, Apollo13, Aracuano, Ary29, Ass, AttoRenato, Azrael555, BRussell, Baruneju, Brownout, Buggia, Cambiost, Causa83, Cemg, Civvi, Codas, Cricri9, DarkAp, DarkChrysanthemum, Davide21, Delfort, Demart81, Django, Dr Zimbu, Eumolpa, Eumolpo, Fale, Felyx, Ffa, Franco3450, Frazzone, Frigotoni, GabrieleAnnicchiarico, Gac, Gacio, Gierre, Ginosal, Giovannigobbin, Gliu, Gnumarcoo, Grigio60, Groucho85, Guidomac, Gwenaeth, Hamed, Hill, Hillmann, Iaphet, Ichiki, Ignlig, Jalo, Johnlong, Justinianus da Perugia, KS, Karl von Trier, Kerron, Kibira, Klaudio, Koji, L736E, LaPizia, Lalupa, Larry Yuma, Lemur, Limonc, Lion-hearted85, Lucas, Luisa, M7, MLWatts, Malemar, MapiVanPelt, Maquesta, Marcel Bergeret, Marcoc, Marcus89, Margine, Marius, Mark91, Matthew McPumpkin, Mau db, Mauro742, Melkor II, Melos, Mercuri88, Merton, Mess, Mister Ics, Moloch981, Moongateclimber, Narayan89, Netrapt, Nicolago, No2, Nubifer, Oroxon, Osk, Ostilio, Panormos, Pedram, Phantomas, Pracchia-78, Qbert88, Quoniam, Racismoway, Rael, RaminusFalcon, Remulazz, Restu20, Retaggio, Ripette, Roberto Mura, Rojelio, Rollopack, Roxio, Saiko, Salento81, Salvatore Ingala, Sandrobt, Sannita, Senpai, Shivanarayana, Silenski, Simone, Snowdog, Spitecens, Stefy66, Stemyb, Supernino, Taueres, The Rain Keeper, Tia solzago, Ticket 2010081310004741, Tirinto, Toglun, TommyTheBiker, Trambolto, Trevolon, Triph, Tullius, Umonup, Vipera, Vituzzu, Waldir, Wikipediano Andrea, Wiliam Polidori, Wiwi1, 572 Modifiche anonime

Realismo (arte) *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48455985> *Autori*: Aedo89, Afranz, Alkalin, AnjaManix, Ask21, Buggia, Bulro, DaveBlack, Demart81, Espyyyyy, Fabius116, Franz Liszt, Guidomac, Nuovostro, Paulina Critica, RanZag, Terrasque, Theirrulez, Ticket 2010081310004741, Triph, 55 Modifiche anonime

Impressionismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48456022> *Autori*: Adert, Aedo89, Aerandir09, Afranz, Alexander VIII, Anassagora, Aracuano, AttoRenato, Austro, Azrael555, Barbaking, BohemianRhapsody, Buggia, Calabash, Camelia.boban, Chem, Cloj, Codas, Cotton, Crashpgl, Dani4P, Demart81, Eddie619, Elwood, Eumolpa, Eumolpo, Felzario, Formica rufa, Franco64, Frigotoni, Futurismo, Gac, Ginosal, GiorgioWiki, Giovannigobbin, Guse93, GordonF, Grazzionoleni, Guidomac, Gvf, Luxius, Ivan cuzzi, J.T.Wizard, Jensenice, Judex, KS, Kal-El, L736E, LaPizia, Lillus, Lion-hearted85, Luisa, M7, MaEr, Maksimo1999, MapiVanPelt, Maquesta, Marcoc, Marcol-it, Mark91, Mau db, Miao, Moongateclimber, Narayan89, Nicolago, Nicoli, Nottambulo, Petrik Schleck, Phantomas, Poxx, R1188, RanZag, Remulazz, Restu20, Riccardo.fabris, Ripette, Rojelio, RuandaBit, Saiko, Salvo da Palermo, Senpai, Shivanarayana, Sigifredobau, Superfranz83, Taueres, Ticket 2010081310004741, Tiesse, Torsolo, Turgon, Vale maio, Vic ita, Wiskandar, Ylak, *musaz, 351 Modifiche anonime

Post-impressionismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47746991> *Autori*: Afranz, Airon90, Buggia, Codas, Crashpgl, Daniel Velasco, Eustace Bagge, Futurismo, GordonF, Guidomac, Hill, Jesenice, Kibira, Lucio Di Madaura, Luisa, LukeWiller, Massimiliano Lincetto, NolanIt, Oskar '95, Phantomas, RanZag, Robespierre, Saiko, Salento81, Shaka, Sir marek, Turgon, Twice25, Wikinade, 41 Modifiche anonime

Simbolismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48765058> *Autori*: Adelchi, Airon90, Aleksander Sestak, Ariel, Beechs, Ber9812, Buggia, Calabash, Cinzia, Contezero, Cotton, Demart81, G&NIO, Ginosal, Gsfedender2, Hill, Joaquín Martínez Rosado, Klaudio, L'Essere corretto dal Forse, LaPizia, Looka, Maurus Flavius, Moloch981, Moresito, NewLibertine, Nicolago, Nicovin, No2, OrbiliusMagister, Panapp, Paola Severi Michelangeli, Patty, Petrik Schleck, Phantomas, Pracchia-78, Ragazzo78, Ragazzo78, Retaggio, Sbisolo, Senpai, Shivanarayana, Snowdog, SolePensoso, Stedena, Superzen, Taueres, Throttle, Torsolo, Twice25, Vivienne87, Wiwi1, 103 Modifiche anonime

Art Nouveau *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48355302> *Autori*: 5Y, Aedo89, Andbee, Angelojr, Ariel, AttoRenato, Avemundi, Beard, Berto, Bertulot, Bileo, Bramfab, Bruxellensis, Buggia, Bulro, Calabash, Centrifuga, Chrysochloa, Civa61, ClaudioArch, Cloj, Cryberuly, Czimmy, DarkAp, DaveBlack, Davide, Emmuska, Enne, Enryonthecloud, ErixonBlues1980, Etienne (Li), Fabio Messina, Federico Tortorelli, Fpittui, Freepenguin, Frenky62, Frigotoni, Gep, GioCIM, Giorgiocatts, Hashar, Hellis, Hill, Il palazzo, IvaTrieste, Jajo, Jalo, Johnnyrotten, Kendra0037, LaPizia, Lbreda, Leotraversa, Luisa, MSacerdoti, Macarrones, MapiVanPelt, Mara 3 7, Marcoc, Mark91, Marko86, Melancholia, Melancholyblues, Moloch981, Moongateclimber, Naredan, NewLibertine, Nicolago, Nicolò Tudorov, Paolobon140, Paolotacchi, Pava, PersOnLine, Phantomas, Rago, Renato Caniatti, Riccardo Spoto, RiccardoV, Ricce, Saiko, Salvatore Ingala, Salvatore gioietta, Scriban, Seics, Senza nome.txt, Shaka, Shivanarayana, Sibi.inco, Sicilarch, Smart, Snowdog, Soprano71, Stefano pelosi, Threecharlie, Ticket 2010081310004741, Torsolo, Vale93b, Valepert, Vituzzu, Wiskandar, 220 Modifiche anonime

Surrealismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47824653> *Autori*: 14th Louisiana, Aedo89, Afranz, Alec, Amarvudol, AmonSùl, AnjaManix, BCtl, Carlo.lerna, Camby, Cinex, Cisco79, Elwood, Ernestico, Exephyo, Fabiicapasso93, Fafabifiofo, Felyx, Flnlk, Framo, Frigotoni, Gioj50, Helios, Jango Fett, Joana, Leotraversa, Lilja, Luisa, LukeWiller, Lumage, Manusha, Marcencu, Maurus Flavius, Metralla, Moresito, Mox83, Paginezoro, Pap3rinik, Patty, Pava, Phantomas, Piron, Pil56, Pinkflag, Pirru, Poxx, Pracchia-78, RanZag, Rdobc, Riccardo.fabris, R189, Roberto Mura, Saiko, Seveso, Sinoepo, Sirsandrone, Smèagol, Stef Mec, Topowiki, Torredibabele, Truman Burbank, 113 Modifiche anonime

Fauves *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48425384> *Autori*: Afranz, Alear, Alexander VIII, Ariel, Assianir, Ben, Beta16, Brownout, Buggia, Calabash, Codas, Dr Zimbu, Frazac, Gatto Bianco 1, Giuli123, Gondola, Iacopo, Ignlig, Jango Fett, Kal-El, LPLT, LaPizia, Lolori, Marcel Bergeret, Marcoc, Maredentro, Mark91, Massimiliano Lincetto, Mau db, Patty, Petrik Schleck, Phantomas, Pil56, Retaggio, Ripette, Saiko, Sigifredobau, Sylvia tardi, Teodoro Amadò, 87 Modifiche anonime

Espressionismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48801076> *Autori*: .snoopy., One, Two, Three, AdrianX85, Aedo89, Alfredo48, AnnaNigito87, Antonio brunetto, Archeologo, Ariel, AttoRenato, Azrael555, BohemianRhapsody, Borio, Brownout, Buggia, Calabash, Civvi, Cotton, Crashpgl, Danmaz74, Demart81, Doc.mari, Enne, Franz Liszt, GioCIM, Giornata, Guidomac, Hill, Icaro, Ilcineamatore, Ippittio, Jalo, Joana, Joaovieirapinto, Joe123, KA140, Klaudio, Licida 88, LjL, Louis-garden, Luigi Baldassari, Luisa, LukeWiller, Lumage, M123, Mach280, Marcoc, Mau db, Maurus Flavius, Mbelgrano, Metralla, Moongateclimber, Nase, Oliva18, P tasso, Palica, Patty, Pegaso93, Phantomas, Pil56, Pracchia-78, Rael, Rago, Rronny, Sagittius, Salvatore gioietta, Satanael, Sbisolo, Shaka, Snowdog, Soprano71, Taueres, Treijsj, Twice25, Unberto Eco, Ungridonirico, Vale maio, Valeriatelecomando, Vituzzu, 145 Modifiche anonime

Cubismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48502698> *Autori*: .mau., Afranz, Airon90, AttoRenato, Austro, Avemundi, Bart0595, Beechs, Bois guilbert, Buggia, Calabash, Codas, Cotton, Dani4P, Donjel, Dr Zimbu, Elwood, EmanueleSbardella, Eustace Bagge, Franz Liszt, Futurismo, Gliu, Gnumarcoo, Guidomac, Horcux92, L736E, Luke94, M7, Maquesta, Marcella Lenarduzzi, Marcol-it, Mark91, Melos, Narayan89, NewLibertine, Nicoli, Nicotek, No2, Nottambulo, Osk, Phantomas, Phoenix222, Pracchia-78, Remulazz, Restu20, Robespierre, Saiko, Salvatore Ingala, SamZane, Sandrobt, Senpai, Shivanarayana, Shfl, Siciliano Edivad, Supernino, Tarf, Taueres, Vipera, Vituzzu, Zenzozeno, Zwai, 177 Modifiche anonime

Futurismo *Fonte*: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48832187> *Autori*: anaconda, One, Two, Three, Adelchi, Adibened, Afranz, Airon90, Alfredo48, Amarvudol, Andrea Cioffi, Angelo giglia, Angelosante, Anitadue, Archenzo, Arepo, Arkansas, Ary29, Asdino, Ask21, Aushulz, Austro, Avesan, Azrael555, BCtl, Barbaking, Barbicone, Battarlin, Beatricemontessori, Beechs, Bramfab, Buggia, Bulro, Calabash, Castel, ChBetz, Civa61, Civvi, Claude85, ClaudioArch, Cloj, Codas, CommonsDelinker, Cotton, Crucone, DarkAp, David Be, Demart81, Dhalgren, Doc.mari, Dome, Dr Zimbu, Dry Martini, Elwood, Enrico Spelta, Erio80, EsperimentoPierrot, Estense, Eumolpo, Exephyo, FTA, Fale, FollowTheMedia, Formica rufa, Fpittui, Freepenguin, Frigotoni, Furyo Mori, Futurismo, GLF, Gabriele-EN, Gac, Gacio, Garrone, Gatt, Giacomo Augusto, Gigi55gigi, Giohack0, Giomedi, Giovannigobbin, Giovdi, Gliu, Guidomac, Harlock81, Hill, Houdini, Ianezz, Ignlig, Infly, Ippittio, Jake87, Janus, Jaqen, Jollyroger, Jose Antonio, KA140, Kibira, Kibygau, Klaudio, KrovarGERO, L736E, Leonardo25, Leotraversa, Lombardo46, Lucas, Lucazorzi, Luiclemans, Luisa, M7, MaEr, MapiVanPelt, Marco Bernardini, Marcoc, Margherita, Marverso, Mark91, Mau db, Maurus Flavius, Maxcip, Melkor II, Melos, Mercury, Michele Di Gioia, Micione, Midnight bird, Mikes66, Mizardellorsa, Moloch981, Moongateclimber, Naitisrhc, Narayan89, Nicolago, No2, O--o, Panza, Papayama, Patty, Pava, Pbon140, Peppes's, Phantomas, Piddu, Pirizz, Pizzabirra2008, Puncckcp, Pupunzi, Quoniam, Rapagnetta, Restu20, Retaggio, Riccardo Notte, Riotforlife, Ripette, Robespierre, Roby Guerra, Rojelio, Rominopower, Ruthven,

Sailko, Scavap, Senet, Senpai, Shaka, Shivanarayana, Sirabder87, Snake90, Snowdog, SoloTitano, Soprano71, Spino, StefanoRR, Stemas, Stimetta, Superzen, Taueres, The Mura, Thewikifox, Tia solzago, Ticket 2010081310004741, Timiotatogenos, Tino 032, Tomfox, Tompase, Torsolo, Trixt, Turgon, Twice25, Umbertoboccioni9, Updown, Vale maio, Valerio098, Vituzzu, Wikibh, Wolpho, Xiro, Yoruno, Zabirinsky, 684 Modifiche anonime

Espressionismo astratto *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48524036> *Autori:* Aedo89, Afranz, AndreA, AnjaManix, Dr Zimbu, Guidomac, Hill, Jacopo, Jalo, Kendra0037, Metralla, Mr buick, Ozzjroy jorizzo, Patafisik, Phantomas, Pii56, Pirru, Rago, Zeros, 19 Modifiche anonime

Pittura metafisica *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47101308> *Autori:* Aba, Afranz, AttoRenato, Bileo, CETRI LENTO, Carloreposi, Corradodellalibera, D.h, Edonan, Erinaceus, Eumolpo, Fpittui, Ggg, Giacomo Augusto, Jetmcquack, Joane, LaPizia, Marcok, Microrama, No2, Orion21, Phantomas, Ranma25783, Senza nome.txt, Shivanarayana, Snowdog, Suzanka, TheNoise, Twice25, Wiki.edoardo, 44 Modifiche anonime

Dadaismo *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48788318> *Autori:* .snoopy., ACiD.HouSe, Absinthe, Afranz, Andrea Callegaro, Angelo DAGNINO, AttoRenato, Avemundi, BCd, Beatricecontessori, Buggia, Calabash, Carlomorino, Cobb, Codas, CommonsDelinker, Cotton, Dark, David Be, Deck, ElfQrin, Elwood, Enne, Eumolpa, Fale, Fil, Flavio.brandani, Flavio.filoni, Fpittui, Framo, Frigotoni, Giancarlo Rossi, Gpmat, Gspinoza, Haiko, Hanyell29, Hauteville, Helios, Hellis, Hill, IIMonopattinoDiGiacomo, Ines, Jak3x, Jango Fett, Janus, KS, Klaudio, Loox, Loroli, Luckyz, Luisa, M7, Madaki, Madpack, Manusha, MapiVanPelt, Marius, Mark91, Melos, NewLibertine, Nick, Number 21, Orion21, Phantomas, Pracchia-78, Qbert88, RanZag, Sailko, Samchok, Sandrobt, Sbisolo, Snoop951, Suxgio, Taueres, Ticket 2010081310004741, Tijeanduluo, To011, Tooby, Torsolo, Trixt, Veneziano, Wiki2006, Yiyi, Zerosei, 231 Modifiche anonime

De Stijl *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48559246> *Autori:* Agostino64, AmonSùl, Bramfab, DoppioM, Fpittui, Kasper2006, Marcol-it, Maurus Flavius, Mechanical, Naitsirhc, No2, Omino di carta, Pava, Sailko, Sanremofilo, 15 Modifiche anonime

Bauhaus *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48683410> *Autori:* Abyssadventurer, Adert, Aedo89, Alec, Alkanil, Aushulz, Betta27, Brownout, CMYK0%, Civvi, Cloj, Codas, Cyberuly, DarKomoGothic, Dedda71, Dexterp37, Elwood, Enonip, Eumolpa, Eumolpo, Fpittui, Fragment, Frank87, Franz Liszt, Fubo87, Gabrio, Gazzaweb, Giac83, Guido montanari, Guidomac, Hill, HorcruX92, Idris.albadufi, Ines, Jalo, Jaqen, Johnlong, Keltorrics, Kibira, L736E, Larry Yuma, Leotraversa, Lisa24, Lorenzo Taddei, M.moriconi, MaEr, MapiVanPelt, Marcok, Mark91, Marko86, Maurus Flavius, Maxilogan, Mechanical, Moloch981, Mr buick, Mr.Peter, Nase, Nerone Cirase, Nickanc, No2, Orric, PET.man, Panapp, Pask77, Patafisik, Patty, Pava, Phantomas, Phyrexian, Pracchia-78, Qbert88, Restu20, Riotforlife, Sailko, Salvatore gioitta, Senpai, Senza nome.txt, Shaka, SimoneMLK, Sir marek, Snowdog, Suisui, Taueres, Ticket 2010081310004741, Triquetra, Valepert, Viames, Vituzzu, WalrusTR, Wars, ZH2010, ^musaz, 280 Modifiche anonime

Arte contemporanea *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48131826> *Autori:* AlMicero, Alessandrog80, Apolide, Ask21, Aushulz, Buggia, Cialz, Civvi, Claudia7788, Codas, Coogie253, DanGarb, Dia^, Elite, EmanueleSbardella, Fpittui, Gac, Giancarlolessi, Gianfranco, Gierre, Gliu, Gregoriogalli, Iopensa, Jak, Jalo, Joaquín Martínez Rosado, Juanitos, Kiado, LaPizia, Lamati, LucaLuca, Lucio Di Madaura, Luisa, Lzaffar, M7, MapiVanPelt, Marcok, Mariele22, Maurus Flavius, Microsoikos, Modiarie, MuseoMADRE, No2, Palano michele, Paolo da Reggio, PaoloRefuto, Pava, Potassio, Prisco de vivo, Riorosso, RiverTeifi, Robespierre, Rojelio, Sailko, Skin1986, Svante, Valerio79, Vitoviola, 83 Modifiche anonime

Arte concettuale *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=47804773> *Autori:* Afranz, Angebe, Arriano60, Aushulz, B.a.c.i.4., Brancusi, Codas, Coogie253, Elloello, Frassionsistematche, Giancarlo Alciati, Ignlig, Johnlong, Matronel, Mifuma, Nemo bis, Panapp, Ppalli, Pracchia-78, Sbisolo, Triquetra, Twice25, 37 Modifiche anonime

Pop art *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48345307> *Autori:* .anaconda, .snoopy., 2diPikke, Absinthe, Aedo89, Afnecons, Afranz, Aghi1, AlessandraRovati, Alessio Ganci, Alexanderlai, Angebe, ArtAttack, Ask21, Audry87, Beurre, Calabash, Centra, Civvi, Cryptex, Eumolpa, Fanfani, Frieda, Frigotoni, Futurismo, Gac, Ggonnell, Giampietro, Gigi er Gigliola, Glauco92, Grigio60, Guidomac, Hallodami, Hashar, Hill, Ignlig, Il Viandante Immortale, IIPisano, JamGirl, Johnlong, Kal-El, LaPizia, Leila2, Lissen, Lorm, Lost&Fool, Lovelickemine626, M7, Marcok, Mark91, Maurus Flavius, Mickey83, Mr buick, Nick, No2, P tasso, Pap3rnik, Patafisik, Phantomas, Pirru, Potassio, Rael, Retaggio, Riccardo.fabris, Rojelio, Sailko, Senpai, Shaka, Shivanarayana, Siciliano Edivad, Simone, Snowdog, Taueres, TheGreatBelane, Ticket 2010081310004741, Twice25, Vituzzu, 163 Modifiche anonime

Color field *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=45735563> *Autori:* Afranz, Hill, No2, Patty, Taueres, 2 Modifiche anonime

Minimalismo *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48496393> *Autori:* Achillu, Aedo89, Afranz, Al-Kasim, Aliceronchi, Anassibia, AnjaManix, AnyFile, AttoRenato, Avemundi, Baumgarten, BohemianRhapsody, Bultro, Carlo Becciu, Codas, Coloritopino, Cotton, DanGarb, Eumolpo, Fredericks, Frigotoni, Hasanisawi, Helios, Hotgarrison, Ilcantore, Jotar, Leila2, MM, Marcol-it, Margherita, Marius, Musicaminimale, Panapp, Parra, Piero, Pracchia-78, Razzairpina, Retaggio, Sannita, Simone, Svante, Taueres, Tener, Ticket 2010081310004741, Tony Frisina, Wikimigi, Ziobell, 68 Modifiche anonime

Arte povera *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=46929526> *Autori:* Acer11, Alf182, Audry87, Aushulz, Bramfab, Buggia, Chrisdesign, Codas, Eggenbergurbock23, Fpittui, Giancarlo Alciati, Johnlong, LaPizia, Leila2, LucaLuca, MapiVanPelt, Marco Plassio, Marcok, Mauritrenti, Maurus Flavius, Olando, Phantomas, Pizzabirra2008, Rago, Sailko, Shivanarayana, Xhuljan tafa, 41 Modifiche anonime

Performance art *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48716521> *Autori:* .mau., Antenor81, Avemundi, Barokthegreat, Bramfab, Codas, Del rio gustavo, Dok, Dome, Egidio Carlini, Elena d'agostini, Eumolpo, Frazzone, Gac, Giancarlolessi, Gianluca Improtta, Hashar, Ignlig, Jacopo, Keatonparis, Kolkov, L736E, Larry Yuma, Louisbeta, Luisa, M7, Madaki, Marcok, Mrlogico, Narayan89, Nicoli, Ninaosi, Nubifer, Pakdook, PaolaMichal, Plasm, Raica quiliici, Sailko, Senpai, Skywolf, Snowdog, Superchilum, Supermino, Tia solzago, Twice25, Valerio79, Willyfaint, 89 Modifiche anonime

Transavanguardia italiana *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48427329> *Autori:* Aedo89, Al Pereira, Archenzo, Bartlebypress, Bileo, Buggia, Calabash, Codas, Fpittui, Gac, GiulioGaudiano, Goregore, Jaqen, Leszek Jańczuk, LucasFinisterrae, Mark Hymann-Adler, Maurus Flavius, Phantomas, Pizzabirra2008, Popop, Prelusion, Riccardo Gioja, Superzen, Vittorio Zantotta, 9 Modifiche anonime

Arte informale *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?oldid=48523634> *Autori:* .snoopy., Archenzo, Azrael555, Bileo, Cialz, Codas, Crucone, Dani4P, Davide, EmanueleSbardella, Gianfranco, Infantellina, Iron Bishop, L736E, LaPizia, Luisa, Lumage, Marcok, No2, PaoloRefuto, Resigua, Sailko, Snowdog, Suetonius, 38 Modifiche anonime

Fonti, licenze e autori delle immagini

File:Serra da Capivara - Painting 7.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Serra_da_Capivara_-_Painting_7.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Vitor 1234

File:Nefertiti bust.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Nefertiti_bust.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Alensha, Atlantas, Capmondo, Conscious, G.dallorto, JMCC1, Magnus Manske, SonicR, Zserghei

Immagine:Porch_of_Maidens.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Porch_of_Maidens.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* Eusebius, G.dallorto, Jastrow, Olivier2, Talmoryair, Thermos, 1 Modifiche anonime

File:0422 - Siracusa - Tempio di Apollo - Foto Giovanni Dall'Orto - 21-May-2008.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:0422_-_Siracusa_-_Tempio_di_Apollo_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_-_21-May-2008.jpg *Licenza:* Attribution *Autori:* Giovanni Dall'Orto

File:Architecture Logo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Architecture_Logo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Szczebrzeszynski

File:CorinthianOrderPantheon.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:CorinthianOrderPantheon.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Common Good, DenghiùComm, Dodo, GeorgHH, Longbow4u, Luigi Chiesa, Sailko

Immagine:Portadell'arco.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Portadell'arco.jpg> *Licenza:* Public domain *Autori:* Genuae

Immagine:Good shepherd 01 small.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Good_shepherd_01_small.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* G.dallorto, Lalupa, Leinad-Z, Man vyi, Wst, 1 Modifiche anonime

Immagine:Meister von San Vitale in Ravenna 010.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_010.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* G.dallorto, Neuceu

Immagine:Wikisource-logo.svg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Wikisource-logo.svg> *Licenza:* logo *Autori:* Nicholas Moreau

Immagine:Commons-logo.svg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Commons-logo.svg> *Licenza:* logo *Autori:* SVG version was created by User:Grunt and cleaned up by 3247, based on the earlier PNG version, created by Reidab.

File:Apoxyomenos Pio-Clementino Inv1185.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Apoxyomenos_Pio-Clementino_Inv1185.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

File:Mona_Lisa_by_Leonardo_da_Vinci_from_C2RMF_retouched.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Mona_Lisa_by_Leonardo_da_Vinci_from_C2RMF_retouched.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Ahura21, CommonsDelinker, Cybershot800i, Dcoetzee, ElmA, Faigl.ladislav, Interpretix, MrPanyGoff, Rama, Shizhao, Sultan11, SusanLesch, Thierry Caro, Zeugma fr, ZooFari, مافى, 1 Modifiche anonime

File:Vincent Willem van Gogh 015.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vincent_Willem_van_Gogh_015.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Aavindraa, AndreasPraefcke, Badzil, Dinsdagkind, EDUCA33E, Emijrp, Mattes, Olivier2, Rlbberlin, Temely, Vincent Steenberg, W., Zolo, 1 Modifiche anonime

File:David von Michelangelo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:David_von_Michelangelo.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Rico Heil (User:Silmaril)

File:FallingwaterWright.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:FallingwaterWright.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Serinde

Immagine:Lascaux 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Lascaux_01.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Peter80

Immagine:VenusWillendorf.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:VenusWillendorf.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Photo taken by de:Benutzer:Plp at the Naturhistorisches Museum Wien

Image:Altamira-1880.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Altamira-1880.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* 120, Balbo, Foroa, Guérin Nicolas, Heinz 2, Lord Hidelan, Myrabella, Skipjack, 1 Modifiche anonime

Image:Laas Geel cow and human.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Laas_Geel_cow_and_human.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:* najeeb

Image:Pech Merle main.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pech_Merle_main.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* 120, Floris V, Javierme, Kurpfalzbilder.de, Lord Hidelan, Skipjack, Winterkind, Wouterhagens, 4 Modifiche anonime

Image:Tadrart Acacus 1.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Tadrart_Acacus_1.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Roberto D'Angelo (roberdan)

Immagine:Vaso Campaniforme Ciempozuelos.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vaso_Campaniforme_Ciempozuelos.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* José manuel benito Álvarez → Locutus Borg

Immagine:Terracotta statue Babylon.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Terracotta_statue_Babylon.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0, 2.5, 2.0, 1.0 *Autori:* User:Michel wal

Image:Knossos bull.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Knossos_bull.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bibi Saint-Pol, Dar-Ape, Dorieo, G.dallorto, Jic, Man vyi, Xenophon, 1 Modifiche anonime

Image:Dolphin Mural Knossos.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dolphin_Mural_Knossos.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Chris 73

Image:Snake Goddess Crete 1600BC.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Snake_Goddess_Crete_1600BC.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Chris 73

File:Diadumenos MET 25 b.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Diadumenos_MET_25_b.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* original file by Urban on fr.wikipedia

File:2676 - Athens - Erechtheum - Southern flank - Photo by Giovanni Dall'Orto, Nov 11 2009.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:2676_-_Athens_-_Erechtheum_-_Southern_flank_-_Photo_by_Giovanni_Dall'Orto,_Nov_11_2009.jpg *Licenza:* Attribution *Autori:* Giovanni Dall'Orto.

File:SFEC BritMus Roman resized.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:SFEC_BritMus_Roman_resized.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Merlin-UK, User:Michelelb

File:Etruscan riders BM 3-2.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Etruscan_riders_BM_3-2.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

File:Museo archeologico di Firenze, La chimera d'arezzo 06.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Museo_archeologico_di_Firenze,_La_chimera_d'arezzo_06.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* sailko

File:Etruscan Painting 1.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Etruscan_Painting_1.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bibi Saint-Pol, DenghiùComm, G.dallorto, Louis-garden, Nard the Bard, Verica Atrebatum, Vivigonzi, Waterborough

Immagine:FuseliArtistMovedtoDespair.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:FuseliArtistMovedtoDespair.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AnRo0002, Frieda, JaGa, Lalupa, Man vyi, Ranveig, Rlbberlin, Sailko, V. Turchaninov, Wst, 1 Modifiche anonime

Immagine:Roman Republic Empire map fast.gif *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Roman_Republic_Empire_map_fast.gif *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Astrokey44

Immagine:Statue-Augustus.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Statue-Augustus.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* Apalsola, DenghiùComm, DutchHoratius, Ecummenic, Eusebius, FSII, Filos96, FollowTheMedia, G.dallorto, Gryffindor, Jastrow, MrPanyGoff, Sailko, Saperaud, Talmoryair, Tillniermann, Van helsing, Zolo, 3 Modifiche anonime

File:Doryphoros MAN Napoli Inv6011.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.5 *Autori:* User:Jastrow

Immagine:RomaAraPacis ProcessioneSudParticolare.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:RomaAraPacis_ProcessioneSudParticolare.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* G.dallorto, MM, TefkaPanairjdde, 1 Modifiche anonime

File:Intaglio Caracalla Cdm Paris Chab2101.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Intaglio_Caracalla_Cdm_Paris_Chab2101.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.5 *Autori:* User:Jastrow

Immagine:Pothos Apollo Musei Capitolini MC649.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pothos_Apollo_Musei_Capitolini_MC649.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Immagine:Ara di domizio enobarbo, lustrum censorio.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ara_di_domizio_enobarbo_lustrum_censorio.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Ara di domizio enobarbo, thiasos marino 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ara_di_domizio_enobarbo_thiasos_marino_01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Ara di domizio enobarbo, thiasos marino 02 (neptune and aphitrite on a car with tritons).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ara_di_domizio_enobarbo_thiasos_marino_02_\(neptune_and_aphitrite_on_a_car_with_tritons\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ara_di_domizio_enobarbo_thiasos_marino_02_(neptune_and_aphitrite_on_a_car_with_tritons).jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Affresco con scena storica della necropoli dell'esquilino.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Affresco_con_scena_storica_della_necropoli_dell'esquilino.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Roman painter

Immagine:StoryN 5.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:StoryN_5.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* William Storage

Immagine:Acroterio dall'area archeologica di sant'omobono, forse raffigurante minerva.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Acroterio_dall'area_archeologica_di_sant'omobono_forse_raffigurante_minerva.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Cista ficoroni, fine IV-inizio III secolo ac., roma.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cista_ficoroni_fine_IV-inizio_III_secolo_ac._roma.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Unknown Etrurian.

Immagine:Portico degli dei consenti sullo sfondo del tabularium.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Portico_degli_dei_consentisullo_sfondo_deltabularium.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Ritratto repubblicano dal museo torlonia, roma.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ritratto_repubblicano_dalmuseo_torlonia_roma.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Casa di via graziosa, scena dell'odissea (attacco dei lestrigoni), I secolo ac.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Casa_di_via_graziosa_scena_dell'odissea_\(attacco_dei_lestrigoni\)_I_secolo_ac.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Casa_di_via_graziosa_scena_dell'odissea_(attacco_dei_lestrigoni)_I_secolo_ac.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bukk, G.dallorto, Saikko

Immagine:Pula-amfiteatar.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pula-amfiteatar.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Original uploader was Орловъ at sr.wikipedia

Immagine:Statue-Augustus2.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Statue-Augustus2.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 *Autori:* User:Tillniermann

Immagine:Villa di livia, affreschi di giardino, parete corta meridionale 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Villa_dilivia_affreschi_digiardino_parete_corta_meridionale_01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* see filename or category

Immagine:Colosseum-2003-07-09.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Colosseum-2003-07-09.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Agamemnus, Fagairolles 34, Geofrog, Joanjoc, Longbow4u, Nuno Tavares, Patrick-br, RobertLechner, Rüdiger Wölk, 3 Modifiche anonime

Immagine:Sack of jerusalem.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Sack_of_jerusalem.JPG *Licenza:* Public Domain *Autori:* Alt0160, DenghiuComm, FA2010, G.dallorto, Inyan, Saikko, Thuresson, 2 Modifiche anonime

Immagine:29 colonna traiana da sud 05.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:29_colonna_traiana_da_sud_05.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:MatthiasKabel

Immagine:Traiano mercati.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Traiano_mercati.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 *Autori:* Alessio Nastro Siniscalchi

Immagine:Pantheon rome.interior.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pantheon_rome.interior.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Longbow4u, Saikko, 2 Modifiche anonime

Immagine:Antinous Ecouen Louvre Ma1082 n3.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Antinous_Ecouen_Louvre_Ma1082_n3.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Immagine:Base della colonna antonina, decursio.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Base_della_colonna_antonina_decursio.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Rome-ForumRomain-ArcheSeptime.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Rome-ForumRomain-ArcheSeptime.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution 3.0 *Autori:* Jean-Christophe BENOIST

Immagine:Grande Ludovisi Altemps Inv8574.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Grande_Ludovisi_Altemps_Inv8574.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Immagine:Gordian III Massimo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gordian_III_Massimo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Immagine:Campitelli - 010218 campidoglio cortile dei conservatori.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Campitelli_-_010218_campidoglio_cortile_dei_conservatori.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* user:sailko

Immagine:Arch of Constantine forum frieze.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Arch_of_Constantine_forum_frieze.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Marsyas, Ronaldino, Saikko

Immagine:Leone da un sarcofago dalle catacombe di san sebastiano.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Leone_da_un_sarcofago_dalle_catacombe_di_san_sebastiano.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Leone da un sarcofago a palazzo giustiniani.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Leone_da_un_sarcofago_a_palazzo_giustiniani.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Ritratto repubblicano dal museo torlonia, profilo, roma.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ritratto_repubblicano_dalmuseo_torlonia_profilo_roma.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Ritratto di Gallieno.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ritratto_di_Gallieno.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saikko

Immagine:Marcus.aurelius.horse.statue.rome.arp.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Marcus.aurelius.horse.statue.rome.arp.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Arpingstone, Yarl

Immagine:Donatello, Monumento equestre al Gattamelata 03.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Donatello_Monumento_equestre_al_Gattamelata_03.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* sailko

Immagine:Sarcophagus Portonaccio Massimo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Sarcophagus_Portonaccio_Massimo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Immagine:Velabrum.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Velabrum.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Lorenzo Fratti

File:RomaForoRomanoBaseDecennalia.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:RomaForoRomanoBaseDecennalia.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Alatus, G.dallorto, MM, Nonopoly, TcfkaPanairjdde, Wknight94

File:Venice – The Tetrarchs 03.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Venice_-_The_Tetrarchs_03.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Nino Barbieri

Immagine:ImperialpalaceMilan.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:ImperialpalaceMilan.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Lorenzo Fratti

File:VillaDelCasaleJagd modified.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:VillaDelCasaleJagd_modified.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Martin Herbst

File:Villa03(js).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Villa03\(js\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Villa03(js).jpg) *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Jerzy Strzelecki

File:Villa09(js).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Villa09\(js\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Villa09(js).jpg) *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Jerzy Strzelecki

File:Duraeuropa-1.gif *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Duraeuropa-1.gif> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Alaniaris, Bontenbal, G.dallorto, Jappalang, Marsyas, Richard Arthur Norton (1958-), Udimu, Vissarion

File:Istanbul SainteSophie Jour.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Istanbul_SainteSophie_Jour.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* G.dallorto, Saperaud

File:Church of the Nativity interior 2010 11.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Church_of_the_Nativity_interior_2010_11.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Wknight94 talk

File:Rome-MuseeCapitole-BronzeConstantin.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Rome-MuseeCapitole-BronzeConstantin.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Jean-Christophe BENOIST

File:StoryN 5.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:StoryN_5.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* William Storage

File:Arte tardoantica da roma, caschetto di projecta, 380 circa, 01.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Arte_tardoantica_da_roma_caschetto_di_projecta_380_circa_01.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* sailko

File:Missorium Theodosius whole.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Missorium_Theodosius_whole.jpg *Licenza:* sconosciuto *Autori:* Marsyas, TefkaPanairjdde

File:Patara Parabiago 1.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Patara_Parabiago_1.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* G.dallorto, Paola Severi Michelangeli

File:Dittico di stilicone, monza tesoro della cattedrale.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dittico_di_stilicone_monza_tesoro_della_cattedrale.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Sailko

File:Diptych Nicomachi-Symmachi collated.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Diptych_Nicomachi-Symmachi_collated.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Marsyas, Sailko, 1 Modifiche anonime

File:Istanbul - Museo archeol. - Giudice romano, ca. 425-450 d.C. - da Afrodisia - Foto G. Dall'Orto 28-5-2006 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Istanbul_-_Museo_archeol._-_Giudice_romano_ca_425-450_d.C._-_da_Afrodisia_-_Foto_G_DallOrto_28-5-2006_01.jpg *Licenza:* Attribution *Autori:* user:G.dallorto, user:G.dallorto

File:Istambul cokol1RB.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Istambul_cokol1RB.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Radomil

File:ArcadiusColumn.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:ArcadiusColumn.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* anonymous german artist, 1574

File:Consegna della legge, santa costanza roma mosaico IV secolo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Consegna_della_legge_santa_costanza_roma_mosaico_IV_secolo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cancre, Lalupa, NeverDoING, Pierpao, Sailko, 1 Modifiche anonime

File:QuedlinburgItalallus1KingsChap15.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:QuedlinburgItalallus1KingsChap15.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:*: 32X, Stef48, Wst

File:01 dedicatio354.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:01_dedicatio354.png *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Bibi Saint-Pol, Johnbod, Shakko, Эwep, 1 Modifiche anonime

File:Soffitto affrescato del palazzo di Crispo a Treviri.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Soffitto_affrescato_del_palazzo_di_Crispo_a_Treviri.jpg *Licenza:* sconosciuto *Autori:*: Panairjdde

File:Rotonda - Mausoleo di Galerio.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Rotonda_-_Mausoleo_di_Galerio.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.0 *Autori:*: Daniel Tellman. Original uploader was Panairjdde at it.wikipedia

File:ThessHagGeorgOnesiphPorphMos.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:ThessHagGeorgOnesiphPorphMos.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:*: anonimus

File:Apsis mosaic, Santa Pudenziana, Rome photo Sixtus enhanced TTaylor.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Apsis_mosaic_Santa_Pudenziana_Rome_photo_Sixtus_enhanced_TTaylor.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Photo by Sixtus, This version digitally enhanced TTaylor, for better reproduction in small format and inclusion on Wikipedia page Poor Man's Bible.

File:Battistero di San Giovanni in Fonte- wall.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Battistero_di_San_Giovanni_in_Fonte-_wall.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:*: Bontenbal

File:221SSabina.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:221SSabina.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:*: MarkusMark

File:Lazio Roma SMariaMaggiore2 tango7174.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Lazio_Roma_SMariaMaggiore2_tango7174.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike *Autori:*: Tango7174

File:Paolo fuori leMura fc10.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Paolo_fuori_leMura_fc10.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:*: Fczarnowski

File:Anderson, Roma - n. 0110 - S. Lorenzo Fuori le Mura - Roma.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Anderson_Roma_-_n_0110_-_S_Lorenzo_Fuori_le_Mura_-_Roma.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Either James Anderson (1813-1877) or his son Domenico Anderson (1854-1938).

File:Catholic Encyclopedia - Apse of the Church of Saint Agnes, Rome.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Catholic_Encyclopedia_-_Apse_of_the_Church_of_Saint_Agnes_Rome.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Unknown

File:Lombardia Milano6 tango7174.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Lombardia_Milano6_tango7174.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike *Autori:*: Tango7174

File:1407 - Milano - S. Lorenzo - Cappella S. Aquilino - Traditio Legis - Dall'Orto - 18-May-2007.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:1407_-_Milano_-_S_Lorenzo_-_Cappella_S._Aquilino_-_Traditio_Legis_-_DallOrto_-_18-May-2007.jpg *Licenza:* Attribution *Autori:*: Giovanni Dall'Orto

File:Ravenna Baptistry of Neon.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ravenna_Baptistry_of_Neon.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:*: G.dallorto, Ori-, Väsk

File:Neon Bapistry Ceiling Mosaic.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Neon_Bapistry_Ceiling_Mosaic.jpg *Licenza:* Copyrighted free use *Autori:*: AndreasPraefcke, Johnbod, Kilom691, MChew, Sailko, Skeezix1000

File:Ravna-gallaplaacidia.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ravna-gallaplaacidia.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:*: FlickreviewR, Joseolgon, Kilom691, Mac9

File:LawrenceRavenna.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:LawrenceRavenna.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Eugenio Hansen, OFS, Gugganij, Man vyi, The Deceiver, Xenophon

File:Basilica di Sant'Apollinare Nuovo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Basilica_di_Sant'Apollinare_Nuovo.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.0 *Autori:*: RachelH_

File:Emilia Ravenna2 tango7174.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Emilia_Ravenna2_tango7174.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike *Autori:*: Tango7174

File:Basilica of San Vitale, Ravenna, Italy.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Basilica_of_San_Vitale_Ravenna_Italy.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike *Autori:*: Tango7174

File:SanVitale08.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:SanVitale08.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:*: Georges Jansoone

File:Hagia Sophia 09.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Hagia_Sophia_09.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:*: Osvaldo Gago

File:Sergius and Bacchus Church February 2011.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Sergius_and_Bacchus_Church_February_2011.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:*: Stanislav Kozlovskiy

File:RomaSSabinaPortaLigneapParticolare.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:RomaSSabinaPortaLigneapParticolare.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:*: MM

File:Colosso-de-barletta.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Colosso-de-barletta.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:*: User:Marcok

File:Ivory Ariadne Bargello.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ivory_Ariadne_Bargello.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Clio20, G.dallorto, Gryffindor, Marsyas, TefkaPanairjdde

File:KHM Wien Kaiserin Ariadne X 39.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:KHM_Wien_Kaiserin_Ariadne_X_39.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Photo: Andreas Praefcke

Immagine:Maestro di castelseprio, andata a betlemme.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Maestro_di_castelseprio_andata_a_betlemme.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Sailko

Immagine:God the Geometer.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:God_the_Geometer.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: AnonMoos, Dmsdgold, Eugene a, Gryffindor, Leinad-Z, Mdd, Petropoxy (Lithoderm Proxy), Ragesoss, Shakko, THEN WHO WAS PHONE?, 3 Modifiche anonime

Immagine:Bayeux Tapestry WillelmDux.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bayeux_Tapestry_WillelmDux.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: alipaiman

Immagine:Plan.voute.cathedrale.Sens.png *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Plan.voute.cathedrale.Sens.png> *Licenza:* Public Domain *Autori:*: Eugène Viollet le Duc

Immagine:Rublev's saviour.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Rublev's_saviour.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:*: :Ajvol:, Alex Bakharev, AndreasPraefcke, Dcoetzee, Dmitry Ivanov, Ghirlandajo, Shakko, Wst

Immagine:Good sheperd pushkin.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Good_sheperd_pushkin.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 3.0 *Autori:* shakko

Immagine:Agape feast 04.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Agape_feast_04.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* G.dallorto, Lalupa, Leinad-Z, 1 Modifiche anonime

File:Basilica di aquileia, museo e scavi , mosaici aula teodoriana 17 gallo vs tartaruga.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Basilica_di_aquileia_museo_e_scavi__mosaici_aula_teodoriana_17_gallo_vs_tartaruga.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* sailko

Immagine:Agnello che benedice i pani, metà del IV secolo, affresco 40x28cm catacomba di commodilla, roma.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Agnello_che_benedice_i_pani_met%C3%A0_del_IV_secolo_affresco_40x28cm_catacomba_di_commodilla_roma.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, G.dallorto, Saiko, Vask

Image:Eucharistic bread and fish.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Eucharistic_bread_and_fish.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Lalupa, Leinad-Z, Saiko, Skipjack, Warburg, Wst

Image:Christ teacher.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Christ_teacher.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cirt, G.dallorto, Kurpfalzbilder.de, Lalupa, Leinad-Z, Saiko, Wst, 1 Modifiche anonime

Image:Consegna della legge (dettaglio cristo imberbe), santa costanza roma IV secolo.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Consegna_della_legge\(dettaglio_cristo_imberbe\)_santa_costanza_roma_IV_secolo.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Consegna_della_legge(dettaglio_cristo_imberbe)_santa_costanza_roma_IV_secolo.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Lalupa, NeverDoING, Pierpao, Saiko, Vask, Xenophon

Image:Christ with beard.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Christ_with_beard.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Amandajm, CLI, Gryffindor, Herbythyme, Kramer Associates, Leinad-Z, NeverDoING, Pierpao, Ruy Pugliesi, Saiko, Skipjack, Wolfmann, Wst, 3 Modifiche anonime

Immagine:Sarcofago di Costantina - lato corto.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Sarcofago_di_Costantina_-_lato_corto.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:* FlickrreviewR, G.dallorto

Immagine:9815 - Milano - Sant'Ambrogio - Sarcofago di Stilicone - Foto Giovanni Dall'Orto 25-Apr-2007.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:9815_-_Milano_-_Sant'Ambrogio_-_Sarcofago_di_Stilicone_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_25-Apr-2007.jpg *Licenza:* Attribution *Autori:* User:G.dallorto, User:G.dallorto

Immagine:Sarcofago di giuni basso, grotte vaticane.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Sarcofago_di_giuni_basso_grotte_vaticane.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saiko

Immagine:SabinaCrucify.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:SabinaCrucify.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* AnRo0002, G.dallorto, Talmoryair

Immagine:Hipodrom B19-26.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Hipodrom_B19-26.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* User:Roweromaniak

Immagine:Plan.eglise.Sergius.Constantinople.svg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Plan.eglise.Sergius.Constantinople.svg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Plan.eglise.Sergius.Constantinople.png: Buzz derivative work: Malyszkz (talk)

Immagine:Byzantinischer Mosaizist des 5. Jahrhunderts 002.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Byzantinischer_Mosaizist_des_5._Jahrhunderts_002.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Alexandrin, AndreasPraefcke, Clío20, EDUCA33E, G.dallorto, Gryffindor, Leinad-Z, Magadan, Man vyi, Neuceu, Ugur Basak, 1 Modifiche anonime

Immagine:IMG 5960 - MI - Sal Lorenzo - Interno - Foto Giovanni Dall'Orto - 27-Feb-2007.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:IMG_5960_-_MI_-_Sal_Lorenzo_-_Interno_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_-_27-Feb-2007.jpg *Licenza:* Attribution *Autori:* User:G.dallorto, User:G.dallorto

Immagine:1398 - Milano - S. Lorenzo - Cappella S. Aquilino - Traditio Legis - Dall'Orto - 18-May-2007.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:1398_-_Milano_-_S._Lorenzo_-_Cappella_S._Aquilino_-_Traditio_Legis_-_Dall'Orto_-_18-May-2007.jpg *Licenza:* Attribution *Autori:* Giovanni Dall'Orto

Immagine:Meister des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna 002.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_des_Mausoleums_der_Galla_Placidia_in_Ravenna_002.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Clío20, G.dallorto, Gryffindor, Leinad-Z, Mac9, Magadan, Man vyi, Petrusbarbygere, Riccardov, Testus, Wst

Immagine:Ravenna, sant'apollinare nuovo ultima cena (inizio del VI secolo).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ravenna_santapollinare_nuovo_ultima_cena_\(inizio_del_VI_secolo\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ravenna_santapollinare_nuovo_ultima_cena_(inizio_del_VI_secolo).jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* G.dallorto, Pe-Jo, Saiko, Testus

File:Orecchini ostrogoti.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Orecchini_ostrogoti.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* sailko

File:Belt Arnegund MAN87431.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Belt_Arnegund_MAN87431.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Image:Plaque-boucle 03.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Plaque-boucle_03.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Vassil

Image:Fibulae Aregund MAN87424.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Fibulae_Aregund_MAN87424.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Image:Fibula aquiliforme (M.A.N. Madrid) 02.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Fibula_aquiliforme_\(M.A.N._Madrid\)_02.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Fibula_aquiliforme_(M.A.N._Madrid)_02.jpg) *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Zaqarbal

Immagine:BookDarrowCarpetPage5.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:BookDarrowCarpetPage5.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Dsmdgold

Immagine:Invasioni dell'Impero Romano.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Invasioni_dell'Impero_Romano.png *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* MapMaster, traduzione Lo Scaligero

Immagine:Orecchini ostrogoti.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Orecchini_ostrogoti.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* sailko

Immagine:Belt Arnegund MAN87431.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Belt_Arnegund_MAN87431.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrow

Immagine:Croceteanica.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Croceteanica.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.5 *Autori:* Giorces

Immagine:Cripta di sant'eusebio, VII secolo, pavia.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cripta_di_sant'eusebio,_vii_secolo_pavia.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko

Immagine:Pluteo con pavoni dell'oratorio di san michele alla pusterla, inizio VIII secolo, pavia, museo civico malaspinga, 177x66 cm copia.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pluteo_con_pavoni_dell'oratorio_di_san_michele_alla_pusterla_inizio_VIII_secolo_pavia_museo_civico_malaspinga_177x66_cm_copia.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko

Immagine:Milkau Das Kloster von Corvey 178-2.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Milkau_Das_Kloster_von_Corvey_178-2.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* User Luestling on de.wikipedia

Immagine:Auxerre, crita di saint-germain, lapidazione di santo stefano, 841-857.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Auxerre_crita_di_saint-germain_lapidazione_di_santo_stefano_841-857.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* G.dallorto, Kurpfalzbilder.de, Saiko, Xenophon

Immagine:Vangeli di ebbone (evangelista matteo), eprenay, Bibliothèque municipale, Ms. 1 f 18 v., 20,8x26 cm, ante 823.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vangeli_di_ebbone_\(evangelista_matteo\)_eprenay_Biblioth%C3%A8que_municipale_Ms._1_f_18_v._,20,8x26_cm_ante_823.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vangeli_di_ebbone_(evangelista_matteo)_eprenay_Biblioth%C3%A8que_municipale_Ms._1_f_18_v._,20,8x26_cm_ante_823.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Batchheizer, Saiko, Shakko

Immagine:Istanbul SainteSophie Jour.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Istanbul_SainteSophie_Jour.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* G.dallorto, Saperaud

Immagine:Christ Hagia Sofia.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Christ_Hagia_Sofia.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cirt, FocalPoint, G.dallorto, Gryffindor, Gugganij, Man vyi, Mats Halldin, Wst, 2 Modifiche anonime

Image:Gurlitt H. Eirene interior.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gurlitt_H._Eirene_interior.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Alessandro57, G.dallorto, Gryffindor, Marsyas, Ugur Basak

Immagine:Santa maria antiqua, annunciazione 565-578.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Santa_maria_antiqua_annunciazione_565-578.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AnRo0002, G.dallorto, Saiko

Immagine:Santa maria in trastevere, roma, madonna theotokos, fine VII sec circa.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Santa_maria_in_trastevere_roma_madonna_theotokos_fine_vii_sec_circa.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Lalupa, Saiko

Image:Mosaico di bambini che giocano, istanbul, gran palazzo 564-578 dc.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Mosaico_di_bambini_che_giocano_istanbul_gran_palazzo_564-578_dc.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bgag, Gryffindor, Saiko

- Immagine:Meister der Palastkapelle in Palermo 001.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_der_Palastkapelle_in_Palermo_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, G.dallorto, JuTa, Magadan, Man vyi, Mr. bobby, Salix, Shako, Wst
- File:Byzantinischer Maler des 7. Jahrhunderts 002.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Byzantinischer_Maler_des_7._Jahrhunderts_002.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Acer11, AndreasPraefcke, EDUCA33E, G.dallorto, 2 Modifiche anonime
- Immagine:Spas vsederzhitel sinay.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Spas_vsederzhitel_sinay.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* anonimus
- Immagine:Portale Battistero Pisa.JPG** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Portale_Battistero_Pisa.JPG *Licenza:* Public domain *Autori:* Mauro.salvatore
- Image:ViennaDioscoridesPlant.jpg** *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:ViennaDioscoridesPlant.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Dsmdgold, Lewenstein
- Image:Diptych Barberini Louvre OA3850.JPG** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Diptych_Barberini_Louvre_OA3850.JPG *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Jastrov
- File:Pluteo con grifoni dell'oratorio di san michele alla pusterla, inizio VIII secolo, pavia, museo civico malaspina, 177x66 cm.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pluteo_con_grifoni_dell'oratorio_di_san_michele_alla_pusterla_inizio_VIII_secolo_pavia_museo_civico_malaspina_177x66_cm.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko, Senpai, 1 Modifiche anonime
- File:Arte longobarda, evangelario di teodolinda, 603, monza, san giovanni battista, tesoro.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Arte_longobarda_evangelario_di_teodolinda_603_monza_san_giovanni_battista_tesoro.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko, 2 Modifiche anonime
- File:Croce di adaloaldo, inizio VII secolo, 22,50x15 cm, monza, museo serpero.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Croce_di_adaloaldo_inizio_vii_secolo_22.50x15_cm_monza_museo_serpero.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Adelchi, Castagna, Jollyroger, Saiko, Snowdog, Trixt, 1 Modifiche anonime
- File:Arte longobarda, fibula, VII secolo, 7 cm, parma, museo nazionale di antichità.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Arte_longobarda_fibula_VII_secolo_7_cm_parma_museo_nazionale_di_antichità.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Croce di gisulfo, VII secolo, 11 cm, cividale, museo archeologico nazionale.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Croce_di_gisulfo_vii_secolo_11_cm_cividale_museo_archeologico_nazionale.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Anello sigillo di trezzo d'adda, VIII secolo, milano.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Anello_sigillo_di_trezzo_d'adda_viii_secolo_milano.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Arte longobarda, lastrine dello scudo di stabio, figura zoomorfa, VII secolo, bronzo dorato, berna, historisches museum.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Arte_longobarda_lastrine_dello_scudo_di_stabio_figura_zoomorfa_vii_secolo_bronzo_dorato_berna_historisches_museum.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Arte longobarda, lastrine dello scudo di stabio, cavaliere, VII secolo, bronzo dorato, berna, historisches museum.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Arte_longobarda_lastrine_dello_scudo_di_stabio_cavaliere_vii_secolo_bronzo_dorato_berna_historisches_museum.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Langobard Shield Boss 7th Century.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Langobard_Shield_Boss_7th_Century.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* MapMaster
- File:Spada longobarda.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Spada_longobarda.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* G.dallorto, Giorces, Kilom691, Saiko, Wst, Xenophon
- File:Umbone.jpg** *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Umbone.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.5 *Autori:* Giorces
- File:Cripta di sant'eusebio, VII secolo, pavia.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cripta_di_sant'eusebio_vii_secolo_pavia.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Santa Maria foris portas2.JPG** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Santa_Maria_foris_portas2.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* Adelchi
- File:Tempietto di cividale del friuli.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Tempietto_di_cividale_del_friuli.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Chiesa di santa sofia, benevento.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Chiesa_di_santa_sofia_benevento.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Spoleto SSalvatore Presbiterio1.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Spoleto_SSalvatore_Presbiterio1.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Castagna, Croberto68, Ldoc, Mac9
- File:Pluteo con pavoni dell'oratorio di san michele alla pusterla, inizio VIII secolo, pavia, museo civico malaspina, 177x66 cm copia.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pluteo_con_pavoni_dell'oratorio_di_san_michele_alla_pusterla_inizio_VIII_secolo_pavia_museo_civico_malaspina_177x66_cm_copia.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:S. Bertulfo lastra sepolcrale.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:S._Bertulfo_lastra_sepolcrale.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* Trebbia
- File:Altare del duca ratchis, 730-740, cividale museo cristiano 1.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Altare_del_duca_ratchis_730-740_cividale_museo_cristiano_1.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Utente:Jaen, Utente:Saiko, Utente:Saiko/Con le mani sulla testa
- File:Altare del duca ratchis, 730-740, cividale museo cristiano 2.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Altare_del_duca_ratchis_730-740_cividale_museo_cristiano_2.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Utente:Jaen, Utente:Saiko, Utente:Saiko/Con le mani sulla testa
- File:Altare del duca ratchis, 730-740, cividale museo cristiano 3.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Altare_del_duca_ratchis_730-740_cividale_museo_cristiano_3.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Utente:Jaen, Utente:Saiko, Utente:Saiko/Con le mani sulla testa
- File:Battistero di callisto, 730-740, 354 cm altezza, cividale del friuli.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Battistero_di_callisto_730-740_354_cm_altezza_cividale_del_friuli.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Cividale, figure di sante in stucco.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cividale_figure_di_sante_in_stucco.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Castagna, Saiko
- File:Olevano sul tusciano, grotta di san michele, battesimo di cristo, affresco IX secolo.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Olevano_sul_tusciano_grotta_di_san_michele_battesimo_di_cristo_affresco_IX_secolo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saiko
- Immagine:Karl den store avbildad från samtida rytstarstatyett, Nordisk familjebok.png** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Karl_den_store_avbildad_från_samtida_ryttarstatyett_Nordisk_familjebok.png *Licenza:* Public Domain *Autori:* Lokal Profil, Xenophon
- Immagine:Caroline 2.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Caroline_2.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* moine inconnu
- Immagine:Aachener dom oktagon.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Aachener_dom_oktagon.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* AnRo0002, BBlueFISH,as, Dionysos, Maksim, Nordelch, Rüdiger Wölk, Saiko, Till.niermann, Timo Beil, Túrelío
- Immagine:Torhalle Kloster Lorsch.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Torhalle_Kloster_Lorsch.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Matthias Holländer
- Immagine:Pianta dell'abbazia di san gallo, 816-830, san gallo, stiftbibliothek.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pianta_dell'abbazia_di_san_gallo_816-830_san_gallo_stiftbibliothek.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* ISáček, senior, Kurpfalzbilder.de, Saiko, 1 Modifiche anonime
- Immagine:Spoleto SSalvatore Presbiterio1.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Spoleto_SSalvatore_Presbiterio1.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Castagna, Croberto68, Ldoc, Mac9
- Immagine:Santa Prassede-Inside.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Santa_Prassede-Inside.jpg *Licenza:* Creative Commons Sharealike 1.0 *Autori:* Panairjdd
- Immagine:Meister von Müstair 002.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_von_Müstair_002.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* G.dallorto, Jdsteakley, Kurpfalzbilder.de, Saiko, ZorkNika, 2 Modifiche anonime
- Immagine:Maestro di castelseprio, cristo benedicente.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Maestro_di_castelseprio_cristo_benedicente.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saiko
- Image:Vangeli di godescalco (evangelista luca), Ms. Lat 1203 f. 1r. 21x31 cm, parigi bibliotheque nationale, 783 circa.jpg** *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vangeli_di_godescalco_\(evangelista_luca\)_Ms._Lat_1203_f._1r._21x31_cm_parigi_bibliotheque_nationale_783_circa.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vangeli_di_godescalco_(evangelista_luca)_Ms._Lat_1203_f._1r._21x31_cm_parigi_bibliotheque_nationale_783_circa.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saiko
- Immagine:Codexaureus 21.jpg** *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Codexaureus_21.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Batchheizer, CristianChirita, Warburg

Immagine:Evangelii dell'incoronazione (evangelista Matteo), Vienna, Kunsthistorisches Museum, 25,10x32,30 cm, inizio IX secolo.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Evangelii_dell'incoronazione_\(evangelista_Matteo\),_Vienna,_Kunsthistorisches_Museum,_25,10x32,30_cm,_inizio_IX_secolo.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Evangelii_dell'incoronazione_(evangelista_Matteo),_Vienna,_Kunsthistorisches_Museum,_25,10x32,30_cm,_inizio_IX_secolo.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Mattis, Saiko, 1 Modifiche anonime

Image:Utrecht 15v 2.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Utrecht_15v_2.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Original uploader was Stbalbach at en.wikipedia

Immagine:Lorsch schefers2000 pl01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Lorsch_schefers2000_pl01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Barbetorte, Bohème, CristianChirita, Goodness Shamrock, Johnbod, Saiko, Wst, 2 Modifiche anonime

Immagine:Viking expansion.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Viking_expansion.png *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Briangotts (original uploader)

Immagine:Osebergskipet-Detail.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Osebergskipet-Detail.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 *Autori:* Karamell

File:Hildesheim-St Michaels Church.interior.01.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Hildesheim-St_Michaels_Church.interior.01.JPG *Licenza:* Public Domain *Autori:* Longbow4u

File:Otto I Manuscriptum Mediolanense c 1200.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Otto_I_Manuscriptum_Mediolanense_c_1200.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Acoma, AndreasPraefcke, Gryffindor, Skipjack

Immagine:Dehio 47 Gernrode.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dehio_47_Gernrode.jpg *Licenza:* sconosciuto *Autori:* Fb78, Saiko

File:Köln st maria i kapitol innen 251204.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Köln_st_maria_i_kapitol_innen_251204.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* AnRo0002, Delian, Elya, Factumquintus, Fransvannes, TheoClarke

Immagine:Hildesheim St Michael 1662.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Hildesheim_St_Michael_1662.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Björn Bornhöft, Hildesia, Rabanus Flavius

Immagine:Ivrea duomo cripta.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ivrea_duomo_cripta.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Laurom

File:Reichenau Georg Naim.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Reichenau_Georg_Naim.jpg *Licenza:* sconosciuto *Autori:* AndreasPraefcke, Fb78, G.dallorto, Kurpfalzbilder.de

File:Meister des Evangeliers Ottos III. 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_des_Evangeliers_Ottos_III_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Fb78, Shakko

File:Meister des Registrum Gregorii 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_des_Registrum_Gregorii_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Docu, Gryffindor, Mel22, Saiko, Skipjack

File:Meister der Reichenauer Schule 004.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_der_Reichenauer_Schule_004.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Dsmgold, Fb78, Gryffindor, Jdsteakley, Shakko, Warburg, Wst

File:Apocalisse di enrico II, il drago minaccia la donna, 1000-1020, bamberga, staatsbibliothek, ms. 140 f29 v. 20,4x29,5 cm.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Apocalisse_di_enrico_II,_il_drago_minaccia_la_donna,_1000-1020,_bamberga,_staatsbibliothek,_ms._140_f29_v._20,4x29,5_cm.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Batchheizer, Saiko

File:Heinrich III und Agnes Speyer.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Heinrich_III_und_Agnes_Speyer.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Acoma, AndreasPraefcke, Concord, Saiko, Trockenasenaffe, Wst

File:Meister der Reichenauer Schule 003.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_der_Reichenauer_Schule_003.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Dsmgold, Fb78, Juiced lemon, Saiko, Shakko

File:Bamberger Evangeliar fol. 86v.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bamberger_Evangeliar_fol._86v.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* unknown

Immagine:Civate, chiesa di san Pietro al monte, scena apocalittica XI secolo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Civate,_chiesa_di_san_pietro_al_monte,_scena_apocalittica_xi_secolo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Croberto68, Crucone, Saiko, 1 Modifiche anonime

File:Roma, san clemente inferiore, scene della vita di sant'alessio, fine XI secolo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Roma,_san_clemente_inferiore,_scene_della_vita_di_sant'alessio,_fine_XI_secolo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Saiko, UberHalogen

Immagine:Christ detail reliquaire.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Christ_detail_reliquaire.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Pierre-Emmanuel Malissin et Frédéric Valdes

Immagine:Gerokreuz full 20050903.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gerokreuz_full_20050903.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Elya

File:Milano Duomo Interno 3.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Milano_Duomo_Interno_3.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* G.dallorto, Mac9, Marco Bonavoglia

File:Muralla de Ávila 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Muralla_de_Ávila_01.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.0 *Autori:* Balbo, FlickreviewR, Zaqarbal, 1 Modifiche anonime

File:Ruta del Camino de Santiago Frances.svg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ruta_del_Camino_de_Santiago_Frances.svg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.5 *Autori:* jynus

File:Sainte-Foy de Conques.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Sainte-Foy_de_Conques.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Marc Figueras; Oersted (let's talk)

File:Abside et clocher de St Sermin.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Abside_et_clocher_de_St_Sermin.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 *Autori:* Ceridwen

File:StEtienne choeur.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:StEtienne_choeur.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* AnRo0002, Bibi Saint-Pol, Karldupart, Olivier2, Urban, YPS

File:Meister aus Tahull 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_aus_Tahull_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AnRo0002, Balbo, G.dallorto, Jordi Roqué, Makemi, Mattis, Michel wal, Pere prlpz, SMP, Vincent Steenberg, Vriullop, Warburg

File:Architettura gotica.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Architettura_gotica.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Greudin, Hill, Red devil 666, ZH2010

File:StDenis_Langhauswand2.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:StDenis_Langhauswand2.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Beckstet

File:Marienburg 2004 Panorama.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Marienburg_2004_Panorama.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Thomas Stegh

File:Visitation portail Reims.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Visitation_portail_Reims.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Vassil

File:Giotto - Legend of St Francis - -13- - Institution of the Crib at Greccio.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Giotto_-_Legend_of_St_Francis_-_13_-_Institution_of_the_Crib_at_Greccio.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Blackcat, Eugenio Hansen, OFS, Miaow Miaow, Petrusbarbygere, Saiko

File:Simone Martini 037.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Simone_Martini_037.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Aotake, Estrilda, JoJan, Mattis, PKM, Saiko, Villanueva, Wst, 1 Modifiche anonime

File:Metz cathedral windows-1.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Metz_cathedral_windows-1.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 *Autori:* Paolo Picciati

File:Vitrail Chartres 210209 26.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vitrail_Chartres_210209_26.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Vassil

File:Folio 161v - The Temptation of Christ.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Folio_161v_-_The_Temptation_of_Christ.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Kurpfalzbilder.de, Mel22, Petrusbarbygere, Wst, 1 Modifiche anonime

File:Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_des_Frankfurter_Paradiesgärtleins_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Bukk, I.Sáček, senior, Melkom, Shakko

Immagine:The Wilton Diptych (left).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:The_Wilton_Diptych_\(left\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:The_Wilton_Diptych_(left).jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Chris 73, Ecummenic, Elcobbola, Evrik, Gryffindor, Ham, Saiko, Shakko, 4 Modifiche anonime

Immagine:The Wilton Diptych (Right).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:The_Wilton_Diptych_\(Right\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:The_Wilton_Diptych_(Right).jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Bohème, Chris 73, Deerstop, Elcobbola, Ham, Shakko, TFCforever, Valentinian, 1 Modifiche anonime

File:Pisanello 003.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pisanello_003.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Henrytow, Sailko, Shakko, Zolo

File:Meister Francke 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_Francke_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Kersti Nebelsiek, Mattes, Petri Krohn, Pitke, Taxocat, Wst

File:Maestro di Boucicaut, Demandes à Charles VI, Pierre Salomon in conversazione con il re Carlo VI (Ms. Français 165, f. 4), Biblioteca di Ginevra.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Maestro_di_Boucicaut,_Demandes_à_Charles_VI,_Pierre_Salomon_in_conversazione_con_il_re_Carlo_VI_\(Ms._Français_165_f_4\),_Biblioteca_di_Ginevra.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Maestro_di_Boucicaut,_Demandes_à_Charles_VI,_Pierre_Salomon_in_conversazione_con_il_re_Carlo_VI_(Ms._Français_165_f_4),_Biblioteca_di_Ginevra.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Unknown master

File:Dijon mosesbrunner4.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dijon_mosesbrunner4.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* simonsara

File:Meister des Wittingauer Altars 002.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_des_Wittingauer_Altars_002.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Bukk, Diligent, Eugene a, Hans Dunkelberg, Shakko

Image:Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_des_Frankfurter_Paradiesgärtleins_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Bukk, I.Sáček, senior, Melkom, Shakko

Image:Meister Francke 004.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_Francke_004.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Juanpdp, Sailko, Warburg, Willemnabuurs, Wst

Image:Meister Francke 003.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_Francke_003.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Diomede, Sailko, Warburg, Willemnabuurs, Wst, ZH2010

Image:Meister Francke 011.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meister_Francke_011.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bukk, Concord, Diomede, Shakko, Xenophon

File:Michelino da besozzo, codice bodmer, libro d'ore, prima metà xv secolo, new york pierpoint mongan library.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Michelino_da_besozzo,_codice_bodmer,_libro_d'ore,_prima_metà_xv_secolo,_new_york_pierpoint_mongan_library.JPG *Licenza:* Public Domain *Autori:* Sailko, Siebrand, 2 Modifiche anonime

File:Ca' d'Oro facciata.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ca'_d'Oro_facciata.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Didier Descouens

File:Stefano da verona, adorazione dei magi, 1435, 47x72 cm, milano, pinacoteca di brera.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Stefano_da_verona,_adorazione_dei_magi,_1435,_47x72_cm,_milano,_pinacoteca_di_brera.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Mattes, Sailko

File:Ghiberticompetition.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ghiberticompetition.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Richardfabi

File:Brunelleschi, sacrificio di Isacco.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Brunelleschi,_sacrificio_di_Isacco.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Aushulz, Sailko, Shakko, Xenophon

File:Da Vinci Vitruve Luc Viatour.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Original drawing: Photograpy:

File:Masaccio, polittico di pisa.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Masaccio,_polittico_di_pisa.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* FA2010, Ham, Sailko

File:Paolo Uccello 047.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Paolo_Uccello_047.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, G.dallorto, Gryffindor, Juiced lemon, Mathiasrex, Sailko, Shakko, 1 Modifiche anonime

File:Gentile da Fabriano 042 dettaglio.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gentile_da_Fabriano_042_dettaglio.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Sailko

File:Masolino 008 detail.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Masolino_008_detail.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Sailko

File:Piero della Francesca - Ideal City.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Piero_della_Francesca_-_Ideal_City.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Kilom691, Oxag, Sailko, 2 Modifiche anonime

File:Masaccio 003.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Masaccio_003.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* ++gardenfriend++, AndreasPraefcke, Emijrp, Fransvannes, G.dallorto, Sailko, Shakko, 2 Modifiche anonime

File:Montepulciano - Madonna di San Biagio.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Montepulciano_-_Madonna_di_San_Biagio.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Josep Renalías

File:Villa Rotonda side(2).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Villa_Rotonda_side\(2\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Villa_Rotonda_side(2).jpg) *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* Palladio

File:Casamento - perugino1.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Casamento_-_perugino1.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Pelagio de las Asturias, Sailko, Warburg

File:Raffaello - Spozalizio - Web Gallery of Art.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Raffaello_-_Spozalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Moonriddengirl, Sailko, Shakko, Tetraktyś

File:Cupola di santa maria del fiore dal campanile di giotto, 02.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cupola_di_santa_maria_del_fiore_dal_campanile_di_giotto_02.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* sailko

File:Strabismo di Venere - Botticelli.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Strabismo_di_Venere_-_Botticelli.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Dcoetzee, Mattes, Sailko, Shakko

File:Michelangelo, Creation of the Sun, Moon, and Plants 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Michelangelo,_Creation_of_the_Sun,_Moon,_and_Plants_01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Sailko

File:Incendio di borgo 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Incendio_di_borgo_01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Sailko

File:Pala di san giobbe 06.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pala_di_san_giobbe_06.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bukk, Mattes, Sailko

File:Tiziani, assunta 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Tiziani,_assunta_01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cirt, Sailko

File:Madonna di Senigallia.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Madonna_di_Senigallia.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Archeologo, Diomede, Dmitry Rozhkov, Mattes, Warburg

File:Lorenzo Lotto 004.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Lorenzo_Lotto_004.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Bukk, Demidow, DenghiùComm, Emijrp, G.dallorto, Gryffindor, PKM, Parsifall, Ranveig, Sailko, 1 Modifiche anonime

File:Leonardo, ultima cena (restored) 01.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Leonardo_ultima_cena_\(restored\)_01.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Leonardo_ultima_cena_(restored)_01.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* see filename or category

File:Aprile, francesco del cossa, 14.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Aprile_francesco_del_cossa_14.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* see filename or category

File:Dosso Dossi 019.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dosso_Dossi_019.JPG *Licenza:* Public Domain *Autori:* Shakko

File:Luca signorelli, cappella di san brizio, dannati all'inferno 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Luca_signorelli,_cappella_di_san_brizio,_dannati_all'inferno_01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* see filename or category

File:Pinturicchio, pala di santa maria dei fossi, 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pinturicchio,_pala_di_santa_maria_dei_fossi_01.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* see filename or category

File:Pellegrinaio di santa maria della scala 02, domenico di bartolo, elemosina del vescovo.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pellegrinaio_di_santa_maria_della_scala_02_domenico_di_bartolo,_elemosina_del_vescovo.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Combussen

Immagine:Gaudenzio Ferrari 002.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gaudenzio_Ferrari_002.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Aotake, Mattes, Shakko, Wolfmann, Wst

File:Domenico Veneziano 002.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Domenico_Veneziano_002.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Eugene a, G.dallorto, Jastrow, Kürschner, Mac9, Sailko

File:Girolamo Francesco Maria Mazzola - Madonna with the Long Neck.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Girolamo_Francesco_Maria_Mazzola_-_Madonna_with_the_Long_Neck.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Arald081, Deadstar, Eugene a, Gryffindor, Mattes, Mattis, Sailko, Shizhao, Sir Gawain

File:Angelo Bronzino 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Angelo_Bronzino_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* -sche, AndreasPraefcke, Aristeas, Bibi Saint-Pol, EDUCA33E, Escarlati, Eugene a, G.dallorto, Ham, Infrogmaton, Neddysagoon, Pengo, RicHard-59, 4 Modifiche anonime

File:Arcimboldovertemnus.jpeg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Arcimboldovertemnus.jpeg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Agrafian Hem Rarko, AndreasPraefcke, Butko, Gryffindor, Jarekt, Jastrow, Mattes, Michail, Pilettes, Pixeltoo, Samulili, Schaengel89, Stan Shebs, 5 Modifiche anonime

File:Saliera (js).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Saliera_\(js\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Saliera_(js).jpg) *Licenza:* Creative Commons Attribution 3.0 *Autori:* Jerzy Strzelecki

Immagine:Michelangelo Buonarroti 010.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Michelangelo_Buonarroti_010.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, EDUCA33E, G.dallorto, Mattes, Saiko

Immagine:Lud. Carracci La Carraccina.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Lud_Carracci_La_Carraccina.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Arianna, Diomedea, Mattes

Immagine:Barocci Annunciation.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Barocci_Annunciation.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Carlomorino, Cicero, Mattes, Shakko

Immagine:Bernini Albertoni.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bernini_Albertoni.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Arianna, Eugenio Hansen, OFS, Man vyi

Immagine:Estasi di Santa Teresa.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Estasi_di_Santa_Teresa.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.0 *Autori:* Almorca, Balbo, FlickreviewR, G.dallorto, Joseolgon, Pabouk, Torvindus, 1 Modifiche anonime

Immagine:S Eustachio - s Andrea della valle interno 1030618-9.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:S_Eustachio_-_s_Andrea_della_valle_interno_1030618-9.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Lalupa

Immagine:Rubens Fall of Phaeton.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Rubens_Fall_of_Phaeton.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Bibi Saint-Pol, Bukk, Civvi, Gryffindor, Mattes, Olivier2, Pitke, Shakko, Vincent Steenberg, 1 Modifiche anonime

Immagine:San Gaetano, facciata 11.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:San_Gaetano_facciata_11.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* saiko

File:Antonio Vivaldi.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Antonio_Vivaldi.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Badseed, Ecummenic, Interpretix, Lumijaguuari, Mu, Quibik, Wouterhagens, 3 Modifiche anonime

Immagine:Pulawy palac czartoryskich.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Pulawy_palac_czartoryskich.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Grzegorz Halaś, Ghalas

Immagine:Potsdam - Schloss Sanssouci.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Potsdam_-_Schloss_Sanssouci.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Raymond - Raimond Spekking

Immagine:Ottobeuren-basilika.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ottobeuren-basilika.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* AndreasPraefcke, Boenj, Greudin, Hic et nunc, Mattis, Thomas Springer, TomAlt, 2 Modifiche anonime

File:Parigi, Hôtel de Soubise (23).JPG *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Parigi,_Hôtel_de_Soubise_\(23\).JPG](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Parigi,_Hôtel_de_Soubise_(23).JPG) *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 *Autori:* Parsifall

Immagine:Gau1878.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gau1878.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Art-top, Ghirlandajo, Kaganer, Quibik

Immagine:Fransk rokokosoffa, Nordisk familjebok.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Fransk_rokocosoffa,_Nordisk_familjebok.png *Licenza:* Public Domain *Autori:* Lokal Profil, Mattis, Skipjack

Immagine:JAMeissonnierTable.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:JAMeissonnierTable.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Juste-Aurele Meissonnier

Immagine:Birnau Beichtstuhl Detail.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Birnau_Beichtstuhl_Detail.jpg *Licenza:* sconosciuto *Autori:* User:Fb78

Immagine:Teehaus1.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Teehaus1.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Marian Stengel

File:Castle Solitude.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Castle_Solitude.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* BuzzWoof

File:Wuerzburger Residenz vom Hofgarten.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Wuerzburger_Residenz_vom_Hofgarten.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Wolfram Esser

File:Schloss Augustusburg.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Schloss_Augustusburg.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike *Autori:* Tohma (talk)

Immagine:Antoine Watteau 014.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Antoine_Watteau_014.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Dmitry Rozhkov, EDUCA33E, Ecummenic, Mattes, Njal, Santosga, Zolo, 2 Modifiche anonime

Immagine:HogarthMarriage.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:HogarthMarriage.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Foroa, Frank Schulenburg, Ham, Lar, Mattes, Millevache, Olivier2, 1 Modifiche anonime

Immagine:Antoine Watteau_035.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Antoine_Watteau_035.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bukk, EDUCA33E, Emijrp, Martin H., Sts, Thorvaldsson, Zolo, 2 Modifiche anonime

File:Jesi, Palazzo Balleani (1).JPG *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Jesi,_Palazzo_Balleani_\(1\).JPG](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Jesi,_Palazzo_Balleani_(1).JPG) *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* Parsifall

File:Jesi, Palazzo Pianetti (2).JPG *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Jesi,_Palazzo_Pianetti_\(2\).JPG](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Jesi,_Palazzo_Pianetti_(2).JPG) *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 *Autori:* Parsifall

Immagine:Stupinigi.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Stupinigi.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* 92Miche, Akela3, Kaganer, PodracerHH

Immagine:Stupinigi_centrale_hal_boven.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Stupinigi_centrale_hal_boven.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Original uploader was Danielm at nl.wikipedia

Immagine:Canaletto (II) 023.jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Canaletto_\(II\)_023.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Canaletto_(II)_023.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Balbo, Bukk, EDUCA33E, Fczarnowski, G.dallorto, Mattes, Zaqarbal, Zolo, 1 Modifiche anonime

Immagine:Mg-k Basilica Superga2.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Mg-k_Basilica_Superga2.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Chphe, Clematis, G.dallorto, Mac9, Mg-k, 1 Modifiche anonime

Immagine:Zwiefalten Muenster.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Zwiefalten_Muenster.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution 3.0 *Autori:* Paintings: Stucco: Photo: Andreas Praefcke

Immagine:Steinhausen_Kapitell-1.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Steinhausen_Kapitell-1.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Fb78

File:NapoliSanFrancescoDaPaolaFacciata.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:NapoliSanFrancescoDaPaolaFacciata.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* MM

File:Cattedrale della città di Forlì.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cattedrale_della_città_di_Forlì.JPG *Licenza:* Public domain *Autori:* Parsifall, Perkele

File:Psyché.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Psyché.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Eric Pouhier

Immagine:VillaReale2.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:VillaReale2.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:* MarkusMark

File:Wfm rsa building.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Wfm_rsa_building.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Frieda, Jonathan Oldenbuck, Kilom691

Immagine:PanniniMusImagin.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:PanniniMusImagin.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Carlomorino, DenghiuComm, Frieda, G.dallorto, Lalupa, Mattes, Pharos, Shakko, Zolo, 1 Modifiche anonime

Immagine:PiranesiVasiCippi.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:PiranesiVasiCippi.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Frieda, Myrabella

Immagine:Croce del vescovo Zane.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Croce_del_vescovo_Zane.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 *Autori:* User:RobyBS89

Immagine:Prokudin-Gorskii-09.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Prokudin-Gorskii-09.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii, digital rendering for the Library of Congress by Walter Frankhauser / WalterStudio

Immagine:Lovere Accademia Tadini.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Lovere_Accademia_Tadini.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Utente:Paginazero

File:Antonio canova, amore e psiche louvre 09.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Antonio_canova,_amore_e_psiche_louvre_09.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Saiko, user:saiko

Immagine:Jacques-Louis David - Oath of the Horatii.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Jacques-Louis_David_-_Oath_of_the_Horatii.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AnRo0002, AndreasPraefcke, Argentio, Gaf.arj

File:David - The Death of Socrates.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Aavindraa, AnRo0002, AndreasPraefcke, Bohème, Didactohedron, Duduziq, Ionutzmovie, JMaxR, Jastrow, Leppus, Makthorpe, Mathiasrex, Mattes, Nat11, Paris 16, PrimaryPartition, Shakko, Sridhar1000, Tomisti,

Urban, 2 Modifiche anonime

File:The Intervention of the Sabine Women.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:The Intervention of the Sabine Women.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* 555, AnRo002, AndreasPraefcke, Editor at Large, Elvino, JMaxR, Jimmy44, Kirtap, Léna, Makthorpe, Mechamind90, Miniwark, Mozaika2, NuclearWarfare, Robert Weemeyer, Shakko, Urbourbo, Wutsje, X201, Zserghei, ゆいしあす, 9 Modifiche anonime

File:Jean Auguste Dominique Ingres, Apotheosis of Homer, 1827.jpg *Fonte:*

<http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Jean Auguste Dominique Ingres, Apotheosis of Homer, 1827.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* BrightRaven, Jospe, MOSSOT, Mel22, Paris 16, Shakko, Zolo

File:Caspar David Friedrich 001.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Caspar David Friedrich 001.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Augiasstallputzer, Bukk, Emijrp, Frank-m, Goldfritha, Jarekt, Lithoderm, Mattes

File:John Henry Fuseli - The Nightmare.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:John Henry Fuseli - The Nightmare.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Andreagrossmann, Diligent, Locutus Borg, Mattes, Paris 16, Waldir, Wst, 4 Modifiche anonime

File:Eugène Delacroix - La liberté guidant le peuple.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Eugène Delacroix - La liberté guidant le peuple.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* 1970gemini, Aavindraa, Alvaro qc, Anetode, Arnomane, Berrucmons, Better than Hustler, Bibi Saint-Pol, Cantons-de-l'Est, Dbenbenn, Didactohedron, Encephalon, FoeNyx, Husky, J JMesserly, Jarekt, Jean-Frédéric, Julia W, Kelson, Makthorpe, Marianika, Martin H., Mattes, Mglanznig, Miniwark, Mmxx, Nguyễn Lê, Olivier2, Paris 16, PawełMM, Plindendbaum, Pline, Pyb, Ranveig, The art master, Thierry Caro, Thuresson, Trycatch, Tsui, Warburg, たね, とある白い猫, 12 Modifiche anonime

File:Caspar David Friedrich 032.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Caspar David Friedrich 032.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* User:Cybershot800i

File:Gustave Courbet 020.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gustave Courbet 020.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Aavindraa, Bukk, EDUCA33E, Emijrp, Erikwkolstad, Juiced lemon, Mattes, Rlberlin, 1 Modifiche anonime

File:Jean Louis Théodore Géricault 002.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Jean Louis Théodore Géricault 002.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Dapal, EDUCA33E, FoeNyx, Javierme, Joaquín Martínez Rosado, Lithoderm, Mats Halldin, Miniwark, Schaengel89, Skipjack, Tetraktys, Tony Wills, Zolo, 1 Modifiche anonime

File:Gerhard von Kügelgen 001.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gerhard von Kügelgen 001.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Anne97432, Ecummenic, PKM, Shakko

File:Goethe.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Goethe.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (1751 - 1829)

File:Foscolo.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Foscolo.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* EgidioManna, G.dallorto, Massimo Macconi, 5 Modifiche anonime

File:ValfieriFabre.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:ValfieriFabre.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Anne97432, Ecummenic, G.dallorto, Kelson, Luigi Chiesa, NeverDoINg, Tryphon, 2 Modifiche anonime

File:Beethovensmall.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Beethovensmall.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Zanaq

File:Nb pinacoteca stielier friedrich wilhelm joseph von schelling.jpg *Fonte:*

http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Nb_pinacoteca_stielier_friedrich_wilhelm_joseph_von_schelling.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Flominator, Shakko

Imagine:Wikiquote-logo.svg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Wikiquote-logo.svg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* -xfi-, Dbc334, Doodledoo, Elian, Guillom, Jeffq, Krinkle, Maderibeyza, Majorly, Nishkid64, RedCoat, Rei-artur, Rocket000, 11 Modifiche anonime

Imagine:Honoré Daumier 034.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Honoré Daumier 034.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Alexandrin, AndreasPraefcke, Emijrp, Herbythyme, Homonihilis, Jkelly, Jollyroger, Razr, Scewing, Skeezi1000, Tangopaso, 1 Modifiche anonime

File:Edouard Manet 038.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Edouard Manet 038.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Ardfem, EDUCA33E, Emijrp, Fiertel91, Flominator, G.dallorto, Infrogmaton, Kanesue, MU, Mattes, Razr, Rlberlin, TwoWings, Wolfmann, 3 Modifiche anonime

File:Claude Monet, Impression, soleil levant, 1872.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Claude Monet, Impression, soleil levant, 1872.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Ardfem, Avatar, Denniss, Duduziq, Fanghong, Hekerui, Jynto, Luestling, Man vyi, Marv1N, Quibik, Rlberlin, Tancrede, Thuresson, Zolo, 4 Modifiche anonime

File:Cezanne marne.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Cezanne_marne.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Diomede, Ghirlandajo, Myrabella, Olpl, Shakko, Zolo

File:The Wounded Angel - Hugo Simberg.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:The Wounded Angel - Hugo Simberg.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Apalsola, Bukk, Darwinus, Electron, Mattes, Origamiemensch, Pdfinn, Slomox, TwoWings, WikedKentauro, Wst, Óðinn, 5 Modifiche anonime

File:Mort du fossoyeur.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Mort du fossoyeur.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* McLeod

File:Félicien Rops 001.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Félicien Rops 001.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, AnonMoos, Cirt, Dmitry Rozhkov, Emijrp, Frank C. Müller, Mattes, Okki, Wiltekirra, Wolfmann, Wst, Zolo, 3 Modifiche anonime

File:On the Edge of the Sea.png *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:On the Edge of the Sea.png> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AnonMoos, Bohème, Bukk, Jean-Frédéric, Joseolgon, Justass, Kilom691, Mange01, Mattes, Max Rebo Band, Rlberlin, TwoWings, Zolo

File:Giovanni Segantini 002.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Giovanni Segantini 002.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Docu, 1 Modifiche anonime

File:Alfons Mucha - Fruit2.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Alfons Mucha - Fruit2.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Infrogmaton, Martin H., Mattes

File:HortaELWI.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:HortaELWI.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Rafaelji. Original en diapositiva Kodak EKTACHROME 35 mm.

File:Gustav Klimt 032.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gustav Klimt 032.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Foroa, Gryffindor, Man vyi, Mattes

File:Living room.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Living room.JPG> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Sicilarch

File:Schaerbeek rue Ernest-Laude 20 905.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Schaerbeek rue Ernest-Laude 20 905.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* Michel wal

File:Vase Daum.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Vase_Daum.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Bohème, Ies, Liné1, Maksim, Tangopaso, Wst

File:Joseph Sattler-PAN.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Joseph Sattler-PAN.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Joseph Sattler (1867-1931)

File:GlasgowSchoolOfArt.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:GlasgowSchoolOfArt.JPG> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* Ouicoude

File:Steinlein-chatnoir.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Steinlein-chatnoir.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Abujoy, David.Monniaux, DutchHoratius, Howcheng, Jarekt, Kilom691, MLWatts, Mattes, Paris 16, Raymond, Serged, Simonxag, Trisku, 2 Modifiche anonime

File:Carnegie Museum of Art - Tiffany's lamp.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Carnegie Museum of Art - Tiffany's lamp.JPG> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* User:Piotrus

File:Victor Horta Hôtel Solvay.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Victor Horta Hôtel Solvay.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* BertK, Fransvannes, Ggbb, JdH, M0tty, Stan Shebs

File:Image-Wienzeile40 c.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Image-Wienzeile40 c.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* B. Welleschik

File:Casa Fenoglio-La Fleur.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Casa_Fenoglio-La_Fleur.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Dogears, G.dallorto, Hill

File:Budapest 10 Szent László Gimnázium Lechner.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Budapest_10_Szent_László_Gimnázium_Lechner.JPG *Licenza:* sconosciuto *Autori:* Original uploader was Charpentier at hu.wikipedia

File:Palermo-Politeama-bjs-1.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Palermo-Politeama-bjs-1.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* User:Bjs

File:Dona i Ocell.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dona_i_Ocell.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* user:Dibup

File:El Greco View of Toledo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:El_Greco_View_of_Toledo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Balbo, Dcoetzee, Ham, Mattes, Nixdorf, Oxxo, Shakko, 7 Modifiche anonime

File:Fugue.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Fugue.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Edgar Allan Poe, Lupo, Syrcro

File:Programm der Brücke.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Programm_der_Brücke.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Dahn, Dr. Colossus, FA2010

File:Corinth Ecce homo.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Corinth_Ecce_homo.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Achim Raschka, AndreasPraefcke, Bukk, Diomede, Léna, Prosfilaes, Shakko, Tumnis, Xenophon

File:Franz Marc-Tyrol (Tirolo) (1914).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Franz_Marc-Tyrol_\(Tirolo\)_1914.jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Franz_Marc-Tyrol_(Tirolo)_1914.jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Marc, Franz

File:Taut Glass Pavilion exterior 1914.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Taut_Glass_Pavilion_exterior_1914.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* unknown photographer

File:Georg Trakl.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Georg_Trakl.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bertheun, ChristophT, Interpretix, Jastrow, Werckmeister

File:Ernst.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Ernst.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Martofliak

File:Torsten Jovinge Kvarteret Bergsund 1931.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Torsten_Jovinge_Kvarteret_Bergsund_1931.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:* EDUCA33E, Lupo, Thuresson, Urbourbo

File:JuanGris.Portrait of Picasso.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:JuanGris.Portrait_of_Picasso.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Ahellwig, AndreasPraefcke, BLuEFiSH.as, Balbo, Bukk, Claritas (2011), Darwinius, Ferbr1, G.dallorto, Krinkle, MarcoAurelio, Marv1N, Ribberlin, Srbauer, Wiggum, Zolo, 8 Modifiche anonime

File:Direzione movimento futurista.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Direzione_movimento_futurista.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Pirizz

File:Umberto Boccioni 001.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Umberto_Boccioni_001.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* EDUCA33E, Emijrp, Prosfilaes, 1 Modifiche anonime

File:Futuristi, Russolo Carrà Marinetti Boccioni Severini.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Futuristi,_Russolo_Carrà_Marinetti_Boccioni_Severini.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Jose Antonio

File:Futuristi con panciotti futuristi.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Futuristi_con_panciotti_futuristi.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cyberuly

File:Goncharova cyclist.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Goncharova_cyclist.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Original uploader was Alex Bakharev at en.wikipedia

File:Emma marpillero.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Emma_marpillero.jpg *Licenza:* Public domain *Autori:* Scavap

File:Unique Forms of Continuity in Space', 1913 bronze by Umberto Boccioni.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Unique_Forms_of_Continuity_in_Space'_1913_bronze_by_Umberto_Boccioni.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Wmpearl

File:Santeria01.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Santeria01.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* AndreasPraefcke, Elekhk, Pullus In Fabula, Ronaldino, Shaqspare, Str4nd, 3 Modifiche anonime

File:Santeria02.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Santeria02.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Antonio Sant'Elia

File:Fiat Tagliero Building - Tivedshambo 2008-10-30.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Fiat_Tagliero_Building_-_Tivedshambo_2008-10-30.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Albertomos, G.dallorto, Limonadis, Look2See1, Optimist on the run, Pava

Immagine:Wikinews-logo.svg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Wikinews-logo.svg> *Licenza:* logo *Autori:* Vectorized by Simon 01:05, 2 August 2006 (UTC) Updated by Time3000 17 April 2007 to use official Wikinews colours and appear correctly on dark backgrounds. Originally uploaded by Simon.

Immagine:Giorgio de Chirico (portrait).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Giorgio_de_Chirico_\(portrait\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Giorgio_de_Chirico_(portrait).jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Calliopejen, Dada, G.dallorto, Infrogmaton, Patricia.fidi, Sparkit, Tomia, Wst, 1 Modifiche anonime

File:Duchamp Fontaine.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Duchamp_Fontaine.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Aavindraa, Abiyoyo, DarkEvil, Eusebius, Ignacio Icke, Infrogmaton, Mircea, Piero, Progettualita, Ronaldino, Talmoryair, Yann, 7 Modifiche anonime

File:Hugo Ball Cabaret Voltaire.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Hugo_Ball_Cabaret_Voltaire.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Darldarl, Lupo, Vincent Steenberg, Wikipeder, 1 Modifiche anonime

File:Mike Bidlo Duchamp.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Mike_Bidlo_Duchamp.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Art&concepts

File:291-No1Cover.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:291-No1Cover.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Kilom691, Lexaxis7

File:Theo van Doesburg Composition VII (the three graces).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Theo_van_Doesburg_Composition_VII_\(the_three_graces\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Theo_van_Doesburg_Composition_VII_(the_three_graces).jpg) *Licenza:* Public Domain *Autori:* Ilse@, Mattes, Olivier2, Vincent Steenberg, 1 Modifiche anonime

File:Van Doesburg and Van Eesteren Hôtel Particulier 2.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Van_Doesburg_and_Van_Eesteren_Hôtel_Particulier_2.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Theo van Doesburg (photographer; 1883-1931)

File:Theo van Doesburg Architecturanalyse.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Theo_van_Doesburg_Architecturanalyse.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Vincent Steenberg

File:RietveldSchroederhuis.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:RietveldSchroederhuis.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Fransvannes, Steinbach

File:Theo van Doesburg Counter-composition IV.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Theo_van_Doesburg_Counter-composition_IV.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Theo van Doesburg (1883-1931)

File:Van Doesburg and Rietveld interior 1919.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Van_Doesburg_and_Rietveld_interior_1919.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Anonymous (photographer), Theo van Doesburg (painter)

File:Nvg design, Gerrit Rietveld, red-blue chair 1917 02.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Nvg_design,_Gerrit_Rietveld,_red-blue_chair_1917_02.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* sailko

File:Bauhaus logo.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus_logo.png *Licenza:* Public Domain *Autori:* Oskar Schlemmer hendrike ≈ 07:27, 17 December 2006 (UTC)

Image:Van-de-Velde-Bau in Weimar (Draufsicht).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Van-de-Velde-Bau_in_Weimar_\(Draufsicht\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Van-de-Velde-Bau_in_Weimar_(Draufsicht).jpg) *Licenza:* Creative Commons Attribution 3.0 *Autori:* © R.Möhler

Image:Bauhaus weimar.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus_weimar.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:* Ralf Herrmann

Image:Weimaru Bauhaus6.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Weimaru Bauhaus6.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:* Hans Weingartz. Original uploader was Leonce49 at de.wikipedia

File:Theo van Doesburg Bilanz des Bauhauses.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Theo_van_Doesburg_Bilanz_des_Bauhauses.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Vincent Steenberg

File:Postcard Bauhaus with writings by Theo van Doesburg.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Postcard_Bauhaus_with_writings_by_Theo_van_Doesburg.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Bohème, Christine Türpitz, TomAlt, Vincent Steenberg

File:Haus am Horn, Weimar (Westansicht).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Haus_am_Horn,_Weimar_\(Westansicht\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Haus_am_Horn,_Weimar_(Westansicht).jpg) *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Most Curious

File:AnzeigeBauhaus.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:AnzeigeBauhaus.jpg> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Schreibkraft, own scan

File: Bauhaus.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus.JPG> *Licenza:* Public Domain *Autori:* Mewes in de-Wikipedia

File: Bauhaus-Dessau Verbindung.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Verbindung.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* FordPrefect42, Gaf.arq, Shaqspare, TomAlt, 4 Modifiche anonime

File: Bauhaus-Dessau main building.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_main_building.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cethegus, Flominator, Shaqspare, 2 Modifiche anonime

File: Bauhaus-Dessau Atelier.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Atelier.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Achim Hering, Bohème, Cethegus, Mogelzahn, Shaqspare, ShingBoning, TomAlt, 4 Modifiche anonime

File: Bauhaus-Dessau Festsaal.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Festsaal.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cethegus, DavidMcCabe, Shaqspare, TomAlt, 3 Modifiche anonime

File: Dessau bauhaus 02.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dessau_bauhaus_02.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* janine pohl (jacoen)

File: Dessau bauhaus 04.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dessau_bauhaus_04.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* janine pohl

File: Bauhaus Dessau, Gropiusallee.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus_Dessau,Gropiusallee.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* M_H.DE

File: Bauhaus-Dessau innen.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_innen.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Gaf.arq, Shaqspare, 4 Modifiche anonime

File: Bauhaus-Dessau Gropiuszimmer.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Gropiuszimmer.JPG *Licenza:* Public Domain *Autori:* Cethegus, Elekhk, Shaqspare, 3 Modifiche anonime

File: Bauhaus-Dessau Fassade.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Fassade.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Flominator, Joolz, Shaqspare, 2 Modifiche anonime

File: Bauhaus-Dessau Wohnheim Balkone.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Wohnheim_Balkone.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Alma, AnRo002, Cethegus, Infrogmaton, Ronaldino, Shaqspare, 3 Modifiche anonime

File: Mensa Bauhaus Dessau.PNG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Mensa_Bauhaus_Dessau.PNG *Licenza:* Public Domain *Autori:* Borowski, Kresspahl, 3 Modifiche anonime

File: Dessau Bauhaus.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dessau_Bauhaus.JPG *Licenza:* Public Domain *Autori:* Zairon

File: Bauhaus in Dessau.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus_in_Dessau.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:* User:Conny, User:Evrik

File: Bundesarchiv Bild 183-1988-0527-020, Dessau, Bauhaus.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bundesarchiv_Bild_183-1988-0527-020_Dessau_Bauhaus.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Germany *Autori:* Lehmann, Thomas

File: Bundesarchiv Bild 183-1987-0204-305, Dessau, Bauhaus.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bundesarchiv_Bild_183-1987-0204-305_Dessau_Bauhaus.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Germany *Autori:* Lehmann, Thomas

File: Bundesarchiv Bild 183-1983-0804-025, Dessau, Bauhaus.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bundesarchiv_Bild_183-1983-0804-025_Dessau_Bauhaus.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Germany *Autori:* Lehmann, Thomas

File: Meisterhaeuser22Sept09.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meisterhaeuser22Sept09.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Stefan Oemisch

File: MEISTERH.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:MEISTERH.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.0 *Autori:* Hans Weingartz Original uploader was Leonce49 at de.wikipedia. Later version(s) were uploaded by Unify at de.wikipedia.

File: Bauhaus-Dessau Meisterhaeuser3.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Meisterhaeuser3.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Crux, 2 Modifiche anonime

File: Meisterhaus Mueche-Schlemmer.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meisterhaus_Mueche-Schlemmer.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Thomas Guffler

File: Meisterhaus Kandinsky-Klee.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Meisterhaus_Kandinsky-Klee.JPG *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Thomas Guffler

File: Bauhaus-Dessau Meisterhaeuser1.JPG *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-Dessau_Meisterhaeuser1.JPG *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Harald909 at de.wikipedia

File:Stiftungbauhaus logo.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Stiftungbauhaus_logo.png *Licenza:* Trademarked *Autori:* HORT Berlin

File:Gedenktafel Birkbuschstr 49 (Stegl) Bauhaus Berlin.JPG *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gedenktafel_Birkbuschstr_49_\(Stegl\)_Bauhaus_Berlin.JPG](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Gedenktafel_Birkbuschstr_49_(Stegl)_Bauhaus_Berlin.JPG) *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* OTFW, Berlin

File:Bauhaus-program.svg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus-program.svg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* SuperManu

File:Itten004.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Itten004.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Serge Lachinov (копия, обработка для wiki)

File:Farbkreis Itten 1961.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Farbkreis_Itten_1961.png *Licenza:* Public Domain *Autori:* Zeichner: Malte Ahrens Original uploader was MalteAhrens at de.wikipedia

File:Wagenfeld wg24 2256185.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Wagenfeld_wg24_2256185.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* user:nomo

File:Van-de-Velde-Bau (Treppenfresko von O.Schlemmer).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Van-de-Velde-Bau_\(Treppenfresko_von_O.Schlemmer\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Van-de-Velde-Bau_(Treppenfresko_von_O.Schlemmer).jpg) *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* © R.Möhler

Image:Marianne-brandt.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Marianne-brandt.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* Christos Vittoratos

Image:Naum Slutzky steel tea pot - Bauhaus.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Naum_Slutzky_steel_tea_pot_-_Bauhaus.jpg *Licenza:* Copyrighted free use *Autori:* Man vyi, Stryngford, 1 Modifiche anonime

Image:Bauhaus ashtray.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bauhaus_ashtray.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Geheimnisträgerin

Image:Breuer chair 2008.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Breuer_chair_2008.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0 *Autori:* Holger.Ellgaard

Image:Wassilychair.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Wassilychair.jpg> *Licenza:* Copyrighted free use *Autori:* Angela, FSII, Gaf.arq, MrPanyGoff, Ronaldino, TomAlt

Image:Breuer-FREISCHWINGER.JPG *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Breuer-FREISCHWINGER.JPG> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Original uploader was Dibe at de.wikipedia

File:Stolz bauhaus ausweis.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Stolz_bauhaus_ausweis.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* BlackIceNRW, Frank C. Müller, Jarekt, Sascha-Wagner, 2 Modifiche anonime

File:ABayer.png *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:ABayer.png> *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 2.5 *Autori:* Damörung, GearedBull

File:Bernau bei Berlin ADGB Schule Wohntrakte hinten.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bernau_bei_Berlin_ADGB_Schule_Wohntrakte_hinten.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Dabbelju

File:Bernau bei Berlin ADGB Schule Hörsäle.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bernau_bei_Berlin_ADGB_Schule_Hörsäle.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Dabbelju

File:Bernau bei Berlin ADGB Schule Wohntrakte vorne.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bernau_bei_Berlin_ADGB_Schule_Wohntrakte_vorne.jpg *Licenza:* Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported *Autori:* User:Dabbelju

File:Dessau,Gropiussiedlung Törten (Dessau-Süd).jpg *Fonte:* [http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dessau,Gropiussiedlung_Törten_\(Dessau-Süd\).jpg](http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Dessau,Gropiussiedlung_Törten_(Dessau-Süd).jpg) *Licenza:* Creative Commons Attribution-Sharealike 3.0,2.5,2.0,1.0 *Autori:* M_H.DE

File:Itten001.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Itten001.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Serge Lachinov (обработка для wiki)

File:Stamp Design BRD.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Stamp_Design_BRD.jpg *Licenza:* Public Domain *Autori:* Penarc

Imagine:Flag_of_UNESCO.svg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Flag_of_UNESCO.svg *Licenza:* Trademarked *Autori:* Mouagip

File:Stub patrimoni dell'umanità.png *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Stub_patrimoni_dell'umanità.png *Licenza:* sconosciuto *Autori:* Archeologo, Asdino, Jalo, Nanae, SamZane, Trixt, 2 Modifiche anonime

Immagine:BauhausType.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:BauhausType.jpg> *Licenza:* Creative Commons Attribution 2.5 *Autori:* GearedBull, Kenmayer, 2 Modifiche anonime

File:Batman_pop.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Batman_pop.jpg *Licenza:* Public domain *Autori:* Azrael555, Fanfani, 1 Modifiche anonime

File:Bregenz kunsthaus zumthor 2002 01.jpg *Fonte:* http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Bregenz_kunsthaus_zumthor_2002_01.jpg *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Böhringer, DVD R W, Gryffindor, Mattes, Raymond, Ronaldino, Till.niermann, Wiii

File:Paris.performance.600pix.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Paris.performance.600pix.jpg> *Licenza:* Public domain *Autori:* Adrian Pingstone / Original uploader was Arpingstone at en.wikipedia

File:Performance.jpg *Fonte:* <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Performance.jpg> *Licenza:* GNU Free Documentation License *Autori:* Original uploader was Maus-78 at de.wikipedia (Original text : selbst)

Licenza

Modified by "Artagency Library" based on "Storia dell'Arte occidentale". PDF generated by toolkit opensource "mwlib" at: Sun, 15 Apr 2012 10:32:14 UTC

Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. //creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/

**STORIA DELL'ARTE
OCCIDENTALE**



Creative Commons Attribution

Share Alike 3.0