



GIOVANNI CECCARELLI

ARTE 1860-1960 PER INCOLTI CURIOSI





©

ISBN
979-12-5994-094-0

PRIMA EDIZIONE
ROMA 18 MAGGIO 2021

*A Vandina,
ormai di nuovo vicina
come la prima volta
al Jeu de Paume e al Centre Pompidou*

Indice

- 9 *Presentazione e ringraziamenti*
- 11 *Capitolo I*
Una lunga premessa
- 29 *Capitolo II*
In medias res. Cerchiamo finalmente di entrare nel nostro argomento
- 63 *Capitolo III*
Van Gogh
- 95 *Capitolo IV*
Fauves, Primo espressionismo tedesco. Die Brucke, “il Ponte”; der Blaue Reiter, “il Cavaliere azzurro”
- 121 *Capitolo V*
Cubismo, Futurismo
- 143 *Capitolo VI*
Mondrian, Malevic, l’astrattismo e Kandinskij, il Dada
- 163 *Capitolo VII*
Metafisica, la guerra, Surrealismo. Ritorno all’ordine
- 193 *Capitolo VIII*
Dal 1930 al 1950
- 233 *Appendice I. Arte in America del nord fino alla I guerra mondiale*
- 245 *Capitolo IX*
Intorno agli anni Sessanta e poi

281 *Appendice II. Uno sguardo ai 50 anni dopo il 1970*

301 *Cenni di bibliografia*

303 *Indice dei luoghi e dei nomi*

Presentazione e ringraziamenti

“Perché si scrive un libro?” Questa domanda era posta da Giuseppe Roberto Burgio, il mio Maestro di pediatria, nella presentazione alla I^A edizione nel 1978 del classico (per i pediatri) *Pediatria essenziale*, alla quale ero stato chiamato a contribuire. E la risposta era: o perché si ha qualcosa di nuovo da dire o perché si vuole esporre in modo nuovo cognizioni ben note. Quaranta e passa anni dopo, abbandonata per vari motivi la mia prima passione (la medicina dei piccoli, appunto) alla quale ho dedicato un bel tratto della mia lunga vita, mi avventuro a scrivere un libro sull’arte “moderna”, un tema che da tempo mi attrae, anche perché sovente lo si trova “incomprensibile”. Non ne sono un esperto, anche se ormai oltre dieci anni fa, a 77 anni e a 50 anni esatti dopo la mia prima, mi hanno rilasciato — e nella stessa Università (Sapienza – Università di Roma) — una laurea in Storia dell’arte: ma proprio per ciò forse — questo è lo scopo di questo libretto — riuscirò ad avvicinare qualcuno alla bellezza strana e affascinante di un po’ di quello che dagli Impressionisti in poi l’arte, e la pittura in specie, ha prodotto. Ci ho provato; con l’entusiasmo del neofita e con la sconsideratezza del vecchio. Provate anche voi a seguirmi.

Un ringraziamento particolare va ai partecipanti al corso: *Arte 1860–1960, un secolo di arte o di follia* che ho tenuto presso AdP (Attività di pensiero, Università per la III età, Roma) nei primi mesi del 2020, interrotto per CoViD19 e per il quale ringrazio Mauro Mancini. Senza il loro sostegno non avrei forse completato questa piccola fatica. Grazie soprattutto alla Prof. Jolanda Nigro Covre, che al tempo della seconda mia Università ha avuto fiducia nel suo più vecchio alunno, facendo crescere quindi, anche in quella nuova esperienza, la fiducia in me stesso: ricordando sempre l’indimenticabile Roberto Burgio, uno dei compiti dei maestri è, credo, proprio questo: dare fiducia.

Questa volta non ho chiesto a eminenti amici di esporsi sul volume presentandolo o scrivendone una prefazione; con la faccia tosta dell’incosciente o meglio di colui che sa di non sapere, voglio solo

sperare che almeno uno dei lettori riesca ad arrivare alla fine e, dopo, abbia il desiderio di andare una volta a vedere qualcosa del '900, il mio secolo; magari per confermarsi nella sua già ben radicata impressione che dopo Monet — come dopo Giotto e dopo Michelangelo e dopo Caravaggio e dopo tanti altri — l'arte e la pittura siano morte. E chi sa che, invece, almeno un altro o un'altra scopra che anche “sciocchezze” come un sacco vuoto, un batuffolo di ovatta o un quadro rovesciato possono dire qualcosa sul mondo in cui si è vissuto e (io ancora per un breve poco) si vive. Chi sa? L'arte è ciò che resta della nostra immagine del mondo.

Roma, gennaio 2021

Una lunga premessa

Se si entra in un museo o in una galleria d'arte tradizionale, come ad esempio la Pinacoteca Vaticana (Fig. 1.1 a sin) il percorso che si è in pratica obbligati a seguire, per come il contenitore è costruito, è tracciato: nella Pinacoteca Vaticana, per continuare nell'esempio, accolta nel palazzo costruito dall'architetto Beltrami e inaugurato da Papa Pio XI Ratti nel 1932, nella prima sala sono raccolti di dipinti dei cosiddetti "primitivi", poi seguono le sale dedicate al XIV secolo, a Giotto, poi quelle con le opere del XV secolo e così via; giunti in fondo, il grande salone che raccorda i due lunghi corridoi, quello di ingresso e quello di uscita, contiene Raffaello e da lì inizia il percorso successivo, da Leonardo fino, diciamo a Pompeo Batoni.



Figura 1.1. A sin: Pinacoteca vaticana, Roma (arch. Beltrami, 1932); a des: F.L. WRIGHT: Museo Guggenheim, 1943, New York

È la stessa costruzione del museo che, in definitiva, traccia un percorso cronologico, definito, chiaro; e lo stesso capita se si entra nel Guggenheim di New York (Fig. 1.1 a des): la grande scala elicoidale permette di seguire un percorso, ma anche lo indirizza. In un museo di arte moderna o contemporanea (prendiamo in questo caso come esempio il MAXXI romano: Fig. 1.2) le cose non sono progettate in modo analogo, ma, se ad esempio saliamo la grande rampa che Zaha Hadid, l'architetto londinese di origini iraniane che l'ha ideato, ha

posto nel salone di ingresso, a fianco delle biglietterie, ci si trova di fronte e diverse possibilità: si può andare a destra, ma anche a sinistra o al centro: la scelta è lasciata a noi visitatori, in assoluta libertà.



Figura 1.2. MAXXI, Roma, Arch. Zaha Hadid, 2010

La definizione di arte “moderna” o “contemporanea” è, come quasi ogni definizione, molto discutibile e discussa; nei corsi universitari l’arte “moderna” comprende Caravaggio, ma anche Delacroix, autori che hanno lavorato, il primo all’inizio del XVII secolo morendo ormai 400 e passa anni fa; e il secondo nella prima metà del XIX secolo, nascendo oltre 200 anni fa; e l’arte “contemporanea” si suole far iniziare con l’Impressionismo francese, vecchio ormai di 150 anni. Da un punto di vista molto personale, a me piace definire arte “contemporanea” quella che risale ad artisti che hanno vissuto almeno un giorno della mia vita; essendo io nato nel 1933, non considero — quindi — mio contemporaneo Claude Monet che muore nel 1926, ma per me contemporaneo è Paul Klee, che scompare nel 1940; questo criterio non ha nulla di “oggettivo” e non pretendo che venga accettato da altri, ma serve solo come chiarimento preliminare. Josef Beuys, che nasce nel 1921 e muore nel 1986 è un autore di arte contemporanea e la sua “Infiltrazione omogenea per un pianoforte da concerto” (Fig. 1.3) è a pieno titolo il risultato della sua “arte contemporanea”: su Beuys vedi appendice al cap. IX.



Figura 1.3. J. BEUYS, *Infiltrazione omogenea per un pianoforte da concerto*, 1966

Le nostre chiacchierate seguiranno però il criterio abituale e quindi partiremo considerando inizialmente, molto banalmente, l'Impressionismo francese come il movimento che origina — a torto o a ragione — l'arte del nostro tempo. Un'arte, come l'esempio del pianoforte infiltrato (infeltrato?) di Beuys mostra con chiarezza, molto diversa da quella che siamo abituati, da Giotto a Michelangelo e a Canova, a considerare tale.

Se si osserva le Fig. 1.4, 1.5 appare evidente che dai graffiti delle grotte di Lascaux all'immagine votiva dei mitrei, fino a quella in cui Giove si trasforma per concupire Europa nel famoso dipinto di Tiziano, l'uomo ha raffigurato un toro come un toro: l'arte come mimesi, riproduzione (se si vuole, con Platone, imperfetta di una Natura che a sua volta è l'immagine imperfetta delle Idee) di ciò che si offre alla visione umana.



Figure 1.4., 1.5. A sin: Un graffito delle grotte di Lascaux (circa 17500 anni fa; a des: Mitra uccide il toro, II-III sec. d. C.

Ad un certo punto, alla fine del XIX secolo e agli inizi del XX le cose cambiano abbastanza radicalmente: nel dipinto di Franz Marc (Fig. 1.6) le corna del toro sono in definitiva riconoscibili, anche se con una certa difficoltà ma nel dipinto di Pablo Picasso (Fig. 1.7) l'immagine abituale del toro è decisamente stravolta.



Figure 1.6., 1.7. A sin: F. MARC, *Destino di animali*, 1913, Basilea; a des: P. PICASSO, *Cavalli e toro spagnolo*, 1934

Se consideriamo, come siamo abituati a fare, “arte” il toro–Giove di Tiziano troviamo una certa difficoltà a considerare egualmente “arte” la strana figura di Picasso. A questo punto, già si pone un quesito preliminare di non facile risoluzione: che cosa è “arte”? La domanda si pone da sempre ed una intera disciplina filosofica, l'estetica, da sempre tenta di trovare una risposta. Se la IX sinfonia di Beethoven è “un’opera d’arte” e se *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni sono anch’essi un’opera d’arte, come lo è (Fig. 1.8) la croce di Agilulfo e il film *8 e ½* di Fellini, cosa accumuna “cose” così diverse tra loro nel loro comune essere considerate “opere d’arte”? e anche a limitarci al campo delle arti visive, opere così diverse tra loro come (Fig. 1.9, Fig. 1.10; Fig. 1.11) quali la *Venere* di Willenberg, la *Dama con l’ermellino* di Leonardo e il *Ritratto di Dora Maar* di Picasso cosa hanno in comune perché le si considerino tutte “opere d’arte”?



Figure 1.8., 1.9., 1.10., 1.11. In ordine da sin: Croce di Agilulfo, VII sec. Monza; Venere di Willendorf, 25000 av. C., Vienna; LEONARDO DA VINCI, *Dama con l'ermellino*, 1490c., Cracovia; P. PICASSO, *Ritratto di Dora Maar*, 1937, Parigi

La risposta non è semplice; da un lato c'è chi, come un "artista" contemporaneo, il belga Francis Alys, invitato ad esporre una sua "opera d'arte" alla biennale di Venezia vi manda un pavone; e chi, come l'inglese Mark Wallinger considera "opera d'arte" degna di esposizione un magnifico cavallo da corsa, richiamandosi entrambi (come molti altri) al fatto che "opere d'arte" sono considerate (Fig. 1.12) la *Fountain* di Marcel Duchamp del 1917, ma anche la *Monna Lisa che fuma la pipa* di Eugène Bataille del 1883 e il *Volto d'uomo* di Arcimboldo addirittura della fine del XVI secolo.



MA ANCHE LE OPERE DI GIUSEPPE ARCIMBOLDI, DI EUGENE BATAILLE, DI MARCEL DUCHAMP SONO OPERE D' ARTE

Figura 1.12. "Opere d'arte" di diverse epoche e tempi

Naturalmente io non sono uno studioso di estetica ed addentarmi in campi per me assolutamente sconosciuti non mi attira affatto. Mi limiterò quindi ad accennare che gli studiosi di estetica si sono

accapigliati e si accapigliano intorno al quesito: per citarne solo alcuni non troppo remoti, ricorderò, tra i moltissimi, Clive Bell, Robin Collingwood, George Dickie, fino a Arthur Danto e allo stesso grande Ludwig Wittgenstein, che in materia era molto negativista, ritenendo che in definitiva fosse molto difficile se non impossibile pervenire a una soddisfacente definizione di “arte”; in questo, Wittgenstein era seguito da una artista come Georgia O’Keefe, eccellente pittrice e moglie del grande fotografo Alfred Stieglitz, ma si trovava almeno in questo in disaccordo col nostro Benedetto Croce secondo cui, in definitiva, “arte è ciò che tutti sanno cosa sia” (un po’ come il tempo per il sant’Agostino delle *Confessioni*). La concezione di Steve Bell è in fondo quella più semplice e più comunemente accolta: l’arte è ciò che induce emozione e l’opera d’arte induce emozione perché dotata di ciò che Bell indica come “forma significativa”, un termine, però, che (se seguissimo qualche filosofo analitico come, per dire, John Austin) necessiterebbe a sua volta di una spiegazione/interpretazione; e poi, se un osservatore non ha “emozione” alla vista di un dipinto (o di un’altra “opera d’arte”) è perché l’opera non è dotata di “forma significativa” o perché l’osservatore non ha una sensibilità adeguata a percepirla? (in fondo, se io non sento la radio, è perché la radio è spenta o perché io sono sordo?). Inoltre, pare evidente che si tratti di una definizione piuttosto “elitaria” (solo alcuni sono in grado di rispondere con una emozione ad una certa opera) e anche “circolare”, nel senso che la forma significativa garantisce l’emozione che a sua volta evidenzia la forma significativa. Insomma, senza essere un cultore di estetica, la definizione di Bell non mi pare molto soddisfacente. Secondo Collingwood, invece, l’arte è “una idea nella mente dell’artista”. Per illustrare questa ipotesi ricordiamo quando nel 1974 (Fig. 1.13) l’artista bulgaro noto come Christo avvolse in enormi fogli di plastica un tratto delle mura aureliane di Roma; Christo voleva dirci che un monumento eccezionale come la cinta muraria di Roma, un qualcosa che resiste da oltre 1700 anni e che viene considerato, coi suoi quasi 19 chilometri di lunghezza, il più vasto monumento esistente in quella straordinaria città, di solito non viene più neanche “visto” dagli abitanti che, indifferenti, ogni giorno vi transitano sotto e accanto. Quando il monumento, o almeno un suo tratto, venne coperto dalla plastica, tutti se ne accorsero e tornarono a “vederlo”; un discorso analogo è quello che forse propone (Fig. 1.14) Maurizio Cattelan quan-

do espone a mo' di un antico trofeo il corpo di un cavallo; era antica abitudine avere sulle pareti dei vecchi castelli teste di leone o di altri animali, private del loro corpo: "trofei". Cattelan vuole ricordare a noi moderni cosa c'era di crudele dietro quelle antiche pratiche. Ciò che conta, propone Collingwood, più che la realizzazione è l'idea che c'è alla sua base. In definitiva, però, noi non vediamo e ammiriamo (o neghiamo, rifiutiamo) mai se non l'artefatto che deriva dall'idea, mentre l'idea in sé spesso sfugge.



Figure 1.13., 1.14. A sin: CHRISTO, *Le mura a porta Pinciana*, Roma, 1974; a des: M. CATTELAN, *Trofeo*, 1993

Abbastanza recente è l'ipotesi formulata da George Dickie, secondo cui ci si deve limitare ad una definizione classificatoria dell'arte, senza alcuna implicazione estetica o di valore. L'opera d'arte, così, è un artefatto al quale è stato conferito da qualcuno che agisce per conto di una qualche istituzione sociale, lo "status" di candidato all'apprezzamento. In altri termini è la "storia" dell'oggetto a porlo come "possibile" opera d'arte. La cosa sarà più chiara in seguito, soprattutto quando si parlerà di una "storia" in particolare, quella della *Fountain* di Marcel Duchamp, ma anche *Lo squalo* di Damien Hirst (Fig. 1.15), indicato come « The physical impossibility of death In the mind of someone living » (ovvero: « L'impossibilità fisica della morte nella mente di un essere vivente ») degli anni Novanta ne è la prova, come quella di molte altre (*America*: Fig. 1.16 dello stesso Cattelan).

Naturalmente, in questa definizione, il ruolo conferito a quel o a quei "qualcuno" indicati sopra è e diviene estremamente importante: di solito si tratta di critici d'arte, galleristi, universitari cultori, appunto, di estetica, tutti soggetti capaci di "creare movimenti", "informare" (nel senso di

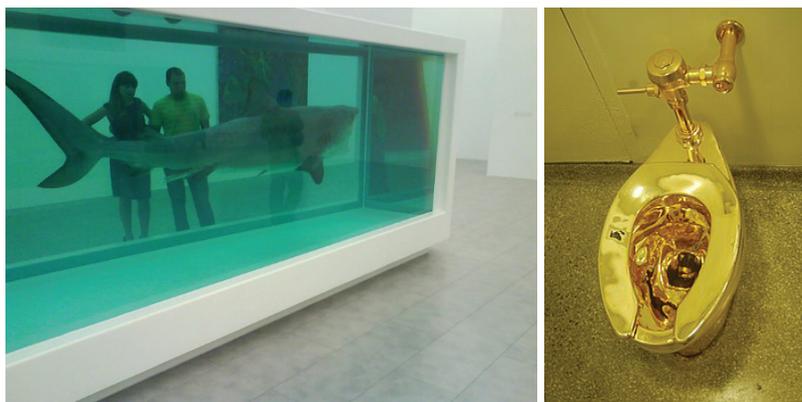


Figure 1.15., 1.16. A sin: D. HIRST, *Lo squalo*, 1992, Londra; a des. M. CATTELAN, *America*, 2016, New York

dare una forma) all’opinione pubblica e trasformare, letteralmente, in “opera d’arte” qualsivoglia cosa o idea. Il che è in apparenza sorprendente e quasi assurdo; ma, a pensarci un poco, non è così sconvolgente come appare a prima vista. Si possono fare alcuni esempi, tratti certamente non dall’ambito artistico, in cui appare evidente il ruolo estremamente importante e gravoso svolto da altri “qualcuno” in altri ambiti: nel campo legale, ad esempio, l’ingiuria — nel nostro Paese — era considerato dai giuristi un reato fino al 2016, ma in seguito altri giuristi ne hanno decretato la depenalizzazione o almeno la diversa rubricazione; in medicina, fino a qualche decennio fa nei trattati si descriveva come “malattia” tipica delle giovinette la clorosi, una dizione che oggi è del tutto scomparsa; ancora oggi, è descritto come malattia “l’intestino irritabile”, mentre il “cuore irritabile”, sul quale fior di cardiologi discutevano animatamente cento anni fa, è solo un ricordo storico; e l’omosessualità fino agli anni Settanta era considerata dagli psichiatri americani come un disturbo mentale, cosa che oggi farebbe considerare gli psichiatri di allora come essi stessi come “disturbati mentali”. In un celebre libro apparso ormai circa 50 anni fa e recentemente ristampato anche in Italia — *Sul guardare*¹ — John Berger mostrava come ciò che di qualcosa, anche quindi di un dipinto, noi “conosciamo” o crediamo di conoscere ne influenza l’interpretazione. Sapere, ad esempio, che il famoso dipinto di van Gogh *Campo di grano con corvi* (Fig. 1.17) è l’ultimo dipinto di Vincent fa scoprire

1. J. BERGER, *Sul guardare*, Il Saggiatore, 2017.

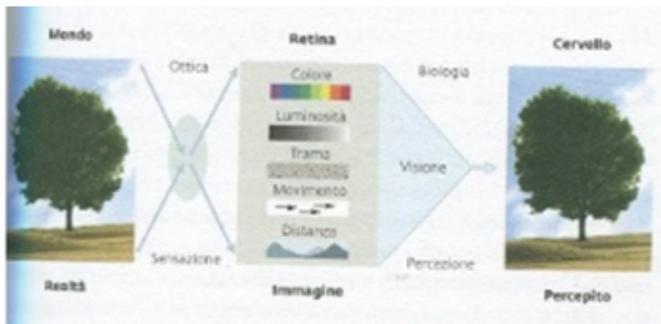
in esso particolari (ad esempio alcuni volti quasi ghignanti nelle nubi) che senza quella “conoscenza” previa forse non avremmo notato o avremmo interpretato diversamente.



Figura 1.17. V. VAN GOGH, *Campo di grano con corvi*, 1890, Amsterdam

Queste cognizioni hanno oggi il conforto delle neuroscienze (Fig. 1.18): la distinzione tra *sensazione* — qualcosa di ottico che coinvolge gli occhi — e *percezione* — un processo di integrazione che coinvolge il cervello — è nota fin dai tempi di Cartesio, ma di recente ha avuto

Una informazione sensoriale in ingresso, viene trasformata in una percezione o rappresentazione interna, utilizzando in un calcolo critico le informazioni già presenti nelle cellule cerebrali (Kandel E.C., 2017)



La distinzione tra sensazione e percezione è il problema centrale della visione. Mentre la sensazione è qualcosa di ottico che coinvolge gli occhi, la percezione è un processo di integrazione che coinvolge il cervello.

T. Albright, «Perceiving», Dedalus, 2015, 1

C. Gilbert, Top-down influences on visual processing. Nature review on neurosciences, 2013

Figura 1.18.

conferme neurofisiologiche² e ne ritroveremo gli echi soprattutto in Cézanne e nella sua valutazione di Monet.

Senza voler addentrarci troppo in un settore che rischia di farci perdere di vista il nostro tema, ma considerando che si tratta pur sempre di alcuni elementi molto fondamentali per cercare di non farci prendere da un senso di sconforto nei confronti dell'arte da centocinquanta anni a questa parte, voglio solo ricordare che il ruolo del cervello (e non solo dell'occhio) nei riguardi della nostra posizione circa molti aspetti dell'arte è essenziale: se si osserva per la prima volta la Fig. 1.19 essa appare costituita da macchie senza senso; se la si osserva in relazione a quanto già noto al nostro cervello (Fig. 1.20) le macchie precedenti appaiono avere un significato chiaro ed evidente.

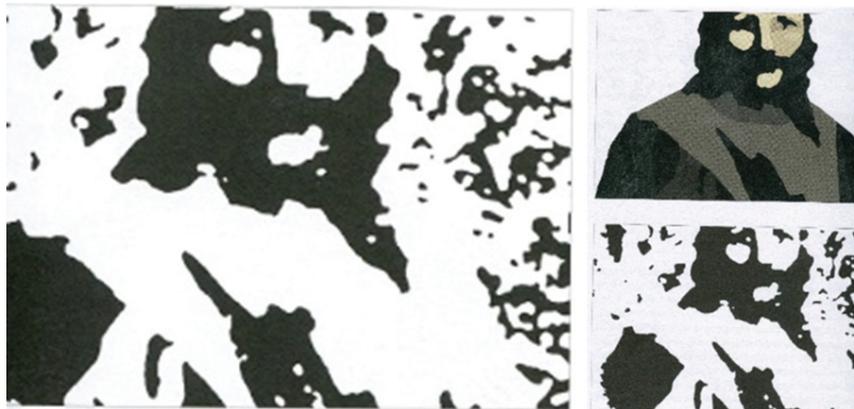


Figure 1.19., 1.20.

Se si guarda solo il disegno della parte sin della Fig. 1.21 esso “non significa” un gran che; se lo si guarda con la scritta sottostante come nella parte des della stessa Fig. 1.21 — scritta che lo riporta a qualcosa di “noto” al nostro cervello, il disegno assume un significato che prima sfuggiva.

2. Per maggiori dettagli rimando ai testi indicati in Fig. 1.18; il libro del premio Nobel Eric R. KANDEL, *Arte e neuroscienze, le due culture a confronto*, Raffaello Cortina ed., 2017, è molto utile.