

WEBINART



WEBINART

Pasolini: tra arte e cinema

Relatori: Anna Chiara Cimoli, Francesco Galluzzi

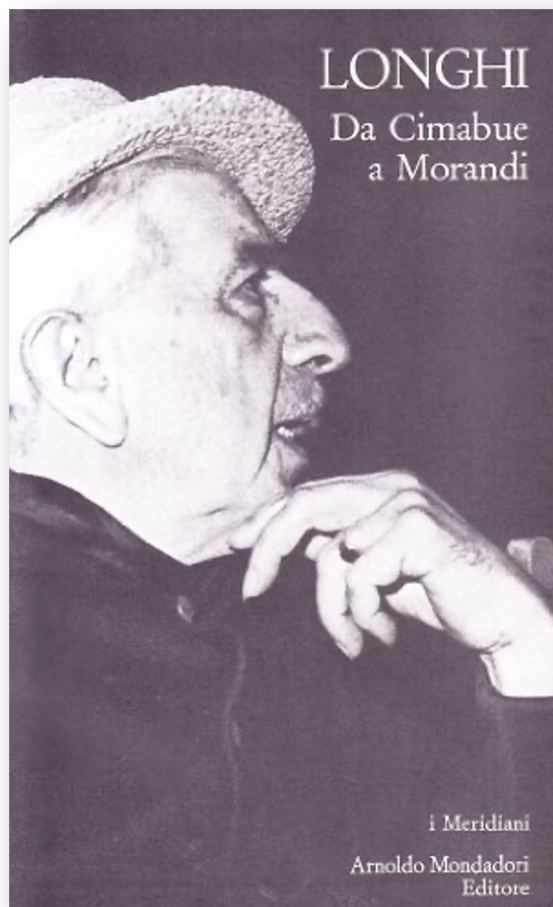


Francesco Galluzzi

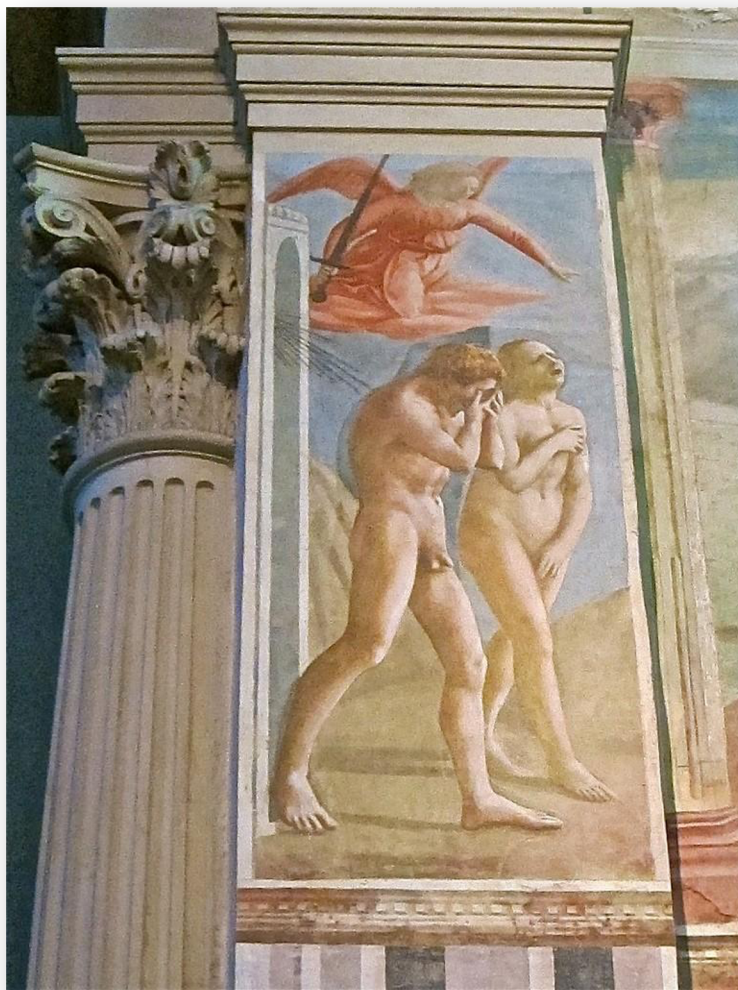
Storico e critico d'arte

















Sommario

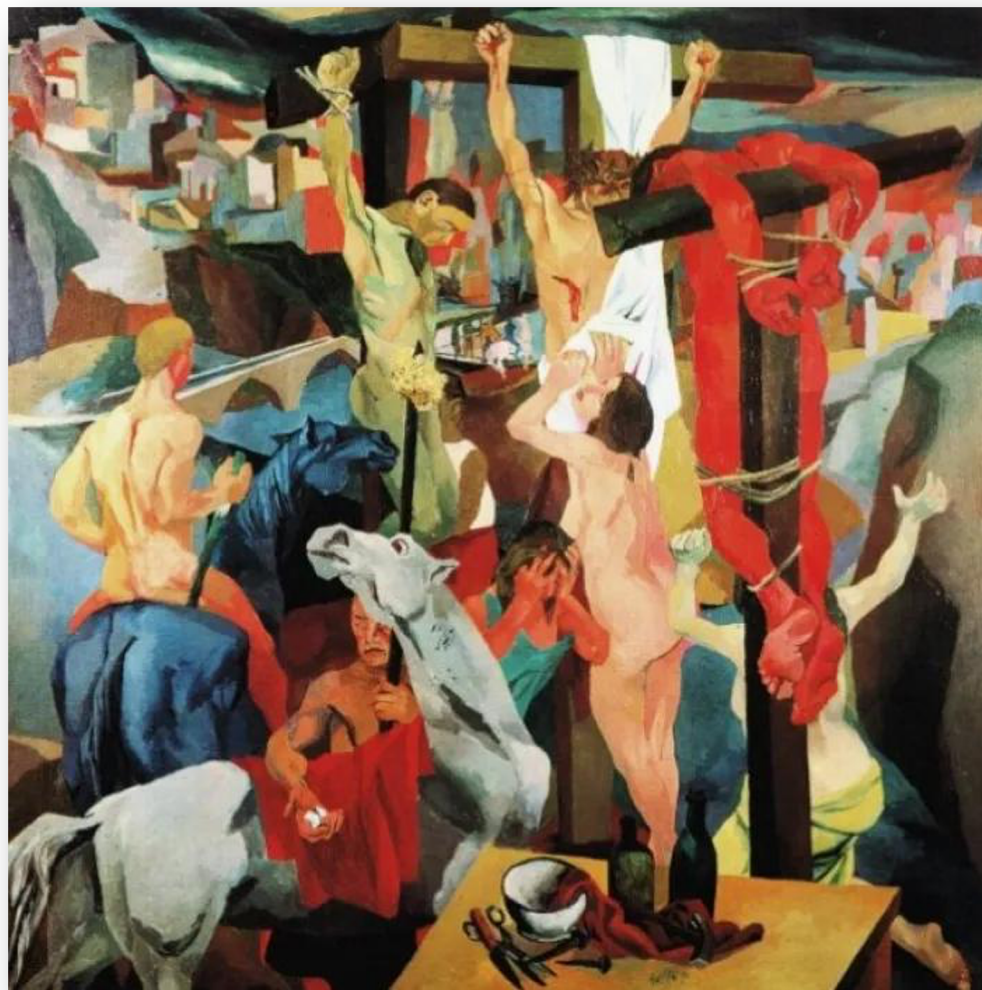
- 14 Pier Paolo Pasolini. Poeta, mito, icona
Mauro Carrera
- 36 Il cinema di Pier Paolo Pasolini
Roberto Chiesi
- 52 Ciak si dipinge. Pasolini mette in scena la pittura
Stefano Roffi
- 78 Le locandine dei film di Pier Paolo Pasolini
Roberto Chiesi
- 98 Biografia essenziale
- 102 Bibliografia selezionata

Paul Ronald,
Pier Paolo Pasolini sul set
de "La ricotta", 1962,
stampa fotografica.
Collezione Maraldi









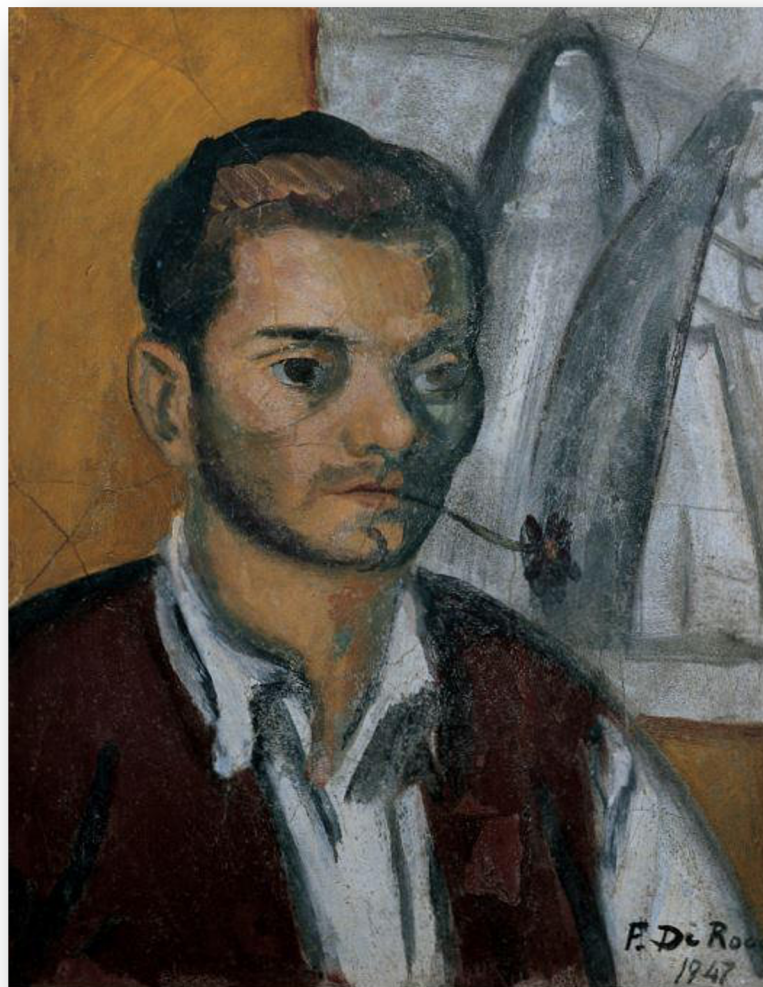












Anna Chiara Cimoli

Ricercatrice in Storia dell'arte contemporanea
all'Università degli studi di Bergamo



Muoversi lungo la storia: anticipazioni...

Vol. 3, p. 157



64. Cristo morto. 1492 ca. Tempera su tela. 68x101 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

■ **Cristo morto**
Una tela con un "Cristo in scuro" (scorcio) [64] è menzionato tra le opere presenti nella bottega di Mantegna dopo la sua morte nel 1506. Non è chiaro se il dipinto fosse destinato alla devozione privata dell'artista o in attesa di essere consegnato a un cliente. Gesù giace morto su una lastra marmorea semicoperta dal sudario. Alla sua destra lo piangono l'apostolo Giovanni, con le mani giunte; la madre Maria che stringe le lacrime con un fazzoletto; un dettaglio del volto di Maria Maddalena.

L'opera è **quasi un monocromo** giocato su basse tonalità cenerie e brunnate; il colore di un livido cupreopuro unifica la scena. La tempera opaca appanna l'orditura della tela, sia a causa dello stato di conservazione del dipinto sia per specifica volontà dell'artista. **La povertà cromatica è uno degli espedienti utilizzati per spostare la nostra attenzione dal soggetto alla pittura, dal contenuto alla forma.** Questa accorciamento e disancorare interpretazione della morte del Cristo è legata prevalentemente alla **qualità dell'invenzione prospettica**. Il collettivismo scorcio presenta il corpo disteso in direzione dello

spettatore, per mostrare la prima pianta dei piedi con l'evidenza dei fori lasciati dal chiodi.

Dal punto di vista compositivo si nota innanzitutto un'inversione prospettica: i piedi, proporzionalmente i piccoli della testa, sono addirittura dalla lastra marmorea su cui giace la figura e sfiorano il limite tra il quadro e lo spazio di chi lo contempla. Loro misura indica che non ci si trova fronte ad alcun intento realistico; appare, subito sopra, al centro del quadro e all'incrocio delle sue diagonali, il senso dell'uomo è in piena evidenza, il braccio bagnato dagli umidori rivela crudemente le forme che furono vive e ancora sembrano tali. Le mani pare che stringano il telo con delicatezza, il contatto potente s'alta per rilevare l'addome; rimane traccia di muscoli e di fori di giovinezza e di opulenza. Ma, subito sopra, le spalle non hanno saputo reggere la torsione e si sono dissociate. Il volto ha una piega amara, che suggerisce qualcosa in più della sofferenza **distillazione del mondo e degli uomini**. A destra, sullo sfondo, una nuda morta, simbolica dell'ultimo atto di piena, il vaso dell'unguento.

La pittura nelle corti italiane 157

PERSISTENZE

Un quadro divenuto icona
Per la sua esecutiva visione scorcio, che impone alla composizione e tonalmente drammatico, il **Cristo morto** di Mantegna ha suscitato una forte suggestione su artisti di varie generazioni (Ambrolio Caracci, Orazio Borgianni [41]), fino a divenire una vera e propria icona.

La sua influenza, nel Novecento, tocca anche l'ambito cinematografico: basti pensare alla sequenza finale del film di Pier Paolo Pasolini *Mamma Roma* (1962), che mostra il protagonista (Enrico) di Roberto Longhi all'Università di Bologna, il mostro risentito di questo panegirico fatto dalla critica, a cui riparte con una lettera sulla rivista "Vite nuove" [44]. Longhi, intravede lui, spogliato, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con la pianta dei piedi si ponevano per parlare di influenza mantegnesca? Ma non hanno visto quel Cristo? Non vedono che il bianco e il nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore (L'andrea bianca e farsia nera) si addormenta sul letto di contenzione in Chiusura? (non vedono in questi molti decenni prima del Mantegna? O che se ne mai, si potrebbe parlare di un'ossessione e squisita missione tra Masaccio e Caravaggio?).

■ **A. Dato**
1970-71
Olio su tela, 100x150 cm
Firenze, Pinacoteca Longhi

■ **B. Freguerra**
1970-71
Olio su tela, 100x150 cm
Firenze, Pinacoteca Longhi

LE IDEE CHIAVE

Novità della pittura di Mantegna
■ recupero di valori della classicità in senso archeologico-scultorio
■ drago raffigurato, quasi nudo, qualità scultorea della forma
■ abilità nell'uso del punto di vista

382 IL MANIERISMO

L'artista tradusse Benedetto in sant'Antonio Abate, venerato nelle campagne, dipingendo una croce sulla veste, e Leonardo in Stefano, aggiungendo la pietra della lapidazione sulla testa del santo.

Al piedi della Madonna, due angeli, impegnati nella lettura e talmente entrati in ciò che accade intorno a loro, ricordano i due amori della Madonna Sisto di Raffaello (p. 175).

■ **Deposizione**
Olio su tela, 100x150 cm
Varese (Pa), Pinacoteca



Un'opera come la *Deposizione* di Volterra [10] - in cui le figure, **agitte da una frenesia drammatica**, si stagliano su uno sfondo privo di atmosfera, di luce e di vita, così diverse dall'interpretazione di Pontorno - rappresenta forse il capolavoro di Rosso Fiorentino e una delle più precise testimonianze della scelta anticlassica del primo Manierismo.

Rosso progetta la composizione in modo da contrapporre la rigidità e simbolicamente crudele **architettura della croce e delle tre scale** all'affannata azione delle figure: il risultato è un'opera fondata sulla durezza della geometria, dove tutto si traduce in angoli acuti, in spigoli taglienti, in verticali e diagonali. L'intera azione si sviluppa secondo un **moto a spirale** che, a partire dalla figura in rosso della Maddalena, sale attraverso il gruppo delle pie donne e delle due figure maschili fino ad avvolgere la croce, per poi scendere a destra e giacere nella figura afflitta di Giovanni in primo piano a destra: l'unità rappresentativa risulta

PERSISTENZE



così frammentata in più momenti.

I gesti degli incaricati a calare a terra Gesù formano una sorta di corona attorno alla sua figura, che è sennascosto dal braccio laterale della croce - sconcertante invenzione è la sua parziale invisibilità -, che dall'alto si protende in aiuto, che, a sinistra, cerca di sostenere il corpo per le gambe. Mai prima d'ora il corpo di Cristo era stato reso con un colore così verde e così realistico. Ciò che il pittore ci mostra, per far rivivere più intensamente l'atmosfera del martirio, è un **cadavere già in fase di decomposizione** o che comunica quasi un'impressione effettiva.

La metà superiore della pala è ritmata dalle **angolazioni acute di gambe e braccia**, per altro non tutte disposte secondo logica, come il braccio che passa sotto l'ascella di Cristo. Nella metà inferiore le figure si dividono in due gruppi che recitano forme diverse di disperazione. Uno dei personaggi, il giovane che sta reggendo la scala, si volge con un movimento molto naturale a guardare il

compimento delle pie donne. Se si osserva



100-146. Cristo morto su tela. 120x180 cm. Parigi, Museo di Louvre

no alcune espressioni, come quella di uno dei personaggi sulla scala di sinistra, si ravvita come l'atmosfera spirituale dell'evento è trasformata da Rosso in un **clima spirituale e spettrale**. Il volto contratto e la bocca aperta in un grido quasi ultimo aiuto, il trattamento

di volto del personaggio sopra la croce, e la sua prefazione alcune immagini fatte dal Seicento.

■ **Pietà**
[14], una delle ultime opere eseguite dall'artista prima della sua morte, è ambientata durante la sua permanenza in Francia, presso il cantiere della Reggia di Fontainebleau.

■ **Ciò che immediatamente colpisce in questa rappresentazione così densa di figure da eliminare quasi del tutto lo sfondo**, indicato da quello che può apparire come il frangente bordo del specchio o forse una parte volutamente non finita, è la **predominanza dei rossi aranciate** di Giovanni e il bianco della faccia pensosa della Maddalena. L'affollamento delle figure risponde a un'invisibile disegno compositivo che intreccia **due diagonali**, quella che attraversa tutto il dipinto lungo la linea del corpo di Cristo e le braccia spalancate della Vergine, e quella

La pittura manierista 383

opporta che dal pied di Giovanni in primo piano a destra si conclude nel volto intensamente espressivo della donna che regge la Madre di Gesù.

Alcuni particolari descrittivi assumono significati nuovi e provocatori. Il colore del rossetto sulle labbra delle figure femminili e il rosso della barba e dei capelli di Gesù. Il cadavere sta per essere deposto su un cuscino arabesco con lo stemma del connestabile (un alto funzionario di corte) Anne de Montmorency, che aveva commissionato l'opera per il proprio castello. Questo particolare storico inserisce il dipinto nella tradizione ancora medievale e rinascimentale di **modernizzazione dell'evento sacro** una pratica che verrà particolarmente coltivata dalla Chiesa della Controriforma e dal Concilio di Trento, non ritenendola coerente con la verità religiosa.

LE IDEE CHIAVE

Novità della pittura di Rosso Fiorentino

■ linguaggio anti-classico
■ tendenza all'astrazione
■ sfondamento della linea e colori dissonanti

Vol. 3, pp. 382-83



...e ascolto del passato da parte degli artisti contemporanei



Vol. 5, p. 473



Intercodice

Capitolo

4

IL SECONDO DOPOGUERRA

Ricostruzione, eredità e nuovi modelli tra il 1945 e gli anni Cinquanta

IL CONTESTO

TEMPI 1945-1965

LUOGHI Europa (Francia, Italia, Germania, Gran Bretagna) e Stati Uniti.

FATTI Durante il Secondo dopoguerra mutano gli equilibri internazionali e gli Stati Uniti assumono una posizione centrale nell'Occidente.

► Nell'ambito dell'architettura, a livello internazionale continuano a lavorare i grandi maestri razionalisti e la necessità di ricostruzione in Europa danno vita a grandi progetti urbanistici.

► Nell'ambito della pittura e della scultura, gli anni Cinquanta vedono un cambiamento radicale nella concezione dell'arte e delle sue finalità, con movimenti quali l'Informale e l'Espressionismo Astratto.

► All'inizio degli anni Sessanta, il **New Data** negli Stati Uniti e il **Nouveau Réalisme** in Europa riprendono il filone dissociante aperto dal Dadaismo.



► Il **Le Corbusier** progetta per un ospedale a Venezia 1954. Il progetto di un Colosseo prevedeva la costruzione di un ospedale con 2000 posti letto e una villa. Il progetto urbanistico era integrato dallo sviluppo urbanistico, che non andava a mutare il profilo complessivo della città lagunare.



A partire dalla fine degli anni Quaranta il baricentro dell'Occidente si sposta negli Stati Uniti. Dopo la Seconda guerra mondiale, l'Europa è infatti un continente drammaticamente prostrato a livello economico.

La necessità della ricostruzione nel vecchio continente impone, a livello urbanistico, progetti collaborativi su grande scala, coordinati dai diversi Stati, come le **new towns inglesi** o i piani per l'edilizia popolare italiana.

Il decennio dal 1945 al 1959 vede ancora all'opera grandi maestri. **Le Corbusier** ritorna, con i progetti per Chandigarh e per l'Ospedale di Venezia [1], alla sua più rigorosa unità stilistica, e **Mies Van der Rohe**, negli Stati Uniti, porta alle estreme conseguenze la ricerca di totale essenzialità strutturale, che gli permette di realizzare grattacieli di estrema

classicità (p. 237). Entrambi avranno numerosi proseliti, come **Philip Johnson**, **Louis Kahn** e **Oscar Niemeyer**.

In Italia i lavori di Gardella, Gio Ponti, Quaroni, Nervi costruiscono un clima innovativo particolarmente interessante, anche se non sempre all'avanguardia, specie se paragonato a quanto si sta progettando e dibattendo in altre parti del mondo.

L'INFORMALE E L'ESPRESSIVISMO ASTRATTO

Negli anni Cinquanta i più importanti movimenti, tendenze e poetiche sono i seguenti: in Europa l'Arte informale, che comprende l'Arte materica [2], l'Arte spaziale [3], l'Arte gestuale [4], e il gruppo COBRA; negli Stati Uniti l'Action Painting, e l'Espressionismo Astratto [4], il New Data.

Queste nuove concezioni dell'arte sono accumulate dalla volontà di sfuggire alle classificazioni, di "debordare". Il termine **"debordamento"** è allora molto in uso in Europa per la sua doppia valenza: perché indica il superamento dei confini stilistici e contenutistici, e perché è debitore del pensiero filosofico del francese **Guy Debord** (1931-1994), il quale, con i suoi saggi e con le sue opere, espone il pensiero verso nuove finalità, si passa quindi dal cinema senza immagini dello stesso Debord, alle primissime "sculture motorizzate" di Tinguely [5].



► 2. Alberto Burri, **Sacro** (1951). Scultura in legno, 100x100x5 cm. Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizi, Collezione dell'Università degli Studi di Perugia. Insieme agli altri dipinti, questo è uno dei più importanti espressioni in qualità di opere astratte.



► 3. Lucio Fontana, **Concetto spaziale** (1962). Cemento su tela, Milano, collezione privata. Con il suo taglio della tela, Lucio Fontana, fondatore dell'Arte spaziale, intende aprire il dipinto a nuove dimensioni.



► 4. Jackson Pollock, **Lavaggio** (1950). Olio, cemento e vetro di alluminio su tela, 122 x 96 cm. New York, Museum of Modern Art. Negli Stati Uniti si partorisce a New York, l'Espressionismo Astratto, che si poneva l'obiettivo di superare quasi del tutto la figura dell'artista.

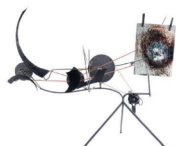
dalla fondazione dell'Internationale Lettriste di Wolman e Debord in Belgio al Decolage di Rotella [6]. Tra queste provocazioni va ricordata quella dell'artista **Pinot Galizio** (Alba, 1902-1964), il più acuto protagonista del movimento **situazionista italiano**: le sue tele lunghissime, "apertose" di colori industriali [7], si prestano a divertenti performance, dimostrazioni ironiche dell'estetica della tecnica contro la pittura ancora amata dai "borghesi". Alla fine degli anni Cinquanta, in Europa, il mutato clima culturale determina-

to dall'esplosione industriale pone in piena evidenza il rapporto dell'arte con la tecnica e il nascente design. Molti artisti, riuniti in gruppi, rivoluzionano l'intero sistema creativo e comunicativo grazie al ricorso a studi di **psicologia percettiva**, ma anche a una profonda riflessione sociale e politica, realizzano delle opere che perdono definitivamente

il rapporto con la figura dell'artista. Il **Manifesto del realismo**, redatto nel 1946 da un gruppo cospicuo di artisti (tra cui Giuseppe Amone, Emilio Vedova, Egidio Bortolan, Gianni Dova, Ennio Moriconi) ha un nome eloquente: **Oltre Guerra**. Al centro, il grande mito, cui tutti in un modo o nell'altro fanno riferimento nella fondazione del cosiddetto **Fronte nuovo delle arti**, nello stesso anno, proseguendo da anni di saresta, sentendosi eroi, effettivi o ideali, della **Resistenza**. Il dato è importante.

Approfondimento

L'arte italiana del dopoguerra



► 5. Jean Tinguely, **Ante-Matériau** (1950). Scultura in legno, metallo e plexiglass, 100x100x5 cm. Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizi, Collezione dell'Università degli Studi di Perugia. Insieme agli altri dipinti, questo è uno dei più importanti espressioni in qualità di opere astratte.



► 6. Mirro Rosella, **Sacro** (1950). Olio su tela, 70 x 50 cm. Roma, Museo d'Arte Moderna. Negli anni Cinquanta, l'arte si poneva l'obiettivo di superare quasi del tutto la figura dell'artista.



► 7. Pinot Galizio, **Lavaggio** (1950). Olio, cemento e vetro di alluminio su tela, 122 x 96 cm. New York, Museum of Modern Art. Negli Stati Uniti si partorisce a New York, l'Espressionismo Astratto, che si poneva l'obiettivo di superare quasi del tutto la figura dell'artista.



► 8. Piero Manzoni, **Achrome** (1959-58). Carta su tela, 60 x 60 cm. Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizi, Collezione dell'Università degli Studi di Perugia. Insieme agli altri dipinti, questo è uno dei più importanti espressioni in qualità di opere astratte.



► 9. Gianni Colombo, **Strutturazione pulsante** (1959). Pitture su tela, Museo del Novecento, Roma. Colombo, nel suo lavoro, si poneva l'obiettivo di superare quasi del tutto la figura dell'artista.

te ogni possibile significato espressivo e semantico (**Arte programmata** e **cinetica** [8]).

Quali le tendenze di questo movimento, prima il **Gruppo Zero** (1959), quindi il

Nouveau Réalisme (1960), e altre poetiche riprendono il filone dissociante aperto a suo tempo dal **Dadaismo** [9].

► Nel 1960, il movimento **Nouveau Réalisme** si poneva l'obiettivo di superare quasi del tutto la figura dell'artista.

► Nel 1960, il movimento **Nouveau Réalisme** si poneva l'obiettivo di superare quasi del tutto la figura dell'artista.

Il dopoguerra italiano tra Realismo e astrattismo

Nelle arti visive, il dopoguerra in Italia vede Milano come centro della ripresa culturale, qui si sviluppa la grande lezione esistenzialistica e fenomenologica di Antonio Barbi (il suo celebre testo *Vita dell'arte* è del 1945), accanto a cui si formano Raffaello De Grada, Luciano Anceschi (il suo saggio *Autonomia e eteronomia dell'arte* era già stato pubblicato nel 1936), Dino Formaggio, Remo Canton, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto. Tra il 1946 e il 1948 si vengono pubblicati il **Manifesto del realismo**, quello dello **Spazialismo** (p. 365) e si fonda il **Mac**, Movimento di arte concreta.

Il **Manifesto del realismo**, redatto nel 1946 da un gruppo cospicuo di artisti (tra cui Giuseppe Amone, Emilio Vedova, Egidio Bortolan, Gianni Dova, Ennio Moriconi) ha un nome eloquente: **Oltre Guerra**. Al centro, il grande mito, cui tutti in un modo o nell'altro fanno riferimento nella fondazione del cosiddetto **Fronte nuovo delle arti**, nello stesso anno, proseguendo da anni di saresta, sentendosi eroi, effettivi o ideali, della **Resistenza**. Il dato è importante.

poiché, in una concezione "rivoluzionaria" della società, bisognava prendere posizione verso una delle due sole opzioni artistiche: quella del **realismo** popolare (escono in questi anni importanti film neorealisti, tra cui *Paisà* [10] di Roberto Rossellini, 1946; *La città di Dio* di Vittorio De Sica, 1945, e *Rito avaro* di Giuseppe De Santis, del 1949), da cui emerge la figura di **Renato Guttuso**, aderente all'ortodossia estetica del Partito Comunista Italia-

no [11], e lo spirito degli astrattisti, che rivendicano non tanto una stile formale, quanto la libertà insuperabile delle scelte individuali.



► 11. Renato Guttuso, **Domestica di un operaio calabrese** (1950-51). Olio su tela, Museo del Novecento, Roma. Guttuso, nel suo lavoro, si poneva l'obiettivo di superare quasi del tutto la figura dell'artista.

► 10. Frammento del film *Paisà* di Roberto Rossellini, 1946. Paisà fu uno dei capolavori del Neorealismo italiano. Il film ne parla, in diversi episodi, l'avvicinarsi dell'esercito alleato alla Sicilia e Norditalia.

Vol. 5, p. 346-48



Roberto Longhi

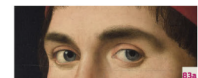
170 LE CORTI ITALIANE E IL RINASCIMENTO



82. Ritratto di ignoto marinaio, 1470 ca. Olio su tavola, 30,5x25,3 cm. Cefalù (Palermo), Museo Mandralba.

ANTONELLO RITRATTISTA
Nella produzione di Antonello è presente anche un certo numero di ritratti, eseguiti prevalentemente negli anni Settanta del Quattrocento ad olio. La diffusione in area veneziana della tecnica pittorica ad olio si fa tradizionalmente, ed erroneamente, risalire proprio ad Antonello, che secondo Vasari si sarebbe recato nelle Fiandre per apprendere direttamente da Van Eyck. Ora, invece, sappiamo che tale metodo era conosciuto da almeno due secoli prima che il pittore fiammingo lo utilizzasse.

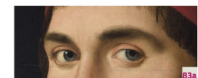
Antonello userà all'inizio una specie di tempera, cosiddetta "grasa" e, in seguito, una tecnica mista più complicata, consistente nell'alternanza di colori a tempera e di colori incorporati in fluidi oleosi, stendendo su una base di stucco che ricopre la tavola una serie di strati a tempera e quindi proseguendo con velature progressive ad olio intercalate da mani di tempera. Solo dopo un anno dall'ultima pennellata il dipinto poteva considerarsi asciutto e poteva finalmente essere verniciato e consegnato al committente.



mittente. Questa tecnica lenta e raffinata si prestava alla realizzazione dei ritratti, nei quali gli artisti dovevano cercare di trasmettere il massimo di verosimiglianza fisica e caratteriale del committente.

I ritratti di Antonello – sulla scia della ritrattistica fiamminga di Van Eyck e Petrus Christus – sono quasi sempre di **tre quarti**, posizione che consente di offrire il massimo d'informazioni sul carattere dell'effigiato, dal momento che, al contrario della vista di profilo o di quella frontale, chiama in causa tutti gli elementi e le espressioni del volto.

Caratteristica di questi ritratti, infatti, è l'**intensità degli sguardi** e la **manifestazione di pensieri e sentimenti diversi**: se il sovrappiombismo, notremmo una quasi perfetta coincidenza nella posizione degli occhi e nello stesso tempo un'infinita varietà di emozioni. Lo sguardo dell'effigiato **si volge invariabilmente in direzione dell'osservatore**, stabilendo un contatto visivo che è il presupposto di una più diretta e acuta **partecipazione emotiva**. Scopo di questi ritratti era presumibilmente la neces-



sità di mostrare, conservare, tramandare, sia pure solamente "in effigie", la memoria del ritrattato, assente per ragioni contingenti o perché defunto.

■ Nel cosiddetto **Ritratto di ignoto marinaio** di Cefalù [82] il carattere del personaggio è acutamente tratteggiato: la sua espressione denota un misto di intelligenza, furbata e ironico scetticismo. Il **sorriso aperto e ammalatore** [82a] è accompagnato da un impercettibile moto del sopracciglio, quanto basta per coinvolgerci in qualche misterioso accordo.

La piccola differenza di tono tra il copricapo e lo sfondo permette ad Antonello di isolare ancor più, come una gemma, il volto provocatore e un po' beffardo, ravvivato dalle superfici bianche del bordo della camicia e dei risvolti dell'abito. Sulla base di studi recenti, che hanno tenuto conto di un sigillo posto sul retro della tavola, si è avanzata l'ipotesi che l'effigiato possa essere identificato con Francesco Vitale da Noja, vescovo di Cefalù dal 1484 al 1492, personaggio notevole dunque, in linea con quanto aveva supposto Roberto Longhi, favorevole all'ipotesi che si trattasse di un barone o di un uomo facoltoso.

■ Il **Ritratto d'uomo** della National Gallery di Londra [83] è stato da alcuni autori considerato in maniera errata come un possibile autoritratto. È l'opera di Anto-

172

ANALISI DELL'OPERA

Vergine Annunciata

L'OPERA

ARTISTA Antonello da Messina
EPOCA 1475-76
TECNICA Tempera e olio su tavola
DIMENSIONI 45x34,5 cm
COLLOCAZIONE Galleria Regionale della Sicilia, Palermo

Considerate le sue modeste dimensioni, è probabile che la tavola [88] fosse destinata allo spazio intimo e domestico della **devozione privata**. La Vergine è raffigurata senza i tradizionali attributi (aureola, colomba dello Spirito Santo) all'interno di uno spazio completamente buio, posta dietro un tavolo su cui è poggiato un libro con un libro aperto. Il volto della carnagione olivstra esprime l'indifferenza e turbamento. Come per pudore e per proteggersi da qualcosa di ancora incomprensibile, con la mano sinistra trattiene sul petto i due lembi del manto, mentre con la destra, aperta e protesa in avanti, sembra chiedere al suo invisibile interlocutore una pausa di riflessione.

L'essenza dell'arcangelo
Trasgredendo a una tradizione iconografica consolidata, il pittore non ha raffigurato l'arcangelo Gabriele, la sua presenza è resa però percepibile, oltre che dallo sguardo rivolto alla figura, da una piccola porzione della veste rossa, l'**Inquadratura ravvicinata** è il punto di vista decisamente basso donando monumentalità alla figura, che si stacca solenne dallo sfondo scuro. La Madonna è lievemente notata verso sinistra, avanzando la spalla e la mano destra nella nostra direzione. Il viso disegna un **ovale perfetto**, simbolo di purezza e bellezza come in certe Madonne di Piero della Francesca (p. 116) o in certe sculture di Francesco Laurina (p. 118).

La luce è calda e accarezza dolcemente l'incarnato liscio e compatto del volto; morbidi passaggi chiaroscurali modellano i volumi delle palpebre, del naso, del mento. Un'ombra profonda di forma semicircolare è proiettata sulla fronte dallo sporgere del velo turchino. Il tavolo è posto di spoglio per accentuare, così come la mano protesa, il senso di sfioramento possibile. Il leggio, impeccabilmente scolpito e scolpito dalla luce, ha forme tardo-gotiche, come si ricava dalla decorazione ad arco trilobato finemente intagliata sul lato anteriore.

Questa ultima interpretazione è quella oggi tenuta in maggiore considerazione dagli studiosi, dopo che è stata scartata l'ipotesi dell'esistenza di una seconda tavola perduta raffigurante l'angelo annunciante. Maria sembra colta nell'istante in cui sta per pronunciare la frase "Come avvenì tutto questo?" Il gesto della sua **mano, mirabilmente scorciata e posta a suggerire la profondità dello spazio**, è in tal senso eloquente.



88. Vergine Annunciata, 1475-76. Tempera e olio su tavola, 45x34,5 cm. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.

La composizione
La composizione è impostata sullo schema piramidale della figura della Vergine, racchiusa nel manto blu che la copre interamente lasciando visibile solo il volto e le mani e una piccola porzione della veste rossa, l'**Inquadratura ravvicinata** è il punto di vista decisamente basso donando monumentalità alla figura, che si stacca solenne dallo sfondo scuro. La Madonna è lievemente notata verso sinistra, avanzando la spalla e la mano destra nella nostra direzione. Il viso disegna un **ovale perfetto**, simbolo di purezza e bellezza come in certe Madonne di Piero della Francesca (p. 116) o in certe sculture di Francesco Laurina (p. 118).

L'opera è considerata tra i capolavori della pittura europea quattrocentesca e costituisce un mirabile esempio dello stile maturo di Antonello successivo al soggiorno veneziano. **La sapienza prospettica e la sintesi classica e razionale della forma, maturati sugli esempi di Piero della Francesca, si coniugano con la lucidità di visione e la perspicuità critica della pittura fiamminga.** Lo storico dell'arte Roberto Longhi per primo ha segnalato il debito di Antonello nei confronti di Piero, individuando un precedente in una mano dipinta nelle Storie della Vera Croce in San Francesco ad Anzico (p. 118): «Sembra la mano inchiodata e spiantata d'ombra e di luce della dama dietro il capo della Regina di Saba, presso il ponte, non sarebbe esatta la mano della Annunciatrice di Palermo, la più bella mano che io conosca nell'arte».

LEGGERE LE OPERE

1. Perché l'opera si stacca dalla tradizione iconografica?
2. Quali elementi conferiscono alla scena il senso di profondità spaziale?

178 LE CORTI ITALIANE E IL RINASCIMENTO

Giovanni Bellini

BIOGRAFIA

Giovanni Bellini nasce a Venezia intorno al 1430. Si forma in ambito familiare, imparando il mestiere a stretto contatto con il padre Jacopo e con il fratello minore Gentile. Nel 1530 diventa cognato di Mantegna, con cui intrattiene un reciproco e fruttuoso scambio. Dal '59 avvia una bottega in proprio, divenendo negli anni artista di primissimo piano nella Venezia del secondo Quattrocento. Attivo nella sua città natale, riceve commissioni anche da altre corti italiane. Nominato pittore ufficiale della Serenissima, alla fine degli anni Ottanta collabora con Gentile alla creazione di telari, perduti, per il Palazzo Ducale. Attivo fino alla fine della sua vita, si spinge a Venezia nel 1516.

OPERE ANALIZZATE

- Orazione nell'orto (1458-60 ca.)
- Pala di Pesaro (1470-75 ca.)
- Pala di San Giobbe (1487 ca.)
- Madonna degli alberi (1487)
- Allegoria sacra (1490-1500 ca.)
- Studio di Cristo bambino disteso (fine XV secolo)
- Ritratto del doge Leonardo Loredan (1501-02)
- Pala di San Zaccaria (1505)
- Donna allo specchio (1515)

Fonti
Estratti da Longhi e Agosti sulla relazione tra Mantegna e Bellini

Approfondimento
Il 1475: un anno cruciale

L'educazione artistica di Giovanni Bellini avviene in famiglia, presso il padre Jacopo, dal quale apprende la tecnica del disegno [95], e accanto al fratello Gentile. A contare moltissimo nella sua formazione è anche il rapporto con Mantegna, che nel 1453 sposa sua sorella Nicolosia. Altrettanto importante è la conoscenza diretta delle opere padovane di Donatello e quella di Piero della Francesca, che lo libera definitivamente da ogni descrittivismo di tradizione gotica. Non è da sottovalutare inoltre la presenza a Venezia, a partire dal 1474, di Antonello da Messina.

Giovanni è considerato l'inventore della **pittura coloristica veneziana**, poiché per primo pone il problema del "colore della realtà" – che per questo motivo verrà chiamato "atmosferico" – grazie al quale poter dipingere paesaggi al naturale. Tale colore, di tipo oleoso, permette, grazie alla sua fluidità, di essere steso sul dipinto mediante più passaggi di pennello e in tempi anche successivi. La **tecnica ad olio**, utilizzata anche dai pittori fiamminghi e da Antonello da Messina, sarà alla base delle

ricerche di Giorgione, Tiziano e Tintoretto, per nominare i più famosi artisti del Cinquecento, e permetterà a Venezia di diventare la patria del colore, come Firenze era stata e continuava a essere quella del disegno.

Il **paesaggio belliniano** non è solo ricostruzione naturalistica, ma pure testimonianza di un **panteismo spirituale nel quale umanità e natura convivono**, immersi nella stessa profonda e spesso indecifrabile magia.

A metà Quattrocento Venezia viveva ancora in uno splendido "ritardo" goticizzante e bizantinizzante, testimoniato per esempio da alcune opere dei Vivarini e di Jacopo e Gentile Bellini (p. 174), ma all'inizio degli anni Settanta la pittura lagunare inizia la sua profonda **trasformazione in senso moderno**, come dimostrano due grandi realizzazioni di quel momento, la Pala di Pesaro di Giovanni Bellini (p. 180) e la Pala di San Cassiano di Antonello (p. 168).

Nel primi anni del Cinquecento Giovanni, ormai vecchio, opera un profondo mutamento nella sua pittura, per adeguarsi e competere con le nuove gene-



Vol. 3, pp. 170, 172, 178



Educazione civica: iconografia e iconologia

10

3 Analisi iconografica

L'**iconografia** è lo studio di quanto viene rappresentato in un'opera d'arte. Tratta quindi il soggetto dell'opera, attraverso la descrizione e la classificazione delle immagini che la compongono. Descrivere il soggetto di un'opera permette di definire il suo contenuto e significato, ma non solo. In senso più ampio, l'iconografia è anche il modo ricorrente con cui un soggetto viene raffigurato

nel corso del tempo. Nelle immagini che seguono abbiamo un esempio di **analisi iconografica** dato dal confronto tra diverse **rappresentazioni della dea Venere**. La storia della dea Afrodite (nome con cui i Greci chiamavano la dea Venere dei Romani) viene raccontata da Esiodo (700 a.c.), che la descrive bellissima, generata dal mare in una serena giornata di primavera, prima di essere portata dagli Zefiri a Citera, e poi a Pafos nell'isola di Cipro. Venere era venerata dagli antichi non solo in quanto dea della bellezza, ma anche per la sua capacità di rigenerare la vegetazione e come protettrice della navigazione e dei combattenti. Nelle arti figurative Venere/Afrodite rappresenta sempre l'essenza stessa della bellezza e l'espressione più appassionata della gioia di vivere.

1. Alessandro di Antiochia, **Venere di Milo**, 130 a.c., Parigi, Museo del Louvre. La rappresentazione di epoca ellenistica ritrae con eleganza la bellezza della Venere. Venere, la dea vincitrice che, argomenta, tiene in mano il pomo della discordia (una mela con la quale si stabilì il vincitore tra Zeus e Poseidone).



2. Sandro Botticelli, **Venere e Marte**, 1482-1483, National Gallery, Londra. L'opera fu realizzata da Botticelli dopo un viaggio a Roma dove, con ogni probabilità, l'artista ebbe modo di vedere molti sarcofagi romani e ispirarsi a essi per la rappresentazione di questo racconto mitologico che ritrae l'amore tra Venere e Marte. Il dio della guerra è completamente addormentato mentre le tre sorelle che giocano con lui si amano e si baciano. Venere, il dio della guerra, è invece visibile solo alla schiena.

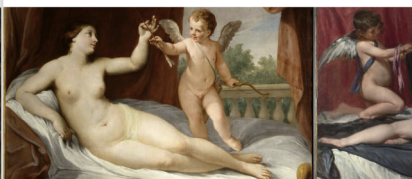
3. Tiziano, **Venere di Urbino**, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi. Tiziano in quest'opera riprende il tema della Venere dormiente, iniziato dal suo maestro Giorgione con la Venere di Dresda. Quello che stupisce di quest'opera è la posa della Venere, che sembra ammirare all'osservatore, e l'ambientazione della scena, che si colloca in un interno rinascimentale.



La definizione di iconografia e iconologia

Lo storico dell'arte **Erwin Panofsky** (1892-1968) fu tra i primi a proporre un rigoroso **approccio analitico** all'opera d'arte, scrivendo numerosi saggi sull'argomento. In il significato nelle arti visive (1955), egli definisce chiaramente due termini fondamentali: **iconografia** e **iconologia**. «[...] L'iconografia è la per una descrizione e classificazione delle immagini come l'etnografia è una descrizione e classificazione delle usanze umane: è cioè uno studio limitato e, per

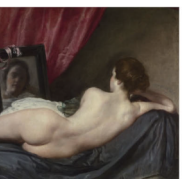
così dire, ancillare, che ci dice quando e dove certi determinati temi trovano formulazione visiva attraverso certi determinati motivi. [...] È tenendo presente tutte queste gravi limitazioni, che l'uso corrente, specialmente nei Paesi anglosassoni, annette al termine "iconografia", che pur troppo di far rivivere, l'antico e bel termine di "iconologia" ogni volta che l'iconografia sia sottintesa al suo isolamento e integrata con ogni altro metodo, storico, psicologico o critico, che possa servire per tentare di risolvere l'enigma della sfigura».



4. Guido Reni, **Venere e Amore**, 1640, Dresden, Gemäldegalerie. La rappresentazione di Venere è spesso accompagnata da quella di Cupido, dio dell'amore divino e del desiderio. Secondo la mitologia, Cupido è figlio di Venere e Mercurio e fu il potere di far innamorare le persone grazie alle sue frecce.



5. Diego Velázquez, **Venere allo specchio**, 1644, Londra, National Gallery. Velázquez ritrae il tema della Venere di schiena, soggetto più volte rappresentato dagli artisti. In quest'opera però è possibile riconoscere Venere insieme al suo amante, Cupido, che siede accanto a lei. Velázquez ha infatti scelto di eliminare tutti quegli elementi che ricomparivano nei precedenti dipinti che ritraevano la dea della bellezza allo specchio: come i capelli, i gioielli, elementi tipicamente associati alla rappresentazione della divinità. Inoltre, Venere non è più bionda, bensì bruna.



6. Antonio Canova, **Paolina Borghese come Venere Vincitrice**, 1805-1808, Roma, Galleria Borghese. Paolina Borghese viene ritratta da Antonio Canova nelle vesti di Venere vincitrice. Canova scelse di ritrarre la sorella di Napoleone come la dea della bellezza che è appena stata premiata da Paride. L'opera fu commissionata da Camillo Borghese in occasione del matrimonio con Paolina, che all'epoca aveva circa 25 anni ed era conosciuta in tutte le corti d'Europa proprio per la sua bellezza.

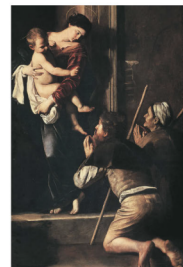


12

4 Analisi del contenuto iconologico

L'iconologia approfondisce il contenuto dell'opera e ne indaga il significato culturale più intimo, mettendo in relazione l'immagine (e quindi l'iconografia) con la personalità dell'artista, con il contesto storico, con i principi religiosi o filosofici dell'opera. Consideriamo, per esempio, un'opera originale come **La Madonna dei Pellegrini** di **Caravaggio**, artista del Seicento che ha rivoluzionato i canoni della pittura tradizionale. L'analisi iconologica di questo dipinto ci consente di verificare in che misura Caravaggio si attenne alle indicazioni provenienti dalla tradizione e quali convenzioni decise invece di scartare. Questo dipinto venne commissionato al pittore dal marchese Ermete Cavalletti per la sua cappella nella chiesa di Sant'Agostino, nell'epoca della Controriforma, un periodo particolare in cui la Chiesa cattolica utilizzava l'arte come elemento di propaganda e per coinvolgere i fedeli davanti alla diuturna diffusione del Protestantismo. Guardando con attenzione l'opera, scopriamo l'aula sul capo della Vergine e del Bambin Gesù,

unici indizi che ci guidano a riconoscere in questa madre la Vergine Maria. Essa si discosta infatti molto dalle tradizionali rappresentazioni della madre di Cristo: non indossa un velo e non ha belle vesti, ma si presenta sull'uscio della porta di casa con abiti poveri e i piedi scalzi e incrociati in una posa disinvolta. La modello che pose per la rappresentazione della Madonna è Maddalena Antognetti (detta Lena), una nota cortigiana conosciuta in tutta Roma. In quegli anni, proprio per dimostrarsi moralmente integra e superiore alle speculazioni che favorivano la diffusione del Protestantismo, la Chiesa di Roma si era formalmente impegnata per contrastare il fenomeno della prostituzione; tuttavia il ricorso a Lena come modello non fece particolare scalpore. Non fu motivo di scandalo nemmeno la rappresentazione dei piedi nudi e sporchi di Maria e dei due pellegrini, tanto più che i veri pellegrini, durante il Giubileo del 1600, erano arrivati scalzi a Roma e che tutti i romani li avevano visti dirigersi, a piedi nudi, verso San Pietro.



1. Caravaggio, **Madonna dei Pellegrini**, 1571-1610, Roma, chiesa di Sant'Agostino.

ATTIVITÀ 1

Osserva e confronta le tre rappresentazioni di **Venere**; i tre artisti hanno trattato l'argomento in modo diverso, suscitando l'interesse o l'indignazione del pubblico della loro epoca. Ritraccia le differenze visibili a colpo d'occhio e, dopo aver compilato la tabella, rispondi sul quaderno alle seguenti domande.

1. Quali dettagli cambiano nella rappresentazione della dea Venere?
2. Quali sono le differenze negli sfondi delle tre opere?
3. Individua i personaggi che partecipano alla scena nello sfondo e cerca di ipotizzare il loro ruolo rispetto alla figura femminile ritratta.



2. Giorgione, **Venere dormiente**, 1507.



3. Tiziano, **Venere di Urbino**, 1538.



4. Manet, **Olympia**, 1865.

	Venere dormiente	Venere di Urbino	Olympia
Dettagli			
Sfondo			
Personaggi			

ATTIVITÀ 2

Fai una ricerca sulle opere dell'Attività 1, prestando particolare attenzione alla reazione che il pubblico ebbe quando vide per la prima volta il dipinto.

Quaderno 1, pp. 10-12



Educazione civica: i mestieri dell'arte

I MESTIERI DELL'ARTE 5



I mestieri dell'arte

CONOSCENZE

Conoscere le caratteristiche principali dei lavori nel mondo dell'arte.

Conoscere i percorsi di studio utili a svolgere una professione nel mondo dell'arte.

ABILITÀ

Riconoscere le principali occupazioni in ambiente artistico, contestualizzandole rispetto allo specifico settore lavorativo.

Riconoscere le competenze necessarie allo svolgimento di una professione nel campo dell'arte.

Riconoscere i corsi di studio utili alla formazione in campo artistico.

COMPETENZE

Comprendere le differenti figure professionali all'interno del mondo dell'arte antica e moderna.

Individuare nelle professioni analizzate eventuali settori di interesse personale da coltivare.

Valutare con senso critico le caratteristiche professionali necessarie per svolgere un lavoro nel mondo dell'arte.

INTERDISCIPLINARITÀ

Lettere, Storia, Inglese, Diritto ed Economia.

Da molti il mondo dell'arte viene considerato come riservato a persone abbienti che non devono lavorare per vivere. In realtà, oggi, l'arte può diventare una grande **opportunità lavorativa** per chiunque.

Secondo i dati del rapporto di Unioncamere e Symbola *Io sono Cultura 2019 - L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi* (pubblicato il 20 giugno 2019), nel 2018 il Sistema Produttivo Culturale e Creativo in Italia ha sfiorato un fatturato di 96 miliardi di euro, pari al 6,1% del Valore Aggiunto nazionale, dando impiego a 1,55 milioni di persone, ovvero al 6,1% del totale degli occupati. E poi la stessa Comunità Europea a dirci che l'Italia contribuisce per il 14,5% alla *cultural enterprise* ("impresa culturale") dell'Unione, piazzandosi al primo posto rispetto a tutti gli altri Paesi.

Questi dati dovrebbero farci riflettere sul **ruolo della cultura** non solo come patrimonio dell'umanità, ma anche come risorsa economica per la nostra nazione, oltre che, ovviamente, sul mondo dell'arte come possibilità concreta per uno sbocco professionale.

Quali sono le caratteristiche di chi decide di intraprendere una carriera in questo settore?

In genere per svolgere una qualsiasi professione in campo artistico è indispensabile essere mossi da una grande passione e da un forte interesse per questo complesso ambito culturale.

Il mondo dell'arte è un luogo di lavoro dinamico e in costante cambiamento. Chi lo sceglie per il proprio mestiere dovrà sempre essere pronto a muoversi, aggiornarsi, viaggiare e lavorare senza un orario fisso. Inoltre sarà importante essere dei bravi comunicatori, capaci di interessare relazioni proficue e collaborazioni con altri professionisti del settore.

I professionisti dell'arte e le loro occupazioni

1. Storico dell'arte - Studio - Divulgazione - Catalogazione dei beni - Insegnamento - Direzione museale	2. Critico d'arte - Stima e valutazione - Indagini su storia e provenienza del bene artistico	3. Curatore Organizzazione di mostre d'arte	4. Guida turistica Volte informative sul patrimonio storico, artistico e paesaggistico di un luogo
5. Organizzatore di eventi - Organizzazione di eventi tematici - Direzione del team di lavoro	6. Mercante d'arte - Compravendita di opere d'arte - Art dealer - Art advisor	7. Gallerista Esposizione di opere d'arte	
8. Art director Parte visiva di una campagna pubblicitaria	9. Art blogger Divulgazione artistica sul web		

6

1 Storico dell'arte

Profilo/di che cosa si occupa

Lo storico dell'arte è un **ricercatore** che si occupa di **studiare** l'evoluzione del mondo attraverso l'analisi degli eventi storico-artistici. Il suo lavoro mira alla tutela, alla valorizzazione e alla promozione del patrimonio artistico.

Come ricercatore, uno dei suoi primi compiti è sicuramente **divulgare** i suoi studi attraverso pubblicazioni, ma il suo ruolo professionale non si limita a questo. Infatti, lo storico dell'arte trova spesso la sua realizzazione lavorativa all'interno di un'istituzione museale, dove può ricoprire moltissimi ruoli. Innanzitutto può essere l'addetto alla **catalogazione** dei beni del museo, occupandosi di registrare ogni oggetto presente nell'istituzione museale in base a delle specifiche indicazioni nazionali. Spesso, inoltre, lo storico dell'arte si occupa di redigere i cataloghi, i testi illustrati e di curare le pubblicazioni didattiche e scientifiche del museo, quasi sempre collegate a manifestazioni o mostre temporanee che egli stesso ha il compito di organizzare e coordinare. In questo è quindi colui che gestisce tutti gli eventi di **promozione culturale** del museo.

Può poi occuparsi degli interventi di **restauro** sulle opere: in questo caso il suo ruolo consiste nell'elaborazione iniziale del progetto e nella verifica finale del lavoro.

Infine, può **dirigere il museo**, avendo cura non solo della direzione scientifica dell'istituzione museale, ma anche della gestione del personale e del patrimonio.

Il lavoro dello storico dell'arte può essere messo a disposizione dei vari enti pubblici con il fine di verificare l'identità o l'autenticità di un bene.



Requisiti

Uno storico dell'arte al giorno d'oggi non deve avere solamente conoscenze riguardanti i contenuti della sua materia. È infatti importante conoscere più lingue e avere delle nozioni di legislazione artistica, di diritto amministrativo e di natura informatica.

Quando poi si vuole accedere alla Pubblica Amministrazione, saranno importanti anche la conoscenza del greco e del latino.

Formazione

La formazione dello storico dell'arte avviene tramite un corso di laurea triennale in Storia dell'arte, attivato in molte università sia in Italia sia all'estero, completato poi da una laurea specialistica, da corsi di specializzazione o master.

Sbocchi professionali

Lo storico dell'arte lavora per lo più come operatore all'interno degli **Istituti museali** (pubblici o privati), ma anche come **libero professionista**.

Può inoltre svolgere l'attività di **insegnamento** tanto nelle università, quanto nelle scuole secondarie statali e paritarie.



ATTIVITÀ 1

Conosci qualche **programma**, trasmesso in **rete**, in **tv** o in **radio**, dedicato alla **divulgazione** di argomenti di **Storia dell'arte**? Fai una breve ricerca e prova a classificarne alcuni aiutandoti con le seguenti domande.

- A chi si rivolgono?
- Quale scopo si prefiggono?
- Pensi che svolgano un **ruolo importante** per la cultura?
- Perché?

ATTIVITÀ 2

Ti è mai capitato di imbatterti in uno dei programmi di **divulgazione televisiva** di **Philippe Daverio**? Cerca in rete alcuni spezzoni e, prendendo spunto da questi, prova a raccontare la **storia di un'opera d'arte** che hai studiato e approfondito, come se dovessi **presentarla in tv** oppure, se preferisci, **in radio**. Poi, d'accordo con l'insegnante, esponi la tua presentazione ai compagni. Ricorda che per essere un bravo divulgatore dovrai innanzitutto conoscere benissimo l'argomento e, mentre lo spiegherai, dovrai insegnarti a catturare e mantenere viva l'attenzione del tuo pubblico.

Quaderno 2



Grazie

