



- **Copia da Leonardo da Vinci
– Autoritratto *Sanguigna su carta leggermente preparata*, cm 31,1 x 20,5. Venezia, Gallerie dell'Accademia . Il disegno è chiaramente derivato dal celebre autoritratto autografo conservato alla Biblioteca Reale di Torino.**



- *Ritratto di donna – Gioconda*
Parigi, Louvre, 1503-1505 e 1510-1515 circa,
olio su tavola, cm 77 x 53 Secondo Vasari
Leonardo faticò per quattro anni su questo
ritratto.
- “Prese Lionardo a fare per Francesco del
Giocondo il ritratto di monna Lisa sua moglie, e
quattro anni penatovi, lo lasciò imperfecto...”¹
Proseguendo con la descrizione del quadro,
però, Vasari si sofferma a parlare di ciglia che
non esistono. Brillante, a meno che non si
riferisca a un ritratto del tutto sconosciuto, il
lapsus dell’Anonimo Gaddiano: “ritrasse al
naturale Pier Francesco del Giocondo”.

- Detto questo, la *Gioconda* è una delle pochissime opere la cui intera paternità non sia mai stata messa seriamente in discussione.
- Le altre, tralasciando cartoni e disegni, sono il *Cenacolo* (attenzione, però: è documentato che vi hanno lavorato numerosi collaboratori, anche se i loro interventi non sono rilevabili, date le povere condizioni del dipinto) e opere incompiute come il *San Gerolamo* e *L'adorazione dei Magi*.

- Alla non indifferente età di cinquecento anni, il quadro resiste benissimo: non ha subito nessuna ridipintura, si trova ancora sul supporto di pioppo originale, e vanta una *craquelure* straordinaria. Nessuno ha osato rimuovere lo strato di vernici che lo protegge, anche se lo oscurano un po'.

- È il dipinto più famoso del mondo (definito tale dall'85,6 per cento degli intervistati in un apposito sondaggio), un mito popolare nato dai tentativi di risolvere l'enigma del sorriso e dello sguardo di monna Lisa.
- Non si può dire che abbia un volto di incredibile bellezza; e se fosse veramente Lisa Gherardini, nata nel 1479, sarebbe una ventiquattrenne alquanto appassita.

- Meglio non accennare alla letteratura sull'identità della donna ritratta. L'ipotesi più accreditata è che sia una donna esistente più per Leonardo che in sé, una specie di modello mentale, sempre la stessa nel trascorrere del tempo.
- D'altra parte non si può non notare la somiglianza con la Belle Ferronière/Lucrezia Crivelli, e quindi con Cecilia Gallerani
- . Meglio dedicare un po' più di attenzione allo sfondo: ancora rocce che sfumano nella nebbia, un fiume sinuoso, un ponte che si potrebbe cercare di identificare.
- Forse bisognerebbe cercarlo in Lombardia, magari sull'Adda, e non nella valle dell'Arno. Naturalmente nulla vieta che lo sfondo non corrisponda alla regione d'origine del soggetto del quadro.

- La mano sinistra, ad esempio, non è molto rifinita. La storia del quadro, comunque, ha qualche tratto misterioso. Negli appunti di Leonardo, che pure teneva nota di compensi e spese, non c'è nessun accenno a un contratto, a un anticipo, a un pagamento per questo ritratto che sarebbe stato eseguito su commissione.
- Nella vastissima produzione leonardesca di disegni non ne esiste uno che rimandi alla Gioconda, tanto che un critico ha cercato invano di vedervi un richiamo nello "[studio di mani](#)" citato a proposito del ritratto di Ginevra Benci.
- Il quadro non venne mai consegnato al committente: Leonardo lo portò con sé in Francia, e Francesco I lo acquistò pagandolo ben 4.000 scudi d'oro.

- Quadro dipinto ad olio su legno di pioppo. Misura cm. 77 x cm. 53. Appartiene alle collezioni del Museo del Louvre di Parigi. In Italia si preferisce chiamarlo "La Gioconda", come lo nomino' per primo, nel 1625, Cassiano del Pozzo.
- All'estero si conosce meglio col nome di "Monna Lisa", come lo intitolò Giorgio Vasari, nel 1550

- Vasari scrisse che "La Gioconda" era bellissima e che Leonardo dipingendola aveva contattato musicisti, cantanti e buffoni, affinché la divertissero e la facessero sorridere, per far scomparire così la malinconia che generalmente appare nei ritratti tradizionali.
- Col passar del tempo la Gioconda si convertì nel ritratto tipico per eccellenza e, per uno di quei misteriosi capricci del destino, nel quadro più famoso del mondo.

- Infatti esistono 62 copie antiche della Gioconda (incluso alcune che la rappresentano nuda), delle quali le piu' conosciute si trovano nei musei di Roma, Madrid, Londra, Innsbruck, Monaco, Baltimora, Tours, Bourg-en-Bresse, e in collezioni private soprattutto inglesi.
- (Una copia si attribuisce a Bernardo Luini, un'altra al Salaino, altre si basano su cartoni di Joos van Cleve, un'altra copia e' d'uno spagnolo anonimo del 1500).

la Gioconda.

- Il ritratto fu realizzato a partire dal 1506, e non fu mai finito. Ciò va detto, non perché la Gioconda sia un quadro a cui manchi qualcosa in termini di finitura, ma perché quell'opera Leonardo la portò con sé prima a Milano poi in Francia dove morì senza esserne ancora del tutto soddisfatto. Il committente fu tale Francesco del Giocondo, un fiorentino che evidentemente aveva soldi da spendere se poté affidare proprio a uno come Leonardo, già artista famoso nel 1505, il ritratto della moglie Lisa.

- Ecco intanto perché questo ritratto ha due nomi: Monna Lisa in quanto Monna è abbreviativo di "madonna", cioè "signora" in antico fiorentino, quindi semplicemente questo è il ritratto della signora Lisa.
- Che era moglie di Francesco del Giocondo, quindi: "la Gioconda".

- **Monna Lisa** è stata prima osannata come una figura emblematica, perfetta, inatingibile, quasi un volto che, nonostante sia dipinto, goda di un autonomo respiro vitale.

- Poi, come reazione a quest'idea piuttosto romantica e abusata, negli ultimi cinquanta anni è divenuta il bersaglio di molti artisti che, in rottura con la tradizione, si sono divertiti a camuffarla, denudarla, massacrarla, dipingerle i baffi, dipingerle la coda e perfino spedirla sulla luna.

- La signora, benvestita e acconciata con cura, siede di fronte al pittore in una posa che è detta "di tre quarti": non proprio frontale, ma appena ruotata su un fianco. Questa posa, di gran moda nel Cinquecento, ha la funzione di rendere meno statica la figura da immortalare nel quadro attraverso il lieve movimento suggerito dal corpo e dal volto. All'altezza del busto, dietro la donna è visibile una balaustra con passamano in pietra serena ai bordi del quale sono appena percettibili le basi di due colonnine che, quindi, incorniciano idealmente la figura entro un portico.



- Alle spalle di Monna Lisa, oltre il portico che la inquadra, un tipico paesaggio leonardiano: rocce, acque, sentieri e un piccolo ponte all'altezza della spalla sinistra della donna.
- Ultimamente, quel ponte è stato identificato; si tratterebbe - il condizionale è sempre d'obbligo - dell'antico ponte d'età romanica situato a Borgo a Moriano, nella provincia di Arezzo in Toscana.

- la Gioconda ha sopracciglia rasate e un'attaccatura dei capelli alla fronte tenuta piuttosto alta per mezzo di regolari rasature. Gli studi decennali di Leonardo sulla natura e sui suoi fenomeni, emergono in quest'opera attraverso la perfetta armonia che si instaura fra la donna, intesa come essere umano e il paesaggio retrostante, inteso come ambiente naturale in cui l'uomo può vivere in sereno equilibrio.

- Come, appunto, sereno è il sorriso della donna che appare prossimo a sbocciare. L'idea di una perfetta amalgama fra Uomo e natura è suggerita, anzi evidenziata, dall'uso di velature di colore molto diluito nell'olio, e quindi quasi trasparente, che nel complesso danno il senso di un'atmosfera avvolgente, unificante.



- **Studio di due mani posate in grembo e di una mano posata sul petto che tiene un fiore**
- ***Punta d'argento su carta tinta giallognola, cm 21 x 14,5. Windsor, Royal Library***
- **Studi molto accurati, quasi anatomici. Le mani ossute e delicate escludono, secondo Berenson, un riferimento alla Monna Lisa; il critico colloca il disegno nel periodo della Vergine delle Rocce.**

La Gioconda - Monna Lisa







Vincenzo Peruggia, I ladro della Gioconda



- **Il furto della Gioconda** Il 22 agosto 1911, il furto della Monna Lisa venne scoperto. Il poeta francese Guillaume Apollinaire venne arrestato e condotto in prigione, in quanto sospettato del furto, il 7 settembre e anche Pablo Picasso venne interrogato in merito, ma entrambi furono in seguito rilasciati. A quell'epoca il quadro si riteneva perso per sempre. Si scoprì che un impiegato del Louvre, Vincenzo Perugia, convinto che il dipinto appartenesse all'Italia e non dovesse quindi restare in Francia, lo rubò uscendo dal museo a piedi con il quadro sotto il cappotto. Comunque, la sua avidità lo fece catturare quando cercò di venderlo a un mercante d'arte di Firenze; il quadro venne esibito in tutta Italia e restituito al Louvre nel 1913...

- L'indagine che ne seguì appassionò la Francia e condusse gli inquirenti a seguire strani percorsi che condussero addirittura all'interrogatorio del pittore **Pablo Picasso** e all'arresto del poeta **Guillaume Apollinaire**, prima che la verità fosse scoperta qualche tempo dopo.



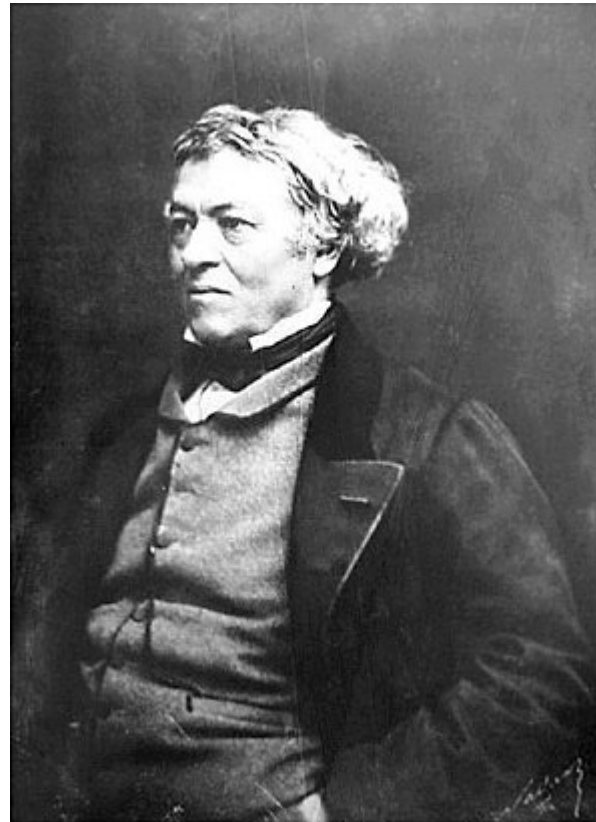
- A farne le spese furono alcuni giovani all'epoca poco conosciuti: fu arrestato uno scrittore che firmava con lo pseudonimo Guillaume Apollinaire (ma che in realtà si chiamava Kostrowiteky), legato al movimento futurista di Marinetti, che voleva distruggere i capolavori dei musei per far posto all'arte nuova. Prelevato dalla sua abitazione sulla collina di Montmartre, un altro straniero, amico di Apollinaire, un certo Pablo Picasso." Quest'ultimo aveva suscitato scalpore, qualche anno prima, con un quadro cubista intitolato Les Femmes d'Alger (O. J. M. W.). Ma il malinteso fu presto chiarito.



*Donna con una
perla. Parigi:
Musée du
Louvre.*



- **Jean-Baptiste Camille Corot** (Parigi, 26 luglio 1796 – Ville-d'Avray, 22 febbraio 1875)



polemiche

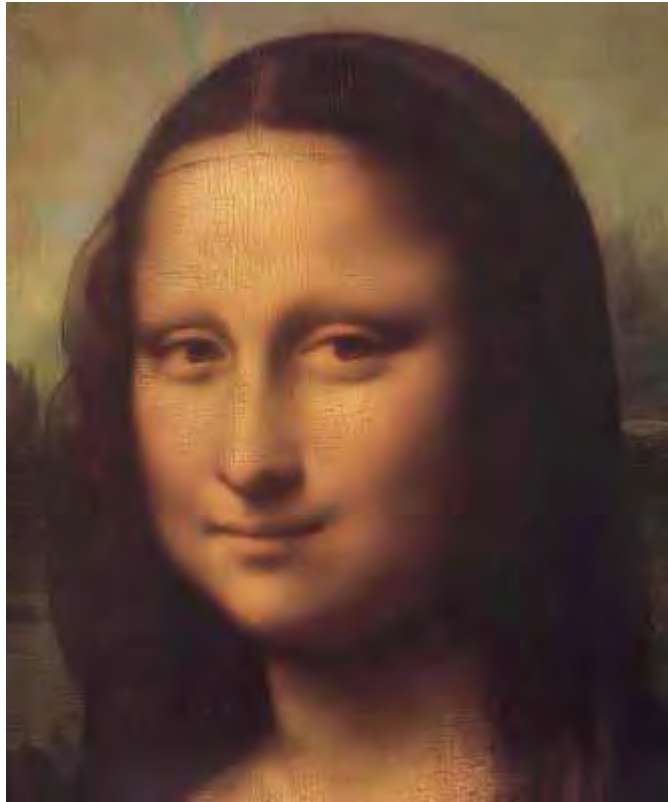


- **OCCHI E SOPRACCIGLIA**

- Un ingegnere parigino di 49 anni, Pascal Cotte, è riuscito a monopolizzare l'attenzione dei media internazionali rivelando in una conferenza stampa a San Francisco, il 17 ottobre 2007, il sensazionale risultato delle sue ricerche. Grazie a un'apparecchiatura fotografica digitale in grado di eseguire foto ad altissima risoluzione (240 milioni di pixel) e con 13 filtri luminosi (incluso ultravioletto e infrarosso), Cotte sostiene di aver trovato le tracce originarie delle sopracciglia di Monna Lisa.

- A dire il vero, Cotte ha trovato la traccia di un minuscolo pelo sulla zona del sopracciglio sinistro; tuttavia, questo a suo giudizio basta per affermare che Leonardo abbia dipinto Monna Lisa con ciglia e sopracciglia. Gli esperti hanno reagito con scetticismo.

Il sorriso



- **IL SORRISO ENIGMATICO**

- Il sorriso di Monna Lisa è il particolare più enigmatico ed elusivo di tutto il dipinto. Nel 2003, Margaret Livingstone, neuroscienziata dell'Università di Harvard (Usa), ha fornito la prima spiegazione scientifica del fascino indefinibile che la Gioconda emana: il suo sorriso ci appare enigmatico perché emerge solo quando l'osservatore non fissa lo sguardo sulla bocca della donna; chi, invece, mette a fuoco le labbra, ha la sensazione che il sorriso svanisca o scompaia quasi del tutto.
- Questo fenomeno è un effetto delle modalità con cui l'occhio e il cervello analizzano le informazioni visive. L'occhio usa due tipi di visione: la foveale e la periferica. La foveale è una visione diretta, capace di cogliere i dettagli e i particolari, mentre tutto ciò che ha frequenze spaziali molto basse (come le ombre) è captato grazie alla visione periferica. Leonardo ha dipinto il sorriso di Monna Lisa con frequenze spaziali così basse da renderlo visibile solo alla visione periferica.

La posizione delle mani



- **LA POSIZIONE DELLE MANI**

- La mano sinistra poggia sul bracciolo della poltrona, mentre la destra è incrociata sull'altra. La posizione delle braccia e delle mani risponde alle convenzioni del tempo: il manuale *Decor puellarum* (Il decoro delle fanciulle, 1471) prescrive che le donne si siedano con grazia e modestia, «appoggiando la mano destra sulla sinistra, davanti a sé, all'altezza della cintura».
- Inusuale per i ritratti dell'epoca l'assenza di gioielli: Monna Lisa non indossa anelli o bracciali. Pascal Cotte, ha scoperto che l'indice e il medio della mano sinistra erano stati inizialmente dipinti in un'altra posizione.

IL CHIAROSCURO

-

- La Monna Lisa rappresenta una profonda innovazione nella ritrattistica cinquecentesca per l'uso sapiente di alcune tecniche. La posizione della Gioconda è particolare: il corpo e la testa non sono perfettamente allineati in modo da suggerire movimento. Leonardo usa il chiaroscuro per dare profondità al quadro e lo sfumato, una sua invenzione, per attenuare contrasti e contorni.

I RICAMI DELL'ABITO

-

- La scollatura dell'abito evidenzia un decoro particolare. Maïke Vogt-Luerssen ritiene che il ricamo sia un emblema della casata degli Sforza, ma non tutti gli esperti concordano.
- Secondo alcuni studi condotti nel 2006 dal Centro nazionale di Ricerca e restauro dei musei di Francia, la Gioconda in origine era ricoperta da un velo di mussolina. Per lo studioso francese Bruno Mottin sarebbe un "guarnello", usato all'epoca dalle donne in gravidanza.



- *L.H.O.O.Q, più conosciuta come "Gioconda con i baffi",*
- *è un'opera paradigmatica, capitale per lo svolgimento dell'arte moderna, ma spesso incompresa.*
- *Marcel Duchamp (1887-1968), L.H.O.O.Q.*
1919-1964
Ready-made rettificato ; 19,7 x 12,4
Collezione privata

Marcel Duchamp (1887-1968), capofila del gruppo dadaista ed eccezionale sperimentatore, segna con quest'operazione un punto di rottura e dà inizio ad un nuovo modo di concepire la stessa nozione di "arte".

Il movimento dadaista, sorto quasi nello stesso tempo a Zurigo da un gruppo di artisti e poeti (Arp, Tzara, Ball) e negli Stati Uniti grazie a personaggi come Duchamp, Picabia, Stieglitz e Man Ray, si propose fin dal principio come una contestazione totale di ogni valore, a cominciare dall'arte.

- Erano gli anni del primo conflitto mondiale e la reazione morale degli artisti verso la barbarie della guerra portò ad una posizione di aperta polemica contro la società, con la sua ipocrisia e le sue contraddizioni.

Dada è l'anti-arte per eccellenza, un movimento radicale, provocatorio, che usò spesso i mezzi dell'ironia, della dissacrazione, del non-sense.

- Ma se si osserva più da vicino, dietro alle provocazioni nasceva una riflessione profonda e articolata sul ruolo dell'artista nella società moderna e sulla questione del valore estetico, cioè su cosa realmente distinguesse un'opera d'arte da un oggetto qualsiasi

- Secondo Duchamp ciò che determina il valore estetico non è più un procedimento tecnico, un lavoro, ma la scelta dell'artista, quindi un atto mentale, una diversa attitudine nei confronti della realtà.
- Nasce così il ready-made, operazione artistica dove un oggetto "già pronto" (ready), ovvero non progettato, ma semplicemente scelto, viene presentato come "opera d'arte", talvolta in combinazione con altri oggetti e/o con il concorso di interventi dell'autore. L.H.O.O.Q. ne è un esempio. Duchamp prende una riproduzione di un capolavoro universalmente riconosciuto e, con un intervento minimo, lo "rettifica" facendo spuntare alla Monna Lisa barba e baffi.

- Con questo gesto l'autore non vuole sfregiare un capolavoro, ma semplicemente contestare la venerazione che gli è tributata passivamente dall'opinione comune.
- Speculari in questo senso si possono considerare altri interventi dell'artista francese come l'esposizione di una ruota di bicicletta o del famoso orinatoio (con tanto di firma), in musei e gallerie d'arte.
- Si dà valore estetico ad oggetti che la società moderna considera solo utilitari e contemporaneamente si mette in dubbio l' "artisticità" di un capolavoro indiscusso come il quadro di Leonardo.

- La critica più recente ha poi giustamente sottolineato altre valenze della personalità di Marcel Duchamp. A lungo si è pensato che il fulcro della ricerca duchampiana fosse il non-sense; che l'artista intendesse rifuggire da ogni ulteriore significato a parte forse la riflessione sull'arte stessa e i suoi modi e fini.

In realtà molte delle creazioni e dei "gesti" di questo genio dell'arte moderna hanno svelato ad una più attenta analisi più sottili significati che sono stati spiegati valendosi di discipline come l'ermetismo e l'alchimia, argomenti di cui pare Duchamp si interessasse molto.

- Secondo Maurizio Calvesi, la "Gioconda con i baffi" nascerebbe da una segreta e divertita allusione "ermetica" all'androginia dell'effigiata.
- L'androgino, come unione del maschile e del femminile(e quindi dei contrari) è infatti una figura simbolica ricorrente nei trattati alchemici e disegnare barba e baffi sul volto della Gioconda è in fondo mascolinizzare una figura femminile. La misteriosa sigla del titolo (L.H.O.O.Q) ci fornirebbe poi la chiave per intenderne il senso.
Lette in francese una di seguito all'altra, le cinque lettere danno:" Elle à chaud au cul", cioè "Lei ha caldo al sedere".

- Calvesi ipotizza che Duchamp possa aver preso spunto per questa buffa associazione da una miniatura di Jean Perrel proveniente da un manoscritto alchemico del '500 dove si vede la personificazione della Natura-Alchimia (peraltro simile alla Gioconda nella posizione delle braccia e nello sfondo paesaggistico) che siede su un forno acceso in forma di tronco cavo; ha quindi certamente "caldo al sedere"!
- L'arte di Marcel Duchamp offre dunque molteplici livelli di lettura e di interpretazione e dimostra ancora una volta il suo valore fondativo per gran parte dell'arte successiva. Basti pensare alla sua influenza sulle neoavanguardie dagli anni '50 in poi e in correnti come il neodada, la performance, la body art, l'arte concettuale, attraverso attitudini con le quali tuttora i giovani artisti si confrontano.



- Tecnica: riproduzione con intervento a matita
- bibliografia essenziale
 - R. Lebel, Sur Marcel Duchamp, Paris 1959
 - C. Tomkins, The Bride and the Bachelors: the heretical courtship in modern art, New York 1965
 - R. Hamilton (a .c di), The almost complete works of Marcel Duchamp (catalogo della mostra), London 1966
 - P. Cabanne, Entretiens avec Marcel Duchamp, Paris 1967
 - Arturo Schwarz, Marcel Duchamp, Milano 1968
 - Arturo Schwarz, La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche, Torino 1974
 - M. Calvesi, Duchamp invisibile. La costruzione del simbolo, Roma 1975
 - Gough-Cooper J., Caumont J., Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy, 1887-1968, (catalogo della mostra Venezia, Palazzo Grassi, 1993) Milano 1993
 - Calvin Tomkins, Duchamp. A biography, London 1996



Salvador Dali. *Self
Portrait as Mona Lisa.*

1954

Photographic elements
by Philippe Halsman
from: *Marcel Duchamp*



- **FERNAND LEGER** 1881-1955,
LA GIOCONDA CON LE
CHIAVI, 1930,, Biot, Musee
National F. Leger
- olio su tela

- Fernand Leger (Argentan, 1881; Gif-sur-Yvette, 1955) e' stato uno dei grandi pittori del secolo scorso e ha influenzato intere generazioni di artisti, europei e americani.
- Dopo un iniziale periodo **fauve**, fu tra i protagonisti della stagione cubista, pur svolgendo un discorso del tutto autonomo da Picasso e Braque.
- Sensibile al futurismo e al costruttivismo di Malevic, lavoro' alla scomposizione meccanica dei corpi e delle cose che riflettevano il suo interesse per la civiltà industriale e il mondo del lavoro.
- Dopo il periodo trascorso in America, dal 1939 al 1945, che si rivelo' uno dei momenti piu' felici dell'artista, Le'ger approfondi' negli ultimi dieci anni della sua esistenza alcuni dei suoi temi piu' famosi: i Ciclisti, i Costruttori, il Circo.

Andy Warhol

- **Andy Warhol** - nome d'arte di **Andrew Warhola** - (Pittsburgh, 6 agosto 1928 – New York, 22 febbraio 1987) fu un pittore, scultore e regista statunitense.
- Fu figura predominante del movimento pop art americano



Mona Lisa, un graffiti a Porto, Portogallo





Movie Mona Gift Wrap



Mona Lisa Socks

Gift of Susan Hill and Paul L. Baron
photos © Robert Baron 1998-99

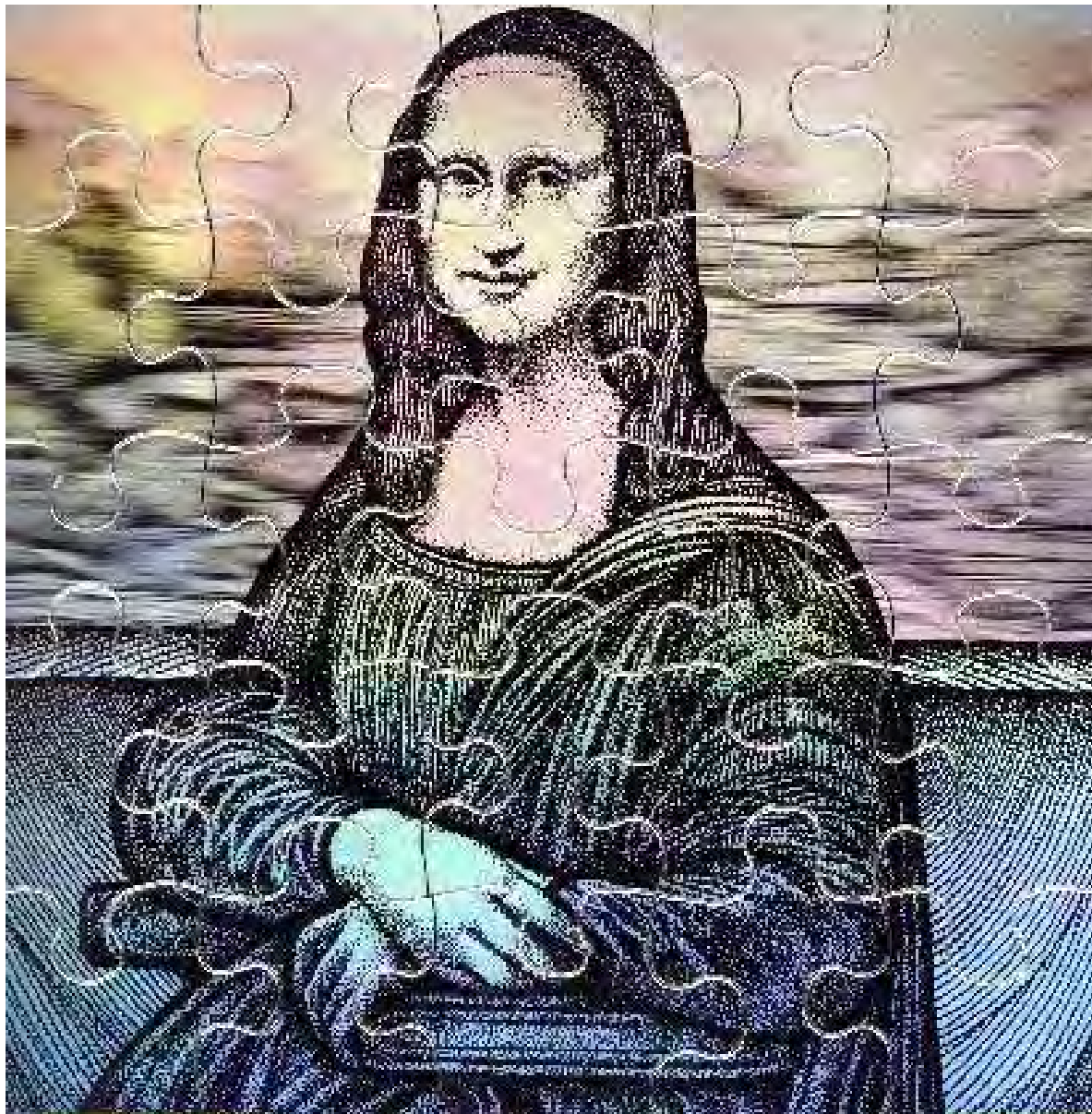


Lid from can of quince jelly.

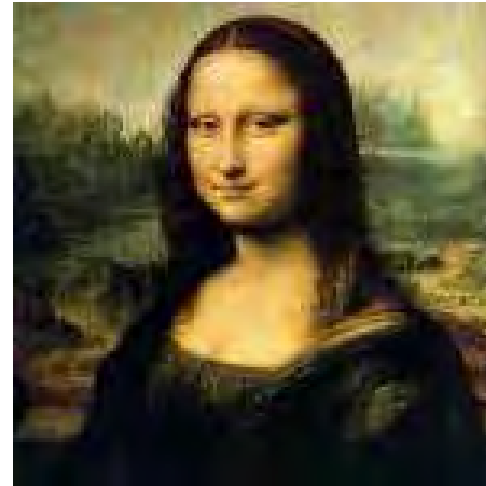
Gift of Christine L. Sundt

[Robert's Home Page](#) | [Mona Lisa Home Page](#) |





La Gioconda - Monna Lisa



- Tutto si è detto, tutto si è scritto, tutto si è raccontato della donna più famosa e più fotografata del mondo, la Gioconda. Ma lei cosa ne pensa? Abbiamo provato a chiederglielo, anche se non è cosa comune dialogare con un dipinto, ma visto il carisma del soggetto e la sua straordinaria capacità comunicativa l'impossibile ha preso forma.

Nel 1505, esattamente 500 anni fa, il grande maestro Leonardo da Vinci, ha concepito il suo capolavoro, possiamo dire che è nata una stella?

Una stella sulla quale ancora non si sono spenti i riflettori; questo di certo gratifica ma “ dall'alto della mia tela è molto più divertente osservare la curiosità e il tarlo del dubbio che assale voi comuni mortali, ansiosi di svelare il mistero su ciò che sono o ero o che posso rappresentare.

- **500 anni e non li dimostra affatto, il suo segreto?**

Il mio segreto è quello del mio padre artistico e spirituale. Posso solo dire che il caro Leonardo si è limitato a usare vernici colorate per scurare il quadro e preservare la bellezza dietro una delicata velatura. Solo la bellezza dell'anima abbaglia senza squarciare il velo del tempo, perchè eterna è la luce della vita.

Una vita dietro un nome, Monna Lisa o Gioconda?

Vasari, il massimo storico dell'arte dei miei tempi, attribui la mia figura a Monna Lisa di Giocondo, personaggio realmente esistito. Basta questo perchè la fantasia degli uomini ci ricamasse sopra preferendo a volte Monna Lisa. Dal suono più sensuale e più indicato per una storia d'amore, magari con lo stesso Leonardo, a volte Gioconda pensando perfino ad un suo "autoritratto al femminile", molto attuale per i tempi moderni.

- **Tutti i Re di Francia da Francesco I, al quale Leonardo la cedette, a Napoleone, hanno posseduto la Gioconda e tutti la custodiscono gelosamente. Era il loro specchio?**

Grandi re, forti personaggi, fragili uomini. Nel loro intimo racchiudono tutto ciò che la storia non può raccontare ma all'arte nulla si può nascondere. Ero lo specchio del desiderio, della bellezza più alta, fonte di cultura e di ricchezza spirituale. Alla loro sensibilità dobbiamo i grandi capolavori che solo un mecenate poteva contribuire a realizzare. Possiamo così affermare che la poesia dell'animo umano ha incontrato la creatività dell'artista



- **Questo paesaggio sullo sfondo è davvero la Val di Chiana?**

Tutti hanno un sogno, pochi riescono a realizzarlo. Bisogna credere e avere la forza di amare la vita con tutte le sue sfumature. Bisogna fermare l'istante e dar forma ai sentimenti e concretezza ai pensieri solo così le visioni si fissano sulla tela e vivono di luce propria in un tempo che non conosce fine. Ognuno, nella propria vita, può incontrare la sua Gioconda e fissarla sulla tela personale, il cuore e la mente, faranno il resto. Il paesaggio sullo sfondo? E' il paesaggio dell'anima e lo sfondo dei nostri occhi, quello che noi vogliamo vedere, vediamo la Val di Chiana o i paesaggi vicino Como, di cui tanto si parla, non hanno importanza è come la nostra persona li vive che conta. Leonardo fissò se stesso vivendo il suo tempo, spetta a voi adesso, vivere il vostro.







© DAVID TEIXIDOR 2001

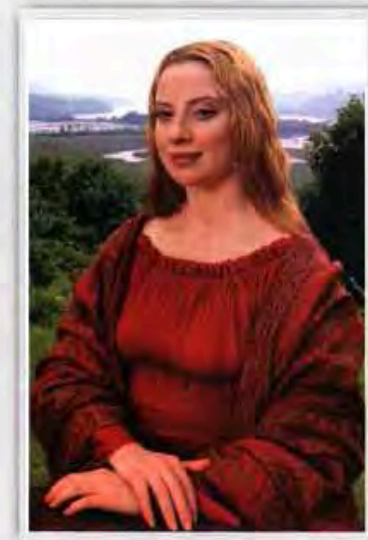
M0nna cat





In a landscape of choices, we made it easy. She did it her way.

GATEWAY™ PCs lead the industry with the latest technology available and Pentium® II processors. Take advantage of our hassle-free financing options and get the PC you want at a price you can afford. And we have all the extras to complete your system. Add a digital camera and free yourself from boxes of loose negatives and film processing. The Gamer's Pack gives kids of all ages hours of fun and entertainment — it even comes with a game pad. Smile, we make it easy.




The Mona Debbie.



Leonardo who? With the Fujifilm FinePix 6800Zoom you can create your own masterpieces. Its 3.3 megapixel Super CCD technology coupled with a new image processor delivers high definition color and incredible edge detail. And its cradle allows for easy upload with the press of a button. The 6800Zoom also gives you the freedom to capture 150 seconds of AVI video and up to 60 minutes of continuous audio recording. And since you can e-mail your creations all over the world, you won't have to wait until you're dead to become famous. www.fujifilm.com

**Do
you
speak
Fuji?**

FUJIFILM digital  With Advanced Color

©2001 Fuji Photo Opt. Co., Inc.

Storia

- **Monna Lisa**
-
- **Chi é la modella del ritratto più famoso del mondo?**
-
- **Una lunga serie di pubblicazioni e soprattutto documenti recentemente rinvenuti negli archivi fiorentini consentono oggi di dare una risposta a questa domanda e permettono di collocare la dipintura del celebre quadro in un preciso ambiente dove si muovono personaggi importanti. Un'ambiente dove affetti, interessi e semplici rapporti di conoscenza fecero incontrare dapprima due giovani sposi di "buona famiglia" e poi un celebre artista, un ritrattista di raffinata sensibilità.**

- Scrive il Vasari parlando di Leonardo da Vinci (**Le vite**, vol. III):
"Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Monna Lisa sua moglie; et quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanbleo . . . Et in questo di Leonardo vi era un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo, Et era tenuta cosa maravigliosa, per non essere il vivo altrimenti".

- Insomma Francesco del Giocondo chiede a Leonardo un ritratto di sua moglie. Ecco un primo punto di partenza per ricostruire l'incontro triangolare fra il committente, il pittore e la loro modella-sposa. Bisogna dunque partire dal matrimonio di Francesco e Lisa.
Francesco del Giocondo e Lisa si sono sposati pochi anni prima che il pittore dipingesse il quadro riunendo due famiglie della Firenze bene: i Gherardini ed i Giocondi.
Vediamo chi sono queste due famiglie.

- **I Gherardini**

L'origine e la storia della famiglia Gherardini sono note. I Gherardini discendono dalla famiglia degli Adimari e presero il cognome da un certo Gherardino di Ottaviano di Ugucione vissuto nel XII secolo.

I tre figli di Gherardino, Ottaviano, Ugucione e Cece, furono ***consoles militum*** del Comune e dettero origine a diversi rami della famiglia. Sin dall'inizio la famiglia si divise: i discendenti di Ugucione furono della fazione dei bianchi, quelli di Cece furono dei neri (Corazzini). Machiavelli ci dice che verso la metà del Duecento i Gherardini erano di parte guelfa

- La loro appartenenza alla parte guelfa fu probabilmente il motivo per cui i ghibellini si accanirono contro i loro beni in contado. Il **Liber extimationum**, un elenco delle distruzioni patite dai guelfi fra il 1260 e il 1266, riporta molti possedimenti dei Gherardini. Nei pressi di San Donato in Poggio furono danneggiate queste loro proprietà: "***Castrum cum turri, palatio et cassero, cum aliis duabus domibus, duo molendina cum duabus domibus, aliam domum cum capanna, tres domos ad unum se tenentes cum capanna***, ecc. . .".
- In seguito la famiglia partecipò appieno alla litigiosità della parte guelfa finché nel 1302 presso San Martino in Cecione certi Gherardini bianchi attaccarono Vanni di Baldovinetto Gherardini della fazione dei neri. Vanni riuscì a fuggire e denunciò l'accaduto al Podestà di Firenze (Tiribilli). Lo stesso anno Bernardo di Lotto, Cione e Bindo di Cece, tutti della famiglia, si ribellano a Firenze e furono banditi (ASF, **Libro del Chiodo**, c. 19).
I Priori deliberarono diverse provvisori contro di loro preparandosi all'attacco del castello di Montagliari dove quelli si erano rifugiati. Così, dopo lunghe trattative nel settembre del 1302 furono costretti alla resa. Ebbero salva la vita, ma il loro castello fu raso al suolo ed i beni della famiglia furono confiscati dal Comune.
Nel 1380 sull'onda della politica di popolo seguita alla rivolta dei Ciompi alcuni della famiglia dei Gherardini presero i cognomi Piovaneschi e Montecorboli.
- Don Niccolò Gherardini scrivendo

- Don Niccolò Gherardini scrivendo nel 1586 la storia della propria famiglia così descrisse i rami della famiglia (**Memorie Domestiche di Niccolò Gherardini 1585-1586**, ASF, Manoscritti vari, 288):
- | da Bucchiano |di Montericorboli| **Gherardini Bernardini**|| di M. Lotteringo
| vecchio degli agiati**Gherardini**||| **Stremi**|di Vicchio| **Semplici**|di **Vicchio**Insomma a partire dagli inizi del Trecento la famiglia Gherardini fu divisa politicamente. E si divise anche geograficamente fra la Valdigueve e la Valdipesa dove ebbero possedimenti, luoghi di residenza e patronati di chiese. Sin da allora ebbero i patronati sulle chiese di San Cresci a Monte Ficalle e Sant'Andrea a Montegonzi. Dal 1371 furono patroni di San Lorenzo a Cortine.
- Ma la famiglia si propagò anche fuori della Toscana. nel XIII secolo un ramo dei Gherardini passò in Irlanda diventando la celebre famiglia dei Fitzgerald. La branca della famiglia di Pietro di Noldo si trasferì in Francia nel 1343 al seguito del Duca d'Atene.
- Arriviamo così al Quattrocento. I documenti catastali ci dicono che i diversi rami della famiglia ebbero possedimenti nei dintorni di Poggibonsi, di San Donato in Poggio e di Greve in Chianti.
- Nei pressi di Greve ebbero due possedimenti: i

- Nei pressi di Greve ebbero due possedimenti: i figli di Luigi di Lottino Gherardini il 28 settembre 1426 acquistarono dai Dalla Fioraia una "casa da signore e lavoratore" nei pressi di Citille denominata "Le Piale". Questa località è attestata dai documenti sin dal XII secolo ed era certamente un fortilizio con possenti mura. Qui è stato rinvenuto negli anni cinquanta uno stemma di antica fattura con le armi della famiglia



- Sempre nei dintorni di Greve Accerito di Cione di Bindo Gherardini ebbe la fattoria di Vignamaggio nei pressi di Montagliari, quello che era stato un secolo prima il castello di famiglia.
- Nei pressi di San Donato la famiglia Gherardini ebbe i poderi di La Ripa, San Salvestro, San Giorgio e Le Filigare.
- Nel Quattrocento la famiglia cominciò a vendere alcuni beni in Valdigreve.
 Nel marzo 1421 Accerito vendé Vignamaggio a Bernardo Gherardi.
 (rog. ser Biagio di Giovanni da Figline). Il Gherardi l'acquistò
"con l'incharicho che tutto il tempo della vita di detto Accerito, il quale è vecchissimo d'età d'anni 72. . . io fosi hobrigato di ritenerlo nella chasa di detto luogo . . . tenergli una fante, e vestire lui, e allui dare il salario tutto il tempo che detto Accerito vivesse".
- Nel 1457 la famiglia di Cipriano Gherardini vendé Le Pialle (ASF, not. Ser Giuliano Lanfredini).

- **I Giocondi**

La famiglia dei Giocondi deriva il cognome da Iacopo di Bartolo detto "Giocondo", un artigiano che alla fine del Trecento aveva messo su a Firenze una discreta attività di costruttore di botti. Nel corso del Quattrocento i discendenti dell'illustre avo cominciarono ad usare il suo nome come cognome. Così gli eredi di Francesco di Bartolomeo del Giochondo divengono semplicemente "i Giocondi" e con questo cognome si trovano citati nei documenti dell'epoca. I Giocondi lasciarono l'attività artigianale per darsi al più lucroso commercio di tessuti pregiati.. I Giocondi lasciarono l'attività artigianale per darsi al commercio di tessuti pregiati.

Di questa famiglia seguiremo le vicende di Francesco di Bartolomeo.

Francesco nacque nel 1465, quando la famiglia del Giocondo aveva raggiunto un'agiata condizione economica ed una discreta posizione sociale. Francesco iniziò sin da giovane a lavorare nell'azienda di famiglia e nel 1491 sposa Camilla Rucellai appartenente ad una delle migliori famiglie della Firenze dell'epoca.

Il matrimonio é brevissimo, tre anni: Camilla muore appena diciottenne lasciando Francesco con un bimbo di un anno da svezzare.

Anche il lutto fu breve, forse anche perché c'era bisogno di qualcuno che accudisse il piccolo Bartolomeo. Il fatto é che dopo un anno Francesco Giocondi si risposò, e sposò Lisa di Antonmaria Gherardini.

Non sappiamo come Lisa e Francesco si siano conosciuti. E' possibile che frequentassero gli stessi "giri" e le stesse botteghe o più probabilmente l'incontro sarà stato organizzato dai genitori, soprattutto quelli di lei, interessati ad un buon matrimonio per la figlia. Sappiamo che i padri dei due sposi frequentavano a Firenze gli stessi ambienti dove avranno avuto modo organizzare l'unione.

Per il matrimonio Antonmaria Gherardini andò da un notaio e costituì una buona dote per la figlia. La dote includeva poderi nei pressi di San Donato in Poggio fra cui il podere de "La Ripa".

- [Due interessanti documenti](#) fiscali del 1498 testimoniano questo passaggio di proprietà fra il padre della sposa e la famiglia Giocondi.

Dopo il matrimonio di Francesco e Lisa i rapporti fra le famiglie Gherardini e Giocondi furono ancora più stretti. Da una parte Antonmaria Gherardini esperto in contenziosi civili, partecipò come arbitro super partes della famiglia Giocondi agli accordi per una divisione di eredità. D'altra parte Francesco Giocondi aiutò economicamente la famiglia Gherardini che quegli'anni stava perdendo la florida posizione economica di un tempo. Nel giro di una generazione i Gherardini persero metà dei beni di campagna; conservarono però i poderi di Cortine e di La Ripa nel pressi di San Donato.

Nel 1496 nacque Piero, il primo figlio di Francesco e Lisa, e poi dopo alcuni anni ne seguirono altri quattro: Camilla, Andrea, Giocondo e Federica.

- Gli anni che seguirono furono probabilmente di grande tribolazione: il lavoro, la guerra, l'impegno politico e poi tutti quei ragazzi da tirare su. Le due ragazze si fecero suore e due dei maschi furono avviati all'attività di famiglia.

- Francesco fece testamento nel 1537 lasciando saggi consigli ai figli e parole dolcissime per la moglie Lisa: "diletta e amata sposa, animo nobile, ecc."
Insomma ricerche, pubblicazioni e nuovi documenti dimostrano che la modella dal 'misterioso sorriso' é Lisa Gherardini nei Giocondi, appartenente al ramo 'da Montecorboli' della celebre famiglia Gherardini, moglie di Francesco di Bartolomeo Giocondi.
Del loro matrimonio sappiamo che fu combinato, ma fu un matrimonio ricco di parole e gesti affettuosi.
Immortalato dal celebre ritratto di Leonardo da Vinci.

-

Fotomontaggio Leonardo - Tiepolo



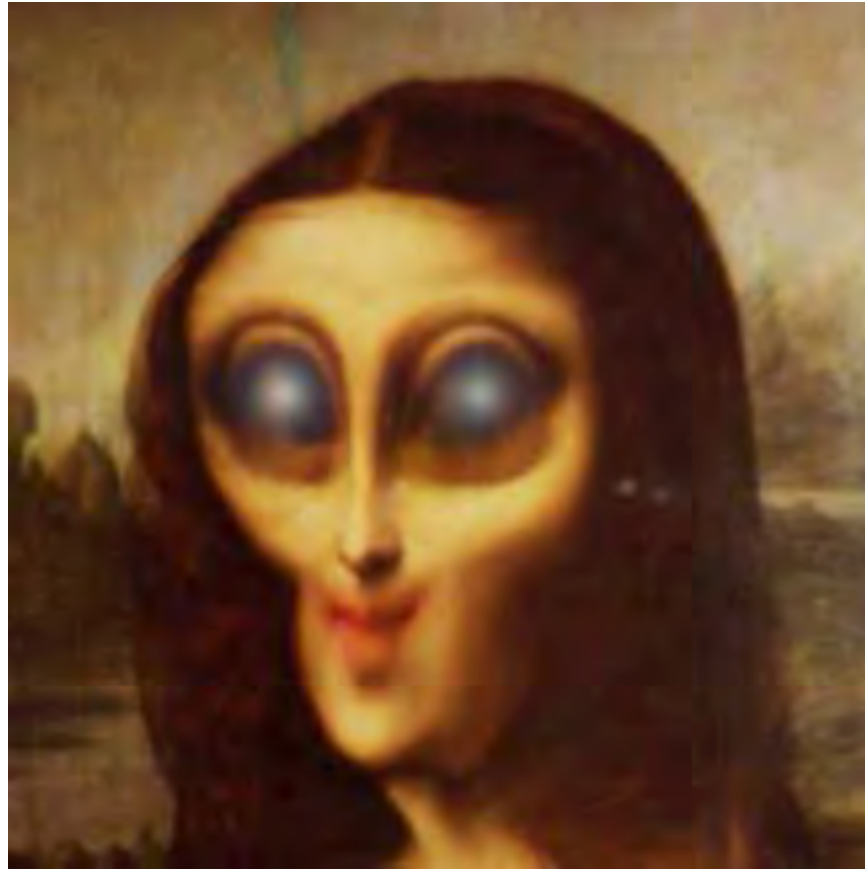
Cubist Mona



Burn, Mona burn !



John Brise - Fraser Lake BC, Canada



**It is a sin what you can do to a perfectly nice painting
with too many filters and no self control.**

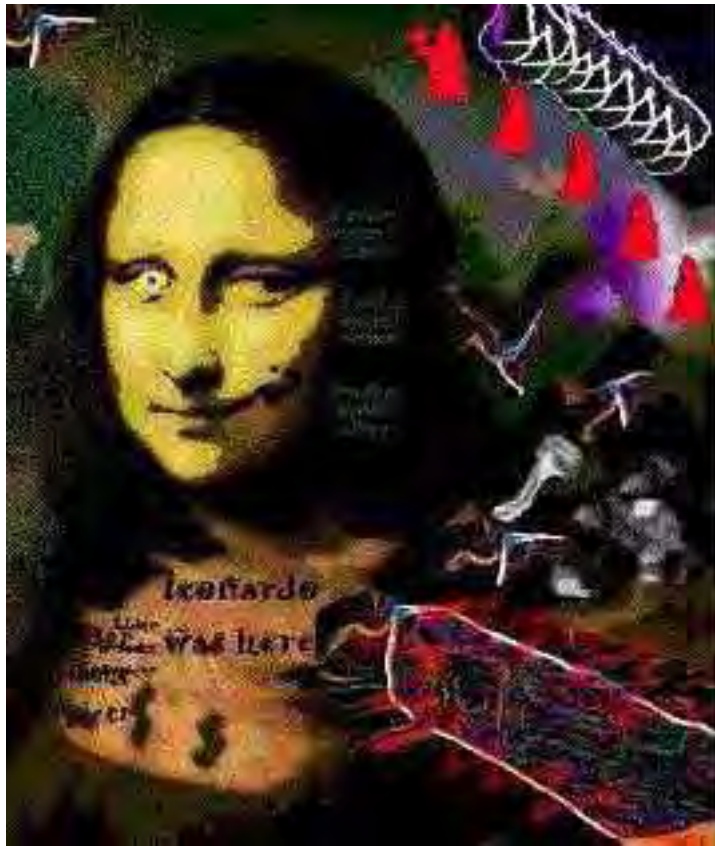


RUBEN

It is also true that you can achieve some beautiful results with those same toys and some sense of esthetics!
This Mona was done by [Dragonfly Dream](#).











**GUIDA GALATTICA
PER GAMECSTOPPISTI
SUPERIORI**

A CURA DI MARIA ELENA NOTARI NARDARI



INTRODUZIONE

La Mostra Il “futuro del futurismo” indaga il lascito dell’Avanguardia italiana nell’arte internazionale a partire dalla sua nascita all’inizio del secondo decennio del secolo appena concluso, fino ai nostri giorni.

La stretta connessione arte-vita, l’anticonformismo, l’intento provocatorio, la battaglia contro ogni accademismo, l’antinaturalismo, l’intreccio con la tecnologia, la riflessione sullo spazio e sul tempo, l’acquisizione di una valenza estetica per oggetti extraartistici, le ricerche spregiudicate sui mezzi espressivi, sono alcuni degli elementi del Futurismo che, sia pure attraverso evoluzioni, derivazioni, intrecci, riaffiorano in movimenti e in artisti, fra loro anche distanti, che hanno segnato le vicende artistiche nella seconda metà del secolo trascorso e che agitano la scena contemporanea.

All’interno dell’ampia panoramica offerta dalla Mostra, che nella strategia ostensiva pone a confronto attorno a un tema opere del Futurismo e opere posteriori, il Quaderno didattico propone alle scuole superiori quattro itinerari, che hanno ciascuno come elemento di riferimento un enunciato dei Manifesti.

Le opere segnalate e sinteticamente commentate all’interno di ogni percorso sono la realizzazione diretta del proposito espresso dai futuristi e, per le opere contemporanee, una ripercussione delle loro idee e della loro pratica artistica.

Alla fine delle singole tracce di orientamento vengono dati suggerimenti per approfondimenti e per ulteriori ricerche interdisciplinari.

I quattro percorsi non sono certo esaustivi circa la ricchezza e la varietà delle opere presentate; intendono solo fornire degli esempi di connessione fra le opere attorno all’ispirazione, intenzionale o meno, ai principi futuristi.

Maria Elena Notari Nardari

PERCORSI

- 1. UN OMAGGIO DI FIORI SIA DEPOSTO UNA VOLTA ALL’ANNO DAVANTI ALLA GIOCONDA**
- 2. UCCIDIAMO IL CHIARO DI LUNA**
- 3. VOGLIAMO DARE LA SCALATA AL CIELO**
- 4. IL TEMPO E LO SPAZIO MORIRIONO IERI**



1. UN OMAGGIO DI FIORI SIA DEPOSTO UNA VOLTA ALL'ANNO DAVANTI ALLA GIOCONDA

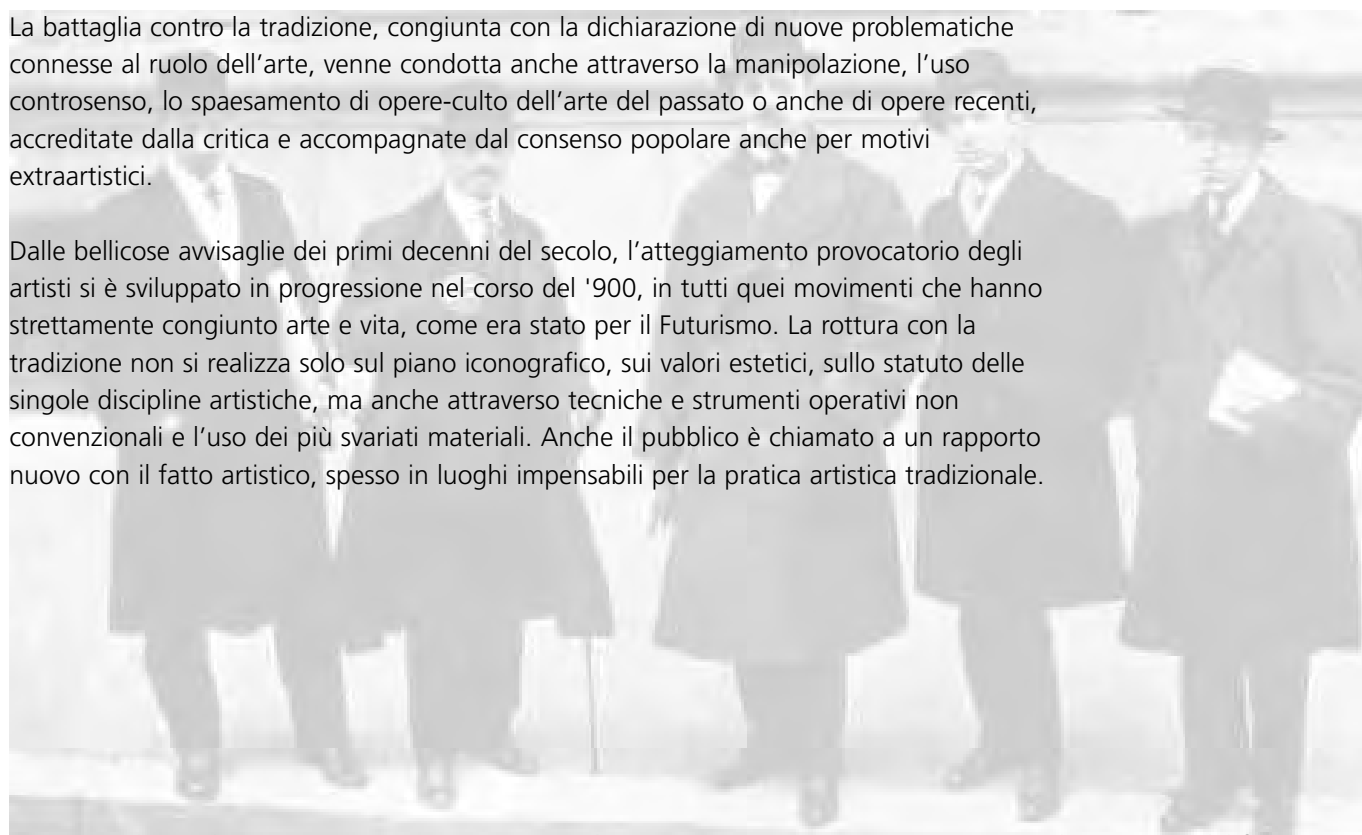
dal "Manifesto del Futurismo" 1909

Rito cimiteriale, puramente formale, per l'icona sacra dell'arte occidentale, quello concesso da Marinetti, secondo il quale ammirare un quadro antico equivale a versare la sensibilità in un'urna. Il culto della tradizione è dunque sterile e estenuante per i "giovani e forti futuristi" smaniosi di affermare nuove bellezze.

La *Gioconda* fu bersaglio-simbolo non soltanto dell'avanguardia italiana, ma anche degli umori clamorosamente dissacratori del Dadaismo. Celeberrima è l'operazione di Duchamp, che appose a Monna Lisa baffi e pizzetto, corredando l'immagine "violata" con una scritta allegramente scurrile. Il furor destruens, che presso tutte le avanguardie caratterizza il rigetto di concezioni estetiche e di canoni consolidati, ha assunto talora anche il gusto per lo scandalo.

La battaglia contro la tradizione, congiunta con la dichiarazione di nuove problematiche connesse al ruolo dell'arte, venne condotta anche attraverso la manipolazione, l'uso controsenso, lo spaesamento di opere-culto dell'arte del passato o anche di opere recenti, accreditate dalla critica e accompagnate dal consenso popolare anche per motivi extraartistici.

Dalle bellicose avvisaglie dei primi decenni del secolo, l'atteggiamento provocatorio degli artisti si è sviluppato in progressione nel corso del '900, in tutti quei movimenti che hanno strettamente congiunto arte e vita, come era stato per il Futurismo. La rottura con la tradizione non si realizza solo sul piano iconografico, sui valori estetici, sullo statuto delle singole discipline artistiche, ma anche attraverso tecniche e strumenti operativi non convenzionali e l'uso dei più svariati materiali. Anche il pubblico è chiamato a un rapporto nuovo con il fatto artistico, spesso in luoghi impensabili per la pratica artistica tradizionale.



Luigi Russolo, Carlo Carrà, Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni e Gino Severini: i principali esponenti del futurismo.



GAM
galleria d'arte
moderna e
contemporanea

BIOGRAFIA

MARCEL DUCHAMP - L'HOOQ RASE'E - 1965

Doppia manipolazione sull'immagine della *Gioconda*: Duchamp ha rasato baffi e barba che iconoclasticamente aveva aggiunto a una replica del capolavoro leonardesco nel 1919. Apparentemente questo secondo intervento è un'operazione riparatrice, tale da restituire dignità all'icona desacralizzata, ma in realtà il gioco, più sottilmente destabilizzante, continua.

Non si tratta della *Gioconda*, così come Leonardo l'ha consegnata all'ammirazione secolare, ma di una figura simbolica su cui per due volte, senza alcuna soggezione, Duchamp è intervenuto con gesto ironicamente irriverente, che non presume particolare abilità manuale, bensì un processo mentale.

Le Gioconde manipolate rivestono un ruolo emblematico nell'abbattimento dei feticci della cultura della società borghese e nel contempo costituiscono una icastica affermazione di principi di un'arte assolutamente nuova, nella quale entra sicuramente anche il piacere dell'ironia, centrale per Duchamp.

La trasgressività del gesto dell'artista, talvolta conseguente a una strategia concettuale, è un atteggiamento comune al Dadaismo e al Futurismo, che agiterà anche molti movimenti successivi.

MARCEL DUCHAMP

Francia, 1887-1968

Le sue opere, sempre suscitatrici di vivaci reazioni, e la sua idea di arte sono imprescindibili per lo sviluppo dell'arte contemporanea, anche nelle sue più recenti manifestazioni.

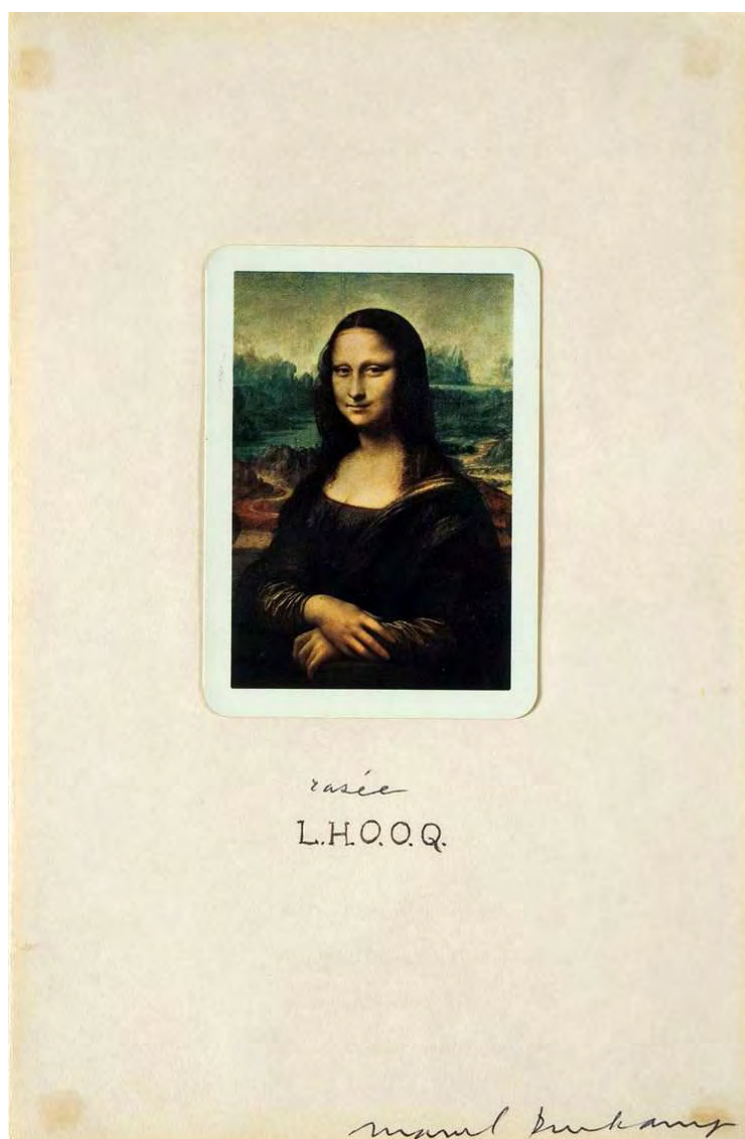
Pur fornito di buone abilità tecniche, svilì il ruolo dell'artista creatore e faber, tolse l'aureola al capolavoro irripetibile, espressione del genio individuale, sostituendovi l'oggetto prefabbricato, vile, privo di connotazioni estetiche, diventato "creazione", perché scelto dall'artista e da lui collocato in un contesto estraneo e scioccante.

Una forte componente intellettuale caratterizza anche le "macchine" da lui progettate interamente.

La sua permanenza a New York ha avuto influenza sullo sviluppo dell'arte americana.

MARCEL DUCHAMP - L'HOOG RASE'E - 1965

readymade, 21 x 13,8 cm
collezione Calamarini, Milano



DADAISMO

Movimento nato nel 1915 nella neutrale Zurigo, più tardi migrato a Parigi e a Berlino, comprendente artisti di diversa nazionalità, concordi nella drastica accusa dei valori culturali ed etici della civiltà occidentale, matrice del conflitto mondiale e dei suoi massacri.

L'azzeramento di ogni principio coinvolse la razionalità, la logica, il senso e il valore dell'arte, la capacità comunicativa del linguaggio, l'unicità della creatività dell'artista...

Casuali accostamenti di oggetti, assemblaggi di materiali eterogenei, oggetti poveri, prodotti serialmente dall'industria, furono le opere conseguenti del radicalismo dada.

Il movimento si esaurì nei primi anni venti, ma il suo spirito di rivolta è riaffiorato in molte correnti, anche recenti, dell'arte del XX secolo.



MICHELANGELO PISTOLETTO - LA VENERE DEGLI STRACCI - 1967

Un accostamento imprevedibile e incongruo: l'icona della classicità, emblema dei valori "eterni" dell'arte, della bellezza assoluta, esposta di spalle e collocata a ridosso di informi materiali di scarto.

De realtà tangenti ma concettualmente antitetiche: quella statica e imm modificabile del prodotto artistico regolato e duraturo, e quella variabile e provvisoria del casuale mucchio di residui, privo di valenza estetica.

Nell'opera è possibile scorgere un confronto fra lo statuto dell'arte tradizionale, tendenzialmente idealizzante e atemporale, e il movimento proprio della vita, qui cifrato in un simbolo di deperimento e di caducità, quale gli scarti di oggetti d'uso.

Per il suo forte impatto visivo *La Venere degli stracci* è fra le opere più note dell'Arte Povera.

MICHELANGELO PISTOLETTO

Bella, 193

Dagli anni Cinquanta occupa un ruolo rilevante nella scena artistica italiana più innovativa, ruolo riconosciuto anche con il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di Venezia del 2002. Però con profondità di riflessione nell'ambito dell'Arte Povera.

Alcune delle sue multiforme attività particolarmente note sono le sue "Superfici specchianti", una sorta di doppio del reale, nelle quali con transitorio ruolo protagonista entrano gli spettatori.

Nella sua città natale ha fondato un importante centro di ricerca artistica.

MICHELANGELO PISTOLETTO - LA VENERE DEGLI STRACCI - 1967

cemento, mica e stracci, 18x10x80cm
collezione privata, Napoli



ARTE POVERA

Termine coniato nel 1966 per un gruppo di artisti torinesi e poi esteso ad altri a loro affini nel produrre opere di ispirazione concettuale, lavorando con materiali poveri, quali sassi, pezzi di legno, tessuti, residui di vario genere, al di fuori del valore economico e ritenuto potenzialmente estetico del materiale d'uso tradizionale.



BIOGRAFIA

KCHO - A LOS OJOS DE LA HISTORIA - 1992

Il lavoro dell'artista cubano non è relativo a un'opera consacrata dalla tradizione secolare, ma a un progetto non realizzato di una gigantesca scultura, concepita dal russo Tatlin nel 1919 per celebrare la Terza Internazionale, l'organizzazione, sostenuta da Lenin e da Trotsk che avrebbe guidato il proletariato internazionale nella rivoluzione europea e mondiale.

Sulla sommità della costruzione, simbolo nelle intenzioni di Tatlin della presa di coscienza, dell'affermazione dei diritti e della forza rivoluzionaria dei lavoratori, Kcho ha collocato un filtro, atto a contenere polvere di caffè, attraverso il quale dovrebbe colare acqua.

È avvenuta una sarcastica trasformazione in una macchina da caffè, umilmente produttiva, di un'architettura non funzionante; di quella torre, trionfalistica icona insieme del modernismo a servizio della rivoluzione e dell'utopia socialista, Kcho denuncia l'assenza di esiti pratici.

Attraverso un'operazione artistica di indirizzo concettuale il cubano passa dall'ironica trasformazione del monumento di Tatlin in banale oggetto utile alla critica del sistema politico vigente nel suo Paese, che non ha realizzato le speranze rivoluzionarie.

KCHO

(Alex Leya Machado)
Cuba, 1970

Fa parte della generazione di artisti cubani emersi sulla scena internazionale negli anni '90. La sua attività grafica e scultorea è strumento di indagine sul concetto di utopia, sulla natura e sulla pratica artistica, considerate in relazione alla situazione politica, economica, culturale del suo Paese.

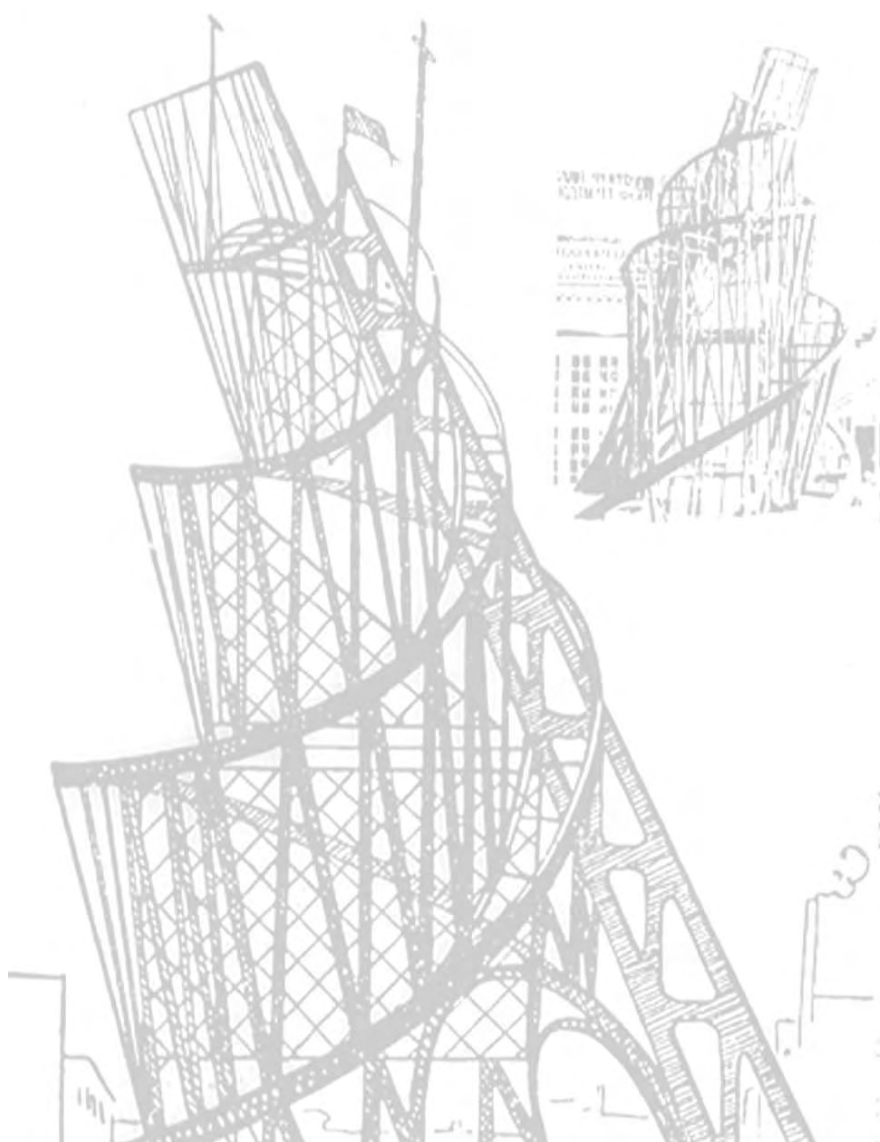


KCHO - A LOS OJOS DE LA HISTORIA - 1992

materiali vari, h. 280, ø135 cm
courtesy Fondazione Sandretto Re Rebaudengo



VLADIMIR TATLIN - PROGETTO PER MONUMENTO ALLA III INTERNAZIONALE 1919



VLADIMIR TATLIN

Mosca, 1885-1953

Pittore e architetto russo, fra i protagonisti dell'arte "rivoluzionaria".

Formatosi nella sua terra ebbe poi modo di conoscere le avanguardie del primo '900.

Fu fautore del COSTRUTTIVISMO che propugnava un'arte funzionale, capace di avvalersi della tecnica e della meccanica industriale, a beneficio della nuova società uscita dalla Rivoluzione.

Incaricato del progetto per il Monumento della terza internazionale, ideò una colossale struttura in acciaio, costituita da una spirale con andamento diagonale, avvolta da pareti di vetro, che ebbe, però, solo alcune realizzazioni in scala fortemente ridotta.

L'intensa sperimentazione di Tatlin e degli altri innovatori, e la sua attività didattica esercitata in più ambiti, vennero interrotte dal decreto staliniano di scioglimento di tutti i gruppi artistici d'avanguardia.

Ritiratosi a vivere in una casa per artisti, per mantenersi fece lavori di tipo tradizionale.



PINOT GALLIZIO - SENZA TITOLO - 1958

L'opera appartiene alla serie della "pittura industriale". Nel lavoro, prodotto talora anche a più mani, venivano usati come supporto della materia pittorica rotoli di carta o di tela, sui quali il colore veniva steso a più riprese, tramite lo scorrimento su lastre di vetro dipinte.

Con successivi interventi altri impasti colorati venivano scagliati, anche con piccoli petardi, sulla tela. Un apposito macchinario provvedeva all'essiccamento, quando la tela non veniva sottoposta all'azione degli elementi naturali.

Il "prodotto industriale" così ottenuto, veniva poi tagliato e venduto a pezzi, secondo le richieste dei visitatori-acquirenti.

L'oggetto prodotto è l'esito composito di interventi tecnici, di casualità, di irruenza gestuale e di prepotenza materia, secondo una volontà di assoluto non conformismo, confermato dalla provocatoria destinazione "democratica" dell'oggetto stesso, che lo priva dell'alone dei valori tradizionalmente assegnati all'arte.

PINOT GALLIZIO

Alba, 1902-1964

Personaggio molto singolare, laureato in chimica e in farmacia, coltivò, insieme alla professione inerente agli studi compiuti, svariati interessi: dall'archeologia all'enologia, dalla botanica all'antropologia, dalla scrittura alla pratica teatrale. Diede il suo appassionato contributo a significativi movimenti e dibattiti accesi attorno al tema dell'assoluta libertà dell'arte. Visse con intensità anche la dimensione politica: fu partigiano, membro del CLN, assessore comunale.

Nella pratica artistica, cui arrivò solo negli anni Cinquanta, dalla consuetudine e dalla conoscenza professionale di vari materiali e dall'interesse per le sperimentazioni più spericolate fu condotto a espressioni nell'area dell'Informale. Fondamentale per l'orientamento da lui intrapreso fu l'incontro con il pittore danese Asger Jorn, animatore del gruppo CoBrA.

Le sue avventurose innovazioni toccarono i supporti, i materiali (dalla pece al mastice), gli strumenti (dal bisturi alle siringhe per dolci), gli spazi espositivi (celebre la Caverna dell'antimateria, rivestita con teli dipinti con pittura industriale, emanante elementi olfattivi e sonori).

CoBrA

Movimento fondato a Parigi nel 1948 da un gruppo di artisti provenienti dalla Danimarca, dal Belgio e dall'Olanda.

La denominazione deriva dalle prime lettere delle rispettive capitali.

Gli artisti che ne facevano parte, asserendo la spontaneità assoluta della creazione artistica, valorizzavano ogni tipo di arte primitiva e di espressione irrazionale.

Propugnando un'arte libera da regole, CoBrA poteva combinare l'automatismo istintivo con le deformazioni dell'espressionismo, l'energia del gesto con il colore accentuatamente materico, elementi questi ultimi tipici dell'Informale.

Avverso a ogni tipo di specialismo il Gruppo tendeva a fondere pittura scultura e scrittura.

PINOT GALLIZIO - SENZA TITOLO - 1958

tecnica mista su rotolo di carta, 82 x 286 cm
collezione privata, Torino



Lavorare sopra... attraverso...contro i capolavori del passato ha interessato molti artisti contemporanei, da Picasso a de Chirico, a Dali, a Man Raya a Whol, a Basquiat.
Cerca di coglierne i diversi interventi e le diverse motivazioni.

Sapresti "giocare" su un'opera antica per produrre significati nuovi?

Tra l'operazione di Duchamp nei confronti della *Gioconda* e gli atti vandalici contro le opere d'arte ci sono molte differenze (nelle modalità, nelle finalità, nelle motivazioni) Prova a spiegarle.

Nella storia dell'uomo l'atteggiamento verso il passato è stato di volta in volta di ammirazione o di condanna, in pittura, in scultura, architettura, politica, filosofia. Sai citare degli esempi?



2. UCCIDIAMO IL CHIARO DI LUNA

manifesto phamplet del 1909

Perché tanto furore omicida? Perché la luna, tradizionale soggetto della poesia "passatista", ha ispirato commozioni e languori, sentimentalismi patetici, soliloqui malinconici, contemplanze sonnolente, che trovano origine in stati d'animo ricettivi, condannabili dal vitalismo aggressivo dei Futuristi.

Al pallido chiarore della luna, generato da un elemento naturale, i Futuristi oppongono le "nuove Lune elettriche", la cui luce scompone gli oggetti in angoli, o la luce solare, carica di energia.

"Noi ci proclamiamo Signori della luce, poiché già beviamo alle vive fonti del sole" (dal "Manifesto Tecnico della Pittura Futurista", 1912)

La sconfitta del chiaro di luna è efficacemente rappresentata nella celebre *Lampada ad arco* di Balla, dove la luce di una sottile falce di luna mal compete con le potenti irradiazioni della lampada, rese con un'ampia corona circolare che si espande attraverso angoli multicolori.

L'attenzione agli effetti prodotti sugli oggetti della visione e sullo spazio circostante, e il conseguente adeguamento dei mezzi pittorici, fu molto viva anche in altri movimenti, come il Raggismo russo e l'Orfismo francese.

L'attrazione per il potenziale espressivo della luce elettrica toccò anche il campo teatrale: sulla scena la luce variamente colorata e mobile, proiettata dai riflettori, avrebbe dovuto assumere un ruolo coprotagonistico (si vedano, a tal proposito, i progetti di Prampolini e di Balla per Debussy e per Stravinsky).

In tutte le esperienze relative ai fenomeni luministici si può considerare ricorrente la presenza di fonti di luce interne ai soggetti dipinti; sovente "lune elettriche" baluginano o guizzano nelle vie caotiche delle città, nelle stazioni ferroviarie, sui corpi delle locomotive, negli affollatissimi locali pubblici. E non si tratta soltanto di una notazione d'ambiente, perché secondo Boccioni: " **La lampada elettrica soffre, spasima e grida con le più strazianti espressioni di colore**".

Lo sviluppo dell'illuminazione elettrica nei primi anni del secolo, insieme agli altri segni del progresso, ha indubbiamente influito sulle convinzioni e sull'universo figurativo dei Futuristi, che vennero anche a conoscenza dei dibattiti scientifici sulla natura della trasmissione della luce. L'uso diretto e protagonista della luce tecnologica è stato ampiamente sperimentato nelle installazioni dell'arte contemporanea.





GAM
galleria d'arte
moderna e
contemporanea

BIOGRAFIA

UMBERTO BOCCIONI - IDOLO MODERNO - 1911

Nella figura rappresentata è riconoscibile una "cocotte", protagonista-emblema della vita notturna della città.

Questo tipo di umanità attraversa frequentemente, in forme esasperatamente grottesche, o addirittura mostruose, la pittura degli Espressionisti tedeschi, caricata di caustici intenti di denuncia socio-politica.

Nell'opera di Boccioni il soggetto è prevalentemente campo di attuazione delle riflessioni esercitate dai Futuristi sulla luce.

Dalla serie di fonti luminose, che formano una sorta di firmamento artificiale, la luce si irradia dissociandosi nelle sue componenti cromatiche, secondo quanto avviene con la separazione prismatica. I filamenti colorati caricano lo spazio di energia e tutta la tela ha qualcosa di pulsante. La tecnica usata nella stesura del colore è di evidente ascendenza divisionistica, con l'uso del teorizzato "complementarismo congenito", più atto, secondo i Futuristi, in quanto proveniente da un impulso spontaneo, e non determinato da un dato scientifico, a esprimere con autenticità emozioni violente.

Il massimo di intensità luminosa è concentrato sulla sommità del cappello che riceve direttamente la luce; al di sotto dell'ala si generano ombre verdi-blu, che danno allo sguardo vitreo dell'idolo un'aria innaturale, mentre la luce si riaccende nella parte inferiore del volto, dove spiccano le labbra imbellettate di rosso vivo al di sopra del mento giallo-verde.

Il baluginare dei globi delle luci artificiali, la propagazione dei fasci luminosi convergenti sulla figura, le improvvise accensioni costituiscono il tema primario e insieme il fascino di quest'opera, che porta ancora l'eco di suggestioni simboliste, oltre all'attribuzione al colore di ripercussioni emotive, pratica di derivazione espressionista.

UMBERTO BOCCIONI

Reggio Calabria, 1882
Sorte, Verona, 1916

Trascorse l'infanzia in molte città, seguendo gli spostamenti, per motivi di lavoro, del padre di origini romagnole.

Seguì studi tecnici e a Roma, frequentò insieme a Severini l'atelier di Balla, che lo aprì alla pratica del divisionismo, sulla quale tornò, con motivazioni più approfondite, dopo la conoscenza fatta a Milano di Previati, indiscussa autorità in quella tecnica pittorica.

Poté allargare le sue esperienze artistiche con ripetute permanenze a Parigi, con viaggi in Russia e con un soggiorno a Venezia, dove frequentò l'Accademia del nudo.

Fu poi attratto da Milano, città simbolo in Italia dello sviluppo tecnologico, dove conobbe Marinetti, che gli fece operare la svolta risolutiva della sua arte.

Fra i redattori più direttamente responsabili dei Manifesti sulla pittura e sulla scultura futuriste, ne realizzò con coerenza e inconfondibile stile le convinzioni, come il dinamismo universale, la simultaneità, la compenetrazione dei piani, la sintesi ottico-mnemica.

UMBERTO BOCCIONI - IDOLO MODERNO - 1911

olio su tavola, 60 x58,4cm
EstorickCollection, Londra



RAGGISMO

Movimento nato nel 1912 da radici futuriste. Furono promotori Mikail Larionov e Natalia Gončarova, secondo i quali ogni oggetto diffonde nello spazio dei raggi, che, intersecandosi, danno origine alle forme.

I fasci dei raggi, intensamente colorati e saettanti in tutte le direzioni imprimono dinamismo nella composizione.

ORFISMO

Denominazione attribuita nel 1912 dal poeta Apollinaire alla pittura di Robert Delaunay, interpretando originalmente il Cubismo, diede alle superfici proiettate sul piano pittorico i colori dello spettro solare e luminescenze cristalline, producendo, grazie al complementarismo simultaneo, effetti di moto rotatorio.

La concezione sulla luce di Delaunay si definiva "il grande iniziato", insieme a dati in comune con i Futuristi, che ne rivendicavano però, la primogenitura, entravano elementi misticheggianti, estranei al movimento italiano.

GINO SEVERINI - LUCE+VELOCITA'+RUMORE - 1913

Di quest'opera, conclusa nel 1913, s'era persa memoria fino alla sua ricomparsa nel 2005 in un paese sudamericano, presso un proprietario sconosciuto.

È una realizzazione emblematica dei temi, della poetica e della tecnica dei futuristi e, segnatamente, del suo autore, che l'aveva inviata a una manifestazione artistica d'oltreoceano, nell'anno stesso della sua esecuzione.

La percezione compiaciuta del dinamismo, dell'intensità della vita, dei segni della modernità e, quindi, della velocità accelerata dai mezzi di trasporto, del rumore prodotto da cose e da persone, della luce, è compressa in un dato unitario, in cui le singole sensazioni si sono vicendevolmente potenziate.

Severini ha espresso la simultaneità delle sensazioni attraverso l'intersezione sulla superficie del quadro, e non in una profondità illusoria, in forme geometriche quadrangolari, triangolari, circolari, rese pulsanti da una stesura per piccoli tocchi distinti di colore, in ricordo della tecnica puntillista esercitata in Francia.

Queste forme sono l'equivalente, come si vede, non illustrativo, di esperienze vissute o agognate.

L'emozionante vita parigina si trasmette nello splendore dei colori primari e dei complementari, la sensazione del rapido moto della luce prende forma nei triangoli luminosissimi e allungati.

Tra le interpenetrazioni simultanee si riconoscono primarie strutture architettoniche, per il tempo avveniristiche, insegne, i numeri sulle carrozze del mezzo di locomozione, le chiome tondeggianti degli alberi.

L'energia della metropoli è tale da debordare dai confini della tela.
(Un tema analogo e uno sviluppo abbastanza prossimo a quelli dell'opera analizzata si possono riscontrare nel dipinto di Balla *Linee forze di paesaggio* alla GAMeC).

GINO SEVERINI

Cortona, 1883- Parigi, 1966

Insieme a Boccioni, conosciuto a Roma, frequentò lo studio di Balla che lo avviò alla pratica del divisionismo. Recatosi a Parigi, che divenne la sua patria di elezione, frequentò gli artisti più significativi delle avanguardie che vi fiorivano nei primi anni del secolo. Aderì al Futurismo, ne sottoscrisse i manifesti e ne pubblicò uno integralmente suo.

Il futurismo di Severini ebbe caratteri originali, fra i quali l'uso dell'analogia, cioè la traduzione in termini visivi di connessioni fra fonti di sensazioni in sé differenti, come ad esempio, il mare e una danzatrice. Tipica di quest'autore, fin quando restò nell'area del Futurismo, fu la tendenza a ridurre l'oggetto reale a colori simbolici spesso disseminati in aerei sistemi puntiformi, a ritmi di linee, al di fuori di preoccupazioni realistiche e narrative; ne derivarono forme prossime all'astrazione. L'intuizione dei legami analogici fra campi diversi, per Severini, derivava dalla persistenza nella memoria di esperienze vissute in tempi diversi e dalla loro sovrapposizione.

GINO SEVERINI - LUCE+VELOCITA'+RUMORE - 1913

olio su tela, 8 x 100 cm
collezione privata



DIVISIONISMO E PUNTILLISMO

Procedimenti impiegati nelle ricerche post-impressioniste nella stesura del colore, alla ricerca di un fondamento scientifico della pittura. Le tinte complementari vengono applicate scomposte in filamenti o in piccole macchie: il risultato è l'intensificazione dei valori luministici e una sensazione di vibrazione della scena presentata, elementi utilizzati dai futuristi, che li trovarono funzionali ai loro intenti.

La MeC è presente un'opera di Boccioni, *La cara Betty* (1909) di piena adesione al divisionismo.

TONY CRAGG - SPECTRUM MOON - 1985

plastica, 220 x 122 cm
collezione Rosa Sandretto, Milano

Un'enorme falce di luna, spogliata dell'arcano della distanza, della sua inattingibilità, del luore bianco che la smaterializza ai nostri occhi.

Tolta dal cielo e approssimata alla nostra quotidianità anche per la materia di cui è composta: in aderenza ai nostri tempi non è più la luna elettrica dei futuristi, ma una luna di plastica, anzi, di frammenti di plastica, residui di una forma deperita.

Ma su questi Cragg opera un riordino sapiente che dà loro nuova vita e nuovo senso: quasi "tessere" di mosaico i frammenti si accostano e si susseguono gli uni agli altri formando fasce di colori gradualmente varianti, secondo la progressione in cui la luce si scompone quando passa attraverso un prisma.

Cragg ha operato uno scambio fra i fenomeni che accadono nella luce, quando viene riflessa dalla luna e il corpo stesso della luna, ne nasce un'opera sorprendente, piacevolmente spettacolare, lievemente canzonatoria, ma il vecchio chiaro di luna è "ucciso".



TONY CRAGG

Liverpool, 1949

Formatosi al Royal College di Londra, emerse agli inizi degli anni ottanta con lavori composti dai detriti della produzione industriale, accostati a secco, in una prima fase, sul pavimento e, successivamente, addossati alle pareti; ebbero così origine costellazioni, sagome umane, "autoritratti", profili di velivoli. I frammenti che entrano in questi collages scultorei sono di natura disparata, generalmente umile, fino alla plastica slabbrata dalla consumazione, accostata a piccoli oggetti riconoscibili, rimasti integri, forse per sottolineare la casualità dei reperti e della loro collocazione.

Sempre, comunque, questi residui, attraverso l'intervento dell'artista, vengono rigenerati, in opere controllate da una composizione rigorosa e da un'attenzione scientifica al colore.

Nelle opere successive le forme, più decisamente scultoree, si sono espanse nello spazio, composte da assemblaggi, da strati di materiali compressi, da calibrate composizioni di oggetti d'uso. Fra i materiali, oltre a quelli di reimpiego, sono entrati nelle sculture di ampie dimensioni anche il bronzo e l'acciaio.



MAURIZIO CATTELAN - NATALE - 1995

Una luce gassosa rossa forma un alone attorno ai filamenti al neon che tracciano la sagoma di una cometa, contenente nella testa la stella a cinque punte delle Brigate Rosse, ricordate anche nelle lettere luminescenti della sigla.

Nell'immaginario cristiano la stella cometa è un promettente e rassicurante segno di orientamento ma nell'installazione di Cattelan questo segno è fatto coincidere con la sigla che minaccia o evoca fatti di sangue e che dichiara situazioni di contrapposizione violenta.

Sullo stesso segno si intersecano e confliggono due significati contrastanti per la coscienza comune. È evidente in quest'opera di Cattelan un gioco di ribaltamento di senso, di rovesciamento delle regole della cultura e della società, delle aspettative abitudinarie.

Al di là del solito piglio irriverente, tipico dell'autore, non è possibile cogliere di quest'opera un solo inequivocabile significato. Si tratta solamente di gusto dissacrante esercitato su un simbolo di natura religiosa? Oppure di smascheramento della banalizzazione di un simbolo ormai mercificato e, quindi, passibile di un uso indifferenziato? Oppure, ancora, nell'opera non si può cogliere un'allusione alla minacciosa luce fiammeggiante e cruenta delle B.R. o al ruolo da esse esercitato di orientamento/disorientamento?

Con le sue operazioni, visivamente aggressive, Cattelan provoca reazioni diverse nel pubblico, reazioni che egli intende come continuazioni della sua opera.

MAURIZIO CATTELAN

Padova, 1960

Ha conseguito notorietà internazionale con le sue installazioni imprevedibili, provocatorie, di ambiguo significato, sempre di forte impatto visivo.

Le sue operazioni presentano personaggi, situazioni, oggetti, segni, prelevati dalla realtà e amplificati dalle comunicazioni mass-mediale e riproposti con modi affini a quelli della pubblicità, fatto che contribuisce a renderne ambigue le motivazioni che appaiono aperte in più direzioni.

Cattelan ha dichiarato di non credere a un'unica verità ma a una combinazione di infinite possibilità, pertanto sembrerebbe vano cercare delle tesi nel suo lavoro.

Comunque sia, il senso ludico insito nelle sue opere, la sfida provocatoria, i possibili spunti di critica sociale e di irrisione al sistema dell'arte, i mezzi usati gli hanno decretato successo, quotazioni iperboliche sui mercati internazionali e popolarità.



MAURIZIO CATTELAN - NATALE - 1995

neon sagomato, 82 x 38 x 4 cm
courtesy Fondazione Sandretto Re Rebaudengo



APPROFONDIMENTO E RICERCA

Arte, scienza e letteratura sono sempre state profondamente intrecciate. Prova a mettere in collegamento ricerca scientifica e ossessione artistica della luce nei primi decenni del '900.

“Guarda che luna...”. Sapresti analizzare i riflessi della luna nella letteratura (Dante, Ariosto, Tasso, Foscolo, Leopardi, Pirandello, ...) o nella musica (Chopin, Schoenberg, ...)?

ATTRAVERSO LA MOSTRA

Sapresti costruire un percorso in mostra sulla presenza della luce, dalle tele alle installazioni?



3. VOGLIAMO DARE LA SCALATA AL CIELO

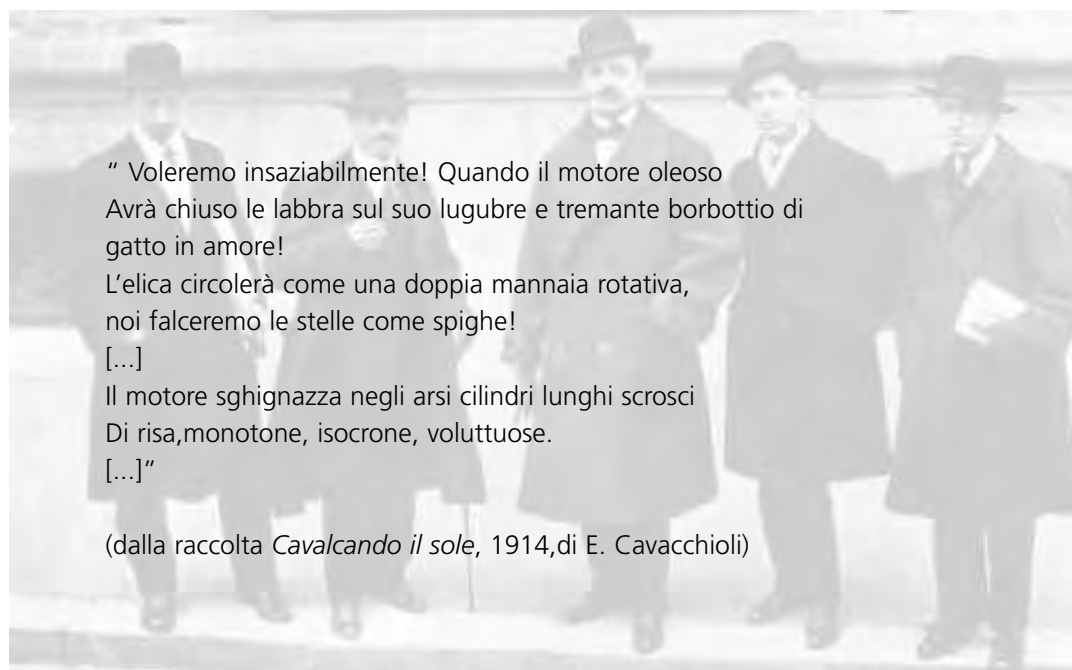
da "Scalata" di Libero Altomare, 1912

"Noi canteremo... il volo scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera"

(dal "Manifesto del Futurismo", 1909)

L'entusiasmante novità, le potenzialità e i significati simbolici del volo aereo ben rispondevano ai modelli comportamentali, ai valori morali ed estetici proclamati dal Futurismo fin dalle origini, come la abitudine alla temerarietà, la "sfida alle stelle", la bellezza della velocità, il piacere fisico dei rumori di origine meccanica.

Nell'immaginario futurista la macchina volante prese via via il posto dell'automobile, anche perché capace di dilatare il campo delle sensazioni. Ancor prima che nell'arte figurativa, possiamo cogliere nella lirica dei poeti futuristi non soltanto accenti di eccitazione per l'esperienza del volo, ma un audace rinnovamento nel lessico, nelle immagini, nelle analogie, nel ritmo.



" Voleremo insaziabilmente! Quando il motore oleoso
Avrà chiuso le labbra sul suo lugubre e tremante borbottio di
gatto in amore!

L'elica cirolerà come una doppia mannaia rotativa,
noi falceremo le stelle come spighe!

[...]

Il motore sghignazza negli arsi cilindri lunghi scrosci
Di risa, monotone, isocrone, voluttuose.

[...]"

(dalla raccolta *Cavalcando il sole*, 1914, di E. Cavacchioli)

Per Marinetti lo sguardo dall'alto non solo offre nuovi e molteplici punti di vista, ma è strumento di rivoluzione mentale, sollecitazione per "spezzare le vecchie pastoie logiche", come afferma nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912.

In particolare, l'effetto ottico di una visione mobile dall'alto, secondo traiettorie velocemente mutevoli, fu proposto dall'**AEROPITTURA**, un movimento del Futurismo del dopoguerra (manifesti dal 1928 al 1944) che, in parte, assunse elementi propri della retorica fascista, pur intendendo mantenere vivo lo spirito dell'avanguardia.

Le opere degli aeropittori presentano, comunque, interesse di ordine iconografico e formale: vi possiamo apprezzare prospettive presentate simultaneamente, velocemente variabili, prodotte da virate, da picchiate o da impennate, incisive sintesi paesaggistiche, immagini in dissolvenza per la distanza e per la rapidità della visione e, in taluni casi, al di là della pur innovativa resa figurativa, la traduzione dell'esperienza fisica e psichica in termini astratti.

FORTUNATO DEPERO - MOVIMENTO D'UCCELLO - 1916

olio, tempera e smalto su tela, 100 x 135 cm
Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

Il cinetismo, proprio della macchina-feticcio, muove anche il volo degli uccelli di Depero, trasformati in robot meccanici, come le sue ballerine, le sue marionette, i suoi giocattoli semoventi, forme stilizzate e vivacizzate come in tutta la sua opera, da uno sguardo divertito, da un gusto scherzoso e da una caratteristica cromia decisa e brillante.

In quest'opera la stilizzazione del soggetto in movimento è prossima all'astrazione; nelle forme tondeggianti e tendenti a sovrapporsi si può riconoscere l'andamento avvolgente del volo, mentre le penne delle ali e della coda, strumento del moto aereo, formano il congegno meccanico motore.

I colori netti e contrastanti, dando una sensazione di vitalità, intensificano la carica dinamica.



FORTUNATO DEPERO

Fondo di Trento, 1892
Rovereto, 1960

Estensore insieme a Balla, conosciuto a Roma, del *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo* (col fine di rallegrarlo), per la quale si impegnò con giocoso fervore attraverso un'intensa operatività artistica, esercitata nei più diversi settori. Fu pittore, scenografo, costumista in piena sintonia con le più ardite sperimentazioni in campo teatrale, musicale, coreico dei suoi tempi, grafico pubblicitario di assoluta rottura rispetto al gusto decorativo corrente, giornalista.

Nella Casa D'arte Depero, aperta a Rovereto, produsse anche singolari oggetti di arte applicata.

Veramente avveniristici i suoi *Complessi plastici*, assemblaggi di materiali eterogenei, producenti sensazioni visive, tattili, uditive.

Con il suo universo figurativo coloratissimo, accattivante, fiabesco, attraversato da una vena ironica, ha rappresentato il versante ludico del Futurismo.

Grazie alle sue frequentazioni internazionali, ha fatto conoscere il Futurismo negli Stati Uniti.



TULLIO CRALI - INCUNEANDOSI NELL'ABITATO - 1939

Crali rende efficacemente la sensazione della picchiata dell'aereo con una prospettiva zenitale, che genera una visione inusitata.

Il nostro punto di osservazione coincide con quello del pilota, così che siamo, per così dire, attirati nel cuneo spaziale, compenetrato con gli edifici urbani sottostanti.

La sensazione del tuffo in profondità è accentuata dall'effetto di controluce nell'intelaiatura della cabina di guida e nella figura del pilota, in contrasto con la luminosa, avveniristica metropoli.

La resa piuttosto essenziale dell'immagine e le ridotte variazioni cromatiche rendono l'azione concisa, perentoria, sì da far avvertire il tempo breve dell'evento e quindi la velocità del velivolo.

Come in altre opere dell'Aeropittura, avvertiamo qui un sentimento di orgoglio per la signoria del cielo, grazie alla macchina volante. Il pilota realizza il modello marinettiano "dell'uomo che regge il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra".

TULLIO CRALI

(pseudonimo Balzo Fiamma)
Dalmazia, 1910
Milano, 2000

Autodidatta con interessi artistici orientati in diverse direzioni, fu accolto da Marinetti nel secondo Futurismo che si impegnò durante la sua lunga esistenza a tener vivo, a promuovere, a documentare anche in ambito internazionale, attraverso un'attività multiforme. Si occupò di architettura, di scultura polimerica, di scenografia, di grafica, di moda; fu declamatore delle parolibere di Marinetti, accreditato dall'autore stesso.

La sua aeropittura nacque dall'esperienza diretta del volo acrobatico, di cui fu appassionato cultore.

Interessanti per gli sviluppi futuri le sue Sassosintesi, sculture composte da sassi levigati e erosi da elementi naturali, operazione compiuta negli anni cinquanta, in continuazione della pratica dell'assemblaggio di materiali non convenzionali che aveva già sperimentato sia nei precedenti lavori su tela, sia nella scultura.

APPROFONDIMENTO E RICERCA

TULLIO CRAI - INCUNEANDOSI NELL'ABITATO - 1939

olio su tela, 130 x 155 cm
Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea



Analizza come viene affrontato il tema del volo aereo nella poesia futurista, nella pittura e con i proclami dei Manifesti.

Tra realtà e mito, il volo come azione eroica è ben presente nella vita e negli scritti di D'Annunzio. Prova a vedere come viene descritto e trattato.

Nel secolo scorso ha vissuto un famoso aviatore bergamasco, Antonio Locatelli. Vai alla scoperta della sua vita e dell'area museale a lui dedicata a Bergamo.

La Caproni, una fabbrica italiana di aerei. Come si sono evoluti i modelli a fronte di sempre maggiore velocità e dei progressi della scienza?

ATTRAVERSO LA MOSTRA

Sapresti costruire un percorso in mostra su -> Depero o su -> Il tema della macchina nei dipinti futuristi?

Analizza la persistenza del supereroe dell'aria nel cinema americano.



MAURIZIO MOCHETTI - TRE PINGUINI AEREI RAZZO - 2005

vetroresina, 110 x 40 cm ciascuno
courtesy Galleria Giò Marconi, Milano

Nell'installazione di Mochetti l'orientamento ordinario degli oggetti evocati è stato ribaltato. Gli aerei da caccia, in scala ridotta, sono disposti in verticale, bloccati sopra il castello di coda, che funge da assurdo supporto.

Il loro potenziale bellico è in tal modo irriso e la loro rappresentazione suggerisce una divertita analogia con un gruppo di pinguini, uccelli poco atti al volo e procedenti, gli uni accanto agli altri, in modo goffo e impacciato.

Avvertiamo che il rovesciamento operato non è soltanto di ordine fisico, ma anche di ordine concettuale.

MAURIZIO MOCHETTI

Roma, 1940

Interessato alle possibilità offerte dalle tecnologie più avanzate, per realizzare i suoi progetti artistici, ha operato ardite sperimentazioni, soprattutto nel campo della luce laser.

Sulle sue sorprendenti macchine, argutamente rese impossibili dall'applicazione di congegni antagonisti, sui feticci della velocità da competizione e delle tecnologie sofisticate del nostro tempo, come la Ferrari in oro zecchino, in scala ridotta, appesa con dei tiranti, ha esercitato il suo senso critico e demistificatore.





BRUNO MUNARI - MACCHINA INUTILE - 1947

Munari dichiarò che l'invenzione delle sue macchine fece seguito alla conoscenza di Marinetti, ma è evidente che la sua ispirazione va in direzione opposta alla roboante mitologia macchinistica e all'ossessione *lirica della materia* del fondatore del Futurismo. L'aerea creazione di Munari si muove realmente, ma non compie né tuffi né impennate, aleggia silenziosa, attraversata dallo spazio in cui ritrova.

La *Macchina inutile* sembra costruita per sottrazione, fino a smaterializzarsi, ed è improduttiva, quindi "inutile" per una logica pragmatistica. Senza alcun referente naturalistico, senza alcuna funzione, dona il piacere gratuito della bellezza. Il "motore" di questa macchina è un'operazione mentale: il calcolo dei rapporti tra le forme, le dimensioni, i pesi, al fine di produrre equilibrio dinamico fra le parti del congegno e sensazione di imponderabilità.

L'estro ironico di Munari si esercitò nell'invenzione di macchine giocosamente utili, come *L'agitatore di coda per cani pigri* e *Il motore a lucertola per tartarughe*.

BRUNO MUNARI

Milano, 1907 - 1998

Partecipò alle Mostre del Futurismo dal 1927. Dal 1933 ebbe inizio la sua creazione di "macchine inutili", raffinata parodia dei miti futuristi. Di derivazione futurista si può considerare il suo interesse per il movimento, continuato nelle ricerche di arte cinetica e programmata, come la sperimentazione dei più diversi mezzi di comunicazione.

Particolarmente significativo, e riconosciuto internazionalmente, il suo lavoro nei campi del disegno industriale e della grafica. È stato anche un singolarissimo autore di libri per l'infanzia.



FUTURISMO E...

BRUNO MUNARI - MACCHINA INUTILE - 1947

metallo colorato (6 triangoli metallici di colore rosso) h cm 63
Studio Dabbeni, Lugano

ARTE CINETICA E PROGRAMMATTA

L'opera viene programmata per produrre un movimento reale o semplicemente percepito dall'occhio dello spettatore, provocato dall'incidenza della luce sulla superficie, dal rapporto fra linee, figure, colori, e da suoi spostamenti nello spazio. Le variazioni sono ottenute con una programmazione scientifica dell'opera, che tenga conto della natura dei materiali impiegati e delle leggi dell'ottica. Fra i maestri di questo movimento artistico ricordiamo Soto, per l'Italia Munari e Alviani. La Mostra offre anche altri esempi.





4. IL TEMPO E LO SPAZIO MORIRONO IERI

dal "Manifesto del Futurismo", 1909

La dichiarazione di Marinetti, più che implicare direttamente un ribaltamento di concezioni fisiche o filosofiche, esprime l'orgoglio e l'entusiasmo di "sentirsi ritti sulla cima del mondo [...] sul promontorio estremo dei secoli".

L'idea di un dinamismo universale per il quale "tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido" è l'orizzonte mentale entro il quale i futuristi hanno maturato le loro concezioni spazio-temporali. I successivi *Manifesti tecnici della pittura e della scultura* metteranno in luce più meditate considerazioni sulla questione.

Nel loro lavoro, poi, gli artisti, sia in campo pittorico sia in quello scultoreo, demolirono l'illusionistica rappresentazione tridimensionale di uno spazio inerte in cui il movimento dei corpi è bloccato in un gesto o in una posizione imm modificabile.

Lo spazio futurista non è concepito come un vuoto informe ma come un'entità, come un campo di forze dinamiche che viene plasmato dalle figure che vi si agitano, le quali, a loro volta, non sono estranee perché penetrate dallo spazio stesso.

Non c'è stacco, non c'è distinzione fra corpo solido e ambiente circostante, tutto è continuità spaziale, tanto che i piani dei volumi nel loro moto si sfaldano e si sovrappongono gli uni sugli altri in un continuo gioco di intersezioni. I piani atmosferici, penetrando nelle cose, le avvolgono, dopo averne dissolti i profili.

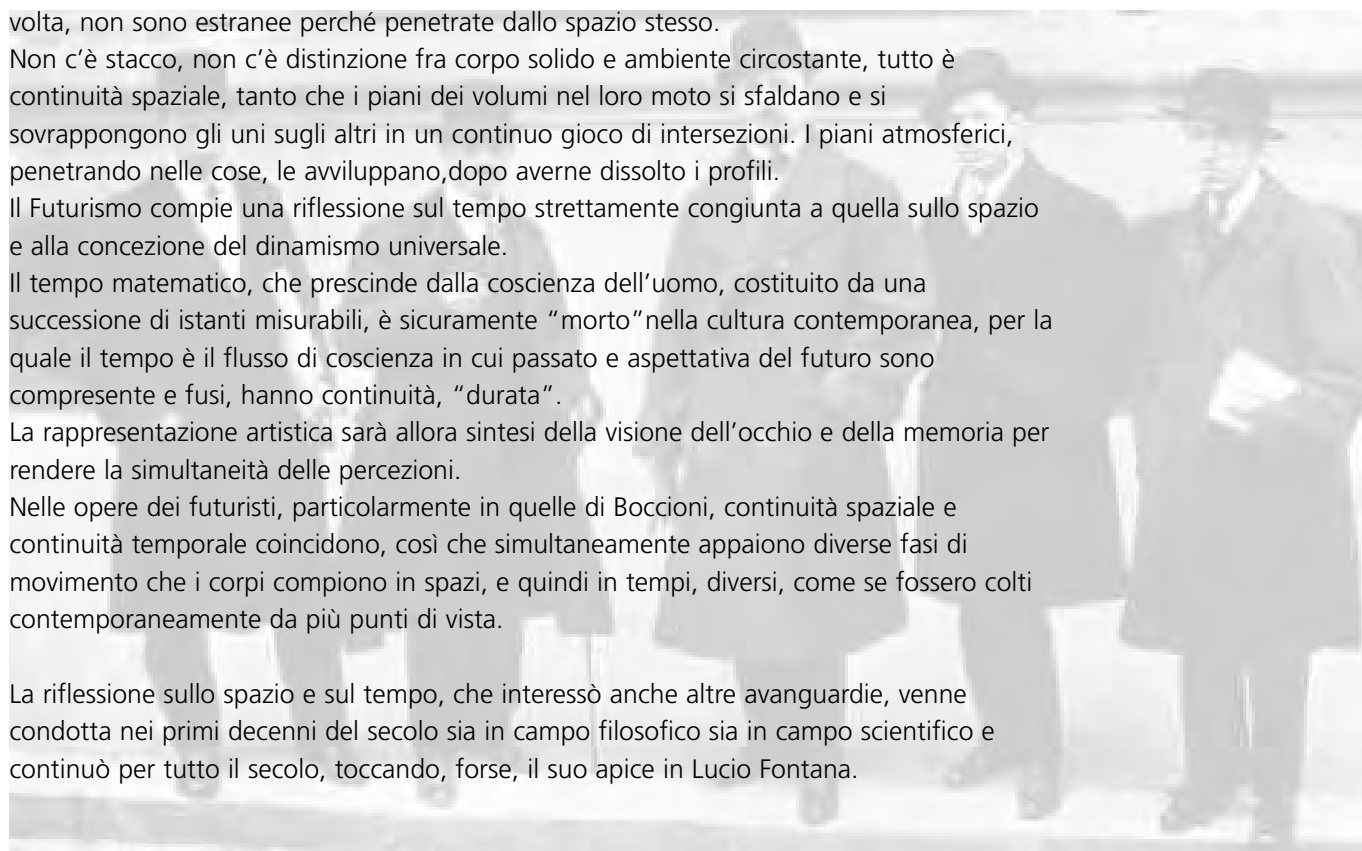
Il Futurismo compie una riflessione sul tempo strettamente congiunta a quella sullo spazio e alla concezione del dinamismo universale.

Il tempo matematico, che prescinde dalla coscienza dell'uomo, costituito da una successione di istanti misurabili, è sicuramente "morto" nella cultura contemporanea, per la quale il tempo è il flusso di coscienza in cui passato e aspettativa del futuro sono compresente e fusi, hanno continuità, "durata".

La rappresentazione artistica sarà allora sintesi della visione dell'occhio e della memoria per rendere la simultaneità delle percezioni.

Nelle opere dei futuristi, particolarmente in quelle di Boccioni, continuità spaziale e continuità temporale coincidono, così che simultaneamente appaiono diverse fasi di movimento che i corpi compiono in spazi, e quindi in tempi, diversi, come se fossero colti contemporaneamente da più punti di vista.

La riflessione sullo spazio e sul tempo, che interessò anche altre avanguardie, venne condotta nei primi decenni del secolo sia in campo filosofico sia in campo scientifico e continuò per tutto il secolo, toccando, forse, il suo apice in Lucio Fontana.





LUIGI RUSSOLO - LA RIVOLTA - 1911

olio su tela, 150,8 x 230,7 cm
collection Gemeentemuseum Den Haag

Sotto il profilo tematico l'opera sviluppa l'immaginario futurista "delle grandi folle agitate dalla sommossa ...nelle capitali moderne".

Il movimento carico dell'energia della ribellione è espresso attraverso una serie di angoli acuti, i cui vertici sembrano premere contro le delimitazioni della tela.

La massa dei manifestanti, simile a un infuocato incontenibile magma, entro il quale le singole figure vanno annullandosi, si incunea nello spazio, la direzione del moto attira in sé le strade, gli edifici urbani dai muri ai tetti. La tradizionale rappresentazione dello spazio è destrutturata dalla simultanea visione da diversi punti di vista.

L'ondata dei rivoltosi plasma tutto lo spazio circostante imprimendovi un deciso dinamismo, alla cui sensazione collabora efficacemente l'uso prevalente dei colori primari, tipici nella produzione di Russolo.



LUIGI RUSSOLO

Portogruaro, 1885
Cerro Laveno, 1947

Nato in una famiglia di musicisti, ma poco motivato a quel tipo di studio, scelse di frequentare l'Accademia di Brera.

A Milano strinse amicizia con quelli che sarebbero diventati i protagonisti del Futurismo, con i quali collaborò alla stesura dei Manifesti della pittura e ne realizzò efficacemente i principi nella sua produzione artistica.

Riprese interesse alla musica, portandovi intenti audacemente innovatori, come si può capire dal *Manifesto dei rumori* da lui elaborato.

Lo scritto teorizza l'impiego del suono-rumore, per realizzare il quale progettò gli *intonarumori*.

Abbandonata pittura e musica si dedicò alle scienze occulte.

UMBERTO BOCCIONI FORME UNICHE NELLA CONTINUITA' DELLO SPAZIO - 1913

scultura in bronzo 110 x 89,5 x 40 cm
Civico Museo d'Arte Contemporanea (CIMAC) Civiche Raccolte d'Arte, Milano

La figura avanzante, simbolo dell'uomo proteso vittoriosamente verso il futuro, di una "nuova bellezza" rispetto alle Vittorie alate dell'arte antica, trascina con sé lo spazio circostante che entra a far parte organicamente del blocco plastico.

I piani del blocco solido si espandono, sembrano sciogliersi per l'incontro con lo spazio, si agitano come se l'aria intersecata dai movimenti compiuti li gonfiasse. Ma non per questo muscoli e tendini impegnati nel passo ardito perdono di energia, perché il risultato è una forma "unica" costituita dal materiale solido e dall'ambiente, ugualmente carichi di tensione.

Il prorompente dinamismo della figura sintetizza in una presentazione unitaria diversi movimenti operati in successione. La "quarta dimensione" di cui Boccioni avvertiva il bisogno sembra qui realizzata in questa sintesi spazio-temporale.

L'opera segue di un anno il *Manifesto tecnico della scultura* da lui concepito, nel quale si afferma il proposito di "spalancare la figura e di chiudere in essa l'ambiente".



UMBERTO BOCCIONI

Reggio Calabria, 1882
Sorte, Verona, 1916

Trascorse l'infanzia in molte città, seguendo gli spostamenti, per motivi di lavoro, del padre di origini romagnole.

Seguì studi tecnici e a Roma frequentò insieme a Severini l'atelier di Balla, che lo aprì alla pratica del divisionismo, sulla quale tornò, con motivazioni più approfondite, dopo la conoscenza fatta a Milano di Previati, indiscussa autorità in quella tecnica pittorica.

Poté allargare le sue esperienze artistiche con ripetute permanenze a Parigi, con viaggi in Russia e con un soggiorno a Venezia, dove frequentò l'Accademia del nudo.

Fu poi attratto da Milano, città simbolo in Italia dello sviluppo tecnologico, dove conobbe Marinetti, che gli fece operare la svolta risolutiva della sua arte.

Fra i redattori più direttamente responsabili dei Manifesti sulla pittura e sulla scultura futuriste, ne realizzò con coerenza e inconfondibile stile le convinzioni, come il dinamismo universale, la simultaneità, la compenetrazione dei piani, la sintesi ottico-mnemica.



GAM
galleria d'arte
moderna e
contemporanea

BIOGRAFIA

LUCIO FONTANA - CONCETTO SPAZIALE-ATESE - 1965

Gran parte della multiforme attività artistica e dell'elaborazione teorica di Fontana è una riflessione sullo spazio, indagato nella dimensione fisica, mentale, spirituale, emotiva.

Nei suoi *Concetti spaziali*, di cui l'opera esposta fa parte, l'artista mira esplicitamente a oltrepassare la soglia della superficie limitata per accedere allo spazio cosmico infinito. I buchi, le lacerazioni, i tagli praticati sulle tele e successivamente su lastre metalliche con punteruoli, lame, trapani sfondano realmente la superficie, ponendo o almeno suggerendo una relazione oggettiva fra l'al di qua del supporto, sempre circoscritto e misurabile, con un'idea, con un "concetto" di spazio senza limiti, con l'oltre.

L'opera, per Fontana, non si conclude entro il perimetro di una superficie bidimensionale, solo passibile di una dilatazione spaziale fasulla, ma sostanzialmente impenetrabile: nei suoi lavori ciò che è al di là della tela, come la luce, l'aria, il colore trapela o affiora attraverso le slabbrature dei fori. Il "valico" si compie in doppia direzione.

Nell'opera presente i tagli netti, ritmicamente scanditi, depurati da ogni violenza gestuale, hanno la severa concisione di un atto rituale profondamente partecipato.

Essi nascono dalla spinta a infrangere il limite dell'opera per evocare lo spazio infinito, che se non può essere catturato è un'attesa a cui la mente si apre.

LUCIO FONTANA

Rosario di Santa Fé, 1899
Milano, 1968

Avviato alla scultura dal padre, completò la sua educazione artistica presso l'Accademia di Brera, come allievo di Wildt.

Legatosi poi al gruppo degli Astrattisti lombardi, produsse sculture sia di genere figurativo, sia di genere astratto, usando terracotta, gesso, cemento colorato.

In queste forme la preponderanza dei vuoti sui pieni appare come un anticipo dei successivi sviluppi dello Spazialismo.

Tornato in Argentina, dove fonda una scuola d'arte, redasse il *Manifesto blanco*, premessa teorica del Movimento spaziale attorno al quale, in Italia, elaborò diversi scritti esplicativi e programmatici.

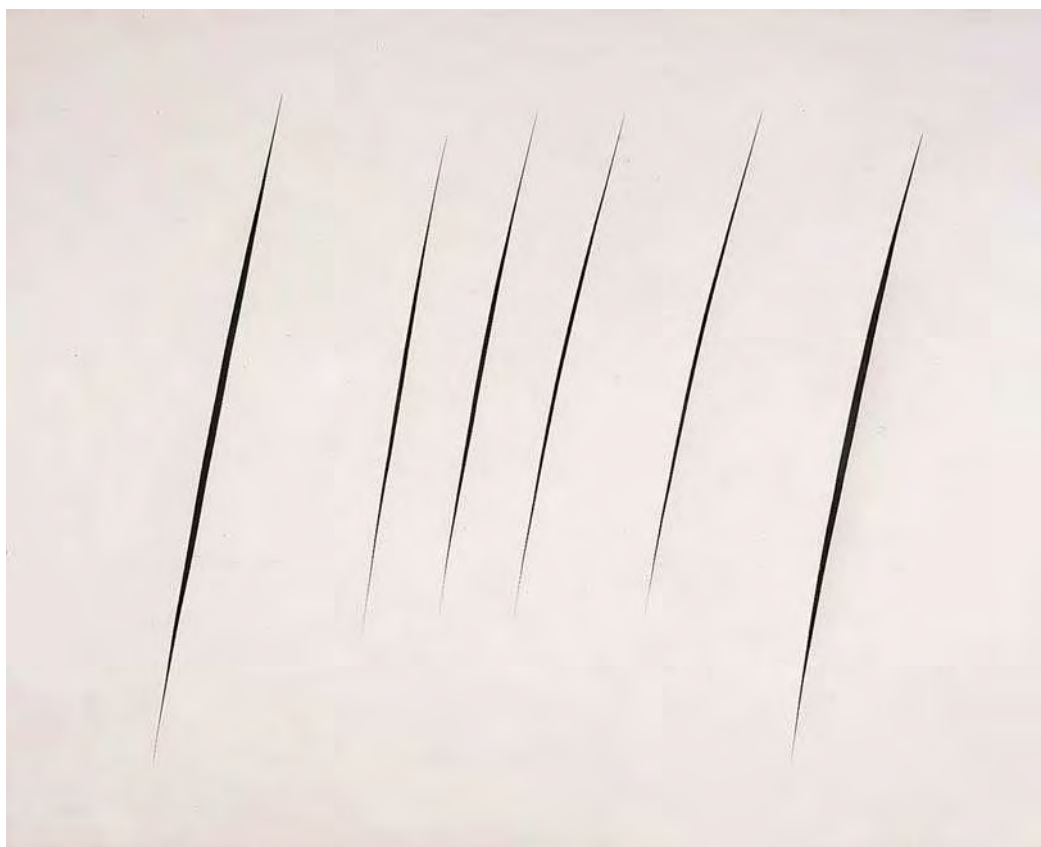
Nelle varie serie sotto le quali raccolse le sue incessanti ricerche attorno allo spazio e al tempo aprì nuovi orizzonti al pensiero.



FUTURISMO E...

LUCIO FONTANA - CONCETTO SPAZIALE-ATTESE - 1965

idropittura su tela bianca, 90 x 72 cm
Galleria Seno, Milano



SPAZIALISMO

Movimento fondato da Fontana nel 1947, approfondito in una serie di dichiarazioni di poetica nel corso degli anni successivi.

Sviluppò le istanze futuriste di un linguaggio artistico connesso alla cultura del proprio tempo, alle conquiste della fisica e della tecnica. Il mezzo televisivo, il neon, il laser, entrarono così nella pratica artistica.

La centralità dell'interesse del Futurismo per la dimensione spazio temporale venne radicalizzata nel senso che lo spazio stesso diventa l'opera, non il luogo dell'opera. Il suo spirito di rivolta è riaffiorato in molte correnti, anche recenti, dell'arte del XX secolo.



GAM
galleria d'arte
moderna e
contemporanea

BIOGRAFIA

PATRICK TUTTOFUOCO - Y - 2004

Le forme installative, come questa, che con la loro presenza modificano fortemente l'ambiente in cui sono collocate e che possono farsi esse stesse ambiente, spazio praticabile e a volte modificabile dal pubblico, si possono considerare una derivazione della scultura ambientale preconizzata da Boccioni, della poetica e delle realizzazioni spazialiste di Fontana. Ricordiamo che in area italiana anche la *Caverna dell'Antimateria* del '59 era stato un precedente significativo (vedi Percorso 1).

Lo spettatore non rimane in relazione a quest'opera in passiva contemplazione, può penetrarne lo spazio reale, farne parte. Lo spazio reale assume anche l'ambiguità della sua illusoria replica nelle superfici specchianti.

In Y 2004 entrano diversi elementi tecnologici, come le vernici industriali dai colori decisi, la musica elettronica, le luci al neon, il laser che provocano una simultanea stimolazione sensoriale.

L'aspetto ludico che aveva ispirato le serate futuriste in quest'opera si dispiega gioiosamente, senza, pare, intenti beffardi.

PATRICK TUTTOFUOCO

Milano , 1974

Si segnalò giovanissimo con un'opera frutto di un lavoro collettivo alla sua prima personale e seppe mantenere con la successiva attività artistica l'interesse della critica e del pubblico.

Per le sue esibizioni ama esporre in spazi innovativi.

Le sue opere, in cui entrano collaborazioni specialistiche, dato il frequente utilizzo di diverse tecnologie, tendono a intrecciare legami con l'ambiente circostante e con il pubblico.



APPROFONDIMENTO E RICERCA

PATRICK TUTTOFUOCO - Y - 2004

impianto audio, acciaio, specchi, tubi neon, 280 x 410 x 260 cm
My Private



Anche nella narrativa e nella lirica del Novecento è possibile ravvisare l'abbattimento delle secolari scansioni spaziali e temporali per l'espressione di un continuum spazio-temporale?

Le mutate concezioni ed espressioni dello spazio nell'arte contemporanea, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, generano anche una nuova situazione, un nuovo ruolo per lo spettatore. In quali opere esposte in Mostra hai vissuto questa esperienza?

Nelle collezioni permanenti della GAMeC cerca un'opera di Balla in cui sia presentata la simultaneità della visione dello spazio.

Puoi operare un confronto sulla concezione dello spazio di Boccioni e quella di Fontana esaminando anche i rispettivi Manifesti?