

Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA
CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO

INDIRIZZO IN SCULTURA

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN SCULTURA

CATTEDRA DEL PROF.

Roberto Pozzobon

UMANO E DISUMANO

RELATORE
Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO
Eugenio Volpato

Matricola 8101/T

ANNO ACCADEMICO 2017-2018

INDICE

Introduzione.....	5
Capitolo I	
L'ARTE E L'ANGOSCIA NOVECENTESCA.....	6
1.1 Il male nella storia dell'arte.....	11
1.2 Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel il Vecchio.....	38
Capitolo II	
L'AZIONISMO VIENNESE.....	50
2.1 Storia e poetica.....	51
2.2 Psicologia.....	57
Capitolo III	
3.1 ZDZISLAW BEKSINSKI - Dipingere l'inferno per non impazzire	63
3.1.1 <i>Le opere</i>	68
3.1.2 <i>Curiosità</i>	68
3.2 OLIVIER DE SAGAZAN - Le maschere inquietanti.....	73
3.2.1 <i>Curiosità</i>	75
3.3 JAKE e DINOS CHAPMAN - L'estetica del bestemmiatore.....	79
Conclusione.....	96
Portfolio progetto artistico.....	99
Bibliografia, sitografia e filmografia artistica.....	161
Ringraziamenti.....	162

Ministero dell'Istruzione e della Ricerca
Alta Formazione Artistica Musicale e Coreutica



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA
CORSO DI DIPLOMA DI PRIMO LIVELLO IN ARTI VISIVE E DISCIPLINE DELLO
SPETTACOLO

INDIRIZZO IN SCULTURA

TESI DI DIPLOMA ACCADEMICO IN SCULTURA

CATTEDRA DEL PROF.

Roberto Pozzobon

UMANO E DISUMANO

RELATORE
Prof. Danilo Ciaramaglia

CANDIDATO
Eugenio Volpato

Matricola 8101/T

ANNO ACCADEMICO 2017-2018

Introduzione

Fin dal primo istante in cui ho impugnato una matita, ho avuto una spiccata attrazione per l'orrido e il grottesco, ma è da poco che me ne sono chiesto il motivo e vorrei dare una spiegazione a questa domanda che oltre a me stesso, in tanti mi hanno posto.

Dai miei primi disegni ad ora, mi diverto a immaginare questi mondi dove le persone sono state corrotte nella mente e nel corpo e la vita umana, diventata ormai uno scherzo di cattivo gusto, arranca per farsi valere su quel poco di normale che ancora è rimasto: personaggi orridamente deformi che si massacrano l'un l'altro per dar vita ad altri ancora più orrendi.

In tanti sostenevano che era piuttosto strano per un bambino della mia età avere questi pensieri; mi chiedevano: "Perché disegni queste cose?", "Cosa significa questa tendenza?" o "Sei matto?"; domande lecite a cui io non sapevo rispondere.

Eppure a me piaceva disegnarli, mi faceva stare bene; li trovavo affascinanti, intriganti e meritevoli di essere immortalati sulla carta, l'unico modo di espressione che conoscevo al tempo.

Con gli anni sono cresciuto e cambiato, ma questa passione non ha fatto altro che maturare affinandosi nella tecnica e nell'immaginazione.

Arrivato alla conclusione della mia esperienza accademica vorrei capire se esiste un senso per tutto ciò, vista la mia ferma intenzione di continuare su questa strada.

Sia l'opera che suscita orrore e ribrezzo che quella esteticamente piacevole sono state create con l'intenzione di comunicare qualcosa; sicuramente per la prima è più difficile assorbirne il messaggio: evitando situazioni che toccano tasti dolenti si soffre meno, ma è denigrandole che perdiamo l'occasione di imparare.

In questa tesi cercherò di razionalizzare la passione che coltivo da anni, indagando e sviscerando artisti che hanno compiuto o che stanno ancora compiendo un percorso creativo simile al mio, esplorando le loro convinzioni e analizzando il loro sentire nell'ambito artistico.

L'ARTE E L'ANGOSCIA NOVECENTESCA

Disumano agg. [comp. di *dis-* e *umano*]. – Che non ha o non conserva nulla di umano, che non pare proprio o degno dell'uomo: *dolore d.*; *lanciò un urlo d.*; *lascivia d.* (Carducci); *vivere, lavorare in condizioni disumane*. In partic., privo di sentimenti d'umanità, crudele, spietato (cfr. *inumano*): *direttore d. con i suoi sottoposti; ferocia d.*; con valore neutro: è *d. tormentarlo così*.

Avv. disumanamente, in modo disumano: *urlare disumanamente; trattare disumanamente i prigionieri*¹.

Hans Sedlmayr (1896-1984), storico dell'arte austriaco, alla fine della Seconda guerra mondiale scrive il libro ***"Perdita del centro"***, un atto di accusa verso un mondo che aveva tradito se stesso, condannandosi al suicidio.

Egli tenta di applicare al campo dell'arte il paradigma della psicanalisi freudiana, trattando la manifestazione del brutto e dello strano nel linguaggio artistico come sintomi di una sofferenza inespressa.

Esattamente come in un individuo il comportamento nevrotico è indizio di un irrisolto dissidio tra pretese e possibilità, così nell'arte la negazione dell'esigenza del Bello è spia di una rimozione operata dall'anima sociale, a seguito di una dolorosa menomazione.

L'occulto protagonista malato di questa storia, di cui l'artista è la sensibilissima antenna, è in questo caso la civiltà europea, che fra Otto e Novecento venne martoriata da ambizioni nevrotiche e assassine, che la portarono alla gara colonialista per la spartizione del mondo, all'idoleggiamento dei totalitarismi, alle due guerre mondiali, all'equilibrio del terrore.

1 Vocabolario Treccani online

Tormentata dal senso di colpa, oltre che frustrata per la sconfitta epocale con conseguente perdita dell'egemonia mondiale entro la metà del XX secolo, la coscienza europea si infila nel vicolo cieco dell'autopunizione, che buona parte dell'arte esprimerà con il linguaggio dell'ironia dissacratoria.

Il primo passo verso l'abolizione del Bello beatificante, con conseguente esaltazione del Brutto disturbante, fu compiuto dalle avanguardie artistiche degli anni Dieci del '900 (basti ricordare il canone futurista dell'*antigrazio*).

Tuttavia, fu solo dopo la Prima guerra mondiale che la ricerca artistica più avanzata prese a focalizzarsi sulla celebrazione non più della vita ma della morte e dello sfacelo.

Si trattò di un'introiezione dell'orrore subito dalle giovani generazioni, che era stato anticipato già negli ultimi decenni dell'Ottocento dalle opere di una serie di eccentrici artisti, non immuni da psicopatologie (Ensor, Munch, Kubin, Schiele), i quali con le loro inquietanti tendenze a forzare il tratto fino alla deformazione vengono giustamente considerati quali precursori dell'Espressionismo tedesco.

All'interno di questa seconda nascita dell'Espressionismo, non vi è pittore che più di Otto Dix (1891-1969) abbia saputo rappresentare il trauma delle ferite sofferte nel corpo e nella psiche dai soldati della Grande guerra, simbolicamente elaborate attraverso l'accatastamento di forme sfatte, larvali e putrescenti, impastate del fango della trincea, rievocanti il ribrezzo e perfino il tanfo dei cadaveri in decomposizione.

Tra Francia e Spagna una reazione analoga prese l'indirizzo del Surrealismo, veicolando il sentimento tragico dell'allucinazione davanti a una realtà che non è più comprensibile secondo procedimenti logici: quasi una schizofrenia, di cui è facile capire l'origine traumatica.

Un esempio vale per tutti: in **"Morbida costruzione con fagioli bolliti: premonizione di guerra civile"** (fig. 1.1), Salvador Dalì rievocò allegoricamente lo squartamento e la mutilazione dei cadaveri, che si praticava tra fronti avversari durante la guerra civile di Spagna.



1.1 Salvador Dalì, Morbida costruzione con fagioli bolliti premonizione di guerra civile, 1936, olio su tela, Philadelphia Museum of Art (Philadelphia)

L'esperienza della guerra rivelò all'arte europea la tragedia non razionalizzabile della perdita dell'integrità della persona umana, sia nel corpo che nella mente.

Come si è visto a più riprese nel corso del XX secolo, il dilagare del razionalismo positivista non ha affatto portato alla vittoria della ragione, bensì allo scatenamento degli spiriti selvaggi: un paradosso su cui non ci si interrogherà mai abbastanza.

Colui che con maggiore perspicacia aveva previsto questo esito, veramente demoniaco, dell’umano delirio di onnipotenza, fu Dostoevskij (1821-1881).

Lo stimolo al Bello rimase oscurato anche dopo che la tragedia della Seconda guerra mondiale ebbe fine, poiché la violenza che aveva ammorbato l’aria d’Europa lasciò tracce assai persistenti.

L’artista deve essere visto come una spugna che, vivendo in simbiosi con i suoi simili, ne capta ideali e timori, paranoie e infatuazioni. Per temperamento, l’artista è più di loro esposto alle conseguenze dell’infelicità: lo *spleen* è il suo pane.

Pertanto, non stupisce di vedere come, nella seconda metà del Novecento, i movimenti artistici d’avanguardia non smettano di considerare la condizione umana come segnata da una caduta irreversibile, e anzi approfondiscano senza fine tale pessimistica intuizione.

Per usare un riferimento topografico preso a prestito dall’escatologia cristiana, si può dire che il luogo che agli occhi dell’artista risalta come il più corrispondente all’esistenza umana è l’Inferno o tutt’al più, il Limbo. Il Paradiso, semplicemente, è fuori portata: non è più tematizzabile.

Nell’autopercezione dell’europeo dell’epoca della Guerra fredda continuò a pesare l’ombra della guerra e della violenza civile, come dimostra in maniera impareggiabile la pittura di Francis Bacon, che nella seconda metà del Novecento portò a compimento la poetica dello sfiguramento della persona fisica, riflesso della liquidazione di una soggettività sovrana che non riesce più a inserirsi stabilmente nel mondo.

In “*Tre Studi per figure alla base di una Crocifissione*” (fig. 1.1.22), elaborata sulla scorta della “*Guernica*” di Picasso, Bacon portò all’estremo limite grafico il sentimento dell’angoscia, espresso attraverso il suo caratteristico urlo.

Lo stesso non si poté dire per gli artisti più giovani, che nel Secondo dopoguerra si susseguirono in un vorticoso approfondimento del Brutto e del Disumano come metro della propria condizione esistenziale.

Potrebbe infatti esserci un narcisismo sottilmente misantropico in questo irriducibile protrarsi dell'antagonismo tra arte e società; al qual proposito torna utile la sottolineatura, compiuta vigorosamente da Sedlmayr, della radice nietzschiana dell'arte contemporanea.

Nietzsche ribadì in più sedi il suo disprezzo per l'individuo meschino dei suoi giorni, un patetico pigmeo sottomesso alle convenzioni sociali e attaccato a illusorie agenzie di rassicurazione, tra cui le organizzazioni partitiche e religiose con le loro dottrine pseudo-salvifiche e la loro "morale del gregge".

Con il suo gusto per il sacrilegio a fini di illuminazione, Nietzsche è giustamente considerato il capofila del nichilismo, che è forse il sottofondo di pensiero maggiormente diffuso tra gli artisti contemporanei più à la page, quelli che fanno parlare di sé. Pensiamo per un attimo alle modalità con cui essi usano rapportarsi agli aspetti più degeneri del nostro sistema socio-culturale, che sono quelle della parodia e dell'esasperazione.

A una semplice scorsa di ciò che viene propinato dai media, appare indubbio che quello attuale è il regno dell'istintualismo edonista e consumista, abilmente vezeggiato dall'industria pubblicitaria e reso ancor più ineluttabile dal crollo delle ideologie alternative e dal cedimento delle religioni nel loro aspetto virtuista.

Indubbiamente tutto ciò crea un vuoto, a cui l'arte, quando è pervasa da nichilismo, non tenta nemmeno di supplire con l'incitamento a un Bello a cui non crede più, esattamente come i suoi nemici.

Tutto quello che essa fa è visualizzare la futilità di ciò che è futile e la labilità di ciò che è labile.

L'artista si compiace spesso nel ridicolizzare la presunzione del piccolo borghese ottuso e illuso, sfatandone l'opportunistiche bisogno di "normalità", ma non lo mette di fronte a qualcosa di più grande, bensì di fronte a qualcosa di altrettanto piccolo.

Gli accade di farlo con petulanza e talvolta con un certo sadismo.

Per questo, al termine di un contatto con questo genere di trovate artistiche, magari allestite nella forma di installazioni presso cui indugiare attoniti, possiamo scoprirci

colti da un senso di *taedium vitae*, di inutilità del tutto, che deriva precisamente dalla ripetizione all'infinito della scoperta del fondo di inganno che contraddistinguerrebbe l'esperienza umana, secondo la lettura che il nichilista compie del nostro disagio. All'individuo triste dei nostri giorni, l'unica consolazione che questo tipo di approccio artistico sembra proporre è quella della mimesi satirica del suo Nulla, magari riproposta secondo variazioni che ricercano ora lo spaesamento estraniante, ora l'atto ludico e gratuito e insensato, ora l'eros artificializzato, ora l'irrisione beffarda, e così via.

In casi limite, come quello di Jan Fabre con i gatti lanciati in aria, si cerca il transfert sull'animale di una pulsione violenta che accomunerebbe artista e spettatore.

Questo è il modo in cui, ai nostri giorni, l'arte cerca la sua via all'espletamento della funzione liberatoria e catartica che da sempre le compete: francamente è un po' insufficiente per un'umanità assetata di infinito e di meraviglioso.

Probabilmente nessun esponente delle avanguardie del primo Novecento avrebbe potuto immaginare una simile rincorsa al gesto degradante, quale sviluppo delle proprie teorie sovversive.

Da buoni rivoluzionari, gli avanguardisti erano ciecamente fiduciosi intorno alla virtù palingenetica della distruzione.

Noi oggi sappiamo che non è così: purtroppo non tutto ciò che viene spazzato via è destinato a ricrescere meglio di prima, anzi.

1.1 Il male nella storia dell'arte

"La zattera della Medusa" (fig. 1.1.1) di Théodore Géricault, è a mio parere uno dei dipinti antichi più violenti; le figure sovradimensionate, la luce teatralmente drammatica e il realismo spiazzante sono i mezzi necessari per catturare non solo il pubblico del tempo, ma anche quello contemporaneo.

L'effetto potrebbe essere stato enfatizzato ulteriormente per lo spettatore ottocentesco che non era certo abituato, come oggi, a vedere cose del genere.



1.1.1 Théodore Géricault, La zattera della Medusa, 1819, olio su tela, Musée du Louvre (Parigi)

Per comprendere appieno l'opera occorre tenere presente questo aspetto storico, poiché la contestualizzazione è molto importante trattandosi di un'opera che ha lo scopo di suscitare una forte risposta emotiva.

La Méduse era una fregata francese a vela, varata il 1° luglio 1810.

Il giorno seguente però, si incagliò sulle secche del Banc d'Arguin, vicino Nouadhibou in Mauritania, a causa dell'inesperienza del comandante.

Dopo alcuni tentativi per disincagliare lo scafo, l'equipaggio abbandonò la nave il 5 luglio 1816 sulle sei imbarcazioni di salvataggio.

I passeggeri in eccesso furono posti su una zattera che venne trascinata dalle barche. Poco dopo, questa affondò parzialmente causando la rottura della cima che la teneva legata al gruppo.

Fu così abbandonata: venti persone morirono o si suicidarono appena calata la notte. Dopo nove giorni vi furono casi di cannibalismo.

Il battello Argus salvò i pochi superstiti il 17 luglio 1816, ma cinque di loro morirono nella notte. Il fatto venne diffuso dai media dell'epoca, soprattutto rispetto al comportamento del capitano della nave, che non ricevette tuttavia la pena di morte, condanna prevista dalla legge per quel tipo di crimine.

Il dipinto mostra colori che tendono al grigio, i corpi sono lividi per il freddo o per la morte.

La poca luce presente viene sprigionata dal tramonto e l'unico colore vivace è il rosso, riservato al mantello che copre un padre che piange il figlio morto.

La scena è forte, cruda, quasi feroce: i morti circondano i vivi, che si aggrappano all'ultima speranza di salvezza nella vista di una nave all'orizzonte, si riescono quasi a sentire le urla di aiuto che si perdono nello sciabordio delle onde tempestose.

Il grande realismo contribuisce al coinvolgimento dello spettatore, l'anatomia perfetta ci fa toccare quei corpi, mentre l'attenzione viaggia per il dipinto, seguendo sguardi e gesti, come se anche noi vedessimo in quella nave in lontananza una speranza di salvezza.

I giochi di sguardi e gesti per coinvolgere e condurre lo spettatore nella scena è sempre stato un metodo efficace fin dall'antichità.

Guardiamo per esempio *“Compianto sul Cristo morto”* (fig. 1.1.2) di Giotto, che rappresenta il momento della deposizione del corpo di Gesù dalla croce.

Tutto avviene sullo sfondo di un desolante paesaggio, dove un albero spoglio fa da richiamo alla morte di Cristo e testimonia il dolore universale conseguente al suo sacrificio.

C'è una altissima sensazione di drammaticità in questo dipinto, che Giotto realizza attraverso una sapiente composizione e distribuzione degli elementi rappresentati, convergenti tutti verso la Madonna che abbraccia Cristo, suo figlio.

Le linee, le figure, ogni gesto e sguardo convogliano l'osservatore verso quell'ultimo, interminabile abbraccio.

Il tema è quello del dolore che diventa, così, universale.

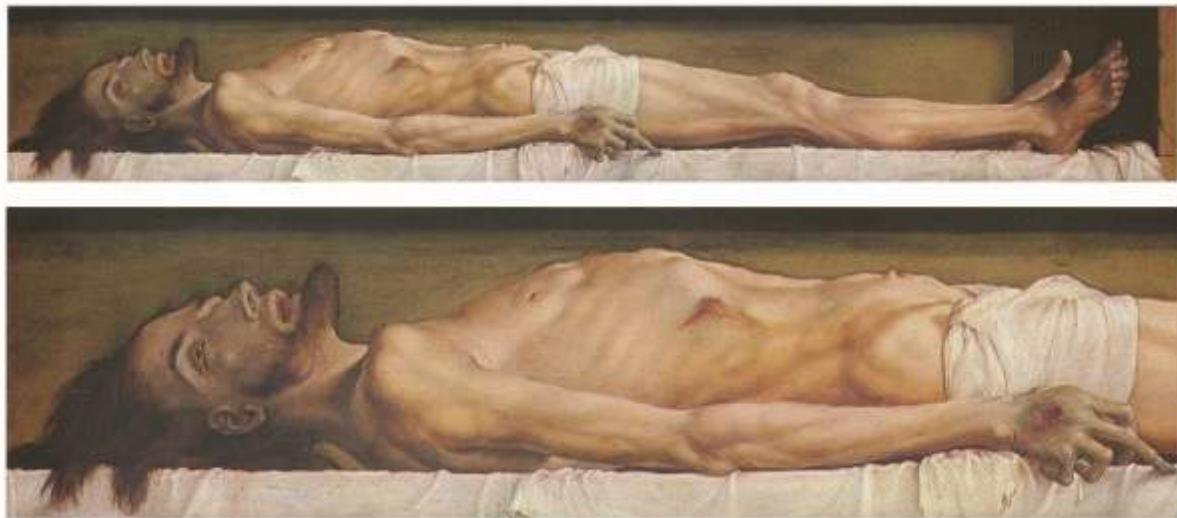


1.1.2 Giotto, Compianto sul Cristo morto, 1303-1305, affresco, Cappella degli Scrovegni (Padova)

Il dolore umano delle donne e degli apostoli è unito al dolore divino che si manifesta, attraverso gli angeli, in modo altrettanto forte e, forse, anche più disperato per quella gestualità accentuata degli angeli che, impazziti, sembrano contorcersi sotto la spinta di un dolore eccessivo che, trasalendo da quell'umanità sofferente fino al cielo, vi rimbalza da un punto all'altro.

A volte però, la cruda realtà colpisce molto più a fondo della teatralità.

Nel “*Cristo morto nella tomba*” (fig. 1.1.3) di Hans Holbein il Giovane, invece, non vediamo Gesù artificiosamente in posa, ma nient’altro che il suo cadavere così come deve essere un corpo morto nella realtà.



1.1.3 Hans Holbein, Cristo morto nella tomba, 1520-1522, olio su tavola, Kunstmuseum (Basilea)

Papa Francesco scrive nell’enciclica *Lumen Fidei*: “*Quel quadro potrebbe anche far perdere la fede a qualcuno. E tuttavia, è proprio nella contemplazione della morte di Gesù che la fede si rafforza, ricevendo una luce sfolgorante, quando essa si rivela come fede nel suo amore incrollabile per noi, che è capace di entrare nella morte vera per salvarci. In questo amore, che non si è sottratto alla morte per manifestare quanto ci ama, è possibile credere; la sua totalità vince ogni sospetto e ci permette di affidarci pienamente a Cristo*”².

L’arte arriva dove a volte le parole non si spingono e gli artisti riescono a comunicare concetti anche molto complessi, in modo immediato.

San Paolo nella Prima lettera ai Corinzi scrive: “*Ora, se si annuncia che Cristo è risorto dai morti, come possono dire alcuni tra voi che non vi è risurrezione dei morti? Se non vi è risurrezione dei morti, neanche Cristo è risorto! Ma se Cristo non è risorto, vuota allora è la nostra predicazione, vuota anche la vostra fede*³.

2 Lumen Fidei, prima enciclica di papa Francesco pubblicata il 29/06/2013 nell’anno della fede

3 Paolo di Tarso (attribuzione), Prima lettera ai Corinzi, datazione 54/55

E quindi quella tomba è segno di speranza per chi ha fede in Cristo, senza resurrezione diventerebbe invece un segno senza significato che ci getta nello sconforto più nero, così come accadde a coloro che assistettero alla crocifissione **prima che la verità fosse loro rivelata dall'apparizione di Gesù.**

Nei testi biblici sono presenti anche crudi eventi, come la decapitazione del generale **Oloferne da parte di Giuditta per salvare Israele dall'assedio babilonese.**

Il dipinto di Artemisia Gentileschi **“Giuditta che decapita Oloferne”** (fig. 1.1.4) descrive questo avvenimento biblico come una calcolata e fredda esecuzione, cosa che in effetti fu.

Gli storici hanno evidenziato la brutalità dell'atto compiuto da una donna di nobili origini che mai si era spinta così oltre.

Inoltre, Giuditta compie il gesto con attenzione e distacco per non macchiare il vestito elegante che indossa.

Altri hanno fatto notare come le due donne, Giuditta e la sua ancilla, compiono la decapitazione con un atteggiamento simile ad una macellazione.

Infatti, diversamente dal testo biblico, l'ancilla partecipa all'esecuzione e non aspetta fuori dalla tenda di Oloferne. Inoltre, la giovane, probabilmente più abituata a scannare gli animali, tiene fermo il generale senza mostrare alcuna emozione.

Giuditta invece, si ritrae, con evidente disgusto nei confronti del sangue che schizza verso di lei.

Giuditta è una donna nobile che compie un omicidio, seppur per buone ragioni, brutale.



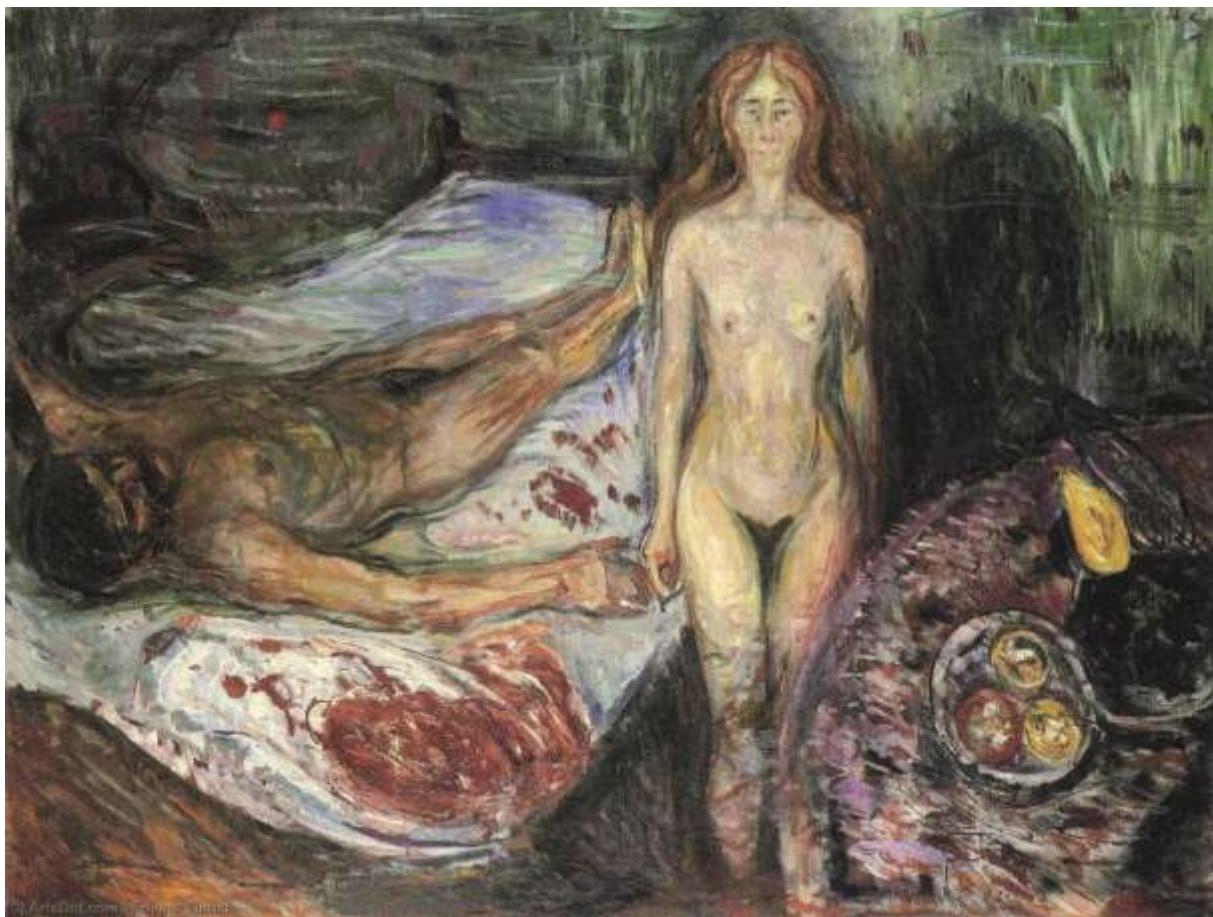
1.1.4 Artemisia Gentileschi, Giuditta che decapita Oloferne, 1620, olio su tela, Galleria degli Uffizi (Firenze)

Ritroviamo la brutalità femminile anche in “*La morte di Marat*” (fig. 1.1.5) di Edvard Munch, ove è rievocata la fine della sua tormentata relazione con Tulla Larsen, terminata con una violenta scenata, durante la quale egli si ferisce gravemente alla mano, strumento indispensabile per la sua arte.

Per lui strapparsi da una donna equivaleva ad una amputazione, a una grossa ferita, quasi a un omicidio. Nella sua mente Tulla che se ne va è assassina, avanza implacabile, inespressiva, gelida mentre alle sue spalle **l'uomo, la sua vittima, giace insanguinato tra le lenzuola.**

La componente tragica viene potentemente caricata e Tulla risulta trasformata in carnefice.

Per l'artista si tratta chiaramente di un omicidio psicologico; nonostante fosse stato lui ad interrompere la relazione, aveva assegnato a Tulla il ruolo di donna fatale, che con le sue insistenze matrimoniali lo aveva condotto alla soglia della pazzia.



1.1.5 Edvard Munch, La morte di Marat I, 1907, olio su tela, Munchmuseet (Oslo)



1.1.6 Edouard Manet, Il suicidio, 1877, Olio su tela, Fondazione E.G. Bührle (Zurigo)

L'omicidio è un atto sicuramente violento, ma non è un argomento tanto tabù quanto il suicidio.

Questo perché? Il mio parere è che l'omicidio ha un motivo, sempre, che si può accettare prima o dopo; il suicidio no, è incomprensibile a chi ne è estraneo, e per quanto la scienza possa scoprire sempre più cose sul cervello umano, rimarrà sempre, io credo, un atto con una sua dose di insondabilità e pertanto di irrazionalità e irriducibilità alla ragione.

E' un atto emotivo, poiché deriva indubbiamente dal lato passionale da cui siamo spesso invasi e come posseduti, dall'incapacità di controllo di fronte all'abisso che talvolta ci si spalanca dinnanzi.



1.1.7 Francisco Goya, Saturno che divora i suoi figli, 1821-1823, olio su intonaco, Museo del Prado (Madrid)

Ma è anche estremamente mentale, poiché credo sia impossibile pensare al suicidio senza il correlato della pre-meditazione, dell'arrovellarsi, di un qualche percorso mentale, più o meno lungo, più o meno coerente.

E' così che Edouard Manet dipinge "*Il suicidio*" (fig. 1.1.6), un quadro muto, silenzioso e statico, ma che mi sembra l'ultimo fotogramma di una diapositiva lunga una vita, la vita di un uomo terminata per sua mano, senza cattiveria, senza violenza, senza sangue, soltanto un silenzio insondabile.

Noi, la mente indagatrice, insistiamo ancora, vogliamo sapere, capire. Non possiamo farne a meno. Anche quando si tratta dell'inafferrabile, del caos, dell'angoscia, dell'abisso. Fissare dritto gli occhi di Medusa, senza però rimanerne pietrificati.

Mentre ne "*Il suicidio*" il silenzio e la quiete la fanno da padroni, Francisco Goya fa della violenza fisica e della paura il tema principale de "*Saturno che divora i suoi figli*" (fig. 1.1.7): un'immagine raccapricciante; egli dipinge con grande efficacia la ferocia e la crudeltà di Saturno rappresentandolo al buio e simile a un mostro.

Saturno, secondo il mito, temendo di essere sostituito al potere dai figli, iniziò a divorarli uno ad uno. Solo Zeus si salvò, grazie alla madre Rea, che lo nascose sull'isola di Creta.

Il volto di Saturno è stravolto dall'ossessione e dalla pazzia e lo sfondo è indefinito e scuro, come anche il piano sul quale poggia. Il piccolo corpo di uno dei suoi figli è senza testa mentre un braccio si trova nella bocca di Saturno. Il padre addenta il corpo del figlio come fosse una preda animale e dai morsi scendono rivoli di sangue.

Questa non è l'unica opera scioccante di Goya che, maestro dell'incisione affrontò il tema della Guerra napoleonica in una serie di 80 stampe.

Omicidi, saccheggi, stupri, l'uomo che uccide il proprio fratello; "*I disastri della guerra*" (figg. da 1.1.8 a 1.1.21) vengono realizzati in un decennio e sono il frutto di un approfondito studio sulla brutale sofferenza che la guerra porta con sé. Il dolore, la fame e le epidemie che accompagnano i conflitti, sono tutti rappresentati nelle matrici dell'artista spagnolo. Si può avvertire ogni singolo sentimento dei protagonisti, nonché i martiri dell'immane tragedia.



1.1.8 Francisco Goya, Tristi presentimenti, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.9 Francisco Goya, Con o senza ragione, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.10 Francisco Goya, *Non c'è rimedio*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.11 Francisco Goya, *Se resusciterà?*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018

Si percepiscono le vibrazioni nei violenti e veloci tratti che la mano del maestro scaglia sulla lastra.

Il ciclo inizia con "*Tristi presentimenti*" (fig. 1.1.8) di ciò che sta per accadere dove è rappresentato un uomo in ginocchio che implora verso l'alto, come se volesse chiedere aiuto a un Dio ormai inesistente, di evitare l'imminente catastrofe umana che sta per abbattersi sulla propria terra.

E' avvolto dall'oscurità; i suoi occhi, quasi spenti, cercano un ultimo e inutile riparo solo oltre le nubi del cielo.

Esempi di pura crudeltà si trovano necessariamente in tutte le incisioni di questa serie.

"*Con o senza ragione*" (fig. 1.1.9) è una di queste. Racconta dell'opposizione alle guardie militari francesi da parte di poveri contadini, rappresentati in tutta la loro umiltà. Disperati, si scagliano con rabbia contro il nemico, ma sanno che vanno verso una morte sicura e violenta.

In altre incisioni, come "*Non c'è rimedio*" (fig. 1.1.10), Goya carica estremamente di pathos la sua immagine: un ribelle è legato ad un palo pronto per essere fucilato, mentre altri purtroppo sono già stati crudelmente giustiziati. Il grande contrasto che si ha con i bianchi e i neri provoca in chi guarda un senso di malinconia.

Nella parte sinistra dell'opera è situato un grande spazio bianco, cosa potrà significare? Forse una speranza di salvezza o un luogo dove i poveri contadini massacrati andranno a riposare per sempre in pace?

La maggior parte delle incisioni continua a navigare in un sentimento di disperazione e terrore. L'ultima lastra si intitola "*Se resusciterà?*" (fig. 1.1.11) e riesce a regalare alla serie una minima speranza di vita dopo la ripugnante Guerra napoleonica.

In queste stampe Goya è quasi come un primo fotoreporter, che ha raccontato dalla prima linea la tragedia che si è consumata in quegli anni. Un giornalista che fa vedere e capire quanto è inutile il senso della guerra e della violenza.

La violenza non è sempre manifesta, talvolta una violenza psicologica è peggio di una fisica.



1.1.12 Francisco Goya, Lo stesso, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.13 Francisco Goya, Nanche qui, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.14 Francisco Goya, Per questo siete nati, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.15 Francisco Goya, Non si può guardare, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.16 Francisco Goya, *Carità*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.17 Francisco Goya, *Perchè?*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.18 Francisco Goya, *Che altro si può fare?*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.19 Francisco Goya, *Per un coltello*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.20 Francisco Goya, *Questo è peggio*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018



1.1.21 Francisco Goya, *Gran impresa con morti*, 1810-1820, puntasecca e acquaforte, Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), visita personale del 12/08/2018

In *"Tre studi per figure alla base di una Crocifissione"* (fig. 1.1.22), Francis Bacon rappresenta tre creature immonde, ibride tra umano e animale dotate di bocche capovolte dall'evidente dentatura (i denti e le bocche saranno sempre una costante ossessione del pittore) che suscitano turbamento e sgomento nello spettatore.

In questo senso Bacon agisce per defigurazione: le teste appaiono contorte, le figure sono isolate, ingabbiate nella tensione centripeta del corpo su sfondo arancio, gli arti sono tesi, la bocca spalancata, quasi a evocare *"Urlo"* di Munch.

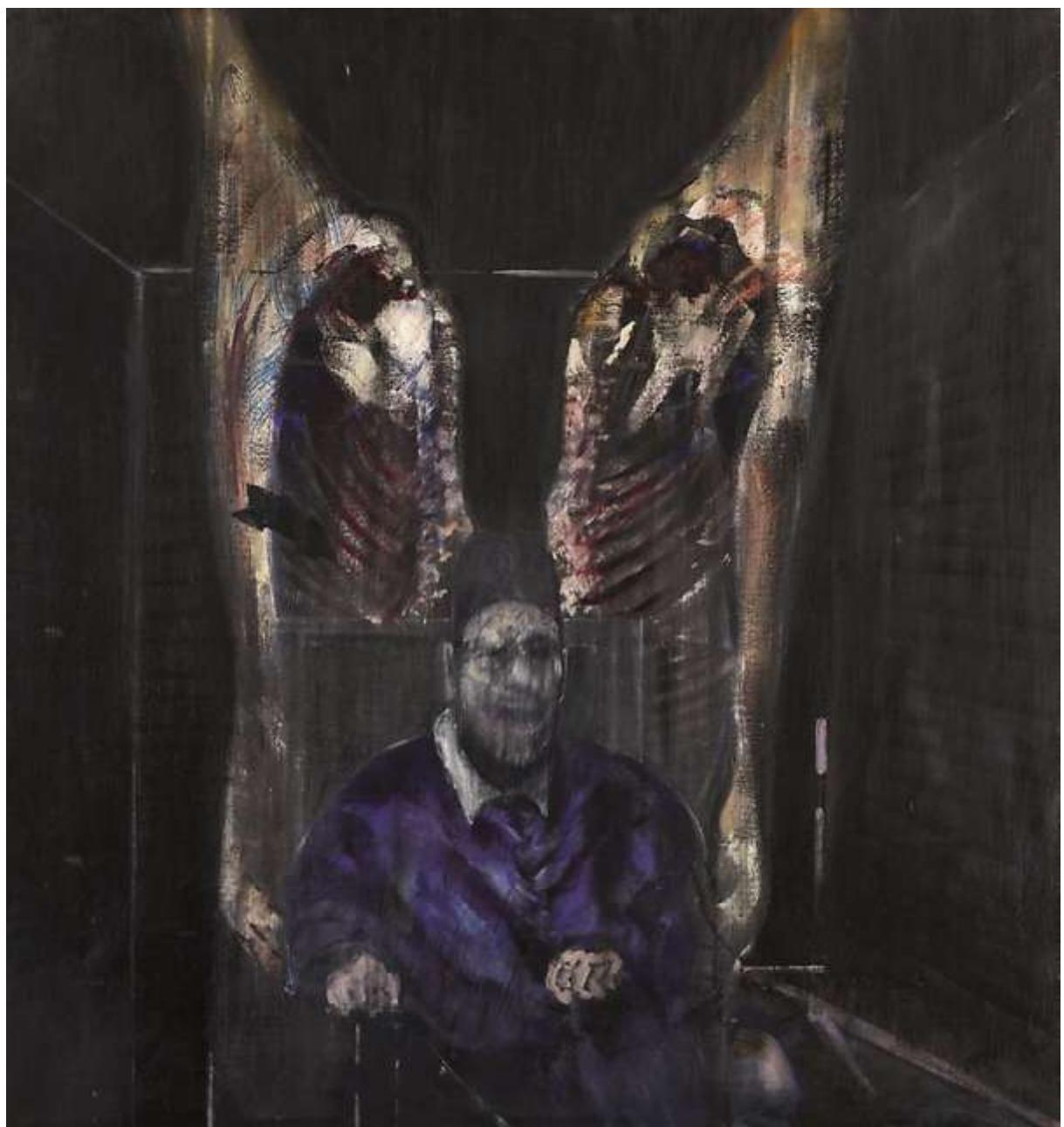


1.1.22 Francis Bacon, Tre Studi per figure alla base di una Crocifissione, 1944, pastello e colore a olio, Tate Modern (Londra)

In altre opere quali per esempio *"Figura con carne"* (fig. 1.1.23) Bacon espone una carcassa animale spaccata in due e appesa alla maniera dei macellai; Bacon dichiarerà che è sempre stato attratto dalla carne e dal sangue; in fondo la sua arte tende a scavare oltre la cortina di pelle che avvolge gli esseri viventi per estrarre tessuti carne e ossa.

Spesso le tinte delle sue opere sono fosche, dotate di una sensibilità oscura e una drammaticità sempre in bilico tra un'energia straripante e la disperazione.

Nel 1944 Bacon aveva distrutto tutti i lavori realizzati che ancora erano nel suo studio.



1.1.23 Francis Bacon, Figura con Carne, 1954, olio, Locazione ignota

Una sorta di azzeramento dal quale uscì con un'opera assolutamente spiazzante, scandalosa, drammatica, presentata per la prima volta nella galleria londinese Lefevre: un trittico di medie dimensioni, intitolato “*Trittico Figure alla base di una Crocifissione*” (fig. 1.1.24); su un fondo di un violento rosso sangue, che identifica uno spazio chiuso, si stagliano tre creature sfigurate dal dolore; quella al centro ha la bocca mostruosamente dilatata in un urlo disumano, quella a sinistra ha gli occhi bendati come resa cieca dalla terribilità dell'esperienza vissuta, quella di sinistra, piegata su se stessa, rivestita di un mantello, sembra rievocare la figura della Maddalena. La mostra fece molto scalpore.

A dispetto dell'intensità folgorante delle sue tele, Bacon necessita, da parte nostra, di uno sguardo calmo e controllato.

Bacon vuole sfuggire dalla mera illustrazione della realtà, per agganciare un livello più profondo e più acuto, acuto nel senso di voler rapportare, nell'immagine, la realtà al suo senso: “*Per me il mistero del dipingere oggi è il modo in cui rendere l'apparenza. So che può essere illustrata, so che può essere fotografata. Ma come può essere resa in modo da catturare il suo mistero dentro al mistero della sua fattura?*”⁴.

C'è una distanza quasi stridente tra la potente dolcezza di Cimabue (“*Crocifissione del transetto sinistro*” (1277-1283)) e i corpi deflagrati di Bacon. Se il tema della rappresentazione è sempre il dramma consumato su un corpo, Cimabue ricompone il dramma in un ordine, mentre Bacon sembra lasciarlo precipitare nel caos.

Ma per capire il senso di questa sua scelta dobbiamo tornare a quel trittico da cui eravamo partiti. Bacon non si limita a fare della Crocifissione una metafora della **terribile esperienza attraverso cui l'Europa era passata**. Bacon **spinge il suo allarme** molto più in là.

Nella sua Crocifissione si respira la pressione di una minaccia più radicale.

⁴ Comunione e Liberazione, Cultura, News online, Francis Bacon quella brutalità ferita di Giuseppe Frangi, 30/01/2012



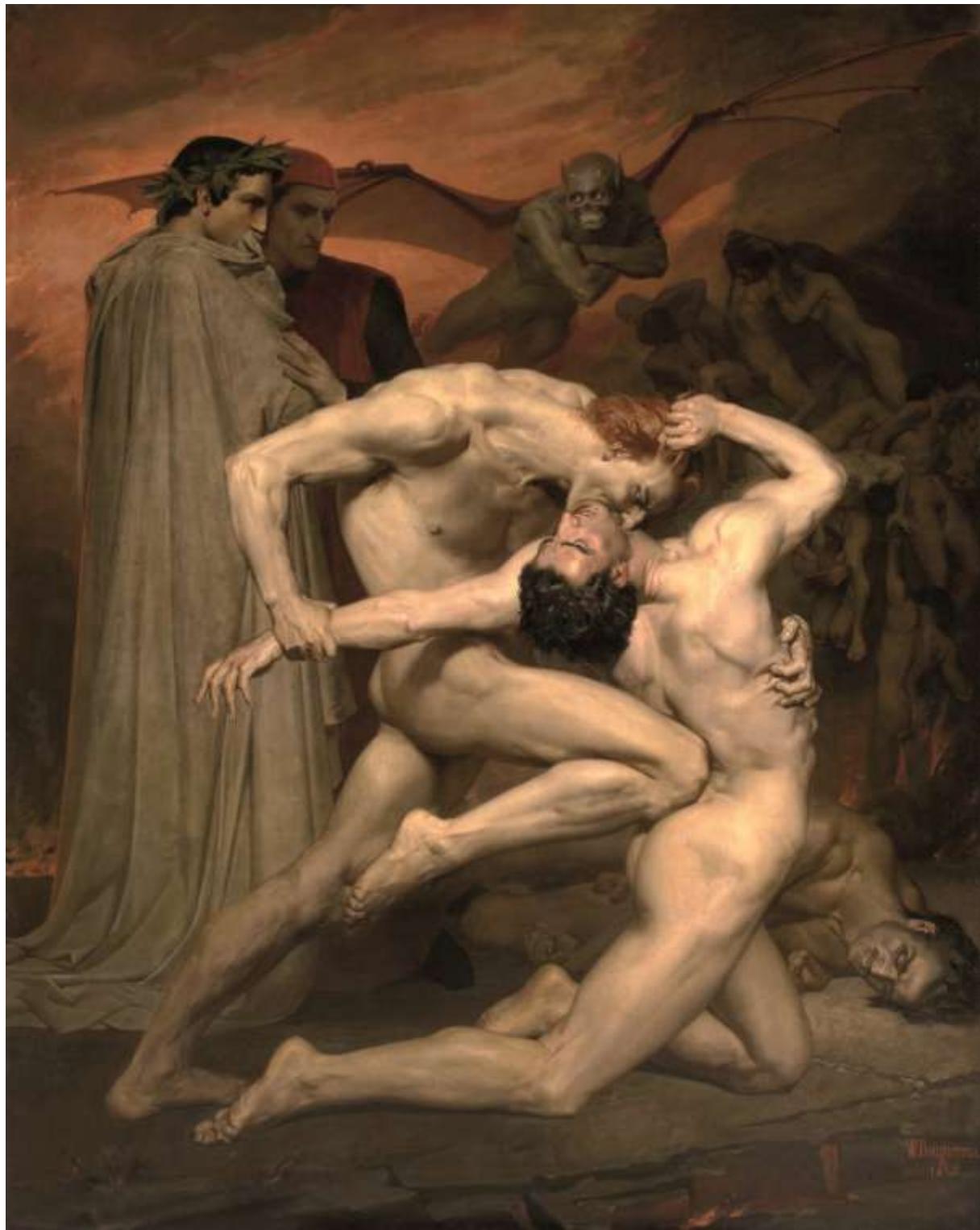
1.1.24 Francis Bacon, Trittico Figure alla base di una Crocifissione, 1944, pastello e colore a olio, Tate Modern (Londra)

Come se fossimo sulla soglia di una disfatta dell’umano, di una violazione radicale dei corpi e della carne: preannuncio di un uomo artificiale e completamente manipolato dal potere.

Per Bacon questo è un piano inclinato della modernità. E per farsene piena coscienza lascia scattare quell’urlo quasi animalesco delle sue figure sotto la Croce. Non vuole fare resistenza né attraverso un’ideologia né attraverso una fede. Ma si abbarbica alla bellezza della carne violata e ferita, al mistero ultimo che la sua natura creaturale custodisce, per proporre immagini con cui tutti devono fare i conti.

L’inferno è stato sempre oggetto di rappresentazione, forse anche più del paradiso, raffigurando diavoli e sofferenze di ogni genere ovvero la perdizione eterna.

Dante Alighieri è stato il primo a organizzare l’Inferno con un criterio nella “*Divina Commedia*”, suddividendolo in comparti e ordinandolo a seconda dei peccatori che ospitava.



1.1.25 William-Adolphe Bouguereau, *Dante e Virgilio all'Inferno*, 1850, olio su tela, Musée d'Orsay (Parigi)

William-Adolphe Bouguereau dipinge nel 1850 *“Dante e Virgilio all’Inferno”* (fig. 1.1.25) descrivendo una scena alquanto movimentata: due dannati che si azzuffano nel girone dei falsari, Gianni Schicchi (con i capelli rossi e che sta mordendo l'avversario) e Capocchio. Il primo, secondo le fonti, aveva rubato l'identità di Capocchio per potersi impossessare della sua eredità e, a causa di questo, è relegato a tale girone degli Inferi; allo stesso modo, anche la vittima dell'inganno si trova nello stesso girone poiché era un eretico e un falsario di metalli.

I colori utilizzati in questa tela sono molto scuri e tendenti al rosso, rimandando perfettamente ad un luogo infernale, mentre i colori più luminosi sono riservati ai protagonisti in primo piano che si azzuffano, mentre Dante e Virgilio osservano la scena.

La grande abilità di Bouguereau in quest’opera si nota soprattutto nell’eccezionale definizione anatomica dei due combattenti, corpi che suggeriscono una forte tensione e forza, esasperati quasi al limite del reale.

La rabbia che trasuda dal contrasto dei due uomini è esplicata da come Gianni Schicchi si aggrappa al corpo dell'avversario affondando le unghie nel torace, lo colpisce alle spalle senza pietà e lo morde con forza alla gola. Non c'è spazio per rappresentazioni gentili e rivedute per questo mondo: Bouguereau rappresenta l’Inferno senza filtri, mostrando l’orrore che lo domina e lo caratterizza.

Il terrore è il motore principale di tutta la scena: lo rivediamo nella vittima del morso di Gianni Schicchi, ma anche nell'espressione preoccupata dei due poeti e ancora nell'incarnazione stessa del terrore, ovvero il demone alato sullo sfondo che fissa i due poeti, compiaciuto dello spettacolo.

Altra visione infernale è quella di William Blake ne *“Il Grande Drago Rosso e la donna vestita col sole”* (fig. 1.1.26) alla quale si ispirò Thomas Harris nel romanzo *“Red Dragon”* (saga di Hannibal Lecter).

L'opera di William Blake e le sue suggestioni, permeano l'intero romanzo ed emergono prepotentemente nel film di Brett Ratner, la cui componente visiva, grazie anche al goticismo delle immagini realizzate da Dante Spinotti, richiama a più

riprese il fascino inquietante di un artista visionario difficilmente classificabile nella storia dell'arte, per alcuni precursore dello spirito romantico, per altri anticipatore del Simbolismo, per altri ancora un mistico o forse entrambi; sicuramente un folle per i suoi contemporanei, che non lo presero mai troppo sul serio, ma molto amato dai posteri.

Con il passare degli anni e dei secoli, infatti, le sue illustrazioni della *"Divina Commedia di Dante"*, del *"Paradiso Perduto"* di Milton, così come le sue apocalittiche poesie, sono diventate fonte di ispirazione per grandi pittori e poeti come Ungaretti (autore della traduzione dei suoi *"Canti"*), e registi come Jim Jarmush, che in *"Dead Man"*, chiamò il suo protagonista William Blake, realizzando un film carico di allucinazioni tipiche di questo autore.

La passione per Blake diventa fondamentale per Thomas Harris e per Francis Dolarhyde, protagonista del film *"Red Dragon"*, individuo sfigurato dalla nascita, con un'infanzia allucinante trascorsa in un ospizio per anziani, accudito da una nonnina tutt'altro che amorevole. Il rifiuto e la solitudine lo portano a cercare un senso al suo isolamento: *"Era solo perché era Unico... Sapeva di essere in attesa di qualcosa; non sapeva cosa"*⁵.

E' attraverso un'immagine folgorante che questa sua condizione di unicità acquisterà il valore di rivelazione, un'immagine magnifica e maestosa di un piccolo acquerello, trovata casualmente sul Time: *"Il Grande Drago Rosso e la Donna Vestita col Sole"*, dipinto da Blake nel 1805. La figura potente del Male, rappresentata dall'Uomo-Drago domina con le ali spaventosamente aperte e la coda a spirale la Bellezza, incarnata dalla donna vestita col sole, formando un'unione mortale che origina una nuova dimensione. Amore e Morte, Eros e Thanatos, generano il Sublime, la perfezione, per raggiungere la quale Dolarhyde inizia un processo di trasformazione e trasfigurazione.

5 Thoman Harris, Red Dragon, romanzo, 1981



1.1.26 William Blake, Il Grande Drago Rosso e la donna vestita col sole, 1805-1810, acquerello, Brooklyn Museum (New York)

1.2 Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel il Vecchio

Hieronymus Bosch (1453-1516) è stato un grande pittore olandese.

La ricchezza di inventiva e fantasia presente nelle sue opere, vere e proprie visioni, ha chiamato in causa dottrine diverse, tra cui la psicoanalisi, ciascuna delle quali dette una propria lettura, talvolta anche non compatibile storicamente.

Sicuramente la sua opera andò di pari passo con le dottrine religiose e intellettuali dell'Europa centro-settentrionale che, al contrario dell'Umanesimo italiano, negavano la supremazia dell'intelletto, ponendo piuttosto l'accento sugli aspetti trascendenti e arazionali.

Con grande ironia, Bosch mise in scena i conflitti dell'uomo rispetto alle regole imposte dalla morale religiosa, quindi la caduta nel vizio e il destino infernale, per redimersi dai quali appare il riferimento alle vite dei santi, attraverso l'imitazione della loro vita dedita alla meditazione anche se circondati dal male.



1.2.1 Hieronymus Bosch, Trittico delle Tentazioni di S Antonio, 1501, olio su tavola, Museu Nacional de Arte Antiga (Lisbona)

Il santo prediletto dai dèmoni è S. Antonio; nel *"Trittico delle Tentazioni di S. Antonio"* (fig. 1.2.1), Bosch dipinge la Legenda Aurea narrante che, dopo aver fondato eremi e monasteri, Antonio si ritira in preghiera nel deserto.

Lì i dèmoni lo tormentano. Lo malmenano, lo lusingano, lo abusano. Lui non cede. Le percosse che subisce sono reali. Ma i dèmoni (che gli offrono tutto: denaro, sesso, potere) sono fantasmi della sua mente, frutto della sua immaginazione.

Di più: del suo stesso desiderio. La tentazione è interiore: liberarsi, rinnegare ciò che si è creduto e creato, commettere il Male. Il santo la condivide con ogni essere umano.

Bosch ha dedicato vari dipinti alle tentazioni di S. Antonio e fu largamente imitato e copiato.

Il Trittico è uno dei quadri più enigmatici della storia dell'arte.

Nella sua interpretazione si sono esercitate menti eccelse ma gli esiti sono stati scarsi: opera di un moralista cristiano ortodosso, volta alla repressione del vizio; polemica proto-protestante contro la corruzione della Chiesa; apologia della magia ermetica; manifesto eretico; perfino illustrazione della farmacopea ospedaliera: è stata decifrata in molti modi.

Ogni immagine letta come un simbolo, la fonte scovata nel folclore, nei tarocchi, nella negromanzia, nell'alchimia, nella Bibbia, nel Malleus Maleficarum; ogni figura tradurrebbe visivamente le atroci maledizioni del Deuteronomio, dei Profeti e dell'Apocalisse, le usanze grottesche del Carnevale o le credenze che Bosch condivideva coi contemporanei.

Il messaggio appare però chiaro: al centro esatto di questo pannello (e dunque dell'opera) c'è il volto del santo, inginocchiato sul palcoscenico del teatro del mondo. Ci guarda, indicando il Crocifisso, esiliato nella cappella del rudere. E il Redentore si incarna ai suoi occhi (e ai nostri), e lo rassicura, benedicendo lui e noi, mentre tutt'intorno al santo si consumano orge, atti blasfemi e tentazioni di ogni sorta.

Il trittico illustra la vittoria della volontà.

Nella “*Vita di Antonio*” di Atanasio di Alessandria, vi è un dialogo fra il santo e Cristo: “Dov'eri mentre il Male sconvolgeva il mondo?” gli chiede Antonio. “Ero vicino a te, e ti guardavo lottare” risponde Gesù⁶.

Così il significato del quadro trascende la tentazione e diventa una meditazione cosmica sul senso della vita di ognuno. L'universo è un incubo; il caos domina i quattro elementi; aria, acqua, terra e fuoco sono infestati dai demoni. Anche le architetture spettrali e fantasmagoriche sembrano alludere a un mondo onirico. È invece tutto reale: nel paesaggio si riconosce la campagna olandese, fattorie, mulini, contadini, soldati.

Antonio non è mai tentato, ha scelto di non partecipare, ma il Male si genera lo stesso, ovunque: può essere punito, non vinto. Antonio deve solo ignorare e resistere.

Bosch non era un innovatore né nelle forme né nei contenuti.

Vissuto in una cittadina di provincia, rimase estraneo alle conquiste plastiche e spaziali dei suoi contemporanei, fedele a uno stile arcaizzante, piatto e bidimensionale, quasi grafico.

Derivava i suoi “mostri” dalle miniature dei Bestiari medievali, dalla scultura gotica, dai repertori delle visioni dei monaci. Ma, trasponendoli in pittura, dà loro una forza inedita. Contamina con inesauribile inventiva mondo organico e inorganico, vegetale, animale, minerale, artificiale.

Le “Tentazioni” pullulano di cani corazzati, uccelli dal corpo a zampogna o il becco a piffero, brocche e ratti giganti divenuti cavalcature, pesci come macchine da guerra e vascelli volanti, caverne umanoidi, castrati come cariatidi, uomini dal grugno di maiale o la testa di cardo, ridotti a piedi, ventri, orecchie, sederi. Ogni materia è in balia della metamorfosi. Gli umani sono oggetti o bestie mentre edifici e bestie sono umani.

⁶ Atanasio di Alessandria, *Vita di Antonio-Antonio abate*, Detti-Lettere, Paoline Editoriale Libri, 2007

Questi mostri ibridi, osceni e perversi, suscitano repulsione, spavento e riso. Ma anche attrazione e pietà.

Il simbolismo è una regola fissa nelle rappresentazioni di Bosch, i quali spesso lasciano spazio alle interpretazioni più disparate.



1.2.2 Hieronymus Bosch, Trittico del Giardino delle delizie, 1480-1490, olio su tavola, Museo del Prado (Madrid)

Nel “*Trittico del Giardino delle Delizie*” (fig. 1.2.2) il più grande e più famoso dipinto del maestro, descrive una scena difficilmente interpretabile in modo univoco: nel pannello centrale tutte le persone si divertono in un grande parco con gli animali e la natura circostante, ma soprattutto fra di loro, il tutto sembra molto amichevole, ma ci si chiede inevitabilmente quale sia il messaggio recondito.

Alcuni sostengono che questo è il mondo come avrebbe potuto essere se l'uomo non fosse così peccatore. Non ci sono vecchi o malati e tutto sembra andare bene. Altri ipotizzano che il trittico sia costruito nella stessa maniera del “*Trittico del Carro di fieno*” (fig. 1.2.3): a sinistra il peccato originale di Adamo ed Eva, nel mezzo l'umanità sulla strada sbagliata e a destra il risultato compiuto, l'inferno. Forse si lasciano andare alla lussuria e ai vizi tra di loro. Qualunque sia il significato preciso di questo quadro, esso rimane un piacere per gli occhi in cui ci si perde facilmente.



1.2.3 Hieronymus Bosch, Trittico del Carro di fieno, 1516 circa, olio su tavola, Museo del Prado (Madrid)

Pieter Bruegel detto il Vecchio (1525/1530 circa-1569), fu un pittore olandese che, avvicinatosi alle opere di Bosch, ne fu sicuramente influenzato, dando vita a dipinti molto simili, sebbene non dello stesso stampo religioso.

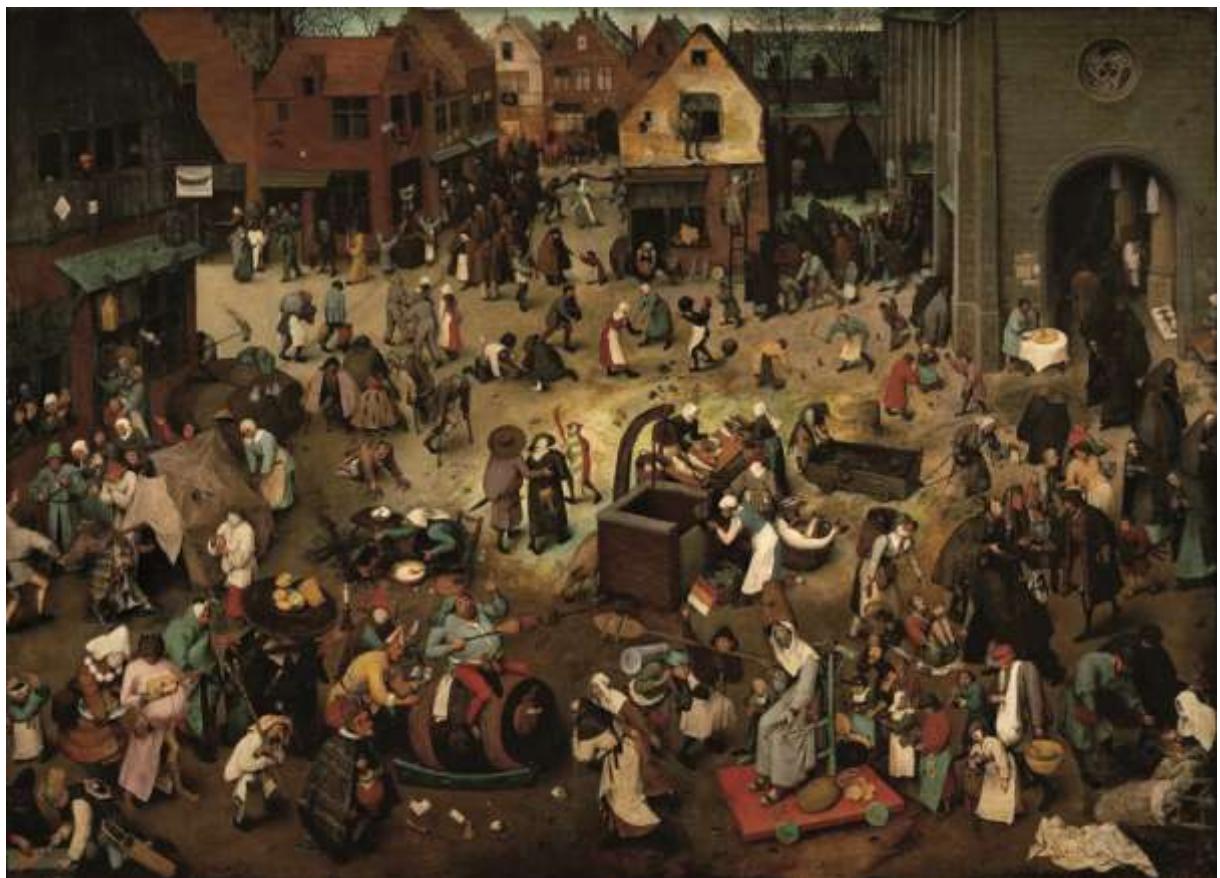
I temi delle sue opere sono molto oscuri e talvolta derisorii, volti spesso a criticare la società borghese e clericale del tempo, con soggetti e personaggi grotteschi e deformi.

Ne "La lotta tra Carnevale e Quaresima" (fig. 1.2.4) descrive il contrasto fra il Carnevale e la Quaresima, un genere letterario ben presente nel Medioevo, documentato in Italia e in Europa fin dal secolo XII, il quale rivisitava in modo nuovo le tradizioni arcaiche di lotte, in atmosfera di baldoria, tra i due personaggi simbolo dell'anno nuovo e dell'anno vecchio, dell'inverno e della primavera.

Si trattava di componimenti soprattutto in versi che sottolineavano il momento di passaggio da un periodo all'altro.

Quasi sempre si ricorreva alla personificazione dei due periodi, attribuendo ai personaggi caratteristiche corrispondenti, legate soprattutto all'aspetto fisico (grasso e panciuto il Carnevale, vecchia e scarna la Quaresima).

Questi si affrontavano in una battaglia dall'esito segnato, dato che la Quaresima segue cronologicamente il Carnevale ed è pertanto destinata a trionfare. La rappresentazione di questo duello, con personaggi in carne e ossa, è documentata nel Cinquecento, sia in Italia che in Europa. A Firenze queste drammatizzazioni avevano luogo prevalentemente, a sancirne simbolicamente il passaggio, la sera dell'ultimo giorno di Carnevale (martedì grasso), posto in effigie spesso nella forma di un fantoccio, su una catasta di fascine e bruciato. Il rogo sanciva la fine dell'inverno e rappresentava un momento simbolico di rinascita e di rinnovato ordine, che faceva seguito alla temporanea sovversione sociale, caratterizzata da trasgressione alimentare e inversione dei ruoli, propria del Carnevale.



1.2.4 Pieter Bruegel il Vecchio, La lotta tra Carnevale e Quaresima, 1559, olio su tavola, Kunsthistorisches Museum (Vienna)

Agli antichi riti di rinnovamento, che celebravano la rinascita della natura, il Medioevo attribuiva però dei significati nuovi, di tipo etico e sociale.

“Nel contrasto tra Carnevale e Quaresima si fa evidente la radicale tensione tra due opposte concezioni antropologiche presenti nella vita occidentale, l’una di ispirazione pagana, in cui il carnevalesco è la concezione intramondana gioiosa, naturale e materiale dell’esistenza; l’altra, quaresimale, in cui prevale la visione cristiana, spirituale ed ascetica, di rinuncia al mondo e di attesa della futura liberazione”⁷.

La composizione dei singoli episodi inseriti nel dipinto di Bruegel, non segue l’intenzione di creare una continuità di azione.

La contemporaneità dello svolgersi degli eventi nella cornice pittorica è fittizia, in quanto questi abbracciavano una serie di usanze fiamminghe dei periodi carnevalesco e quaresimale che si estendeva per un certo intervallo di tempo.

Tutti i dettagli scenici sono stati identificati con tradizioni popolari dell’epoca, ma in modo del tutto arbitrario e rispondente alle intenzioni del pittore è lo svolgersi simultaneo nello spazio e nel tempo degli eventi raffigurati.

In questo modo Bruegel ci propone un grandioso e umoristico compendio delle cose umane.

Le interpretazioni più comuni vanno dalla satira clericale della lotta tra Lutero e la Chiesa cattolica a quella morale sulla stoltezza del “mondo alla rovescia” e della follia umana in generale.

Ma, se si osserva bene l’insieme, ne risulta, malgrado la contrapposizione tra le due diverse situazioni (Carnevale e Quaresima) un’evidente unità compositiva.

La prospettiva allungata del quadro, con una visione “a volo d’uccello”, permette di mantenere le distanze dalle realtà rappresentate e fa in modo che lo sguardo abbracci agevolmente tutto l’insieme.

⁷ C. Bernardi, Carnevale, Quaresima, Pasqua. Rito e dramma nell’età moderna, 1500-1900

Bruegel ha fatto ruotare la massa dei personaggi intorno al centro, costituito dal pozzo e dalla coppia di spalle, seguendo una grande ellissi, mentre un'ellissi più piccola si forma intorno alla casa sullo sfondo, quasi a voler sottolineare la ripetizione ciclica del tempo e delle ricorrenze dell'anno, ma anche a volersi tenere lontano da ogni giudizio morale. Festaioli e penitenti, ruotano tutti intorno allo stesso pozzo; chi oggi gozzoviglia, domani digiunerà. Tutti fanno parte di un'unica, in fondo indulgente e divertita, narrazione.

Nella concezione medievale, e ancora in quella di Bruegel, in fondo, non c'è una vera opposizione tra Carnevale e Quaresima, ma entrambi fanno parte di un ciclo perpetuo, e così come la sera del martedì grasso si celebra la morte del primo, la notte di Pasqua decreterà la fine della seconda, in un succedersi di trasgressione e penitenza, carnale e spirituale, sacro e profano, facenti tutti quanti parte della stessa liturgia popolare.



1.2.5 Pieter Bruegel il Vecchio, Il Trionfo della Morte, 1562 circa, olio su tavola, Museo del Prado (Madrid)

Assai più oscuro è invece il tema della morte trattato dal maestro ne *"Il trionfo della Morte"* (fig. 1.2.5), forse il più terrificante dipinto di Bruegel.

Il tema è quello della vittoria della morte sull'umanità.

Nel dipinto è raffigurato infatti un paesaggio devastato e apocalittico. Ovunque si osservano scene tragiche e di desolazione. Al centro del dipinto la morte, rappresentata da uno scheletro, cavalca un cavallo magrissimo, e solleva in alto la falce con la quale miete le sue vittime. Ad essere colpite sono persone di ogni classe sociale.

La morte spinge una folla di persone verso una trappola presidiata da due enormi schiere di scheletri. L'armata di non-morti si protegge con coperchi di bare usati come scudi. Nell'angolo in basso a sinistra perfino un sovrano non viene risparmiato dalla carneficina. Nell'angolo di destra in basso, invece, due innamorati cantano e sembrano non accorgersi di cosa accade intorno a loro. Dietro le loro teste, però anche la morte canta e li attende. Una lettura storica di questo dipinto lo considera una critica alle stragi perpetrate nelle Fiandre dagli Spagnoli. Infatti su tutta la superficie del dipinto sono identificabili diverse tipologie di supplizio.

Le diverse scene contribuiscono alla visione di insieme ma sono comunque apprezzabili anche come racconti isolati.

La cifra stilistica di Pieter Bruegel il Vecchio in questo caso è *I'horror vacui*, cioè la tendenza, tipica del Nord Europa, a riempire ogni spazio disponibile della superficie dipinta, con oggetti o dettagli. Le figure umane inoltre sono dipinte con fisionomie grottesche ed espressioni spaventose che descrivono atmosfere espressioniste. Queste caratteristiche sono le stesse che si ritrovano in molti dipinti di Hieronymus Bosch.

A tema religioso è invece *"La Caduta degli angeli ribelli"* (fig. 1.2.6), una rappresentazione del Giudizio Universale differente da quelle a cui siamo abituati: qui non c'è la divisione tra le anime da salvare e quelle da dannare per l'eternità bensì la battaglia finale tra angeli e dèmoni.



1.2.6 Pieter Bruegel il Vecchio, *La Caduta degli angeli ribelli*, 1562, olio su tavola, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles), visita personale del 09/08/2018

Gli angeli ribellatisi a Dio non sono più riconoscibili come tali, si sono trasformati in esseri ibridi tra uomo e animale.

In centro sul lato destro, sotto i colpi di spada di un angelo vestito di bianco coi capelli rossi, spunta un grosso rettile, originaria forma ispiratrice per la rappresentazione del drago apocalittico.

Nel centro in basso non è più riconoscibile l'essere che è ormai caduto dal cielo ribellandosi a Dio, al seguito di Satana; forse le ali di farfalla sono allusione a una originaria natura benevola.

Al centro del groviglio di combattenti si riconosce una lunga coda di rettile, quella **del drago dell'Apocalisse, il primo degli angeli ribellatisi a Dio e divenuto il suo grande avversario, Satana.**

In alto al centro San Michele è l'unico angelo che combatte con l'armatura splendente e con un mantello che lo identifica come capo degli eserciti celesti; il suo aspetto esile rimanda alla forza che gli è stata data da Dio.

Anche nelle schiere infernali c'è una struttura organizzata: sul lato destro un essere dal corpo seminudo soffia potemente dentro una tromba per incitare alla battaglia.

In basso a destra si nota un drappo rosso cadere da un essere dalle fattezze irriconoscibili, ma di certo non più angeliche.



1.2.7 Hieronymus Bosch, Trittico del Giudizio di Vienna, 1482 circa, olio su tavola, Accademia di Belle Arti (Vienna)

A differenza di Bruegel, Bosch descrive il Giudizio Universale nella comune iconografia di Dio, affiancato dagli angeli e dalla Santa Trinità che divide le anime in due gruppi, quelle destinate al Paradiso e quelle che vengono portate dal Diavolo all'Inferno.

In *"Trittico del Giudizio di Vienna"* (fig. 1.2.7) l'iconografia classica del genere viene completamente stravolta mostrando, nelle scene infernali, un "programma di cucina", nella quale i dannati vengono macinati, cotti al forno, arrosto, lessati e affumicati.

C'è un intento sarcastico da parte del maestro o siamo troppo distanti da lui e dai suoi commissionari per poter comprenderne il significato.

Ad ogni modo c'è una differenza sostanziale dalle altre rappresentazioni di questo tema dell'epoca: il numero davvero limitato di persone che, in basso a sinistra, salgono verso il cielo. Questo significa che Bosch non aveva grandi aspettative negli uomini, riconoscendone la natura fallace e recidiva.

*"In Bosch sono ancora presenti il demoniaco medievale e la simbolizzazione delle forze occulte da cui l'uomo è circondato nella natura e nella vita; nonostante l'inesauribile ricchezza dell'invenzione in lui il moralista è superiore al poeta. Quel che invece interessa a Bruegel è osservare e descrivere le manifestazioni della vita: proprio in queste egli ricerca, e trova, lo stravagante e il grottesco. Poco gli importa di mostrare gli uomini come dovrebbero essere; al contrario, li raffigura con una sorta di violento umorismo quali sono in realtà, con i loro difetti, le passioni e le ubbie, lasciando allo spettatore la cura di trarne la morale ..."*⁸.

8 Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1928

||

L'AZIONISMO VIENNESE

Malvagità (ant. malvagitate, malvagitade) s. f. [der. di *malvagio*]. – 1. L'essere malvagio, perverso, inclinato o determinato al male: *agisce così per pura m.; m. d'animo, d'indole; non d'altronde ebbe principio la m. degli uomini che dalle loro calamità* (Leopardi). 2. a. Azione malvagia: è stata una vera m., la sua; commettere delle malvagità¹.

E' chiaro che il genere di opere menzionate nell'Introduzione non può essere catalogato come malvagio solo perché suscita in noi sensazioni sgradevoli.

D'altro canto, le opere e le performances artistiche che si tende a far rientrare in questa categoria sono quelle in cui vengono usati sangue, escrementi, visceri, nudità e mantra che sfiorano il dissacrile: l'Azionismo Viennese.

L'Azionismo Viennese è una corrente artistica nata in Austria negli anni sessanta del '900; si può considerare affine alle esperienze internazionali dello "Happening" e della "Performance Art" nonché della derivazione "Schüttbild" (Action Painting più spinta rispetto a quella comunemente conosciuta), anche se di queste non condivide né la notorietà né l'apprezzamento sia da parte del pubblico comune, che di quello più competente.

L'Azionismo Viennese, è l'apice della dissacralità e del disturbante, creando nello spettatore un senso di imbarazzo e disgusto tali da sopprimere qualsiasi altra emozione empatica verso il o i performers, che talvolta durante le esibizioni possono mettere a rischio la loro stessa vita.

Il fatto che lo spettatore non sia in grado di reagire partecipando attivamente o passivamente alla performance deriva dall'esistenza di scene autolesionistiche,

1 Vocabolario Treccani online

profananti non solo di icone religiose, ma soprattutto nelle forme del corpo, umano e animale e nelle pratiche sessuali, sfiorando la ritualità sadomasochistica e profanatoria, che toccano a tal punto la mente nello spettatore, disarmandolo e spogliandolo di qualsiasi convinzione etica ed empatica.

Questa pratica sembra estranea perché è diversa da qualsiasi cosa si intenda comunemente per arte, ma in sostanza la pratica dell'Azionismo è usare il proprio corpo come tela e le proprie azioni come veicolo di espressione, talvolta programmate nei minimi dettagli, talvolta totalmente casuali ed imprevedibili.

2.1 Storia e poetica

La formazione del gruppo Wiener Aktionismus segue quello che è stato il corso di tutte le attività artistiche del dopoguerra, affrontando da un lato le condizioni delle avanguardie europee, rovinate dal fascismo e dal totalitarismo, e dall'altro le promesse della neo-avanguardia americana, emersa durante il periodo di **ricostruzione dell'Europa**.

I vienesi riconobbero la necessità di un cambiamento radicale nel concepire lo spazio pittorico, spingendolo nello spazio pubblico e, per forza di cose, sociale.

In questo processo innovativo, gli azionisti vienesi travisano la spettacolarizzazione della pittura come un ritorno dell'arte al rituale, in seguito alla retorica di Pollock e proprio con il suo esempio essi coinvolsero nella pittura **un'azione e una durata**.

Tale processo fu seguito, nel 1959, dal primo lavoro del genere usando il termine **“happening”** (coniato dal suo creatore): **“18 Happenings in 6 Parts”** di Allan Kaprow alla Reuben Gallery di New York.

È importante riconoscere immediatamente le differenze specifiche tra i primi Happenings di Kaprow, Dine e Oldenburg e le esibizioni degli Azionisti vienesi, a partire dal 1962.

Mentre gli happenings degli americani si concentravano sullo scontro tra il corpo umano e la tecnologia, la meccanica dell'ambiente culturale di massa (ad esempio, *"Jim Dine's Car Crash"*, *"Photo Death"* di Claes Oldenburg e la sua installazione *"The Street"*) gli artisti dell'Azionismo viennese sottolineavano il ritorno al rituale e alla teatralità.

Inoltre, anche nelle loro primissime esibizioni, gli Actionists viennesi si esternano dal corpo stesso e lo trattano come un oggetto analitico, interpretandolo come il libidico sito dove si interseca la soggettività dell'individuo e la sua sottomissione sociale.

Ci sono diverse ragioni per queste differenze.

La prima è che gli Azionisti hanno collegato la pittura all'atto e il Tachisme (l'equivalente europeo dell'Espressionismo astratto) alla specifica tradizione espressivista austriaca locale e regionale.

Le caratteristiche culturali fondamentali di Vienna erano state la fusione di cattolicesimo e patriarcato con un potere gerarchico di ordine imperiale, una fusione che era stata interiorizzata e perpetuata nella classe borghese.

Dall'inizio del ventesimo secolo, l'Espressionismo viennese si opponeva a queste strutture di potere e si è costituito all'interno di una dialettica rivoluzionaria: da un lato era un culto ipertrofico del corpo sessuale, reclamando le sue pulsioni come reazione violenta ai regimi repressivi della borghesia; d'altra parte invece aveva il disgusto simultaneo del corpo e della sessualità come struttura poetica in cui l'ordine sociale e la repressione erano profondamente ancorati e recitati in un comportamento sofferente.

La seconda ragione del divario culturale tra americani e vienesi è l'esistenza della cultura psicoanalitica in Austria.

La riscoperta delle teorie prebelliche di Sigmund Freud e la riarticolazione della psicoanalisi nei suoi vari filoni da Wilhelm Reich (che divenne cruciale per Mühl) a Carl G. Jung (la cui teoria degli archetipi inconsci era di particolare importanza per Nitsch), sono un altro elemento determinante nell'Azionismo viennese.

L'Azionismo viennese è quindi chiaramente post-freudiano, poiché mette in primo piano le origini perverse della struttura libidica piuttosto che, come aveva ipotizzato Freud, concependo la sessualità come una traiettoria teleologica in cui le fasi “primitive” del soggetto superavano lo sviluppo istintuale, culminando in una genitalità assai più complessa.

La nuova teatralità post-linguistica degli Azionisti viennesi ha origine proprio nel ricorrere a queste pulsioni parziali nel modo più propagandistico.

Adottando i principi della cosiddetta società del libero mercato, in Austria lo svolgimento della vita di tutti i giorni è stato rapidamente forzato nello stampo americano del consumo compulsivo.

Come nel caso della Germania post-nazista, gli austriaci erano fermamente convinti che questa transizione potesse essere raggiunta nel modo più efficiente abbracciando i principi di solida repressione e attraverso una massiccia “amnesia” sul loro recente passato fascista.

La straordinaria violenza con cui operavano gli Azionisti di fronte ai loro spettatori sembra quindi originarsi in una dialettica in cui sfondare l'armatura di repressione collettiva; pertanto la rievocazione ritualistica di forme brutali ed eccessive e la degradazione del corpo umano diventerebbero necessarie.

L'aspetto sanguinolento di questi “Schiittbilder” (pezzi di carne), come li avrebbe chiamati Nitsch, tentò di simulare il sacrificio usando la monocromia modernista dichiarando così che il rapporto con la tela doveva diventare un'esperienza trascendentale.

Di conseguenza, i titoli di Nitsch, come “*Stations of the Cross*”, “*Wall of Scourging*” e “*Triptych of the Blood in the Cross*”, situano ciascun lavoro fuori dalla pittura modernista recuperando però il suo presunto accesso alle sfere del sacro, del mito e di prestazione liturgica.

Nitsch avrebbe più tardi dichiarato: “*Attraverso la mia produzione artistica prendo su me stesso ciò che sembra essere negativo, perverso e la lussuria oscena e l'isteria sacrificale che ne deriva, così da risparmiarvi la contaminazione e la*

*vergogna di una discesa all'estremo*².

Al contrario, il primo “Materialbilder” di Otto Mühl (iniziato nell'estate del 1961) deve molto al suo incontro con l'idioma della scultura spazzatura allora praticato nel lavoro di Jean Tinguely e David Smith a Parigi, Richard Stankiewicz e John Chamberlain a New York, i quali avevano introdotto i rifiuti industriali per formare sculture contro-macchiniche di quel tempo.

Piuttosto che continuare come pittore/scultore secondo la tradizione di montaggio di Kurt Schwitters, che i vienesi veneravano come uno dei loro più grandi predecessori, Mühl si identificò quindi solo come un “poeta e regista”.

Già puntando nella direzione della sua successiva “Materialaktionen” (Material Action Esibitions), descrive il suo lavoro di assemblaggio come espansione sensuale e movimento nello spazio, macinato, mescolato, frantumato, ammucchiato, graffiato, inciso ed esploso.

Mühl definisce il suo progetto artistico come distruttivo e ne annuncia il dogma anarchico e nichilista come di rivolta assoluta, totale disobbedienza e sabotaggio sistematico, sostenendo che tutta l'arte sarà distrutta, annientata, terminata e qualcosa di nuovo nascerà.

Così, nelle rappresentazioni teatrali di Mühl, il soggetto diventa l'universale regime di mercificazione che stabilisce i termini per la soggezione dell'individuo.

Al momento della svolta da Action Painting a Materialaktion, Mühl afferma come la carne, le verdure, le salse, la marmellata, il pane grattugiato, la vernice liquida, il pigmento in polvere, la carta, gli stracci, la polvere, il legno, le pietre, le frustate, la panna, il latte, l'olio, il fumo, il fuoco, gli strumenti, le macchine, gli aerei, etc. siano tutti ugualmente validi per la produzione di una Materialaktion.

Anche Nitsch concorda, sostenendo che tutte le sostanze normali della vita di tutti i giorni, come olio e aceto, vino e miele, tuorli d'uovo e sangue, carne come materia, intestino e polvere di talco furono scoperti dall'Azionismo a causa della loro sostanza e della sensualità materiale.

2 Hermann Nitsch, Sangue, Organo Manifesto, 1962

Entrambe le dichiarazioni richiamano il saggio “The Legacy of Jackson Pollock” e le sue liste di nuovi materiali scoperti nella vita quotidiana: *“Dovremo utilizzare le sostanze della vista, del suono, dei movimenti, persone, odori, tatto; oggetti di ogni tipo possono essere materiali per la nuova arte: pittura, sedie, cibo, luci elettriche e al neon, fumo, acqua, vecchi calzini, un cane, film, mille altre cose che saranno scoperte dall'attuale e dalla prossima generazione di artisti”*³.

La Materialaktionen di Mühl , dal 1963 in poi, dispiega due strategie cruciali, quella di “Entzweckung” (disfunzionalizzazione) e quello di “Entwirklichung” (derealizzazione).

Entrambe staccano oggetti e materiali dalle loro funzioni comuni e raggiungono l'effetto di allontanamento dalle attività quotidiane, mirando a una nuova immediatezza sensoriale e cognitiva.

L'Azionismo viennese opera quindi su uno spettro che varia dal sacro al grottesco.

Nell’*“Orgien Mysterien Theatre”* di Nitsch, si cerca di ricostituire l'intensità dell'esperienza offerta dalla catarsi nelle tragedie classiche, i riti redentivi del cristianesimo, l'opera e il teatro barocco.

La totalità simultanea di oggetti, materiali e azioni, e le conseguenti condizioni di sinestesia, portano inevitabilmente a una nuova concezione del “Gesamtkunstwerk” (Opera d'arte globale); è perciò possibile considerare Richard Wagner come il precursore delle idee di Nitsch, che pensava all'opera d'arte come una sintesi di musica, poesia, pittura e azione drammatica: nel suo *“Orgien Mysterien Theater”*, Nitsch, riprendendo e ampliando proprio l'intuizione di Wagner, ha immaginato un'azione caratterizzata dalla sollecitazione dei cinque sensi e capace di sfondare lo spazio statico del teatro tradizionale coinvolgendo lo spettatore in un vero e proprio dramma collettivo.

Il teatro di Wagner presenta allo spettatore un immaginario narrativo sostanzialmente immateriale in cui la vicenda ha il compito di riportare all'essenza le simbologie e i miti di cui la religione ha smarrito il significato originario.

3 Allan Kaprow, The Legacy of Jackson Pollock, 1958

Diversamente, il teatro di Hermann Nitsch materializza l'esperienza estetica coinvolgendo direttamente e sensibilmente l'osservatore nel rito, nell'orgia e nel sacrificio di sangue; secondo lui la religione, trasfigurata dall'arte, troverebbe così la sua verità e il suo smascheramento, proprio nell'ambiguità della dimensione rituale.

Nel suo *"Il mistero moderno"* egli mostra come l'acustico e il visivo, il tatto e le percezioni olfattive siano fuse in una serie di attività che passano dal rituale alla provocazione, dalla mera prestazione dell'oggetto alla celebrazione ieratica.

Egli afferma che tutto si riunisce nella realtà delle nostre azioni; la poesia diventa pittura, la pittura diventa poesia, la musica diventa azione, l'azione diventa musica, la pittura diventa teatro, il teatro informale diventa evento ottico.

Nel 1966, Mühl aveva avviato, in collaborazione con Oswald Wiener, un progetto di attivismo contro-culturale, chiamato *"ZOCK"* (un acronimo con il quale Peter Weibel (1944) voleva esplicitare: *"distruzione di ordine, cristianesimo e cultura"*, parola che, come verbo, *"zocken"* significa colpire, battere).

ZOCK prende spunto e cita le posizioni antiartistiche del Dadaismo, mentre ci ricorda le profezie anticulturaliste del Futurismo.

Perciò, Wiener e Mühl annunciano nel loro manifesto che tutti i teatri dell'opera e non, musei e biblioteche dovrebbero essere rasi al suolo, proseguendo nella loro polemica elencando gli artisti dalla Pop art all'arte minimalista, dalla Land art all'arte concettuale come i peggiori nemici della propria iniziativa anticulturale.

Fin dall'inizio, Günter Brus ha associato la pittura alla sessualità, affermando che la pittura è un'opera di masturbazione, dal momento che entrambi si svolgono in totale privacy.

Brus spostò il processo pittorico direttamente sul proprio corpo, colorato di bianco (fig. 2.1), in stanze coperte dalla medesima vernice, come una grande tela di cui lui era parte, espandendo a poco a poco i siti delle sue attività, ponendo un confronto sempre più diretto con lo spazio sociale, dove molto spesso veniva arrestato dalla polizia.

Ciò che distingue il lavoro di Brus da quello dei suoi coetanei nel movimento è che già in partenza localizzò le sue attività al di fuori di qualsiasi rappresentazione teatrale, al di là di ogni promessa di una guarigione redentiva dal rituale.

Brus inizia il suo progetto di Total Aktion nel 1966 in collaborazione con Mühl.

La loro prima esibizione congiunta, messa in scena allo Adolf Loos Villa il 2 giugno 1966, è intitolata in modo significativo “*L'Ornamento è un Crimine*”, aggiungendo il verbo e l'articolo indefinito al famoso titolo “*Adolf Loos Ornament and Crime*” per impregnarlo di una rinnovata urgenza e concrezione.

La concezione di Brus della sessualità e dell'esperienza corporea apre tutti i registri delle storie represse dello sviluppo libidico individuale e collettivo.

Nelle sue rappresentazioni, il corpo è soggetto a un'infinità di atti di tortura e abietto degrado, le sofferenze subite dal soggetto appaiono, quasi sempre, come altamente meccaniche se non neuromotorie.

Di conseguenza diventa evidente che nell'immaginario di Brus le macchine di tortura sono correlate agli ordini sociali realmente esistenti che regolano, dominano e controllano l'apparato libidico del soggetto.

In conclusione, le sue formulazioni estreme articolano, in modo dialettico, le repressioni radicate nella normalità indiscussa nelle condizioni della vita di tutti i giorni all'interno della società del tardo capitalismo.

1.2 Psicologia

Herman Nitsch sosteneva come le sue azioni dovessero suscitare nello spettatore disgusto e ribrezzo per garantire una controreazione di catarsi e purificazione.

Nonostante le intenzioni, il risultato non raggiunse l'esito auspicato, vista la fallibilità dei mezzi scelti.

Questo significa che, seppure la sofferenza sia una situazione comprensibile a tutti, le persone non sono empaticamente compatibili a qualsiasi tipo di messaggio che la

ricordi; a quanto pare, l'uso di sangue vero, animali sventrati e oscenità di ogni genere non sono un veicolo accettato da tutti gli individui.

Simon Baron-Cohen (insegnante di Psicopatologia dello sviluppo al Dipartimento di Psicologia sperimentale e Psichiatria dell'Università di Cambridge dove dirige anche il Centro di Ricerca sull'autismo e autore di numerosi libri, fra cui "La Scienza del male"), esprime i risultati delle sue ricerche scientifiche su quel fenomeno che comunemente viene chiamato malvagità.

Secondo lui, escludendo alcuni individui affetti da disfunzioni cerebrali che ne minano l'empatia, la maggior parte delle persone sono empaticamente equilibrate e quindi in grado di provare emozioni e sentimenti nei confronti degli altri.

Si sa che l'arte gioca sull'empatia dello spettatore, di conseguenza quest'ultimo gioca un ruolo importantissimo nella riuscita di veicolazione del messaggio.

Sebbene le performances di Rudolf Schwarzkogler avessero il fine di colpire emotivamente lo spettatore, la maniera di metterle in atto non era la più idonea: uno studio fatto dai cosiddetti filosofi "empatisti", alla fine del 19° secolo, ha confermato che l'umano, essendo un animale empatico, instaura istintivamente un rapporto di simpatia nei confronti dell'opera d'arte, che essi chiamano "Einfühlung".

In seguito alle teorie di Theodor Lipps e Robert Vischer, luminari nel campo della psicologia estetica, molti altri psicologi e filosofi si sono interessati a come l'arte comunichi direttamente e indirettamente con le persone che la guardano.

Nel mondo delle arti visive è opinione comune che le caratteristiche percettive di un dipinto quali forma, colore e movimento determinino piacere estetico: già Leon Battista Alberti nel "De Pictura" notava una particolare predisposizione delle persone all'immedesimazione in ciò che osservavano nel dipinto.

Nel 2007, grazie ai progressi della neuroscienza, David Freedberg, professore di Storia dell'Arte presso il Dipartimento di Storia dell'Arte e Archeologia della Columbia University di New York e Vittorio Gallese, neuroscienziato dell'Università di Parma, hanno dato una risposta scientifica alla relazione empatia-arte.

A seguito dei loro esperimenti sul sistema neuronale, hanno concluso che nell'uomo l'osservazione di un'opera d'arte sia in grado di attivare il sistema motorio, data la sua abilità di attivazione dinanzi ad azioni finte, ambigue o mimate, come le pose o i gesti dei personaggi su una tela. E' come se lo spettatore leggesse i "movimenti" all'interno del dipinto con l'intenzione di parteciparvi.

Il punto è quindi di cosa si rende partecipe lo spettatore: nessuno vorrebbe essere parte degli atti osceni e dissacranti di Herman Nitsch.

Questo allora significa che il suo intento era in realtà stato raggiunto poiché era riuscito a toccare l'empatia dei suoi spettatori ma essi, invece di purificarsi, si sono sentiti violati e perché no, magari anche complici di quegli atti che tanto hanno disprezzato.

In un secondo esperimento del 2012, riguardante l'arte spazialista di Lucio Fontana, si è potuto constatare come anche dinanzi a questa espressione informale, astratta e insolita alla vista, l'uomo sia in grado di attivare processi neuronali associati al modo in cui l'opera è stata prodotta e quindi alla gestualità dell'artista, cosicché il piacere estetico deriva dalla risonanza del corpo dell'osservatore con i movimenti che il creatore ha eseguito durante la produzione nel momento creativo.

E in questo caso, la caratteristica più direttamente legata ai movimenti dell'artista è lo stile del dipinto, ossia il modo in cui esso è realizzato, il modo in cui i colori sono poggiati sulla tela.

Inoltre Helmut Leder , Siegrun Bär e Sascha Topolinski, psicologi dell'Università di Vienna e di Wurzburg, hanno condotto un esperimento a proposito della risonanza fisica dell'opera sullo spettatore, pubblicato l'8 novembre del 2012 con il titolo "Covert painting Simulations influence aesthetic appreciation of artworks" sulla rivista Psychological Science: presso l'Università di Vienna hanno posto un centinaio di studenti davanti ai quadri di Van Gogh e di alcuni noti Impressionisti e controllato i movimenti inconsci e apparenti delle mani, poste dinanzi ad un foglio di carta.

Gli studenti si sono inconsapevolmente rispecchiati nei dipinti osservati e le loro mani ne hanno mostrato la risonanza: chi è entrato in empatia con la “Vista su Arles” di Van Gogh ha riprodotto il suo pennellato tratteggiato, chi con la “Marie Honfleur” di Georges Seurat, il pennellato puntinista, oltre ad affermare di avere un apprezzamento maggiore verso l'estetica del dipinto osservato, piuttosto che gli altri. La conclusione più ovvia è che qualsiasi persona è in grado di “sintonizzarsi” sul circuito neuronale di qualsiasi artista di ogni epoca e di ogni luogo, attraverso un’opera che li metta in comunicazione.

Si può dire che quando una performance disturba in senso attivo lo spettatore, questo porta a un rapporto distruttivo tra le due parti; quando invece il rapporto è passivo, come un dipinto o una scultura, si può avere il risultato opposto, stimolando la curiosità e diventando riflessivo, quasi concettuale, ma in questo modo si perde empatia nei confronti dell’opera, perché non ne siamo partecipi.

Esserne partecipi non significa partecipare attivamente all’opera, visto che anche nelle performances dell’Azionismo Viennese gli spettatori non vi parteciparono mai: esserne coinvolti significa comprenderne ed assimilarne il significato, condividerne i principi non è essenziale.

Ad esempio Rudolf Schwarzkogler fa del proprio corpo la materia prima della sua arte rendendolo vittima della violenza repressa, della mortificazione e del dolore infusi dall’influenza dello stato capitalista, borghese e perbenista.

Le sue opere sono quindi politiche, nonostante si svolgano sempre in privato, e mostrate al pubblico tramite fotografie, sicuramente riduttive, ma comunque estremamente angoscianti: egli si benda con garza bianca, si mutila, simula processi di auto castrazione, coinvolge spesso elementi chirurgici come bisturi o lettini operatori, tubi di gomma trasparente e alambicchi, tamponi, ferite sanguinanti, tubicini, lamette e rasoi; l’ambientazione è sempre bianca, sterile e asettica, sia per osannare il rosso del sangue ma soprattutto per simboleggiare l’anonimia in cui l’umanità è sprofondata, dal quale l’individuo, per riemergere, è costretto a mostrare l’interno del suo corpo, di un colore rosso pulsante.

Partecipare a questo non vuol dire sporcarsi col sangue o toccare con mano le ferite, bensì rendersi conto che dietro a tutto questo orrore non c'è violenza gratuita, ma un bisogno impellente di comunicare, di mettersi a nudo, di liberarsi dalle oppressive convenzioni, anche artistiche, e tornare ad essere esseri umani, con una propria identità.

Gli Azionisti Viennesi forniscono la “licenza” per la distruzione metaforica della tela e la spazializzazione del processo pittorico oltre il telaio, che si espande fuori dal supporto fino a non avere alcun limite spaziale.

Questa profanazione della pittura diventa un rituale per evacuare dalla “pittura da cavalletto”, facendola a pezzi per poi ricomporla discostandosi dai formati, dai materiali e dai processi tradizionali.

... *“La pittura quindi sarebbe stata costretta a regredire all’infiorescenza infantile, ai processi applicativi casuali o alla vera deturpazione della superficie nello strappo e nel taglio dei dipinti”* (Günter Brus)⁴; ... *“Dal sollievo all’oggetto, evidenziando che la tela stessa era diventata una superficie tra le altre superfici, un oggetto disseminato di altri oggetti”* (Otto Mühl)⁵.

Lo scrittore e teorico viennese Oswald Wiener (1935) fu il fondatore del Wiener Gruppe (piccolo gruppo di avanguardie di poeti e scrittori austriaci, nato dalla più antica associazione di artisti del dopoguerra Art-Club e fondata a Vienna intorno al 1953 da H. C. Artmann (1921-2000), Friedrich Achleitner (1930), Konrad Bayer (1932-1964), Gerhard Rühm (1930) ed il già nominato Oswald Wiener) che esistette per circa un decennio, interessandosi di letteratura barocca, Espressionismo, Dadaismo e Surrealismo; Wiener divenne una sorta di teorico della mente degli Azionisti vienesi.

Aveva già dichiarato nel 1954 che la produzione artistica avrebbe dovuto spostarsi lontano dagli oggetti per concentrarsi di più sull'opera d'arte come struttura di un evento.

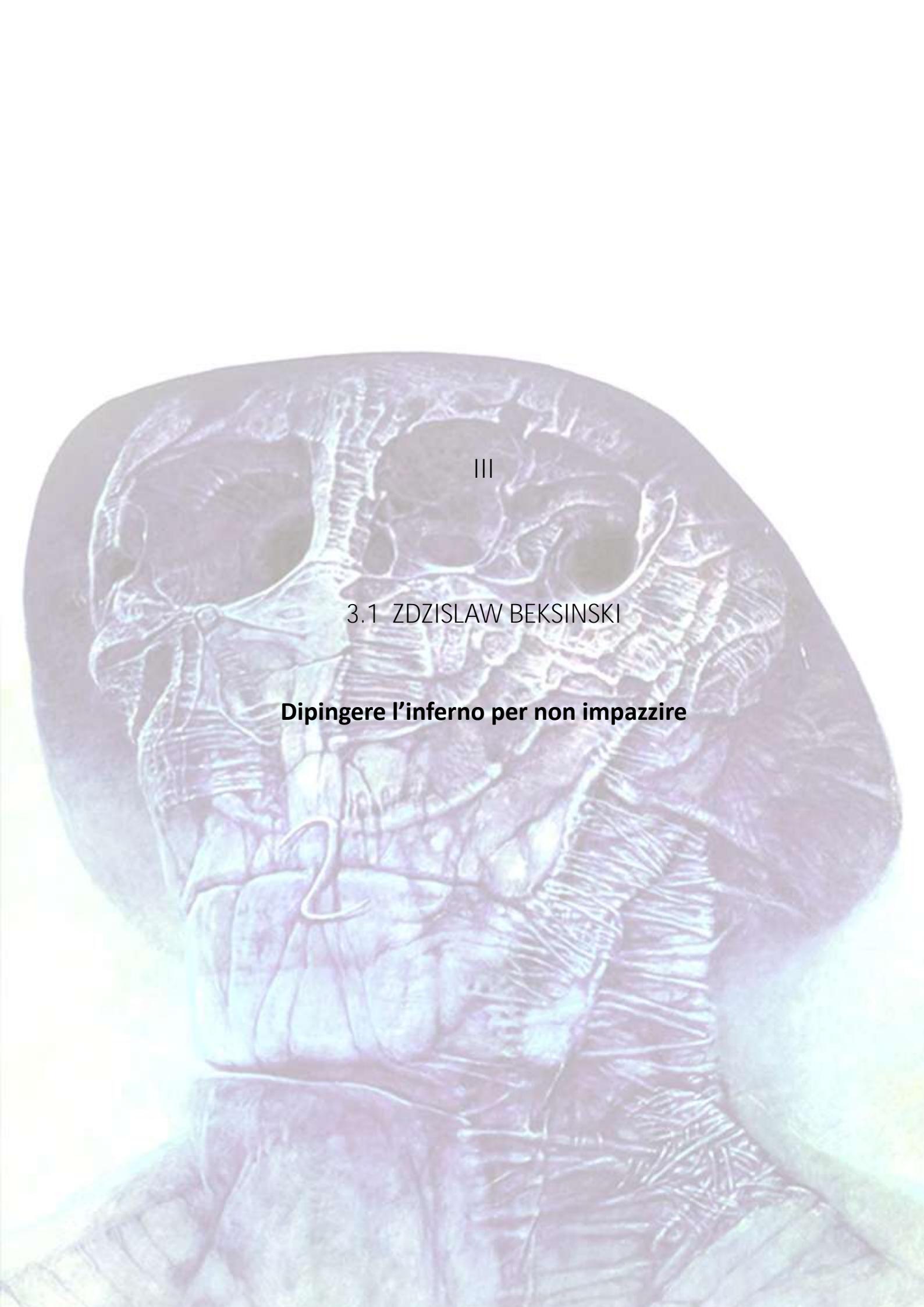
4 e 5 Spezzoni di interviste rilasciate durante le performances

Wiener anticipa la profezia del saggio di Kaprow "The Legacy of Jackson Pollock", affermando che: *"Non solo questi audaci creatori ci mostreranno, come per la prima volta, il mondo che abbiamo sempre avuto attorno noi e che abbiamo sempre ignorato, ma riveleranno eventi e fatti che sono completamente sconosciuti"*⁶.



2.1 Wiener Spaziergang, Günter Brus, 1965, Vienna

6 Allan Kaprow, opera citata



III

3.1 ZDZISLAW BEKSINSKI

Dipingere l'inferno per non impazzire

Zdzislaw Beksiński (Sanok, 24 febbraio 1929 – Varsavia, 22 febbraio 2005) è stato uno straordinario interprete del macabro e dello spettrale, trasformando con maestria i propri incubi in chiare immagini.

Nell'atmosfera della Polonia comunista si pone come uno dei pochi artisti innovatori.

Fin dagli inizi possiede dei motivi peculiari: figure dal volto bendato, deturpato o cancellato; paesaggi brulli, aridi e desolati; elementi mutilati, corrosi e in fase di decomposizione.

Egli stesso classifica la sua arte in due periodi: **il periodo “barocco” dal ’58 ai primi anni ’70 ed il periodo “gotico” dal ’71** fino alla morte.

Il primo vede un maggiore interesse verso la pittura e contiene tratti espressionisti nei colori e surrealisti nelle architetture.

Il secondo periodo si compone di opere realizzate ad olio su masonite caratterizzate da toni molto più scuri e costruzioni astratte con rimandi al formalismo.

Nessuna delle sue opere ha titolo, le classificò con codici o descrizioni anonime.

Per un periodo si dedica anche alla scultura, lavorando con materiali innovativi come plastica, metallo e acciaio.

È un rappresentante della corrente del Surrealismo dispotico: arte che rappresenta **un’ipotetica società dove molte percezioni negative sono portate al loro limite estremo.**

Le sue opere sono spesso collegate a quelle di Ernst Fuchs e Alfred Kubin a causa delle atmosfere tragicamente intense e allo stesso tempo spettacolari.

Per quanto riguarda la maestria degli effetti di luce e dei chiaroscuri viene sempre avvicinato al grande maestro William Turner.

3.1.1 Zdzislaw Beksiński, KO, 1985, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia) (fig. di pag. 65)

Egli proclamava di non essere interessato al simbolismo in quanto dipingeva senza meditare su una storia; il significato non aveva senso per lui; dichiarava inoltre di non conoscersi e di non essere affatto interessato a sapere.

Negli ultimi anni della sua vita si avvicinò alla grafica digitale.

Gli esordi avvengono alla fine degli anni '50 nel campo della fotografia e della scultura, ma la vera svolta arriva con l'approdo alla pittura, quando nel 1971 un brutto incidente stradale risveglia in lui tutti i mostri sopiti nella sua mente.

Dopo questo incidente l'artista sostiene di aver visto l'Inferno e di aver la necessità di rappresentarlo per non impazzire, esprimendosi attraverso un surrealismo tenebroso fatto di inquietanti visioni cariche di romanticismo decadente.

Secondo la sua visione, l'incubo avviene mentre un individuo vive ma è in una situazione di stasi o come la chiamò lui stesso di "non vita" quale il sonno, dunque qualsiasi rappresentazione è volta a rimandare alla mente le sensazioni di timore per ciò che non è vita ma che dal mondo dei vivi prende le forme e le trasforma in qualcosa di orrifico.

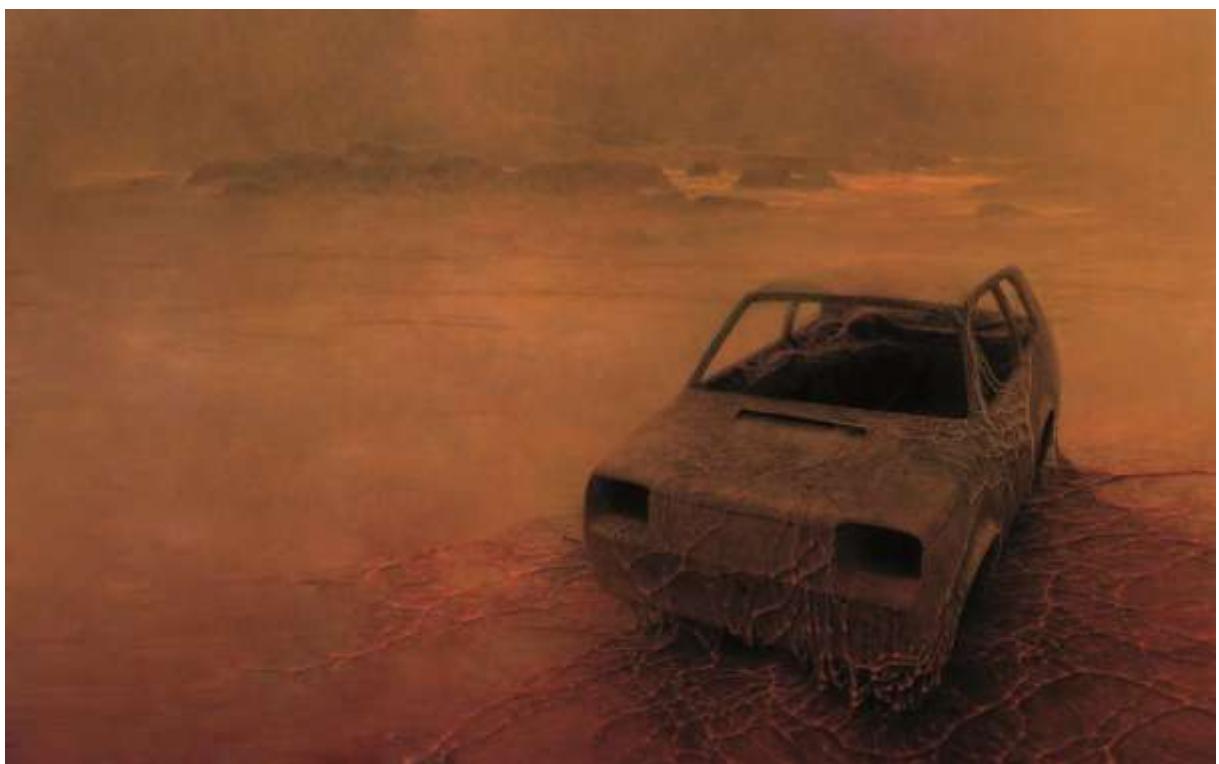
Beksinski dipinge scenografie imponenti e senza tempo, che possono contenere personaggi deformi o rappresentare luoghi immensi e desolati, architetture impossibili e inquietanti nelle quali si agita una moltitudine di figure mostruose, dalla carnalità corrotta e putrida, esseri semifusi con la pietra, nature morte di mondi lontani, nelle quali però si può scorgere una luce, una possibilità di riscatto, una salvezza dalla terra infernale dei morti.

Il suo è un mondo cupo in cui la tensione è sempre al massimo; lo sconforto per il destino e per l'inesorabile fine di tutto è ben marcato dalle sue visioni apocalittiche.

La sua vita ha rispecchiato la sua visione: sua moglie muore nel 1988, suo figlio si suicida la vigilia di Natale del 1999, mentre Zdzislaw Beksinski muore il 2 febbraio 2005 ucciso dal figlio del suo maggiordomo con diciassette coltellate per non aver acconsentito ad un prestito.



3.1.2 Zdzislaw Beksiński, Cathedral, 1983, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)



3.1.3 Zdzislaw Beksiński, AA82, 1982, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)



3.1.4 Zdzislaw Beksiński, AD83, 1983, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)



3.1.5 Zdzislaw Beksiński, AB81, 1981, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)

3.1.1 Le opere

Colori cupi, che sanno di polvere alzata dalla tempesta, creature mostruose dalle molte mani nodose e angosciate, sempre intente a stringersi tra di loro nel tentativo disperato di sopravvivenza, con teste deformi e bocche giganti e fameliche.

Luoghi **desertici che si perdono a vista d'occhio in prospettive perfette, dove l'occhio si smarrisce attraversando cimiteri di ossa e rivoli di sangue.**

Ansia, angoscia e paura profonda; caos, frastuono e assordante silenzio.

Le sue immagini gridano, il loro urlo si sente da distante e fa sussultare.

Sono immagini evocative e così definite da far male.

Non c'è spazio per l'interpretazione, il soggetto è l'orrore.

Egli raffigura l'inferno per non impazzire, per evitare che lo divori dentro e lo avviluppi fino alla perdizione; lo esporta e lo limita a una tela che altro non è se non l'atto stesso dell'arte: esprimersi e liberarsi, tirar fuori per vedersi dentro.

“Ciò che conta è quello che appare nella tua anima, non quello che i tuoi occhi vedono e che puoi definire”¹.

3.1.2 Curiosità

Zdzislaw riusciva a dipingere solo con l'ausilio della musica classica e non titola le sue opere.

Prima della partenza da Sanok per Varsavia nel 1977, Beksinski distrugge (dandogli fuoco) una selezione dei suoi dipinti considerati troppo personali o insoddisfacenti, opere di cui non rimane nessuna traccia.

¹ Assente alla prima grande mostra allestita in suo onore in Polonia nel 1972, Beksinski fa comunque in modo che durante la cerimonia di presentazione, al curatore sia recapitato un biglietto scritto di suo pugno affinché sia letto ai presenti

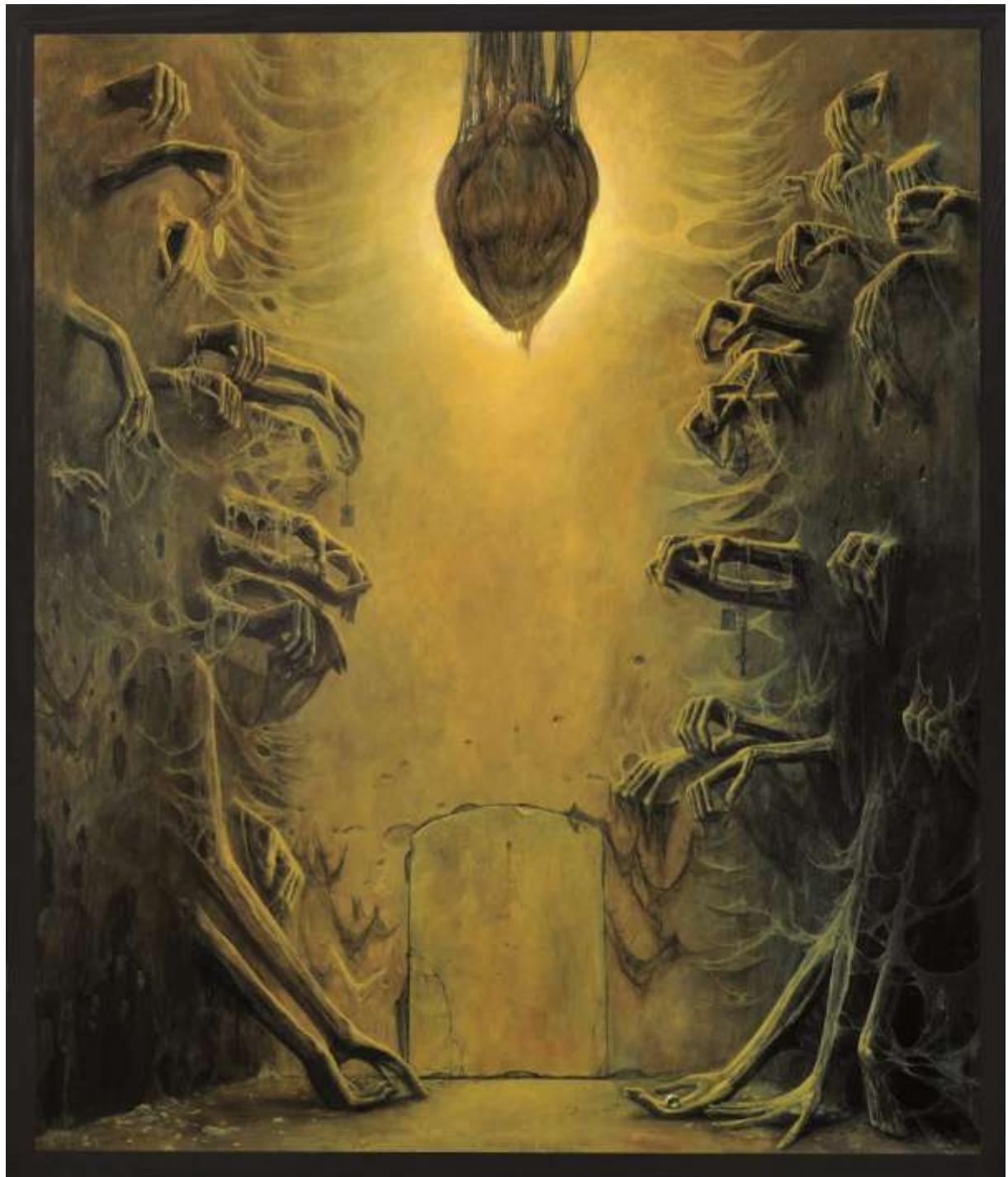
Suo figlio Tomasz era un grande fan della rock band inglese The Legendary Pink Dots e dopo la sua morte, avvenuta per suicidio nel 1999, Beksinski inizia a collaborare col gruppo, creando le copertine dell'edizione polacca di alcuni loro dischi.



3.1.6 Zdzislaw Beksinski, AF85, 1985, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)



3.1.7 Zdzislaw Beksiński, AD73, 1973, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)



3.1.8 Zdzislaw Beksinski, AF76, 1976, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)



3.1.9 Zdzislaw Beksiński, AE78, 1978, olio su fibra di cartone, Sanok Historical Museum (Polonia)

III

3.2 OLIVIER DE SAGAZAN

Le maschere inquietanti

Olivier de Sagazan è un artista naturalizzato francese, nato nel 1959 a Brazzaville in Congo.

Da oltre vent'anni sviluppa una pratica che ibrida pittura, fotografia, scultura e performance.

De Sagazan ha esposto i propri lavori in gallerie d'arte, musei e film festival in Francia, nel resto dell'Europa, Canada, Brasile e Corea.

"Transfiguration" (figg. Da 3.2.2 a 3.2.7) è la sua più celebre performance: nata nel 2001 ed in continuo sviluppo, è una azione dall'anima rituale in cui l'identità dell'artista si scomponete e si ricompongono attraverso quelle che si possono definire come maschere di argilla, che egli modella e distrugge sul suo stesso volto, il tutto condito da mantra incomprensibili e frasi discontinue; egli intende rivelare un essere metà uomo e metà animale, nell'atto di comprendere la sua vera natura.

E' un'esperienza inquietante ma profonda, un continuo gioco di rivelazione che mostra il burattino e il burattinaio che ognuno ha dentro di sé; un gioco che abbatte i confini tra il fisico, l'intellettuale, lo spirituale e l'istintuale.

Egli afferma di essere sbalordito nel vedere in che misura la gente considera normale o addirittura banale essere vivi e che la deturpazione nell'arte è un modo come tanti per affrontare la vita reale.

*"Devo scavare la mia faccia e cercare di capire la mia vera natura, tra il mio Santo Volto e il mio Volto di Carne"*².

L'immagine residua dell'azione evoca la pittura di Francis Bacon, gli interventi di body art di Günter Brus, fino ai riti di possessione balinesi compresi in un unico evento dove pittura, scultura e teatro convivono.

*"Chissà se non dovremmo allontanarci dalla natura per sentire cosa vuole dirci"*³.

3.2.1 Olivier de Sagazan, Senza titolo, scultura in tecnica mista, Macabre Gallery (fig. di pag. 75)

2 e 3 Spezzoni di interviste rilasciate durante le performances

L'opera di Olivier de Sagazan usa e interpreta tutte le forme della natura e dell'immaginario; usa il fango e la polvere e gli unici due colori presenti sono evocativi, il rosso e il nero con i quali traccia bocche, occhi e croci.

Egli considera la sua opera come una vera e propria morfogenesi e la intende in molteplici sensi:

- *nascita nella forma* che il performer costruisce,
- *nascita alla forma* che si realizza netta secondo il suo stesso divenire,
- *nascita per la forma, espressione di una vocazione già esistente che viene solo rivelata,*
- *nascita con la forma, maieutica di un parto creativo,*
- *nascita della forma, realizzazione in quanto realizzazione dell'attesa, epifania dell'essere.*

Una “mutinazione genetica” che lo scrittore e filosofo francese Michel Surya, così descrive: *“Olivier de Sagazan fa di sé stesso un modello di umanità appena pietosa, patetica, magnifica. Prendendosi non come modello, dove i modelli non sono più possibili, ma come figura stessa di questa sparizione, della sparizione di ogni figura. E facendo ciò cospira al soccorso e alla consolazione di tutte le figure possibili, deboli, folli, infermi, fragili, apparsi, scomparsi, quelle per le quali passano coloro ai quali l'umanità è contestata e negata”*⁴.

3.2.1 Curiosità

“Transfiguration” fa parte del film documentario “Samsara” di Ron Fricke e appare inoltre nel videoclip di Mylène Farmer “À l'ombre”.

⁴ Sito internet befart.altervista.org/olivierdesagazan



3.2.2 e 3.2.3 Fotogrammi della performance "Transfiguration"





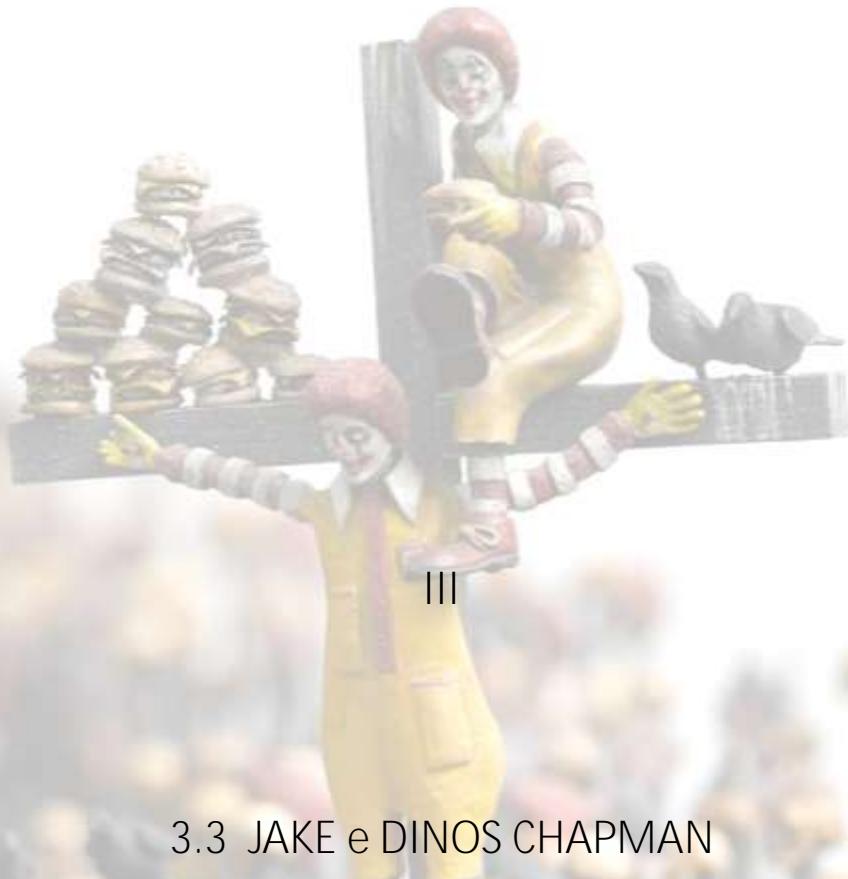
3.2.4 e 3.2.5 Fotogrammi della performance “Transfiguration”





3.2.6 e 3.2.7 Fotogrammi della performance “Transfiguration”





3.3 JAKE e DINOS CHAPMAN

L'estetica del bestemmiatore

Il mio incontro con l'arte dei fratelli Chapman risale a giugno del 2010 (avevo appena finito la terza media) allorché visitai con mia madre la collezione Pinault a Punta della Dogana: entrando nella sala di “*Fucking Hell*” avvertii come di aver attraversato un confine intangibile, come essere vicino a un cratere e non vederci dentro finché non si arriva al limite del bordo, e riuscire a vedere un’oscura verità.

Jake e Dinos Chapman, di origine greca, sono nati rispettivamente nel 1966 a Londra e nel 1962 a Cheltenham, nel Regno Unito.

Lavorano insieme a partire dal 1990, terminati gli studi presso il Royal College of Art e continueranno a lavorare in coppia, dando vita alla storica mostra “*Freeze*”, alla quale partecipò anche Damien Hirst e altri tredici studenti del Goldsmiths College, a cui è riconducibile la nascita della “*Young British Art*”.

I due artisti denunciano le ipocrisie dell’epoca contemporanea, la storia, la guerra, le religioni, il corpo e l’Eros; sfidando i tabù sociali e politici, abbattendo ogni barriera concettuale, provocando il pubblico con humor graffiante attraverso una costante distorsione dei soggetti, i due artisti plasmano esseri mostruosi in cui il bello e il brutto coesistono.

In “*The Return of the Repressed*” (fig. 3.3.2) la perfezione del corpo di una bambina è corrotta da alterazioni morfologiche davvero orripilanti.

Da un unico corpo escono due teste, congiunte da un’invadente e scioccante vagina, che le tiene unite per una guancia, come due gemelle siamesi.

La creatura affonda le gambe nel sangue; entrambi i volti sono sorridenti, un sorriso che trapela però sofferenza, le teste inclinate mettono in risalto i lunghi capelli neri che con la loro verticalità accentuano il senso sinistro e oscuro di questa creatura demoniaca e innocente allo stesso tempo.

Il lavoro dei fratelli Chapman, soprattutto le composizioni di statuine, prendono spunto a piene mani dalle visioni di Bruegel: scene fitte di figure grottesche ammurate l’una sull’altra.

3.3.1 Jake e Dinos Chapman, particolare di *Fucking Hell*, 2008, tecnica mista (fig. di pag. 81)



3.3.2 Jake e Dinos Chapman, *The Return of the Repressed*, 1997, tecnica mista



3.3.3 e 3.3.4 Jake e Dinos Chapman, *Unhappy Feet*, 2010, tecnica mista



"Unhappy feet" (figg. 3.3.3 e 3.3.4) è un plastico tridimensionale di grandi dimensioni che propone una loro versione della fine del mondo, in cui le vittime si trasformano in carnefici.

L'idea è che, in seguito ad una glaciazione che investe l'intero pianeta, le uniche specie che sopravvivono siano orsi, balene, foche e pinguini.

In questo paesaggio artico i pinguini, diventati i dominatori, sopraffanno e divorano senza pietà gli altri animali.

Il valore allegorico e universale di quest'opera, la cui affermazione della sofferenza e del male è fatta risalire alla Shoah nazista, si coniuga col segno linguistico, violento e teatrale dei due artisti, vicinissimo al genere splatter per il forte impatto visivo ed emotivo.

Il titolo "Unhappy feet", è sicuramente riconducibile ad una rilettura in chiave pessimista del famoso film d'animazione 3D **"Happy feet"**, il cui messaggio subliminale era orientato al sostegno di una politica d'accettazione del diverso. Nelle opere dei fratelli Chapman, la guerra e il genocidio, privati di ogni implicazione socio politica e culturale, assumono così i toni sadici di un comune gesto schizoide e maniacale.

In **"The Same but Silver"** (fig. 3.3.5), rifacimento scultoreo in argento dell'acquaforte **"Gran Impresa con Morti"** di Goya, gli aspetti storici e funzionali della tortura e della mutilazione dei traditori cedono il posto ad una grottesca naturalizzazione del puro gesto cruento.

Come pure in **"I Felt Insecure"** (fig 3.3.6), in cui strumenti per l'imbottigliamento di cervelli macellati, assemblati su un tavolo da lavoro nella loro rappresentazione caricaturale perdono ogni aspetto terrifico per assumere il tono di una quotidianità accettata e vissuta, come intrinseca e naturale all'uomo.

Al centro della poetica simbolica dei Chapman vi è il massacro dell'essere umano portato contro la sua stessa umanità e quella degli altri.

Il loro humor nero è scioccante, devastante per chi osserva le installazioni di scheletri, teschi, corpi mutilati e violentati di uomini, donne e bambini.



3.3.5 Jake e Dinos Chapman, The Same but Silver, 2007 ,argento sterling stampato



3.3.6 Jake e Dinos Chapman, I Felt Insecure, 2008, bronzo dipinto

Le opere dei Chapman entrano nello spettatore con la forza di una palla di cannone.

I fratelli Chapman altro non fanno che trasferire sul piano simbolico dell'arte ciò che accade quotidianamente in varie parti del mondo, con una macabra ironia che serve ad alleggerire il peso della tragicità e portarla verso il grottesco, poiché anche la tragedia può avere risvolti comici e un'irresistibile ironia.

Nel 1993 creano *"Disasters of War"* (figg. da 3.3.7 a 3.3.9): 80 piccole sculture che rappresentano la serie completa di incisioni di Francisco Goya *"Disastri della guerra"* (1810-1820) in risposta all'invasione napoleonica della Spagna nel 1808, che gli artisti inglesi in seguito rielaboreranno in modo del tutto personale, realizzando nel 2003 *"Insult to Injury"* (figg. 3.3.10 e 3.3.11) ovvero le 80 stampe da loro ritoccate.



3.3.7 Jake e Dinos Chapman, Disasters of War, 1993, tecnica mista



3.3.8 e 3.3.9 Jake e Dinos Chapman, Disasters of War, 1993, tecnica mista





3.3.10 e 3.3.11 Jake e Dinos Chapman, Insult to Injury, 2003, tecnica mista



Molte persone sembrano pensare che “*Fucking Hell*” (figg. da 3.3.12 a 3.3.19) riguardi l’Olocausto, ma è l’opposto. Sono i nazisti sottoposti a genocidio industriale.

“L’idea è venuta dal caos, il caos delle nostre conversazioni, anche se non abbiamo mai avuto davvero nulla da dire. È sempre la stessa idea, rigurgitata. Abbiamo comprato 60.000 soldati giocattolo, li abbiamo sminuzzati, rimodellati e rifusi. Abbiamo messo i soldatini in nove vetrine e li abbiamo disposti a formare una svastica: quella era l’idea di Hitler! In più, mettere qualcosa dietro il vetro aggrava il livello del voyeurismo: si diventa implicati, solo per l’atto di guardare. L’inferno è pieno di dettagli, ma nessuno è più significativo di altri: è ugualmente orribile. Ogni atto si verifica nello stesso secondo. È un’istantanea, un momento di cattiveria di massa. Il processo per renderlo è stato il punto: anche se crei qualcosa su 60.000 figure naziste, non è ancora lontanamente vicino alla cosa reale a cui si riferisce. Due anni di lavoro per 60.000 piccoli soldati e i nazisti furono in grado di uccidere 60.000 soldati russi in sei ore. Il fatto che sia stato visto in qualche modo simpatico per i nazisti perché ce ne sono così tanti è ridicolo. I nazisti vengono messi nel loro genocidio sistematico. Non si chiama Olocausto, si chiama Hell. I nazisti praticavano il genocidio su tutti quelli che pensavano fossero inferiori. Ciò che abbiamo fatto è speculare: i nazisti vengono riciclati all’interno del loro stesso meccanismo da scheletri, mutanti e alieni. E’ stato un duro lavoro. Mi piaceva andare a casa ogni giorno e togliere la supercolla dalle mie dita. E poi è bruciato. Abbiamo sentito che il magazzino di Momart era in fiamme e abbiamo iniziato a ridacchiare perché pensavamo che fosse pieno di altre opere Y.B.A., poi abbiamo ricevuto una chiamata che diceva che Hell era lì dentro. Abbiamo solo riso: due anni per farlo, due minuti per distruggerlo. Io e Jake supponevamo in anticipo che sarebbe stato un gran fiasco, visto che avevamo usato il modo più patetico di rappresentare la cosa più esorcizzata dalla civiltà occidentale. Dopo due anni di lavoro, sapevamo di aver finito quando i camion si presentarono con le casse per portarlo alla Royal Academy, dove fu mostrato per la prima volta. Ma non è davvero finito, l’inferno non può mai essere finito.

*Nel momento in cui hai fatto qualcosa di davvero orribile a un povero soldato di plastica, puoi sempre pensare a qualcosa di molto peggio*⁵.

Jake e Dinos Chapman sono tra gli artisti britannici più significativi e più noti della nostra epoca.

I Fratelli Chapman hanno creato un'opera unica che attinge a vaste aree della cultura artistica, fra antica e contemporanea.

Oltre alle sculture, le loro opere più note, hanno creato 13 acquerelli modificati dagli originali di Adolf Hitler.

Supposto che un'opera d'arte possa rivelare qualcosa sul suo creatore, essi speravano che lavorando sugli acquerelli di Hitler avrebbero trovato la presenza del male premonitore, ma questo non era in alcun modo rappresentato nei dipinti di Hitler; hanno aggiunto quindi piccoli arcobaleni e altri motivi simili per alterare i documenti storici al punto da diventare loro Storia: *“L’idea di Hitler che si gira nella tomba perché abbiamo dipinto arcobaleni sulle sue immagini è fantasticamente piacevole”*⁶.

Nella rielaborazione dei sequel di Goya invece, *“Los Caprichos”* e *“Disasters of War”*, i Chapmans disegnano e rielaborano i sequel con la propria iconografia.

Questo potrebbe essere un riferimento ai mutevoli valori dell'iconografia dal religioso al capitalismo, un dialogo duchampiano sull'autorialità nell'arte e l'impegno del sacrilegio storico-artistico nel deturpare l'alta arte e, ironia della sorte, creare l'alta arte.

5 e 6 Studio Chapman Brothers in Fashio Street, London, intervista maggio 2006



3.3.12 e 3.3.13 Jake e Dinos Chapman, Fucking Hell, 2008, tecnica mista



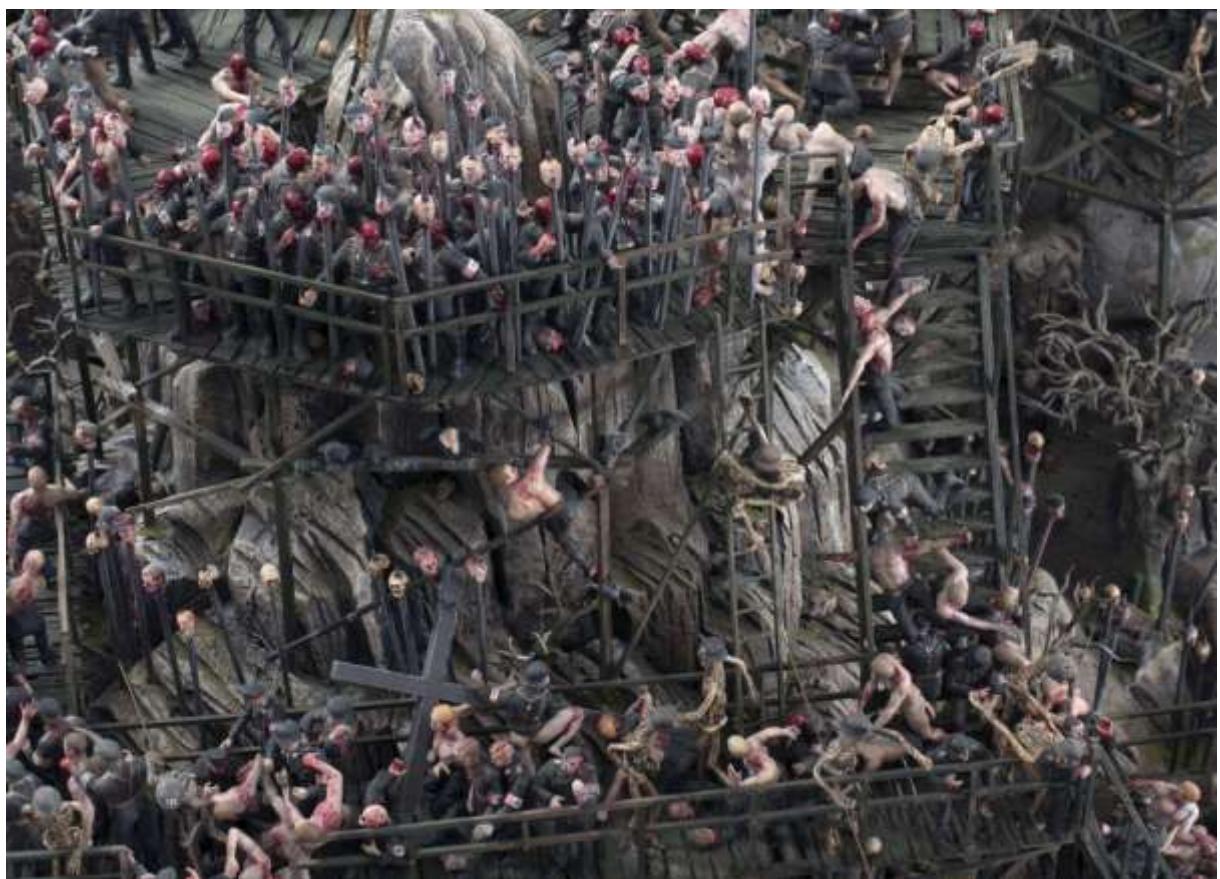


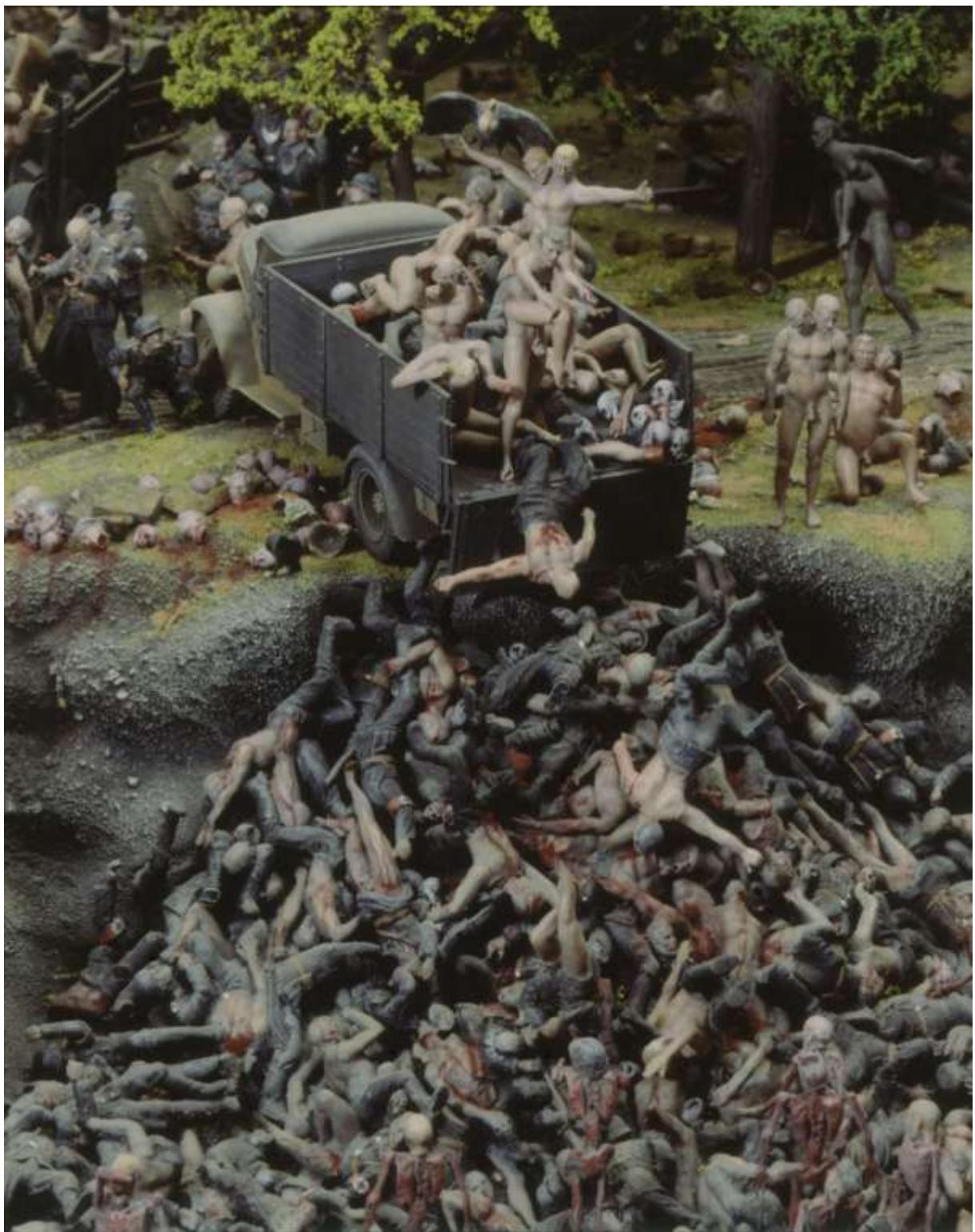
3.3.14 e 3.3.15 Jake e Dinos Chapman, Fucking Hell, 2008, tecnica mista





3.3.16 e 3.3.17 Jake e Dinos Chapman, Fucking Hell, 2008, tecnica mista





3.3.18 Jake e Dinos Chapman, Fucking Hell, 2008, tecnica mista



3.3.19 Jake e Dinos Chapman, Fucking Hell, 2008, tecnica mista

Conclusione

La ricerca compiuta mi ha fatto capire che il senso che ricercavo probabilmente non esiste: ognuno ha la propria sensibilità, il proprio sentire, la propria visione delle cose, il proprio modo di esprimersi.

Io, come tanti altri, faccio quello che faccio perché mi piace farlo, perché è così che **sento le cose, e non si può spiegare; d'altro canto l'arte non andrebbe esplicata**, dovrebbe parlare da sé, come per i sentimenti umani.

Ho sempre sentito la necessità di essere parte delle cose che faccio, dal semplice disegno alla scultura più impegnativa.

Ho voluto frequentare l'Accademia di Belle Arti perché amo lavorare sulle emozioni che provo in momenti specifici o periodi della mia vita e desideravo trovare i mezzi (didattici e formativi) per farlo al massimo potenziale: tutte le mie opere sono state create in funzione di ciò; quando sono particolarmente ispirato sento il bisogno di creare qualcosa, non importa se sia una scultura o un disegno.

La mia intenzione è quella di infondere empatia nel lavoro nel momento della sua creazione, in modo che lo spettatore la percepisca guardandolo.

Sono convinto che le mie opere contengano sempre un concetto o un significato, anche se questo il più delle volte resta inconscio costringendomi ad auto interrogarmi, a scavare in profondità per trovarlo.

Le mie opere nascono istintivamente; se così non fosse, bloccherei il processo creativo e non sarei soddisfatto del mio operato una volta terminato.

I temi sono tutti diversi e spesso non interconnessi tra loro; in generale si riferiscono alla condizione umana: uso soggetti grotteschi e un filtro pessimista che non vanta di bellezza estetica ma, credendo fermamente che anche nella bruttezza possa esserci bellezza, in ogni lavoro cerco una sorta di perfezione visiva oltre a quella tecnica.

Credo che spesso e solo in certi ambiti, il brutto e l'orrido veicolino meglio i messaggi, empaticamente parlando, rendendoli intriganti in quanto il sublime attira la maggior parte delle persone: il sublime inteso come attrazione verso qualcosa di pericoloso e dannoso, ma che ci è empiricamente estraneo.

Il bisogno di comprendere la natura umana è un modo per capire me stesso in quanto essere umano: in questo l'arte mi è venuta incontro e non potrei più farne a meno.

Chiedermi "perché faccio arte" è come chiedermi "perché respiro".

PORFOLIO

PROGETTO ARTISTICO

VORTICOSO





ANSIETA'

Ciò che si sviluppa nella mente di una persona si riflette nel fisico della stessa e nel modo in cui gli altri individui la percepiscono





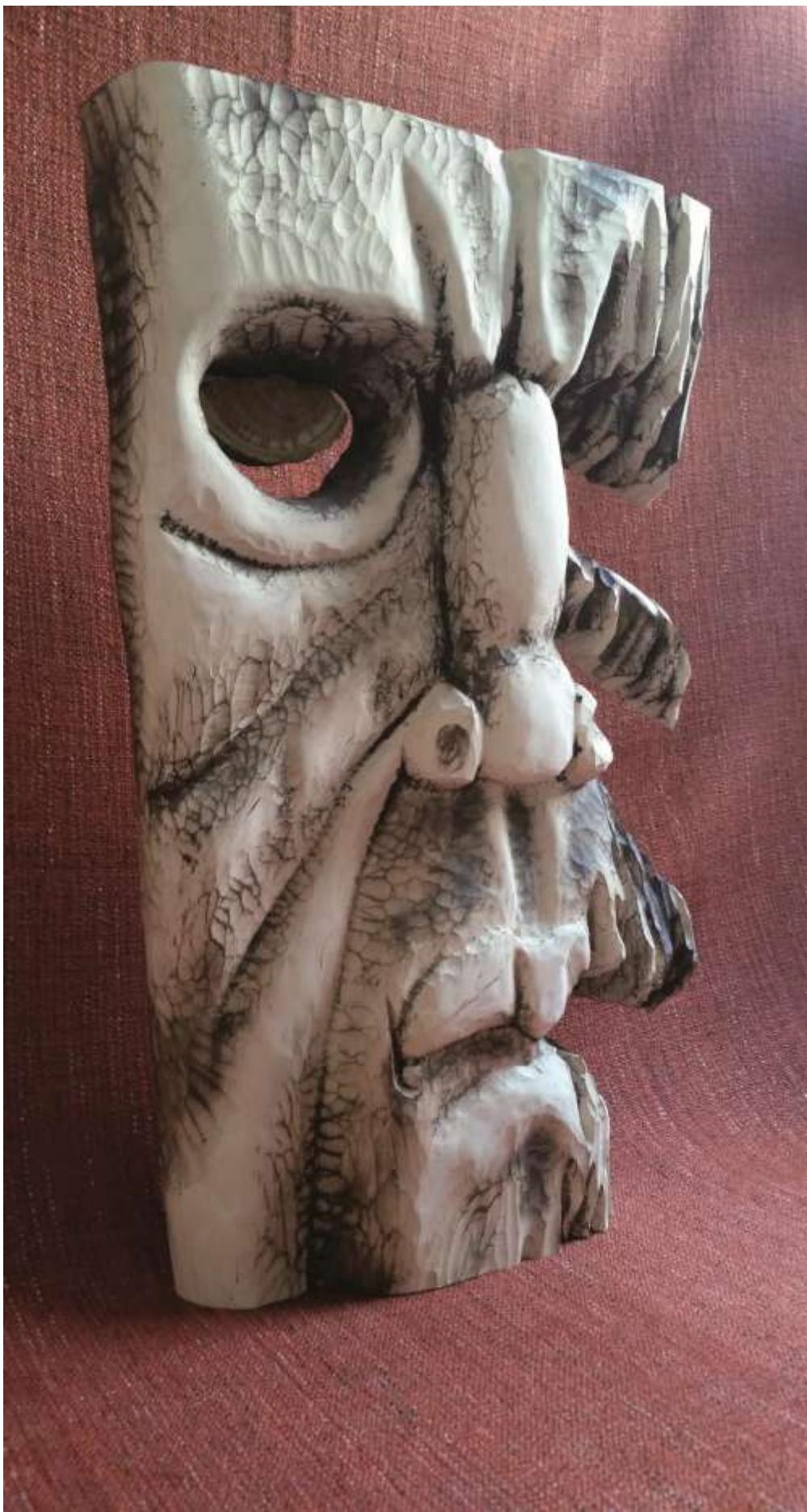
GOLGOTA

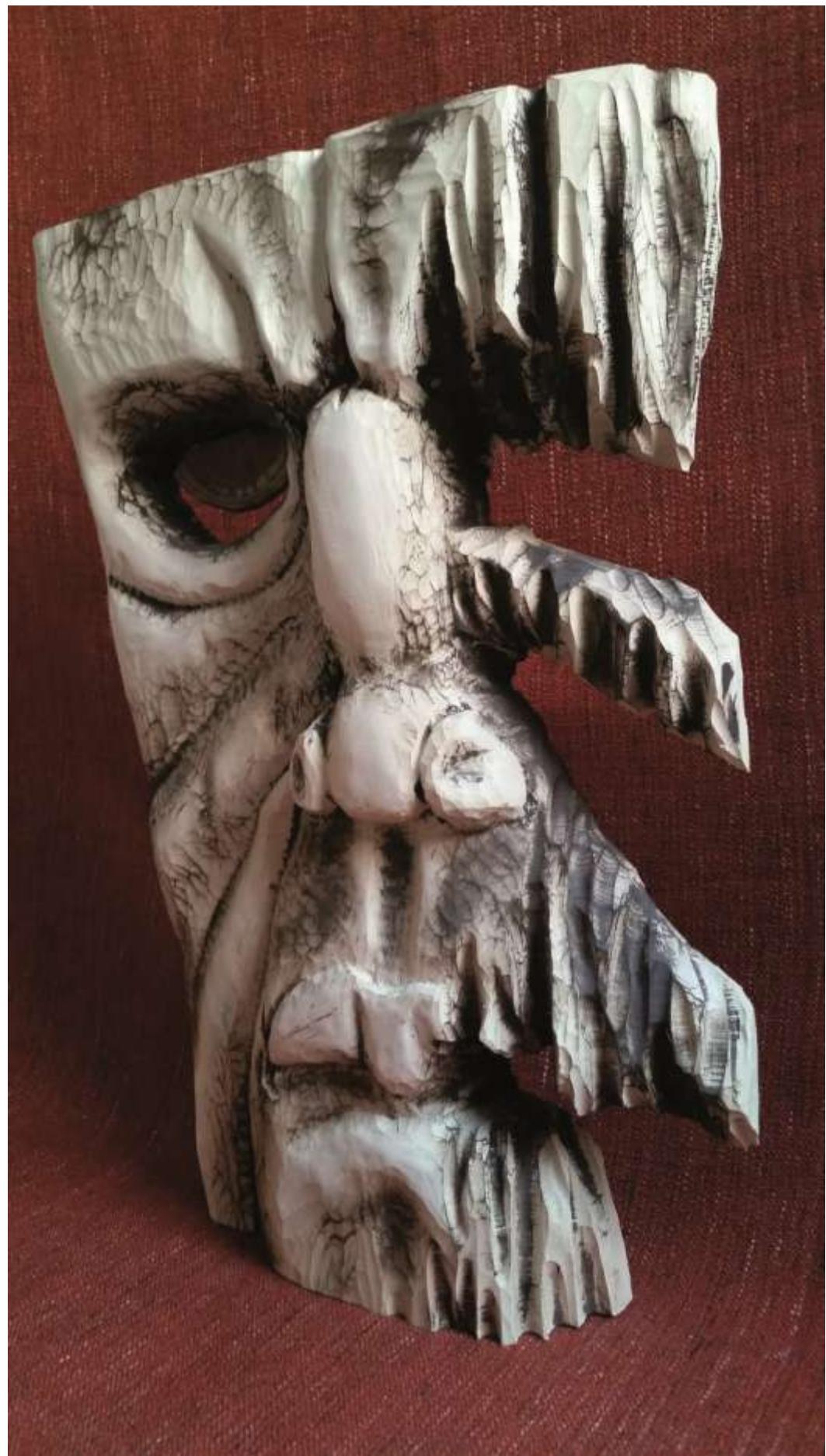
L'uomo disposto a scavalcare i propri simili pur di raggiungere un effimero traguardo, per poi finire nella morte spirituale





ISTINTO PRIMORDIALE





GUSCI





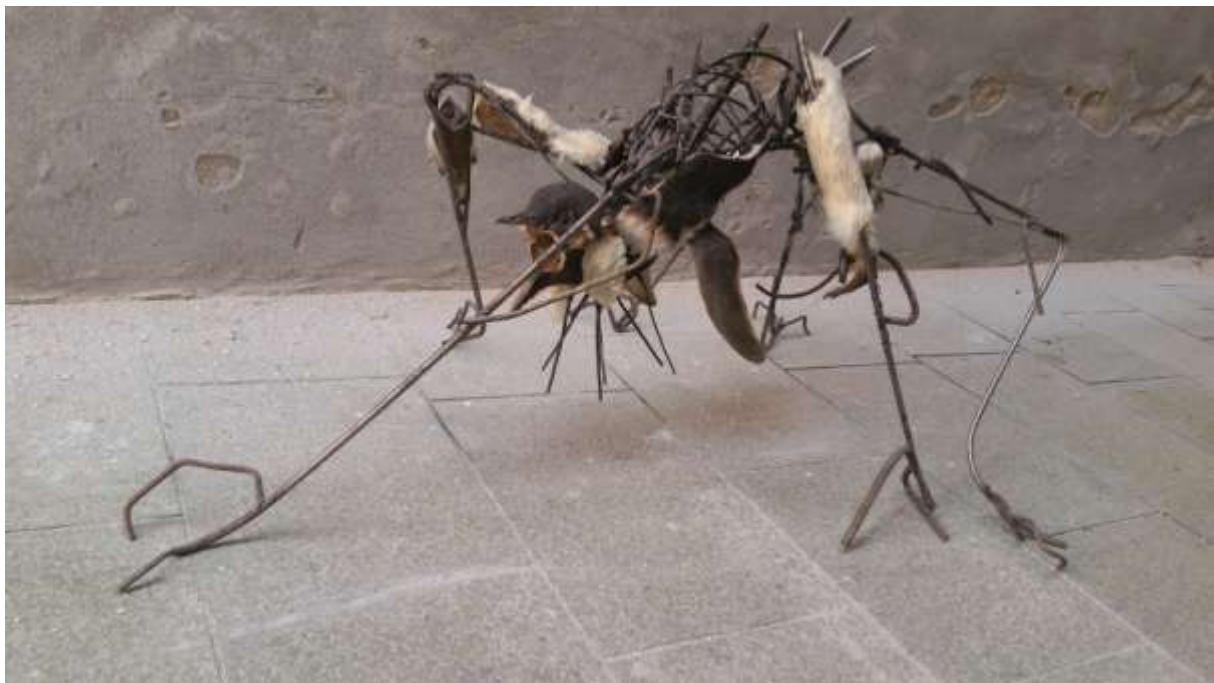




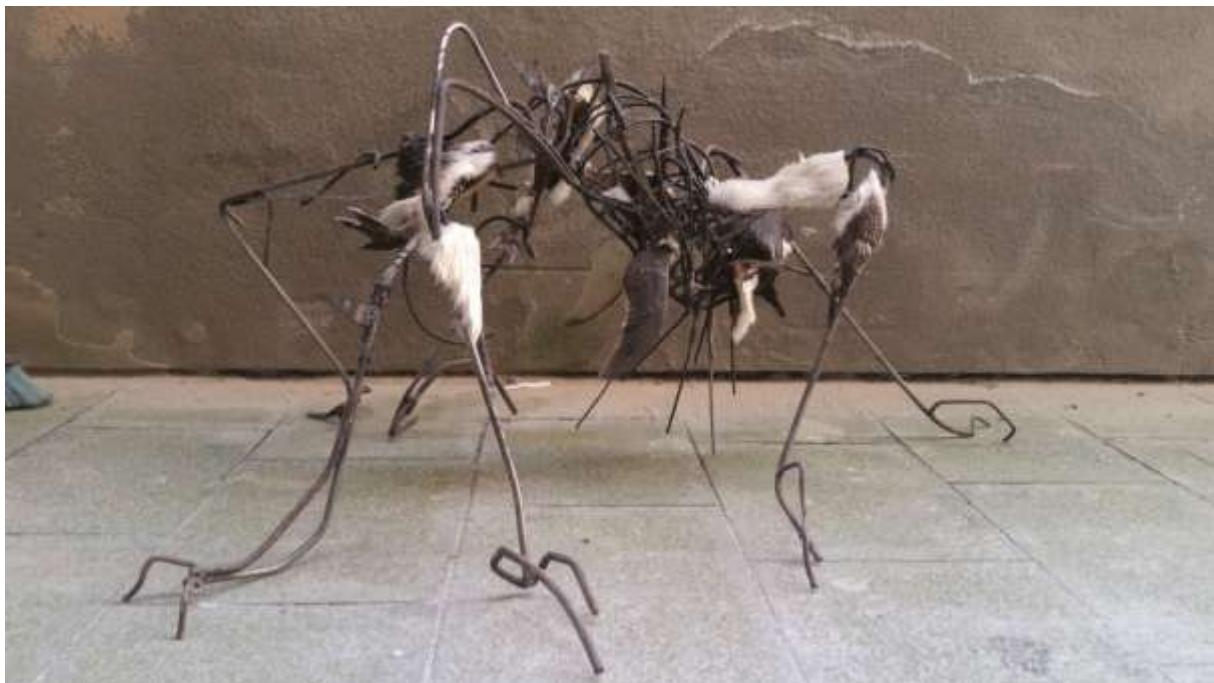




NUOVA FORMA









LENTA GUERRA

*Occhi telecamera tengono il mondo sotto controllo
Arriva lentamente, silenziosa, spaventosa, contagiosa*

*Si insinua, non puoi evitarla,
la accompagni, non puoi fare altro,
aspetti che passi, lentamente com'è arrivata*

*Soldati di plastica,
in mano al burattinaio menefreghista della
loro identità, cadono, muoiono
Il burattinaio come il bambino che gioca
non vuole sentire le loro urla*

*Il bambino li ripone nella scatola tutti in ordine
Vivi, morti, non importa,
sono i suoi giocattoli e saranno sempre li,
a soddisfare il suo folle svago*





NON SOLO UN GUSCIO









UNHOLY GRAVEBIRTH

*Le loro urla echeggiano come tuoni all'interno di questi
monumenti di pietra*





ICARO

Figlio caduto

*Il padre non poté niente dinanzi tale arroganza
cadavere divorato da onde affamate*

*Ade intransigente dinanzi la sua anima
La condannò ad un'eterna caduta nell'oblio*

















GLOBO









Bibliografia

- Simon Baron-Cohen, **La scienza del male L'empatia e le origini della crudeltà**, Raffaello Cortina Editore, 2012
New Art Up-Close 3, Jake&Dinos Chapman An introduction to the work of artists Jake and Dinos Chapman,
Royal Jelly Factory, 2007
Catalogo Jheronimus Bosch Art Center s'Hertogenbosch, TENTOONSTELLINGSGIDS Exibition Guide, 2017
Francesca Bartolino, Intervista "L'arte di performance di Olivier de Sagazan", Itinera N.11, 2016, pag 281

Sitografia

- <http://www.stateofmind.it/2014/10/godimento-estetico-questione-empatia-neuroestetica>
<https://corposenzaorgani.wordpress.com/2010/01/04/coming-soon-2>
<https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=10984>
<http://artecracy.eu/la-sfortuna-creato-leggenda-zdzislaw-beksinski>
<http://www.frammentirivista.it/zdzislaw-beksinski-il-pittore-maledetto>
<http://bizzarrobazar.com/2009/12/11/zdzislaw-beksinski>
<http://mcarte.altervista.org/gli-stupendi-incubi-di-zdzislaw-beksinski>
<https://www.ultimavoce.it/zdzislaw-beksinski>
<http://www.lintellettualedissidente.it/arte/zdzislaw-beksinski>
<http://www.laricerca.loescher.it/arte-e-musica/286-larte-e-langoscia-novecentesca.html>
<https://www.analisdellopera.it>
<http://www.thefear.it/arte/francis-bacon.html>
<http://www.leonardobasile.it/Goya%20Francisco.htm>
<https://it.clonline.org/news/cultura/2012/01/30/francis-bacon-quella-brutalit%C3%A0-ferita>
<http://www.flashartonline.it/article/gunter-brus>
<http://momus.ca/abjection-without-splendor-gunter-brus-and-transgressions-diminishing-returns>
<http://befart.altervista.org/olivier-de-sagazan>
<http://royaljellyfactory.com>
<http://jakeanddinoschapman.com>

Filmografia

- Kyle Patrick Alvarez, Effetto Lucifero, 2015,
Ron Fricke, Samsara, 2011
Brett Ratner, Red Dragon, 2002
Jim Jarmusch, Dead Man, 1995

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio i miei professori dell'Accademia per il percorso di studi interessante e completo e in particolare il professor Danilo Ciaramaglia che ho apprezzato per la serietà, organizzazione, competenza e passione, ma soprattutto per avermi trasmesso tutto ciò e per aver creduto in me e nel mio sentire.

Ringrazio i miei genitori per avermi sempre sostenuto e incoraggiato a perseguire i miei sogni.

Ringrazio infine Giorgia e Martina, compagne di viaggio con cui ho potuto confrontarmi su più fronti e con le quali sono cresciuto.

