

DIPINGERE L'INFANZIA

Alla fine del XIX° secolo si cerca di intervenire sulla situazione sempre più precaria di certi strati sociali di fronte alle malattie sfruttando l'evoluzione delle conoscenze scientifiche. Contro la mortalità delle partorienti e contro quella infantile si dà allora inizio ad una vera e propria crociata.

Per prima cosa viene ufficialmente riconosciuto il lavoro dell'ostetrica nel 1881 e i ricoveri preparto sono riorganizzati secondo le nuove norme igieniche di Pasteur. Viene poi attivata tutta una politica sanitaria a favore dell'infanzia, con la creazione di dispensari che seguono la crescita del bambino e che diverranno i laboratori per una nuova disciplina: la puericultura.

Nel 1892 il dr. Gaston Variot, sostenitore della modernizzazione e della moltiplicazione degli ospedali per bambini, crea il primo dispensario di quartiere a Belleville, *La Goutte de Lait*, specializzato nella cura e nell'assistenza dei neonati, con mansioni contemporaneamente mediche, sociali, educative e con il fine dichiarato di una prevenzione efficace basata su una corretta e sana alimentazione.

La composizione in tre pannelli del trittico mostra tre tappe della visita per la giovane mamma e il suo bambino: la pesatura, la consultazione e la distribuzione del latte. L'autore del dipinto è il pittore francese HENRY JULES JEAN GEOFFROY (1853-1924), più noto con lo pseudonimo di GEO e divenuto celebre come illustratore di testi per l'infanzia e come ritrattista dei figli della borghesia francese di fine secolo.



Jean-Jules Geoffroy, *La Goutte de lait de Belleville: la pesée*, 1903, Parigi, Musée de l'Assistance Publique. Con riproduzione dal sito www.culture.gouv.fr

L'interesse degli artisti verso l'infanzia si mostra in due modi: uno è quello di dipingere esplicitamente e in maniera evidente le sembianze e l'atteggiamento dei bambini nell'ambiente dove vivono; l'altro è quello di esplorare la natura dell'animo infantile e cercare di esprimere la propria essenza d'artista con la stessa naturalezza.

Si tratta di due diverse concezioni che fanno capo anche a due diversi periodi storico/artistici: fino a tutta l'età moderna e oltre (cioè fino a tutto l'800 compreso) il bambino è rappresentato ma, salvo poche eccezioni, senza l'effettiva intenzione da parte dei pittori di scandagliare l'essenza del suo universo. Possiamo parlare, perciò, di una semplice utilizzazione artistica della figura del bambino. Per esempio, con i molti ritratti di un'infanzia desolata e di situazioni commoventi, i pittori dell'Ottocento mirano a compiacere il gusto del pubblico, e a tal punto che la scelta di simili soggetti risponde a criteri essenzialmente commerciali.

Del tutto diversa è la situazione dell'arte novecentesca, dove forse il bambino compare meno in quanto essere riconoscibile all'interno delle opere, ma dove diventa predominante l'esigenza dell'artista stesso di "farsi bambino", di aderire al mondo senza preclusioni di sorta.

Cerchiamo di seguire l'evoluzione della rappresentazione della figura infantile dal medioevo ad oggi.

L'età medievale è un'epoca in cui l'infanzia non era tenuta in nessun conto, era un'età taciuta. Di con-

sequenza l'atteggiamento degli artisti era improntato al disinteresse per la stagione inaugurale della vita. E non stupisce che le opere d'arte in cui compaiono bambini siano, all'epoca, una rarità: anche in pittura l'infanzia risulta taciuta. E se capita di osservare dei bambini nelle realizzazioni artistiche, si nota che sono per lo più "adultizzati", nell'aspetto e nelle funzioni.

Nel tardo Medioevo, e ancor più nel Rinascimento, si comincia ad osservare il mondo, la natura nei suoi singoli aspetti anche scientifici e l'attenzione non ricade più sulla specie umana in generale, ma su ogni individuo particolare. Si tratta dell'idea cardine dell'Umanesimo: l'uomo che assume un'importanza tale da poter addirittura venir rappresentato unitamente alla divinità. E con l'uomo anche il bambino. Da qui i tentativi di definire artisticamente dei "tipi fisici" al di fuori di significati allegorici.

Questo è un primo passo, ma la strada si mostra ancora lunga, perché, comunque, durante il Seicento e per tutto il Settecento i bambini sono rappresentati o come figli di ricchi o come figli di poveri, non esiste un altro canone rappresentativo e lo spettatore non può conoscere null'altro del bambino se non la sua condizione sociale. Ciò significa che, di fondo, l'interesse è di rappresentare ancora il mondo degli adulti.

Anche nell'800 la scelta dei fanciulli rimane strumentale: i piccoli sono un polo d'attrazione, non di riflessione e vengono introdotti nei dipinti quando contribuiscono a rendere quasi "tattilmente" un'atmosfera, quella ovattata della borghesia che si sta emancipando e che strizza l'occhio all'aristocrazia.

Tuttavia, dopo il 1830, mentre prende gradualmente consistenza la lotta del proletariato che va acqui-

stando coscienza di classe, molti artisti se ne fanno interpreti: scesi fra la gente, ne rendono gli umori e la vitalità in quadri di soggetto storico e in squarci di vita reale (ne è un esempio il dipinto di Geoffroy). Ma il concetto di base non varia di molto: se non è il figlio della media/alta borghesia, è di nuovo quello delle classi popolari, espressione di un contesto quando non di un disagio sociale.

Nel Novecento non ci sono più quadri di genere, l'arte diventa sperimentazione e ricerca e l'interesse degli artisti si concentra diversamente sull'infanzia: non attraverso dipinti che raffigurano bambini, ma tentando di riguadagnare la condizione infantile. Ne sono un esempio Chagall, Klee e Mirò che, pur con risoluzioni pittoriche differenti, sono i punti di riferimento della "riduzione dell'artista a bambino"; si guardano attorno con l'occhio "incantato" del fanciullo che ignora pur sapendo intimamente e rincorrono analogie tra le espressioni artistiche dei bambini e l'arte dei Primitivi. L'infanzia viene così vista come la stagione dell'onnipotenza, quella dei talenti incontaminati. Esempio la frase di Picasso: "Ho imparato a dipingere come Raffaello; adesso devo imparare a disegnare come un bambino".

Ciò non toglie che esista anche nell'arte contemporanea un'attenzione al mondo reale dell'infanzia e a proposito di questo non sfuggono le differenze con i quadri classici e moderni: il bambino, dipinto in passato come essere soprattutto fisico, diventa ora, per i pittori contemporanei, un essere soprattutto psicologico. Da individuo maneggiato come un oggetto, diviene una persona capace di vivere autonomamente la propria condizione.

Per concludere, una panoramica delle tipologie iconografiche dove più frequentemente appare la figura del bambino: in primo luogo il ritratto, dove il piccolo compare all'interno della famiglia; la dimensione del gioco e dei divertimenti, dove spesso però non è il bimbo reale il protagonista, bensì il putto di derivazione classica, ripreso in particolare in età moderna, ma al di fuori di qualunque interesse per la dimensione infantile.

Solo nel '700 si codificherà un genere dedicato al tema del gioco dei bambini; l'educazione del bambino, quindi all'interno della classe o in compagnia di un precettore privato o, ancora, per le classi popolari, l'educazione ad un mestiere, che è spesso lo stesso del padre o della madre.

Infine, valida questa solo per l'epoca contemporanea, la dimensione dell'avventura: una volta acquisito nell'arte del '900 uno status di essere autonomo, del bambino possono così venir rappresentati i sogni, i desideri, le speranze, né più né meno che per gli adulti.

Al di fuori di questo excursus si collocano i dipinti

religiosi, perché la figura del bambin Gesù avrebbe attinenza col tema soltanto a livello iconografico, ma iconologicamente parlando, cioè a livello di significato, c'è un trascendere completamente il ristretto mondo dell'infanzia quindi si entrerebbe in un campo distante da quello qui preso in esame.

Immagini a parete:

Jean-Jules Geoffroy, *La Goutte de lait de Belville: la pesée*, 1903

Immagini pannello:

Jean-Jules Geoffroy, *La Goutte de lait de Belville: la pesée*, 1903

Jean-Jules Geoffroy, *La classe dei bambini*, 1889

Jean-Jules Geoffroy, *Me ne dai un pezzo?* 1883

Jean-Jules Geoffroy, *Uscita da scuola*, 1879



ALLEGORIE MISTERIOSE

Non è infrequente ritrovare nelle raffigurazioni artistiche la bilancia, ma la sua presenza trascende il più delle volte il semplice significato di strumento di misura. Possiamo allora parlare di allegoria, cioè di quel procedimento retorico grazie al quale si dice, o si mostra, una cosa con l'intenzione di esprimerne un'altra. La parola allegoria, infatti, deriva dal greco e significa letteralmente "dire altro". I significati allegorici attribuiti alla bilancia risultano molteplici, a indicare la complessità di uno strumento in apparenza di facile comprensione.

Vediamone alcuni all'interno di noti dipinti:

- la prosperità del regno di Francia durante la reggenza di Maria de' Medici. La capacità e l'equità del governo della principessa italiana permettono la rinascita delle arti e delle scienze, personificate come divinità greche e romane.

- una transazione commerciale con risvolti morali. È il tema della coppia male assortita, nella quale l'uomo anziano cerca di ottenere le attenzioni della donna lusingandola col denaro;

- strumento di misura con valore alchemico. Collocato accanto ad altri strumenti scientifici che la figura femminile alata non utilizza, sta a significare l'abbandono di ogni attività materiale che lo stato di malinconia comporta. I piatti della bilancia, infatti, sono vuoti, la scala non porta da nessuna parte, il tempo nella clessidra scorre inesorabile.



Albrecht Dürer, Malinconia I, 1514;
Lucas Cranach, Il Compenso, 1532; Pieter Paul Rubens, La Pace della Reggenza, 1621-25 c

Il compenso, di Lucas Cranach, 1532, Stoccolma, Nationalmuseum. Il tema della coppia male assortita era diffuso nell'Europa del nord, essendo fondato sulla tradizione della letteratura satirica di cui uno degli esempi più famosi è il Racconto del mercante di Chaucer, dove un vecchio, Gennaio, sposa una donna giovane, Maggio. L'espressione lubrica dell'uomo nel dipinto non lascia dubbi sulla natura della transazione in atto.

Il dipinto si presta anche a una lettura di stampo moralista, ma collegandola alla nascita della Riforma protestante; il pittore infatti era amico intimo di Martin Lutero, che ritrasse in più di un'occasione ed è proprio Lutero la figura cardine della Riforma, almeno nella fase iniziale, prima dell'accelerazione impressa da Calvino. Ora, il pretesto per questa "rivoluzione" religiosa era stata la questione delle indulgenze, quando, nel 1517, il papa Leone X, volendo ricostruire la basilica di S. Pietro a Roma e non disponendo dei mezzi necessari, aveva bandito una speciale indulgenza per coloro che avessero fatto un'offerta in denaro. L'indulgenza era una sorta di condono delle pene che il credente avrebbe dovuto scontare in vita o in Purgatorio, che il papa concedeva a quei fedeli, seriamente pentiti, disposti a compiere particolari penitenze (pellegrinaggi, elemosine, opere meritorie...). Lo "sconto" offerto da questi certificati d'indulgenza (veri e propri documenti scritti) era proporzionato all'importo del denaro. In tal modo i benestanti potevano facilmente mettersi la coscienza a posto. I primi a reagire a questa situazione sono i cattolici tedeschi, capeggiati da Lutero, frate agostiniano. A ciò si aggiungono, ovviamente, tutta una serie di concause, tra cui di non poco conto è la critica dell'enorme ricchezza della Chiesa romana, la sua decadenza morale e la corruzione del clero.

Ora, non è difficile trovare all'interno del Compenso questa componente di critica, quest'idea che il denaro sia una scorciatoia, che col denaro si possa ottenere qualunque cosa e non solo di natura materiale.

Poi, naturalmente, se ne potrebbe fare una lettura più "semplicitica" di esaltazione dell'ottica commerciale e dei guadagni da essa derivanti propria dei paesi nordici, ma sembra decisamente più forte nel quadro quest'insistere sull'accezione negativa della raffigurazione.

La pace della Reggenza, di Pieter Paul Rubens, 1622-25 c., Parigi, Louvre. Alla fine del 1621, Rubens riceve da Maria de' Medici, vedova di Enrico IV e madre del re francese Luigi XIII, l'incarico di dipingere una serie di 24 quadri monumentali per ornare la galleria del Palazzo del Luxembourg (attuale Senato) con un ciclo allegorico-encomiastico che illustrasse la vita e la concezione politica della committente.

Il ciclo, completato nel 1625 e realizzato nei modi tipici della pittura 600esca (unendo allegorie e ritratti), rappresenta non un avvenimento storico lontano nel tempo, ma un capitolo recente della storia francese: Maria de' Medici nei suoi sette anni di reggenza tra il 1610 e il 1617, aveva cercato di assicurare la pace con l'impero asburgico e, attraverso i matrimoni dei figli (Elisabetta di Francia col re spagnolo Filippo IV e Luigi XIII con Anna d'Austria, sorella del re spagnolo), aveva cercato di porre le basi per una pace duratura con la potenza spagnola.

La sua politica interna, volta alla pacificazione, venne sostenuta da concessioni politiche e finanziarie ai suoi rivali, affidando gli affari al suo favorito italiano Concino Concini. Nel 1617, con l'assassinio di quest'ultimo, il diciassettenne Luigi XIII assunse la reggenza, Maria fu allontanata da Parigi e costretta dal re a risiedere nel castello di Blois; nel 1619 fuggì per rifugiarsi presso il duca di Emperton, capo dei ribelli, schierandosi con questi. Dopo vari negoziati, nel 1620 si riconciliò definitivamente col figlio e con la pace di Angers ottenne di essere prosciolta da ogni accusa.

La Pace della reggenza è stato l'ultimo dei dipinti ad essere eseguito, in quanto sostituì l'affresco dal titolo La partenza da Parigi, giudicato troppo critico dell'atteggiamento di Luigi XIII nei confronti della madre. Un soggetto più "innocuo" che lo stesso Rubens così commenta: «This subject, which does not touch on the particular political considerations... of this reign, nor have reference to any individual, has been very well received, and I believe that it had been entrusted altogether to me the business of the other subjects would have turned out better, without any of the scandal or murmurings».

Ed è ancora il pittore in persona ad indicarci la corretta lettura dell'affresco da lui eseguito nella stessa lettera al collega Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (13 maggio 1625): «This shows the flowering of the Kingdom of France, with the revival of the sciences and the arts through the liberality and the splendor of Her Majesty, who sits upon a shining throne and holds a scale in her hands, keeping the world in equilibrium by her prudence and equity».

Maria è quindi raffigurata come la personificazione della Giustizia ed è circondata da un consesso di dei del pantheon greco o romano, tra cui si possono identificare Cupido con la freccia, la Prudenza con un serpente avvolto attorno al braccio, l'Abbondanza con la caratteristica cornucopia, la Gloria con la tromba e Minerva, la dea della Sapienza, che indossa un elmo e si trova alle spalle della Reggente, pronta a consigliarla nelle sue scelte. A sinistra due personaggi, uno femminile e uno maschile, possono essere letti come la personificazione della Francia, prospera e voluttuosa, guidata da Saturno, inteso qui come l'incarnazione del Tempo. A completare l'affresco, alcune figure allegoriche: 4 putti e 3 creature malvagie (Invidia, Ignoranza e il Vizio), quest'ultime atterrate e vinte grazie alle capacità di governo di Maria de' Medici.

La Malinconia, di Albrecht Dürer, 1514, Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum. Siccome l'autore non spiegò mai il simbolismo contenuto in questa sua opera, interi trattati sono stati scritti nel tentativo di trovare un'interpretazione convincente. Risultato: non si è giunti ad un'unica e univoca lettura, ma la maggior parte degli studiosi sembra essere d'accordo sul fatto che essa rappresenti lo stato d'animo depresso del pensatore incapace di passare all'azione, ma ormai avviato sulla via della vera conoscenza. In questo caso Dürer non si discosterebbe molto dal concetto, caro agli antichi, della conoscenza come facoltà dell'anima. L'anima, prima di incarnarsi nel corpo, conosceva e ricordava tutte le cose. Con il suo precipitare nel corpo queste facoltà si sono oscurate e il processo della riconquista della conoscenza è legato, dunque, alla memoria più che ad ogni altra cosa. Secondo la teoria degli umori, in auge da Aristotele in poi, dei 4 tipi fondamentali di carattere quello malinconico è il temperamento più adatto alla reminiscenza, cioè alla conoscenza. L'incisione Melanconia I, quindi, rappresenta questo stato psico-fisico che l'artista descrive utilizzando delle metafore.

Brevemente: il piccolo amorino che rappresenta le passioni che si sono assopite è seduto su di una ruota (la prima invenzione dell'uomo), tiene in mano un quaderno pronto a scrivere ma nessuno più gli detta il testo da riportare sul foglio; un cane accovacciato (l'animale fedele che se-

gue le sorti del padrone) non mangia più ormai da tempo; la mano destra della figura centrale tiene un compasso aperto, immobile, puntato forse su un foglio appoggiato tra le sue ginocchia aperte, che non tengono fermo il foglio, quindi nessun cerchio vi sarà disegnato; la Donna alata osserva pensosa e rabbiata il percorso di conoscenza che la aspetta (il gesto di appoggiare la guancia sul palmo della mano diventerà poi canonico proprio per rappresentare lo stato d'animo pensoso); la caduta di una cometa, della quale Dürer era stato testimone nel 1512 illumina in modo strano l'insieme dell'opera (l'allusione all'apocalisse è evidente); le ali dell'angioletto come quelle della figura centrale simboleggiano l'aspirazione alla spiritualità in opposizione alla pesantezza del corpo; il quadrato di Giove o quadrato magico sulla facciata del muro è segno della competenza matematica (la somma dei numeri in orizzontale, verticale o diagonale dà sempre 34; nel '500 si pensava che questo fosse un portafortuna e che avesse dei poteri magici e curativi, inoltre il 15 e il 14 formano la data del quadro); la clessidra simboleggia il tempo che scorre inesorabile; a terra sono disseminati gli strumenti del "fare" manuale, il personaggio centrale li ha abbandonati, prova che è passato dallo stadio operativo a quello speculativo, cioè che è passato dal lavoro sulla materia a quello sullo spirito; il recipiente sul fuoco e la bilancia con cui si cercano e studiano le giuste proporzioni, sembrano alludere all'alchimia; la scala, simbolo d'ascensione, è appoggiata al muro in modo instabile e sembra non condurre da nessuna parte; la malinconia è per tradizione lo stato d'animo per eccellenza dei creativi, una malattia che fa generare capolavori insuperati, una sorta di furore calmo come il mare che Dürer raffigura; sotto l'arco di luce spettrale, una nottola o un pipistrello, reca un cartiglio col titolo dell'opera, confondendo la pergamena con le sue ali frastagliate.

L'opera si potrebbe leggere come la rappresentazione dello scoraggiamento in cui è precipitato l'artista o il pensatore, oppresso dai dubbi sull'esito dell'impresa, mentre il tempo scorre inesorabile. Ma è proprio questo stato di depressione che diviene foriero di grandi risultati, in quanto in grado di esulare l'uomo dal mondo materiale in cui vive per condurlo alle più alte vette dell'universo cognitivo.

Per una maggiore comprensione si potrebbe poi inquadrare meglio l'incisione nel periodo storico in cui è nata: il 1514, infatti, è un momento storico e personale particolarissimo. La madre di Dürer era appena morta, gettando il pittore nello sconforto, mentre già numerose nubi si profilavano all'orizzonte: la peste mieteva vittime in tutta Europa, mancavano meno di tre anni all'inizio della rivoluzione protestante e ovunque serpeggiavano i malumori e le tensioni che avrebbero precipitato gli stati in lotte sanguinosissime.

Immagine a parete:

Lucas Cranach, Il Compenso, 1532

Pieter Paul Rubens, La Pace della Reggenza, 1621-25 c

Albrecht Dürer, Malinconia I, 1514

Immagine pannello:

Autore ignoto, Incisione da La pace della Reggenza di P. P. Rubens

Gianfilippo Usellini, L'Arcangelo tra Adamo ed Eva, 1939

Lorenzo Lotto, Amor sulla bilancia (Amor sapientiae), 1527 c

William Marshall, Incisione per l'Eikon Basilike, 1649 c

Ambrogio Lorenzetti, Allegoria del Buon Governo, 1337-1340

Testi a cura di Debora Ferrari e Museo della Bilancia



STADERE PERFETTE

Fra le diverse tipologie di bilancia, la stadera è certamente quella più legata al commercio minuto, a situazioni di carattere popolare. È infatti una presenza connotante la scena di mercato, la quale può essere considerata una vera e propria corrente tematica nell'ambito della scena di genere. Questo fortunato filone vien fatto risalire a due artisti fiamminghi del '500, Pieter Aertsen e il nipote Joachim de Beuckelaer che, in luogo della tradizionale priorità attribuita alla figura umana, preferiscono porre la loro attenzione sulle merci dei mercati, delle botteghe, delle cucine.

In Italia la scena di genere di mercato si diffonde in particolar modo nel Seicento, nelle terre tra Lombardia ed Emilia. È questa la zona geografica di provenienza del dipinto *Venditrice di ciliegie*, di autore ignoto e collocabile cronologicamente tra il 1630 e il 1640. Si tratta di una pittura accurata nei particolari, di stampo realista, ma dove tutto ruota attorno al metaforico dialogo fra le due donne, quasi un'allegoria fra gioventù e vecchiaia o, volendo considerare anche la figura del bambino, una raffigurazione delle tre età dell'uomo.

La borsa con le monete potrebbe essere letta come simbolo del passare del tempo, del trascorrere della vita, della caducità delle cose terrene. Le ciliegie sono, invece, i frutti del Paradiso e la stadera un attributo del corretto vivere, un valore morale. Ecco allora che se la giovane donna avrà in mente che i beni materiali e la bellezza sono effimeri e si comporterà di conseguenza in maniera retta e onesta, avrà in premio le ciliegie



Autore d'ambito emiliano o lombardo, *Venditrice di ciliegie con stadera*, metà XVII sec

Tra le bilance quella a due piatti senz'altro possiede un ruolo iconografico ben più rilevante, dalla raffigurazione dell'arcangelo Michele psicopompo, o pesatore di anime, come simbolo della giustizia divina, alla notissima iconografia della Giustizia ove è simbolo di equità, attraverso le raffigurazioni legate al segno zodiacale. Meno aulica è la vicenda iconografica della stadera, legata al commercio minuto, nella dimensione quotidiana dei mercati e delle botteghe. Strumento di pesatura maneggevole e di semplice lettura, la stadera è infatti usata per le transizioni commerciali più modeste, con le merci meno pregiate. Detta anche bilancia romana, poiché ideata dai Romani, si basa sul principio della leva con fulcro spostato verso una delle estremità; vien meno, così, il concetto anche formale di simmetria e dunque di equilibrio che è invece immediatamente espresso nella raffigurazione della bilancia a due piatti, con bracci uguali. La stadera possiede un'asta o braccio graduato su cui scorre il peso mobile, detto romano, per il bilanciamento della merce che vien posta sul piatto che pende, o appesa a un gancio, sotto al fulcro; quando l'asta è orizzontale, il peso esatto viene letto sulle graduazioni dell'asta stessa.

Eppure a questa umile ma diffusissima bilancia fu anche intitolato un trattato, *Stadera del Formento*, scritto dal modenese Tommaso de' Bianchi de' Lancillotti detto il Lancillotto, pubblicato nel 1544 con dedica al duca Ercole II d'Este. Nel 1599, poi, Galileo Galilei ne dà una definizione precisa nelle sue *Mechaniche*

e, nel 1630, la stadera assurge persino a emblema araldico nel poema eroicomico di Alessandro Tasso *La Secchia rapita*.

Dal punto di vista iconografico, in particolare, è una presenza connotante la scena di mercato, che si può considerare una vera e propria corrente tematica nell'ambito della "scena di genere". Quest'ultimo fortunato filone viene fatto risalire, nel '500, a due autori fiamminghi, Pieter Aertsen e il nipote Joachim de Beuckelaer, che elaborano una nuova formula ove, in luogo della tradizionale priorità della figura umana, trionfano le merci dei mercati, delle botteghe, delle cucine: alla ribalta della composizione assurgono le frutta, le carni, i pesci...; è la natura morta a farsi protagonista. Eccezionale il successo di questa innovativa iconografia e straordinaria l'influenza di questi maestri, da rilevarsi anche nei celebri bodegones di Diego Velazquez.

In Italia è Vincenzo Campi a mediare tra questa cultura figurativa proveniente dai Paesi Bassi e la tradizione lombarda della "verità", con una percezione del mondo quotidiano destinato a offrire spunti di riflessione tanto al "realismo" caravaggesco che alla pittura del "naturale" di Annibale Carracci.

Nelle opere di Campi sul tema della vendita delle merci, benché non inserite in un mercato ma su sfondi paesaggistici, la stadera compare con particolare frequenza e, non a caso, spesso nell'esatto baricentro del testo compositivo, quasi a divenire la chiave interpretativa della scena. In effetti, pur all'interno della tematica profana, evidenti risultano i risvolti moralistici che la stadera aiuta a veicolare attraverso l'idea di corretta pesatura, ovvero di giusta valutazione: ogni azione, ogni aspetto della vita umana viene soppesato, affinché la voluptas, il piacere, non ab-

bia la meglio sulla virtus, la virtù. La stadera, quindi, come simbolo del dominio sulle passioni e della retta misura nei piaceri. Peraltro è noto come Vincenzo Campi fosse sostenitore di un'idea di moralizzazione dell'arte che il clima della Controriforma e del Concilio di Trento andava proponendo, in particolare nella figura del vescovo bolognese Gabriele Paleotti che raccomandava all'arte di "educare dilettao".

Ecco allora che molte delle immagini di Campi possono anche essere interpretate come divagazioni sul tema della vanitas, secondo l'enunciato biblico dell'Ecclesiaste: "vanità delle vanità, tutto è vanità". È il tema della fragilità dei beni terreni, della fugacità della vita di fronte all'ineluttabilità della morte. La vanitas, vera e propria tematica all'interno dell'iconografia artistica, assume spesso forme seducenti, esprimendosi in immagini di ostentata opulenza e di bellezza sontuosa, pervenuta al suo apice e dunque alla soglia dell'ormai imminente decadimento.

Questa sorta di allegorismo erudito viene stemperato nella pittura d'area emiliana, più spesso improntata dagli accenti di un naturalismo quotidiano, antiaulico e quasi paesano. Esempio tipico ne è La macelleria di Annibale Carracci che, nella sua precisione dei dettagli e delle azioni rappresentate, forse esula da un simbolismo alto, ma si inserisce all'interno di un primo, e per questo ancor più innovativo, tentativo di riconosciuta dignità del lavoro e di un concetto di moderna "professionalità" del suo esercizio. Il testo di Annibale appare una convinta esaltazione del mestiere come strumento di emancipazione anche sociale dell'individuo. La dignità del macellaio nell'esercizio della sua professione è anche quella del pittore, in un contesto sociale che spesso ne riconosceva solo le doti pratiche alla stregua di un artigiano.

Ancora nel Seicento, quindi, questi soggetti umili, di dignità inferiore nella gerarchia dei temi trattati dall'arte, erano quanto mai ricercati e ambiti dai collezionisti, toccando elevate quotazioni. E non si può non riferire la famosa asserzione del Caravaggio, riportata dal marchese Vincenzo Giustiniani, il celebre committente del pittore lombardo: "ed il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure". Svanisce, di conseguenza, ogni differenza tra i generi pittorici.

La fortuna della tematica che s'ispira al mercato con intenti moraleggianti è testimoniata dalla sua ripresa anche in epoca ottocentesca, nella scia del soggetto di genere "alla fiamminga". Ma la perdita di consuetudine con il codice iconografico dei simboli non si farà attendere e già in quello stesso secolo la stadera comparirà con maggior frequenza nelle scene più ampie di mercato, che svilupperanno uno specifico filone vedutistico. Al di fuori del contesto significativo dei dipinti di Vincenzo Campi, dei fiamminghi come Legi, o dei guercineschi, smarrito anche

quel carattere di emblematicità di un mestiere che lo connotava nell'opera del Carracci, l'oggetto stadera viene declassato al ruolo di complemento narrativo, in scene di genere ambientate nei mercati e nelle botteghe, o nella descrizione di scorci urbani cari a un pittoresco vedutismo. Un'involuzione che nell'arco dell'Ottocento trasforma il soggetto di "genere", dalle nobili ascendenze nei modelli fiamminghi, in un "generismo" decorativo quanto di superficie, sottraendo alla stadera il ruolo di chiave esplicativa della raffigurazione.

Immagini a parete:

*Autore d'ambito emiliano o lombardo, Venditrice di ciliegie con stadera, metà XVII sec
Autore ignoto, ispirato a Gérard Dou, L'épicier du village, fine XVII sec.*

Immagini pannello:

*Pieter Aertsen, Scena di mercato, 1561
Autore d'ambito emiliano o lombardo, Venditrice di ciliegie con stadera, metà XVII sec
Joachim de Beuckelaer, Una cucina ben provvista, 1566*

*Immagini filmate tratte da "Stadere/Steelyards", a cura di Lia Apparuti e
Giulia Luppi, Libra93, Campogalliano 2008*

*Testi a cura di Debora Ferrari e Museo della Bilancia
dal saggio di Graziella Martinelli Braglia "La stadera, soltanto strumento
di pesatura?" in "Stadere/Steelyards", a cura di Lia Apparuti e Giulia
Luppi, Libra93, Campogalliano 2008*



PROVINI ALLA DIX

Dopo gli sperimentalismi formali delle avanguardie storiche, che avevano spezzato i legami tra arte e società, è la Germania della Repubblica di Weimar (1918-1933) a far riemergere una intenzionalità oggettiva. L'orrore e la realtà della guerra fanno bruscamente superare ciò che di irrazionale e di illusorio emanava dalle opere espressioniste, costringendo l'arte a uscire dalla "torre d'avorio" del museo per farne un'arma di lotta.

È il movimento artistico della Nuova Oggettività, nato nel 1925, a ristabilire un rapporto immediato con la realtà e il quotidiano, a discapito dell'apparato estetico-formale. Uno dei suoi maggiori rappresentanti, OTTO DIX (1891-1969), afferma con forza la realtà del brutto come cicatrice più visibile lasciata dalla guerra e dalla bassezza umana. A venire dipinti non sono così esseri belli e ben proporzionati, ma uomini comuni, malformati, lacerati. All'arte d'evasione oppone una denuncia della realtà presente, che afferma tramite un realismo scarno e deciso. "È l'oggetto che rimane il fatto primario. La forma è plasmata soltanto dall'oggetto. Perciò mi è sempre apparso della massima importanza il problema di avvicinarmi il più possibile alla cosa che vedo".

L'opera *I Macellai* (1920) è paradigmatica della violenta acredine con cui Dix si accanisce sulle immagini, che deforma evidenziandone gli elementi più crudi e negativi, con una durezza che esprime il suo odio contro la borghesia e la sua denuncia della responsabilità delle classi dirigenti nel conflitto bellico. La sua arte è stata per questo osteggiata dal regime nazista, che l'ha bollato come "artista degenerato", sequestrando i suoi lavori dai musei e dalle gallerie.



Otto Dix, *Macellai*, 1920

Si assisteva in Germania, nel primo dopoguerra, ad una progressiva politicizzazione dell'arte fin dal 1918, anno di fondazione del Novembergruppe, che si proponeva di istituire un collegamento tra "arte" e "popolo". Gli artisti, pur continuando a porsi problemi di carattere estetico, presero coscienza più che in passato di questioni fondamentali riguardanti il loro lavoro, di problemi relativi alla funzione e alle finalità sociali dell'arte del proprio tempo. L'arte rifletteva sugli effetti e mirava ad essere qualcosa di più di un'autoespressione e di un'autorealizzazione. Voleva agire in modo concreto sull'uomo e, nell'assumersi tale obiettivo, superare infine la propria sostanziale alienazione dalla società.

Il centro principale della vita intellettuale tedesca era Berlino. La reazione degli artisti rivoluzionari berlinesi all'atteggiamento dei pittori tradizionalisti e borghesi fu violenta. Grosz, Dix, Scholz fecero così emergere i primi dati di una pittura figurativa a contenuto emotivo e sociale. All'arte di evasione, essi opposero una denuncia della realtà presente che affermavano tramite un realismo scarno e deciso radicantesi in un'attenzione agli eventi del mondo, che si potrebbe definire al contempo "clinica" e critica.

L'osservazione del quotidiano non permetteva loro nessuna illusione. Il loro realismo impietoso denunciava l'orrore, la miseria, l'assurdo. L'arte si presentava come un'arma rivelatrice dei crimini quotidiani. La loro denuncia era tanto più efficace nella misura

in cui si ispirava al quotidiano e parlava del quotidiano in una forma "popolare".

Un artista dell'epoca, Oskar Nerlinger, delineò bene lo stato di crisi della Germania di allora e il passaggio che si determinò in diversi artisti dalla "forma astratta" al messaggio concreto, al "realismo critico": ... Capimmo che si può operare sul mondo circostante solo con mezzi artistici efficaci, che si deve partire dal contenuto se si vuole cambiare il mondo. Fu così che cercammo e trovammo la via dalla forma astratta al messaggio concreto, oggettivo a un realismo capace di riprodurre criticamente le condizioni della repubblica di Weimar. Questo sviluppo però non si poteva compiere nel chiuso degli studi, ma solo a costante contatto con la vita, con gli avvenimenti politici..."

L'avvenimento decisivo per la conoscenza e la diffusione dell'arte realista tedesca di quegli anni fu la mostra *La Nuova Oggettività*. La pittura tedesca dopo l'espressionismo organizzata nel 1925 dallo storico dell'arte G. F. Hartlaub alla Kunsthalle di Mannheim. All'interno dell'esposizione si distinsero fin da subito due ali contrapposte, quella più reazionaria, che Hartlaub definiva di destra e quella di sinistra, più verista, che tendeva a superare lo stretto rapporto con l'apparato estetico-formale. Gli artisti della prima corrente tendevano ad opporre al piano della realtà immagini romanticheggianti che dimostravano l'intento di sottrarsi ai problemi più scottanti dell'epoca. I personaggi e gli oggetti erano semplificati e resi in uno stile volontariamente ingenuo, sulla base più di schemi e mezzi tradizionali che secondo principi visivi propri della contemporaneità. Venne così riutilizzata la pittura naturalistica dell'800 e anche la ritrattistica, la natura morta e il paesag-

gio immaginario ideale. Particolarmente rilevante fu l'influenza che su questi artisti ebbe l'esperienza italiana del gruppo dei Valori Plastici e specialmente di De Chirico e di Carrà. Pochi, tra loro, si elevarono al di sopra del livello provinciale con le sole eccezioni, forse, di Carl Grossberg e Cristian Schad.

Certamente opposto è il discorso relativo alla corrente "verista", il cui carattere angoscioso e lancinante la differenziava dallo sforzo di armonia della precedente. Non si trattava di oggettività apparente, bensì di rappresentazione critica e deliberatamente soggettiva e senza indulgenza dell'essere umano colto nelle sue debolezze e nei suoi vizi e della società ripresa, spesso, nel suo volto più deformato e abietto.

Nell'ambito di questa prospettiva critica diversi artisti utilizzarono il collage e il fotomontaggio, tecnica nella quale assunse particolare rilievo la personalità di John Heartfield. Combinando la fotografia con le tecniche del collage e pubblicandone i risultati in tirature molto elevate, Heartfield abbandonò ogni pretesa artistica tradizionale (originalità, autenticità...) per ottenere, attraverso la massima diffusione, il massimo effetto. L'artista diventava l'"operatore artistico" e l'arte diveniva, nel momento in cui si risolveva in un prodotto di massa, un'arma.

L'opera di Dix, come quella di Grosz, sta a metà strada tra il verismo e l'espressionismo. Fin dalle sue prime creazioni, l'artista si orientò verso uno stile espressionista semplificato in cui i paesaggi occupano un posto importante. Il suo stile personale emerse dalla sua reazione nichilista e antisociale degli anni Venti. Le dure esperienze vissute durante la Prima Guerra mondiale (fu ferito due volte) orientarono la sua arte in maniera piuttosto precisa. Dopo il 1918, la sua opera era quella di un propagandista ardente delle idee pacifiste. Tuttavia egli non aveva nulla dell'artista convenzionale e, dopo una breve incursione nel dadaismo, creò opere di un realismo implacabile e di una rara violenza polemica richiamandosi alla più viva tradizione della pittura tedesca, da Bosch a Grünewald. Nei suoi lavori fino agli anni Trenta si accanisce con violenza ed acredine sulle immagini, che deforma evidenziandone gli elementi più crudi e negativi, con una durezza che esprime il suo odio contro il putridume della borghesia, contro la violenza e contro il nazismo (Macellai, 1920, Trittico della grande città, Trittico della guerra 1929-32, I sette vizi capitali, 1933, l'anno in cui Hitler saliva al potere e vi viene rappresentato come un nano dal colore livido e immondo).

Si pensi anche ai suoi Ritratti, di un realismo gelido e di una crudeltà che non ha uguali, se non in certi film di Fassbinder, quando stigmatizza la borghesia (Ritratto della giornalista Sylvia von Harden, 1926);

di una tremenda, durissima pietà quando, invece, evidenzia la condizione dei diseredati (Venditrice di fiammiferi, 1920; Donna con bambino, 1921).

Con la fine della repubblica di Weimar (1933) e l'avvento della dittatura nazista si conclude anche la grande stagione culturale moderna della Germania e della Nuova Oggettività in particolare.

*Immagini a parete:
Otto Dix, Macellai, 1920*

*Immagini pannello:
Otto Dix, Trittico "La grande città", 1927-28
Otto Dix, Pragestrasse, 1920
Otto Dix, Invalidi di guerra che giocano a carte, 1920
Otto Dix, I sette vizi capitali, 1933
Otto Dix, Butcher shop, 1920
Otto Dix, Venditore di fiammiferi, 1920
Otto Dix, Donna con bambino, 1921*

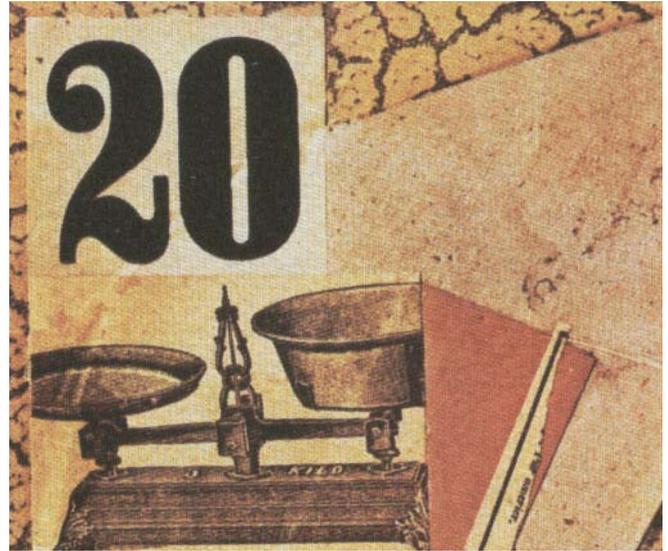
MATTECOLORIBILANCE

Il collage (dal francese *coller, incollare*) è una tecnica artistica basata sull'assemblaggio di materiali diversi incollati su un supporto di vario tipo, generalmente rigido.

Il primo lavoro artistico che si possa correttamente definire collage risale al 1912, quando uno dei padri del cubismo, Georges Braque, fa ricorso a ritagli di carta da parati per completare una serie di disegni a carboncino.

Kurt Schwitters (1887 – 1948) è generalmente conosciuto come il più grande maestro del collage del XX secolo. Le sue composizioni, realizzate con qualunque tipo di materiale, anche il più spregevole, sono note col singolare nome di MERZ. "La pittura Merz non si serve soltanto del colore e della tela, del pennello e della tavolozza, ma di tutti i materiali percepibili all'occhio e di tutti gli utensili necessari".

Come Schwitters, anche Francis Picabia (1879 – 1953) è un esponente della corrente dadaista. L'opera raffigurata, *Balance*, che recupera la tecnica tradizionale dell'olio, è espressione del momento di passaggio tra la fase delle tele meccanomorfe, dove l'interesse dell'artista è puntato sulla macchina e gli anni dal 1920 al 1922, durante i quali Picabia sviluppa una serie di opere dove le forme geometriche, e particolarmente i cerchi, giocano un ruolo determinante. Si tratta di una sorta di disegno meccanico, simile agli schemi di cui si servono gli ingegneri, nel quale riconosciamo l'idea dell'equilibrio e, in senso lato, della bilancia, soprattutto grazie all'intervento diretto dell'artista, che appone il titolo sull'opera stessa.



Kurt Schwitters, Collage, inizio XX sec

“Il principio del collage è il principio centrale di tutta l'arte del XX° secolo”, Donald Barthelme (1931-1989).

Collage è un termine francese che indica una tecnica utilizzata per la realizzazione di opere d'arte composte da materiali diversi incollati sul supporto. Si distingue dal più riduttivo papier collé (carta incollata), indicante un collage interamente costituito da pezzi di carta incollati su un fondo.

I primi ad utilizzare sistematicamente la tecnica furono Georges Braque e Pablo Picasso quando, nel primo decennio del XX° secolo, diedero vita al cubismo. La tecnica fu cara anche ai dadaisti e ai surrealisti e, negli anni Sessanta del Novecento, gli artisti della Pop Art americana la applicarono su vasta scala, utilizzando lamiere, parti meccaniche e altri oggetti di grandi dimensioni.

Il passaggio dal cubismo analitico al cosiddetto cubismo “sintetico” fu segnato dalla realizzazione del primo collage, nel 1912, ottenuto incollando carta e tela cerata e combinandole con campiture di colore (Natura morta con sedia impagliata, Parigi, Musée Picasso). La tecnica del collage permetteva all'artista (Picasso) di ristabilire una sorta di contatto “tattile” con la realtà dopo le opere complesse e sempre più astratte

te dell'anno precedente, di difficile lettura.

L'applicazione sulla tela di materiali poveri (pagine di giornali, pezzi di plastica, lettere stampate), combinata con l'uso del colore, consentiva la resa di informazioni altrimenti legate alla prospettiva: la forma, il volume, la materia, l'aspetto cromatico.

La carica eversiva del collage esplode con l'esperienza DADA, acquisendo un carattere provocatorio di deformazione e ibridazione delle immagini in senso polemico e ironico. Esponente illustre ne è il tedesco Max Ernst

Gli assemblaggi di Kurt Schwitters invece si pongono a metà strada tra dadaismo e costruttivismo, secondo la lezione del Bauhaus, trasformando il collage in una specie di architettura proteiforme dalle potenziali variazioni plastiche (cfr. fotocopia sulla pittura Merz). Ecco il netto superamento della concezione cubista del collage per mano del surrealismo. Sorge, infatti, ad opera di questo vasto movimento culturale, il collage come “montaggio onirico”: c'è l'inconscio di recente scoperta freudiana, c'è il gusto di combinare repertori iconografici e letterari per stordire, stuzzicare, turbare e spiazzare lo spettatore.

Poi arriva Matisse e la tecnica del ritaglio punta a esprimere la “gioia di vivere”. Bando alla sovversione, alla provocazione, alla scalpitante voglia di trasfigurare le norme della pittura, com'era accaduto fino ad allora, il collage assume un'aura più mite ed estetica.

Nel secondo dopoguerra, il collage dialogherà col “déchollage”, l’operazione di incollare potrà essere seguita dallo “scollare” o “strappare” e gli assemblaggi potranno trasfigurarsi nella platealità dei combine paintings, a un passo dalla scultura a parete.

In Italia furono soprattutto i futuristi ad utilizzare la tecnica in questione con l’intento dichiarato di superare i confini della pittura; Carrà, d’accordo con Balla e Boccioni, scoprì che applicando “forme colorate in rilievo” poteva conferirgli “un carattere industriale che porta fuori dalla pittura da museo” divenendo “espressione più diretta della realtà”.

Immagini a parete:
Kurt Schwitters, Collage, inizio XX sec.
Francis Picabia, Balance, 1919

Immagini pannello:
Georges Braque: Violin and Pipe (Le Quotidien), 1913
Kurt Schwitters, Quadro con centro chiaro, 1919
Kurt Schwitters, Merzbild 5B, 1919
Kurt Schwitters, Merzbild 163, with Woman Sweating, 1920
Francis Picabia, Machine tourne vite, 1917
Francis Picabia, Parade amoureuse, 1917
Francis Picabia, L'enfant carburateur, 1919
Francis Picabia, Paroxyme (sic) de la douleur, 1915
Francis Picabia, Très rare tableau sur la terre, 1915



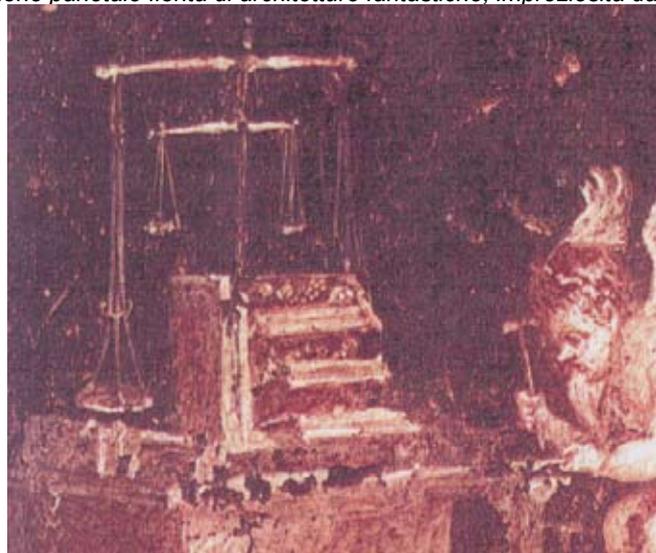
PUZZLE PITTORICO

La Casa dei Vettii è una delle più lussuose ville venute alla luce nel 1895 durante gli scavi archeologici di Pompei, rinomata soprattutto per i dipinti che ne ornano sfarzosamente le pareti, eseguiti dopo il 62 e fortunatamente ben conservati.

Due sigilli in bronzo permettono l'attribuzione a due ricchi mercanti, probabilmente fratelli, Aulo Vettio Conviva e Aulo Vettio Restituto, di cui la casa rispecchia il gusto scenografico nell'esuberante decorazione parietale fiorita di architetture fantastiche, impreziosita da fregi miniaturistici e nobilitata da quadri a soggetto mitologico.

Nel lato nord del peristilio, o colonnato, si trova il grande triclinio, sala utilizzata per festeggiamenti e banchetti, dov'è presente il noto complesso pittorico rappresentante amorini e psycai intenti alle più svariate attività quotidiane. A destra dell'ingresso si gioca al tiro a segno, nella parete est si vedono fiorai e coronari che trasportano rose su un caprone guidato dal giardiniere, vendono e confezionano corone. Seguono la fabbricazione e lo smercio di profumo, la forgia e il cesello di ninnoli e suppellettili (vd. immagine), scene di tessitura e di preparazione del pane e, infine, amorini intenti alla vendemmia e alla preparazione del vino.

La scena qui raffigurata potrebbe anche essere letta in riferimento alla coniazione di monete; in tal caso l'amorino di sinistra sarebbe lo scalptor o incisore dei conii, mentre i due di destra, addetti alle fusioni, avrebbero la qualifica di flaturari.



Fregio con amorini, Casa dei Vettii, post 62 d.C. (particolare)

L'ARTE A POMPEI

Alle 10 del mattino del 24 agosto del 79 d.C. i gas che premevano dall'interno del Vesuvio fecero esplodere la lava solidificata che ostruiva il cratere del vulcano, riducendola in innumerevoli frammenti, i lapilli, i quali furono scagliati su Pompei, insieme con una pioggia di cenere così fitta da oscurare il sole. Fra scosse telluriche ed esalazioni di gas venefici, la città cessò di esistere quello stesso giorno, rimanendo per secoli sepolta sotto una coltre d'oltre sei metri di cenere e lapilli.

Di Pompei si perse così quasi la memoria fino al 1748, quando ebbero inizio i primi veri scavi archeologici per volontà del re Carlo di Borbone. Da questa e dalle successive innumerevoli campagne di scavi emerse una splendida civiltà, perfettamente conservata proprio grazie a quella immane tragedia che vide circa 2000 vittime sui 10mila abitanti totali; tragedia che non ha distrutto la città, vi ha solo fermato il tempo per restituircela con l'aspetto che essa aveva in quel preciso giorno del 79 d.C.

Quale aspetto? Le case erano dominate dai dipinti parietali, che costituiscono l'aspetto più straordinario di Pompei. "Pareti ingannevoli", è così che gli archeologi amano definire gli ambienti romani decorati con affreschi, a significare una tendenza a sfondare o, quanto meno, a rimuovere la parete sovrappondo-

le una decorazione che amplifica lo spazio e trasporta lo spettatore in una dimensione di fasto e di ricchezza. In effetti, la decorazione pittorica era considerata essenziale all'abbellimento della parete e destinata a deliziare lo sguardo, facendo pensare anche che fosse stato raggiunto un elevato livello di civiltà visiva, ampiamente generalizzata, che si estendeva fino ai gradini più bassi della scala sociale.

Quando parliamo di arte romana parliamo spesso di riprese, quando non di copie, di capolavori dell'arte greca che, non essendoci pervenuti nella maggior parte dei casi, debbono proprio la loro fama a queste copie romane e Pompei è una fucina di dipinti d'ispirazione greca.

La pittura romana, poi, è quasi esclusivamente pittura parietale, quindi inscindibile dall'architettura che la ospita; in particolare, la pittura pompeiana è da considerare sempre in relazione con le case e le ville sorte nel periodo compreso tra la fine del II secolo a.C. e il 79 d.C.

Parlare di pittura parietale significa, tendenzialmente, parlare di affresco. In cosa consiste tale tecnica? L'affresco consiste nello stendere la pellicola pittorica sulla superficie dell'intonaco ancora fresco. La parete su cui il pittore dovrà lavorare necessita di una preparazione apposita: sull'arriccio (primo strato di intonaco molto grossolano, costituito da una parte di calce e due di sabbia) si stende il composto di calce spenta, sabbia ed acqua, che costituisce l'intonaco, in strati il cui numero varia da tre a sei, a seconda

delle epoche. Sulla superficie così ottenuta vengono preliminarmente tracciati dei punti di riferimento con una punta o compasso; in alternativa si può eseguire una sinopia (che prende nome dalla terra di Sinope), necessaria nei casi di decorazioni complesse, cioè un vero e proprio disegno sul quale viene steso l'ultimo strato di intonaco. Solo a questo punto intervengono il *pictor parietarius* ed il *pictor imaginarius*. Il primo si occupa della decorazione dell'intera parete, mentre il secondo realizza il quadro figurato che campeggia al centro di essa, su un ulteriore strato di intonaco molto sottile.

Lo studioso tedesco August Mau, nel 1882, alla fine di uno studio sistematico sui ritrovamenti di Pompei, arrivò alla definizione di una pittura pompeiana articolata in 4 stili, ritenuta ancora valida ed estesa a comprendere tutta la produzione romana. Il I stile è detto strutturale o dell'incrostazione e si data dal 200 all'80 a.C. Non è uno stile figurativo, ma consiste unicamente nel riprodurre lastre marmoree sulla parete.

Il II stile è definito architettonico o dell'illusionismo prospettico e si colloca nel periodo che va dall'80 a.C. alla fine del secolo (20 a.C. circa). Mostra una ricerca della prospettiva finalizzata ad ottenere l'effetto di un vero e proprio sfondamento della parete. In questo tipo di pittura elementi come cornici e fregi con tralci vegetali cominciano ad essere dipinti invece che realizzati in stucco, riproponendo così, con abile gioco illusionistico di colori e ombre, ciò che durante il primo stile si realizzava in rilievo.

Il III stile, o stile ornamentale, è datato a Pompei fra il 15 a.C. ed il 45 d.C.: le colonne diventano esili fusti terminanti in elementi vegetali, il decorativismo prevale sulla prospettiva e la bidimensionalità sull'illusionismo degli anni precedenti.

Infine il IV stile, quello fantastico, datato a Pompei dal 45 al 79 d.C., che si distingue dagli altri per l'inserimento di architetture fantastiche e di grande scenicità, probabilmente anche sulla scorta dello studio degli scenari teatrali. Dal momento che i dipinti del Quarto Stile appartengono agli ultimi anni di vita della città, essi sono giunti a noi in quantità maggiore.

Proprio a quest'ultimo stile appartengono le decorazioni della Casa dei Vettii, la cui fama è dovuta proprio e soprattutto ai dipinti, eseguiti dopo il terremoto del 62, e fortunatamente ben conservati, che ne ornano sfarzosamente le pareti. La casa appare divisa in due zone ben distinte: l'abitazione signorile con le stanze di rappresentanza che si svolge intorno all'atrio tuscanico, e le stanze di servizio con le abitazioni dei servi disposte intorno ad un atrio secondario. In quest'ultimo ambiente era sistemato un *larario* a mo' di tempio, recante sul fondo un dipinto col

genio del *pater familias* tra due Lari.

Svariati sono i soggetti delle pitture di quarto stile che ornano i vari ambienti: vanno dalle architetture di fantasia alle scene mitologiche ed eroiche, impreziosite da fregi delicati e miniaturistici. Universalmente famoso è il delizioso fregio con Amorini esercitanti arti e mestieri che s'ammira sulle pareti del grande triclinio affacciato sul peristilio. Al di sotto del fregio sono dei riquadri con gruppi di Psichi e pannelli con soggetti mitologici. Assai curato era il peristilio, con numerose statuette addossate alle colonne, vasche e fontane. Suntuosa è anche la decorazione di due sale laterali all'atrio ed aperte sul peristilio. Nella stanza di sinistra, tra finte architetture e pannelli con vedute, sono dipinte tre scene: Ercole che strozza i serpenti, Il supplizio di Penteo ed Il supplizio di Dirce. Nella stanza di destra, più ampia, i quadri raffigurano: Dedalo e Pasifae, Issione legato alla ruota e Bacco davanti ad Arianna addormentata.

Erano in corso di sperimentazione anche nuove idee sull'illuminazione e gli artisti che decorarono la Casa dei Vettii hanno fatto apparire gli edifici come se si trovassero in un burrone inondato di luce, fra prospettive immense e profonde. Infondendo fresca animazione nei tradizionali paesaggi pastorali di alberi e tempio, le nuove idee "impressionistiche" produssero capolavori come l'Ariete perduto, in cui le due figure dell'uomo e dell'ariete appaiono quali ombre davanti alle leggere pareti del santuario che ha per sfondo un romantico paesaggio di gole e caverne.

*Immagine puzzle a parete:
Fregio con amorini (particolare), Casa dei Vettii*

*Immagini pannello:
Mercurio, affresco in 4° stile, Casa dei Vettii
Fregio con amorini artigiani (particolari), Casa dei Vettii
Fregio con Menadi e Psycal (particolare), Casa dei Vettii*

TATTO ARTISTICO

Kairos, parola d'origine greca, che significa "momento giusto o opportuno". Gli antichi greci avevano due parole per il tempo: chronos e kairos, entrambe legate alla mitologia: Chronos, il più giovane dei Titani e padre di Zeus, Kairos, l'ultimo dei figli di Zeus. Mentre la prima si riferisce al tempo misurabile e sequenziale, la seconda indica un momento, in un tempo determinato, nel quale qualcosa di speciale accade. Chronos è un tempo quantitativo, kairos è un tempo qualitativo.

Il kairos si ricollega ad un certo tipo di azioni che devono essere compiute tempestivamente e che non tollerano né il ritardo, né l'esitazione, un concetto simile a quello del famoso motto latino "carpe diem".

L'immagine del dio viene rappresentata per la prima volta dallo scultore Lisippo per Alessandro Magno (336-334 a.C.), come un giovinetto con ali ai piedi e sul dorso, raffigurato di corsa con il piede sinistro che poggia in precario equilibrio su una sfera. Il tronco ricurvo sottolinea la proiezione in avanti della figura. Con la mano destra Kairos regola l'equilibrio della bilancia collocata sul rasoio tenuto con la sinistra. I capelli ricadono fluenti sul volto, mentre l'occipite è calvo. Il dio può infatti essere afferrato solo da chi gli va incontro; chi lo oltrepassa non ha più alcuna possibilità di cogliere il "momento opportuno".

A questa iconografia standard seguono nei secoli delle varianti anche piuttosto significative, fino ad arrivare alla versione di Andrea Mantegna in Palazzo ducale a Mantova, dove il Kairos assume un aspetto femminile, più riconducibile al concetto di Occasio



Kairoscolco conservato a Torino, Museo di Antichità, II sec d.C.

La SCULTURA è (nel senso moderno del termine) l'arte di dare forma ad un oggetto o partendo da un materiale grezzo o assemblando assieme diversi materiali; quindi è ottenibile, nel primo caso, per sottrazione, nel secondo per addizione.

Si tratta di un'arte plastica, cioè rientra in quel gruppo di arti visive che implicano l'uso di materiali che possono essere plasmati, spesso in forma tridimensionale.

La scultura è un'arte molto antica, che si può riscontrare già nel 24000 a.C. con le famose Veneri, figure femminili scoperte in varie zone d'Europa che hanno la caratteristica di avere seno, ventre e glutei ingrossati per rappresentare il potere della donna di creare una vita.

In Egitto, intorno al XIV secolo a.C., erano note tutte le tecniche della scultura, ma il materiale che venne più usato era la pietra. Le figure ritratte erano di solito faraoni ed erano rappresentati in modo solenne, con una postura molto rigida e con una forte schematizzazione delle forme.

Nell'arte sumera vennero spesso raffigurati gli animali, e le divinità avevano gli occhi molto grandi. Il materiale più diffuso è il marmo, col quale si faceva-

no delle piccole statuette.

I primi passi avanti di quest'arte li fecero gli antichi greci. Nel periodo arcaico (VII-VI secolo a.C.), si rappresentavano figure solenni, molto rigide, simili a quelle egizie, di solito di giovani (kouroi) e di giovinette (korai).

Durante l'epoca classica (V-IV a.C.) ci fu uno studio anatomico più approfondito, e le sculture di conseguenza erano più proporzionate, l'espressione distesa, e i soggetti preferiti erano gli dei. Gli scultori più importanti di quest'epoca sono Policleto, Mirone e Prassitele, che eccellono nella scultura a tutto tondo. Durante l'ellenismo (IV-I secolo a.C.) ci fu una fioritura della scultura, con un'attenzione particolare per le posture complicate dei soggetti e per i tratti del viso della scultura umana.

Nella penisola italiana le civiltà che conobbero eccellenti scultori furono due: gli etruschi e i romani, entrambe influenzate dall'arte greca.

I primi (VIII-III a.C.) usavano soprattutto la terracotta e il bronzo, materiali molto diffusi all'epoca. Le principali sculture erano i sarcofagi, i canopi, vasi al cui interno venivano conservate le ceneri dei morti, e tutto l'arredamento funebre. Questo tipo di ritrovamenti ha testimoniato l'idea di un popolo molto religioso che credeva nella continuità della vita dopo la morte (l'esempio più conosciuto è il Sarcofago degli sposi).

I romani, invece, davano alle forme più realismo rispetto all'arte etrusca. Per loro la scultura non era unicamente concepita come fattore estetico, ma era uno modo per diffondere a tutto l'impero la conoscenza dell'effigie dei nuovi imperatori e delle famiglie nobili. Tra i soggetti più ritratti c'erano i cavalli, simbolo di ricchezza, e gli avi, poiché i romani avevano una forte venerazione degli antenati.

Con l'affermarsi del Cristianesimo (Alto Medioevo) ci fu un forte distacco dall'arte pagana, addirittura ripudiandone le tecniche artistiche e le forme.

Le sculture preferite erano i bassorilievi e tutte le opere di piccole dimensioni, come urne e reliquiari. In epoca romanica le facciate delle chiese si affollavano di scene bibliche, angeli e diavoli che avevano il compito di educare i fedeli.

Il fiorire del gotico (secoli XII-XV) segnò il ritorno alla scultura a tutto tondo e alla statuaria in tutta Europa; molte sculture erano ancora strettamente legate all'architettura ecclesiastica ma altre godevano di maggiore autonomia e ritraevano re e signori del tempo.

In Italia, invece, si avverte maggiormente il recupero dell'arte antica, ma con un maggiore allungamento delle forme, tipico dello stile gotico. I materiali più usati sono marmo, bronzo, metalli preziosi, pietra e legno. Gli scultori più importanti di quest'epoca sono Nicola Pisano, Giovanni Pisano e Arnolfo Di Cambio.

Nel Rinascimento si assiste ad una vera e propria rinascita dell'arte classica, influenzata dagli scavi di Pompei ed Ercolano e la scultura diventa oggetto d'interesse delle classi più ricche.

La scultura non è più legata all'architettura, ma diventa protagonista; le statue hanno caratteri molto realistici dovuti ad un continuo studio dell'anatomia umana. Su tutti spicca il nome di Michelangelo. Successivamente segue il manierismo, che altro non è che una continuazione del Rinascimento, ma in uno stile più virtuosistico, e più complesso nelle forme.

Lo stile barocco, sviluppatosi inizialmente a Roma, si impose presto in tutt'Italia, dove rimase dominante per tutto il XVII secolo come l'arte della Chiesa vincitrice sulla Riforma Protestante. Perciò la scultura doveva essere fortemente dinamica e non doveva essere solo privata, ma anche pubblica, a rispecchiare il fasto e la potenza della Chiesa.

Grande protagonista di questo movimento culturale fu Gian Lorenzo Bernini, che seppe creare un nuovo linguaggio con forme in movimento immerse nello spazio.

Per finire il Neoclassicismo, che si sviluppa verso la fine del XVIII sec., per opporsi al Barocco. C'è una riscoperta dell'arte classica, le sculture sono semplici, regolari e prive di dettagli inutili o ridondanti. E' in quest'epoca che compare la celebre figura di Antonio Canova (1757-1822).

LE TECNICHE

Quando parliamo di scultura facciamo riferimento a un grande numero di tecniche diverse, ma tre sono le principali, in quanto più utilizzate nel corso dei secoli: bassorilievo, altorilievo e tutto tondo.

Il **bassorilievo** ci interessa particolarmente, perché è la tecnica con la quale è stata realizzata la lastra del Kairos. Consiste in un'opera di scultura nella quale le figure e gli oggetti scolpiti sporgono dal fondo per circa metà del loro volume. Si distingue dalla statuaria (o scultura a "tutto tondo") non solo perché le sue figure aderiscono al fondo, ma anche perché l'esecutore deve risolvere problemi simili a quelli che si incontrano in pittura, quali la resa della profondità spaziale e l'articolazione di quadri e scene in sequenze narrative. Nella maggior parte dei casi i bassorilievi fanno parte della decorazione architettonica di un monumento, ma, come nel nostro caso, possono anche costituire opere autonome (cfr. anche fotocopia con cenni storici).

Si chiama, invece, **altorilievo** un rilievo scolpito nel quale le forme sono definite nelle tre dimensioni, ma restano unite al fondo, determinando così effetti di notevole profondità. Per semplificare: sono sculture che mantengono un piano di fondo, da cui si staccano per circa $\frac{3}{4}$ del loro spessore.

Il **tutto tondo** è una tecnica scultorea che consiste nello scolpire il soggetto senza il vincolo dello sfondo. Questa tecnica lascia sviluppare il soggetto in 3 dimensioni, in modo che l'osservatore possa vederlo da qualsiasi punto esso voglia. È, in sostanza, la classica scultura a cui noi possiamo girare intorno.

A queste tre si potrebbe aggiungere lo **stiacciato**, tecnica di cui fu iniziatore e maestro Donatello e che permette di realizzare un rilievo con variazioni minime (talora si parla di millimetri) rispetto al fondo. Può essere realizzato sia in rilievo che incavato. Per fornire all'osservatore un'illusione di profondità, lo spessore diminuisce in modo graduale dal primo piano allo sfondo.

Bassorilievo:

Kairos, copia del calco conservato a Torino, Museo di Antichità, II sec d.C.

Immagini pannello:

Kairos, II sec d.C.

Attribuito a Andrea Mantegna, Occasio e Penitentia, inizio XVI sec.

Francesco Salviati, Kairos, 1552-54

Lisippo, ritratto di Alessandro Magno, IV sec. a.C.



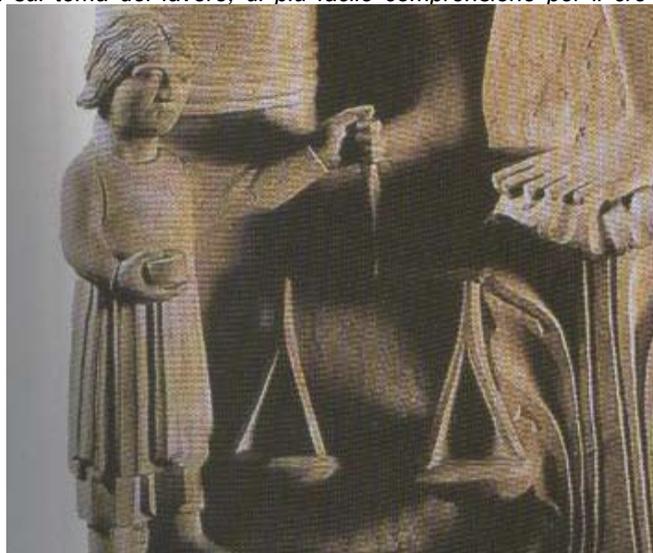
FRUTTI IMPOSSIBILI

Il calendario cristiano si sviluppa a partire dal IV secolo d.C. Inizialmente illustrato con il solo Zodiaco o con le immagini delle Stagioni, si arricchisce ben presto in Occidente della tipica illustrazione dei Lavori dei Mesi. Già diffusi nell'area romanica francese, questi diventano un tema codificato nell'arte italiana tra l'XI e il XII secolo, in particolare nelle miniature, sui pavimenti a mosaico e nei rilievi scultorei. Tale iconografia si caratterizza per l'insistenza sul tema del lavoro, di più facile comprensione per il credente rispetto allo zodiaco, frutto di una scienza pagana di origini asiatiche. I lavori ruotano attorno ai due raccolti principali: il grano e l'uva e ogni occupazione mensile è accompagnata dal rispettivo segno zodiacale, simbolo del tempo che avanza in senso cristiano ad evidenziare la corrispondenza degli avvenimenti tra Cielo e Terra.

Nella produzione plastica il primo esempio di associazione Mesi-Zodiaco si trova nel ciclo scultoreo eseguito da **BENEDETTO ANTELANI** (1150-1230 circa) per il Battistero di Parma tra il 1196 e il 1215.

Di poderoso risalto plastico e realizzati con un acuto senso della realtà, gli altorilievi sono scolpiti su steli rettangolari collocate all'interno dell'edificio.

Nell'opera *Settembre* dell'Antelami il contadino vendemmia e riempie un mastello posto ai piedi della vite; in basso è una figura femminile che regge una bilancia, simbolo del segno zodiacale corrispondente al mese di settembre.



Benedetto Antelami, *Mese di settembre*, inizi del XIII sec.

Il tema dei Mesi, in una economia ancora prettamente rurale, è strettamente connesso alla scansione del tempo di lavoro. Nell'antichità classica il lavoro manuale era considerato con disprezzo un'attività servile; con l'avvento del cristianesimo primitivo non perde la sua connotazione negativa ma si trasforma in punizione del peccato originale per l'intero genere umano.

A questa primitiva interpretazione cristiana del lavoro come peccato se ne aggiunge, lungo il Medioevo, una seconda che pone, attraverso il sacrificio di Cristo, le fatiche del lavoro come possibilità di riscatto. Questa interpretazione manifesta il suo significato nella corrispondenza tra i temi rappresentati all'esterno del Battistero di Parma, tutti connessi alla dimensione angosciante del peccato (Giudizio, Barlaam, Peredixion) e all'interno dove, difesi dal battesimo, si è protetti dagli attacchi del demonio e attraverso la mediazione del Redentore si apre la possibilità dell'espiazione della colpa e della salvezza mediante un'operosa penitenza scandita dal ritmo dei mesi. Si riconnette così simbolicamente attraverso l'entrata nel Battistero il tempo finito della vita umana e della condanna all'aspettativa di una vita eterna purgata dal peccato.

Quindi, paradossalmente, è proprio la Chiesa, ufficiale avversaria dell'astrologia, ad accogliere la maggior

parte delle immagini astrologiche, in particolare nella decorazione dei pavimenti e dei portali e, più tardi, nei primi cicli calendariali affrescati con intenti didascalici e etici. Dopo il ciclo scultoreo dell'Antelami a Parma, il binomio Mesi-Zodiaco entra regolarmente a far parte del repertorio figurativo della cattedrale romanica, collocato prevalentemente sulla facciata, come accadeva nella cosiddetta Porta dei Mesi del Duomo di Ferrara.

Lo Zodiaco, frutto di una scienza pagana, l'astrologia, viene infatti cristianizzato e spesso ad ogni suo segno viene fatto corrispondere un simbolo religioso: l'Ariete viene collegato all'Agnello, il Toro al Vitello sacrificale, i Gemelli ai due Testamenti. La Vergine precede la Bilancia perché madre di Cristo, portatore di Giustizia (e la bilancia è attributo della Giustizia). Il Leone è spesso inteso come simbolo di resurrezione, mentre lo Scorpione è accomunato al serpente. Sagittario e Capricorno sono i rappresentanti del demonio, mentre i Pesci sono i gentili e i giudei salvati dall'acqua battesimale versata dal Cristo-Acquario. Nella decorazione pittorica le immagini zodiacali appaiono per la prima volta sulle pareti dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco (presso l'Aquila) del 1263, dove i segni astrologici dei mesi sono affiancati ad una struttura parietale calendariale con scene cristologiche, Santi e profeti che dispiegano cartigli.

Il binomio Mesi-Zodiaco, prevalentemente utilizzato come elemento decorativo in contesti religiosi, passa ben presto nella sfera civile, come nella decorazione

della Fontana Maggiore a Perugia, completata nel 1278 da Nicola e Giovanni Pisano.

L'iconografia dei Lavori dei mesi si diffonde inoltre nelle decorazioni dei Libri d'Ore e nell'arazzeria. Dal XV secolo, poi, i Mesi, divengono una delle decorazioni raccomandate dai trattatisti per ornare le pareti interne di ville e palazzi nobiliari. I segni zodiacali perdono le allusioni religiose e riacquistano il loro valore astrologico, spesso sono infatti collegati ad episodi mitologici tradizionalmente legati alla loro nascita.

Le fonti iconografiche delle immagini astrologiche vanno ricercate nei codici miniati.

Nel ciclo dei mesi dell'Antelami le raffigurazioni dei Mesi, accompagnate da quelle dei segni zodiacali, furono scolpite ad altorilievo su steli rettangolari collocate all'interno del Battistero, in origine tra le colonne del primo loggiato.

Caratterizzate da una straordinaria cura nei particolari, con un'attenta descrizione degli utensili, delle piante, dei frutti ecc, tutti scolpiti con un realistico naturalismo.

Il programma prevedeva forse in origine anche le immagini delle Stagioni (ne rimangono però soltanto due).

L'originalità della decorazione dell'Antelami rende l'opera esemplare e per certi aspetti precorritrice: l'introduzione delle immagini delle Stagioni, la dimensione delle steli scolpite e la collocazione all'interno dell'edificio, anziché all'esterno, furono elementi innovativi che non saranno più presentati con la stessa forza e grandiosità.

Immagini:

Benedetto Antelami, Mese di settembre, inizi del XIII sec. (originale e modificato)

Immagini pannello:

Fratelli Limbourg, miniature da Les très riches heures de Jean de Berry, 1412-15

Mese di Agosto, XIII sec., Venezia

Joseph Ignace François Parrocel, La bilancia e lo scorpione, XVIII sec.

Autore ignoto, Il Papa e lo Zodiaco, XIII sec.



Testi a cura di Debora Ferrari e Museo della Bilancia

BILANCE NEL TEMPO

La rappresentazione artistica della bilancia varia nel tempo a seconda dell'intento dell'autore e della corrente pittorica o dello stile a cui esso appartiene.

Quando si tratta di scene di genere o di momenti tratti dalla vita quotidiana è soprattutto il realismo che tende ad imporsi, facendo sì che la bilancia si presenti come l'esatta trasposizione dell'oggetto reale. Esempi di questa mentalità "verista" li cogliamo nell'opera del greco Pittore di Arkesilas (VI sec. a.C.), di Annibale Carracci (1560-1609), Jan Vermeer (1632-1675) e Angelo Inganni (1807-1880).

Diversa, invece, la finalità del dipinto di Marc Chagall (1887-1985), il quale, pur raffigurando la bottega di un droghiere, dichiaratamente si distacca da ogni logica quotidiana, riducendo il mondo visibile solo ad un repertorio di forme e colori a cui attingere indiscriminatamente.

Nelle restanti tre opere, a valenza simbolico-allegorica, mentre la precisione dei dettagli va scemando e la rappresentazione si semplifica, la bilancia assume però una maggiore centralità a livello di significato. Nella pergamena egiziana è lo strumento che stabilisce quale viaggio il defunto dovrà affrontare nel Regno dei Morti; nel mosaico della cattedrale di Otranto è il segno zodiacale corrispondente al mese di Ottobre, ma all'interno della ben più vasta rappresentazione della storia dell'uomo; infine, nell'Angelo che pesa le anime del Guariento è un ammonimento al fedele, affinché si mantenga sempre sulla retta via, al riparo dalle tentazioni demoniache.



Pittore di Arkesilas, Coppa laconica VI sec. a.C.

Nel corso dei secoli la rappresentazione iconografica della bilancia si è modificata e si è evoluta, ma non dobbiamo pensare che si sia trattato di un percorso lineare che da un più basso grado di precisione e quindi da una maggiore semplificazione abbia portato alla raffigurazione più fedele all'oggetto reale che noi tutti conosciamo ed utilizziamo giornalmente. A seconda, infatti, dei movimenti artistici e/o degli intenti coi quali la bilancia viene rappresentata essa ci appare più o meno curata e rispondente al vero.

Prendendo in esame gli 8 dipinti che qui ci interessano, si può subito fare una grande distinzione tra le bilance ad uso commerciale e le bilance con valenza simbolica. Del primo gruppo fanno parte le opere del Pittore di Arkesilas, di Annibale Carracci, di Jan Vermeer, di Angelo Inganni e di Marc Chagall, del secondo le due scene di psicostasia e la bilancia quale segno zodiacale del mosaico della cattedrale di Otranto.

Subito da questa prima grossolana distinzione appare evidente che è il primo dei due gruppi a presentare le bilance più curate nella realizzazione. La coppa laconica, anche grazie alla nuova tecnica delle figure rosse (scoperta intorno al 530 a.C. ad Atene) permette una precisione dei dettagli ancora sconosciuta

fino ad allora, con una resa più pittorica ed una maggiore articolazione anche delle figure.

Con La Macelleria del Carracci raggiungiamo poi il più alto grado di naturalismo dell'arte italiana di fine XVI secolo, senza però quella crudezza o quell'ironia che erano proprie rispettivamente del Caravaggio e dell'Arcimboldo, ma anzi inquadrato da un'ordinata composizione di gusto classico. La conoscenza che Annibale dimostra di avere della bottega del macellaio deriva anche dal fatto che il pittore aveva dei cugini macellai di professione e che il dipinto era stato espressamente commissionato da un ricco proprietario di un mercato di carne. Addirittura non è escluso che tre dei protagonisti dell'opera siano proprio i Carracci stessi, Annibale, Agostino e Ludovico, in un'esaltazione della dignità del lavoro che, all'epoca, risultava un concetto innovativo.

Vermeer si colloca nella scia dei grandi pittori di genere fiamminghi e olandesi, alla cui opera però aggiunge una qualità che oggi potremmo definire "fotografica" per la perfetta resa dei dettagli e un uso dei colori che non sfuggerà 2 secoli dopo agli impressionisti. Non è un caso, infatti, che questo grande pittore sia stato riscoperto nell'Ottocento, il secolo proprio dell'arte impressionista.

Angelo Inganni è noto, soprattutto, come vedutista, in particolare della città di Milano. Pur in una presentazione che fa molto scenografia teatrale (il pittore, in effetti, fu anche scenografo) è il realismo la parola d'ordine dell'artista lombardo. C'è parecchia attenzione al popolo minuto e ai suoi piccoli traffici, il che è anche una chiara testimonianza della fine della

soggezione al perdurante Neoclassicismo mediante l'accostamento alla storia della piccola borghesia, con l'amore per le strade, gli angoli, le architetture della città.

A differenza dei dipinti precedenti, però, proprio perché l'Inganni è interessato a rendere gli scorci cittadini, la bilancia nella sua opera, pur presentando un alto grado di precisione e realismo, passa in secondo piano sia nella collocazione che nelle dimensioni, surclassata dalla fuga prospettica che vediamo alla nostra destra e che viene sottolineata dalla quinta di edifici che progressivamente scalano verso il fondo. Resta, ancora all'interno del primo gruppo, l'opera di Marc Chagall, che si presenta come la classica eccezione. In realtà, abbiamo già visto che il tipo di raffigurazione è fortemente influenzata dal movimento artistico a cui l'autore appartiene. Ecco, Chagall è un esponente delle avanguardie storiche, ovvero di tutte quelle poetiche di inizio Novecento che cercano di rinnovare l'arte, di conferirle un nuovo statuto. E per fare ciò, il primo passo è superare il realismo ottocentesco compresa l'importante appendice dell'impressionismo.

Drogheria a Vitebsk ha una matrice o, meglio ancora, uno spunto di assoluto realismo, in quanto è la rappresentazione di un ricordo della bottega della madre, in un momento in cui il pittore viveva già a Parigi, quindi distante dalla famiglia. L'esecuzione però è collocabile tra il cubismo, per i principi di organizzazione spaziale e i prodromi di un surrealismo ancora in embrione, ma a cui poi Chagall aderirà con entusiasmo con gli oggetti fluttuanti, semplificati, privi di gravità, nati più da una visione interiore che da uno studio dal vero.

Il discorso è ancora diverso quando ci addentriamo nell'analisi del secondo gruppo, quello delle bilance simboliche. E anche all'interno dello stesso gruppo le differenze sono rilevanti. Ovviamente resta comune il principio che in tutti e tre i nostri casi è il contenuto a prevalere sulla forma, quindi l'importanza di un messaggio che deve essere il più semplice possibile per essere colto immediatamente e da tutti.

Detto questo, però, consideriamo il papiro egizio tratto da Il libro dei morti (raccolta di testi funerari di epoche diverse, contenente formule magiche, inni e preghiere che guidavano e proteggevano l'anima del defunto). La raffigurazione è estremamente semplificata, ma ai lati c'è un'accurata descrizione scritta dei passaggi che il defunto doveva seguire nel suo viaggio attraverso la regione dei morti. Solo così, in effetti, secondo la tradizione, l'anima poteva scacciare i demoni che le ostacolavano il cammino e superare le prove imposte dai 42 giudici del tribunale di Osiride, dio degli inferi. Nel papiro si vede la scena

in cui viene pesato il cuore di Maiherperi al cospetto di Osiride da parte di Thot, dio della saggezza. Sulla destra lo spirito del defunto, nelle sembianze di un uccello a testa umana, vola fuori dalla tomba. Una scena, quindi, con pochi personaggi ed elementi ad affollarla, ma di facile comprensione per qualsiasi egiziano dell'epoca.

L'angelo pesa anime del Guariento è la classica scena di psicostasia (o, dal greco, pesatura delle anime), nella quale le anime hanno le sembianze di uomini di ridotte proporzioni. Tra l'altro il pittore era uno "specialista" di questa tematica, che ripropone più di una volta con minime varianti ad aggiungere maggior dinamismo. In questo caso l'effetto è ottenuto dall'inserimento della figurina del diavolo che cerca di strappare all'angelo (probabilmente Michele) l'anima che sta pesando. Ancora una volta è il messaggio a prevalere: ogni cristiano sarà giudicato e solo i meritevoli raggiungeranno il paradiso celeste.

Nel mosaico della cattedrale di Otranto, eseguito tra il 1163 e il 1165 dal monaco Pantaleone, è raffigurata la storia dell'uomo da Adamo ed Eva al Giudizio Universale e ciò all'interno di un altissimo albero della vita simbolo di Dio. Si tratta di una vera e propria enciclopedia medievale, una storia fitta di episodi, staccati uno dall'altro ma ben riconoscibili dai fedeli, in una commistione di temi religiosi e scene mitologiche e di vita quotidiana.

Per concludere: bilance semplici, poco curate nell'esecuzione (teniamo, comunque, anche conto dell'epoca: i principi del realismo erano ancora al di là da venire per tutte e tre le opere), ma il cui significato è alla portata di tutti gli osservatori, quindi con una centralità di significato paradossalmente sconosciuta al gruppo delle bilance "realiste", mero strumento di misurazione, oggetto tra gli oggetti, nulla più.

Immagini a parete:

Libro dei Morti di Maiherperi, XV-XIII sec. - a.C.

Pittore di Arkesilas, Coppa laconica VI sec. a.C.

Mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto, 1163 ca.

Guariento, Angelo che pesa le anime, 1351 ca.

Annibale Carracci, Macelleria, 1582-83

Jan Vermeer, La pesatrice di perle, 1665 ca.

Marc Chagall, Drogheria a Vitebsk, 1911

Immagini pannello:

particolari delle opere esposte



Testi a cura di Debora Ferrari e Museo della Bilancia

NUOVE DIMENSIONI ESPRESSIVE

L'installazione "COME PENSARE L'ORIGINE. COSA SPERARE DI OGNI AVVENIRE. 1995" del carpigiano d'adozione Sergio Capone si compone nella sua totalità di tre elementi: una fotografia, realizzata con una fotocamera appositamente modificata, che contiene un'immagine realizzata all'interno del Museo della Bilancia. Questa ritrae l'artista nelle vesti reali di un carabiniere che sostiene con la mano destra una bilancia analogica per carichi sospesi d'inizio secolo, ma ne mostra solo il corpo, non il volto, cancellato nell'istante stesso dello scatto fotografico. Di fronte è posta una bilancia PGE-EV anch'essa per carichi sospesi, ma dotata di una sofisticata tecnologia. Terzo elemento un espositore in profilato di ferro verniciato d'azzurro, colore nazionale in quanto caratterizzante la bandiera del Presidente della Repubblica Italiana.

Con quest'opera ritroviamo la tematica della Giustizia ribadita dalla doppia presenza della bilancia, ma travalichiamo la dimensione bidimensionale della pittura per entrare nelle nuove tendenze dell'arte contemporanea atte ad una maggiore interazione con lo spettatore. Si tratta di proseguire nella direzione aperta dagli assemblages di Schwitters – presenti in mostra – verso una natura più concettuale dell'opera, dove a prevalere è l'idea a scapito dell'impatto artistico tradizionalmente inteso. Ciò si ottiene attraverso una contaminazione delle forme espressive, qui in particolare della fotografia, della performance, dove è l'azione dell'artista in un luogo e in un momento particolare a costituire l'opera, e dell'installazione, ovvero di un'opera d'arte tridimensionale non mobile che comprende media e forme espressive di qualsiasi natura al fine di esperire nel modo più concreto possibile l'opera stessa



Sergio Capone, Come pensare l'origine. Cosa sperare di ogni avvenire, 1995

ARTE O TECNICA? L'IDENTITA' AMBIGUA DELLA FOTOGRAFIA

Il battesimo ufficiale della fotografia avvenne con modalità che immediatamente misero in luce una sorta di ambiguità del medium stesso, e cioè una sua tendenza caratteristica all'oscillazione tra i due poli di un'identità artistica e di una scientifica.

Il rivoluzionario modo per fissare un'immagine del mondo venne presentato quasi contemporaneamente in Francia (dagherrotipo di Jacques Mandé Daguerre, 7 gennaio 1839, data universalmente riconosciuta come la nascita della fotografia) e in Inghilterra (calotipo di William Henry Fox Talbot, 31 gennaio 1839); in entrambi i casi, però, la nuova scoperta venne dapprima esaminata e presentata in sedi non deputate a riconoscimenti di tipo artistico, ovvero all'Accademia delle Scienze di Parigi e alla Royal Institution di Londra. Si dovettero invece aspettare alcuni mesi prima che anche l'Accademia delle Belle Arti francese, massimo luogo di riconoscimento artistico, venisse interessata alla scoperta.

L'identità artistica che la fotografia si trovò a dover affrontare fin dalla sua nascita fu essenzialmente quella rappresentata dalla tradizione pittorica, questo perché ancora nell'Ottocento Arte significava fon-

damentalmente Pittura, la tecnica nobile e raffinata per eccellenza. E pittura voleva dire una tradizione che si incentrava sulle abilità manuali dell'artista e su quelle doti che egli doveva esprimere tramite l'uso sapiente del pennello e dei colori, cioè tutti quei valori formali che dovevano testimoniare agli occhi del pubblico come la capacità di dipingere la tela fosse dote di pochi eletti pittori.

Rispetto a tutto ciò le accuse che venivano mosse alla fotografia erano ben sintetizzate dall'intervento di Baudelaire al Salon del 1859; secondo il critico e scrittore francese la fotografia era troppo realistica, troppo legata ai meccanismi industriali e troppo indipendente dalle abilità manuali dei singoli per poter essere considerata Arte.

Gravava, insomma, sulla fotografia quell'imperdonabile legame di necessità che sussisteva col proprio referente (oggetto fotografato), la sua inaccettabile ossequiosità verso la realtà di cui non era altro che una traccia fotochimica (fotografia = scrittura con la luce). L'arte doveva invece rappresentare assolutamente una trasformazione di quella stessa realtà, una sua trasfigurazione individuale e soggettiva attuabile unicamente dal vero artista e dal suo originale estro.

La fotografia poteva essere accettata in ambito artistico solamente in 2 casi:

- per un uso propedeutico, cioè in assistenza alla realizzazione di un dipinto (cfr. Delacroix, Degas, Monet, Manet ...)
- adeguando la nuova tecnica ai dettami e alle finalità che erano stati sempre tipici della pittura.



BILANCE VAGABONDE
A SPASSO TRA LE RICCHE DELL'ARTE



Scavalcando e trascurando talune caratteristiche del mezzo fotografico si cercarono così di privilegiare soprattutto i valori formali dell'immagine, la sua organizzazione spaziale, i suoi contrasti chiaroscurali e tutte quelle caratteristiche puramente visive che potevano essere colte in essa direttamente dall'occhio umano: veniva insomma sancita l'idea della fotografia intesa puramente come immagine. A questo tipo di produzione fotografica è stato giustamente dato il nome di pittorialismo, proprio a sottolineare l'evidente ricerca fatta con l'intenzione di "innalzare" la fotografia al livello nobile della pittura.

Tra i pittorialisti numerosi furono coloro che già potevano contare su un passato di pittori e artisti tradizionali, a conferma del fatto che per molti la fotografia costituì una sorta di seconda chance offerta a chi non aveva "sfondato". Restano famosi i nomi di Oscar Gustave Rejlander e di Henry Peach Robinson, ricordati come i primi due grandi pittorialisti dell'Ottocento, avendo entrambi utilizzato pionieristicamente la tecnica del fotomontaggio. Secondo la loro concezione si dovevano porre in atto tutta una serie di manipolazioni dell'immagine, realizzabili sia in ripresa che in stampa, rendendo "difficili" i processi produttivi che così potevano risultare esecutivamente analoghi a quelli della pittura.

Se i primi decenni di vita della fotografia furono dunque contraddistinti dall'idea che questa nuova tecnica dovesse assolutamente uniformarsi al gusto e all'estetica pittorica ottocentesca, cosa successe all'aprirsi del nuovo secolo? Successe che l'individuazione di una nuova prassi artistica, inaugurata all'inizio del novecento dal francese Marcel Duchamp, cominciò a prevedere il superamento di quei legami manuali e artigianali che fino a quel momento avevano tenuto la fotografia legata ed asservita alle tecniche pittoriche. La rivoluzionaria introduzione del ready-made ("già fatto") nei circuiti artistici tradizionali, operata da Duchamp a partire dalla Ruota di bicicletta del 1913, liberò in sostanza l'arte dalle troppo rigide maglie dell'attenzione ai valori formali dell'opera per una maggiore rivalutazione di quelli concettuali, in particolare quello della "brutale" esibizione del reale. In questo modo diventava possibile che anche una ruota di bicicletta trovata "già fatta" assumesse nuova dignità estetica se solo l'occhio dell'artista le si posava sopra scegliendola tra tante. Allo stesso modo anche una tecnica industriale, automatica e meccanica come la fotografia poteva chiedere di essere guardata mettendo in moto altre dinamiche rispetto a quelle con le quali la si era confrontata fino ad allora, e tra di esse poi un posto di rilievo le era concesso proprio da quella sua tanto deprecata in passato esibizione del reale.

Ma se nell'Ottocento i tempi non erano ovviamente maturi perché si potesse prendere in considerazione la possibilità di una modalità di approccio al mondo delle arti visive differente da quello derivante dalla tradizione pittorica e quindi il "combattimento" tra arte e fotografia non poteva che esserne la logica conseguenza, oggi, a distanza di 170 anni dalla nascita della fotografia e con tutta la rivoluzione apportata dall'arte contemporanea, la situazione è davvero cambiata?

L'introduzione della tecnologia digitale ha riportato in luce il problema dello status della fotografia, evidentemente solo nascosto sotto la cenere. E' infatti opinione comune, anche tra i critici più illustri, che col digitale la fotografia possa finalmente entrare a pieno diritto nel circuito artistico. Questo perché torna protagonista la manualità, cioè la possibilità di modificare e intervenire sul soggetto persino stravolgendolo, tanto da arrivare a parlare di una "rivoluzione" digitale.

In una simile concezione ritroviamo, però, gli stessi preconcetti espressi da Baudelaire 150 anni prima e se allora erano storicamente giustificabili, ora non lo sono più. Il digitale propone una velocizzazione ed un miglioramento tecnico, ma nessun stravolgimento epistemologico. La fotografia mantiene le stesse funzioni in digitale quanto in analogico e se, seguendo il filosofo del linguaggio Ludwig Wittgenstein, l'identità dipende dall'uso, allora anche lo status della fotografia non può che essere rimasto lo stesso. D'altronde, semplificando al massimo, la fotocamera digitale ha all'interno in più rispetto agli apparecchi tradizionali uno scanner, ma anche una fotografia analogica può essere scansionata, trasformata in file e su questo si può intervenire con gli stessi programmi di fotoritocco. E il fotoritocco altro non fa che porsi sulla stessa linea aperta da Robinson e Rejlander, solo senza richiedere quelle stesse capacità manuali, ma richiedendo sempre e comunque un legame col referente, col soggetto fotografato.

Immagini a parete

Sergio Capone, Come pensare l'origine. Cosa sperare di ogni avvenire, 1995

Immagini pannello:

Performance art, Barcellona, 2006

Sergio Capone, Come pensare l'origine. Cosa sperare di ogni avvenire, 1995

Henri Cartier-Bresson, Rue Mouffetard, 1954

Henri Cartier-Bresson, Stazione di San Lazare, 1932

Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, 1971-95

Kurt Schwitters, Merzbau, 1920-1936



Testi a cura di Debora Ferrari e Museo della Bilancia

GIUSTIZIA SECOLARE E DIVINA

La giustizia (dal latino "iustus": giusto) è la virtù che riguarda il trattamento leale, morale e imparziale di tutte le persone. Simboli della Giustizia, nella storia, sono la bilancia e la spada. La bilancia è sempre del tipo detto a bracci uguali, che è da secoli, insieme al corpo umano, uno degli esempi più classici di immagine simmetrica. Suggerisce quindi, con l'idea di ponderatezza che le è immediatamente associata, quelle dell'equilibrio e dell'equità che è compito della Giustizia conservare o stabilire.

La spada rimanda alla forza, al potere che la Giustizia deve avere per imporre e far rispettare i propri giudizi. Si tratta in genere di una spada a doppio taglio, spesso impugnata rivolta verso l'alto, o appoggiata a una spalla; altre volte, invece, rivolta in basso o appoggiata a terra.

Giustizia e bilancia si trovano associate, millenni prima dell'era cristiana, nelle immagini di psicostasia egiziana (dal greco "pesatura delle anime").

In ambito cristiano è la scena del Giudizio finale che in qualche modo riprende il precedente della psicostasia e che vede come protagonista l'arcangelo Michele. Compagno gli attributi dell'immagine che doveva poi imporsi, ma slegati dalla figura femminile con cui la Giustizia finirà per identificarsi.

L'origine della personificazione risale, probabilmente, alle monete romane (I sec. d.C.), ma è solo a partire dal XV secolo che diventa frequente incontrare la Giustizia nella veste di protagonista, in un'immagine a sé stante. In precedenza, infatti, la si ritrova nell'ambito di una rappresentazione corale delle virtù.



La pesatura delle anime, Chiesa di S. Biagio di Talignano (PR), XII sec.

LA CACCIA ALLE STREGHE

L'etimologia della parola "strega" è ancora dubbia. In linea di principio dovrebbe discendere dal latino strix (plurale: striges), che indicava una donna fattucchiera, capace di trasformarsi in uccello rapace notturno, simile al barbagianni, in grado quindi di volare nell'aria. A sua volta il termine strix potrebbe derivare dal fiume infernale Stige.

Le streghe più antiche che conosciamo sono quelle della letteratura greca. Ecate, per es., era la dea della stregoneria e regina delle tenebre. Anche la Diana dei romani (corrispondente all'Artemide dei greci e all'Erodiade dei giudei) veniva spesso considerata una strega, anche se meno maligna. A lei ispirata era la dea germanica Holda, che cavalcava i venti con le anime dei morti: era di aspetto bello e maestoso, ma quando era adirata si manifestava come una megera dal naso adunco (da qui le streghe delle fiabe).

L'ossessione vera e propria della stregoneria nasce solo nel III e IV secolo d.C., che coincisero con l'affermazione statale del Cristianesimo nell'impero romano, ma si dovette probabilmente attendere fino al 1275 per assistere al primo documentato rogo in piazza, a Tolosa.

Tuttavia, fino a tutto il XV secolo, mai una vera e propria "caccia alle streghe" fu organizzata metodicamente sul piano istituzionale. È piuttosto nell'epoca del Rinascimento, della Riforma e Controriforma, delle rivoluzioni filosofiche (Cartesio) e scientifiche (Galilei) che si organizzano persecuzioni su larga scala.

L'età moderna, in effetti, non può che impegnarsi con ogni mezzo, lecito o meno, contro qualsivoglia retaggio medievale. Paradossalmente, quindi, queste pratiche cruente e sommarie vanno di pari passo col processo di scolarizzazione, alfabetizzazione, acculturamento e cristianizzazione delle masse popolari, al fine di scardinare l'immobilismo e l'arretratezza dell'epoca precedente.

Il punto di partenza, sul piano giuridico, è nel 1484 la bolla di papa Innocenzo VIII, che autorizza a procedere formalmente contro la stregoneria, tramite procedure giudiziarie, funzionari inquisitoriali, processi. Due anni dopo, nel 1486, esce il trattato per gli inquisitori, Malleus maleficarum (Martello delle streghe), scritto proprio da due inquisitori domenicani tedeschi, Heinrich Institoris e Jakob Sprenger di cui si conoscono 39 edizioni fino al 1669, per un totale di 50 mila copie, un vero best seller per l'epoca.

Per riassumere, quindi, la caccia alle streghe inizia nel '400, si intensifica nella seconda metà del '500 e declina a partire dalla fine del '600.

Ma chi sono le streghe, se ne può tracciare un identikit? Innanzitutto parliamo di streghe e non di strego-

ni, che pur esistevano nel sentire comune dell'epoca, perché le donne accusate di pratiche magiche raggiungevano ben l'80% del totale. Si trattava, generalmente, di vedove relativamente anziane, povere nella maggior parte dei casi, quindi, maggiormente impossibilitate a difendersi anche davanti alla legge e soprattutto di levatrici, bambinaie, cuoche, donne che in genere potevano avere competenze e conoscenze particolari, quali l'uso delle erbe per la preparazione di unguenti e rimedi. Queste conoscenze venivano ritenute facilmente trasferibili in un contesto di magia nera.

Come si svolgeva un processo contro una strega? Per venire condannate necessitavano almeno due testimonianze dirette a sfavore o, semplicemente, si faceva ricorso all'ordalia, cioè alla richiesta a Dio di un segno della colpevolezza o dell'innocenza dell'accusato. Appare allora chiaro come, in assenza di testimonianze decisive, come spesso accadeva in merito a crimini occulti quali stregoneria ed eresia, i giudici dovessero basarsi sulla confessione e ricorressero alla tortura per estorcerla. Purtroppo, anche nel caso dell'ordalia, si trattava il più delle volte di una prova cruenta cui era sottoposto un accusato ed il cui esito era considerato un responso divino sulla sua innocenza o colpevolezza.

In realtà la "pesatura della strega" era il procedimento sicuramente più vantaggioso per l'imputata e quello che le dava il maggior numero di probabilità di vedersi scagionare. In cosa consisteva? Per volare su una scopa, una strega doveva essere leggera come una piuma. Questo ragionamento ha reso famosa la città olandese di Oudewater dove le imputate venivano pesate su una bilancia: se la proporzione tra altezza e peso testimoniava che non vi era magrezza sospetta e che le donne erano troppo pesanti per volare, queste erano salve e ottenevano un certificato di assoluzione dalla stregoneria.

Spesso, però, gli addetti alla pesa erano corruttibili: per pochi ducati d'oro erano disposti a dichiarare che l'imputata era più leggera del normale. Fu quello che accadde in un processo a Polsbroek nel 1545 tanto che l'imperatore Carlo V, che vi assisteva, non riuscì a credere che l'imputata fosse leggera come si diceva. Fece quindi ripetere la pesatura proprio a Oudewater. Si constatò che la donna pesava cento libbre e la si assolse. In segno di gratitudine, Carlo V concesse lo speciale privilegio alla cittadina che divenne meta di molte donne provenienti da tutta Europa alla ricerca di un certificato di "buon peso". Da quando Oudewater istituì la pesa più alcuna donna venne bruciata in città.

Sfortunatamente al di fuori di quest'oasi felice esisteva anche un altro procedimento di pesatura che comportava ben altri esiti: su uno dei piatti della bilancia si metteva l'imputata, sull'altro una Bibbia. Se la strega pesava più della Bibbia, come immancabilmente accadeva tutte le volte, la condanna era inevitabile.

Immagini a parete:

Attribuito al pittore di Siracusa, Ermes pesa le anime di Achille e Agamennone, V sec a.C.

Anonimo, Pesatura delle streghe, XVII sec (?)

Jacobello del Fiore, La Giustizia tra i santi Michele e Gabriele, 1421

Anonimo, La pesatura della Giustizia, XII sec.

Perin del Vaga, San Michele trafigge il demonio, 1540

Hans Memling, Giudizio Universale, 1466-1473

Gaetano Gandolfi, Allegoria della Giustizia, fine XVIII sec.

Otto Venius, S. Michele che pesa le anime, fine XVI sec.

Libro dei Morti di Hunefur, XIII sec. a.C.

Immagini pannello:

monete antiche con effigie Giustizia

Fritz Berger, Ordalia delle streghe, XVII sec (?)

Sano di Pietro, Statuto della Mercanzia di Siena, 1342

Frere Laurent, La somme le Roy in Catechismus Gallicus, XII sec.

Giudizio universale di Bourges, XII sec

San Michele, xilografia tedesca del XV sec.