CAPITOLO

15

L'arte dal secondo dopoguerra a oggi

Dopo il 1945 l'opera d'arte può essere un gesto, un'immagine ripetuta, un'idea, un corpo, un paesaggio: la domanda non è più che cosa rappresenta, ma che cosa fa.

OBIETTIVI

1. Spiegare lo spostamento del centro dell'arte da Parigi a New York e descrivere il sistema dell'arte del dopoguerra.
2. Riconoscere l'Espressionismo astratto e l'Informale e leggere opere di Pollock, Rothko, Burri e Fontana.
3. Spiegare la Pop Art e le sue tecniche, la serigrafia e il retino, nelle opere di Warhol e Lichtenstein.
4. Distinguere arte concettuale, Arte povera e performance, con Manzoni, Beuys e gli artisti torinesi.
5. Leggere opere nello spazio e nel paesaggio, dalla Land art al Grande Cretto di Gibellina e a Christo e Jeanne-Claude.
6. Orientarsi nell'arte di oggi e nei problemi di conservazione e tutela delle opere effimere.

INDICE DEL CAPITOLO

15.1 Dopo il 1945: un nuovo sistema dell'arte 2
15.2 Il gesto e la materia: Espressionismo astratto e Informale 5
15.3 L'immagine del consumo: la Pop Art 9
15.4 L'idea e il corpo 13
15.5 L'arte nello spazio 16
15.6 L'arte oggi 19

Disegno e Storia dell'arte 5 · Parte V · Dal dopoguerra a oggi · versione 1.0
Capitolo 15: L'arte dal secondo dopoguerra a oggi · pagine 411–436 del volume completo · estratto per lo studio

Nell'estate del 1948 la Biennale di Venezia riapre dopo la guerra. In un padiglione dei Giardini si espone la collezione di una americana che vive in città da poco, Peggy Guggenheim: accanto ai maestri delle avanguardie ci sono le tele di un pittore nato nel Wyoming che nessuno in Italia conosce, Jackson Pollock. Sedici anni dopo, nel 1964, il gran premio per la pittura della stessa Biennale va a un altro americano, Robert Rauschenberg, che incolla su tela fotografie, giornali e oggetti trovati. Tra le due date c'è un passaggio che gli storici dell'arte raccontano spesso così: il centro dell'arte occidentale si sposta da Parigi a New York.

Questo capitolo segue l'arte dal 1945 a oggi, «sia in Italia che negli altri paesi», come chiedono le Indicazioni nazionali. Non è un catalogo: in ottant'anni i movimenti, le etichette e gli artisti sono migliaia. Il capitolo sceglie invece cinque *linee*, cinque modi di rispondere alla domanda «che cosa può essere un'opera d'arte dopo le avanguardie?»: il gesto e la materia, l'immagine del consumo, l'idea e il corpo, l'arte nello spazio e nel paesaggio, l'arte di oggi. Per ciascuna leggerai da vicino poche opere e incontrerai le ricerche italiane, che in questi decenni sono tra le più originali d'Europa.

Un'avvertenza di metodo. Quasi tutti gli artisti di questo capitolo sono morti da meno di settant'anni o sono ancora vivi, e le loro opere sono protette dal diritto d'autore: il libro non le riproduce e non ne disegna schemi, ma le descrive a parole. Per ogni opera trovi dove è conservata (Tabella 15.1): guarda le riproduzioni che i musei pubblicano sui loro siti e, appena puoi, vai a vederle dal vero. Per molte opere di questo capitolo, che sono grandi come una parete o come un paese, la riproduzione dice pochissimo.

15.1 Dopo il 1945: un nuovo sistema dell'arte

15.1.1 Da Parigi a New York

Negli anni Trenta e durante la guerra molti protagonisti delle avanguardie europee emigrano negli Stati Uniti per sfuggire al nazismo e al conflitto: architetti e maestri del Bauhaus come Gropius, Mies van der Rohe e Josef Albers (cap. 13), surrealisti come Max Ernst e André Breton, Piet Mondrian, Marcel Duchamp. A New York i giovani pittori americani li incontrano di persona, nelle gallerie e nelle feste, e vedono da vicino le loro opere nelle collezioni del *Museum of Modern Art* (MoMA, fondato nel 1929). Peggy Guggenheim apre nel 1942 la galleria *Art of This Century*, dove espone insieme surrealisti europei e americani sconosciuti; a Pollock offre un contratto e, nel 1943, la prima mostra personale.

Dopo il 1945 l'Europa è distrutta e impoverita, gli Stati Uniti sono la prima potenza economica e politica del mondo. Anche l'arte segue questo spostamento: a New York nascono nuove gallerie, crescono i collezionisti e i musei, si forma una critica d'arte combattiva. Parigi resta una

capitale, ma non è più *la* capitale. Gli storici discutono ancora quanto questo passaggio sia stato spontaneo e quanto favorito dalla politica (vedi l'approfondimento più avanti); il fatto, però, è evidente già negli anni Cinquanta.

15.1.2 Musei, biennali, mercato

Dopo la guerra si consolida quello che oggi chiamiamo il **sistema dell'arte**: l'insieme di artisti, gallerie, critici, musei, collezionisti, case d'asta e grandi mostre periodiche che decide quali opere si vedono, si comprano e si studiano. Le avanguardie del primo Novecento avevano sfidato le accademie e i saloni ufficiali (cap. 8); dopo il 1945 le loro eredi entrano nei musei, e la provocazione stessa diventa in parte un valore riconosciuto, comprato e venduto.

Le grandi mostre internazionali hanno qui un ruolo decisivo. La **Biennale** di Venezia, la cui prima esposizione si tiene nel 1895, è la più antica: ogni due anni le nazioni presentano i loro artisti nei padiglioni dei Giardini, e dagli anni Ottanta anche negli spazi dell'Arsenale. A Kassel, in Germania, il pittore e designer Arnold Bode organizza nel 1955 la prima *documenta*, che da allora si ripete ogni quattro o cinque anni: nella Germania che pochi anni prima aveva bruciato e deriso l'«arte degenerata» (cap. 8), la prima edizione restituisce al pubblico proprio quelle opere moderne. Accanto ai musei d'arte antica nascono i musei d'arte moderna e contemporanea, e il museo stesso diventa uno dei temi principali dell'architettura (cap. 14, il Guggenheim di New York; cap. 16).

15.1.3 Cinque linee, non un catalogo

La Figura 15.1 dispone su un'unica scala del tempo le cinque linee del capitolo e alcune date chiave; la Figura 15.2 mostra i luoghi, in Europa e negli Stati Uniti. Le linee non sono stili che si succedono in ordine: si sovrappongono, si rispondono, a volte si combattono. Un artista come Lucio Fontana sta a cavallo fra la prima e la quarta; Joseph Beuys fra la terza e la quarta.

DA RICORDARE

Le cinque linee del capitolo.

- **Il gesto e la materia** (dalla fine degli anni Quaranta): la pittura come azione e come traccia del corpo; la materia povera o distrutta come contenuto (Pollock, Rothko, Burri, Fontana).
- **L'immagine del consumo** (dalla metà degli anni Cinquanta): i prodotti, la pubblicità, i fumetti e i divi entrano nell'opera, con le tecniche della stampa (Hamilton, Warhol, Lichtenstein).
- **L'idea e il corpo** (dalla fine degli anni Cinquanta): l'opera è un'idea, un gesto, un processo; il corpo dell'artista diventa materiale (Manzoni, Beuys, Arte povera, performance).
- **L'arte nello spazio** (dalla fine degli anni Sessanta): l'opera esce dal quadro e dal museo e occupa il paesaggio e la città (Land art, Grande Cretto, Christo e Jeanne-Claude).
- **L'arte oggi**: video, nuovi media, street art, arte digitale, in un mondo dell'arte diventato globale.

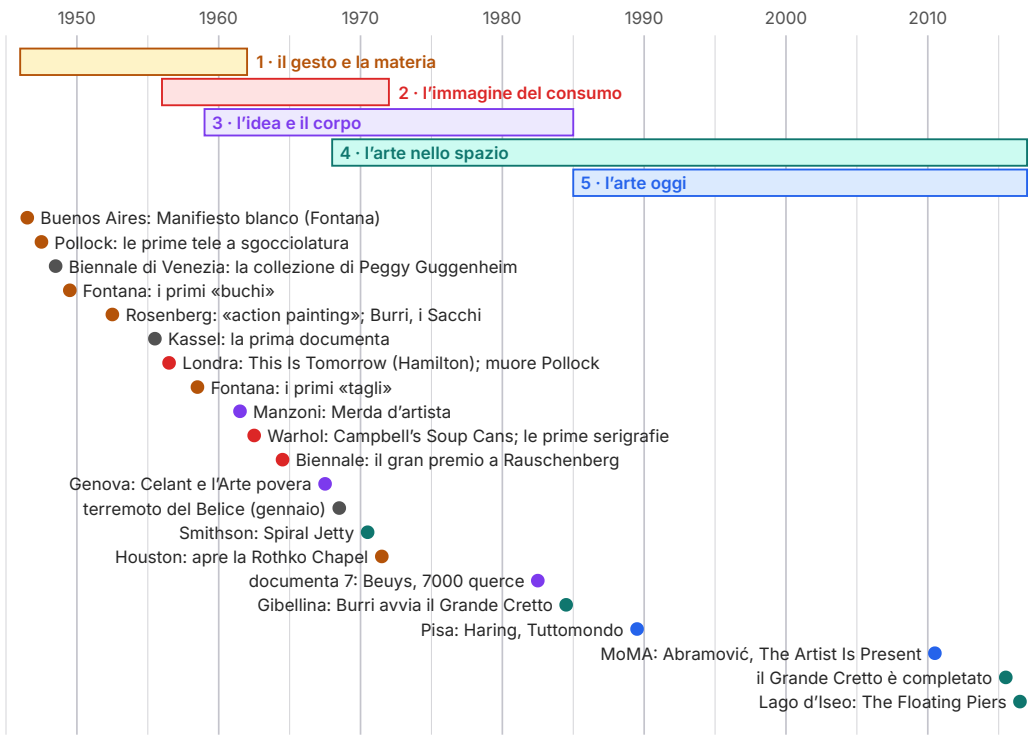

Figura 15.1 Cronologia dell'arte dal 1945 al 2016 (scala proporzionale). In alto le cinque linee del capitolo, con durate indicative: non sono periodi chiusi ma tendenze che si sovrappongono; sotto, alcune opere e alcuni fatti, ciascuno nel suo anno.

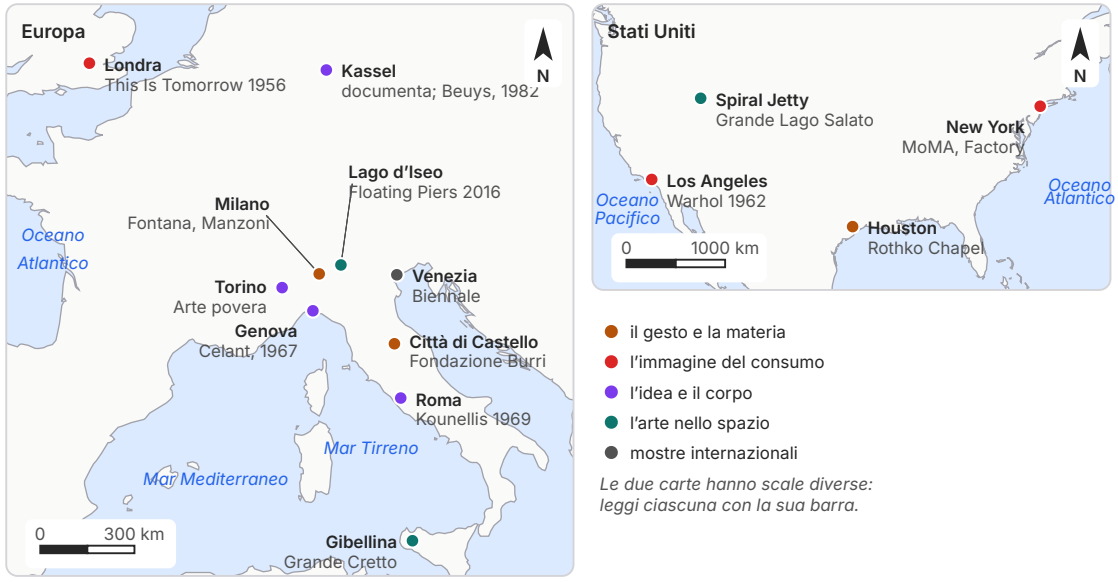

Figura 15.2 I luoghi del capitolo in Europa e negli Stati Uniti (carte schematiche; posizioni ricavate dalle coordinate geografiche, proiezione semplificata). Il colore del punto indica la linea del capitolo; le due carte hanno scale diverse.

15.2 Il gesto e la materia: Espressionismo astratto e Informale

15.2.1 Jackson Pollock e l'*action painting*

A New York, tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, un gruppo di pittori molto diversi fra loro viene chiamato **Espressionismo astratto** o *Scuola di New York*: astratti, perché non rappresentano figure riconoscibili; espressionisti, perché la pittura nasce da un impulso interiore e ne conserva la traccia. Ne fanno parte, fra gli altri, Willem de Kooning, Franz Kline, Lee Krasner, Mark Rothko e il più celebre, **Jackson Pollock** (1912–1956).

Pollock si forma sul realismo americano degli anni Trenta e sul muralismo messicano, poi assorbe Picasso (cap. 9) e i surrealisti (cap. 12), dai quali impara il valore dell'automatismo, cioè del gesto non controllato dalla ragione. Nel 1945 si trasferisce con la pittrice Lee Krasner a Springs, sulla punta orientale di Long Island, e lavora in un fienile trasformato in studio. Lì, dal 1947, inventa il procedimento per cui è famoso: stende sul pavimento una tela grezza, non montata sul telaio, e vi gira intorno lasciando colare o schizzando il colore da bastoncini, pennelli induriti, barattoli forati. Usa spesso vernici industriali per la casa, più fluide dei colori a olio. Il procedimento si chiama **dripping** (dall'inglese *drip*, «gocciolare»).

Il quadro non ha più un alto e un basso, un centro e un bordo: la trama di linee copre l'intera superficie in modo uniforme, senza un punto più importante degli altri (i critici parlano di

composizione *all-over*, «dappertutto»). Il pittore, scrive Pollock in un breve testo pubblicato fra il 1947 e il 1948, si sente «dentro» il quadro. Nel 1950 il fotografo Hans Namuth lo fotografa e lo filma mentre lavora: quelle immagini, viste in tutto il mondo, fanno del gesto del pittore una parte dell'opera. Nel 1952 il critico Harold Rosenberg conia per questi pittori l'espressione **action painting**, «pittura d'azione»: la tela diventa un'arena in cui agire, più che una superficie su cui rappresentare qualcosa. Il critico Clement Greenberg, invece, difende Pollock per la ragione opposta: la sua pittura è piatta, astratta, fedele solo a sé stessa. Pollock muore in un incidente d'auto nell'agosto del 1956.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: *Autumn Rhythm (Number 30)* di Pollock (1950). Applichiamo lo schema dell'appendice E, senza riproduzioni: guarda l'opera sul sito del museo.

- **Identificazione.** Jackson Pollock, 1950, smalto su tela, circa 2,7 × 5,3 m; New York, Metropolitan Museum of Art. Dal 1948 Pollock preferiva numerare i quadri, per non orientare lo sguardo; il titolo descrittivo («Ritmo d'autunno») si affianca al numero.
- **Soggetto.** Nessuna figura: il soggetto è il processo stesso, la traccia di un'azione durata ore. Il titolo suggerisce una stagione e una musica, non un paesaggio.
- **Composizione e spazio.** Una trama di linee nere, bianche e marroni si intreccia su tutta la superficie, con addensamenti e radure che si ripetono come le battute di un ritmo; non c'è prospettiva, ma una profondità fatta di strati sovrapposti. Il formato orizzontale, molto allungato, supera il campo visivo di chi sta vicino: lo spettatore deve camminare davanti al quadro, come il pittore ha camminato intorno.
- **Colore e materia.** Il fondo è la tela grezza, color sabbia, lasciata visibile; lo smalto fluido forma linee sottili dove il gesto era veloce, pozze e grumi dove era lento. La materia registra la velocità della mano.
- **Stile e contesto.** È uno dei grandi quadri del 1950, l'anno più fecondo di Pollock, quando il *dripping* arriva alla sua forma piena. Raccoglie l'automatismo dei surrealisti e lo porta su una scala monumentale, americana.
- **Funzione.** Un dipinto da museo, pensato per grandi pareti; nel 1957, dopo la morte del pittore, fu acquistato dal Metropolitan.
- **Collegamenti.** La musica jazz che Pollock ascoltava lavorando; il concetto di caso e di caos controllato in fisica; il film di Namuth e il nuovo rapporto fra arte e mezzi di comunicazione.

ERRORE FREQUENTE

«Lo saprebbe fare anche un bambino». È la reazione più comune davanti a un *dripping*, e confonde il risultato con il procedimento. Pollock non getta il colore a caso: sceglie la fluidità della vernice, l'altezza e la velocità del gesto, il momento in cui fermarsi, e molte tele dello stesso periodo hanno un equilibrio che i tentativi di imitarle non raggiungono. La domanda giusta non è «è difficile da fare?» ma «che cosa cambia nell'idea di quadro?»: la risposta è il ruolo del corpo, del tempo e del caso.

15.2.2 Mark Rothko e la pittura a campi di colore

Accanto all'*action painting* c'è, nella stessa New York, una pittura silenziosa, che la critica chiama **color field painting**, «pittura a campi di colore». **Mark Rothko** (1903–1970), nato in una famiglia ebraica a Dvinsk, nell'Impero russo (oggi Daugavpils, in Lettonia), ed emigrato negli Stati Uniti da bambino, arriva verso il 1950 a una formula che manterrà per vent'anni: due o tre rettangoli di colore, dai bordi sfumati, sovrapposti su un fondo di un altro colore, su tele grandi, spesso più alte di una persona. Il colore è steso in strati sottili e trasparenti, così che i rettangoli sembrano galleggiare e respirare. Rothko chiedeva di guardare i quadri da vicino, in una luce bassa, per esserne avvolti.

Negli ultimi anni le tele si scuriscono: neri, bruni, viola profondi. Per una coppia di collezionisti di Houston, John e Dominique de Menil, Rothko progetta il ciclo di quattordici tele della cappella che oggi porta il suo nome, un edificio a pianta ottagonale aperto ai fedeli di tutte le religioni e a chi non ne ha nessuna. Rothko si toglie la vita nel 1970; la **Rothko Chapel** apre nel 1971. È un caso raro in cui un pittore astratto decide anche lo spazio, la luce e il percorso di chi guarda: l'opera è l'insieme di quadri e architettura.

15.2.3 L'Informale in Europa e in Italia: Alberto Burri

In Europa, negli stessi anni, la critica parla di **Informale** (dal francese *art informel*): una pittura che rinuncia alla forma, sia quella della figura sia quella geometrica dell'astrattismo (cap. 11), per lasciare parlare il segno, il gesto e soprattutto la materia. Dopo Auschwitz e Hiroshima la forma ordinata sembra a molti una menzogna; la materia ferita, bruciata, lacerata è più vicina all'esperienza della guerra.

Il protagonista italiano di questa linea è **Alberto Burri** (1915–1995), nato a Città di Castello, in Umbria. Medico, ufficiale medico durante la Seconda guerra mondiale, è fatto prigioniero in Tunisia nel 1943 e internato in un campo nel Texas, dove comincia a dipingere. Tornato in Italia, abbandona la medicina. Nei primi anni Cinquanta realizza i **Sacchi**: tele di juta di vecchi sacchi, logore, rattoppate e cucite, a volte con squarci da cui emerge un fondo rosso o nero. Il materiale povero e consumato porta con sé una storia, e i rammendi ricordano le suture del chirurgo; ma la composizione è rigorosa, le parti sono bilanciate come in un quadro classico.

Seguono le **Combustioni** (legni e plastiche bruciati con la fiamma), i **Ferri** e, dagli anni Settanta, i **Cretti**: superfici di caolino e colla che, asciugando, si spaccano in una rete di crepe, come la terra secca. Dal cretto nascerà, a Gibellina, la sua opera più grande, che leggerai più avanti in questo capitolo.

Il panorama italiano è ricco. A Roma, nel 1947, il gruppo *Forma 1* (fra gli altri Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Giulio Turcato) si dichiara insieme «formalista» e marxista, contro chi voleva un'arte di sinistra solo realista. A Venezia **Emilio Vedova** (1919–2006) dipinge con gesti violenti, in bianco e nero, tele che sono come scontri di forze.

15.2.4 Lucio Fontana e lo Spazialismo

Lucio Fontana (1899–1968) nasce a Rosario, in Argentina, da padre italiano, si forma a Milano come scultore e torna in Argentina durante la guerra. Nel 1946 a Buenos Aires i suoi allievi pubblicano, con le sue idee, il *Manifiesto blanco*: l'arte deve usare i mezzi della scienza del tempo, la luce, il movimento, lo spazio. Tornato a Milano, fonda lo **Spazialismo** con una serie di manifesti dal 1947. Nel 1949, alla Galleria del Naviglio, presenta un *Ambiente spaziale a luce nera*: una stanza buia, con forme fluorescenti sospese, che è una delle prime *installazioni* della storia dell'arte; nel 1951 disegna con un tubo al neon un grande arabesco sospeso per la Triennale di Milano (oggi al Museo del Novecento).

Dal 1949 Fontana fora la tela con un punteruolo (i *buchi*); dalla fine degli anni Cinquanta la taglia con una lama, con uno o più tagli verticali netti, su una superficie dipinta di un solo colore (i *tagli*). Tutte queste opere si chiamano **Concetto spaziale**, e i tagli hanno spesso il sottotitolo *Attesa* o *Attese*. Il gesto è distruttivo, ma il risultato è calmissimo: il taglio, con i lembi spinti all'indietro, apre la tela verso lo spazio che sta dietro, buio. Il quadro non è più una finestra su uno spazio dipinto, come era dal Rinascimento (vol. 3), ma un oggetto attraversato dallo spazio reale. Per questo Fontana sta a cavallo fra due linee del capitolo: la materia e il gesto, ma anche l'ambiente e lo spazio.

COLLEGAMENTI

Italiano e filosofia: l'«opera aperta». Nel 1962 Umberto Eco pubblica *Opera aperta*, un saggio che parte proprio dalla musica, dalla letteratura e dalla pittura informale del suo tempo. Un'opera è «aperta», sostiene Eco, quando non comunica un solo significato ma lascia a chi guarda o ascolta il compito di completarla, scegliendo tra molte letture possibili. Un *dripping* di Pollock o un sacco di Burri ne sono esempi perfetti: la stessa superficie può essere letta come caos o come ordine, come ferita o come composizione. Il concetto ti servirà per tutto il capitolo e, al colloquio, per collegare l'arte alla letteratura del Novecento.

APPROFONDIMENTO

L'arte astratta e la guerra fredda. Negli anni della guerra fredda il governo e le istituzioni americane presentano la pittura astratta come simbolo della libertà dell'individuo, in contrasto con il realismo socialista imposto nell'Unione Sovietica. Fra il 1958 e il 1959 il programma internazionale del MoMA porta in otto paesi europei la mostra *The New American Painting*. Dagli anni Settanta alcuni storici hanno sostenuto che l'affermazione dell'Espressionismo astratto sia stata anche un'operazione politica, sostenuta in parte da agenzie governative; altri ridimensionano molto questo ruolo. È un buon esempio di come un'opera possa essere usata in modi che l'artista non aveva previsto: Pollock e Rothko non dipingevano per la propaganda, ma la loro arte fu caricata di un significato politico.

15.3 L'immagine del consumo: la Pop Art

15.3.1 Londra: l'Independent Group

A metà degli anni Cinquanta, mentre a New York domina l'astrazione, a Londra un gruppo di artisti, architetti e critici dell'Institute of Contemporary Arts, l'*Independent Group*, studia con curiosità e senza disprezzo la cultura di massa: i fumetti, il cinema di Hollywood, la pubblicità, le automobili, gli elettrodomestici. Nel 1956, per la mostra *This Is Tomorrow* alla Whitechapel Gallery, l'artista **Richard Hamilton** compone un piccolo collage di ritagli di riviste: un interno domestico con un culturista, una pin-up, un televisore, un registratore, un aspirapolvere, e sulla parete la copertina di un fumetto. Il culturista tiene in mano un lecca-lecca gigante con la scritta «POP». Poco dopo Hamilton definisce l'arte che cerca come popolare, effimera, a basso costo, prodotta in serie: le qualità degli oggetti di consumo. Nello stesso ambiente circola l'espressione, di solito attribuita al critico Lawrence Alloway, che darà il nome al movimento: **Pop Art**.

15.3.2 Andy Warhol e la serigrafia

Negli Stati Uniti la Pop Art esplode all'inizio degli anni Sessanta. Il suo nome più noto è **Andy Warhol** (1928–1987), nato a Pittsburgh da genitori immigrati dalla Slovacchia, che negli anni Cinquanta è un illustratore pubblicitario di successo a New York. Nel 1962 espone a Los Angeles le *Campbell's Soup Cans*, trentadue tele, una per ogni gusto di zuppa in scatola venduto dalla Campbell. Nello stesso anno comincia a usare la **serigrafia**, una tecnica di stampa commerciale (Figura 15.3): su un telaio si tende un tessuto a maglia fine; un'emulsione sensibile alla luce, esposta attraverso una pellicola fotografica, chiude le maglie dove l'immagine deve restare bianca; con una spatola di gomma, la *racla*, si spinge l'inchiostro attraverso le maglie rimaste aperte. Per ogni colore serve un telaio. Con la serigrafia Warhol può trasferire sulla tela una fotografia di giornale e ripeterla quante volte vuole, con piccoli spostamenti, sbavature, zone troppo cariche o troppo pallide.

Dopo la morte di Marilyn Monroe, nell'agosto del 1962, Warhol ripete il suo volto, ricavato da una fotografia pubblicitaria, decine di volte: nel *Dittico di Marilyn* (1962, Londra, Tate) le immagini a sinistra sono a colori vivaci, quelle a destra in bianco e nero e via via più sbiadite, come una pellicola che si consuma. Seguono le serie di divi, di banconote, di incidenti stradali e di sedie elettriche, tratte dalla cronaca dei giornali: la stessa tecnica che rende seducente un prodotto rende indifferente una tragedia. Nel 1964 Warhol espone le *Brillo Box*, scatole di legno su cui ha stampato in serigrafia il marchio delle pagliette saponate Brillo, identiche a quelle del supermercato. Il suo studio, la *Factory*, è un laboratorio in cui lavorano molti assistenti: anche l'idea dell'artista solitario, dopo il gesto unico di Pollock, è rovesciata.

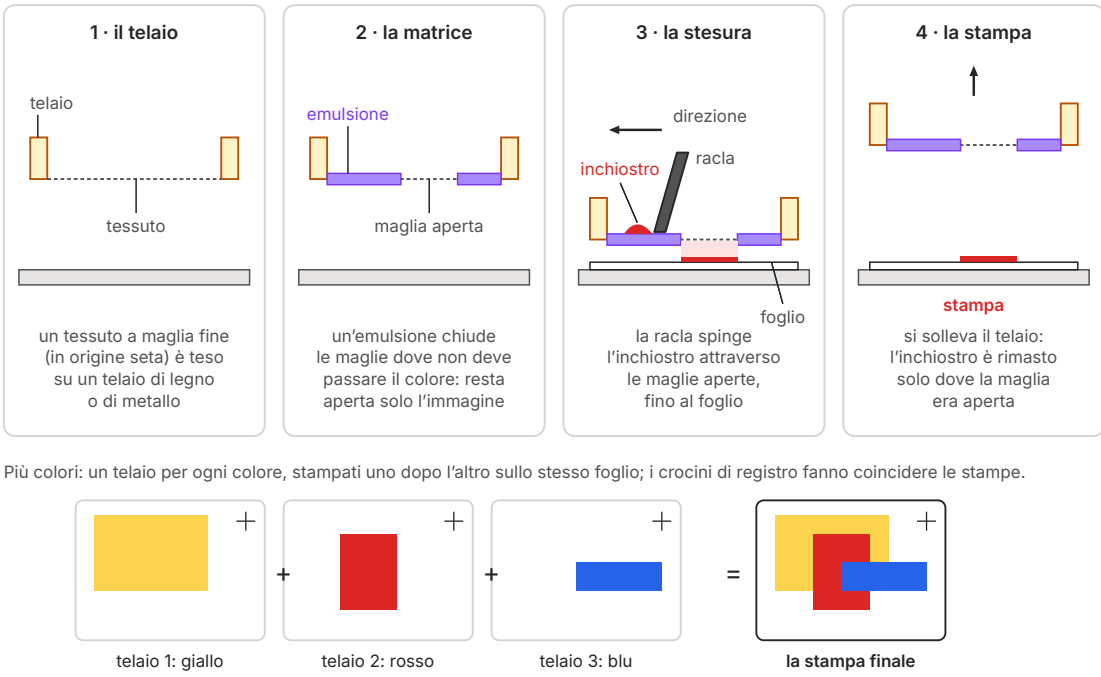

Figura 15.3 Le fasi della serigrafia (schema, sezioni non in scala). In alto le quattro fasi per un colore; in basso la stampa a più colori, un telaio per colore, con i crocini di registro che fanno coincidere le stampe. Il soggetto è una forma geometrica inventata.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: le *Campbell's Soup Cans* di Warhol (1962).

- **Identificazione.** Andy Warhol, 1962, pittura acrilica su trentadue tele, ciascuna di circa 51 × 41 cm; New York, Museum of Modern Art.
- **Soggetto.** Una lattina di zuppa per ogni tela, vista frontalmente, isolata su un fondo bianco: cambia soltanto la scritta del gusto. È un prodotto che quasi ogni americano conosceva e, raccontava Warhol, mangiava ogni giorno.
- **Composizione e spazio.** Ogni tela ripete lo stesso schema centrato e simmetrico, senza ombre e quasi senza volume; l'insieme vale più delle parti. Alla prima mostra, a Los Angeles, le tele erano allineate su una mensola, come i barattoli sugli scaffali; al MoMA sono disposte a griglia.
- **Colore e materia.** Il rosso e il bianco dell'etichetta, l'oro della medaglia, il grigio del metallo: colori piatti, stesi a mano con una precisione che imita la stampa industriale. La mano dell'artista c'è, ma si nasconde.
- **Stile e contesto.** Pop Art: l'immagine del consumo entra nel museo così com'è. È il rovescio dell'*action painting*: niente gesto, niente emozione esibita, niente pezzo unico, ma la ripetizione di un oggetto in serie.
- **Funzione e committenza.** Opera per una galleria privata, la Ferus Gallery; fu acquistata in blocco dal gallerista e passò al MoMA molti anni dopo.
- **Collegamenti.** Il ready-made di Duchamp (cap. 12), che però sceglieva un oggetto vero; la società dei consumi e il boom economico (storia); il saggio di Benjamin sulla riproducibilità tecnica (filosofia).

COLLEGAMENTI

Filosofia: l'aura e la scatola. Nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) Walter Benjamin sostiene che la fotografia e il cinema tolgono all'opera la sua *aura*, cioè il valore che le viene dall'essere unica, qui e ora, in un luogo e in una tradizione. Warhol sembra mettere in pratica la diagnosi: le sue opere sono riproduzioni di riproduzioni. Eppure le sue tele sono oggi conservate e vendute come pezzi unici: l'aura, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra del mercato. Nel 1964, davanti alle *Brillo Box*, il filosofo americano Arthur Danto si chiede che cosa distingua un'opera d'arte da un oggetto identico che non lo è, e risponde che la differenza non si vede: dipende dal «mondo dell'arte», cioè dalle teorie e dalle istituzioni che la accolgono.

15.3.3 Roy Lichtenstein e il retino

Roy Lichtenstein (1923–1997) sceglie un'altra immagine di massa, il fumetto. Dal 1961 dipinge, ingranditi fino a misurare metri, singoli riquadri di fumetti d'amore o di guerra: un pilota che

abbatte un aereo con la scritta onomatopeica dell'esplosione (*Whaam!*, 1963, Londra, Tate), una ragazza in lacrime tra le onde (*Drowning Girl*, 1963, New York, MoMA). Ingrandisce anche il modo in cui quelle immagini erano stampate: i contorni neri, i colori primari piatti e soprattutto i punti del **retino Ben-Day**, inventato dal tipografo Benjamin Day nel 1879, che con punti tutti uguali, fitti e regolari ottiene una tinta più chiara del colore pieno (Figura 15.4). Lichtenstein li dipinge a mano con l'aiuto di mascherine forate.

Il retino Ben-Day non va confuso con il **retino a mezzatinta**, che serve a stampare le fotografie: qui la distanza fra i punti è fissa e cambia il loro diametro, così che una zona scura ha punti grandi e una chiara punti piccoli. In entrambi i casi l'occhio, da lontano, non distingue più i punti e vede un tono medio: è la stessa mescolanza ottica che Seurat cercava con i suoi tocchi di colore puro (cap. 5). Lichtenstein rovescia il rapporto: ingrandisce i punti finché li vediamo, e ci mostra che l'immagine «naturale» del giornale è fatta di un codice.

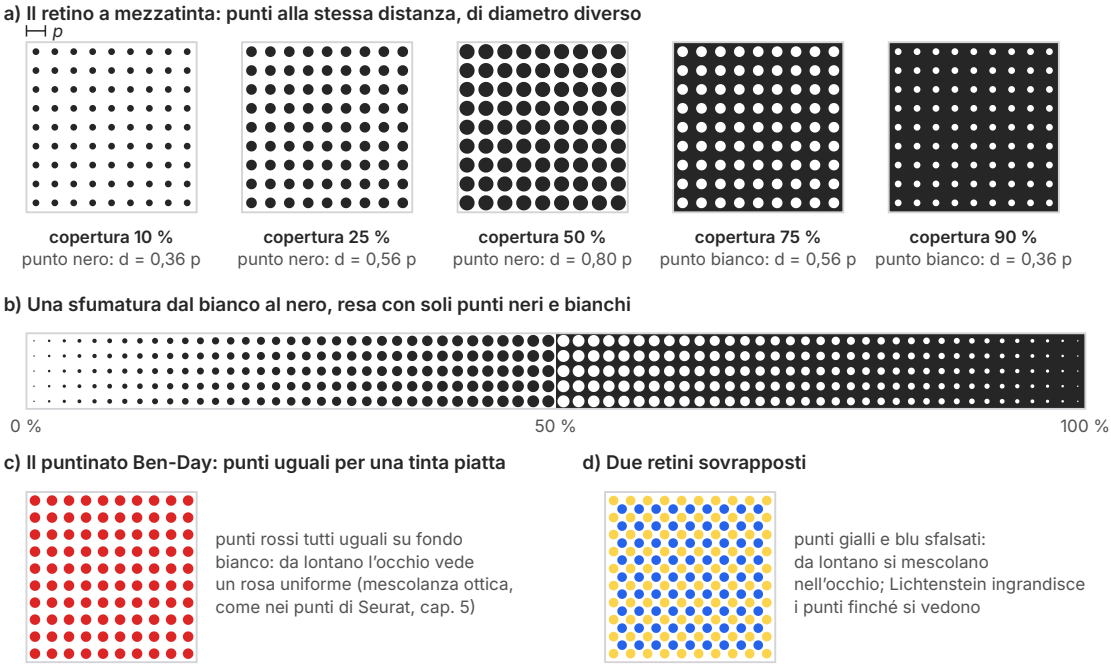

Figura 15.4 Retini di stampa (schema geometrico calcolato). a) Mezzatinta: punti alla stessa distanza *p*, con il diametro *d* scelto in modo che l'area del punto sia la frazione voluta del quadratino; oltre il 50 % si stampano punti bianchi su fondo nero. b) Una sfumatura resa con soli punti. c) Punti Ben-Day tutti uguali, per una tinta piatta. d) Due retini colorati sfalsati, che da lontano si fondono.

ESEMPIO SVOLTO

Calcolare un retino. Un retino a mezzatinta ha i punti ai nodi di una griglia quadrata di passo p = 2 mm. Quale diametro devono avere i punti neri per ottenere un grigio al 25 %, cioè per coprire un quarto della superficie?

1. Ogni punto «governa» un quadratino di lato 2 mm, di area $2 \times 2 = 4$ mm^2.
2. Il punto deve coprirne il 25 %: la sua area è $0{,}25 \times 4 = 1$ mm^2.
3. L'area di un cerchio è πr^2: $\pi r^2 = 1$ mm^2, quindi $r^2 = 1/\pi \approx 0{,}318$ mm^2 e $r \approx 0{,}56$ mm.
4. Il diametro è $d \approx 1{,}13$ mm. Per il 50 % lo stesso calcolo dà $r^2 = 2/\pi$, $r \approx 0{,}80$ mm e $d \approx 1{,}60$ mm: i punti quasi si toccano (si toccherebbero con $d = p$, cioè a una copertura di $\pi/4 \approx 78{,}5$ %). Per questo, oltre la metà, si passa a punti bianchi su fondo nero.

Il metodo usa solo l'area del cerchio e le proporzioni: è lo stesso ragionamento con cui si controlla un retino in un programma di grafica.

15.3.4 Claes Oldenburg e la Pop Art in Italia

Claes Oldenburg (1929–2022) porta la Pop Art nella scultura: hamburger e telefoni di stoffa imbottita, molli e afflosciati, e poi, con la moglie Coosje van Bruggen, monumenti giganti di oggetti comuni nelle piazze delle città. A Milano, in piazzale Cadorna, davanti alla stazione, si può vedere *Ago, filo e nodo* (2000): un grande ago d'acciaio infilato nel terreno con un filo che riemerge più in là annodato; i colori del filo richiamano quelli delle linee della metropolitana milanese. Un oggetto domestico, ingrandito, diventa il segno di un luogo, come un antico obelisco.

In Italia la stagione pop ha il suo centro a Roma, intorno ai caffè e alle gallerie di piazza del Popolo, e per questo si parla di *Scuola di piazza del Popolo*: Mario Schifano (1934–1998), Tano Festa, Franco Angeli. Ma i loro quadri sono diversi da quelli americani. Schifano dipinge, con una pittura veloce e sgocciolata, i marchi della Coca-Cola e dell'Esso, ingranditi come insegne; Festa ripete le finestre e le persiane, o i particolari di Michelangelo come immagini da cartolina. Nel paese dei musei, il prodotto di massa più diffuso è spesso il capolavoro antico riprodotto. È una Pop Art ambigua, a metà fra il fascino e la critica: come quella americana, del resto, che non si lascia ridurre né a una celebrazione del consumo né a una sua denuncia.

15.4 L'idea e il corpo

15.4.1 Piero Manzoni: l'artista e il suo corpo

Alla fine degli anni Cinquanta una parte dell'arte va in una direzione opposta alla Pop: non più immagini, ma idee e gesti. In Italia il caso più radicale è quello di **Piero Manzoni** (1933–1963), milanese, morto a ventinove anni. Dal 1957 realizza gli *Achrome* («senza colore»): tele imbevute di caolino, un'argilla bianca, che asciugando forma pieghe e grinze; poi superfici di cotone, fel-

tro, fibra di vetro, polistirolo, pane, sempre bianche. Il quadro non rappresenta nulla e non esprime nulla: è una superficie che esiste e basta. Dal 1959 Manzoni traccia le *Linee*: linee d'inchiostro su rotoli di carta lunghi da pochi metri a migliaia di metri, chiusi in cilindri di cartone con l'etichetta della lunghezza. Nessuno vede la linea; l'opera è l'idea della sua lunghezza.

Manzoni porta in primo piano il corpo dell'artista e il rapporto con il pubblico. Nel 1960, in una galleria di Milano, firma con l'impronta del pollice uova sode che i visitatori mangiano sul posto: il pubblico «consuma» l'arte. Nel 1961 sigilla novanta scatolette numerate con l'etichetta *Merda d'artista*, trenta grammi ciascuna, e fissa il prezzo a quello del loro peso in oro. Lo stesso anno firma persone come «sculture viventi» e colloca, in un parco di Herning, in Danimarca, un basamento capovolto, il *Socle du monde*, «zoccolo del mondo»: sopra c'è la Terra intera. Sono gesti che riprendono il *ready-made* di Duchamp (cap. 12) e lo spingono fino a una domanda: se basta la firma per fare un'opera, che cosa vale davvero, l'oggetto o il nome dell'artista? La critica al mercato e la sua parodia sono così vicine che il mercato le ha comprate: le scatolette oggi passano all'asta a prezzi altissimi.

15.4.2 Arte concettuale e Minimalismo

Nella seconda metà degli anni Sessanta, negli Stati Uniti e in Europa, si chiama **arte concettuale** l'arte in cui l'idea conta più dell'oggetto, che può ridursi a un testo, a una fotografia, a un documento. Un esempio scolastico è *One and Three Chairs* di Joseph Kosuth (1965): una sedia vera, la sua fotografia in grandezza naturale e la definizione della parola «sedia» copiata dal dizionario. Quale delle tre è «la» sedia? L'opera è una lezione di filosofia del linguaggio messa in una sala di museo. Negli stessi anni il **Minimalismo** (Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre) riduce la scultura a forme geometriche semplici e ripetute, prodotte industrialmente, senza basamento e senza tracce della mano: scatole di metallo allineate a intervalli regolari, mattoni posati a terra.

15.4.3 Joseph Beuys e la scultura sociale

Per il tedesco **Joseph Beuys** (1921–1986) l'arte deve trasformare la società. Legato al movimento internazionale Fluxus, professore all'Accademia di Düsseldorf, usa materiali carichi di significati personali e simbolici, come il grasso e il feltro, e azioni pubbliche di grande intensità. Le sue idee si riassumono in due formule: la **scultura sociale**, per cui la società stessa è una materia da plasmare con il pensiero e con l'azione, e il motto secondo cui «ogni uomo è un artista», cioè ogni persona può essere creativa nel proprio lavoro e nella vita pubblica.

Il progetto più famoso è *7000 querce*, avviato a Kassel per la documenta 7 del 1982: Beuys fa ammucchiare davanti al museo settemila pietre di basalto e chiede ai cittadini di finanziare e piantare, per le strade della città, una quercia per ogni pietra, ciascuna accompagnata dalla sua stele. A ogni albero piantato il mucchio si riduce. L'ultima quercia è piantata nel 1987, dopo la morte dell'artista, alla documenta successiva. Oggi gli alberi sono cresciuti e fanno parte del paesaggio urbano di Kassel: un'opera che non si può appendere né vendere, fatta di tempo, di natura e di partecipazione.

15.4.4 L'Arte povera

In Italia questa linea prende un nome preciso. Nel settembre del 1967, a Genova, il critico Germano Celant presenta una mostra intitolata *Arte povera – Im spazio*; pochi mesi dopo, in un articolo sulla rivista *Flash Art*, definisce l'**Arte povera** come un'arte che rinuncia ai mezzi ricchi della tecnologia e del mercato, e lavora con materiali elementari, con l'energia, con la natura, con il corpo. Il centro del movimento è Torino, con la galleria di Gian Enzo Sperone.

- **Michelangelo Pistoletto** (n. 1933): dal 1962 i *Quadri specchianti*, figure fotografiche su lastre d'acciaio lucidato a specchio, in cui lo spettatore si vede riflesso dentro l'opera; nel 1967 la *Venere degli stracci*, il calco di una Venere di gusto neoclassico rivolta verso un mucchio di abiti usati e colorati: la bellezza ideale e i rifiuti del consumo, l'antico e l'effimero.
- **Mario Merz** (1925–2003): dal 1968 gli *igloo*, strutture a cupola rivestite di vetro, terra, fascine, pietre; dal 1970 i numeri della successione di Fibonacci in tubi al neon, sulle opere e sugli edifici, come immagine della crescita naturale.
- **Jannis Kounellis** (1936–2017): nel 1969 espone a Roma, nella galleria L'Attico, dodici cavalli vivi legati alle pareti.
- **Giuseppe Penone** (n. 1947): scava una trave di legno seguendo uno degli anelli di crescita, fino a ritrovare dentro la trave l'albero giovane che era stato.
- **Alighiero Boetti** (1940–1994): dal 1971 le *Mappe*, planisferi in cui ogni stato ha la sua bandiera, ricamati da donne afghane: le carte cambiano con le guerre e i confini, e l'opera registra la storia.
- E poi Marisa Merz, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Pino Pascali, Gilberto Zorio.

IN SINTESI

Tre risposte alla società dei consumi, a confronto.

- **Pop Art**: prende le immagini del consumo e le ripete con le tecniche della stampa; materiali e colori industriali; l'artista come produttore (Warhol, la *Factory*).
- **Arte concettuale**: sposta l'opera dall'oggetto all'idea, al linguaggio, al documento; l'artista come filosofo (Kosuth; Manzoni come precursore italiano).
- **Arte povera**: rifiuta l'immagine e la tecnologia del consumo e lavora con materiali elementari, natura, energia, processi; l'artista come chi rivela forze già presenti nel mondo (Pistoletto, Merz, Penone).

15.4.5 La performance

Dagli anni Sessanta il corpo dell'artista, che con Pollock era il motore invisibile del quadro, diventa l'opera stessa. Si chiama **performance** un'azione eseguita dall'artista davanti a un pubblico, in un tempo definito, di cui restano fotografie, video, oggetti. La serba Marina Abramović

(n. 1946) ne ha fatto il centro del suo lavoro, mettendo alla prova i limiti della resistenza fisica e il rapporto con chi guarda: nel 2010, al MoMA di New York, resta seduta immobile per quasi tre mesi, durante gli orari di apertura, di fronte a una sedia su cui i visitatori possono sedersi a turno e guardarla negli occhi. Come per molte opere di questo capitolo, il museo non conserva l'opera ma la sua documentazione.

15.5 L'arte nello spazio

15.5.1 La Land art

Alla fine degli anni Sessanta alcuni artisti americani lasciano le gallerie per lavorare nel paesaggio, spesso nei deserti dell'Ovest, con ruspe, terra e rocce: è la **Land art**. L'opera non si può trasportare né comprare come un oggetto; la si raggiunge con un viaggio, la si percorre, cambia con le stagioni e con il tempo. L'esempio più noto è *Spiral Jetty* di **Robert Smithson** (1938–1973), costruito nell'aprile del 1970 sulla riva nord-orientale del Grande Lago Salato, nello Utah: un molo di basalto e terra lungo circa 460 metri e largo circa 4,5 metri, che dalla riva si avvolge su sé stesso a spirale, in senso antiorario, dentro un'acqua che in quel braccio del lago è rossastra. Smithson ne girò anche un film, che fa parte dell'opera. Pochi anni dopo il livello del lago salì e la spirale restò sommersa per gran parte dei trent'anni successivi; dalla fine degli anni Novanta, con l'abbassarsi dell'acqua, è riemersa, incrostata di sale bianco.

Altre opere segnano il deserto americano: *The Lightning Field* di Walter De Maria (1977), quattrocento pali d'acciaio piantati in una griglia regolare in un altopiano del New Mexico, dove si attendono i fulmini; *Double Negative* di Michael Heizer (1969–1970), due trincee scavate nel bordo di un altopiano del Nevada, una di fronte all'altra, separate dal vuoto di un canyon. La Land art eredita dal Minimalismo le forme semplici (la spirale, la griglia, la linea retta) e le mette a confronto con la scala della natura e con l'erosione.

COLLEGAMENTI

Scienze della Terra e chimica: perché il lago è rosso. Il Grande Lago Salato è un lago senza emissario: l'acqua che vi arriva se ne va solo per evaporazione e lascia i sali, così la salinità è molto più alta di quella del mare. Dal 1959 un terrapieno ferroviario divide il lago in due bracci e ostacola il mescolamento: il braccio nord, dove sorge *Spiral Jetty*, riceve pochissima acqua dolce ed è il più salato. Lì vivono solo microrganismi adatti a concentrazioni saline estreme, che contengono pigmenti rossi e arancioni e danno all'acqua il suo colore. Il livello del lago dipende dalle piogge, dalla neve sui monti e dai prelievi d'acqua per l'agricoltura e le città: l'opera di Smithson, sommersa e riemersa, è anche un indicatore visibile del clima e dell'uso delle risorse.

15.5.2 Il Grande Cretto di Gibellina

Nella notte tra il 14 e il 15 gennaio 1968 un terremoto distrugge diversi paesi della valle del Belice, nella Sicilia occidentale. Gibellina è rasa al suolo e viene ricostruita in un altro luogo, in pianura. Il sindaco Ludovico Corrao vuole che la città nuova nasca insieme all'arte contemporanea e invita artisti e architetti a lavorarvi. Alberto Burri, invece di un'opera per la città nuova, propone un'opera per le rovine della vecchia: il **Grande Cretto**, costruito in gran parte fra il 1984 e il 1989 e completato nel 2015, nel centenario della nascita dell'artista.

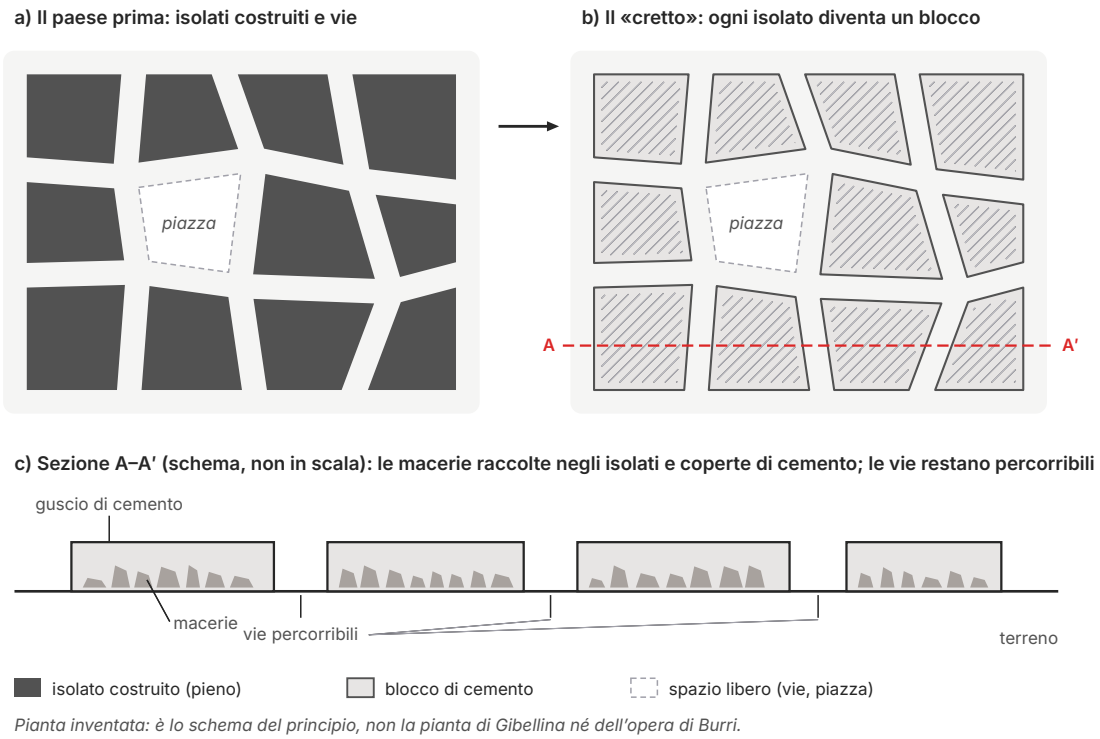

Figura 15.5 Il principio del Grande Cretto (schema del principio su una pianta inventata, non la pianta di Gibellina). a) Un piccolo paese: gli isolati costruiti in nero, le vie e la piazza in chiaro. b) Le macerie di ogni isolato, raccolte e coperte di cemento, formano un blocco con lo stesso contorno; le vie restano come fenditure percorribili. c) La sezione lungo la linea A–A′.

Il principio è semplice e grandioso (Figura 15.5). Le macerie delle case vengono raccolte isolato per isolato e chiuse in grandi blocchi di cemento bianco, alti all'incirca come una persona, che riprendono il disegno degli isolati del paese; le vie del vecchio centro restano aperte come fenditure tra i blocchi, e chi cammina lungo di esse ripercorre le strade che non ci sono più. Visto dall'alto, sul fianco della collina, il paese è diventato un immenso cretto: la stessa rete di crepe

dei quadri di caolino di Burri, portata alla scala di un intero abitato. È, nello stesso tempo, un'opera di Land art, un monumento ai morti e una pianta della città impressa nel terreno: un esempio estremo dei «pieni e vuoti» del tessuto urbano che hai disegnato nel cap. 3.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere l'opera: il Grande Cretto di Alberto Burri.

- **Identificazione.** Alberto Burri, *Grande Cretto*, 1984–1989, completato nel 2015; cemento sulle macerie; Gibellina (Trapani), sul sito del paese distrutto nel 1968.
- **Soggetto e tema.** Il paese scomparso e la memoria del terremoto; non rappresenta le rovine, le contiene.
- **Composizione e spazio.** Una rete di blocchi e di fenditure che segue la pianta del vecchio abitato e il pendio della collina; la si capisce dall'alto, ma la si vive dal basso, camminando nelle vie strette fra pareti bianche alte all'incirca come chi le percorre, mentre il paesaggio intorno compare e scompare.
- **Luce, colore, materia.** Il bianco del cemento riflette il sole siciliano e contrasta con la campagna; la superficie è ruvida, segnata dalle casseforme e dal tempo, e si crepa a sua volta.
- **Stile e contesto.** Porta alla scala del territorio i *Cretti* degli anni Settanta; dialoga con la Land art americana, ma nasce da una tragedia precisa e da un luogo abitato, non da un deserto.
- **Funzione e committenza.** Chiamato dal sindaco Corrao, finanziato con fondi pubblici; ha avuto una storia lunga e interrotta, conclusa solo nel 2015.
- **Collegamenti.** La geologia dei terremoti in Sicilia (scienze); la ricostruzione del Belice e le sue polemiche (storia); i «pieni e vuoti» e il rilievo urbano (cap. 3); il tema della memoria nei monumenti del Novecento.

15.5.3 Christo e Jeanne-Claude

Christo (1935–2020), nato in Bulgaria, e **Jeanne-Claude** (1935–2009), nata in Marocco, lavorano insieme per tutta la vita, prima a Parigi poi a New York. Il loro gesto è l'impacchettamento: avvolgono in teli di tessuto e corde monumenti, ponti, coste, edifici (il Reichstag di Berlino nel 1995), oppure stendono nel paesaggio tende, recinzioni, cancelli. Ogni opera dura pochi giorni o poche settimane, è preceduta da anni di progetti, permessi e disegni, ed è pagata con la vendita dei disegni preparatori, senza sponsor. Nascondere un edificio, paradossalmente, lo fa vedere: se ne percepiscono di nuovo la forma, la proporzione, il rapporto con la città.

In Italia il loro progetto più noto è *The Floating Piers*, realizzato da Christo nel 2016, dopo la morte di Jeanne-Claude, sul lago d'Iseo: dal 18 giugno al 3 luglio una passerella galleggiante lunga circa tre chilometri, coperta di un tessuto giallo-arancio, collega la riva di Sulzano a Monte Isola e all'isolotto di San Paolo, e chiunque può camminare sull'acqua, gratuitamente.

Poi tutto viene smontato e riciclato. Resta il ricordo di chi c'era, con migliaia di fotografie, e resta la domanda: un'opera d'arte può esistere solo per sedici giorni?

15.5.4 Installazioni, site-specific e arte pubblica

Dall'*Ambiente spaziale* di Fontana alle stanze di Beuys, l'arte occupa sempre più spesso uno spazio intero, che lo spettatore attraversa. Si chiama **installazione** un'opera fatta di più elementi disposti in un ambiente, che va percorso e vissuto più che guardato da un punto fisso; un'opera è **site-specific** quando è pensata per un luogo preciso e, spostata, perderebbe il suo senso, come il Grande Cretto o *Spiral Jetty*. Quando un'opera di questo tipo sta in uno spazio pubblico, accessibile a tutti, si parla di **arte pubblica**: è un capitolo della storia della città (cap. 16), perché la scultura nella piazza, dopo i monumenti celebrativi dell'Ottocento, deve trovare un nuovo rapporto con chi ci passa ogni giorno.

15.6 L'arte oggi

15.6.1 Video e nuovi media

Con la diffusione della televisione e poi delle videocamere portatili nasce la **videoarte**. **Nam June Paik** (1932–2006), nato in Corea e legato a Fluxus come Beuys, usa i televisori come materiali da scultura, li accumula, ne deforma le immagini con i magneti; in *TV Buddha* (1974) una statua del Buddha contempla la propria immagine ripresa in diretta su uno schermo. L'americano **Bill Viola** (1951–2024) gira video al rallentatore estremo, in cui figure umane attraversano l'acqua, il fuoco, il dolore, con una composizione che spesso ricorda la pittura religiosa del Rinascimento. Il video, come la performance, pone ai musei problemi nuovi: le tecnologie invecchiano, e conservare un'opera significa a volte trasferirla su un supporto che l'artista non ha mai visto.

15.6.2 Street art

Negli anni Settanta e Ottanta, a New York, i *graffiti* sulle carrozze della metropolitana sono il linguaggio di giovani dei quartieri poveri, spesso perseguiti come vandali. Da lì viene **Keith Haring** (1958–1990), che disegna a gesso nelle stazioni della metropolitana figure semplici e contornate, e che nel 1989 dipinge a Pisa, sulla parete esterna del convento di Sant'Antonio Abate, il grande murale *Tuttomondo*, uno dei suoi ultimi lavori pubblici. Oggi si chiama **street art** l'insieme delle opere realizzate negli spazi urbani, spesso senza autorizzazione: murales, stencil, adesivi, installazioni. Il caso più noto è l'artista anonimo che si firma **Banksy**, la cui identità non è mai stata dichiarata: le sue immagini a stencil compaiono di notte sui muri, sono fotografate e diffuse in rete in poche ore, e talvolta vengono staccate e vendute all'asta. La street art apre questioni che non riguardavano i pittori di cavalletto: un'opera dipinta illegalmente su un muro privato è un reato o un bene da proteggere? Di chi è? Va restaurata o lasciata invecchiare?

APPROFONDIMENTO

Conservare l'effimero. La tutela del patrimonio, garantita dall'articolo 9 della Costituzione e regolata dal Codice dei beni culturali e del paesaggio (D.Lgs. 42/2004), riguarda di regola opere che hanno superato una certa età e i cui autori non sono più viventi: buona parte dell'arte di questo capitolo, quindi, è protetta dal diritto d'autore ma non ancora come bene culturale. Conservarla, inoltre, è difficile. Il caolino degli *Achrome* si sporca e si stacca, il pane ammuffisce, i televisori di Paik si guastano, la juta di Burri si sfibra, il cemento del Cretto si crepa al sole; un'opera di Christo dura sedici giorni per scelta. I restauratori di arte contemporanea lavorano spesso con gli artisti o con le loro fondazioni, che decidono che cosa si può sostituire senza tradire l'opera; quando l'artista non c'è più, si studiano i documenti, le interviste, le fotografie. A volte la regola dell'artista è proprio che l'opera non si restauri.

15.6.3 Un mondo dell'arte globale

Dagli anni Novanta il mondo dell'arte diventa globale. Le biennali si moltiplicano in Asia, in Africa, in America latina; artisti di ogni continente espongono a Venezia e a Kassel, e i grandi musei aprono sedi in altre città. Il museo diventa a sua volta un'opera d'architettura spettacolare e uno strumento per trasformare una città, come il Guggenheim di Bilbao o il MAXXI di Roma (cap. 16). In Italia sono nati musei pubblici dedicati all'arte del nostro tempo, come il Castello di Rivoli presso Torino (1984), il MAXXI e il Museo del Novecento di Milano (entrambi aperti nel 2010).

15.6.4 L'arte digitale

L'arte fatta con il computer ha una storia lunga quanto il computer: già negli anni Sessanta matematici e artisti producevano disegni con i plotter, e in Italia Bruno Munari, che hai incontrato come designer nel cap. 13, e i gruppi dell'*arte programmata* esponevano nel 1962, in un negozio Olivetti di Milano, opere cinetiche costruite secondo regole e programmi. Oggi l'**arte digitale** comprende immagini generate da algoritmi, installazioni interattive, realtà virtuale, opere create con sistemi di intelligenza artificiale. Nel 2021 un'opera solo digitale, venduta con un certificato elettronico di proprietà (un NFT), ha raggiunto in un'asta internazionale quasi settanta milioni di dollari, e per qualche mese sembrò che il mercato dell'arte stesse cambiando del tutto; poi l'entusiasmo si è molto ridimensionato. Davanti alle novità tecnologiche conviene usare le domande di sempre: che cosa mostra l'opera, come è costruita, che cosa significa, per chi è fatta.

15.6.5 Dove vedere le opere

La Tabella 15.1 raccoglie i luoghi delle opere del capitolo, che la Figura 15.2 colloca sulla carta d'Europa e degli Stati Uniti. Molte sono in Italia; per altre servono un museo americano o il suo

sito. Ricorda che alcune non esistono più come oggetti (*The Floating Piers*) e altre si visitano solo all'aperto (*Spiral Jetty*, il Grande Cretto, *7000 querce*).

Tabella 15.1 Dove si trovano oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: i musei pubblicano sui loro siti riproduzioni e informazioni sulle visite).

Opera	Dove si trova
Pollock, *Alchimia* (1947)	Venezia, Collezione Peggy Guggenheim
Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)* (1950)	New York, Metropolitan Museum of Art
Warhol, *Campbell's Soup Cans*; Lichtenstein, *Drowning Girl*; Kosuth, *One and Three Chairs*	New York, Museum of Modern Art
Rothko, le quattordici tele della cappella	Houston, Rothko Chapel
Rothko, tele per il Seagram Building; Warhol, *Dittico di Marilyn*; Lichtenstein, *Whaam!*	Londra, Tate Modern
Burri, *Sacchi*, *Combustioni*, *Cretti*	Città di Castello, Collezione Burri
Burri, *Grande Cretto*	Gibellina (Trapani), sul sito del vecchio paese
Fontana, *Struttura al neon* (1951); Oldenburg e van Bruggen, *Ago, filo e nodo* (2000)	Milano, Museo del Novecento; piazzale Cadorna
Beuys, *7000 querce* (1982–1987)	Kassel, strade e piazze della città
Arte povera: Pistoletto, Merz, Kounellis, Penone e altri	Rivoli (Torino), Castello di Rivoli
Smithson, *Spiral Jetty* (1970)	Grande Lago Salato (Utah)
Haring, *Tuttomondo* (1989)	Pisa, convento di Sant'Antonio Abate

SINTESI

- Dopo il 1945 il centro dell'arte occidentale si sposta da **Parigi a New York**; si consolida il **sistema dell'arte** di gallerie, critici, musei, collezionisti e grandi mostre (Biennale di Venezia dal 1895, documenta di Kassel dal 1955).
- L'**Espressionismo astratto**: Pollock e il *dripping* dal 1947 (tela a terra, composizione *all-over*, l'*action painting* secondo Rosenberg, 1952); Rothko e la pittura a campi di colore, fino alla Rothko Chapel di Houston (1971).
- L'**Informale** europeo lascia parlare la materia e il gesto: Burri con i *Sacchi*, le *Combustioni* e i *Cretti*; Vedova; il gruppo Forma 1 a Roma (1947).
- **Fontana** fonda lo **Spazialismo** (Manifiesto blanco, 1946; manifesti dal 1947): ambienti, neon, buchi (dal 1949) e tagli (dalla fine degli anni Cinquanta), i *Concetti spaziali* che aprono la tela allo spazio reale.
- La **Pop Art** nasce a Londra (Independent Group; Hamilton, 1956) ed esplode negli Stati Uniti: Warhol (le *Campbell's Soup Cans*, 1962; la serigrafia; la *Factory*), Lichtenstein (il fumetto e il retino Ben-Day), Oldenburg; a Roma la Scuola di piazza del Popolo.
- La **serigrafia** stampa attraverso le maglie di un tessuto, chiuse da un'emulsione dove non deve passare l'inchiostro; il **retino a mezzatinta** varia il diametro dei punti a distanza costante, il **Ben-Day** usa punti uguali per una tinta piatta.
- **Manzoni** (*Achrome*, *Linee*, *Merda d'artista*, 1961) porta il *ready-made* alla domanda sul valore della firma; l'**arte concettuale** (Kosuth) mette l'idea al posto dell'oggetto; il **Minimalismo** riduce la scultura a forme semplici in serie.
- **Beuys** e la **scultura sociale**: *7000 querce* a Kassel (1982–1987). L'**Arte povera** (Celant, Genova, 1967; Torino): Pistoletto, Merz, Kounellis, Penone, Boetti, materiali elementari, natura ed energia. La **performance** fa del corpo l'opera (Abramović).
- La **Land art** porta l'opera nel paesaggio (Smithson, *Spiral Jetty*, 1970); il **Grande Cretto** di Burri a Gibellina (1984–1989, completato nel 2015) copre le macerie del paese distrutto dal terremoto del 1968 seguendone la pianta.
- **Christo e Jeanne-Claude** impacchettano e trasformano per pochi giorni edifici e paesaggi (*The Floating Piers*, lago d'Iseo, 2016). Installazione, *site-specific* e arte pubblica legano l'opera a uno spazio e a una città.
- Oggi: **videoarte** (Paik, Viola), **street art** (Haring, Banksy), un mondo dell'arte **globale** di biennali e musei-architettura, l'**arte digitale**. Molte opere sono effimere: conservarle pone problemi nuovi di tutela.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nel 1964 il gran premio per la pittura della Biennale di Venezia va a:
   - **A.** Jackson Pollock
   - **B.** Lucio Fontana
   - **C.** Robert Rauschenberg
   - **D.** Andy Warhol

2. ● Il *dripping* di Pollock consiste nel:
   - **A.** far colare e schizzare il colore su una tela stesa a terra
   - **B.** stampare la stessa immagine con un telaio di tessuto
   - **C.** bruciare la superficie con la fiamma
   - **D.** incollare ritagli di riviste su un cartone

3. ● L'espressione *action painting* fu coniata:
   - **A.** da Pollock nel 1947
   - **B.** da Clement Greenberg nel 1939
   - **C.** da Germano Celant nel 1967
   - **D.** dal critico Harold Rosenberg nel 1952

4. ● I *Sacchi* di Alberto Burri sono:
   - **A.** tele di juta logore, rattoppate e cucite
   - **B.** sculture di stoffa imbottita a forma di cibo
   - **C.** lastre d'acciaio lucidate a specchio
   - **D.** superfici di caolino che si spaccano asciugando

5. ●● Con i suoi *tagli* Lucio Fontana vuole soprattutto:
   - **A.** protestare contro il mercato dell'arte
   - **B.** aprire la tela verso lo spazio reale che sta dietro
   - **C.** imitare la tecnica della serigrafia
   - **D.** rappresentare le ferite della guerra in modo realistico

6. ●● Nella serigrafia l'inchiostro arriva sul foglio:
   - **A.** dalle parti in rilievo di una tavola di legno
   - **B.** dai solchi incisi in una lastra di rame
   - **C.** attraverso le maglie del tessuto lasciate aperte dall'emulsione
   - **D.** da una pietra disegnata con una matita grassa

7. ●● Nel retino a mezzatinta, per stampare un grigio più scuro:
   A. i punti diventano più distanti
   B. i punti diventano più grandi, a distanza costante
   C. si usa un inchiostro più diluito
   D. i punti diventano tutti uguali

8. ●● Il termine «Arte povera» fu proposto:
   A. da Germano Celant nel 1967, con una mostra a Genova
   B. da Piero Manzoni nel 1961
   C. da Joseph Beuys alla documenta del 1982
   D. da Richard Hamilton nel 1956

9. ●● Il Grande Cretto di Gibellina:
   A. è una scultura in bronzo nella piazza di Gibellina Nuova
   B. è un molo a spirale costruito in un lago salato
   C. è un ciclo di dipinti per una cappella ottagonale
   D. ricopre di cemento le macerie del vecchio paese seguendone la pianta

10. ●●● Quale coppia opera–luogo è corretta?
    A. *7000 querce* – Houston
    B. *Tuttomondo* – Pisa
    C. *Spiral Jetty* – lago d'Iseo
    D. *Ago, filo e nodo* – Venezia

Lessico dell'arte

11. ●● Spiega con parole tue la differenza tra *action painting* e *color field painting*, con un esempio per ciascuna.

12. ● Completa: «Le opere di Fontana si intitolano _____ ; i tagli hanno spesso il sottotitolo _____ ; il movimento che Fontana fonda a Milano si chiama _____ ».

13. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) Il retino Ben-Day usa punti tutti uguali. *b*) Le *Campbell's Soup Cans* sono una serigrafia su una sola tela. *c*) Un'opera *site-specific*, spostata, perde il suo senso. *d*) La Land art nasce nelle gallerie di New York come pittura di paesaggio.

14. ●● Abbina ogni termine alla definizione: *1*) installazione; *2*) performance; *3*) arte concettuale; *4*) Minimalismo; *5*) scultura sociale. — *a*) l'idea conta più dell'oggetto; *b*) la società come materia da plasmare; *c*) forme geometriche semplici e ripetute, prodotte industrialmente; *d*) un'azione dell'artista davanti a un pubblico; *e*) più elementi in un ambiente da percorrere.

15. ●● Che cosa significa che un'opera è «effimera»? Fai tre esempi del capitolo e spiega per ciascuno che cosa ne resta.

16. ● Definisci *street art* e indica due questioni che pone a chi si occupa di tutela.

Collocare nel tempo e nello spazio

17. ● Metti in ordine cronologico: *a*) *Spiral Jetty*; *b*) la prima documenta; *c*) le *Campbell's Soup Cans*; *d*) il *Manifiesto blanco*; *e*) *The Floating Piers*; *f*) la mostra di Celant a Genova.

18. ●● Abbina opera, autore e luogo: *Tuttomondo*; *Ago, filo e nodo*; *7000 querce*; la cappella con quattordici tele; il *Socle du monde*. Autori: Beuys, Haring, Manzoni, Oldenburg e van Bruggen, Rothko. Luoghi: Herning, Houston, Kassel, Milano, Pisa.

19. ●● Sulla Figura 15.2 individua le città legate all'Arte povera e spiega perché il movimento si concentra nell'Italia del Nord-Ovest negli anni Sessanta.

20. ●● Usa la Figura 15.1: in quali anni le cinque linee si sovrappongono di più? Fai un esempio di artista che appartiene a due linee diverse.

Leggere l'opera

21. ●● **Lettura d'opera.** Leggi un *Concetto spaziale. Attese* di Lucio Fontana (una tela monocroma con alcuni tagli verticali paralleli, fine anni Cinquanta–anni Sessanta) con lo schema dell'appendice E. Insisti su composizione, materia, rapporto con lo spazio e con la tradizione della prospettiva (vol. 3).

22. ●● Descrivi una tela di Rothko degli anni Cinquanta (due o tre rettangoli dai bordi sfumati su un fondo colorato): composizione, colore, rapporto con le dimensioni dello spettatore. Perché Rothko chiedeva una luce bassa e una visione ravvicinata?

23. ●● Rileggi la descrizione del *Dittico di Marilyn* di Warhol (1962). Spiega che cosa significa la differenza tra la metà sinistra e la metà destra, e quale ruolo ha la tecnica della serigrafia nel significato dell'opera.

24. ●●● **Leggere un luogo.** Osserva la Figura 15.5. Spiega perché il Grande Cretto si può leggere come una pianta della città impressa nel terreno, e in che cosa il suo rapporto tra pieni e vuoti rovescia quello del paese di prima.

25. ●● Leggi *Ago, filo e nodo* di Oldenburg e van Bruggen come opera d'arte pubblica: tipo di oggetto, scala, materiali, rapporto con il luogo (piazzale Cadorna e la stazione), significato.

Collegare e confrontare

26. ●● **Disegno: un retino.** Su un foglio A4 verticale disegna tre quadrati di lato 60 mm. In ciascuno traccia a matita una griglia quadrata di passo 6 mm e disegna a china, al centro di ogni quadratino, un punto nero. Calcola il diametro dei punti per ottenere coperture del 20 %, 40 % e 50 %, e indica quanti punti contiene ogni quadrato. Osserva i quadrati da qualche metro: che cosa vedi?

27. ●●● **Disegno: una cappella ottagonale.** Una cappella inventata ha pianta a ottagono regolare, ottenuto tagliando gli angoli di un quadrato di lato 16,00 m. *a*) Calcola la lunghezza x dei tagli lungo i lati del quadrato e il lato dell'ottagono (suggerimento: il taglio è l'ipotenusa di un triangolo rettangolo isoscele di cateti x, e deve essere uguale al tratto di lato che resta). *b*) Disegna la pianta a 1:200 su un foglio A4 e scrivi le misure in mm. *c*) Su quattro lati alterni disponi una tela larga 4,50 m: quanto spazio libero resta per parte?

28. ●● Confronta la Pop Art di Warhol con il *ready-made* di Duchamp (cap. 12) e con il divisionismo di Seurat (cap. 5): che cosa prende Warhol da ciascuno, e che cosa cambia?

29. ●●● **Storia e italiano.** Spiega come l'Arte povera e la Scuola di piazza del Popolo rispondano, in modi diversi, al boom economico italiano. Collega la tua risposta a un testo letterario o a un film del periodo che conosci.

Verso l'esame

30. ●●● **Dal documento al percorso.** Documento: «Su una collina della Sicilia occidentale, al posto di un paese, c'è una distesa di blocchi di cemento bianco separati da fenditure larghe come vicoli. Alberto Burri, *Grande Cretto*, 1984–1989». Costruisci un percorso di cinque minuti per il colloquio, con quattro–sei collegamenti tra discipline.

31. ●●● **Trattazione breve (15–20 righe).** «Il corpo dell'artista nell'arte del secondo Novecento». Parti dal gesto di Pollock e arriva alla performance, passando per Manzoni e Beuys.

32. ●●● **Lettura d'opera completa.** Leggi la *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto (1967), un'opera non letta in profondità nel capitolo: il calco di una statua di Venere di gusto neoclassico, in piedi, di spalle allo spettatore e rivolta verso un grande mucchio di abiti usati e colorati. Usa lo schema dell'appendice E.

PER APPROFONDIRE

- [ARG] G. C. Argan, *L'arte moderna 1770–1970*: gli ultimi capitoli, sull'Informale, su Burri e Fontana e sulla Pop Art, letti da un protagonista della critica italiana di quegli anni.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo conclusivo sull'arte del secondo Novecento e la sua discussione dell'arte sperimentale.
- [DEM] M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*: per le radici dadaiste e surrealiste del gesto, del caso e del *ready-made*.
- [LYN] K. Lynch, *L'immagine della città*: per leggere l'arte pubblica come elemento di riferimento nella mappa mentale di una città.

Glossario del capitolo

Action painting
«Pittura d'azione» (Rosenberg, 1952): pittura in cui la tela è il campo di un'azione fisica dell'artista, di cui conserva la traccia.

Arte concettuale
Arte in cui l'idea conta più dell'oggetto, che può ridursi a un testo, una fotografia, un documento.

Arte digitale
Arte prodotta o presentata con il computer: immagini generate da algoritmi, installazioni interattive, realtà virtuale.

Arte povera
Movimento italiano definito da Germano Celant nel 1967: materiali elementari, natura, energia e processi contro la tecnologia e la merce.

Arte pubblica
Opere collocate in spazi pubblici e accessibili a tutti, pensate per il rapporto con la città e con chi la abita.

Color field painting
Pittura a campi di colore: grandi superfici di colore steso in modo uniforme o in strati sottili, senza gesto esibito (Rothko).

Concetto spaziale
Titolo comune delle opere di Lucio Fontana: tele forate (buchi) o tagliate (tagli) che si aprono allo spazio reale.

Dripping
Procedimento di Pollock, dal 1947: il colore fluido è fatto colare e schizzare su una tela stesa a terra.

Espressionismo astratto
Pittura astratta americana degli anni Quaranta e Cinquanta (Scuola di New York), che nasce da un impulso interiore: Pollock, de Kooning, Rothko.

Informale
Tendenza europea del dopoguerra che rinuncia alla forma, figurativa o geometrica, per far parlare segno, gesto e materia (Burri, Vedova).

Installazione
Opera composta da più elementi disposti in un ambiente, da percorrere e vivere più che da guardare da un punto fisso.

Land art
Arte nata alla fine degli anni Sessanta che lavora nel paesaggio con terra, rocce e acqua, fuori dalle gallerie (Smithson, De Maria, Heizer).

Minimalismo
Tendenza degli anni Sessanta che riduce la scultura a forme geometriche semplici e ripetute, prodotte industrialmente.

Performance
Azione dell'artista davanti a un pubblico, in un tempo definito; ne restano fotografie, video, oggetti.

Pop Art
Arte nata a Londra a metà degli anni Cinquanta e diffusa negli Stati Uniti, che usa le immagini e le tecniche della cultura di massa.

Retino
Trama di punti con cui la stampa rende i toni: a mezzatinta (punti di diametro variabile a distanza fissa) o Ben-Day (punti uguali per una tinta piatta).

Scultura sociale
Idea di Joseph Beuys: la società è una materia da plasmare, e ogni persona può contribuirvi con la propria creatività.

Serigrafia
Stampa attraverso un tessuto a maglia fine teso su un telaio, le cui maglie sono chiuse da un'emulsione dove l'inchiostro non deve passare.

Site-specific
Detto di un'opera pensata per un luogo preciso, che spostata perderebbe il suo significato.

Spazialismo
Movimento fondato da Lucio Fontana a Milano (manifesti dal 1947): l'arte deve uscire dal quadro e usare luce, spazio e nuovi mezzi.

Soluzioni

1. C. Rauschenberg, americano: il premio è letto come il segno del passaggio del centro dell'arte a New York (Pollock era morto nel 1956).

2. A. Dal 1947, con vernici fluide, bastoncini e pennelli induriti, girando intorno alla tela.

3. D. Rosenberg, 1952: la tela come arena in cui agire.

4. A. Primi anni Cinquanta; le superfici di caolino crepate sono i *Cretti* (anni Settanta).

5. B. Il quadro non è più una finestra su uno spazio dipinto ma una superficie attraversata dallo spazio: Spazialismo.

6. C. Le altre risposte descrivono xilografia, incisione su rame e litografia.

7. B. Cambia il diametro dei punti, non il passo della griglia; punti uguali sono il Ben-Day.

8. A. Mostra *Arte povera – Im spazio*, Genova, settembre 1967, e l'articolo su *Flash Art*.

9. D. Burri, 1984–1989, completato nel 2015, sul sito del paese distrutto dal terremoto del 1968.

10. B. Haring, 1989, sul convento di Sant'Antonio Abate; le querce sono a Kassel, *Spiral Jetty* nello Utah, l'ago a Milano.

11. Traccia: *action painting* (Rosenberg, 1952): la pittura come azione e traccia del gesto, la tela come arena; esempio Pollock, *Autumn Rhythm*. *Color field painting*: grandi campi di colore steso in strati sottili, senza gesto esibito, per un'esperienza contemplativa; esempio Rothko, le tele della Rothko Chapel. In comune: astrazione, grandi formati, l'immersione dello spettatore.

12. *Concetto spaziale*; *Attesa* (o *Attese*); Spazialismo.

13. *a*) Vero. *b*) Falso: sono trentadue tele dipinte a mano (1962); la serigrafia Warhol la usa dallo stesso anno per altre serie, come le Marilyn. *c*) Vero. *d*) Falso: la Land art esce dalle gallerie e lavora nel paesaggio con terra e rocce (Smithson, De Maria, Heizer).

14. 1–e; 2–d; 3–a; 4–c; 5–b.

15. Traccia: un'opera che dura poco per scelta o per i suoi materiali. *The Floating Piers* (sedici giorni nel 2016: restano disegni, foto, film); una performance di Abramović (restano video e fotografie); le uova di Manzoni mangiate dal pubblico nel 1960 (resta la documentazione); anche *Spiral Jetty*, sommersa per decenni, cambia con il lago.

16. Opere realizzate negli spazi urbani, spesso senza autorizzazione (murales, stencil, adesivi, installazioni). Questioni: se un'opera illegale su un muro altrui vada protetta o rimossa; di chi sia la proprietà (del muro o dell'artista); se vada restaurata, staccata e venduta, o lasciata invecchiare nel suo luogo.

17. d (1946), b (1955), c (1962), f (1967), a (1970), e (2016).

18. *Tuttomondo* – Haring – Pisa; *Ago, filo e nodo* – Oldenburg e van Bruggen – Milano; *7000 querce* – Beuys – Kassel; la cappella – Rothko – Houston; *Socle du monde* – Manzoni – Herning.

19. Torino (la galleria Sperone, poi il Castello di Rivoli) e Genova (la mostra di Celant, 1967); vanno citate anche Roma (Kounellis all'Attico, 1969). Traccia: il triangolo industriale e il boom economico, le gallerie e i collezionisti torinesi, la vicinanza con l'industria (la Fiat) contro cui l'Arte povera propone materiali elementari; il clima del Sessantotto.

20. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta si sovrappongono le prime quattro (gesto e materia fino al 1962, consumo dal 1956, idea e corpo dal 1959, spazio dal 1968). Esempi: Fontana (materia e gesto; ambienti spaziali e neon, cioè spazio); Beuys (idea e corpo; le querce di Kassel, opera nello spazio urbano); Burri (materia; Grande Cretto, Land art).

21. Traccia: identificazione (Fontana, idropittura su tela, tagli; molti esemplari in musei e collezioni); soggetto: nessuna figura, il tema è lo spazio e il tempo dell'attesa; composizione: tagli verticali disposti con un ritmo, a volte leggermente curvi, la tela monocroma come campo; materia: i lembi spinti indietro, una garza nera dietro la tela che fa apparire il buio; spazio: lo spazio reale entra nel quadro, rovesciando la finestra prospettica di Alberti e Brunelleschi; contesto: Spazialismo, Informale, l'era spaziale (lo Sputnik è del 1957); collegamenti: scienza e cosmo, Eco e l'opera aperta.

22. Traccia: rettangoli sovrapposti verticalmente, quasi della larghezza della tela, bordi sfrangiati che li fanno galleggiare; colore in strati trasparenti, accostamenti caldi o freddi che vibrano; formato più alto di una persona: la tela riempie il campo visivo e avvolge; la luce bassa e la distanza breve servono a eliminare il contorno della sala e a far «respirare» il colore, per un'esperienza contemplativa ed emotiva, non per riconoscere una forma.

23. Traccia: a sinistra il volto a colori vivaci, ripetuto come in un manifesto: la diva come immagine di consumo; a destra in bianco e nero, sempre più sbiadito o impastato: la pellicola che si consuma, la morte e la dimenticanza. La serigrafia permette di ripetere una fotografia con le sue imperfezioni (sbavature, zone vuote): la ripetizione meccanica svuota l'immagine e insieme la rende icona; la data, l'agosto del 1962, ne fa un memoriale.

24. Traccia: i blocchi ripetono il contorno degli isolati e le fenditure il tracciato delle vie: la pianta urbana diventa un rilievo a scala 1:1, leggibile dall'alto. Nel paese i pieni erano le case abitate e i vuoti lo spazio comune; nel Cretto i pieni sono masse chiuse e inabitabili che contengono la morte del paese (le macerie), mentre i vuoti, le vie, sono l'unico spazio vivibile, quello della memoria e del cammino. Anche il colore si inverte: nel disegno «pieni e vuoti» del cap. 3 i pieni sono neri, nel Cretto sono bianchi.

25. Traccia: un oggetto domestico, l'ago con il filo, ingrandito fino alla scala di un edificio; acciaio e vetroresina colorati; l'ago punta nel terreno e il filo riemerge annodato, come se cucisse la piazza (sotto passano le linee della metropolitana, di cui riprende i colori); Milano città della moda e del lavoro tessile; un segno riconoscibile che orienta, come un antico obelisco, ma con l'ironia della Pop.

26. Ogni quadratino ha area $6 \times 6 = 36$ mm²; area del punto = copertura × 36; $r = \sqrt{(\text{area}/\pi)}$. 20 %: area 7,2 mm², $r \approx 1{,}51$ mm, $d \approx 3{,}03$ mm. 40 %: 14,4 mm², $r \approx 2{,}14$ mm, $d \approx 4{,}28$ mm. 50 %: 18 mm², $r \approx 2{,}39$ mm, $d \approx 4{,}79$ mm. Ogni quadrato ha 60/6 = 10 punti per lato, 100 punti. Da lontano i punti non si distinguono più e si vedono tre grigi uniformi sempre più scuri (mescolanza ottica, come per Seurat).

27. *a*) Il lato che resta è $16 - 2x$, il taglio è $x\sqrt{2}$; si pone $x\sqrt{2} = 16 - 2x$, quindi $x = 16/(2 + \sqrt{2}) \approx 4{,}69$ m e il lato dell'ottagono è $x\sqrt{2} \approx 6{,}63$ m (controllo: $16 - 2 \times 4{,}686 = 6{,}627$ m). *b*) A 1:200: quadrato 80 mm, tagli 23,4 mm, lato dell'ottagono 33,1 mm; distanza tra due lati opposti 80 mm. *c*) $(6{,}63 - 4{,}50)/2 \approx 1{,}06$ m per parte.

28. Traccia: da Duchamp l'oggetto comune elevato a opera e la domanda su che cosa sia arte; ma Duchamp sceglie un oggetto reale, Warhol ne riproduce l'immagine (o lo rifà, come le *Brillo Box*), e lo ripete in serie. Da Seurat il punto e la mescolanza ottica, che arrivano a Warhol e a Lichtenstein attraverso la stampa industriale; ma Seurat cercava un metodo scientifico per una pittura unica, la Pop mostra il codice della riproduzione di massa.

29. Traccia: il boom (fine anni Cinquanta–anni Sessanta): industria, televisione, automobili, consumi, migrazioni interne; la Scuola di piazza del Popolo ne usa le immagini (marchi, pubblicità, cartoline dei capolavori) con ambiguità; l'Arte povera le rifiuta, con materiali elementari e natura contro la merce e la tecnologia; il Sessantotto. Collegamenti possibili: Calvino e la città industriale, Pasolini e la critica della società dei consumi, il cinema di Antonioni o *Il sorpasso* di Risi (1962). La traccia va giudicata sulla coerenza del collegamento.

30. Traccia di percorso: **arte**: Burri dall'Informale (*Sacchi*, *Cretti*) alla Land art, l'opera come memoria; **storia**: il terremoto del Belice (gennaio 1968), la ricostruzione lenta, il Sessantotto; **scienze**: i terre-

moti e la tettonica nel Mediterraneo, la prevenzione sismica; **disegno**: pieni e vuoti e tessuto urbano (cap. 3), la sezione del Cretto; **italiano**: la memoria dei luoghi nella letteratura (per esempio i paesi della Sicilia in Verga, o la poesia della memoria del Novecento); **educazione civica**: la tutela del paesaggio (art. 9 Cost.). Filo conduttore: come si ricorda un luogo che non c'è più.

31. Traccia: Pollock: il corpo che si muove intorno alla tela e lascia una traccia, fotografato da Namuth (1950); Manzoni: l'impronta del pollice sulle uova (1960), le scatolette (1961), le «sculture viventi» firmate, il corpo come firma e come merce; Beuys: azioni pubbliche, materiali legati alla sua biografia, l'artista come sciamano e come cittadino (scultura sociale); la performance: il corpo come materia e come limite (Abramović, 2010). Conclusione: il passaggio dall'oggetto al gesto e alla presenza, e il problema di conservare ciò che è avvenuto una sola volta.

32. Traccia: **identificazione**: Pistoletto, 1967, un calco (in materiali diversi a seconda delle versioni) e stracci; ne esistono più versioni; **soggetto**: la dea della bellezza davanti ai rifiuti; **composizione**: due masse, una bianca, verticale e chiusa, l'altra colorata, informe e accumulata; la Venere di spalle rivolge lo sguardo dello spettatore verso il mucchio; **materia e colore**: il bianco liscio della statua contro i colori e le stoffe; **stile e contesto**: Arte povera, Celant 1967, la critica al consumo (gli abiti usati) e il dialogo con la tradizione classica (l'Italia dei musei); **collegamenti**: il Neoclassicismo e Canova (vol. 4), il riciclo e la moda nella sostenibilità (scienze), il rapporto antico–moderno nella letteratura.