

Introduzione a storia dell'arte contemporanea

Parte I

“Perdita del centro” libro che costituisce il tema delle lezioni. Questo libro si offre nella sua importanza per quanto riguarda il tema, il metodo e le risposte che offre ad un problema di fondo, ossia quello dell'arte contemporanea. Questo affronta il tema dell'arte contemporanea che è centrale. Ciò che differenzia l'arte contemporanea da quella degli altri periodi è qualcosa di qualitativamente diverso da una distinzione di carattere cronologico o stilistico. Quando si parla di arte contemporanea ci si riferisce essenzialmente a qualcosa di diverso dal passato al punto che quasi mai ci si riferisce a questa definizione in senso cronologico ma, piuttosto, in senso ideologico.

Esiste una differenza sostanziale tra l'opera contemporanea e la tradizione da cui queste opere si distaccano completamente. Questo ci pone davanti ad un interrogativo di fondo: se queste manifestazioni non sono arte in senso tradizionale, allora di fronte a cosa ci si trova quando si guarda all'arte contemporanea? Qual è il suo significato? Da dove viene e dove va? Questo interrogativo viene molto spesso eluso ed evitato anche se è imprescindibile. Questi sono gli interrogativi di fondo del saggio “Perdita del centro”.

Benedetto Croce, iniziando un suo libro sul tema dell'arte che è ciò che tutti sanno che cosa sia, cioè sottintende che intuitivamente tutti sanno di che cosa si parla quando ci si riferisce all'arte. Questo funziona per quanto riguarda l'arte del passato ma diventa impossibile quando si parla dell'arte contemporanea. Il dubbio di fondo sull'essenza stessa dell'arte contemporanea come arte e meriti quindi il rispetto ed il valore che viene attribuito all'arte come la più alta espressione della creatività umana, oppure se sia qualcosa che non abbia valore, una mistificazione, un imbroglio, un trucco. Questo dubbio è costantemente presente nei confronti dell'arte contemporanea che attraversa la storia dell'arte fino all'inizio del Novecento.

Il problema della scissione tra artista e pubblico esplose con la massima evidenza nel primo Novecento ma era già presente negli ultimi anni dell'Ottocento che è evidente con la pittura di Cézanne, Picasso, dei Futuristi e dei Dadaisti apprezzate all'epoca solo all'interno di una stretta cerchia di intellettuali.

Il secondo aspetto di grande interesse nel saggio è il metodo con cui viene affrontato questo problema: non è quello solito che viene impiegato per l'arte tradizionale ma è un metodo di cui già il sottotitolo dà una prima idea. Questo, infatti, recita: Le arti figurative del XIX e del XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca. Nella prima pagina di apertura del testo si trova ad ulteriore indicazione della metodologia scelta una citazione che dice che anche la storia dell'arte non è fine a se stessa, essa serve alla conoscenza dell'uomo. Questo significa che il suo è un approccio umanistico che l'autore sottolinea in un'altra sede della genesi di questo libro. Al centro non si trova la critica d'arte pura, ma la riflessione sull'uomo e la sua centralità.

Il problema del metodo è fondamentale e spesso viene eluso facendo della storia dell'arte senza prima interrogarsi sul come lo si fa. Negli anni Settanta del Novecento veniva proposto come corso introduttivo una serie di lezioni intitolata "Problemi di metodo" che dava la chiara consapevolezza che lo studente debba essere introdotto alla consapevolezza dell'esistenza di molti metodi per accostarsi alla storia dell'arte. Sul problema dell'interpretazione dell'opera d'arte in "Arte e Verità" iniziava il saggio dicendo che passerà attraverso la cruna d'ago dell'interpretazione o non sarà storia dell'arte. Riflessione questa che va di pari passo alla pratica di storico dell'arte.

Questo di metodo è un problema che riguarda non solo l'arte contemporanea ma ogni tipo di arte.

Un primo approccio all'opera d'arte deve essere di carattere filologico in cui entra tutto quello che si possa dire sull'opera stessa che ha a che fare con la corretta ricostruzione storica dell'opera. Questa però non deve essere legata né alla critica né all'interpretazione dell'opera di cui però è la base. Questo processo si intreccia sempre con la valutazione critica ma restano due cose distinte. Questo approccio può interessarsi alla forma dell'opera e ciò considerarla solamente dal punto di vista della forma ma non prende in considerazione, almeno in questa fase, al contenuto, al soggetto e al tema. Questo approccio che si può definire stilistico o formalistico, ha avuto numerosi rappresentanti tra l'Otto e il Novecento come, ad esempio, Roberto Longhi o Bernard Berenson.

Lo studio dello stile parte dallo stile individuale che poi può essere letto come riflesso dello stile dell'epoca.

Un altro approccio è quello che prende in considerazione il contenuto ed il significato dell'opera. Qui si parla di iconografia ed iconologia in quanto studio dei significati simbolici in base all'utilizzo nell'opera come quello che viene applicato da Panofsky.

Un altro approccio è invece quello che la prende in considerazione come riflesso e testimonianza della storia politica, sociale e religiosa dell'epoca in cui questa stessa è nata. In questo caso l'accento può essere molto vario, fino ad un approccio che considera l'opera d'arte come espressione di questo stesso.

Tutti questi approcci comportano un'idea precisa di quella che sia l'opera d'arte ossia una forma che possiede un contenuto. L'opera d'arte è concepita come identità di forma e contenuto, ossia come linguaggio, una parola od un discorso che si esprime in modo diverso rispetto a quello che può essere trasmesso dal linguaggio verbale ma che è analogo a questo. Tutto questo non vale per l'arte contemporanea perché quello che caratterizza l'arte contemporanea è la scissione e la dissociazione tra contenuto e forma e quindi la perdita del carattere di linguaggio. L'arte non è più linguaggio e si dissocia dall'immagine.

Non è possibile confrontarsi con questo metodo che si utilizza per l'arte del passato a prescindere dall'approccio filologico. Già dal punto di vista dell'unità di stile questo tipo di critica non può essere applicato all'Ottocento che si caratterizza per eccentricismo di stili e per la copia

di stili recuperati da secoli precedenti. A partire dall'Ottocento l'ultimo grande movimento unitario è il Neoclassicismo che è però un'unità di stile tutta intellettuale e programmatica. Si constata la compresenza all'interno di uno stesso movimento di stili completamente diversi di artisti che possono essere però incorporati nello stesso filone.

Di fronte al contemporaneo ci si trova di fronte a qualcosa di completamente nuovo che non presenta un'evoluzione stilistica come poteva essere il Rococò dal Barocco ma di fronte ad una vera e propria rivoluzione.

È necessario cercare un'ipotesi metodologica che si possa incontrare con queste premesse e trovare un metodo che non sia intellettualistico ma deve essere un metodo che si confronta con una riflessione integrale sull'uomo e la sua situazione nel presente. Questa prospettiva viene ereditata in parte dal suo maestro che cercava di leggere nei movimenti artistici un riflesso dei movimenti dello spirito che però viene rielaborato in modo diverso.

Attraverso questo metodo Seidelman pone un nesso strettissimo tra la rivoluzione dell'arte moderna (come sinonimo di contemporaneo) ed i caratteri nuovi che emergono con il cambiamento di fondo della società occidentale a partire dalla fine del Settecento con la Rivoluzione Industriale da un altro, la Rivoluzione Francese ed la rivoluzione Kantiana. Questa segna l'avvento di una nuova società basata su principi diversi da quelli dell'ancien régime che comportano l'abbandono del sacro che aveva caratterizzato la società e la civiltà precedente. In questo senso il titolo del libro è significati. La perdita del centro che è un titolo dal significato molteplice sta a significare la perdita di dio e della dimensione religiosa dell'esistenza, dell'essere e della vita dell'uomo.

È un evento considerato praticamente unico nella storia perché fino a quest'epoca in quasi tutte le storie delle culture si erano quasi sempre identificati nella storia delle loro religioni. Non esistevano culture atee prima della nostra a partire dalla fine del Settecento. Questo è una svolta drastica nella storia dell'uomo occidentale che ha portato, secondo la tesi fondamentale del libro, alla fine alla morte dell'arte intesa tradizionalmente e quindi la comparsa di forme radicalmente nuove che vengono seguite al partire dalla fine del Settecento fino agli anni Trenta e Quaranta del Novecento. Questa fine viene alla luce nel modo più evidente nella definitiva scissione tra forma e contenuto che si vede intorno al 1910.

La tesi di fondo del libro è che l'arte in quanto linguaggio che assume una determinata forma che serve a comunicare quello che non è comunicabile in altro modo, appartiene per sua natura alla dimensione spirituale dell'essere e non ha più posto né possibilità di esistere in una società basata esclusivamente su principi razionali, materialistici, tecnologici e meccanici. Qui è sottintesa una critica severa non all'arte contemporanea in quanto tale non rivolta agli artisti ma alla società che ha tradito i principi di fondo del proprio essere. Questa posizione non è unica ma fa parte di un importante filone di pensiero della cultura europea che fiorisce negli anni Venti e Trenta del Novecento ma è caratteristico dell'autore l'aver ancorato questo discorso al problema dell'arte figurativa.

Si capisce anche d'altra parte quali sono le ragioni per cui, negli stessi anni in cui nascono queste riflessioni, si svolga con tanto sforzo e tanta passione la difesa dell'immagine dell'uomo e quindi dell'arte secondo l'idea della tradizione portata avanti all'arte rinascimentale con un ritorno nell'arte italiana tra le due guerre che è una testimonianza del sentimento di minaccia di fronte alla fragilità dell'uomo.

A questo proposito, appare significativo il motto posto all'inizio del libro in cui dice che l'arte serve alla conoscenza dell'uomo e quindi la difesa dell'idea che lo studio della storia dell'arte non sia un esercizio intellettuale ma uno studio che porta a riflettere sulla situazione presente e decisivo per parlare in riferimento a se stessi. Ci sono anche una citazione di Pascal che dice "Abbandonare il centro significa abbandonare l'umanità" ed una citazione di un poeta futurista serbo che dice: "Tutti i centri sono in frantumi, non esiste più un centro".

Estremamente significativa la contrapposizione tra Pascal perché è l'uomo a cui fa riferimento gran parte della cultura tra le due guerre e viene citato continuamente perché rappresenta colui che di fronte alle ragioni della scienza ha attribuito l'esistenza del primato all'interno dell'uomo di qualcosa che non sia giustificabile solamente con l'intelletto. Dall'altra parte il poeta futurista che constata come non esiste più un centro e tutto il mondo è frantumato. Non esiste più nulla di stabile e di fermo e ci si trova davanti al chaos.

Parte II

Hans Sedlmayr è uno storico dell'arte che si è occupato dell'antico fin dall'arte paleocristiana fino al barocco ed è stato soprattutto uno storico dell'architettura. Molti dei ragionamenti che vengono eseguiti in questo testo riguardo proprio l'architettura. La sua tesi di laurea ed una delle sue opere più importanti è una monografia su un grandissimo architetto barocco austriaco. Sempre alla sua gioventù appartiene una monografia su Borromini.

Sempre nell'ambito degli studi dell'architettura si deve a lui il libro sulle origini della cattedrale, un libro del 1950 tuttora considerato come un'opera importantissima per l'architettura.

Quest'amore per la letteratura nasce in lui fin dalla sua giovinezza all'interno di una situazione molto particolare che rende ragione dell'intensità che ebbe per lui l'interesse dell'arte con cui lo affrontò.

Questi due aspetti ed il fatto che lo studio dell'arte sono qualcosa che interessano e riguardano da vicino gli interrogativi e le scelte fondamentali della nostra e la concezione dell'opera d'arte come qualcosa di complesso e stratificato e la sua natura di messaggio spirituale umano risalgono alle sue esperienze giovani e all'incontro con l'architettura orientale da Gerusalemme a Damasco fino a Istanbul fatta durante la Prima Guerra Mondiale.

A soli diciotto anni si trova impiegato nella guerra nel vicino Oriente dove anche tramite un suo superiore appassionato di architettura, si incontra con la grandezza e la forza simbolica delle grandi cattedrali, chiese e sinagoghe delle grandi capitali dell'Oriente. Questo incontro fatto in un momento esistenziale di pericolo nel momento della guerra, porta ad unire in modo essenziale questi due elementi.

Questo farà sì che, una volta rientrato a Vienna, si iscriverà alla facoltà di architettura. In questi anni avviene anche l'incontro con Dvorak, insegnante di Storia dell'Arte che porta Sedlmayr a studiare storia dell'arte.

Dvorak era il fondatore di una linea interpretativa di storia dell'arte come storia dello spirito quindi una prospettiva in base alla quale si raffronta la storia dell'arte con quella dei movimenti filosofici e religiosi della società. Lui prenderà poi anche distanze molto importanti dal suo maestro cosa che avviene principalmente nel saggio "Storia dell'Arte come storia dello spirito, l'eredità di Max Dvorak" e raccolto nel volume "Arte e Verità".

Questo incontro è fulminante perché per chi ha conosciuto l'architettura Orientale in una situazione di guerra e ha vissuto il significato altissimo di queste opere doveva incontrarsi con una visione dell'arte che non la vede come qualcosa di astratto, accademico e formale ma come grande espressione della storia della civiltà.

Dvorak si era occupato principalmente dei momenti problematici e di crisi nella storia dell'arte e questo fa capire quanto come il Sedlmayr sia stato interessato dai suoi insegnamenti e come diventerà fondamentale anche in Perdita del centro. L'insegnamento di Dvorak si stacca da quelli che erano i suoi maestri e porta avanti il discorso della storia dell'arte come storia dello spirito. Uno dei criteri di fondi di Perdita del fondo è quello che non si tratti solamente del mutamento dell'arte ma dell'intera visione dell'uomo.

Questa acuta consapevolezza della crisi e dei mutamenti distruttivi porta Dvorak a diventare un lucidissimo sostenitore del valore e della difesa dei monumenti antichi. Lui risulta come successore di Schlosser è il capo dell'ufficio della tutela in Austria e nel 1914 scrive il "Catechismo per la Tutela dei Documenti", un'opera importantissima per i criteri semplicissimi che sostiene nel rapporto con l'arte antica e con il nostro dovere di difenderlo non museificandolo ma mantenendo il messaggio essenziale che ebbe, a sua volta, un grande influsso proprio su Sedlmayr che si dedicherà proprio alla difesa del centro antico di Salisburgo nel rapporto tra città e paesaggio.

Dvorak muore all'inizio degli anni Venti e Sedlmayr si laurea con il suo successore, Schlosser. È un'altra delle figure chiave dell'arte del Novecento ed è conosciuto come autore della raccolta di fonti e documenti per la letteratura artistica. Ha avuto moltissimi rapporti con l'Italia e Benedetto Croce che diventa il suo riferimento intellettuale essenziale. Nel 1936 sarà lo stesso Sedlmayr a succedere a Schlosser come professore di storia dell'arte all'università di Vienna e fonderà con i suoi saggi a partire dalla metà degli Anni Venti con due importantissimi saggi che inaugureranno una nuova fase della Scuola di Vienna.

Il percorso di Sedlmayr è complesso, iniziando negli anni Venti avrà un'evoluzione successiva che terminerà negli anni Sessanta e questa riflessione di carattere metodologico lo porterà al suo particolare confronto con le opere d'arte contemporanea che manifestano elementi nuovi a partire dalla fine del Settecento. Rispetto alle sue origini Sedlmayr fonda una nuova fase della

scuola di Vienna sul principio della necessità di ritornare a considerare l'opera d'arte come un elemento singolo che prescinde dagli altri studi. In questa nuova attenzione entrano molteplici elementi come ad esempio l'influsso del pensiero di Croce che nel suo concetto di forma come identità di forma e contenuto sosteneva che il centro dell'arte è sempre e unicamente la singola opera d'arte mentre tutto il resto è astrazione e dall'altro la fenomenologia del ritorno alle cose stesse.

Il principio di fondo è il ritorno allo studio e confronto con la singola opera d'arte prima di passare alle storie più vaste e quindi il tentativo di cercare di attingere l'interpretazione ed il significato dell'opera.

Questo è un tentativo perché non si è in grado di arrivare alla giusta interpretazione dell'opera d'arte ma è il dovere dello storico dell'arte accostarsene il più possibile. Il titolo stesso della raccolta dei suoi saggi è esemplificativo di questa idea. La ricerca della verità deve essere posta al primo posto nell'interpretazione dell'opera d'arte. Si oppone a quella critica in voga tra Otto e Novecento di un'interpretazione estetizzante che aveva ben poco a che fare con il vero e proprio messaggio dell'opera che diventava pretesto per la esplicitazione delle emozioni di chi la guardava.

È assolutamente necessario soprattutto per chi studia la storia dell'arte essere consapevoli del problema dell'interpretazione. Quando nel Secondo dopoguerra sarà docente all'università di Monaco di Baviera terrà dei corsi su questi elementi e pubblicherà un saggio su un abbozzo per un programma didattico in cui mette in luce i passi essenziali attraverso cui si dovrà avviare il giovane alla corretta interpretazione dell'opera d'arte. Osservare e contemplare un'opera d'arte comporta già un'idea di che cosa questa sia. Questa disposizione porterà poi Sedlmayr a sviluppare un'idea che lui definirà Storia dell'Arte I che non è la vera interpretazione ma solo il passaggio iniziale su cui fonda una lettura formale che definisce di analisi strutturale: un studio approfondito degli elementi fondamentali e stilistici dell'opera su cui bisogna inserire delle caratteristiche di carattere storico/sociali su cui si individua il vero significato dell'opera e ciò che l'artista voleva dire.

Bisogna distinguere il contenuto materiale e contenuto spirituale. Il primo è il soggetto che si raffigura, ma il vero contenuto è quello che l'artista ci trasmette attraverso la forma che dà al tema. Uno stesso tema interpretata da diversi artisti in diverse forme avrà un contenuto spirituale diverso. Quest'ultimo è il vero contenuto di un'opera d'arte. Riuscire ad avvicinarsi alla definizione del contenuto è il vero compito dello storico dell'arte. Questo è difficilissimo e presuppone una grande disponibilità allo studio accuratissimo dell'opera, delle fonti e dei documenti. Questo è un punto chiave che conduce anche a capire perché Sedlmayr arrivi a confrontarsi con l'arte contemporanea e quale taglio decida di dargli.

La considerazione dell'opera d'arte in sé permette a Sedlmayr di vedere nell'opera d'arte contemporanea moltissime cose che non si volevano vedere. Il suo atteggiamento nei confronti dell'arte contemporanea è estremamente serio perché non la utilizza per discorsi politici e di assunti a priori che sono quelli che guidano la critica d'arte moderna che partendo dall'idea

della modernità e dell'originalità del carattere provocatorio di per sé positivi non considera l'opera come tale. Si esalta la novità ma non si guarda ciò che l'opera vuole dire.

Il titolo *Arte e Verità* ha però anche altre implicazioni perché non si parla solo dell'importanza dell'interpretazione per attingere la verità dell'opera ma si sottintende anche che l'opera d'arte stessa è portatrice di verità ossia che è responsabile di ciò che dice, che può sia manifestare che negare e ciò l'opera d'arte non è pura forma ma contiene un messaggio, enuncia qualcosa che può essere tanto giusto quanto sbagliato. Bisogna confrontarsi con ciò che viene enunciato dall'opera e giudicare nel senso di prendere una posizione di giudizio di fronte all'opera d'arte stessa. Da qui nasce "Il problema della verità", uno degli scritti più importanti di questo volume.

Il titolo fa anche capire quanto per Sedlmayr sia centrale il problema della verità che costituisce il nucleo di molte riflessioni degli autori tra le due guerre degli autori che si confrontano nel rapporto tra crisi dell'arte e crisi della civiltà e credono che la verità esista e sia l'aspirazione fondamentale dell'uomo. È sulla base della ricerca della verità che Sedlmayr cerca di approcciarsi all'arte contemporanea. Il problema è confrontarsi con quello che avviene e metterlo in rapporto con la tradizione umanistica. Uno dei rimproveri che vennero fatti a Schosser era di essere uno studioso chiuso nell'ambito della storia dell'arte del passato.

Le idee che conducono a *Perdita del Centro* del 1948 sono già svolte negli anni Trenta e nascono, forse inizialmente, da un contributo del 1930 ad opera di un altro studioso che aderisce a questa prospettiva della seconda scuola di Vienna, Emil Kaufmann che stabilisce un rapporto stretto tra l'architettura degli architetti della seconda metà del Settecento, Bullet and Ledoux, ed il razionalismo del primo Novecento di Gropius e Le Corbusier. Questo nesso appare a Sedlmayr fondamentale per la conoscenza del nostro tempo. Vede in questo confronto un significato che Kaufmann non aveva attribuito e che sviluppa successivamente.