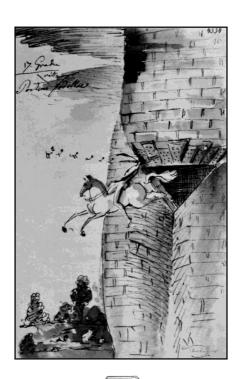
# GUIDO GALESSO

# A REGOLA D'ARTE

# FRA REALTÀ E POSSIBILITÀ





### Prefazione di Manuela Tirelli



Finalmente ci siamo! Sono contenta di presentare questo bellissimo lavoro di Guido, frutto di una lunga storia.....

Guido mi faceva paurissima.

Una sensazione istintiva sulla quale non mi soffermavo a pensare, ma che determinava il mantenimento di una distanza

reverenziale, nonostante appartenessimo allo stesso *enturage* di amici.

Poi il mio lavoro mi (ci?) ha offerto una opportunità di avvicinamento. Mi stavo occupando di percezione sociale della follia e pensavo di farlo anche proponendo alla cittadinanza una mostra di "opere" costruite dagli utenti del Centro di Salute Mentale. Sapevo che una grande passione di Guido è l'espressione artistica ed ho pensato di discutere con lui di questa mia idea. L'abbiamo fatto davanti ad un ottimo risotto al melone che lui ha preparato e presentato in maniera artistica: aveva utilizzato come piatto una parte del frutto.



Sarà stato il piacere del cibo o l'accompagname nto dell'ottimo vino, o il calore della sua ospitalità o il clima di accoglienza che

insieme a Federica ha saputo costruire, non so bene, ma quella sera qualcosa è cambiato. Abbiamo potuto ironizzare sulla mia "paurissima", esprimere le reciproche curiosità e condire il tutto con la costruzione di una bozza di progetto condiviso. Io mi sarei occupata dell' organizzazione di una mostra in cui presentare i lavori dei miei (?) utenti insieme a quelli di alcuni artisti contemporanei padovani e lui avrebbe messo a disposizione le sue conoscenze e competenze per preparare una relazione sul rapporto fra arte e follia. Il lavoro qui presentato è l'elaborazione di quella sua relazione. Mi piace pensare di esserne stata io la causa e di aver spinto Guido, insieme ad altri, a trasformarla in un Samizdat.

Per scrivere di lui un giorno l'ho intervistato. Il mio obiettivo era capire le connessioni fra la sua biografia e la sua passione per l'arte. E' stato un po' ritroso, all'inizio, e durante tutta la conversazione ha cercato di rifugiarsi in considerazioni di tipo intellettuale le volte in cui venivano toccati temi intimi. Si scherniva di fronte alla mia curiosità sulla sua vita e non solo sulle sue conoscenze. Come se pensasse di non meritarselo o qualcosa del genere. Di fronte alla mia fermezza si è comunque prestato.

Ho saputo così che ha iniziato a parlare solo verso i tre



anni, suscitando una certa preoccupazione nei suoi genitori. Si è definito "afasico", ma certamente, ammesso che tale termine fosse quello che il dottore aveva davvero usato per descrivere il disturbo di Guido bambino, si doveva trattare di qualcosa di connesso al suo

contesto di vita e non ad una lesione nell'area di Broca, visto che da molti anni fa l'insegnante, che ama conversare e che il suo eloquio è decisamente ricco.

Ma nella narrazione di se stesso questo suo ritardato uso della parola è un elemento fondante. Guido ritiene che da lì nasca il suo intenso rapporto con l'immagine. E dice: "la Storia dell'Arte è il luogo in cui l'immagine è il testo" e che è per questo che ama così profondamente questa materia. Mi spiega che nel Basso Medioevo i Francescani avevano intuito la forza comunicativa dell'immagine, superiore e trasversale a quella della



parola, e che, proprio per questo motivo, per parlare del Sacro al popolo poco avvezzo al linguaggio verbale, decisero di promuovere il realismo delle immagini.

In quell'incontro ho chiesto a Guido anche qual'è il suo modo di vedere la follia. Ne è emersa, direi ovviamente, un'immagine adeguata, non pregiudiziale, ma forse un po' romantica, tipica di chi non ha, con questo modo di stare al mondo, confidenza. Mi ha detto che il delirio gli fa paura e che per questo, e per come è andata la sua vita, non ha personalmente esperienza di contatto con chi è caduto in questo bizzarro modo di interpretare la realtà. Ma conosce la storia di molti artisti che di follia hanno avuto esperienza e di come ciò abbia giocato un ruolo nelle loro modalità, a volte geniali, di costruire le proprie opere.





Ecco, io mi fermo qui. Alle immagini che accompagnano il suo testo il compito di raccontare il resto. Perché le ha scelte lui e quindi di lui non possono che parlarci.

Per quando mi riguarda, come già vi dicevo, di lui non ho più paurissima. Nel tempo ho scoperto la sua parte sorniona e scanzonata, ma anche la sua serietà nel vivere la sua passione per l'Arte e la sua capacità di trasmettere, ad allievi ed amici di ogni età, tale amore. Ho visto quanto sa stare con pazienza e costanza negli impegni che si prende e quanto sia capace di essere solidale e di stare in compagnia.

Certo anche lui ha qualche difetto ma, per citare il presidente, "se te vardi tutto non te te sposi altro!!!"

# A REGOLA D'ARTE,

#### FRA REALTÀ E POSSIBILITÀ.

#### Guido Galesso

"Ma, vedi, il mondo ha molti centri, uno per ogni creatura; e intorno ad ogni creatura esso è situato in modo particolare. Tu stai soltanto a un mezzo braccio da me; ma intorno a te c'è un mondo, il cui centro non sono io, ma sei tu. Io però sono al centro del mio mondo. Perciò quello che si dice è vero, tanto se viene da te quanto se viene da me. I nostri mondi infatti non sono distanti l'uno dall'altro tanto da non toccarsi; ma Iddio li ha connessi e intrecciati l'uno all'altro"

Thomas Mann

La cultura a cui apparteniamo acconsente facilmente ad associare i termini creatività e follia all'attività artistica, diversamente da quanto avveniva prima dell'affermazione della concezione romantica, in particolare nell'ambito delle arti visive. Oggi siamo inclini a considerare l'arte come luogo privilegiato, se non esclusivo, dell'esercizio della creatività e pensiamo che fra arte e follia vi sia una relazione privilegiata.

Assecondiamo volentieri a quel luogo comune secondo il quale l'attività artistica esige genio e sregolatezza. Tuttavia non è sempre stato così. Nel Settecento, spiega Starobinski, "il senso della parola arte non si era ancora ristretto, specializzato, depurato. È arte ogni metodo tendente a perfezionare un dato naturale al fine di introdurvi più ordine, più piacere, una più grande utilità." Allora, come nei secoli precedenti, erano arte l'attività legislativa, l'attività filosofica, ma anche il commercio e la navigazione, la caccia e finanche la guerra e ogni altra attività che generasse differenza, un cambiamento positivo rispetto allo stato pregresso. Esse erano arte in quanto implicavano l'esercizio di una competenza capace di determinare una differenza rispetto ad una realtà data. Arte (tekne) già in Platone non è intesa come attività a sé stante, bensì come specifica competenza. Arte erano musica e architettura, così come aritmetica e medicina. Arte era considerata una procedura, un sistema di concetti e azioni, condotti secondo regole atte al conseguimento di un fine: "ogni arte ha a suo oggetto discorsi, discorsi che si riferiscono di volta in volta a quell'ordine di fatti di cui ciascuna

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Jean Starobinski, *L'invenzione della libertà*. 1700-1789, Abscondita, 2008, p. 21.

costituisce appunto scienza".<sup>2</sup> L'arte fu quindi associata alla scienza (episteme), al sapere. Noi oggi invece associamo l'arte alla follia, mentre la scienza alla tecnica.

Apparteniamo ad una cultura incline ad avvicinare, se non a confondere, Cervantes con Don Chisciotte; il folle - colui che vede nelle analogie un'identità di senso - in un tricorno Napoleone, in una foglia rinsecchita un annuncio inequivocabile di morte - con il poeta, che invece vede nelle analogie la possibilità di generare senso: "stiamo come d'autunno sugli alberi le foglie." Nel generare l'opera l'autore guarda alla realtà e ne vede le possibilità che egli dischiude.

Entro l'ambito di ciò che oggi chiamiamo arte, in particolare nelle arti visive, ci attendiamo nelle forme delle opere e nei comportamenti degli autori una prossimità, un'affinità elettiva e quasi una contaminazione con la follia. Ma non è sempre stato così.

La parola arte, così come ogni altra parola, ha una storia e solo negli ultimi secoli ha progressivamente assunto il senso che oggi le è comune. Sarebbe un grossolano errore credere di poter proiettare la parola arte, intesa

Platone, *Dialoghi. XXII. Gorgia (o della retorica)*, Vallecchi, 1931, p. 6

nell'odierno significato, a ritroso nel tempo, sottraendola al tempo, ai luoghi e alla storia, conferendole un significato assoluto.

Il processo che ha portato all'opposizione fra arte e conoscenza della natura, fra l'utile e il dilettevole, è iniziato nel Cinquecento. Leonardo da Vinci (1452-1519) poteva concepire la pittura come una forma privilegiata di conoscenza della natura, del mondo visibile, mentre, a fine secolo, Galileo Galilei (1564-1642) distinse la scienza per oggetto (i fenomeni naturali), metodo (procede analiticamente e sperimentalmente) linguaggio (la matematica) e ne riconobbe i limiti: essa non mira alle essenze, alle cause prime. Pittura e scultura, libere da funzioni conoscitive, potevano invece dedicarsi all'illusione. Per Francesco Bacone il mondo illusorio creato dal poeta "adatta le cose ai desideri e non viceversa, come fa la ragione" e ha come fine il diletto, mentre pittura e musica sono libere di perseguire la bellezza.<sup>3</sup>

Nel corso del Settecento si stabilizzò la contrapposizione fra sapere scientifico e le attività artistiche, associate per

-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Einaudi, 1980, vol.III, pp. 391-397.

la prima volta nella categoria di *Beaux arts*, secondo una funzione che oggi definiremmo estetica.

Contemporaneamente si affermò la contrapposizione fra arte e artigianato. La locuzione Beaux arts venne utilizzata per la prima volta da Charles Batteux<sup>4</sup> (1713-1780) come categoria capace di comprendere musica, poesia, scultura, pittura e ballo entro un quadro di riferimento che le contrapponeva alle arti meccaniche. Le arti belle erano finalizzate a soddisfare i bisogni in quanto imitative della natura e funzionali a suscitare piacere. L'eloquenza e l'architettura venivano invece perché coniugavano l'utile distinte al piacevole. L'architettura fu inclusa fra le belle arti poco dopo da d'Alambert, nel discorso preliminare alla prima edizione dell' Encyclopédie (1751-72): le ridusse tutte alla pittura, in quanto tutte imitative della natura, e alla poesia, in quanto tutte opera dell'invenzione e della creazione. Fu proprio questa ulteriore definizione che permise di contrapporre le arti all'artigianato.

1746

Charles Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe,

Prima della separazione (Artigiano-artista)	Dopo la separazione	
	Artista	Artigiano
Talento (ingenium)	Genio	Regola
Ispirazione	Ispirazione/sensibilità	Calcolo
Facilità (mente e corpo)	Spontaneità (mente superiore a corpo)	Abilità (corpo)
Immaginazione riproduttiva	Immaginazione creativa	Immaginazione riproduttiva
Emulazione (dei maestri del passato)	Originalità	Imitazione (dei modelli)
Imitazione (natura)	Creazione	Copia (della natura)
Servizio	Libertà (gioco)	Commercio (denaro

5

Il termine artista è usato oggi generalmente per designare l'attività creativa in genere, ma nel corso dell'Ottocento e soprattutto del Novecento è invalsa l'abitudine di adottarlo in particolare per indicare i *creativi* nell'ambito delle arti visive, preferendolo ai termini più specifici di pittore e scultore, mentre musicista, poeta, scrittore e parzialmente architetto, hanno continuato ad essere preferiti. Oggi artista è colui che opera per eccellenza nell'ambito delle arti visive, anche perché è sempre più difficile definire i confini fra queste nelle forme della *performance*, dell'istallazione e della videoistallazione. È proprio nell'ambito delle arti visive che l'assimilazione

Larry Shiner, L'invenzione dell'arte. Una storia culturale, Einaudi, 2010. Inoltre Paul Oskar Kristeller, Il pensiero e le arti nel Rinascimento, Donzelli, 1998.

fra arte e follia è più comune, forse anche perché in esse, con la parziale eccezione dell'architettura, appare possibile una più estrema contrapposizione fra arte e utile, fra funzione estetica e funzioni pratiche. Nel Novecento, per esempio, consideriamo artisti personalità che, come Salvator Dalì, hanno fatto della propria immagine eccentrica una cifra del loro successo. - fig.1 - Come la concezione dell'arte anche la follia ha una storia e ciò che oggi intendiamo generalmente con questo termine, malattia mentale, non è certo riducibile al significato che aveva nell'antichità, nel Medioevo e nei secoli successivi. Nella loro evoluzione i due termini, arte e follia, entro la cultura europea che li ha prodotti, hanno assunto significati molto diversi che si sono incrociati dando vita a prodotti molteplici.

A partire dalla contrapposizione avvenuta fra Cinquecento e Seicento fra conoscenza della natura, riservata alla scienza - illuminata dalla ragione e finalizzata all'utilità, grazie alla tecnologia che ne discende e che permette un uso strumentale della natura - e l'arte - finalizzata al piacere - si apre il processo che porterà fra Settecento e Ottocento, all'assimilazione di quest'ultima alla follia. In precedenza la follia poteva

essere oggetto della rappresentazione delle immagini, delle arti visive, ma fra queste e la follia non intercorreva un rapporto privilegiato. Tuttavia possiamo trovare nel pensiero antico, in particolare in Platone, proprio in colui che stabilì un nesso inscindibile fra bello e bene, riflessioni che potranno essere interpretate come fondamento antico dei presupposti che oggi portano a far apparire labile il confine dell'arte con la follia.



Fidia, Partenone, Fregio dorico, 447-432 a. C.

# La follia degli dei e degli uomini

Nell'antichità il confronto ragione e sragione era un conflitto che l'uomo combatteva con se stesso per l'affermazione della prima sulla seconda. Ne abbiamo un esempio nelle metope del lato sud del fregio dorico del Partenone, opera di Fidia e aiuti. - fig. 2, 3, 4 - Il Lapita, l'uomo, combatte e sconfigge il Centauro selvaggio e biforme, metà uomo e metà cavallo e abitante dei boschi, figlio di Issione, re dei Lapiti, e di una nuvola a cui Zeus aveva dato le forme di Era. Platone afferma nelle Leggi che "ogni uomo combatte una guerra contro se stesso". 6 Sappiamo inoltre, come afferma Eric Dodds in I greci e l'irrazionale, che nella Grecia omerica, dove vige la "civiltà della vergogna", "quando un uomo agisce in modo contrario a quel sistema di disposizioni coscienti che, si dice, egli conosce, il suo atto non è propriamente suo, gli è stato imposto da un'entità superiore. In altri termini, gli impulsi non sistematizzati, non razionali, tendono a venire esclusi dall'io e attribuiti a origine estranea", a un daimon soprannaturale, a una divinità o alla moira, entità di stirpe divina, ma superiore agli dei

-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*, Raffaello Cortina Editore, 2010, p. 63.

omerico L'uomo non possiede un'unità psicologica e il daimon agisce sul suo thymos, inteso come "voce interiore indipendente". La pazzia, l'alterazione incomprensibile del comportamento, condizione, parziale e temporanea, attribuita a un agente esterno, non a cause fisiologiche o psicologiche. Nei secoli successivi, quando si instaura progressivamente la "civiltà della colpa", l'agente esterno provoca una punizione che porta l'uomo alla rovina. Ancora nel V secolo, la ragione lotta con la forza interiore rappresentata dal proprio thymos come avviene nella Medea di Euripide (431 a. C.). Nelle Baccanti di Euripide (406-403 a. C.) Penteo, re di Tebe, bandisce dalla città il culto di Dioniso e ne misconosce la divinità. Dioniso che "avvince gli uomini nel sonno", è un dio: "ho assunto parvenza umana, simile in tutto a un mortale". E il diouomo rende folle Agave, la madre di Penteo, e le Baccanti. Agave e le Baccanti folli sbranano Penteo in cui vedono una belva. Dioniso punisce la presunzione dell'uomo, personificato dall'empio Penteo. Penteo è folle perché pensa di poter cacciare la follia rituale delle donne dalla città, di poter affermare il predominio

Eric R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, Rizzoli, 2009, pp. 58-59.

assoluto della ragione. La presenza di un agente esterno ancora evocato da Euripide, in *Medea* come nelle *Baccanti*, sembra però a Dodds avere "il valore di un simbolismo tradizionale. Il mondo demonico si è ritirato lasciando agli uomini le loro passioni". La civiltà greca nell'epoca del razionalismo riconosce il conflitto insolubile che si compie e rinnova nell'uomo e che non si può risolvere se non nella morte.

Possiamo interpretare allora le immagini delle metope del Partenone come metafora della ragione chiamata a lottare contro la Bestia irrazionale insediata dentro di lui, oggettivata nel Centauro. Nel mito della centauromachia si compie il conflitto che si rinnova in ogni uomo. Fidia sembra farsi interprete di una condizione generale condivisa dagli ateniesi e dal suo committente, Pericle, lo stratega che governa Atene che gli ha conferito l'incarico per celebrare la vittoria sui Persiani, che aveva un valore politico e religioso. Fidia nell'erigere il monumento non esprime un sentimento personale e soggettivo, ma, nella scelta iconografica e formale, interpreta e comunica agli ateniesi una materia che ebbe espressione anche nel mito

e nella tragedia, entro i canoni prodotti dalla società e dalla scultura greca.

- fig. 5 e 6 - Nelle immagini delle Baccanti, possedute da Dioniso, si rappresenta una forma di follia temporanea delle donne, che nel V secolo è ritualizzata nelle città greche dominate dal potere esclusivamente maschile. Durante il rito le donne impugnavano il tirso, una canna con una pigna in cima, e si allontanavano dalla famiglia al suono di flauti e tamburelli; si abbandonavano a danze sfrenate e si cibavano di carne cruda. Il rito si concludeva con la caduta in uno stato di trance, dopo il quale era possibile il ritorno delle donne all'ordine sociale tradizionale. La follia delle baccanti serviva a dare sfogo temporaneo agli impulsi irrazionali: "resistere a Dioniso significa reprimere gli elementi primigeni della propria natura; il castigo sta nel crollo improvviso e completo degli argini interni: le forze naturali li travolgono irresistibilmente e la civiltà è sommersa".

"A partire dall'epoca dei sofisti, di Socrate e del suo discepolo Platone la cultura greca prese a scindere ragione e irrazionalità come le due componenti fondamentali dell'anima, che coesistono inseparabili in

Ibidem, p.332.

essa". 10 La battaglia fra le due componenti si combatte all'interno della psiche, che vive all'interno del corpo e se ne distacca al momento della morte, la sua malattia è la follia (manía) a cui si può sottrarre con l'autodisciplina o con la morte del corpo. La follia è per Platone una malattia dell'anima potenziale in ogni uomo, come mostrano i sogni quando la parte razionale allenta il suo controllo: "in ciascuno è presente un tipo di desiderio terribile, selvaggio, sfrenato, che si ritrova anche in quelle persone che sembrano veramente equilibrata, ed è proprio questo che i sogni mettono in evidenza". 11 Per Platone, tuttavia, vi è una ben diversa follia, che permette all'uomo posseduto (katechómenos) di elevarsi oltre la ragione, grazie alle divinità superiori. È questa la possessione parziale e temporanea dell'ispirazione del profeta e del poeta. In questa seconda forma di follia sarà possibile ai romantici vedere i presupposti dell'ispirazione degli artisti.

Secondo Aristotele "nessuno può vivere secondo la ragione pura, se non per brevissimi periodi"<sup>12</sup>, mentre il razionalismo del III secolo pensava di poter bandire le

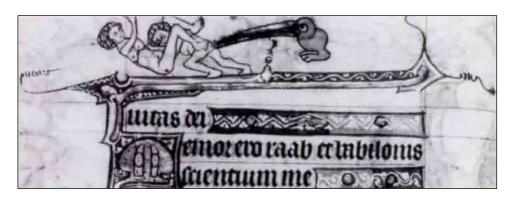
10

Guidorizzi, 2010, p. 18.

Platone, Repubblica, 571 cd.

Dodds, 2009, p. 293.

passioni dalla vita umana alla luce della ragione. A partire dallo stesso periodo tuttavia si diffusero nuove tendenze irrazionalistiche che confluirono nella civiltà romana e prepararono "il clima in cui si svolse il Cristianesimo, che rese possibile il trionfo della nuova religione e lasciò tracce nelle dottrine cristiane, ma non fu creato dai cristiani".<sup>13</sup>



Libro d'Ore Pierpont, part., 1300 c.

# La follia del peccatore

Come ha notato Jurgis Baltrušaitis "l'antichità grecoromana possiede due volti: da una parte un mondo di dei e di uomini dove tutto è eroico e nobile nello schiudersi di una vita possente e organica, e, dall'altra parte, un

13

*Ibidem*, p.304.

mondo di esseri fantastici dalle origini complesse, spesso venuti da molto lontano, e che presentano mescolanze di corpi e di nature eterogenee. Eppure si tratta della medesima visione di un'epopea fatta di elementi e aspetti molteplici, che costituiscono un universo completo e unico". 14 Questa eredità non fu affatto dissipata dal Medioevo, bensì investita di nuove connotazioni e nuovi significati e coniugata con il cristianesimo. - fig. 7 - La ritroviamo nella pittura miniata e nelle cattedrali, investita nella concezione dualistica cristiana, eredità ebraica, per la quale il demone è una forza ostile, espressione del Male disperso sulla terra dal Signore delle Tenebre, mentre "in quella greca l'entità di possessione è divina, eroica e demonica, comunque appartiene alla sfera del sacro, non del male". 15

Nel Medioevo si istituisce la contrapposizione fra Cristobene e Demonio-male, agente del peccato, come ben si coglie nelle raffigurazioni del Giudizio Universale. - fig. 9 - Cristo conserva la compostezza dell'uomo classico, mentre il demonio ha tratti bestiali. - fig. 10 e 11 - L'uomo che segue il demonio-bestia è il folle, a sua volta

.

Jurgis Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Adelphi, 1993, p. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Guidorizzi, 2010, p. 51.

assimilato alla bestia. Il folle è associato così strettamente al peccato da confondersi con l'animale. - fig. 12 -

A partire dal Medioevo, ma fin oltre il Quattrocento, nei Salteri, manoscritti usati da religiosi e da laici per la recita preghiera dell'ufficio quotidiano, compaiono numerose le illustrazioni del folle. - fig. 13, 14, 15 e 16 -Nelle iniziali del salmo 52, Dixit insipiens in corde suo non est deus: "Disse lo stolto nel suo cuore, Dio non esiste", folle è l'uomo che non riconosce l'esistenza di Dio; viene raffigurato ignudo con la clava o il bastone in mano, nell'atto di mangiare una pietra scambiandola per pane, o, come giullare, un diverso emarginato dalla società perché ignaro dell'esistenza del divino. Proprio questa identità tra il folle e chi non riconosce Dio ebbe grande fortuna. Sembra che il misconoscimento di Dioniso, nella pluralità delle divinità pagane, da parte del folle Penteo si sia radicalizzato nel misconoscimento dell'unico Dio dei cristiani. Si creano le condizioni per l'oggettivazione della follia nel peccato e nel peccatore, in colui che oppone allo spirito assoluto, verità-bene-Cristo, che è eterno e comprende il tempo, il male-Satana, che ha tentato e sedotto l'uomo condannandolo al mondo, al suo tempo finito. Il peccatore distoglie lo

sguardo da Dio Pantocratore, signore assoluto, per rivolgerlo al mondo, alla vana materia, ai suoi piaceri caduchi, a ciò che è relativo, condizionato dallo scorrere del tempo, dalla soggezione alla Morte. I sette peccati capitali - superbia, avarizia, lussuria, invidia, gola, ira, accidia - implicano tutti uno spostamento dell'oggetto del desiderio da Dio al mondo e quindi l'assoggettamento a Satana. - fig. 18 e 19 -



Pieter Bruegel il vecchio, Superbia, 1556-57

## Umana follia

Se nel tardo Medioevo e ancora nel Rinascimento italiano la follia era identificata con il vizio e il peccato e

quindi posta ai margini e contrapposta alla ragione della fede, ben diverse furono le rappresentazioni che si imposero nella pittura d'Oltralpe nel XVI e nel XVI secolo. - fig. 20, 21 e 22 - Nel Cristo portacroce e nei Sette peccati capitali di Hieronymus Bosch (1450-1516) si rinnova l'identificazione fra follia e peccato nei volti bestiali dei carnefici e nella brama dei golosi, che nel Medioevo erano ancora i peccatori per eccellenza, come nei secoli successivi diverranno i lussuriosi. Tuttavia nelle opere più tarde Bosch fece dilagare la follia nel mondo, fino a identificarvi l'intera umanità. Nella Cura della follia se è folle il paziente lo sono anche i medici. fig. 23 - e nella Nave dei folli lasciata alla deriva - fig. 24 l'albero maestro è l'albero proibito dell'Eden, grazie al quale i progenitori, Adamo ed Eva, col peccato originale, hanno dato vita alla loro progenie, alla nostra umanità. Così è l'umanità stessa peccatrice ad essere folle. La follia diviene tutt'uno con la condizione umana. Come scrisse Foucault l'ultima felicità è la punizione suprema. La nave dei folli attraversa un paesaggio di delizie dove tutto è offerto al desiderio, una specie di Paradiso rinnovato, poiché l'uomo non vi conosce più né la sofferenza né il bisogno imposti dal confronto con la realtà; e tuttavia

egli non ha ritrovato l'innocenza. "Questa falsa felicità è il trionfo diabolico dell'Anticristo, è la Fine già prossima." Queste immagini mutuano la propria visione apocalittica dalle diffuse rappresentazioni quattrocentesche del *Trionfo della Morte* e della *Danza Macabra* - fig. 25, 26 - La follia si avvicina alla morte, ne anticipa la rivelazione della vanità dell'uomo, il suo folle desiderio, la sua illusione di sottrarsi con la ragione al nulla che è condizione propria dell'esistenza. La follia rivela nelle sue illusioni la verità, la verità finita dell'uomo.

Nell'evoluzione quattrocentesca la pittura naturalizza le figure mostruose, non per questo rendendole meno aberranti; come nel caso di Bosch che riprende dai cosiddetti *grilli*, derivati dai cammei antichi, le sue figure deformi. - fig. 27 - Nel particolare delle *Tentazioni di Lisbona* forse ritrae se stesso nel *grillo* di fronte a sant'Antonio, al quale appare con la testa attaccata alle

-

Michel Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, 1998, p. 28. Nel 1494 Sebastian Brandt (1458-1521), umanista di Strasburgo, pubblicò l'opera satirica *Der Narrenspiegel, das groß Narrenschiff*, in dialetto alsaziano e illustrata con xilografie di Albrecht Dürer, riprendendo un motivo presente nell'arte e nella letteratura del XIV secolo e ispirato a episodi di folli affidati ai barcaioli del Reno per essere allontanati dalla città. Vedi Michel Foucault, 1998, p. 21.

gambe conferendo ancor più mostruosità alla visione. Il santo sembra proprio guardare verso di lui immerso nello sconfinato paesaggio sconvolto. - fig. 28 - La tentazione consiste proprio nel cedere al fascino della follia che lo insidia.

- fig. 29 e 30 - Nella pittura di Mathias Grünewald (1480-1528) e di Pieter Bruegel (1528 c-1569) questa dimensione tragica, che coinvolge il destino umano nella follia, persiste e se mai si radica ancor più nella vita terrena dell'uomo. Ogni uomo è solo e ignaro nella sua follia, "ognuno inganna gli altri e gabba se stesso" 17, e neppure la follia altrui lo può turbare. - fig. 31 - Un po' come avviene nei personaggi dei film dei fratelli Coen: la vittoria è della follia, in una insensatezza generale a cui nessun dio sa dare ragione, perché la sua trascendenza parla una lingua a cui nessun rabbino sa e può dare senso, così come insensato era Giobbe a chiedere ragione delle proprie pene. - fig. 32 - Come già in Giobbe, la ragione di Dio è incommensurabile rispetto alla finita ragione dell'uomo, ogni ambizione avvicinarsi a lui lo precipita, come Icaro, nell'indifferenza cieca dei suoi simili. - fig. 33 - Ogni ambizione di

17

Ibidem, p. 21.

elevarsi a Dio, alla sua parola assoluta, condanna l'uomo ad allontanarsene nella parola relativa e molteplice. Anche nel mondo antico la follia non distingueva uomo da uomo, perché è dentro ogni uomo, ma ora l'uomo di ragione, il santo, ma anche il saggio, può solo rivelare la verità di questa vanità dell'uomo a fronte di dio trascendente. Per Erasmo da Rotterdam la ragione finita dell'uomo è follia innanzi all'abisso della ragione divina, ma la stessa follia è tale solo a fronte della finita ragione dell'uomo. La pretesa della ragione umana di ergersi incontrastata, come verità assoluta, sulla follia è essa stessa follia. Follia e ragione sono insolubilmente congiunte, si negano e affermano l'un l'altra. La ragione umana può solo specchiarsi nella follia e vedere nei suoi limiti i propri.

Fra Cinquecento e Seicento la follia è comunque protagonista del pensiero visivo, della riflessione e della letteratura - in Ariosto, Tasso, Cervantes, Shakespeare - non è affatto occultata o misconosciuta. - fig. 34 e 35 - Nell' l'ambito della pittura rinascimentale la follia è assimilabile entro la dialettica classico-anticlassico, nei termini ereditati dal Medioevo come opposizione Dio-Satana. Il folle è il posseduto dal demonio.

Ben presto, tuttavia, a partire dal Seicento, la follia fu, secondo Foucault, oggetto di una pervicace opera di occultamento, di netta separazione dalla società. Non le venne più riconosciuto alcun fascino o alcuna dignità: la follia è solo follia e simile alla lebbra, a fronte di una ragione che la irride e la ripudia, come il giorno si oppone alla notte. Iniziò la segregazione del folle, il suo internamento in luoghi separati, simili ai lebbrosari ormai scomparsi. Ma la follia non era oggetto di studio e cura; era solo allontanata, ridotta al silenzio e confusa con tutti i comportamenti considerati asociali, non ragionevoli, manifestazione di una natura inumana contrapposta ragione. all'ordine determinato dalla Imprigionati indistintamente assieme sono i criminali, i miserabili, i dissoluti, i malati di malattie veneree, gli omosessuali. fig. 36 - Insieme tutti costoro non erano oggetto di studio e di cura, non esistevano cure o studi clinici, ma solo punizione e esclusione. Per quasi due secoli la follia sarà quasi esclusa anche dalle immagini. La follia sembra rimossa, irrappresentabile nell'ambito di una concezione dell'immagine dominata dal modello classicista che perseguiva la rappresentazione della bella natura. Tuttavia è proprio in questo momento che si creano le

condizioni per avvicinare e confondere l'artista con il folle nel comune regno del "demone dell'analogia": il pazzo "prende le cose per quello che non sono e le persone le une per le altre; ignora gli amici, riconosce gli estranei; crede di smascherare e impone una maschera. [...] il poeta è colui che, al di sotto delle differenze nominate e quotidianamente previste, ritrova le parentele sepolte delle cose, le loro similitudini disperse". 18

٠

Michel Foucault, Le Parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane, Rizzoli, 1996, p. 64.



Füssli Heinrich, L'artista in disperazione presso giganteschi frammenti di una statua, 1778-79.

# La follia degli artisti

La follia compare nuovamente, alla fine del Settecento, nella pittura visionaria con i fermenti preromantici, di Piranesi, Blake, Füssli, Goya, contemporaneamente all'affermazione di un nuovo atteggiamento che porterà a distinguerla dagli altri comportamenti asociali e ad identificarla come "malattia mentale", allontanamento dalla natura e dalla sua intrinseca ragione. - fig. 37, 38, 39, 40 e 41 - Però le forme di questa riemersione della follia nell'arte sono molto diverse da quella che ossessionavano il Rinascimento europeo. Negli ultimi decenni del Settecento, fra Neoclassicismo Romanticismo, la concezione e lo statuto dell'arte si avviano ad una trasformazione radicale. 19 La parola arte inizia ad assumere progressivamente il senso che comunemente ha oggi, sospinta dalle concezioni filosofiche romantiche che si opponevano ai canoni classici trasmessi dell'Accademia ed elaborati dal Rinascimento italiano. - fig. 42 - Canoni che imponevano il rifiuto di rappresentazioni eccentriche come per esempio accadde a Franz Xaver Messerschmidt, (1736-

-

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Cfr: Giuliano Briganti, I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica, Electa, 1996.

1783), espulso dall'Accademia di Vienna per i suoi studi di Teste di carattere.

Il Neoclassicismo, con il nostalgico riconoscimento agli Antichi della condizione privilegiata di equilibrio fra natura e uomo, immediatamente inattingibile ai moderni e recuperabile solo grazie all'imitazione delle opere classiche, aveva reso inattuali gli ideali di bellezza su cui fondava i propri canoni. - fig. 43-

La nascita dell'estetica filosofica romantica affida all'arte compiti nuovi e stabilisce nuove parentele imponendole una nuova libertà: "Il genio non conosce compagni: deve sovrastare. Ogni tipo di comunanza nuoce alla poesia e all'arte".[20]Lì dove nei secoli precedenti la committenza garantiva l'interazione fra artista e società, la filosofia ottocentesca destina l'artista alla solitudine, lo condanna, solo, a fronteggiare il mercato. "In una razza devota l'arte produce reliquie; in una militare produce trofei, e merci in una dedita al commercio".[21]L'artista nella sua forzata o pretesa libertà è chiamato ad essere contemporaneamente committente di sé ed esecutore. fig. 44 - Simile a un bambino, deve esprimere il proprio

Johan Heinrich Füssli, Aforismi sull'arte, Abscondita, 2000, p. 62.
 Ibidem, p. 66.

sentimento in una forma libera da ogni vincolo con la tradizione. Si costituiscono i paradigmi dell'avanguardia, già prefigurata da Gustave Courbet, mentre nasce con Baudelaire la figura del critico d'arte, mediatore fra artista incompreso e pubblico ottuso e cieco.



Ad Reinhardt, Painting, 1960.

## Arte pura

Come ha notato Ernst Gombrich, le generazioni di artisti successive agli impressionisti sono impregnate di neoplatonismo, pur rifiutando il culto della bellezza ideale. La pretesa autoreferenzialità dell'arte spinge l'artista a generare forme "insignificanti" per i più, comprensibili solo ad una cerchia ristretta di iniziati: "arte pura" ripeteranno i protagonisti delle avanguardie novecentesche e ripeteranno infinite volte i loro epigoni: "L'unica cosa da dire sull'arte è che è una cosa sola. L'arte è arte-in-quanto-arte e ogni altra cosa è qualunque altra cosa [...] L'unico modo di dire cosa sia l'arte astratta ovvero l'arte-in-quanto-arte, sta nel dire ciò che essa non è."<sup>22</sup> - fig. 45 -

La disgiunzione e contrapposizione fra espressione e comunicazione preclude a priori la condivisione dell'opera fra artista e pubblico. Anche quando l'artista è tutt'altro che folle, come nei casi di Picasso, Kandnsky, Warhol, Beyus, la fortuna dell'artista è affidata alla sua rappresentazione e spesso autorappresentazione (pensiamo a Salvator Dalì e a Marcel Duchamp - fig. 46

Ad Reinhardt, Art as art, 1962, sta in Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt, a cura di Barbara Rose, University of California Press, 1991

e 47 -) come colui la cui stravaganza sarebbe garanzia di geniale grandezza. La personalità di Van Gogh ne rappresenta l'icona per antonomasia: tanto più incompreso tanto più grande. Non penso sia affatto casuale che Martin Heidegger, nel Novecento, assuma una sua opera come opera d'arte emblematica.<sup>23</sup> – fig. 48 e 49 -

Ma se Van Gogh è l'artista contemporaneo per eccellenza la sua *silhouette* nasce ben prima. Ogni epoca sceglie i suoi campioni. Negli ultimi due secoli l'artista eletto è colui che si avvicina più o meno pericolosamente alla follia, garanzia di geniale creatività, un quasi folle. Si ignora che la vera follia è muta: "dove c'è opera non c'è follia"<sup>24</sup>, come afferma Foucault e rivela lo stesso Vincent van Gogh al fratello Theo, prima di deporre il pennello e spararsi. L'opera se mai si intrattiene nella terra di nessuno fra ragione e follia.

Le radici culturali da cui discende la concezione che nega la millenaria funzione mimetica affidata all'immagine, furono poste all'origine del romanticismo, alla fine del Settecento. -fig. 50 - La concezione romantica e

\_

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Martin Heidegger, *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, 1997, pp. 18-22.

Foucault, 1998, p. 454

contemporanea dell'arte visiva si fonda sulla pura Darstellung, presentazione. Nozione introdotta da Novalis (1772-1801), essa oppone ad ogni rappresentazione di un'entità sensibile e finita la presentazione dell'Essere sua totalità, che si attua nell'atto creativo. "La poesia guarisce le ferite inferte dall'intelletto. Consta di componenti opposte, di verità elevatrice e di illusione piacevole". <sup>25</sup> Calandosi nella propria interiorità e liberandosi da ogni conoscenza sensoriale l'artista ha accesso a una "conoscenza extrasensoriale" che lo conduce al luogo originario in cui si annulla la differenza fra sé e mondo, fra soggetto e oggetto, fra sé e la totalità dell'Essere: "l'artista ha animato nei suoi organi il germe della vita che plasma se stessa, ha elevato la sensibilità di essa di fronte allo spirito ed è quindi in grado di emanare quegli organi idee e volontà, attraverso senza sollecitazioni esterne, e di servirsene come strumenti per qualsiasi modificazione del mondo reale." "Il quadro è soltanto la cifra [dell'artista], la sua espressione il suo strumento di riproduzione"<sup>26</sup>.

Mentre l'artista agisce obbedendo ad una "esigenza interiore" - come dirà ancora Kandinsky -, l'uomo

25

Novalis, Frammenti, 1198.

<sup>16</sup> Ibidem, 1120

comune agisce obbedendo a sollecitazioni esterne. Nell'uomo comune "lo spirito, come pigra materia, alle leggi fondamentali sembra sottostare della meccanica."27 L'artista si prefigge lo scopo supremo di distruggere il principio di contraddizione in nome di una logica superiore.<sup>28</sup> "L'artista sta sopra l'uomo comune come la statua sopra il piedistallo"29. L'uomo comune agisce secondo intelletto, quell'intelletto di cui Kant aveva sancito i limiti in una conoscenza per sé. Contrariamente a quanto comunemente si crede nella romantica non è concezione esaltato l'arbitrio soggettivo. L'opera del genio-artista è ricettiva e attiva, è tesa al superamento della separazione fra Io e Non-io, Io e Natura, Io e Mondo: "è lo statuto ontologico della sensibilità che viene mutato, e che viene ora interpretato come una trasparenza del conoscere". 30 L'artista dando ascolto solo alla propria interiorità attinge ad una conoscenza assoluta. La condizione dell'artista, come dirà Hölderlin, è "Essere uno con il tutto, questo è il vivere degli dei; questo è il cielo per l'uomo [...] Essere

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> *Ibidem*, 1120

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> *Ibidem*, 89

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> *Ibidem*, 1102

Giampiero Moretti, *Il genio*, Il Mulino, 1998, pp. 129-130.

uno con tutto ciò che vive e ritornare, in una felice dimenticanza di se stessi, al tutto della natura, questo è il punto più alto del pensiero e della gioia [...] Essere uno con tutto ciò che vive!" [...] Sovente mi innalzo a questa altezza, ma un momento di riflessione mi butta giù. [...] un dio è l'uomo quando sogna, un mendicante quando riflette."<sup>31</sup>

La netta separazione fra ragione e follia, sancita da Cartesio nelle Meditazioni metafisiche (1641), è fatta propria dall'estetica romantica, ma rovesciata di valore: è ora la "follia" dell'artista ad ascendere ad una verità superiore, inaccessibile alla ragione; follia e natura da un lato, la ragione dall'altra, incapace di oltrepassare la "verità esteriore": "le categorie kantiane sono soltanto per la sostanza accidentale" E ciò avviene mentre nei nuovi manicomi che si vanno costituendo si pensa di curare il folle liberandolo entro i confini concessi dalla ragione, sottraendolo alla società che l'ha alienato e restituendolo a se stesso e alla sua vera natura ragionevole.

.

Friedrich Hölderlin, *Iperione*, Feltrinelli, 1991, pp. 29-30

Novalis, Frammenti, 143.

È paradossale che la trasparenza conoscitiva dell'Essere, riconosciuta all'Arte – ora sempre più spesso scritta con la A maiuscola - e contrapposta all'inautenticità dell'esperienza quotidiana del mondo, sia fatta propria dalle teorie romantiche che ne hanno posto le basi: la teoria romantica dell'arte rende trasparente trasparenza dell'Arte come esperienza autentica della verità. La teoria speculativa dell'arte, formulata dalle filosofie romantiche che affidano all'arte il compito di attingere ad una verità inattingibile ad altre attività umane, teorizza la trasparenza cognitiva di un pensiero filosofico che rivela la verità in quanto rivela la verità dell'Arte.33 Le immagini, in quanto immagini sacre, sottratte alla funzione religiosa e politica, a cui erano legate fino al Settecento, sono ora subordinate alla Filosofia e da questa sono esse stesse sacralizzate. Il loro destino è essere contemplate esteticamente nei Templi dell'Arte, nei musei come esperienza sensibile della presenza dell'Essere: opere d'arte assolute. Non è

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Cfr: Jean-Marie Schaeffer, <u>L'arte dell'età moderna</u>. Estetica e filosofia dell'arte dal XVII secolo ad oggi, Il Mulino, 1996, p 15. Inoltre vedi il capitolo dedicato alla teoria sull'arte di Martin Heidegger: L'arte come pensiero dell'essere, pp. 393-452.

<sup>□</sup> *Ibidem*, pp. 476-490.

sorprendente che, a partire dal rapporto simbiotico fra filosofia e arte, istituito dall'estetica romantica, nel quale la seconda è subordinata alla prima, Joseph Kosuth, un'artista concettuale protagonista negli anni Sessanta, giunga a ribaltare la sentenza hegeliana che decretava la morte dell'arte. Kosuth considera l'arte del XX secolo "la fine della filosofia e l'inizio dell'arte": se, come affermano i filosofi, l'arte contemporanea rivela la verità la filosofia, nel riconoscere la verità dell'arte, ha esaurito la sua funzione, deponendola nelle mani degli artisti. 34 La pittura dell'Ottocento, come il protagonista del romanzo La recherche de l'absolu (1834) di Honoré de Balzac, è attraversata da questa aspirazione all'assoluto, dal superamento del sé, dalla liberazione del desiderio, dall'adesione panica alla natura. - fig. 51 e 52 - Si affaccia un rinnovato simbolismo, che intende rivelare

Joseph Kosuth, L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale, Costa & Nolan, 1987. Vedi inoltre Jean-Marie Schaeffer, 1996, p. 23. Gli esiti controversi della teoria speculativa dell'arte emergono anche dalle riflessioni di Arthur C. Danto, La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte, Laterza, 2008; Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia, Bruno Mondatori, 2008.

l'invisibile, visibile solo dall'occhio interiore, dove alla menzogna della ragione si oppone la verità autentica dell'arte visionaria. Verità inaccessibili ai sensi sono evocate dal sogno. Da quel sogno che già Cartesio aveva avvicinato alla follia e subito distinto dalla ragione, che presto sarà colonizzato dall'indagine razionale di Freud e reso strumento terapeutico della follia.

Fra Ottocento e Novecento il simbolismo pose le basi di una delle più fertili linee di sviluppo dell'arte del nuovo secolo, che presto, con il Surrealismo, tenterà di annettersi il pensiero freudiano facendo dei processi di spostamento e condensazione, attribuiti da Freud al lavoro onirico, la propria sintassi compositiva. - fig. 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 e 61 - Spesso il simbolismo avrà nella letteratura la propria fonte di ispirazione, come già l'ebbe nella pittura visionaria romantica, quasi nel tentativo di affermare inequivocabilmente la comune appartenenza, delle arti visive e della poesia, all'ambito di una conoscenza esclusiva. - fig. 62 e 63 - Così Segantini ne Le Cattive madri e ne Il Castigo delle lussuriose si ispira a Ovidio, che immagina la punizione inflitta da Bacco alle Menadi, colpevoli dell'atroce morte di Orfeo: "legò con radici contorte nelle selve tutte le donne degli Edoni che avevano assistito al misfatto [...] anche il petto diventa legno, di legno sono le spalle, e anche le braccia diresti essere realmente lunghi rami e non sbaglieresti a credere così". Soggetto ripreso da Paul Klee in *Vergine sull'albero*. - fig. 64 -

35

Ovidio, Metamorfosi, XI, 69-84, UTET, 2005.



Jackson Pollock mentre dipinge nello studio di East Hampton, New York, 1951. Da un documentario di Hans Namuth.

#### Dover essere liberi

Ma forse la linea di sviluppo delle arti visive del Novecento dove si esplicitano le forme più coerenti le teorie romantiche è costituita dall'astrattismo. È Wassily Kandinsky che, nel trattato *Lo Spirituale nell'arte* (1912), pone l'arte astratta come destino dell'arte liberata da ogni funzione mimetica, da ogni soggettività, da ogni condizionamento esteriore, come pura espressione della "necessità interiore", in termini molto simili a quelli posti da Novalis. - fig. 65 - L'arte astratta intende significare, produrre senso, senza ricorrere alla rappresentazione, che nello statuto dell'arte europea di origine greca comportava l'imitazione del mondo visibile. Come già aveva affermato Johan Heinrich Füssli "l'imitazione sembra cessare là dove ha inizio la visione". L'arte astratta non rappresenta, presenta.

Da una sintesi fra Simbolismo surrealista e Astrattismo espressionista discende l'esperienza che più immediatamente sembra aver portato l'opera in prossimità della creazione, liberata da ogni vincolo razionale e da ogni gabbia che imprigioni

Johan Heinrich Füssli, *Aforismi sull'arte*, Abscondita, 2000, p. 46.

l'immaginazione. Il teatro è Manhattan negli anni quaranta, in quel fenomeno artistico chiamato *Action painting*.

Sembra riaffiorare in quei pittori l'istanza, già ben presente a Kandinsky, di voler decantare la pittura di ogni aspetto contingente e soggettivo, per poter essere espressione di una essenza superiore e trascendente: "espressione dell'assoluto". Come già aveva profetizzato Novalis, l'artista è chiamato ad assumere in sé l'essenza generatrice attribuita dalle religioni a dio, ossia la capacità di creare, in assoluta libertà.

Il termine *action* voleva sottolineare le caratteristiche della prassi creativa, caratterizzata da una violenta gestualità, che la critica aveva fin dall'inizio voluto affermare come distintiva della nuova pittura astratta americana: "Quando sono *nel* mio quadro, non sono cosciente di quello che sto facendo. È solo dopo, per una sorta di <<pre>cepresa di coscienza>, che vedo con chiarezza ciò che ho fatto". Teg. 66, 67 e 68 - Furono però, paradossalmente, i critici americani Clement Greenberg, Alfred Barr, Harnold Rosemberg, James Sweeney e le galleriste Peggy Guggenheim e Betty Parson a designare

Jackson Pollock, *La mia pittura*..., 1947-48. Sta in *La scuola di New York*, a cura di Viviana Birilli, p. 57. Abscondita, 2007.

il comportamento sociale e le caratteristiche delle modalità compositive delle opere perché queste fossero espressione libera dell'artista libero.<sup>38</sup> Sono i critici e i galleristi a tracciare il profilo esistenziale e la poetica degli artisti fino a dettarne l'incarico, 39 ossia le circostanze specifiche entro le quali gli artisti devono agire perché le loro opere possano essere promosse. Jeckson Pollock (1912-1956) è artista puro, è colui che agisce senza fini, senza regole e la sua opera è perciò ineffabile, indicibile, comprensibile solo con un atto di totale abbandono e sottomissione che consiste nella contemplazione estatica. La pittura dell'Action Painting fu additata come la rivolta individuale estrema contro qualsiasi censura o tentativo di dirigere la creatività verso una qualsiasi funzione che non fosse la creazione artistica stessa. La Scuola di New York poteva però anche assumere un significato politico e morale: decretava la superiorità della libera società americana in opposizione alle dittature europee dalle quali erano fuggiti i maestri

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Cfr: Clement Grennberg, Avanguardia e Kitsch, 1939; Pittura modernista, 1961. Sta in G. Di Giacomo e C. Zambianchi, Alle origini dell'opera d'arte contemporanea, Laterza, 2008, pp. 67-92.

Per il concetto di incarico e la sua evoluzione nell'arte del Novecento vedi Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, 2000, in particolare pp. 67-71.

dell'arte libera, quelle dittature che sostenevano e imponevano la rappresentazione realista e condannavano l'arte degenerata delle Avanguardie.

L'incontenibile libertà degli artisti della Scuola di New York si esplicava sia nello stile pittorico, sia nello stile di vita: "gli irascibili" esibivano atteggiamenti irriverenti e asociali. Vicina alle esperienze americane è la pittura europea del secondo dopoguerra, ricondotta al termine informale. - fig. 69 e 70 - Forse mai così esplicito si è mostrato uno dei compiti che la società contemporanea affida all'attività artistica, il compito di neutralizzare le forze altrimenti incontenibili e distruttive della follia divenendone una sorta "parco nazionale", dove la follia degli altri è funzionale alla nostra ragione, non solo tollerabile.

Negli anni cinquanta la pittura astratta era considerata dalla critica più avanzata l'esito ultimo dell'arte contemporanea, anche se ben presto le neo avanguardie successive contraddissero questa profezia. Nonostante ciò l'estetica romantica ha continuato a svolgere un ruolo guida per gli artisti e per il pubblico. Ma è proprio la produzione artistica nella sua evoluzione a mostrarne i limiti. Gli artisti continuarono a confrontarsi con la

realtà del mondo sensibile a non essere degli "idioti sociali". La follia non ha preso possesso delle immagini, non più di quanto abbia preso possesso di ogni altra attività.

La poetica romantica istituisce un'affinità elettiva fra arte e follia, ma è facile mostrare come ogni attività può essere intrisa di immaginazione e creatività: forse il fisico Albert Einstein è meno creativo di Picasso? Il matematico Georg Cantor meno folle di Van Gogh? E meno folle, se pure più criminale, pensare, di invadere l'Unione Sovietica con le scarpe di cartone, come fece Mussolini, o decretare il genocidio degli ebrei, come fece Hitler, di quanto sia chiudersi in una stanza con un coyote o tagliarsi il ventre con una lametta? - fig. 71 e 72 - La creatività e la follia appartengono all'uomo, e allignano in ogni sua attività, in ogni disciplina, nella scienza come nella politica e nell'economia, nel bene e nel male. Non grazie alla follia, bensì grazie a ciò che le si oppone si crea l'opera: nella costante interazione fra senso della realtà e senso della possibilità: "se il senso

della realtà esiste [...] allora ci deve essere anche qualcosa che chiameremo senso della possibilità."<sup>40</sup>

La follia è forse nel luogo comune, nell'illusione di una ragione assoluta che fronteggi una follia assoluta, nel concepire identità senza differenze e differenze senza identità. Se, come afferma Foucault, "dove c'è opera non c'è follia" allora dove c'è follia non c'è opera, nemmeno opera d'arte, perché ogni fare è fare nella e con la realtà. L'attività creativa, esercitata in qualsiasi attività, è semmai antidoto alla follia, perché esige relazione fra realtà e possibilità.

Guido Galesso

<sup>-</sup>

Robert Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, 1972, vol. I, p.12.

#### INDICE DELLE IMMAGINI

- 1. Savator Dalì, Copertina di Time, 14 dicembre 1936.
- 2. Fidia, Partenone, Fregio dorico, 447-432 a. C.
- 3. Fidia, Partenone, Fregio dorico, 447-432 a. C.
- 4. Fidia, Partenone, Fregio dorico, 447-432 a. C.
- 5. Skopas, Menade danzante, 335 a. C. c.
- 6. Menade, fine V sec, copia romana, 120-130 d. C.
- 7. Apocalisse anglonormanna, triplo gorgoneion, 1290 c.
- 8. Parigi, Notre-Dame, Lunetta del Giudizio Universale, 1200 c.
- 9. Reims, Notre-Dame, Facce deformi, XIII sec.
- 10. Buffalmacco, Trionfo della Morte, 1336 c.
- 11. Coppo di Marcovaldo, L'inferno, 1260-75 c.
- 12. Crocifissione, 1308, part.
- 13. Giotto, Prudenza e stoltizia, 1303-05.
- 14. Miniatore parigino, Stolto, XIII sec.
- 15. Girolamo dei Libri, Stolto, 1490 c.
- 16. Libro d'Ore di Alfonso d'Este, 1510
- 17. Libro d'Ore Pierpont, part., 1300 c.
- 18. Dornoch, Saint Gilbert, Gargouille, XIII sec.
- 19. Parigi, Notre-Dame, Gargouille, XIII sec.
- 20. Hieronymus Bosch, Cristo porta croce, 1515-16.
- 21. Hieronymus Bosch, Sette peccati capitali, 1475-80.
- 22. Hieronymus Bosch, Gola, 1475-80.
- 23. Hieronymus Bosch, Cura della follia, 1475-80.
- 24. Hieronymus Bosch, Nave dei folli, 1490-1500.
- 25. Palermo, Trionfo della morte, 1445.
- Bernt Notke, San Nicola, Tallin, Danza Macabra, part., 1475
   c.
- 27. Hieronymus Bosch, Tentazioni di Sant'Antonio, 1505-06.
- Hieronymus Bosch, Trittico delle tentazioni di S. Antonio, part., 1505-06.
- 29. Mathias Grünewald, *Polittico di Isenheim*, part., 1515.
- 30. Pieter Bruegel il vecchio, Dülle Griet-Margot, 1562.
- 31. Pieter Bruegel il vecchio, Superbia, 1556-57
- 32. Pieter Bruegel il vecchio, La caduta di Icaro, 1558 c.
- 33. Pieter Bruegel il vecchio, La Torre di Babele, 1563.
- 34. Raffaello Sanzio, Transfigurazione di Cristo, 1518-20.
- 35. Jacopo Tintoretto, Ritrovamento del corpo S. Marco, 1562-66.
- 36. William Hogarth, Manicomio a Bedlam, 1733.
- 37. Giovan Battista Piranesi, *Carceri*, tav. XIV, 1745-50.

- 38. William Blabke, *The Book of Urizen*, Tav. 9, 1794.
- 39. Heinrich Füssli, Incubo, 1781.
- 40. Francisco Goya, El sueno de la razon produce monstruos, 1797-98.
- 41. Francisco Goya, Cortile dei folli, 1793-94.
- Franz Xaver Messerschmidt, Testa di carattere, Libertino, 1770-83.
- 43. Füssli Heinrich, L'artista in disperazione presso giganteschi frammenti di una statua, 1778-79.
- 44. Gustave Courbet, Atelier, 1855.
- 45. Ad Reinhardt, Painting, 1960.
- 46. Salvator Dalì, Conferenza alla Sorbona, 17 dicembre 1955.
- 47. Man Ray, Marcel Duchamp Rrose Sélavy, 1921.
- 48. Vincent van Gogh, Zoccoli, 1988.
- 49. Vincent van Gogh, Autoritratto con l'orecchio fasciato, 1889.
- 50. Carl August Ehrensvärd, Vera nascita del poeta, 1780 c.
- 51. Caspar Friederich, Monaco in riva al mare, 1809.
- 52. John Constable, Stonehenge, 1836.
- 53. Paul Ranson, Cristo e Budda, 1890-92.
- 54. Paul Gauguin, Giorno degli dei, Mahana no atua, 1894.
- 55. Augusto Giacometti, Adamo ed Eva, 1907.
- 56. Ferdinand Hodler, Emozione, 1901-02.
- 57. Edward Munch, Madonna, 1894-55.
- 58. Giorgio De Chirico, Arianna, 1913.
- 59. Meret Oppenheim, Ma Governante, 1936.
- 60. Salvator Dalì, Apparizione di un volto e di una fruttiera sulla spiaggia, 1938.
- 61. Max Ernst, Europa dopo la seconda pioggia, 1940-42.
- 62. Giovanni Segantini, Le cattive madri, 1894.
- 63. Giovanni Segantini, Il castigo delle lussuriose, 1891.
- 64. Paul Klee, Vergine sull'albero, 1903.
- 65. Wassily Kandinsky, Composizione VI, 1913.
- 66. Hans Namuth, Jackson Pollock mentre dipinge nello studio di East Hampton, New York, 1951.
- 67. Jackson Pollock, Shimmering Substance, 1946.
- 68. Franz Kline, Senza titolo, 1949.
- 69. Mathieu Georges mentre dipinge.
- 70. Emilio Vedova, Plurimi, 1964.
- 71. Jhoseph Beyus, I like America and America likes me, 1974.
- 72. Gina Pane, *Psyche*, 1975.

#### **BIBLIOGRAFIA**

Jurgis Baltruśaitis, Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica, Adelphi, 1993.

Michael Baxandall, Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte, Einaudi, 2000.

Valeriano Bozal, Il gusto, Il Mulino, 1996.

Giuliano Briganti, I pittori dell'immaginario. Arte e rivoluzione psicologica, Electa, 1996.

Arthur C. Danto, La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte, Laterza, 2008;

Arthur C. Danto, Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia, Bruno Mondatori, 2008.

Eric R. Dodds, I greci e l'irrazionale, Rizzoli, 2009.

Giulio Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*, Raffaello Cortina Editore, 2010.

Michel Foucault, Le Parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane, Rizzoli, 1996.

Michel Foucault, Storia della follia nell'età classica, Rizzoli, 1998.

Johan Heinrich Füssli, Aforismi sull'arte, Abscondita, 2000.

Francio Haskel, Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo, Bollati Boringhieri, 1989.

Martin Heidegger, Sentieri Interrotti, La Nuova Italia, 1997. Friedrich Hölderlin, Iperione, Feltrinelli, 1991.

Joseph Kosuth, L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale, Costa & Nolan, 1987.

Rosalind Krauss, Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art, 1998.

Paul Oskar Kristeller, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, 1998.

La scuola di New York, a cura di Viviana Birilli, Abscondita, 2007.

Giampiero Moretti, Il genio, Il Mulino, 1998.

Robert Musil, L'uomo senza qualità, Einaudi, 1972.

Novalis, Frammenti, Rizzoli, 1976.

Ovidio, Metamorfosi, UTET, 2005.

Jackie Pigeaud, La follia nell'età classica, Marsilio, 1995.

Platone, Dialoghi. XXII. Gorgia (o della retorica), Vallecchi, 1931.

Platone, Repubblica, Bompiani, 2009.

Ad Reinhardt, Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt, a cura di Barbara Rose, University of California Press, 1991.

Mark Rothko, Scritti, Abscondita, 2002.

Jean-Marie Schaeffer, Addio all'estetica, Sellerio, 2003.

Jean-Marie Schaeffer, L'arte dell'età moderna. Estetica e filosofia dell'arte dal XVII secolo ad oggi, Il Mulino, 1996.

Meyer Schapiro, L'impressionismo. Riflessi e percezioni, Einaudi, 2008.

Salvatore Settis, Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento, Einaudi, 2010.

Larry Shiner, L'invenzione dell'arte. Una storia culturale, Einaudi, 2010.

Jean Starobinski, L'invenzione della libertà. 1700-1789, Abscondita, 2008.

Władysław Tatarkiewicz, Storia dell'estetica, Einaudi, 1980.

In copertina: Carl August Ehrensvärd, Vera nascita del poeta, 1780 c.

## L'INVITO

#### DI PAOLO GOBBI

Padova, martedì, l'undici gennaio del duemilaeundici

#### LA VERNA

I. La verna (diario)

15 Settembre (per la strada di Campigno)

Tre ragazze e un ciuco per la strada mulattiera che scendono. I complimenti vivaci degli stradini che riparano la via. Il ciuco che si voltola in terra. Le risa. Le imprecazioni montanine. Le roccie e il fiume

Castagno, 17 Settembre

La Falterona è ancora avvolta di nebbie. Vedo solo canali rocciosi che le venano i fianchi e si perdono nel cielo di nebbie che le onde alterne del sole non riescono a diradare. La pioggia à reso cupo il grigio delle montagne. Davanti alla fonte hanno stazionato a lungo i Castagnini attendendo il sole, aduggiati da una notte di pioggia nelle loro stamberghe allagate. Una ragazza in ciabatte passa che dice rimessamente: un giorno la piena ci porterà tutti. Il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria. Guardo oppresso le roccie ripide della Falterona: dovrò salire, salire.

Dino Campana

### Cari amici e simpatizzanti Samizdat,

L'attimo del risveglio è forse appena di là da venire ma nessun cenno s'avanza tra il denso umidore invernale che ci faccia ricordare, anche lontanamente, cosa sia un raggio di luce vivo che rimbalza baldanzoso, quasi sghignazzando, nell'azzurro mattino sopra un'odorosa coltre di fiori variopinti. Insiste con noia questo paesaggio imbalsamato e monotono come un rintocco di campane che langue ma non desiste. Nemmeno le stoppie ardono sicure per i campi ma soffocano nel fumo e le fiamme infuriano solo al tocco, raro, di vento, per subito inabissarsi tra le pigre volute grigie. Quali vite segrete cela la terra che tra un po' - ma tra quanto? svelerà, ma che ora tiene nascoste oltre le radici più profonde, là dove la terra non conosce altro che il tumulto selvaggio delle viscere infuocate? Quando il calore di quel caos che sconquassa e che scompiglia vorrà ridestare quel fiore che si protendeva dalla rupe in faccia al sole? Da quella roccia spiovente, da quel ciglione spuntato ove ora solo si rigenera per insondabile miracolo il verdevivo muschio mi avvio a discendere, a lasciare anche quest'anno l'agonia del verno e la vertigine dei monti sporgenti sul mare di nebbia, ma prima voglio assistere al germoglio dalla crepa della pietra del primo fiore che avrà il colore della goccia d'acqua specchio del cielo. Ma tra quanto?

Beato colui che non s'abbisogna di *salire, salire* là dove il vento fa mulinello per trovar forze e ispirazione ma puro e folle come un Parsifal vive immerso nel sogno, nell'estasi interminabile. Ahimé, l'artista per stare lassù e non smettere di sorprenderci deve invece lottare senza tregua, agitarsi sconvolto, soffiare sul fuoco per sprigionare scintille, immergersi nel vortice, camminare

sull'orlo dell'abisso, affrontare draghi, librarsi in volo sul bollore del vulcano...

Sembra un destino avverso quello che spetta all'artista dal momento in cui sceglie - perché felicemente costretto - di partire per quel lungo viaggio che è la conoscenza di sé attraverso la creazione, l'invenzione. Se poi questa esplorazione necessita del contatto stretto con la realtà per andar oltre non so dirvi, qui mi fermo perché di questo e di molto altro ancora ci parlerà l'amico Guido Galesso nel prossimo Samizdat, intitolato "A regola d'arte, fra realtà e possibilità". Un itinerario nell'ampio scenario della Storia dell'arte, a partire dalla follia degli dei e degli uomini ravvisata nei fregi del Partenone per poi risalire, attraverso i lunghi secoli dell'arte cristiana medioevale e alla follia del peccatore, fino ai percorsi moderni e contemporanei, all'arte pura di Van Gogh e di Kandinsky. In questo suo articolato tragitto, ricco di suggestivi esempi (che avremo modo di ammirare durante la presentazione perché perfettamente illustrati dalla proiezione), Guido ha continuato a far dialogare arte e follia, ricostruendo dettagliatamente un percorso per nulla prevedibile su tale rapporto, e andando infine ben al di là dei tanti e spesso scontati luoghi comuni che hanno troppo inficiato tale suggestivo connubio.

E che ne sarà del mio discendere quaggiù non appena vedrò spuntare, oltre il bordo della neve quasi quasi pavoneggiandosi, quel fiorellino che guarda il cielo, lassù? Tutta d'un fiato dopo l'infinita attesa esclamerà Primavera il suo ritorno anche qui dandosi un sacco di arie, che io accoglierò volando a raso su paesi e paesaggi, follemente inebetito dalla lietezza del dì risplendente.

A presto e con affetto Paolo P. S. - Per trovar il luogo della scena, seguite queste indispensabili tracce: appuntamento a Padova domenica 23 gennaio alle ore 11.00 presso l'agriturismo Pegaso, in via Rossini 31, San Giacomo di Albignasego – tel. 049.8014002.



# CHI SONO I NUOVI SAMIZDAT



E' un gruppo nato quasi spontaneamente verso la fine del 1997.

Alcuni amici, abituati a incontrarsi tra osterie e trattorie per scambiare idee, chiacchiere, conoscenze ed esperienze di vita, hanno sentito ad un certo punto il bisogno di imperniare tali incontri attorno alla presentazione e discussione di un breve testo redatto da un amico e regalato a tutti i presenti in spirito d'amicizia. Proveniamo da diversissime esperienze di vita associativa, politica, professionale e culturale; che cosa abbiamo in comune? Con una parola forte e un po' fuori moda potremmo dire che a unirci è una sorta di spirito illuminista: è possibile comprendere la realtà (le contraddizioni, gli incanti e gli orrori), è anche possibile trasformarla.

La presentazione di questi libretti è anche e soprattutto l'occasione per scambiarci pensieri, storie, ipotesi, punti di vista, e ciò avviene sempre in una dimensione di dialogo e confronto. Se originale nel contenuto e nella forma (a giudizio di un Comitato di redazione alquanto informale), ogni scritto è ritenuto degno di pubblicazione.

La denominazione di "Nuovi Samizdat" si rifà al nome che veniva dato ai dattiloscritti proibiti che circolavano clandestinamente nell'ex URSS, ed è stata adottata perché i libretti, che la casa editrice (si fa per dire) pubblica, sono orgogliosamente semiclandestini e poveri (solo a livello tipografico), circolano di mano in mano e non hanno prezzo. I libretti vengono diffusi e discussi in incontri pressoché mensili nelle sedi meno costose, che vanno dai prati (quando il tempo lo consente) alle sale di trattorie od osterie giudicate stuzzicanti mete culturali e gastronomiche o in sale pubbliche o private ottenute da compiacenti amici che amano una cultura fatta anche di relazioni umane.



questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro ci vedi il denaro:

questi sono i satelliti di Giove, questa è

l'autostrada

del Sole, è la lavagna quadrettata, è il primo volume dei Poetae Latini Aevi Carolini, sono le scarpe, sono le bugie, è la Scuola di Atene, è il burro,

è una cartolina che mi è arrivata oggi dalla Finlandia, è il muscolo massetere,

è il parto: ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi il denaro:

e questo è il denaro,

e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri

con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette

di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie:

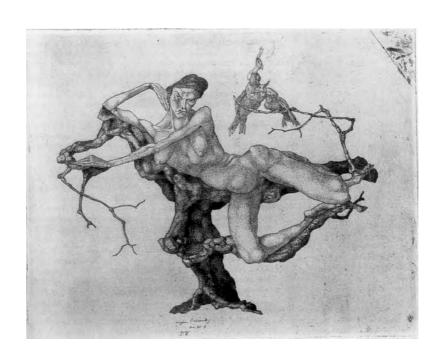
ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente:

# **GENNAIO 2011**

Numero **0** - ERIC HOBSBAWM, Uno sguardo a volo d'uccello sul Secolo Breve.

- FERDINANDO PERISSINOTTO, Frammentazione delle esperienze ed esperienza della modernità.
- 2. VITTORIO DUSE, La visita (con un ricordo dell'autore).
- PAOLO GOBBI, Alla Gran Tua Gola Viaggio sentimentale fra le trattorie del Veneto.
- GIOVANNI COMISSO, Osteria di pescatori (con una nota di Paolo Gobbi).
- STEFANO BRUGNOLO, PAOLO GOBBI, SERGIO VENTURA, Cartolina d'auguri per l'anno che viene (Racconti).
- PAOLO GOBBI, STEFANO BRUGNOLO, ALDO PETTENELLA, Di pensier in pensier di monte in monte (Antologia di testi letterari dedicati ai Colli Euganei con tre suggerimenti di lettura itinerante).
- 7. GAETANO ZAMPIERI, Il firmamento di Ulisse.
- 8. ERNESTO MARCHESE, Pan e altro.
- 9. AUTORI VARI, Alla ricerca dell'identità perduta di Pietro Ritti.
- 10. LORENA FAVARETTO, Sesso e potere nel Rinascimento pavano.
- STEFANO BRUGNOLO, Un ultimo ululato prima che il secolo finisca.
- 12. PIERGIORGIO ODDIFREDDI, GIOVANNI LEVI, Materiali per l'incontro su "Scienza e fede: un dialogo (im)possibile?"
- STEFANO BRUGNOLO, Orazione in lode e onore dello scrittore e bon vivant Paolo Gobbi.
- 14. CESARE PELI, Tigre bianca e altro.
- ALDO PETTENELLA, Il luogo del delitto (Gli Euganei del Sei-Settecento attraverso i processi criminali).
- GIANGIORGIO PASQUALOTTO, L'uomo contemporaneo con interventi di Ferdinando Perissinotto e Fernando Casarotti.
- 17. AUTORI VARI, Un mese di botte e risposte sull'identità s-perduta della sinistra.
- 18. MANUELA TIRELLI, Un tram chiamato... psicoterapia di gruppo.
- CESARE LOVERRE, Al muro Le fucilazioni del generale Andrea Graziani nel novembre 1917. Cronache di una giustizia esemplare a Padova e Noventa Padovana.
- 20. JORGE LEWOWICZ, Acerca del Caos.
- 21. GIUSEPPE VANZELLA, Vite svitate Storie di trevigiani minori.
- CARLO PAGANOTTO, Politica, Televisione, Nuovi media Qualche riflessione.
- PAOLO PERINI, Piccolo dizionario eti-mitologico dei fiori di montagna.
- ETTORE BOLISANI, Il buio oltre internet. Come (soprav)viveremo nella grande rete.
- 25. GABRIELE RIGHETTO, Il sentiero.
- 26. YASHIMA FUJITA HISAO, Il senso del tempo.
- LUIGI MAGAROTTO, Il rituale della tavola georgiana (lettera a Stefano Brugnolo).

- 28. MARCO MAFFEI, L'imprenditore, l'acquedotto, la città.
- FERDINANDO PERISSINOTTO, Macchine da guerra Appunti per una fenomenologia delle guerre postmoderne
- 30. GIORGIO HAVIS MARCHETTO, Seguendo Teppa Un itinerario sulle orme dei partigiani in Val Posina
- 31. STEFANIA MASIERO, La rappresentazione nostalgica nella *Pavane* pour une infante defunte di Ravel
- 32. GIOVANNI PALOMBARINI, Dialogo intervista di Sonia Bello a Giovanni Palombarini
- 33. ANTONIO DRAGHI, La ze 'na parola Piccolo glossario veneto dell'arte del costruire con alcune digressioni.
- 34. ALBERTO TREVISAN, Le sorgenti della pace.
- 35. GIORGIO HAVIS MARCHETTO, Seguendo Carnera Un itinerario sulle orme dei partigiani a Piana di Valdagno.
- MARIO DELLA MEA, Mendelsshon: da bambino prodigio a protagonista nel mondo musicale romantico.
- 37. GIORGIO ROVERATO, Sviluppo e crisi del cosiddetto modello veneto: intervista di Renzo Miozzo ad un "negazionista".
- 38. MARIO DE PAOLI, Il sovvertimento del moto dei pianeti e la pazzia del cavaliere errante: un caso di 'isomorfismo'.
- RENATO RIZZO, Graffiti padovani sullo scenario di una città di cinquant'anni fa e di oggi, con personaggi in politica, in tonaca, in affari e altro ancora
- 40. LUCIA BARBATO, Guida a Villa Breda Vincenzo Stefano Breda e la sua villa di Ponte di Brenta. Presentazione di Stefano Brugnolo
- 41. FABRIZIO DE ROSSO, Diario dal braccio
- 42. ALBERTO CESARE LOVERRE, Il mito del caduto e il sacrario del Grappa
- PIERVINCENZO MENGALDO, Il passato e il presente (conversazione a cura di Stefano Brugnolo)
- MAURIZIO ANGELINI, Vecchi compagni e nuovi migranti interviste a Cadoneghe.
- 45. MONICA CESARI SARTORI, Venezia in tecia
- 46. AUTORI VARI, I Samizdat in cucina
- MARIO SABBATINI, Cuba resta un'eccezione con un ricordo di Emilio Franzina – Presentazione di Carlo Paganotto e Paolo Gobbi.
- 48. STEFANO BRUGNOLO, Malo come forma di vita tra passato e futuro con una prefazione di Emanuele Zinato.
- 49. LORENZO CAPOVILLA, Il Massacro del Grappa (settembre 1944)
- 50. FEDERICO COLLESEI, Diario cinese (un anno di scuola italiana).
- 51. CARLO PAGANOTTO, Le radici e le ali con una prefazione di Ferdinando Perissinotto.
- ANDREA ZAMBOTTO, Sándor Márai. Dall'oblio alla scoperta di un grande scrittore.
- 53. SERGIO DURANTE, Il caso Battisti.
- GUIDO GALESSO, A regola d'arte, fra realtà e possibilità. con una prefazione di Manuela Tirelli

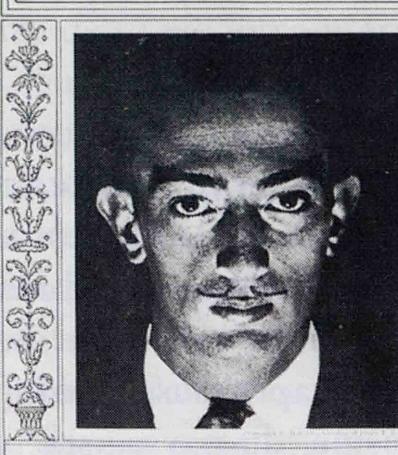


I Nuovi Samizdat n. 54



# TIME

The Weekly Newsmagazine

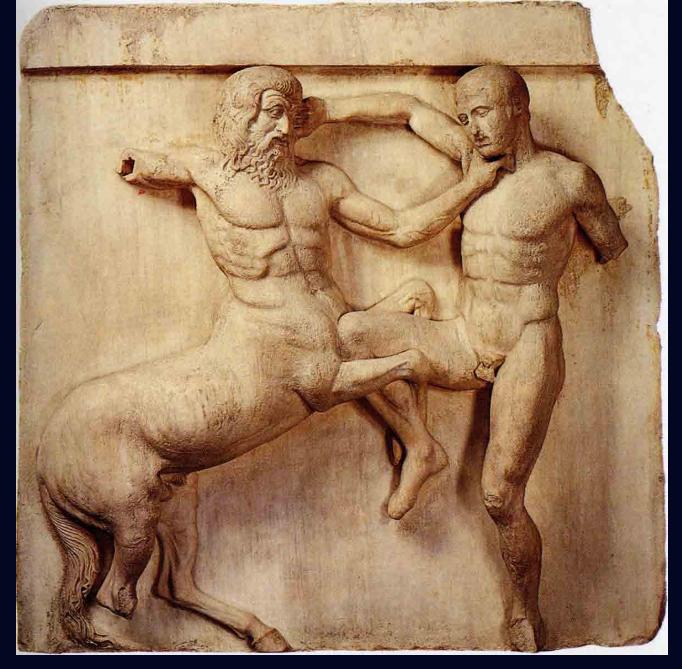




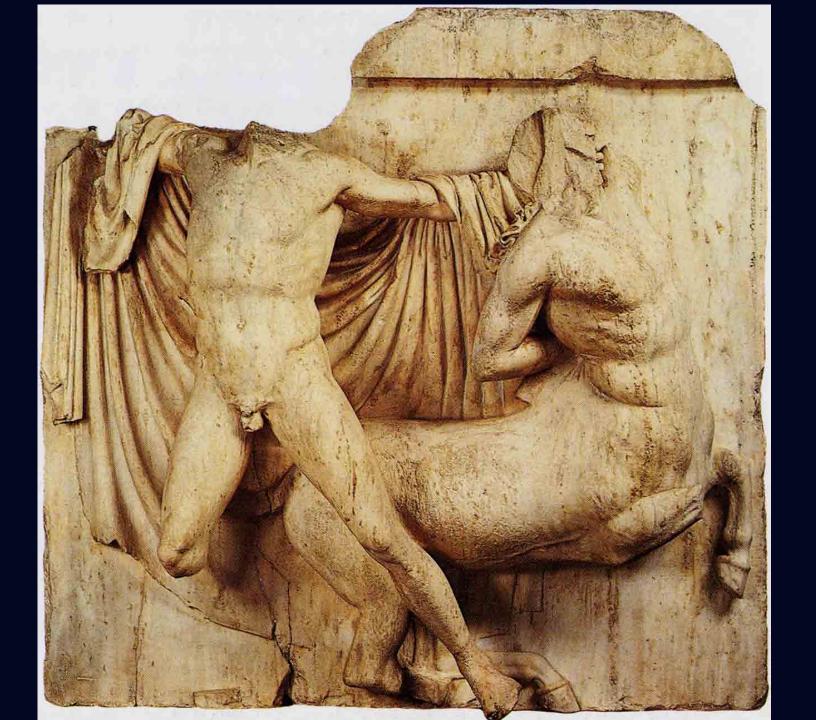
SURREALIST SALVABOR DALI

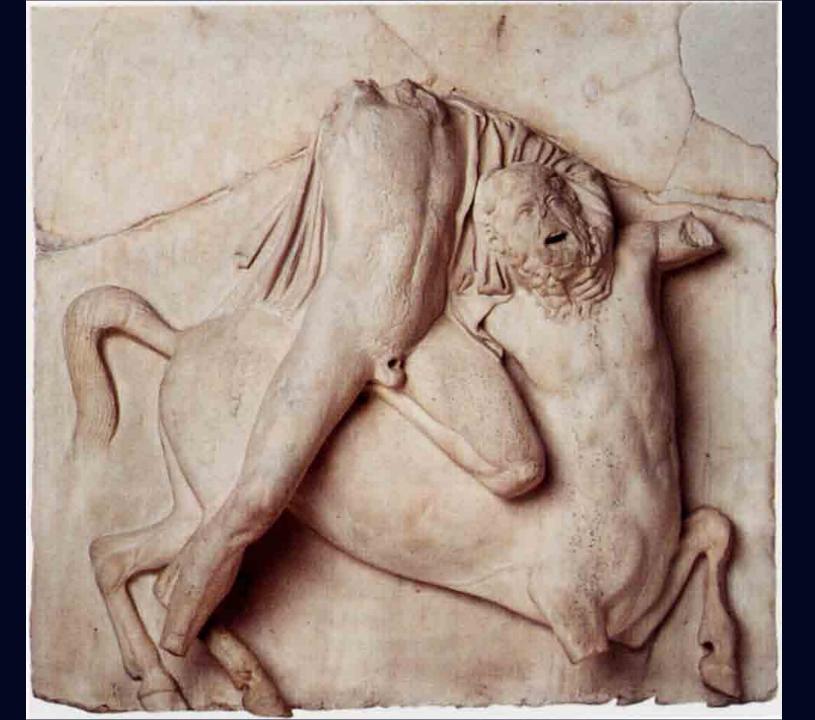
Colores William Annual to Secretary a specifical as a secretary product of the NZZ secretary as a secretary secretary.

Number 31



Fidia, Partenone, Fregio dorico, 447-432 a. C.







Skopas, *Menade danzante*,

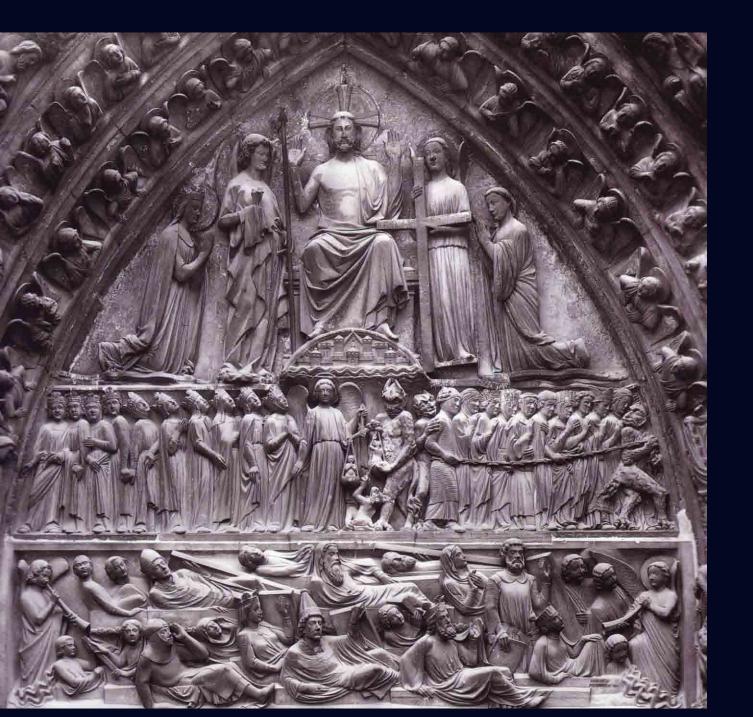
335 a. C. c.



Menade, fine V sec, copia romana, 120-130 d. C.



Apocalisse anglonormanna, triplo gorgoneion, 12907 c.



Parigi, Notre-Dame, Lunetta del Giudizio Universale, 1200



Reims, Notre-Dame, Facce deformi, XIII sec.

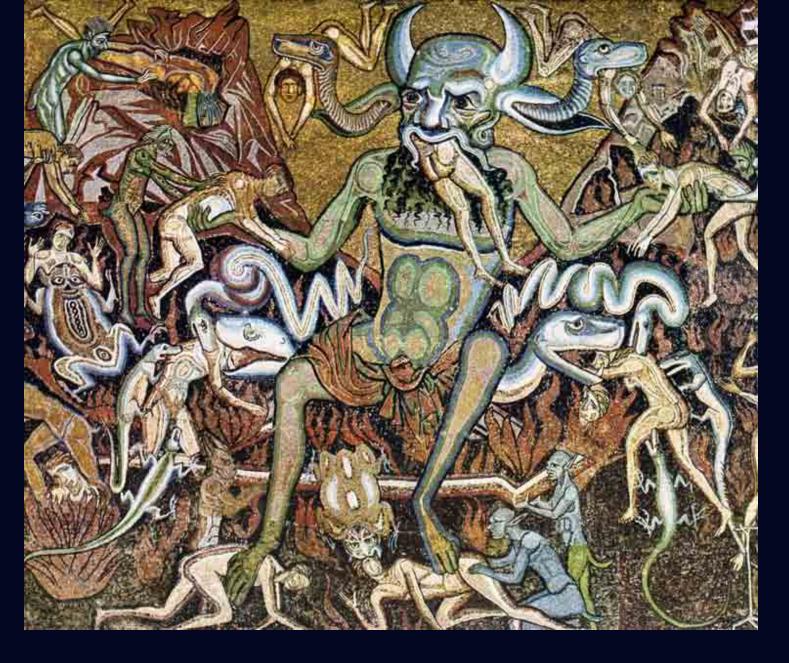


Buffalmacco,

Trionfo della

Morte,

1336 c



Coppo di Marcovaldo, L'inferno, 1260-75 c.





Giotto,

Prudenza e

stoltizia,

1303-05



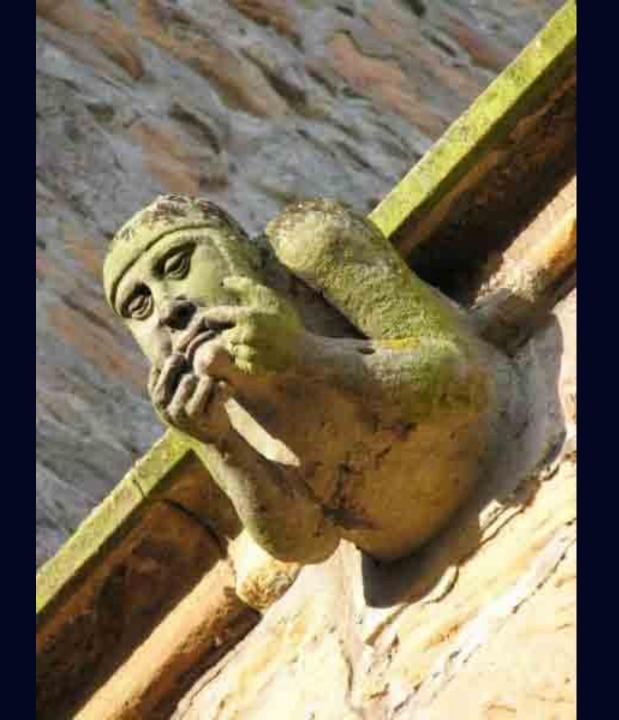


Girolamo dei Libri, Stolto, 1490 c.

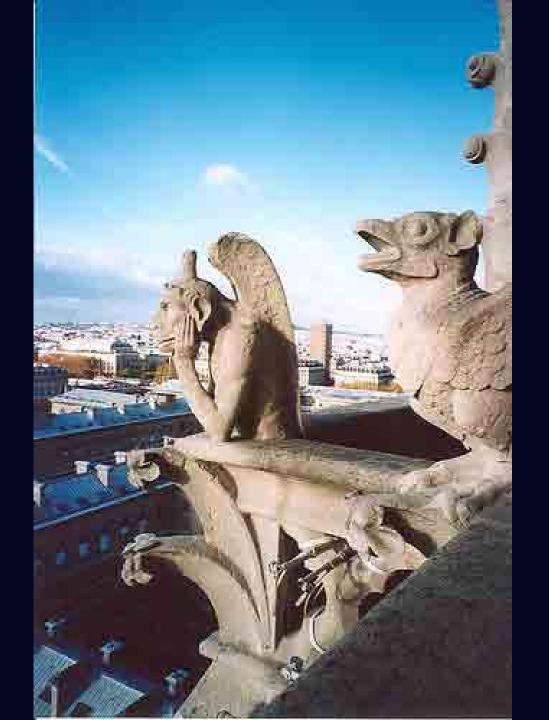




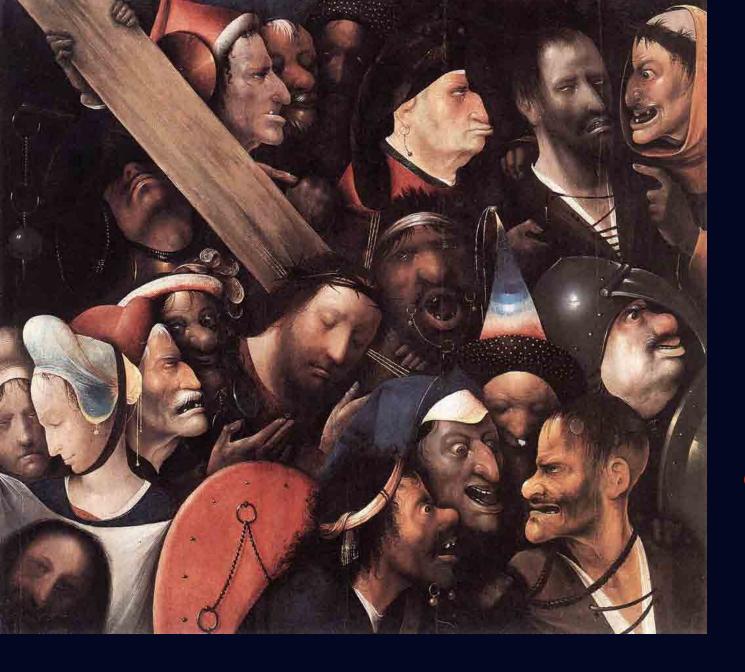
Libro d'Ore Pierpont, part., 1300 c.



Dornoch,
Saint Gilbert,
Gargouille,
XIII sec.



Parigi,
Notre-Dame,
Gargouille,
XIII sec.



Hieronymus

Bosch,

Cristo porta

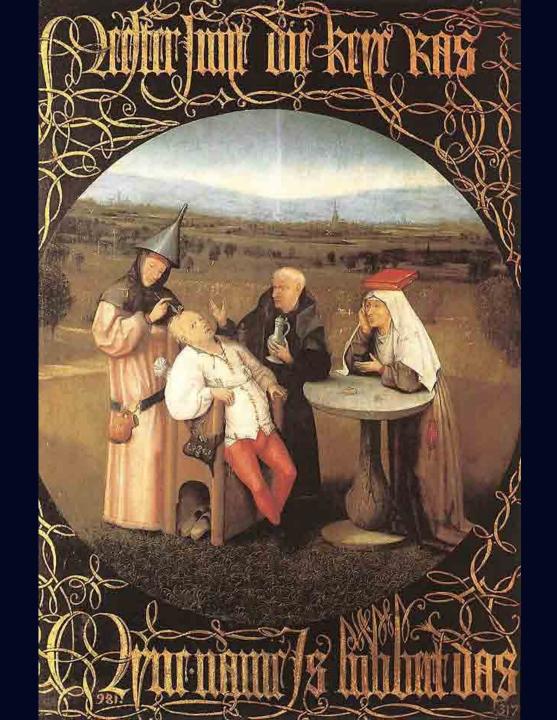
croce,

1515-16



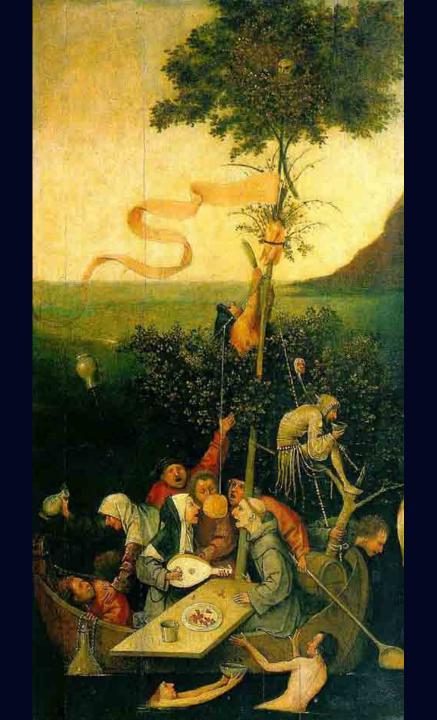
Hieronymus Bosch, Sette peccati capitali, 1475-80





Hieronymus

Bosch, *Cura della*follia, 1475–80



Hieronymus Bosch,

Nave dei folli,

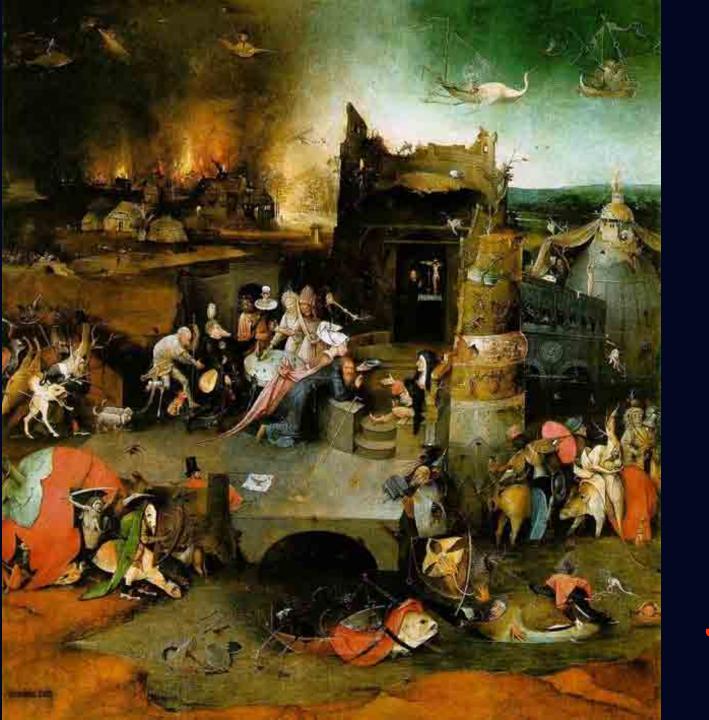
1490–1500



Palermo, Trionfo della morte, 1445



Bernt Notke, San Nicola, Tallin, Danza Macabra, part., 1475 c,



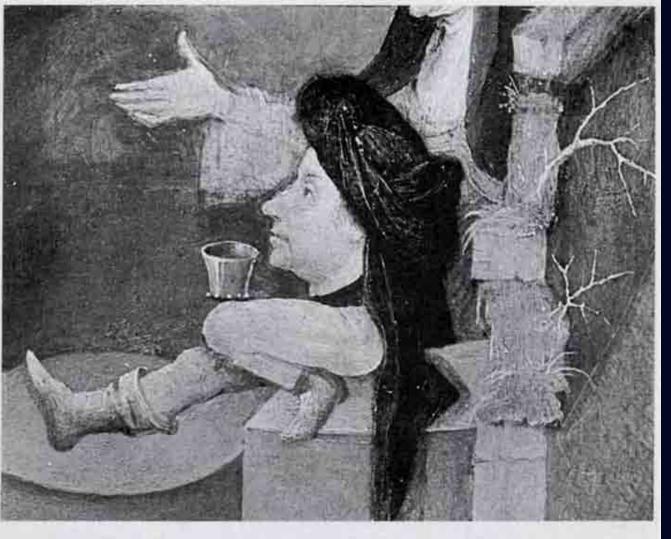
Hieronymus

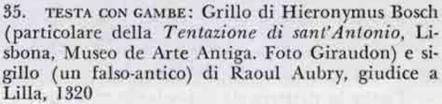
Bosh,

Tentazioni di

Sant'Antonio,

1505-06<sup>27</sup>







Hieronymus







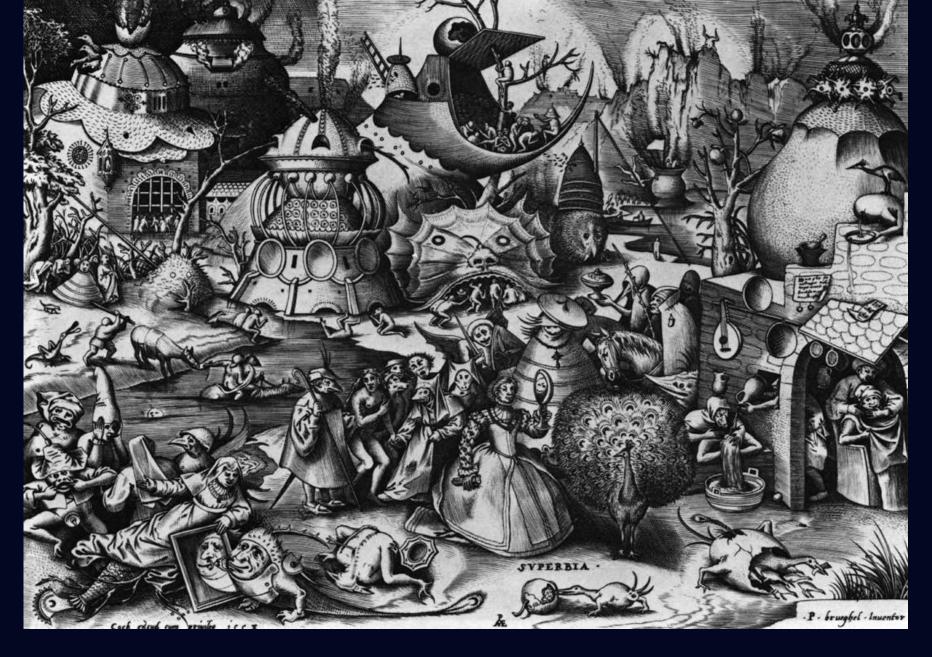
Mathias Grunewald,

Polittico di Isenheim,

part., 1515



Pieter Brugel il vecchio, Dülle Griet-Margot, 1562



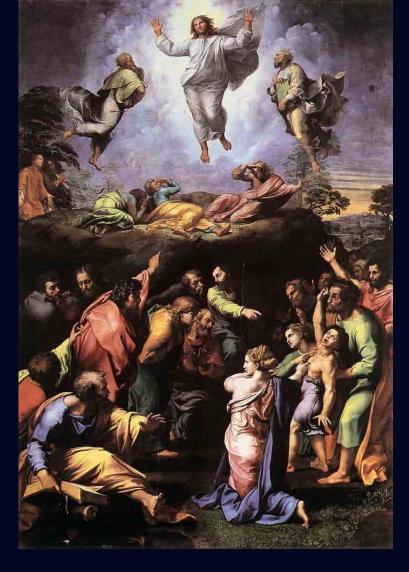
Pieter Brugel il vecchio, Superbia, 1556-57



Pieter Brugel il vecchio, La caduta di Icaro, 15582 c.



Pieter Brugel il vecchio, La Torre di Babele,

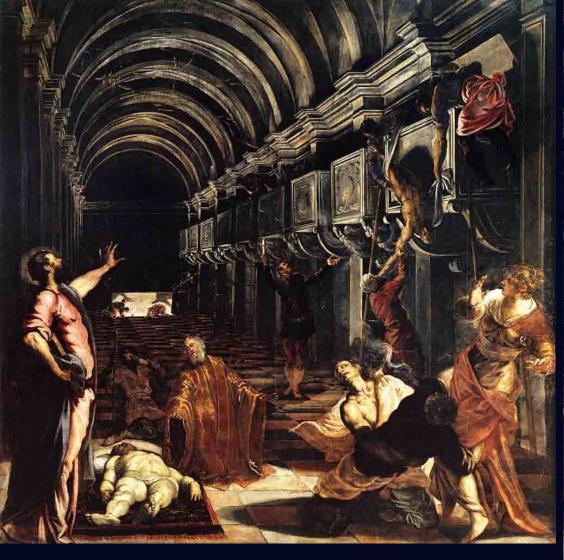


Raffaello Sanzio,

Transfigurazione di Cristo,

1518-20



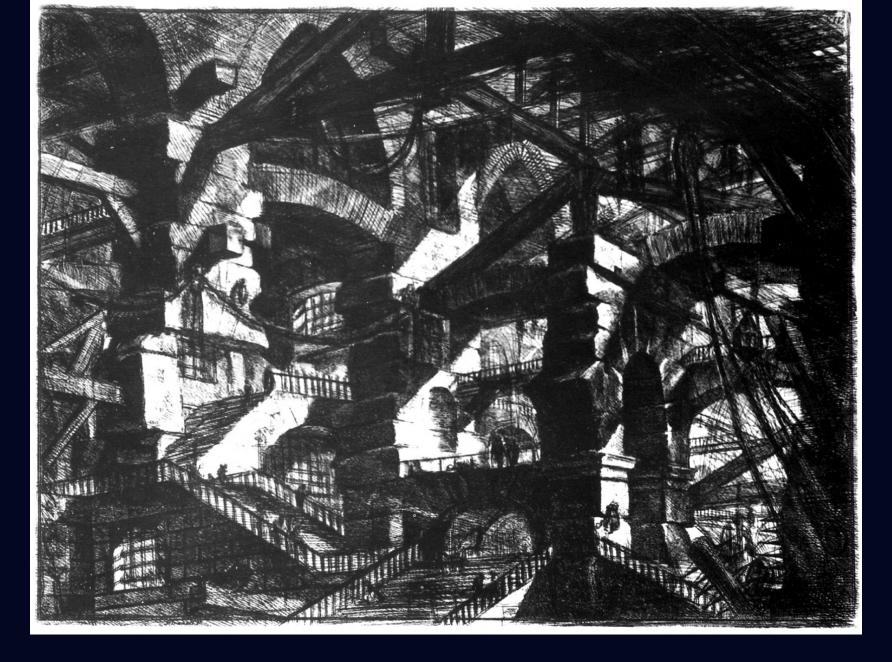




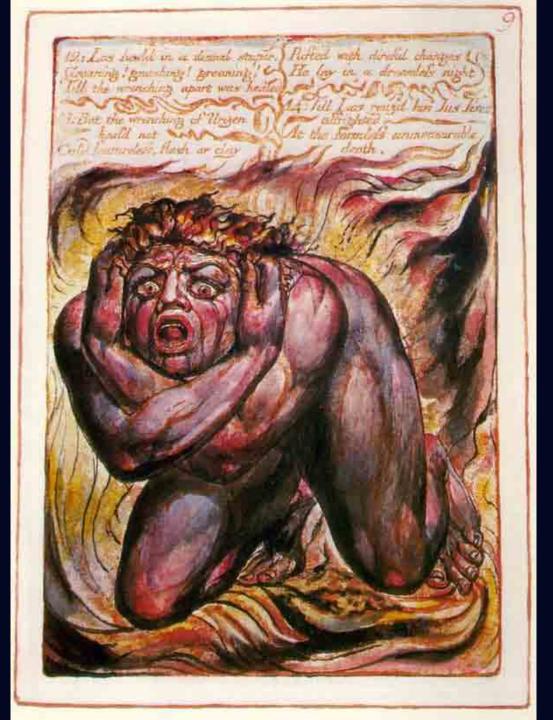
Jacopo Tintoretto, *Ritrovamento* del corpo S. Marco, 1562-66



William Hogarth, Manicomio a Bedlam, 1733



G. B. Piranesi, Carceri, tav. XIV, 1745-1750



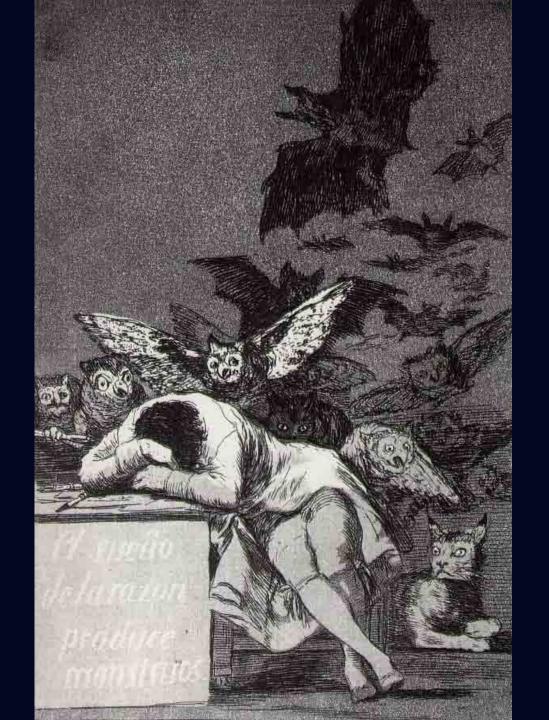
William Blabke, *The*Book of Urizen,

Tav. 9,

1794



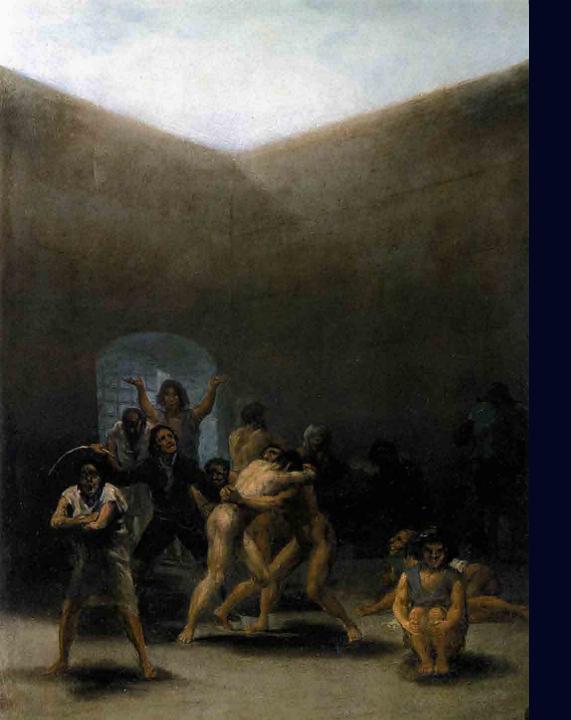
Heinrich Füssli, Incubo, 1781



Francisco Goya, *El*sueno de la razon

produce monstruos,

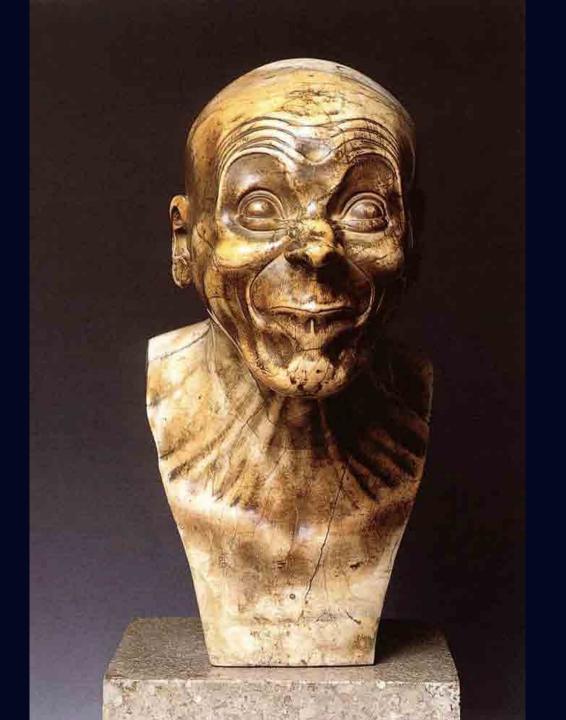
1797-98



Francisco Goya,

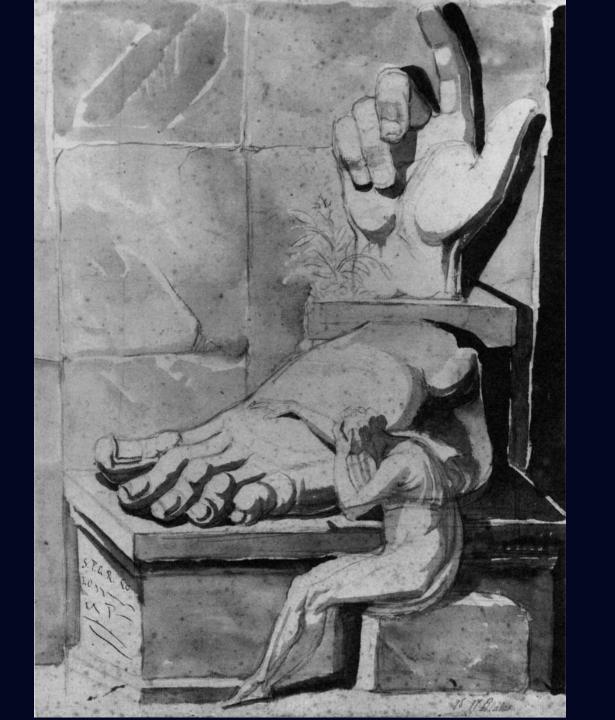
Cortile dei folli,

1793-94

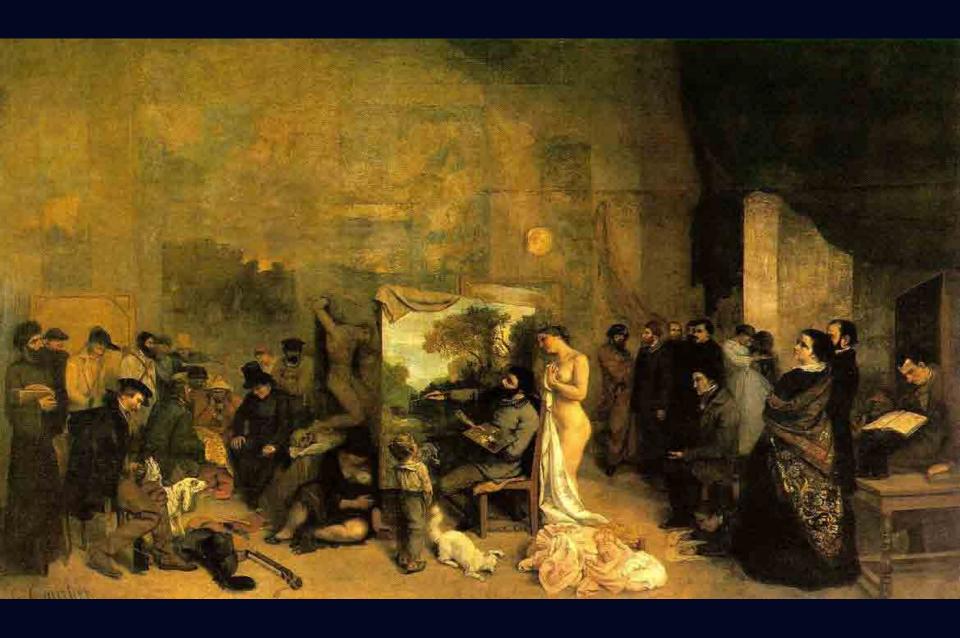


Franz Xaver

Messerschmidt, *Testa di carattere*, *Libertino*, 1770–83



Füssli Heinrich, L'artista in disperazione presso giganteschi frammenti di una statua, 1778-79



Gustave Courbet, Atelier, 1855



Ad Reinhardt, *Painting*, 1960



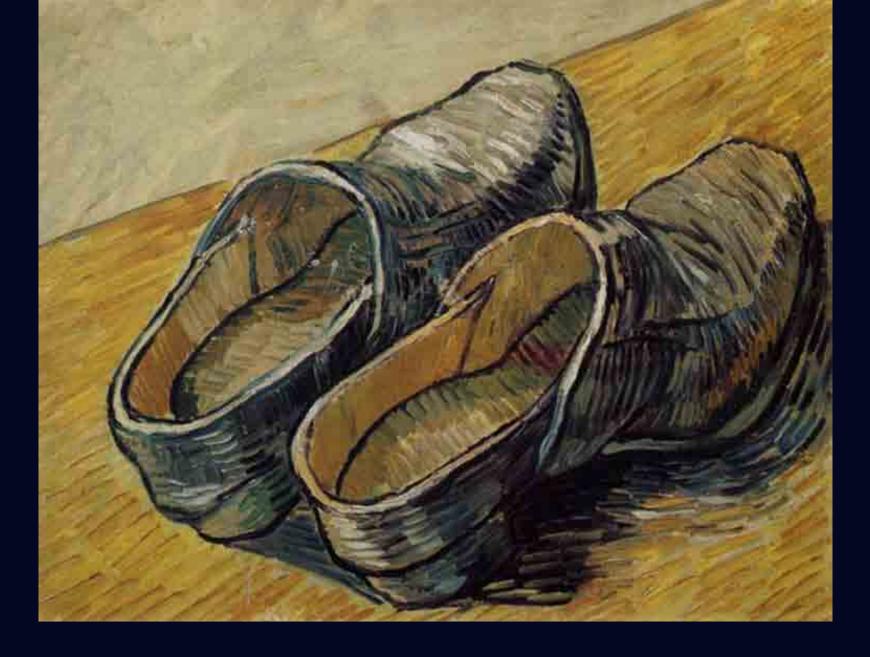
Dalí en conférence à la Sorbonne le 17 décembre 1955



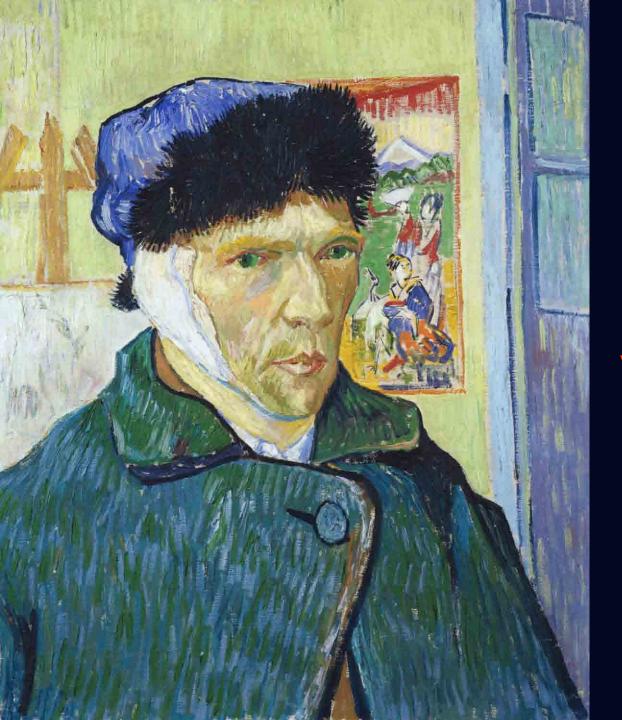
Man Ray, *Marcel*Duchamp- Rrose

Sélavy,

1921



Vincent van Gogh, Zoccoli, 1988



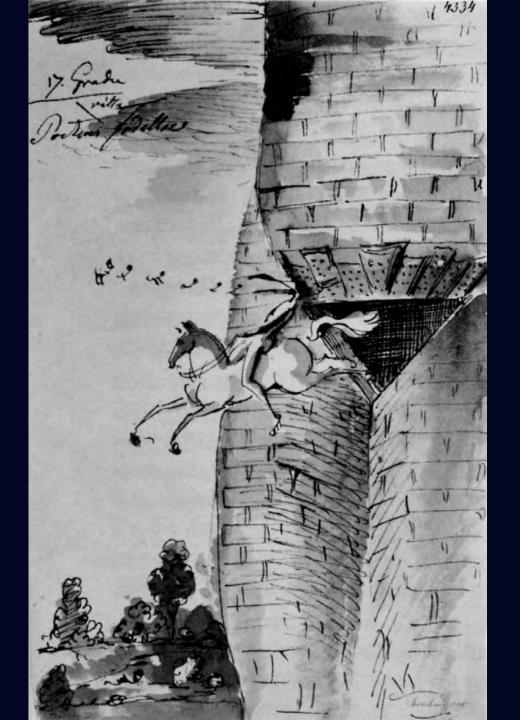
Vincent van Gogh,

Autoritratto con

l'orecchio

fasciato,

1889



Carl August
Ehrensvärd,

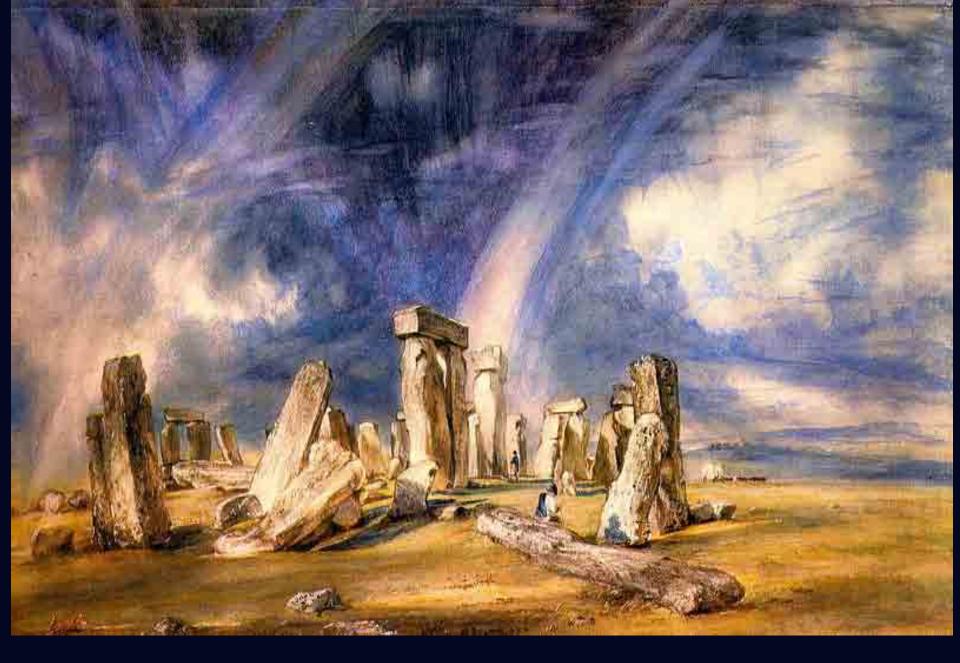
Vera nascita del

poeta,

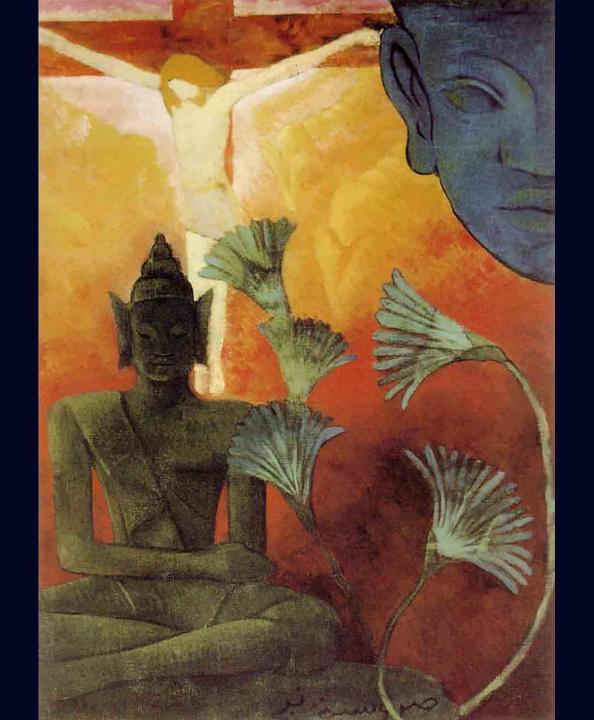
1780 c.



Caspar Friederich, Monaco in riva al mare, 1809



John Constable, Stonehenge, 1836



Paul Ranson,

Cristo e Budda,

1890-92



Paul Gauguin, Giorno degli dei, Mahana no atua,

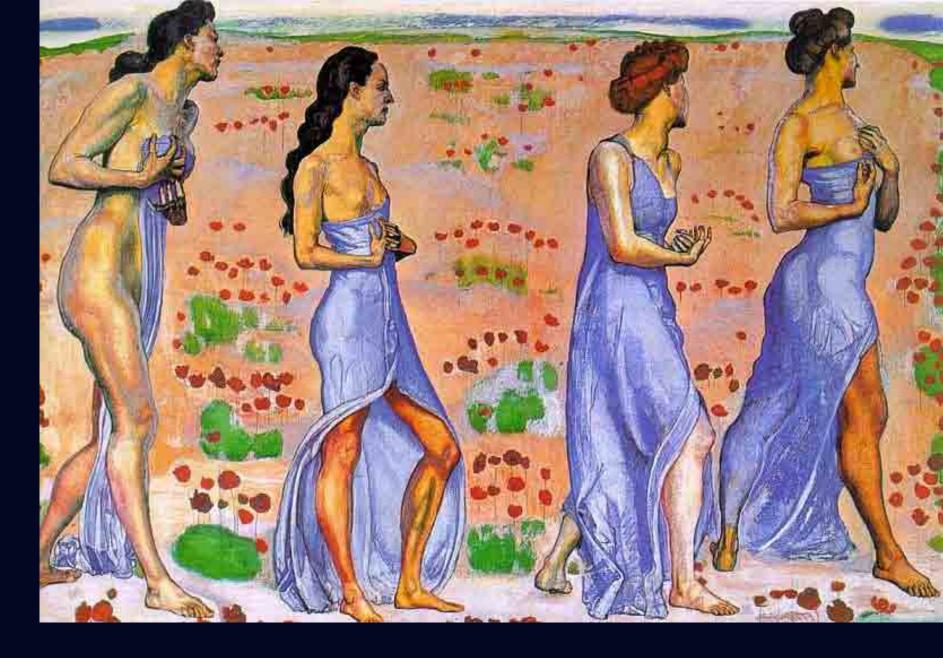


Augusto
Giacometti,

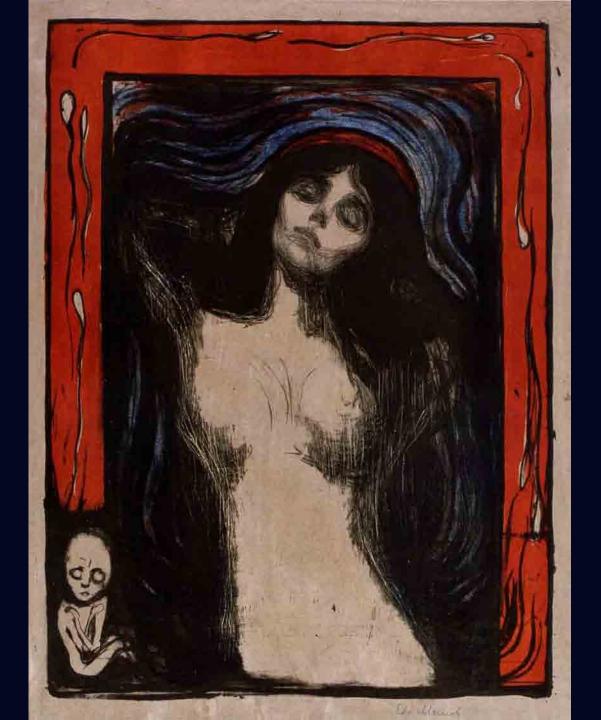
Adamo ed

Eva,

1907

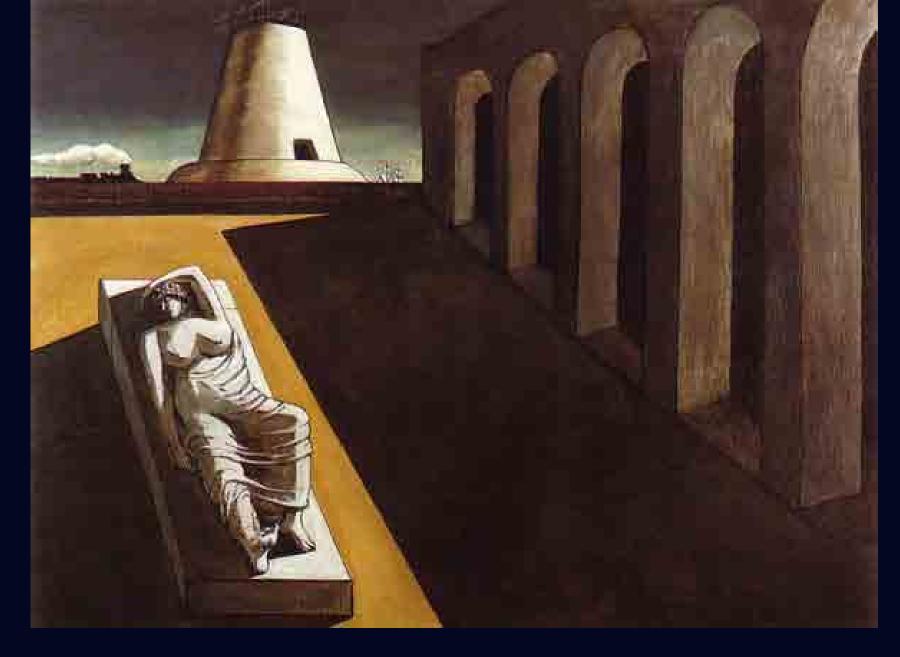


Ferdinand Hodler, *Emozione*, 1901-02



Edward Munch, *Madonna*,

1894-55



Giorgio De Chirico, Arianna, 1913



Meret Oppenheim, Ma Governante, 1936



Salvator Dalì, Apparizione di un volto e di una



Max Ernst, *Europa dopo la seconda pioggia*, 1940–42

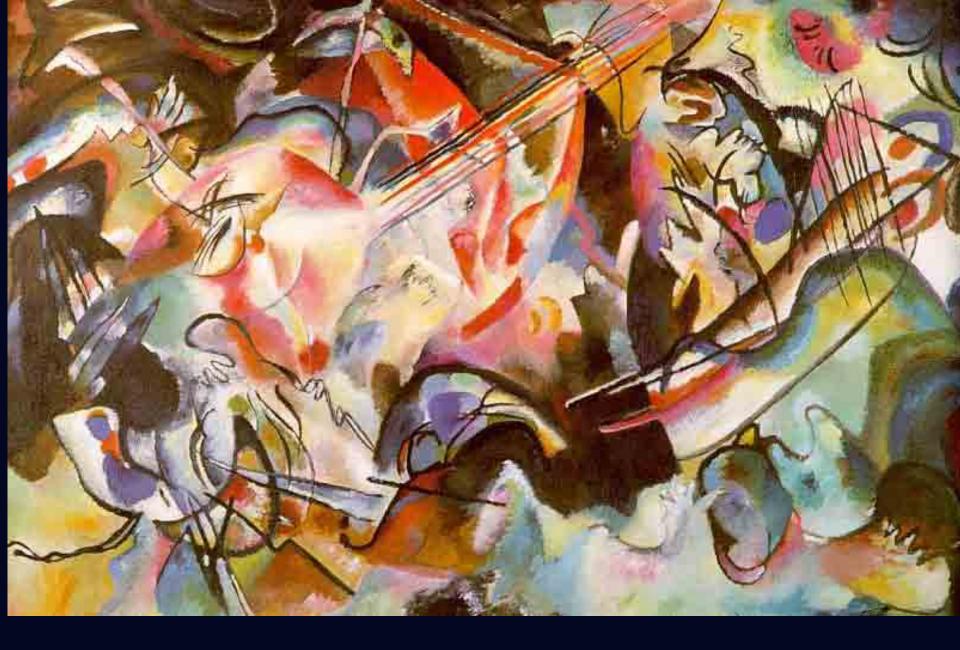




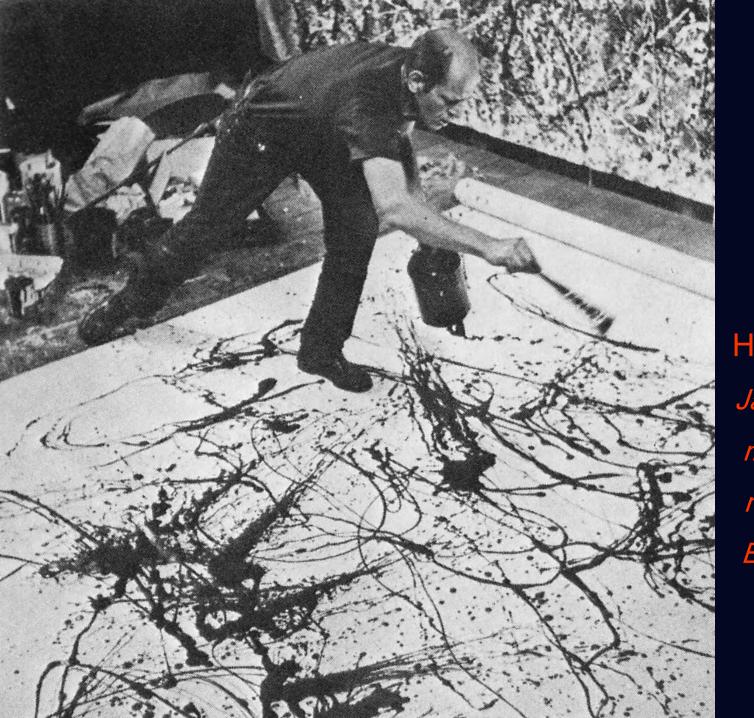
Giovanni Segantini, // castigo delle lussuriose, 1891



Paul Klee, Vergine sull'albero, 1903



Wassily Kandinsky, Composizione VI, 1913



Hans Namuth,

Jackson Pollock

mentre dipinge

nello studio di

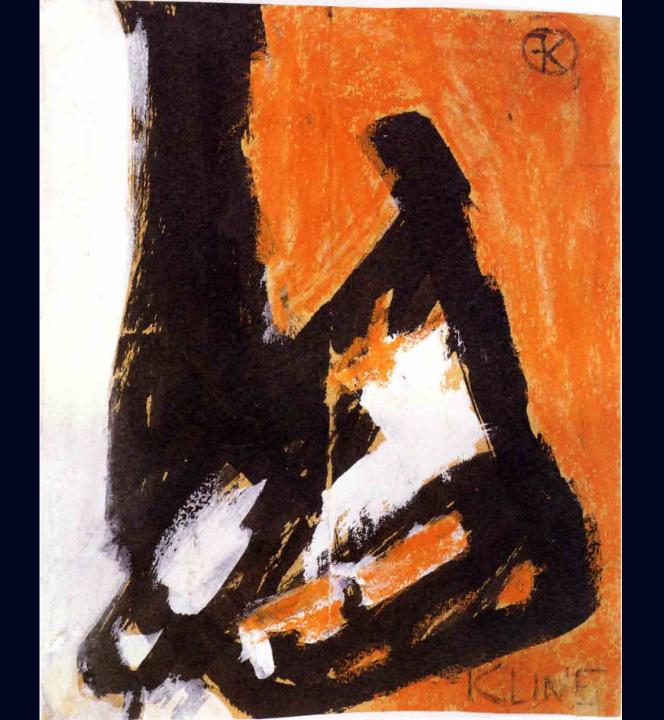
East Hampton,

New York,

1951.



Jackson Pollock, Shimmering Substance, 1946



Franz Kline,

Senza titolo,

1949



Georges Mathieu mentre dipinge



Emilio Vedova, Plurimi, 1964



Jhoseph Beyus, I like America and America likes me,



Gina Pane, *Psyche*, 1975