

Renato Barilli

Storia delle arti applicate in età contemporanea

Biennio specialistico in storia dell'arte

Dispense del corso dell'a.a. 2004-5

Indice

1. Natura dei problemi, p. 1
2. Di alcune vicende pre- e post-moderne, p. 3
3. Il trionfo del moderno, p. 6
4. L'importanza della riforma preraffaellita, p. 8
5. Sullo sfondo, la grande figura di William Morris, p. 10
6. Gauguin e Seurat alle origini del contemporaneo, p. 15
7. L'internazionale simbolista, o Art Nouveau, p. 19
8. Bauhaus, anima meccanomorfa del contemporaneo, p. 24
9. Il compromesso dell'Art Déco, p. 28

1. Natura dei problemi

La definizione di arti applicate appare oggi nettamente preferibile a quella precedente di “arti minori”, contrapposte ovviamente ad “arti maggiori”. Converrà iniziare proprio da qui, da un esame delle ragioni che portarono, in passato, a stabilire una gerarchia del genere, ragioni oggi del tutto scomparse, così da invitare a depennare quella definizione, divenuta del tutto sconveniente. Tuttavia si dovrà pure notare che ci sono state due ideologie, diciamo così, diverse tra loro, a stabilire quel rapporto gerarchico tra il maggiore e il minore. Una di queste concezioni risale al Medioevo, e per esempio la troviamo esistente ai tempi di Dante, tra XIII° e XIV° secolo, quando appariva del tutto naturale distinguere tra arti, o corporazioni, maggiori e altre minori. Con le prime si intendevano le attività operative affidate per gran parte a un lavoro di natura intellettuale, fondato sull'uso delle “lettere”, e dunque spettante a chi sapeva di latino: tali erano le arti del notariato, della medicina, della farmacia. Professioni dette anche “liberali”, cioè degne di un uomo “libero”, mentre le altre attività, fondate su un lavoro manuale, erano anche dette “servili”, confacenti cioè a “servi”, a partire dal significato forte che la parola aveva nel mondo antico, dove corrispondenza alla condizione dello schiavo, non ancora del tutto emancipato, in tante stagioni medievali, dove sussistevano forme di semischiavitù, se non altro “della gleba”. Secondo questa articolazione le arti visive, anche le più nobili, come la pittura e la scultura, non si sottraevano a uno statuto “minore”, confinavano con la pratica dei mestieri, fondati su una più o meno diretta manualità, e determinavano anche un grado inferiore di prestigio sociale nei loro praticanti, che dunque non potevano essere invitati alla mensa dei cittadini di primo livello, cui invece potevano accedere i praticanti delle arti “liberali”, soprattutto se fondate sull'esercizio delle *humanae litterae*. Insomma, era lecito ammettere ai più nobili consessi i poeti, i letterati, gli umanisti, ma non i pittori e scultori, anche se insigniti di chiara fama. Uno stato di fatto, questo, che è duro a morire, e in fondo si spinge fino alle soglie del Cinquecento. Leonardo, Michelangelo, Raffaello non possono essere invitati a corte, dove invece trovano posto Baldassar Castiglione o Monsignor Della Casa. E tuttavia proprio a partire da quest'epoca, cioè dal Rinascimento pieno – ma vedremo come ambigua e indeterminata sia quest'etichetta rinascimentale – prende il via l'altra concezione contro cui abbiamo polemizzato subito in apertura. Pittura, scultura e architettura stanno

assumendo lo statuto, la dignità di arti maggiori, e non perché cessi il fatto che debbano essere praticate con ricorso alla manualità, ma perché nobile è il loro compito, di “rappresentare” nel modo più preciso e puntuale la realtà esterna, ponendo al centro di essa il soggetto umano, preso nelle sue manifestazioni superiori, a livello di classe dirigente (nobili, alto clero, grandi borghesi che si sono fatti strada nei commerci o nelle banche). L’ethos del mondo occidentale è impegnato a glorificare questa classe dominante, e dunque essa va posta al centro della scena, il tema più importante è quello “di figura” o “di storia”, anche perché in nome di quest’intento glorificante è bene calare i vincitori di oggi nei panni dei vincitori di ieri: grandi principi e condottieri, o personaggi del mondo mitologico, o infine dei dell’Olimpo. Al fronte laico di queste glorificazioni è strettamente annesso quello religioso legato ai fatti del Cristianesimo, da secoli divenuto religione degli stati occidentali, asse portante delle società. E’ vero che dai fatti del Vecchio Testamento e ancor più da quelli di Cristo e del Nuovo Testamento viene una lezione di umiltà, di quotidianità, di commistione con la vita popolare, ma su questi aspetti si transige volentieri, o comunque si pretende che gli episodi di vita quotidiana vengano trattati in modi decorosi, con un trattamento sostanzialmente paritetico a quello riservato alle narrazioni mitologiche legate agli dei “falsi e bugiardi”. Il Caravaggio darà scandalo proprio perché, nella sua trattazione naturalistica, gli episodi della vita di Cristo e di Maria saranno portati a un livello basso; e i Romantici, due secoli dopo, pretenderanno di espungere dalla tematica lecita proprio gli dei “falsi e bugiardi”. Ma sono, questi, casi estremi di rigorismo morale che in genere risultano estranei alla “coiné” occidentale, tutta dedita a celebrare i potenti calandoli in panni austeri e di alto bordo, appunto nelle arti “maggiori”, il cui impegno, di conseguenza, è di ambientare le azioni della classe padrona in un contesto di natura o di architettura che sia ugualmente fermo, ben definito, di grande rigore. In questo impegno l’arco, diciamo così, rinascimentale, da Cimabue agli Impressionisti, intende appunto far “rinascere” il mimetismo, il rapporto rappresentativo-speculare nei confronti della realtà che, nell’intera storia del Pianeta, si era avuto in precedenza solo nella fase della classicità greco-romana, diciamo da Fidria, metà del V° secolo a.C., all’arte romana del II° o III° secolo d.C., non oltre, perché in seguito si manifestano quei fenomeni di implosione, collasso, riduzione della profondità spaziale che conducono agli esiti della tarda romanità e poi alla “grande bonaccia” dell’arte bizantina. Da cui appunto ci si riscuote dapprima con l’architettura e la scultura del Romanico, poi anche con la pittura toscana, da Cimabue a Giotto in su: con soglie differenziali successive, che vedono il Trecento e il Quattrocento sostare ancora, in definitiva, in un gusto “primitivo”, arcaizzante, di scarsa agilità prospettica, nonostante che l’Alberti, prima della metà del Quattrocento, avesse già introdotto la sua prospettiva fondata sulla piramide rovesciata, e forte del postulato dell’unico punto di fuga, così da infilare la visione in una rigorosa camicia di forza. Ma si sa che, fino all’altezza dell’Alberti e anche oltre, quella prospettiva “scientifica” riesce ad applicarsi solo se sostenuta dai lineamenti duri degli edifici, mentre cede, si spunta contro il corpo molle del paesaggio. Occorrerà attendere Leonardo e la sua prospettiva aerea per avere lo sfondamento della parete di fondo, il dilagare della visione verso i lontani, e l’ingresso dell’atmosfera a corrodere i dati lineari. Come ha ben visto il Vasari, solo con Leonardo comincia la “maniera moderna”, che sarebbe improprio definire rinascimentale, dato che l’antichità greco-romana, quella prospettiva aerea, quello sfumato di corpi che si stemperano nell’atmosfera,

non li ha avuti assolutamente, e dunque con lui, con Raffaello, Tiziano, Correggio non “rinasce” proprio un bel niente, bensì “nasce” qualcosa di mai visto prima, che altro non è se non la civiltà “moderna”, scienza moderna, arte moderna e così via. La quale ha come compito essenziale quello di conoscere nel modo più fermo la natura, il paesaggio, il corpo umano, uno studio non fine a se stesso, bensì funzionale alla conquista di quella stessa realtà esterna su cui si gettavano avidamente gli esponenti della razza padrona, attraverso i commerci, vendita delle proprie merci a popolazioni aliene, sottrazione delle loro risorse naturali, minerarie, agrarie, per trarne profitto, il tutto sotto la protezione degli eserciti. Doppia penetrazione, commerciale e militare, nei cui confronti l’arte si vede affidato il grande compito di tracciare una cartografia fedele e attendibile, ben proporzionata, “in scala”. Da qui l’alta missione mimetico-rappresentativa che solo nell’Occidente “moderno” viene svolta da pittori e scultori, ben degni pertanto di essere considerati i cultori di un’arte “maggiore”. In tanto impegno di conquista gli aspetti della decorazione, dell’ornamento assumono un ruolo marginale, scadono appunto a una dignità “minore”, che comunque non li affranca dal medesimo dovere di fedeltà al compito conoscitivo-mimetico-speculare: fiori, vegetali, animali ecc. sono i benvenuti, purché non si sottraggano al comune codice di alto impegno mimetico, e non pretendano di prevaricare sulla missione “maggiore” spettante a chi si occupi di mettere in scena il protagonista umano.

2. Di alcune vicende pre- e post-moderne

Il Rinascimento, si è appena detto, è stata una fase lunga e per nulla lineare, ha conosciuto varie fasi di attesa, di anticamera. In definitiva, gli strumenti migliori di approccio vengono dal Vasari e dalla sua definizione di tre “maniere” successive, di cui la prima e la seconda, sviluppi dell’arte italiana tra Trecento e Quattrocento, sono da considerarsi relativamente immature, mentre la palma dell’adempimento pieno spetta solo alla “maniera moderna”, aperta da Leonardo e culminante in Michelangelo e Raffaello. Di pari passo procede lo stabilirsi della rigida gerarchia tra il “maggiore” e il “minore”, che dunque non è ancora del tutto definitiva ai tempi di Andrea Mantegna, illustre rappresentante della “seconda maniera” vasariana, e della seconda generazione del Quattrocento, dei nati attorno al 1430, alla pari con altre grandi firme quali il cognato Giovanni Bellini, il campione numero uno della Scuola lombarda, Vincenzo Foppa, il siciliano Antonello da Messina, i Ferraresi capeggiati da Cosmé Tura, gli Adriatici condotti da Carlo Crivelli. Questi artisti sono ancora lontani dall’aver raggiunto la disinvoltura, il mimetismo soffice, imbevuto di atmosferismo, che spetterà solo alla congiuntura leonardesca; in loro i corpi umani mantengono un carattere artificioso, come se fossero fatti di cuoio, o di dure sostanze metalliche, il che vale anche per i vegetali che possono circondarli. Come dire che a quei tempi l’artista è prima di tutto uno squisito artefice, in lui l’intento “conoscitivo” maggiore non si distingue da quello dell’orafo prezioso, del mobiliere, del confezionatore di ghirlande ornamentali. Consideriamo per esempio uno dei capolavori del Mantegna, la tavola detta *Madonna della Vittoria* (f. 1), commissionatagli da Francesco Gonzaga a ricordo della vittoria che questo condottiero, chiamato all’ultimo momento dai Signori italiani, aveva riportato sul monarca Carlo VIII^o, interrompendo la sua sfacciata passeggiata per le nostre contrade, dimostratesi imbelli, indifese, in quella calata che, come primo frutto, gli aveva permesso di deporre Ludovico il Moro e con lui il dominio sforzesco a Milano. Ma a Fornovo sul Taro, nel

1498, l'oltracotante scorribanda del monarca francese viene interrotta, lui stesso costretto a ripassare le Alpi; però tra poco queste saranno varcate dal suo successore Francesco I°, e il nostro Paese diverrà il terreno di battaglia tra la potenza francese e quella spagnola, fusa con l'Impero germanico nelle solide mani di Carlo V°; e sarà la fine della nostra indipendenza, per tre secoli e mezzo. Nella celebre tavola mantegnesca concentriamo la nostra attenzione sui dettagli ornamentali, i serti floreali che circondano la Madonna, simili del resto ad ogni altro festone decorativo di cui il Mantegna fa sfoggio, al pari di ogni altro suo compagno di generazione. Sono elementi "duri", degni, più che di un giardiniere, di un orafo, fatti non già di fresca sostanza vegetale, bensì di pietre preziose, o di metalli, sul tipo dei fiori artificiali che oggi si mettono sulle tombe, nel caso che si voglia risparmiare, e quindi sostituire a una natura viva, soggetta a marcire, un "sempreverde" confezionato dall'industria a poco prezzo. Ciò significa che a quel tempo la scala gerarchica tra il maggiore e il minore non si è ancora stabilita, e un pittore di prima categoria mette la stessa diligenza, nel raffigurare la Madonna o un Signore come il Gonzaga, che ripone anche nel confezionare ogni altro dettaglio; ciò significa pure che il pittore potrebbe essere sottratto al suo compito "maggiore" e darsi utilmente al diverso mestiere dell'orafo, senza mutare registro e grado di attenzione e di impegno.

Veniamo adesso a considerare dei motivi simili di vegetazione ornamentale quali compaiono in un artista che pure si vuole far partire da un'accurata formazione condotta sugli esempi mantegneschi. Si tratta di Antonio Allegri, detto il Correggio dal luogo natale, prossimo a Mantova, destinata dunque ad esercitare un inevitabile richiamo su ogni artista della Bassa. Ma il Correggio appartiene in pieno alla "maniera moderna", con tutta probabilità attorno al 1518, e dunque un anno prima di affrontare la decorazione della Camera della Badessa, nel Convento di S. Paolo, a Parma, sede deputata del suo lavoro, compie un viaggio a Roma, dove apprende l'alto linguaggio "moderno" di Michelangelo e Raffaello, di cui appunto fornirà una sintesi superba nei cicli parmensi. Si potrebbe dire che il soffitto della Badessa viene dal celebre "sottinsù" mantegnesco redatto nel palazzo Ducale di Mantova per la Camera degli Sposi. Ma se ci avviciniamo a vedere com'è realizzato il motivo delle frasche che si stringono fittamente a coprire tutta la volta, constatiamo uno stupendo spettacolo naturalista, le frasche sono fuse, impastate, trattate in vivace modo compendiario, aprendo una pista che ci porta dritti dritti niente meno che fino all'Impressionismo (ff. 2, 3, 4). Semmai, il vero modello per il Correggio non sta nelle dure preziosità mantegnesche, ancora immerse nella "seconda maniera", bensì nello splendido intrico concepito da Leonardo al Castello sforzesco di Milano, Sala delle Assi.

Ma veniamo pure a Roma, centrale autorizzata dello spiegarsi della "maniera moderna", nei primi due decenni del Cinquecento, portiamoci nella bottega del divino Raffaello: il quale ovviamente segue ormai la divaricazione gerarchica per cui, data la sua eccellenza, sono degni di lui solo i temi di figura, mitologici o religiosi che siano. Per esempio, in un ciclo decorativo concepito per Villa Chigi, detta anche la Farnesina, Sala dedicata al mito di Psiche, spetta a lui narrare i fatti del mito, o le magnifiche corporature dei nudi femminili che compaiono nelle vele. Ma il compito di trattare le frasche, i motivi vegetali decorativi, deve ormai essere affidato a una figura "minore", il che tuttavia non la affranca per niente dall'obbligo di rispettare i grandi canoni del verosimile e del naturalismo. Ecco così sorgere, a lato del divino Raffaello, la figura di

Giovanni da Udine, in sostanza un suo coetaneo, e dunque legato anche lui ai sacri canoni della modernità. I festoni di fiori, frutta, ortaggi che escono dalle sue mani (f. 5) costituiscono degli esempi fulgidi di natura morta, secondo un anticipo degli alti raggiungimenti che questo “genere” conoscerà nel secolo d’oro della modernità, il Seicento, per continuare poi e concludere in gloria nell’Ottocento. Ma si dà appunto la contraddizione, per cui chi si specializza nella natura morta, o nella natura viva di pesci e trionfi di cacciagione, si fa con ciò praticante di un genere “minore”, scende di un gradino nella scala dei valori, eppure malgrado ciò viene trattenuto da una catena di soggezione, non è libero di abbandonarsi ai piaceri della decorazione o ai virtuosismi dell’orafo, del confezionatore di prodotti raffinati e artificiosi: deve confermare il culto per il verosimile naturale, pur sviluppandolo su un piano ridotto che non gli consente di ambire ai massimi onori.

Giovanni da Udine continua a dar prova di fieri sentimenti naturalistici, assolutamente comparabili ad ogni più avanzato raggiungimento nel filone della natura morta che ci potrà venire dal Seicento, anche se si lascia Villa Chigi per passare a un ulteriore impegno decorativo commissionato a Raffaello, il proseguimento delle Logge vaticane, dopo l’impostazione iniziale dovuta al Bramante. E se il compito di assecondarlo viene dato dall’Urbinato al fido, omogeneo, coetaneo Giovanni da Udine, ne vengono ancora freschi e rugiadosi pergolati, efflorescenze morbidamente pendenti dai rami (f. 6). Ma in realtà nella conduzione di quest’ultima impresa decorativa, che si situa al termine del secondo decennio del Cinquecento, quando il Sanzio è ormai prossimo alla morte precoce, egli è troppo distratto dalla mole delle committenze pontificie, tra cui anche quella massima di proto-architetto nell’erigendo S. Pietro, e dunque egli cede la mano, non solo al generista Giovanni, di cui si può fidare come di un alter ego, ma anche a una schiera di giovani allievi, capeggiati da Giulio Pippi, universalmente noto come Giulio Romano, seguito da Perin del Vaga e Polidoro da Caravaggio: giovanotti nati attorno al 1500, vent’anni dopo il Maestro, e dunque ormai separati da lui dallo spazio di una generazione. E si dà con loro la grande battuta d’arresto, nella marcia della “maniera moderna”, appena partita. Forse per sfiducia nella possibilità di essere all’altezza di tanto maestro, forse per un contraccolpo generale che porta a fare i conti col passato, fatto sta che questa nuova generazione frena la marcia del moderno, innesta una sorta di retromarcia, torna a quelle durezza arcaizzanti e primitive che abbiamo incontrato nei grandi esponenti del Quattrocento, ovvero delle “maniere” vasariane prima e seconda. Se guardiamo le scene dipinte nella volta del secondo loggiato, che narrano le storie del Vecchio Testamento, dalla Creazione del Mondo fino all’avvento di Cristo, scorgiamo che le figure riappaiono trattate in punta di pennello, così da riacquistare uno stato di figurine da presepio, di stereotipi di rarefatta eleganza, come la proposta di un teatrino di pupi, di marionette, dalle mosse enfatiche e ben marcate nei contorni. La realtà e il requisito del verosimile si allontanano, le figurette rinunciano ad ogni greve carnalità per riapparire confezionate con stoffe, gesso, materiali “finti”, artificiosi, tali da farle regredire a uno stato di prodotti decorativi: come se una folla di eleganti soprammobili andassero a mimare le scenette bibliche, in una chiave di delizioso spettacolo miniaturizzato. Insomma, in questo momento avviene una sorta di cortocircuito tra il maggiore e il minore, l’artista ritrova un’unità con la condizione dell’artigiano, l’uno e l’altro sentendosi chiamati a popolare la scena con immagini fittizie, di dichiarata artificialità. (Episodi esaminati a

lezione: *Giacobbe e Rachele*, f. 7, *Il giudizio di Salomone*, f. 8, *Giuseppe spiega il sogno al Faraone*, f. 9).

Questo statuto di ambiguità tra il maggiore e il minore, tra un trattamento della figura umana a scala naturale, con scrupolosa attenzione per le sacre proporzioni anatomiche e invece la spinta a darne una versione stilizzata, lo ritroviamo anche in Benvenuto Cellini (1500-1571), ogni cui statua è suscettibile appunto di versioni di varia scala e natura, pronte ad assurgere a un carattere di autonomia, di purezza rappresentativa, o al contrario di farsi preziosi ciondoli, monili, ornamenti per utensili. Si pensi alla famosa Saliera per Francesco I°, mentre in quest'ottica a lezione si è esaminata la lunetta bronzea *Ninfa di Fontainebleau*, conservata al Louvre (f. 10), con l'immagine femminile che allunga i suoi lineamenti in una stilizzazione compiaciuta e superba, mentre le corna dei cervi fuoriescono ostentamente dai bordi dell'opera proprio per sottrarsi alle regole della rappresentazione e ottenere un'indipendenza di oggetti "utili".

3. Il trionfo del moderno

Ma il Manierismo, cui appartengono sia gli allievi di Raffaello attivi nella seconda Loggia vaticana, e del tutto trasgressivi nei confronti del linguaggio pienamente naturalistico del Maestro, sia il Cellini, squisito artefice di corte e dunque restio a sottostare del tutto ai requisiti del verosimile, esaurisce abbastanza presto le sue cartucce, le sue velleità di resistere alla marcia inarrestabile della "maniera moderna". A sostegno di questa, verso il finire del Cinquecento, "arrivano i Nostri", sotto forma di varie ondate successive, e in primo luogo sotto l'azione convergente dei bolognesi Carracci, Ludovico e i cugini Agostino e Annibale, i primi, forse, a capire come la grande cultura europea, alle soglie del Seicento e oltre, chiede appunto a gran voce la "normalizzazione" dei sacri canoni stabiliti da Fiorentini e Veneziani; conviene quindi porsi allo studio di Raffaello e Michelangelo, del Correggio e di Tiziano, a costo di meritarsi, nei secoli, l'ingiuriosa taccia di eclettismo; ma è quello che l'epoca richiede, un pacchetto ben congegnato di soluzioni convergenti, dove il verosimile, il popolare, vada a braccetto con tutte le convenzioni del decoro; beninteso sorge quasi in concomitanza la versione "dura e pura" di Caravaggio e della sua Scuola, a futura memoria, infatti per vedere il suo pieno imporsi si dovrà attendere la fase "seconda" del moderno che partirà solo nei decenni centrali dell'Ottocento, nel grande realismo-naturalismo francese, fino alla soglia ultima dell'Impressionismo. Per il momento, a riempire il XVI° secolo, vanno meglio le versioni di un naturalismo pronto anche a riecheggiare le mosse del classicismo, come insegna magnificamente Annibale, facendo scuola al Reni, al Domenichino, al Poussin, o di un naturalismo che si impenna e si gonfia, ma come già avviene nel più coriaceo membro del sodalizio carraccesco, Ludovico, e verrà fatto alla grande nel corso della stagione barocca, tra il Bernini e Pietro da Cortona. Queste sono le imprese "maggiori" firmate dai grandi maestri, che si impegnano nei temi di figura o di storia, per le occasioni solenni, illustrative, celebrative, di palazzi e chiese. Quegli stessi moduli di totale ossequio ai buoni canoni del naturalismo devono essere rispettati dalla famiglia di esecutori chiamati a intervenire nelle occasioni "minori" di mobili, ninnoli, utensili, sempre trovandosi costretti a conciliare capra e cavoli, a dover elargire in larga misura coefficienti decorativi, fronzoli ornamentali, ma senza eccedere, nel rispetto di un codice naturalistico di fondo. Non si transige, l'imperativo del

rapporto speculare-mimetico vige nel modo più ferreo, nessuno può “semplificare”, ridurre, stilizzare, rispetto ad esso: è una grave soma che i decoratori si devono portare appresso. A lezione si è proceduto a un esame a campione di taluni frutti di questo universo del “minore”, dell’applicato, dell’ornamentale, lungo i due secoli d’oro della modernità, Seicento e Settecento, man mano che si procede dall’orchestrazione piena e maestosa del barocco alle manifestazioni via via più agili, accelerate, vortuose del barocchetto e del rococò. Regola prima, per tutti questi artigiani costretti a un destino “minore”, cercare di nascondere le “vere” nature dei materiali impiegati, far sì che questi prendessero le arie delle realizzazioni affidate ai mezzi puri e rigorosi della tela dipinta o della scultura in marmo-bronzo, le materie chiamate a farsi carico dell’arte nei suoi aspetti più reputati. Così avviene nella tappezzeria, dove le maestranze che tessono gli arazzi devono affannarsi a “nascondere” il fatto di usare un materiale discontinuo, fatto di fibre lunghe, che dunque non si possono fondere tra loro assicurando una continuità di stesura; ma non importa, con questi mezzi fatti per un linearismo sintetico, agile, sferzante le maestranze sono costrette a simulare gli attorti e gonfi monumenti delle fontane barocche, alla Bernini. Si veda *Il trionfo marino*, arazzo di fine Seicento appartenente alla Banca di Francia (f. 11). E dire che perfino Raffaello, l’insuperabile fondatore del “moderno”, quando era stato chiamato, da Leone X°, a disegnare i cartoni per gli arazzi da porre nella Sistina, si era ingegnato ad appiattare la visione e a ridurla sui primi piani! Se vediamo l’arazzo Gobelin *Storia di Don Chisciotte* conservato al Louvre (siamo già nel 1732), f. 12, è incredibile come i poveri tessitori si debbano ingegnare a suggerire spazi virtuali, l’uno dentro all’altro, quasi in *mise en abime*, laddove la logica del mezzo chiederebbe solo di fornire un senso di intrico o di labirinto tutto squadernato sulle due dimensioni. Se un artefice di nome Antoine Sebastien Durand è chiamato a produrre un recipiente portaparfumi (f. 13), deve escogitare un complicatissimo meccanismo miniaturizzato, come se una capace botte venisse trasportata su un carrello, ad opera di un Cupido che non ci risparmia nulla di quanto ne definisce il tipo, secondo le convenzioni del verosimile; e dunque, alucce, aria da birichino di strada, subdolo e malizioso. Se le pregiate manifatture ceramiche di Sèvres ricevono la committenza di un sontuoso soprammobile, di un centro-tavola volto a simulare “in piccolo” l’accadimento naturale di una sorgente, si sentono in obbligo di condirlo in salsa mitologica, e dunque a plasmare l’intervento di una ninfa dispensatrice del prezioso frotto attraverso un’urna (f. 14), e dunque all’ignoto ceramista è fatto obbligo di “simulare”, anche lui, una magniloquente fontana alla Bernini; va notato, però, che in questo caso la natura del materiale ceramico, portato così spontaneamente a impregnarsi di calore, consegue con ciò un vantaggio, alla chetichella, rispetto alla corrispondente realizzazione “maggiore”: il Bernini, come ogni altro scultore autorizzato ad esercitare l’arte ad alto livello, nel corso della modernità, doveva farsi perdonare l’adesione al verosimile sospendendo le apparenze troppo sensuose di carni, vesti, epidermidi esterne: gli erano concesse le volumetrie del marmo o del bronzo, ma proprio perché questi materiali esigevano la “sospensione” degli importuni e sfacciati dati coloristici. Invece la versione “minore” in ceramica può fare pompa di quel colorismo brillante, gradevolissimo, negato nel caso che quella stessa immagine volesse crescere di grado e di destino. Si dovrà uscire dalla modernità per superare questa cruciale e fastidiosa inibizione, che obbligava tutte le manifestazioni plastiche

“maggiori”, destinate a compiti celebrativi fuori di ogni applicazione utilitaria, al triste effetto monocromo, anzi, per meglio dire, a-cromo. Qualcosa del genere vale anche se un ignoto ceramista confeziona una terrina, per un fastoso servizio da tavola (1760, Louvre): un recipiente chiamato a ospitare qualche intingolo o salsa, magari di provenienza marina, così da rendere stimolante l’idea di conformarlo a una rana (f. 15). Ma anche in questo caso il recipiente panciuto e il coperchio dovevano provvedere a nascondere le loro funzioni, a portarle ad aderire nel maggior grado possibile alla conformazione fisica dell’animale, il motivo conoscitivo-rappresentativo doveva nascondere gli aspetti funzionali e decorativi, destinati sempre a cedere il passo. Qualcosa del genere vale per un cagnetto irsuto e spettinato di pelo, anche se modellato presso la premiata ditta Meissen (f. 16).

4. L’importanza della riforma preraffaellita

Si è già detto che questo predominio del moderno, con l’imposizione dei sacri compiti del mimetismo a fini conoscitivi, sopravvive fino all’età impressionista, e dunque fino agli anni ’80 dell’Ottocento. Ma ci sono interruzioni, battute d’arresto, timidi segni di contromossa, uno dei quali incernierato nel Manierismo, come si è visto sopra parlando di alcuni allievi di Raffaello o del Cellini. Un’altra di queste interruzioni si ebbe con la congiuntura nota per lo più sotto l’etichetta di Neoclassicismo, ma che vide in realtà casi di incipiente “gusto dei primitivi”, ritorno alle origini, culto dell’arcaismo, unito al manifestarsi di pulsioni violente, note sotto il binomio tedesco dello Sturm und Drang (cui, in accezione volgare, corrisponde pure la nozione peraltro inflazionata e pressoché inservibile di Romanticismo). Questa sindrome generale è stata da me studiata nel volume *L’alba del contemporaneo*. Ma sarebbe lungo, voler rispettare puntualmente le tappe di questo percorso. Per giungere in tempi ragionevoli a una prospettiva “contemporanea”, com’è richiesto dall’intitolazione della disciplina qui insegnata, potremo portarci a un episodio a mezza via, Midway, come il nome delle isolette che, nel Pacifico, si trovano appunto a metà strada tra USA e Giappone, e che per tale ragione giocarono un ruolo strategico nella Seconda Guerra Mondiale. E’ l’episodio che prende il nome, così giusto, in senso logico e storiografico, di Preraffaellismo. Esso nasce a Londra nel 1848, ad opera di un oriundo italiano, Dante Gabriel Rossetti, figlio di un Carbonaro che aveva dovuto abbandonare la natia Vasto, essendosi compromesso nei moti insurrezionali del ’21; e il figlio Dante Gabriel infatti era nato nell’esilio inglese, trovando, da giovanotto ventenne, al suo fianco, preziosi compagni di via in William Holman Hunt e John Everett Millais, insieme ad altri; tutti assieme avevano fondato la Preraphaelite Brotherhood. Si è visto, in tutte le righe precedenti, quale posizione strategica sia detenuta dal nostro Raffaello, colui che davvero segna un tornante nell’arte, quando, a partire dal 1508, e a soli 25 anni d’età, viene chiamato a Roma, da papa Giulio II°, e investito del compito di affrescare le Stanze Vaticane, l’appartamento intimo del Pontefice. In quell’impresa l’Urbinate fissa come meglio non si potrebbe i parametri della “modernità”, ovvero una narrazione di mimetica, aderente verosimiglianza, umorosa, ventilata, sciolta nelle mosse, pronta a registrare i mille casi della vita. A questo proposito appare stupido e sbagliato parlare di Rinascimento, termine che non spiega e non indicizza un bel nulla, dato che proprio per quell’exploit eccezionale del Sanzio tutti i pittori a lui anteriori si trovano confinati in un limbo “pre”, di attesa acerba, affidato a linearismi scarni, a

coposizioni troppo bilanciate e simmetriche. Sono proprio i Maestri che, prima di lui, e prima di Michelangelo, “tenevano lo grido”, nel nostro Paese, per dirla con Dante, i Botticelli, Perugino, Signorelli, Pinturicchio ecc., cui viceversa i Preraffaelliti intendono richiamarsi, perché sentono che sta per scadere il tempo del “moderno”, quella simulazione troppo aderente dei dati atmosferici, sensibili, fisici. Occorre prendere di più le distanze verso il reale, procedere ad estrarne, anzi, ad astrane profili generali, schemi portanti più intrisi di intellettualità. A dire il vero, i Preraffaelliti non erano affatto i primi, in ordine di tempo, ad aver lanciato quel programma, erano stati preceduti proprio dai vari esponenti di quella che mi permetto di chiamare l’”alba del contemporaneo”, gli inglesi Füssli (quest’ultimo “naturalizzato” inglese, ma proveniente dalla Svizzera e con lunghi soggiorni iatliani), Blake, Flaxman, lo spagnolo Goya, il francese David, il nostro Canova, che non guardava affatto al Bernini e al barocco, ma al contrario voleva ristabilire un contatto con le forme caste e pure di Donatello e del Quattrocento. E a ruota erano venuti i Nazareni Tedeschi, capeggiati da Overbeck, pronti a stabilirsi a Roma proprio per ritrovare la purezza delle origini (e Puristi si erano chiamati i loro confratelli italiani, guidati da Tomaso Minardi). Era insomma la rivincita della “seconda maniera” vasariana sul primato della terza, si scoprivano i lati buoni di uno stile duretto, acerbo, impettito, con un ampio piede già posto nell’astrazione stilizzante. Dal nostro punto di vista ciò significa anche che si attenuano le barriere tra il maggiore e il minore: nella misura che la pittura o la scultura “pure” semplificano, astraggono le loro forme, queste possono essere trapiantate ovunque, non trovano il loro campo di esplicazione solo sulla tela dipinta o nel marmo e bronzo.

Ma al solito ci facilitiamo il percorso, senza pretendere, almeno in questa circostanza, di compierlo per filo e per psegno, entrando invece in medias res, anzi, sbarcando a Midway, con un’ulteriore ricerca del mezzo nel mezzo, infatti, più che ai Fondatori del sodalizio Preraffaellita, appunto Rossetti o Hunt o Millais, che proprio perché iniziatori, si trascinarono dietro parecchie scorie, risultarono ancora largamente condizionati una fattura pesante, affaticata, troppo dettagliata (del resto uno di questi, Millais, poi non risultò insensibile al clima vittoriano di un naturalismo patetico), ci rivolgeremo a un loro pupillo, venuto un momento dopo, Edward Burne-Jones (1833-1898), e proprio per questo capace di perfezionare le loro ricette. Come campione di tutta la sua produzione pittorica possiamo prendere *La scala d’oro* (f. 17), 1880, Tate Britain (il Museo-tempio dell’arte inglese anti-moderna, il forziere dove si trovano i grandi protagonisti dell’”alba” sul tipo di Blake e Tuner). E’ una sfilata di fanciulle tutte conformi a un tipo ripetuto, clonato, al punto che potremmo anche considerare quelle apparizioni come appartenenti alla medesima persona, intenta a spostarsi lungo la scala, a discenderne i gradini, come per offrie il suo incedere in una sorta di “strisciata” fotografica; vogliamo dire, insomma, che così facendo Burne-Jones apre sulle soluzioni cinematiche che poi troveremo nel nostro Balla, o nel Duchamp del *Nudo che discende le scale*? Ma ciò è possibile proprio perché ciascuna di quelle figure ripete un modello astratto, stilizzato, di fattura botticelliana, dominato anche da un verticalismo estenuato, come se ognuna di quelle candide apparizioni avesse ingoiato una bacchetta, o fosse stata infilzata in uno spiedo; e anche il ritmo elicoidale della scala fa la sua parte, snoda il corteo come in un nastro di continua visibilità; nello stesso tempo quel nastro trasportatore sbarra anche l’accesso alla profondità, riporta la visione in primo piano, annunciando la

caduta della prospettiva albertiana, così come non c'è atmosfera, nel dipinto, ma le figure si stampano nitide, nel vuoto spinto.

Più che insistere ancor più sui dipinti di Burne-Jones, il che non ci compete in questa sede, sarà meglio andare a vedere che proprio questa scarnificazione- astrazione dell'immagine la rende appunto trasportabile su altri materiali; ovvero, l'artista può rinunciare al suo ruolo di artista "maggiore" per darsi a compiti applicati: quei profili così schematici, così lineari possono divenire le linee di sutura lungo le quali si agganciano tra loro le parti di una maestosa vetrata, ovviamente di sapore arcaizzante, ovvero "gotico" (f. 18), oppure possono essere dati come cartoni per l'agevole traduzione in tappezzerie, questa volta nel pieno rispetto della logica del filo tessile (f. 19).

5. Sullo sfondo, la grande figura di William Morris

Ma c'è ben di più, Burne-Jones non è comprensibile se non sullo sfondo di un suo coetaneo di grandi proporzioni, William Morris (1834-1896) con cui il Preraffaellitismo diviene quasi una categoria dello spirito che spazia in tanti ambiti, non solo nelle arti ma anche nella scrittura, e si mostra capace di mettere in questione anche le modalità produttive della cultura occidentale, ovvero la tecnologia su cui si basa. Non c'è personalità dell'Ottocento che più di Morris sia stata pronta a mettere in questione l'anima stessa della potenza dell'Occidente, cioè il produttivismo fondato sulla rivoluzione industriale e sullo sfruttamento delle macchine mosse dall'energia termica (il vapore acqueo, delle locomotive e dei telai meccanotessili, cui presto si sarebbe affiancato anche il motore a scoppio fondato sull'uso degli idrocarburi; mentre si annunciava anche l'alleanza tra il macchinismo "pesante" mosso dall'energia termica e l'intervento dell'energia elettromagnetica, il che però avrebbe aperto nuove frontiere, come meglio vedremo). In fondo, Morris, nella sua grande opera di saggista, polemist, autore fra l'altro di un romanzo utopico (*News from Nowhere*), ingaggia una lotta su due fronti, non privi di sottili legami interni ma portanti ad esiti divaricati. Per un verso, egli è l'implacabile accusatore, appunto, del sistema produttivo fondato sulla macchina, dato che questa riduce l'intervento umano a una pura forza-lavoro muscolare, al modo dei quadrupedi che per secoli ci hanno assicurato la locomozione. Mentre l'artigiano interviene secondo una logica unitaria, dove l'abilità manuale-muscolare agisce in stretto accordo con l'intelligenza e anche l'immaginazione, e in definitiva la funzione, rivolta a conseguire l'utile, cerca anche di conciliarsi col bello, con la dimensione estetica, l'operaio invece è privato dei compiti intellettuale e immaginativo, costretto a iterare meccanicamente il medesimo gesto, ridotto insomma anche lui alla condizione di squallido meccanismo ripetitivo; e pensare che ai tempi del Morris, cioè in regime di prima rivoluzione industriale, si era ancora lontani dalla logica ancor più perversa delle catene di montaggio, e dei "tempi stretti" cui gli operai a partire dal primo Novecento sarebbero stati asserviti, per tenere il passo implacabile delle *assembly lines*! E dunque, scattava in proposito un implacabile ragionamento logico del Morris: se il lavoro industriale è così negativo per le migliori facoltà dell'uomo, se lo espropria dei doni dell'intelletto e dell'immaginazione, se lo obbliga a rinunciare al conforto dell'estetica, si rinunci a questo mezzo, per quanti ne siano i benefici in termini strettamente economici e materiali. Si ritorni ai sistemi artigianali, anche se limitati nella quantità di merci prodotte: meglio poco e bene che molto e male.

Stava in ciò precisamente il tenore utopico della predicazione morrisiana, dato che l'umanità non ha mai barattato vantaggi certi di ordine quantitativo per tutelare doni di ordine spirituale-morale; e se sicuramente la condizione dell'operaio costretto alla macchina veniva ad assomigliare per gran parte allo stato di schiavitù conosciuto nell'età antica, d'altra parte la penuria di utensili, cibi, indumenti propria di un regime artigianale implicava le sue pene, o quanto meno doveva essere accompagnata da una drastica politica di contenimento delle nascite. Accenniamo qui, per completezza d'orizzonte, alla posizione ben diversa che stava assumendo la predicazione marxiana: più corretta e accettabile, nella misura che rifiutava il diniego utopico, guardava in faccia il sistema produttivo industriale, lo dichiarava necessario e inevitabile proprio in quanto capace di allargare l'afflusso delle merci. Il male insito nell'industrialismo, secondo la visione di Marx, dipendeva dal fatto che i mezzi di produzione erano totalmente nella mani della "razza padrona", della borghesia, che ne faceva un uso a proprio vantaggio traendone i più alti utili, pauperizzando invece le condizioni della classe proletaria. Dal che, la necessità di una rivoluzione volta a dare il controllo dei mezzi di produzione alla classe oppressa, che ne avrebbe fatto un uso equo a vantaggio di tutti. Il marxismo non entrava, e non sarebbe entrato anche nel secolo successivo, nella questione immaginativa-estetica, ovvero Marx non teneva in nessun conto lo stato di degrado bestiale, disumano in cui si trovava costretto ad agire l'operaio, per la natura intrinseca della logica produttiva macchinista; anche la socializzazione della proprietà dei mezzi non avrebbe potuto modificare questa intrinseca negatività. Infatti nel nostro secondo dopoguerra abbiamo visto che la condizione degli operai viventi nei Paesi del cosiddetto socialismo reale, sottomessi cioè al blocco sovietico, non era affatto migliore di quella dei loro colleghi ad Occidente. Oggi, col senno del poi, possiamo dare ragione a entrambi i corni del dilemma: aveva ragione il materialismo tecnologico di Marx nel ritenere che non si può fermare il progresso dei mezzi; ma aveva ragione pure Morris nel condannare senza remissione l'effetto perverso dell'industrialismo pesante: la speranza, oggi, sta negli interventi dei processi informatici, di robotizzazione del lavoro, volti, anche nelle fabbriche, ad alleviare le pesanti incombenze dei lavoratori, avvicinandoli allo stato di "quadri", di maestranze non più espropriate di un pizzico di intelligenza e perfino di estro inventivo. In ogni caso, si è capito che la produzione di beni materiali non basta, se non sia accompagnata da un congruo afflusso di prodotti post-materiali, scaturenti dal cosiddetto terziario avanzato e dai nuovi saperi e mestieri. Il regime industriale ha ceduto la mano al postindustriale, al postmoderno e così via.

Ma per i nostri interessi attuali, conta assai di più notare l'altra denuncia condotta da Morris, anche se per gran parte affiancata a questa appena vista: egli tuonava anche contro l'ipocrisia dei canoni estetici seguiti dall'età industriale trionfante, la quale nascondeva la logica dei mezzi adottati, i criteri di costruzione e funzionamento delle macchine, sotto orpelli simil-naturali: le locomotive, le caffettiere e quant'altro dovevano essere ornate con riccioli, protuberanze, pelli aggiunte ispirate a un mondo agreste, di pastorellerie, di idilli campestri. In fondo, l'arte rimaneva intonata a una sensibilità "moderna", e i decoratori del nuovo regime macchinistico si comportavano esattamente come i tappezzeri e ceramisti delle età barocca e rococò, nulla era mutato per il fatto che ora si andasse non più in carrozze trainate da cavalli ma in locomotive con relativi forni fumanti.

Qui scatta l'accordo "preraffaellita" tra Burne-Jones e Morris, anche il grande utopista, e architetto, e teorico delle arti applicate aderisce alla parola d'ordine "torniamo a prima di Raffaello", a cominciare dai motivi decorativi, ovvero, liberiamoli dalla sottomissione a un naturalismo trionfante, concepiamoli su un piede di snellezza, di limpidezza di disegno, senza vergogna per la ripetizione stilizzata, come è proprio della decorazione in ogni secolo e cultura, se appunto si eccettua la parentesi dei due cicli occidentali, classico e moderno. Nel corso delle lezioni abbiamo esaminato alcune proposte morrisiane per carte da parato, stoffe di rivestimento per pareti domestiche che rispettano in pieno le regole di questa sorta di cura dimagrante, presentando motivi di natura, tralci di vite, melegrane, fogli d'edera, margherite ecc. (ff. 20, 21, 22), motivi tutti agilmente stilizzati, ricondotti a nitidi *patterns* e dunque pronti a essere moltiplicati onde assumere un ritmo piacevolmente ossessivo. Ma emerge anche un carattere eccessivamente retrospettivo, infatti questo impegno morrisiano di non lasciarsi coinvolgere nel presente, nell'attualità, se questi sono dati dalle abbruttenti, avviliti macchine, che espropriano il soggetto umano di ogni diritto all'immaginazione, all'estro inventivo, è costretto ad approdare a un vagheggiamento del passato: contro la "maniera moderna", per tornare ancora una volta al prezioso termine e concetto vasariano, non resta che regredire alle "maniere" precedenti, scavalcare in una corsa all'indietro il Rinascimento opulento per ritrovare le forme asciutte, caste e povere del Medioevo, comprese quelle soluzioni anch'esse "povere" che portano a un bilanciamento simmetrico delle forme. Questo è il limite della proposta morrisiano; tornare a "numeri", a combinazioni limitate, tracciando ovunque assi verticali di spartizione e di simmetria, e disegnando, in definitiva, col compasso, motivi circolari, in qualche modo "correggendo", raddrizzando la natura, proprio per non essere trascinati a seguirla nella sua complessità. Questo sarà il discrimine tra le soluzioni preraffaellite e quelle che giungeranno, una generazione dopo, con i protagonisti della stagione simbolista-Art Nouveau-Liberty e simili, i quali rifiuteranno proprio quelle soluzioni simmetriche, bilanciate, per estrarre invece dalla natura delle curve, delle linee di sviluppo più sofisticate: bando alla verticale e al circolo, si seguano piuttosto schemi ellittici, ondulatori, elicoidali, alveolati, lanceolati e così via.

Un altro fronte in cui si stabilisce una buona cooperazione tra Morris e Burne-Jones è quello dell'illustrazione del libro. Anche qui, a dire il vero, se il ragionamento di Morris fosse stato rigoroso fino in fondo, avrebbe dovuto portarlo a rifiutare la "macchina per stampare", cioè l'invenzione gutenberghiana, che in definitiva è stata la prima tra le macchine industriali rivolte a produrre in grande numero, a rovesciare flussi di merce sul mercato, con conseguente diffusione illimitata dei prodotti e abbattimento dei loro prezzi, ma scontando questi vantaggi con una caduta di qualità: il libro a stampa è un vile prodotto meccanico che nega l'intervento della manualità, e soprattutto risente di una barriera divisoria tra parole e immagini. Una barriera che, a dire il vero, si annuncia da subito, da quando la prima delle culture occidentali, quella greca, attorno al IX° secolo aC. prende, dai vicini Fenici, la modalità di scrittura detta di tipo fonetico, con lettere, e dunque l'alfabeto, corrispondenti a dei suoni piuttosto che a delle immagini. Una scelta di grande efficacia pratica, dato che i suoni articolabili con le nostre corde vocali sono in numero decisamente minore rispetto alle immagini, alle icone, che si distendono in una famiglia sterminata; e dunque, dai Greci in poi, l'Occidente

si munisce di un perfetto sistema combinatorio, massimamente economico, che con una ventina di segni o poco più permette di ricostruire l'intero vocabolario di una comunità di parlanti. Da qui si apre la strada che, due millenni dopo, consentirà di "meccanizzare" questo modello combinatorio, appunto attraverso l'invenzione gutenberghiana della "stampa a caratteri mobili", che si giustifica, si rende possibile, nella misura che di caratteri ce ne sia un numero limitato, e che dunque sia possibile riprodurli e combinarli tra loro in mille modi. Dove invece si sia proceduto a scegliere un modello di scrittura ideografica, i segni necessari risultano essere in numero decisamente maggiore, e dunque mal riducibili a stereotipi. Questo spiega perché le culture dell'Estremo oriente, Cina e Giappone, non siano giunte a istituire sistemi di stampa a caratteri mobili, non siano cioè approdate alla tipografia. Si noti inoltre che forse è proprio questa dissociazione radicale tra le parole e le immagini la causa del mimetismo sfrenato da cui, sempre in Occidente, viene dominato il mondo delle immagini: se esso non ha più nulla da spartire con le indicazioni di carattere semantico, elencatorio, descrittivo, non può appoggiarsi sulla loro collaborazione, ciò lo costringe ad acquisire una propria autonomia, le immagini devono fare da sé, essere eloquenti, accattivanti per la loro conformità al reale, ovvero appunto per un avanzato grado di specularità. L'invenzione gutenberghiana esaspera la dissociazione, in quanto permette che la scrittura si meccanizzi, si standardizzi, con relativi vantaggi riproduttivi, laddove le immagini restano affidate a matrici unitarie, che certo salvaguardano l'autenticità dell'intervento manuale del disegnatore, ma proprio per questo devono circolare in un canale distinto, non possono vivere nella stessa pagina accanto ai "caratteri" a stampa, come invece avveniva nei vecchi codici, in cui non c'era una differenza di logica produttiva tra l'amanuense, chiamato a vergare le singole lettere, e il miniatore, che interveniva coi suoi colori (il rosso, il *ruber* del minio, da cui appunto miniatura o rubrica), ma pur sempre su quello stesso foglio.

In questo caso, come già si notava, Morris manca di un rigore estremista, dato che non arriva a respingere in toto la modalità della tipografia, da questo punto di vista egli è meno radicale di un suo predecessore, William Blake, che per tale ragione ben merita il titolo di primo e insuperabile campione di avversione totale al moderno e a tutti i suoi riti. Blake, come è noto, non affidava i suoi scritti di poesia o di filosofia, sotto forma di oscuri vaticini profetici, a un tipografo, ma li incideva con la propria mano su una lastra, il che gli consentiva di arricchire le lettere del valore aggiunto di foglie, fiori, motivi vegetali, ritrovando l'unità di fattura già esistente ai tempi dei codici miniati medievali. Ma appunto lettere e immagini erano instillate dalla stessa mano sulla stessa lastra, poi passata sotto il torchio per una stampa rudimentale, secondo i sistemi artigianali del buon tempo antico, con una tiratura necessariamente assai limitata a pochissime copie, ma ciascuna di alto valore intrinseco, tanto più che Blake non si esimeva dal ritornare su ogni singola copia dandole qualche tocco supplementare di colore. Morris non è da tanto, crea una casa editrice, la Kelmscott Press, che non si rifiuta del tutto alla modalità tipografica, ma certo usa caratteri improntati a un *lettering* di sapore goticheggiante, medievale (non si tratta certo dei rinascimentali austeri caratteri del Bodoni), e soprattutto chiama l'amico, sodale, coetaneo Burne-Jones a decorare quelle pagine negli spazi lasciati liberi dai blocchi tipografici. Senza contare che anche il contenuto di questi libri di qualità si ispira al mondo

medievale o “romanzo”, riproponendo per esempio i *Canterbury Tales* del padre della letteratura inglese, il Chaucer (f. 23).

Certo è che i motivi di natura praticati da Morris, smagriti, stilizzati, fanno rientrare la sua decorazione nel grande alveo delle civiltà extra-occidentali, che appunto non hanno mai tracciato barriere, in genere, tra parole e immagini, e tra occasioni “maggiori” di rappresentare la natura in forme rigorosamente speculari, e occasioni “minori” in cui il fogliame o altre suggestioni vegetali o animali vengono tracciate alla svelta, con un iconismo di larga trama, ovvero sostanzialmente astratto; e diviene pure sottile la soglia che separa l’iconico dall’an-iconico, quei *patterns* fatti apposta per la moltiplicazione ossessiva ma anche cullante, come una ninna-nanna, superano indenni le proibizioni delle epoche che si vogliono icono-claste, vietando la liceità di “imitare” in qualche modo gli aspetti di natura. A titolo di rapidissima campionatura, a lezione abbiamo ammirato un recipiente sacro di moschea del XIV° secolo (f. 24), buon esempio di una decorazione ottenuta presso una civiltà rigorosamente iconoclasta come quella araba, ma dove per compenso la scrittura è di per se stessa “bella”, voluttuosa, colma di attrazioni estetiche, e riempie il vuoto lasciato dall’assenza di motivi iconici. E abbiamo anche ammirato un anonimo, atemporale ricamo su seta, proveniente dalla cultura iraniana (f. 25), dove motivi di natura, floreali e vegetali, sono trattati in modi astratti-simmetrici assai simili a quanto il Morris proponeva polemicamente nel cuore del nostro mondo occidentale, per farlo uscire da secoli di indigestione mimetica e fargli ritrovare un’igienica scioltezza di movimenti. Del resto, il grande architetto-utopista inglese non era certo isolato, nel percorrere quella strada, ma lo aveva già anticipato un altro teorico del disegno, Owen Jones, che prima di lui aveva osato proporre una *Grammar of Ornament* (f. 26) “rubando” *patterns* a tutte le epoche e civiltà, esclusa la moderno-rinascimentale di casa nostra, di un’Europa assolutamente refrattaria all’ipotesi che una grammatica del genere potesse essere stabilita, visto l’obbligo che i singoli motivi avevano di conformarsi il più possibile al compito rappresentativo-conoscitivo: sarebbe sembrato immorale, in Europa, perder tempo a ipotizzare atomi sciolti di decorativismo allo stato puro.

Accanto a Morris e Burne-Jones, abbiamo visto anche il caso di un illustratore a loro molto vicino, Walter Crane (1845-1915), con un motivo di *Cigni* (1875, f. 27) che ripropone le stesse virtù e gli stessi limiti che abbiamo scorto negli altri due: chi può negare la virtuosità di quel linearismo fluido, scorrente via sicuro, sull’onda della flessuosità dei colli del pennuto acquatico? Ma è un po’ troppo “rétro”, protetta da ansie e inquietudini al passo con i tempi “contemporanei”, la simmetria con cui le due sagome si accostano e si rovesciano, lungo un asse verticale mediano. Tra poco altri grandi illustratori inglesi, basti pensare a Aubrey Beardsley, sentiranno la necessità di squilibrare quei ritmi troppo virtuosi, di annodarli in modi più spericolati e rischiosi.

Non si può terminare questo paragrafo dedicato a grandi stilizzazioni che vanno sottraendosi a un soffocante codice naturalista, senza ricordare l’alta impresa di uno statunitense che però andò a operare in Inghilterra e in Francia, James McNeill Whistler (1834-1903). A Parigi egli si trovò fianco a fianco di Edouard Manet, come lui rivolto a svolgere un capitolo di avvicinamento all’ormai imminente stagione impressionista. Ma in realtà sia Manet che Whistler furono indenni dal lasciarsi chiudere in quell’estremo *cul-de-sac* del mimetismo occidentale quale fu l’Impressionismo di Monet e compagni. Invece di portare la rappresentazione a gradi estremi di specularità, di

registrazione della minuta, palpitante sensazione locale, entrambi adottarono il fare largo, spazioso, arioso della linea preraffaellita. Nel caso di Whistler, ciò risulta evidente nella sua famosa *Stanza dei pavoni*, realizzata a Londra nel 1876, dove i pavoni si comportano proprio come i cigni di Crane, si allargano, si schiacciano sul piano, e dunque non basta più una tela a catturarne la presenza, questa si deve estendere a dismisura sulla parete di una stanza, a decorarla, ad animarla nella sua totalità. Whistler ha con ciò il merito di trascendere l'infausta procedura della "pittura da cavallettoi", destinata a costruire una sorta di "finestra aperta", con simulazione di uno sguardo che si allontana ad afferrare la realtà fino all'ultimo orizzonte. I Pavoni dell'omonima stanza si costituiscono in orgogliosa e piena bidimensionalità, sbarrando l'accesso alla terza dimensione.

6. Gauguin e Seurat all'origine della contemporaneità

Con Whistler ci siamo portati quasi alle soglie del fenomeno impressionista. Se ora andiamo a Paul Gauguin (1848-1903), siamo in presenza di un artista che rischiò di esserne un epigono, per quell'anno di nascita, il 1848, che lo rendeva più giovane di quasi un decennio rispetto alla nascita di Monet (1840) cui va senza dubbio riconosciuto un ruolo di baricentro dell'intero movimento. Inoltre, come è ben noto, Gauguin visse in gioventù la triste circostanza del "dilettante", di colui che non può darsi a tempo pieno alla pittura, dovendo preoccuparsi della famiglia borghese molto "per bene" che aveva impiantato, con pretenziosa moglie danese e alcuni figli, onde per mantenere il ménage ci voleva la professione opportunamente borghese dell'agente di borsa, in contraddizione con lo spirito avventuroso dell'uomo Gauguin, che lo aveva indotto già nell'adolescenza a imbarcarsi come mozzo per qualche viaggio esotico. E dunque, il "dilettante" Gauguin si accosta timidamente all'avanguardia ufficiale, che sul finire degli anni '70 e primi '80, non poteva non essere l'Impressionismo, fatto conoscere a lui mediante lezioni del decano del gruppo, l'"umile e colossale" Camille Pissarro, come lo aveva definito Cézanne, un altro "dilettante" introdotto al gusto avanzato impressionista dal medesimo maestro. Di cui dunque un Gauguin già ultratrentenne segue il criterio di una pennellata franta, quasi "pestata" nel mortaio, eppure egli avverte che il tempo chiede soluzioni ben più larghe, spianate, rovesciate sulla superficie. Ma quanta fatica farà, il Nostro, per giungere a questa meta. Certo è che gli inoltrati anni '80 lo vedono percorrere una marcia di avvicinamento a tappe progressive, con fasi nettamente scandite. Ecco un *Girotondo di tre piccole Bretoni* (f. 29), forse dell'85, da cui risulta che egli ha già avvertito il fascino moderatamente esotico esercitato da una Bretagna "primitiva", di rozza vita contadina e marinara, confortata dal culto di vecchi riti folclorici quali si esprimono nei costumi locali, culminanti nei candidi copricapi delle donne. E in fondo il girotondo è già un modo di sottrarsi a una logica di allontanamento piramidale, lungo vertiginose linee di fuga: le contadinelle, stringendosi per mano, resistono al rischio di essere risucchiate in profondità, disegnano una figura circolare, un circuito, che è figura già improntata a uno schiacciamento verso il primo piano. Ma l'obiettivo del pittore è posto ancora in lontananza, prende le fanciulle in campo lungo. Non così in una successiva versione dell'86, dove le Bretoni (4 per la precisione) si avvicinano all'obiettivo, si assiepano in primo piano, quasi andando a sfrittellarsi sullo schermo (f. 30). Le distanze si riducono, si bruciano, anche se i disegni delle stoffe, la trama delle pieghe restano minuti e "pesti", come prevedeva la pittura

di Pissarro. C'è di mezzo una nuova fuga esotica dell'artista, che va a Panama a cercare cieli più puri e tersi, e colori più accesi così da bruciare le distanze. Poi, all'inizio dell'88, eccolo di nuovo in Bretagna, colonia prediletta da schiere di artisti, per le bellezze del paesaggio, il richiamo del folklore e anche, va detto, per il basso costo della vita, motivo di attrazione non indifferente per artisti in genere squattrinati. Tra i tanti che cedono al fascino bretone c'è un artista giovanissimo, Emile Bernard, nato ben vent'anni dopo Gauguin, nel 1868, ma che, forte proprio della sua ultima venuta sul fronte della ricerca, già da due anni, a Parigi, in collaborazione con Louis Anquetin, è già giunto alla conclusione che l'arte "nuova" deve puntare alla sintesi: via le marezzature, le chiazze, il pulviscolo localistico delle "impressioni", ci vuole un colpo di rasoio, che porti a campire gli spazi, anzi, le *cloisons* in cui si articola un dipinto, come fossero tanti "fazzoletti" di suolo coltivo, ricorrendo alla stesura di tinte compatte. Insomma, la giovane coppia Bernard-Anquetin ha ipotecato il futuro, ha inventato il sintetismo-cloisonnismo, e senza paura di un rischio di plagio Emile mostra all'anziano collega, a un Gauguin allora esattamente quarantenne, nell'accogliente Pont-Aven, una brillante applicazione delle nuove regole al tema delle contadinelle bretoni, stampate nitide, a marcati contorni in nero, su un prato ottenuto con la stesura di un verde compatto, come in uno stemma araldico. Il più anziano dei due capisce che l'altro gli dà l'imbeccata giusta mostrandogli la via di come superare il *gap* residuo, ne ricava una splendida lezione e dipinge una delle opere-manifesto più rilevanti dell'intera contemporaneità, il dipinto noto con due titoli: *La visione dopo la predica*, ovvero *La lotta di Giacobbe con l'angelo* (f. 31a, Museo nazionale di Edimburgo). Il significato è che un pastore, in chiesa, abbia parlato di un non noto episodio biblico, appunto della lotta di Giacobbe con un angelo, e le timorate e devote contadine, molto prossime al ruolo di novizie avviate a prendere i voti, "visualizzano" quanto gli è stato detto: il gruppo dei due si costituisce come un marchio, come un monogramma oscillante nel vuoto, o meglio, appuntato con lo spillo sul "campo" araldico di un prato, che proprio per affermare meglio la sua distanza da un banale motivo naturalistico, di quelli tanto cari agli ex-colleghi della scuola impressionista, viene trattato con un rosso uguale, compatto: l'artista è ormai affrancato da una fedeltà referenziale al mondo esterno, conta di più che i colori "rimino" all'interno della composizione, si armonizzano tra loro, e tanto peggio se con ciò violano i sacri canoni del verosimile. Beninteso, i copricapi, le cuffie del costume bretone trionfano in primo piano, non più come indumenti portati da persone fisiche, reali, e dunque magari sottoposti al logorio dell'uso: si tratta piuttosto di una superba stilizzazione di moda, che vale più come proposta che come referto di costume sociale. Accanto al pittore, insomma, compare l'ardito, estroso, fluido stilista. E che non ci sia più la pretesa di suggerire distanza, profondità prospettica, lo dice il tronco d'albero che chiude la scena scorrendo in diagonale, congiungendo i vertici opposti del riquadro. Ma si noti che quel tronco, così utile per dare al dipinto lo statuto di uno stemma araldico, è attento peraltro a non cadere in facili simmetrie, secondo il difetto che abbiamo imputato al Morris: la diagonale è animata da un moto flesso, sinuoso, come del resto è proprio della forma costitutiva dei vegetali, che ignorano le linee rette o gli andamenti "centrici" di tipo circolare.

Gauguin, così facendo, ha bruciato le tappe, ha eliminato in un colpo solo la distanza accumulata nei secoli tra noi e le altre culture del Pianeta, noi intenti a rappresentare il mondo con metodi ben circostanziati, preoccupati di rilevare i

dati utili, le lontananze, per fornire una mappatura del territorio alla penetrazione dei nostri invasori commerciali e militari; laddove le altre culture erano paghe di mappare il vicino, l'imminente, limitandosi a suggerire un vago senso di lontananza. Sta qui tutta la differenza tra il vedere di noi Occidentali e quello delle civiltà sino-nipponiche dell'Estremo Oriente, nei cui paesaggi il compito di rendere l'allontanamento è affidato a oblique che restano parallele tra loro (da noi un sistema del genere verrebbe detto di prospettiva assonometrica). Allontanandosi ma mantenendo un'uguale distanza tra loro, quelle linee non "stringono", non afferrano le cose, come invece fanno, inesorabilmente, le linee di fuga del nostro schema piramidale, fatte per infilzare la preda, per trafiggerla. E se si sa già in partenza che non si è cacciatori implacabili dei dettagli, tanto vale starsene a un iconismo generalizzante, ovvero astrante. Questo è l'identikit delle stampe giapponesi, di Utamaro, Hokusai, Hirosighe (f. 32a), che infatti proprio in quella stagione mutano nella stima, passando da esempi che è lecito commiserare, come indici del primitivismo, della pochezza di precisione dei nostri rivali estremo-orientali, modelli dunque da sconsigliare, a vantaggio dei nostri sofisticati sistemi prospettici, rivelandosi invece come modelli vincenti, da imitare, da far propri. E Gauguin guida questa conversione di atteggiamento.

Con una consequenzialità di incredibile rigore, che lo porta ben presto ad abbandonare i nostri "vecchi parapetti". In qualche modo Gauguin presagisce che la nostra cultura, fatta di precisionismo, di faticosa conquista, passo passo, della natura, del paesaggio, dei dintorni, da piegare ai nostri bisogni di conquista, ha ormai davanti a sé i decenni contati. Siamo avviati verso una velocizzazione dei rapporti, per cui dovremo trascorrere in fretta lungo le distanze, senza più tempo per stare a prendere rilevamenti esatti del profilo delle cose. Siamo chiamati insomma a un destino di sintesi e di astrazione, e dunque tanto vale andare a vivere nei paesi che questi valori ce li hanno nel sangue. Si spiega così il suo trasferimento a Tahiti, nelle isole Marchesi, a contatto con la cultura maori, di cui egli vuole abbracciare in pieno l'ethos, i presupposti antropologici. Una cultura felice perché non assillata dai morsi del successo affaristico, quali invece regnano sovrani nell'Europa "borghese", totalmente desacralizzata, nonostante l'ossequio esteriore rivolto alla religione, senza però ricavarne alcun freno all'imporsi spietato dello *struggle for life*, della corsa al successo, al benessere materiale, con totale disprezzo per i post-bisogni spirituali ed estetici. In fondo, a questo punto viene buona tutta la predicazione morrisoniana contro l'industrialismo, il macchinismo e simili. L'adesione gauguiniana alla società maori, presa come campione di un modello extra-occidentale, è piena, non si limita certo agli esiti estetico-artistici, ma mira al sodo, al recupero di una religione comunitaria, che, come vuole l'etimo del vocabolo, *religat* tra loro i membri di quella comunità, proteggendoli dagli egoismi. Là tutto risponde a grandi ritmi solenni, al riparo dagli avidi commerci; perfino le prostitute si offrono come sacerdotesse di eros. E un'altra conseguenza è che l'artista torna ad essere prima di tutto artigiano, il suo compito non è quello di "rappresentare" con scienza e precisione il mondo esterno, bensì di intagliare nel legno i propri mobili, la testiera del letto in cui dormire, la pipa con cui fumare, o di modellare nella creta le brocche, le tazze, le suppellettili domestiche. Come si vede, cade totalmente il discrimine tra arte maggiore e minore, e anzi è il trionfo dell'applicato, l'arte o si dedica alla produzione di oggetti utili, o non serve proprio a nulla. Naturalmente, l'utilità è da conciliare con un grado opportuno di bellezza estetica. E beninteso i membri

del consorzio umano, in un clima del genere, non si pongono dei parocchi, non ragionano come buoi alla stanga, al contrario, non mancano di porsi gli interrogativi ultimi: *Chi siamo da dove veniamo dove andiamo* (f. 33a). Ma certo ai grandi interrogativi del genere nessuno può pretendere di rispondere in modo solitario e isolato, quando anzi siamo con ciò nel cuore di una religione comunitaria.

Anche Georges Seurat (1859-1892) ci appare in partenza intrigato, come Gauguin, negli esiti dell'Impressionismo, entro la cui coine sembra voler militare, nelle sue prime prove, che giungono assai presto, quando l'artista è poco più che ventenne, cioè nei primissimi '80. Egli è nato "giusto", nel 1859, quasi nell'anno che costituisce il baricentro di un'ondata separata da quella dell'Impressionismo dai canonici vent'anni che segnano un corretto intervallo generazionale. D'altra parte, sembra che Seurat presenta il suo duro fato che non gli dà molto tempo, morirà "bruciato verde" circa un decennio dopo, nel 1892. Ma se guardiamo uno qualsiasi dei bozzetti che egli dipinge, dal vero, sul coperchio della scatola dei colori, proprio nell'82 o '83, il tema è impressionista come più non si potrebbe (un falciatore, uno spaccapietre, f. 34a, un cavallo alla stanga), ma la pennellata rivela un'ansia di regolarizzarsi, di sottrarsi alla libera improvvisazione propria del metodo impressionista, quando il pennello agisce come un sismografo posto in presa diretta a registrare le vibrazioni sollecitate dal contatto tra la percezione dell'artista e la realtà esterna. Seurat sente il bisogno di fissare l'intervento in tocchi ben definiti, in unità "discrete", molto simili alle tessere del mosaico arcaico di età bizantina. E sarebbe questa l'attrazione retrospettiva così cara anche a Morris, ma in definitiva un po' troppo rivolta al passato. Senonché abbiamo scoperto, ai nostri tempi che in realtà, comportandosi a quel modo, Seurat presagisce i sistemi nostri attuali per registrare e trasmettere le immagini. Se si tratta del sistema a stampa, queste hanno bisogno che la loro continuità sfumata sia "letta", disarticolata, parcellizzata dalle griglie che sono i retini fotolitografici. La fotografia è continua, ma vincolata al singolo scatto, e alla singola stampa, non facilmente ripetibile: se invece vogliamo ottenere una riproduzione "in gran numero", con conseguente caduta dei costi, bisogna che il discorso continuo dell'immagine sia reso discontinuo, ma con un abbondante intervento degli atomi cromatici, in modo che la nostra retina ricostituisca la continuità superando appunto il mosaico, ricompattando le singole annotazioni. Il che corrisponde anche a quanto succede nel "mosaico elettronico", quando l'immagine è scomposta in un altissimo numero di "puntini", di *picture elements* ovvero di *pixels*, di fosfori, che si accendono ricevendo i pennelli elettronici. Seurat insomma, se per un verso si volge indietro, compiendo dunque anche lui un'operazione preraffaellita, per altro verso annuncia il futuro tecnologico della nostra età elettronica, o dei sistemi di stampa fotolitografici. Ma non è tutto, perché del "vecchio" mosaico bizantino il sistema a punti (*pointillisme*), o a pennellate divise (divisionismo) messo in atto da Seurat comporta anche gli esiti cui conduceva il mosaico bizantino: lo schiacciamento delle forme sul primo piano e la perdita di tratti individuali, verso un'astrazione delle sagome. Del resto, a proposito dell'epoca bizantina si è sempre dato il dilemma, se fosse l'adozione della tecnica musiva a imporre quelle conseguenti stilistiche, o se invece fosse una generale predilezione per soluzioni bidimensionali e astratti, a rendere così conveniente il ricorso al mosaico.

Se gli abbozzi giovanili consentono a Seurat di sviluppare il suo sistema, che egli preferisce chiamare cromo-luminare, più che puntinista o divisionista,

quando poi egli passa a composizioni più estese emergono le conseguenze lineari delle sue scelte di base. Tra l'83 e l'84 egli realizza, in studio, e nei tempi lunghi di una accurata fattura che già di per se stessa è la negazione del metodo impressionista, la solenne tela intitolata *Une baignade à Asnières*, che si conserva alla National Gallery di Londra (f. 35b). Il tema sembrerebbe ancora di estrazione impressionista, tanto da giustificare l'ulteriore etichetta appioppata a Seurat e Compagni, quella di Neoimpressionisti. Ma mai come in quest'occasione il "neo" svolge una funzione di apertura sul diverso, più che di conferma del già acquisito. Infatti, se i bagnanti ci appaiono apparentemente dediti ai piaceri dell'attimo e del *plein air*, la fattura simil-musiva, e dunque neo-bizantina, li trasforma in icone solenni, maestose, immerse in una religiosità non diversa da quella conseguita da Gauguin pur attraverso uno stile in apparenza opposto, fondato sull'unificazione delle tinte invece che sul loro sbriciolio. Ma si sa che gli estremi si toccano, ovvero che verso le Americhe si può andare procedendo verso Ovest o verso Est. La rotta verso Ovest è più economica, il che vale per l'*à plat* gauguiniano, mentre la rotta verso Est (il "dividere" seuratiano) è più laborioso, e ciò spiega perché, dopo il successo iniziale, verrà in genere abbandonato, optando per le tinte piatte dell'altro; ma poi esso conoscerà la rivincita fornita dal retino e dal mosaico elettronico. Comunque, nell'impostare le magiche presenze visibili nella *Baignade* Seurat non è più solo pittore ma anche grande stilista della moda, elaboratore di una vetrina, di una sfilata per mettere in bella mostra come deve essere, al meglio, il costume di chi ormai vive nella *fin-de-siècle*. Il che va ripetuto per l'opera sua più famosa, *Una domenica pomeriggio all'Isola della grande Jatte* (f. 36a) che si conserva a Chicago, Art Institute, in partenza una specie di flash sui buoni parigini intenti alla passeggiatina domenicale, e ai relativi svaghi, ma in realtà anch'essi eternizzati, fissati in maestose icone, o pronti a slittare in sontuose *affiches* pubblicitarie, tanto per reclamizzare, anche in questo caso, i più sorprendenti capi di vestiario di cui conviene fare bella mostra, in un'ideale sfilata per la moda della primavera o dell'estate. Il pittore gareggia col sarto, con lo stilista, e dunque, al solito, cade ogni confine tra il maggiore e il minore, tra il puro e l'applicato.

7. L'Internazionale simbolista, o Liberty, o art Nouveau

Tornando per un momento a Gauguin, è noto che egli fece scuola, a Pont-Aven, in Bretagna, dopo essersi impadronito della ricerca avanzata propostagli dal giovane Bernard, e rubando quindi a lui la progenitura, sulla via della gloria e della storia, il che poi avrebbe prodotto le risentite querimonie dello spodestato, sul filo dell'ordine d'arrivo. Ma è anche vero che Gauguin, lento sulla via del risultato, lo renderà poi irreversibile, con tutta la forza della sua robusta, imperiosa personalità, mentre Bernard non rimarrà all'altezza dei suoi slanci giovanili, e dopo il '90 entrerà in una parabola di decadenza. E dunque, Gauguin fa scuola su giovani "nati giusti", dopo il '60, che sono prima di tutto Paul Sérusier (1864-1927), capofila di un sodalizio parigino che volle chiamarsi dei "Profeti", adottando il termine biblico di Nabis: profeti del mondo nuovo, sottratto alle meschinerie della classe borghese, sullo stampo della predicazione gauguiniana, pur non ritenendo indispensabile dover lasciare i "vecchi parapetti" europei per andare a vivere a contatto con altre culture, più radicate in uno stile di vita primordiale (*Incantesimo*, f. 37a). Accanto a Sérusier, che fu il *trait-d'union* tra il Maestro e i giovani parigini, dovremo ricordare Maurice Denis (1870-1943), pronto a teorizzare quel momento

stilistico (*Aprile*, 1992, f. 38b) e Georges Lacombe (1868-1916, *Mare grigio*, 1890, f. 31b). Va pure ricordato che Gauguin ebbe il riconoscimento ufficiale di grande fondatore del Simbolismo da un giovane letterato e critico d'arte, destinato a morire subito all'inizio degli anni '90, Albert Aurier, cui si deve appunto il manifesto ufficiale del Simbolismo per le arti visive, mentre la letteratura aveva proceduto più celermente, proclamando un analogo manifesto per quanto la riguardava già nel 1886, attraverso figure pur di non primissimo ordine, quali Gustave Kahn, René Ghil, Jean Moréas. Il manifesto di Aurier poggia su cinque punti, sbandierando subito in primo luogo l'obbligo della "sintesi", portata a disdegnare i temi dell'attualità cronachistica, cari invece all'asse "moderno" realista-naturalista. Meglio allora temi di alto profilo, ispirati a fatti e persone ideali; ma con l'obbligo che la carica idealista subisse una congrua riduzione in modo da fare i conti con la sintesi; e nasceva allora, nella teoria dell'Aurier, il punto di fusione tra i due imperativi, denominato, con ricorso a un neologismo, "ideismo". Sintesi ideista che era fatta per funzionare da simbolo, la formazione compendiaria in cui l'idealità dei contenuti, di per sé sfuggente, impalpabile, declinante in un mistico "non detto", viene afferrata mediante un apparato di forme appunto da dirsi sintetico, ridotto, astratto. Importantissimo l'accento posto sulla necessità che quest'arte ideista, sintetica fosse anche irrorata da un buon grado di motivi ornamentali; e che infine fosse sorretta dal soggettivismo di forti personalità, indotte a sdegnare il *profanum vulgus*. Ma attenzione, perché quelle sagome così felicemente stilizzate, con ricorso a un linearismo snello, sciolto, fluente, risultavano del tutto propizie a una traduzione nel linguaggio delle litografie, e da qui erano pronte a trasformarsi in magnifiche *affiches* pubblicitarie, in uno strepitoso cartellonismo da strada. Si dava insomma un cortocircuito, le bellezze più sofisticate ed elaborate erano anche pronte a scendere per la strada e ad affiggersi sui muri urbani. In margine a questo capitoletto dedicato ai virtuosi dell'immagine attivi a Parigi potremo così ricordare il caso di un immigrato, il ceco Alphonse Mucha (1860-1939), ma subito salutato da un enorme successo per le sue *affiches* trionfali in cui, poniamo, una florida figura femminile fa partire dalla sua chioma un intrico lussureggiante, da giungla impenetrabile, di ciocche, quasi rete capziosa gettata nello spazio a catturare una preda (f. 32b).

Ma è ora di passare in rassegna, finalmente, qualche esito "applicato" di tutto questo orizzonte di forme, con la buona coscienza che i confini separanti si sono fatti assai sottili, pressoché inesistenti, e che ogni artista è pronto a saltare il fosso, a passare a elaborare proposte applicate, con piena intercambiabilità di ruoli. Condurremo questa agile rassegna secondo un criterio per nazioni, cominciando dalla Francia, che senza dubbio detiene, ancora nel corso della *fin-de-siècle*, una riconosciuta leadership. Ed è anche giusto partire di volta in volta dalla figura di un grande architetto, tanto più che l'architettura è sempre stata collocata nel quadro delle arti maggiori, nonostante la sua natura di prima tra tutte le arti applicate: non si concepisce infatti un intervento architettonico condotto in totale stato di purezza e di disinteresse ai fini pratici, che non miri piuttosto a darci un macro-utensile, e dunque ad applicarsi in termini funzionali. Non c'è architetto nella storia, ma in particolar modo in questa stagione, che non si adatti di buon grado a farsi disegnatore di mobili, o di oggetti domestici. L'architetto-principe della *fin-de-siècle* a Parigi è Hector Guimard (1867-1942) cui si deve, fra l'altro, il prototipo del sistema di pensiline e balaustre chiamate ad accogliere gli abitanti della Ville Lumière

nelle varie stazioni del métro. Nel concepire quelle edicole Guimard astrae dal mondo dei vegetali linee purissime, di conduzione flessa, attorta, succhiandola via dalla linfa circolante nel mondo delle piante, ovvero tentando di raggiungere quella che dobbiamo chiamare *natura naturans*, sottostante, più profonda e rigogliosa rispetto a tutti gli aspetti circostanziati di una *natura naturata*, ormai approdata a una vasta campionatura di alberi, vegetali, efflorescenze, una cui esatta rappresentazione è sembrata essere per lungo tempo la regola primaria del moderno. Poiché i vegetali in greco si dicono “tà fità”, viene da qui il prezioso vocabolo di fito-morfismo, assai valido per indicare tutta la famiglia stilistica cui si ispirano le soluzioni proposte da Guimard e da tanti suoi colleghi. Già si è osservato che madre natura, contrariamente a quanto si può credere, non produce secondo curve “facili” e “centriche”: la circonferenza le è pressoché sconosciuta, e dunque il fitomorfismo ama un repertorio di curve ardite ed eccentriche. Ma è già apparso anche che la posizione teorica qui seguita premia su tutto le indicazioni che vengono dalla tecnologia delle varie epoche; e già si è accennato che un grande rivolgimento scientifico-tecnologico ormai in atto, sul finire dell'Ottocento, provvisto anche di una lontana matrice storica risalente a un secolo prima, alla fine del Settecento, stava dando ragione a Morris. Era ormai nell'aria il trionfo dell'elettromagnetismo, di cui, già negli anni '60 il fisico-matematico scozzese Maxwell aveva studiato le equazioni capaci di spiegarne l'espressione più tipica, cioè il “campo”; e come dimenticare che proprio allo scadere del secolo, l'anno 1898, il nostro Marconi avrebbe condotto il primo esperimento di trasmissione di un segnale elettrico “senza fili”, attraverso un'emissione di onde circolanti via etere? Stava insomma imponendosi il mondo dell'elettromagnetismo, con un necessario indotto stilistico, l'elettromorfismo. Non si può affermare che ci sia un'identità formale tra il fitomorfismo, morfologia tratta dal mondo dei vegetali, con la variante dello zoomorfismo, suggerito dal mondo degli animali, e appunto l'elettromorfismo; né tanto meno che tutti gli artisti pronti a valersi di soluzioni fitomorfe ne avvertissero le rassomiglianze con la famiglia elettromorfa. Ma è innegabile che tali somiglianze ci siano, nessuno infatti rappresenterebbe il campo elettromagnetico con schemi circolari, e non per nulla il fenomeno centrale di questa energia e del suo propagarsi è riportato alla nozione di onde, o di corrente. C'è insomma senza dubbio una simpatia, tra fitomorfismo ed elettromorfismo, se non altro nel nome di un comune rigetto delle forme rigide e squadrate su cui invece si fonda il regno delle macchine. Si potrebbe anche usare, per i primi due aspetti, il termine inglese del *soft*, che del resto ha un pronto riscontro nel soffice della nostra lingua, cui si oppone lo *hard* ovvero il rigido. Tornando invece a più specifiche questioni di storia delle arti, varrà la pena di ricordare che sempre sul finire dell'Ottocento, nel 1897, ci fu un mercante francese, tale Bing, pronto ad aprire a Parigi un emporio votato alle forme nate in quel clima, cui diede il nome di Art Nouveau, un epiteto che piacque all'opinione pubblica divenendo l'etichetta più diffusa per definire quell'aura stilistica. E dunque, benvenuto l'Art Nouveau, un'etichetta che, come ormai sappiamo, scavalca i vari ambiti e generi dell'attività artistica, dal puro all'applicato, dal macro al micro. Tornando a un architetto come Guimard, non ci meraviglieremo certo nel constatare che egli trasportava la sua abilità nel disegnare secondo gli schemi fitomorfi così cari, appunto, all'Art Nouveau, dalle soluzioni per edifici, o anche solo per gli ingressi nella metropolitana, a più celeri proposte per pezzi di mobilio. Ecco per esempio una

splendida credenza sagomata con tratti arcuati, mollemente spioventi, con modanature che si ispirano alla flessuosità dei vegetali (f. 33b). Dietro di lui, l'Art Nouveau francese mette in campo una squadra di splendidi mobiliere, come Eugène Gaillard (f. 34b) e Louis Majorelle, tuttavia di quest'ultimo andiamo ad ammirare un'applicazione ancora più "micro", un portalumi attorto come un gambo di fiore, e pronto a esibire le lampade come tenere e fragili corolle sul punto di dischiudersi (f. 35a). L'intera gamma delle occasioni di intervento "applicato" viene affrontata dalle grandi firme dell'Art Nouveau, con perfetto gioco delle parti, e scambio dei ruoli, per cui ognuno di loro è a turno un mobiliere o un ceramista o un gioielliere; anche se senza dubbio sussiste una spinta alla specializzazione, e per esempio Emil Gallé (1846-1904) si rese celebre per i suoi vasi e recipienti in vetro, preziosamente istoriati, con motivi, inutile dirlo, pescati dal mondo profondo dei fiori e dei vegetali (f. 36b). Il regno incantato dei gioielli fu frequentato soprattutto da René Lalique (1860-1945) cui, sull'altra sponda dell'Atlantico, in una New York sempre più decisa a fare concorrenza ai "vecchi parapetti" europei, corrispondeva il laboratorio altrettanto magico di Louis Comfort Tiffany. Questo pettine firmato da Lalique (f. 37b) è intenso e "inventato" come una scultura "maggior", affidato allo slancio di steli che si protendono verso l'alto, pronti poi ad aprirsi in ampie efflorescenze.

Dalla Francia è possibile passare prontamente ad esaminare la situazione Art Nouveau offerta dal Belgio, vicino sia in senso geografico che linguistico, in quanto, allora, dominato dalla comunità francofona rispetto a quella fiamminga. E infatti a Bruxelles troviamo una figura assolutamente equipollente a quella di Guimard, Victor Horta (1861-1947), pronto anche lui a progettare edifici ispirati ai tralci sinuosi del regno vegetale, con steli verticali che ad un tratto si animano innescando ampie e molli circonvoluzioni. Si parlò infatti, per lui e il collega Guimard, di una "linea a schiocco di frusta", che in effetti si impone magnificamente in una delle grandi realizzazioni bruxellesi di questo architetto, l'Hotel Tassel (f. 38a), dove fra l'altro si manifesta un altro aspetto massimamente apprezzabile, la volontà di coerenza, per cui questi architetti disegnavano tutto, dall'A alla Z, dalle strutture portanti degli edifici alle ringhiere e balaustre delle scale, al mobilio che ne doveva arredare le stanze. Accanto a Horta, l'avanzato ambiente belga di *fin-de-siècle* seppe esprimere una personalità dominante come quella di Henri Van de Velde (1863-1957), forte sia a livello teorico che di progettazione, anche in questo caso totalizzante, pronta cioè a disegnare il motivo cifrato per una *robe de chambre* (f. 39) come le braccia sinuose, trepidanti di un candelabro, accennante anche lui a lanciare nello spazio i suoi bravi "schiocchi di frusta" (f. 40). E c'è, in Van de Velde, anche un grande mobiliere, come si può vedere da un Tavolo (f. 41) disegnato ormai oltre il capo del nuovo secolo, quando gli avvolgimenti Art Nouveau già accennano a spianarsi alquanto. E beninteso anche lui ha tutte le carte in mano per impegnarsi nell'*en plein*, nella progettazione totale di un ambiente, muri, arredi, suppellettili, come si può vedere in una impresa berlinese, *Havana Tobacco* (f. 42).

Bruxelles non era solo la scena degli "schiocchi di frusta", ovvero delle curve gonfie e panciute della linea cara a Horta e Guimard, ma vide all'opera anche un rampollo della Scuola viennese, fondata da Otto Wagner, e fervidamente coltivata dall'allievo Joseph Hoffmann (1870-1957), che nella capitale belga progetta il Palais Stoclet (f. 43), tutto incentrato su una griglia di assi verticali, pronti a incontrare ad angolo retto gli assi orizzontali, però nei punti di incrocio

si sviluppano come delle gemme, nel che sta l'inevitabile tocco fitomorfo che non può mancare, altrimenti saremmo fuori da quel clima. Clima peraltro designato con tante etichette. Gli Austriaci lo collegavano al fenomeno delle Secessioni, termine che in sé non dice molto, se non una voglia generica di opporsi alle due grandi tradizioni, quella accademica, e l'altra più recente, ma non meno fossilizzata, di un naturalismo impressionista. E accanto ai wagneriani, come Hoffmann e il collega Olbrich, impegnato soprattutto a impostare una Colonia di artisti nella cittadina tedesca di Darmstadt, erigendo il sontuoso edificio noto come il Matildenhöhe, il più noto prodotto della Secessione viennese è stato Gustav Klimt (1862-1918) con cui si ritorna all'ambito "puro" della pittura, ma d'altra parte è noto che le icone dipinte col pennello, nelle sue opere, si insinuano, proprio come la polpa dei molluschi, entro corazze silicee ottenute con concrezioni di lustrini, o di tessere in tutto degne dell'antica tecnica musiva. Il puro, insomma, in Klimt dialoga, si mescola con l'impuro e l'applicato (si veda *Iudith*, già del 1909, ma opera assolutamente tipica del gusto klimtiano, f. 44). Subito sopra la Felix Austria si distende il corpo smisurato della Germania, che diede anch'essa un forte contributo al clima di quegli anni, coniando a sua volta un termine di propria invenzione, inneggiante alla gioventù, Jugendstil. E' degno di nota come tutti gli operatori di quel frangente stilistico fossero convinti di stare lavorando in direzione del nuovo, o del giovane, o di una primavera incipiente (sempre in Austria sorse la rivista che si volle chiamare "Ver sacrum" – e in proposito noi Italiani come potremmo dimenticare che un tipico autore di quella temperie, il nostro D'Annunzio, volle esordire con una raccolta di versi intitolata *Primo vere?*). Purtroppo è andato perduto il magnifico stucco che un artista tedesco, August Endell (1871-1925), aveva modellato per la Facciata dello Studio Elvira, immensa onda che rubava alla grafica giapponese il dono della leggerezza, da maxi-ricamo parietale, da tralcio enigmatico in cui i codici del linguaggio marino si intrigavano con quelli dell'aria e delle piante (f. 45). A un altro tedesco, Hermann Obrist (1862-1927), dobbiamo un prezioso ricamo dedicato agli slanci, alle circonvoluzioni, ma deboli, fragili, pronte a reclinarsi su se stesse, di un motivo vegetale, scorso per intero, dalle ramificazioni della radice su su lungo l'esile gambo attorto fino ai bottoni della fioritura (f. 46). Bernhard Pankok costruisce un mobile adoprando il fragile, ma tenace ed elastico bambù, il cui slancio verticale non si irrigisce in un percorso schematico ma si apre a intervalli regolari in misteriose escrescenze, quasi a evidenziare la linfa che lo percorre (f. 47). Richard Riemerschmid (1868-1957), altro arredatore, non manca di misurarsi pure lui nel tema elastico, snodato, serpentiforme per eccellenza,, di un candeliere (f. 48).

L'Inghilterra offre una situazione curiosa, dato che nessuno può disconoscere i meriti pionieristici di quest'area nazionale, espressi dal capitale fenomeno preraffaellita subito in simbiosi con la cruciale predicazione morrisiana; ma abbiamo anche visto gli aspetti eccessivamente retrospettivi, revivalisti cui proprio quel tipo di mentalità conduceva, per cui il fronte inglese vide con qualche riserva il sorgere del clima fitomorfo, per quel ricorso a curve troppo sbilanciate ed eccentriche. Era sorta una Ditta Liberty che senza dubbio, nel proporre i propri prodotti per la casa, ricalcava un gusto aperto e spigliato, al punto che presso di noi il suo nome fu assunto proprio per indicare, per antonomasia, tutto quel gusto *fin-de-siècle*, chiamato altrove Art Nouveau o Jugendstil. Ma di là dalla Manica si preferiva parlare, più sobriamente, di un *modern style*; e semmai le punte erano da cercare ai margini, per esempio in

Scotia, a Glasgow, ove si impose un quartetto d'eccezione, i due fratelli MacIntosh e le due sorelle MacDonald, con stretti rapporti reciproci anche nella vita privata. Svetta su tutti Charles Rennie MacIntosh (1868-1928), con un verticalismo degno di misurare il suo gladio affilato con gli analoghi motivi della Scuola viennese: dominante, quel verticalismo estenuato, soprattutto nell'impostare delle sedie slanciate, rastremate verso l'altro, ma anche qui lo scatto in verticale non manca di animarsi, giunto alla meta, facendo sbocciare tenere fioriture: lo *hard* è sussidiario, serve solo per mettere in orbita un finale ghirigoro tributario del *soft* (f. 49).

Abbiamo lasciato per ultimo il caso della Spagna, anzi, più precisamente della Catalogna e della sua capitale storica, Barcellona, abbastanza ingiustamente dato che allora quella metropoli mediterranea fu tra i primi cantieri del nuovo gusto, anche se lo intitolò con formula abbastanza corriva, che non andava oltre un prevedibile e un po' stinto Modernismo, forse di derivazione dal *modern style* inglese. Vero è che si deve subito qualificarlo come Modernismo catalan, per fargli ritrovare il sapore originale che gli spetta. E a dargli una posizione dominante vi si incontra la personalità enorme di Antoni Gaudì, di nascita abbastanza precoce (1852-1926), quasi un patriarca, un profeta della frontiera modernista-Jugend-Nouveau-Liberty. Ma nessuno è più totalizzante, riassuntivo, nel collegare tutti gli aspetti della progettazione e produzione artistica, pronta a sovvertire le scale gerarchiche, a non lasciare nulla ai margini, a interventi "minori". Gaudì faceva tutto con la sua testa, e anche con le sue mani: dal disegno generale del macro-edificio (sono nella mente di tutti la Sagrada Família, Casa Milà, casa Batllò, il Parque Guell) alla determinazione di infissi, ringhiere di balconi, comignoli, parapetti, porticati, fino ai mobili che entrano nell'arredo delle stanze. Si veda per esempio una panchina prevista per Casa Calvet, dove ad essere ricalcato, una volta tanto, è uno zoomorfismo, come per ritrovare le protuberanze spinose, aguzze della vertebra di un dinosauro preistorico (f. 50), o il bozzolo, come tessuto da un insetto gigante, che imprigiona tra le sue spire un orologio a cuculo, dandogli un rilievo monumentale (f. 51).

8. Il Bauhaus, l'anima meccanomorfa del contemporaneo.

Sarebbe errato credere che l'arte contemporanea si sia sviluppata lungo una direttrice unica e coerente con se stessa, al contrario, pur sussistendo qualche motivo generale di raccordo, soprattutto nel nome di una comune volontà anti-moderna (anti-mimetica), le soluzioni via via adottate si sono sventagliate in un arco abbastanza ampio, dando luogo anche a coppie dialettiche. A partire dalle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, 1907, nasce il Cubismo, e al suo seguito una serie di "ismi" il cui comun denominatore potrebbe essere ravvisato in un intento neo-plastico: andare a plasmare tutte le sembianze della natura, ma con la scommessa che noi esseri umani, se ci mettiamo d'impegno, riusciamo a far meglio di Dio, ammesso che ci sia, e della sua pretesa figlia, la Natura, portata a produrre in modi troppo complessi, contorti, antieconomici. E' l'ora dell'uomo grande fabbro, o meglio, ingegnere, tanto da aver progettato le macchine cui è affidata la rivoluzione industriale; e si sa che il primo requisito di ogni macchina artificiale è di essere economica in sommo grado, disegnata, costruita secondo le forme minimali fornite a noi dalla geometria, la vecchia e sacra geometria euclidea fondata sul punto, linea, superficie, e sull'angolo retto come principale mattone da costruzione. A questi principi neo-plastici si conformano, oltre al Cubismo che vi dà il via, il nostro Futurismo, anche se i

suoi leader massimi, Marinetti e Boccioni, presagiscono pure l'avvento delle energie radianti, appartenenti alla famiglia elettromagnetica; e poi il movimento di Mondrian, che si fregia proprio dell'appellativo di Neoplasticismo; e il Costruttivismo russo, di Tatlin, Rodcenko, Lissitskij, in fiera gara competitiva col Suprematismo di Malevich. Movimenti, tutti, che sono fieramente critici verso la coiné simbolista-Art Nouveau-Liberty di cui si è detto sopra, colpevole di non interrompere del tutto i riferimenti alla natura, seppur cercata in profondità e ripresa secondo schemi generali astraenti. Ma ne viene, ad avviso di Cubisti e Futuristi, qualcosa di troppo morbido, di troppo "soffice", con aria svenevole, leziosa, per non dire vomitosa: lo stesso vomito che ci potrebbe dare una strada di montagna tutta a curve, anzi, diceva Marinetti, a *tourniquet*. Ovviamente non è il caso di percorrere da vicino questi numerosi "ismi", ne prenderemo uno a testimonianza degli altri, e sarà bene rivolgersi proprio al clima che ha avuto a leader non tanto un pittore, ovvero un artista sospetto, malgrado tutto, di cedere ancora al vecchio criterio gerarchico del maggiore-minore, bensì un architetto, il più propenso a considerare le arti come un sistema coordinato e rivolto solidalmente a intenti applicati. Si impone la figura del tedesco Walter Gropius (1883-1969) che nel '19, e dunque, se si vuole, con qualche ritardo rispetto ai colleghi pittori, fonda il Bauhaus, cioè la Casa dedicata al costruire. La prima sede del Bauhaus è a Weimar, la cittadina renana resa illustre dal soggiorno di Goethe, poi ci sarà il trasferimento a Dessau, e per questa seconda sede Gropius progetterà un edificio che suonerà come un vero e proprio manifesto delle sue teorie (razionaliste, funzionaliste). Ma una Germania sempre più reazionaria, e sul punto di imboccare la via del nazismo, obbligherà, alle soglie degli anni '30, a chiudere l'esperimento, che dovrà varcare l'Oceano ed essere ripreso negli accoglienti USA, dove lo stesso Gropius ripara, a conferma di quel grave dissanguamento delle migliori energie europee che la follia delle dittature provoca negli anni '30, offrendo all' America un prezioso materiale umano. Qui non è compito nostro ripercorrere le tappe dei fenomeni studiati negli aspetti che sono di maggiore pertinenza per discipline specifiche: così come teniamo sullo sfondo le vicende del binomio pittura-scultura, allo stesso modo evitiamo di entrare troppo in merito ai casi dell'architettura, e dunque anche di Gropius prenderemo in esame una proposta di arredo d'interno, la stanza-studio che egli conepisce per sé nell'impresa iniziale del Bauhaus di Weimar (f. 52). Come si vede, l'angolo retto domina sovrano, nel rigido formato delle poltrone o dei tavoli, nei tasselli anch'essi quadrangolari che costituiscono il disegno del tappeto, nelle linee del lampadario: è il trionfo dello *hard*, dello spigolo a vista, tagliente, fiero nel mostrarsi a nudo, senza alcuna attenuazione. Si potrebbe osservare, con qualche smarrimento che, in fondo, a questo modo viene messa allo scoperto, in totale e brutale evidenza, la vecchia griglia delle coordinate cartesiane, il pilastro su cui l'intera età moderna ha costruito le sue fortune. E dunque, non si dà una contraddizione, tra il moderno e il contemporaneo? Si sa del resto che proprio per l'assunzione orgogliosa del sistema portante della scienza moderna, il ritmo di orizzontali-verticali intersecantisi ad angolo retto, il clima voluto da Gropius e compagni si dirà Movimento moderno per eccellenza; accanto al tedesco si porranno altri architetti estremi, nel portare in in fondo quest'operazione di riduzione ai minimi termini, all'insegna della massima *less is more*, meno fai e meglio è. Le Corbusier in Francia, Frank Lloyd Wright negli USA, Mies van der Rohe in Olanda, e anche da noi sorgeranno, un po' in ritardo, i Terragni, i Pagano... Ma

l'età moderna, nell'accezione formulata dai manuali, e da noi fedelmente ripresa, si affrettava a nascondere quella griglia sotto un cumulo di annotazioni locali, puntigliose, soffocanti; e anzi, la loro raccolta poteva esser fatta in modo così metodico ed esauriente proprio in quanto c'era quel contenitore sottostante a farsi carico, come un soffice cuscinetto nel cui corpo possono andare a infingersi tanti spilli. Il "moderno" di questi grandi contemporanei si distingue perché esibisce a nudo questa struttura, respingendo con sdegno le imbottiture di superficie, e in definitiva autonomizzando quelle griglie, quelle figure geometriche regolari, portandole a valere per se stesse, fuori da un sistema di riferimento esterno; se si vuole, sta in ciò un portato della teoria della relatività elaborata poco prima da Einstein. E dunque, siamo nel cuore di una volontà antinaturalistica, dell'edificazione di una anti-fisis.

Accanto al comporre squadrato e massiccio di Gropius, ecco l'analogo ritmo che un arredatore come Marcel Breuer (1902-1981) impone a tavoli e sedie, concependoli nudi, spogli, alieni ad ogni mollezza e abbandono (ff. 53, 54).

Ma si aprì allora, proprio in quel primo tempo del Bauhaus weimeriano, una partita accesa tra chi, come Gropius, predicava il primato dell'architettura, un sovrano crudele cui ogni altra arte doveva fare gesto di sottomissione, quasi scomparire, annullarsi al seguito di quella potenza; ed era un preannuncio di quanto, nei nostri anni '60, si sarebbe detto "morte dell'arte", ovvero sparizione di tecniche troppo sensuose e pittoresche come il dipingere, o lo scolpire con materiali nobili e tradizionali quali il marmo e il bronzo. Gropius attrasse a sé i due maggiori pittori attivi nell'ambiente tedesco, Wassilij Kandinskij (1866-1944) russo di origine, ma di carriera per gran parte tedesca, tranne un breve ritorno in patria ai tempi della Rivoluzione d'ottobre, ma per constatare che quel clima ingegneresco non faceva per lui, preferendo così andare a vivere in Occidente (dopo la Germania del Bauhaus, gli farà da sponda la confortevole Parigi); e lo svizzero Paul Klee (1879-1940). Ma entrambi, ciascuno a suo modo, avevano intravisto degli orizzonti che non si prestavano certo a una "meccanizzazione" estrema, Kandinsky, addirittura, aveva avvistato il regno del biomorfo, qualcosa di perfino più profondo, o sotterraneo, o microscopico, rispetto alla *natura naturans* dei Simbolisti, e ne aveva tratto uno straordinario linguaggio di astrattismo organicista, che sarebbe poi sfociato, a metà secolo, nell'Informale. Ma è anche vero che, trovatosi isolato nell'avventurarsi in quelle terre ignote, il russo aveva accettato di "raddrizzare" il suo linguaggio citomorfo, di cellule, di corpi ameboidi galleggianti in un liquido amniotico (f. 55). Klee, per parte sua, era stato più propenso ad accettare il linguaggio della geometria rettangolare, ma aveva cercato di aprirlo ad eccezioni senza fine, di elasticizzarlo al massimo (f. 57). Insomma, due spine nel fianco della visione accentratrice, attorno all'architettura, predicata dal capofila del Bauhaus; e accanto a loro, in questo ruolo di resistenza di aspetti grafico-cromatici, si erano posti Johannes Itten (1888-1957, f. 57) e Lyonel Feininger (1871-1956, f. 58). Il braccio destro di Gropius invece, il più coerente assertore della "morte dell'arte", della necessità di abbandonare pennelli, matite, altri strumenti consueti, era l'ungherese Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), pronto a dirigere il gabinetto fotografico che il Fondatore aveva voluto istituire al Bauhaus: la foto come il modo nuovo di trattare figure, effetti chiaroscurali, liberandoli dalla sottomissione all'atto del dipingere; inoltre, nell'impostare i modelli, umani e oggettuali, che l'obiettivo fotografico avrebbe dovuto riprendere, Moholy-Nagy non mancava di imporre loro le mosse rigide degne di un automa, come se il corpo umano e ogni altro

elemento plastico dovessero sottostare ai dettati del mondo delle macchine (f. 59). Se “rappresentazione” doveva essere, questa non poteva che essere affidata al processo tecnico-meccanico della foto, a prescindere da una manualità scoperta e diretta; se invece si volevano prodotti plastici, meglio affidarsi al laboratorio dei metalli, piuttosto che alle terre, marmo, creta, o alle fusioni. Questo ungherese tutto d’un pezzo giunse, un po’ come i Futuristi, a presagire la possibilità di valersi delle nuove tecniche diffusive, capì che un messaggio visivo poteva essere trasmesso per via telefonica.

Tra i due poli, la predicazione di una “morte dell’arte” a vantaggio di tecniche più attuali, più efficienti e costruttive, sul modello dei processi macchinici, o invece un persistente attaccamento a riti pittorici, seppur piegati agli stampi rigidi del meccanomorfismo, molte altre presenze eccellenti presso il Bauhaus tennero una rotta intermedia: Oskar Schlemmer (1888-1943), che “robottava” la presenza umana, trasformandola in un manichino composto di pochi pezzi sommersi avvitati l’uno sull’altro, ma era pur sempre un modo per tutelare un residuo superstite di apparenza antropica (f. 60); Alexander Schawinsky, che muoveva a conquistare il campo mobile delle *performing arts*, delle arti dello spettacolo, fossero queste affidate alla recita di attori in carne e ossa o di acrobati e animali al circo: ma certo su tutti dovevano imporsi i moduli macchinici (f. 61).

9. Il compromesso dell’ Art Déco

Questa nostra ricognizione, che nel primo anno si arresta ai quattro decenni iniziali della contemporaneità, anni Novanta dell’Ottocento, anni zero, Dieci e Venti del Novecento, termina provvisoriamente con una conciliazione finale. Come si è visto, il clima *fin-de-siècle* e quello regnante negli anni Dieci furono estremamente avversi l’uno all’altro, i movimenti neoplastici, con il Bauhaus in testa, non vollero concedere nessuna sponda superstite alla natura, seppur avvicinata con criteri di larga impostazione: negarono risolutamente un clima di languidi abbandoni, di flebili consolazioni, di grazie estenuate. Non si è ricordato sopra il celebre slogan con cui si era espresso un architetto protomartire della stagione neoplastica, l’austriaco Adolf Loos, che era giunto a proclamare “l’ornamento è un delitto”, escludendolo del tutto dall’orizzonte di ogni artista-artigiano: il che, sia ben chiaro, era assai diverso dal seguire l’ideologia dell’età moderna, che non negava affatto la decorazione, ma solo pretendeva che questa si svolgesse a latere, subordinata al grande compito di “rappresentare” la natura, nutrendosi delle bricole del gran banchetto mimetico cui erano chiamate le arti “maggiori”. Merito della stagione simbolista era stato di dimostrare che, viceversa, la decorazione nasce a un medesimo parto assieme a quei ritmi larghi ed essenziali che il buon artista-architetto-artigiano ruba a Madre natura.

Già a metà degli anni Dieci serpeggiano posizioni conciliatorie, che non possono accettare la proscrizione di ogni motivo decorativo richiesta dagli “ismi” della famiglia cubo-futurista, ma d’altra parte riconoscono che non è più tempo di coltivare le linee languide, svenevoli, squisitamente attorte dell’Art Nouveau e simili: se un po’ di decorazione è ammissibile, deve però essere erogata in modi austeri e dignitosi, compassati, controllati, così da rendersi degna di convivere con il trionfante sistema macchinico. Questa sensibilità intermedia cresce negli anni, e troverà un culmine in una grande esposizione parigina tenutasi nel 1925, dedicata agli Arts Décoratifs (non dimentichiamo che art in francese è maschile), da cui è stato facile ricavare l’etichetta di Art

Déco, o anche la dizione più analitica di “stile 1925”. Pure in questo caso non ci tufferemo in un esame analitico dei materiali riconducibili sotto questa costellazione, che peraltro sarebbero infiniti, ma ci limiteremo a una campionatura essenziale, mirando soprattutto a far emergere le linee portanti di un’intelaiatura generale piuttosto che i singoli contributi. A lezione abbiamo insistito su una vignetta elaborata alla data precoce del 1913 da Georges Lepape, che così intendeva rendere omaggio alle creazioni di un sarto celebre dell’epoca, il Poiret. Notevoli le due dame in primo piano (f. 62) che ostentano delle acconciature raffinate, quali certamente non sarebbero rientrate nei precetti del Bauhaus o comunque del clima ingegneresco, officinale dei vari movimenti costruttivisti, i quali puntavano all’immagine di una donna-compagna del maschio, pronta come lui a indossare una tuta per i rudi compiti del lavoro industriale. D’altra parte l’acconciatura della figura a destra è “a caschetto”, quasi “alla maschietta”, si tiene ben lontana dal rigoglio di riccioli, scatenati, fluenti senza limite, di cui solo un decennio prima, o poco più, era stato disegnatore Alphonse Mucha (si riveda la f. 32b). E soprattutto, quel caschetto è figura “centrica”, ottenuta puntando bene il compasso, tracciando una curva circolare; così come il vezzo ornamentale che ferma i capelli è costituito da motivi minuti, che fanno stare al loro posto, e si ripetono con serialità ben scandita.

Se poi ci portiamo nel fatidico 1925, ecco come si comporta un gioielliere, Georges Fouquet: se si tratta di una collana (f. 63), si può star sicuri che il motivo centrale, il *pendantif*, è rigorosamente rotondo, sostenuto da due stringhe tese in perfetto sforzo rettilineo, e costituite di minuti elementi, regolari nella loro scansione. Dal corpo centrale, poi, discendono come nelle esercitazioni al trapezio eseguite in un circo, altri pendagli, sempre nel rispetto di una rigorosa alternanza tra segmenti rigidi e corpuscoli sferici. Dappertutto insomma regna il regolare, il sobrio, il contenuto, seppur si concede qualcosa all’estro cromatico legato all’uso di pietre preziose. Lo stesso Fouquet ci dà un gioiello ancor più ingombrante, ma pur sempre costituito da un regolarissimo pallottoliere di sferule allineate in bell’ordine, e sovrastate da una maschera che certo esibisce un motivo di esotismo, ma più legato al folklore, al museo antropologico, che alla fuga nel misticismo (f. 64). L’oggettistica si conforma agli stessi criteri: qualche concessione all’estro, al *pattern* “mosso” e variato, ma senza allontanarsi da un senso d’ordine, da un rispetto della simmetria. Si vedano i vasi concepiti da Jean Dunand, tozzi, compatti, privi di anse, di sbilanciamenti, e assai parcamente decorati con “greche”, con losanghe (ff. 65, 66); e se poi lo stesso artista ci dà un pannello che concede abbondantemente alla narrazione, con immagini di cerbiatti in un libero contesto boschivo, si può scommettere che tanta “libertà” è sottoposta ad attenti controlli, gli alberi si rizzano in austere verticali, le sagome degli animali sono sforbiciate con taglio essenziale, che non si perde certo per via; un astro occhieggia sullo sfondo ma, al solito, compattamente circolare (f. 67). Perfino un gioielliere-principe della trascorsa stagione Art Nouveau, René Lalique, tentando di sopravvivere in questa nuova temperie, e chiamato a comporre un pannello in cristallo, corregge, frena le mollezze *fin-de-siècle*, modula le piume di un *Uccello di fuoco* in modi più contenuti (f. 68).

Un pioniere di questo gusto è stato Jacques-Emile Ruhlmann, se è vero che già nel ’16 ha saputo ornare un mibileto con un consistente motivo floreale, costruito, beninteso, con criterio “centrico”, lungo un asse di simmetria verticale, attorno a cui si distribuiscono gli spicchi di un vaso, e le corolle di

fiori, elementi ben attenti a equilibrarsi tra loro, con controllata armonia (f. 69). Quando, dieci anni dopo, lo stesso artista ci offre un tavolo da studio, si sottrae agli spigoli taglienti di Breuer o in genere di un laborioso-faticoso clima Bauhaus, concede un taglio arcuato, spiovente, ma anche in questo caso sussiste un ben calcolato asse centrale di simmetria, attorno a cui si pongono i piedi di appoggio di quel desco, corroborati da una pila di cassette, evidenziate ciascuna da una maniglia accentuata: anche qui, ritmo scandito col metronomo, col martello (f. 70). E anche Edgar Brandt, proprio nell'anno 1925, orna un paravento con un motivo geometrico che come unica nota di stravaganza si concede di presentarsi in diagonale, a rombo, piuttosto che con rigido rispetto dell'angolo retto (f. 71). L'evasione ornamentale, nel clima Art Déco, sta solo nel mettere a soqqadro la cestina da lavoro dell'ingegnere o del fabbro, ma non certo nel sostituirvi i forti materiali costruttivi con elementi più flebili e deboli. Le evasioni del mettere in diagonale ciò che la logica del Bauhaus vorrebbe affidato a un nudo ordine di angoli rettangoli anima anche una teiera di Pavel Janak (f. 72), o la "carrozzatura" di un orologio, neanche fosse un'automobile, propostaci da Josef Gocar (f. 73). E se poi si risale a pezzi di mobilio, i tratti distintivi non cambiano. Per esempio, una sedia proposta da Pierre Legrand, 1926, si presenta con una solida e rigida intelaiatura, ma le punte dei piedi e dello schienale sono ingentilite da sottolineature ornamentali, che d'altra parte sono date da rigidi cubetti, che si accontentano di sporgere un poco in fuori, così da ottundere i rigori lineari (f. 74). E Jules Leleu, già verso il '30, nel proporre un sofà osa affidarsi a un motivo curvilineo, ma, inutile dirlo, sobrio, con arco continuo, appena un po' schiacciato verso l'elisse; e deliziosi quei piccoli piani d'appoggio, che sporgono a un lato come dischi infilzati in un asse. Ma è ora di affrontare degli "interi", cioè delle stanze completamente redatte secondo gli accorgimenti dello Stile 1925. Non ci meraviglieremo certo nel constatare che, in genere, si tratta di stanze formulate per ambienti mondani, di alto standard, nel che del resto sussiste un'eredità rispetto al precedente Art Nouveau, anch'esso stile tarato per luoghi eleganti ed "esclusivi". Dobbiamo a Henri Rapin, proprio nel 1925, la formulazione di una stanza da pranzo per un'Ambasciata francese, dove dominano i motivi dell'angolo retto e della circonferenza: il primo, però, che si imprime sulle larghe mattonelle del pavimento, si concede la lieve stravaganza della collocazione romboidale, in diagonale, subito corretta da più piccole "tessere" scorrenti in lungo ordine rettilineo, paghe di giocare su un contrasto come di scacchiera. La volta è a botte, cosicché ne vengono tante sezioni circolari, che però inquadrano dei ritagli più fantasiosi, anche se dalle mosse pur sempre angolose, contratte in spasimi (f. 76). Sempre per l'ambiente chic di un'Ambasciata un altro francese, Francis Jourdain, concepisce il luogo anch'esso squisito, sprizzante lusso e comfort, di una Smoking Room (f. 77), dove il motivo dell'arco centrico cede il passo a un trionfo di diedri spigolosi, ma tutti opportunamente ruotati di frazioni di angolo retto, così da imporre ovunque, nella sagoma del tavolo, nella sbozzatura del soffitto, un procedere sghembo, a sfaccettatura di diamante; e sempre per le stanze di alto bordo di una sede diplomatica Pierre Chareau disegna una biblioteca che recupera dei motivi flessi, ma ben attenti a seguire un andamento essenziale, ovvero, inutile dirlo, "centrico" (f. 78).

E bisogna pur riconoscere che l'internazionalità del Déco, anche rimanendo nell'ambito dell'Occidente, lo abilita a varcare con abbondanza la frontiera dell'Oceano, e a invadere gli USA, il cui potere economico cresce a ritmo

vertiginoso, col relativo indotto alto-culturale; se timide e rare erano le loro sintonizzazioni sul precedente Art Nouveau, il clima del Déco straripa invece a New York, salendo per li gradi e giungendo a imporsi perfino sulle sagome del portato più innovativo dell'East Coast, il grattacielo. Appena agli inizi degli anni '30, nel 1932, sorge il gigante che dominerà per parecchio tempo lo *skyline* di Manhattan, l'Empire State Building (f. 79), pronto a discostarsi dai dettami del Movimento moderno in quanto concepito secondo un profilo dentellato, accidentato, pur nel rispetto di rotture che avvengono sempre con mosse angolari, impostate sul fatidico angolo retto; e anche la sommità di questo edificio scalinato reca motivi ornamentali, non conclude con una piattaforma nuda e cruda. E' istruttivo scorgere, nella veduta qui proposta, lo svettare in lontananza delle Twin Towers, evidentemente ancora sorgenti, quando l'immagine è stata presa, e dunque prima del tragico 11 settembre 2001. Le due Gemelle si ispirano al parallelepipedo nudo e crudo, secondo i dettami del Movimento moderno, anche se applicati circa mezzo secolo dopo il suo sorgere (ma chi le ha potute vedere da vicino, durante la loro esistenza fisica, aveva scorto certe soluzioni ornamentali addirittura di sapore neogotico che movimentavano le logge in basso). Se perfino la struttura globale di questi maxi-edifici si piega ai dettami Déco, si può ben immaginare che questi trionfano in tante stanze interne, o in tanti atri e pianerottoli, come attesta un campione fra tutti, una stanza disegnata da Jacques Delamarre per il Chanin Building, f. 80 (i Francesi mantenevano una supremazia, nel diritto di condurre questa pacifica invasione di Manhattan). Sulle pareti c'è il bombardamento contenuto e "freddo" di una scacchiera, che va a corrodere le falcate di porte e finestre, in cui si registra un compromesso tra l'elisse stravagante ed eccentrica dell'Art Nouveau e un rotondeggiare più risoluto, più "centrico", proprio del clima Déco.

Nota bibliografica

Si ricorda che, al solito, è fatto obbligo di correlare il testo scritto alle immagini relative, e dunque occorre scaricare l'uno e le altre dai siti appositi, o acquistare il tutto in fotocopia presso il servizio fotocopie della Biblioteca del Dipartimento, p.zza G. Morandi, 2. Il testo, volutamente succinto, richiede di appoggiarsi sia a un buon manuale, che deve accompagnare lo studente nell'intero arco di anni previsti, sia su alcuni volumi del docente: *L'arte contemporanea*, nuova edizione, Milano, Feltrinelli, 2005; *Il Liberty*, Milano, F.lli Fabbri, collana élite, varie date di edizione; *Il Simbolismo nell'arte francese dell'Ottocento*, Milano, F.lli Fabbri, collana mensili d'arte; *I Preraffaelliti*, ivi; *L'alba del contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1994; *Maniera moderna e Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 2004.

Inoltre, con rinvio a libri tutti presenti nella nostra Biblioteca: C. AVERY, *L'opera completa di B. Cellini*, Milano, Classici Rizzoli, 1981; Y. BOTTINEAU, *L'arte barocca*, Milano, Garzanti, 1996; M. HARRISON, B. WATERS, *E. Burne-Jones*, London, Barrie & Jenkins, 1973; R. WATKINSON, *W. Morris*, London, Sudio Vista, 1967; *Art Nouveau 1890-1914*, edited by P. GREENHALG, London, Victoria & Albert Museum, 2000; H.M. WINGLER, *The Bauhaus*, Massachusetts Institute for Technology Press, 1969; R. BOSSAGLIA, *Il Déco italiano*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1975; D. KLEIN, N. A. McCLELLAND, M. HASLAM, *In the Déco Style*, New York, Rizzoli, 1986.