

Lara-Vinca Masini

ART NOUVEAU

UN'AVVENTURA ARTISTICA INTERNAZIONALE
TRA RIVOLUZIONE E REAZIONE, TRA COSMOPOLITISMO E PROVINCIA
TRA COSTANTE ED EFFIMERO, TRA "SUBLIME" E STRAVAGANTE

GIUNTI MARTELLLO



ART NOUVEAU

MODERN STYLE
JUGERDSTIJL
SEZESSJÖRSTIJL
ARTE JOVER
ARTE MODERNISTA
LIBERTY
FLORÉALE
PALJRG STIJL
STYLE 1900
STYLE ROUJLLE
BELGOSCHER BAROEWURM
SCHÖRKESTIJL
WELLERSTIJL
STRUMPFBARDELJZER
REUSTIJL
STYLE COUP DE FOUET
STYLE METRO
STYLE DES VJRGT
VELDESCHE STIJL
STYLE NORTA
STIJL VAN DE VELDE
STYLE GUIMARD
STYLE MORRIS
STYLE JULES VERRE
GLASGOW STYLE
GEREJTZER REGERWURM
LILJERSTIJL
REUDEUTSCHE KUNST
YACHTJRG STYLE
STUDIO STYLE



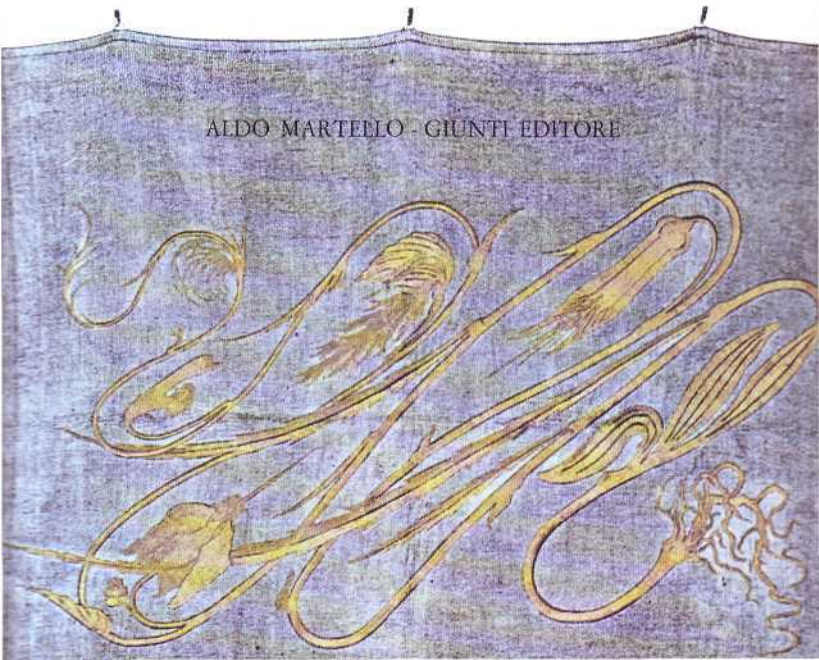
Lara-Vinca Masini

Progetto grafico e collaborazione di Alessandro Vezzosi

ART NOUVEAU

UN'AVVENTURA ARTISTICA INTERNAZIONALE
TRA RIVOLUZIONE E REAZIONE, TRA COSMOPOLITISMO E PROVINCIA
TRA COSTANTE ED EFFIMERO, TRA "SUBLIME" E STRAVAGANTE

ALDO MARTELLO - GIUNTI EDITORE



Con questo libro ci siamo proposti, per la prima volta in Italia, una rilettura globale del fenomeno Art Nouveau, nelle sue manifestazioni internazionali; per offrire un parametro di lettura critica che consenta di superare i limiti di un'ottica settoriale, indotta spesso a perdere di vista l'equilibrio dei rapporti, nel pur necessario tentativo di colmare lacune a lungo perpetuate nella vasta letteratura internazionale.

Siamo convinti che l'Art Nouveau offra ancora un vasto campo di indagine, anche in senso sociologico, tenendo pure conto delle involuzioni ideologiche e della travisante mercificazione-kitsch.

Nello studio abbiamo seguito un procedimento a ritroso, partendo, cioè, dalla riscoperta abbastanza recente del fenomeno, nelle sue componenti di revisione critica, di revival e di moda stilistica.

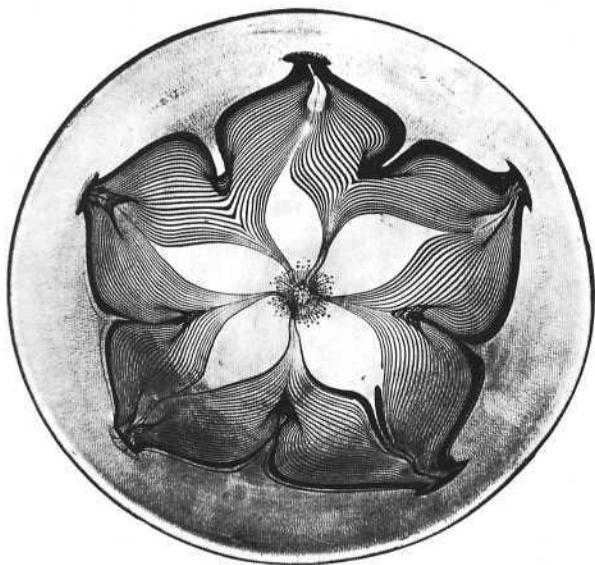
Abbiamo preso in esame tutti gli aspetti delle manifestazioni artistiche della visione, dall'architettura al design di interni, alla pittura alla scultura alla grafica alla decorazione all'oggetto d'uso, senza distinzioni gerarchiche; con paralleli con le altre manifestazioni artistiche [letteratura, poesia, musica...].

Attraverso l'analisi, poi, di quello che si da come motivo conduttore dell'estetica art nouveau, cioè della 'linea strutturale', generatrice di forma, abbiamo anche cercato di cogliere le 'costanti' negli antecedenti e nelle successive proiezioni nell'arte di questo secolo, dall'Espressionismo, al Futurismo, al Surrealismo, dall'Action Painting alle proposte ottico-percettive recenti; 'costanti' reperibili fino alle soglie delle attuali poetiche della 'non-Arte' che, con il precedente del momento dada, esce necessariamente da un tipo di lettura di carattere formale.

L.-V.M.

Un ringraziamento particolare all'aulico Renzo Gherardini che mi è stato prezioso di aiuto per la collaborazione e i consigli sulla situazione poetica e letteraria del periodo.

Ringrazio inoltre tutti coloro che hanno agevolato il reperimento del materiale fotografico: tra gli altri Wolfram Prinz dell'Università di Francoforte, Natlian Shapira dell'Università di Los Angeles, Massimo Becattini, Enzo Creslini, Liliana Martano, Guida Perocco della Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, e, in particolare, Luigi Cartuccia che mi ha messo gentilmente a disposizione il suo archivio di fotocolori.





Prima di proporre una ennesima rilettura dell'Art Nouveau, nelle sue diverse manifestazioni, anche cercando di cogliere le ragioni della esplosione, sul finire del XIX secolo, del movimento, come fenomeno internazionale (il primo, tra l'altro, che, oltre l'Europa, investe anche l'America), ci sembra più attuale e meno scontato chiederci il significato della sua riscoperta relativamente recente, a livello di revisione critica e di gusto, sul piano socio-culturale, politico e nella sua componente psicologica.

Jugendstil e Art Nouveau, quando se ne escludano saggi particolari e monografici, furono riscoperti, prima di tutto, dagli studiosi e dagli storici dell'arte tedeschi, e poi dai belgi, dai nord-europei.

Tralasciando, infatti, i primi saggi quasi contemporanei al movimento (di Jean Emile Bayard, "El Estilo Moderno", uscito a Parigi nel 1919; di André Fontainas, "Mes souvenirs du Symbolisme", Parigi, 1924), il primo studio sistematico si deve a Ernst Michalski ("Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils"), e uscì sul « Repertorium für Kunstwissenschaft », a Berlino, nel 1925.

Fecero seguito, a Bruxelles, "Trente années de lutte pour fan, 1884-1914", del 1926, di Madeleine Octave Maus; "L'Art nouveau 1895-1925", di Thor B. Kielland, uscito a Oslo, su « Fransk Möbelkunst », nel 1928; "The Artists of the 1890's", di John Rothenstein, (Londra, 1928); "L'Art décoratif au temps du romantisme", di P. Schommer (Parigi, 1928); "L'art et la vie en Belgique, 1830-1905", di M. Octave Maus (Bruxelles, 1929). È del 1929 anche la prima esposizione sull'argomento, sia pure settorializzata: "Die Wiener Werkstätte, 1903-1928", al Moderne Kunstgewerbe Museum di Vienna. Si pubblicano a Parigi, nel 1931, "Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900)", di Alberi John Farmer e "Le Style romantique", di Vaslav Husarski; nel 1933 esce, di Salvador Dalí, sul n. 3/4 di « Minotaure », a Parigi, "De la Beauté Terrifiante et comestible de l'Architecture Moderò Style" (con fotografie di Man Ray); pure nel 1933 il Museum of Modern Art di New York presenta la rassegna "Objects 1900 and today".

Il primo saggio italiano sull'argomento si deve a Vittorio Pica, "Revisione del Liberty", ed esce su « Emporium » (Bergamo, agosto 1941, XCIV).



Il sorgere dell'attenzione storico-critica verso l'Art Nouveau si colloca, dunque, praticamente, tra le due guerre, quando si assiste ad un risveglio delle correnti idealiste e alla diffusione degli studi sulla fenomenologia e sulla psicologia della forma, che portano avanti (scuola di Lipsia e di Berlino), anche i risultati delle ricerche psicanalitiche, sorte proprio in pieno Art Nouveau, e alle quali è strettamente legata gran parte della ideologia del movimento. Faranno seguito le

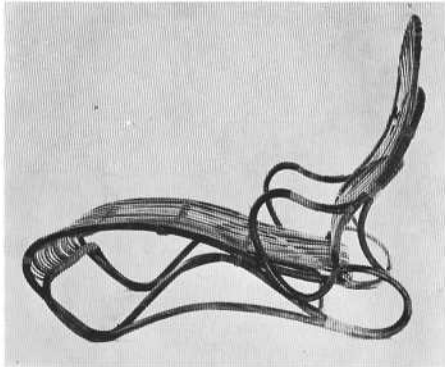


- 1 - simbolo del Capitolino, pagg. 9-23 - LOUIS CONFORT TIFFANY, coppa in 'faville glass', astenore al 1896.
 2 - KOKO MEXER, *Sassopietri di lira*, decorazione tipografica.
 * pag. 9 - fregio da «The Studio».
 3 - LEONARDO FIORI (coll. CARLO SEGRE), sedia, 1959-60.
 4 - UMBERTO RIVA, poltrona a sdraio, 1959-60.
 5 - VITTORIO GREGOTTI, LUDOVICO MENEGETTI, GIOTTO STOPPINO, poltrona in legno curvato, 1959-60.
 6 - Copertina del catalogo della esposizione "Nuovi disegni per il mobile italiano", marzo 1960.
 7 - MICHELE ACHILLI, DANIELE BRIGIONI, GUIDO CANELLA, credenza, 1959-60.
 8 - OTTO ECKMANN, pagina di «Jugend», n. 35, 1897.
 ** pag. 12 - fregi da «The Studio».
 9 - LUDWIG VON ZUMBUSCH, copertina di «Jugend», n. 40, 1897.

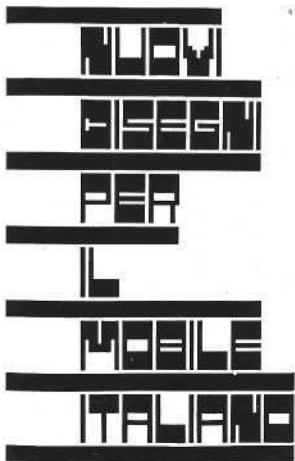
grandi rassegne internazionali, che allargheranno l'interesse per l'Art Nouveau sul piano del gusto e della moda.

Ma per questo occorrerà arrivare al secondo dopoguerra, quando il fenomeno si riproporrà come 'revival' culturale e quando, soprattutto in Italia, si manifesterà prima nella cultura architettonica e nel design di arredo, al momento della ricostruzione, dopo la Resistenza. E si manifesterà come reazione ulteriore ai postulati dell'architettura razionale, dopo il naufragio delle proposte di un'architettura organica, tenute dietro alla scoperta di Wright (Zevi, Scarpa, Ragghianti), naufragio, come scriveva, nel 1963, Paolo Portoghesi, "come scuola regionale... per l'inadeguatezza di una classe dirigente immatura, nella gratuità di uno stile subito tramontato", che lasciò "nella coscienza delle nuove generazioni il rifiuto per una prospettiva accomodante e accademica della modernità che confondesse la ragione storica concreta, evidenziata dal pensiero scientifico contemporaneo, con la ragione astratta e illuministica di certo costruttivismo"¹.

Quello che andò sotto il nome di 'neo-liberty' italiano, cheorse a Torino (Gabetti, d'Isola), a Milano e Novara (Gregotti, Menegetti, Stoppino, Canella, Fiori...), per certi aspetti sostenuto da



Rogers nelle pagine di «Casabella», fu fortemente stigmatizzato come espressione di involuzione formalistica da «L'Architettura» di Zevi, che pure aveva già portato avanti ampiamente, nelle rubriche "Eredità dell'Ottocento" e "La tradizione moderna", il tema delle valenze ancora aperte e non storicizzate delle esperienze del passato,



e non aveva mancato di distinguere chiaramente tra manifestazioni e manifestazioni, presentando spesso, ad esempio, opere di Gabetti e d'Isola, notando come "quando la loro sensibilità esige uno strumento espressivo che il razionalismo e il movimento organico non posseggono o rifiutano, si rivolgono al patrimonio semantico del liberty... senza sofistiche e snobismi, senza la mediazione di rancidi crepuscolarismi..."²; e dichiarando, pur nell'allineamento con la polemica anti-neo-liberty del Banham: "L'Art Nouveau costituisce il primo capitolo del movimento moderno o l'ultimo dell'eclettismo? Banham opina sia l'ultimo, non si capisce per quali criteri.³ Noi riteniamo il contrario, per considerazioni storiche acquisite".⁴ All'estero, poi, il 'neo-liberty' italiano (e c'è da notare che fu, forse, più la denominazione 'neo-liberty' ad urtare tante suscettibilità, che non la manifestazione reale, che di 'liberty', veramente, non ebbe molto, se non una velleità di recupero di modi storicizzati, forse più vicini a istanze espressioniste che non art nouveau), trovò una opposizione accanitissima, soprattutto, come abbiamo accennato, in Reyner Banham, che pubblicava, nell'aprile del 1959, su «Architectural Review», un articolo di fuoco ("Neo-liberty - the italian retreat from modern architecture"), che suscitò una lunga polemica, terminata, praticamente, nel dicembre dello stesso 1959, con un secondo articolo di Banham, sempre su «Architectural Review». (Ma già il Pevsner, nel 1956, su «Architects' Journal» di Londra, dichiarava: "Ciò che oggi ci sembra moderno nel senso più recente dei termini, a cominciare dalla folle e del tutto arbitraria perforazione delle pareti della cappella a Ronchamp, di Le Corbusier, ... mi sembra un neo-Art Nouveau"⁵). Comunque sia, l'accusa di 'andropausa' per la giovane architettura italiana si dimostrò prematura e avventata, non tanto per quel che riguardava, appunto, la riproposta stilistica - del resto subito superata e interpretata come ricerca di una dignità linguistica attraverso la linea (e anche come ironica allusione alla condizione imperante medio-borghese) - quanto perché, proprio dal superamento di questa impostazione dovevano nascere le premesse, se non proprio della nuova architettura italiana, almeno per la definizione delle linee di quel 'design' italiano che ha dominato il panorama internazionale fino alla sua crisi recentissima, dovuta ad una sua sempre più pressante strumentalizzazione, anche nei suoi aspetti contestatari, ironici, dissacratori, di 'anti-design'.

Cito ancora, a questo proposito, Portoghesi: "La critica adoniana all'arte di avanguardia fornì di argomenti lucidi e inquietanti la polemica teorica del neo-liberty, di carattere però alquanto discontinuo giacché il gruppo stretto intorno a «Casabella» non ebbe mai sulla rivista diritto di parola in sede polemica. Nell'atto in cui timidamente apparivano nelle pagine delle riviste le prime realizzazioni neo-liberty, già una precisa linea autocritica aveva incrinato il fronte dei suoi rappresentati che con un certo divertito distacco sperimentavano l'ipotesi di un design nato in antitesi ai procedimenti del design portando nella scala dell'arredamento e del disegno di oggetti una volontà stilistica spesso imposta sulla poetica del brutto e del carai-



10 - JULIUS DINZ, copertina di Jugend, 1899.

11 - pagina pubblicitaria per i Magazzini "L'Art Nouveau Bing" di Parigi e Nancy.

12 - EMIL ORLANS, doppia pagina illustrata di "Lufesadio Hearn", Francoforte, 1908.



levistico. D'altra parte - e in ciò è evidente un difetto di comunicazione e di vero impegno linguistico - queste immagini, nate da un interesse quasi ascetico e comunque rigorosamente intellettuale, venivano interpretate, anche dai ragazzi della generazione successiva, come una deviazione edonistica e quindi giudicate senza tener conto del movente ideologico che le aveva determinate⁴.

Comunque sia l'inquietudine, l'insoddisfazione nei confronti di quella speranza di libertà che aveva animato la Resistenza, la speranza in un 'giorno dopo' che aveva visto, invece, un risveglio conformista in un clima generale di 'ritorno all'ordine', sta alla base di questo revival culturale, di carattere del tutto intellettualistico.

I fatti di moda che ne sono scaturiti, la corsa all'oggetto 'liberty', ormai superata all'estero, da noi un po' in ritardo e ancora in auge, si devono a fattori economici, a interessi di mercato, al boom che ha caratterizzato gli anni or ora trascorsi, e rappresentano, ai fini della cultura estetica, un fatto secondario.



Ci preme invece ritrovare, guardando alle ragioni che hanno determinato il nascere dell'Art Nouveau, quali possano essere le affinità e le divergenze che ne hanno determinato allora la nascita, ieri il risveglio, prima in una partenza a livello intellettuale (e intellettualistico), poi come fatto di costume.



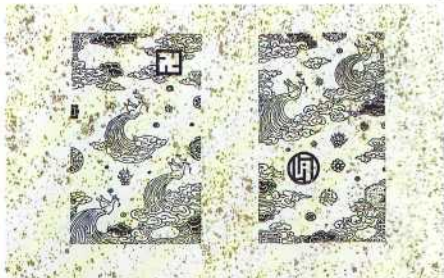
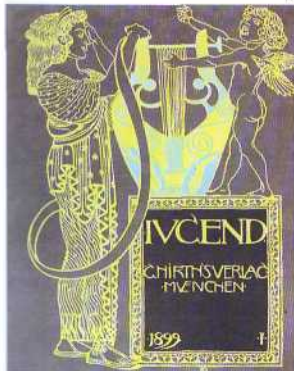
Come, perché, quando nasce, che cosa è dunque questo Art Nouveau tornato così in auge da qualche anno, del quale, invece, si è taciuto per quasi mezzo secolo, come fosse un fantasma illusorio o una cattiva intenzione, di cui si è cercato di distruggere ogni traccia, senza pietà, escludendolo da quel filo conduttore del quale si intesse la storia, relegandolo, semmai - e il suo definirsi 'stile' è stato anche la sua condanna - nell'ambito dell' 'ameublement', come un Luigi Filippo, uno stile Reggenza, uno stile Impero: fenomeni che non sono mai andati, nella loro globalità, oltre il fatto di gusto.

Come spesso accade, la ragione sta in mezzo, anche se l'Art Nouveau, anticipando, in questo, le avanguardie, non ammetteva compromessi. Volle essere espressione di giovani, volle essere nuovo in tutto, dovunque si manifestasse, sia che si definisse *Liberty* dalla Liberty & Co. di Londra, come fu chiamato generalmente in Italia (oltre che *Florenale*), o *Jugendstil*, dalla testata della rivista « Jugend » di Monaco, o *Arte Jöven*, come in Spagna (oltre che *Arte modernista*,



in Catalogna), sia che accettasse la denominazione comune, appunto, eli *Ari Nouveau*, generalizzata dal 1900 in tutti i paesi (tranne che in quelli di lingua tedesca, che continuarono ad usare il termine *Jugend*), benché derivava, anche questa, dal nome di un negozio aperto da Sigfried Bing a Parigi nel 1895.

Se poi si voglia tener conto delle caratteristiche diverse delle varie regioni ci occorrerà il termine *mouvement belge* o *ligne belge* (movimento o linea belga), e si parlerà di *Sezessionstil* (Stile Secessione), riferendoci al gruppo di avanguardia di artisti che nel 1897 fondarono la *Wiener Sezession* (la Secessione viennese) o ai gruppi prece-





denti delle Secessioni di Berlino (1892), o di Monaco (1893).

Nel suo ultimo volumetto uscito in italiano per il Saggiatore, Tchud Madson, che resta uno dei più autorevoli studiosi dell'Ari Nouveau (la sua opera fondamentale sull'argomento "Sources of Ari Nouveau" è del 1956), riporta tutta una serie di definizioni a livello popolare del fenomeno Art Nouveau, elaborate dai contemporanei: da *Paling Sijl* (in fiammingo, stile anguilla), a *Stytle Nouille* (stile spaghetti), a *Stytle dea Vingt*, a *Belgische Stijl*, a *Veldesche Stijl*, ancora in Belgio; da *Stytle 1900*, a *Modern Stytle*, a *Stijl van de Veide*. In Germania si parla anche di *Belgischer Bandwurm* (tenia belga), e di *Schnorkestil* (stile a spirale): la rivista « *Kölnischer Zeitung* » parlò di *Wellenstil* (stile onda); furono usati anche i termini *Gereitzter Regenwurm* (lombrico arrabbiato), *moderne Strumpbandlinien* (linea giarrettiere moderna). Ma si parlò anche di *Neustil* (stile nuovo), di *Nendeutsche Kunst* (nuova arte tedesca), di *Stytle Morta*, in Belgio, di *Stytle Guimard*, in Francia, dove lo si definiva anche *Stytle Métro*, dalle note entrate alle stazioni della metropolitana a Parigi, appunto, di Guimard o *Stytle Jules Verne*; si era parlato anche di *Stytle Morris*, di *Stytle coup defouet* (stile colpo di frusta), di *Glasgow Stytle*, di *Lilienstil* (stile giglio), Edmond de Goncourt, a proposito dei mobili di Van de Velde, esposti da Bing a Parigi, aveva usato la definizione dispregiativa di *Yachting Stytle* (stile yacht). In Spagna si parlò di *Arte Jöven* e di *Stile Modernista*, come si è visto.

Basta questo, in ogni caso, per renderci conto che si tratta del primo stile internazionale, e a diffusione generale, del mondo moderno.



La ragione sta in mezzo, dicevo: perché, se è vero che l'Art Nouveau si manifesta come movimento di tipo rivoluzionario (trae le sue origini, come vedremo, dal socialismo utopistico di Ruskin e di Morris, si concretizza nella divulgazione quasi apostolica di Van de Velde; è, intenzionalmente, contro l'eclettismo storicistico imperante - anche se non sfugge a tutti i revivals -, assume a termine di confronto la letteratura e la musica di avanguardia, ha delle intuizioni di una anticipazione incredibile - e saranno quelle che ci permetteranno dei confronti e che chiariranno le ragioni più profonde dell'interesse recente), d'altro lato è anche vero che, col suo andare a ritroso, col proclamare il ritorno al pezzo unico contro lo standard industriale, col riabilitare il lavoro artigianale contro la meccanizzazione, si pone inevitabilmente, in nome di un nuovo ideale estetico, di una sorta di nuova 'divina esecuzione' (di winkelmanniana e canoviana memoria), su una posizione reazionaria, o almeno tale da poter essere recepita in maniera reazionaria. Opporsi al progresso industriale significava proporre l'oggetto di lusso, realizzato a mano, perciò a prezzo enormemente più alto dell'oggetto di serie, per i nuovi ricchi,

ARTS & CRAFTS

EXHIBITION SEP. 26^{TO} OCT. 22ND

CITY ART GALLERY

FREE 10^{TO} 9

NORTHERN ART WORKERS GUILD



per i nuovi detentori del potere economico. Ciò di cui non mancò di far tesoro la società borghese, neocapitalista, quella che proprio attraverso la speculazione industriale aveva risposto all'appello interessato dei governi dell'epoca *déWenrichissez-vous*.

L'oggetto offerto dagli artisti dell'Art Nouveau fu assunto dalla nuova società come uno degli strumenti più utili, perché forniva, oltre a tutto, un alibi di straordinaria eleganza, per sentirsi *à la page* con la raffinata *intellegentia* dell'epoca, e, in nome dell'arte, al sicuro dalla volgarità, partecipi, quindi, della nuova aristocrazia dello spirito.

Scrive Adorno: "Se l'emancipazione dell'arte fu possibile solo con la ricezione del carattere di mercé quale apparenza dell'essersin-sé dell'arte, così, capovolgendo la situazione, con lo sviluppo successivo il carattere di mercé cade di nuovo fuori delle opere d'arte; lo stile floreale ha non poco contribuito a ciò, con l'ideologia della citazione a domicilio dell'arte nella vita ed altrettanto con le sensazioni di Wilde, D'Annunzio e Maeterlinck, preludi dell'industria culturale. Il progredire di una differenziazione soggettiva, la crescita e l'ampliamento della sfera degli stimoli estetici, rese questi ultimi disponibili; essi poterono essere prodotti per il mercato culturale. L'accordo dell'arte con le reazioni individuali più fuggevoli si allò con la reificazione dell'arte, la sua crescente somiglianza col soggettivamente fisico la allontanò, nella ampiezza della produzione, dalla sua obbiettività e si raccomandò al pubblico; pertanto la parola d'ordine 'art pour l'art' fu la copertura del contrario" ².

D'altronde, col battere l'accento sul momento della invenzione, della progettazione artistica come premessa *sine qua non* anche per la produzione di serie (molti esponenti dell'Art Nouveau, tra cui lo stesso Vaia de Velde non furono sempre contro la produzione industriale, purché la si riqualificasse), l'Art Nouveau poneva le basi del concetto attuale di *Design*.

Fattore, questo che, anche tenendo conto delle considerazioni positive, non smentisce affatto le dichiarazioni di Adorno.



Come nasce, dunque. l'Art Nouveau? Questa domanda ci pone di fronte al problema delle fonti del movimento.

I punti di riferimento sono, naturalmente, di vario genere: di tipo formale, culturale, sociale, politico.

L'Art Nouveau rappresenta il momento immediatamente precedente, addirittura il primo accenno delle avanguardie artistiche del Novecento, ma, a differenza di quelle, si manifesta come fatto corale, sia pure a gradi e in modi diversi da ambiente ad ambiente e da paese a paese.

In nome dell'Arte per l'Arte, definizione che le deriva dal Simbolismo e dall'Estetismo letterari, investe tutta la vita e intende trasformarla secondo i canoni di un ideale che considera l'arte espe-



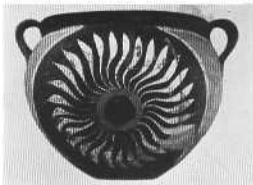
13 - ELLEN E. HOUGHTON, manifesto, 1899.
 * pag. 14 - fregio di Annie Mackie.
 14 - R. ANNING BELL, manifesto, c. 1900.
 * pag. 15 - fregio di Van de Velde.
 15 - WILLIAM MORRIS, disegno per chintz, 1876.



lienza totale, di carattere etico, culturale e che, come tale, trascende la vita e tende a sublimarla.

Per le fonti e le diverse componenti e le implicazioni, si va, dunque, da William Blake a William Morris, a James McNeill Whistler, dal movimento preraffaellita (e attraverso questo all'arte medievale italiana, all'arte del tre e quattrocento, dai senesi a Botticelli a Leonardo), alle Arts and Crafts, dal Giapponismo e Orientalismo al Gothic Revival, al Celtic Revival; dall'arte classica, rivissuta in modo autonomo a del tutto particolare (Beardsley), al Manierismo (dal Poliholo al Pontorno al Parmigianino); dal Simbolismo (da Baudelaire a Mallarmé a Rimbaud; da Gerard de Nerval ad Alain Fournier, da Gustave Moreau a Odilon Redon, a Puvis de Chavannes, a Böcklin, ai Nabis); al Neospiritualismo, da Macterebinck a Rilke, da Oscar Wilde a Proust, a Gide, da Schopenhauer a Nietzsche; da Debussy a Strawinskij, da Mahler a Schönberg, da Grieg a Strindberg; dalle scoperte archeologiche di Creta e Micene (gli affreschi del palazzo di Cnosso, i vasi di Kamares, la brocchetta di Gurnià, decorata con un immenso polipo che la avvolge a spirale); alla psicanalisi di Freud; da Appia a Gordon Craig; da Diaghilev a Nijinskij a Bakst; da Loie Fuller a Isadora Dimeini.





16 - VILLARD DE HONNIEOURT, grottesca, sec. XIII.

17 - RAFFAELLO, grottesca, dopo il 1508.

18 - WILLIAM BLAKE, *Evo e il serpente*, 1796.

19 - PABLO SPINELLI, *Angeli musicanti*, sec. XV.

20 - GIOVANNI DI PAOLO, *Santa Chiara salva una nave dal naufragio*, sec. XV.

21 - Vaso minoico del tipo Garniá ('stile nuovo'), da Palenquero, c. 1580 a. C.

22 - Vaso minoico di tipo Kamaros, c. 1800 a. C.

23 - CH'EN YUNO, paravento dei Nove Dragoni, epoca Sung, c. 1200 d. C.

24 - *Sudama si avvicina alla città d'oro di Krishna*, India, c. 1785 d. C.





Prima di approfondire il problema delle fonti ci preme notare come sia soprattutto la posizione dell'intellettuale e dell'artista nella nuova società che si è formata in seguito all'instaurarsi della civiltà della tecnologia industriale che determina, prima, un movimento di rottura come l'Art Nouveau (e questo resta vero malgrado i tentativi, spesso riusciti, di inglobamento da parte della società stessa, di cui abbiamo detto), poi l'esplosione delle avanguardie (dalla Brücke al Blaue Reiter, dal Cubismo al Futurismo al De Stijl...).



A questo punto riprendiamo il discorso relativo all'interesse recente e attuale per l'Art Nouveau. Che, come ha notato lo Hauser a proposito dell'interesse, pure attuale, per il Manierismo, non significa "che nell'arte contemporanea si ripeta e continui quello stile"²⁴, ma induce a considerare in parallelo certi fatti specifici che avvicinano, come coincidenza di situazioni, i due momenti (e perciò, per le legge Itransitativa, i tre momenti).

Si deve guardare, dunque, alla posizione dell'intellettuale e dell'artista nella società, sia nel '500, con la crisi di trasformazione della cultura, nel passaggio dal pensiero scolastico, chiuso e dogmatico, alle metodologie sperimentali aperte e continuamente in evoluzione. con la scoperta del significato delle 'tecniche' in senso moderno: sia alla fine dell'800, con la caduta del pensiero positivista e col diffondersi dell'industrialismo; sia nell'ultimo dopoguerra, col prevalere delle tecnologie sulle tecniche e con l'asservimento forzato della scienza al sistema industriale-capitalistico.



È già col Manierismo che l'intellettuale viene escluso (o meglio, è costretto ad escludersi, per suo rifiuto preciso), dal mondo della produzione, per il crearsi di un sistema rigido di rapporti e di organizzazioni, per il dissociarsi dell'economia dalla società (con la Riforma protestante la salvezza non è più nell'opera; il lavoro umano è scisso da fini di trascendenza: è la base su cui si imposta il lavoro dell'industria). L'alienazione dell'individuo (come alienazione dal proprio lavoro), ha inizio proprio col '500; di qui la fuga nell'inconscio, nel mito anti-classico, la rottura con le regole tradizionali, l'Antirinascimento. Di qui la ricerca di salvezza dell'arte nell'estenuazione della forma (la linea serpentinata di Lomazzo), nello stravagante, nel magico, nell'involuto. E basteranno una serie di immagini, dalla grottesca delle Stanze di Raffaello (e già in Villard de Honnecourt), ripresa dal mondo classico, per passare attraverso, ad esempio, il

²⁴ - PONTORILLO, *Visione*, 1526-29.

²⁵ - pag. 19 - fregio di Kolo Moser e vignetta di Charles Ricketts.

²⁶ - PARMIGIANINO, *La Madonna del collo lungo*, c. 1535.

²⁷ - EL GRECO, *La cacciata dei mercanti dal tempio*, c. 1605.

²⁸ - pag. 19 - fregio di Housman e fregio di Kolo Moser.



Pollaiuolo, il Pontormo (con la visione della linea attraverso lo specchio deformante), il Parmigianino, El Greco.

Di qui il ricorso allo stravagante, al magico, all'involuto. È il periodo delle deformazioni ottiche, delle prospettive illusionistiche.

All'ideale del Bello si sostituisce l'ideale sociale dell'Eleganza, associata a tutti gli atti della vita.



I problemi che hanno tenuto dietro all'ultimo dopoguerra sono noti a tutti e si ripropongono quasi sugli stessi termini: l'intellettuale e l'artista, esclusi dal mondo della produzione, hanno tentato di reinserirsi nella struttura attiva della società. L'arte si è proposta, a certi livelli, come modello di comportamento; ha preteso di instaurare una nuova visione del mondo attraverso una sorta di ipotesi di 'spazio estetico totale'.

Sarà poi da notare come l'affievolirsi del rinnovato interesse verso l'Art Nouveau coincida col superamento di tali posizioni, con le poetiche attuali della 'Non-Arte'.

L'età 'industriale' ripropone più aspramente questa situazione. La cultura e l'arte, o diventano oggetto di produzione e di consumo - perciò asservite al sistema -, o vengono escluse senza riserve.

L'Art Nouveau pone per la prima volta il problema del rapporto tra arte e società, sostituendolo a quello tra economia e società.

L'arte si propone come 'avanguardia', cioè come forza capace di intervenire sulle strutture sociali e modificarle.

È la crisi del mondo moderno, che, su rapporti diversi, affronterà anche il Bauhaus.

Superati i termini della geometria euclidea (nel 1868 era uscita l'opera del matematico Bernhard Riemann "Sulle ipotesi che riguardano i fondamenti della geometria", che sviluppava la scoperta di Nicolaj Lobacevskij, del 1826, sulla possibilità di porre le basi di una geometria non-euclidea: sarebbe poi venuto il Poincaré), le regole classiche non contano più: si tende a rompere l'equilibrio statico, si cerca il dinamismo, l'asimmetria; si inizia il rapporto con l' 'oggetto' artistico non come 'immagine', ma come valore di 'segno', come fatto 'significante' (la linea serpentina, dinamica, 'strutturale').

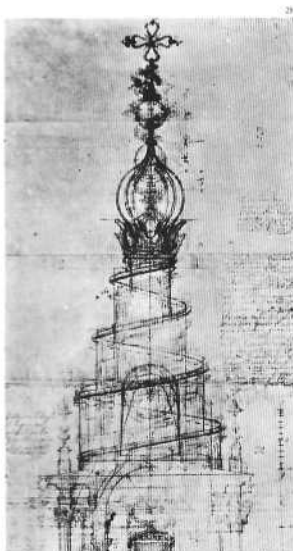


Alla fine del '500 il problema si risolve nella dinamica esplosiva dello spazio che si configura all'interno e si proietta all'esterno (da Michelangelo a Borromini).

Alla fine dell' '800 si tenderà, come vedremo, all'annullamento dello spazio volumetrico nella superficie e lo spazio si ricreerà dal

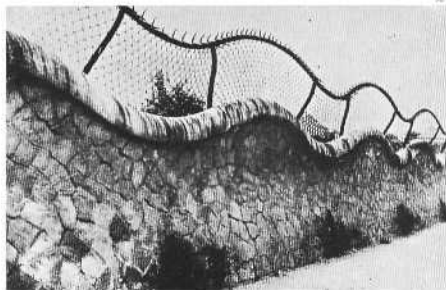


- 28 - FRANCESCO BORROMINI, prospetto e sezione della lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza a Roma, 1649-52.
 29 - Mirarzo della moschea di Samarra, Irak, sec. IX d. C.
 30 - ATHANASIOS KIRSCHER, *Turris Babel*, Amsterdam, 1679.
 31 - ÉTIENNE LOUIS BOULLÉE, *Torre a spirale tronzo-conica*, 1784.
 32 - ANTONI GAUDI, muro di cinta della Finca Miralles, 1901-02.
 33 - HERMANN OBERT, progetto di monumento, 1902.
 34 - VLADIMIR TATLIN, modello per il *Monumento alla Terza Internazionale*, 1919-20.
 35 - FESSUDO da arredamento, Ambiria, anteriore al 1902.
 36 - JEFFREY STEEL, *Composizione*, c. 1960.
 * pag. 21 - fregio da «The Studio».
 37 - CHARLES HILGIER, *Notazione cronistica*, G. 1903.



di fuori, dall'avvolgimento dinamico della linea: uno spazio continuamente: autodistruggentesi e riproponentesi nel gesto come atto di esistenza. E già nel secondo periodo dell'Art Nouveau si arriverà, appunto, allo spazio come opera aperta, come dinamica pluridimensionale (già con Mackintosh, con Sullivan, con Loos, e, soprattutto, col primo Wright).

Una serie di immagini, che vanno dal minareto persiano, ad una raffigurazione ideale della Torre di Babele, a Borromini, a Boullée, a Obrist, a Gaudi, fino a Tatlin, saranno sufficienti a dimostrare come si passi dallo spazio bloccato, chiuso, del mondo antico, a quello serrato e 'disegnato' del Barocco, attraverso lo spazio 'lineare', 'a guscio', dell'Art Nouveau, fino allo spazio filtrante, dinamico e aereo delle avanguardie. E tutto questo attraverso una delle immagini più dichiaratamente simbolica di ogni tempo, quella della 'spirale'.





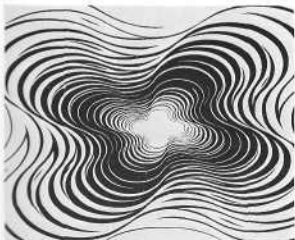
33



34



35



36

33 - L. C. TIFFANY, corpi in "favele glas", IV, n. 13.
34 - FRANCO BRIGNANI, ricerca fotografica ottico-percettiva, 1958.

40 - KOLO MOSER, Ritratto stilizzato di donna.

41 - FIDUS (H. HOPPENHA), Walzer, 1894.

42 - HERMANN OBRIET, disegno per ricamo.

** pag. 23 - fregio di Otto Eckmann e fregio di Kolo Moser.

Anche al momento della ripresa culturale recente il problema dello spazio tornava a dominare e si poneva in termini dinamici: da un'architettura inquieta e problematica, con molte fughe nell'utopia, si riversava nell'urbanistica, in proposte di soluzioni che non hanno ancora trovato una società preparata ad accoglierle: siamo di fronte, comunque - poiché la situazione perdura - ad uno spazio "negato", e negalo agli architetti e urbanisti, proprio dalle strutture socio-economiche.

Ma l'avvicinamento dei tre momenti si riporta soprattutto al tentativo di presa diretta dell'arte sulla realtà, caratteristico di un certo momento culturale che si colloca dal secondo dopoguerra a ieri, per così dire, all'impostazione, cioè, del problema estetico in termini di spazialità totale, con la quale l'artista (cito McLuhan), "tende a spostarsi dalla torre d'avorio a quella di controllo".

"Nella nostra epoca" egli aggiungeva, e questo suo testo uscì proprio nel 1966, al momento in cui questa esigenza era maggiormente sentita "come l'istruzione superiore non è più un ornamento superfluo o un lusso ma una precisa necessità della produzione, così l'artista è indispensabile per formare, analizzare e comprendere le forme e le strutture create per la tecnologia elettrica".⁷



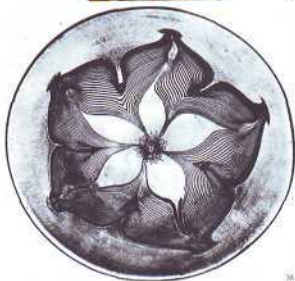
Il Barocco tenderà, dunque, a coinvolgere la vita nel suo spazio totale. Con l'Art Nouveau l'arte intende assumersi il compito di ricostituire il mondo attraverso l'estetica (la vita come arte, già in Van Gogh). Nel recente periodo di ripresa dei motivi art nouveau, dopo le diverse esperienze, dalla "environmental art" (lo spazio creato dagli artisti come fuga dallo spazio tecnologico), ai tentativi di strutturazione dinamica, organizzata, dell'arte programmata, cinetica, tecnologica, si arrivò al momento in cui la soluzione sembrava riporsi nell'atto della progettazione, nel "design" (come metodologia e tecnologia alle quali si intreccia l'ideologia).

Superate queste linee, in un recupero di gestualità individuale, col rifiuto del "programma progettuale" finalizzato alla realizzazione dell'oggetto, quando si assiste al rovesciamento delle impostazioni (non più "vita come arte", ma, semmai, "arte come vita", o meglio, "arte come idea"), e al tentativo del recupero di uno spazio non tecnologizzato (con la "land art"), riducendo a spazio di intervento lo stesso corpo umano (la "body-art"), o di uno spazio acquisibile nel gesto (arte di "comportamento"), anche l'attenzione diretta ad un momento culturale come l'Art Nouveau, si fa meno urgente, se ne perde il senso di necessità.

Ma proprio perché il momento cruciale è superato, si può meglio capire, oggi, il significato dell'interesse recente per l'Art Nouveau: le coincidenze sono state, talvolta, a livello grafico-sperimentale, per una impostazione di ricerca comune sulla linea interpretata come



97



98



99



100

nastro svolgentesi e come ritmo lineare (si veda, ad esempio, il rapporto di affinità tra la famosa coppa in 'favre glass' di Tiffany, del Metropolitan Museum di New York, anteriore al 1896, e certe esperienze americane e anche italiane - da Bridget Riley a Franco Grignani, da Jeffrey Steele ad Alviani, a Marina Apollonio...) o a livello ottico-percettivo, come appare chiaro dal lavoro grafico di Kolo Moser in questo disegno per il quale egli ha sfruttato le opportunità 'ottiche' di una carta marmorizzata.

Oggi il discorso è cambiato: il design, sempre più rifiutato come finalizzazione oggettuale, produttivistica, si recupera solo a livello di creatività mentale, alternativa, anti-produttivistica. È un altro



fatto, dovuto alla situazione socio-economica sempre più compressa, se anche queste proposte alternative vengono, poi, inglobate dal sistema produttivo e consumistico del mercato, a cui non si sfugge...



L'avvicinamento, comunque, del Manierismo all'Ari Nouvcau. mi è servito a mettere in luce un tipo di affinità di condizione di vita che sfocia, anche, per alcuni aspetti, in un tipo di affinità formale, ma soprattutto mi ha permesso di cogliere, nelle due manifestazioni, una consimile capacità interna di propagazione e di penetrazione nel tempo, che altri momenti culturali non presentano, e che, per l'appunto, si possono riconoscere e verificare nello svolgimento del fenomeno artistico della prima metà, e oltre, del nostro secolo.

Si tratta, infatti, di due espressioni composte, di riattura di tami fatti, come una sorta di "poesia della poesia", in cui, più direttamente ed esplicitamente che in altri momenti culturali, le diverse componenti, psicologiche, filosofiche, letterarie, musicali, socio-politiche, convergono nell'espressione artistica, come unico comun denominatore, che si fa accentratore e sintesi di tutte le altre componenti. La loro forza di penetrazione e di propagazione è più sotterranea, meno diretta, ma più 'inquinante' (in cui 'inquinante' non assume significato negativo, ma vuole indicare l'azione di trasformazione, di infiltrazione, di alterazione, comunque, della sostanza dei fatti», più persistente, e non può non manifestarsi anche a livello formale: non, ovviamente, negli stessi termini, ma in trascrizioni, talvolta, del lutto opposte, che sia pure come fatto di reazione, come 'scatto a ro'escio', come gesto di rifiuto, di contestazione, si rifanno, peraltro, alla stessa componente di base. Il filtro può agire consapevoli o inconsapevoli gli artisti stessi, può esser mediato o diretto, può assumersi solo come fatto di gusto o può complicarsi di termini e di motivi di altra origine (appunto psicologica, psicanalitica, meta-artistica, in ogni caso); può darsi come esplicito riferimento formale ed emblematico, sempre, peraltro, mediato attraverso componenti deformanti, e, talvolta, fuori della norma, aberranti.



Questa premessa serve, mi sembra, a spiegare le ragioni, anche, del fallimento dei tentativi di 'revival' stilistico sul piano dell'architettura e dell'arredamento italiani, a cui abbiamo accennato prima, quando siano rimasti a questo livello, senza superarsi in proposta di linguaggio e in autenticità di espressione.