FARE DECORAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 4 · luglio/agosto 2012
www.faredecorazione.it

Sommario

Magnitudo	*pagina*	*1*
Ornamento e delitto / Parte quinta · Adolf Loos		*2*
La questione Liberty · Marco Lazzarato		*2*
Conversioni e scomuniche · Enrico Maria Davoli		*4*
L'arte nuova · Marco Lazzarato		*6*
L'arte come banalizzazione e come falsificazione di se stessa · Vasilij Kandinskij		*7*
Mostre / Dina Oliveira · Enrico Maria Davoli		*7*
Bar Sport / Cosmologia del cavolo · Renato Maggiolo		*8*
Le immagini di questo numero		*8*
Redazione e contatti		*8*

Magnitudo

Le grandi catastrofi non agiscono solo sull'ambiente fisico. Sono un test di solidità anche per le costruzioni intellettuali, per i principi generali che orientano il nostro vivere. Un esempio: cent'anni fa il naufragio del *Titanic* fece colare a picco, insieme alla nave, anche il mito positivista di un progresso costante e indolore.

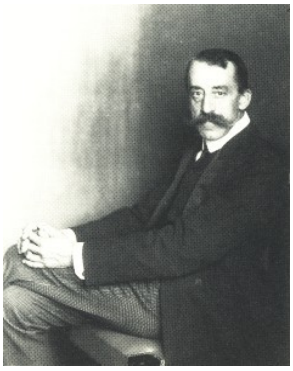
I principi generali che ispirano la teoria e la pratica del restauro in Italia sono fra quelli che, oggi, mostrano le maggiori difficoltà di tenuta. Secondo l'impostazione pressoché indiscussa, si dovrebbe guardare all'opera da restaurare, quale che sia, come ad un reperto unico, irripetibile, da conservare ad oltranza nella sua (ipotetica) originalità. In quanto "beni culturali", non vi sarebbe differenza fra la *Gioconda* e l'immagine votiva dipinta all'angolo della strada, tra la cattedrale e la piccola pieve costruita e ricostruita da anonimi capomastri.

Il terremoto che dal maggio scorso scuote l'Emilia-Romagna ha messo a nudo i punti deboli di questa visione. Un'idea di restauro che impone il culto di pochi frammenti ricomposti con presunzione filologica spinta fino all'autoreferenzialità, al *ready-made* concettuale, rischia di ledere il diritto alla vita di tante opere minori, che mai si potranno restaurare nei tempi e coi costi consentiti a pochi capolavori. E trascura un dato di fondo: l'originalità di un'architettura (tanto più quella quotidiana, dimessa) non è in *quei* mattoni o in *quella* calce, ma nel disegno generale e negli elementi di decoro annessi. Ancora: la storicità di un oggetto non sta nel ridurlo a feticcio di qualcosa che non c'è più, ma nel salvaguardarne l'utilità e l'efficienza. Riparleremo presto di restauro. Come tutte le vere emergenze, anche questa impone domande e risposte non estemporanee, non effimere. ΔΔΔ

Ornamento e delitto / parte quinta · ADOLF LOOS

In questo fondamentale passaggio di Ornamento e Delitto*, Adolf Loos sposta brevemente la sua attenzione dal problema generale della decorazione, con le sue implicazioni economiche e sociali, al problema specifico della decorazione "Sezessionstil" viennese. A seguire, come sempre, le letture-commento di Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli.*

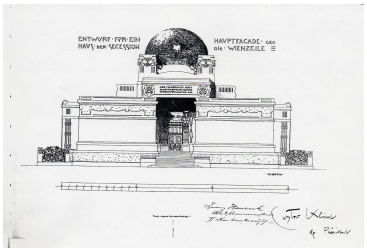
Dato che l'ornamento non ha più alcun rapporto organico con la nostra civiltà, esso non ne è neppure più l'espressione. L'ornamento realizzato oggigiorno non ha nessun rapporto con noi, non ha in genere nessun rapporto con gli uomini, nessun rapporto con l'ordine del mondo. Esso non è suscettibile di sviluppo. Che cosa è successo degli ornamenti di Otto Eckmann, di quelli di Van de Velde? L'artista è sempre stato pieno di forza e di salute alla testa dell'umanità. Ma il decoratore moderno è un ritardatario o un fenomeno patologico. Dopo tre anni egli stesso condanna i suoi prodotti. Per gli uomini colti essi sono insopportabili dal primo giorno, per gli altri lo divengono solo dopo anni. Ma dove sono mai oggi i lavori di Otto Eckmann? Dove saranno tra dieci anni le opere di Olbrich? L'ornamento moderno non ha predecessori né ha discendenza, non ha un passato né avrà un futuro. Uomini incolti, per i quali la grandezza del tempo nostro è un libro chiuso da sette sigilli, lo salutano con gioia al suo apparire, per sconfessarlo poi dopo breve tempo. L'umanità oggi è più sana che mai, pochi sono i suoi malati. Questi pochi però tiranneggiano l'operaio, il quale è così sano che non è capace di inventare un solo ornamento. Essi lo costringono ad eseguire nei materiali più diversi gli ornamenti che loro stessi inventano. ΔΔΔ



La questione Liberty · MARCO LAZZARATO

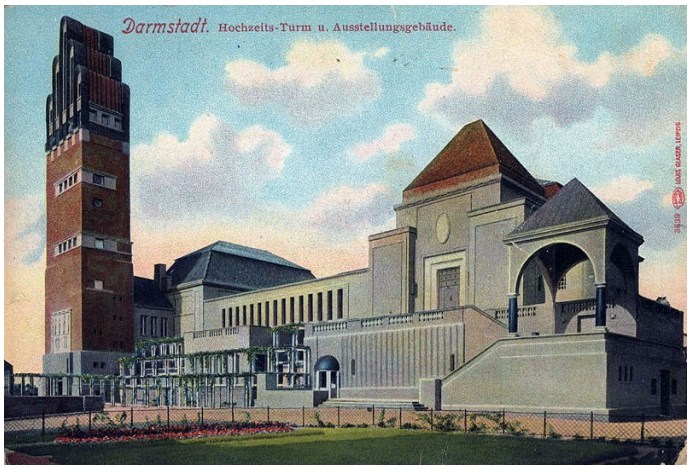
Esaurita l'analisi economica, Loos affronta ora la questione estetica, scagliandosi ovviamente contro lo "Stile Secessione" viennese: il quale altro non è che il tentativo, contemporaneo a Loos stesso, di adeguare l'ornato alle nuove necessità di decoro. Dopo aver negato che, dal punto di vista antropologico, possa esservi alcun rapporto fra ornamento e civiltà moderna, e facendo leva sul tema darwinistico del decoratore "ritardatario" e "patologico", Loos si chiede: "Dove saranno tra dieci anni le opere di Olbrich?". Alcune, più precise notazioni storico-critiche spettano ad altri, e noi ci limiteremo qui ad alcune considerazioni generali.
Innanzitutto una constatazione: oggi chiunque può rendersi conto che i *signorili* quartieri costruiti in stile Liberty (denominazione che, come è noto, è l'equivalente italiano dei vari Sezessionstil, Jugendstil, Art Nouveau, Modern Style), tali sono rimasti, cioè *signorili*. Viceversa i più recenti quartieri costruiti secondo l'idea loosiana che "le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo", non esitiamo a definirli squallidi e degradati. Ne è un esempio paradigmatico la *banlieue* parigina, costruita con programmatico e razionale spirito modernista, ed oggi tutt'altro che "capitale del cielo", anzi, teatro di frequenti rivolte dovute al degrado sociale che induce in coloro che la abitano. Si potrebbe anche constatare come la ornatissima Roma barocca sia oggi più che mai meta del turismo di massa, mentre i razionali quartieri periferici - Centocelle, Tor Vergata, la Magliana, eccetera - non interessano a nessuno. Ma come? Se l'evoluzione della civiltà è inarrestabile, siamo forse tutti ritardatari, patologici, incivili? Ogni commento è superfluo.
Una breve digressione sul Liberty, però, è necessaria. Fermo restando il fatto che la sua ornamentazione non è oggi riproponibile *tout court*, per il già esplicitato processo di logoramento ciclico dell'ornato, la struttura d'insieme

rimane invece molto interessante per noi. Il Liberty rappresenta l'ultimo anello, agganciato alla modernità, della grande decorazione classica. Il lessico, la sintassi e i temi sono quelli della decorazione canonica, ma i materiali, le procedure produttive e gli esiti estetici sono compatibili con il gusto e la cantieristica edile contemporanea. In sintesi, tolti gli elementi floreali fiori, il Liberty costituisce ancora un buon terreno per ricostruire, oggi, con una decorazione canonica dell'architettura contemporanea, se si risolve, però, il problema della qualificazione delle maestranze. Infatti, il "sano" operaio loosiano, "incapace di inventare un solo ornamento", che, costruisce le "bianche muraglie" dell'architettura moderna, subisce oggi la concorrenza di un operaio ancora più "sano": l'extracomunitario che per dieci euro al giorno, in nero, lavora dodici ore. L'esempio fatto sulla camicia "liscia", si adatta alla cantieristica edile contemporanea: qualunque cretino è in grado di fare un muro "liscio", così come qualsiasi architetto è in grado di progettarlo. I "pochi malati" che costringevano gli altri "ad eseguire nei materiali più diversi gli ornamenti che loro stessi inventano", non ci sono più. Così, questa "sana" generazione di architetti, impresari edili e muratori, felice della propria salute ma con un potere contrattuale personale "liscio" (cioè inesistente), si sta facendo la guerra sui prezzi al ribasso, precipitando nel baratro della più bieca edilizia speculativa, che, con buona pace dello "spreco di capitale", rimane sempre più invenduta.
Analizzare le conseguenze dello scoppio della cosiddetta "bolla speculativa" sul mercato immobiliare ci porterebbe lontano, così come troppo complesso sarebbe affrontare in questa sede il discorso sulla sedicente architettura contemporanea, che si vanta di non essere arte ma al tempo stesso non riesce a diventare scienza e si affanna a cercare i propri assiomi culturali nelle discariche della sociologia, eleggendo di volta in volta a proprio modello estetico le carte stropicciate, i cocci di bottiglia o i rotoli di carta igienica. Il punto in questione è il seguente: le "bianche muraglie" sono sempre state squallide ma, oggi, sono anche culturalmente obsolete. E l'ornamento loro connesso, cioè la superficie monocroma-melange-minimalista, che, con buona pace di Loos, è comunque stato applicato (spesso con "spreco di capitale": si pensi agli effimeri rivestimenti in pietra artificiale dei muri in cemento per renderli "caldi"), è *indecoroso*. L'usura ciclica dell'ornato ha colpito anche la modernità, che, dopo averlo cacciato dalla porta, lo aveva poi fatto entrare dalla finestra, sotto forma di incrostazioni lapidee. La necessità di un nuovo Decoro torna a porsi oggi con drammatica urgenza.
Se, di fronte ad un analogo problema, Olbrich poteva chiudere con l'eclettismo ottocentesco e attingere direttamente alla fonte comune dell'Arte della Decorazione per ricavarne nuovi ornati e topiche, ciò è oggi impossibile ai suoi successori contemporanei. Questi si trovano infatti nell'impossibilità: a) di accedere al repertorio ornatistico canonico, per averlo considerato delittuoso per oltre un secolo; b) di abbeverarsi alla fonte della cultura, cioè l'Arte, per essersene voluti staccare, interpretando l'architettura come scienza sociale.
Del *Palazzo della Secessione* di Olbrich si può dire tutto, esaltarlo come modello o additarlo come errore. Sta di fatto che chiunque lo voglia superare ha di fronte a sé molte opzioni, perché si tratta di architettura viva, cioè di un ramo vitale, seppur molto fiorito, della millenaria pianta dell'architettura occidentale. Loos ha reciso questo ramo, proponendo un'artificiosa architettura dalle "bianche muraglie", ma ha consegnato ai suoi successori un ramo secco. Che dire allora di fronte ai suoi annichilenti cubi? Come superarli se non distruggendoli? Dopodiché, le opzioni sono esaurite.
Il *cul de sac* in cui si è cacciata sia l'architettura, sia, in generale, l'estetica contemporanea del cubo è sotto gli occhi di tutti e bisognerà cominciare trarne le conseguenze. Un'altra via all'architettura moderna era possibile. Olbrich lo testimonia, e così pure Piacentini, nonostante la *damnatio memoriae*. Ma un ideologismo cretino, facinoroso e saccente l'ha sbarrata. Col senno di poi, sorge il dubbio che proprio quella fosse la via giusta. ΔΔΔ



Convertirsi a un nuovo credo non è mai stata operazione semplice e lineare. Sulla carta, ogni conversione avviene in nome di un'apertura: a un Dio, a una filosofia, a un modo di vita. Sulla carta, appunto. In realtà, sin dai tempi in cui il cristianesimo iniziò a soppiantare le divinità pagane, il fenomeno della conversione andava di pari passo con quello dell'intolleranza, della negazione delle proprie stesse origini. Il pagano appena divenuto cristiano era spesso più intransigente, nel perseguitare gli ex correligionari, dei cristiani di vecchia data. "Adora quel che hai bruciato, brucia quel che hai adorato" (sono le parole con cui il vescovo Remigio battezzò il re franco Clodoveo) potrebbe essere l'epitome di tutte le conversioni, con l'eccesso di zelo terroristico che spesso le contraddistingue.
Nel secolo XX, anche il dibattito artistico assume i crismi tipici della polemica politico-religioso-ideologica. I movimenti si chiamano *avanguardie*, gli artisti e i critici *militano*. Dunque, la creazione di un nuovo schieramento o il passaggio da uno schieramento all'altro non può che avere, appunto, le sembianze della conversione o, inversamente, del tradimento. Se ci si può convertire, allora si può anche essere scomunicati, additati al pubblico ludibrio, essere fatti oggetto di anatema.
In *Ornamento e delitto* Loos condensa tutti questi elementi rituali in una forma intimidatoria che, come abbiamo già accennato, si ritroverà più avanti, e con implicazioni ben più serie, nella propaganda culturale messa in campo dal totalitarismo nazista. Alla creazione di un capro espiatorio generico, ad ampio spettro - il "ritardatario" dedito alla degenerazione ornamentale - Loos fa ora seguire la creazione di alcuni capri espiatori eccellenti, con tanto di nome e cognome. E chi potrebbero essere costoro se non gli esponenti dell'Art Nouveau, rei di avere generato una nuova, fin troppo rigogliosa fioritura decorativa?
Loos fa tre nomi: Henry Van de Velde, Otto Eckmann e Joseph Maria Olbrich. Ma per la proprietà transitiva, il suo elenco potrebbe allargarsi al meglio dell'arte internazionale a cavallo tra otto e novecento. Qualche esempio: architetti (Guimard, Mackintosh, Basile, Hoffmann, Wagner, Horta, Gaudì), grafici (Beardsley, Mucha, Moser), pittori (Klimt, Hodler, De Carolis, Vrubel', Bonnard, Khnopff), scultori (Bistolfi, Maillol, Wildt), artigiani del vetro, del metallo, del legno (Gallé, Tiffany, Mazzucotelli, Gaillard).
Loos è facile profeta - al di là degli argomenti ormai risaputi su cui fa leva - anche nell'annunciare l'eclissi dell'Art Nouveau. Due guerre mondiali, col loro carico di distruzioni e di oblio, si incaricheranno infatti di oscurare per molto tempo la fama degli artisti impegnati in questo grande esperimento di arte decorativa pubblica e privata. Con in più l'aggravante, per gli artisti che fanno capo alla Secessione viennese e allo Jugendstil monacense, di trovarsi dalla parte di coloro che, le due guerre mondiali, le persero, perdendo con esse anche buona parte del prestigio e della visibilità che, a inizio novecento, Austria e Germania detenevano in Europa.
Solo a partire dagli anni sessanta-settanta del novecento, col riaffiorare di materiali e fonti documentarie troppo a lungo dimenticate e il ristabilirsi di alcuni indispensabili equilibri geopolitici, l'Art Nouveau (insieme ai movimenti suoi omologhi in sede artistico-letteraria, vale a dire il Simbolismo e il Decadentismo) uscirà dal limbo delle curiosità antiquarie per assurgere a questione nevralgica nella storia delle arti a cavallo tra i secoli XIX e XX. E comincerà a chiarirsi il destino ingrato di alcuni grandi centri di elaborazione culturale - da Vienna a Budapest a Monaco - che, dopo aver lungamente occupato il centro della scena, le vicende belliche avevano relegato in posizione defilata.
Ancor oggi, tuttavia, non è raro veder banalizzare l'Art Nouveau come una "premessa" a qualcosa che verrà dopo: i fasti del Disegno Industriale, il Movimento Moderno in architettura. Esperienze, queste, che dell'Art Nouveau raccolgono (fraintendendole) solo le provocazioni più facilmente spendibili, ma quanto all'utopia di fondo che dovrebbe animarle falliscono miseramente, davanti al semplice strapotere dell'economia e della finanza. Ma torniamo ai tre nomi su cui Loos scaglia l'anatema antiornamentale: Van de Velde, Eckmann e Olbrich.

Si osservino i dati anagrafici. Il più anziano dei tre, l'architetto, pittore e grafico belga Henry Van de Velde (1863-1957), è anche quello che vivrà più a lungo. Prima di andarsene, egli avrà tutto il tempo di riflettere sul tempo trascorso e sulle molte utopie consumatesi. Scrittore e polemista di fama internazionale, fondamentale ponte di collegamento fra Arts & Crafts e Bauhaus, cioè sull'intero arco storico delle scuole d'arte applicata in Europa, Loos lo chiama evidentemente in causa per avvalorare la tesi che il nuovo teorico e profeta del rapporto arte-industria nel secolo XX è proprio lui, Adolf Loos, e nessun altro.
I due artisti di lingua e cultura tedesca - dunque effettivamente "concorrenziali" sulla piazza viennese - menzionati da Loos, sono il pittore e grafico tedesco Otto Eckmann (1865-1902) e l'architetto austriaco Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Come si può notare, entrambi sono già scomparsi: Eckmann sei anni prima della pubblicazione di *Ornamento e delitto*, Olbrich, da tempo malato di leucemia, nello stesso 1908. E' chiaro che Loos preferisce affondare i suoi colpi su chi non c'è più e non può controbattere né con le parole né con le opere. Mentre stende un velo di silenzio sui tanti colleghi vivi ed operanti, figli come lui della cultura Art Nouveau e Simbolista, che battono una strada diversa, ma non certo meno interessante, rispetto alla sua.
Dal più anziano Otto Wagner (1841-1918) a Josef Hoffmann (1870-1956), i colleghi e maestri austriaci di Loos sono infatti estremamente lucidi nel passare dalle soluzioni fiorite ed estrose della giovinezza alle soluzioni della maturità, più spaziate e razionali ma sempre impeccabilmente canoniche. E così facendo, aprono di fatto il capitolo dell'Art Deco e del Novecentismo, al cui interno spiccano nomi come l'italiano Marcello Piacentini (1881-1960), architetto di punta nell'Italia fra le due guerre, o il francese Auguste Perret (1874-1954), grande alternativa, decorosa e moderna insieme, ai cubi e ai parallelepipedi loosiani che sono la sigla di Le Corbusier.
Tornando a Wagner e Hoffmann, limitiamoci a considerare, del primo, l'edificio della *Banca postale imperial-regia* di Vienna (1904-06); del secondo, il *Sanatorio* di Purkersdorf, nei pressi di Vienna (1904-06), opere quasi coeve alla pubblicazione di *Ornamento e Delitto*, per notare come sia possibile ribattere alle sfide della modernità e, al tempo stesso, ai paradossi opportunistici di Loos. Le due costruzioni sono assolutamente paragonabili, per requisiti di funzionalità ed aggiornamento tecnologico, all'*Edificio Goldmann-Salatsch* di Vienna (1910-11), manifesto della nuova architettura di Loos. Ma a differenza di questo incorporano (in forme estremamente leggere, "moderne", da leggersi in filigrana) tutta la disciplina costruttiva del decoro in architettura, che è disciplina delle forme studiate in rapporto allo spazio, al tempo e all'uomo, insomma al *genius loci*. E il *genius loci* austriaco, non lo scopriamo oggi, è più gotico che classico, guarda con un occhio all'occidente cattolico e protestante e con l'altro al vicino oriente musulmano e ortodosso. Lo si riconosce perfettamente nelle scansioni, nelle riquadrature e negli acuti cromatici che caratterizzano il lavoro di Wagner e Hoffman.
Quanto ad Olbrich (anche lui allievo, come Hoffman e Loos, di Otto Wagner), solo la morte gli impedì di esplorare nuove direzioni di ricerca. Se si esce dal geniale e fin troppo noto *Palazzo delle Secessione* di Vienna (1898) e ci si spinge fino a Darmstadt, in Germania, ci si imbatte nella *Torre del matrimonio* (1907), l'edificio panoramico che suggella prematuramente l'esperienza tedesca di Olbrich. Qui, quel Fascismo che tanto nuoce ancor oggi alla reputazione di Piacentini non c'entra nulla. Ma questo è già, e con vent'anni d'anticipo, un esempio di quello che da noi si chiamerà volgarmente "stile littorio". O, più semplicemente, è vera architettura civile, dove la forma non ha ancora divorziato dal contenuto, la decorazione dal decoro.
Il fatto che *Ornamento e delitto* veda la luce, e non casualmente, mentre Olbrich esala gli ultimi respiri, la dice lunga sui suoi reali obiettivi culturali. L'epitaffio dedicato da Loos ad Olbrich fa il paio con il plauso all'operaio, "il quale - scrive Loos - è così sano che non è capace di inventare un solo ornamento". Altri, evidentemente, provvederanno a inventare per lui. A pensare per lui. ΔΔΔ



La domanda, sintomo di un certo turbamento, arriva dalla platea studentesca: "Qual è allora la nuova Arte? *Voi*, cosa proponete?". Risposta: "Oggi non ci è possibile indicare un nuovo indirizzo artistico, sosteniamo invece che occorre definire insieme dei protocolli preliminari per aprire una fase di ricerca comune". Frase elusiva di un docente che, dopo aver tirato il sasso, forse vorrebbe nascondere la mano. La banalità solo apparente della domanda fa emergere questioni che devono essere scandagliate più a fondo.

Qual è allora la nuova Arte?

Oggi non c'è. Tutte le dinamiche contemporanee sono, per così dire, "mulinelli" all'interno di una pozza stagnante e non "correnti" di un flusso in divenire. La vera domanda perciò è: quale *sarà*, anzi, come *dovrà essere* la nuova Arte? Proiettando la questione verso il futuro, la risposta diventa possibile: la nuova Arte *dovrà essere* Arte e *dovrà essere* necessaria.

L'apparente tautologia del primo enunciato si chiarisce richiamando la distinzione già fatta sulle pagine di questa rivista (vedi M. Lazzarato, *Bisonti e quadri,* "Fare Decorazione", n. 3, maggio-giugno 2012) fra il concetto di *manifestazione del Sé* e quello di *espressione dell'Io*. Il primo è il mezzo che la *persona* ha per affermare i principi identitari comuni, il secondo è il fine ultimo dell'uomo solo con se stesso. C'è differenza fra esprimere un sentire comune e dar corpo alle proprie nevrosi: la prima è azione culturale, la seconda, attività psicotica. La cultura contemporanea equivoca i due concetti, ma solo il primo può ricevere il titolo di Arte, il secondo indica altre cose.

La nuova Arte *dovrà essere* Arte, cioè manifestazione del Sé, e quindi dovrà tornare ad agire sotto lo statuto dell'*ontologia*, finalizzata a ricostituire un nuovo cielo *metafisico* sopra le nostre teste. *Sociologia*, *fenomenologia* e *psicologia*, fin qui erroneamente estese all'Arte al punto da diventare essere stesse, di fatto, "modi" dell'attività artistica, dovranno ritornare al loro compito originario. Che è quello di fornire chiavi ermeneutiche, categorie interpretative, impalcature storico-critiche. Tutte cose delle massima importanza, ma che nulla hanno realmente a che fare con l'attività di chi produce Arte.

Passiamo al secondo enunciato, il più vicino a quello che qui ci interessa. Arte necessaria è quella che attiva i processi culturali comuni. Se crolla la Cappella Sistina, crolla un'intera cultura, se in un museo crolla l'ala dedicata all'Arte Concettuale… beh… si sopravvive! Il *pleonasmo* è stata la cifra comune a molte opere d'arte novecentesche, che oggi reggono a stento il loro invecchiamento. Fermiamo invece la nostra attenzione sull'Arte necessaria.

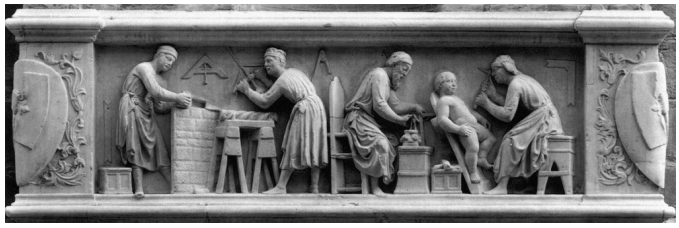
Il primo a formulare il tema fu Kandinskij nel suo *Lo Spirituale nell'Arte*, introducendo il concetto di "principio di necessità interiore" per legittimare l'opera d'arte. Tuttavia, la chiave "spirituale" da lui usata per sostenere le proprie tesi, seppur valida nell'indicare la fonte, cioè il principio motore del sistema dell'Arte necessaria, quanto ai principi formali non va oltre una soglia ancora preliminare. In altre parole: una rilettura in chiave spirituale dei mezzi pittorici resta basilare, ma va integrata con ulteriori conseguenze sul piano formale, in quanto l'astrazione per cosi dire "evanescente", "lirica", che Kandinskij attuò da pittore, appare oggi insufficiente e lacunosa. O ancora: se sul piano dei principi generatori le tesi kandinskiane si possono oggi considerare "autorità" a tutti gli effetti, su quello della manifestazione formale, cioè delle opere (i "quadri" appunto), la loro efficacia è minore proprio perché nelle composizioni astratte di Kandinskij l'arbitrio, il non-necessario, assolve un ruolo preponderante.

Kandinskij equiparava molto suggestivamente la composizione del "quadro" a quella di un brano musicale, ma senza riconoscere, come sarebbe stato necessario, la natura permanente del primo e quella effimera (e ripetibile) del secondo. La permanenza del manufatto "quadro", la sua stabilità di visione, impongono ulteriori necessità, poste a valle del principio ispiratore. L'opera d'Arte si origina sì da una necessità "spirituale", ma la necessità "figurativa" si esplica poi attraverso una necessità "formale", che si traduce a sua volta in una necessità "civile", trovando opportuna e stabile collocazione nella vita quotidiana della società che la produce e ritiene necessario riceverla.

Necessità "formale" significa che l'opera si struttura attraverso una catena di azioni nella quale la precedente è necessaria alla successiva, senza soluzione di continuità. L'opera d'Arte necessaria è quindi un insieme "perfetto" dove nulla può essere aggiunto o tolto, pena il crollo dell'intero sistema, e dove ogni elemento è essenziale, cioè privo di incrostazioni o superfetazioni. Non è questa le sede per entrare nei dettagli tecnici, ma *ritmo*, *composizione*, *proporzioni, superfici*, *campiture*, *cromatismi*, *tonalità*, sono gli elementi che costituiscono tale catena. Una catena che la tradizione accademica ha sempre esplicitato e che non si è mai spezzata.

L'opera d'Arte perfetta è come la lama di una spada, che, a prescindere dalla forma, viene battuta e ribattuta fino ad ottenere il "filo" necessario alla sua funzione: la spada non è necessaria se la bella impugnatura regge una barra di ferro a sezione quadrata. Il manufatto tagliente, però, non è mai fine a se stesso, al contrario: dal coltello da cucina alla sciabola da battaglia, è sempre prodotto in funzione di una primaria necessità comune, civile, quotidiana, cui solo in un secondo tempo potrà subentrare l'interesse estetico e collezionistico. Se l'opera d'Arte è necessaria quanto alla sua origine e alla sua attuazione, non può che esserlo anche quanto alla sua collocazione.

Questa, però, non può certo esaurirsi nell'esposizione museale, o nell'entrare a far parte di questa o quella collezione privata. Si apre il problema della collocazione pubblica dell'opera, che deve seguire gli stessi processi di "necessità" già sottolineati. Il primo anello della catena della necessità per la collocazione pubblica dell'opera è l'idea del *Decoro*, da cui consegue l'Arte della *Decorazione*, che si attua attraverso l'invenzione dell'adeguato *Ornamento.* La sindrome dell'oggetto messo a caso, sottraendosi ad ogni verifica di pertinenza e di liceità, ha perseguitato e perseguita tutta l'Arte Contemporanea nel suo rapporto col luogo pubblico.
Necessità "spirituale", necessità "formale" e necessità "civile" sono quindi le tre parti di una sola catena, e l'opera d'Arte "perfetta", quindi necessaria, è quella che anello dopo anello, battuta e ribattuta come una spada, si presenta finalmente con il "filo" tagliente di fronte al nodo gordiano della sua contemporaneità. Quest'opera d'Arte, oggi, non è ancora stata fatta. ΔΔΔ



L'arte come banalizzazione e come falsificazione di se stessa · VASILIJ KANDINSKIJ

Con questo titolo redazionale pubblichiamo un breve passo da Lo spirituale nell'arte *di Vassilj Kandinskij. Ci pare utile rileggerlo oggi, per la puntualità con cui un grande artista indica le due derive cui l'arte è sempre esposta. Lasciando intendere che la prima, quella dell'appiattimento sulla realtà, porta ad una limitazione di senso. Mentre la seconda, quella della sottrazione di realtà, del nichilismo, può portare alla morte del senso. La citazione è tratta da V. Kandinskij,* Scritti sull'arte*, Milano, Feltrinelli, 1974, vol. II, pag. 133.*

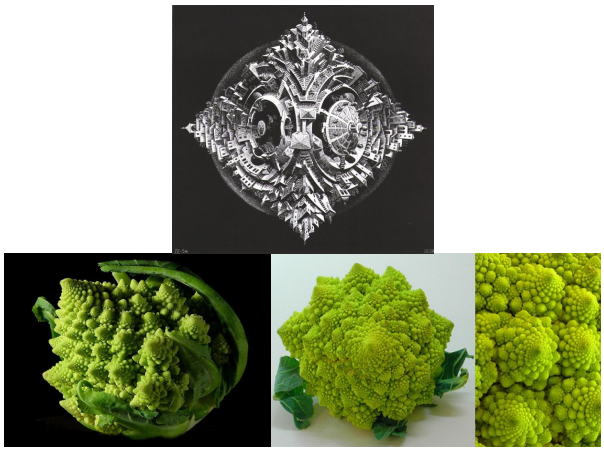
Quel che è necessario non sono né l'anatomia o il rifiuto di principio di queste scienze *[Kandinskij cita l'anatomia e la botanica, n.d.r.]* bensì la piena, illimitata libertà dell'artista nella scelta dei propri mezzi. Questa necessità è il diritto a una libertà illimitata, la quale diventa immediatamente un crimine quando non si fondi più su tale necessità. […] In tutti gli aspetti della vita (e quindi anche dell'arte) importa solo che il fine sia puro. In particolare: un ossequio privo di un fine dei dati di fatto scientifici non è mai così dannoso come un rifiuto privo di un fine degli stessi. Nel primo caso si perviene ad una imitazione (materiale) della natura che può essere utilizzata per vari fini specifici, nel secondo si ha una fede artistica che, essendo un peccato, dà origine ad una lunga catena di cattive conseguenze. Il primo caso svuota l'atmosfera morale, la fossilizza; il secondo la intossica e la infetta. ΔΔΔ

Mostre / Dina Oliveira · ENRICO MARIA DAVOLI

Dal 4 maggio al 2 giugno 2012, l'Accademia di Belle Arti di Bologna ha ospitato una personale della pittrice brasiliana Dina Oliveira (Belém, 1951) dal titolo *Sulla pianura. Verde, caldo, umido*. Il catalogo edito dall'Accademia è a cura di Beatrice Buscaroli. Artista e architetto, coi suoi acrilici su tela di dimensioni grandi ma mai smisurate, Oliveira parla un linguaggio ben radicato nella tradizione dell'arte astratto-concreta del secondo novecento. I suoi omaggi caldi ed effervescenti alla natura rigogliosa, ai paesaggi stratificati, all'incredibile varietà biologica dell'Amazzonia, riprendono e amalgamano la lezione di artisti europei come Santomaso, Afro, Bazaine, Manessier, Poliakoff, o americani come Congdon, Still, Mitchell, Frankenthaler. Nulla di nuovo quindi, se per "nuovo" si intende lo strano e il diverso ad ogni costo.
Ma appunto qui sta il motivo di interesse: Oliveira è artista tecnicamente ferrata, suadente, che non indietreggia di fronte ai virtuosismi ed anche al pericolo di una certa retorica vitalistica. E proprio per questo chiede di essere guardata e giudicata non come "inventrice" di qualche occasionale trovata, ma per come declina e pronuncia, a suo modo, nel suo dialetto, argomenti pittorici che hanno già una storia, un repertorio, un retroterra dalle qualità e dai sapori riconoscibili. Coi suoi pregi e limiti, quella di Dina Oliveira non è più, come accadeva di vedere ai padiglioni sudamericani delle Biennali di Venezia di qualche decennio fa, una proposta vagamente fuori tempo, il prodotto di un Terzo Mondo che rincorre i paesi culturalmente più evoluti ma arriva sempre in ritardo. E' il prodotto di un Primo Mondo che si sta formando a tutte le latitudini, voltando le spalle alle poetiche del caso, del fai-da-te, delle macerie e dei frammenti che sono la vera arte accademica di oggi. ΔΔΔ

Microscopico trattato di cosmologia scritto da un contadino per tutti quei cittadini che non riescono ad iniziare la giornata senza la mazzetta dei giornali e si sentono fuori dal mondo se da una settimana non hanno notizie dall'Ossezia; che hanno il terrore di non saper vedere il mondo intero, di essere considerati miopi. E non si sono accorti che sono diventati presbiti, che non riescono più a vedere le cose vicine, quelle in mezzo alle quali vivono.

Il cavolfiore romanesco è fatto a forma di pigna, ed è formato da tanti corimbi anch'essi fatti a forma di pigna a loro volta formati da piccoli corimbi sempre della stessa forma. E se prendete una lente e poi un microscopio vedrete che questi piccolissimi corimbi sono anch'essi composti da microscopiche pigne. Il tutto è formato da parti fatte nella stessa maniera dell'intero. Lo capite guardando le foto o, meglio ancora, se ve lo andate a comprare questo cavolo.
Il matematico Maldenbrot chiamò "frattali" queste figure e spiegò che i frattali sono figure geometriche che ripetono la stessa struttura di base in un'ampia scala di ingrandimenti; in altri termini un frattale è un agglomerato di copie di se stesso in scale differenti. Bene, io trovo che il cavolfiore romanesco sia figura del mondo intero. E se prendete il cavolo e lo mondate delle foglie non saprete più se avete per le mani un cavolo, figura del mondo intero, o un corimbo di un cavolo più grande il quale magari è a sua volta corimbo di un cavolo figura dell'universo. È solo questione di dimensioni. Non cambia la sostanza e non cambia la forma. Se conoscete perfettamente un corimbo conoscete perfettamente la forma e la sostanza dell'intero cavolo e anche dei microscopici corimbini che formano quel corimbo.
Se Gulliver si trova tra i Lillipuziani ritiene che un grande cavolo sia un piccolo corimbo e se è tra i Giganti scambia il corimbino per un grande cavolo. Cambia solo il rapporto dimensionale. Lui è sempre lo stesso e della stessa sostanza e forma sono i cavoli romaneschi. Atene è un corimbo del mondo come Mégara è un corimbino di Atene, ma tutti e due sono della stessa forma e della stessa sostanza. Chi conosce la forma e la sostanza di Mégara conosce forma e sostanza del mondo. E di Mégara ho la possibilità di conoscere ogni singolo abitante e i rapporti tra loro. Tanto più conosco Mégara quanto più conosco il mondo. Questa è la cosmologia del cavolo. Quindi naturale e, conseguentemente, con più probabilità di essere vera. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

☞ pagina 1: Castello di Sammezzano, *Sala del "Nodum solve"*, seconda metà sec. XIX, Reggello, FI (foto Sailko). ☞ pagina 2: ritratti fotografici di Henry Van de Velde, Otto Eckmann e Joseph Maria Olbrich. ☞ pagina 3: un disegno di Gustav Klimt per il *Palazzo delle Secessione* (1898) di Olbrich a Vienna, e due vedute fotografiche dello stesso. ☞ pagina 4: Otto Wagner, *Postsparkasse (Banca Postale)*, 1904-06, Vienna; Josef Hoffmann, *Sanatorio*, 1904-08, Purkersdorf. ☞ pagina 5: Joseph Maria Olbrich, *Hochzeitsturm (Torre dei matrimoni)*, 1907, Darmstadt. ☞ pagina 7: Nanni di Banco, *La bottega dello scultore*, predella sottostante al gruppo scultoreo dei *Quattro Santi coronati,* 1412-16, Firenze, Orsanmichele. ☞ pagina 8: Maurits Cornelis Escher, *Planetoide tetraedrico*, 1954, xilografia, cm 43 x 43; il cavolfiore romanesco in tre differenti scale dimensionali.

Redazione e contatti

Enrico Maria Davoli / davolienrico@yahoo.it / www.enricomariadavoli.it
Marco Lazzarato / lazzarato@hotmail.com / www.marcolazzarato.altervista.org