FAREDE©RAZIONE

Rivista bimestrale di discussione sui temi del decoro in arte • numero 31 • gennaio/febbraio 2017
www.faredecorazione.it

SOMMARIO

EDITORIALE • Genealogie *1*
VASSILI KANDINSKIJ • Linea e pesce *2*
MARCO LAZZARATO • Oltre Mondrian *3*
ENRICO MARIA DAVOLI • Essere Kandinskij *5*
IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Palestrina, II secolo a.C. *7*
MOSTRE • Hilma af Klint / Painting the Unseen • Londra / Serpentine Gallery *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

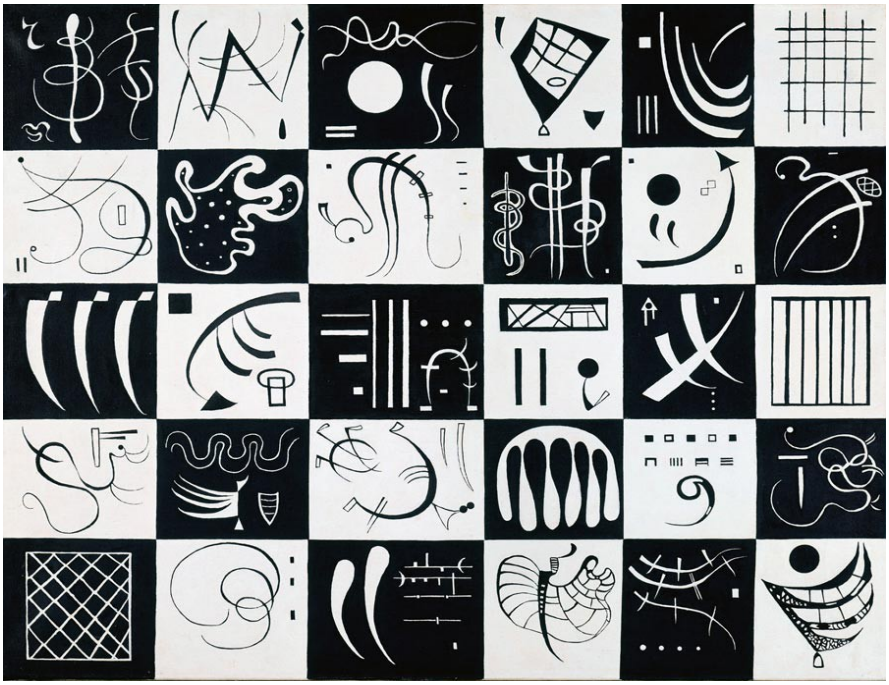
EDITORIALE • Genealogie

Questo numero di FD si interroga, come il precedente, sul decoro novecentesco e, in particolare, su come esso abbia recepito il secondo dei due grandi modelli astratti in pittura: quello di tipo lirico, facente capo a Vasilij Kandinskij. Ne scaturiscono vari motivi di riflessione, su cui sarà il lettore a giudicare. Ma questo numero della rivista sfiora anche un altro tema, marginale in sé e per sé ma di notevole impatto simbolico. E cioè: quale artista è giunto per primo all'astrattismo? Con quali opere? Come si vedrà nella recensione che la riguarda, la pittrice svedese Hilma af Klint, che, stando a quanto emerso finora, realizzò tele astratte già nel 1906, potrebbe rivendicare a sé quel primato cronologico che solitamente si riconosce a Kandinskij e che vari altri, fra cui l'italiano Romolo Romani, si sono di tanto in tanto visti attribuire.
Per fortuna la storia dell'arte non prevede né fotofinish né medaglie, e tra i molti genitori dell'astrattismo Kandinskij resta, più di tutti, il padre. Tuttavia, l'angolo visuale da cui si pone FD consente un'altra osservazione. Nella decorazione, più che in ogni altro universo artistico, l'iconico e l'aniconico non si escludono ma, al contrario, si integrano a vicenda. Si afferma spesso che la civiltà europea abbia fatto trionfare, in campo artistico, la figurazione naturalistica in ogni suo aspetto, ponendola al centro della propria visione filosofica e teologica. Verissimo. Ma non sarà che il suo maggior titolo di merito sia proprio quello di essere sempre riuscita a far coesistere, anche grazie ai buoni uffici dell'ornamento, naturalismo e astrattismo, dando a ciascuno la sua dignità e il suo ruolo? ΔΔΔ

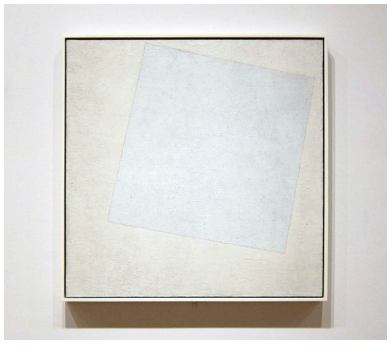
VASILIJ KANDINSKIJ • Linea e pesce

Vasilij Kandinskij (Mosca 1866 - Neuilly-sur-Seine 1944) è considerato il padre della pittura astratta, alla cui formulazione giunse intorno al 1908-10, dopo un lungo periodo di incubazione simbolista-espressionista. Durante tutta la sua vita l'artista produsse, a sostegno della propria visione pittorica, una notevole mole di testi rispondenti a tipologie assai diversificate. Accanto ai due saggi principali Lo spirituale nell'arte *(1911) e* Punto, linea, superficie *(1926), egli scrisse infatti numerosi articoli teorici, presentazioni di mostre di amici e colleghi, ricordi autobiografici, soggetti teatrali e poesie, oltre agli appunti per i corsi di pittura tenuti tra il 1922 e il 1933 al Bauhaus, tra Weimar, Dessau e Berlino. Il breve scritto che qui pubblichiamo,* Linea e pesce*, contempera tutti gli aspetti presenti nella teorizzazione più impegnata e sistematica di Kandinskij: il modo di affermare fulmineo, con sottintesi paradossali ed umoristici; l'attribuzione di una vitalità piena ed incondizionata al segno grafico-pittorico così come all'essere animato, in un'ottica che, misticamente, ingloba ogni aspetto della realtà; la dialettica espressione-impressione, dove sono la circolarità e la mutualità, non la singolarità, ad attribuire senso alle cose.* Linea e pesce *fu redatto a Parigi nel 1935 e pubblicato nello stesso anno in inglese, col titolo* Line and Fish, *sulla rivista* Axis*, n. 2, London. Per l'edizione italiana vedi V. Kandinskij,* Tutti gli scritti *(a cura di P. Sers, traduzioni di L. Sosio, N. Pucci, B. ed E. Chilò), Milano, Feltrinelli, 1974, vol. II, pp. 231-232.*

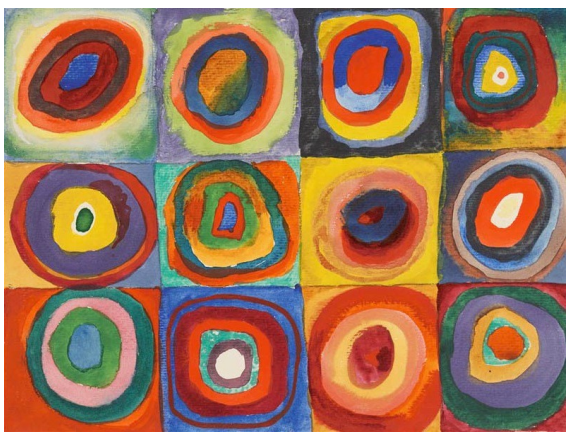
In un certo senso, non vedo alcuna differenza sostanziale fra una linea cosiddetta "astratta" e un pesce.
Bensì una sostanziale somiglianza.
La linea considerata a sé, così come il pesce considerato isolatamente, sono esseri viventi i quali posseggono forme loro peculiari benché latenti. Ciascun essere possiede infatti un "aspetto" capace di suscitare un'impressione, questo aspetto si manifesta attraverso la sua espressione.
La voce di queste forze latenti è però debole e limitata. È l'ambiente della linea e del pesce a produrre un miracolo: le forze latenti si risvegliano, l'espressione diventa radiante, l'impressione profonda. Invece di una voce sommessa si ode un coro. Le forze latenti sono diventate dinamiche.
L'ambiente è la composizione.
La composizione è la somme *organizzata* dalle funzioni (espressioni) *interiori* di ogni parte dell'opera.
Ma in un certo altro senso tra una linea e un pesce c'è una differenza sostanziale. Questa differenza consiste nel fatto che il pesce sa nuotare, può mangiare ed essere mangiato. Esso possiede dunque capacità di cui la linea è priva.
Questa capacità del pesce sono un qualche cosa di più che è necessario per il pesce stesso e per la cucina, ma non per la pittura. Non essendo necessarie, esse sono superflue.
Per questo motivo la linea mi piace più del pesce, almeno nella mia pittura. ΔΔΔ



A dispetto delle sue furenti teorizzazioni ornatofobiche, il secolo scorso ha sviluppato nella pratica una autentica decorazione moderna. L'immagine dei quadrati di Piet Mondrian è presente nella nostra memoria sotto forma di copertine di riviste, bombolette di lacca per capelli e tappi di marmellata. A loro volta, gli stilemi dell'astrazione lirica derivata dall'insegnamento di Vasilij Kandinskij si possono agevolmente riconoscere negli arredi di bar, teatri e balere del secondo dopoguerra. Descrivere qui analiticamente le manifestazioni dell'uno e dell'altro tipo risulterebbe prolisso. Riteniamo più interessante, invece, cercare di indagare i principi generali che sono alla base di questi fenomeni, per arrivare, aiutati della distanza storica, ad un sintetico giudizio generale.
Il dato naturale ineludibile da cui bisogna partire è che, nelle arti figurative, la copia della natura è sempre bastante a se stessa, mentre la composizione astratta, tanto più se geometrica, rimanda sempre ad altro. Un disegno raffigurante un paesaggio o un essere vivente, per quanto stilizzato o mal eseguito, legittima sempre se stesso ai nostri occhi; una macchia o una sequenza di triangoli, invece, ci lasciano comunque insoddisfatti, perché alla stimolazione visiva non corrisponde a prima vista alcuna casella cognitiva. A meno che artista e fruitore non condividano un lessico simbolico che faccia corrispondere a quelle macchie, a quelle geometrie, un preciso significato.
Tale lessico simbolico è condizione necessaria di esistenza di tutti gli oggetti fabbricati ad arte, cioè secondo procedure motivate e durevoli. Si pensi ad una tipologia di tappeti geometrizzanti come i *Kilim*, laddove la tecnica esecutiva che, per sua natura, impone trame rigorosamente ortogonali, viene sublimata attraverso una serie di invenzioni compositive che ricollocano i vari segni in un repertorio simbolico condiviso, caratterizzante la specifica etnia che li produce. Ma si pensi anche, per altro verso, alla ceramica *Raku* giapponese, la cui apparente casualità allude alla cosmogonia scintoista. Se questo è vero, allora è anche vero che i parallelogrammi di Mondrian e le macchie in libertà di Kandinskij non avrebbero, in sé e per sé, alcun senso, se non fossero portatori di significati “altri”.
Senza dover qui richiamare la complessa vicenda del movimento teosofico e delle similari correnti esoteriche di inizio '900, non vi è dubbio che è in questa temperie che affondano le radici di tutte le esperienze astratte susseguenti, così come esse si sono cristallizzate e contrapposte nella polarità delle opere dei due capiscuola appena citati. Il punto di partenza comune alle due strade, pur stilisticamente divergenti, verso l'astrazione - quella “geometrica” e quella “lirica” - è nella convinzione che la “vera” realtà non consista nella pedante copia della natura, come suggeriva la modalità verista ottocentesca, ma nell'indagine sulle “strutture” o sulle “forze” che agiscono a monte, ovvero sui processi che stanno dietro ed oltre i fenomeni naturali visibili. In altri termini, “vero” sarebbe il divenire creativo della natura, non i suoi mutevoli esiti finali. Si potrà quindi parlare di arte come “ascesi”, e tale ascesi assumerà connotazioni più o meno mistiche a seconda delle intenzioni e delle poetiche individuali: si pensi, per fare solo un esempio, al celebre dipinto *Quadrato bianco su fondo bianco* di Kazimir Malevič.
Pur con tutti i limiti che le sono propri, la grande impresa dell'arte astratta novecentesca è stata quella di aver squarciato il soffitto positivista che il secolo XIX aveva innalzato sull'umanità, per tornare finalmente ad osservare, senza impedimenti di sorta, lo stellato cielo metafisico. Che ciò sia stata cosa buona e giusta lo testimonia proprio il seguito che i maestri già menzionati hanno avuto lungo tutto il secolo XX, e l'impiego dei loro stilemi nel campo della decorazione ne è un'ulteriore controprova. D'altro canto, però, il *boom* economico del secondo dopoguerra, con la sua vertiginosa crescita industriale, fece sì che tutta l'attenzione si concentrasse sull'icasticità e ripetitività del repertorio astratto-geometrico, proprio perché costituzionalmente affine alla nuova estetica imposta dall'uso massiccio dei semilavorati industriali.



Una nuova arte, quella della macchina, cominciava a prendere corpo. Toppe razionaliste andavano a ricucire lo squarcio apertosi sul soffitto positivista, e il tutto veniva ricoperto con un nuovo tetto: quello della fabbrica. L'astrazione geometrica divenne il simbolo della magnificenza della macchina, mentre l'astrazione lirica, ormai privata di sbocchi percorribili, dovette ripiegarsi su se stessa, divenendo l'espressione psicologica del disagio del singolo rispetto ad un contesto sociale claustrofobico. Questa è storia recente, ed è a questa eredità cui ci troviamo oggi a far fronte.
Attualmente, dal punto di vista della decorazione, l'astrazione geometrica rimane - sul piano squisitamente tecnico - la soluzione vincente nei decori per così dire "strutturali" (rivestimenti, prefabbricazioni eccetera), in quanto è la più affine ai sistemi standardizzati di produzione industriale. Più interessante sul piano emotivo è l'astrazione di tipo lirico, la quale sconta però una intrinseca difficoltà applicativa, tale per cui, in genere, è presente solo dove si possono usare sistemi di riproduzione a stampa. Sul piano estetico, entrambe le soluzioni dimostrano una palese obsolescenza: la prima porta con sé la noia dell'estetica del "laminato"; la seconda, il tedio dell'esternazione psicologica di cui è essa stessa lo strumento. Ma è sul piano artistico che il loro fallimento si palesa al massimo grado, stante la totale perdita di riferimenti culturali che affligge sia l'una che l'altra.
La contemporaneità, infatti, nel tentativo di uscire dall'impasse delle "bianche muraglie" teorizzate da Adolf Loos, propina o ebeti ripetizioni di *pattern* geometrici, buone solo per carta da regalo, o insulse *textures*, interessanti forse per camicie da balera ma improponibili in qualsiasi altro contesto. Nessuno oggi può pensare di celebrare alcunché attraverso l'astrazione geometrica e, dal canto suo, l'espressione dell'io di cui si era fatta alfiere l'astrazione lirica suona sempre più solipsistica ed autoreferenziale. Il fallimento del decoro contemporaneo non è quindi tecnico ma, piuttosto, culturale. Non deriva cioè da un problema di costi, com'era avvenuto per il decoro tradizionale in relazione alle necessità sociali dell'architettura moderna, ma da una totale mancanza di idee e di contenuti, contenuti che erano invece presenti nella decorazione moderna ai suoi esordi.
Crollate le "bianche muraglie", cavallo di battaglia dell'estetica industriale del secondo dopoguerra, la contemporaneità non può ritornare alla figurazione naturalistica, la quale, dopo essere stata lungamente bandita, è oggi inutilizzabile, per l'intrinseco degrado dovuto ai tanti anni di permanenza in discarica. Le ricette figurative che vengono oggi proposte come decoro per superfici - le "bianche muraglie" divenute nel frattempo "degrado urbano" - rimangono una via di mezzo fra il *decoupage* ipertrofico e il surrealismo *naïf*, e non riescono ad essere convincenti né sul piano estetico, nonostante l'abilità di molti loro artefici, né su quello culturale, a dispetto delle numerose stampelle sociologiche con cui le si vuole sorreggere. Rimarrebbe la via dell'astrazione, ma né la sciocca celebrazione dell'efficienza industriale, né la banale esternazione soggettiva, possono bastare a renderla nuovamente percorribile.
Per l'arte si riapre oggi la stagione dei contenuti, i quali riguardano il cielo stellato della metafisica, cioè le questioni fondanti ed identitarie per i destini di una cultura. E cioè, *in primis*, i suoi principi cosmogonici e cosmologici, non le esternazioni ludico-terapeutiche dei singoli. L'artista è, oggi più che mai, la figura deputata alla ricerca dei contenuti culturali. Mentre la stessa cosa non si può dire del designer o dell'architetto contemporanei, nel momento in cui sono essi stessi a rinunciare, per loro esplicita dichiarazione, alla qualifica di "artisti". Vi è però un problema: l'artista è tale solo se è in grado di elaborare contenuti culturali e veicolarli attraverso la propria opera. In caso contrario egli sarà piuttosto un millantatore, a prescindere dalle patenti ufficiali eventualmente rilasciategli dai vari centri deputati quali scuole, musei e gallerie. ΔΔΔ



L'astrattismo lirico inaugurato da Vasilij Kandinskij (1866-1944) e propagatosi fino all'informale, all'espressionismo astratto, ai linguaggi materici e segnici più recenti, è, nel secolo XX, un punto di riferimento complementare ed opposto rispetto a quello geometrico riconducibile a Piet Mondrian (1872-1944). Insieme, i due modelli costituiscono una coppia dialettica che attraversa tutta la civiltà del '900, offrendo materia alla decorazione architettonica, al design, alla moda, allo spettacolo. Beninteso, non si tratta di modelli totalizzanti: grazie ad essi si può spiegare molto ma non tutto, né essi bastano a far uscire di scena ogni residuo di figurazione naturalistica. Sia negli anni '20-'30, infatti, con le correnti del "ritorno all'ordine" e dell'*Art Déco*, sia in seguito, col realismo sociale, la *Pop Art* ed oltre, la capacità di declinare figurazioni naturalistiche (o comunque portatrici di un certo grado di referenzialità) nelle forme del decoro, non è mai venuta meno, anche se i risultati sono stati alterni e spesso deludenti.

Tuttavia non c'è dubbio che la contrapposizione fra un aniconismo geometrico e un aniconismo lirico abbia attraversato tutto il fronte dell'arte decorativa novecentesca, calamitando ora verso l'uno ora verso l'altro estremo anche le soluzioni più moderate. Perfino il fronte della decorazione iconica, referenziale, ha spesso dovuto scendere a patti con una delle due alternative astratte: o una stilizzazione per blocchi compatti e squadrati, debitrice delle geometrie di Mondrian; o invece una stilizzazione fluida, molecolare, come quella che Kandinskij aveva sperimentato per primo a partire dalle *Improvvisazioni* ancora iconiche del periodo di Murnau (1908-10). Ecco perché è opportuno, così come abbiamo già fatto nello scorso numero di FD rispetto a Mondrian, dedicare qualche riflessione alle esperienze di decoro novecentesco che si sviluppano a partire dalla lezione kandinskiana. Questo secondo *excursus* può anche aiutarci a capire meglio quali siano state le reali possibilità di innesto dei due filoni, sulla prassi architettonica e decorativa del secolo XX.

Per cominciare va notato come, già in termini di carriera individuale, esista un netto discrimine fra gli artisti che praticano il modo "alla Mondrian" e quelli che praticano il modo "alla Kandinskij". I primi dialogano molto da vicino, spesso dall'interno, con la professione dell'architetto. Essi sono quasi sempre pittori-progettisti (e anche grafici, scultori, designer), pronti a fare incursioni in tutti i territori dell'edilizia, dell'arredo, dell'oggettistica. Tutti i nomi, dai grandi ai meno grandi ai semisconosciuti, usciti dal crogiolo De Stijl, Bauhaus, suprematista, cubofuturista, costruttivista, e poi da quello dell'arte concreta, cinetica e programmata del secondo dopoguerra, rispondono a questo identikit. Il linguaggio geometrico è un *passepartout* che consente loro di dipingere un quadro o una parete, o progettare edifici e suppellettili, o assemblare un manifesto pubblicitario con l'aiuto di procedure innovative come il fotomontaggio, e così via, in tutte le casistiche che il mercato offre. I secondi, invece, sono dediti quasi esclusivamente alla pittura, alla scultura e alla grafica. Il loro coinvolgimento nelle questioni architettoniche è scarso, e si deve di solito alla chiamata da parte di progettisti che hanno già completamente risolto in proprio (secondo criteri peraltro sempre più scarni e generici, mano a mano che l'*International Style* prende il sopravvento) i problemi di ordine e di decoro generale, e che desiderano nobilitare le proprie realizzazioni con un tocco di artisticità del tutto eccentrico, impregnato di soggettività.

Questo duplice destino è già implicito nella vicenda dei due capiscuola. Da una parte, Mondrian manipola forme esatte, impersonali, cioè quelle stesse che sono il pane quotidiano della progettazione architettonica, e ciò spiega come egli non abbia alcuna difficoltà a misurarsi, a livello teorico ma anche in qualche occasione pratica, con lo spazio reale, immaginandolo ad immagine e somiglianza dei suoi dipinti. Dall'altra, Kandiskij resta sempre ed orgogliosamente pittore, e come tale insegna nella più innovativa scuola di progettazione europea, il Bauhaus, dove realizza fra l'altro, con l'aiuto di alcuni allievi, la decorazione murale per l'atrio della *Juryfreie Kunstausstellung* di Berlino (1922)[1]. Il destino di Kandinskij si ripropone puntualmente in quello di tutti gli artisti che, dopo di lui, percorrono la strada di una astrazione "informe", fatta di filamenti e cellule sparse: anche quando operano entro contesti architettonici, essi ne restano tendenzialmente avulsi, elaborando soluzioni che puntano a dissolvere anziché strutturare lo spazio. Affinché questo processo di dissoluzione abbia tutti i suoi effetti, bisognerà attendere che Kandinskij passi il testimone alle nuove generazioni, quando il successo dell'arte informale, spazialista, espressionista astratta, darà alle sue intuizioni di molti anni prima un impatto diverso e più diffuso.

Qualche nome? Per esempio Lucio Fontana (1899-1968), autore negli anni '30 di decorazioni architettoniche dipinte e scolpite che sono delle deflagrazioni di materia; poi, dopo la seconda guerra mondiale, di pionieristiche installazioni al neon, che fanno della sua arte un vertiginoso sviluppo dello spazio "liquido",

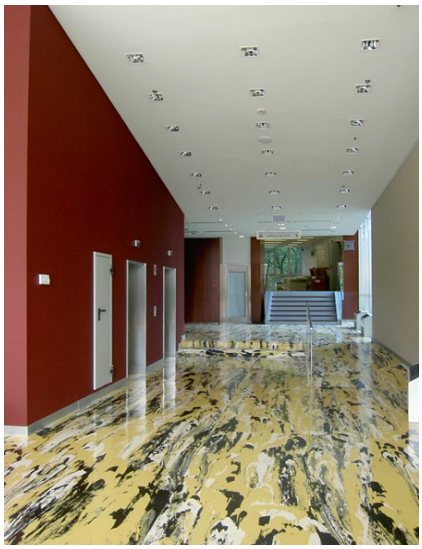
1 Su questo ciclo pittorico ancora poco conosciuto vedi A. LAMPE, A. MASOERO (a cura di), *Vasilij Kandinskij, La Collezione del Centre Pompidou*. catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 17 dicembre 2013-27 aprile 2014, Milano, Edizioni 24 Ore Cultura, 2013.

destrutturato, di Kandinskij. Interessante, anche se marginale rispetto al nostro tema, è Jackson Pollock (1912-56), che non a caso impara a pensare e a dipingere in grande da due maestri del muralismo statunitense e messicano, Benton e Siqueiros, ma nel momento in cui inizia a far gocciolare il colore sulle sue tele con la tecnica del *dripping*, ritorna ad una concezione essenzialmente privatistica, come è quella di qualunque quadro, anche se di grande formato, quando viene collocato a parete, nello spazio neutrale di una casa o di un museo. Il più celebre pittore dell'espressionismo astratto ad intervenire in spazi pubblici è Mark Rothko (1903-70), che nel corso degli anni '60 realizza cicli di tele per il Seagram Building di New York e la Rothko Capel di Houston. Nell'informale italiano spicca Alberto Burri (1915-95), che ingigantisce l'opera dipinta e scolpita per farla diventare essa stessa paesaggio, ambiente, natura. Nel complesso queste esperienze (e tante altre che tralasciamo), più che dialogare con l'architettura sembrano volersi costituire come "antiarchitettura", contrapposta ad un'architettura reale sempre più contraddittoria e invivibile.
Proprio in considerazione dello scollamento esistente tra le forme geometrizzanti dell'industrialismo e le forme fluide, biologiche, che informano l'arte astratto-informale di ispirazione kandinskiana, c'è chi ha sostenuto che quest'ultima, per il fatto stesso di riscoprire e privilegiare gli andamenti curvi, flessuosi, così frequenti nelle abitazioni dei popoli primitivi, si sia fatta portavoce di un "disagio della civiltà"[2] tipicamente occidentale, anticipando taluni aspetti dell'architettura organica e della bioarchitettura. Esperimenti per ovviare a tale disagio sono stati compiuti da svariati artisti, cercando di abolire, in una chiave visionaria assai diffusa a cavallo degli anni 1968-1977, quella separazione tra arte, architettura e vita cui si è già accennato. Limitiamoci qui a ricordare gli edifici progettati dall'artista austriaco Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), come la *Hundertwasserhaus* di Vienna: planimetrie ed alzati tradizionali vengono smussati nei contorni e sottoposti ad un trattamento cromatico vivace, tra *art brut* e neoliberty, pensato per l'autogestione e la partecipazione degli abitanti dello stabile. Caduta l'illusione della palingenesi politico-sociale, si assiste oggi alla passerella delle archistar che giocano a fare l'artista sessantottino, producendo oggetti che vorrebbero richiamare il candore e la libertà di Kandinskij, visto quale nemico dell'angolo retto, anticipatore delle geometrie frattali, evocatore dell'infinito. Ma la loro è l'insostenibile leggerezza di Mirabilandia e di Disneyland. Ultima inaugurata tra queste fiere delle vanità, la scatola del nuovo Centro Congressi di Roma con "nuvola" incorporata, di Massimiliano Fuksas (1944).

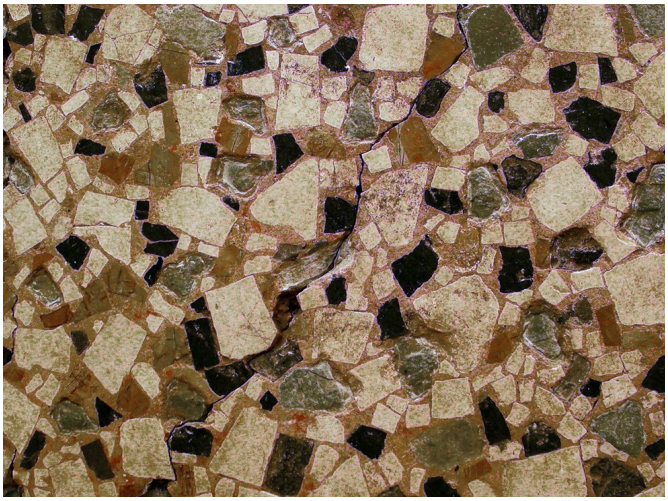
Ma una chiusa un po' meno sconsolante è forse possibile. Può essere, infatti, che il vero Kandinskij, poeta della materia, tanto inseguito e braccato nella sfera delle utopie, delle astrazioni ideali, sia più vivo e presente altrove. Ad esempio, non nelle macro ma nelle microstrutture del linguaggio architettonico, soprattutto nei materiali costruttivi e di rivestimento. Non parliamo qui di materiali disponibili in natura - il cui uso, anche attraverso rifacimenti e imitazioni, fa parte della storia della decorazione antica e moderna - ma sintetici. Materiali dalle qualità compositive e cromatiche aleatorie, che ricorrono in molti stili e mode del '900. Ad

2 L'espressione è di Sigmund Freud, che la usò per intitolare il saggio del 1930, tradotto per la prima volta in italiano nel 1949. Vedi S. FREUD, *Il disagio della civiltà*, Torino, Einaudi, 2010.

esempio, oggi nessuno pensa più ai rivestimenti in gomma del tipo “linoleum” come ad una finitura degna di un edificio di pregio. Eppure intorno al 1960, quando Giò Ponti (1891-1979) lavorava al grattacielo Pirelli di Milano, la praticità e le vivaci cromie ne facevano una carta degna di essere giocata. Ancor oggi il “Pirellone” è pavimentato col linoleum giallo, bianco e nero scelto da Ponti: lo si potrebbe paragonare a un Kandinskij (o a uno Still, o a un Santomaso, o a un Poliakoff...) in metratura, che crea un campo cromatico vivo e pulsante sotto i piedi del visitatore. E ancora: molta acqua è ormai passata sotto i ponti da quando, sempre negli anni '60-'70 del secolo scorso, le piastrelle in ceramica ostentavano impasti materici a macchie e rigature irregolari, o certi smalti plastici da parete, densi ed elastici, una volta stesi formavano ondulazioni ed arricci vari, a microrilievo. Per le loro analogie con l'estetica astratto-informale, questi ed altri effetti di superficie rinviano ad un'epoca e ad una sensibilità precise e riconoscibili. Un'epoca ed una sensibilità che, storicamente parlando, hanno tolto alla decorazione più di quanto non le abbiano dato, ma che vale la pena riattraversare. Se non altro, per vedere come lo strumentale e il decorativo abbiano continuato a interagire, anche nei momenti in cui ciò sembrava ormai rigorosamente proibito. ΔΔΔ



IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Palestrina, II secolo a.C.



L'*opus scutulatum* è, nella civiltà romana, l'antenato delle moderne palladiane per esterni. Nei casi come questo, un frammento di pavimentazione del Santuario della Fortuna primigenia di Palestrina, custodito nel locale museo archeologico, le piccole tessere marmoree non hanno forma regolare né sono adagiate nell'amalgama di cocciopesto secondo una trama leggibile, ma formano una *texture* casuale, basata sull'assortimento e il dosaggio dei frammenti colorati. ΔΔΔ

MOSTRE • Hilma af Klint / Painting the Unseen • Londra / Serpentine Gallery

Le opere della pittrice svedese Hilma af Klint (1862-1944) sono state esposte più volte fuori dalla sua patria negli ultimi trent'anni, prestate dal Moderna Museet di Stoccolma che ne possiede il nucleo più consistente. In Italia, alcune si sono viste alla Biennale di Venezia 2013, dove spiccavano, insieme ai disegni del *Libro Rosso* di Carl Gustav Jung, per la loro forza visionaria. Hilma af Klint appartiene a quel contesto europeo, dominato da nomi celebri (Kandinskij, Mondrian, Kupka, Malevič, Delaunay...) che ai primi del '900 fanno nascere l'arte astratta. Di tale contesto, la pittrice scandinava condivide i tratti principali. Innazitutto, gli esordi all'insegna del naturalismo, vocazione che nel suo caso sopravvive anche nella piena maturità, rappresentando il versante "ufficiale" della sua produzione. Poi, l'interesse militante per tutto ciò che sembra opporsi al materialismo positivista e borghese (dagli spiritismi ed occultismi in voga, fino ai movimenti più strutturati, come la Teosofia di Helena Blavatsky e l'Antroposofia di Rudolf Steiner, che Klint incontra nel 1908). Infine, l'afflato mistico che identifica nell'arte lo strumento-principe per esperire un mondo nuovo, più limpido e intuitivo.
Klint nasce quattro anni prima di Kandinskij, già dal 1906 realizza dipinti astratti (mentre per il russo la cosa risulta solo dal 1909-10), e il caso vuole che muoia anche lei nel 1944. Ma a differenza di Kandinskij, ed applicando fin troppo alla lettera la consegna del silenzio, tipica di chi si considera iniziato a segreti superiori, accessibili solo a pochi, non si cura di far circolare le proprie opere. Anzi le custodisce gelosamente, rinviando a tempo debito ogni eventuale riconoscimento. Ma dipinge e scrive molto e lascia una vasta mole di appunti grafici, pianificando con cura ciò che dovrà avvenire dopo la sua morte. È quindi fuori luogo parlare di misconoscimento, di sottovalutazione; piuttosto si dovrà prendere atto di un disegno perseguito e voluto.
Painting the Unseen, la mostra che ha fatto tappa alla Serpentine Gallery di Londra dal 3 marzo al 15 maggio 2016 (catalogo Serpentine Gallery-Koenig Books, con scritti di D. Birnbaum, E. Enderby, J. Higgie, J. Voss) era imperniata sul vasto ciclo dal titolo *Dipinti per il Tempio*, composto di quadri realizzati nel 1906-08 e nel 1912-15. Il repertorio di ideogrammi che si distendono agilmente sulla tela rinvia ai grandi archetipi indoeuropei, reinventati in chiave simbolista e liberty. Probabilmente agisce su Klint l'influenza di Paul Gauguin, le cui opere erano note in Danimarca (e in tutta la Scandinavia) da quando egli vi aveva risieduto nel 1884. Le superfici piatte e squillanti partecipano del fauvismo e dell'orfismo, le allusioni ad un mondo meccanico e fantascientifico prefigurano, come presso i futuristi, i dadaisti e i vorticisti inglesi, scenari degni del film *Metropolis* di Fritz Lang. La sua via all'astrazione è più grafica che pittorica, com'è tipico dell'arte scandinava. Ma l'originalità e sensibilità con cui Klint la percorre, lasciano una traccia importante. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

p. 1: Ricostruzione del ciclo decorativo di Vasilij Kandinskij per la *Juryfreie Kunstausstellung* di Berlino (1922), Milano, Palazzo Reale, 2014 (www.rainews.it) • p. 2: Vasilij Kandinskij, *Trenta,* 1937, olio su tela, cm. 80 x 100, Paris, Musée Pompidou • p. 3: Kazimir Malevič, Quadrato bianco su fondo bianco, 1918, olio su tela, New York, Museum of Modern Art • p.4: Vasilij Kandinskij, *Studio di colore, quadrati e cerchi concentrici*, 1913,acquerello e matita su carta, cm. 23,9 x 31,6, Lenbach, Stadtische Galerie • p. 6: Friedensreich Hundertwasser, *Hundertwasserhaus*, 1983-86, Vienna • p. 7: Interno del grattacielo Pirelli, 1956-61, Milano; Clyfford Still, *PH-1074*, 1956, olio su tela, cm. 297 x 264, Denver, Clyfford Still Museum • p. 8: Due opere di Hilma af Klint alla Serpentine Gallery, Londra, marzo-maggio 2016 (www.devasdesigns.co.uk).

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • info@faredecorazione.it