DOPPIOZERO

Per una storia della mano

Luisa Bertolini

9 Febbraio 2020

Il catalogo *What a wonderful world. La lunga storia dell'ornamento* a cura di Claudio Franzoni e Pierluca Nardoni (Skira) che accompagna la mostra di Reggio Emilia, recensita qui da Laura Gasparini, si presenta come un lungo percorso attraverso alcuni importanti termini dell'estetica contemporanea. Sono parole che non presentano un campo semantico stabile, che hanno assunto nel corso della storia significati e valori diversi, come appunto la parola latina *ornamentum*, passata e diffusasi nelle varie lingue europee, designando talora una semplice decorazione, qualche altra volta un oggetto sacro, oppure ancora una suppellettile e, insieme, un oggetto di culto, come scrive Gerhard Wolf in una delle postfazioni (*Ornamento, immagine, oggetto*, p. 287). La discussione si dipana a più voci: se la mostra fa dialogare le istituzioni culturali di Reggio Emilia con altre strutture museali e artistiche nazionali e internazionali, il catalogo è una vera e propria conversazione, introdotta dalla presentazione teorica e storico-artistica della mostra da parte dei due curatori, seguita da un *Vocabolario* con le voci stilate da autori diversi, e chiusa da due brevi saggi a mo' di postfazione. Il tema è la storia dell'ornamento, il suo significato, la sua possibile sopravvivenza dopo la definitiva condanna da parte di Adolf Loos che lo assegnava al passato, all'infanzia dell'umanità.



Copertina del catalogo Skira (particolare).

Invero Loos, nel saggio *Ornamento e delitto* del 1908, aveva riconosciuto l'importanza dell'ornamento, il suo valore nella dimensione del religioso e del sacro, ma ne aveva escluso l'utilizzo nella modernità, in polemica con l'arte decorativa del suo tempo, nella quale – a suo dire – diventava semplice spreco di materiale, di lavoro, di tempo, vero e proprio delitto contro l'estetica e la morale. Nelle sue opere e nei suoi progetti poteva tuttalpiù essere citato o alluso con ironia, come nota Marco Biraghi nella voce dedicata all'architetto viennese, riferendosi al progetto del grattacielo per il Chicago Tribune (datato 1922, ma non realizzato), che riproduce la colonna dorica. Si tratta di una posizione che certo ci affascina, che sarà ripresa nel razionalismo del Bauhaus, ma che persiste ancora oggi nelle linee eleganti di certe soluzioni architettoniche prive di orpelli.

Claudio Franzoni introduce però il suo saggio di apertura con un'osservazione su cui riflettere: ci dice che in genere la maggior parte di noi associa la parola 'ornamento' «al fronzolo e all'orpello, al sovrappiù e al superfluo», insomma a qualcosa «sfiorato dall'inutilità» (p. 13), e delinea una breve storia delle opinioni sull'ornamento. Condanna e celebrazione si susseguono, a partire dal mondo antico, attraversano il Medioevo culminando nell'opposizione tra la censura rigorista di San Bernardo e l'impiego della decorazione come strumento di esaltazione del divino da parte dell'abate Suger a Saint-Denis. Segue il dibattito cinquecentesco sulle grottesche, diviso tra riprovazione controriformista e libero

gioco fantastico da parte di artisti e letterati. Ma è l'Ottocento – scrive ancora Franzoni – il secolo dell'ornamento: inizia con l'individuazione romantica dell'arabesco come forma essenziale e modo stesso di espressione della poesia in Friedrich Schlegel, e culmina nel 1856 con il volume di Owen Jones *The Grammar of Ornament*, che non è solo un manuale di repertorio, ma una vera e propria storia mondiale della decorazione planare. Verso la fine del secolo, decorazione e arabeschi invadono tutte le forme artistiche dell'Art Nouveau, compresi l'estetica musicale di Hanslick e le composizioni di Debussy (su questo si veda la voce 'musica', curata da Alessandra Anceschi). Verso fine secolo e inizio Novecento, ornamento e decorazione assumono poi una funzione particolare nella riflessione teorica sulla storia dell'arte, diventano lo strumento di una revisione radicale nella considerazione di alcuni periodi storico-artistici, divengono oggetto della filosofia dello stile in Gottfried Semper, Alois Riegl e Wilhelm Worringer; ed è a questi autori che i saggi e le voci del catalogo fanno più volte riferimento.



Owen Jones, The Grammar of Ornament, Day and son, London 1856.

Nonostante emergano differenze e visioni contrastanti tra questi teorici dell'arte – ai quali possiamo aggiungere lo stesso Loos – possiamo individuare alcuni aspetti fondamentali, legati proprio al tema dell'ornamento, che derivano da una nuova attenzione ai materiali e alla tecnica. Nel monumentale testo *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica* (1860-1863) di Gottfried Semper, questa nuova sensibilità diventa ricerca sulle origini delle forme artistiche nelle attività primarie che l'uomo ha svolto per difendersi dalle intemperie: nella costruzione del tetto, del recinto e del terrapieno per isolare il focolare domestico, opere idrauliche e di muratura, lavori con il legno, che saranno alla base delle scelte più complesse dell'architettura, mentre l'intreccio del recinto diede origine alla tessitura. Ne accenna Andrea Pinotti alla voce 'polarità', in cui riprende alcune analisi svolte nel suo libro del 2001, *Il corpo dello stile*, nel quale veniva citata la definizione dello stile data dall'architetto tedesco: stile come risultato della storia, come stilo, strumento della scrittura e del disegno, come mano che guida lo stilo, come volontà, immanente al materiale, come tema e oggetto della realizzazione artistica. La spiegazione di Pinotti sottolinea la funzione della mano «come possibilità di gesto che inaugura lo stile». «Lo *Stil* di Semper – conclude Pinotti – è anche una storia della mano» (Mimesis, Milano 2001, pp. 26-27).

Sembra evidente che non si tratta di riduttivismo materialistico; è anzi proprio questo taglio della ricerca che accomuna i teorici della *Kunstwissenschaft* al di là della polarità tra il saper fare di Semper e il concetto di *Kunstwollen*, coniato successivamente da Alois Riegl per salvaguardare l'autonomia dell'evoluzione dell'arte. Proprio in questo contesto teorico si dà la possibilità della rivalutazione delle cosiddette arti minori, della ricerca sull'origine naturalistica o astratta di alcuni motivi della decorazione, della scoperta di analogie con altri ambiti del sapere come la ricerca biologica e la filosofia del linguaggio. Naturalmente questi temi verranno approfonditi nella successiva ricerca filosofica del Novecento, ma un filo li collega all'orizzonte tematico di questo catalogo. Con curiosità possiamo leggere voci che trattano di calligrafia (Paola Gandolfi), di scarabocchi e ghirigori (Simonetta Nicolini), di bordi, frange, orli e cornici (Roberta Sironi), di righe e di nodi (Marco Belpoliti). Nella voce 'nodi' torna il tema della mano: a partire da un passo di *Massa e potere* di Elias Canetti, Belpoliti suggerisce un percorso storico-antropologico sul divenire paziente della mano, esercitata dagli uomini, ai primordi della storia, nella ricerca delle pulci tra i capelli dei propri simili, per poi

divenire più raffinata nella tessitura e nella molteplice realizzazione dei nodi, come si può ben vedere nel libro di Clifford W. Ashley, *The Ashley Book of Knots* del 1944, che comprende 3854 nodi e settemila disegni.

A questo è connesso un altro tema del catalogo che riguarda il rapporto tra decorazione e natura, e la questione se l'ornamento nasca astratto, privo di riferimento al mondo naturale, oppure organico e naturalistico, argomento discusso già in Riegl e Worringer (voci 'polarità' di Andrea Pinotti e 'stile' di Gian Luca Tusini), e approfondito da una sezione della mostra sull'ornamento nel mondo animale, con le sorprendenti immagini e notizie sugli uccelli giardinieri, sugli uccelli del paradiso e sul fagiano Argo (voce 'animali' di Antonio Bonfitto).



Friedrich Wilhelm Kleukens, Vogel ABC, Stalling Verlag, Oldenburg 1925.

Parallela a questo filone di indagine, troviamo nel libro una ricerca etimologica: Maurizio Bettini ci spiega il significato della parola latina *ornamentum*, che non corrisponde esattamente alla semantica dell'italiano, poiché indica anche l'equipaggiamento di un'unità militare o di una nave e persino i finimenti del cavallo, ma anche la *bulla* del ragazzo e il *paludamentum* del console che, oltre all'aspetto estetico, definivano il rango del personaggio in questione. L'etimo di *ornare* si collega poi al verbo *ordinare*: «l'ornamento non è un semplice abbellimento, ma una forma di "ordinamento"» ed è parente dell'ordito. Non si tratta quindi di un capriccio: *l'ornamentum* manifesta un ordine, come il greco *kosmos,* che indica l'adornare, ma anche l'ordine delle parole in un discorso, i modi del comportamento, la struttura della comunità e dello Stato e, infine, l'ordine dell'universo (pp. 95-96, vedi anche la voce 'kosmos' di Paolo Cesaretti).

Altri contributi confermano l'importanza di un'analisi teorica dell'ornamento, del suo fondamento ontologico nel mito e nella sapienza antica ('sapienza' di Marco Lazzarato), della sua vicinanza alla metafora nella capacità di animare l'inanimato, di sviluppare da un semplice modulo percorsi concatenati e infiniti, in una sorta di «ruminazione visiva» che mescola e traspone le forme, come scrive Franzoni nel suo saggio introduttivo, oppure di far irraggiare una luce dalla persona, come nota Georg Simmel a proposito dei gioielli, citato da Thomas Golsenne che ne prosegue l'analisi a proposito dell'aureola dei santi nella voce 'animazione'. Si tratta però di un'animazione, per così dire, silenziosa che accompagna spesso la narrazione più importante, senza pretendere un autore specifico o un significato preciso, legata al pre-categoriale della mano e del gesto ('autore' di Massimo Carboni).

Non è possibile rendere qui conto di tutte le suggestioni e di tutti gli autori; voglio solo concludere con due immagini che mi hanno particolarmente colpita: la prima è un disegno di Saul Steinberg, presente nella mostra, la seconda è un fregio di Andrea Mantegna riportato nel catalogo.



Saul Steinberg, “The New Yorker”, 16 maggio 1964.

Il gatto di Steinberg innaffia con aria indifferente e un po’ sorniona un grafo astratto e ornamentale, gli dà vita, come fanno gli uccellini che giocano con gli arabeschi. La penna di Steinberg – scrive Italo Calvino nel breve scritto *La penna in prima persona* – diventata il soggetto dell’azione grafica, come gli strumenti dello scrivere in un sonetto di Guido Cavalcanti, presuppone una mano, ma cosa ci sia dietro la mano è questione controversa: l’io che disegna si identifica con l’io disegnato e in questo l’ornamento trova in sé la sua fondazione: «la penna la mano l’artista il tavolo il gatto, tutto è risucchiato dal disegno come da un vortice» (cfr. *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 295, p. 295). E il gatto sa della necessità di innaffiarlo.

Anche Mantegna si è identificato con il suo autoritratto entrando nella grottesca, apponendovi in un certo senso la firma: «sceglie – scrive Marzia Faietti – i racemi d’acanto per manifestarsi e nascondersi allo stesso tempo, dimostrando di convivere con la propria opera pittorica e di osservare dal suo interno gli spettatori», a conferma dell’intreccio tra vita e morte, tra esseri animati e inanimati che si palesano e si mascherano nell’ornamento (p. 300). Non è quindi un caso se gli artisti contemporanei tornano a riflettere e a riproporre temi decorativi, a partire da Van Gogh per giungere a Keith Haring, come suggerisce il saggio di Nardoni e come ci ha indotto a riflettere il catalogo della mostra.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

