

**Predella** journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

**Impaginazione** / *Layout:* Raffaele Cimino

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Può un'eccellente opera d'arte contemporanea essere ornamentale o decorativa?**

*Anyone writing about contemporary art may run into the prohibition of a word, imposed by the artist whose work you are attempting to interpret. In the full-blown climate of the conceptual it was passed on by artists who banned the words "painting" or "sculpture", subsequently reconsidering them following a broadening of their range. Among the terms still ostracised by literature on contemporary art are ornament and decoration. We rarely find them in an essay and are more likely to hear them in a conversation, employed in the expression of an unflattering opinion. This text asks whether, from the attitudes, feelings and ideas which have stratified over the years, modulating and from time to time re-modulating the concepts in question, we might not extract something that could be profitable to contemporaneity and to which contemporaneity itself could give a new meaning. Observing works created since the post-war period by five Italian artists – Mario Sironi, Pietro Consagra, Giuseppe Capogrossi, Giulio Paolini and Jannis Kounellis – it is proposed to associate, wholly hypothetically, the ornamental or decorative character with an attention aimed at the plural subject, at a community comprising individual, non-hierarchized units, capable of handling the concepts of multiplicity, change, variant, inversion.*

A chi scrive di arte contemporanea può capitare di incorrere nel veto di una parola imposto dall'autore dell'opera di cui si sta tentando l'esegesi. Personalmente, ho fatto esperienza dell'orrore che può incutere a un artista la parola "stile" oppure "invenzione".

Nel pieno della temperie concettuale, si tramanda di artisti che misero al bando le parole "pittura" o "scultura". Ma in epoca più recente è tornato in mente che Jannis Kounellis, le cui opere sono costituite da assemblaggi di oggetti e non di rado da animali vivi e da persone, da sempre si definisce un pittore; si è guardato a Giulio Paolini, l'artista italiano concettuale per antonomasia, riflettendo sulla sua ossessione per la prospettiva; si sono rilette le opere di Luciano Fabro e di Giuseppe Penone nei termini di materia lavorata e di manufatti autonomi e durevoli. Si deve ammettere, quindi, che le nozioni "pittura" e "scultura", grazie a una dilatazione del loro significato, sono state di fatto attualizzate. Ne sono la prova gli autori delle giovani generazioni che definiscono lo spazio nei termini di un volume scultoreo o qualsiasi tipo di immagine come pittura.

Tra i termini ancora ostracizzati dalla letteratura sull'arte contemporanea, vi sono quelli di ornamento e decorazione. Raramente si leggono in un saggio

e se vi compaiono è per segnare una distanza da essi. È più facile ascoltarli in una conversazione, ma sono sempre impiegati per esprimere un'opinione non lusinghiera.

Difronte al lapalissiano impianto ornamentale o decorativo di alcune opere, piuttosto che mettere al bando le categorie stesse di ornamento e decorazione, viene da chiedersi se non sia possibile tentare di estrarre dalle attitudini dai sentimenti e dalle idee che negli anni si sono stratificati modulando, e di volta in volta rimodulando, i concetti in questione, qualcosa che possa essere spendibile nella contemporaneità e a cui la stessa contemporaneità possa donare una nuova accezione.

Quando è che un'opera d'arte possiede un lapalissiano carattere ornamentale o decorativo? Come è noto, il rapporto tra arte e decorazione ha animato un vasto dibattito in Europa tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XX, che è stato vivace soprattutto in Inghilterra, Francia, Germania e Austria, ossia nelle nazioni più avanzate nello sviluppo industriale e più coinvolte, a titolo diverso, nelle vicende del colonialismo. Lo si può paragonare, e forse ne è all'origine, a quel dibattito che ha messo in relazione cultura alta e cultura bassa il cui apice risale agli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, ma che si considera avviato proprio quando l'altro andava scemando, quasi assumendone l'eredità.

Il dibattito tra arte e decorazione, ebbe a tratti i connotati di un conflitto nel quale, come è noto, ad avere la peggio furono i concetti di decorazione e ornamento. Nonostante le argomentazioni di Wilhelm Worringer, mirate a ridimensionare l'antropocentrismo e il senso di superiorità della cultura europea o la dignità conferita all'ornamento dagli studi di Alois Riegl, le idee di Adolf Loos e poi quelle di Le Corbusier ebbero la meglio. I termini ornamento e decorazione furono messi al bando dalle belle arti, al punto che, come scrive Markus Bröderlin in occasione della mostra *Ornament and Abstraction. Dialogue between non-Western, Modern, Contemporary Art* tenutasi alla Fondazione Beyeler di Basilea nel 2001, «I pionieri dell'Arte Astratta come Paul Klee e Piet Mondrian erano soprattutto spaventati dal fatto che le loro rivoluzionarie conquiste potessero essere viste come ornamenti»<sup>1</sup>. Solo di recente, forse anche grazie alla fine del colonialismo storico, le opere dei pionieri dell'arte moderna occidentale sono state accostate ai manufatti ornamentali, come è accaduto nei seminali contributi di Rémi Labrusse<sup>2</sup>, nella mostra testé citata alla Fondazione Beyeler o in quella intitolata *Matisse. Arabesque* a cura di Ester Coen alle Scuderie del Quirinale di Roma nel 2015<sup>3</sup>.

Generalmente, l'arte moderna occidentale è messa in relazione ai manufatti ornamentali sulla base di una prevalenza assegnata ai valori della forma:

segni, superfici, colore (un confronto generalmente innescato solo a partire dai post-impressionisti e che investe la maggior parte dell'Arte Astratta). Talvolta, la relazione è suffragata da precisi riscontri: per intenderci, l'arabesco di Henri Matisse viene messo in relazione con un intreccio di suggestioni raccolte dall'artista da fonti diverse e riconducibili all'Arte Islamica e Bizantina o i segni indecifrabili che compaiono nei dipinti di Arshile Gorky sono collegati alla memoria della cultura visiva del suo paese d'origine, l'infelice Armenia.

Non sempre, però, in merito alle opere figurative o astratte nelle quali è riscontrabile l'innesto di culture ornamentali o decorative, è lecito parlare di carattere decorativo o ornamentale. Non lo è, ad esempio, nel caso delle opere di Henri Matisse. Questi non disdegnò il termine decorativo quale sinonimo di tenuta formale del quadro e ammise la presenza di arabeschi nei suoi dipinti. Ciononostante, le sue immagini non possono essere investite di un carattere decorativo in virtù di una gerarchia che ne governa, seppure in maniera labile, il soggetto.

Il lavoro di altri autori, invece, sembra legittimare il rimando all'ornamento o alla decorazione in virtù, essenzialmente, di un processo di ripetizione che si palesa nella presenza di elementi distinti, identici gli uni agli altri o simili. In virtù, quindi, di quel disporre gli elementi per similarità o per differenza e di quel godere della ripetizione e della simmetria che Ernst H. Gombrich, nel suo monumentale *Il senso dell'ordine*, evoca per identificare ornamento e decorazione<sup>4</sup>. Qualcosa di simile a quello che Kirk Varnedoe in un saggio del 1990<sup>5</sup> ha sintetizzato nei termini di frammento e ripetizione, rintracciandolo - sulla base di differenti criteri - nei processi di esecuzione adottati da alcuni artisti o nelle loro stesse opere: in Auguste Rodin per il modo di accostare un repertorio atomizzato di unità espressive separate, in Costantin Brancusi per il raddoppiamento dei moduli finalizzato alla produzione di differenza all'interno dell'unità, nei Minimalisti, in Andy Warhol e in altri ancora.

Nella ripetizione, quindi, nell'accumulo di elementi simili quando non identici, nelle sequenze (tanto frequenti nell'arte contemporanea, sia nella struttura delle opere che nel loro allestimento), è parsa evidente la persistenza del carattere ornamentale o decorativo. A questi attributi, e alle sintesi che essi offrono al linguaggio parlato e scritto, sarebbe inutile rinunciare. Si è tentato, pertanto, di rintracciarne la presenza in una breve e arbitraria campionatura di autori, di opere, di teorie e di letture critiche selezionati tra i molti possibili, limitatamente all'arte italiana a partire dallo spartiacque della fine della seconda guerra mondiale e a pochi inevitabili riferimenti internazionali. Stando a cuore la spendibilità dei termini ornamento e decorazione nel contempo-

raneo, li si è considerati equivalenti o quasi, rifacendosi al loro uso comune e non tenendo conto delle distinzioni di cui sono stati oggetto nel passato.

Venute meno le grandi committenze del regime fascista e con la guerra ancora in corso, Mario Sironi riflette sull'esperienza della pittura murale e ne condensa il portato in opere dall'impianto decorativo. Al concetto stesso di decorazione dedica una appassionata difesa. Alcune delle opere esposte alla Galleria Il Milione di Milano nella mostra personale del 1942, sono composizioni ritmicamente suddivise in riquadri o più genericamente in scomparti, secondo una logica compositiva d'ora in poi prevalentemente adottata dall'autore. La compresenza di episodi e scene diverse, come era apparsa nelle pitture murali di Sironi, si compatta, parzialmente si geometrizza, in queste opere più recenti che l'autore definisce «frammenti di pitture murali»<sup>6</sup>, «attimi dell'immenso studio della pittoricità murale, che si identifica, si fonde con quello della decorazione». Lo scrive nel catalogo della mostra pubblicato successivamente, nel 1943, nel quale torna a definire la pittura murale come «conquista dello spazio» e a identificarla con la decorazione, in contrapposizione alla vecchia pittura avanguardistica come anche alla pittura naturalistica dell'Ottocento e in generale alla pittura da cavalletto. Nelle stesse pagine, Sironi precisa in che senso egli intenda il termine decorazione. «L'espressione "decorazione"», scrive,

farà digrignare i denti ai militi dell'esercito della salvezza razionalistica, che hanno deciso di chiuderla in una tomba storica e culturale. Siamo da un pezzo, al contrario, di opinione che fra le stupidità che fatalmente impastano il gigantesco magma della vita moderna, la castrazione decorativa sia ormai la più odiosa e la più cieca.

«Occorre intendersi sulla parola "decorazione"», continua, «che è discorso che richiederebbe molto tempo. Qualcuno pensa subito a cocci dipinti da una signorina (sic!), a un pennacchio di gesso in mezzo al soffitto, a un vecchio lampione di ferro battuto». Per Sironi invece, come è noto, «architettura e decorazione sono una cosa sola» e distinguerle è un atto di «insensata chirurgia». Tra gli esempi di decorazioni che cita vi sono i catini immensi di Ravenna, le Stanze di Raffaello, le sculture dei portali gotici, dei templi egizi, di Fidìa e le Metope di Selinunte. «Il Giudizio di Michelangelo», arriva a dire, «spoglio dei rudi valori spaziali, diventa un quadro ad olio di Rubens, un *capricho* moralista e fiammingo».

Agli antipodi del movimento *Arts and Crafts*, l'interesse di Sironi per la decorazione non è finalizzato al miglioramento degli spazi domestici, ma alla definizione dei luoghi collettivi. Il suo discorso è rivolto alle architetture assem-

bleari, quelle stesse che avevano permesso agli etruschi, ai greci, ai romani di vivere cogli occhi fissi a immagini che ricordavano loro di essere una «patria». Una volta tramontata per lui la possibilità di cimentarsi con queste architetture, ne traduce il desiderio nelle opere cui s'è accennato, costituite da una successione di riquadri, nei quali figure, figure a cavallo, cavalli, gruppi di figure, *silhouette* di figure parzialmente tracciate da parere segni astratti, geometrie, case, chiese, frammenti di architetture, tronchi, paesaggi sono incastonati in cellule giustapposte come in un fregio. Secondo un andamento, quindi, e una composizione che legittimano l'attributo di decorativo. A queste opere Sironi assegnò il titolo di *Moltiplicazioni*<sup>7</sup> introducendo una dinamica che investe di una inaspettata luce democratica il suo interesse per gli spazi assembleari, là dove lo spazio di tutti è definito dal moltiplicarsi delle visioni.

Poco dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, nel marzo del 1947, otto sodali artisti, politicamente schierati a sinistra, in parte iscritti al Partito Comunista Italiano in parte simpatizzanti del Partito Socialista, si costituiscono in gruppo fondando la rivista «Forma»<sup>8</sup> e sottoscrivendo un manifesto. «Noi ci proclamiamo Formalisti e Marxisti, convinti che i termini Marxismo e Formalismo non siano Inconciliabili»<sup>9</sup>. Questo il celebre incipit del manifesto, al cui punto IV leggiamo: «La forma è mezzo e fonte: il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete nuda, la scultura anche come arredamento di una stanza. Il fine dell'opera d'arte è l'utilità, la bellezza armoniosa, la non pesantezza». I firmatari - Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato - sono i protagonisti, come è noto, dell'acceso dibattito tra Arte Astratta e Arte Figurativa che investirà il decennio successivo<sup>10</sup>. Nel 1947 sono giovani e vivono in precarie condizioni economiche. Nessuno di loro disdegna la collaborazione con gli architetti e taluni si cimentano anche nel disegno di oggetti. Mossi dall'idea - di sinistra - di migliorare la vita quotidiana delle masse, nella realtà decorano le case di qualche borghese illuminato, costruiscono suppellettili da vendere ai turisti e solo i più fortunati ricevono una commissione pubblica per le case popolari. Ma non è il loro cimento nelle arti applicate che qui interessa sottolineare, quanto la loro mancanza di pregiudizio verso il termine decorativo e verso l'idea che l'arte possa avere una funzione.

Questo preambolo per entrare nel vivo del lavoro di uno dei componenti del gruppo, Pietro Consagra, cui si deve la sintesi formale e il discorso teorico che hanno rinnovato la scultura italiana del secondo Novecento nel segno della frontalità.

Dopo gli esordi, già a metà degli anni Cinquanta, Consagra concepisce le

sculture come dialoghi - tra due elementi della scultura e tra la scultura stessa e l'osservatore - e assegna alla scultura una posizione frontale: «Non mi sentivo di addossarmi una responsabilità per ideologie che non mi appartenevano. Volevo cominciare con una dimensione pertinente al mio rapporto con il mondo, una vita con una giustizia orizzontale»<sup>11</sup>. In altre parole, rinunciando alla tridimensionalità, impedisce che la scultura venga collocata al centro dello spazio da un potere che le impone il compito di rappresentarlo. Bidimensionale, la scultura diventa una superficie con la quale l'osservatore può confrontarsi faccia a faccia. La loro posizione reciproca - della scultura e dell'osservatore - è quella di due interlocutori che si dispongono al dialogo.

Già prima di assumere la frontalità come condizione permanente delle sue opere, Consagra, come molti scultori, sperimenta forme e colori nel disegno, schizzando su uno stesso foglio immagini diverse, allineandole ordinatamente su una stessa riga o su righe parallele. La particolarità del suo metodo consiste nello scegliere una di queste immagini disegnate e nell'ingrandirla e nel tradurla esattamente, o senza sostanziali mutamenti, in scultura. L'impaginazione non sembra dettata da un'esigenza di economia, né dall'accostamento di progressivi perfezionamenti. L'impressione è che si tratti di un ordinato succedersi di varianti: non vi sono gerarchie tra un'immagine e l'altra e ognuna potrebbe essere tradotta in scultura. Il loro allineamento ha la qualità di un fregio. L'autore fa ricorso a questo stesso succedersi di varianti in altre significative circostanze. Accade nell'opera ideata per la mostra all'aperto *Sculture nella città* a Spoleto nel 1962, *Racconto del demonio*<sup>12</sup>, nella quale, allineate lungo una struttura di ferro che le proietta contro il cielo, stanno cinque sculture, corrispondenti, caso unico, alle cinque immagini disegnate su uno stesso foglio anch'esso datato 1962<sup>13</sup>. Anche *Trama* presentata alla Biennale di Venezia del 1972 è un insieme costituito da varianti disposte, in questo caso su più file e con uno spazio praticabile tra l'una e l'altra. Fregi ottenuti dall'allineamento di varianti, si trovano in tutti i dipinti di Consagra realizzati a partire dai primi anni Ottanta. La consuetudine di pensare le immagini per gruppi, per unità allineate dove l'una si presenta come la variante dell'altra, si riscontra anche nel modo in cui l'autore ha disposte le opere in alcune sue importanti occasioni espositive, quella, ad esempio, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1989. Ma è soprattutto nella *Città frontale* che il suo allineare forme simili come in un fregio si rivela, in maniera evidente, una scelta di ampia portata. La *Città frontale* del 1968 è una serie di sculture che sono, in piccola scala, gli edifici di una città. Non si tratta di una visione utopistica, ma di un progetto pronto per la realizzazione. Uno degli edifici, infatti, ha visto la luce a Gibellina nel 1983. *La Città frontale* è anche un saggio teorico nel quale Consagra, nell'anno

della rivoluzione permanente, offre il suo maturo contributo, espandendo la teoria della scultura frontale alle dimensioni della città. Una città nella quale una moltitudine di forme consente di assegnare una bella dimora a una moltitudine di persone<sup>14</sup>.

Se il *Gruppo Forma 1* non disdegna il concetto di decorazione, il *Gruppo Origine*, l'altra grande officina dell'Astrattismo italiano del secondo dopoguerra, ne sottolinea la propria estraneità. Nel testo programmatico pubblicato in occasione della mostra del gruppo a Roma nel gennaio del 1951, Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi ed Ettore Colla rivendicano l'originalità del loro lavoro inquadrandolo alla giusta distanza sia dall'esaurirsi in una opposizione al figurativo, sia da uno sviluppo orientato verso «una compiacenza decorativa». La loro visione, dichiarano, è «primariamente antidecorativa»<sup>15</sup>.

Ma nell'osservare l'opera di Capogrossi, la questione della decorazione e dell'ornato emerge con evidenza. Il pittore esordisce negli Trenta affermando i valori della superficie e di fatto eliminando la visione prospettica. Nel Dopoguerra sperimenta il distacco dalla figurazione dipingendo oggetti seriali e assemblati: cataste di legna, finestre segnate dalle stecche delle persiane o dall'ornato delle tende, ossia da una sequenza di linee di uguale misura e parallele. L'ordinamento e la ripetizione di questi elementi conferiscono alle nuove pitture un carattere decorativo, all'elaborazione del quale non sono estranei i lunghi soggiorni dell'autore in Austria, culla storica della decorazione e dell'ornato moderni.

Come è noto, nel gennaio del 1950 in una mostra alla Galleria del Secolo di Roma, Capogrossi mostra i suoi primi quadri astratti. L'amico Corrado Cagli che lo presenta in catalogo, ne difende le opere dal rischio di essere scambiate per «tappeti», interpretando i segni ostinatamente ripetuti come l'espressione di un archetipo generata, con forza corale, dal profondo dell'inconscio collettivo<sup>16</sup>. Il segno ripetuto di Capogrossi rischia di essere assimilato a un pattern. Sebbene associato alla poetica informale, troppo definito e strutturato per essere del tutto identificato con essa e troppo inventato e imprevedibile per essere considerato un precedente delle sintassi *optical* e minimalista. Nella fertile congerie degli anni Sessanta, Giulio Carlo Argan ne dà una lettura che torna utile al nostro discorso, ma soprattutto ne affronta schiettamente l'apparentamento con l'ornato.

Si può dire», scrive in un testo del 1967, «che la cosiddetta conversione di Capogrossi mirasse, sia pure senza un preciso intento programmatico, alla rivendicazione dell'area perennemente depressa dell'ornato? Tutto lo fa credere. C'è la regressione della forma a stilema e poi a segno; la ripetizione e la continuità ritmica; la pratica di una tecnica povera,



com'era ormai quella della pittura rispetto alla prepotenza e alla impeccabile efficienza della tecnologia industriale<sup>17</sup>.

L'ammissione è coraggiosa, ma Argan se la può permettere forte della sua solidissima interpretazione dei segni di Capogrossi, e della loro organizzazione, messa a punto sin dal 1959. Nel testo del 1967, premette alla sua lettura un vero e proprio riscatto dell'ornato generalmente relegato dalla cultura figurativa di tradizione classica in una condizione subalterna e quasi servile. «Non esprime», scrive Argan, «lo "animus" del sacerdote, del ministro, ma del devoto e del suddito [...]. È l'elemento popolare rispetto all'illustre, la pluralità del coro rispetto alla personalità unica del protagonista del dramma»<sup>18</sup>. Da qui, l'idea di ornato come espressione di un'esperienza reale e la sua identificazione con la nozione di campo inteso come spazio di relazioni. Nel 1959, con una lettura non estranea al pensiero strutturalista, aveva identificato le composizioni di Capogrossi come «schemi spezzati». I segni che le articolano sono per Argan, in sintesi, un simbolo spaziale: la curva è un orizzonte, i tratti rettilinei riassumono, nella più coincisa sintesi grafica, le linee prospettiche. Nel loro insieme questi segni condensano il ritmo continuo ma ineguale del tempo. Ai fini di una riconsiderazione del concetto di ornato è soprattutto interessante lo sviluppo di questa lettura: lo schema corrisponde alla logica, il suo essere spezzato all'irrompere della vita.

Ecco dunque, scrive Argan, il tema, sarei per dire la morale, della pittura di Capogrossi. V'è un ritmo uniforme e normale del tempo interno, un ritmo che i fenomeni, accadendo, modificano o rompono? E la realtà non sarà forse proprio questa continua rottura di un ritmo ipotetico, di una regolarità che vorremmo e non possiamo imporre alla nostra esistenza? Una cosa è comunque certa: lo schema astratto non è gratuito, ma necessario: se esso non esistesse nella nostra coscienza, noi non cercheremmo in ogni istante della nostra esperienza, di constatare e valutare la contraddizione tra lo schema e la realtà. I fenomeni si disperderebbero allora, senza poter essere neppure percepiti, nel flusso dell'esistenza, e non potremmo prenderne coscienza<sup>19</sup>.

Il segno, in quest'ottica, è il fonema<sup>20</sup> che nella sua ripetizione e riconoscibilità garantisce la comunicazione, definendo, sulla base della sua intelligibilità, una comunità di individui.

Giunti alla soglia degli anni Sessanta, è cospicuo il novero delle opere d'arte, prodotte nelle diverse parti del mondo, essenzialmente fondate sulla ripetizione ordinata di elementi identici o simili. In maniera evidente, il fenomeno appare in alcune opere della cosiddetta Pop Art in virtù della loro *liaison*, volutamente ambigua, con la produzione di massa. Seminale, in questo sen-

so, se mai fosse necessario ricordarlo, *Campbell's Soup Cans* di Andy Warhol del 1962, la serie costituita da trentadue tele di identiche misure, su ciascuna delle quali è riprodotta una identica confezione della zuppa Campbell. Nella sua mostra personale alla Ferus Gallery di Los Angeles nel giugno del 1962, Warhol le espone una accanto all'altra (come sullo scaffale di un supermercato), distinguibili solo nella menzione dei trentadue diversi gusti corrispondenti a quelli allora in commercio della zuppa Campbell.

La ripetizione seriale è anche una prerogativa di molte opere assegnabili a quell'area vasta e fortemente diversificata che per comodità viene riassunta nella definizione di Arte Concettuale. In questo ambito sono diversi gli innesti che contribuiscono a rafforzare la pratica della ripetizione, o addirittura della serialità, che qui si intende come una nuova forma di ornato. Uno di questi, è la cultura orientale, i cui influssi, naturalmente, non giungono più attraverso i valori visivi e tattili delle ceramiche, dei lavori di intaglio, dei marmi traforati o dei tessuti, ma attraverso pratiche e discipline immateriali.

In alcuni autori, serialità e ripetizione sono frutto della dialettica tra arte e industria. È paradossale, ma nelle opere dei minimalisti americani o degli artisti italiani dell'Arte Programmata sono riscontrabili, nonostante l'austera semplicità delle forme o l'impiego di tecnologie avanzate, caratteri decisamente ornamentali dovuti alla ripetizione di elementi identici o articolati in varianti.

Per altri artisti ancora, alla radice dell'insistita ripetizione che domina le loro opere, si può leggere un desiderio di completezza, una prossimità con il tutto. Penso ad Alighiero Boetti e a Sol LeWitt che nell'epoca del frammento e della parcellizzazione, si misurano entrambi con questa aspirazione, ciascuno a suo modo. Boetti affidandola a leggeri fogli di carta: ricalcando i quadretti di un foglio (*Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, 1969-1971: prendendo le distanze da un'arte pubblica, ingombrante e pesante, che non può vivere senza il sostegno dei capitalisti e di capitalisti in Italia non ce ne sono), combinando lungo un rotolo di venti metri bollini adesivi di colori diversi (*Estate '70*), collezionando i nomi dei mille fiumi più lunghi del mondo (*Classifying the thousand longest rivers in the world*, 1977)... Sol LeWitt dispiegando su ampie e solide superfici di muro figure geometriche semplici nella gamma completa delle loro combinazioni e varianti. Il suo primo *wall drawing* è del 1968 e convince il racconto dell'amico Mel Bochner<sup>21</sup> secondo il quale l'autore, nella scelta del muro come supporto (nella quale furono in molti a seguirlo), fu ispirato, anche, dai muri parlanti (a tutti, al popolo) del maggio francese.

Colpisce il fatto che per la maggior parte degli artisti citati, l'esecuzione manuale dell'opera è irrilevante e può essere demandata ad altri. Un'idea questa che ha generato una sorta di mutazione genetica del concetto di autore e

che LeWitt ha teorizzato<sup>22</sup>, Boetti indefessamente applicato, alla quale fanno necessariamente ricorso tutti gli artisti che maneggiano prodotti industriali e che Warhol stesso lanciò nei termini che vennero recepiti essere quelli di una provocazione.

L'artista al quale si deve l'aurorale elaborazione dell'idea di autore come soggetto collettivo è Giulio Paolini. Le sue opere sono spesso concepite come una sintesi di molteplici particolari ottenuta grazie alla ripetizione per varianti. È questa dinamica che conferisce loro, talvolta, la fisionomia di un ornato. Come è noto, il catalogo delle opere di Paolini inizia (per davvero o *autofiction* è irrilevante) con *Disegno geometrico* del 1960, una tela bianca che reca, unicamente, il tracciato della convenzionale squadratura che si riporta sul foglio prima di iniziare a disegnare. Così recepito, il lavoro è quello di un atto preliminare al quale è riconducibile ogni altra opera d'arte, passata, presente o futura. Da quell'ormai lontano 1960, Paolini persegue l'idea di una dilatazione della figura dell'autore che, in quanto soggetto individuale, si annulla per coincidere con ogni altro autore e con gli stessi spettatori. La sua convinzione si basa su un principio di universalità dell'arte. In quest'ottica, la storia dell'arte è un tutto armonico, è «lo specchio d'acqua su cui tutti i movimenti (artistici) che lì per lì sembrano opporsi l'uno contro l'altro, vengono poi a posarsi felicemente»<sup>23</sup>. Nel 1970 *Disegno geometrico* si moltiplica nell'insieme intitolato *Un quadro*, costituito da tele identiche, ciascuna delle quali reca sul retro un nome d'autore e un titolo fittizi. Nel gennaio del 1971, una parte di queste tele sono disposte lungo le diverse pareti della galleria dell'Ariete a Milano, posizionate alla stessa altezza da terra e idealmente collegate le une alle altre come in un fregio. Tra i numerosi lavori di Paolini costruiti sul principio della ripetizione per varianti e palesemente riconducibili allo schema dell'ornato, lo strumento prezioso del catalogo ragionato delle sue opere consente di menzionare un lavoro poco noto, ma che contiene nel titolo un indizio interessante per il nostro discorso: *Indice delle opere iscritto in un motivo decorativo* del 1972<sup>24</sup>, una tela sulla quale è riportata una «decorativa trama di moduli a losanga»<sup>25</sup>, paragonata dall'autore a un diaframma che «rifrange lo sguardo dello spettatore dall'unità della propria superficie verso la molteplicità delle diverse superfici che lo precedono e dall'insieme delle quali esso stesso prende forma»<sup>26</sup>. *Glossario, Annali, Novero*, sono solo alcuni degli altri lavori di Paolini nei quali il rimando dall'uno al molteplice (espresso già nel titolo) si traduce in sequenze che hanno la fisionomia di ornati. Lo stesso accade nelle serie *Idem* (1972-1978), *Ennesima* (1973-1988), *Del Bello intelligibile* (1978-1982). Il primo lavoro della serie *Idem*, ad esempio - nel cui titolo *Idem* (*registro delle opere*

*come motivo a punti multicolori*) compare nuovamente un accenno alla pratica della decorazione (il termine "motivo") - è costituito da quarantanove tele bianche di uguali dimensioni, su ciascuna delle quali una serie di punti colorati definiscono quattro semi-rettangoli, posizionati in modo tale che, accostando le tele, la loro interezza si ricomponga. Accostando, quindi, le tele bianche su una parete bianca, se ne perde la percezione a favore della tessitura dei rettangoli colorati<sup>27</sup>. Questo cambio di prospettiva, questo repentino stravolgimento che sottrae il primato di unicità al singolo quadro, per conferirlo a qualcosa che sostanzia il legame tra un quadro e l'altro, avviene unicamente nel caso in cui le tele siano accostate secondo un fregio continuo, come accade nella prima mostra alla Galleria Notizie di Torino nel 1973, oppure a formare un quadrilatero o a intervalli regolari su tre o più ordini come l'autore le ha disposte nelle successive occasioni espositive. Se le tele, in altre parole, sono accostate secondo un determinato schema, la cui percezione rimanda alle categorie dell'ornamento e della decorazione<sup>28</sup>.

L'ultimo esempio cui si fa cenno sono le opere di Jannis Kounellis, quelle alle quali una serialità condotta senza soluzione di continuità conferisce il carattere di una decorazione. Opere, talvolta, di dimensioni così grandi da far tracimare l'ornato nelle nervature di un'architettura assembleare. Sotto diversi aspetti, il corpus delle opere di Kounellis abbraccia coppie di opposti. Come la dimensione dei suoi lavori oscilla dal macro al micro, così le sue opere fanno talvolta riferimento a un soggetto individuale oppure, all'opposto, a un soggetto collettivo. Nel gennaio del 1969 i suoi celebri dodici cavalli vivi sono disposti a intervalli regolari lungo le pareti della galleria-garage L'Attico a Roma. L'autore, recentemente, dà una lettura della loro presenza nei termini di pilastri atti a sorreggere lo spazio. Se ne può dedurre che una forza collettiva, animale e culturale al tempo stesso (i cavalli sono anche un topos iconografico), assuma in quest'opera l'onere di rifondare lo spazio nel quale la collettività vive l'arte (la galleria), il luogo ossia dove la civiltà prende forma. Nello stesso anno dei cavalli e lungo tutto il decennio successivo, Kounellis mostra figure isolate alle quali sembra spetti l'antico compito di Prometeo di salvare l'umanità, seppure con le membra in frantumi o riverse, mostrando fragili corpi gravidi e denudati, schiacciate dal peso o costrette a tenere in salvo qualcosa serrandolo tra le labbra. Viene da pensare che per il greco Kounellis esista un tempo degli Edipo, Oreste e Ifigenia, dominato da figure isolate ed eroiche, e, accanto a questo, un tempo del coro, nel quale ad essere protagonista è il soggetto collettivo. Nei cavalli, come in tutte le opere nelle quali accumula un numero incalcolabile di bilanci del caffè, di sacchi fissati con le putrelle

alle lamine di ferro, di pietre, di cocci, di carni, di frammenti di antiche statue, di libri, di mobili, di scarpe, di indumenti... vige un ordine. Non vi è casualità nel modo in cui gli elementi simili, se non identici, sono disposti nello spazio. Essi cantano all'unisono, come le voci di un coro. La gravidanza, inoltre, mai dichiarata ma sempre percepibile, con cui Kounellis seleziona i materiali delle sue opere, che hanno il compito di evocare la storia e di allacciarsi alle vicende del luogo dove sono esposti, rende loro l'espressione di una coscienza. L'insieme armonizzato, pertanto, con il quale Kounellis incastona, ricama o cesella lo spazio, rimanda alla consapevolezza di un coro e non alla stoltezza di una massa o, per usare un termine più aggiornato, di uno sciame.

Ammissa la rappresentatività della campionatura presa in esame, il carattere ornamentale o decorativo coincide sempre con una attenzione rivolta a un soggetto plurale. Il popolo che riconosce la propria patria nelle immagini di Mario Sironi, i cittadini cui Pietro Consagra assegna una casa, la convenzione di un linguaggio condiviso, come Giulio Carlo Argan ha interpretato i segni di Giuseppe Capogrossi, i molteplici autori che costellano la storia dell'arte chiamati in causa da Giulio Paolini, la voce possente del coro nelle monumentali installazioni di Kounellis. Soggetto plurale sono anche i consumatori di massa di cui tiene conto la Pop Art, quelli stessi per i quali lavora l'industria e ai quali Minimalismo e Arte Programmata offrono un'esperienza partecipata. Nelle opere citate in questo testo, l'associazione tra ornamento e soggetto plurale, talvolta è oggettiva, altre volte, come nei casi di Capogrossi e Kounellis, affidata all'arbitrio di una interpretazione. In ogni caso suffragata da una corrispondenza numerica e strutturale. L'ornamento, s'è detto, è un insieme dato dalla ripetizione di un numero considerevole di elementi simili. Allo stesso modo, un soggetto collettivo, sia esso il popolo, i cittadini, i consumatori, i destinatari dell'opera nell'epoca della globalizzazione, gli autori, il coro, sono singoli individui che una qualche forma di condivisione rende comunità. L'ipotesi è che vi sia una necessità funzionale sottesa all'ornamento, che diventa scelta autonoma nelle opere d'arte contemporanea che ne ripetono lo schema: quella di offrirsi, simultaneamente, allo sguardo di molti. Anche l'ornamento applicato a un piccolo oggetto, riconduce quest'ultimo a una più vasta categoria. Così è per il prezioso cesello che assegna il suo possessore al novero dei privilegiati o il disegno sul manto di un sacerdote o le mostre di una divisa militare. Nel caso delle decorazioni di grandi dimensioni, siano esse opere monumentali o parti di un'architettura, ciascun osservatore può metterne a fuoco un particolare, non un frammento, ma un'immagine compiuta, simile a quella che altri vedono, ed avere al tempo stesso la consapevolezza dell'insieme. Tutte le opere d'arte contemporanea che si estendono nello spazio attraverso la ripetizione

di unità simili, svelano un carattere ornamentale e decorativo e una vocazione pubblica. Loro prerogativa è l'idea di variante che si esprime in molti modi diversi, anche trasformando la natura di ciò che si ha sotto gli occhi, come accade nelle opere di Andy Warhol dove l'icona pubblicitaria diventa arte. Oppure nei quadri raccolti in un quadro da Sironi che si articolano in una gamma diversa di paesaggi e figure, nei segni spezzati di Capogrossi, nelle immagini di Consagra e di Paolini che hanno fatto entrambi della variante la loro poetica sebbene in maniere diverse, nelle pietre e nei cavalli e nei manufatti di Kounellis necessariamente diversi l'uno dall'altro, ma anche nelle opere di Sol LeWitt, di Alighiero Boetti e di molti altri. Un procedere per differenze che è specchio della comunità cui le opere sono destinate, costituita da unità singole non gerarchizzate facenti parti di un insieme nel quale non si annullano. Una comunità diversa dalle masse plasmate dal potere che ha conosciuto il Novecento, laica e dotata di una buona legislazione, più consapevole, capace di maneggiare i concetti di molteplicità, cambiamento, variante, inversione.

- 1 M. Brüderlin, *Ornament and Abstraction. The Dialogue between non-Western, Modern and Contemporary Art*, catalogo della mostra Fondation Beyeler, Basel, 10 giugno - 7 ottobre 2001, p. 11.
- 2 R. Labrusse, *Matisse. La condition de l'image*, Gallimard, Paris, 1999; idem, *Purs décors? Arts de l'Islam. Regards du XIX<sup>e</sup> Siècle*, Paris, 2007.
- 3 "Matisse. Arabesque", a cura di E. Coen, Scuderie del Quirinale, Roma, 5 marzo-21 giugno 2015.
- 4 E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Phaidon, Oxford, 1979, tad. it. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino, 1984.
- 5 K. Varnedoe, *A Fine Disregard. What Makes Modern Art Modern*, Harry N. Abrams. Inc., New York 1990, trad. it., *Una squisita indifferenza. Perché l'arte moderna è moderna*, Milano, 1990.
- 6 Tutte le citazioni inerenti l'opera di Mario Sironi, sono dell'autore stesso tratte da *12 temperie di Mario Sironi presentate da Massimo Bontempelli con dichiarazioni dell'artista*, Milano, 1943, s. p.
- 7 Il titolo *Moltiplicazione* appare per la prima volta assegnato a un dipinto a olio del 1944 pubblicato nella monografia *Sironi*, con testo di L. Anceschi, Edizioni La Conchiglia, Milano, 1944, cat. n. 77. Nel volume, che fa parte della collana *Pittori e scultori italiani contemporanei* a cura di G. Giani, si specifica che «I titoli e le date di ogni dipinto sono stati indicati dall'artista». Per la cronologia delle *Moltiplicazioni* cfr. C. Gian Ferrari, E. Pontiggia, *Sironi. Gli anni Quaranta e Cinquanta. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse*, catalogo della mostra Fondazione Stelline, Milano, 29 febbraio-25 maggio 2008.
- 8 La compagine di artisti verrà in seguito identificata dalla scritta a lettere cubitali che compare nel primo numero della rivista: «Forma 1».
- 9 C. Accardi, U. Attardi, P. Consagra, P. Dorazio, M. Guerrini, A. Perilli, A. Sanfilippo, G. Turcato, in «Forma 1. Mensile di arti figurative», Roma, 15 marzo 1947, s. p.
- 10 Ad eccezione di Ugo Attardi che passa nelle fila dei figurativi e di Mino Guerrini che dirotta sul cinema i propri interessi.
- 11 P. Consagra, *La città frontale*, Bari, 1969, p. 10.
- 12 In *Pietro Consagra. Maquettes 1947-1976*, pieghevole della mostra Galleria Marlborough, Roma, aprile-maggio 1976, nn. 57-61, le cinque sculture di *Racconto col demonio* sono identificate con il titolo *Colloquio col demonio*. Il progetto grafico di questa pubblicazione, con le immagini di novantasei sculture stampate delle stesse dimensioni e all'interno di una griglia che satura la pagina, è un altro esempio del modo adottato da Consagra di accostare le immagini per varianti senza gerarchie.
- 13 G. Di Milia, *Consagra. The Drawings for the Sculptures*, Milano, s. d., cat. n. 116.
- 14 Consagra, *La città frontale*. Il volume frutto, anche, della temperie politica del 1968, viene dato alle stampe nel febbraio del 1969.
- 15 Testo non firmato, in *Origine. Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla*, catalogo della mostra Roma, Via Aurora 41, s. d. (1951), s.p.
- 16 C. Cagli, in *Capogrossi*, catalogo della mostra Galleria del Secolo, Roma, gennaio 1950, ora in L. M. Barbero, *Capogrossi. Una retrospettiva*, catalogo della mostra Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 29 settembre 2012-10 febbraio 2013, p. 73.
- 17 G. C. Argan, *Capogrossi*, Roma, 1967, pp. 13-14.

- 18 *Ivi*, p. 13.
- 19 G. C. Argan, *Capogrossi*, catalogo della mostra, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 7-22 novembre 1959, s. p.
- 20 Emilio Villa darà una lettura fonetica dei segni di Capogrossi nel catalogo della mostra personale dell'artista alla Galleria L'Attico, Roma 10-30 settembre 1962, cfr. G. Zanchetti, D. Colombo, L. Giuranna, E. Sem, *Altre libertà. Pratiche performative e comportamentali nella poesia visuale italiana degli anni Sessanta e Settanta*, in «Ricerche di storia dell'arte», 114, Roma, 2014, pp. 30-31.
- 21 Lo riferisce in conferenza Adachiara Zevi, *Conversazioni newyorkesi, Sol LeWitt*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 13 giugno 2013, [qui](#).
- 22 Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», vol. 5, n. 10, New York, giugno 1967, trad. it. *Paragrafi sull'arte concettuale*, in *Sol LeWitt testi critici*, a cura di A. Zevi, Roma 1994, pp. 76-80.
- 23 G. Paolini, *Storia (dell'arte)*, in G. Paolini, *La verità in quattro righe e novantaquattro voci*, Torino, 1996, p. 187.
- 24 M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Milano, vol. I, n. 240, 2008.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*. L'autrice riporta una dichiarazione di Giulio Paolini.
- 27 Cfr. Disch, *Giulio Paolini*, n. 244.
- 28 I lavori di Giulio Paolini darebbero anche modo di riflettere su schemi decorativi non basati sull'ordine geometrico, prendendo in esame tutte le opere affini per composizione a *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* del 1969, dove gli elementi sono accostati con l'intento di saturare un campo o uno spazio dati.





Fig. 1: MARIO SIRONI, *Moltiplicazione*, 1944, illustrazione tratta dal libro Sironi, con testo di Luciano Anceschi, Milano, 1944

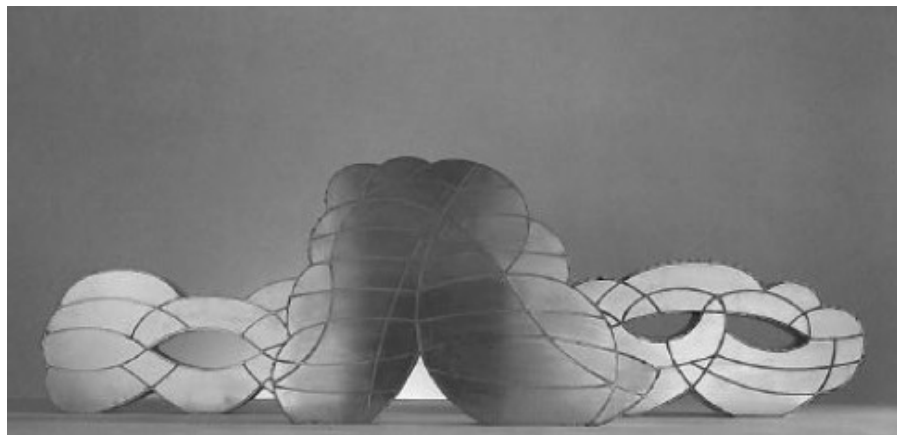


Fig. 2: PIETRO CONSAGRA, *La città frontale*, 1968. Foto Ugo Mulas



Fig. 3: Copertina del catalogo Giulio Carlo Argan, *Capogrossi*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1959

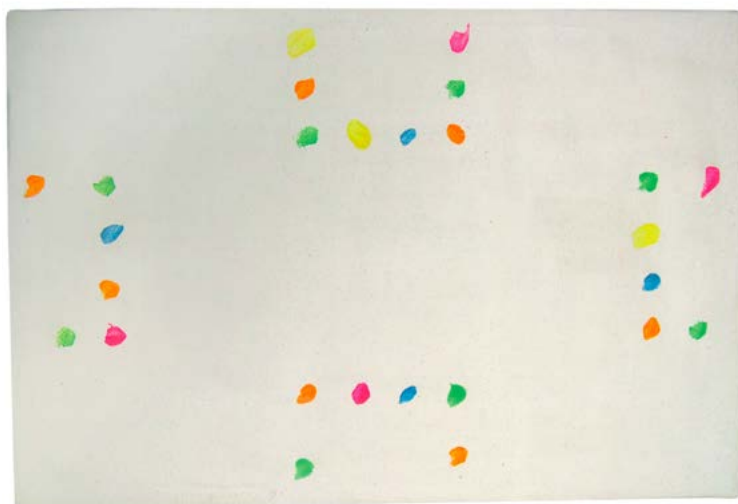


Fig. 4: GIULIO PAOLINI, *Idem (registro delle opere come motivo a punti multicolori)*, 1972, insieme e particolare



Fig. 5: JANNIS KOUNELLIS, *Senza titolo*, L'Attico, Roma 1969. Foto Claudio Abate