



Università
Ca'Foscari
Venezia

IL CORPO ESTESO:
IL GIOIELLO COME SCULTURA CORPOREA E
LINGUAGGIO DI RICERCA ARTISTICA

Candidato: Elisa Torchio

Relatore: Prof.Nico Stringa

Co-Relatore: Prof.ssa Stefania Portinari

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

Corso di

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Curriculum contemporaneo

Anno Accademico: 2017-2018

Sessione di Laurea Straordinaria

INDICE

Introduzione

I

IL CORPO ORNATO

1.1 INDAGINI SUL CORPO

1.2 ALL'ORIGINE DEGLI ORNAMENTI

1.3 GIOIELLI FUNZIONALI

1.4 RIFLESSIONI SUL RAPPORTO TRA CORPO E GIOIELLO

II

IL RICONOSCIMENTO DEL GIOIELLO COME OPERA D'ARTE: UN PASSAGGIO GRADUALE

2.1 LA RIVOLUZIONE *ARTS AND CRAFTS*

2.2 L'*ART NOUVEAU* E L'IDEA DI *OPERA D'ARTE TOTALE*

2.3 UN CONTESTO DI OSMOSI ARTISTICA

2.4 IL *BAUHAUS* E IL *DE STIJL*

2.5 L'INGRESSO NEL SISTEMA DELL'ARTE

III

IL CORPO DELL'ARTISTA

3.1 IL GIOIELLO D'ARTISTA

3.2 IL CORPO COME MATERIALE DELL'OPERA D'ARTE

3.3 CORPI ESPRESSIVI, SOCIALI E RELAZIONALI

3.4 IL CORPO COME FOCUS DEL GIOIELLO

3.5 GIOIELLO, CORPO E FOTOGRAFIA

IV

CASI STUDIO: GIJS BAKKER E GERD ROTHMANN

4.1 DUE APPROCCI DIFFERENTI AL CORPO

4.2 IL SODALIZIO ARTISTICO DI GIJK BAKKER ED EMMY VAN
LEERSUM

4.3 *EDELSMEDEN 3*

4.4 VERSO UNA PRATICA CONCETTUALE

4.5 GERD ROTHMANN E LA POETICA DELL'INDIVIDUO

4.6 OPERE IN DIALOGO

Introduzione

Il gioiello è un oggetto d'indagine ambiguo e dalle molteplici sfaccettature che, storicamente, ha avuto una grande varietà di ruoli e di funzioni simboliche ma che, nella contemporaneità, assume nuovi significati, estendendosi al di là dei propri confini tradizionali. Il gioiello contemporaneo, definito anche gioiello di ricerca o d'artista, assume, infatti, valori differenti rispetto al passato ed è il risultato di nuovi intenti espressivi che caricano la materia di contenuti e di senso estetico inediti.

La trasformazione del gioiello da opera artigiana a opera d'arte è un processo che ha origine alla fine dell'Ottocento e che si consolida nel corso del XX secolo. Soprattutto dagli anni '60 del Novecento, infatti, appare sempre più radicale il ripensamento profondo del ruolo e del significato dell'ornamento all'interno della società e di conseguenza sono molti i designer, gli artisti visivi e gli artisti orafi che sperimentano, espandendo sempre più i confini tra gioiello e scultura ma anche tra gioiello, abito, performance e installazione. Il gioiello ambisce quindi a divenire un linguaggio artistico al pari degli altri e, pertanto, risulta fondamentale, per gli scopi di questo elaborato, definire il percorso della sua graduale trasformazione fino agli sviluppi più recenti. Il seguente progetto di tesi si propone, inoltre, di esaminare un particolare aspetto delle ricerche nell'ambito del gioiello contemporaneo, ossia l'indagine svolta da diversi artisti sul corpo attraverso questo particolare medium, delineandone le somiglianze di intenti e di prassi con la sfera dell'arte contemporanea. Tra le pratiche del gioiello contemporaneo e quelle dell'arte contemporanea vi sono, infatti, evidenti analogie di ricerca, sperimentazione e linguaggio nelle quali entrambi gli ambiti utilizzano il corpo umano come un vero e proprio incipit progettuale, spazio concettuale o luogo di sperimentazione.

Lungo il Novecento, l'attenzione nei confronti del corpo e la sua graduale rivalutazione, in virtù delle qualità e delle possibilità espressive e comunicative che lo caratterizzano, permeano molteplici discipline di studio e artistiche.

Nell'ambito delle arti visive, in particolare, la riconsiderazione del corpo dà avvio, già con le Avanguardie storiche, a una serie di sperimentazioni ed

esperienze di rottura che portano all'utilizzo del corpo stesso come materiale dell'opera d'arte.

L'influenza di queste sperimentazioni sull'ornamento, che per sua natura ha un'inevitabile relazione privilegiata con il corpo umano, fa sì che il gioiello estenda i propri limiti espressivi e si presenti come un potente medium capace di ampliare le possibilità comunicative del corpo in dialogo con esso.

Attraverso una serie di esempi e di casi studio, che riportano come focus centrale la corporeità, ci si pone quindi l'obiettivo di mostrare le analogie presenti fra pratiche riconosciute nel campo delle arti visive e quelle inerenti la sfera del gioiello contemporaneo, per evidenziare come queste ultime abbiano una forza espressiva tanto intensa, quanto non secondaria ad altre forme d'arte visiva.

La grande varietà di approcci al gioiello, che si sviluppa dalla seconda metà del Novecento, fa sorgere, inoltre, diversi interrogativi sulla natura stessa di tali ornamenti, contraddistinti il più delle volte da una forte valenza estetica e concettuale e da forme estreme al limite della portabilità. Questi aspetti fanno anche nascere l'esigenza di trovare nuove definizioni per questo specifico campo d'applicazione artistico.

È emblematico in questo senso il saggio di Paul Derrez, proprietario dell'influente e nota galleria olandese, *Galerie Ra*, dal titolo *Jewelry? What kind of Jewelry are we actually talking about?*¹, in cui l'autore a partire dalla domanda del titolo stesso *Gioielli? Di che tipo di gioielli stiamo realmente parlando?* si interroga su queste nuove pratiche e invita a riflettere sul gioiello contemporaneo, attraverso prospettive e strumenti critici nuovi che scavalchino i parametri e le definizioni tradizionali.

Il gioiello d'artista è un campo di espressione relativamente recente, poco storicizzato, in evoluzione e in fermento, la cui analisi è ricca di interesse proprio per il suo carattere esteso e ambiguo.

¹ Cfr. Derrez P., *Jewellery? What kind of jewellery are we actually talking about?* In Astfalck J., Broadhead C., *New directions in Jewellery*, Black Dog Pub Ltd, 2005.

In questa sede si intende, pertanto, tentare di analizzare le influenze e le motivazioni che sono alla base della rottura concettuale ed espressiva con la tradizione, osservando, con uno sguardo prettamente Occidentale, le prospettive di ricerca dei diversi artisti nell'ambito della contemporaneità, i quali hanno sfidato e superato, con le proprie opere, convenzioni e pratiche ornamentali ormai consolidate, grazie a nuovi approcci e a un dialogo innovativo con il corpo.

IL CORPO ORNATO

1.1 INDAGINI SUL CORPO

Scienza, Filosofia, Religione, Antropologia sono solo alcuni dei molteplici ambiti di studio che indagano il tema del corpo, e ognuno di essi vi si rapporta ulteriormente secondo prospettive differenti.

Per molto tempo la filosofia platonica, introducendo la divisione tra mondo delle idee e mondo materiale, con il conseguente rifiuto della corporeità, ha influenzato la cultura Occidentale, ponendo solide radici per la svalutazione del corpo. In seguito la ragione cartesiana ha contribuito a sminuire il senso dell'esperienza corporea, riducendo il corpo a semplice oggetto e relegandolo nella *res extensa*.² Per il filosofo francese il senso del mondo e la verità dell'io sono accessibili, in maniera esclusiva, mediante l'*ego cogito*, che si caratterizza come centro dell'anima e come puro intelletto che prescinde tutto ciò che è materia.

A partire da questi fondamenti, insieme alla tradizione giudaico-cristiana, che hanno dato vita alla tradizione filosofica Occidentale, viene soppressa a lungo l'equivalenza di valore del corpo con la psiche, quest'ultima elevata a vero luogo di conoscenza, di riconoscimento dell'unità del soggetto, della sua identità.³

Soltanto nell'800 il corpo torna ad essere oggetto di attenzione e rivalutazione in senso positivo. Un'opera fondamentale, motore di questo cambiamento, è il

² Cartesio suddivide la realtà in *res cogitans* e *res extensa*. Con il primo termine il filosofo intende la realtà del puro intelletto le cui qualità sono libertà e consapevolezza. La *res extensa* rappresenta la realtà fisica che è, invece, limitata e inconsapevole.

³ Cfr. Galimberti U., *Il corpo in occidente: l'equivalenza in Il corpo: antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Feltrinelli Editore, Milano, 1983.

Mondo come volontà e rappresentazione di Schopenhauer. In questo testo il filosofo tedesco concepisce l'uomo non solo come soggetto conoscente. Introduce, quindi, l'idea che la verità metafisica dell'essere possa essere raggiunta dall'individuo grazie al sentire se stesso come corpo e che, attraverso l'esperienza corporea, egli possa riconoscersi come *volontà*⁴.

Nella prospettiva contemporanea, risulta impossibile affrontare il tema della corporeità facendo riferimento esclusivamente all'ambito filosofico, ma diventa necessario integrarlo con riflessioni che intrecciano le sfere dell'antropologia, della biologia e della psicologia.

Un ambito specifico dell'etno-antropologia, *l'embodiment*, nasce dalla convinzione, ormai consolidata, che il corpo non sia solo un'entità biologica o uno strumento della mente, bensì, egli assimila, si plasma e plasma il mondo circostante relazionandosi ad esso. L'*embodiment* lo concepisce, quindi, come il risultato di un compromesso con le forze sociali, politiche, economiche che lo condizionano e viceversa. In tal senso, il corpo è influenzato nei movimenti, nella postura, nelle forme, nelle tecniche di trasformazione che l'individuo attua su sé stesso: queste ultime spaziano dall'abbigliamento, ai tatuaggi, ai piercing, agli ornamenti più vari.

Il filosofo e psicanalista Umberto Galimberti, nel saggio *Fenomenologia del corpo :l'ingenuità*⁵, critica l'affermazione hegeliana per cui "Vestire non è altro che ricoprire", sostenendo che non si possano escludere le vesti dalla riflessione sulla fenomenologia del corpo come fossero un elemento accessorio. Tutto ciò perché: "il corpo rappresenta il mondo non nascondendosi nelle vesti, ma esponendosi con una varietà di vesti che riproducono la varietà degli aspetti del mondo" e ancora, che "il sistema delle vesti, allora, assicura sì il passaggio dal sensibile al senso, ma non nascondendo il sensibile per liberare i sensi spirituali ma esponendo il

⁴ Schopenhauer riprende i concetti kantiani di fenomeno e noumeno che sono rispettivamente il mondo come ci appare e il fondamento ed essenza vera del mondo.

La nostra volontà di vivere, che passa dall'esperienza corporea, è ciò che ci permette di squarciare il Velo di Maya, ossia il velo della realtà fenomenica, per cogliere la cosa in sé. Vivere e agire sono due momenti che ci fanno scoprire che la radice noumenica del nostro io è la *volontà*.

⁵ Cfr. Galimberti U., *Il corpo in occidente: l'equivalenza in Il corpo: antropologia, psicoanalisi, fenomenologia...* op. cit

sensibile per sprigionare le sue possibilità simbolicamente diffuse dalle vesti, che, adeguando l'identità corporea alla varietà degli aspetti mondani, sono uno dei più interessanti veicoli in cui il corpo manifesta la sua intenzionalità nel mondo e per il mondo”.

Condividendo questo approccio, il discorso sull'abito può essere esteso anche all'ornamento in senso più ampio. Pertanto, il gioiello, come oggetto di ricerca, può dare un contributo sostanziale alla vastissima tematica riferita al corpo e alla sua espressione, a iniziare sia dalla relazione privilegiata che esso possiede con la corporeità sia grazie ai suoi linguaggi.

Nel corso del '900 anche molti artisti hanno focalizzato la propria attenzione, forse come mai prima di allora, sui numerosi interrogativi suggeriti dalle discipline citate in questo capitolo. Le opere di questi artisti hanno portato, e portano tuttora, nel mondo dell'arte le riflessioni sui limiti del corpo, sul suo linguaggio, sulle modalità attraverso le quali è rappresentato, concettualizzato e manipolato.

A questo punto è importante evidenziare un altro processo che si è sviluppato nel XX secolo, rappresentato dal fatto che il confine tra le pratiche artistiche e quelle del gioiello contemporaneo è divenuto sempre più labile, portando in scena l'arricchimento generato dalla commistione di linguaggi conducendo al fine comune dell'esplorazione del corpo.

Allo stesso tempo è emerso un nuovo tipo di relazione tra corpo e gioiello, rappresentando uno tra i tanti riflessi dei cambiamenti sociali e culturali dell'Occidente. Essi hanno influenzato, infatti, tutta una serie di ambiti intellettuali e artistici in stretta connessione con il corpo: la moda, il teatro, la danza, la performance e la fotografia.

Il corpo non è più percepito solamente come un veicolo di segni da trasmettere, ma diventa il campo di indagine di sé stesso, aprendo così ulteriori prospettive attraverso le pratiche di espressione artistica che si pongono in relazione con esso.

1.2 ALL'ORIGINE DEGLI ORNAMENTI

Nella storia dell'umanità, la pratica di adornare il corpo è una costante riscontrabile negli usi e costumi di tutte le culture del mondo.

La creazione dei gioielli, in particolar modo, ha origine dalla tendenza innata nell'uomo verso la ricerca di bellezza che lo spinge a decorare il proprio corpo, ma che si lega anche all'esigenza di conferire qualità aggiuntive all'individuo, caricando così il gioiello di molteplici valori derivati dalla comunità.

Come ricorda anche lo storico Anderson Black "I gioielli costituiscono una traccia fondamentale – spesso più duratura di altre testimonianze- per la ricostruzione della storia dell'uomo attraverso le sue credenze e le sue superstizioni, i suoi costumi e le sue strutture economiche, le sue conoscenze tecnologiche e i suoi interessi estetici."⁶

L'evidente contrasto tra i molteplici stili, materiali, tecniche e simbologie, che emerge dalle diverse usanze ornamentali rimanda, al pari delle altre forme d'arte, alle differenze culturali e antropologiche dei popoli.

Per questi motivi lo studio del gioiello può essere affrontato secondo diverse prospettive, dal momento che si tratta di un ambito che interessa sia discipline umanistiche sia tecnico-artistiche.

Le più antiche testimonianze sull'utilizzo degli ornamenti risalgono al 30.000 a.C, quando, in varie parti d'Europa, le popolazioni erano solite realizzare pendenti fabbricati con ossa, denti, bacche, conchiglie o altri materiali reperibili in natura. A questi gioielli erano affidate soprattutto funzioni magiche od ornamentali. Tutto ciò è dimostrato con certezza dai reperti archeologici trovati in siti paleolitici o dallo studio dei dati iconografici presenti in alcune pitture rupestri di epoca più tarda.⁷

L'uomo, in seguito, acquisita la capacità di lavorare i metalli, iniziò a fare largo uso dell'oro, estratto inizialmente da terreni alluvionali e presente in Egitto, Nubia, Arabia, Anatolia, Balcani, Spagna e Irlanda. Alcuni dei più antichi gioielli

⁶ Cfr. Black A., Sborghi F. a cura di, in *Storia dei Gioielli*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1973.

⁷ Cfr. Gregoriotti G., *Il gioiello nei secoli*, Mondadori, Milano, 1969.

in oro, di enorme pregio, provengono dalla Mesopotamia meridionale e risalgono al 2500 a.C: essi sono stati ritrovati in ingenti quantità nelle tombe reali, come i preziosi rinvenuti nella tomba della regina Sumera Pu Abi.⁸



Gioielli della regina Pu-Abi, 2650-2550 a.C.; oro, lapislazuli, conchiglie e corniola; Necropoli Reale di Ur, Iraq.

Un ricchissimo patrimonio orafico di tecniche e motivi decorativi si sviluppa già molto presto in Mesopotamia, in Egitto e nel mondo greco. Questo repertorio verrà trasmesso all'Occidente europeo grazie ai Romani ma soprattutto grazie ai Bizantini, portatori di un linguaggio classico e religioso di simboli cristiani permeato da influenze orientali.

⁸ Cfr. Philips C. *Gioielli. Breve storia dall'antichità ad oggi*, Rizzoli, Milano 2003.

A partire queste date, l'oro risulta essere il metallo più utilizzato nella storia dell'uomo, per la sua preziosità, le sue qualità metallurgiche e l'associazione simbolica al divino suscitata dalla sua caratteristica lucentezza, che richiama il sole e i culti connessi. L'oro è stato impreziosito anche dall'uso di pietre quali diamanti, rubini, zaffiri, smeraldi, agate e lapislazzuli incastonate nei gioielli in base a criteri di rarità e particolarità, oltre che per le qualità terapeutiche e spirituali attribuite loro. Il simbolismo associato a questi oggetti non era però determinato soltanto dal materiale utilizzato ma anche dal processo di arricchimento di significati derivati dalle decorazioni e dalle modalità di lavorazione.

Questo genere di simbolismo implicava una regolamentazione rigorosa riferita ai materiali e ai gioielli che potevano essere indossati, con una precisa funzione identificativa, da sacerdoti, sovrani o nobili.

Al contrario di questo uso elitario del gioiello, nei secoli ha avuto maggiore diffusione l'ornamento con funzione talismanica, il quale non essendo rigidamente vincolato a rituali o alla ricchezza dei materiali, permise un utilizzo individualizzato del gioiello, sviluppando progressivamente il concetto di ornamentazione personale.

Solo in tempi recenti, la progressiva perdita di valori simbolici connessi all'ornamento ha finito per impoverire la caratterizzazione del gioiello, rendendo invece predominante l'attenzione alla tecnica e al valore intrinseco delle componenti dell'oggetto stesso. L'obsolescenza dei valori simbolici propria dei costumi contemporanei ha implicazioni sociali significative in quanto l'identificazione del portatore, mediante l'oggetto che indossa, non avviene più sul piano della funzione ma su quello delle sue disponibilità economiche.

Il gioiello, invece, ha sempre costituito un aspetto fondamentale della civiltà artistica dei popoli; ad esso, infatti, sono stati affidati più ruoli in quanto considerato una potente entità segnica in grado di esplicitare concetti sociali.

Nel saggio *Menti Simboliche*⁹ il filosofo Marco Mazzone afferma che l'abilità di padroneggiare quella che è definita una struttura simbolica consiste in ciò che, sotto il profilo cognitivo, ci rende umani e unici; tale abilità coincide sostanzialmente con la facoltà del linguaggio. A questo proposito è in atto un forte dibattito su quali siano i confini dell'estensione dei fenomeni semiotici: nell'ottica dell'Antroposemiosi, la semiosi avrebbe le stesse dimensioni della cultura umana, quest'ultima concepita nella sua interezza come un'attività di interpretazione di segni. L'utilizzo dei gioielli può essere quindi interpretato come una forma di linguaggio di segni caratterizzato da relazioni di significazione, il cui valore non è naturale ma deriva da una regola che dipende da un accordo sociale determinato più o meno tacito.

Non a caso, gli ornamenti, grazie al loro stretto dialogo con il corpo e alle relazioni con la simbologia delle forme e dei materiali, sono sempre stati al centro dell'attenzione di tutte le culture, le quali si sono adoperate per elaborare in modo diverso le proprie regole e il proprio stile in riferimento a questo particolare mezzo di espressione.

1.3 GIOIELLI FUNZIONALI

Il gioiello possiede una natura mutevole dal punto di vista simbolico, sociale, artistico: esso è un intreccio serrato di ambiti e finalità.¹⁰

Possiamo definirlo un oggetto polisemo in quanto ha sempre occupato ruoli importanti all'interno della catena comunicativa.

Secondo Maria Teresa Balboni Brizza: "se vogliamo considerare il gioiello come oggetto di significazione allora dovremo considerarlo da almeno quattro punti di vista: il suo produttore, il suo materiale, il suo uso, la sua fruizione"; questi punti di vista corrispondono rispettivamente, nella catena comunicativa,

⁹ Cfr. Mazzone M., in *Menti Simboliche, introduzione agli studi sul linguaggio*, Carrocci Editore, Roma, 2005.

¹⁰ Cfr. Cappellieri A, *Dal Post Modern al New Sensual: il gioiello tra design arte e moda* in *Il design della gioia: il gioiello fra progetto e ornamento*, catalogo della mostra presso la Triennale di Milano a cura di Cappellieri A. e Romanelli M., Triennale di Milano, Milano, 2004

all'emittente di significato, alla materia significante, al significato d'uso, al ricevente. Essenzialmente ognuno di questi elementi apporta all'oggetto un contenuto differente e la stratificazione di questi significati rende il gioiello di per sé un "nodo di senso"¹¹

Al fine di comprendere e trattare i valori che i gioielli hanno assunto nelle diverse società e confrontarli con la cultura contemporanea, nello specifico quella occidentale, è prima necessario analizzare ognuno di questi elementi. Fin dall'antichità colui che si dedica alla produzione di gioielli assume su di sé un grande prestigio sociale; egli ricopre, infatti, una funzione considerata rilevante a livello culturale: il gioiello racchiude in sé il valore e la bellezza che deriva da un'abilità tecnica elaborata e coltivata; la realizzazione di tale artificio presuppone, inoltre, un insieme di conoscenze, manuali ed estetiche, che costituiscono un sapere tramandato in modo elitario all'interno delle botteghe artigiane.

Gli orafi del mondo romano, ad esempio, erano riuniti in corporazioni: Roma, Alessandria e Antiochia erano i principali centri di produzione orafa dell'Impero. Alcuni ornamenti e motivi decorativi erano artefici di mode che spesso raggiungevano tutto il territorio europeo grazie ai funzionari romani, e alle loro famiglie, che viaggiando li portavano fin nelle province più lontane.

Altrettanto antica è l'idea che l'arte orafa stessa rappresenti un fenomeno di pregio legato all'abilità artigianale che richiede qualità eccelse, d'ispirazione e manuali. L'unicità e il virtuosismo insiti in tale produzione, infatti, hanno un peso considerevole nel definire la preziosità dell'ornamento che, sia nel mondo antico sia in quello moderno, è maggiore o minore proprio in virtù della sua singolarità, della maestria tecnica applicata, della sua composizione e della sua struttura, oltre che in ragione della rarità e del tipo di metalli e pietre che lo compongono.

¹¹ Cfr. Balboni Brizza M. T., Butazzi G., Mottola Molino A., Zanni A. a cura di, *Gioielli: moda, magia, sentimento*, catalogo in occasione della mostra presso il museo Poldi Pezzoli, Mazzotta, Milano, 1986.



Alcuni esempi di gioielli antichi dell'oreficeria romana

La preziosità dei materiali, tuttavia, è da considerarsi in relazione all'epoca nella quale furono impiegati e all'area di utilizzo. In passato, ad esempio, nella cultura cinese, la giada era molto più preziosa dell'oro ed era utilizzata soprattutto a fini rituali poiché richiamava gli attributi della divinità.

È soltanto dagli anni '60 e '70 del XX secolo che avviene lo scardinamento del valore connesso alla preziosità dei materiali in favore soprattutto della ricchezza concettuale e della ricerca formale legata alla ricerca ornamentale.

Un primo momento di rottura con il passato si ebbe già con l'avvento della standardizzazione nella produzione, in seguito alla quale si entrò in un'epoca che tendeva al puro funzionalismo ornamentale discostandosi enormemente dalle epoche precedenti, che esprimevano invece una filosofia del gioiello come oggetto contraddistinto da finalità specifiche.

Le funzioni assolve dagli ornamenti, infatti, non erano solo di tipo decorativo ma molteplici, e possono esprimersi in uno stesso oggetto anche contemporaneamente. I gioielli quindi hanno sempre avuto un potere di natura

segnica, rappresentando il significante di qualcos'altro e sono tutt'ora uno strumento privilegiato dei linguaggi visivi di autorappresentazione.

Prima di tutto vi è in essi una funzione di tipo identitario che si riconosce nei rapporti esistenti tra il possessore e gli altri soggetti: tale funzione esplicita l'appartenenza dell'individuo a un gruppo e per distinguersi dai membri di un altro gruppo sociale. Inoltre, all'interno di una cerchia ben definita di individui, il gioiello assume il ruolo di status symbol nella distinzione gerarchica e nella definizione dei rapporti tra il singolo e la collettività.

L'idea del gioiello come espressione dell'individualità e dei caratteri soggettivi della persona è in realtà un concetto più recente, nato agli inizi del XX secolo, mentre nelle epoche precedenti il valore identitario dell'ornamento aveva un significato più ampio che dipendeva da precise norme di autorappresentazione nella collettività.

Un'altra funzione del gioiello, ben rappresentata anche nel passato, è quella cerimoniale: il gioiello entra a far parte di una ritualità, diviene dono politico o promessa coniugale, nobilitando così l'affermazione di sentimenti come l'amore, la fedeltà, l'amicizia, la lealtà, la dignità.

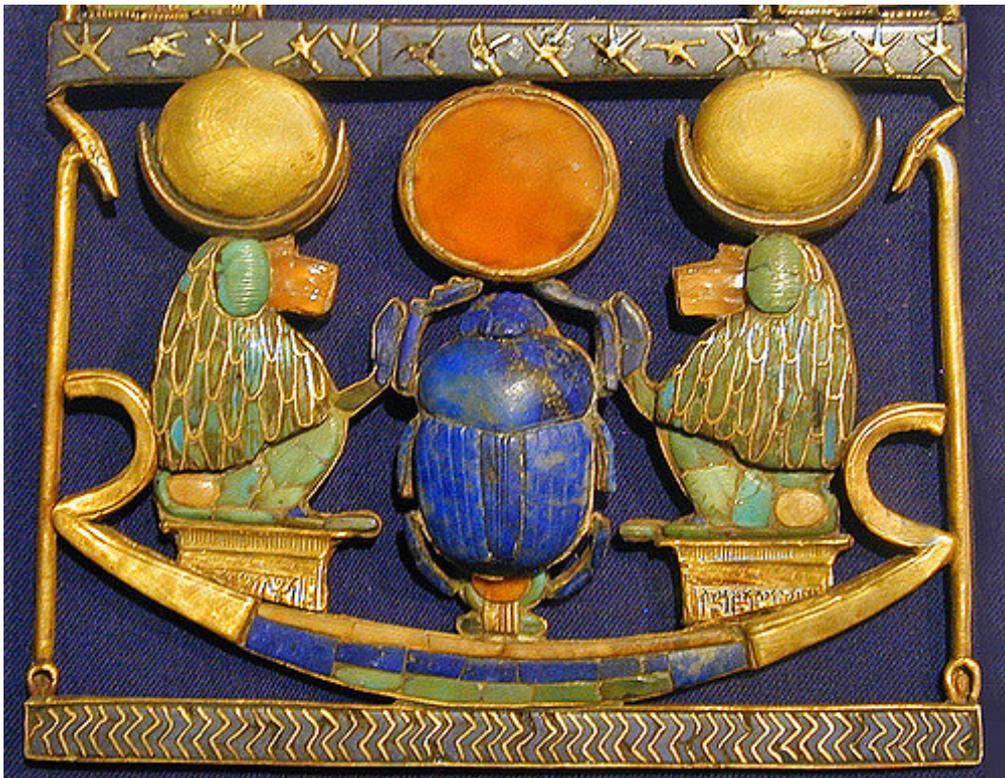
Il valore simbolico del gioiello, in ambito cerimoniale, ha, inoltre, la funzione di scandire i momenti salienti della vita dell'individuo e sono numerose le civiltà del passato, come i Sumeri e gli Egizi, che destinavano i beni più preziosi alla ritualità e alla tesaurizzazione legata al momento della morte e al transito dell'anima.

Con il VIII secolo d.C, tuttavia, l'usanza pagana di seppellire i gioielli nelle tombe dei defunti svanisce in quasi tutta l'Europa. Questa usanza del passato, però, è stata fondamentale per gli studi di archeologia volti a ricostruire gli aspetti salienti delle civiltà antiche, sia quelli strettamente legati all'ambito tecnico e artistico dell'oreficeria, sia quelli culturali e sociali.

I manufatti di ornamento e di oreficeria, nonostante siano stati considerati spesso marginali rispetto ad altri tipi di produzioni artistiche, in particolar modo le manifestazioni figurative, risultano determinanti per le ricostruzioni e l'analisi dei caratteri sociali ed economici delle civiltà del passato, in quanto erano un

mezzo di espressione della comunità.¹² Ciò è dimostrato, ad esempio, dal fatto che in Egitto la sepoltura dei corpi con oggetti ornamentali non era destinata solo ai reali o ai più ricchi ma era una pratica ricorrente anche tra i meno abbienti.¹³

La simbologia presente su questi gioielli funerari è di tipo religioso e magico poichè a essi era associato un enorme valore talismanico. La cultura egizia è, infatti, tra le più emblematiche in questo senso: la maggior parte degli amuleti appare sotto forma di gioielli, caratterizzati da un repertorio straordinariamente ricco di colorazioni simboliche e figurazioni allegoriche, come lo scarabeo sacro, che rappresenta la creazione, o il fiore di loto, associato alla resurrezione.



Gioielli del faraone Toutankhamon, pendente parte del pettorale con al centro lo scarabeo sacro, 1340-1331 a.C, Egitto.

¹² Cfr. Baldini Lippolis I. e Guaitoli M.T a cura di.; *Oreficeria antica e medioevale tecniche, produzione, società* primo volume della serie *Ornamenta*, Ante Quem Editore, Bologna, 2009

¹³ Cfr. Philips C., *Gioielli. Breve storia dall'antichità ad oggi*. Rizzoli, Milano 2003

Anche nelle epoche successive la fede sul valore magico, curativo e apotropaico di alcuni gioielli perdura a lungo. Nel medioevo, in particolar modo, sono approfondite e descritte finemente in molti lapidari le virtù delle pietre.

A questo proposito tra i testi medievali più interessanti troviamo le *Kyranidi* di Ermete Trismegisto, che ambisce a proporsi come un vero e proprio trattato medico sull'uso delle pietre. Successivo, ma altrettanto celebre e rilevante, è il lapidario *Gemmarium et Lapidum Historia* del 1647 in cui l'autore, Anselmus Boetius de Boot, effettua una distinzione tra i poteri naturali e sovranaturali delle varie pietre.

Nel Romanticismo, infine, si assiste all'ultimo momento di importante considerazione del valore simbolico dei gioielli e delle pietre, rilette soprattutto in chiave sentimentale.¹⁴

1.4 RIFLESSIONI SUL RAPPORTO TRA CORPO E GIOIELLO

Parlando di gioielli è inevitabile riflettere sulle diverse relazioni che essi instaurano con il corpo, poiché sono considerabili estensioni di quest'ultimo e amplificatori dell'innata capacità del corpo umano di esprimersi e comunicare. Il differente approccio alla corporeità da parte delle varie culture ha portato gli studi antropologici ad evidenziare da tempo come le rappresentazioni e le pratiche relative ai corpi, siano esse culturali, sociali o simboliche, sono in grande misura arbitrarie.

Allo stesso modo anche la relazione fra l'ornamento e il corpo è stata ed è soggetta a svariati cambiamenti. Le motivazioni alla base di questo fenomeno non sono esclusivamente imputabili alla variazione dei canoni di bellezza nei popoli, ma sono anche legate a una codificazione simbolica, socialmente riconosciuta, che permette di trasmettere messaggi differenti che variano secondo che cosa si indossa e in che parte del corpo.

¹⁴ Cfr. Balboni Brizza M. T., Butazzi G., Mottola Molino A., Zanni A. a cura di, *Gioielli: moda, magia, sentimento*, catalogo in occasione della mostra presso il museo Poldi Pezzoli... op. cit

D'altra parte sono numerose le relazioni, personali e sociali, che riguardano il rapporto fra gioiello e corpo. Come già accennato nel capitolo precedente, l'idea che alcuni preziosi e le virtù connesse alle loro pietre potessero avere poteri curativi, e influenzare così il corpo, è largamente diffusa sia in epoca antica sia durante il Basso Medioevo e il Rinascimento. Nel *Liber Lapidum* di Marbodo ¹⁵, scritto tra il 1067 e 1081, sono descritte più di sessanta pietre con le loro virtù ed è affermata l'influenza di alcune di queste sulla psiche. In un altro documento, relativo all'inventario di Carlo V di Francia, risalente al 1380, si cita la cosiddetta "pietra santa", che aveva la capacità di aiutare le donne ad avere figli. Sempre nello stesso documento, si accenna anche all'utilizzo di pietre dai poteri più disparati come ad esempio la prevenzione dei contagi o cura della gotta, quest'ultima una malattia al tempo molto diffusa.¹⁶

Fino al Settecento la credenza popolare vedeva nella malattia l'emanazione di una forza demoniaca e che il solo rimedio a questa sciagura fosse l'impiego di oggetti ed elementi magici da contrapporvi. La più importante tra le proprietà che l'uomo conferiva alla pietra preziosa era, quindi, quella di trasmettergli il potere che essa aveva in sé e per questo motivo le pietre stesse ebbero un ruolo così importante nella medicina popolare.

A partire da tali convinzioni, durante il Medioevo le pietre venivano pertanto forate, allo scopo di farle emanare meglio le loro proprietà; era quindi importante che fossero messe a contatto con il corpo del portatore tramite l'uso del gioiello. ¹⁷

Un altro impiego del gioiello in relazione al corpo ha come obiettivo la distinzione di genere. Fin dall'età del Bronzo gli ornamenti e gli accessori dell'abbigliamento iniziarono a diversificarsi in base al sesso. Il corpo maschile e quello femminile sembrano aver bisogno di una distinzione esplicita all'interno della società che proprio il gioiello contribuisce a definire.

¹⁵ Marbodo è Vescovo di Rennes, in Francia, nel XI secolo e scrive un celebre trattato il *Liber Lapidum* tra il 1067 e il 1081 in cui illustra i propri studi sulle qualità magiche delle pietre e i loro poteri sul corpo. Tale opera si diffuse largamente in tutta Europa tra monaci, orafi, medici e farmacisti.

¹⁶ Cfr. Gregorietti G., *Il gioiello nei secoli...* op. cit

¹⁷ Cfr. Balboni Brizza M. T., Butazzi G., Mottola Molfino A., Zanni A. a cura di, *Gioielli: moda, magia, sentimento*, catalogo in occasione della mostra presso il museo Poldi Pezzoli... op. cit.

Sebbene anelli, spille e ganci da cintura fossero portati probabilmente sia dagli uomini sia dalle donne, essi si distinguevano per le forme e le decorazioni applicate, come anche per il modo in cui erano indossate. Si può osservare che, nei secoli passati, l'importanza delle varie tipologie di gioielli e l'utilizzo di alcune parti del corpo rispetto ad altre ha subito molti cambiamenti. Pensiamo, ad esempio, agli elmi rinvenuti nelle tombe di Ur, in Iraq, che si ritiene fossero utilizzati in funzione cerimoniale o funeraria; all'utilizzo, in epoca Bizantina, delle catene da corpo e dei pettorali dai grandi pendenti con monete e raffigurazioni militari per gli uomini e scene religiose per le donne; alle fibule, fibbie e cinturoni riccamente decorati grazie alle tecniche della granulazione e della filigrana tipiche della cultura etrusca; infine, alle decorazioni per i capelli, realizzate con tecniche sempre più elaborate e con motivi complessi, caratteristiche delle civiltà dell'Egeo.



Grande fibula etrusca da parata. In oro decorato a sbalzo, punzone, ritaglio e granulazione

Altri oggetti, ormai caduti in disuso in Occidente, ma che furono importantissimi in diverse epoche sono stati i diademi, i copricapi, le tiare e le corone, tutti finalizzati ad adornare il capo, la parte del corpo da valorizzare per eccellenza, e nati con la precisa funzione simbolica di esprimere la forza e la grandezza di chi li portava.

La corona, in particolare, rappresenta un simbolo che contraddistingue colui che si trova all'apice della gerarchia sociale o che deve essere venerato. Soprattutto nell'Alto Medioevo questo prezioso ha raggiunto un grado di massimo splendore sia nell'oreficeria germanica sia nelle corone imperiali del periodo carolingio e ottoniano; tutte quante caratterizzate da un grandioso sfarzo di pietre e di decorazioni raffinate.



La corona ferrea, museo e tesoro del duomo di Monza. Antica e preziosa corona che venne usata nell'Alto Medioevo fino al XIX secolo.

Anche i radicali cambiamenti subiti dagli ideali di bellezza e dai meccanismi del costume sociale, all'interno delle varie culture, hanno ripetutamente trasformato l'approccio alle diverse zone del corpo e alle sue forme, dettandone gerarchie di importanza e simbologie, fino al punto di esasperare e alterare anche artificialmente la silhouette e la struttura naturale del corpo. La morfologia del gioiello in relazione alle forme del corpo non è stata sempre

pensata in maniera da conciliarsi fra loro, ma talvolta è stata imposta a discapito del corpo stesso e dei suoi movimenti.

A questo proposito si può notare la preferenza di moltissime culture verso il collo allungato, associato a dignità, autorità, benessere. Di conseguenza, così come è avvenuto per il capo, questa parte del corpo è stata soggetta a una particolare valorizzazione e pertanto adornata con elementi in genere preziosi e caratterizzati da una forte simbologia.¹⁸

Un esempio emblematico della modificazione estrema a cui è stato sottoposto il corpo mediante il gioiello è proprio legato al collo delle donne Padaung dello stato del Kayan, in Birmania. Conosciute in tutto il mondo come le “donne giraffa”, esse indossano fin da piccole vari anelli di ottone intorno al collo, ritenuti segno di riconoscimento identitario e di bellezza; tali anelli, inseriti progressivamente negli anni, spingono lentamente in basso i muscoli intorno alla clavicola, comprimendo la gabbia toracica e deformando così tanto l’aspetto da rendere il collo più lungo.



Ritratto di una donna Padaung con i caratteristici anelli di ottone che le avvolgono il collo, Stato Kayah, Birmania

¹⁸ Cfr. Koda H., *extreme beauty: the body transformed*, Catalogo della mostra presso The Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.

Come ha scritto Silvana Annicchiarico in occasione di una mostra presso la Triennale di Milano “Se il gioiello serve (ed è servito storicamente) a definire l’identità di chi lo indossa, risulta infatti molto discutibile il tentativo di relegarlo nella sfera del superfluo, a meno di non ritenere tutto ciò che è funzionale alla costruzione dell’identità meno utile o meno nobile di ciò che è funzionale al soddisfacimento dei bisogni “primari” del corpo. Di quello stesso corpo che, per altro, oltre a nutrirsi, sedersi, dormire, e abitare da sempre fa progetti intorno a sé e alla propria immagine, e trova spesso proprio nei gioielli alcuni dei vocaboli più preziosi per costruire un linguaggio con cui cercare di dirci cos’è, cosa vorrebbe essere, come vorrebbe apparire”¹⁹ I gioielli, quindi, sono oggetti che lavorano sul corpo, dialogano con i movimenti e con le forme corporee e amplificando il suo già ricco linguaggio.

Nel corso del XX secolo il gioiello, grazie all’influenza di critici autorevoli e artisti, è allontanato sempre più dall’ambito delle arti minori avvicinandolo invece alla ricerca del design e dell’arte. Il gioiello può così ambire ad essere una forma di scultura, una vera e propria scultura corporea, tanto da essere ormai tenuto in considerazione come medium capace di contribuire alla riflessione sul corpo.

¹⁹ Cfr. Annicchiarico S., *Sull’utilità del superfluo. Gioielli e design nella storia della Triennale in Il design della gioia. Il gioiello tra progetto e ornamento*, catalogo della mostra presso La Triennale di Milano, Cappellieri A. e Romanelli M. a cura di, Milano, 2004.

IL RICONOSCIMENTO DEL GIOIELLO COME OPERA D'ARTE: UN PASSAGGIO GRADUALE

2.1 LA RIVOLUZIONE *ARTS AND CRAFTS*

L'incursione di artisti, pittori e scultori, nel mondo dell'oreficeria, è una costante riscontrabile in tutte le epoche. Tuttavia, l'atteggiamento nei confronti della creazione orafa cambia col trascorrere dei secoli: gli artisti che, in epoche passate, mostrano un grande interesse per l'oreficeria, raramente realizzano ornamenti per il corpo ma eseguono elementi decorativi od oggetti preziosi strettamente legati a funzionalità di uso quotidiano.

Diverso è, invece, l'approccio all'ambito orafo da parte degli artisti dalla fine del XIX secolo, e soprattutto, nel XX secolo, dal secondo dopoguerra; per essi il gioiello incarna un nuovo concetto di preziosità e inizia a essere considerato un campo di espressione artistica ove sperimentare forme, materiali, tecniche e nuove ricerche.

In questo senso è particolarmente emblematica l'affermazione della storica del gioiello Vivienne Becker, per la quale "L'arte della gioielleria è antica quanto l'uomo, ma l'idea del gioiello come arte è appena agli inizi".²⁰

Il processo che porta al passaggio del gioiello da opera artigiana a opera d'arte ha inizio alla fine dell'Ottocento e trova le proprie premesse nei movimenti di reazione alla fabbricazione di oggetti in serie.

L'euforia nei confronti dell'industrializzazione, con le sue pratiche di massificazione e meccanizzazione, coinvolge anche la gioielleria, rendendo il gioiello un oggetto perfetto dal punto di vista tecnico ma completamente privo

²⁰ Cfr. Becker V., *L'arte e il Gioielliere*, in *Importanti Gioielli*, catalogo dell'asta presso Palazzo Broggi, 1997, Milano

di qualsiasi valore estetico. In questo contesto, la ricca borghesia ricercava principalmente la preziosità e la purezza dei materiali mentre la produzione era caratterizzata da una forte omologazione stilistica, poiché le case di produzione non erano disposte a investire in alcun tipo di sperimentazione creativa, senza avere la certezza di una buona risposta da parte del mercato. Il gioiello era così trasformato in un oggetto dal valore quasi esclusivamente economico.

Parallelamente, alla fine del XIX secolo, si fanno strada alcune importanti *Maison* come quella di Louis Francois Cartier (1847) o, in seguito, la storica *Maison* di Peter Carl Fabergé, il quale iniziò la sua attività a Pietroburgo nel 1870 e la cui eclettica produzione, di altissimo livello, interpretava ed era profondamente influenzata dalle più interessanti forme d'arte europee e orientali.²¹



Uovo Fabergé, Peter Carl Fabergé

²¹Cfr. Black A., Sborghi F. (a cura di), *Storia dei Gioielli...* op. cit.

L'importanza dell'influenza reciproca dei vari ambiti artistici e la conseguente ibridazione di tecniche e stili tra gli artisti, in questi anni è sostenuta con vigore dall'esperienza *Arts and Crafts*, un movimento sociale ed estetico di rinnovamento artistico che si estese in tutta Europa alla fine del XIX secolo e ebbe come scopo la rivalutazione della creazione artigianale.

L'*Arts and Crafts* si presenta come un movimento rivoluzionario che determina il primo vero momento di rottura con il passato: le cosiddette arti applicate, tra le quali si annovera anche l'arte della gioielleria, smettono così di essere relegate nella sfera delle arti minori, superando il divario con le arti pure in favore di uno stretto dialogo tra i diversi campi artistici.

L'obiettivo dell'*Arts and Crafts*, che trae origine dal socialismo utopistico di Ruskin e il cui capofila è William Morris, era quello di realizzare l'*estetizzazione del quotidiano*, sostenendo che l'arte dovesse ritornare a far parte dell'esperienza quotidiana attraverso la qualità della creazione artigianale.

Paul Greenhalgh, curatore inglese d'arte e design, nel saggio *Le Style Anglais*²² afferma che l'*Art and Craft* era un vero e proprio atteggiamento e una filosofia di vita prima ancora che uno stile. All'interno del movimento, infatti, si fanno spazio nuovi ideali, morali, sociali ed estetici, posti imprescindibilmente sullo stesso piano della funzione, trovando piena espressione all'interno della progettazione, del disegno e della produzione artigianale di oggetti quotidiani.

La riconsiderazione del lavoro artigianale, infatti, avviene in virtù di nuovi valori che mirano a un miglioramento generale della qualità della vita e al rifiuto di qualsiasi compromesso con la riduzione di qualità tipico della produzione in serie. I valori portati avanti da questo movimento sono profondamente connessi al tema dell'accessibilità all'arte che, all'interno del gruppo di Morris, riguardava questioni innanzitutto morali: era inaccettabile, infatti, che l'arte potesse essere un piacere elitario, confinato nelle gallerie e nei musei, mentre doveva democraticamente risultare disponibile a tutti anche attraverso gli oggetti di uso quotidiano.

²² Cfr. Greenhalgh P. *Le Style Anglais*, in *Art Nouveau 1890-1914*, catalogo della mostra tenutasi presso il Victoria & Albert Museum, Victoria & Albert Publication, Londra, 2000

La concretizzazione di questi ideali avviene all'interno della Morris, Marshall, Faulker & Company, la ditta di tessuti, vetrate, ceramiche e arredi fondata nel 1861 da Morris stesso. In questo contesto la realizzazione degli oggetti e degli arredi era accuratamente seguita e studiata dal punto di vista artistico, in ogni sua fase; le competenze di ognuno dei componenti la ditta furono impiegate al fine di un complesso programma di progettazione totale che coinvolgeva numerosissimi ambiti, dall'architettura fino all'arredo di interni.²³

Walter Crane, artista e illustratore, tra i più stretti collaboratori di Morris, su un numero della rivista inglese *Art Nouveau Illustrated* affermava di voler “mutare gli artisti in artigiani e gli artigiani in artisti”, sostenendo così lo stretto connubio di competenze tecniche e artistiche che si andava creando all'interno del movimento.²⁴



Pattern con elementi naturalistici, stampa tessile, William Morris

²³ Cfr. Masini L.V, *Liberty Art Nouveau*, Giunti Editore, Firenze, 2009

²⁴ Cfr. Black A., Sborghi F. (a cura di), *Storia dei Gioielli...* op. cit.

Per quanto riguarda la creazione di gioielli, una figura chiave operante in questo periodo è rappresentata da Charles Robert Ashbee, artista orafo e creatore di ornamenti originali e unici caratterizzati da una forte stilizzazione naturalistica e dalla fluidità delle linee, in coerenza con il nascente gusto *Art Nouveau* che si andava sviluppando. Questo artista inglese fu un esponente fondamentale all'interno del movimento *Arts and Crafts*, del quale promosse i principi e le pratiche soprattutto attraverso la *Guild and School of Crafts*, fondata nel 1888 a Londra, nella quale erano realizzati arredi, gioielli, stampe e tessuti.



C. R. Ashbee, Fibbia di cintura, argento e turchesi, 1897

Secondo Vivienne Becker “da un lato l’*Art and Craft* ha sicuramente fallito nell’intento di attrarre un pubblico sensibile all’arte più ampio e nuovo: i gioielli e gli oggetti fatti a mano erano più costosi degli equivalenti oggetti di

produzione industriale e il pubblico voleva gioielli, oggetti e accessori appariscenti, perfetti e alla moda, resi accessibili e raggiungibili proprio grazie alla meccanizzazione. Sul piano commerciale, il pensiero del movimento *Arts and Crafts* non era attuabile e finì col perpetuare quell'elitarismo che tanto condannava".²⁵

2.2 L'ART NOUVEAU E L'IDEA DI OPERA D'ARTE TOTALE

L'*Art Nouveau* è la prima figlia delle premesse che abbiamo preso in considerazione finora, rappresentando, infatti, sia una nuova concezione artistico-sociale, sia un nuovo tipo di relazione tra le arti figurative e le arti applicate.

L'importanza che queste ultime hanno assunto nel periodo *Liberty* è in stretta connessione con i cambiamenti politici e sociali in atto e con il nuovo rapporto che si va instaurando tra arte e società. Il successo dell'interesse intorno *all'Art Nouveau* è determinato, infatti, da una serie di fenomeni quali le rivoluzioni borghesi, la formazione degli Stati nazionali e la crescita dei sistemi economici in chiave industriale che stimolano l'imprenditoria borghese e allo stesso tempo contribuiscono al successo delle Grandi Esposizioni Universali che nascono proprio alla fine dell'Ottocento.

Secondo la storica dell'arte Rossana Bossaglia " Alla fine dell'Ottocento, nel contesto di profonde modifiche della società e di evoluzione della classe borghese, e nella scia di sempre più intense e significative riflessioni teoriche sul problema dell'arte – specificamente su cosa sia l'arte – il ruolo delle cosiddette arti applicate va assumendo un nuovo e diverso valore; al punto che lo stile caratterizzante questo periodo, cioè l'*Art Nouveau* – con i correlativi fenomeni nei vari paesi europei – parte sostanzialmente dalla produzione di oggetti, per diffondersi poi a tutti i livelli dell'espressione artistica."²⁶

²⁵ Cfr. Becker V., *I gioielli Arts and Crafts* in M. Mosco (a cura di), *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal 900 ad oggi*, catalogo della mostra al Museo degli Argenti, Firenze, 2001

²⁶ Cfr. Bossaglia R., *L'Art Nouveau e le arti applicate* in M. Mosco (a cura di), *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal 900 ad oggi*, catalogo della mostra al Museo degli Argenti, Firenze, 2001.

Il dialogo e il confronto reciproco tra artisti e artigiani si rivela in questo periodo serrato e tendente a un rinnovamento dei linguaggi artistici: l'*Art Nouveau*, erede diretta dell'esperienza e dell'influenza *Simbolista*, rappresenta quindi una rivoluzione espressiva che investe tutti i campi dell'arte.

Già nel 1893, alcuni tra gli artisti più innovatori nell'ambito dei circoli intellettuali simbolisti, come Jan Toorop, Fernand Khnopff, Maurice Maeterlinck danno vita a una nuova associazione, la *Libre esthétique* (l'estetica libera), innovativa nella sua apertura nei confronti delle sperimentazioni nell'ambito delle arti visive come anche nelle arti applicate e nella grafica.²⁷

Sulla scia di queste esperienze, all'inizio del '900, gli artisti, spinti dalla ricerca di nuove modalità espressive, si dedicano, oltre che alla produzione delle loro opere, anche al disegno di gioielli o alla loro stessa realizzazione. Un esempio tra i tanti è quello della collaborazione tra il grafico e artista cecoslovacco Alphonse Mucha, legato alla *Secessione viennese*, e George Fouquet, figlio del noto gioielliere parigino Alphonse Fouquet, che realizzò gli oggetti orafi a partire dai disegni di Mucha.

Nel 1895 George Fouquet, dopo aver assunto la direzione della *Maison* del padre, decide di intraprendere la nuova strada dell'*Art Nouveau*, esponendo gioielli inediti e innovatori, contribuendo così al riconoscimento del profondo valore artistico di questi oggetti. Tra il 1899 e il 1901, la collaborazione di Fouquet con Mucha segna un ulteriore punto di svolta nell'ottica di tale riconoscimento, portando alla realizzazione di opere spettacolari.

D'altra parte, in tutta Europa, le suggestioni tratte dalla natura, le linee dinamiche, gli accostamenti cromatici intensi, i motivi vegetali e il rifiuto del rigore della simmetria costituiscono il *fil rouge* che lega le opere di pittori e scultori, i progetti architettonici, il design degli interni, gli oggetti e i gioielli.

²⁷ Cfr. Dellapiana E., Montanari G., *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET Editore, 2015



A. Mucha, *Dessin de Montre*, Jewelry Design illustration
For Georges Fouquet, 1900

In opposizione alla serialità e alla freddezza della civiltà della macchina l'*Art Nouveau* sottolinea, infatti, la libertà d'espressione, curva il proprio sguardo sulla fluidità e sui dettagli minimi della natura e si presenta con nuovi ritmi di linee dinamiche e di ispirazione orientale.

Il nuovo gusto stilistico permette quindi di creare un gioiello dalla fisionomia assolutamente inedita, anche grazie alla sensibilità dei numerosi artisti che contribuiscono ad arricchire questo ambito estetico.

L'originalità dei motivi e l'interesse specifico di questo periodo artistico nei confronti della bellezza formale fanno sì che lo stile stesso diventi uno degli elementi determinanti per la valutazione del valore dell'oggetto in sé.

In tal modo, anche nel gioiello, il valore della novità stilistica predomina sulla preziosità dei materiali: si fa strada infatti una nuova considerazione dell'elemento decorativo che non è più legata a una semplice sovrastruttura bensì diviene stimolo per la struttura stessa, tanto da consentire di modellare oggetti artistici di autonoma bellezza.

Renè Lalique, nell'ambito dell'*Art Nouveau*, è tra gli artisti orafi che ha contribuito maggiormente a delineare un nuovo sguardo sulla percezione del gioiello. La produzione di questo grande orafo francese, caratterizzata da un forte simbolismo e da un'estrema leggerezza e armonia, sia nelle forme sia negli accordi di colore, fa emergere dalla sua opera un'individualità artistica dallo stile estremamente riconoscibile. Egli, inoltre, utilizza non solo materiali preziosi ma anche semi-preziosi e inusuali, come il vetro satinato e inciso, accostandoli a tecniche di smaltatura sperimentali.

L'orafo francese è riconosciuto, pertanto, al pari di un vero artista ed elogiato per la sua arte orafa in ogni ambito. Egli ebbe modo di partecipare con le sue creazioni più originali a innumerevoli mostre ed esposizioni universali in tutta Europa, a iniziare dall'Esposizione Universale di Parigi del 1900 e dalla mostra *La Maison de l'Art Nouveau* nella galleria del celebre mercante d'arte Samuel Bing, le quali sanciscono il successo dei suoi gioielli.²⁸

²⁸ Cfr Possémé E., *Il gioiello Art Nouveau in Francia* in M. Mosco (a cura di), *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal 900 ad oggi*, catalogo della mostra al Museo degli Argenti, Firenze, 2001

Già nel 1897 Emile Gallé, il noto industriale delle arti decorative, descrive con entusiasmo le creazioni di Lalique affermando che un suo gioiello “possiede tutte le qualità richieste: eleganza di disegno, sicurezza di costruzione, sobrietà nello sfarzo [...] tecnica raffinata, virtuosismo amorevole, appassionato talento per i materiali gradevoli, accordo dei colori”.²⁹



R. Lalique, Anello, Oro 18 carati, smalto e perla, 1900

La spinta creativa che ibrida i vari ambiti della produzione artistica e i primi riconoscimenti del gioiello come opera d’arte derivano dalla nascente idea che l’arte non debba essere circoscritta esclusivamente alle opere prive di funzioni pratiche, ma che si possa attuare una rivoluzione estetica nel quotidiano che mescoli arte e vita e che interessi gli oggetti di uso comune.

Tali principi sono anche alla base della *Wiener Werkstatte* (Officina Viennese) fondata nel 1903 da Joseph Hoffmann e da Kolo Moser, che costituisce una tappa fondamentale nata dalle premesse della *Guild and School of Crafts* di

²⁹ Cfr. Gallé E., *Les Salons de 1897, object d’art*, in *La Gazette des Beaux Arts*, XVIII, 1897

Ashbee e che anticipa l'esperienza del *Bauhaus* e la nascita dell'industrial design.

L'*Officina Viennese* era una comunità di artisti operanti in vari settori dell'attività creativa, dai mobili alla rilegatura di libri, al gioiello e ai tessuti, il cui l'intento principale era di integrare la ricerca estetica all'interno della fase progettuale ed esecutiva della produzione industriale.

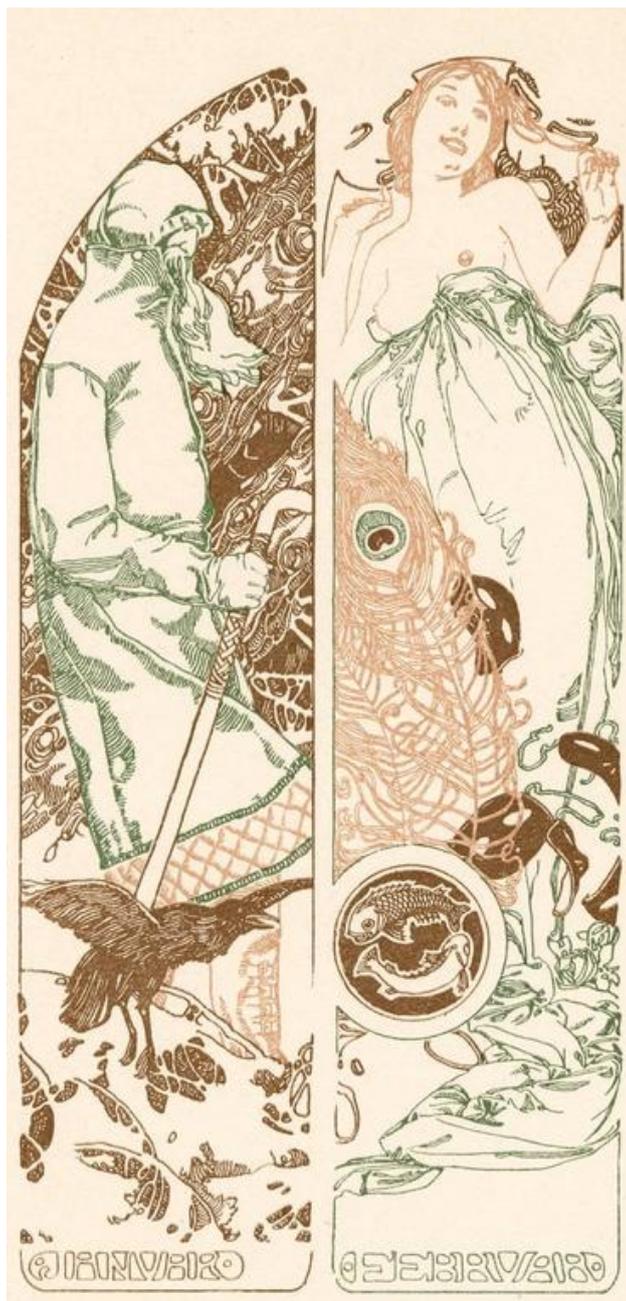
Nei gioielli dell'architetto e designer, Joseph Hoffmann e dell'artista Otto Czeschka possiamo notare, ad esempio, i segni evidenti della ricerca artistica che tende a caratterizzarsi per le linee avvolgenti e stilizzate oltre che per le forme dai tagli geometrici e squadrati proprie della *Secessione Viennese*.



C. O. Czeschka, Wiener-Werkstätte_Bracciale, Oro e Pietra di luna, 1910

Rispetto al gusto dell'*Art Nouveau* francese, la *Scuola di Vienna* e la *Wiener Werkstatte*, si orientano, infatti, verso una maggiore geometrizzazione e semplificazione delle forme: l'ispirazione sembra essere quella dei modelli bizantini e della schematizzazione tipica dei mosaici.³⁰

³⁰ Cfr. Bossaglia R., *L'Art Nouveau e le arti applicate* in M. Mosco (a cura di), *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal 900 ad oggi*, catalogo della mostra al Museo degli Argenti, Firenze, 2001



C. O. Czeschka, *Gerlach's Allegorien Plate #83 Stagioni*, Litografia, 1897

Così come l'oreficeria si rivolge alle opere degli artisti visivi per trarne ispirazione anche l'arte guarda alla produzione orafa più innovativa. Considerando, ad esempio, i due pittori secessionisti per eccellenza, Klimt e Schiele, Guido Gregoriotti, storico direttore del museo Poldi Pezzoli di Milano, afferma che “ L'arte di Gustave Klimt e di Egon Schiele non è estranea alla

gioielleria secessionista per certe soluzioni decorative e certo preziosismo cromatico che caratterizzano i dipinti dei due maestri.³¹

La contaminazione interdisciplinare dei diversi ambiti artistici che mirava ad una sintesi tra arte e artigianato era, infatti, dalla seconda metà del XIX secolo, un obiettivo di molte realtà artistiche Europee, la più nota delle quali è rappresentata dalla scuola del *Bauhaus*, che trovava la propria essenza fondante nella concezione wagneriana di *opera d'arte totale*.

Nel saggio *Arte e Rivoluzione*, del 1849, Richard Wagner parla, infatti, della *Gesamtkunstwerk*, un neologismo dell'autore, intraducibile in italiano ma che si riferisce alla convergenza dei saperi artistici al fine del conseguimento delle sintesi di tutte le arti, espressione più profonda dell'anima di un popolo.

Nonostante Wagner tratti questo tema nell'ambito della tradizione artistico-musicale, il concetto si è poi esteso a ogni campo artistico e ha avuto un grandissimo sviluppo lungo l'Ottocento e il Novecento.

Parallelamente alla tensione verso il rinnovamento avviato dalla gioielleria *Art Nouveau*, è da tenere presente che persistevano comunque forme più tradizionali e commerciali dell'arte orafa, simboli in particolare del benessere personale, associate alle grandi *Maison*. Cartier e Boucheron a Parigi, Asprey a Londra, Black Starr e Frost a New York, Bulgari in Italia, producevano, infatti, oggetti di grande valore tecnico-artigianale ma con un approccio sicuramente più classico rispetto al fermento artistico che si andava manifestando.

2.3 UN CONTESTO DI OSMOSI ARTISTICA

In coerenza con questo clima di trasformazioni, sperimentazioni e ricerca che attraversa le arti applicate si colloca, nel ventennio a cavallo tra la prima e la seconda guerra mondiale, tutta una serie di esperienze cariche di nuovi fermenti creativi.

³¹ Cfr. Gregoriotti G, *Il gioiello nei secoli...* op. cit.

La direzione stilistica e di ricerca che si va manifestando, sia nel contesto delle arti visive sia in quello delle arti decorative, è orientata maggiormente verso la non figurazione ed è connessa alle tendenze estetiche fondate sulla teoria della pura visibilità.

Il cubismo, il futurismo, gli studi sull'astrazione di Mondrian e del gruppo *De Stijl*, le ricerche che si sviluppano all'interno della scuola del Bauhaus, in cui insegnano tra i più autorevoli artisti dell'epoca, sono quindi alla base anche delle nuove forme della gioielleria d'avanguardia, grazie alle strette collaborazioni tra artisti e artigiani.

Il 1925 è una data fondamentale che segna l'avvio di una stagione artistica di grandi rinnovamenti avvenuti in seguito alla tragedia della Grande Guerra: a Parigi, infatti, si svolge l'Esposizione Universale delle Arti Decorative che porta al successo l'Art Decò, il cui nome ha origine proprio dalla fortunata esposizione parigina che ne determina il successo.

Lo stile compositivo dell'Art Decò si basa soprattutto sul gioco geometrico delle linee e sull'essenzialità della figurazione. Il gioiello si fa quindi meno arzigogolato e ornato ma guarda alla linearità formale delle culture dell'Africa e dell'antico Egitto, risultando influenzato dalla scoperta dei tesori di Tutankhamon nel 1922.

Si prediligono quindi, le superfici lisce o satinare dei metalli preziosi, con un grande uso del platino, ma anche del meno sofisticato acciaio; le pietre sono sempre più utilizzate per il loro valore cromatico e, per questo motivo, accostate anche in modo insolito, come nel caso dell'impiego, in uno stesso gioiello, del diamante con il corallo o dell'onice con lo smeraldo.

La filosofia del gioiello moderno si accosta, così, ai temi e ai motivi di una modernità sempre più dinamica e attiva per concretizzarsi in composizioni ritmate da rigide geometrie oltre che da colori forti e contrastanti.

Questi gioielli portano le firme di grandi artisti come Raymond Templier, Jean Fouquet, René Robert e Jean Despres in Francia, H.G Murphy in Inghilterra e Wiwen Nilsson in Svezia ma anche delle grandi *Maison* di gioielleria come Boucheron, Cartier e Van Cleef & Arpels.



Jean Depres, Pendente, 1929

Tra le esperienze più interessanti vi è sicuramente quella di Raymond Templier, grande innovatore e ispiratore di una rinascita artistica nella gioielleria francese, che è stato capace di riflettere nei propri gioielli le ricerche, il fermento e gli stimoli del suo tempo.

Al di là della grande maestria tecnica acquisita da Templier, il grande valore dei gioielli dell'artista sta nel perseguimento di una filosofia della modernità: ricercando funzionalità, efficacia e logica delle forme, fondamenti per lui di una bellezza scultorea, quasi architettonica, ricreava nei propri gioielli una compenetrazione di volumi e una combinazione di piani con le quali la luce potesse creare straordinari effetti luminosi e giochi di ombre.

Le influenze alla base della ricerca di questo artista poliedrico erano diverse fra loro. Secondo la storica dell'arte Melissa Gabardi "Non c'è dubbio che la sua produzione è in fondo un affascinante, accentuato prolungamento della ricerca cubista, dove il quadro-gioiello si concretizza grazie a una

sorprendente varietà di materiali assemblati con un senso infallibile del colore”

32



R. Templier, Anello, platino e zaffiro, 1925

Un'esperienza fondamentale per Templier, ricca di dialogo e di confronto, fu quella all'interno del *Gruppo dei Cinque*, una sorta di collettivo di menti creative, attivo a Parigi tra il 1926 e 1929 i cui protagonisti erano Pierre Legrain, legatore, Jean Puiforcat, argentiere, Raymond Templier, gioielliere, Pierre e Dominique Chareau, arredatori.

I componenti di questo gruppo erano accomunati dall'interesse per il mito della Modernità declinato nelle differenti discipline sviluppate. Una serie di esposizioni tenutesi in diverse gallerie parigine tra il 1926 e 1927 sancirono la notorietà del quintetto, ormai considerato un gruppo omogeneo. A questo si unirono, in una fase successiva, anche Bastard, disegnatore di oggetti d'uso, Le Corbusier e Charlotte Perriand, due tra gli architetti più rivoluzionari del XX secolo.

³² Gabardi M., *L'arte come gioiello* in M. Mosco (a cura di), *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal 900 ad oggi*, catalogo della mostra al Museo degli Argenti, Firenze, 2001

Le diverse personalità e gli stimoli apportati da ognuno di essi si mescolarono in un connubio di idee, di innovazioni formali e di sperimentazioni legate alle potenzialità espressive e strutturali dei nuovi materiali dell'epoca.³³

Nel 1929, inoltre, un ulteriore sodalizio artistico volto alla modernizzazione del gioiello si concretizza nell'*Union des Artistes Modernes* (UAM 1929-1958) di cui Templier è membro fondatore.

Lo scopo dichiarato del movimento è quello di “vincere l'abitudine dell'occhio” creando dei gioielli che non solo vadano contro il classicismo e il tradizionalismo dell'alta gioielleria ma che si contrappongano ad essi in quanto veri e propri oggetti d'arte.

Un generale clima di rinnovamento e di anticonformismo pervade la Parigi del tempo: l'atteggiamento, gli studi e le esperienze dei movimenti di avanguardia, caratterizzati dalla tendenza alla sperimentazione, dal rifiuto della tradizione e dalla ricerca di forme nuove, animano e influenzano gli artisti del gioiello alla ricerca di nuovi linguaggi.

Anche numerosi artisti visivi, molti dei quali di grande notorietà internazionale, sconfinano con le proprie sperimentazioni nel campo del gioiello, confrontandosi con esso e dedicando parte della loro attività creativa alla progettazione e alla realizzazione di questi oggetti scultorei. Alcuni di essi si dedicano a questo ambito solo in qualità di disegnatori, come Braque, Max Ernst, Dalì, Tanguy, Dubuffet, Picasso mentre altri sono i realizzatori stessi delle proprie creazioni e fra questi troviamo Cesar, Calder, Giacometti, Fontana, Capogrossi e molti altri.

Come scrive Claudio Cerritelli, in un saggio del 1995, il primo approccio da parte degli artisti nei confronti del gioiello risponde all' “esigenza di sperimentare liberamente i mezzi della pittura e della scultura nello spazio miniaturizzato del gioiello”.³⁴

In seguito l'interesse da parte di questi artisti nei confronti del gioiello non è solo più di mera trasposizione scultorea in una forma minimizzata ma diventa

³³ Cfr. Gabardi M., *L'arte come gioiello* in M. Mosco (a cura di), *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal 900 ad oggi*, catalogo della mostra al Museo degli Argenti... op. cit.

³⁴ Cerritelli C., *Intorno al gioiello d'artista*, in L. Somaini e C. Cerritelli (a cura di), *Gioielli d'artista in Italia 1945-1995*, Milano, Electa, 1995

motore di un nuovo tipo di ricerca in cui il gioiello è elevato a *medium* privilegiato con cui è possibile raggiungere nuovi e diversi livelli semantici. Il gioiello diventa così un nuovo e particolare campo di prova per l'arte.

I gioielli di George Braque, ad esempio, la cui realizzazione è nelle mani di Heger de Loewenfeld sono da considerarsi parte integrante della sua ricerca e opera artistica.

Secondo Guido Gregoriotti “ Il contributo che Braque ha dato all'arte della gioielleria, anche se limitato, dimostra che questo ramo delle arti decorative può avere validità di espressione anche nel campo delle arti figurative, come avvenne nel periodo rinascimentale italiano”³⁵



G.Braque, Spilla, Oro 18 carati e smeraldo, realizzazione Heger de Loewenfeld, 1963

³⁵ Cfr. Gregoriotti G, *Il gioiello nei secoli...* op. cit.

Nell'introduzione al testo *Dalì: a study of his art in Jewels*, scritto dall'artista stesso, Salvador Dalì descrive così l'arte della gioielleria:

Durante il rinascimento, i grandi artisti non si limitavano ad un solo mezzo di espressione. Il genio di Leonardo da Vinci si elevò ben oltre i confini di un quadro. Il suo spirito scientifico intuì i miracoli possibili nei fondi marini e nell'aria che oggi sono realtà. Benvenuto Cellini e Botticelli da Lucca crearono gemme per paramenti, navicelle per incenso, calici, ornamenti ingioiellati, di poderosa bellezza. Paladino di un nuovo rinascimento anch'io mi rifiuto di porre dei limiti a me stesso. La mia arte non coinvolge solo la pittura, la fisica, la matematica, l'architettura, la scienza nucleare, la fisionucleare, la mistinuscleare, ma anche la gioielleria. I miei gioielli sono una protesta contro l'alto costo del materiale per la gioielleria. Il mio obiettivo è di mostrare l'arte del gioielliere nella sua vera prospettiva dove il disegno e il lavoro artigianale sono da valutare al di sopra del valore delle gemme.³⁶

Questa affermazione è particolarmente emblematica del valore che molti artisti di questo periodo attribuiscono al gioiello e al ruolo che esso assume all'interno dell'arte e della società

La creazione di gioielli, per Dalì, si lega con grande coerenza alla sua ricerca surrealista e diventa un mezzo cruciale per esprimerla anche in virtù del legame privilegiato che il gioiello ha con il corpo: gli orecchini a forma di ricevitore, le spille a forma di bocca, il suo *occhio del tempo*, la cui iride è il quadrante di un orologio, sono in perfetta sintonia con le sue tematiche surrealiste e producono con grande intensità quell'effetto di straniamento ricercato da Dalì stesso in ogni sua opera.

³⁶ Dalì S., *Dalì: a study of his art in Jewels*, The Owen Cheatham Foundation, New York, 1977



S.Dalí, Spilla orologio, smalto blu, platino, diamanti, rubino

I gioielli scultorei di Alexander Calder rappresentano anch'essi uno sviluppo logico degli altri mezzi di espressione da lui sperimentati, che trovano una dimensione corporea alle sue opere cinetiche dal precario equilibrio sospeso, definite da Marcel Duchamp *Mobiles*. Calder è anche un artigiano meticoloso e a partire dal 1929 realizza lui stesso più di 1800 gioielli dal ritmo armonioso e dai metalli sia nobili, come l'oro e l'argento, sia poveri quali il rame, l'ottone, e frammenti di vetro o altri elementi trovati e riutilizzati.

Le sue prime esposizioni di gioielli hanno luogo, nel 1938, a Helsinki nella Galleria Artek e qualche anno più tardi a New York da Marian Willard.

I gioielli di Calder negli anni hanno costituito una parte integrante di numerose retrospettive dedicate all'artista e sono oggi presenti in alcune delle più importanti collezioni d'Arte al mondo come quella di Peggy Guggenheim, o di Diane Venet, nota collezionista di gioielli d'artista.



A. Calder, Necklace, silver, 1940 Ph: A. English

È interessante riportare le parole espresse da Diane Venet riguardo al valore della creazione degli ornamenti da parte degli artisti: “Un *gioiello d’Artista* al pari di una scultura o di un dipinto è un’opera d’arte. Scaturito dallo stesso approccio creativo, esso possiede la stessa forza, poetica e abilità di provocare, ogni tanto anche la stessa vena ironica. È esclusivamente lo scopo ultimo del pezzo che distingue l’uno dall’altra.

Il valore di un *gioiello d’Artista* non si può misurare in carati. Non si può giudicare attraverso il marchio, la brillantezza o la trasparenza. E indifferentemente a quale periodo esso appartenga, un gioiello creato da un pittore o scultore testimonia un rinnovato approccio all’arte, da un lato forse più giocoso ma non meno rigoroso”³⁷

³⁷ Cfr. <http://dianevenet.com/about/>

2.4 IL BAUHAUS E IL DE STILJ

Dopo quasi un secolo di premesse artistiche e di evoluzione della concezione del gioiello in ambito estetico, a partire dagli anni '50 e '60 del XX secolo il gioiello viene finalmente riconosciuto e "inteso come libera espressione artistica, aperto alle personali interpretazioni e sperimentazioni di forme, materiali e tecniche"³⁸

Il gioiello contemporaneo diventa quindi un campo artistico specifico all'interno del più vasto ambito dell'ornamento ed è definito e caratterizzato dal grande valore affidato alla ricerca concettuale e formale, dall'uso di materiali nuovi e accostamenti inediti, nonché dal diverso modo di concepire il corpo e l'oggetto indossato.

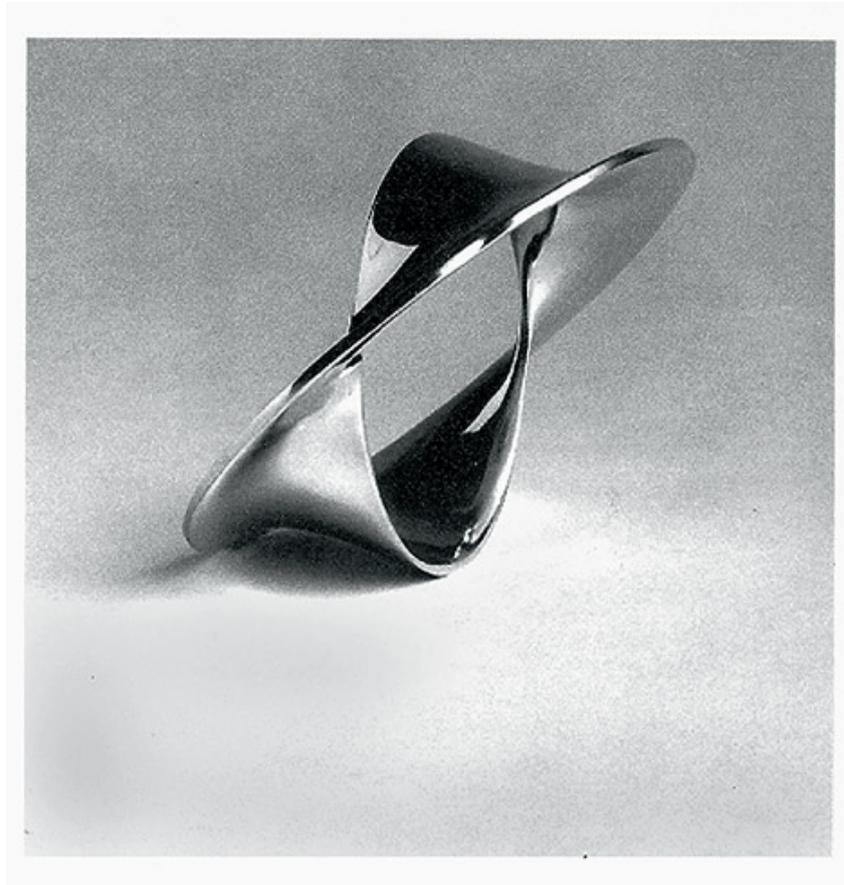
Non a caso emerge la necessità di dar vita a nuovi termini che definiscano la tipologia di questo gioiello: In Francia il termine *Bijoutiers-artistes* è coniato già nel 1934 dal celebre gioielliere George Fouquet per definire le pratiche che si andavano manifestando all'interno dell'*Union des Artistes Modernes*. In seguito, in Italia è definito *gioiello di ricerca* o *gioiello d'artista*, in Germania *neue schmuck* mentre in ambito anglosassone *contemporary jewelry* o *new jewelry*.

I paesi nordici, la Germania, l'Olanda, l'Inghilterra sono i primi a distinguersi per il modo rivoluzionario di intendere l'ornamento, come dimostra l'opera dell'artista olandese, Gijk Bakker e di sua moglie Emmy van Leersum con la quale instaura un sodalizio lavorativo particolarmente florido. Questi due artisti e designer a partire dalla fine degli anni '60 hanno rivoluzionato a livello nazionale e internazionale il design del gioiello contemporaneo per quanto riguarda l'aspetto sia concettuale sia formale.

Anche per Bakker e sua moglie influenze formali importanti arrivano dal mondo dell'arte contemporanea: la *Documenta* di Kassel e altre esposizioni di rilevanza internazionale portano infatti in quegli anni l'attenzione sulle ricerche Minimaliste degli artisti più strettamente visivi. Il rigore geometrico e

³⁸ Cfr. Bergesio M.C., *Un nuovo concetto di preziosità: la materia fonte di ispirazione creativa*, in *Lucca Preziosa*, 2010.

l'astrazione propria delle tendenze artistiche in corso influenzano Bakker e Van Leersum nello studio della forma, basata su principi rigidi e geometrici.



G. Bakker, Bracciale, Alluminio, 1967

La pratica di questi e di molti altri artisti a partire dagli anni '50 e '60 del XX secolo verrà approfondita nei capitoli successivi. Ci interessava però citarli, già in questa sede, anche se a titolo di esempio, come espressione e punto di arrivo di un rinnovamento graduale. I paesi nordici, infatti, sono stati un terreno fertile e accogliente per queste nuove sperimentazioni artistiche nate nell'ambito del gioiello, grazie soprattutto all'eredità delle esperienze passate del *De Stijl* e del *Bauhaus* che hanno rinnovato le arti applicate.

Nel 1927 Theo Van Doesburg, in un articolo retrospettivo sul *De Stijl*, lo definisce come l'unione di un gruppo di artisti che condividono un forte legame con l'astrattismo e che ruotano intorno a una rivista, considerata l'incarnazione più significativa del movimento olandese.

L'importanza di tale movimento, fondato nel 1917 a Leida, è legata alla capacità di accogliere tutti gli aspetti dell'avanguardia europea. Esso profetizza non solo la fusione dell'arte nella sfera onnicomprensiva della vita, ma concepisce inoltre la grande rivoluzione ideologica per cui "un unico principio generativo potesse essere applicato a tutte le arti senza compromettere la loro integrità"³⁹.



De Stijl, prima pagina di un numero della rivista

Le arti visive, le arti applicate, la grafica e l'architettura, infatti, dovevano manifestarsi non come aspetti separati, ma concorrere alla creazione di una nuova realtà plastica, orientata verso una progressiva astrazione e che avesse

³⁹Cfr. Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B.H.D., Joselit D., *Arte dal 1900*, Zanichelli, Bologna, 2011.

un impatto nel sociale. Lo scopo stesso della rivista era quello di far sì che la nuova arte fosse visibile e accessibile a un vasto pubblico.⁴⁰

L'eclittismo di questa rivista ha permesso che i confini dell'identità del gruppo fossero piuttosto labili, ma resta comunque il fatto che il *De Stijl* fu un movimento fondamentalmente basato sui pilastri ideologici del modernismo, cioè da un lato la concezione storicistica, per cui la produzione del proprio tempo fosse il culmine logico dell'arte del passato, e dall'alto l'essentialismo. Il *Bauhaus*, invece, è considerata la più importante scuola d'arte del Novecento. Fondata da Walter Gropius nel 1919, su un modello didattico innovativo, si basava sulla collaborazione tra maestri e allievi e puntava a una preparazione interdisciplinare. Gropius esprimeva l'ideologia del *Bauhaus* sostenendo che "Il fine ultimo del *Bauhaus* è il lavoro artistico collettivo in cui non ci saranno più barriere tra arti strutturali e decorative"⁴¹

Sempre Gropius, in occasione dell'atto di fondazione della scuola, afferma che il *Bauhaus* è un "vasto sistema" con "l'attività teorica di un'accademia d'arte combinata con l'attività pratica di una scuola di arti e mestieri"⁴².

La sua scuola investiva, infatti, su due fronti: il primo era quello di un'approfondita istruzione teorica con la quale si affrontavano i problemi formali artistici; il secondo era, invece, riferito all'apprendimento di tecniche artistiche e artigianali come scultura, pittura, grafica, incisione, lavorazione del metallo, della ceramica e del vetro.

La filosofia alla base di questo percorso multidisciplinare era quella di seguire ogni fase della creazione di un oggetto, sia dal punto di vista progettuale e teorico, sia dal punto di vista esecutivo.

Il campo d'applicazione degli insegnamenti proposti dalla scuola non era quello dell'opera d'arte tradizionalmente intesa, ma si riferiva agli oggetti di uso quotidiano.

I professori del *Bauhaus* erano pertanto sia artigiani, che svolgevano il ruolo di insegnanti di laboratorio, sia note personalità artistiche come Vassilij

⁴⁰ Cfr. De Fusco R., *Storia dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma, 2010.

⁴¹ Cfr. Black A., Sborghi F. (a cura di), *Storia dei Gioielli...* op. cit.

⁴² Cfr. Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B.H.D., Joselit D., *Arte dal 1900...* op. cit.

Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy- Nagy. In un clima di collaborazione e di influenza reciproca ognuno di essi portava gli studi più interessanti svolti nell'ambito del proprio lavoro.

L'astrazione, diventa il principale strumento delle nuove ricerche all'interno della scuola del *Bauhaus* e costituisce il punto di arrivo dello studio su elementi formali, aspetti analitici del disegno, nonché delle teorie della percezione visiva e dello spazio, del colore, della costruzione e della rappresentazione.

La tendenza è quella verso un'arte collettiva e razionale caratterizzata da un disegno chiaro, semplice, lineare e dalle rigorose proporzioni.

L'artista che tradusse le ideologie e le linee del *Bauhaus* nell'ambito orafa fu Naum Slutzky. Egli creò dei gioielli caratterizzati da rigore geometrico e precisione, prediligendo principalmente le forme circolari, aprendosi ad un approccio sperimentale nei confronti dell'oreficeria soprattutto per quanto riguarda l'accostamento dei materiali anche poveri.



Naum Slutzky , spilla, collana e bracciale, Ottone e tubi d'ottone rivestito, 1928.

A partire dal 1923, quando Moholy-Nagy sostituisce Johannes Itten come responsabile di un corso specifico della scuola, il *Vorkurs*, si assiste al passaggio da una dimensione di artigianato preindustriale all'industrial design. Due visioni differenti della macchina e dell'industria erano infatti alla base degli insegnamenti dei due artisti: Itten aborriva le macchine, mentre Moholy-Nagy, sulla linea del rigore razionalista, le concepiva come "l'anima di questo secolo". "Tutte le storie del Bauhaus sottolineano lo spostamento pedagogico dall'artigianato preindustriale al design industriale. Il primo passo è evidente nel programma del 1919 scritto da Gropius per annunciare l'apertura della scuola ("architetti, scultori, pittori, dobbiamo tornare tutti all'artigianato!"), mentre il secondo è datato 1923 quando Gropius tenne una conferenza, *Arte e Tecnologia: una nuova unità* in occasione della prima mostra del Bauhaus".⁴³ Gli studi all'interno della scuola si adattarono a tale cambiamento e diversamente da quanto era avvenuto per l'*Art and Crafts*, il *Bauhaus* arrivò ad accettare i processi di industrializzazione cercando di garantirne, però, un intervento qualificato attraverso il contributo di artigiani e artisti. Ciò non toglie che il *Bauhaus* sia stato un momento storico fondamentale per la libera ricerca, sperimentale e artistica, applicata agli oggetti di uso quotidiano e per la loro rivalutazione.

2.5 L'INGRESSO NEL SISTEMA DELL'ARTE

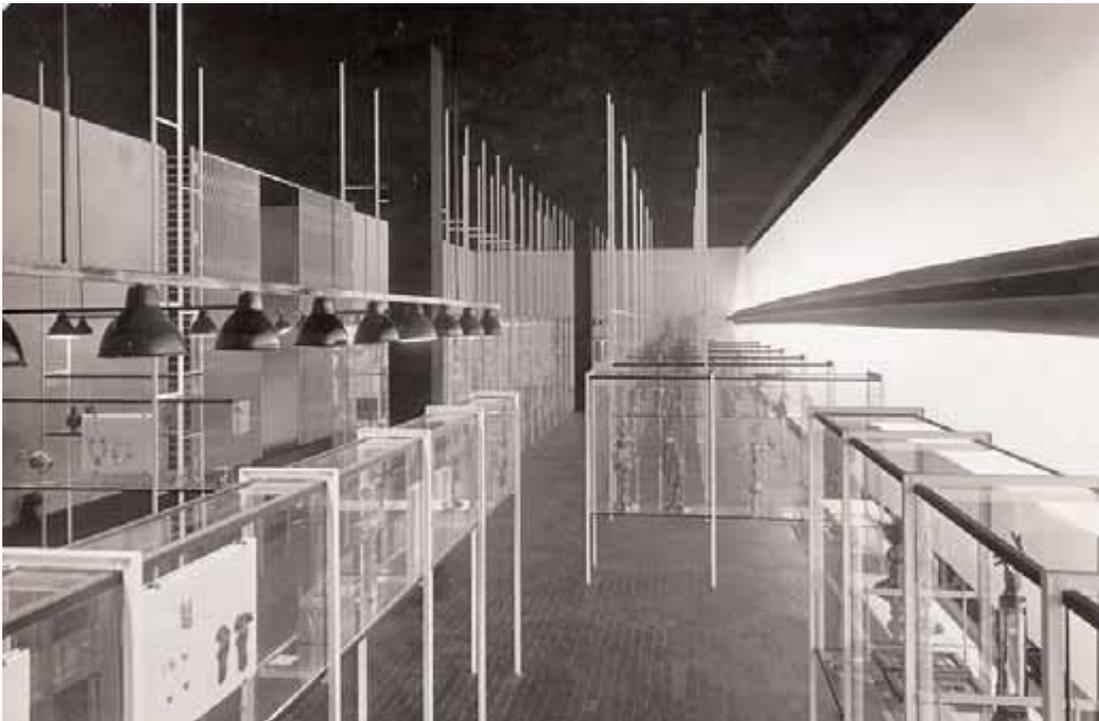
L'evoluzione del gioiello nel passaggio da opera artigiana a opera d'arte e il definitivo riconoscimento del *gioiello d'artista* può essere tracciata attraverso una serie di esposizioni e mostre emblematiche che hanno luogo in varie parti d'Europa lungo il XX secolo.

Il cambio di percezione nei confronti dei vari manufatti e dei gioielli è attestato dal posto speciale loro riservato all'interno di importanti esposizioni nelle gallerie e nei musei, che riconosce finalmente il loro carattere di opera d'arte.

⁴³ Cfr. Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B.H.D., Joselit D., *Arte dal 1900...* op. cit.

L'*Esposizione Universale di Parigi* del 1889 mostra già le prime avvisaglie del fermento di ricerca legato al mondo dell'arte applicata e fa emergere un forte interesse da parte di diversi critici e storici dell'arte verso il gioiello *Art Nouveau*. Nel 1904 il *Salon des Artistes Français*, in cui lo stesso René Lalique espone i propri gioielli per la prima volta, si apre agli oggetti d'arte, anche se è soltanto a partire dalla già citata *Esposizione Universale delle Arti Decorative* del 1925 che sono ufficialmente riconosciuti l'importanza e il valore artistico dell'arte decorativa.

All'interno del panorama italiano, fin dagli anni '30 del '900, la *Triennale di Milano* ha dedicato una particolare attenzione alla sfera dell'oreficeria e del gioiello d'artista. Nel 1936 si svolse infatti una mostra, curata da due personalità di rilievo come Franco Albini e Giovanni Romani, dedicata all'antica oreficeria italiana, che si distinse per l'allestimento memorabile degli oggetti esposti.



Mostra dell'antica oreficeria Italiana, 1936, F. Albini, G. Romani

Sempre negli spazi della Triennale di Milano, nel 1957, ebbe luogo una mostra storica che segnò un punto di svolta nella riconsiderazione dei rapporti tra arte, design e gioiello, nella quale la sezione di oreficeria era curata da due artisti di vaglia come Arnaldo e Giò Pomodoro.

Questi ultimi furono figure importantissime per la promozione del gioiello d'artista in Italia e fondarono, inoltre, nel 1953, in qualità di artisti orafi, insieme a Giorgio Perfetti il *Gruppo 3P*, con lo scopo di realizzare gioielli contemporanei.⁴⁴

Secondo Lara Vinca Masini moltissimi artisti si sono avvicinati a questo particolare *medium* in gran parte proprio grazie all'attività dei fratelli Pomodoro, che hanno portato il gioiello d'autore all'attenzione del mondo delle arti visive, identificandolo come un nuovo campo di ricerca e di studio.

Oltre a Milano anche Roma divenne uno dei fulcri della creazione e della promozione del gioiello contemporaneo, soprattutto grazie a una figura chiave del secondo dopoguerra che fu Palma Bucarelli.

Storica dell'arte e direttrice della *Galleria Nazionale di Arte Moderna* di Roma, la Bucarelli ebbe un ruolo fondamentale nel sostenere l'arte orafa contemporanea, esponendo le creazioni di numerosi artisti, tra cui i fratelli Pomodoro, Edgardo Mannucci, Umberto Mastroianni e Carlo Lorenzetti.⁴⁵

A partire dagli anni '50, anche in ambito internazionale, si assiste a una crescita esponenziale e costante di mostre e di intere sezioni museali dedicate all'oreficeria contemporanea d'autore.

Nel 1961 a Londra è allestita, infatti, un'importantissima rassegna *l'International Exhibition of contemporary Jewelry*. Questa mostra fu il pretesto per fare il punto sulla situazione rispetto all'evoluzione di questo campo artistico, dal momento che vennero esposti sia lavori provenienti dalle più grandi case orafe, sia monili più sperimentali di giovani artisti del gioiello.

⁴⁴ Cappellieri A. e Romanelli M. (a cura di), *Il design della gioia. Il gioiello tra progetto e ornamento*, catalogo della mostra presso la Triennale di Milano, La Triennale di Milano, Milano, 2004.

⁴⁵ *Le origini della ricerca orafa contemporanea: il gioiello da opera artigiana a opera d'arte*, saggio disponibile online sul sito di ACG, Associazione Gioiello Contemporaneo.

Nello stesso anno aprì al pubblico la nuova sede dello *Schmuckmuseum* a Pforzheim, in Germania, che oltre a possedere una vasta collezione di gioielli provenienti da tutto il mondo, promuove tuttora la diffusione dei nuovi linguaggi contemporanei.

Con la seconda metà del XX secolo il gioiello diventa pertanto sempre più oggetto di pura sperimentazione artistica, spesso del tutto svincolato da tecniche, materiali e significati storicamente attribuiti all'ornamento: nascono così scuole, accademie e corsi, dedicati all'oreficeria e alla ricerca in questo nascente ramo delle arti visive.

Una delle più importanti e antiche accademie europee, l'*Akademie der Bildenden Künste*, a Monaco, è tra le prime, nel 1948, ad aprire un dipartimento specifico dedicato alle arti decorative, dove si succedono nell'insegnamento della gioielleria due personalità di rilievo come quelle di Otto Kunzli e Hermann Junger.

Come ricorda Graziella Folchini Grassetto, “Negli anni cinquanta-sessante, soprattutto in Nord Europa, in Germania, Austria, Olanda, Belgio, Norvegia, Danimarca, Finlandia e Svizzera si viene a determinare il binomio artista-docente, evidenziandosi il problema del rapporto tra creatività e trasmissione didattica”⁴⁶

Tra le altre istituzioni possiamo ricordare la *Fachhochschule für Gestaltung*, in Germania, a Pforzheim, il *Royal College of Art* a Londra, oppure l'*Academie Gerrit Rietveld* ad Amsterdam e la *Escola Massana* a Barcellona.

L'alta professionalità e gli stimoli provenienti dai differenti linguaggi degli artisti che hanno operato e che operano all'interno di queste scuole d'arte, hanno contribuito a un modello didattico innovativo, che conduce a inediti orizzonti di ricerca nell'ambito della gioielleria.

⁴⁶ Cfr. G. Folchini Grassetto, *Il binomio artista-docente nelle scuole orafe europee*, in M. Cisotto Nalon e A.M. Spiazzi a cura di, *Gioielli d'Autore. Padova e la Scuola dell'oro*, catalogo della mostra presso il Palazzo della Ragione di Padova, Allemandi & C, Torino, 2008.

III

IL CORPO DELL'ARTISTA

3.1 IL GIOIELLO D'ARTISTA

Nella seconda metà del Novecento iniziano a comparire nell'ambito della gioielleria ricerche e sperimentazioni che richiedono nuove definizioni, poiché si tratta di produzioni artistiche che si collocano al confine tra scultura, abito, installazione e performance. Si sviluppa, inoltre, un panorama critico che tenta di indagare queste nuove pratiche che mettono in discussione il tradizionale concetto di gioiello. È necessario quindi domandarsi che cosa si intenda per *gioiello contemporaneo* o *gioiello d'artista*.

Tra le diverse posizioni espresse da critici e curatori, che si occupano di questa specifica branca dell'arte, non è ancora stato possibile trovare un punto di sintesi unanime sulla definizione di gioiello d'artista.

Nel 1985 i critici Peter Dormer e Ralph Turner coniarono il termine *New Jewelry*. Di fatto, con essi si riconosceva una nuova e vitale tendenza nell'arte del gioiello a livello internazionale benchè nessuno fosse in grado di determinarne di preciso l'aspetto: non esistevano, a questo proposito, obiettivi, materiali o direzioni univoci, ma condizioni e risultati vari e diversi che muovevano dalla ricerca di alternative all'uso di materiali preziosi e alle convenzioni e alle pratiche ornamentali consolidate.

Un primo tentativo di inquadrare queste nuove tendenze viene sempre da Dormer e Turner, i quali provano a categorizzare, anche se sommariamente ed escludendo le pratiche più concettuali, le nuove tendenze in tre gruppi: *espressionismo controllato*, *espressionismo esagerato* o *design-based*.⁴⁷

⁴⁷ Cfr. den Besten L., *On Jewellery. a compendium of international contemporary art jewellery*, Arnoldsche Art Publishers, Germany, 2011.

L'organizzazione culturale americana *ArtJewelryForum*, che si occupa di promuovere e sostenere il campo del gioiello contemporaneo, ha recentemente intervistato diverse figure all'interno di quest'ambito, chiedendo loro di esprimere la propria opinione su che cosa rappresenti il gioiello contemporaneo. Una delle letture più interessanti è sicuramente quella di Liesbeth den Besten, curatrice e storica dell'arte olandese:

Il gioiello d'artista è per me un mistero, una gioia, e, a volte, una tomba. È un mistero perché è difficile spiegare che cosa sia effettivamente il gioiello d'artista. Esso ha a che fare con il corpo e con qualcosa di personale (rispetto a chi lo crea o lo indossa), ha a che fare con l'indossabilità (ma non è sempre così o per forza necessario che lo sia) e tenerlo nelle tue mani; con il materiale, il peso, il tatto; con il fatto di essere vicino, maneggiabile, intimo; con la memoria, la creazione di storie e l'apporto di significato. Ma esso ha anche a che fare con l'impegno artistico, con gli artisti che spendono le proprie vite creando gioielli perché hanno scelto questo medium come il proprio, in una modalità di lavoro e concettualizzazione, con un'idea che necessita di essere oggettivata, con una firma e uno stile. Ma il gioiello d'arte può anche trovare la propria strada attraverso altri medium come la fotografia, la performance, il video, la stampa, o come oggetto non indossabile. Il gioiello d'artista può essere solo un'idea. Può essere una gioia indossare un pezzo o averlo tra le mani e comprenderlo. Per sapere che è tuo. Può essere una gioia vedere quando libero possa essere un gioiello e capace di lavorare intorno all'idea stessa di gioiello. L'arte del gioiello può essere invece una tomba quando è esclusivamente decorativo, ripetitivo, o una copia tra molte.⁴⁸

⁴⁸ <https://artjewelryforum.org/what-is-art-jewelry-to-you>

Le argomentazioni che si intendono sostenere in questa tesi sono in parte ispirate dalla visione proposta da Liesbeth den Besten e si descrive quindi il gioiello contemporaneo come un nuovo linguaggio artistico che muove da uno specifico intento estetico. Nonostante il gioiello d'artista non sia ancora riconosciuto da tutti come un aspetto significativo dell'arte contemporanea, questo particolare *medium*, pur nascendo nell'ambito del gioiello ne scavalca ampiamente le frontiere.

Spesso, proprio grazie all'intrinseca capacità di puntualizzazione significativa dell'ornamento in rapporto al corpo, le pratiche del gioiello d'artista sanno comunicare e hanno una potenza espressiva tanto intensa, quanto non secondaria ad altre forme d'arte visiva.

Soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, i confini con il campo dell'arte contemporanea si sono fatti labili sia nelle ricerche concettuali sia nelle pratiche artistiche, a tal punto da chiedersi dove stesse la differenza di linguaggio fra i due ambiti. Così come molti designer del gioiello si sono avvicinati dal mondo dell'arte contemporanea e da questo sono stati influenzati, anche gli artisti più propriamente visivi hanno utilizzato il *medium* del gioiello nei casi in cui ritenevano che fosse il mezzo più efficace per esprimersi.

Come abbiamo visto nei capitoli precedenti, dalla fine dell'Ottocento, il gioiello si emancipa dalla distinzione fra le arti minori e maggiori, guadagnando sempre più uno status di espressione dalle enormi potenzialità.

Negli anni '50 e '60 del Novecento era già ampiamente riconosciuta l'idea che il valore scultoreo di un certo tipo di oreficeria, al quale si erano dedicati anche artisti rinomati, fosse analogo a quello di un'opera d'arte a tutti gli effetti.

Il gioiello-scultura ha continuato, lungo tutto il XX secolo fino a oggi, a essere oggetto di attenzioni da parte di orafi, designer e artisti i quali vi hanno trasferito il proprio lessico figurativo o hanno veicolato concetti trasmissibili pienamente attraverso la scultura da corpo, rinnovando così gli innesti tra arte e gioiello. Per citare solo alcuni tra i nomi che si sono cimentati in questo particolare settore artistico, sia a livello italiano sia internazionale, ricordiamo Lucio Fontana, i fratelli Dino, Mirko e Afro Basaldella, Giuseppe Uncini, i fratelli

Arnaldo e Giò Pomodoro, Francesco Pavan, Graziano Visintin, Bruno Martinazzi, Giampaolo Babetto, Fritz Maierhofer, Manfred Bischoff, Otto Kunzli e Karl Fritsch.⁴⁹



Giampaolo Babetto, Anello, 1991

L'aspetto che però è emerso all'interno di questa particolare sfera delle arti visive, e che ci interessa approfondire in questa sede, è maggiormente legato alle pratiche corporee e performative. A partire dagli anni '60, infatti, avviene un'ulteriore svolta: in un clima di rifiuto delle convenzioni sociali, alcuni artisti visivi, designer e artisti orafi, iniziano a sperimentare sul gioiello ricercando i possibili legami tra gioiello, performance e installazione.

Il clima di sperimentazione e lo sviluppo del gioiello contemporaneo di questi anni deve molto all'ambiente artistico tedesco, sia per l'apporto rivoluzionario di alcuni artisti che insegnarono presso le Accademie di Belle Arti, come Hermann Junger, Friedrich Becker, Reinold Reiling, Gerd Rothmann e Claus Bury, sia per il sostegno dato da alcuni musei come lo *Schmuckmuseum* di

⁴⁹ Cfr. Grassetto G.F. a cura di, *Gioiello e Arte*, sezione del catalogo della mostra presso il Museo del Gioiello di Vicenza, Marsilio Editore, Venezia, 2014.

Pforzheim, senza trascurare l'esperienza del *gruppo B.O.E.*, il quale portò un'ondata di libertà espressiva, in un clima in cui quasi tutti gli artisti tedeschi erano concentrati su una pratica estremamente razionale e radicale.

Altre figure chiave che influenzarono e rivoluzionarono l'ambito del gioiello contemporaneo a livello formale e concettuale furono lo svizzero Otto Kunzli e gli artisti nonché designer olandesi Gijs Bakker e sua moglie Emmy Van Leersum. Il lavoro di questi ultimi ebbe come premessa fondamentale un'ampia riflessione sulla natura del gioiello e sul ruolo che esso assume nella società contemporanea; i due artisti esplorano, inoltre, le potenzialità di materiali poveri e dell'industrial design, facendo largo uso della fotografia come pratica connessa al gioiello ed elaborando un dialogo con il corpo inedito per il tempo.⁵⁰

Le influenze provenienti soprattutto da Germania, Olanda, Inghilterra, orientarono il *modus operandi* degli artisti del gioiello in tutta Europa: essi erano animati dal desiderio di evitare i clichés nel design, di sperimentare nuove forme e materiali, di creare una commistione fra diversi linguaggi artistici.

Negli Anni Sessanta e Settanta il gioiello contemporaneo raccoglie suggestioni e pratiche dall'*Arte Programmata*, dalla *Body Art* e dalla *Minimal Art*; si arricchisce di aspetti concettuali; si nutre del rapporto significativo con il corpo umano; presta particolare attenzione alla scelta dei materiali, spesso volutamente poveri, sia per sperimentare sia per porsi in contrasto ai valori consumistici della società del tempo.

La relazione tra il corpo e i nuovi gioielli è ampiamente considerata da questi artisti nel suo apporto valoriale, poiché ha la possibilità di trasmettere concetti attraverso modalità inedite.

Nella pratica del gioiello contemporaneo, il corpo non è solo concepito come una base d'ispirazione formale ma svolge anche il ruolo di spazio concettuale che, mediante un oggetto indossabile, che lo carica di significati, ha un impatto importante su tematiche culturali, sociali e politiche. Il gioiello contemporaneo,

⁵⁰ Cfr. Turner R., Dormer P., *The new Jewelry: Trends & Traditions*, Thames & Hudson, 1994.

pertanto, allarga i propri confini artistici per esplorare nuove possibilità di comunicazione, forte di una consapevolezza estetica, al pari di altri medium. Secondo quanto scrive lo storico e critico d'arte Marco Bazzini, in un articolo uscito recentemente sul giornale d'arte online *Artribune*: "Il gioiello contemporaneo, non si misura soltanto per la varietà dei tanti materiali diversi, ma anche per la relazione che riesce a stabilire con la realtà. [...] Il gioiello contemporaneo, infatti, è da considerarsi come una delle possibili espressioni dell'arte contemporanea e non della gioielleria."⁵¹

La pratica del gioiello d'artista è ancora relativamente recente e poco storicizzata ma vi è sempre più fermento riguardo la necessità di definirla rispetto alle sembianze consolidate dell'oreficeria tradizionale; di comprenderne la natura, il ruolo e le potenzialità nella società contemporanea, insieme agli eccessi e ai confini.

Come considerare gli eccessi di alcune pratiche legate al gioiello contemporaneo? Esiste un limite di portabilità entro cui il gioiello deve collocarsi? È possibile, inoltre, affrontare tematiche sociali attraverso il medium del gioiello d'artista?

Queste sono solo alcune delle questioni su cui si interrogano accademie, artisti, critici e storici dell'arte e sulle quali si riflette.

Il seguente capitolo intende esaminare l'evoluzione del concetto di corpo come materiale stesso, oltre che soggetto, di un'opera d'arte e mostrare come il gioiello di ricerca abbia portato avanti discorsi, ricerche e pratiche analoghe a quelle dell'arte contemporanea attraverso il punto di incontro delle pratiche corporee.

Come gli artisti più strettamente legati al mondo dell'arte contemporanea anche quelli del gioiello hanno utilizzato il corpo quale punto di partenza formale, concettuale e d'ispirazione oppure in modo performativo al fine di provocare, infrangere tabù, scardinare norme e convenzioni, riflettere sulle svolte tecnologiche del XX secolo.

⁵¹ Cfr. <https://www.artribune.com/arti-visive/2018/01/gioielli-arte-contemporanea-design/>

3.2 IL CORPO COME MATERIALE DELL'OPERA D'ARTE

Gli sviluppi del gioiello contemporaneo non possono essere dissociati dai cambiamenti avvenuti e da alcune esperienze di rottura nel campo delle arti visive, dalle pratiche performative, alla propensione verso la smaterializzazione e concettualizzazione dell'opera d'arte.

Nel corso del XX secolo, il modo di intendere il corpo cambia radicalmente con un processo graduale che, interessando discipline differenti, porta a instaurare rapporti nuovi e inediti con la corporeità. Tutta una serie di eventi storici, ma anche di riflessioni e scoperte nell'ambito della filosofia, della medicina, della psicanalisi e della scienza, conducono allo sgretolamento dell'idea di un sé fisico e mentale immutabile e, di conseguenza, impattano sulla percezione del corpo.

Con le avanguardie storiche avviene un primo momento di rottura determinato dall'utilizzo di tecniche miste, dal desiderio di provocazione ed esibizionismo, dalla volontà di portare l'arte nel quotidiano e nella realtà, rifuggendo lo spazio cristallizzato del museo.

L'affermazione dell'artista viennese Oskar Schlemmer è emblematica della nuova concezione del corpo: "è nato un nuovo strumento artistico: il corpo umano"⁵². Il corpo, che da sempre è stato posto al centro della rappresentazione scultorea e pittorica, non è più solo mero contenuto dell'opera ma diventa esso stesso materiale dell'opera, un *medium* artistico al pari degli altri.

Lo stesso Schlemmer, insegnante della sezione cultura e teatro del Bauhaus fin dal 1923, è stato una figura rivoluzionaria per il proprio approccio alla corporeità. L'artista viennese, infatti, sovverte i canoni della scenografia e del costume per il balletto, immaginando il corpo umano come un mezzo artistico e prestando particolare attenzione alle sue forme in modo tale da generare un dialogo con il disegno dei costumi che elabora. Le linee astratte e rigorose dei costumi di Schlemmer nascono, infatti, dalla trasfigurazione delle forme

⁵² Cfr. Warr T. a cura di, *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Londra, 2006.

umane secondo una visione di geometria astratta del corpo dove, ad esempio, il collo viene ricondotto alla forma base del cilindro, la testa al cerchio, le braccia a rigidi segmenti e così via.

L'arte di Schlemmer, subisce l'influenza della meccanizzazione della società e si esprime, pertanto, con l'elaborazione di nuovi rapporti tra l'uomo e lo spazio che lo circonda mediante la strutturazione di un corpo "architettonico".⁵³



Oskar Schlemmer, Modello da *Il balletto Triadico* 1920-22

Il processo estetico di ripensamento del corpo in movimento e delle sue relazioni spaziali, restando sempre nell'ambito del balletto e della danza, prende avvio con alcune danzatrici come Marta Graham e Isadora Duncan. Quest'ultima, in particolare, è considerata l'artefice della prima rottura con le convenzioni della danza accademica: la Duncan, infatti, insistette sulla povertà

⁵³ Cfr. Foster H, Krauss R., Bois Y., Buchlon B.H.D., Joselit D., *Arte dal 1900*, ... op. cit.

dei mezzi tecnici e degli abiti, abolendo tutto ciò che era innaturale per il corpo, come i corpetti e le scarpette a punta, in modo tale da favorire il più possibile la libertà e l'espressività dei movimenti. Questa concezione nasceva in risposta alla rigidità del balletto tradizionale il quale nascondeva il corpo e i suoi sforzi, frenando anche la sua vitalità nell'atto della danza.

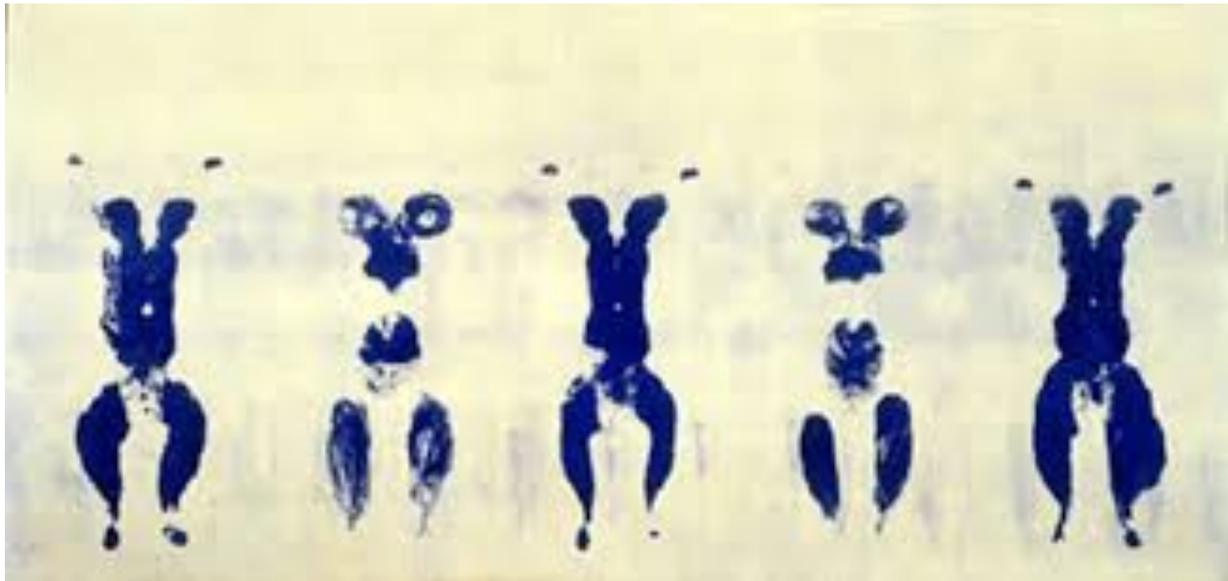
La danzatrice statunitense influenzò non solo i suoi contemporanei, in particolare le avanguardie della danza Russa, ma anche moltissimi danzatori lungo il Novecento che si dedicarono così a una danza più sperimentale che mirava a svelare il corpo e i suoi movimenti attraverso esperienze collettive e intersoggettive.

La spinta all'espressione individuale attraverso il corpo è al centro anche di molte esperienze artistiche del primissimo dopoguerra. Il trauma dei conflitti mondiali e dei totalitarismi che ne conseguirono porta gli artisti a rispondere da un lato con una forte attenzione al corpo e alla sua materialità, fino alle pratiche estreme *dell'Azionismo Viennese* che elabora nelle proprie performance i limiti della brutalità e della violenza, e dall'altro, con un'opposizione individualistica al conformismo delle masse, come nel caso dell'*Action Painting* o del *Gruppo Gutai*, che mirano a cambiare i rapporti tra corpo e pittura attraverso l'enfasi della gestualità.

Il corpo diventa materiale di lavoro, come mostrano anche le *Antropometrie* di Yves Klein e dalle *Sculture Viventi* di Piero Manzoni, e la sua azione si eleva a momento artistico, sulla scia della tradizione delle avanguardie storiche nelle quali la ricerca di un'arte totale porta all'annullamento della divisione tra arte stessa e vita.

I cambiamenti radicali sul piano artistico e sociale azzerano secoli di convenzioni e norme consolidate legate al corpo e alla sua percezione: il corpo del XX secolo appare, infatti, come un immenso universo di significati dalle molteplici possibilità espressive ed esperienziali.

Il corpo si trasforma e, liberandosi della secolare staticità, assume un ruolo attivo diventando strumento dell'opera, incarnazione di valori e di dinamiche relazionali.



Yves Klein, *Antropometria senza titolo con figure maschili e femminili*

Il “nuovo corpo” irrompe nella realtà e tende all’espressione del vero, rifiutando l’idealizzazione e la tradizione passata perché “la storia della rappresentazione del corpo nell’arte ha quindi sempre avuto a che fare più con le aspirazioni e le aspettative che con la ricerca della verosimiglianza”⁵⁴

In opposizione a questo passato, negli anni ‘50, John Cage afferma che “l’arte non dovrebbe essere differente dalla vita, ma un’azione della vita”. In linea con questa visione, qualche anno più tardi, Dick Higgins, uno dei maggiori aderenti al gruppo Fluxus, descrivendo la collaborazione con il gruppo, sostiene che “Fluxus esisteva prima di avere il suo nome e continua a esistere come forma principio e modo di lavorare. [...] Fluxus non è un movimento, un momento nella storia, una organizzazione. Fluxus è un’idea, un modo di vivere”.⁵⁵

Sono questi gli anni della nascita della performance e degli Happening, del concetto di “tutto è arte”, di un nuovo modo di intendere l’arte, nella sua intrusione nella realtà del quotidiano, nel rapporto con il corpo, nell’inclusione dello spettatore e nell’apertura alla multidisciplinarietà.

Gli anni ‘50 e ‘60 segnano l’apice dell’attenzione al corpo: i gesti e il linguaggio corporeo sono usati per ripensare i limiti dell’umano, per infrangere tabù, per

⁵⁴ Cfr. O’Reilly S., *Il corpo nell’arte contemporanea*, Einaudi Editore, 2009.

⁵⁵ Cfr. Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2012

scardinare norme sociali, per ripensare il rapporto con l'opera e con lo spettatore, per aprire nuove prospettive.

Dalla fine degli anni '60 la *Body Art* porta avanti l'esigenza già sviluppata da *Fluxus* di lavorare con la realtà circostante e con il corpo, entrambi materiali dotati di una maggiore energia vitale, comunicativa e di coinvolgimento nel rapporto con lo spettatore, il quale viene spesso coinvolto nel processo stesso dell'opera d'arte.

3.3 CORPI ESPRESSIVI, SOCIALI E RELAZIONALI

È importante ora ricordare il clima rivoluzionario e di rifiuto delle norme consolidate in cui si collocano gran parte delle ricerche che fanno uso del corpo degli anni '60; quasi tutte le ricerche sono animate da intenti di rottura e sovversivi nei confronti della società e, molte di esse, sono orientate verso tematiche identitarie. Immagini iconiche, stereotipi e linguaggi espressivi sono esplorati attraverso medium differenti da artiste come Cindy Sherman, Rebecca Warren e Mary Kelly le quali cercano di sgretolare i canoni imposti dall'identità di genere. Anche artisti come Jurgen Klauke, Urs Luthi o Adrian Piper tentano di sottolineare i pregiudizi sociali o di mettere in discussione l'esistenza stessa di un'identità mediante l'uso del travestimento. Le performance di Piper ad esempio, che avevano come palcoscenico i luoghi pubblici, ambiscono, attraverso il proprio aspetto esteriore o l'uso di gestualità e comportamenti provocanti, a mettere in discussione l'atteggiamento generale della società nei confronti del diverso. Nella serie *Catalysis* l'artista mette in atto delle attività stravaganti di vario tipo, spesso anche con l'uso di abiti eccentrici od oggetti appesi al corpo. L'artista metteva così in crisi l'ignaro pubblico circostante e lo obbligava a un confronto diretto con i propri pregiudizi superficiali.⁵⁶

⁵⁶ Cfr. O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea...* op. cit..

Un elemento interessante di queste pratiche connesse al travestimento è la profonda consapevolezza, da parte di questi artisti, delle potenzialità di interazione e di comunicazione da parte dell'abito e dell'ornamento i quali, attraverso il corpo, veicolano significati nello spazio collettivo, operando al limite tra il personale e il pubblico e attivando così delle dinamiche sociali.

Questo tipo di pratiche trova dei precedenti storici già in alcuni lavori del dadaista Marcell Duchamp, che, negli anni '20, usava travestirsi nel suo *alter ego* Rose Sélavy con intenti sia performativi che concettuali.

Delle opere di *Body Art* prodotte negli anni da numerosi artisti rimangono a noi principalmente delle tracce, rappresentate dalla documentazione fotografica, che a seconda della concezione del singolo artista hanno valore di documentazione oppure di opera d'arte.



Urs Luthi, *Self portrait with Ecky* 1974



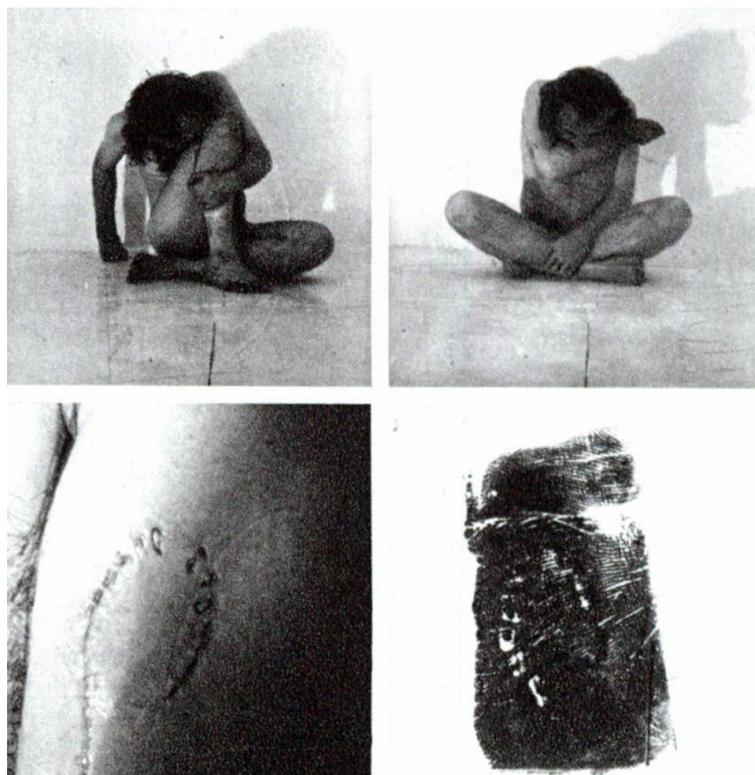
Marcell Duchamp, *Rose Sèlavy*, 1920

Il corpo degli artisti degli anni '60 e '70 è un soggetto attivista e politico, le loro azioni partecipano alla lotta contro la crescente alienazione creata dalle nuove tecnologie della comunicazione di massa e contro le ipocrisie e i valori della nascente società capitalista e dei consumi: le performance costituiscono

anche, in molti casi, una forma di opposizione alla mercificazione dell'arte o una denuncia ad essa.

Vito Acconci nel 1970 realizza *Marchi*, una performance in cui, oltre all'intento di mettere alla prova le reazioni del corpo, vi è anche una denuncia alla mercificazione delle pratiche del corpo stesso. Acconci, lasciando i segni dei morsi sulla propria carne li trasforma in un'impronta grafica da inchiostrare e stampare su carta; questa stampa rappresenta l'assurda firma dell'artista, il proprio "marchio" commerciabile nato da un'azione dell'artista sul proprio corpo.⁵⁷

Quello proposto da tali artisti, non solo nella rappresentazione del sé, è un corpo espressivo: attivista e socialmente rilevante, esistenzialista e autentico, ipersessualizzato, caricaturale, vitalistico, relazionale e concettuale.



Vito Acconci, *Marchi*, 1970

⁵⁷ Cfr. Foster H, Krauss R., Bois Y., Buchlon B.H.D., Joselit D., *Arte dal 1900...* op. cit.

Secondo la storica dell'arte americana Tracy Warr: "Le performance di questi artisti cercavano di dimostrare che il corpo ha un linguaggio proprio che, come ogni altro sistema di comunicazione, è in continua evoluzione. Gli "elementi del discorso" del linguaggio corporeo sono relativamente imprecisi, specie a confronto di quelli del linguaggio verbale o dei segni. Il corpo come linguaggio è contemporaneamente rigido e flessibile; con i suoi movimenti è in grado di esprimere un'infinita gamma di significati, a volte addirittura involontariamente."⁵⁸

Tra le esperienze relazionali più interessanti, e anticipatrici di quella che negli anni '90 verrà teorizzata da Nicolas Bourriaud come *Estetica relazionale*, troviamo le opere di Lygia Clark, le quali sperimentano le percezioni spaziali, relazionali e sensoriali dell'individuo. Lygia Clark crea degli *oggetti relazionali*, così definiti dall'artista stessa, i quali sono posti alla base dell'interazione, con l'ambiente circostante e con altri partecipanti alla performance. I movimenti dei singoli, condizionati da questi oggetti, determinano equilibri ed esperienze sensoriali ogni volta diversi.



Lygia Clark, *Oggetti relazionali*

⁵⁸ Cfr. Warr T. a cura di, *Il corpo dell'artista... op. cit.*

Nel *Dialogo de Manos*, ad esempio, due corpi, legati ai polsi da una fascia elastica, cercano la sintonia in questa unione in cui ogni movimento influisce sull'altro e i corpi si estendono reciprocamente.



Lygia Clark, *Dialogo de Manos*

Rebecca Horn, invece, iniziò a realizzare sculture corporee in seguito a un anno di ricovero forzato in ospedale subito durante l'età giovanile. Nell'impossibilità di muoversi la Horn prese a inventarsi alcuni modi per comunicare con il mondo esterno che successivamente elaborò in maniera più approfondita nelle sue opere. Il focus della sua pratica sul corpo si sviluppava mediante una serie di estensioni che applicava al proprio corpo con lo scopo di mostrare la fragilità, i limiti e una diversa percezione del corpo umano e dei suoi movimenti.

Fingerhandschuhe, del 1972, è un'opera in cui l'artista estende le proprie mani con protesi di legno avvolte nel tessuto, in modo tale da allungarne le dita: da un lato vi è un limite, la sensazione di isolamento tattile nei confronti del

contesto circostante, dall'altra si riconosce l'apertura a differenti possibilità fisiche attraverso una nuova percezione dell'ambiente.



Rebecca Horn, *Fingerhandschuhe*, 1972

Dopo gli anni '70 il corpo torna sul palcoscenico dell'arte contemporanea con le esperienze che caratterizzano il *Post Human*, oggetto filosofico e teorico dalle molteplici sfaccettature e dai vari approcci. Una data emblematica di queste nuove tendenze è il 1992, anno in cui viene curata da Jeffrey Deitch la mostra *Post Human*. Gli artisti presenti erano accomunati dalla riflessione sul corpo in relazione alla ricerca scientifica e tecnologica e sugli aspetti etici del rapporto tra ricerca tecno-scientifica e società, nonché dall'ansia sui limiti biologici e sull'obsolescenza del fisico umano.

Quello che prende forma è un corpo ibridato, tra materia organica e inorganica, tra biologico e meccanico, tra generi e specie.

L'esempio più emblematico dell'arte *Post Human* è quello di Stelarc, il quale ibrida il proprio corpo fino all'estremo, attraverso protesi meccaniche o elementi elettronici. Nel 1997 Stelarc, si fa impiantare sul tessuto del braccio destro un braccio meccanico, il cui controllo è legato ai muscoli addominali e delle gambe: quest'opera appare come un manifesto di rifiuto nei confronti di un corpo limitato rispetto alle possibilità della crescente tecnologia. Già nel 1980 una dichiarazione di Stelarc esprime perfettamente questo clima *Post Human*:

Il corpo, in definitiva, ha creato un ambiente informatico e tecnologico con il quale non riesce più ad interagire. Questo ... impulso ad accumulare di continuo sempre più informazioni ha portato ad una situazione in cui le capacità del cervello umano non riescono più ad assorbire ed elaborare in maniera creativa tutti questi impulsi ... è quindi necessario creare una tecnologia che sia in grado di compiere quello che il corpo non è più in grado di fare, l'uomo ha creato tecnologie che superano di gran lunga alcuni suoi limiti ... l'unico modo per continuare a progredire è incorporare la tecnologia nel corpo, la tecnologia legata e impiantata in modo da creare una simbiosi con il corpo dà vita ad un nuovo stadio di sviluppo, un nuovo ibrido umano.

Un'altra pratica estrema nell'ambito del *Post Human* è quella operata da Orlan la quale ha scelto il proprio corpo come materiale da plasmare, alla ricerca della creazione di un aspetto esteriore idealizzato, appropriandosi dei canoni di bellezza di diverse società anche del passato. Sottopostasi a diverse operazioni chirurgiche, documentate da video e da immagini fotografiche, Orlan ha alterato il proprio aspetto fino all'estremo, scegliendo ogni volta le fattezze da assumere e modificando il proprio volto anche con l'aggiunta di protesi facciali.

Attraverso la modificazione estrema di sé stessa, l'artista mira ad innescare un dibattito pubblico sulle nascenti pratiche di chirurgia estetica e sulla necessità di umanizzare il corpo.

A partire dalla metà degli anni '90 le pratiche artistiche legate al corpo si spostano sempre più verso esperienze d'*Arte Relazionale*, la quale si caratterizza per la creazione di dispositivi o situazioni esperienziali mediante le quali lo spettatore è invitato ad assumere un ruolo partecipativo all'interno del processo creativo dell'opera d'arte.

3.4 IL CORPO COME FOCUS DEL GIOIELLO

A partire dalla nuova considerazione del corpo tipica del XX secolo molti artisti del gioiello si ispirano ad esso per creare i propri ornamenti. Le modalità di approccio alla corporeità sono differenti e spesso tutt'altro che estranee a un dialogo invasivo con esso, ma, nonostante le direzioni, gli obiettivi, i materiali e le forme differenti, quasi tutte le tendenze si sviluppano dall'osservazione e dall'indagine sul corpo. Alcuni artisti ne analizzano le linee per creare un dialogo formale, altri, invece, lo sdoppiano, creano estensioni o impianti, lavorano sulla percezione sensoriale oppure sulle sue potenzialità simboliche, espressive e comunicative.

Accanto a una nuova attenzione nei riguardi della figura umana vi è, quindi, la tendenza a creare ornamenti estremi, dalle dimensioni sempre più grandi e dai materiali, anche poveri, sempre più legati al mondo industriale e alla quotidianità.

Tale svolta, che si verifica dagli anni '60, ha innumerevoli motivazioni di carattere sociale e culturale: lo spirito di libertà e di anarchia che si diffonde nell'ambiente hippy; il clima di progresso tecnologico; la crescente industrializzazione e meccanizzazione; la sensazione di potere legata al raggiungimento dello spazio extraterrestre; l'influenza proveniente dal mondo del fashion e da quello dell'industrial design.

Le suggestioni più forti, però, arrivano dall'arte visiva: la nuova fisicità posta al centro delle ricerche delle arti visive porta anche nell'ambito del gioiello a una maggiore indagine sul corpo, sulle sue possibilità espressive, relazionali e anche sui suoi limiti.

Il bracciale di Bruno Martinazzi, *Metamorfosi*, realizzato nel 1973, che riproduce la forma di una mano, è solo uno degli esempi iconici della gioielleria d'arte del XX secolo.

Martinazzi, fin dall'inizio della propria attività scultorea e orafa, mette al centro delle sue creazioni i dettagli della figura umana, concentrandosi sulla loro resa plastica e sull'uso simbolico del corpo. L'artista è estraneo a ogni appartenenza stilistica per l'originalità assoluta della propria produzione: i particolari del corpo che egli mette in scena sono caratterizzati comunque dall'unione con interventi di strutture geometriche che ne alterano la fisicità, creando un effetto di trasformazione in atto. In *Metamorfosi* la forma di una mano viene alterata e si trasforma in parte per assumere l'aspetto di un uncino, esasperando le proprie capacità difensive: la mano è però ancora riconoscibile grazie al dettaglio del pollice e alla struttura geometrica che ne riprende le linee,⁵⁹



B. Martinazzi, *Metamorfosi*, 1973

⁵⁹ Cfr. Grassetto G. F. *Gioiello e Arte*, catalogo dell'omonima sezione in occasione della mostra temporanea presso il Museo del Gioiello di Vicenza, 2014-2016, Marsilio, 2014

In modo analogo, l'artista tedesco Gerd Rothmann utilizza i dettagli del corpo come motivo centrale dei propri gioielli, ma nell'ottica di una rivalutazione dell'unicità del corpo di ogni individuo.

I pezzi di Rothmann, connotati da una forte espressività, sono realizzati appositamente su misura per i committenti e riportano le impronte e i calchi delle parti del corpo della persona stessa: i gioielli di questo artista sono, per la natura della loro realizzazione, inevitabilmente dei pezzi unici, nati dal rapporto con il corpo dell'individuo stesso, e, in questo modo, assumono una connessione simbolica, e quasi simbiotica, tra l'oggetto e colui che lo indossa.⁶⁰

Tra i primi artisti a lavorare sul tema dell'individualità del corpo e sulle connessioni formali tra questo e l'ornamento, troviamo sicuramente Gijs Baakker e Emmy Van Leersum. Le forme dei loro gioielli, dalla rigorosa impronta minimalista ed essenziale, sviluppandosi dalle riflessioni sulla relazione tra corpo-forma-gioiello, perdono di senso e risultano incompleti, se scissi da un corpo.

Durante un simposio svoltosi nel 1974, dal titolo *Jewellery in Steel*, i due artisti elaborarono per Fritz Maierhofer uno dei gioielli più rappresentativi del loro approccio creativo, *Profile Brooch*: si tratta di una sorta di maschera, essenziale e geometrica, in acciaio inossidabile, da indossare sul volto. Il gioiello è infatti disegnato direttamente sulla base del profilo di Maierhofer in modo tale da riprendere le linee della sua fisionomia. Lo stesso intervento viene effettuato anche sul volto di Emmy Van Leersum ma con una resa ancora più essenziale in cui due fili in acciaio tracciano i lineamenti del volto dell'artista e si intrecciano all'altezza del naso.

⁶⁰ Cfr. Ilse-Neuman U., Gioielli Contemporanei, dal Museum of Arts and Design di New York, Museum of Arts and Design, NY



Gijs Baakker e Emmy Van Leersum, *Profile Brooch*, 1974,
modella: Emmy Van Leersum

Un'altra artista molto radicale, è Marjorie Schick, la quale segue una linea di ricerca assolutamente indipendente rispetto ai suoi contemporanei. Le opere di Marjorie esplorano nuove forme scultoree che si espandono in maniera dinamica nello spazio intorno al corpo e rimangono sospese a metà tra gioiello, abito, scultura e performance art.

Tra i suoi gioielli più famosi degli anni '80 troviamo le complesse e coloratissime costruzioni a bastoncini. Anche se fortemente criticate, le sue performance sono però innovative nell'approccio e caratterizzate da una forte impronta ritualistica e cerimoniale. I gioielli di questa artista rivoluzionaria riescono ad andare al di là dei confini convenzionali di materiale, forma e colore; mescolano i caratteri delle nuove tendenze artistiche della seconda metà del XX secolo.

Tuttavia Marjorie rappresenta solo un aspetto della tendenza propria di questi anni che vede l'ornamento posizionarsi su confini sempre meno chiari, mescolando la natura del gioiello con quella dell'abito, della scultura e della performance.

In ambito anglosassone Susanna Heron, Wendy Ramshaw e Caroline Broadhead sono tra le artiste più radicali del panorama della gioielleria britannica. I limiti della portabilità all'interno delle pratiche di ognuna di esse sono messi totalmente alla prova.

In particolare Caroline Broadhead allarga i contorni della gioielleria sconfinando nell'abito grazie ai suoi gioielli caratterizzati dalla tendenza a prevalere sul corpo o ad avvolgerlo più che a sottolinearlo.



Caroline Broadhead, Collana/velo, 1982

In ambito Italiano un approccio analogo in cui i confini del gioiello si fondono con quelli dell'abito è quello sviluppato da Orlando Orlandini che opera in proprio a partire dagli anni '80. I suoi gioielli, caratterizzati da intrecci elaborati, da un'attenzione particolare nei confronti dei materiali e da una meticolosità tecnica elevatissima, assumono l'aspetto di vere e proprie sculture corporee, sempre però rispettose della regola di portabilità.⁶¹

Anche l'americana Arline Fisch, già a partire dagli anni '60, si rifà al mondo della moda: la sua progettualità si contraddistingue soprattutto per l'ibridazione di tecniche legate al tessile con quelle dell'oreficeria, ma anche per la creazione di gioielli-sculture altamente teatrali e dalle dimensioni notevoli.

Approcci radicali e invasivi nei confronti del corpo, che rappresentano invece due rari esempi di *Body Art* estrema nel gioiello contemporaneo, sono quelli di Peter Skubik e di Katinka Kaskeline.

L'idea di invisibilità del gioiello è al centro dell'opera di Peter Skubik, *Jewellery under the Skin*, di cui rimane solo la documentazione fotografica dell'operazione effettuata nel 1975 dall'artista che si fece impiantare chirurgicamente in un braccio un elemento di metallo.

L'artista, jugoslavo di origine ma operante in Vienna, non è estraneo alle pratiche cruente dell'*Azionismo Viennese* e può essere considerato un precursore delle esperienze tipiche del *Post Human*.

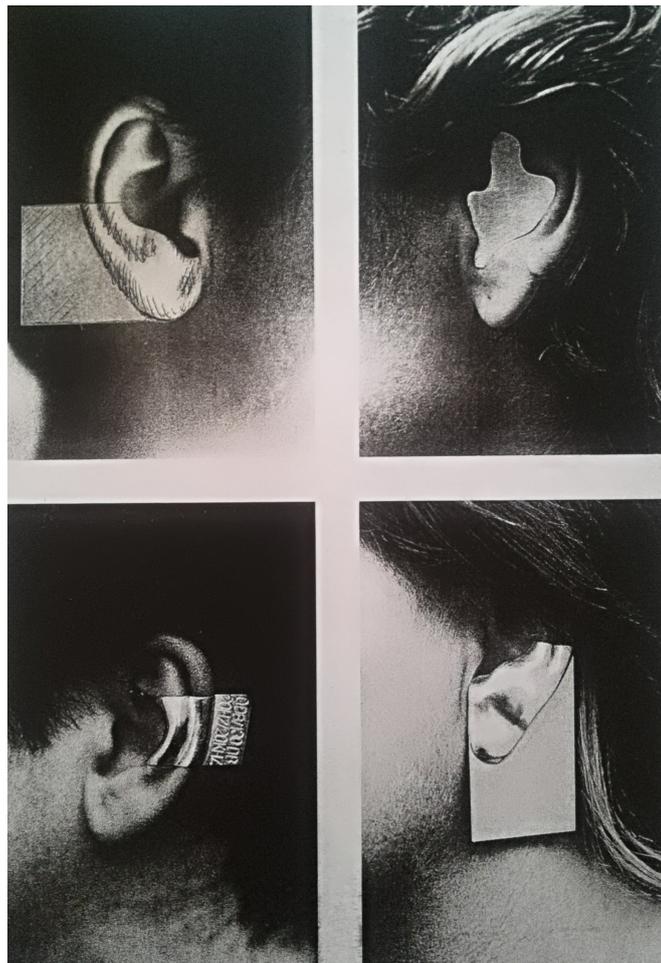
Simile è l'operazione a cui si sottopose nel 1999 Katinka Kaskeline, la quale si fa impiantare sette perle sottopelle nel braccio. L'artista sfrutta così la simbolicità del materiale di cui è composto il pezzo: le perle, infatti, sono tra gli elementi più preziosi da sempre usati in gioielleria, simbolo di uno status sociale elevato, di maturità e di credibilità.

La decorazione del corpo infatti è tra le pratiche più antiche dell'umanità soprattutto con il fine di una funzionalità rappresentativa del sé; il gioiello, in questo caso, diventando una parte simbiotica del corpo intende enfatizzare fino all'estremo il carattere profondamente simbolico del rapporto tra persona e ornamento.

⁶¹ Cfr. Casazza O., *Gioiello Contemporaneo, al museo degli argenti di Palazzo Pitti...* op. cit.

Il lavoro di Kaskeline non ha un intento provocatorio ma riguarda la sfera dell'intimità e della comunicazione in quanto il corpo rappresenta il primo elemento attraverso cui entriamo in relazione con il mondo circostante e la superficie simbolica su cui la nostra personalità può manifestarsi ed esprimersi.

Negli anni '80 del XX secolo le riflessioni di artisti e designer del gioiello vertono anche sulla gestualità e sui movimenti fisici condizionati dagli oggetti si indossano e sulla realizzazione di gioielli da disporre in zone del corpo mai valutate prima. In un'esposizione storica svoltasi a Vienna nel 1982, *Korperkultur*, sono presentate proprio alcune opere di Gerd Rothmann e Otto Kunzli che, andando contro ogni tradizione, estendono l'applicazione del gioiello su parti del corpo inaspettate come il naso i fori delle orecchie ricoperti da placche dorate.



G. Rothmann, *Earpieces*, 1982

A questo proposito, più recente e ulteriormente elaborato è il lavoro di Naomi Filmer, artista e designer che si concentra anch'essa sulla valorizzazione di tutte quelle porzioni del corpo che non sono convenzionalmente considerate nella pratica ornamentale.

La sua attività si focalizza sulle regioni del corpo ritenute più ordinarie ma che di fatto, nella visione dell'artista, rappresentano l'unicità di ogni individuo e vanno isolate e valorizzate in quanto tali.

La Filmer ricerca anche l'inclusione nella pratica del gioiello degli "spazi in negativo", ossia i vuoti tra le dita delle mani o dei piedi, il palmo delle mani, lo spazio sotto le ascelle o dietro le orecchie.

L'artista investiga, inoltre, i limiti del corpo, il rapporto con la materia con cui entriamo in contatto, la gamma di sensazioni fisiche che si provano nell'indossare un certo tipo di oggetto. In molte delle sue sculture corporee il focus verte anche sulla sperimentazione e sull'esperienza fisica di indossare alcuni tipi di gioielli che condizionano movimenti e postura del corpo.⁶²

L'artista è rivoluzionaria per quanto riguarda il suo approccio ai materiali: in virtù proprio dell'interesse nei confronti della dimensione sensoriale e percettiva legata alla materia, essa realizza tutta una serie di opere costituite da elementi quali il ghiaccio o il cioccolato per esplorarne i vari stati della materia e le relative sensazioni al contatto con il corpo.

Poiché si tratta di opere dal carattere effimero, l'artista realizza dei video per documentarle come nel caso di *Sensual Shiver* del 2000, che fu realizzato per l'opera *Ice Jewellery*, composta da una lastra di ghiaccio circolare posta intorno alla spalla. Il video permette all'artista di far in modo che lo spettatore si immedesima e percepisca perfettamente la reale sensazione di questo oggetto sul corpo.

Tra i progetti più noti dell'artista troviamo l'opera realizzata in occasione di una sfilata dello stilista Alexander McQueen, nel 2001. Si tratta di una scultura corporea, fatta di vetro e argento, in cui la modella indossatrice è obbligata a

⁶² Cfr. Interview with the artist, Video part of the The Art of Fashion exhibition, on view until January 10th 2010 at Museum Boijmans Van Beuningen.

tenere le braccia in una posizione innaturale all'indietro, come se fosse una ballerina di flamenco.



Naomi Filmer per Alexander Mc Queen, 2001

Perfettamente in linea con le esperienze di *Arte Relazionale* sono, invece, i progetti di Yuka Oyama, la quale crea un rapporto con il suo pubblico organizzando performance in cui elabora gioielli per chiunque lo desideri, utilizzando materiali poveri. Ogni elemento assume, quindi, grande importanza per la realizzazione di questi oggetti: dal luogo e ai materiali scelti, ai racconti di questi soggetti, alle forme del loro corpo, alla documentazione fotografica. Il suo progetto *Schmuck Quickies*, realizzato nel 2003 in una regione del Giappone, consiste nel creare i suoi gioielli direttamente sul corpo delle persone sulla base delle loro indicazioni e aspettative: il gioiello in questo caso diventa una potentissima forma di comunicazione. Le costruzioni di Oyama, spesso elaborate, hanno a che fare con il rapporto degli individui con il proprio aspetto fisico o con l'immagine di sé poiché il gioiello è un oggetto che assume

significati su più livelli: su quello sociale, personale e culturale. I gioielli trovano infatti spazio e si muovono nella sfera pubblica, interagendo con chi li osserva. Attraverso la fondamentale connessione con il corpo, hanno in sé il potere di parlare ad un vasto pubblico e di comunicare all'interno della società. In virtù di questo potere la concretizzazione di tali oggetti, che si basa sulle indicazioni e sulle aspettative di chi andrà ad indossarli, è, nelle intenzioni di Oyama, un tentativo di definire anche le caratteristiche e le differenze culturali di un certo luogo attraverso l'ornamento.

3.5 GIOIELLO, CORPO E FOTOGRAFIA

Come nel caso della *Body Art*, anche per il gioiello contemporaneo la fotografia gioca un ruolo fondamentale per documentare le pratiche corporee di alcuni artisti e per manifestare la loro piena espressione artistica. La fotografia del gioiello, infatti, è utilizzata da alcuni artisti come una vera e propria pratica concettuale. Come afferma anche Liesbeh den Besten, all'interno del saggio *A short History of Jewellery and Photography*⁶³, per essi: "La fotografia era l'operazione più appropriata per creare il contesto dei loro gioielli. Essi usavano la fotografia con un intento documentaristico ed espressivo che assumeva un significato all'interno della ricerca e come dichiarazione; in ogni caso essa non viene concepita come fotografia in quanto medium ma piuttosto come la percezione e la riflessione dell'artista rispetto al gioiello"

In molti casi si trattava di mettere in atto delle *azioni* dall'intento concettuale, una tendenza influenzata senza dubbio dalle esperienze *Fluxus*, dall'*Arte Concettuale* e dalla *Body Art*. Tali azioni venivano documentate dalla fotografia che ne costituiva una traccia, la quale diventava parte integrante dell'opera d'arte. La fotografia quindi è entrata a far parte della pratica del gioiello

⁶³ Cfr. den Besten L., *On Jewellery. a compendium of international contemporary art jewellery...* op. cit.

d'artista, poiché permetteva che questa traccia perdurasse e fosse comunicabile nel modo in cui l'artista l'aveva pensata.

Nel caso della collezione *Shadow Jewelry* di Gijs Bakker del 1973, l'azione dell'artista prevede che una striscia di filo sia avvolta e stretta intorno a diverse parti del corpo e che una volta tolta questa lasci un segno sulla pelle. Per un momento una traccia rimane perciò sul corpo del soggetto ed è elevata dall'artista a ornamento, mentre il corpo, nella sua modificazione, diviene scultura plasmabile.

Bakker realizza così un ornamento effimero che non può essere soggetto a mercificazione; l'unico tentativo di materializzare questa sorta di gioiello immateriale avviene attraverso l'uso della fotografia.⁶⁴



Gijs Bakker, *Shadow Jewelry*, 1973

⁶⁴ Cfr. Dormer P., Drutt W. H., *Jewelry of our time art, ornament, obsession*, Rizzoli Intl Pubns Editore, 1995.

Altri gioielli temporanei ed effimeri sono quelli documentati dal libro d'artista *Bracelet 80: A photoreport of Jan Tempelman*, realizzato nel 1980 dallo stesso Tempelman, oppure *Full Evening's Jewelry*, del 1977 di Hans Ebbing. Tempelman era solito realizzare gioielli temporanei creati con foglie d'oro disposte sul corpo. Tali gioielli sono il soggetto del libro *Bracelet 80: A photoreport of Jan Tempelman*, il quale, attraverso una selezione di fotografie Polaroid, documenta la trasformazione di un anello in un braccialetto, creati posando le foglie d'oro su porzioni del corpo.

La fotografia concettuale è un medium che viene soprattutto utilizzato dai movimenti d'avanguardia olandesi in un'ottica di ribellione verso la materialità dell'oggetto artistico e la sua commerciabilità.

La preminenza in questo settore di designer provenienti dall'Olanda che utilizzavano un approccio fortemente concettuale è legata al sostegno, dagli anni Settanta, della politica culturale del governo olandese, il quale si impegnava a supportare tali artisti e i loro lavori sperimentali, soprattutto attraverso l'organizzazione di una serie di mostre nel paese.⁶⁵

Chi studia e sperimenta le tecniche della fotografia per i propri fini artistici è l'artista inglese Susanna Heron. Emblematica in questo senso è la serie *Gioielli Luminosi*, nata dalla collaborazione con il fotografo David Ward. La Heron, da sempre interessata al concetto di gioiello in quanto estensione corporea e fortemente ispirata dalle teorizzazioni e dalle opere di Oskar Schlemmer, inizia a sperimentare dei gioielli che avvolgono o che espandano le linee del corpo e che riflettano sulle relazioni formali tra le diverse parti del corpo stesso, come nel caso dell'opera *Cardbord Spiral*.

Sempre lavorando sulle forme del corpo e sulla ricerca, attraverso il gioiello, della loro estensione, in seguito la Heron, con la collaborazione di Ward, sviluppa delle sculture corporee che si materializzano soltanto attraverso l'immagine fotografica. Mediante la tecnica della lunga esposizione, la fotografia dà quindi vita a forme ornamentali di luce in dialogo con il corpo.⁶⁶

⁶⁵ Cfr. L. den Besten, *On Jewellery. a compendium of international contemporary art jewellery...* op. cit.

⁶⁶ Cfr. Archive of WebSite of the artist: Susannaheron.com/archive-1970-83.

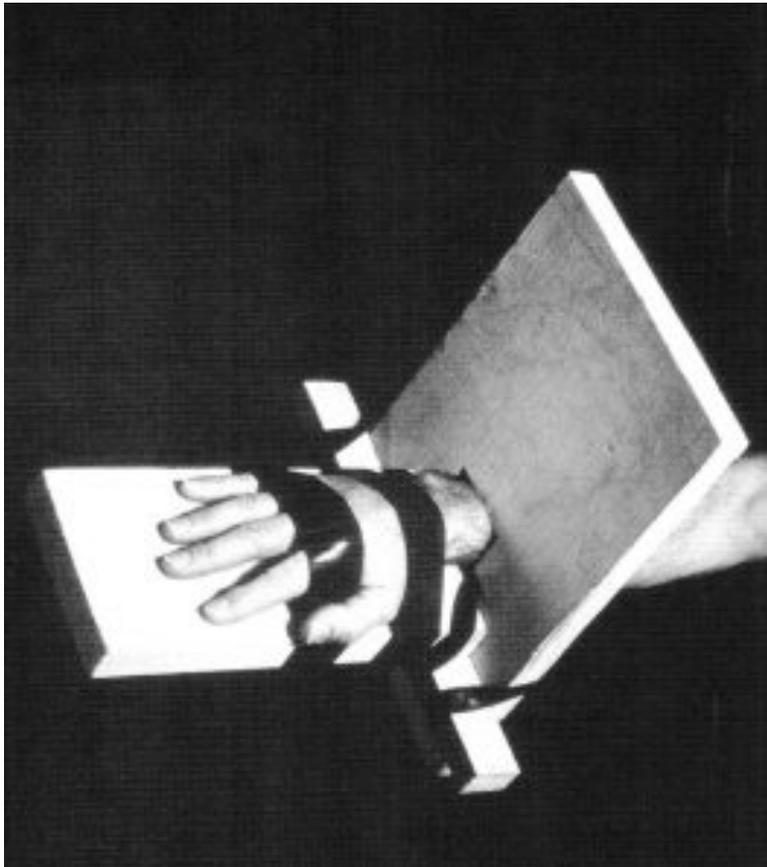


Susanna Heron, *Cardbord spiral*, 1978



Susanna Heron e David Ward, *Light Projection*, 1979

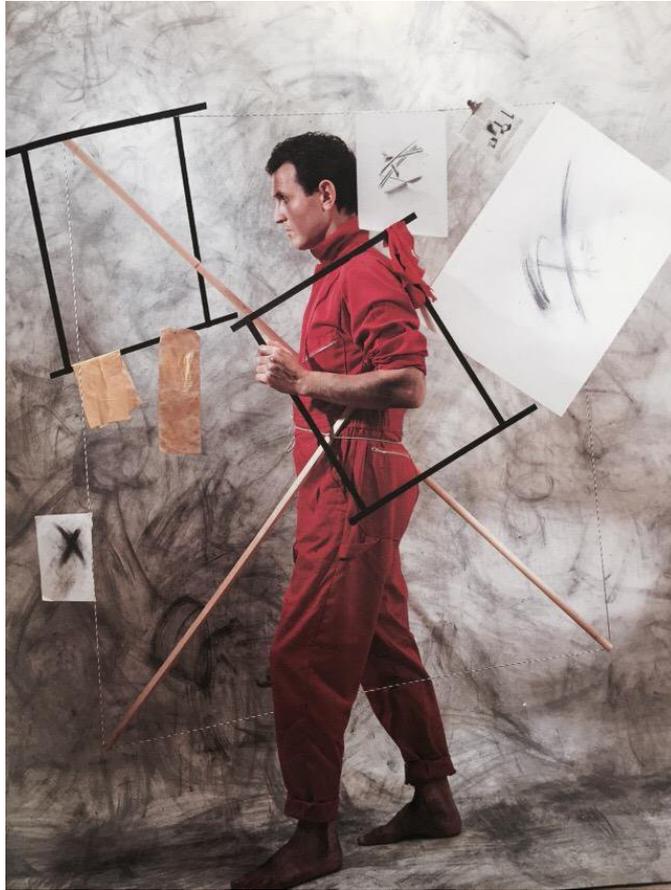
Il lavoro della Heron con la luce richiama anche alcuni lavori di Pierre Degen in cui l'artista rivolge la propria attenzione verso le ombre create dai propri gioielli che si proiettano sul corpo di chi li indossa, considerandole così parte integrante dell'ornamento e innalzando anche l'esperienza visiva scaturita dall'oggetto a opera d'arte.



Pierre Degen, *Glove*, 1993

Pierre Degen è uno dei più controversi artisti del Novecento che operano tra Londra e New York. Fortemente sottoposto al giudizio della critica per il suo approccio dall'intensa libertà espressiva, egli sfida più di chiunque altro il concetto di gioiello e di preziosità, utilizzando i materiali più disparati come lattine o componenti elettronici. Il lavoro di Degen è altamente performativo e scultoreo in una dimensione di grandiosità assoluta; i canoni di indossabilità sono messi volontariamente in discussione per riflettere ed esplorare le convenzioni sugli oggetti che in genere si indossano. Ciò che Degen intende pertanto osservare è la persona in relazione con il suo ambiente circostante,

dove i gioielli fanno parte dei fenomeni che interessano l'individuo e sono considerati come dei "paesaggi corporei", in quanto oggetti che si rapportano alla persona.⁶⁷



Pierre Degen, *Personal Environment*, 1982

Tutt'altri intenti muovono il lavoro fotografico dell'artista svizzero Otto Kunzli il quale ha realizzato una serie di fotografie dall'intento provocatorio in cui il gioiello è usato sia per evidenziare l'esistenza di convenzioni sociali sia per infrangere tabù e sottolineare come queste convenzioni siano arbitrarie e dipendenti dalla propria epoca e società.

Kunzli realizza principalmente spille, blocchi dalla forma cubica o lineare enormi, utilizzando materiali poveri come legni, mattoni o giornali, che fa indossare a modelli e modelle senza distinzione di genere, e che,

⁶⁷ Cfr. Turner R., Dormer P., *The new Jewelry: Trends & Traditions...* op. cit.

successivamente, fotografa in pose serie e spontanee. I ritratti di questi soggetti fanno apparire gli oggetti estremi di Kunzli perfettamente normali nella loro assurdità e privi di preconcetti di genere.

Il lavoro di questo artista però non sarebbe così efficace senza l'uso della fotografia: solo così gli è possibile, infatti, avere il controllo su ogni aspetto della resa dei soggetti e rendere la potenza espressiva dell'opera, che si fissa nell'istante dello scatto fotografico.⁶⁸



Otto Kunzli, Brooches, 1983

Come ci dimostrano le opere degli artisti presi in considerazione, si è creato nel tempo un legame creativo anche fra il gioiello e la sua espressione mediata dalla fotografia; esso può essere considerato uno dei tanti aspetti della sintesi fra corpo, ornamento e arte che abbiamo preso in esame in questo capitolo.

⁶⁸ ⁶⁸ Cfr. Turner R., Dormer P., *The new Jewelry: Trends & Traditions...* op. cit.

IV

CASI STUDIO: GIJS BAKKER E GERD ROTHMANN

4.1 DUE APPROCCI DIFFERENTI AL CORPO

Il capitolo che segue riguarda il lavoro di due grandi maestri del gioiello contemporaneo, l'olandese Gijs Bakker e il tedesco Gerd Rothmann, riconosciuti a livello internazionale quali artisti che hanno influenzato enormemente gli ambiti del design, della moda, del gioiello e dell'arte.

Entrambi gli artisti si sono approcciati, nelle rispettive pratiche, al corpo, rendendolo oggetto metaforico, medium artistico a tutti gli effetti oppure ponendolo al centro di indagini formali, culturali e sociali.

Attraverso differenti sperimentazioni pratiche e metodologie di ricerca ognuno di essi è riuscito a dar vita a una poetica personale e inedita che scavalca la sfera artistica del gioiello, sia per l'apporto concettuale sia scultoreo, per ritrovarsi al confine con il mondo dell'arte.

Il corpo rappresenta il punto di partenza per entrambi gli artisti, ed è studiato sotto diverse prospettive valorizzandolo in un dialogo con il gioiello astraendone le forme o rendendolo materiale dell'opera.

Si osserva inoltre che, attraverso modalità differenti, essi rendono attivo colui che indossa i loro gioielli: in Bakker vi è l'attenzione verso l'interazione e le implicazioni del gioiello tra colui che lo indossa e tra colui che lo guarda; in Rothmann, invece, vi si manifesta una sorta di consapevolezza nuova e accresciuta del proprio corpo da parte dell'indossatore, come emerge dai commenti dei suoi maggiori clienti.⁶⁹

⁶⁹ Cfr. Baumer D., Cartlidge B., Hufnagl F., Joppien R., *Gerd Rothmann: Jewellery*, Hatje Cantz Publishers, 2002

Risulta interessante in questa sede approfondire i percorsi di Bakker e Rothmann, l'uno più concettuale, l'altro più materico, mostrando così le loro differenze nonostante i punti di partenza comuni. Oltre al corpo un altro elemento fondamentale, che accomuna i due artisti, è l'idea che il gioiello debba uscire dalla concezione tradizionale in cui è sempre stato relegato, con lo scopo di estenderne le frontiere e aprirsi così a sperimentazioni inedite.

4.2 IL SODALIZIO ARTISTICO DI GIJK BAKKER ED EMMY VAN LEERSUM

L'artista e designer olandese Gijs Bakker dalla fine degli anni '60 del Novecento ha contribuito a rivoluzionare, a livello nazionale e internazionale, il design del gioiello contemporaneo, per quanto riguarda gli aspetti concettuali e formali.

Bakker è principalmente impegnato nella progettazione dei suoi pezzi più che nella loro realizzazione, nonostante provenga da un percorso di studi nel quale si è formato anche dal punto di vista delle abilità tecniche.

Nato nel 1942 ad Amersfoort, nei Paesi Bassi, Gijs Bakker frequenta nel 1962 il corso di Design e Oreficeria presso l'Institut voor Kunstnijverheidsonderwijs (IvKNO), l'istituto d'arte che sarebbe poi diventato l'attuale Gerrit Rietveld Academie di Amsterdam, seguendo le lezioni di Oreficeria di Marinus Zwollo, un artigiano dalla grande maestria tecnica ma con un approccio tradizionalista. In seguito, essendo Bakker alla ricerca di un orientamento più moderno, approfondisce la propria inclinazione verso il design industriale presso la Konstfack Skolan University a Stoccolma.

Bakker, dopo questa esperienza, lavora per due anni presso l'azienda Van Kempen en Begeen, impegnata in una produzione segnata da un design di ricerca e contemporaneo.⁷⁰

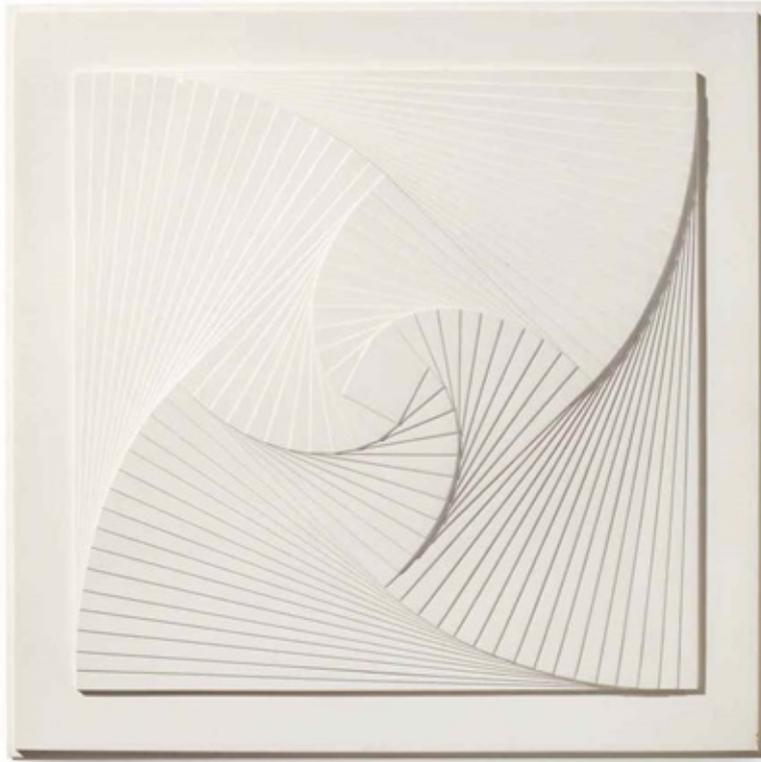
⁷⁰ Cfr. Gijsbakker.com

La ricerca di Bakker nella sfera dell'industrial design verte sui punti di contatto tra arte e design che lo porta, nel corso degli anni, a produrre una grande varietà di oggetti, dall'arredamento agli accessori per la casa, passando per gioielli, interni, spazi pubblici, mostre e installazioni, ricevendo anche commissioni importanti da aziende come Polaroid, Royal VKB e Artifort.

Anche nella progettazione del design d'interno e degli arredi le realizzazioni di Bakker intendono presentarsi come un vero e proprio manifesto di rottura con le classiche botteghe olandesi: l'obbiettivo è, infatti, allontanarsi dalla tradizione, rinnovando così la sfera dell'artigianato e soprattutto l'idea di gioiello.

Già intorno alla metà degli anni '60 Bakker conosce e sposa la famosa designer di gioielli Emmy van Leersum, iniziando un sodalizio lavorativo particolarmente florido e aprendo insieme l'Atelier voor Sieraden (Bottega di gioielleria) a Utrecht. Questo spazio, inizialmente, si configurava soltanto come il laboratorio dove i due artisti realizzavano e vendevano i propri gioielli, ma, dal 1969, esso divenne anche spazio espositivo (Werfkelder voor multipliceerbare objecten).

La programmazione degli eventi all'interno di tale spazio era curata da An de Voigt e presentava artisti legati al movimento del costruttivismo olandese, il quale aveva diversi punti di contatto con lo spirito e la ricerca di Gijs ed Emmy. Tra gli artisti esposti in questo contesto ricordiamo gli olandesi Ad Dekkers e di De Keijzer, i quali, così come la coppia di designer che li ospitava, miravano a una rigorosa e sistematica indagine sulle forme.



Ad Dekkers, *Shifted Square*, 1965

Il lavoro Gijs ed Emmy, riconosciuti a livello internazionali come i pionieri nel campo del gioiello contemporaneo, non intende limitarsi a nessuna sfera in particolare ma si muove in modo trasversale tra i campi del design, della moda, dell'arte e della fotografia. Per questo motivo, al fine di enfatizzare il carattere neutrale e sperimentale delle loro creazioni, Bakker e Van Leersum non chiamavano i propri ornamenti "gioielli" ma utilizzavano il termine "oggetti".⁷¹ La premessa del loro lavoro si fonda sul rifiuto della concezione di gioiello come status symbol e la loro ricerca verte innanzitutto sulla riflessione riguardo la natura del gioiello, sul valore e sul ruolo che esso assume nella società moderna e sullo stretto rapporto che si instaura tra corpo e ornamento. I loro primi gioielli, minimalisti e lineari, sono creati con l'intento di esplorare le potenzialità delle modalità operative e dei materiali utilizzati nell'industrial

⁷¹ Cfr. Boot M., Reitsma L., *The Gijs+Emmy Spectacle*, nai010 publishers, 2014.

design, progettando una serie di oggetti ornamentali innovativi, che rappresentano un punto di svolta nel mondo del design del gioiello.

La scelta di questi materiali da parte dei due artisti olandesi non ha solo valore a livello di sperimentazione artistica ma si esprime anche nel tentativo di rendere sempre più accessibili tali gioielli a un pubblico più vasto, rifiutandosi di adoperare i metalli e le pietre preziose usati dall'oreficeria classica.

I gioielli di Emmy e Gijs sono realizzati, infatti, principalmente con alluminio, acciaio inossidabile, pvc e altri polimeri, materiali emblematici della contemporaneità; il loro impiego permette pertanto di creare forme particolarmente grandi, contenendo i costi e il peso degli oggetti stessi.

Il materiale è per Bakker un'entità che gli permette di raggiungere al meglio il fine o la forma che si propone di ottenere con la propria ricerca e, come afferma egli stesso: "la bellezza del materiale di per sé costituisce spesso per me una barriera in partenza nel fare qualcosa con esso, è il caso ad esempio delle pietre preziose. Il materiale è secondario. Io non ho dei materiali preferiti. La cosa più importante è che essi siano usati propriamente"⁷²



Gijs Bakker, *Circle in circle*, 1967

⁷² Cfr. Boelen J. *Emmy +Gijs +Aldo* Catalogo in occasione della mostra EMMY+GIJS+ALDO presso il Zuiderzee Museum, Enkhuizen (NL) 010 Uitgeverij editore, 2010.

L'applicazione dei caratteri dell'industrial design a questi oggetti, sia nella realizzazione seriale sia nei materiali impiegati, è legata alla volontà di avvicinarsi a un pubblico più vasto pur non potendosi comunque parlare di ricerca di un "gioiello democratico", con una lettura che spesso è erroneamente attribuita al lavoro dell'artista. Lo stesso Bakker, infatti, ricorda che le sue creazioni né mirano a diventare un prodotto di massa che asseconda le leggi del mercato né le sue opere riuscirebbero in questo intento dati i costi elevati per la realizzazione.

Le forme volutamente esagerate di molti ornamenti prodotti da entrambi i designer, derivavano dal rifiuto dell'idea che questi oggetti potessero essere classificati come arti decorative, trasmettendo così l'intento che mai dovessero essere confinate nelle vetrine di un'apposita sezione destinata alle arti minori, neanche all'interno dello Stedelijk Museum di Amsterdam.⁷³

Alla base del Minimalismo di Bakker e Van Lersum vi sono influenze formali che provengono dal mondo dell'arte contemporanea: la *Documenta* di Kassel, la *Biennale di Venezia* e altre esposizioni di rilevanza internazionale rivolgono in quegli anni l'attenzione sulle ricerche Minimaliste sviluppate da molti artisti. Il rigore geometrico e l'astrazione propria delle tendenze artistiche del periodo, influenzano Bakker e Van Leersum nella direzione dello studio della forma, basata su principi rigidi e geometrici.

La linea è tra gli elementi che rivestono un ruolo centrale ma sempre differente nel design di Emmy e Gijs: a volte l'analisi della funzione della linea ne determina il tracciato, come nel caso della ricerca di un suo dialogo con il corpo, altre volte, invece, i giochi di linee sono il punto di partenza di un'indagine formale. Nella serie *Broken Lines* della Van Lersum, ad esempio, l'intrecciarsi e l'interrompersi delle linee è l'elemento che dà sostanza ai gioielli e che permette a essi di seguire le forme del corpo. Per quanto riguarda Bakker, invece, l'evidenza della linea è una condizione fondamentale nei suoi progetti in quanto essa permette alle forme di emergere dagli oggetti con

⁷³ Cfr. Casazza O., *Gioiello Contemporaneo, al museo degli argenti di Palazzo Pitti...* op. cit.

maggior chiarezza.⁷⁴

La razionalità e la radicalità dei gioielli di Gijs ed Emmy ha influenzato, soprattutto nel decennio tra il 1965 e 1975, la maggior parte degli artisti operanti in questo settore, dominando la scena del gioiello contemporaneo soprattutto nel nord Europa e in Germania.

In un saggio dal titolo *The new Jewelry*, i critici R. Turner e P. Dormer, trattando di una importante mostra tenutasi a Eindhoven nel 1969, *Object to Wear*, che consacrò l'opera dei due artisti, parlano addirittura di un "Van Lersum/Bakker 'Movement'" talmente fu innovativa la spinta al cambiamento avviata da Gijs ed Emmy.⁷⁵

Lo spirito di rinnovamento dei due artisti porta con sé anche una nuova percezione del corpo, un tema ricorrente nella pratica di entrambi. L'attenzione nei confronti del corpo e lo studio dell'ornamento muovono sia dall'interesse verso i significati simbolici e le potenzialità comunicative che il gioiello crea nella relazione con il corpo stesso sia dall'indagine sul legame tra corpo umano e forme circostanti.

I gioielli da loro progettati sono inoltre caratterizzati dal desiderio di eliminarne la funzione di decorazione a favore di una relazione più attenta e innovativa tra gioiello- abito- corpo, che si concretizza nello sviluppo di una forma che prende spunto da tale relazione e dalla quale deriva in molti casi una conseguente esagerazione della scala. Caratteristica del periodo di collaborazione creativa dei due designer è infatti la dimensione estrema dei loro gioielli, dallo stile altamente futuristico, la quale nasce dal desiderio di eliminare l'idea del gioiello come decorazione, tendendo invece a strutturare una nuova relazione tra abito e gioiello. Questa tendenza emerge chiaramente in una collezione di abiti, disegnati dai due designer e realizzati dalla sorella di Bakker: documentata dal fotografo Matthijs Schrofer, la collezione era composta da una serie di modelli in cui il gioiello era spesso parte integrante dell'abito, oppure in stretta relazione con esso tramite le sue forme o

⁷⁴ Cfr. Boelen J. *Emmy +Gijs +Aldo* Catalogo in occasione della mostra EMMY+GIJS+ALDO presso il Zuiderzee Museum, Enkhuizen (NL) ... op. cit.

⁷⁵ Turner R., Dormer P., *The new Jewelry: Trends & Traditions...* op. cit.

l'abbinamento dei colori.⁷⁶

Per questi motivi le opere di Bakker e van Leersum possono essere considerate nella maggior parte dei casi delle “sculture da indossare”, definite con questa espressione anche nel titolo di un'importante mostra personale presso la Ewan Phillips Gallery di Londra nel 1967, *Sculpture to wear by Emmy van Leersum and Gijs Bakker*.



Sonjia Bakker con una collana di Gijs Bakker,
Fotografia di Matthijs Schrofer

⁷⁶ <https://www.dezeen.com/2014/02/12/the-gijs-and-emmy-spectacle-exhibition-of-futuristic-jewellery-to-open-at-the-stedelijk-museum/>

4.3 EDELSMEDEN 3

Nel 1967 lo Stedelijk Museum di Amsterdam inaugurò una mostra dal titolo *Edelsmeden 3*, una collettiva che proponeva una ricognizione sullo stato dell'oreficeria contemporanea. Bakker e Van Leersum, prima di questa mostra, non erano ancora noti, ma ebbero la fortuna di essere invitati a esporre nel 1966 presso la Galerie Swart di Amsterdam dove conobbero il capo del dipartimento di arti applicate, Wil Bertheux, e una delle sue curatrici, Liesbeth Crommelin, i quali, colpiti dal lavoro di Gijs ed Emmy, li invitarono a presentarlo l'anno successivo negli spazi dello Stedelijk Museum.

L'esposizione presso tale museo fu riconosciuta dalla stampa e dai critici come il simbolo di una forte rottura nei confronti del passato e l'inizio di una nuova era foriera di sperimentazioni.

In particolar modo, durante l'opening, fu organizzato da Bakker e da Van Leersum, nell'Auditorium del museo, uno spettacolo performativo che rimase memorabile. Le creazioni dei due artisti, infatti, erano presentate direttamente sui corpi delle modelle che sfilavano⁷⁷, in dialogo con i loro abiti, e accompagnati da giochi di luci che si riflettevano sull'alluminio dei gioielli e si proiettavano sui soffitti e sui muri di tutta la sala.

L'effetto risultante era altamente performativo e futuristico, per le forme e per i materiali con cui erano realizzati i gioielli e gli abiti, per le acconciature e la coreografia delle modelle, per i fasci di luce che balenavano nella sala e per il sottofondo musicale.

L'atmosfera spaziale era enfatizzata, infatti, dall'accompagnamento di musica elettronica, elaborata dal compositore olandese Tom Dissevelt e proveniente dal suo album *LP Fantasy in Orbit: Round the World with Electronic Music*.

Purtroppo non fu realizzata alcuna documentazione fotografica o video della sfilata e, pertanto, la ricostruzione dell'evento è avvenuta principalmente mediante le recensioni e i commenti della stampa dell'epoca o attraverso le

⁷⁷ Le creazioni dei due artisti erano indossate dalle modelle Sonja Bakker, Hedwig Fortuin e Renie van Wijk; le prime due erano modelle professioniste mentre l'ultima era un'amica di Emmy Van Leersum.

fotografie che furono scattate precedentemente all'evento con intento pubblicitario.



Gijs Bakker ed Emmy Van Leersum, Sonjia Bakker modella,
collana collare in alluminio, Fotografia di Matthijs Schrofer 1967

Il giornalista Boy Wander, ad esempio descrive così l'evento:

Coloro che guardano la televisione capiranno che cosa intendo con "ambiente della costellazione di Orione": una buia, primordiale foresta elettronica in cui le modelle si muovono come uccelli cosmici con un piumaggio accoppiato. I gioielli, per la maggior parte larghi collari e fermagli metallici, alcuni dei quali servono anche per tenere su i vestiti (una brillante idea), possono suggerire a volte l'idea di tubi metallici delle stufe, di lavandini per lavare i capelli, di armature o

anche parti di aereoplani [...] ma quando un raggio di luce si infrange su di essi, producono uno spettacolo di riflessioni di luci mozzafiato, in cui i colori del metallo trattato o anche degli abiti si rendono visibili. Dei giochi meravigliosi si possono fare con questi gioielli. Tutto questo mi fa sentire come se fossi Mosè, in piedi sulla soglia di un'incontaminata terra promessa, dove, nonostante la preminenza del duro metallo, di un inavvicinabile plastica e delle leggi dell'elettronica, lo spirito romantico non è senz'altro morto.⁷⁸



Gijs Bakker ed Emmy Van Leersum, Sonjia Bakker modella,
collana e braccialetto, Fotografia di Matthijs Schrofer 1967

Altre recensioni e commenti critici sottolinearono anche l'incredibile resa e coesione di questo spettacolo performativo in cui ogni elemento era in totale armonia con gli altri e dove gli effetti visivi e il tema musicale erano complementari ai gioielli e agli abiti esposti.

⁷⁸ Cfr. Trascrizione del report del giornalista Boy Wander in onda su VARA all'interno del programma *Artistieke staalkaart*, registrato il 17 Maggio 1967, Stedelijk Museum archives, Amsterdam.

Emmy e Gijs che intendevano con queste opere investigare la relazione tra abito e gioiello e l'interazione di questi con la personalità di chi li indossava, ottennero l'effetto combinato di tutti questi elementi, interessanti anche nell'ottica di un total look, visto come l'espressione dell'identità personale del portatore.

È interessante notare inoltre come lo spettacolo e il cosiddetto "Space Age Look" che lo caratterizzava fossero inseriti in un contesto culturale molto preciso.

Gli anni '60 sono connotati, infatti, per la corsa allo spazio da parte delle Nazioni più potenti del mondo: il lancio dello Sputnik nel 1957 e i primi tentativi per inviare l'uomo sulla luna nel 1969, hanno creato un immaginario futuristico nuovo e affascinante nel cinema e nell'arte, come dimostra il noto film *2001: Odissea nello Spazio* di Stanley Kubrik, realizzato nel 1968.

Le esplorazioni spaziali ispirano anche nuove tendenze nel design e nella moda sia per quanto riguarda i vestiti, sia le ambientazioni. Pierre Cardin, nel 1967, crea la collezione *Cosmos* suggestionata dai viaggi spaziali, nella quale è preminente un look futuristico nelle tute, negli elmetti e negli alti stivali, proposti sia per uomo che per donna. Paco Rabanne, invece, ne è condizionato più nei materiali che nelle forme e sperimenta elaborando vestiti realizzati con dischi e collegamenti metallici.

Un altro elemento interessante in questi anni, sempre nell'ambito della moda, è l'evoluzione delle sfilate in veri e propri spettacoli caratterizzati sempre più da musiche e luci elaborate, oppure dalla scelta di location non convenzionali. Questi cambiamenti in atto nella nell'ambito della moda del tempo sono documentati, ma anche parodiati, nel film del 1966 *Qui etes-vous, Polly Magoo?* del fotografo William Klein. Secondo la stampa e diversi critici del tempo lo show di Bakker e Van Leersum fu influenzato dalle immagini di tale film, così come anche da queste nuove tendenze in atto, di cui certamente erano a conoscenza.

Si può concludere affermando che questa mostra sancì in larga parte il successo dei due designer: i giornali e la critica specializzata parlarono, infatti, della sfilata dell'*Edelsmeden 3* anche mesi dopo la chiusura dell'esposizione

e la mostra stessa portò ai due artisti nuove e fruttuose conoscenze nel campo della moda e nell'arte.⁷⁹

4.4 VERSO UNA PRATICA CONCETTUALE

Dall'inizio degli anni '70, in seguito al successo di un'altra storica mostra, *Kleding-suggesties*, nella quale erano presentati abiti basati su forme futuristiche e inediti materiali sintetici, le strade di Gijs ed Emmy, che fino a quel momento firmavano insieme i propri lavori, si divisero.

Emmy continuò a dedicarsi a una produzione di gioielli che poneva l'enfasi sull'unità di gioiello e abito, mentre Gijs iniziò a insegnare e parallelamente il suo lavoro si concentrò su una pratica maggiormente concettuale, rappresentativa e attenta all'unicità del corpo e dell'individuo.

Molti pezzi, come i già citati *Profile Brooches*, realizzati nel 1974 appositamente per Emmy Van Leersum e Fritz Maierhofer, costituivano un impulso differente rispetto alla creazione seriale e miravano a valorizzare la figura e la fisionomia del singolo soggetto attraverso gioielli in relazione esclusiva con quel certo corpo e quindi non interscambiabili. Per Bakker, nonostante la separazione artistica con Emmy, il corpo rimane il punto di partenza di molti gioielli al fine di investigare nuove forme e relazioni che nascono dalla tensione o sono in dialogo con i contorni della figura umana, anche se con una modalità ancora più soggettiva.

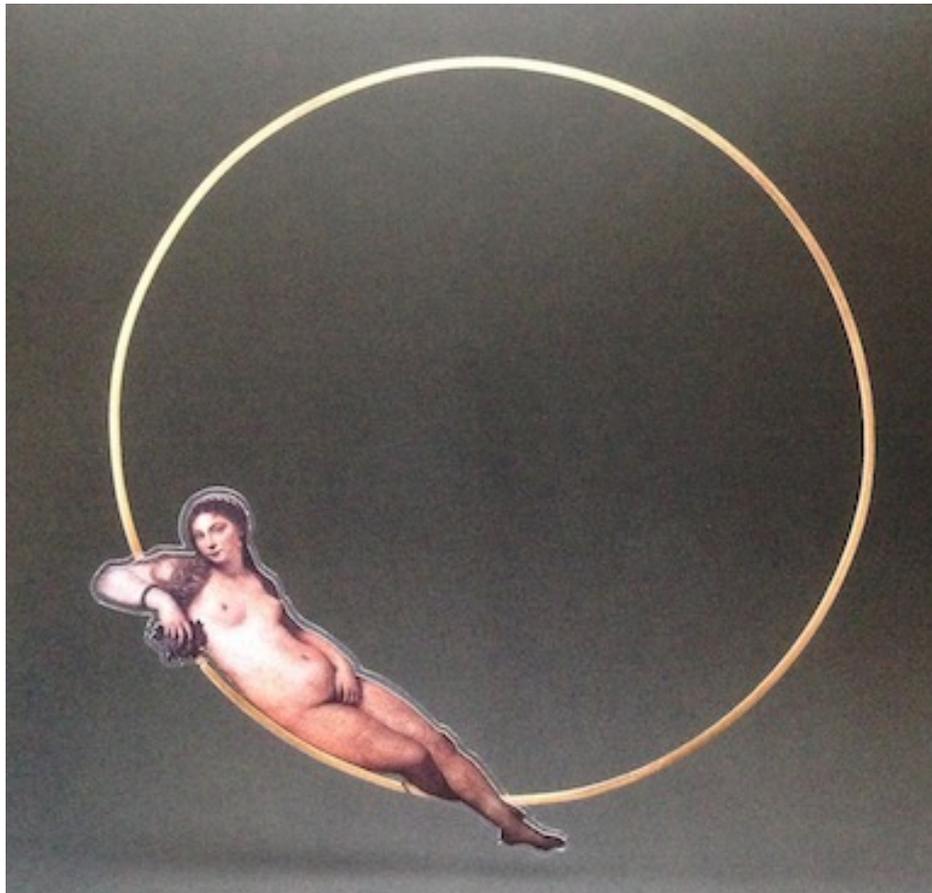
La pratica di Bakker ha sempre portato avanti anche un'inclinazione di tipo artistico; le sue opere spesso ironiche e raramente decorative si interrogavano sulle motivazioni alla base dell'ornamento, sul significato, sul valore e sul ruolo che gli uomini gli attribuiscono. Nei suoi lavori emerge spesso, infatti, la critica ai significati sociali e culturali che sono stati costruiti intorno alla creazione e all'utilizzo dei gioielli.

Il tema dell'unicità stessa del corpo è affrontato spesso con una declinazione

⁷⁹ ⁷⁹ Cfr. Boot M., Reitsma L., *The Gijs+Emmy Spectacle*,... op. cit.

sociale e con un'attenzione particolare al discorso identitario: nella serie *Bib* i gioielli sono formati da un bavaglio di stoffa in cui è appesa una foto di colui che lo porta; in altri gioielli l'inserimento, mediante l'uso della fotografia, di corpi interi o parziali, soprattutto appartenenti a grandi opere d'arte del passato è connesso all'idea di "corpi che indossano corpi", intessendo così una particolare rete di rimandi e rendendo il gioiello un efficace strumento comunicativo.⁸⁰

La tecnica che Bakker utilizza in questi e in altri gioielli dove è presente l'elemento fotografico è la laminazione, un processo attraverso cui l'artista prende materiali come carta, seta trattata, fotografie, petali oppure foglie d'oro e li dispone fissandoli tra due lastre sottili di plaxiglass.



Gijs Bakker, collana, *Titian*, dalla serie *Historic figures*, 1987

⁸⁰ Cfr. Casazza O., *Gioiello Contemporaneo, al museo degli argenti di Palazzo Pitti...* op. cit.

Attraverso le fotografie laminate Bakker indaga anche l'utilizzo dei gioielli nel loro rapporto privato/pubblico, attraverso un linguaggio dal carattere altamente ironico. Ad esempio, nella serie del 1977 *Queens*, grandi elementi circolari, posti intorno al collo delle modelle, sono caratterizzati da decorazioni che nella loro esagerazione diventano una sorta di elemento caricaturale, che irride alla funzione del gioiello come status sociale, mettendo al centro le abilità artigianali come soggetto dell'opera.

La natura ironica dell'approccio di Bakker emerge anche nella collana *Dew-drop*, del 1982, in cui una larga fotografia laminata raffigurante una rosa rossa con una goccia di rugiada allude all'eterno amore romantico e alla bellezza. In quest'opera come anche in *Embracement*, una collana del 1982 in cui la fotografia delle braccia dell'artista circondano il collo di chi lo indossa, è portato alle estreme conseguenze il concetto di gioiello e decorazione, giocando sul significato della parola "decorare" che in olandese significa anche "corteggiare". A proposito di queste opere l'artista afferma: "Osservo che, nonostante gli sviluppi recenti nell'ambito del gioiello e della moda, le persone hanno ancora dei gusti piuttosto tradizionali e che una tradizionale concezione di che cosa dovrebbe essere un gioiello, ossia semplice decorazione, è ancora molto presente. Quindi, se le persone hanno questa predilezione verso il corteggiamento e l'amore io glielo darò. *Embracement* e *Dew-drop* sono illustrazioni del concetto di "decorare" preso piuttosto letteralmente".

Queste e molte altre operazioni portarono i confini del design del gioiello a uno stato di costante estensione in altri ambiti e di sfida nei confronti delle norme consolidate da parte di questo artista.

Bakker lungo il suo percorso artistico si rivolge quindi a pratiche connotate da un forte impianto teorico; grazie a esse l'artista tratta temi che coinvolgono non solo la sfera del gioiello ma sviluppa anche riflessioni estetiche in senso più ampio, che trovano nel monile la potenza artistica ed espressiva più adatta.



Gijs Bakker, *Dew-drop*, 1982

La fotografia stessa è utilizzata con finalità concettuali, come è si già potuto osservare nella già citata serie *Shadow Jewelry*, e trova nell'opera *Pforzheim 1780*, del 1985, sempre con intenti concettuali, un'altra applicazione interessante che permette di riflettere sul ruolo del gioiello nella società. *Pforzheim 1780* è un'ampia collana costituita da una fotografia su pvc di un antico e pregiato ornamento che, elaborata in questo materiale povero, esprime l'ambiguità del concetto di preziosità. Un altro esempio più recente, tra i lavori in linea con la pratica concettuale dell'artista è la serie *Real*, in cui Bakker riflette sull'idea di copia e di originale in arte e nell'ornamento. In questi gioielli egli unisce realtà e imitazione utilizzando alcuni pezzi di bigiotteria, acquistati in diversi viaggi dall'artista, che vengono assemblati accanto a piccole repliche appositamente realizzate in pietre preziose. Le pietre vere e quelle sintetiche di bigiotteria sono accorpate e confuse all'interno dello stesso pezzo diventando irriconoscibili e giocando in tal modo sul giudizio di valore.

Attraverso quest'azione concettuale Bakker si domanda, infatti, se sia più vero e prezioso il pezzo originale creato con finte pietre o la sua imitazione in pietre preziose.⁸¹



Gijs Bakker, dalla serie *Real*, Spilla, 2008

La creazione di serie di pezzi si sviluppa a partire dall'attitudine dell'artista verso la ricerca e l'indagine che spesso non può essere supportata da un singolo elemento dell'opera ma necessita di una serie di elementi per esprimersi pienamente.

Nel 1993, Bakker co-fonda la compagnia *Droog Design* assieme al critico e storico Renny Ramakers e ne diviene direttore artistico e curatore fino al 2009. La *Droog Design* è nota per i suoi lavori contemporanei minimalisti, caratterizzati da un umorismo sottile e da un'arguzia che intende colpire nel profondo gli osservatori. Nel 1996 dà vita, inoltre, al progetto *Chi ha paura...?* insieme alla gallerista italiana Marijke Vallanzasca, che si pone come obiettivo lo studio, la sperimentazione e la diffusione del gioiello

⁸¹ Cfr. Casazza O., *Gioiello Contemporaneo, al museo degli argenti di Palazzo Pitti...* op. cit.

contemporaneo rivolgendosi a un pubblico sempre più vasto. Si tratta pertanto di una collezione in espansione di gioielli creati da artisti e designers nella quale il valore creativo prevale su quello materiale.⁸²

Parallelamente, Bakker porta avanti, nel corso degli anni, un'intensa attività didattica, che contribuisce a diffondere le proprie idee e la propria pratica, insegnando design del metallo e della plastica all'*ArtEZ Institute of the Arts* di Arnhem, tra il 1971 ed il 1978, e all'Università di Delft dal 1985 al 1987, mentre tra il 1987 ed il 2003 è capo del dipartimento di Man and Living dell'Accademia di design di Eindhoven, e parte fondamentale dei programmi di master dell'accademia stessa tra il 2003 ed il 2012.

Nel corso degli anni Gijs Bakker ha anche preso parte a innumerevoli esposizioni presso musei di rilievo a livello internazionale; tra le mostre più recenti ricordiamo *Gifts from America: 1948–2013. Modern and contemporary applied arts from the Hermitage Museum Foundation (USA)* del 2014 presso l'*Hermitage* di St. Pietroburgo (Russia); *Design Derby - Netherlands - Belgium (1815 – 2015)* nel 2015 presso il *Boijmans Van Beuningen* di Rotterdam (Olanda); *Jewellery & Design*, una sezione della mostra temporanea dal 2014 al 2016 al il Museo del Gioiello di Vicenza; *De Show van Gijs+Emmy* presso lo *Stedelijk Museum* di Amsterdam (Olanda) del 2014; *Multiple Exposures: Jewelry and Photography* Presso il Museum of Arts and Design di New York (USA) nel 2014.

⁸² Cfr. Derrez P., *Jewellery? What kind of jewellery are we actually talking about?* In Astfalck J., Broadhead C., *New directions in Jewellery*, Black Dog Pub Ltd, 2005.

4.5 GERD ROTHMANN E LA POETICA DELL'INDIVIDUO

Gerd Rothmann è un artista e orafo tedesco che pone come focus della propria ricerca orafa l'indagine sul corpo, riconoscendo la necessità di una valorizzazione maggiore dell'individuo; lavorando su una ricerca formale-scultorea di ispirazione corporea; riflettendo sul rapporto di quest'ultimo con la sfera pubblica.

Egli opera a partire dagli anni '70 del Novecento ed è ormai riconosciuto tra i maestri del gioiello contemporaneo più influenti dei nostri tempi.

Due momenti formativi importanti per Gerd Rothmann sono quelli del proprio percorso accademico presso la Staatlichen Zeichenakademie di Hanau, dove venne a conoscenza e rimase molto affascinato dalle teorie del Bauhaus, e del successivo incontro con l'artista e maestro tedesco Hermann Junger, il quale contribuì a incrementare la sua passione nei confronti del design del gioiello e ne influenzò in parte la direzione artistica.

Il suo lavoro nell'ambito del gioiello ha portato a un approccio nuovo e delicato nei confronti del corpo umano, con il quale tende a instaurare un dialogo non convenzionale inserendolo direttamente nel processo di realizzazione dell'ornamento. Gerd Rothmann, infatti, reinterpreta totalmente il gioiello tradizionale con un criterio intellettuale e artistico che si esplica in maniera giocosa mediante l'impressione di varie parti del corpo sui suoi oggetti.

Rothmann sperimenta spesso in primo luogo su sé stesso ma, nei gioielli che gli vengono commissionati, lo fa anche sui corpi dei suoi clienti oppure su quelli di persone a loro care, tentando di evocare nei gioielli delle suggestioni simboliche o degli aspetti propri del carattere della persona.

Alla base della propria ricerca vi è l'evidente l'attenzione verso i caratteri di unicità del corpo umano, verso le forme scultoree che emergono attraverso l'impressione delle impronte digitali o il calco di altre parti fisiche che rivelano le particolarità del singolo e ne permettono un'associazione personale.

Le impronte digitali rappresentano, infatti, un aspetto caratteristico della persona poiché sono l'elemento più esclusivo e soggettivo che ognuno di noi possiede.

Esse tuttavia hanno anche un carattere ambiguo: nonostante le impronte costituiscano un tratto intimo della persona sono uno degli elementi che più ci relazionano al mondo esterno, essendo una traccia di noi che lasciamo costantemente e inconsapevolmente nello spazio ogni volta che tocchiamo qualcosa. L'ambiguità delle impronte sta anche nel fatto che se estraniare dal corpo, mediante l'impressione su un oggetto, esse possono trasformarsi ed entrare in una dimensione quasi impersonale e ornamentale, divenendo affascinanti per il loro carattere formale e astratto.

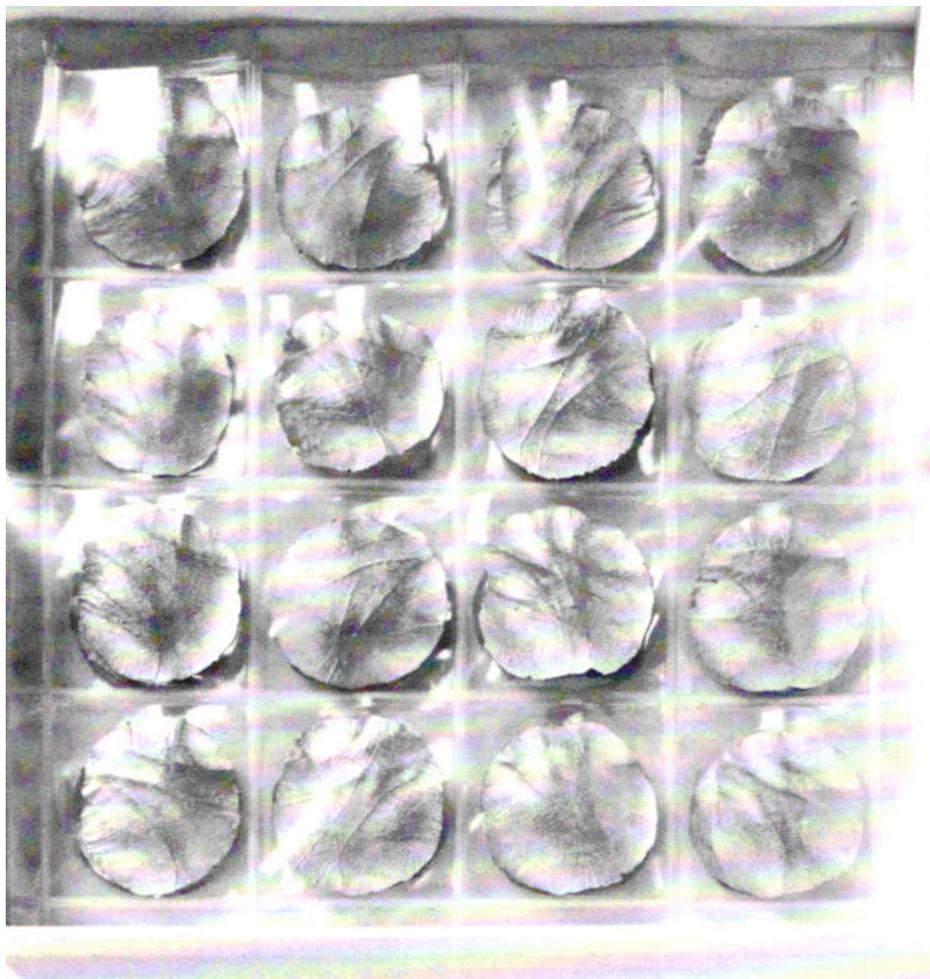
All'interno di uno contesto sociale, inoltre, questa traccia può far risalire alla nostra persona se viene identificata, oppure lasciarci completamente nell'anonimato se non viene riconosciuta pubblicamente. Un lavoro particolarmente emblematico di Rothmann che riflette sul carattere pubblico/privato di questo elemento fisico, sia a carico di una persona sia di un'intera famiglia, è stato realizzato proprio attraverso l'utilizzo dell'impressione delle loro impronte su una serie di anelli: *Family Ring*.⁸³



Gerd Rothmann, *Family Ring*, 1995

⁸³ Cfr. Le Van M., Hemachandra R., *Masters: Gold: Major Works by Leading Artists*, Lark Books, 2009.

Anche il palmo della mano è una parte del corpo che affascina l'artista tedesco soprattutto per il pattern di linee che emerge dall'impressione del palmo stesso realizzata in negativo. L'artista, parlando di alcuni suoi lavori, tratta di questa zona del corpo affermando che: "c'è qualcosa di peculiarmente misterioso riguardo al sottile calco di un palmo. La bellezza dei solchi e delle linee, e certamente, la leggibilità e l'interpretazione connessa alla linea della vita possiedono una propria fascinazione."⁸⁴



Gerd Rothmann, *Cast Palms*, 1981-1982

⁸⁴ Cfr. Baumer D., Cartlidge B. Hufnagl F., Joppien R., *Gerd Rothmann: Jewellery*, Hatje Cantz Publishers, 2002.

I gioielli di Gerd Rothmann, nonostante la dimensione scultorea e sperimentale che li caratterizza, mantengono il rispetto della portabilità e l'utilizzo di metalli preziosi come l'oro e l'argento lavorati con grandi capacità tecniche dall'artista stesso.

La scelta dei materiali è molto significativa per Rothmann e comporta una serie di motivazioni dal punto di vista concettuale: oro e argento, infatti, sono impiegati con la consapevolezza del valore storico attribuitogli, che rimanda soprattutto a qualità spirituali e astratte. Tradizionalmente, infatti, la raffigurazione di un individuo su oro o argento incarnava la personificazione di una serie di qualità e di valori che si esprimevano proprio grazie alla simbologia insita nel materiale. Il lavoro di Gerd Rothmann irrompe quindi come uno statement molto forte che da un lato si distacca dalla tradizionale idealizzazione del soggetto, riportando l'uomo e il suo corpo al centro dell'interesse, con tutta la propria concretezza e fisicità, dall'altro eleva anche i più piccoli dettagli della sua umanità.

Rothmann si adopera nella realizzazione sia di gioielli sia di oggetti di uso quotidiano, mettendo in evidenza la sua idea artistica e la sua particolare indagine sul corpo. I contorni e le linee dei suoi oggetti non sono né esagerate né pretendono di scoprire nuove forme, dal momento che ciò che interessa all'artista si pone su un altro livello di ricerca.

Nei lavori di Rothmann colpisce in particolare il suo approccio semplice e delicato verso la specificità e la concretezza del corpo osservato in tutta la sua gamma di differenze.

I gioielli di Rothmann vanno contro tutti quelli che sono stati in passato i ruoli e le finalità dell'ornamento, concepito come un oggetto da indossare ma con un significato trascendente la persona e che aveva davvero poco a che fare con l'individualità di quest'ultima. Il gioiello proiettava sull'uomo dei valori e un potere che potevano essere trasferiti arbitrariamente da una persona all'altra, poiché il significato simbolico costituiva la rappresentazione di qualcosa che andava al di là dell'individuo stesso.⁸⁵

⁸⁵ <http://www.ornamentumgallery.com/artists/gerd-rothmann>

Gerd Rothmann ricerca, invece, nell'unione del gioiello e del corpo la forma di una specifica identità.

Secondo il direttore esecutivo della collezione dell'International Design Museum di Monaco, Florian Hufnagl: "i temi che egli affronta, come artista che opera nell'ambito del gioiello, sono stati gli stessi per molto tempo. Il suo approccio artistico è molto semplice e allo stesso tempo geniale. [...] Dal momento che il suo lavoro non riguarda principalmente la tecnica o le abilità, il suo lavoro ha a che fare molto di più con un secondo o un terzo livello, in breve con il divino, lo spirituale. Kandinsky ce lo ha mostrato un secolo fa, appena prima che iniziasse a dipingere la sua pittura astratta."⁸⁶

Il corpo riflesso nelle sue opere diviene un vivido duplicato, testimone del tempo e di una memoria identitaria. Nell'opera di Rothmann, quindi, l'atto artistico non è legato solo alla realizzazione finale ma si concretizza anche nel processo di impressione del corpo nel gioiello e nella conseguente fusione simbolica di queste due entità.

4.6 OPERE IN DIALOGO

L'operazione che Gerd Rothmann mette in atto è apparentemente semplice: egli valorizza ed estranea dal proprio contesto parti del corpo che si danno per scontate, originando una attenzione e significato nuovi mediante la loro trasposizione sul metallo.

L'idea fondamentale dell'artista è che il corpo sia in grado di comunicare attraverso un linguaggio caratterizzato dalle tracce della storia che porta con sé.

Nella visione dell'artista inoltre "il gioiello non è concluso fino a che colui che lo indossa non lo accetti e lo sopporti".⁸⁷ Questa frase è particolarmente emblematica dell'approccio di Rothmann, poiché mette in luce un aspetto

⁸⁶ Cfr. Discorso di apertura di Florian Hufnagl all'opening della mostra retrospettiva, *Gerd Rothmann*, presso la Deutsches Goldschmiedehaus di Hanau, 2011.

⁸⁷ Cfr. Baumer D., Carlidge B., Hufnagl F., Joppien R., *Gerd Rothmann: Jewellery...* op. cit.

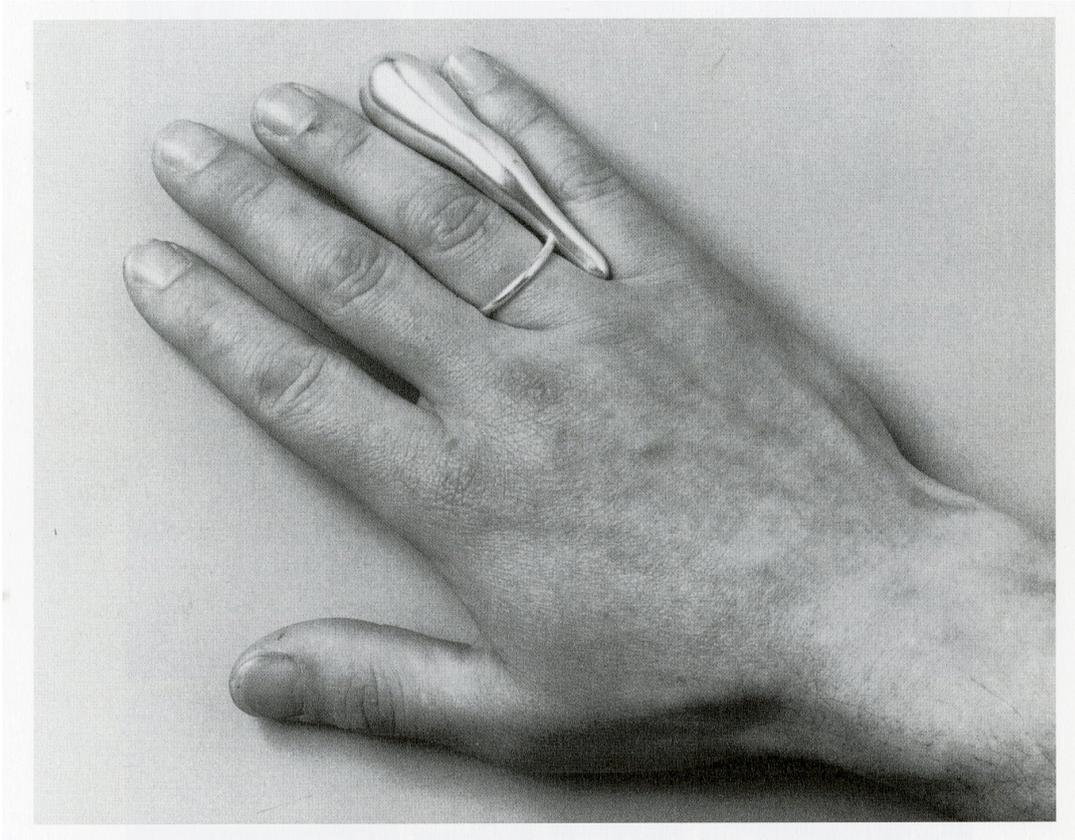
molto importante della fase di realizzazione dell'opera, ossia il confronto con chi indosserà il gioiello.

In un catalogo dedicato all'artista del 2002 dal titolo *Gerd Rothmann: Jewellery* il suo lavoro viene ripercorso proprio attraverso i feedback e i commenti dei proprietari dei gioielli realizzati ad hoc per essi. L'importanza di queste testimonianze è ben descritta in un testo introduttivo al libro in cui una delle autrici, Dorothea Baumer, spiega come collettivamente questa varietà di risposte, riflessioni, visioni e pensieri apportino un grande valore alla discussione sull'arte di Gerd Rothmann, la quale dà così esplicitamente voce a ciò che rimane tacito.

Secondo la testimonianza di Christoph Wiedermann, un cliente a cui Rothmann realizzò l'anello *Sixth Finger* nel 1979, questo oggetto divenne per lui un elemento portatore di una nuova consapevolezza. Nonostante, anzi proprio attraverso, la difficoltà provocate e la poca grazia determinata da questo anello nei movimenti, Christoph sente di avere un contatto diverso e una nuova percezione del proprio corpo. Forte di questa esperienza egli arriva a descrivere i gioielli di Rothmann come esperimenti estremi in cui l'ornamento diventa corporeità ed estensione fisica dell'individuo.

Il mettere in difficoltà il corpo vincolandolo con gli ornamenti e la sua conseguente osservazione costituiscono quasi un atto sperimentale, che interessa fortemente l'artista, riguardante le reazioni umane. Rothmann a proposito di quest'opera spiega: "un sesto dito. Che vantaggio potrebbe avere? Quali nuove capacità sarebbe in grado di apportare? Forse potrebbe avere un'abilità che gli altri non posseggono. O semplicemente creare confusione".

La ricerca di una sensazione di confusione corporea e di qualcosa che va contro la naturale tendenza del corpo è ciò che muove anche la creazione di *Open Mouth*, del 1979, modellata direttamente sulla bocca dell'artista, che sperimenta su sé stesso l'impossibilità di attuare un gesto estremamente spontaneo, quello di aprire la bocca, rivalutando così la semplicità di effettuare alcuni gesti.



Gerd Rothmann, *Sixth Finger*, 1979

Monica Goedl, un'altra cliente di Rothmann, invece, descrive con queste parole l'esperienza e la sensazione del processo di realizzazione del gioiello:

La bellezza del bracciale *From Him to Her* mi ha attratto immediatamente. Il suo gesto amorevole, polso con polso, che lo circonda risveglia il desiderio e la certezza di realizzare questo gioiello per me stessa. Poco a poco sono diventata più consapevole delle sottigliezze di questo ornamento. In prossimità macroscopica con il mio polso l'impressione della pelle si rivela come una porosa rete, e ricorda la cruenta tortura della scuoiatura- simboleggiata dalla dolorosa copia della struttura della pelle sull'impasto dell'impressione.

Da una parte, la funzione della pelle come una membrana tra il corpo e il mondo circostante è resa oggetto visivo nella sua forma distaccata ed elastica. Dall'altra parte quando è trasformata in oro la sottile copertura diventa una catena. [...]

ora la lucentezza dell'oro impresso nella pelle "sacrificata" mi avvolge come una doppia protezione e mi rende invulnerabile.

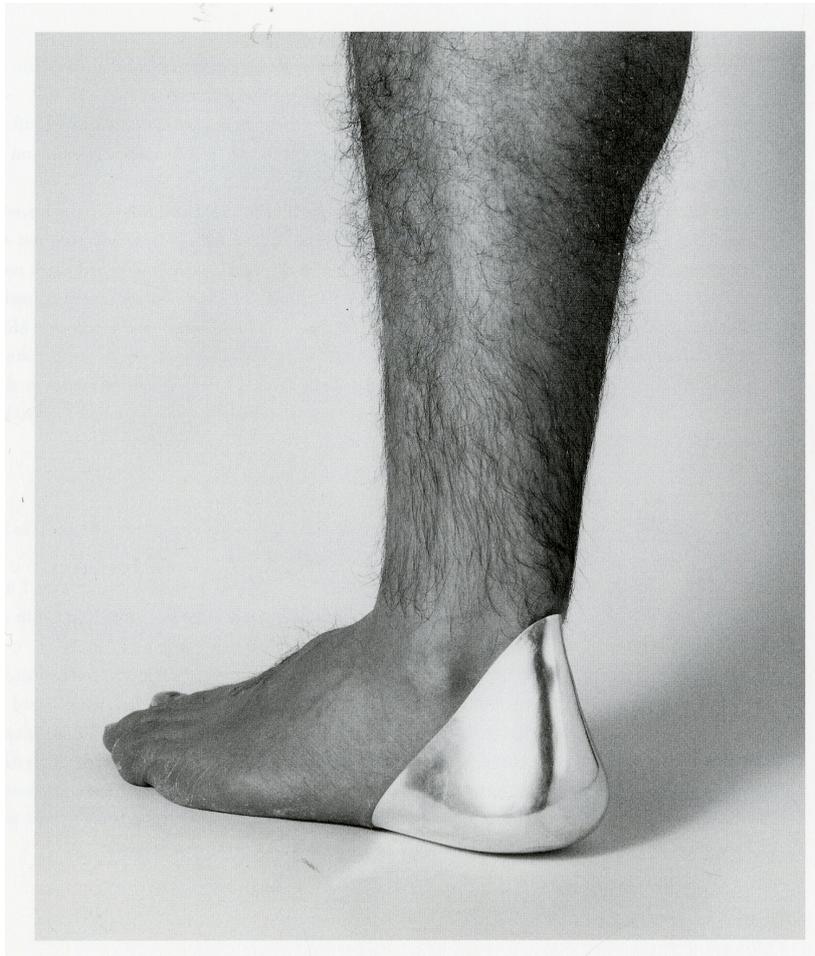
Emblematica dell'opera creatrice di Rothmann è anche la storia riguardante la collana *Masculine-feminile* del 1986, raccontata da Sabine Runde. L'ispirazione originaria di questo gioiello nasce dall'incontro di Rothmann con una danzatrice Argentina; la percezione della ragazza da parte dell'artista è quella di una figura carismatica in cui una fragilità infantile si mescola a una forte carica erotica. Questa suggestione si concretizza in una collana i cui componenti sono elementi costituiti dalle impressioni dei capezzoli di un uomo e di una donna suddivisi rispettivamente da un lato e dall'altro del gioiello. Questo ornamento, in contrasto con la prassi dell'artista, non fu realizzato alla luce di un dialogo con colei che avrebbe indossato il pezzo ma, Rothmann, fu talmente entusiasta della forma e dai motivi emersi dall'impressione dei capezzoli che continuò autonomamente a elaborare il progetto della collana.



Gerd Rothmann, *Masculine-feminile*, 1986

D'altra parte la realizzazione di questo gioiello esprime tematiche molto care all'artista dato il suo approccio voyeuristico ed esibizionista nei confronti di un'intima fisicità, anche legato al desiderio di rompere i tabù sociali e la tradizionale concezione del gioiello, appartenendo egli a tutti gli effetti a una generazione che si è interrogata enormemente sulle norme imposte dalla società borghese.

Le zone del corpo esplorate da Rothmann sono anche quelle che non vengono solitamente considerate dalla gioielleria tradizionale. Tra le sue opere più famose e stravaganti, in questo senso, troviamo gioielli concepiti per le ascelle, per l'ombelico, per l'interno del gomito o per il tallone.



Gerd Rothmann, *Achilles' Heel*, argento, 1978

Queste “protesi ornamentali” nascono dal desiderio dell'artista di ricreare una sensazione che egli prova nel vedere delle persone con degli arti costruiti e

che descrive in questo modo: “C’è qualcosa di peculiare e affascinante nelle persone con delle protesi artificiali. Quando vedo qualcuno con un arto di questo tipo voglio ignorarlo ma allo stesso tempo mi ritrovo sempre quasi in modo compulsivo a cercare di dargli un altro sguardo”.⁸⁸

Un’opera dell’artista significativa dell’approccio riguardante sia l’esplorazione del corpo e delle sue superfici più nascoste sia il peculiare processo con cui è stata realizzata, è sicuramente *Chewing Gum Necklace* del 1991.



Gerd Rothmann, *Kaugummikette* [Chewing Gum Chain] Necklace, 1991

⁸⁸ Cfr. Baumer D., Cartlidge B. Hufnagl F., Joppien R., *Gerd Rothmann: Jewellery...* op. cit.

Si tratta di un gioiello realizzato con i calchi della masticazione trasformati in elementi in oro che, incorporati in una lunga catena, anch'essa d'oro, compongono nel loro insieme una collana. Questi elementi ricordano nella forma dei chewing cum masticati, residui di un qualcosa utilizzato e poi lasciato dal corpo che si trasforma così in un ornamento dalla morfologia unica e dalla bellezza poetica.

Proprio grazie a queste sue capacità di sperimentare, nonostante rimanga legato a tecniche dell'oreficeria classica, è riconosciuto come uno dei più grandi artisti dei nostri tempi. Egli ha infatti partecipato a innumerevoli mostre a livello internazionale e le sue opere fanno parte di alcune delle più importanti collezioni in Germania e all'estero; i suoi gioielli, inoltre, sono rappresentati da diverse gallerie in tutto il mondo quali l'Electrum Gallery, la Gallerie Birò, la Galerie Handwerk, la Galerie Spektrum, la Galleria Antonella Villanova e l'Ornamentum Gallery.

Conclusioni

La concettualità di Gijs Bakker, la riflessione sul rapporto tra gioiello, abito, corpo di Emmy Van Leersum, la fotografia di Susanna Heron, il dialogo con l'unicità e la poeticità delle sottigliezze del corpo di Gerd Rothmann, la sfida alle convenzioni sociali di Otto Kunzli, l'indagine sui limiti del corpo e sul movimento in Naomi Filmer sono solo alcuni tra i più noti approcci all'interno di una grande varietà di metodologie di ricerca nelle quali il corpo è stato utilizzato nella creazione del gioiello d'artista.

Nel Novecento, a fronte anche di innumerevoli eventi storici e cambiamenti sociali, il corpo è stato più volte messo in discussione, indagato e rivalutato da Scienza, Filosofia, Religione, Antropologia e Arte. Mai come in questo secolo, infatti, il corpo è stato posto al centro di un'ampia riflessione che da un lato ne ha coinvolto la natura, le capacità comunicative ed espressive, dall'altro ne ha evidenziato i limiti, il linguaggio con cui si relaziona al mondo e le modalità mediante le quali è rappresentato, concettualizzato e manipolato. Alla luce degli esempi proposti in questo elaborato è possibile quindi affermare che, sia la sfera dell'arte contemporanea, sia l'ambito del gioiello come oggetto di ricerca, hanno fornito un contributo sostanziale alla vastissima tematica riguardante il corpo e la sua espressione.

Il focus sul corpo, inoltre, ha permesso di evidenziare, meglio di altre tematiche, la somiglianza di ricerche e di linguaggi che intercorrono tra i due ambiti trattati. Lungo il XX secolo, per quanto riguarda le arti visive, il corpo è stato rivendicato come materiale dell'opera d'arte o luogo dell'opera d'arte stessa, mentre, secondo la curatrice Ilse-Neuman, si potrebbe sostenere che il corpo è stato utilizzato in gioielleria anche per rivendicare un certo tipo di lavoro svolto sul gioiello in quanto arte.⁸⁹

Il definitivo riconoscimento del *gioiello d'artista* è stato il risultato di un processo graduale, nel quale mentre si assisteva a un fermento di

⁸⁹ Cfr. Ilse-Neuman U., *The body and Jewelry in Gioielli Contemporanei, dal Museum of Arts and Design di New York...* op. cit.

sperimentazioni, vi era ancora chi relegava il gioiello nella sfera delle arti minori oppure, con la nascita delle correnti funzionaliste, chi considerava l'ornamento addirittura un regresso nella civiltà moderna dell'uomo occidentale. Questo atteggiamento è evidente nel celebre saggio, *Ornamento e Delitto*, pubblicato nel 1908 dall'architetto e teorico Adolf Loos.⁹⁰

Dal movimento dell'*Arts and Craft*, passando per le esperienze Art Nouveau, dagli artisti dell'Avanguardia storica, al Bauhaus si stava sviluppando però una consapevolezza nuova rispetto alle potenzialità espressive del gioiello, la quale ha dato l'avvio al cambio di percezione rispetto a questo nuovo linguaggio artistico lungo il XX secolo.

Tale cambiamento è evidente, fin dall'inizio del Novecento, dalla volontà di esporre le nuove sperimentazioni all'interno di importanti gallerie e musei, o di crearne addirittura alcuni specializzati in questo settore; dalla nascita di corsi di oreficeria e design del gioiello all'interno delle accademie; dal proliferare di fiere e di concorsi. Tutti aspetti, nel loro insieme, che concorrono al riconoscimento ufficiale del carattere di opera d'arte assunto dal gioiello contemporaneo.

Le nuove sperimentazioni, la messa in discussione dei confini, dei materiali e dei valori tradizionali del gioiello portano quindi con sé non solo un grande entusiasmo da parte di artisti, di designer e di una cerchia interna al sistema dell'arte, ma anche interrogativi critici che pongono questioni sulla natura stessa dell'ornamento e sulle nuove pratiche che ibridano il gioiello con altre discipline, influenzandosi a vicenda. La consapevolezza dell'emergere di una nuova forma d'arte, dà avvio a un forte dibattito, specialmente dagli anni '60, quando le pratiche si fanno più estreme e spesso concettuali, i gioielli sempre più scultorei e meno indossabili, i materiali anche inusuali e vengono affrontate tematiche dallo sfondo sociale e culturale.

Qual è pertanto una possibile definizione di *Gioiello di Ricerca*? Come considerare gli eccessi di alcune pratiche legate al gioiello contemporaneo? Esiste un limite di portabilità entro cui il gioiello deve collocarsi? È possibile,

⁹⁰ Cfr. Adolf Loos, *Ornamento e Delitto*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1972.

inoltre, affrontare tematiche sociali attraverso il medium del gioiello d'artista? Senza la pretesa di dare una risposta univoca, queste sono alcune delle questioni sulle quali questa tesi invita a riflettere e sulle quali non si è ancora trovato un punto di convergenza nel dibattito critico internazionale. Le argomentazioni sostenute e gli esempi portati in questa tesi attestano la necessità di riflettere sulla natura del gioiello d'artista con nuovi strumenti critici rispetto al passato e propongono una visione del gioiello contemporaneo legata a un nuovo linguaggio artistico mosso da uno specifico intento estetico. Tale linguaggio si nutre di uno speciale e non indifferente dialogo con il corpo, sia in un'ottica di valorizzazione e riscoperta del singolo individuo e delle forme del proprio corpo, sia nell'ambito della riflessione e dello scardinamento di alcuni aspetti culturali e sociali assodati.

Il gioiello si conferma quindi come un forte veicolo comunicativo e un'efficace forma di interazione con il mondo, manifestando intenti espressivi che attribuiscono alla materia un rinnovato senso estetico.

BIBLIOGRAFIA

- Steingraber E., *L'arte del gioiello in Europa, dal medioevo al liberty*, Editrice Edam, 1965
- Gregorietti G., *Il gioiello nei secoli*, Mondadori, Milano, 1969
- Black A., Sborghi F. (a cura di), *Storia dei Gioielli*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1973
- Galimberti U., *Il corpo: antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Feltrinelli, Milano, 1983
- Balboni Brizza M. T., Butazzi G., Mottola Molfino A., Zanni A. (a cura di), *Gioielli: moda, magia, sentimento*, catalogo in occasione della mostra presso il museo Poldi Pezzoli, Mazzotta, Milano, 1986.
- Gallé E., *Les Salons de 1897, object d'art*, in *La Gazette des Beaux Arts*, XVIII, 1897
- Turner R., Dormer P., *The new Jewelry: Trends & Traditions*, Thames & Hudson, 1994
- Dormer P., Drutt W. H., *Jewelry of our time art, ornament, obsession*, Rizzoli Intl Pubns Editore, 1995.
- Cerritelli C., *Intorno al gioiello d'artista*, in L. Somaini e C. Cerritelli (a cura di), *Gioielli d'artista in Italia 1945-1995*, Milano, Electa, 1995
- Becker V., *L'arte e il Gioielliere*, in *Importanti Gioielli*, catalogo dell'asta presso Palazzo Broggi, 1997, Milano
- Greenhalgh P., *Le Style Anglais*, in *Art Nouveau 1890-1914*, catalogo della mostra tenutasi presso il Victoria & Albert Museum, Victoria & Albert Publication, Londra, 2000
- M. Mosco (a cura di), *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal 900 ad oggi*, catalogo della mostra al Museo degli Argenti, Firenze, 2001
- Koda H., *extreme beauty: the body transformed*, Catalogo della mostra presso The Metropolitan Museum of Art, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002.
- Baumer D., Carlidge B., Hufnagl F., Joppien R., *Gerd Rothmann: Jewellery*, Hatje Cantz Publishers, 2002

- Philips C. *Gioielli. Breve storia dall'antichità ad oggi*, Rizzoli / Skira, Milano 2003.
- Cappellieri A. e Romanelli M. (a cura di), *Il design della gioia. Il gioiello tra progetto e ornamento*, catalogo della mostra presso la Triennale di Milano, La Triennale di Milano, Milano, 2004.
- Astfalck J., Broadhead C, *New directions in Jewellery*, Black Dog Pub Ltd, 2005.
- Mazzone M., *Menti Simboliche, introduzione agli studi sul linguaggio*, Carrocci Editore, Roma, 2005.
- M.C.Bergesio, *Un nuovo concetto di preziosità: la materia fonte di ispirazione creativa*, in *Lucca Preziosa*, catalogo della mostra tenutasi a Villa Bottini, Lucca, 2005.
- Warr T. a cura di, *Il corpo dell'artista*, Phaidon, Londra, 2006
- Cisotto Nalon M. e Spiazzi A.M. a cura di, *Gioielli d'Autore. Padova e la Scuola dell'oro*, catalogo della mostra presso il Palazzo della Ragione di Padova, Allemandi & C, Torino, 2008
- O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi Editore, 2009.
- Baldini Lippolis I. e Guaitoli M.T (a cura di).; *Oreficeria antica e medioevale tecniche, produzione, società* primo volume della serie *Ornamenta*, Ante Quem Editore, Bologna, 2009
- Le Van M., Hemachandra R., *Masters: Gold: Major Works by Leading Artists*, Lark Books, 2009.
- Masini L.V., *Liberty Art Nouveau*, Giunti Editore, Firenze, 2009
- Ilse-Neuman U., *Gioielli Contemporanei*, dal Museum of Arts and Design di New York, Museum of Arts and Design, NY, 2009
- Casazza O., *Gioiello Contemporaneo, al museo degli argenti di Palazzo Pitti*, Sillabe, Livorno, 2010
- Boelen J. *Emmy +Gijs +Aldo* Catalogo in occasione della mostra EMMY+GIJS+ALDO presso il Zuiderzee Museum, Enkhuizen (NL), 010 Uitgeverij editore, 2010
- De Fusco R., *Storia dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma, 2010

- den Besten L., *On Jewellery. a compendium of international contemporary art jewellery*, Arnoldsche Art Publishers, Germany, 2011.
- Foster H., Krauss R., Bois Y., Buchloh B.H.D., Joselit D., *Arte dal 1900*, Zanichelli, Bologna, 2011.
- Poli F., Corgnati M., Bertolino G., Del Drago E., Bernardelli F., Bonami F., *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Mondadori Electa, Milano, 2012
- Boot M., Reitsma L., *The Gijs+Emmy Spectacle*, nai010 publishers, 2014
- Grassetto G.F. a cura di, *Gioiello e Arte*, sezione del catalogo della mostra presso il Museo del Gioiello di Vicenza, Marsilio Editore, Venezia, 2014
- Dellapiana E., Montanari G., *Una storia dell'architettura contemporanea*, UTET Editore, 2015

SITOGRAFIA

- Archive of WebSite of the artist: [Gijsbakker.com](http://gijsbakker.com) 04/01/2019
- Archive of WebSite of the artist: Susannaheron.com/archive-1970-83 (consultato in data 16/12/2018)
- <https://artjewelryforum.org/what-is-art-jewelry-to-you>
- <https://www.artribune.com/arti-visive/2018/01/gioielli-arte-contemporanea-design/>. (consultato in data 14/12/2018)
- <https://www.dezeen.com/2014/02/12/the-gijs-and-emmy-spectacle-exhibition-of-futuristic-jewellery-to-open-at-the-stedelijk-museum/>
- <http://www.ornamentumgallery.com/artists/gerd-rothmann> (consultato in data 06/01/2019)
- Interview with the artist, Video part of the The Art of Fashion exhibition, on view until January 10th 2010 at Museum Boijmans Van Beuningen (consultato in data 10/12/2018)

- *Il gioiello come esigenza primaria dell'essere umano*, saggio disponibile online sul sito di ACG, Associazione Gioiello Contemporaneo. (consultato in data 22/09/2018)
- *Le origini della ricerca orafa contemporanea: il gioiello da opera artigiana a opera d'arte*, saggio disponibile online sul sito di ACG, Associazione Gioiello Contemporaneo. (consultato in data 08/10/2018)