



Alba Cappellieri

Gioielli

dall'Art Nouveau al 3D Printing

SKIRA

*Iddio, fattosi zefiro, creò il primo giorno l'aria il vento le nuvole;
il secondo la terra e, fattosi gnomo,
vi nascose con divina malizia, ori e pietre per farci impazzire.*

Gio Ponti, 1957

a Carlo e ad Angelica, le mie gioie

Alba Cappellieri

Gioielli

dall'Art Nouveau al 3D Printing

SKIRA

In copertina

Van Cleef & Arpels, su disegno
di René Sim Lacaze
Collana, 1949
Platino, rubini, diamanti
Collezione privata

Editor

Valerio Terraroli

Design

Marcello Francone

Coordinamento redazionale

Emma Cavazzini

Redazione

Elisa Bagnoni

Impaginazione

Antonio Carminati

Anna Cattaneo

Ricerca iconografica

Paola Lamanna

Federica Borrelli

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o
trasmessa in qualsiasi forma o
con qualsiasi mezzo elettronico,
meccanico o altro senza
l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti
e dell'editore

© 2010 Prima edizione

© 2018 Nuova edizione
aggiornata. Skira editore,
Milano

© Getulio Alviani, Arman,
Giacomo Balla, Gijs Bakker,
Harry Bertoia, Onno
Boekhoudt, Georges Braque,
Pol Bury, Giuseppe Capogrossi,
César, Max Ernst, Georges
Fouquet, Otto Künzli, Meret
Oppenheim, Ruudt Peters,
Jesús Raphael Soto, Peter
Skubic, Ettore Sottsass, Yves
Tanguy, Line Vautrin, Tone
Vigeland, Philippe Wolfers
by SIAE 2018

© Calder Foundation,
New York, by SIAE 2018

© Fondazione Lucio Fontana,
Milano, by SIAE 2018

© Salvador Dalí, Fundació
Gala-Salvador Dalí, by SIAE
2018

Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-3736-7

Finito di stampare
nel mese di luglio 2018
a cura di Skira editore, Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Sommario

6	Introduzione
9	Gioielli del Novecento
65	Opere
247	Glossario
255	Bibliografia
261	Indice degli artisti, dei designer e delle manifatture
264	Crediti fotografici

La storia del gioiello del Novecento. Sì, ma quale storia? Quella degli artisti? Dei progettisti? Delle maison internazionali? Delle idee o dei prodotti? Della gioielleria o dell'oreficeria? E di quale gioiello poi? Il gioiello *pièce unique* o quello *prêt-à-porter*? Prezioso o *couture*?

Non esiste *la* storia del gioiello. Esistono *le* storie del gioiello. Soprattutto in un secolo mutevole e liquido, dai confini sfrangiati e contrastati come il Novecento. “Nessuno può scrivere la storia del ventesimo secolo allo stesso modo in cui scriverebbe la storia di qualunque altra epoca”¹ scriveva Eric Hobsbawm per introdurre il suo *Secolo breve*. Il gioiello non si sottrae a tale pulsante e problematica periodizzazione. Il Novecento, infatti, è stato il secolo più intenso per questo settore, che nel tempo ha resistito strenuamente all'impulso del cambiamento. Tra gli oggetti che accompagnano la nostra vita e il nostro corpo il gioiello è il più immobile: le tecniche produttive e i materiali sono gli stessi del passato, come pure i riferimenti formali e le tipologie. L'accelerazione del “secolo breve” ha improvvisamente investito l'arte orafa di innovazioni tecnologiche, materiche, sociologiche che ne hanno radicalmente mutato il senso, oltre che la forma, trasformandone l'estetica come il significato. Tradizionalmente, il gioiello rappresentava un oggetto realizzato con metalli e gemme preziose e tale preziosità materica ha rappresentato nella storia una linea di demarcazione inviolabile e indiscutibile. Lo stesso non vale nella contemporaneità, perché lo status di “gioiello”, per dirla con Walter Benjamin, ha perso la sua “aura” e i confini con l'accessorio richiedono equilibrismi terminologici.

Non si può comprendere il gioiello del Novecento senza includerne le propaggini nell'arte e nella moda, determinanti non soltanto per i continui rimandi stilistici, ma soprattutto perché latrici di due nuove figure: il *bijoutier-artiste* e il *bijoutier-couturier*. Al gioiello tradizionale, di alta oreficeria, il Novecento ha affiancato il gioiello d'artista e quello di fantasia, ed è a questi che si deve gran parte delle innovazioni tecnologiche,

formali e semantiche del repertorio orafa. Si badi bene che la presenza del gioiello d'artista e di fantasia non si attesta, come solitamente si è portati a credere, nella seconda metà del XX secolo, ma proprio al suo inizio, fin da quella Esposizione Universale del 1900 che ne ha mostrato con palmare evidenza i nuovi valori: quelli del progetto, innanzitutto – in questo sta il suo essere Art Nouveau –, ma anche la capacità di far slittare il senso del gioiello dall'investimento all'ornamento costituendo un sistema-gioiello, che è cosa ben diversa dal prodotto-gioiello. E proprio la novità del passaggio dal prodotto-gioiello al sistema-gioiello introdotta nel Novecento, cui questo libro ha scelto di fare riferimento, si fonda sulla complementarità delle sue componenti: progetto, produzione, distribuzione, comunicazione, formazione e promozione. La compresenza di ciascuna tessera si riverbera nelle altre e completa il puzzle. Lo dimostra il gioiello francese: se, come si dice, “Parigi non è una città, è un monopolio” ciò si deve alla sua visione sistemica di tenere insieme artisti e gioiellieri, riviste ed esposizioni universali, scuole e boutique, tradizione e progresso.

Quando nel 1900 Théophile Gautier scriveva “l'arte era rappresentata a fianco dell'industria, bianche statue si ergevano accanto a neri macchinari. I dipinti e i gioielli comparivano tra le ricche stoffe d'Oriente”², ci stava mettendo in guardia sulla prossimità tra arte e industria, che di lì a breve avrebbe rappresentato il *ring* ermeneutico del gioiello, ma anche la sua forza motrice. Premesso che non subisco né il fascino dell'industrializzazione *tout court* né la *revenge avant-garde*, ritengo altresì innegabile che l'intervento del designer, inteso come progettista, possa estendersi con pari efficacia dal pezzo unico – proprio dell'arte – alla produzione industriale – propria del design. In entrambi i casi è un *plus*, non un *minus*, come alcune scuole di pensiero tendono a far credere. Gijs Bakker ne è un ottimo esempio. Quello che cambia è il metodo progettuale scandito dalle regole imposte dalla produzione, che diventano temi di progetto per il designer. Tali costrizioni non

¹ E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve*, trad. it. Rizzoli, Milano 1995, p. 7.

² Cit. in G. Metken, *Fest des Fortschritts*, in *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*, catalogo della mostra, München 1973.

inficiano, di contro, il lavoro dell'artista, che ha facoltà di scegliersi i vincoli progettuali che preferisce, siano essi materici, tecnologici, formali o temporali. Il designer, inoltre, deve rispettare la "vestibilità" dei propri gioielli, mentre l'artista, realizzando sculture da corpo, può anche scegliere di esserne indifferente. Ciò che importa è la capacità dell'oggetto di cristallizzare e farsi testimone dello *Zeitgeist*, lo "spirito del tempo", come Jean Fouquet scriveva nel 1931: "un'arte veramente sociale adeguata al progresso è capace di integrare le forme e le tecnologie industriali odierne in lotta contro il classicismo e la tradizione"³. Lotta rivolta non tanto alla classicità o alla serialità, quanto ai valori della tradizione che, nel caso del gioiello, non possono essere espressi solo da quelli dei materiali. Ieri come oggi.

Che piaccia o no il gioiello del Novecento è fondato sulla compresenza di valori eterogenei, dove la nobiltà dei metalli e delle gemme non è più condizione necessaria e sufficiente a sancire il valore di un oggetto e a rendere esaustiva, se non a livello lessicale, la differenza tra un gioiello e un non gioiello. Nella contemporaneità postmaterialista il valore del materiale è stato affiancato da quello del progetto, ed è per questo che qui si troveranno parimenti indagati gioiello tradizionale, gioiello di ricerca e gioiello di *couture* con i relativi protagonisti. Nondimeno, la consueta concezione monistica⁴ di una storia unitaria – per tipologie, stili, monografie – è stata sostituita da una visione pluralistica che evidenzia il legame dei gioielli con il contesto, le idee, le mode e i protagonisti del proprio tempo, perché, come osserva Ferrarotti, gli oggetti "non nascono naturalmente dal nulla e non si sviluppano nel vuoto sociale, politico, artistico ed economico. Né sono soltanto specchi morti, riflessi speculari e inerti della realtà che vive e si muove intorno a essi. Essi piuttosto testimoniano, rappresentano, fanno rivivere e danno in ogni caso sollievo alle caratteristiche fondamentali, sia armoniose che contraddittorie e conflittuali, dell'ambiente in cui sorgono"⁵.

L'indirizzo metodologico scelto è stato quello della "riduzione culturale" teorizzato da Renato De Fusco, di rendere, cioè, semplice ciò che è complesso, mediante la ricerca di invarianti in contesti, stili e opere paradigmatiche, ovvero i modelli e non le repliche. Consapevoli, per dirla con Ernesto Nathan Rogers, che la storia è un processo liquido di *continuità* e di *crisi*, allora "si potrebbe dire che è sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliono accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze"⁶. Nel gioiello del Novecento la continuità – intesa come mutazione nell'ordine di una tradizione – è rappresentata, per esempio, dalla *mode blanche*, dall'*imagerie* naturale o dalla geometria, fili rossi che sinuosi intrecciano stagioni diverse e che ritornano nel tempo, mentre la crisi – la rivoluzione del *nuovo* – si manifesta nei cambiamenti di senso e nei passaggi tra il gioiello, le tecnologie e le arti: il design, l'architettura, la moda ma anche il cinema e la fotografia.

Ciascun capitolo fa riferimento a uno stile, considerato come il permanere di caratteri omogenei tra opere diverse, perché "è indubbio che lo stile appartiene alla storia-realtà ma è altrettanto certo che esso rappresenta uno strumento della storiografia"⁷. In tal senso l'avvicinarsi delle stagioni stilistiche – dall'Art Nouveau al minimalismo – viene scandito da eventi fondamentali per lo sviluppo della società quali i conflitti mondiali, il crollo della Borsa del 1929, il boom economico del secondo dopoguerra, le rivoluzioni studentesche, l'"edonismo reaganiano", fino alle aporie della contemporaneità.

Un viaggio intenso tra libertà e volontà, bellezza e natura, futuro ed eternità, dove il gioiello ci incanta con la malia del superfluo. In quell'incanto si ferma il tempo, quello che qui si è tentato di cogliere: "Il tempo presente e il tempo passato / sono forse entrambi presenti nel tempo futuro, / e il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. / Se tutto il tempo è eternamente presente / tutto il tempo è irredimibile"⁸.

³ J. Fouquet, *Bijoux et orfèverie* (Éditions Charles Moreau [Art International d'aujourd'hui, 16], Paris 1931), cit. in M. Gabardi, *L'arte come gioiello*, in *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, marzo-giugno 2001), Giunti, Firenze 2001, p. 154.

⁴ Tale osservazione è stata codificata da T. Maldonado in *Arte e Industria*, in *Avanguardia e razionalità*, Einaudi, Torino 1974, p. 144.

⁵ F. Ferrarotti, *Libri, lettori e società*, Napoli 1998, pp. 62-63.

⁶ E.N. Rogers, *Continuità o crisi?* (in "Casabella Continuità", 215, 1957), cit. in R. De Fusco, *Mille anni d'architettura in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 135.

⁷ R. De Fusco, *Made in Italy: Storia del Design Italiano*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. VII.

⁸ T.S. Eliot, *Four Quartets*, Harcourt, Brace & Co, New York 1943; trad. it. *Quattro Quartetti*, Garzanti, Milano 1976, I, Buirnt Norton, p. 5: "Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable".



L'EXPOSITION DE BOUCHERON
A L'EXPOSITION UNIVERSELLE
DE 1900



BOUCHERON

JOAILLIER

26. PLACE VENDÔME

LONDON

PARIS

NEW YORK

Boucheron, stand
all'Esposizione Universale
di Parigi, 1900

I. 1900-1918: l'Art Nouveau e la *mode blanche*

“La crisalide matura per tutto il secolo, ed ecco alla fine s'apre e ne esce vistosa la farfalla: lo stile floreale, il Liberty, con la vita effimera delle farfalle.”¹ Il Novecento si aprì con un'aura di “felicità e benessere” che solo i lunghi periodi di pace e di stabilità riescono a diffondere. La cultura materiale borghese aveva così modo di emergere e diventare espressione del nuovo tempo. Al lusso esclusivo, appannaggio dell'élite, si affiancava quello moderato della borghesia, che comprava i suoi *status symbols* a buon mercato. A tal proposito è interessante notare che nel 1913, nel suo fondamentale saggio *Luxus und Kapitalismus*, Werner Sombart si oppose all'ascetismo calvinista di Max Weber sostenendo con forza la tesi che furono i beni voluttuari, i consumi raffinati e superflui, ad aver determinato lo sviluppo del capitalismo. “Il lusso – affermava il sociologo tedesco – ha gradualmente incentivato lo sviluppo del sistema di credito e di indebitamento e, più in generale, ha dato impulso a processi di scambio non solo economico tra classi e gruppi sociali diversi, velocizzando, allargando e in qualche modo liberando le dinamiche del gusto dalla costrizione in gerarchie sociali stabili e chiuse e inducendo la necessità di continui e sempre più rapidi aggiornamenti degli stili di vita.”² Era nata l'Art Nouveau: “Abbracciata al nuovo secolo e a una nuova libertà, con le chiome fluenti e disperse a simboleggiare lo sfogo delle passioni e l'energia dinamica del segno arriva l'Art Nouveau”³.

Dopo la frammentazione dell'ecclettismo storicista ottocentesco e con il vantaggio temporale del passaggio del secolo, l'Art Nouveau rappresentò l'ultimo grande stile internazionale⁴, che coinvolse quasi tutti i paesi europei e gli Stati Uniti. Assunse nomi diversi in relazione ai contesti locali – Modern Style in Gran Bretagna, Liberty in Italia, Modernismo catalano in Spagna, Jugendstil in Germania, Sezessionstil in Austria –, ma il filo rosso che sinuoso legava gli uni agli altri partiva dalla medesima consonanza di forme e principi. A riprova

della sua “modernità”, il carattere internazionale del movimento fu coerente alla logica del sistema capitalistico del tempo, basato cioè sulla liberalizzazione degli scambi economici, culturali e sociali.

Epicentro dell'arte nuova fu il Belgio, dove gli architetti-artisti Victor Horta e Henry van de Velde fissarono – nella Maison Tassel a Bruxelles (1893) di Horta e nella Casa Bloemenwerf a Uccle (1896) di Van de Velde – le coordinate formali e semantiche del nuovo linguaggio: linee “a colpo di frusta”, organiche e serpeggianti, forme concavo-convexe, riferimenti fitomorfi, volumi fluidi, compenetrazione degli spazi, elementi metallici a vista e ampie superfici vetrate. “La linea trasmette la forza e l'energia di ciò che l'ha tracciata” affermò Henry van de Velde, stabilendo così una connessione tra le linee geometriche che conformarono lo spazio o gli oggetti e l'andamento dinamografico degli eventi naturali quali vento, acqua e fuoco. In particolare Van de Velde era un convinto assertore di quella che Richard Wagner aveva definito la *Gesamtkunstwerk*: l'opera d'arte totale, dove l'attenzione progettuale si estendeva, con pari efficacia espressiva, dall'architettura agli arredi fino agli abiti⁵ e ai suoi accessori, e gli artisti realizzavano con il medesimo impegno un quadro, un edificio, una scultura, un mobile, un abito o un tessuto, al punto che le Secessioni, soprattutto quella viennese, ambivano a trasformare la società annullando la gerarchia tra le arti. In un processo inverso a quello contemporaneo, la moda veniva considerata come un completamente del programma iconografico degli interni, dove gli arredi “abitavano” la casa così come il vestito “abitava” il corpo, secondo i dettami di un programma estetico totalizzante, molto esplorato nella contemporaneità. Gli abiti progettati secondo questi parametri erano pensati per essere collocati nei nuovi scenari domestici e rappresentavano l'incipit formativo dell'educazione del gusto cui ambivano gli artisti. Le forme sinuose degli edifici di Victor Horta, Henry van de Velde, Hector Guimard, Antoni Gaudí si riflettono nei loro interni e

¹ M. Praz, *Bellezza e Bizzarria*, Mondadori, Milano 2002, pp. 1051-1052.

² R. Sassatelli (a cura di), *Werner Sombart, Dal lusso al capitalismo*, Armando Editore, Roma 2003, p. 10.

³ V. Becker, *Il nuovo secolo e l'Art Nouveau*, in D. Farneti Cera (a cura di), *I gioielli della fantasia*, Idea Books, Milano 1991, p. 17.

⁴ Cfr. P. Greenhalgh, *Art Nouveau 1890-1914*, V & A Publications, London 2002; G. Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Könemann, Milano 1999; K.-J. Sembach, *Art Nouveau*, Taschen, Milano 2007.

⁵ In *Nowhere* William Morris sottolineava che il modo di vestire delle donne doveva essere consonante alla nuova estetica.

negli arredi, ma anche nelle pieghe dei pepli di Mariano Fortuny o nelle silhouette a stelo di Paul Poiret⁶. Van de Velde aveva unito indissolubilmente le arti cosiddette maggiori a quelle minori⁷, favorendo quegli slittamenti di contesto che rappresentano uno dei contributi più significativi dell'Art Nouveau. La vera costante, ideologica più che tipologica, era piuttosto rappresentata dalla produzione: industriale o artigianale, a seconda che l'artista identificasse la contemporaneità nella civiltà della macchina, come accadeva per il Deutscher Werkbund e per il Bauhaus o, al contrario, nell'artigianato artistico, secondo il modello concepito dalle Arts and Crafts e dalle Wiener Werkstätte⁸.

“È incontestabile che da qualche anno [...] sono stati fatti innumerevoli tentativi per ringiovanire le antiche formule di cui avevano usato e abusato i nostri predecessori. Le industrie di metalli preziosi sono state tra le prime ad associarsi agli sforzi delle nuove generazioni di artisti per uscire dalla tradizione e liberarsi della tirannia degli stili convenzionali.”⁹

Nel 1895 Henry van de Velde¹⁰ progettò gli interni e una serie di oggetti destinati alla galleria parigina L'Art Nouveau di Siegfried “Samuel” Bing, cui partecipò anche René Lalique, l'indiscusso protagonista del gioiello art nouveau. L'incontro tra i due rappresentò il trionfo¹¹ dell'Art Nouveau in Francia, dove, come osserva Vivienne Becker, divenne “un'ossessione principalmente francese e in Francia raggiunse le sue punte di massima purezza”¹². Samuel Bing era un collezionista d'arte, soprattutto giapponese, in sintonia con la moda contemporanea del giapponismo (dal francese *japonisme*), che fornì numerosi spunti formali all'Art Nouveau, depurandone le forme dalle ridondanze eclettiche. La galleria di Bing divenne rapidamente il punto di riferimento dei principali artisti internazionali: qui i gioiellieri Émile Gallé, René Lalique, Georges Fouquet, i fratelli Vever, il grafico Alphonse Mucha, i *couturiers* Jean-Philippe Worth e Paul Poiret o Mariano Fortuny per i tessuti, il mobiliere Louis Majorelle delinearono i tratti emblematici della *belle époque* parigina, realizzando contemporaneamente abiti, tessuti, manifesti, arredi e gioielli. Alla galleria di Bing seguì quella del critico d'arte tedesco Julius-Meier Graefe, La Maison Moderne, che diede grande impulso alla creazione di gioielli commissionando pezzi unici a progettisti come Paul Follot, Maurice Dufrené, Théodore Lambert e René Lalique. Ma fu solo nel 1895, quando le arti decorative furono ammesse per la prima volta al prestigioso Salon de la Société des Artistes Français, che Lalique presentò i suoi gioielli firmandoli.

A partire da questo momento il gioiello fu riconosciuto come “l'espressione più intensa”¹³ della nuova

arte e, al tempo stesso, i migliori designer dell'epoca si trasformarono in “griffe”, producendo e commercializzando i propri lavori attraverso i canali di distribuzione e comunicazione solitamente impiegati dalle grandi maison dell'alta gioielleria, dove il nome del progettista non era, però, mai indicato. L'arte incontrava il commercio. Ne derivò una nuova figura di artista-imprenditore, per il quale i limiti imposti dalla produzione e la necessità di interagire empaticamente con il consumatore divennero elementi di progetto, in accordo con il principio dell'*Einfühlung*, allora teorizzato da Robert Vischer.

La Francia divenne il paese di riferimento dell'Art Nouveau perché lì si registrò la massima fioritura dell'artigianato artistico, nei cui oggetti più raffinati e ricchi si sperimentarono nuove tecniche e arditi accostamenti di materiali che raggiunsero e furono apprezzati da nuovi consumatori. Il gioiello rappresentò uno dei segni più compiuti della modernità per la capacità di riassumere in sé arte e tecnologia, cultura e progresso, élite e democrazia, ma anche per i suoi impieghi in altri ambiti merceologici. È il caso, per esempio, dell'arredo, dove troviamo mobili adornati con pietre semipreziose, smalti, dorature e cesellature d'argento o pietre dure. I materiali e le tecniche orafe investirono ambiti solitamente distanti da quelli tradizionali, a dimostrare la grande versatilità del nuovo stile.

“La donna regna sulle nostre arti domestiche. Quando non è per lei, è da lei che sono ispirate, ingentilite dal suo corpo, illuminate dal suo sorriso. È l'essere umano metà fiore o metà animale, con le ali spiegate, capelli frondosi, membra che si prolungano in rami.”¹⁴

L'immagine più forte ed evocativa dei gioielli art nouveau è il corpo femminile: le lunghe chiome fluenti rappresentavano le linee serpeggianti del “colpo di frusta” e introducevano nella gioielleria francese il dinamismo che Hector Guimard aveva impresso alle stazioni della metropolitana e la morbidezza dell'abito *Knossos* del pittore-designer Mariano Fortuny. Tra i soggetti più ricorrenti c'è la natura e le sue metamorfosi: “gioiellieri e creatori si ispirarono particolarmente ad alcune immagini altamente allusive: il languido giglio, la rosa sbocciata e ormai quasi avvizzita, l'iris dai petali ondulati simili a lame, le turgide ombrellifere, l'umile cardo, il papavero dai petali foschi e molli, i fragili e trasparenti semi del sicomoro, la durezza granulata della pigna. L'orchidea da serra, simbolo frequente di quest'epoca di decadenza ed estetismo, fu tratteggiata con straordinario realismo per evidenziarne l'eroticismo quasi sinistro, incarnazione dei misteri della natura”¹⁵. La natura art nouveau era depurata dai lirismi bucolici e dalle affettazioni romantiche: René Lalique e i

⁶ “Dopo un viaggio a Vienna presso la Wiener Werkstätte, Poiret fonda a Parigi l'atelier Martine, dedicato all'*interior design*, dove egli stesso, con la collaborazione di celebri artisti come Raoul Dufy, progettò tessuti d'arredamento, tappezzerie, mobili e oggetti per la casa dagli straordinari *patterns* decorativi. La sua lungimiranza imprenditoriale si manifestò nel 1911 anche attraverso la volontà di cimentarsi nel campo dei profumi e della cosmetica con la sua linea ‘Rosine’, caratterizzata da essenze raffinatissime e da rare bottiglie in argento o cristallo disegnate anche da Lalique. Nel 1913, mentre Erté entrava nell'équipe dell'atelier, Poiret sbarcava negli Stati Uniti, dove siglò accordi e licenze per commercializzare con la sua etichetta modelli e accessori su vasta scala, comprese borse, guanti e calze”; cfr. A. Fiorentini, ad vocem *Poiret*, in G. Vergani (a cura di), *Dizionario della Moda 2004*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2003, p. 965. Per una bibliografia su Poiret cfr. P. Poiret, *King of Fashion: The Autobiography of Paul Poiret*, B. Lippincott Company, Philadelphia 1931; A. MacKrell, *Paul Poiret*, Holmes & Meier Publishers, Teaneck 1990; Y. Deslandres, *Paul Poiret*, Thames and Hudson, London 1987; H. Koda, A. Bolton, N.J. Troy, *Paul Poiret*, Metropolitan Museum of Art Publication, New York 2007.

⁷ Non è un caso, infatti, che nella quarta lezione del seminario sulle arti applicate e sulla decorazione, tenuto alla Nuova Università di Bruxelles nel 1894, Henry van de Velde mostrò un abito da lui disegnato per la moglie Maria Sèthe. L'abito era ampio, impreziosito da un tessuto a fiori grandi, nelle cui pieghe sinuose si nascondeva una piccola borsa realizzata nello stesso materiale. Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Van de Velde FSX 43, in F. Dierkens-Aubry, J. Vandendreeben, *Art Nouveau in Belgium*, Duculot, Paris 1991, p. 191.

⁸ L'attività delle Wiener Werkstätte si svolse a Vienna tra il 1903 e il 1932. L'ideale della Secessione di avvicinare l'arte al pubblico, infatti, si realizzò nel 1903 con la fondazione delle Wiener Werkstätte, le officine viennesi. L'obiettivo era creare oggetti d'uso dal gusto raffinato per il ceto medio, veri e propri articoli di design. La direzione del progetto fu assunta da Josef Hoffmann e Koloman

Moser, membri della Secessione, i quali, diventati anche insegnanti alla Kunstgewerbeschule (Scuola di Arti Decorative), stabilirono un rapporto di collaborazione tra scuola e laboratori. Le officine adoperavano i materiali più svariati (ceramica, stoffa, metallo, carta, vetro) e ottennero risultati originali e innovativi. I laboratori si cimentarono anche nell'arredamento, ammobiliando molti negozi e abitazioni come il cabaret Fledermaus, nel cuore di Vienna, progettato interamente da artisti delle officine e ispirato da un'idea di Hoffmann. Nei trent'anni della loro attività le Wiener Werkstätte riuscirono a far collaborare centinaia di artisti del calibro di Klimt o Kokoschka producendo forme negli ambiti più diversi – dai francobolli alle carte da parati, dalle posate ai lumi, dai mobili agli abiti, dai gioielli ai palazzi – e imponendo al mondo intero il proprio stile inconfondibile.

⁹ H. Vever, *Boucles de ceinture*, in "Art et Décoration", gennaio-giugno 1898, p. 156.

¹⁰ Cfr. Henry Van De Velde, Rizzoli, New York 1989.

¹¹ Van de Velde fece conoscere l'Art Nouveau anche in Germania, insegnando prima nella colonia degli artisti di Darmstadt e poi a Weimar, in quell'istituzione scolastica che successivamente diverrà il Bauhaus. Il carattere poliedrico della sua ricerca lo portò a realizzare una serie di progetti, molti dei quali di arredamento e oggettistica.

¹² V. Becker, *Il nuovo secolo...* cit., p. 20.

¹³ V. Becker, *Art Nouveau Jewelry*, Thames and Hudson, London 1985, p. 8.

¹⁴ L. Riotor, *Les bijoutiers modernes à l'Exposition: Lalique, Colonna, Marcel Bing*, in "L'Art Décoratif", agosto 1890, p. 173, cit. in *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 10 marzo - 10 giugno 2001), Giunti, Firenze 2001. Cfr. anche G. Hughes, *International Exhibition of Modern Jewellery, 1890-1961*, Worshipful Company of Goldsmiths London 1961; R. Turner, *Jewelry in Europe and America. New Times, New Thinking*, Thames and Hudson, London 1996.

¹⁵ A.K. Snowman, *The Master Jewelers*, Thames and Hudson, London 1990; trad. it. *Capolavori dei grandi gioiellieri*, Rizzoli, Milano 2003, p. 138.

gioiellieri francesi furono entomologi e architetti delle strutture naturali. Vale la pena ricordare che nel 1902 Alphonse Mucha, il grafico di Sarah Bernhardt, pubblicò il suo *Documents décoratifs*, che illustrava oggetti metallici realizzati a partire da immagini di piante. Gli artisti furono affascinati dagli aspetti costruttivi della vita vegetale e animale: le nervature dei rami, l'articolazione delle foglie, le volute dei boccioli, le superfici scabre delle cortecce. Al vigore della fioritura ne preferirono la decadenza: la malinconia dei petali appassiti, degli iris o dei papaveri sfiniti, delle rose fragili, in balia del primo colpo di vento. Lalique usò il suo oro fluidificato, vivificato dagli smalti, per rendere dinamica la vita organica e fissarne il dramma della caducità: foglie d'autunno, secche e accartocciate, acque increspate, tralci ritorti, ramoscelli in boccio, radici grinzose e nodose. Tra il 1891 e il 1894 collaborò con Sarah Bernhardt per i gioielli di scena dello spettacolo *Théodora*. L'amicizia con la celeberrima attrice e la frequentazione dell'ambiente teatrale incoraggiarono la sua tendenza alla drammaticità e lo liberarono dalle inibizioni riguardanti i costi, le dimensioni e i materiali impiegati nei gioielli. Quasi certamente fu Bernhardt a presentare Lalique a Calouste Gulbenkian, un collezionista di origini turche che per primo intuì il suo talento; nel 1895 gli commissionò infatti centoquarantacinque tra gioielli e oggetti d'arte che, realizzati dal 1895 al 1910, costituirono una collezione, oggi straordinario patrimonio dell'arte orafa art nouveau conservata a Lisbona. I gioielli Gulbenkian riproducono tutto il repertorio ornamentale di Lalique: fiori e vegetali, ma anche, come ha notato Kenneth Snowman, "rettili, pesci e creature marine che richiamano i continui movimenti dell'acqua e suggeriscono una vita preistorica, con la ripulsiva eleganza degli strani animali che abitano il fondo dell'oceano. Insetti come le cavallette appaiono luccicanti e trasparenti, le alate effimere diventano magiche ed eteree, i coleotteri neri e minacciosi. Lalique creò molti pipistrelli, insieme a uccelli che vanno dall'orgoglioso pavone al cigno in volo (simbolo di orgoglio e di metamorfosi), al galletto fino alle civette, alle gonfie colombe, agli avvoltoi e alle terrificanti aquile"¹⁶.

È noto, del resto, che la visione della natura di Lalique fu influenzata dalla poetica simbolista: "la sua arte rappresenta quello che il poeta Mallarmé descriveva come la *velata essenza della realtà*, con un'intensità emotiva fortemente disciplinata che divenne simile alla vita, irresistibile e spesso sgradevolmente decadente"¹⁷.

I materiali e le tecniche non furono meno innovativi. Le armonie colorate dei gioielli art nouveau avevano i toni caldi dell'oro e i colori pastello degli smalti, delle

opali, dei vetri e delle gemme, successivamente smaltate anch'esse con tinte trasparenti che ne facevano brillare il colore. Vi fu una straordinaria varietà di materiali e di tecniche: vennero usate pietre preziose, semipreziose e di poco pregio, metalli, materiali di origine animale (come il corno¹⁸ e la tartaruga) e tutte le più elaborate e ingegnose lavorazioni a smalto¹⁹ nelle varietà trasparenti, opalescenti, *champlevé*, *cloisonné* e *plique à jour* – tecnica riportata in auge da René Lalique e André Fernand Thesmar e che contraddistinse gran parte della produzione orafa dell'epoca. Al volgere del secolo Lalique aveva già sperimentato l'uso del corno, materiale molto duttile e largamente impiegato nel XVII e XVIII secolo nella produzione di pettini e di piccoli accessori personali di lusso, che soltanto nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sotto l'influsso del giapponismo, fu usato per la prima volta nell'ambito della gioielleria. Nel 1897, quando Lalique propose un'intera collezione di pettini in corno, smaltati e tempestati di pietre semipreziose, questo materiale si impose come una delle caratteristiche innovative nel gioiello art nouveau. Anche Lucien Gaillard, profondamente influenzato dall'arte giapponese, si specializzò nella creazione di oggetti in corno, incisi o trattati con una speciale patina argentea che conferiva loro una superficie quasi organica; mentre Fouquet completò i suoi pendenti con perle scaramazze secondo lo stile rinascimentale e Vever mostrò una particolare predilezione per l'avorio. L'adozione di materie prime poco preziose e non necessariamente nobili rappresentò il contributo più innovativo dell'Art Nouveau alla cultura del progetto orafa. Per la prima volta, infatti, il valore non era attribuito ai materiali ma all'aspetto creativo, i gioiellieri si sentirono progettisti prima ancora che tecnici o mercanti e ciò fu decisamente una novità. La preziosità delle gemme e dei metalli rispondeva a un concetto elitario e distintivo dell'arte che non apparteneva all'Art Nouveau, i cui principi egualitari, come è stato osservato, "sono da rinvenirsi nelle Arts and Crafts di William Morris che puntava alla nobilitazione dell'artigianato e riscattava l'umile lavoro manuale conferendogli dignità. Ma questo concetto urtò a poco a poco contro la tendenza generale del Modernismo di diffondere e aumentare la produzione; diffusione che avvantaggiava sia il desiderio di plasmare tutta la società attraverso la bellezza sia di incentivare il mercato. I modernisti sottolineavano sempre più l'importanza del progetto, cioè dell'idea formale, riservando all'esecuzione, sia pure sempre controllata, la possibilità di replicare; si gettavano così le basi del design"²⁰.

Nondimeno, il gioiello confermava il suo stretto legame con la moda, rappresentando l'accessorio *par excellence*



Giacomo Balla
S'è rotto l'incanto (bozzetto),
1920 circa
Olio su tela, 44,5 x 32,5 cm
Collezione privata, courtesy
Galleria Fonte d'Abisso, Milano





Georges Fouquet
Broche-pendentif, 1895
Or, diamants, émeraudes,
perles de rivière, émaux
Collection privée



Georges Fouquet, d'après
un dessin d'Alphonse Mucha
Chaîne avec pendentif,
1899-1900
Or, nacre, tourmalines, grenats,
saphirs, émeraudes, perles,
perles de rivière, émaux
Londres, Fondation Mucha
Trust

Georges Fouquet
Chaîne avec pendentif,
vers 1900
Or, perles de rivière, émaux
Collection privée



Georges Fouquet
Ornement pour cheveux,
1905-1906
Corne, émaux, diamants,
perles de rivière
Paris, Petit Palais, Musée des
Beaux-Arts de la Ville de Paris



Georges Fouquet
Broche-pendentif, 1902
Or, émaux, améthyste, opale,
perles de rivière
Collection privée



Georges Fouquet, d'après
un dessin d'Alphonse Mucha
Bracelet avec baise-main
réalisé pour Sarah Bernhardt,
1899
Or ciselé, émaux, opales, rubis,
diamants
Collection privée



René Lalique
Ornement de corset *Serpents*,
1898-1899
Or et émaux
Lisbonne, Museu Calouste
Gulbenkian



Tiffany & Co.
Broche *Drapeau américain*,
1900-1910
Platine, or, rubis, saphirs,
diamants
Collection privée

Tiffany & Co., d'après un
dessin de Louis Comfort
Tiffany
Broche *Libellule*, vers 1904
Or, platine, opale, cornaline
Collection Ralph Esmerian



Cartier
Ornement pour cheveux, 1902
Platine, diamants
Collection Cartier

Cartier
Broche *Deux feuilles
de fougère*, 1903
Platine, diamants
Collection Cartier

Cartier
Broche *Lys*, 1906
Platine, diamants
Collection Cartier



Cartier
Tiare, 1905
Platine, diamants
Collection Cartier



Cartier
Collier *Serpent*, 1919
Platine, diamants
Collection Cartier



Cartier
Ornement pour corset, 1907
Platine, diamants, saphirs
Collection Cartier

Boucheron
Montre de poche, 1925
Or, saphir, émaux
New York, collection privée



Cartier
Pendentif, 1913
Platine, onyx, diamants
Collection Cartier



