



Osvaldo Licini
Angelo ribelle con cuore rosso, 1953
Collezione privata © Osvaldo Licini

La linea, la forma Line and form

Luciano Semerani

In comune con le altre arti l'architettura ha molte cose.

Due di esse, la "linea" e la "forma", sono state essenziali in questo, almeno fino a quando non è intervenuta la rivoluzione del digitale.

«La linea agisce su ogni essere che non sia del tutto sprovvisto di sensibilità, per mezzo di direttrici, di rapporti di superficie, di accenti provocati man mano che viene tracciata. Tale azione è spontanea. Così, anche quando crediamo di agire per un fine puramente pratico, cioè quando cerchiamo di fissare lo schema di una forma qualsiasi, la nostra sensibilità percepisce i rapporti che si stabiliscono fra le linee che si succedono e che modificano l'aspetto della forma stessa. Se in seguito constatiamo che l'impazienza del godimento estetico risale ai primi istanti della concezione, constatiamo d'altra parte che non potremo godere esteticamente se non quando le modificazioni successive dello schema avranno manifestato l'esistenza di rapporti dinamici tra tutte le linee presenti»¹.

Questa dettagliata descrizione dell'epifania del "segno" nel suo farsi, che parla di "godimento estetico", è di Henry van de Velde, un architetto che vede nel «ritorno alla concezione sensuale della bellezza»² una delle conquiste della modernità.

Siamo agli inizi del XX secolo e il termine "empatia", con cui è stato tradotto il tedesco "*Einführung*", è stato ripreso nella sua *Estetica*³ anche da Benedetto Croce, perché il teorico dell'"*Einführung*", Theodor Lipps⁴, ha più chiaramente di tutti interpretato la bellezza come "espressione della vita", una vita che liberamente si afferma anche, o forse soprattutto, nella creazione degli oggetti da parte dell'uomo. Secondo Lipps: «L'oggetto della simpatia è il nostro io oggettivato, trasposto in altri e perciò ritro-

Architecture has many things in common with the other arts.

Two of these were essential for this, at least until the arrival of the digital revolution.

«The line has an effect on any living being that is not entirely devoid of sensibility, through trajectories, surface relationships, accents provoked as it is being traced. This action is spontaneous. Thus, also when we believe we are acting purely for practical reasons, in other words when we try to define the framework of a determined form, our sensibility perceives the relationships that are established between the lines that follow each other and which modify the appearance of the form itself. If, subsequently, we ascertain that the impatience of aesthetic pleasure goes back to the first instants of conception, we also ascertain that we cannot derive aesthetic pleasure except when the subsequent modifications of the framework will express the existence of dynamic relationships between all the lines present»¹.

This detailed description of the epiphany of the "sign" as it unfolds, which refers to "aesthetic pleasure", is by Henry van de Velde, an architect who sees in the «return to the sensual conception of beauty»² one of the conquests of modernity.

We are in the early 20th century and the term "empathy", used for translating the German term "*Einführung*", was used also by Benedetto Croce in his *Estetica*³, because the theoretician of "*Einführung*", Theodor Lipps⁴, interpreted beauty better than anyone else as "expression of life", a life that is also, or perhaps especially, freely affirmed in the creation of objects by man. According to Lipps: «The object of sympathy is our objectivised I, transferred to others and therefore rediscovered in them. We feel ourselves in

vato in essi. Noi ci sentiamo negli altri e gli altri in noi. Negli altri ci sentiamo felici, liberi, aggranditi e elevati, il contrario di tutte le cose. Il sentimento estetico di simpatia non è solo un modo di godimento estetico, ma lo stesso godimento estetico. Ogni godimento estetico è fondato, in ultima analisi, unicamente e semplicemente sulla simpatia; anche quello che ci danno le linee e le forme geometriche, architettoniche, ceramiche e simili».

Van de Velde spiega che Lipps «così ci fa intendere che il fenomeno, e l'emozione che esso provoca in noi (il godimento estetico) provengono dall'intervento del proprio "io". Siamo stati noi a proiettare la nostra volontà sulla materia inerte». Van de Velde prosegue affrontando con chiarezza il tema che ci interessa: «Meglio di ogni altro indizio, la linea rivela tale intervento. In essa si può constatare nettamente "la libera affermazione della vita negli oggetti". Essa attinge la propria vita alla stessa fonte della vita che noi constatiamo negli oggetti; e come la vita, essa è "la volontà in movimento", cioè il nostro "io" in movimento e "oggettivato" [...]. La linea rappresenta in primo luogo il movimento provocato dalla mia attività interiore, è un'azione che dipende da me. Ma nello stesso tempo quest'azione è propria della linea».

Nel 1902, sulla rivista *Die Zukunft*, (Il Futuro), aveva scritto: «La linea è una forza la cui azione è simile a quella di tutte le forze elementari naturali; varie linee-forza che agiscano in senso contrario provocano gli stessi effetti di forze naturali che si oppongono, date le stesse condizioni [...]. La linea attinge la sua forza all'energia di chi l'ha tracciata»⁵.

Il compito della linea, secondo van de Velde, è di suggerire l'azione di una forza che "struttura" la forma (e non le dà "ornamento" come normalmente si pensa) e su questa struttura la forma si adatta come il rivestimento di un tessuto flessibile su un nudo telaio o come la carne sulle ossa. «Senza l'appoggio di questa struttura [...] la forma tenderebbe a scomparire del tutto».

Nella sua lunga vita, di pittore prima, di architetto poi, di insegnante infine, Henry van de Velde, non lascia solo prove eccellenti di invenzioni formali, ma stupefacente è l'anticipo, di quasi cento anni, delle riflessioni che la critica e la filosofia hanno poi sviluppato intorno alla corporalità del rapporto che intercorre tra l'artista e la sua opera, sul trasferimento dall'uno all'altra

others and others in us. In others we feel ourselves happy, free, grown and elevated, the contrary of all things. The aesthetic feeling of sympathy is not only a form of aesthetic pleasure, but aesthetic pleasure itself. Every aesthetic pleasure is based, ultimately, only and simply on sympathy; including what is given to us by lines and by geometric, architectural ceramic and similar forms».

Van de Velde explains that Lipps «thus makes us understand that the phenomenon and the emotion it generates in us (aesthetic pleasure) come to us as a result of the intervention of our own "I". It is us who project our will on inert matter». Van de Velde continues, facing with clarity the theme that interests him: «The line reveals this intervention better than any other evidence. In it, it is possible to clearly identify "the free affirmation of life in objects". It draws its life from the same source of life that we identify in objects; and like life, it is "will in movement", in other words our "I" in movement and "objectified" [...]. The line represents first of all the movement caused by my interior activity, it is an action that depends on me. But at the same time this action is due to the line».

In 1902, on the journal *Die Zukunft*, (The Future), he wrote: «The line is a force whose action is similar to that of all natural elementary forces; various lines-forces which act in an opposite direction cause the same effects as natural forces in opposition, given the same conditions [...]. The line draws its force from the energy of he who has traced it»⁵.

The task of the line, according to van de Velde, is to suggest the action of a force that gives "structure" to the form (and not "ornament", as is usually considered), and form adapts to this structure as the covering of a flexible fabric on a naked shell, or as flesh on bones. «Without the support of this structure [...] form would tend to completely disappear».

During his long life, as a painter first, then as an architect and finally as a teacher, Henry van de Velde left not only excellent examples of formal inventions, but also his surprisingly precocious reflections, which critics and philosophers developed almost one hundred years later, concerning the corporeal nature of the relationship between the artist and his work, and the transfer of energy between them. And there is also the intuition, derived from his experience as an artist, of what neuroscience call the action, entirely within



dell'energia. E c'è l'intuizione, che deriva dalla sua esperienza d'artista, di quella che, per le neuroscienze, è l'azione, tutta interna alla mente dell'uomo, di autocostruzione della conoscenza durante e mediante il processo.

Si può pensare che sono tutte insieme, le sedie di van de Velde, le sue idee e quelle di Lipps, la Scuola d'Arte di Weimar frutti dello stesso clima culturale, di un'arte "creativa" nel senso letterale e comune del termine, e quindi anche messianica. Una comunicazione "patetica", cioè volta a dominare la scena creando "pathos". Una interpretazione vecchia, del ruolo sociale dell'artista, che assomiglia più ad uno sciamano, ad un alchimista, che non ad un filosofo, e ancora meno a un politico, che si fa carico dei problemi della "polis".

Oggi c'è chi pensa che "L'Art Nouveau", ma anche l'arte astratta, che viene subito dopo, i "quadrati" e le "reti" di Malevi, di Albers, di Mondrian, tutti seguaci di una interpretazione teleologica della genesi della forma, hanno fatto il loro tempo.

Io non lo credo.

Decida chi è più giovane.

A Venezia, sul Canal Grande, si è appena chiusa una mostra. Bellissima, di Osvaldo Licini.

Mi è parsa fatta apposta per mostrare come la "linea" non solo "struttura la forma" ma "genera la figura".

Cieli omogenei ed infiniti, azzurro-turchini o rosso-sangue, solcati da amplissimi archi, centrati all'esterno della tela.

Ci si avvitano, come fanno le viti selvatiche, con pieghe convulse e improvvise, poche linee sinuose. Nelle linee sono racchiuse "Amalante" ed "Arcangeli" e "La Luna", fantasmi e frammenti di fantasmi che avanzano impetuosi, mossi da un dinamismo che le icone non hanno e forse proprio per questo, nella loro solitudine e per la vastità del respiro, gentilmente ossessivi.

¹ H. van de Velde, *Formule della Bellezza architettonica moderna*, Zanichelli, Bologna 1981, p. 106. La prima edizione de *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne* fu pubblicata a Weimar negli anni 1916/17.

² H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 100.

³ B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari 1908, pp. 471-472.

⁴ T. Lipps, *Aesthetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-1906, 2 voll.

⁵ H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 105.

the mind of man, of self-construction of consciousness during and through the process.

One could consider all together, van de Velde's chairs, his ideas as well as those of Lipps, and the Weimar School of Art, as the result of the same cultural climate, of a "creative", in the literal and common sense of the term, and therefore also messianic art. A "pathetic" communication, in other words aimed at dominating the scene through the creation of "pathos". An old interpretation of the social role of the artist that is closer to the shaman or the alchemist, than to the philosopher or, even less so, the politician, that is someone who takes care of the problems of the "polis".

There are some today who believe that "Art Nouveau", but also abstract art, which follows immediately after, the "squares" and "grids" by Malevich, Albers and Mondrian, all followers of a teleological interpretation of the genesis of form, have reached the end of the line.

I don't believe this to be true.

Let the young decide.

In Venice, on the Canal Grande, a very beautiful exhibition of the work of Osvaldo Licini has just concluded.

It seemed to me that it was there on purpose to show us how "line" not only "structures form", but "generates shape".

Homogeneous and infinite, turquoise-blue or blood-red skies, marked by wide arches whose focus point is outside the canvas.

They fasten, like wild vines, with sudden and disjointed folds, a few sinuous lines.

The lines contain "Amalante" and "Arcangeli" and "La Luna", ghosts and fragments of ghosts that move forward impetuously, with a dynamic force that icons do not have, and perhaps precisely for this reason, in their solitude and the vastness of breath, are gently obsessive.

Translation by Luis Gatt

¹ H. van de Velde, *Formule della Bellezza architettonica moderna*, Zanichelli, Bologna 1981, p. 106. The first edition of *Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne* was published in Weimar in the years 1916/17.

² H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 100.

³ B. Croce, *Estetica*, Laterza, Bari 1908, pp. 471-472.

⁴ T. Lipps, *Aesthetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-1906, 2 vol.

⁵ H. van de Velde, *Formule etc.*, cit. p. 105.