

# FARE DECORAZIONE

Quaderno di discussione sui temi dell'Aredecorazione · numero 1 · gennaio/febbraio 2012  
www.faredecorazione.it



---

## Sommario

---

Arte contemporanea	<i>pagina</i> 1
Ornamento e delitto / Parte seconda · ADOLF LOOS	2
Ornato e decoro · MARCO LAZZARATO	3
Sul bel Danubio blu · ENRICO MARIA DAVOLI	5
Luoghi / L'albergo diurno, ovvero l'arte quotidiana / Rovigo · MARCO LAZZARATO	6
Mostre / Josef Albers / Modena · ENRICO MARIA DAVOLI	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

---

## Arte contemporanea

---

Il titolo dell'editoriale che apriva il numero precedente, *Da zero, davvero*, non era solo un gioco di parole. Esso voleva anche alludere alla saturazione e al logorio sempre più evidenti che affliggono la prassi artistica odierna. Superato da tempo il livello di guardia, è difficile scorgere, oltre il sensazionalismo e la noia simmetricamente imperanti, margini di senso, reali prospettive di ricerca. Di margini e di prospettive si dovrà forse ricominciare a parlare un po' più in là, dopo aver invertito una direzione di marcia che è ormai giunta al capolinea. Ripartire da zero appare oggi, dall'osservatorio di *Fare Decorazione*, una via obbligata più che una semplice ipotesi.

Il secolo scorso ha fatto *tabula rasa* delle pratiche ornamentali, respingendole ai margini, nel limbo delle subculture. Con la conseguenza che parole come "ornamentale" e "decorativo" si usano oggi quasi sempre in modo improprio, peggiorativo, eufemistico. E facendo così prevalere un luogo comune deleterio: quello secondo cui l'arte, la vera arte, è sempre altrove. Dove? In una sfera imprecisata, cerimoniale, intellettualmente più alta.

Tornare a far circolare le parole della Decorazione nella pienezza dei loro significati, nell'autorevolezza dei loro riferimenti etimologici, significa ripristinare un normale asse di comunicazione fra arte, artigianato e industria, fra cultura del sapere e cultura del saper vivere. Come suggerisce il titolo di un articolo che esce in questo numero, la Decorazione è, per eccellenza, "arte quotidiana". Arte che passa alla storia, che *fa* storia, ma con i piedi saldamente piantati nella nostra vita, che è poi la sola contemporaneità possibile. ΔΔΔ

*Esce qui sotto il secondo degli otto segmenti in cui abbiamo suddiviso la pubblicazione di Ornamento e delitto. Nelle pagine a seguire, le letture-commento di Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli.*



Io ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso. Credevo di portare con questo nuova gioia nel mondo, ma esso non me ne è stato grato. Tutti ne sono stati tristi e hanno chinato il capo. Provavano un senso di oppressione di fronte all'idea che non si possa più produrre un ornamento nuovo. Ma come, ciò che può fare ogni negro, che hanno potuto fare tutti i popoli e tutti i tempi prima di noi, è precluso soltanto a noi, uomini del secolo diciannovesimo? Tutto ciò che l'umanità ha creato senza ornamenti nei millenni passati è stato gettato via senza riguardo e votato alla distruzione. Noi non possediamo più nessun banco da falegname dell'età carolingia, ma qualsiasi cianfrusaglia che recasse anche il minimo ornamento è stata raccolta, ripulita e palazzi sontuosi sono stati costruiti per ospitarla. E allora gli uomini si aggiravano tristi tra le vetrine e si vergognavano della loro impotenza. Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra dovrà essere negato uno stile? Per stile s'intendeva l'ornamento. Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento.

Ma taluni uccelli del malaugurio non hanno potuto sopportare tutto questo. L'umanità doveva continuare ancora per lungo tempo ad ansimare nella schiavitù dell'ornamento. Gli uomini si erano già spinti così avanti da non sentire più nessuna eccitazione dei sensi venire dall'ornamento, così avanti che l'impressione estetica di un volto tatuato non esaltava il piacere estetico, come nel Papua, ma lo sminuiva. Così avanti da compiacersi di un portasigarette tutto liscio e da non volerne più comperare, neppure allo stesso prezzo, uno decorato. Essi erano felici degli abiti che portavano e si rallegravano di non dover andare in giro in pantaloni di velluto rosso filettati d'oro, come le scimmie alle fiere. E io dicevo: guardate, la camera dove morì Goethe è ben più signorile di tutto lo sfarzo del Rinascimento e un mobile liscio è più bello di qualsiasi pezzo da museo intarsiato e scolpito. La lingua di Goethe è più bella di tutti i vezzi di pastorelli arcadici.

Ma gli uccelli del malaugurio ascoltavano queste cose con dispetto e lo Stato, che ha il compito di frenare i popoli nel loro progresso culturale, fece suo il problema della ripresa e dello sviluppo dell'ornamento. Guai a quel paese dove sono i consiglieri aulici a sovrintendere alle rivoluzioni! Presto fu dato vedere, nel museo viennese di arte applicata, un buffet che si chiamava 'la ricca pesca', presto comparvero degli armadi che portavano il nome di 'principessa incantata', o uno simile, riferito sempre all'ornamentazione che ricopriva quei mobili sventurati. Lo Stato austriaco assolve il suo compito con tale precisione che provvede a non lasciar scomparire dai confini della monarchia austro-ungarica le pezze da piedi. Esso costringe ogni uomo civile sui vent'anni a portare per tre anni di fila pezze da piedi al posto delle calze. Perché in fondo è pur vero che ogni Stato parte dal presupposto che un popolo dal basso livello civile è tanto più facile da governare.

Ebbene, l'epidemia decorativa è ammessa dallo Stato e viene anzi sovvenzionata con denaro statale. Ma per conto mio io vedo in ciò un regresso. Per me non ha valore l'obiezione secondo cui l'ornamento può aumentare la gioia di vivere in un uomo colto, per me non ha valore l'obiezione che si ammanta della frase: "Però, se l'ornamento è bello ...!". In me e in tutti gli uomini civili l'ornamento non suscita affatto una più grande gioia di vivere. Se io voglio mangiarmi un pezzo di pan pepato me ne sceglierò uno che sia tutto liscio e non uno di quelli in forma di cuore o di bambino in fasce o di cavaliere, completamente ricoperti di ornamenti. L'uomo del quindicesimo secolo non mi comprenderà. Ma tutti gli uomini moderni mi comprenderanno benissimo. Il difensore dell'ornamento crede che il mio slancio verso la semplicità equivalga ad una mortificazione. No, illustrissimo professore della Scuola di Arti Applicate, io non mi mortifico affatto! E' che a me piace di più così. Le composizioni culinarie dei secoli passati, che esibivano tutti gli ornamenti possibili per far apparire più appetitosi i pavoni, i fagiani e le aragoste, provocano in me l'effetto opposto. E' con orrore che io mi aggiro in una mostra gastronomica, se mi passa per la mente l'idea di dover mangiare quelle carogne imbalsamate. Io mangio il roast-beef". ΔΔΔ

Se folle è stata la premessa, delirante è il successivo sviluppo del ragionamento di Loos, impermeabile a qualunque evidenza. Il suo fanatismo comincia a trapelare in certi toni messianici, da predicatore mormone. Il fatto che noi non possediamo nessun banco da falegname carolingio ma abbiamo eretto sontuosi palazzi per conservare qualsiasi cianfrusaglia decorata, dovrebbe indurre il nostro filosofo ad una maggior cautela argomentativa, ma così non è. Abbagliato dalla mistica visione di una Sion dalle bianche muraglie (che a dire il vero evoca più i lager e i gulag di un '900 ormai imminente che non la Gerusalemme biblica), e facendo leva su alcune tendenze in atto, Loos si lancia in affermazioni categoriche contro l'ornamento.

Ma qual è il contesto storico in cui Loos opera? All'inizio del secolo XX, il ciclico processo di obsolescenza della decorazione del secolo precedente è ormai al capolinea: l'ornato di uso corrente non corrisponde più ai gusti di una nuova società che cavalca la rivoluzione industriale. Il problema non è nuovo: ogni due generazioni l'idea di Decoro muta, quindi si deve provvedere ad una revisione del repertorio ornatisco. Paradigmatico, in questo senso, è l'avvicendamento fra Rococò e Neo-Classicismo, seguiti poi dall'avvento dei riformatori ottocenteschi come Owen Jones, Welby Pugin e il movimento Arts & Crafts e, nel novecento, della Bauhaus. Senza entrare nel dettaglio, ci interessa solo osservare come la dinamica del ciclico aggiornamento dell'idea di Decoro imponga la revisione del repertorio ornatisco - che è la parte concreta che poi si declina negli oggetti d'uso - con cadenza circa cinquantennale. La nuova cultura elabora un nuovo repertorio ornatisco e risolve il problema del Decoro, che comunque permane. Agli inizi del secolo XX questo processo stava effettivamente maturando, con la crisi dell'ecllettismo ottocentesco.



L'equivoco di Loos consiste nello scambiare questa crisi fisiologica per un tracollo ontologico dell'idea stessa di Decoro, individuando nell'estetica dei trafilati e dei laminati industriali il punto di arrivo della presunta evoluzione sociale, di cui la cultura occidentale sarebbe portatrice. Da qui egli prende le mosse per buttare, come si suol dire, "il bambino con l'acqua sporca": assieme all'ornato egli rifiuta anche il Decoro, avallando l'equivoco modernista che si propone di rileggere in chiave funzionale anche il problema etico. Tre sono le questioni poste sul tappeto da Loos: a) l'intervento diretto dello Stato sulle questioni di Decoro, letto da Loos sempre come "ornamento"; b) la politica autoritaria e militarista dello Stato austriaco, dove le pezze da piedi citate da Loos alludono alla leva militare triennale; c) considerazioni generali sulla natura degli Stati (si noti la definizione di "basso livello civile" per indicare prassi tradizionali, non-moderne). Il nodo gordiano che Loos cerca invano di tagliare con qualche luogo comune pseudorivoluzionario, è proprio quello della funzione etica del Decoro.

La non comprensione della necessità civile del Decoro deriva dalla rimozione - tipicamente novecentesca e ideologizzata - dell'idea di etica. Il pensiero classico considera fondante per la *polis* la questione del comportamento civile (*ethos*) dei singoli, presupponendo che dalla rettitudine dei suoi cittadini derivi la virtù di uno Stato. Basilare è quindi l'idea di "virtù civile", intesa come retto comportamento privato, dalle simmetriche conseguenze pubbliche. Forza, coraggio, sapienza e temperanza vengono considerate, in questa chiave, come virtù portanti di un sistema etico, declinabile anche in ambiti più specifici (magnanimità, giustizia, eccetera). I testi aristotelici sono canonici in questo senso, e ad essi si rimanda per ogni approfondimento. Ciò che qui ci interessa è capire come il Moderno si sia posto rispetto a questi temi.

In sintesi si può dire che la questione etica, così come era stata affrontata e risolta dalla cultura occidentale, venga elusa a favore di due tesi contrapposte: la nuova “etica” del lavoro industriale e - ad essa ostile ma anche conseguente - la “morale” della rivoluzione proletaria. In sintesi: l'industria, incarnazione della scienza positiva e manifestazione diretta dell'illuministica Dea Ragione, redimerà l'umanità attraverso il progresso. L'uomo evoluto ha perciò il dovere etico di aderire alla nuova religione industriale e di praticarne i riti (divisione del lavoro, razionalizzazione della vita, massificazione della cultura, eccetera). Sennonché la nuova classe di imprenditori-padroni, autoproclamatisi sacerdoti del nuovo culto, tiene per sé tutti i vantaggi connessi, lasciando gli svantaggi alla classe lavoratrice (*Robber Capitalism*, cioè capitalismo di rapina, come venne definito negli USA). Di qui l'imperativo morale, per i proletari di tutto il mondo, di unirsi per attuare una rivoluzione che dia allo Stato il controllo dell'economia, sottraendolo ai privati. Anche in questa seconda visione, l'industria è concepita come ente sacro, ma lo Stato, in quanto istituzione sovra-individuale, è considerato il soggetto più adatto a governarla. Una classe sacerdotale “fai da te” viene sostituita con una istituzionale, designata dal partito degli operai.

Di qui, tre fondamentali conseguenze: a) il dogma industrialista, che vede comunque il sistema industriale come paradigma per interpretare il mondo; b) la concezione dello Stato come entità “sacerdotale” separata dal popolo, sia esso borghese o proletario, c) la divisione della società in classi, concepite come caste, cioè come livelli intransitabili (il proletario nasce e muore proletario). Eretica per entrambi gli schieramenti è l'idea che il lavoratore, intraprendendo l'attività autonoma di artigiano, caratterizzata dai bassi investimenti e dall'alta professionalità, possa avere successo e redimere se stesso attraverso la trasformazione della sua bottega in piccola o media industria. E' questo, sia detto per inciso, il modello che in Italia ha decretato il successo del Triveneto, il cosiddetto “Nord-Est”, in contrapposizione all'area del “triangolo industriale” (Genova, Torino, Milano) più fedele al modello ortodosso (grande industria e proletariato urbano).



E' evidente, pur senza addentrarci in questioni più complesse, che gli assiomi comuni hanno generato steccati ideologici anch'essi comuni all'una e all'altra parte. Vale la pena ricordare, a questo punto, che il principio motore di tutto il sistema moderno era la promessa di redenzione affidata al motto “tutti si arricchiranno”, e che proprio la presa di coscienza dell'impossibilità di raggiungere questo obiettivo ha determinato, negli anni '80 del secolo scorso, il tracollo del Moderno e la sua lenta agonia “post-moderna”. Questo solo per dare prospettiva storica alle iniziali, enfatiche affermazioni con cui ci stiamo confrontando. Loos, infatti, fra i vari luoghi comuni, ne raccatta alcuni anche dall'agone politico-ideologico. L'idea di Stato inteso come entità diversa da quella di popolo, è un portato della cultura anarchico-socialista che Loos raccoglie per strada, interpretando (semplicemente) l'autoritarismo dell'Impero Asburgico, quale esempio emblematico di intromissione degli Stati nelle questioni di Decoro, al fine tenere sottomessi i popoli. Per Loos, lo Stato che impone la leva triennale è lo stesso che obbliga anche a ornare le suppellettili, e la finalità non può che essere quello di mantenere i sudditi ad “un basso livello civile”. Separando le due questioni, noi oggi dobbiamo convenire che, dal punto di vista etico, se lo Stato è l'espressione politica di un popolo, allora è sua competenza e facoltà tutelare (senza ovviamente coartare la libertà dei cittadini) il Decoro. Tant'è che le attuali Commissioni Edilizie, che si occupano di metrature ed impianti sanitari, sono eredi delle Commissioni d'Ornato, che nel secolo XIX valutavano appunto il Decoro delle facciate dei palazzi urbani. Si è visto, però, che per ammettere il Decoro bisogna ammettere tanto che l'etica esista, quanto che vi sia osmosi fra i vari ceti sociali. Chi ragiona per classi, invece, trae conclusioni diverse.

E' chiaro, insomma, che questo raccattare luoghi comuni di varia provenienza non corrisponde in Loos ad una teoretica ben precisa. Egli, cioè, non fornisce alle proprie tesi motivazioni generali o di principio, anzi, nel luogo in cui dovrebbe quantomeno cercare di darle, ammette che “...a me piace così”. La frase si commenta da sé: con deformazione tipicamente modernista, Loos vede nel proprio ombelico il centro del mondo. ΔΔΔ



Eclettismo è quella sensibilità vasta, ramificata ed onnivora che rappresenta il cuore pulsante dell'arte europea dell'800. Mescolando spunti stilistici e iconografici eterogenei, abbondando nelle citazioni, indulgendo al *revival*, mettendo mano a tutte le risorse della cultura, del mestiere e della tradizione, l'eclettismo è una *forma mentis* che affiora ovunque nell'arte ottocentesca, senza distinzioni di linguaggio e di tecnica. Pittori, scultori e architetti del secolo XIX mostrano grande disinvoltura nel far convivere più registri espressivi, nell'attingere a fonti di ispirazione diverse, nello sfoggiare erudizione, soprattutto nell'imperante genere storico-celebrativo-dinastico. E' appunto questo l'atteggiamento eclettico: un atteggiamento colto, enciclopedico fino all'esibizionismo e al kitsch. Esso trionfa alle esposizioni ufficiali, informa l'insegnamento accademico, viene alimentato da una committenza ricca e ambiziosa. Nemmeno le punte di più forte dissenso rispetto a questo modo di fare arte – la pittura impressionista francese ad esempio – sono esenti da compromessi eclettici.

Eclettismo non è tanto una corrente quanto piuttosto un modo di essere “trasversale”, tipico di una civiltà al suo apice, una civiltà consapevole di un grande passato e di un presente radioso. L'artista eclettico pecca per eccesso di confidenza e di sicurezza, non certo di modestia e di riserbo. E se vi è un campo in cui tutto ciò si può toccare con mano, è quello dell'architettura e degli apparati decorativi che ad essa si applicano. Qui il secolo XIX non si fa mancare nulla: teatri, tribunali, ministeri, ville, palazzi, mostrano una incredibile quantità di variazioni sul tema degli ordini architettonici, una grande ricchezza di soluzioni nel campo dell'ornamentazione pittorica e plastica, una tendenza quasi congenita all'ostentazione e all'iperbole. Ma quando il livello inventivo è alto, nascono capolavori come il teatro dell'Opéra di Parigi (Charles Garnier) o i suoi omologhi di Vienna e Dresda (Gottfried Semper) o la Mole di Torino (Alessandro Antonelli), per non fare che pochi esempi tra i mille possibili.



In Germania e in Austria, cioè l'area culturale familiare a Loos, il discorso sull'Eclettismo si complica ancora di più. Nel senso che l'atteggiamento eclettico ha una partenza addirittura anticipata rispetto al resto d'Europa (sin dagli anni del Congresso di Vienna, 1814-15, e del successo dello stile *Biedermeier*) e non arriva mai alle audacie sperimentali, alle aperte rivolte che animano lo scenario francese e parigino in particolare. Insomma, Loos ha vita relativamente facile nel voler vedere nell'800 di casa sua, soprattutto nel campo delle arti applicate e degli oggetti d'uso, una sorta di scenario da operetta o da valzer di Strauss, misconoscendone gli aspetti più problematici e, come vedremo, trattando l'esperienza liberty-secessionista viennese alla stregua di un evento minore e trascurabile. E può così impostare quel gioco al ribasso, dalla logica apparentemente inoppugnabile ma in realtà arbitraria, teso a dimostrare che la mancanza di uno stile, anzi, la rinuncia ad uno stile quale che esso sia, è da vedere non come un punto di debolezza ma semmai di forza. Abbiamo finora avuto molti stili? Addirittura tutti insieme, mescolati l'uno all'altro? Ebbene, il rimedio consiste nel non averne nessuno. Questa è la logica del “tanto peggio, tanto meglio” cui Loos sacrifica ogni altro ragionamento.

Dopo l'iniziale *excursus* antropologico a cavallo tra infanzia, selvaggi e criminali, l'autore di *Ornamento e delitto* passa ora ad altri argomenti e ad altri toni. Smessi i panni dello scienziato di scuola lombrosiana, egli indossa quelli del Messia annunciatore di verità, la vittima sacrificale che si immola sull'altare del Nuovo: “Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende: Presto le vie della città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento”. E subito dopo, con un ulteriore cambio di passo, si atteggia a rivoluzionario intento a smascherare la tirannide: “Perché in fondo è pur vero che ogni Stato parte dal presupposto che un popolo dal basso livello civile è tanto più facile da governare”. Come a voler

affermare fin da subito - ed è un'altalena dialettica che si ripropone lungo tutto il saggio - che l'ornamento fa a pugni non solo con la Razionalità e il Progresso, ma anche con la Storia e perfino con la Provvidenza, qualunque essa sia, umana o divina.

A questo punto bisogna ammettere che un titolo come *Ornamento e delitto*, pur così tremendamente serio, non riassume appieno il progetto di Loos, o quantomeno non ne riassume che la componente *profana*. Sì, perché in Adolf Loos, figlio di quella Moravia che, ancor prima di Lutero, aveva conosciuto la predicazione di Jan Hus, e dove più ferocemente aveva imperversato la guerra fra Protestanti e Cattolici, c'è anche una componente *sacra*, o per meglio dire *fanatica e iconoclasta*, come in un redivivo Savonarola che predica il “bruciamento delle vanità”. E se proprio le si volesse dedicare un titolo, dovrebbe essere piuttosto *Ornamento e peccato*.

Come valutare tutto ciò? Si tratta di un atteggiamento sincero, che viene dal profondo della sensibilità di Loos, o di una recita abilmente condotta? Probabilmente sia l'uno che l'altro, come avviene in tutte le personalità forti ma al tempo stesso disturbate, abili nello sfruttare a proprio vantaggio anche i lati più ambigui del proprio io. Per ora accontentiamoci di notare che, quanto a eclettismo, Loos non è secondo a nessuno. La sua disinvoltura nell'accostare tesi eterogenee, nel mescolare le carte in modo tale da non focalizzare mai l'attenzione su nessun specifico problema, è il tratto davvero caratterizzante di *Ornamento e delitto*. ΔΔΔ



---

## Luoghi / L'albergo diurno, ovvero l'arte quotidiana / Rovigo · MARCO LAZZARATO

---

Palazzo Angeli, a Rovigo, è un imponente edificio seicentesco sito nell'omonima via. Negli anni Venti del '900, nelle sue cantine venne ricavato un albergo diurno, cioè un bagno pubblico con docce e vasche, “ufficio” molto in voga in un periodo in cui non tutti avevano l'acqua corrente o il bagno in casa. Il locale è oggi sventrato per i lavori di restauro del palazzo, ma reca ancora tracce del sontuoso arredo interno, dai rivestimenti marmorei bianchi con cornici nere. La parte più interessante per chi si occupa di Decorazione è il pavimento superstite, eseguito a mosaici con tessere quadrate “standard” in ceramica, composte secondo una serie di complicati motivi ornamentici ad intreccio. Proprio il pavimento suggerisce alcune riflessioni.

La prima nasce dallo stupore nel trovarsi di fronte ad un disegno molto ricco, cosa invece normalissima agli inizi del '900. Nelle case di quell'epoca, i pavimenti sono stati i primi ad essere demoliti nelle successive ristrutturazioni, per poter accogliere gli impianti tecnologici imposti dal progresso tecnico. Come spesso avviene, una cosa ordinaria in un dato periodo, proprio per la sua presunta banalità, viene sacrificata nelle fasi successive e se ne perde il ricordo. Il pavimento decorato era una prerogativa del liberty italiano, il quale, tolti pochi edifici monumentali, si esplicò nelle abitazioni piccolo e medio borghesi e in pochi edifici pubblici. Con la conseguenza che gran parte dell'edilizia liberty venne demolita o alterata negli anni della ricostruzione postbellica. Se per gli esterni si conservano testimonianze cospicue, interni e pavimenti sono quasi sempre perduti o sopravvivono nella memoria degli anziani. Stupore, quindi, nell'imbattersi in un pavimento decorato del primo '900 ancora intatto: quasi lo stato d'animo, per la rarità del reperto, di chi ammirasse un mosaico romano.

La seconda riflessione entra nel merito del manufatto e del luogo. Le pavimentazioni sono eseguite con tronchetti *standard* in ceramica di cm. 2x2, più altri curvilinei, sempre *standard*, delle stesse dimensioni, e recano motivi ornamentici assai complessi pur nell'essenzialità imposta dal materiale. Tale complessità implica: a) una conoscenza

ornatistica approfondita in fase di invenzione; b) un iter produttivo qualificato per quanto concerne la realizzazione del motivo, presumibilmente svolta in laboratorio e non in opera. A qualificare un manufatto d'uso come il pavimento di un bagno pubblico non era infatti il pregio del materiale o il costo della posa, ma la professionalità dell'ornatista, l'unico in grado di legittimare col proprio disegno sia il manufatto sia il luogo che lo ospitava. Ciò detto, si può immaginare che ornatista e posatore coesistessero, se non nella stessa persona, certo nella stessa impresa. Materiale e progetto convivevano: il posatore era anche decoratore e viceversa. Pavimenti, vetrate, mobili, prospetti esterni privi di un disegno che desse loro adeguato Decoro, erano impensabili.



Ne viene una terza ed ultima riflessione. Il '900 si è caratterizzato per un furore iconoclasta nei confronti della Decorazione, sorretto da argomentazioni via via più risibili. Con la conseguenza che il minimalismo si è sostituito alla Decorazione e il monocromo all'Ornato, e il *melange* è divenuto la tinta dominante per cercare di rendere il risultato più "vivo". E' sufficiente confrontare le odierne applicazioni di mosaico "standard" con il modello offerto dal diurno di Rovigo, per cogliere la profondità dell'abisso scavato da un secolo di razionalismo "talebano". Ora che la globalizzazione presenta il conto, la *vexata quaestio* della Decorazione si pone in ben altri termini.

Il monocromo-*melange*-minimalista è, appunto, monocromo, in qualunque sfumatura. Chiunque può produrlo, per cui non si vede perché comprare un costoso prodotto italiano quando l'equivalente cinese costa un decimo. La qualità è inferiore? Chi se ne frega, è monocromo! E perché pagare i posatori italiani quando i concorrenti moldavi lavorano alla metà, e in nero? Sono meno bravi? Chi se ne frega, è *melange*! A che serve l'architetto, se basta scegliere direttamente il prodotto dal rivenditore di piastrelle? Il risultato è banale? Chi se ne frega, è minimalista! Come si dice: a buon intenditore... La competenza dell'ornatista o la formazione ornatistica di altre figure (piastrellisti, muratori, vetrai, eccetera) sono oggi, per gli artigiani italiani e le collegate piccole e medie imprese del settore artistico, la sola vera possibilità per superare la crisi strutturale in atto. Ma questo è un altro discorso. ΔΔΔ

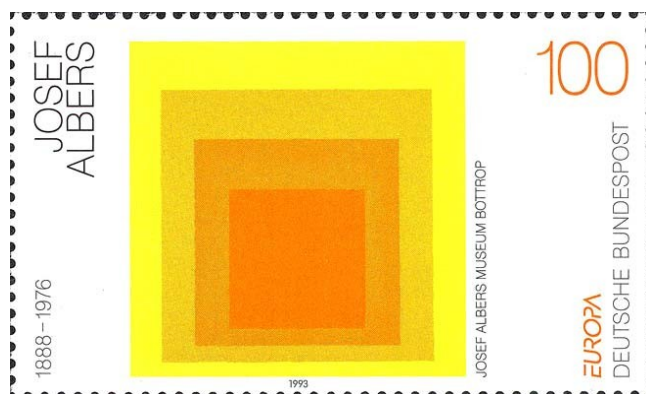


Un maestro del '900 poco visto, influente su due-tre generazioni di artisti venuti dopo di lui. Josef Albers (Bottrop, Germania, 1888 - New Haven, USA, 1976) è famoso in tutto il mondo per un'immagine sola, dipinta innumerevoli volte. Parliamo di *Omaggio al Quadrato*: tre-quattro quadrati dipinti uno dentro l'altro, non concentrici però, ma con uno scivolamento verso il basso, per suggerire una fuga prospettica. Questa serie iniziata nel 1949-50 spiega molto di Albers, e ne fa il complementare ed opposto di un altro pittore europeo emigrato anch'egli negli USA: Piet Mondrian (1872-1944).

Per gli ultimi vent'anni della sua vita Mondrian limitò la propria tavolozza a blu, rosso e giallo (più il bianco e il nero), articolando questo minimo ventaglio cromatico in infinite composizioni a base di parallelogrammi più o meno grandi, più o meno invasivi rispetto al totale del quadro. Pochi colori e sempre gli stessi, ma incardinati in composizioni sempre diverse. Nei suoi *Omaggi al Quadrato* Albers sviluppa la strategia opposta. Invariante è la composizione, mentre i colori scelti per ricoprirli cambiano di volta in volta, alterandone così la percezione.

Diversamente da Mondrian, tuttavia, Albers non perde mai di vista la funzione decorativa dell'opera, la sua compatibilità con lo spazio architettonico e urbanistico. Perciò la sua ricerca, applicata a materiali come il vetro, il metallo, il legno, la cortina di mattoni, può anche essere letta come una moderna sperimentazione nel campo dell'ornamentistica, con esiti razionalmente dosati e misurabili. La mostra di Modena si sofferma analiticamente su questi aspetti, restituendo la personalità di Albers nella sua pienezza umanistica di artista e artigiano.

Dopo la fine della Bauhaus (di cui era stato prima allievo e poi docente) e la fuga dalla Germania nazista, Albers insegnò anche negli USA, al Black Mountain College di Asheville, North Carolina, e alla Yale University di New Haven, Connecticut. Come altri artisti-docenti di taglio sperimentale ma dalle solide basi tecniche - dal suo maestro Johannes Itten all'italiano Bruno Munari - anche Albers scrisse intorno al proprio lavoro, pubblicando un manuale che raccoglieva le sue esperienze didattiche: *Interazione del colore* (1963), un caposaldo del moderno insegnamento della cromatologia. La mostra: *Josef Albers*, a cura di Marco Pierini, Modena, Galleria Civica, 8 ottobre 2011 - 14 gennaio 2012. Catalogo edito da Silvana. ΔΔΔ



---

Le immagini di questo numero

---

⇒ pagina 1: George Tinworth, *Piscina*, 1880 circa, ceramica, cm. 9,5 x 29 x 14, USA, coll. priv. ⇒ pagina 2: *Mura di Gerusalemme* (part.), da *Terrasanta e i luoghi illustrati dagli Apostoli*, Torino, 1837. ⇒ pagina 3: Oskar Kokoschka, *Ritratto di Adolf Loos*, disegno, 1909; Adolf Loos, *Casa Steiner, prospetti*, disegno 1910. ⇒ pagina 4: Adolf Loos, *Casa Steiner*, 1910, Vienna; Adolf Loos, *Werkbundsiedlung*, 1932, Vienna. ⇒ pagina 5: Hans Makart, *Decorazione a soffitto*, 1883, affresco, Villa Hermes, Vienna; Hans Makart, *Decorazione parietale in stile neogreco*, 1883, affresco, Villa Hermes, Vienna. ⇒ pagina 6: Cartolina raffigurante il *Neues Hofburgtheater* di Vienna (1874-1888), architetti Gottfried Semper e Karl Freiherr von Hasenauer. ⇒ pagina 7: *Mosaico pavimentale* (particolare), 1925 circa, Rovigo, Palazzo Angeli, ex albergo diurno; *Mosaico pavimentale romano*, IV secolo d.C., Kourion (Cipro), terme di Eustolios. ⇒ pagina 8: francobollo della Repubblica Federale Tedesca, 1993, riprodotto un *Omaggio al Quadrato* di Josef Albers.

---

Redazione e contatti

---

Enrico Maria Davoli / davolienrico@yahoo.it / www.enricomariadavoli.it  
Marco Lazzarato / lazzarato@hotmail.com / www.marcolazzarato.altervista.org