FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 6 · novembre/dicembre 2012
www.faredecorazione.it

Sommario

Difensori e attaccanti *pagina 1*
Ornamento e delitto / parte settima · ADOLF LOOS *2*
Qualità e decoro · MARCO LAZZARATO *2*
Il fantasma della funzione · ENRICO MARIA DAVOLI *3*
L'ornamento · ROBERTO PEREGALLI *4*
Modulo, pattern, motivo · MARCO LAZZARATO *5*
Bar Sport / Al cocktail party · MARCO LAZZARATO *7*
Mostre / Silvio Gordini / Russi · ENRICO MARIA DAVOLI *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

Difensori e attaccanti

Il goal con cui Balotelli annichilì la Germania vive nella memoria collettiva. Ma chi ricorda quelli evitati da un difensore? Come il calcio, anche la storia dell'arte ha chi attacca e chi difende. Benché il suo patrimonio consista in buona parte di apparati decorativi, è ai pittori e agli scultori che essa dà la fama. Perché?
Le immagini della Scultura e della Pittura hanno in sé il proprio fine. Quelle della Decorazione, invece, fanno tutt'uno col tempo e il luogo. Una statua rinascimentale si può ricollocare ovunque, una candelabra invece, tolta dal suo stipite, non è che un muto oggetto antiquariale. Tante opere di epoche in cui Scultura e Pittura erano solo linguaggi della Decorazione (si pensi al Romanico e al Gotico) subiscono questo destino e giacciono silenti in qualche museo diocesano.
Elaborando la giusta immagine, il pittore e lo scultore "spaccano" un'epoca. Il decoratore, invece, gioca in difesa, lavorando affinché i nuovi temi e stilemi divengano patrimonio comune. Per un pittore come Raffaello che spicca come figura emblematica del Rinascimento, tanti decoratori, come il suo grande collaboratore Giovanni da Udine, vengono sacrificati all'anonimato dello "stile Rinascimentale".
Un ulteriore ostacolo alla comprensione dell'opera del decoratore è la corretta lettura di quanto egli si lascia alle spalle. I dipinti di fiori, i paesaggi, le figure firmate da tanti decoratori ottocenteschi non sono quasi mai veri quadri da cavalletto, ma studi per apparati decorativi, cammei per pareti e soffitti. Sono queste composizioni d'insieme, e non i singoli "quadri", l'opera su cui dovrebbe esercitarsi un serio giudizio critico che valuti finalmente la Decorazione con i parametri consoni. ΔΔΔ

Ornamento e delitto / parte settima · ADOLF LOOS

Siamo alla penultima delle otto puntate del saggio di Loos, e la riflessione si apre a ventaglio sui temi più universali del gusto. A seguire, le letture-commento di Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli.

Un effetto decisamente antiestetico producono gli oggetti ornati quando sono stati realizzati con i migliori materiali, con la massima cura e hanno richiesto molte ore di lavoro. E' vero che ho posto come principale esigenza la qualità del lavoro, ma va da sé che non mi riferivo agli oggetti suddetti.
L'uomo moderno, che celebra l'ornamento come espressione dell'esuberanza artistica di epoche passate, riconoscerà immediatamente l'aspetto forzato, tortuoso e malato dell'ornamento moderno. Nessun ornamento può più essere inventato oggi da chi vive al nostro livello di civiltà.
Le cose vanno diversamente per quegli uomini e quei popoli che non hanno ancora raggiunto questo livello.
Io qui mi rivolgo all'aristocratico, mi riferisco cioè a colui il quale si trova al vertice dell'umanità e che tuttavia dimostra la più profonda comprensione per la spinta esercitata da coloro i quali si trovano in una posizione inferiore e per le loro esigenze. Il Cafro che, seguendo un ritmo particolare, inserisce nel tessuto certi ornamenti che sono riconoscibili soltanto quando il tessuto viene disfatto, il Persiano che annoda il suo tappeto, la contadina slovacca che ricama il suo merletto, la vecchia signora che lavora all'uncinetto cose stupende con perline di vetro e seta, tutti questi hanno la sua totale comprensione. L'aristocratico li approva, egli sa bene che sono ore felici quelle del loro lavoro. Il rivoluzionario andrebbe da loro e direbbe: "Tutto questo non ha senso". Allo stesso modo com'egli trascinerebbe via la vecchina intenta davanti al crocefisso dicendole: "Dio non esiste". Un aristocratico ateo, invece, porterebbe la mano al cappello passando davanti a una chiesa.
Le mie scarpe sono tutte ricoperte di ornamenti, formati da dentelli e forellini, lavoro questo che è stato eseguito dal calzolaio e che non gli è stato pagato. Vado dal calzolaio e gli dico: "Per un paio di scarpe lei chiede trenta corone. Io gliene darò quaranta". In questo modo ho portato quest'uomo al settimo cielo ed egli mi ricambierà con un lavoro e un materiale che, quanto a bontà, non avrà rapporto con il maggior compenso. Egli è felice. E' raro che la felicità entri nella sua casa. Egli si trova di fronte a un uomo che lo capisce, che apprezza il suo lavoro e non dubita della sua onestà. Con l'immaginazione vede già dinanzi a sé le scarpe finite. Sa dove trovare oggi il cuoio migliore, sa a quale lavorante affidare le scarpe, e le scarpe porteranno esattamente tanti dentelli e tanti punti quanti se ne trovano in una scarpa elegante. A questo punto io aggiungo: "Però pongo una condizione. La scarpa deve essere completamente liscia". Ora, dal settimo cielo l'ho precipitato nel Tartaro. Egli avrà meno lavoro, ma gli ho tolto tutta la gioia che esso gli dava.
Io predico agli aristocratici. Sono disposto a sopportare gli ornamenti persino sul mio corpo, se fanno la gioia dei miei simili. In questo caso essi fanno anche la mia gioia. Sopporto gli ornamenti dei Cafri, dei Persiani, della contadina slovacca, gli ornamenti del mio calzolaio, poiché essi non possiedono alcun altro mezzo per esprimere se stessi nel modo più elevato. Noi possediamo l'arte che ha eliminato l'ornamento. Noi ci trasciniamo nell'affanno quotidiano e ci affrettiamo per andare ad ascoltare Beethoven o ad assistere al Tristano. Cosa questa che il mio calzolaio non può fare. Se però uno va ad ascoltare la Nona e poi si mette a fare il disegno per una tappezzeria, allora è un truffatore oppure un degenerato. ΔΔΔ

Qualità e decoro · MARCO LAZZARATO

Perfino Loos sembra consapevole di aver tirato un po' troppo la corda e sembra voler glissare, imbarazzato, sul problema della qualità del lavoro. Naturalmente, non è la qualità strutturale di un oggetto quella di cui stiamo parlando: una sedia esile e mal assemblata sarà di scarsa qualità sia che la produca un'industria, sia che esca da un laboratorio artigiano. Il parametro qui evocato è un altro, e cioè il *quantum* di ornamento di cui la sedia necessita. Ebbene, secondo Loos una sedia strutturalmente robusta e ben assemblata assolve talmente bene al suo compito, che l'ornamento è da considerare un delittuoso *orpello* (per usare il termine dispregiativo caro ai funzionalisti) e nulla più.
Ma l'esperienza storica ci dice che le cose non stanno così. Forse che le forme bizzarre delle moderne sedie in tubo metallico non sono un ornamento? Forse che non lo è l'ostentata, algida geometria dei tavolini in plastica degli anni '70? Nessuno oggi esibirebbe nel proprio salotto simili oggetti proprio perché, nonostante la loro funzionalità sia rimasta inalterata grazie alla robustezza dei materiali, la forma richiama uno sgradevole (sgradevole proprio in quanto "indecoroso") effetto *vintage,* che solo pochi cultori del modernariato possono apprezzare. L'idea di ornamento inteso come generica fioritura di motivi applicati a posteriori sull'oggetto è una mistificazione di cui Loos si fa forte, ma che non regge ad un esame approfondito.

In questo senso, l'affermazione secondo cui «noi possediamo l'arte che ha eliminato l'ornamento» è la chiave di volta del pensiero loosiano. Non bisogna dimenticare che siamo nel 1908: Loos fa leva su poche, embrionali manifestazioni di avanguardismo geometrizzante, presentandole come discriminante in base alla quale condannare tutti coloro (e sono ancora tanti) che intendono arrivare ad un decoro moderno per altre vie, con altri strumenti e programmi. L'equivoco dell'ornamento inteso come superfetazione esteriore impronta tutte le affermazioni di Loos, e si trasmetterà, entro la linea di pensiero da lui inaugurata, alle costruzioni teoriche successive. Ma la storia insegna che l'ideale loosiano del "liscio" non si è realizzato neppure nei paesi del socialismo reale più massificato e collettivistico, perché anche lì lo squallore non poteva eccedere certi limiti. A ben vedere, nemmeno le automobili Trabant prodotte nell'ultraortodossa Repubblica Democratica Tedesca erano completamente "lisce": esse mostravano un vezzoso accenno di pinne posteriori, mutuato dallo stile automobilistico occidentale degli anni '50.
Nell'accezione in cui ne parla Loos, l'ornamento esiste solo nella sua mente. Obnubilato dalle sue fobie, il nostro autore non si avvede di una solare evidenza: ossia l'esistenza di una *funzione civile* del manufatto, da cui invariabilmente discende l'istanza del Decoro. Posto che lo stile secessionista era ormai troppo arzigogolato e cerebrale per poter rispondere alle esigenze della moderna società di massa, perché non applicarsi, come lo stesso Olbrich aveva già fatto, ad una revisione strutturale dell'ornato per adeguarlo alle nuove esigenze di Decoro, improntate a maggiore linearità e sobrietà? Ma Loos preferisce scagliarsi contro i mulini a vento di un fantomatico "orpello", avvalendosi di tesi palesemente fraudolente. Il suo fanatismo puritano lo porta fuori dall'organico fluire della cultura occidentale, e tale discontinuità genera un gradino su cui molti altri inciamperanno dopo di lui. ΔΔΔ

Il fantasma della funzione · ENRICO MARIA DAVOLI

Tutta l'ideologia antidecorativa del secolo XX si fa forte dell'idea che, nel contesto della moderna produzione industriale, la funzione di un oggetto sia un fatto così chiaro, forte ed evidente da poter avocare a sé ogni ulteriore requisito formale. Dall'equiparazione loosiana tra ornamento e delitto, su su fino al celebre motto di Mies Van Der Rohe "Less is More", la riduzione alla pura e semplice funzione viene presentata come la panacea capace di conferire dignità estetica (che poi altro non è che il vecchio *decor* latino, e già questa circostanza dovrebbe far riflettere) agli oggetti della modernità. Come tutti i massimalismi e i riduzionismi, anche il culto della funzione è, dal punto di vista sia teorico sia pratico, quanto mai rischioso. Consegnarvisi è come intraprendere la ricerca del Sacro Graal: dove, come da tradizione, la meta agognata sfugge di continuo, ripresentandosi in forme sempre nuove e ingannevoli.
Ora, la domanda è questa: è davvero possibile, artisticamente parlando, dare visibilità alle mille e mille funzioni, sia attive che passive, che informano edifici ed oggetti ("sostenere", "far entrare aria e luce", "contenere", "versare", "coprire", "premere", "impugnare", "tirare"... e così via all'infinito), senza *ornarle* e limitandosi per così dire alla pura e semplice constatazione delle loro esistenza, come quando si usa un evidenziatore per richiamare visivamente le parti essenziali di un testo? Si tratta di una sfida artisticamente e progettualmente sensata? Se così fosse, la profezia loosiana di un mondo candido e liscio avrebbe dovuto avverarsi rapidamente e con risultati non troppo diversi da quelli prospettati dai regimi totalitari del secolo XX o in alcuni celebri incubi letterari ad essi ispirati, come il romanzo *1984* di George Orwell.
Vale a dire che in pochi decenni, parallelamente alla creazione di uomini "nuovi" e "razionali" (e qui torna in mente l'operaio di Loos, «così sano che non è capace di inventare alcun ornamento») si sarebbe dovuti arrivare alla completa scarnificazione formale degli oggetti loro destinati. E con ciò stesso, ad un linguaggio visivo molto simile alla "neolingua" orwelliana, che annulla e sostituisce le lingue preesistenti verbalizzando solo ciò che è indispensabile, utile alla collettività, non inquinato da parzialità e soggettività di alcun genere. Con un tale criterio di selezione, si sarebbe dovuto prima o poi avere un solo tipo di cucchiaio, di bicchiere, di tavolo, di macchina per scrivere, di casa... o quantomeno pochissimi tipi, pressoché stabili e invarianti, di

ciascun oggetto disponibile sul mercato. E la comunità degli architetti e dei designer, privata a sua volta della propria funzione, avrebbe dovuto annullarsi in quanto tale.
Ovviamente, nulla di tutto ciò è accaduto. Il repertorio degli oggetti e delle relative forme non è stato né socializzato né semplificato, anzi. Proprio gli anni dell'*International Style* più duro e puro hanno visto proliferare, di contro al ventaglio sempre più ristretto di soluzioni formali considerate accettabili, un numero sempre più grande di varianti minime sullo stesso oggetto, sulla stessa suppellettile. Come? Sostituendo via via ai vietatissimi "orpelli", una serie di attributi formali sempre più minimali e impercettibili: un particolare tono di colore, una nuova zigrinatura, una differente curvatura del legno o del metallo, una specifica texturizzazione del pellame o del vetro o della plastica... L'iperproduzione di merci ha accresciuto e parcellizzato all'infinito, insieme al numero dei modelli, anche il numero degli addetti alla loro progettazione e realizzazione. In confronto allo "spreco" ornamentale di cui parla Loos, lo "spreco" antiornamentale è stato infinitamente maggiore.
In realtà, ciò che chiamiamo "funzione" è qualcosa di fantasmatico, di sfuggente, che proprio grazie all'ornamento prende corpo e si manifesta. Funzione e ornamento stanno tra loro come due vasi comunicanti, la cui relazione è in un gioco di alti e bassi, di dare ed avere. Gli effetti della pressione esercitata su un vaso si ripercuotono simmetricamente sull'altro; se a un capo si toglie o aggiunge acqua, anche all'altro si ha un abbassamento o un innalzamento di livello. Insomma, la visibilità della funzione non può prescindere da un *quid* di ornamentale, e l'ornamento non deve a sua volta mortificare la funzione. Dal Gotico al Rinascimento, dal Barocco al Neoclassicismo, non consiste forse in questo l'evoluzione degli stili artistici?
La più banale verniciatura (anche l'antiruggine che arresta la corrosione dei metalli; di più, la ruggine stessa, come si vede in molta architettura contemporanea volutamente concepita per essere lasciata in balia degli agenti atmosferici) è già ornamento, anche se si assesta al grado minimo di ornamento possibile. Come il triglifo - stilizzazione in pietra della trabeazione lignea di cui si componeva il primitivo tempio greco - così qualunque altro elemento di rivestimento, anche il più volgare e corrivo, non è mai completamente neutro rispetto alla funzione originale da cui prende forma, ma in qualche modo ne diventa la metafora, la chiosa, il corrispettivo simbolico.
Insomma, ogni società produce la propria decorazione e il proprio decoro. Magari anche illudendosi di avere debellato l'una e "democratizzato" l'altro. ΔΔΔ

L'ornamento · Roberto Peregalli

I brani che qui pubblichiamo derivano dal nono capitolo ("L'ornamento") del libro di Roberto Peregalli I luoghi e la polvere. Sulla bellezza dell'imperfezione*, Milano, Bompiani, 2010, pagg. 113-118. Architetto e scenografo* sui generis*, tra i pochissimi in Italia a mantenere libertà di coscienza rispetto ai tabù modernisti e postmodernisti, Peregalli è anche brillante scrittore. Queste sue riflessioni sull'ornamento mettono perfettamente a fuoco ciò che, nel secolo XX, la soppressione del lessico decorativo ha fatto venir meno nelle arti: l'intreccio dei tempi e dei luoghi, la capacità delle cose di invecchiare con stile.*

L'abbellimento e la necessità di un'opera sono connaturati. L'Occidente, che rispetto all'architettura orientale o a quella islamica ha sempre avuto una concezione più plastica e più esibita della costruzione, ha prodotto e mostrato nei secoli una serie infinita di possibilità di ornamento. Dallo stile dorico dei Greci, fino al romanico, al gotico e al barocco ha portato le linee del disegno a muoversi con una forza incessante, e ha sostituito la rarefazione metafisica dell'Oriente e dell'Islam con una plasticità vibrata che rendeva essenziale ogni tratto.
Dopo, il Neoclassicismo, il Neogotico, l'eclettismo di fine Ottocento hanno condotto l'Occidente in un vicolo apparentemente cieco, in cui l'accumulo di ornati non era più digerito dalla forme dell'architettura. L'ornamento è stato indicato come la causa dell'imbarbarimento dell'architettura ed è stato bandito a poco a poco dai luoghi e dagli oggetti.
L'equivoco profondo riguarda il fatto che l'ornamento è comunque parte integrante di ogni forma e come tale non può essere eliminato. L'attenzione che l'architettura moderna, all'inizio del Novecento, ha avuto per quella giapponese di tre secoli prima deriva dallo stesso equivoco. L'adattamento che ne è stato fatto e l'influenza che ha subito sono un tradimento, in quanto la cerimonia del levare, insita nell'ornato giapponese, è divenuta astrattamente una rimozione. L'impiego di materiali eterogenei a quella civiltà, quali il cemento armato al posto del legno per le strutture e l'uso del vetro senza riquadrature e di grande spessore per le finestre, ha ribaltato la raffinatezza dell'Oriente in una semplificazione sorda e pesante. L'increspatura delle superfici di legno, vetro e carta su pareti e soffitti si è trasformata in una cubatura amorfa, dove la linea non è mai interrotta e separa le pareti dal soffitto, l'interno dall'esterno, senza alcuna modanatura.
[...]
Anche nelle piccole cose, quali sono le stanze in cui abitiamo, si è verificato questo mutamento. La

cancellazione di ogni tipo di modanatura tra le pareti e il soffitto, accentuata dall'abbassamento di questo, ha creato una percezione diversa dell'abitare.
I luoghi sono diventati anonimi. Le sagome creavano delle ombre e dei riverberi che allontanavano la mera geometricità degli ambienti. Anche una piccola stanza, con un ornato povero, acquistava compostezza e eleganza facendo dimenticare l'esiguità della sua dimensione. Mezzanini molto bassi con soffitti a travi, stanze a volta con doppio volume e una semplice sagoma d'imposta creavano modi diversi dell'abitare e davano un senso all'esistere.
L'azzeramento dell'ornato e la riduzione di ogni ambiente alla stessa scala, per ragioni di presunta funzionalità, ha portato a una massificazione dell'abitare, trasformando i luoghi in gabbie più o meno grandi in cui condurre ciascuno la propria vita.
Questo fatto ha generato, anche nei restauri, una situazione complessa, nella quale la rinuncia all'ornamento ha modificato radicalmente l'approccio all'opera. Sia essa una stanza o un monumento, ciò che è da ripristinare, perché perduto, è inserito in uno spazio vuoto, una sospensione di punteggiatura. Viene lasciata una lacuna che sta a significare la mancanza di quel dettaglio. Dato, però, che la struttura viene consolidata e non rimane come "rovina", il risultato è una superficie discontinua, in cui parti moderne e senza disegno si alternano a quelle antiche.
L'emozione di fronte all'opera è in buona parte perduta, perché l'occhio, che ha una sensibilità immediata, non riesce a captare il senso e l'armonia di questo smembramento. Lo spirito filologico con cui avviene il restauro maschera in realtà l'incapacità di proseguire un segno che porti il disegno a un nuovo compimento. Non si vuole aggiungere ciò che non è più. Si preferisce lasciare una zona morta, grezza, non capendo che anch'essa è inevitabilmente un segno. E' vietato ricreare il passato. Deve restare lontano, come un evento da studiare privo di vita.
Quando poi si restaura un monumento che nei secoli ha subito varie trasformazioni, passando ad esempio dal romanico al barocco con sovrapposizioni feconde proprio perché casuali, si cerca invece di riportarlo all'origine eliminando le tracce degli stili che si sono susseguiti. Ma il tempo ha creato queste incrostazioni estetiche che sono parte della pelle dell'edificio. Riflettono la sua anima. Cancellarle è una violenza che, al posto di restituire dignità all'opera, la porta a un falso inizio. Diventa uno scheletro lucente, corroso dal tempo, senza linfa vitale. ΔΔΔ

Modulo, pattern, motivo · MARCO LAZZARATO

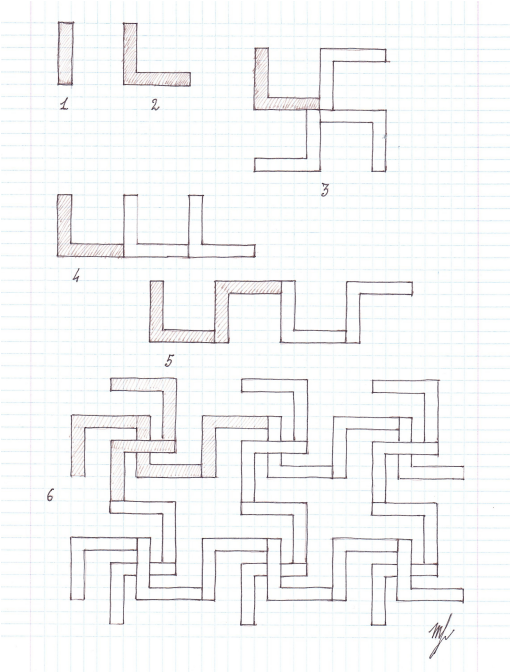
Una Decorazione contemporanea, nuovamente attiva negli spazi della vita d'oggi, deve riappropriarsi dei materiali, dei procedimenti e del lessico che le competono. Nello scorso numero, un articolo di Giacomo Pasini ha argomentato la necessità di una tassonomia generale. Marco Lazzarato viene ora al tema della nomenclatura tecnica, fissando in tre vocaboli le tappe essenziali della progettazione decorativa su griglia.

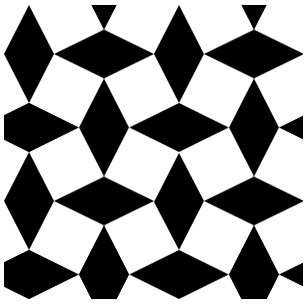
Nel momento stesso in cui si intende ridare impulso alla pratica della Decorazione, riorganizzandone la metodica ed la scolastica, la questione della terminologia tecnica diventa imprescindibile. Come distinguere le varie fasi progettuali, come denominare i diversi stadi di elaborazione, dall'idea di base al traguardo finale?
Se *Decorazione* è l'arte che sovrintende al *decoro* dei manufatti (ma su questo dovremo evidentemente tornare in un'altra occasione), l'*Ornato*, cioè l'insieme delle immagini e degli schemi decorativi disponibili, costituisce a tutti gli effetti la "materia" della Decorazione. Materia nel senso sia di "essenza" (come il colore per la pittura o il volume per la scultura) sia di "sostanza" (il pigmento ad olio o a tempera per una campitura pittorica, il marmo o il bronzo per la scultura). E' quindi sull'Ornato e sulla relativa terminologia tecnica che si deve fissare l'attenzione in questa fase preliminare.
Una prima perplessità è data dal concetto di *pattern*, espressione tanto universale nell'uso quanto approssimativa nel significato. La sua legittimità riposa sull'autorità dei grandi studiosi anglossassoni,

dall'archeologo Flinders Petrie [1] allo storico dell'arte (di cultura mitteleuropea ma di lingua inglese) Ernst H. Gombrich [2]. In sostanza, *pattern* starebbe a designare tutto ciò che si ripete con regolarità, secondo un ordine, dal motivo per carta da parati alla trama di una stoffa alla disposizione delle piastrelle su un pavimento. Le traduzioni italiane di *pattern* potrebbero oscillare da "modello", "tipo", "campione", "esempio", fino a "stampino", "archetipo", "paradigma". Uno spettro semantico troppo vasto per una parola sola.
Ma finché si trattava di studi teorici, la cosa poteva passare. In un'epoca in cui, per di più, la decorazione era considerata arte ormai desueta e fuori moda, il solo termine *pattern* dev'essere sembrato sufficiente a coprire, seppur non senza ambiguità, le più disparate occorrenze. Il problema si acutizza quando, come nel nostro caso, si vuole recuperare la terminologia tecnica e diviene necessario indicare operazioni precise con parole altrettanto precise. Cominciamo allora col distinguere le tre fasi in cui si divide la produzione di un ornato:
a. l'elaborazione del disegno-base;
b. il suo movimento sul piano (ripetizione, ribaltamento, rotazione, ecc.), secondo una griglia precostituita;
c. la ripetizione del tutto sulla superficie, entro la medesima griglia di base.
Questa prassi determina tre "oggetti" concreti, di cui quello finale (una stoffa *a pois* per esempio) è il risultato di una reazione a catena che l'artista innesca, ma di cui non può né selezionare né indirizzare l'esito finale, perlomeno non come avverrebbe con una scultura o un quadro da cavalletto. I tre "oggetti" sono quindi:
c. la stoffa a *pois*;
b. lo stampo, cioè la matrice lignea, fotomeccanica o serigrafica, che ripetendosi stampa la stoffa;
a. il progetto iniziale, cioè il disegno dei punti sulla maglia base della griglia e la previsione del loro movimento sul piano, che ne determina distanza e disposizione sulla stoffa.
Abbiamo invertito volutamente la successione degli "oggetti" rispetto a quella delle fasi, perché è da quest'ottica che tutto il processo si spiega. Si compra un certo vestito perché è proprio quella disposizione dei *pois* che piace, ed è quella che il produttore ha ritenuto proponibile fra le tante che, a sua volta, l'artista gli aveva sottoposto. Proprio quella stoffa è l'oggetto d'indagine dello studioso (sia esso storico, collezionista, conservatore, ecc.), mentre le altre opzioni, per il semplice fatto che non sono state prodotte, non esistono. Il punto di partenza è ciò che c'è, non ciò che avrebbe potuto o potrebbe essere. Per definire tale realtà e tutti i processi che vi sono implicati, Gombrich si affida, come detto, al termine omnicomprensivo di *pattern*. Noi proponiamo di sostituirlo con il termine *motivo*, più rispondente all'idea di una costruzione compiuta e riconoscibile. Proponiamo invece di circoscrivere la definizione di *pattern* alla matrice fisica che serve a produrre l'oggetto, e quella di *modulo* al disegno-base compreso nella singola maglia della griglia.
Riassumendo nell'ordine in cui i tre "oggetti" vedono la luce:
a. il *modulo* è l'insieme di segni compreso dentro la cella della griglia di riferimento;
b. il *pattern* è lo "stampino" che fisicamente serve per la riproduzione dell'ornato e che comprende un congruo numero di moduli;
c. il *motivo* è il disegno finale reso leggibile dallo sviluppo complessivo dell'ornato.
Riconsideriamo quanto detto finora alla luce di un altro esempio, preso stavolta da un capolavoro della decorazione architettonica. Fra i mosaici del pavimento della Basilica di San Marco, a Venezia, ve ne è uno a quadrati inclinati che si toccano in un angolo. Secondo la terminologia che abbiamo appena introdotto, si tratta di un motivo a quadrati inclinati e tangenti in posizione angolare. Se però, anziché i quadrati, evidenziamo gli spazi risultanti fra l'uno e l'altro, otteniamo un motivo a losanghe intrecciate e tangenti ai vertici, simile a quello delle lamiere antisdrucciolo che rivestono i gradini delle scale metalliche. I motivi sono opposti, ma il loro progetto iniziale è identico. E cioè un modulo quadrato suddiviso in quattro sottomoduli costituiti da quadrati opportunamente inchinati e speculari fra loro. Evidenziando i quadrati o gli spazi di risulta si ottiene l'uno o l'altro motivo. I due *pattern*, invece, sono assolutamente differenti: per il mosaico si sarà trattato di un cartone da spolvero, per la lamiera antisdrucciolo di un rullo con incise le losanghe. Allo studioso interesserà l'alternativa losanghe-quadrati, al decoratore i ribaltamenti del modulo, all'artigiano gli "stampi", cioè i *pattern* dotati del numero sufficiente di moduli necessari ad una veloce esecuzione del manufatto.
Tutta la disciplina ornatistica si articola su due griglie principali: quadrata e a triangoli equilateri. Il cerchio non genera griglie proprie, in quanto l'assemblaggio di più cerchi alla distanza minore genera a sua volta un triangolo equilatero. Altri tipi di griglie o derivano dalla complicazione di quelle di base (ornatistica islamica), oppure sono eccezioni di cui è superfluo trattare a livello di principio (ad esempio, le losanghe del floreale ottocentesco). Un esempio di griglia è il comune foglio a quadretti. Il suo uso quotidiano, "ingenuo", ne chiarisce anche la funzione per il decoratore.
Se su un foglio a quadretti ne anneriamo una fila otteniamo una **I**, oggetto banale e privo d'interesse, che potremo variare creando un angolo retto. Quello a forma di **L** è il primo modulo intuitivo ottenibile su una

1 F. Petrie, *Decorative Patterns of the Ancient World*, New York, Dover, 1974 (ed. or. 1911).
2 E.H. Gombrich, *Il senso dell'ordine. Studi sulla psicologia dell'arte decorativa*, Milano, Phaidon Italia, 2010 (ed. or. 1979).

griglia quadrata. Se lo ruotiamo su se stesso con spostamenti di 90°, avendo come perno un'estremità della L, otteniamo una svastica o "croce gammata". Affiancandone invece più d'uno otteniamo un banale motivo a pettine LLL. Capovolgendolo otteniamo una "gamma" (la Γ dell'alfabeto greco), e dalla sequenza di L e Γ un interessante motivo ondulatorio LΓLΓLΓ chiamato comunemente "greca". Ricalcando su di un lucido un tratto sufficientemente lungo di questo motivo e sovrapponendolo perpendicolarmente al suo originale, otterremo un motivo a meandri orizzontali e verticali che si sviluppa sul piano e ha nelle svastiche i nodi d'incrocio. Fatto questo, possiamo modificare il modulo-base o le sue composizioni successive, ottenendo motivi sempre diversi ma comunque riconducibili alla svastica se isolati, alla greca se a correre lungo una linea, al meandro se sviluppati sul piano.
Da questa semplice esperienza emerge come la catalogazione scientifica dei movimenti del modulo (iterazione, ribaltamento, rotazione...) sia sostanzialmente superflua ai nostri fini. Il modulo suggerisce da sé, intuitivamente, i movimenti possibili, e non ha senso ricondurre ogni volta ciò che si sta facendo a regole generali, di ordine matematico-geometrico. Gli ornatisti si sono sempre serviti di tabelle riassuntive dei movimenti più complessi, ma come supporto tecnico e non come oggetto di scienza. Il vero oggetto della catalogazione è, come s'è visto, il motivo.
Nelle sue espressioni più universali, il repertorio ornatistico è pressoché senza tempo: oggi si può legittimamente eseguire un meandro, motivo tipicamente greco, senza che in ciò via sia alcun anacronismo. Il meandro, essendo immediata espressione della griglia-base, difficilmente potrà esprimere categorie estetiche improntate alle personalità dell'artista. Un motivo come il girale, invece, con la varietà di soluzioni tipologiche e formali che lo caratterizzano, potrà esprimere diverse categorie pertinenti al tempo, al luogo e alla cultura di chi lo ha eseguito. Più i motivi sono vicini alle griglie-base, più appaiono neutri. Viceversa, più si caricano di elementi mimetici, di qualità zoomorfe e fitomorfe, più appaiono rivelatori del tempo e del luogo in cui sono stati prodotti e meglio si prestano ad analisi di tipo storico, iconografico e simbolico. ΔΔΔ





Bar Sport / Al cocktail party · MARCO LAZZARATO

Pubblicitario: "Bella quest'idea di esporre in un cocktail party dei quadri raffiguranti un altro cocktail party..."
Turista: "Ma... sono arte dei quadri dove si vede gente col bicchiere in mano a un cocktail party come questo?"
P: "... In fondo... L'arte ritrae sempre la realtà!"
T: "In che senso? Tutta la realtà o solo alcune parti qualificanti? E' sempre arte quella che ritrae la realtà?"
P: "Se ai miei occhi risulta piacevole è arte, se mi ripugna non lo è!"
T: "E quelli che hanno gusti diversi e provano piaceri diversi?"
Giovane Grafico: "Beh... Il bello è relativo!"
T: "Il piacere è sensazione, il bello è giudizio: relativo forse ma razionale e - potenzialmente - canonico!"
Consulente Finanziario: "No... è il mercato che decide cos'è o non è arte!"
T: "E la caduta dei prezzi? E i gusti del pubblico? I valori culturali e venali di un'opera non sempre coincidono!"

Curatore: "Per richiamare pubblico bisogna fare mostre sul Verismo, l'Impressionismo e la *Belle Epoque*!"
T: "Se l'obiettivo è attirare pubblico basterebbe proporre salsicce anziché quadri. Allora anche il numero di visitatori di una mostra non ci dice se quella è o non è arte!"
Giovane Dottoressa: "Non capisco l'ossessione di dovere comunque definire le cose!"
T: "Beh...sulle definizioni ci si può giocare la vita... forse che non ti importa capire se quella che ti si para davanti è la testa del serpente oppure la coda?"
GD: "Ma all'Università mi hanno sempre insegnato che non bisogna dare definizioni... che tutto fluttua..."
T: "Scusa... se non riesci a definire l'oggetto della tua scienza, come fai a studiarlo?"
GD: "Le opere d'arte però sono un dato concreto."
T: "Se non definisci cosa è arte come fai a sapere se non si tratti per caso di folklore o di arredo domestico o di *bricolage*?"
Designer Affermato: "Il fatto è che l'uomo è fatto male... è un'eccezione, ha bisogno del sacro... gli animali sono più semplici... si nutrono e si riproducono."
T: "Se il modello è l'animale allora anche il design non ha senso. Anche quando viveva nelle caverne come un animale l'uomo ha prodotto grande arte! Come si spiegano Altamira e Lascaux?"
DA: "Si vede che il suo senso estetico lo spingeva a divertirsi così!"
T: "Senso estetico? Divertimento? Ma se le grotte erano buie! Allora non era meglio dar la caccia al cervo?
DA: "Mah?!"
T: "Mah!"
GD: "Boh?!" ΔΔΔ

Mostre / Silvio Gordini / Russi · ENRICO MARIA DAVOLI

Silvio Gordini (Russi, RA 1849 - Bologna 1937) è stato uno dei tanti, validissimi decoratori attivi a Bologna e in Romagna tra otto e novecento, operando anche come docente e direttore dell'Accademia di Belle Arti felsinea. Il volume che affianca la mostra tenutasi a Russi dal 9 al 23 settembre 2012 non è un catalogo ma una monografia, e ricostruisce ottimamente il suo percorso biografico ed artistico. La personalità di Gordini è, per il filone decorativo, quella di un attento conoscitore della tradizione locale, capace di far rivivere, sulle pareti e i soffitti degli edifici pubblici e privati in cui è chiamato a operare, un Sei-Settecento lontano ma non perduto. Utilissime le testimonianze e i documenti concernenti le opinioni, la didattica, le prassi operative dell'artista. Ne emerge quel che i veri decoratori ben sanno: e cioè che il repertorio ornatistico, anche quando è stilisticamente antiquato, non è mai al di fuori della storia e della vita, anzi è la sintesi esemplare di ciò che l'artista fa come pittore *tout court*. Nei panni di paesaggista e autore di nature morte, Gordini continuamente elabora spunti tematici (tralci, fiori, foglie, quinte scenografiche) che potranno poi tornargli utili nell'attività decorativa, riconducendoli al modello aureo rappresentato per lui dal quadraturismo dell'età dei Gandolfi, dei Colonna, dei Basoli. Il libro: Valentina Andreucci, *Silvio Gordini (1849-1937). Tra arte e insegnamento*, Russi, Edizioni Pro Loco, 2012. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

● pag. 1: *Meridiana dell'edificio all'angolo via De' Rolandis-via Zamboni*, 1935, Bologna. ● pag. 3: La *Trabant* fabbricata nell'ex DDR a partire dal 1957. ● pag. 5: *Motivi geometrici*, da tappeti dell'Asia centrale. ● pag. 7: *Movimenti del modulo L sul piano quadrettato* (disegno di Marco Lazzarato): *Schema di duplice motivo a quadrati e a losanghe*, dalla pavimentazione della Basilica di San Marco a Venezia; *Girale*, dall'Ara Pacis, I sec. a.C., Roma, Museo dell'Ara Pacis. ● pag. 8: Silvio Gordini, *Studio di rose (part.)*, Russi, coll. priv.

Redazione e contatti

Enrico Maria Davoli / Marco Lazzarato / info@faredecorazione.it