

# FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 7 · gennaio/febbraio 2013  
www.faredecorazione.it



---

## Sommario

---

Editoriale / La piramide e l'obelisco	<i>pagina</i> 1
Fonti / Ornamento e delitto / parte ottava · ADOLF LOOS	2
Saggi / Alla resa dei conti · MARCO LAZZARATO	2
Saggi / La città tatuata · ENRICO MARIA DAVOLI	3
Libri / Degli abusi · ANDREA PALLADIO	4
Prospettive / Abuso e abusivismo · MARCO LAZZARATO	5
Esercizi / La colonna a fungo · ENRICO MARIA DAVOLI	6
Bar Sport / Arte e denaro	7
Segnalazioni / Pavel Florenskij (1882-1937)	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

---

## Editoriale / La piramide e l'obelisco

---

I segnali che il mercato dell'arte 2012 ci invia confermano che l'attuale crisi non è congiunturale ma strutturale. O, per dirla solennemente, "di valori". Scendono quotazioni e vendite dei mostri sacri. Alcuni di loro, come Cattelan, si sono prudentemente defilati. Le case d'asta internazionali tengono alta la guardia vendendo Action Painting, Pop Art, Avanguardie Storiche, Impressionismo. Le fiere di settore registrano un drastico calo di affari e di presenze. Molte gallerie chiudono per non riaprire più. E l'esercito di pitto-artisti che negli ultimi trent'anni aveva occupato ogni sala civica dov'è finito?

Ricollochiamo il tutto su una carta geografica. A New York, Hong Kong o negli Emirati Arabi la situazione sembra sotto controllo. Tutt'intorno, a Macerata, Forlì o Asti - tre nomi scelti a caso, e il gioco si potrebbe fare ovunque - il commercio d'arte "normale" è fermo. Dove c'era una piramide ora c'è un obelisco: vertice apparentemente intatto, base e livelli intermedi azzerati. In sostanza, si comprano e si vendono solo cadaveri eccellenti, arte in formalina. In questo senso almeno, Damien Hirst è un buon indicatore.

Ricordate i *bond* argentini? Fu lo scoppio della bolla: investimenti che promettevano tutto, improvvisamente non valevano più nulla. I pretoriani del contemporaneo ci hanno detto fino a ieri che il collezionismo d'arte e il lavoro stesso dell'artista erano come giocare in borsa: ci volevano abilità, sangue freddo, orecchie e occhi aperti. Ed ora? Una legione di collezionisti ha la casa piena di trent'anni di *bond*, *subprime* e *futures* con tanto di vetro, cornice e piedistallo. Posto che non si può intentare una *class action* contro i piazzisti di queste merci, ci si potrebbe almeno iniziare a chiedere cosa queste merci abbiano mai avuto a che fare con l'arte. ΔΔΔ

*Si conclude con questa ottava uscita la pubblicazione del saggio scritto da Loos nel 1908. Prima delle letture-commento di Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli, una breve nota redazionale segnala alcuni contributi bibliografici concernenti il nodo Loos-ornamento-modernità.*

L'assenza di ornamento ha fatto raggiungere alle altre arti altezze impensate. Le sinfonie di Beethoven non avrebbero mai potuto essere composte da un uomo vestito di seta, di velluto, di merletti. Chi oggi indossa una giacca di velluto non è un artista, ma un pagliaccio o un imbianchino. Siamo diventati più fini, più sottili. Gli uomini che vivevano in branco dovevano vestirsi di vari colori per differenziarsi gli uni dagli altri; l'uomo moderno usa il suo vestito come una maschera. La sua individualità ha una forza talmente enorme che essa non può più essere espressa dagli abiti che egli indossa. L'assenza di ornamento è una prova di forza spirituale. L'uomo moderno usa ornamenti di età passate o di popoli stranieri a suo piacimento. Il proprio spirito inventivo egli lo concentra su altre cose. ΔΔΔ

[Nota bibliografica. 1) Decorazione e ornamento: E. BATTISTI, voce *Ornato* (1958), in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1958-72; S. FERRI, voce *Decor* (1960), in *Enciclopedia dell'arte antica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960; M. CARBONI, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2000; G.L. TUSINI, *La pelle dell'ornamento*, Bologna, Bononia University Press, 2008; T. GOLSENNE, *L'Ornement est-il animiste?*, in *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA/"Les actes du Musée du quai Branly", 2009. 2) Arte, artisti, ideologie nel secolo XX: J. CLAIR, *Critica della modernità*, Torino, Allemandi, 1984; B. GROYS, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992; J. CLAIR, *La responsabilità dell'artista: le avanguardie tra terrore e ragione*, Torino, Allemandi, 1997. 3) Sul retroterra culturale di *Ornamento e delitto*: J. CANALES, A. HERSCHER, *Criminal skins: Tattoos and modern architecture in the work of Adolf Loos*, in *Architectural History*, n. 48, 2005, pp. 235-256. 4) Scritti di Adolf Loos: A. LOOS, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972.]



---

Saggi / Alla resa dei conti · MARCO LAZZARATO

---

Secondo la retorica latina, da cui il termine è desunto, si indicano con *ornatus* le figure retoriche necessarie ad abbellire e a sostenere (nel senso di difendere) un'orazione altrimenti sciatta e poco convincente, quindi inefficace. Pensare che le altre arti siano prive di ornamento è un errore marchiano. Anche in musica - per restare all'esempio beethoveniano caro a Loos - i contrappunti, gli arrangiamenti e molti altri artifici sonori hanno il compito di rendere coinvolgente, cioè ornare, un tema altrimenti banale. Quando parla di ornamento Loos non sa quello che dice, e non va oltre il superficiale luogo comune dei motivi floreali "applicati" a qualche mobile secessionista.

Le conclusioni che egli trae sarebbero solo ridicole se altri non le avessero riprese e utilizzate per legittimare azioni aberranti, testimoniate dagli eventi storici immediatamente successivi. Se nell'uomo moderno l'«individualità ha una forza talmente enorme che essa non può più essere espressa dagli abiti che egli indossa», ma, a quanto pare, neanche dalle sue abitazioni, perché «l'assenza di ornamento è una prova di forza spirituale», verso quali cose concentrerà il proprio spirito inventivo un superuomo così enormemente individualista e spiritualmente forte? Verso i campi di sterminio? Verso l'invenzione di ordigni nucleari? Verso il genocidio scientifico di interi popoli ritenuti in ritardo, quindi sub-umani, perché di colore o cultura diversa dall'aureo modello del "WASP" (White Anglo-Saxon Protestant) o del "proletario"?

Nostro fine era l'analisi delle tesi di Loos. Le conclusioni, a questo punto, ognuno può trarle da sé. ΔΔΔ

Dunque il '900 è il secolo che, eseguendo la sentenza di morte emessa da Loos, ha ucciso l'ornamento. Eppure è anche il secolo che ha letteralmente ricoperto di segni, come in un immenso tatuaggio, l'intero corpo della propria esperienza collettiva, del proprio vissuto storico e antropologico. Simboli, segnaletiche, pubblicità, alfabeti, codici, sono il corredo visivo di ogni evento di cui il secolo XX abbia serbato il ricordo: dai conflitti bellici alle grandi dispute ideologiche, dai riti della cultura a quelli del tempo libero, dalla contestazione giovanile alle rivoluzioni scientifico-tecnologiche. La contraddizione tra una nudità formale prescritta in astratto, come petizione di principio, e il proliferare incontrollabile dei segni che la ricoprono, non potrebbe essere più chiara.

E le "bianche mura" profetizzate da Loos? Esse sono diventate la lavagna di cui due contendenti, la cartellonistica pubblicitaria e il *writing* urbano, rivendicano l'uso, in una lotta senza sosta. Tuttavia, a lungo andare, tale lotta sta rivelandosi più apparente che reale, giacché le due forme opposte e complementari di (pseudo)ornamento novecentesco - la pubblicità e il *writing*, appunto - hanno finito per spartirsi equamente gli spazi e raggiungere una sorta di pace armata, necessaria alla legittimità culturale di entrambe.



La prima, la pubblicità, ha monopolizzato i luoghi della visibilità mediatica, quelli in cui i suoi messaggi possono meglio offrirsi al consumo di massa: strade, piazze, monumenti in restauro, stazioni, aeroporti eccetera. La seconda, il *writing* o graffitismo o *street art* che dir si voglia, si è a sua volta appropriata degli spazi di risulta generati dalla speculazione edilizia, dal proliferare delle grandi opere pubbliche, dai meccanismi di abbandono e riuso, dallo stesso migrare della pubblicità di muro in muro, di quartiere in quartiere. E non è certamente un caso che tra i due contendenti, ormai consci di non poter più prevalere l'uno sull'altro ma di doversi dividere le attenzioni dello stesso pubblico, si siano stabilite proficue alleanze.

Da un lato, cioè, la pubblicità si è data a simulare una parvenza di impegno e di denuncia sociale, tipici della cultura "alternativa": si pensi alle campagne pubblicitarie alla maniera di Oliviero Toscani e, in generale, a quel *côté* pubblicitario che ama ricorrere ad allusioni e doppi sensi in cui si intrecciano sesso, razza, religione, potere, in un *mix* scandalistico che non scandalizza più nessuno. Dall'altro lato, il graffitismo ha assunto a sua volta i connotati di un'arte per il popolo se non addirittura di regime: vero e proprio *alter ego* della pubblicità commerciale, la cui missione consiste nel propagandare e diffondere sempre gli stessi messaggi, sempre gli stessi slogan antagonisti, in realtà ufficiali e risaputi. Sicché non stupisce affatto assistere, da qualche tempo in qua, a costose campagne pubblicitarie concepite e realizzate come eventi di *street art* d'autore: si pensi per esempio a quelle della casa automobilistica Nissan.

Imprigionata nella diarchia *street art*-pubblicità, sabotaggio-sponsorizzazione, la città è il teatro di una contesa tribale rivista e corretta in chiave contemporanea. Tuttavia, la posta in gioco in questa contesa non è l'uomo nuovo vagheggiato da Loos e mai nato ma, semplicemente, l'uomo: non si tratta cioè di una contesa che possa esser vinta da alcuno, ma solo superata. I grandi temi della Decorazione - repertorio, intelligenza storica, misura, invenzione - sono i temi di un'arte autenticamente "politica", nell'accezione derivante dalla parola greca *polis*. E se tale arte inizia, migliaia di anni fa, coi tatuaggi e i copricapi di piume, è proprio perché il corpo è il primo e il più antico di tutti gli abiti, gli utensili e le case dell'uomo. ΔΔΔ



*Il passo che qui pubblichiamo corrisponde al capitolo XX, libro I, de I quattro libri dell'architettura (1570) di Andrea Palladio, nell'edizione pubblicata nel 1992 da Edizioni Studio Tesi, Pordenone. Esso riguarda appunto gli "abusi", ossia gli eccessi, le improprietà che nell'opinione di Palladio (e, aggiungiamo, in qualunque visione tendente ad un minimo di normatività), si possono riscontrare nell'architettura del suo tempo. Si tratta di abusi nobili in confronto a quelli di cui parla subito dopo Marco Lazzarato, eccezioni che confermano la regola si potrebbe dire. Dove non c'è regola, o dove per regola si intende la pura e semplice conformità tecnica, l'abuso diventa arbitrio, cioè espressione di logiche subculturali da un lato, speculative dall'altro. Da notare la centralità attribuita da Palladio al nesso materiali-funzioni: per risultare piacevole e credibile, ogni particolare architettonico, ogni motivo decorativo, deve incardinarsi in quel nesso, in quell'ordine di rapporti.*



Avendo io posto gli ornamenti dell'architettura, cioè i cinque ordini, et insegnato come si debbano fare, e messe le sacome<sup>1</sup> di ciascuna parte loro come ho trovato che gli antichi osservarono, non mi pare fuori di proposito far qui avvertito il lettore di molti abusi, che introdotti da' barbari<sup>2</sup>, ancora si osservano, acciòché gli studiosi di quest'arte nelle opere loro se ne possino guardare, e nelle altrui conoscerli. Dico adunque che, essendo l'Architettura (come anco sono tutte le altre arti) imitatrice della natura, niuna cosa patisce che aliena e lontana sia da quello che essa natura comporta, onde noi veggiamo che quegli antichi Architetti, i quali gli edifici che di legno si facevano cominciarono a fare di pietre, istituirono che le colonne nella cima loro fossero manco grosse che da piedi, pigliando l'esempio dagli arbori, i quali tutti sono più sottili nella cima che nel tronco et appresso le radici. Medesimamente, perché è molto convenevole che quelle cose sopra le quali qualche gran carico è posto si schizzino<sup>3</sup>, posero sotto le colonne le base, le quali con quei loro bastoni e cavetti<sup>4</sup> paiono per lo sopraposto peso schizzarsi. Così anco nelle cornici introdussero i triglifi, i modiglioni et i dentelli, i quali rappresentassero le teste di quelle travi che nei palchi e per lo sostentamento dei coperti si pongono. L'istesso in ciascun'altra parte si conoscerà, se vi si ponerà considerazione, il che così essendo, non si può se non biasimare quella maniera di fabricare la quale, partendosi<sup>5</sup> da quello che la Natura delle cose ci insegna, e da quella semplicità che nelle cose da lei creata si scorge, quasi un'altra natura facendosi, si parte dal vero, buono e bel modo di fabricare. Per la qual cosa non si dovrà invece di colonne o di pilastri, che abbiano a tor suso<sup>6</sup> qualche peso, poner cartelle<sup>7</sup>: le quali si dicono cartocci, che sono certi involgimenti i quali a gli intelligenti fanno bruttissima vista, et a quelli che non se ne intendono apportano più tosto confusione che piacere, né altro effetto producono se non che accrescono spesa agli edificatori. Medesimamente non si farà nascer fuori dalle cornici alcuni di questi cartocci; perciocché, essendo dibisogno che tutte le parti della cornice a qualche effetto siano fatte, e siano come dimostratrici di quello che si vederebbe quando l'opera fosse di legname, et oltre a ciò essendo convenevole che a sostenere un carico si richiegga una cosa dura et atta a resistere al peso, non è dubbio che questi tali cartocci non siano del tutto superflui, perché impossibile è che trave o legno alcuno faccia l'effetto che essi rappresentano, e fingendosi teneri e molli non so con qual ragione si possano metter sotto ad una cosa dura e greve. Ma quello che a mio parere importa molto è l'abuso del fare i frontespizi<sup>8</sup> delle porte, delle fenestre e delle loggie spezzati nel mezo: conciosiacosaché essendo essi fatti per dimostrare et accusare il piovete delle fabriche, il quale così colmo nel mezo fecero i primi edificatori ammaestrati dalla necessità istessa, non so che cosa più contraria alla ragion naturale si possa fare

---

1 Sagome (n.d.r.).

2 Il riferimento è alle civiltà europee d'oltralpe, più legate alla cultura gotica (n.d.r.).

3 Si schiaccino (n.d.r.).

4 Le modanature, la prima convessa, la seconda concava, denominate "toro" e "scozia" (n.d.r.).

5 Allontanandosi (n.d.r.).

6 Che debbano sostenere (n.d.r.).

7 Pannelli con iscrizioni, cartigli (n.d.r.).

8 Frontoni (n.d.r.).



che spezzar quella parte che è finta difendere gli abitanti e quelli ch'entrano in casa, dalle piogge, dalle nevi e dalla grandine. E benché il variare e le cose nuove a tutti debbano piacere, non si deve però far ciò contra i precetti dell'arte, e contra quello che la ragione ci dimostra, onde si vede che anco gli Antichi variarono, né però si partirono mai da alcune regole universali e necessarie dell'arte, come si vederà ne' miei libri dell'Antichità. Circa le progettature ancora delle cornici et altri ornamenti, è non picciolo abuso il farli che porgano molto in fuori, percioche quando eccedono quello che ragionevolmente loro si conviene, oltre che se sono in luogo chiuso lo fanno stretto e sgarbato, mettono spavento a quelli che vi stanno sotto, perché sempre minacciano di cascare. Ne meno si deve fuggire il fare le cornici che alle colonne non abbiano proporzione, essendo che se sopra colonne picciole si porranno cornici grandi, o sopra colonne grandi cornici picciole, chi dubita che da tale edificio non debba causarsi bruttissimo aspetto? Oltre a ciò, il fingere le colonne spezzate col far loro intorno alcuni anelli e ghirlande che paiano tenerle unite e salde si deve quanto si può schifare, perché, quanto più intiere e forti si dimostrano le colonne, tanto meglio paiono far l'effetto al quale elle sono poste, che è di rendere l'opera di sopra sicura e stabile. Molti altri simili abusi potrei raccontare, come alcuni membri che nelle cornici si fanno senza proporzione agli altri, i quali, per quello c'ho mostrato di sopra e per li già detti, si lasceranno facilmente conoscere. Resta ora che si venga alla disposizione de' luoghi particolari e principali delle fabbriche. ΔΔΔ




---

### Prospettive / Abuso e abusivismo · MARCO LAZZARATO

---

Nel dibattito italiano in tema di cultura ed ambiente, la Valle dei Templi di Agrigento detiene il primato di citazioni quale esempio di espansione urbana scellerata, perpetrata ai danni di un importante sito archeologico. A tutto ciò viene normalmente associato, per designare una pratica illegale, condotta in spregio alle peculiarità del territorio, il termine "abusivismo". Ne è testimone il materiale pubblicitario del luogo, che ritrae sempre i templi in campo stretto e affida la visione panoramica a vedute settecentesche.

Il modello agrigentino non è certamente difendibile in quanto tale, e tuttavia ci sembra rappresentare una vera e propria epitome della via italiana alla modernità calvinista teorizzata da Adolf Loos e imposta militarmente nel secondo '900 coi modelli di Mies van der Rohe e dei suoi sodali. Condannare i "cattivi esempi" agrigentini, proteggendo al contempo i "buoni principi" milanesi a cui essi di fatto si ispirano, è atteggiamento che non convince ed anzi si tinge di ipocrisia, malafede e razzismo. Vediamo perché.

1. La prima e più ricorrente argomentazione è che in presenza di un simile patrimonio archeologico non si sarebbe dovuto costruire. Capoluogo di provincia, Agrigento sorge su un terreno accidentato, e gli spazi di espansione urbana non abbondano. Dunque, templi o no, se di valle si tratta... Ipocrisia, si diceva. Ovvero: nel momento in cui, nel secondo '900, il passaggio dall'economia agricola a quella industriale determina in tutta Italia un massiccio inurbamento e i piccoli centri lombardi e piemontesi si trasformano in dormitori per la grande industria, i teorici della modernità che avallano tali processi nelle zone più progredite del paese pretenderebbero al tempo stesso che altrove si rinunciassero, in tutto o in parte, alle stesse opportunità.

2. Verificato che si tratta di autentica espansione urbana e non di villini per le vacanze, una seconda argomentazione consiste nel rilevare che tali costruzioni sono "brutte", cioè stridono con l'estetica d'insieme dei templi e del paesaggio. Ma come? L'edificio a torre "razionale", cioè squallido e anonimo, progettato in base ai più ortodossi canoni funzionalisti a Corsico, Prato o Rapallo rappresenta la modernità e lo sviluppo, mentre ad Agrigento è uno scempio? La presenza dei templi greci smaschera forse la cattiva coscienza degli architetti moderni? Come avrebbero potuto i costruttori agrigentini porsi in controtendenza rispetto ai dogmi razional-modernisti imposti nelle scuole di architettura italiane, nel frattempo staccatesi dalle Accademie di Belle Arti e divenute facoltà universitarie? Se le palazzate agrigentine fossero state edificate secondo i canoni classici, nessuno noterebbe lo "stridore" additandole come "brutte". La città di Noto proclamata qualche anno fa dall'UNESCO Patrimonio dell'Umanità ebbe una dinamica non troppo diversa, giacché la si ricostruì ex novo dopo il rovinoso terremoto del 1693. Ma come si evince dal confronto fra i modelli dell'architettura classica e i

luoghi comuni dell'edilizia moderna utilizzati ad Agrigento, gli architetti dei secoli XVII-XVIII pensavano ancora a se stessi come a degli artisti. Ebbene, basterebbe prendere atto di ciò per rendersi conto che quel che vale ad Agrigento non può non valere anche a Secondigliano, Tor Vergata o Corsico. Ma si correrebbe il rischio di far crollare l'intero castello di carte dell'estetica vetero-modernista.

3. Ecco infine che la malafede apre la strada al razzismo: la soluzione risiederebbe in una fantomatica armonizzazione degli edifici con il paesaggio. Insomma, costruire sì, ma "in sintonia" col territorio circostante, realizzando costruzioni in pietra a secco e tetto in paglia... Razzismo, si diceva. Ovvero: l'operaio lombardo o piemontese, in virtù del proprio ruolo "moderno", può aspirare alla casa funzionale con spazi e servizi adeguati, mentre l'anacronistico contadino siciliano (perché il razzistico pensiero post-bellico non aveva dubbi sul fatto che se erano siciliani, per forza dovevano essere contadini) dovrà accontentarsi, in nome del "pittoresco", di una catapecchia che non interferisca col contesto archeologico.

Quello perpetrato nella Valle dei Templi è certamente uno scempio, lo stesso però che si stava perpetrando altrove, nella Valle Padana o nell'Agro Romano. Più che tra gli abitanti di Agrigento, è a casa propria che responsabilità ed equivoci si dovrebbero ricercare. Ed è lì che bisogna rimettere le mani oggi. ΔΔΔ



---

### Esercizi / La colonna a fungo · ENRICO MARIA DAVOLI

---

La storia dell'architettura è attraversata da topiche e archetipi costruttivi che ne scandiscono lo sviluppo e ne rendono riconoscibili i vari contesti storici e culturali. In particolare la tradizione occidentale classica e rinascimentale ha saputo esprimere, tramite la teoria degli ordini architettonici e dei relativi ornamenti, un universo di topiche e archetipi ricorrenti e concatenati: dalle colonne ai capitelli, dalle modanature ai fregi, dalla forma-tempio alla forma-basilica. Ma anche le tradizioni non occidentali e, in misura molto minore, quella moderna e contemporanea, hanno elaborato topiche e archetipi capaci di sfidare il tempo, sebbene non sempre abbiano sentito il bisogno di darne una formalizzazione esplicita.

Agli antipodi rispetto a quanto prospettato fin qui - e cioè il primato del repertorio, del sentire comune, in una parola della *cultura* - vi è un atteggiamento velleitario e di maniera, tipicamente postmoderno, per il quale ci si dovrebbe limitare a parlare, anche per l'architettura, di una non meglio specificata "creatività" ed "originalità" individuale. Secondo questa vulgata, tra progettista e collettività vi è un fitto interscambio di suggestioni tra l'antropologico, lo psicologico e il sociologico: i pretesti e i sottotesti cui attingeranno poi gli studiosi per le loro riflessioni critiche. Si iscrive in questa concezione autocelebrativa la fama di molte *archistar* la cui "creatività" si esprime in trovatine vistose quanto ripetitive, di una povertà sconcertante, che hanno l'unico pregio di essere facilmente riconoscibili per qualunque fascia di pubblico, dal bambino in età prescolare all'ultraottuagenario.

Ne sono un esempio i cosiddetti "funghi" in acciaio specchiante proposti dall'architetto Italo Rota per il nuovo ingresso di Musei Civici di Reggio Emilia. Se a Reggio tutto è ancora sulla carta, in compenso Rota ha già collocato identici funghi d'acciaio nella navata dell'ex-Oratorio di Sant'Elena e Costantino a Palermo riconvertito in biblioteca (2007). Cosicché quella prospettata per i Musei di Reggio ha tutta l'aria di essere un'autocitazione a dir poco zelante e superflua. Come altre illustri firme con le proprie elaborazioni, anche Rota non esita a presentare la colonna a forma di fungo come una "griffe" personale, sintesi emblematica della propria concezione di una realtà storicamente connotata qual è il museo. Ma un rapido excursus ci dice che le cose non stanno affatto così.

Colonne a forma di fungo si possono già trovare in molte tradizioni popolari, laddove i materiali reperibili in natura ne rendono pressoché spontanea e invariante la tecnica costruttiva. In Val d'Aosta, ad esempio, la Comunità Montana Walser (comuni di Issime, Gaby, Gressoney-Saint-Jean e Gressoney-La-Trinité) si caratterizza per le case tradizionali la cui parte superiore si innalza a mo' di palafitta su colonne a fungo, dove il fusto è di legno e il capitello è una pietra di forma schiacciata e tondeggiante.

L'utilizzo in età moderna della colonna a fungo si deve all'ingegnere svizzero Robert Maillart (1872-1940) che

la perfezione per sfruttare le proprietà statiche e dinamiche del cemento armato e rinforzato, nell'epoca della sua piena affermazione come materiale principe nell'architettura civile ed industriale. Le colonne a fungo elaborate da Maillart a partire dai primi del '900 sono un vero e proprio archetipo nel loro genere, e il solaio a fungo a nervature ortogonali da lui brevettato nel 1908 conoscerà innumerevoli applicazioni e varianti.

Pressoché simultaneamente e sempre col ricorso al calcestruzzo, incrostatato però con le concrezioni tipiche del suo estroso stile modernista, il più anziano Antoni Gaudì, per non citare che un nome fra i più illustri, usa la colonna a fungo ripetutamente, soprattutto negli spazi coperti del Parco Guell di Barcellona (1900-14).

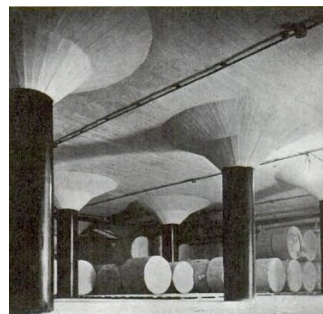
L'architettura europea ed americana del '900 ha fatto più volte ricorso alla colonna a fungo, nella versione disadorna ma elegante messa a punto da Maillart. Hanno alle spalle il modello Maillart, ad esempio, le colonne a fungo costruite da Alvar Aalto per la sede del quotidiano «Turun Sanomat» a Turku, Finlandia, nel 1927-29. E anche in quelle con capitello radiale di Pier Luigi Nervi per il Palazzo del Lavoro di Torino (1961), si riconosce, benché trasfigurata in forme quasi gotiche, la stessa matrice.

Ma le colonne a fungo più celebri del secolo XX sono quelle progettate da Frank Lloyd Wright per il *Johnson Wax Administration Building* di Racine, USA (1936-39). Anch'esse sono evidentemente figlie della visione ingegneristica di Maillart, e questo serve almeno in parte a smontare una certa immagine prometeica, tutta genio e individualismo, che viene tuttora fatta circolare di Wright.

Dunque la colonna a fungo ha, per le sue caratteristiche tecniche, una funzione di sostegno ancora più specifica rispetto a quelle dotate di un capitello normale. Ecco perché essa si associa così bene alla topica architettonica della sala ipostila, così come la conosciamo sin dall'antichità: un ambiente chiuso dove il peso del solaio si distribuisce su file di colonne visivamente assimilabili ad alberi i cui rami formino una copertura compatta.

Gli oggetti in acciaio proposti da Rota per i Musei di Reggio sono una sorta di media statistica, resa ancora più anodina dalla lucentezza del metallo, di tutti i precedenti visti sin qui, con una maggiore attenzione alla lezione di Wright non foss'altro che per la celebrità e il prestigio del modello. In più, con la messa in opera, si attua la trovatina tipicamente novecentesca della "decontestualizzazione". Ovvero, l'ormai irrecognoscibile colonna a fungo viene trapiantata dall'ambito "colto" della sala ipostila a quello "popolar" del luogo da riconvertire a nuovi usi, dalla vecchia funzione statica ad una nuova, inconsistente missione ludico-comunicativa.

In quale scenario i "funghi" di Rota dovrebbero inserirsi? Nel centro storico di Reggio, davanti all'antico convento di San Francesco, sede dei Musei, e a pochi metri dai due storici teatri della città, il «Valli» e l'«Ariosto». Ebbene, trasformare un "luogo" come questo in un "non-luogo" non troppo diverso dalle *boutiques* e dai *resort* firmati dall'architetto Rota in Europa, USA e Medio Oriente, significa anzitutto popolarlo di figure fantasmatiche, prive di un retroterra pertinente e credibile. Non potete andare a Dubai o a Las Vegas? Niente paura, Dubai e Las Vegas verranno a voi. ΔΔΔ



---

## Bar Sport / Arte e denaro

---

*Commercialista:* "Oddio!... con la caduta delle quotazioni di gente come Damien Hirst, questa crisi rende incerto anche l'investimento in arte."

*Barista:* "Forse perché non è un investimento!"

*C:* "Ma cosa dici?! Un quadro di Cézanne è appena stato battuto all'asta ad una cifra record! Neanche l'oro garantisce questa tenuta del valore nel tempo..."

*B:* "Beh... allora vorrà dire che non è arte!"

*C:* "Cosa???"

*B:* "Voglio dire che se i prezzi delle opere di Cézanne tengono e quelli delle opere di quel Damien Comesichiamano crollano, significherà che le prime sono arte e le seconde no."

*C:* "Ma non dire bestialità! Damien Hirst è uno dei maggiori artisti contemporanei: tutti i più importanti musei

del mondo hanno almeno una sua opera.”

B: “Beh... se è così perché i collezionisti non approfittano delle attuali quotazioni per fare scorta di sue opere?”

C: “Si vede che non capisci niente d'arte... con la crisi solo i musei hanno soldi, mentre i privati non ne hanno più!”

B: “Scusa, ma se la metà dei professionisti che hanno l'ufficio in questo palazzo si è comprata il SUV nuovo, se è un investimento come dici, credo che centomila euro non gli mancherebbero per comprare qualcosa di quel Damien Nonmiricordo!”

C: “Che ragionamento... non è solo un fatto di soldi, l'investimento si valuta anche nel medio-lungo termine! Le opere di Hirst venivano battute a centinaia di migliaia di euro e oggi le trovi a molto meno: è vero che sarebbe un'occasione per comprarle, ma se poi non riparte?”

B: “Già... e se poi non riparte?” ΔΔΔ

---

## Segnalazioni / Pavel Florenskij (1882-1937)

---

Scompariva settantacinque anni fa, l'8 dicembre 1937, il teologo, filosofo, matematico, chimico, linguista, critico Pavel A. Florenskij. Figura importante nella cultura russa a cavallo della Rivoluzione d'Ottobre, nel 1933 fu condannato a dieci anni di deportazione. Quattro anni più tardi, nella fase più virulenta delle “purghe” staliniane, veniva fucilato nei pressi di San Pietroburgo. Il reato di “controrivoluzione” che ne aveva decretato la fine era probabilmente da ricollegare al suo pensiero religioso. Dopo essere stato ordinato sacerdote nel 1911, infatti, non aveva mai rinunciato alle proprie convinzioni, né valsero a salvarlo le importanti ricerche scientifiche svolte durante la prigionia. *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (Roma, Gangemi, 1990) e *Lo spazio e il tempo nell'arte* (Milano, Adelphi, 1995) sono le due principali raccolte di suoi scritti sull'arte disponibili in lingua italiana. Da ricordare che proprio in lingua italiana uscì la prima edizione mondiale di scritti di Florenskij fuori dall'Unione Sovietica: *La colonna e il fondamento della verità*, Milano, Rusconi, 1974, per le cure di un altro grande studioso di culture e tradizioni premoderne: Elémire Zolla.

La produzione saggistica di Florenskij coniuga in un tutto unico, spesso senza soluzione di continuità, riflessione filosofica, metafisica, teologica ed artistico-estetica. Basta scorrere un breve testo come *Il rito ortodosso come sintesi della arti* (1918) per sperimentare l'approccio slavo-ortodosso di Florenskij ai temi della figurazione e, più specificamente, del Decoro. Tale approccio prevede la compartecipazione di tutti i sensi e di tutte le tecniche all'esperienza religiosa, esperienza di cui le immagini sono uno dei veicoli. ΔΔΔ



---

### Le immagini di questo numero

---

• pag. 1: Angelo Biancini, *Monumento a Dante*, 1968, bronzo, cm 170 x 340, Madrid, Parco del Buen Retiro. • pag. 2: Angelo Biancini, *Vaso con decorazione figurata*, 1937 ca, ceramica Laveno, h. cm 43. • pag. 3: Scena da *Le tentazioni del Dottor Antonio*, regia di Federico Fellini, dal film a episodi *Boccaccio '70*, 1962; due immagini di una campagna pubblicitaria Nissan, 2012 • pag. 4: Andrea Palladio, Villa Pojana, 1540 ca, Pojana Maggiore, Vicenza. • pag. 5: Johann Philipp Hackert, *Veduta della Valle dei Templi*, 1778, cm 123 x 170, S. Pietroburgo, Ermitage; una veduta del tempio della Concordia oggi, sullo sfondo di Agrigento. • pag. 6: Frank Lloyd Wright, *Johnson Wax Building*, 1936-39, Racine; Italo Rota, *Bozzetto per il nuovo ingresso dei Civici Musei di Reggio Emilia*. • pag. 7: Particolare di casa tradizionale della comunità Walser, Val d'Aosta; Robert Maillart, *Deposito granario*, 1912, Altdorf; Alvar Aalto, *Sede del quotidiano «Turun Sanomat»*, 1927-29, Turku. • pag. 8: Mikhail Vrubel', *Stufa in maiolica (part)*, 1890 ca, Abramtsevo, Museo.

---

### Redazione e contatti

---

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