FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 9 · maggio/giugno 2013
www.faredecorazione.it

Sommario

Editoriale / L'arte silenziosa *1*
Fonti / Origine del capitello corinzio · VITRUVIO *2*
Saggi / La decorazione e il suo linguaggio · PAOLO PORTOGHESI *3*
Saggi / La fanciulla di Corinto · MARCO LAZZARATO *5*
Cartoline / Tre ceramiche · ELENA CERRINI *7*
Saggi / Ritorno a Corinto · ENRICO MARIA DAVOLI *7*
Biblioteca / The Grammar of the Lotus · WILLIAM HENRY GOODYEAR *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

Editoriale / L'arte silenziosa

L'arte della decorazione ha un rapporto particolare, si direbbe quasi invariante nel tempo, con le persone che la fanno e con le cose di cui è fatta. I suoi autori non fanno notizia, non ci si chiede quale sia il loro pensiero. Non perché ne siano privi, ma perché sono depositari di un patrimonio di idee collettivo, che li trascende. I suoi soggetti - specie botaniche e zoologiche, creature metamorfiche, figure geometriche - non assurgono alla statura di protagonisti ma si moltiplicano ritmicamente nello spazio diventando "motivi". Le sue opere non hanno titoli ma nomi da campionario: fregio, cornice, zoccolo, capitello eccetera. Si direbbe che le categorie di pensiero che hanno via via modificato il ruolo e la percezione sociale delle arti non abbiano avuto presa sulla decorazione, scivolando senza lasciare traccia.
Si deve probabilmente anche a questo la condanna emessa dal secolo XX nei confronti delle pratiche decorative. Ad una cultura novecentesca devota ai miti del progresso, della tecnica e dell'ideologia, la decorazione dev'essere apparsa incapace di rinnegare le proprie origini, troppo primitiva per essere "redenta" ed entrare in lizza in un dibattito critico sempre più compulsivo ed autoreferenziale. Della decorazione ci si accorge forse di più quando non c'è, per il vuoto che lascia. Oggi che i miti del progresso, della tecnica e dell'ideologia sono in crisi e non riescono a promettere rivoluzioni e rigenerazioni ma solo marce forzate, le persone e le cose della decorazione tornano di attualità. E tornano a parlarci silenziosamente di arte. ΔΔΔ

Marco Vitruvio Pollione (80 a.C. circa - 15 a.C. circa), architetto e scrittore romano vissuto tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio di quella imperiale, è l'autore del solo trattato che l'età antica ci abbia fatto pervenire pressoché per intero in materia di architettura: il De Architectura *appunto. Questa unicità rende ancora più prezioso il testo vitruviano. Dal Rinascimento fino al secolo XIX, esso fu il punto di riferimento obbligato per tutta la trattatistica europea in materia. Da Vignola a Palladio, da Perrault a Ledoux, da Fischer von Erlach a Schinkel - per citare solo pochi nomi essenziali - non vi è autore che non abbia fondato su Vitruvio, quale depositario della tradizione classica, la propria credibilità di artista e teorico dell'architettura e dei suoi apparati decorativi. Il passo qui riportato spiega l'origine, tra storia e leggenda, del capitello corinzio, ed è tratto dal libro IV, paragrafi 9-10, dell'opera. L'edizione in lingua italiana cui facciamo riferimento è la seguente: Vitruvio,* Architettura*, Milano, Rizzoli, 2002, testo critico, traduzione e commento di S. Ferri, introduzione di S. Maggi.*

La prima invenzione di quel capitello ha questa tradizione. Una fanciulla corinzia, già da marito, morì di malattia. Dopo la sepoltura, la sua nutrice raccolse e ordinò in un cestello rotondo tutti quei vasetti e coppe onde la fanciulla si era dilettata in vita, e lo collocò in cima al monumento, coprendoli con una tegola quadrata onde durassero di più così all'aperto. Sotto il cestello si trovava a caso una radice di acanto, la quale, premuta dal cestello, a primavera gittò foglie e caulicoli[1], e questi, crescendo attorno al cestello e trovandosi spinti in fuori dagli angoli della tegola, furon costretti dal peso a flettersi nelle estremità delle volute.
Allora Kallimachos, che per l'eleganza e rifinitezza delle sue statue fu chiamato dagli ateniesi κατατηξίτεχνος[2], passando a lato di quel monumento, notò il cestello e le tenere foglie che gli crescevano attorno, e colpito dall'aspetto di leggiadra novità dell'insieme, costruì a Corinto capitelli su quel tipo, e ne fissò le misure proporzionali, e quindi stabilì il complesso delle proporzioni degli edifici di ordine corinzio. ΔΔΔ

1 Caulicoli: germogli riuniti in steli, che sbocciano dalle foglie già formate. [NdR]

2 Traslitterato in caratteri latini: *katatexíteknos,* ossia "colui che liquefà l'arte nelle minuzie". [NdR]

Paolo Portoghesi (Roma 1931) è tra i maggiori architetti italiani in attività. Molte le sue realizzazioni in Italia e all'estero: dalle chiese (Sacra Famiglia, Salerno, 1969-74; Santa Maria della Pace, Terni, 1983-93) alle moschee (Roma, 1975-89; Strasburgo, 2000-2012), passando per gli edifici residenziali e la risistemazione di spazi pubblici (Piazza San Silvestro, Roma, 2012). Come docente universitario e storico dell'architettura ha pubblicato saggi sull'età rinascimentale, barocca e liberty, tra cui il fondamentale Roma barocca *(1966). E' stato direttore della sezione architettura (1979-82) e presidente (1983-93) della Biennale di Venezia. Dal punto di vista teorico è tra i maggiori animatori del dibattito che, negli anni settanta-ottanta del '900, ha visto nascere la nozione di "Postmoderno". Il testo che qui presentiamo illumina un aspetto importante del suo pensiero: l'interesse per la decorazione intesa, contro e oltre i tabù razionalisti, come elemento irrinunciabile del linguaggio architettonico. Ringraziamo il Gruppo 24 ORE per averci gentilmente autorizzato a ripubblicare l'articolo, uscito il 22 luglio 2008 sul proprio portale di architettura e design* Archinfo.[3]

"La ricca e precisa lingua degli elleni adopera la medesima parola per designare sia l'ornamento con cui decoriamo noi stessi e gli oggetti a cui teniamo, sia la massima conformità alle leggi della natura e all'ordine cosmico". Gottfried Semper[4] inizia così una conferenza in cui rivolgendosi con ironia alle signore presenti, le definiva: "maestre fin dall'infanzia per dono di natura" nell'arte di rendere più significativa e attraente la propria immagine aggiungendo ad essa degli ornamenti.
La tesi di Semper, esposta in modo analitico in *Der Stil*, è infatti che all'origine della decorazione architettonica va considerata la cosmesi, operata attraverso il tatuaggio, i vestiti e gli oggetti pensati per abbellire le diverse parti del nostro corpo.
La derivazione del repertorio decorativo dell'architettura dal mondo della natura e l'influenza esercitata dalle diverse tecniche utilizzate dagli uomini primitivi sono due capisaldi della teoria semperiana. La natura per lui è *die grosse Urbildnerin*, la grande formatrice-ispiratrice dell'arte, l'artista "non può creare in altro modo la forma che secondo ciò che la natura gli insegna"; ma ciò che ispira e condiziona la produzione artistica non è tanto l'imitazione "naturalistica" quanto la capacità di intendere la natura nelle sue leggi e ad esse docilmente sottomettersi.
Vitruvio aveva parlato nel suo trattato di *homines imitabili docilique natura* [5] e Semper precisa: "Come la natura ha una sua storia evolutiva, al cui interno i vecchi motivi rispuntano in ogni nuova creazione, allo stesso modo, alla base dell'arte, vi sono solamente poche forme regolari e tipi provenienti da una remotissima tradizione che, in un continuo riapparire, presentano tuttavia una infinita varietà e hanno, come quei tipi di natura, una loro storia". L'analogia arte-natura quindi non è il risultato di un rapporto passivo ma una conseguenza della naturalità della mente umana che obbedisce a leggi comuni alla natura stessa e così si inserisce nel processo della creazione e dell'evoluzione. Per Semper, permeato di cultura classica, il riferimento alle poche *Grundformen* (forme fondamentali) è la garanzia di un modo di creare non basato sull'originalità individualistica ma su una ripetizione creativa che è nello stesso tempo ossequio verso un modello e suo perfezionamento: "Il nuovo è così collegato al vecchio senza esserne una copia, e viene liberato dalla dipendenza dagli influssi di una moda vuota".
Il ruolo privilegiato assegnato alle tecniche ai fini di una classificazione esaustiva dei motivi della decorazione architettonica conduce Semper a una complicata e farraginosa esposizione, ma gli consente di chiarire i nessi fondamentali tra i diversi campi (l'arte tessile, la ceramica, la metallurgia, la carpenteria, l'intaglio della pietra e la pittura parietale) nell'ambito dei quali la decorazione si sviluppa in una continua, mirabile interazione. Alois Riegl[6], che quarant'anni dopo prenderà in esame gli stessi problemi da un punto di vista radicalmente opposto, privilegiando l'autonomia della creazione artistica alla luce della "volontà d'arte" (*Kunstwollen*), non potrà disconoscere l'importanza del suo lavoro analitico e l'ampiezza di visione che lo portava non di rado ad ammettere l'insufficienza delle motivazioni tecniche per spiegare pienamente lo sviluppo dell'arte decorativa. Per Riegl la decorazione è anzitutto libera espressione di intenzioni artistiche che appartengono più che ai singoli individui ai popoli, ai gruppi etnici che si succedono nello scenario della storia. Rispetto a queste intenzioni puramente estetiche le motivazioni simboliche e tecnologiche acquistano quasi il carattere di vincoli che condizionano la libertà di espressione e la continuità di sviluppo di una determinata forma. Anche

3 Link: www.archinfo.it/editoriale-la-decorazione-e-il-suo-linguaggio/0,1254,53_ART-198189,00.html

4 Gottfried Semper (1803-1879) architetto e storico tedesco, autore di eminenti edifici pubblici a Dresda, Zurigo, Vienna. Il saggio *Der Stil* (*Lo Stile*, 1861-65) è il frutto più importante della sua attività teorica e didattica. [NdR]

5 *Homines imitabili docilique natura: "*uomini atti per natura ad imitare e imparare". Vitruvio, *De Architectura*, libro II, 1, 3. [NdR]

6 Alois Riegl (1858-1905), storico dell'arte austriaco, studioso dell'arte tardoantica e barocca, teorizzò l'esistenza di un particolare *Kunstwollen* ("volontà d'arte") specifico per ogni epoca e corrispondente agli atteggiamenti di pensiero e di cultura generali di una civiltà. Tra le opere principali: *Stilfragen* (*Problemi di stile*, 1893) e *Spätrömische Kunstindustrie* (*Industria artistica tardoromana*, 1901). [NdR]

l'ispirazione naturalistica diventa una limitazione e un vincolo che Riegl considera persino con disprezzo, ironizzando su Vitruvio che aveva introdotto nel suo trattato l'aneddoto di Callimaco.
Del tutto inutile per spiegare lo sviluppo dell'arte greca, l'imitazione delle forme vegetali è per Riegl importante nell'arte egiziana, in quanto dettata da una esigenza simbolica e religiosa. Il loto, infatti, che appare non solo nei motivi decorativi ma anche nelle forme delle colonne, era in Egitto l'emblema del culto solare e, dalla forma dei suoi fiori, Riegl fa derivare anche i motivi del "papiro" e della "palmetta" ottenibili da un processo di stilizzazione con la maggiore accentuazione dei sepali o dei petali. Anche la rosetta sarebbe per Riegl nient'altro che l'interpretazione del fiore di loto osservato dall'alto, quando più evidente appare l'analogia con il sole raggiante e quindi la sua virtualità simbolico-religiosa. L'apporto dell'osservazione della natura viene quindi fortemente ridimensionato rispetto alle tesi di Semper. Il ricorso alla natura per lo storico viennese si limita all'impulso iniziale su cui si innesta il dispiegarsi di un vastissimo repertorio di forme, sviluppato autonomamente in base all'astrazione che combina geometria, ritmo, simboli e metafore in un percorso di allontanamento dalla natura. Particolarmente interessante è la tesi che riguarda la genesi del capitello corinzio: "Tutta quella narrativa", scrive Riegl, "ha del resto il carattere della favola - una favola, bisogna ammetterlo, che ha molta grazia - per cui non credo che ci sia oggi uno studioso disposto a sostenere seriamente che corrisponda alla realtà... nessuno ch'io sappia, ha osato fino a oggi avanzare il dubbio che il motivo vegetale che costituisce la caratteristica merlettatura del capitello corinzio non sia effettivamente un'imitazione dell'*acanthus spinosa*, come vuole Vitruvio. Ne deriva la spiacevole conseguenza che vengono del tutto a mancare delle opere cui riferirsi circa la storia dello sviluppo iniziale dell'acanto, che non è certo molto chiara".
Pur senza affrontare filologicamente il problema, Riegl cerca di dimostrare che il motivo simile alle foglie d'acanto è apparso nell'arte greca non per una diretta imitazione del modello naturale ma per "un mero processo di sviluppo storico-artistico dell'ornato". "Alle origini", egli sostiene, "vi era la palmetta di derivazione egizia con le sue foglie raccolte a fascio che si sviluppano radialmente. Lo sviluppo di questo motivo, che ha la sua enunciazione matura nel fregio del capitello ionico dell'Eretteo, avrebbe portato a un modello astratto di foglia in cui gli elementi verticali del fascio non sono staccati come nelle foglie delle palme, ma uniti alla base e divisi a ventaglio verso l'alto. La differenza essenziale rispetto alle foglie dell'acanto spinoso è che in esse, al posto del fascio che raccoglie tutte le venature alla base, si ha una venatura centrale dalla quale nascono le altre come ramificazioni".
"È strano", scrive Riegl come morale della sua "favola", "che finora nessuno sia stato colpito dalla considerazione di quanto sia improbabile che la prima erbaccia incontrata per caso sia stata elevata al rango di motivo artistico". Abbiamo detto "favola" perché, ancorché motivata dalla teoria del *Kunstwollen* (che tanta importanza ha avuto nel campo della storia dell'arte), quella di Riegl non era né poteva essere una dimostrazione; era solo un insieme di considerazioni pilotato verso un'affrettata conclusione allo scopo di sgombrare il campo da altre parziali verità ritenute puri e semplici pregiudizi. Ma la disputa sull'acanto non poteva concludersi così semplicisticamente. Per non citare che i contributi più generali, sarebbe stata ripresa da Wörringer[7], da Gombrich[8] e recentemente da G. Hersey in un suo libretto dedicato ai significati dimenticati delle forme dell'architettura classica[9].
Nel suo libro del 1908 Wörringer sottoscrive la critica riegliana a Vitruvio e pone l'accento non solo sulla volontà artistica ma anche sul binomio empatia-astrazione al quale è dedicato il suo studio. "Questa superficiale interpretazione", scrive Wörringer a proposito del *De Architectura*, "rivela soltanto che già ai tempi di Vitruvio, proprio come oggi, non esisteva più alcuna sensibilità per i reali processi produttivi di un istinto artistico creativo. Ed è con tentativi di spiegazione tanto banali e artificiosi che si vorrebbe penetrare il mistero della creazione artistica greca". Nonostante la severa reprimenda, Wörringer inconsapevolmente contribuisce alla rivalutazione della favola vitruviana quando afferma che, ispirandosi ai motivi vegetali, l'uomo non trasferisce nell'arte in modo diretto l'immagine dell'organismo vegetale in sé ma la sua "legge strutturale". Callimaco quindi, osservando le foglie che attorniavano il cesto-urna della "fanciulla di Corinto", avrebbe potuto benissimo trarne spunto per una rielaborazione concettuale della "erbaccia" incontrata, derivando da essa una legge. E poco importa - aggiungiamo noi - che la legge non corrispondesse meccanicamente alla struttura della foglia di acanto giacché quella legge è presente in altre foglie (per esempio quella del cavolo e in particolare della specie *brassica campestris pekinensis*) e può essere attribuita anche all'acanto se il suo fogliame viene osservato dall'alto. Non meno interessante è, sotto il profilo della resa scultorea, il confronto con certe qualità di *cereus*, una pianta grassa di straordinarie qualità plastiche.

---

7 Wilhelm Worringer (1881-1965) critico e storico dell'arte tedesco, autore di molti studi di psicologia e fenomenologia dell'arte tra cui il fortunatissimo *Abstraktion und Einfühlung (Astrazione ed empatia, 1907).* [NdR]

8 Ernst Gombrich (1909-2001) storico dell'arte austriaco, autore di studi iconologici e di psicologia dell'arte tra i quali spicca, con particolare riferimento alle problematiche della decorazione e all'ornamento, *The Sense of Order* (*Il senso dell'ordine*, 1979). [NdR]

9 George Hersey (1927-2007), storico dell'arte statunitense, autore di *The Lost Meaning of Classical Architecture* (*Il significato nascosto dell'architettura classica*, 1988). [NdR]

Gombrich, ritornando sull'argomento nel 1979, concede a Vitruvio l'onore delle armi qualificando la sua storia come "commovente" e mette in rilievo con ironia la capziosità del ragionamento riegliano che sceglie con cura gli esempi di capitello corinzio da inserire nel suo argomentare in funzione dell'obiettivo da raggiungere: l'esaltazione cioè della "continuità" di sviluppo dei motivi decorativi e il loro mutare in funzione del gusto. Chi scrive ha cercato in tutti i modi di sottrarre la decorazione architettonica alla celebre *damnatio memoriae* proposta da Adolf Loos[10]. Come storico, mettendo in rilievo il significato e l'attualità, in quegli anni, all'inizio del novecento, di una condanna che corrispondeva ad esigenze di gusto e a una precisa temperie intellettuale e la necessità di un'amnistia altrettanto attuale già alla fine degli anni trenta del secolo scorso.
Come architetto la pratica della decorazione fa parte fin dall'inizio di un programma che si poneva in continuità con i precedenti tentativi di Ridolfi[11], di Mollino[12], di Moretti[13]. Accettando la ragionevolezza della convinzione di Loos, che è impossibile o inutile inventare nuove forme di decorazione, la scelta è sempre stata quella di riferirsi a un repertorio universale di decorazioni "fuori del tempo", usate nelle società primitive come in quelle più evolute e raffinate. ΔΔΔ

Come spiega assai bene Paolo Portoghesi, l'aneddoto vitruviano riguardante le origini del capitello corinzio impressionò vivamente i riformatori della decorazione moderna, che se ne avvalsero per sostenere tesi molto diverse. Gottfried Semper vi vedeva la conferma del suo assunto secondo cui il repertorio decorativo dell'architettura derivava dai materiali e dalle forme reperibili in natura. Alois Riegl, all'opposto, ne sottolineava l'ingenuità, argomentando l'esistenza di una "volontà d'arte" (*Kunstwollen*) specifica di ogni popolo, di ogni cultura.
In realtà tutte le posizioni - dall'aneddotica antica al positivismo semperiano, dal formalismo riegliano fino alla moderna filologia - non appaiono risolutive se prese una ad una. Al contrario, esse si rafforzano e completano a vicenda non appena le si colloca nelle più ampia cornice della decorazione, intesa come arte che sovrintende al decoro dei manufatti. In tale veste la decorazione è, per eccellenza, arte pubblica. Patrimonio condiviso e non appannaggio personale di questo o quell'artista, essa non opera sotto lo statuto privatistico della *poetica*, come avviene di norma per la pittura o la scultura, ma sotto quello dell'*etica*. Tant'è che, nel linguaggio corrente, di un'opera come il *Discobolo* si dice che "è di Mirone", mentre di un motivo come l'*anthemion* (il fregio a palmette e fiori di loto presente nel capitello ionico dell'Eretteo) si dice genericamente che "è greco".
In altre parole, l'artista-decoratore opera su un patrimonio formale non suo, rispetto al quale non gli è consentito applicare le categorie, così familiari all'artista-pittore e all'artista-scultore, dell'espressione individuale, dell'azione creatrice e trasmutatrice della materia informe. Il decoratore riceve in prestito un repertorio dato, rispetto al quale l'innovazione e l'aggiornamento non possono che procedere lungo i binari dell'*invenzione*, così come la troviamo teorizzata nell'ambito della retorica antica. *Inventio* è, nell'oratoria greca e romana, la fase iniziale di stesura del discorso da tenere in pubblico, quella in cui si reperiscono i temi e gli argomenti più opportuni per la sua costruzione e il suo armonico sviluppo[14]. A partire dal Rinascimento, il termine diviene di uso comune anche in campo artistico: nel suo trattato *I quattro libri dell'architettura*, per esempio, Palladio designa come "invenzioni" le proprie proposte architettoniche.

10 Adolf Loos (1870-1933) architetto austriaco, autore del celebre saggio *Ornament und Verbrechen* (*Ornamento e delitto*, 1908-09). [NdR]
11 Mario Ridolfi (1904-84), architetto e urbanista italiano, protagonista della stagione "neorealista" successiva alla seconda guerra mondiale. [NdR]
12 Carlo Mollino (1905-73) architetto e designer italiano, cultore delle forme curvilinee e dinamiche. [NdR]
13 Luigi Moretti (1907-73) architetto e urbanista italiano, esponente di un razionalismo di ispirazione "barocca" e "informale". [NdR]
14 Un ottimo testo introduttivo sull'argomento è: M.P. Ellero, *Introduzione alla retorica*, Firenze, Sansoni, 1997.

Come istituto creativo, l'invenzione non si dà senza una libera scelta ideativa da parte dell'artista, a partire però non da una materia indistinta, caotica, ma da un repertorio preesistente. Questa tensione dialettica fra creatività e repertorio, da un lato impone all'artista precisi vincoli espressivi, ma dall'altro fa sì che l'innovazione, proprio perché calata in un contesto noto e condiviso, risulti chiara e leggibile. Usando un'analogia morale potremmo definire l'invenzione come la "virtù" dell'artista pubblico. Tale "virtù" può sfociare in due opposti "vizi": la pedante ortodossia tradizionalista e l'arbitraria esternazione personale. L'invenzione è, per eccellenza, elemento innovatore, che consente al repertorio di attuarsi in forme sempre diverse pur rimanendo coerente con gli archetipi di fondo su cui si regge il sistema.
Proprio come avviene nell'ambito della retorica, gli archetipi della decorazione agiscono sia come "figure di parola", cioè come singoli *motivi* (ad esempio il girale, la palmetta...), sia come "figure di pensiero", cioè come *topiche* (ad esempio il fregio, la colonna...). In altri termini, il repertorio offre tutta una serie di figure retoriche che l'artista decoratore di volta in volta sceglie per poi adattarle, nella propria personale chiave poetica, ai singoli casi da affrontare. In tale prospettiva appare emblematica la definizione, ricordata da Vitruvio, che gli ateniesi diedero dello scultore Callimaco, artista di somma eleganza: *Katatexitechnos*, ossia "colui che liquefà l'arte nelle minuzie". Per quanto rigorosamente canonizzato sia il repertorio, gli artisti hanno comunque modo di apportarvi il proprio originale contributo, interpretandone e reinventandone gli stilemi di base, e gli appellativi che sin dai tempi più antichi l'opinione pubblica ha loro assegnato sono la fedele registrazione di questo stato di cose.
Mettendo mano al repertorio ricevuto in eredità dal secolo precedente, il modernismo del primo '900 operò una vera e propria rivoluzione linguistica. Essa fu la risposta alla domanda di novità avanzata da una società in piena euforia positivista, e con l'introduzione dei motivi floreali ed ondulati agì a livello di "figure di parola", cioè di stilemi. Le "figure di pensiero" restarono sostanzialmente immutate, cosicché il visionario Gaudì poté comunque recuperare il moresco catalano (il cosiddetto *mudejar*), il Liberty italiano si spalmò su paradigmi palladiani cosicché i fregi, le cornici e le inquadrature architettoniche rimasero i luoghi topici[15] in cui il nuovo linguaggio potè impiantarsi e allignare. Ricordiamo questo esempio così vicino nel tempo, perché rappresenta un caso - l'ultimo - di radicale aggiornamento del lessico della Decorazione, pur senza far venir meno meno le strutture linguistiche e sintattiche d'insieme. Un tale evento non potrà più ripetersi nei decenni successivi, quando l'azzeramento degli snodi linguistici farà dissolvere l'intero sistema.
"Decorazione" è oggi un termine di uso comune, ma nessuno sembra conoscerne il reale significato. Questa oscurità genera molti equivoci nell'ambito delle arti "figurative", altro termine a sua volta oggetto di interpretazioni discutibili. Il tardo modernismo ha sostituito a "figurativo" gli aggettivi "visivo" o "visuale", tradotti da una lingua dal vocabolario assai scarno, le cui parole coprono spesso aree semantiche eterogenee, quale è l'inglese. La sostituzione di un termine tecnico come "figurativo" con un supposto sinonimo di provenienza straniera, determina un'insanabile oscurità semantica. Negli ultimi cinquant'anni la nostra lingua si è riempita di questi "buchi neri", che rendono difficile la comunicazione anche tra gli addetti ai lavori. Come definire, oggi, ciò che si produce in Pittura, Scultura e Decorazione?
L'espressione aulica "belle arti", che fin qui le comprendeva, è da rigettare. Presuppone infatti l'esistenza di arti "inferiori", "non belle", quelle che nella vulgata corrente si chiamano "applicate". La divisione fra arti "belle", intese come pure, e arti "applicate" in quanto deputate agli oggetti d'uso, nasce dall'identificazione dell'arte con la copia del vero, con la mimesi della natura e dei suoi fenomeni esteriori. Se un pittore dipinge una signorina discinta su un quadro, insegue perciò la sublime idea del "bello", se invece dipinge la medesima signorina sull'anta di un armadio, "applica" l'arte per abbellire il mobile. Se arte è ritrarre le natiche femminili, può avvenire che queste siano artisticamente "belle" se rappresentate di per sé e "applicate" se collocate su un oggetto d'uso. Se arte è altra cosa, allora tali definizioni cadono.
"Forma" e "figurazione" sono i due termini continuamente evocati da Paul Klee nei saggi di didattica e pedagogia della composizione pittorica, raccolti in volume dopo la sua morte e ripetutamente pubblicati anche in Italia[16]. Tale terminologia, tanto più se abbracciata da un artista come Klee, certo non imputabile di soggezione al verismo, può essere oggi un buon punto da cui ripartire. "Forma" è la legge di aggregazione della materia, mancando la quale si ha l'informe, mentre "figurazione" è il risultato finale, il fine della forma in arte. La parola "figurazione" ha in italiano un vasto spettro semantico, ma tutte le accezioni hanno in comune il designare cose "visibili", "figure" la cui realizzazione presuppone una logica interna, attiva e costruttiva.
"Arti Figurative", cioè arti che si occupano della figurazione, ci pare quindi una buona definizione per comprendere sia le tradizionali Belle Arti, sia le loro consorelle più recenti come fotografia, grafica, nuovi

15 "*Topica* (dal greco topikà < tòpos = luogo), è un sistema di categorie concettuali ed astratte attraverso il quale è possibile scomporre la materia del discorso in nuclei argomentativi distinti, esempi o dati, a cui far ricorso per una determinata dimostrazione; per Aristotele si tratta, quindi, di una teoria di dispositivi logici usati per trovare le premesse (*éndoxa*) della conclusione a cui si vuole giungere. Nella retorica latina e, prima ancora, nella retorica dei sofisti, la topica è vista pure come una raccolta, quasi un prontuario, di spunti argomentativi, di temi, di consigli teorico-pratici e di procedimenti narrativi generici realizzabili in occasioni anche molto diverse fra loro." M.P. Ellero, *Introduzione alla retorica*, cit., pagg. 62-63.

16 Vedi P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Milano, Mimesis, 2009-11, voll. 2.

media, eccetera. Arti Visive, o peggio ancora visuali, è invece una definizione palesemente inadeguata. Se il comune denominatore è lo stimolo sensoriale, cioè la funzione visiva, anche la letteratura, la poesia, la danza o il teatro, proprio perché visive, dovrebbero rientrarvi, salvo dover poi ribattezzare "Arti Auditive" le loro componenti acustiche, quali la lettura ad alta voce, la recitazione, l'esecuzione strumentale. Come si vede, la definizione delle cose su base sensoriale, cara al materialismo modernista, genera paradossi. Paradossi che una cultura tardoavanguardistica, che del ridicolo ha fatto il proprio cavallo di battaglia, non è nemmeno più in grado di cogliere. ΔΔΔ

Cartoline / Tre ceramiche · ELENA CERRINI

Saggi / Ritorno a Corinto · ENRICO MARIA DAVOLI

L'aneddoto vitruviano relativo alle origini del capitello corinzio offre spunti di riflessione accessibili anche ai non specialisti di antichità classica. Vitruvio, cittadino romano contemporaneo di Giulio Cesare e di suo figlio adottivo Ottaviano Augusto, lavora agli ordini di entrambi come costruttore di macchine da guerra, architetto, ingegnere. Una veste non troppo diversa da quella in cui, millecinquecento anni più tardi, Leonardo da Vinci servirà il duca Ludovico il Moro. Vitruvio è uomo pratico, un professionista, e gli architetti rinascimentali attingeranno con fiducia al suo trattato, quasi lo avesse scritto un fratello maggiore.
Molto di ciò che Vitruvio scrive deriva dalla cultura greca, e tanti sono i nodi che egli affronta reinventandosi in latino, come possibile, parole e concetti estranei o poco noti[17]. Quando Vitruvio parla del capitello corinzio sa bene che i suoi colti lettori, a partire dall'imperatore Augusto, sapranno attribuire il giusto senso alla vicenda di Callimaco commosso davanti alla tomba di una fanciulla[18]. Quale senso? Quello di una storia esemplare, una glorificazione della figura dell'artista. Analogamente, la storia dell'arrivo di Enea nel Lazio cantata da Virgilio nell'*Eneide* serve a glorificare Augusto, che si vanta di discendere dal mitico eroe troiano.
Si consideri poi che Vitruvio, morto pochi anni prima della nascita di Cristo, parlando di Callimaco si riferisce ad eventi risalenti a quattro secoli prima, più o meno come accade oggi parlando di un Caravaggio. Callimaco è insomma per Vitruvio l'orizzonte ultimo raggiungibile nella rincorsa alle origini dell'ordine corinzio, origini comunque "storiche" se si pensa che gli altri due fondamentali ordini classici, dorico e ionico, si perdono nella notte dei tempi e ad essi non è associabile nessun personaggio realmente vissuto.
Rileggiamo la frase iniziale del racconto: "la prima invenzione di quel capitello ha questa tradizione" (in latino: *eius autem capituli prima inventio sic memoratur esse facta*). Innanzitutto la parola *inventio*, "invenzione". Essa deriva dal verbo *invenio*, "trovare", il che dice molto sul suo reale significato. E cioè: si trova qualcosa perché la si sta cercando, ed anche quando sembra che la si sia trovata per caso, è perché si sono tenuti gli occhi ben aperti. Non si trova (o non si scopre o non si inventa) nulla che non vi sia già. L'oratore trova le parole e le perifrasi più adatte, l'artista trova le immagini e gli schemi compositivi opportuni, perché sia l'uno che l'altro conoscono a fondo il repertorio a cui attingere. La bravura di chi inventa non sta nel fare apparire "strano" o "nuovo" l'oggetto trovato, ma nel riadattarlo ogni volta al suo nuovo compito.
Ancora: Vitruvio scrive *memoratur esse facta* , dove *memoratur* sta per "si ricorda", "si tramanda". Che non ha nulla a che fare con un "sembra" o un "si dice" (*traditur*). Insomma Vitruvio non avanza un'ipotesi o un'illazione

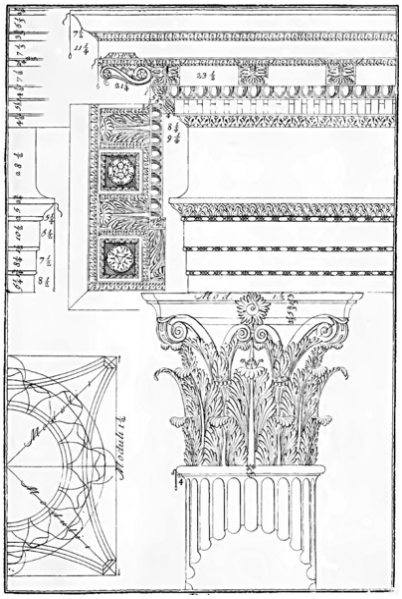
17 Sulla vita e l'opera di Vitruvio, incluso il fondamentale problema dell'incontro con la lingua e la cultura greca, si vedano l'introduzione di S. Maggi il commento di S. Ferri a Vitruvio, *Architettura*, Milano, Rizzoli, 2002.

18 Callimaco (attivo nell'ultimo quarto del secolo V a.C.) è ricordato da Pausania e Plinio il Vecchio come scultore, architetto e autore di apparati decorativi. Gli sono attribuite varie opere, tra cui la Stele di Egeso (Atene, Museo Archeologico Nazionale).

qualsiasi, ma la versione ritenuta "memorabile": una versione rituale forse, ma né arbitraria né infantile.
Quando gli antichi raccontano aneddoti storici si appoggiano al sedimento primario, il più duro e resistente, della loro conoscenza del passato. Considerare tutto ciò solo un modo per edulcorare la realtà o, peggio, una falsificazione ingenua, significa non comprendere le dinamiche delle culture tradizionali, ancora imbevute di contenuti orali e fermamente determinate a trovare un "inizio", sia pure convenzionale, per tutte le cose. ΔΔΔ

Biblioteca / The Grammar of the Lotus · WILLIAM HENRY GOODYEAR

The Grammar of the Lotus (sottotitolo: *a New History of Classic Ornament as a Development of Sun Worship*), pubblicato a Londra nel 1891, è un libro curiosissimo, il cui titolo riprende la *Grammar of Ornament* di Owen Jones (1856). Evidentemente, gli studiosi ottocenteschi avevano chiaro che l'universo della decorazione si strutturava secondo leggi precise, quasi come una lingua dotata di una grammatica e di una sintassi. L'autore della *Grammar of the Lotus*, l'archeologo e storico dell'arte americano William Henry Goodyear (1846-1923), elabora una suggestiva teoria: secondo lui, tutto il patrimonio dell'ornatistica antica altro non sarebbe che una ininterrotta rielaborazione di un solo motivo, la pianta di loto.
Attraverso stilizzazioni che agiscono ora sul calice ora sulle foglie, ora sulla visione dall'alto ora su quella di profilo, Goodyear fa risalire l'intero albero genealogico delle famiglie ornatistiche classiche - dalle rosette alle croci alle svastiche alle volute ai meandri - alle trasformazioni e reinterpretazioni della stessa immagine. Pianta diffusa in tutto il vecchio mondo e, soprattutto in Egitto, connotata come simbolo solare, il loto prende troppo la mano a Goodyear, tradendone la fede positivista. Ma se le sue tesi hanno perso credibilità dal punto di vista scientifico ed archeologico, restano comunque istruttive per chi, la decorazione, la fa. Facendogli toccare con mano come, alla fin fine, non sempre sia possibile battezzare quella foglia, quel petalo o quello stelo in un modo o in un altro. Acanto, loto, papiro, edera e tanti altri nomi di piante, animali o cose non sono che gli pseudonimi, i testimoni compiacenti alla cui ombra, nelle diverse civiltà e latitudini, l'arte della decorazione vive. *The Grammar of the Lotus* può essere consultato e scaricato a questo link: http://archive.org/details/grammaroflotusne00gooduoft . ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

• pag. 1: William Morris, *Carta da parati con foglie d'acanto*, 1875, Londra, Victoria & Albert Museum • pag. 2: *Capitello corinzio*, I sec. a.C., Roma, Pantheon; Foglie di acanto; Pianta di acanto in fiore; *Capitello corinzio*, fine V sec. d.C., Basilica di S. Simeone stilita, Qal'at Sim'an, Siria • pag. 5: *Capitello ionico (particolare dell'anthemion)*, fine V sec. a.C., Atene, Eretteo; Foglie di cavolo cinese *(Brassica campestris pekinensis).* • pag. 7: Elena Cerrini, *Tre piatti decorati*, 2012, ceramica, Ø cm 35, produzione Ceramiche Rometti, Umbertide. • pag. 8: Xilografia originale da A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, libro I, cap. XVII; *L'invenzione del capitello corinzio*, tavola a bulino tratta da R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, Parigi, 1650.

Redazione e contatti

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