FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 13 · gennaio/febbraio 2014
www.faredecorazione.it

Sommario

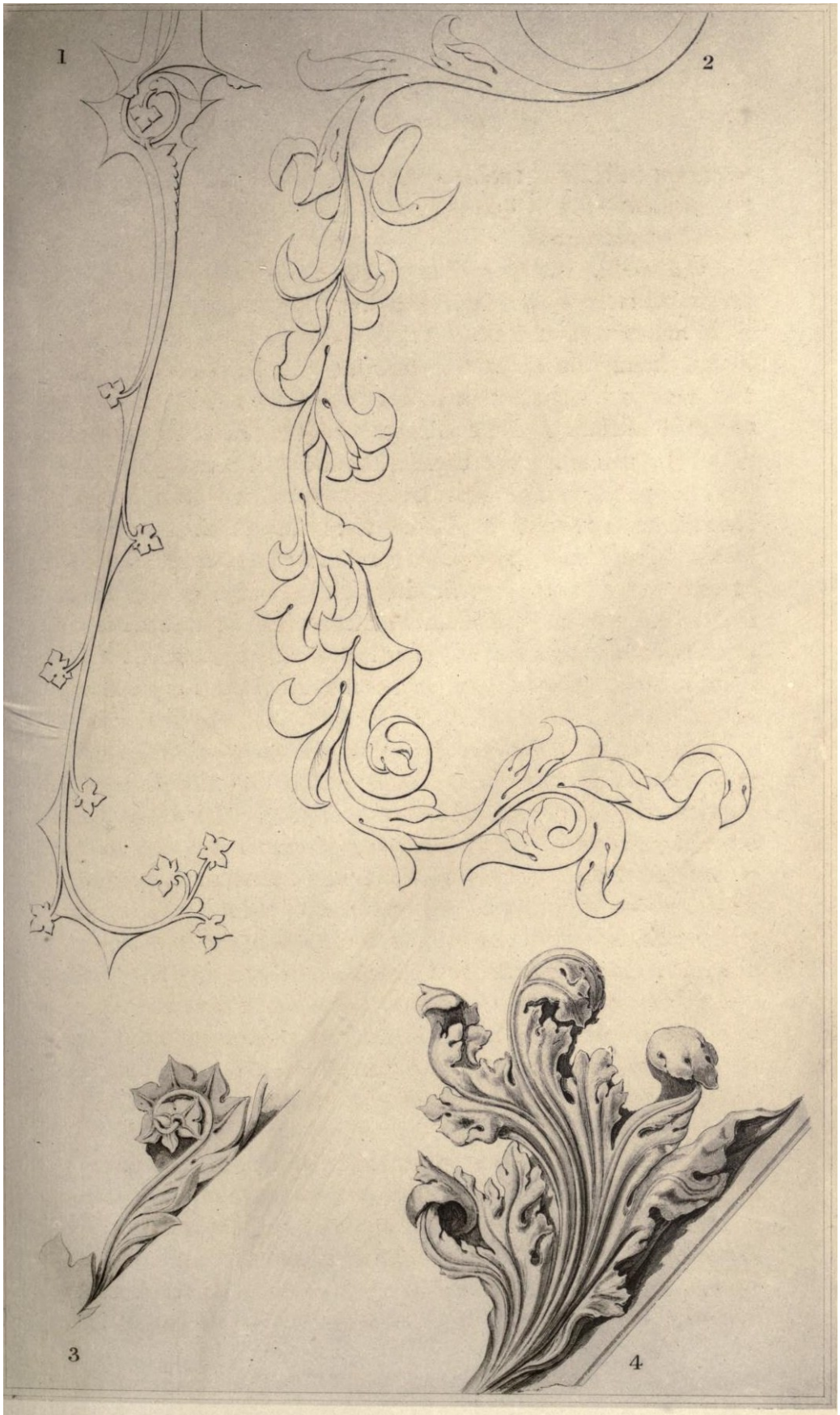
Editoriale / Qualità *1*
Fonti / Temperanza e intemperanza nell'uso della linea curva · JOHN RUSKIN *2*
Saggi / La rappresentazione del centro · MARCO LAZZARATO *4*
Saggi / La banca di Mesa Verde · ENRICO MARIA DAVOLI *5*
Cartoline / Oxford, Christ Church College, primavera 2013 · VALENTINA ANDREUCCI *7*
Mostre / Piero Fornasetti. 100 anni di follia pratica / Milano *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

Editoriale / Qualità

Di questi tempi, le commesse d'arte pubblica certo non abbondano. A maggior ragione, sorprende la frequenza con cui i pochi fortunati autori lamentano i compromessi, le modifiche, i mutamenti in corso d'opera loro imposti dai committenti. I committenti, a loro volta, spesso non nascondono l'insoddisfazione per la difficoltà di trovare un accordo che salvi, insieme all'identità dell'artista, anche la propria. Si potrebbe obiettare che, alla fin fine, è la qualità dell'opera a dirimere le ragioni e i torti. Ma *quale* qualità?
La storia insegna che il rapporto tra artisti e committenti non è mai stato idilliaco, e che non sempre ne sono nati dei capolavori memorabili. Eppure le opere d'arte maggiori, minori e perfino minime che i secoli hanno accumulato nelle strade e nelle piazze delle nostre città, funzionano. Esse sfidano il trascorrere del tempo, continuano a parlarci. Ma da dove viene questa loro capacità? Non certo dall'antichità e dagli anni di servizio che, si dice, conferirebbero loro una particolare "aura": ipotesi assai gettonata ma senza alcun fondamento. La risposta sta semmai nella differenza che vi è fra il creare *autisticamente*, in nome di una presunta ed esclusiva poetica personale, e il creare *artisticamente*, in funzione della comunità civile.
Per accedere a quest'ultima modalità, negletta dalla cultura contemporanea, occorre ritrovare il terreno su cui artista, committente e pubblico possano nuovamente incontrarsi. E non può che essere il terreno classico del decoro, ossia la declinazione della forma secondo i protocolli dell'ordine, della compiutezza, del rigore logico. Senza di ciò vi è solo la futilità dell'oggetto che, fuori dalle sedi espositive deputate alla sua consacrazione critica, non solo non sa invecchiare, ma spesso non è nemmeno riconoscibile in quanto opera d'arte. ΔΔΔ

Scrittore e critico d'arte inglese, John Ruskin (1819-1900) è figura complessa, in cui si saldano le grandi correnti di pensiero che attraversano la cultura europea del secolo XIX: romanticismo, socialismo, utopismo, dottrina sociale cristiana. Nel campo della pittura, Ruskin rivaluta i primitivi italiani, sostiene i Preraffaelliti, ammira i grandi paesaggisti suoi conterranei, a partire da Turner. I suoi saggi sono raccolti nei quattro volumi dal titolo Pittori moderni *(1843-60). Il suo interesse per le espressioni artistiche prerinascimentali e, in particolare, per l'arte gotica, lo porta a formulare un'analisi della civiltà medievale, vista come fusione di istanze artistiche ed etiche, di umano e di divino, che trovano espressione nel lavoro degli artigiani-artisti organizzati in corporazioni. Le modalità collettive attraverso cui l'immaginario medievale prende forma, costituiscono per Ruskin l'essenza stessa dello stile. Con saggi come* La poesia dell'architettura *(1837),* Le sette lampade dell'architettura *(1849) e* Le pietre di Venezia *(1851-53), Ruskin prepara il terreno al movimento Arts and Crafts di William Morris, e agli studiosi di arti ornamentali ormai emergenti, da Owen Jones ad Alois Riegl. L'analisi del modo di condurre la linea curva è un classico esercizio interpretativo di Ruskin: il linguaggio della decorazione diviene la cartina di tornasole del gusto, delle inclinazioni, della sensibilità di un'intera civiltà, colta in un delicato momento di trapasso. Il brano che segue è tratto dall'edizione italiana di* Le pietre di Venezia*, a cura di A. Brilli, Milano, Mondadori, 2011 (I ed. 1982), pagg. 212-14. Il titolo deriva dalla didascalia originale* [Temperance and Intemperance in Curvature] *delle quattro immagini citate da Ruskin.*

Le due cause principali di decadenza delle correnti artistiche sono la ridondanza decorativa e l'ossessiva raffinatezza. Il gotico veneziano ormai degradato ci fornisce un singolare esempio della prima, mentre la corruzione del bizantino ci dà un esempio della seconda. Li esamineremo uno dopo l'altro.
Prima di tutto si tenga a mente che quando parlo di *ridondanza* decorativa non intendo affatto *quantità* di ornamenti. Nei monumenti gotici più belli non c'è un sol pollice di superficie che non sia coperto di sculture. Quindi intendo quella tipica stravaganza ornamentale che mostra troppo bene di volgersi a facoltà spossate. La particolare violenza, la grossolanità nella curvatura, l'ombreggiatura profonda, l'ampollosità nel tratteggiare sono caratteristiche che nascono sia dall'incapacità a cogliere la beltà autentica della forma sobria, che dalla carenza di un controllo effettivo. Non c'è genere di disegno in cui non possa essere riconosciuta a colpo d'occhio questa esorbitante ampollosità; eppure mi sembra che al giorno d'oggi nulla sia così poco inteso quanto la differenza radicale che corre fra sobrietà e stravaganza, sia che ci si riferisca al colore, al chiaroscuro, o al tratteggio.
In altre parole, quindi, la tutela delle più alte forme di bellezza nella arti visive corrisponde esattamente alla tutela dell'animo: alla Temperanza intesa nel senso più alto del termine, la Temperanza che abbiamo scorta assisa sullo stesso trono della Giustizia in mezzo alle Quattro Virtù Cardinali, e in assenza della quale nessuna altra virtù è in grado di salvarci dalla disperazione di chi erra.
Il cattivo disegnatore non trae maggior godimento dalle linee curve, nelle quali risiede il piacere di tutte le forme, di quanto ne tragga il bravo disegnatore. Egli vi indulge fino a nauseare lo sguardo, senza per questo ricavarne sensazioni che influiscano sul suo modo di sentire imbolsito. Ma il disegnatore di bella mano, guidato dalla Temperanza, non si lascia andare a curve troppo marcate; egli preferisce tracciare linee dalla curvatura così delicata che sembra sottrarsi alla percezione. E su queste sinuosità impercettibili indugia non poco e a esse contrappone linee ancor più severe per metterne in risalto l'intrinseca dolcezza, finché, nell'atto conclusivo, si concede un ultimo, energico guizzo che infonde vitalità e grazia all'intero lavoro.
Le figure 1 e 2 di pagina 215 raffigurano un frammento ornamentale tratto da un manoscritto franco-normanno del XIII secolo, e le figure 3 e 4 uno italiano del XV. S'osservi come nelle prime le curvature siano controllate; come le linee del membro principale tendano a unirsi procedendo quasi *diritte*, sebbene nessuna lo sia in sé, e contrastino con l'ardito eppur sobrio stacco delle foglie e le nobili spirali che collegano i peduncoli, a loro volta contrastanti con le acute foglie e le cuspidi acuminate. S'osservi quali carica di risorse soggiace al tutto, quanto sarebbe stato facile rendere più palesi le curve e più ricco il fogliame, e come invece la mano si sia controllata e non abbia ceduto alla tentazione di trasfondere un briciolo di commozione in più.
Ora si passi a osservare gli altri esempi nei quali non solo si ripete sempre lo stesso motivo, ma si ricercano eccitamento e compartecipazione per mezzo di linee curve violente, incapaci di una sosta, curve che si svolgono di qua e di là seguendo soltanto il capriccio. Si paragonino le caratteristiche delle linee tra questi disegni e non ci sarà più alcun dubbio che, dove ricorrono curve ridondanti e ampollose, non può esserci altro che spossata energia e impotente capacità inventiva. Non si confonda la ridondanza con la ricchezza. La ricchezza non è di per sé capriccio: una decorazione gotica può essere subissata per mezzo piede in un intrico di foglie e di spine, senza per questo perdere il senso della sobrietà di ogni dettaglio; e un elemento ornamentale del Rinascimento può risultare incredibilmente misero e spoglio eppure trasudare ridondanza in ogni suo tratto. ΔΔΔ



ARTOTYPE

HARROUN & BIERSTADT, N. Y.

Temperance and Intemperance,

IN CURVATURE.

L'idea del Centro è un tema tecnico fondamentale nella Decorazione, cui non sono estranee implicazioni metafisiche[1]. In linea di principio, è corretto affermare che il concetto di "decoro" si basa sul senso dell'ordine, il cui fondamento è, appunto, l'idea del Centro. Una conferma empirica di questo assunto proviene dal classico vaso di fiori recisi, immancabilmente collocato al centro della tavola. Il magnetismo di questo punto-chiave del nostro decoro domestico è talmente forte da aver generato una precisa tipologia di recipienti, detti appunto "centrotavola". Recipienti che fino a qualche anno fa venivano posti sopra tessuti ricamati - quindi riccamente ornati - chiamati a loro volta "centri".
Se a partire da questo dato minimo allarghiamo la scala, non possiamo fare a meno di notare come il magnetismo del centro si riproponga nel decoro di una stanza. Vi è un asse di forza che va dal centro del soffitto (luogo riservato al lampadario) al centro del pavimento (non sempre evidenziato da un particolare disegno) e ordina progressivamente tutti gli apparati decorativi presenti nell'ambiente. Essi, infatti, non funzionano come tappezzerie tagliate a metro e applicate "a correre" sulle pareti, ma come composizioni organiche che, pur senza darlo a vedere, sottostanno alla polarità di un centro generatore. Tralasciando gli aspetti metafisici della questione, peraltro da noi già affrontati[2], ci interessa in questa sede analizzare le implicazioni operative che portano alla composizione dei suddetti apparati attraverso l'individuazione di figure topiche dell'ornatistica tradizionale.

La figura-chiave da cui prendere l'avvio è la circonferenza tracciata con un compasso. In essa la parte visibile è il cerchio, ma l'interno, pur apparendo vuoto, è tutt'altro che neutro. Quella che potremmo definire "la sindrome del vaso di fiori" si presenta qui all'ennesima potenza: nessuno inserirebbe a cuor leggero in uno spazio circolare qualunque elemento non fosse concentrico. Il Centro, quindi, pur essendo il punto magnetico pregnante di ogni spazio, paradossalmente appare sempre vuoto. Tutto quello che accade si manifesta presso la circonferenza, che ne rappresenta il limite.
Le prime cose che accadono, ovvero i primi enti manifestati, sono i poligoni inscritti, cioè figure geometriche piane e regolari costruite sulle strutture interne della circonferenza. Triangolo, quadrato, pentagono - e via via proseguendo nell'elencazione dei poligoni regolari - sono quindi le prime figure concrete a manifestarsi, ossia a scaturire dalla dinamica del centro che si irradia verso la circonferenza. Si usa qui la definizione di "concrete" per intendere "visibili", in quanto la circonferenza che ne costituisce il limite spesso rimane inespressa, quindi invisibile[3]. I poligoni regolari di base (quelli irregolari non sono enti primi, ma figure di risulta di intrecci successivi), hanno però dei precisi limiti estetici: o sono troppo semplici, come il triangolo e il quadrato, o non sono simmetrici, come il pentagono e tutti i poligoni con un numero di lati dispari. Per questo motivo si usa sovrapporli e invertirli. Il triangolo genera allora la stella sei punte, il quadrato quella a otto punte, il pentagono quella a dieci, eccetera.
Le *stelle* sono il secondo ente che incontriamo ed hanno indubbi vantaggi estetici: i lati sono più inclinati e dinamici rispetto a quelli dei poligoni che le compongono, i vertici scandiscono ritmicamente lo spazio creando una raggera di opportunità compositive. Hanno però un difetto: essendo appunto stelle, si caricano immediatamente di significati simbolici, portati spesso in dote dai poligoni di cui sono composte. Inutile qui dilungarsi nell'analisi della stella a cinque punte, o di quella a sei o a otto. Diciamo che le stelle sono sempre rischiose da inserire negli apparati decorativi, a meno che non le si neutralizzi moltiplicandone le punte (portandole per esempio a trentasei, settantadue ed oltre). Questa operazione, tuttavia, le rende difficili da gestire sia a livello estetico che tecnico, ragione per la quale le stelle si usano quasi esclusivamente per disegni

1 Cfr. M. Lazzarato, *L'Idea del Centro*, in *FareDecorazione*, n. 12, nov-dic 2012.

2 Vedi M. Lazzarato, *Il Settimo Raggio ovvero l'Idea del Centro*, Lendinara, EGS edizioni, 2007.

3 A tale proposito si veda il disegno di M. Lazzarato in calce all'articolo *L'Idea del Centro*, in *FareDecorazione*, n. 12, nov-dic 2012.

pavimentali, dove le grandi dimensioni consentono una lavorazione sostenibile ed una resa estetica apprezzabile. Nelle dimensioni ridotte si prende allora un'altra strada: le si fa *gemmare*. La *stella* diventa così *rosetta*.
La *rosetta* (o *rosa*, o *rosone* secondo le dimensioni) mantiene la struttura e, in modo più blando, la simbologia della stella, ma risulta esteticamente più neutra e consente un'articolazione formale più complessa ed elastica. La gemmatura, infatti, richiamando linee fitomorfe, consente l'inserimento di ordini secondari di elementi (tipica è l'alternanza foglia-fiore), l'uso di linee spezzate, di curve e di ulteriori segni quali nervature, riccioli, volute, eccetera. La rosetta rappresenta effettivamente il motivo-chiave di ogni repertorio ornatistico, perché chiamata ad innescare il punto di generazione degli apparati decorativi. Essa viene usata ogni qualvolta vi è da coprire un centro, creando nel contempo un aggancio per i conseguenti ornati che si sviluppano "a correre". Questa sua funzione si attiva con la presenza simultanea di due figure-limite virtuali ben precise: il cerchio ed il quadrato.
Spieghiamoci meglio, partendo dalla prima delle due figure-limite, quella circolare. Come abbiamo visto, la rosetta scaturisce dall'articolazione interna della circonferenza, ragion per cui il suo limite esterno è naturalmente circolare, a prescindere dal fatto che il cerchio venga evidenziato o meno. E' pur vero che, enfatizzando la simmetria centrale e/o l'aspetto fitomorfo, si possono costruire rosette anche con strutture quadrate, romboidali o rettangolari, ma si tratta di varianti occasionali o, per così dire, di "licenze poetiche". Insomma, la rosetta non può che essere, per definizione, rotonda. Si riconsideri l'esempio iniziale: il tavolo senza nulla al centro risulta spoglio, quindi indecoroso, perché il magnetismo del suo centro, non compensato, crea una dinamica estetica negativa, insopportabile per la casalinga che, ricevuti i fiori, vuole dare ordine al proprio salotto. Il vaso di fiori, a sua volta, rimane un oggetto inutile ed ingombrante se, anziché sul tavolo, viene posto in qualunque altro luogo della casa. Si ha cioè una carica "negativa", il centro tavola, neutralizzata o compensata da una ingombrante carica "positiva", il vaso di fiori. Dunque non importa quanto grande e di quale forma sia la superficie - soffitto, pavimento o altro - di cui la rosetta è centro: essa deve comunque esserci, altrimenti l'oggetto ornatistico che avremo di fronte non sarà più una rosetta ma altra cosa. Come motivo ornatistico, la rosetta esiste solo in relazione allo spazio di cui è il centro. Prova ne sia il fatto che oggetti tondi ma non destinati ad uno spazio preciso, quali ad esempio scudi o piatti, raramente sono decorati con tale motivo.
Resta da chiarire in che modo lo spazio incentrato sulla rosetta possa avere un limite virtuale tendente al quadrato. Se è vero che le superfici "di relazione", così come le abbiamo descritte fin qui, possono avere qualunque configurazione, è vero altresì che l'innesco degli apparati decorativi a sviluppo rettilineo, pertinenti a tali superfici, può verificarsi solo se vi è un raccordo con il limite circolare della rosetta. Il quadrato, quindi, rappresenta in molti casi la figura-limite virtuale nella quale tende a iscriversi la circolarità che emana dalla rosetta, nel momento in cui incontra la stratificazione lineare degli ornati "a correre".
Infine, due parole sull'aggettivo "virtuale": proprio perché ogni spazio ha dimensioni proprie ed ogni apparato decorativo fa storia a sé, l'aggettivo va qui inteso in rapporto all'idea di "limite", nel momento in cui una figura sfuma e si iscrive nell'altra. ΔΔΔ

Saggi / La banca di Mesa Verde · ENRICO MARIA DAVOLI

L'assalto alla banca della città di Mesa Verde è un episodio-chiave di *Giù la testa*, il western politico-sociale diretto nel 1971 da Sergio Leone per l'interpretazione di Rod Steiger e James Coburn, ed ambientato nel Messico rivoluzionario del 1913. Come gli spettatori del film ricorderanno, la banca, che poi si scoprirà essere stata trasformata in prigione, continua a manifestare la sua passata ricchezza soprattutto grazie alla facciata, provvista di un imponente portale sormontato da un rosone in pietra. Gli esterni del film furono girati in Spagna, e la cura delle scene andò ad un maestro della scenografia cinematografica italiana, Andrea Crisanti[4].

4 Pittore, scenografo e costumista, docente presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, Andrea Crisanti (1936-2012) ha collaborato,

Ma sbaglierebbe chi pensasse che il portale e il rosone della banca di Mesa Verde siano una sua invenzione scenografica. Essi ricalcano invece un'invenzione ornatistica dell'architetto e decoratore statunitense Louis Sullivan[5]. Si tratta del portale e del rosone della Merchant's National Bank costruita da Sullivan a Grinnell, Iowa, nel 1913-14, proprio lo stesso periodo in cui è ambientato il film di Leone. Il confronto con l'originale mostra che il rifacimento di Crisanti è pressoché letterale, il che gli dà quasi il tono di un omaggio.
Questa piccola scoperta è interessante per vari aspetti, a cominciare da una considerazione generale sul mestiere dello scenografo. Un mestiere che, proprio per la sua natura effimera, spiccatamente inventiva, nel '900 ha avuto spesso, volente o nolente, il merito di tener desta l'attenzione su quei temi decorativi che, nella coeva produzione architettonica ed artistica in genere, erano invece programmaticamente trascurati. Anche per questo non scandalizza affatto vedere uno scenografo come Crisanti fare tesoro di un'invenzione altrui. E' nel DNA degli operatori della decorazione e, per quanto loro compete, anche della scenografia, riprendere ed elaborare continuamente stilemi messi in circolo da predecessori sia vicini che lontani, spesso anonimi o semisconosciuti. Segno che, nonostante le valutazioni negative con cui il '900 le ha quasi sempre bollate, quelle ornamentali sono pratiche colte, raffinate e, a saperle correttamente intendere, per nulla ripetitive e meccaniche. In tali pratiche, l'indispensabile maestria tecnica è messa al servizio di un sapere vasto, enciclopedico, le cui membra continuamente si ricombinano nella mente degli artisti e degli artigiani che ne sono i depositari.

Una particolarità dell'operazione di Crisanti è da vedere nel fatto che lo scenografo italiano non è andato a cercare ispirazione, come sarebbe stato ovvio per la facciata di una banca, in un repertorio ornatistico di ascendenza classica o neoclassica. Evidentemente, stanti le ambientazioni ispaniche (quindi, in senso lato, mediterranee e latine, con molte costruzioni in muratura e pochissime in legno), che li distinguono profondamente dai western hollywoodiani, i western all'italiana di Sergio Leone richiedevano qualcosa di più e di diverso. Ecco allora che Crisanti ha attinto ad un'opera architettonica coeva all'ambientazione del film e, per di più, essa stessa un edificio bancario: la Merchant's National Bank a Grinnell, appunto. Ed è riuscito nella sfida di adattare l'estetica ornamentale di Sullivan, nata per le grandi pianure del Midwest, agli aridi altipiani di un Messico di fantasia, completamente reinventato in Spagna.
Se nell'originale di Sullivan la facciata dell'edificio si iscrive in un quadrato, nel set di *Giù la testa* la facciata perde in altezza e guadagna in orizzontalità e le finestre passano da due a sei, eppure il portale e soprattutto il rosone mantengono uno spicco indiscutibile, che attrae l'attenzione già nell'inquadratura in campo lungo. Oggi possiamo tranquillamente affermare che, nel lontano 1971, la riscoperta da parte di Crisanti di un grande misconosciuto come Sullivan (misconosciuto proprio per il suo tenace attaccamento alla decorazione, attaccamento che gli guadagnò una silenziosa scomunica da parte degli architetti razionalisti che affermavano di ammirarlo ma, in fondo, non lo amavano né lo conoscevano) suonava già come un annuncio della stagione postmoderna, citazionista, che di lì a qualche anno avrebbe avuto inizio.

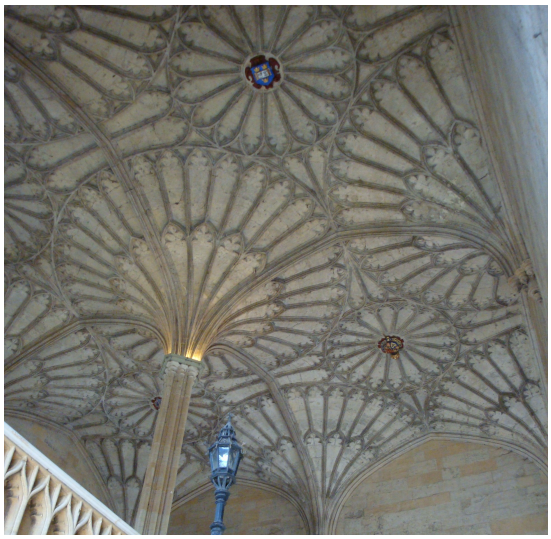
---

fra gli altri, coi registi Francesco Rosi, Bruno Corbucci, Marco Bellocchio, Damiano Damiani, Michelangelo Antonioni, Andrej Tarkovskij, Franco Zeffirelli, Giuseppe Tornatore, Gianni Amelio, Ferzan Ozpetek, Paolo e Vittorio Taviani, Theo Anghelopulos, ottenendo importanti riconoscimenti. Vedi S. Toffetti e A.F. Familiari (a cura di), *Andrea Crisanti. Viaggio nella scenografia*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 2011.

5 Louis Henry Sullivan (1856-1924) è forse il massimo esponente dell'architettura USA a cavallo tra i secoli XIX e XX, e fu a sua volta maestro di Frank Lloyd Wright. Esponente della cosiddetta "Scuola di Chicago", lì realizzò, insieme al socio ingegnere Dankmar Adler, i suoi edifici più noti, rivestendo le forme avveniristiche di grattacieli, edifici commerciali, istituzioni culturali pubbliche e private, con avvolgenti trame decorative in terracotta, metallo, pietra, vetro e altri materiali. Chiusa la collaborazione con Adler, agli inizi del secolo XX realizzò una serie di bellissime costruzioni isolate in piccoli centri di provincia, tra cui la Merchant's National Bank di Grinnell, Iowa, di cui si parla in questo articolo. Fondamentale la sua produzione teorica, in un costante sforzo di riflessione sui temi, ripensati in chiave moderna, della decorazione e dell'ornatistica. Vedi M. Manieri Elia, *Louis Henry Sullivan (1856-1924)*, Milano, Electa, 1995.

Le lievi differenze tra la realizzazione scenografica di Crisanti e l'originale di Sullivan chiariscono bene i meccanismi attraverso i quali quella versione necessariamente semplificata dell'architettura e dei suoi apparati decorativi, che è la scenografia, opera sui modelli di partenza: più spesso in levare che in aggiungere, eliminando tutto ciò che può risultare superfluo ai fini della ripresa cinematografica e, conseguentemente, di una visione "pilotata" quale è quella che si ha guardando un film. Tra le modifiche più rilevanti apportate da Crisanti si possono notare: a) l'eliminazione dei due leoni affiancati alle colonne, b) l'appiattimento delle colonne stesse e della trabeazione, con l'introduzione di due stilizzati capitelli corinzi, c) la riduzione ai minimi termini delle fronde vegetali e delle nervature che rendono meravigliosamente animati il portale e il rosone della Merchant's National Bank di Sullivan.
Tuttavia, la compattezza e la coerenza dell'invenzione di Sullivan non vengono sostanzialmente scalfite dalla rilettura di Crisanti. Nei grandi modelli romanici e gotici, la finestra a rosone è una struttura ornamentale che punta tutto sull'effetto di *irradiazione dal centro*, reso attraverso la moltiplicazione dei raggi e l'enfatizzazione della circonferenza. Nella versione di Sullivan, invece, l'effetto che viene privilegiato è piuttosto quello della *rotazione intorno al centro*. L'intersezione di quadrati, losanghe e circonferenze, in una sorta di complesso meccanismo ad orologeria che evoca il computo del tempo e dello spazio, è efficacissima in tal senso. E riesce anche a suggerire, in modo subliminale, la serratura a combinazione di una cassaforte, che è l'immagine che viene subito in mente quando si pensa all'istituzione bancaria e alle operazioni che vi si svolgono.
Insomma, il grande architetto e decoratore Louis Sullivan era anche uno scenografo di talento, in un'epoca in cui la cultura visiva di stampo cinematografico cominciava a sedimentarsi su quella di tradizione teatrale. E Andrea Crisanti ha avuto l'indubbio merito di rendersene conto, in anni in cui una tale capacità di analisi e di interpretazione era tutt'altro che scontata. ΔΔΔ

Cartoline / Oxford, Christ Church College, primavera 2013 · VALENTINA ANDREUCCI



Mostre / Piero Fornasetti. 100 anni di follia pratica / Milano

Questa mostra, in corso alla Triennale di Milano dal 13 novembre 2013 al 9 febbraio 2014, commemora Piero Fornasetti (1913-1988) nel centenario della nascita. A partire dalla Milano rigorosa e avanguardista degli anni '30, fino alla Milano eclettica e giocosa degli anni '80, Fornasetti è sempre stato un punto di riferimento per il mondo della decorazione in tutte le sue accezioni. Lo ha ben presente il curatore della mostra, il figlio Barnaba Fornasetti, quando, nel comunicato stampa, manifesta la propria soddisfazione per il fatto che «la Triennale, da cui il lavoro di Pietro Fornasetti e la sua collaborazione con Gio Ponti presero le mosse negli anni '30, torni a dedicare alla sua opera l'attenzione che merita al di là della contrapposizione ideologica tra fautori di un funzionalismo dogmatico e cosiddetti "decoratori"». E qui si evince chiaramente che proprio Piero Fornasetti fu tacciato per tutta la sua carriera di essere non un designer e un progettista *tout court* ma, appunto, un decoratore, come se ciò fosse un limite e non, invece, una precisa filosofia di vita e di lavoro.
In realtà, Fornasetti aveva compreso benissimo in che cosa consiste la grande arte della decorazione: nel saper cogliere le forme più consone al decoro di un ambiente e di un momento storico determinati. In ogni epoca, la decorazione si aggiorna assumendo immagini e motivi sempre nuovi, debitamente "normalizzati" secondo le leggi canoniche dell'ordine e dell'equilibrio. Questa ricetta, semplice e insieme complessa, spiega tutta la produzione di Fornasetti e il perdurante successo dei suoi mobili, stoviglie, recipienti, portaombrelli, vassoi, anche a distanza di molti decenni dalla loro prima commercializzazione.
Da un lato, le modalità generali di impaginazione e modulazione dei decori di Fornasetti rimandano alla lezione classica della composizione ornatistica di ogni epoca, che prescrive l'uso di direzionalità e simmetrie precise, equilibrate, portatrici di armonia. Dall'altro, i prelievi iconografici spaziano in direzioni inattese, oniriche, assumendo lo spaesamento metafisico e surrealista appreso da Fornasetti in gioventù, quando si dedicava a tempo pieno alla pittura, come strategia di appropriazione delle immagini. Immagini che solo in minima parte sono originali ma, per lo più, derivano da fotografie e stampe, evolvendo così, quasi per germinazione spontanea e senza nulla perdere in rigore e buon gusto, in quella direzione pop e citazionista che è particolarmente connaturata all'immaginario del secondo '900. Il catalogo della mostra è pubblicato da Corraini Edizioni. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

• pag. 1: Rosone nella facciata del Duomo di Lodi, 1280 circa. • pag. 3: *Temperance and Intemperance in Curvature*, tavola tratta da J. Ruskin, *The Stones of Venice*, Boston, Estes and Lauriat, 1911, vol. III. • pag. 4: Alessandro Mazzucotelli, *Cancellata (particolare)*, 1910, ferro battuto, Monza, Cappella espiatoria; Manifattura turca di Iznik, *Piastrella con arabesco*, 1560 circa, ceramica, Harvard, Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum. • pag. 5: Fornaci San Lorenzo (Chini & C.), *Rosetta architettonica,* 1910-15 circa, grès policromo, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche; Louis Comfort Tiffany (su disegno di), *Rosetta per telaio di finestra*, 1900 circa, Cleveland, Lake View Cemetery, Wade Memorial Chapel. • pag. 6: Louis Henry Sullivan, *Merchant's National Bank, portale e rosone*, 1913-14, Grinnell, Iowa; Andrea Crisanti, Scenografia per *Giù la testa* di S. Leone, 1971. • pag. 7: Louis Henry Sullivan, *Merchant's National Bank, facciata*, 1913-14, Grinnell, Iowa; Andrea Crisanti, Scenografia per *Giù la testa* di S. Leone, 1971; Due particolari di volta con nervature radiali, sec. XVI, Oxford, Christ Church College (fotografie di Valentina Andreucci). • pag. 8: Piero Fornasetti, *Piatto "Rosone"*, 1970 circa, porcellana.

Redazione e contatti

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