

FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 29 • settembre/ottobre 2016
www.faredecorazione.it



Sommario

EDITORIALE • <i>Naïf</i> oggi	1
SEBASTIANO SERLIO • Costruire un soppalco	2
MARCO LAZZARATO • Orpello ed ornato	3
ENRICO MARIA DAVOLI • Il solaio serliano: un fai-da-te d'altri tempi	5
FÉLIX FÉNEON • L'arte dal droghiere	7
LIBRI • Luigi Paolo Finizio • Piet Mondrian, il chiaroveggente	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

EDITORIALE • *Naïf* oggi

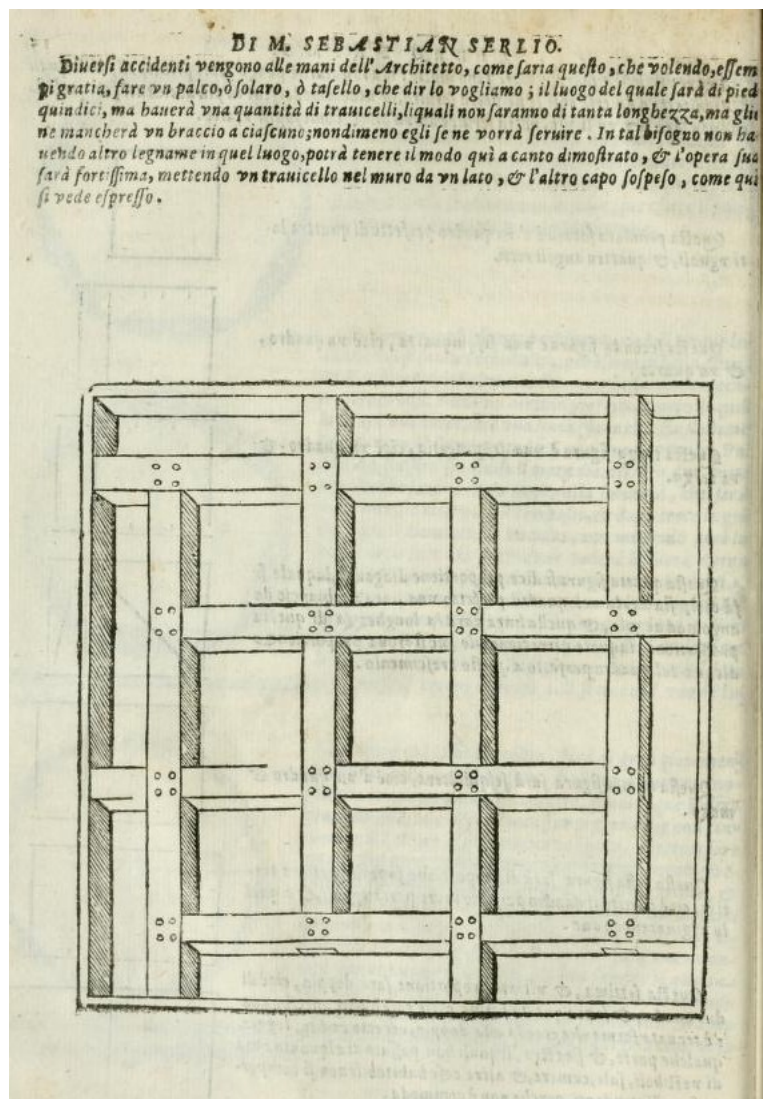
Naïf: “ingenuo”, “innocente”, “originario”, “primitivo”, come recita il dizionario della lingua francese. In meno di centocinquanta anni, cioè da quando il Doganiere Rousseau iniziò a far parlare di sé e l'etichetta che avrebbe poi identificato un'arte sorgiva, non acculturata, era solo un appellativo attribuito con malcelata sufficienza, quella che abbiamo conosciuto come “arte naïf” sembra essersi ormai estinta. Non che il “pittore contadino” od “operaio”, come si diceva ricorrendo a un'espressione paternalistica, coniata in alternativa ad altre più brutali come “pittore della domenica”, non esista più. Semplicemente, il repertorio di chi amava raffigurare la stalla, la vendemmia, l'osteria, il circo, la nevicata, il tutto in modi semplici e sgrammaticati, non fa più notizia, se non in ambiti locali molto limitati.

Ma le cose sono più complesse di quanto sembri. Una *naïveté* vera o presunta, spesso pretestuosa ma comunque esotica, è ostentata da molti degli artisti che, provenendo dall'Asia, dall'Africa, dall'America latina, dall'Oceania, si affacciano sul panorama che fa capo alle grandi esposizioni internazionali d'arte. A sua volta, il culto per un'arte “infantile” (in realtà prolungata indefinitamente fin dentro l'età adulta) va per la maggiore, ed è facilmente spendibile in ambito pedagogico e didattico, a tutti i livelli dell'istruzione artistica. Infine, la diffusione planetaria di una cifra astratto-informale quale che sia, purché “spontanea” (?), porta ulteriore acqua al mulino di una “creatività” dilettantistica che, se non è né ingenua né innocente quanto alle proprie responsabilità culturali e civili, è, questo almeno sì, banalmente *naïf*, nell'approccio semplicistico ed autoreferenziale al quale costringe sia se stessa, sia i propri fruitori. ΔΔΔ

SEBASTIANO SERLIO • Costruire un soppalco

Nato a Bologna, poi attivo tra Roma e Venezia e, nell'ultima parte della vita, a Fontainebleau, agli ordini di Francesco I di Francia, Sebastiano Serlio (1475-1554/55) è architetto e trattatista di rilievo per la maturazione e la diffusione degli ideali manieristi. A fronte delle poche realizzazioni pratiche, il contributo teorico concretizzatosi nei suoi Sette libri dell'architettura, pubblicati a partire dal 1537, spicca per la quantità di spunti che consegna alle generazioni successive. Serlio deriva le proprie osservazioni da tutto il corpus della tradizione antica e medievale, e in particolare dalla sua personale esperienza di scenografo, ingegnere e carpentiere. A questa esperienza oscura ma preziosa, maturata a contatto con la realtà operativa dei cantieri e delle maestranze artigiane, è senz'altro riconducibile il singolare elaborato ligneo che qui presentiamo. La citazione è tratta dall'edizione postuma delle opere di Serlio pubblicata nel 1618 per le cure di un altro illustre architetto, Domenico Scamozzi: Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio bolognese, Venezia, Franceschi, 1618, libro I, p. 16. Ricordiamo al lettore che, nelle molteplici varianti locali in cui si all'epoca si presentava, un piede equivale a 30-35 cm., un braccio ad una misura all'incirca doppia.

Diversi accidenti vengono alle mani dell'Architetto, come saria questo, che volendo, essemprigratia, fare un palco, ò solaro, ò tasello, che dir lo vogliamo; il luogo del quale sarà di piedi quindici, ma haverà una quantità di travicelli, li quali non saranno di tanta lunghezza, ma gliene mancherà un braccio a ciascuno; nondimeno egli se ne vorrà servire. In tal bisogno non habendo altro legname in quel luogo, potrà tenere il modo qui a canto dimostrato, & l'opera sua sarà fortissima, mettendo un travicello nel muro da un lato, & l'altro capo sospeso, come qui si vede espresso. ΔΔΔ



Ogni manufatto nasce da una funzione originaria, cioè la necessità primaria per cui viene prodotto, ha una funzione propria, cioè riceve una data forma per uno specifico utilizzo, e assume poi una funzione civile, cioè un aspetto conveniente per essere accettato dal gruppo sociale cui è destinato. Fatta eccezione per pochi utensili espressamente costruiti attorno alla loro funzione propria, la funzione principale a cui ogni manufatto è chiamato a rispondere è la terza, cioè quella civile. Latitando quest'ultima, l'oggetto, anche se utile, verrà tendenzialmente rifiutato dai fruitori finali. I parametri per cui un oggetto è giudicato “bello” o “brutto”, e quindi accolto o respinto, non ineriscono perciò all'oggetto stesso, ma alle categorie di giudizio della comunità cui esso è destinato. Nel suo *Introduzione al disegno industriale*, Gillo Dorfles dedica alcune riflessioni alla carcassa copriingranaggi di un utensile o di un macchinario, comunemente chiamata *carter*¹. Questo esempio si presta bene anche al nostro ragionamento, e se ci riferiamo a Dorfles è proprio perché egli fu apprezzato cantore della poetica del funzionalismo e maestro della scolastica che ne derivò.

Ora, posto che la funzione originaria di un *carter* stia nel «proteggere i meccanismi», e la funzione propria, come scrive Dorfles, nel «proteggere un riduttore di velocità a doppio salto d'ingranaggi cilindro-elicoideali»², la sua funzione civile si risolve nel fatto che se il suo aspetto esteriore non è consono, il macchinario rimane invenduto in magazzino. Insomma, l'esempio del *carter* dimostra esattamente il contrario di quanto voleva leggervi Dorfles. Sulle coperture degli organi interni si concentra infatti tutta la funzione civile degli oggetti meccanici, ed è per questo che esse vengono sagomate, colorate e rifinite indipendentemente dalla funzione propria degli oggetti stessi: proprio per rispondere alle aspettative di decoro dei luoghi e delle persone cui essi sono destinati. Il “sobrio” grigio-antracite degli anni '50, il “funzionale” verde bottiglia degli anni '60, il “moderno” arancione degli anni '70 - per limitarsi alle cromie - sono attributi legati all'idea di decoro e non alla funzionalità dell'oggetto, che potrebbe benissimo essere utilizzato mostrando ancora i segni della mola e delle saldature. L'idea di decoro è quindi il fine di un manufatto nella sua funzione principale, quella civile, mentre le invenzioni estetiche ispirate alle tendenze stilistiche in atto ne costituiscono i mezzi.

Confondere i mezzi estetici con il vero fine, che è di natura etica: è stato questo l'abbaglio che, nella tarda modernità funzionalista, ha determinato un approccio “autistico” all'ideazione dei manufatti architettonici e di design. La funzione civile è stata completamente disattesa, ascrivendone gli effetti a mistificanti fluttuazioni sociologiche³. È a questa nebulosa concezione, in cui l'oggetto viene arbitrariamente separato dalla sua cristallina essenza strutturale, che si deve anche l'introduzione del termine “orpello”. Va detto subito che tale termine, completamente estraneo alla tradizione e alla terminologia specifiche della decorazione, è stato introdotto nel lessico modernista con finalità essenzialmente denigratorie. Il suo significato etimologico è infatti “pelle d'oro” o “foglia d'oro”, e si riferisce in particolare all'azione della doratura effettuata con una lega a base di rame, quindi fasulla. Accade insomma che la parola “orpello” venga presentata, denigratoriamente e col preciso intento di sottolinearne la separatezza rispetto alla struttura dell'oggetto, come sinonimo di “ornato” (termine che è invece strutturale alla decorazione). Ma anche la denigrazione può servire a mettere in luce aspetti cruciali, meritevoli di attenzione. Vediamoli meglio.

Tutta la terminologia della decorazione deriva dalla retorica classica, arte liberale per eccellenza, fraintesa e vilipesa dalla modernità, coi risultati che sono sotto i nostri occhi (per i retori latini, chi non sapeva parlare era incapace anche di pensare). In retorica, per *decorum* s'intende la qualità di un'orazione “adeguata alle circostanze”, cioè con un'esposizione consona al livello degli interlocutori: letteralmente, il discorso cambia se di fronte si ha una riunione di contadini piuttosto che un'assemblea di senatori. In generale, l'eloquio deve possedere determinate virtù: la chiarezza (*perspicuitas*), la purezza del linguaggio ritenuto canonico dal gruppo a cui è rivolta (*puritas*), la ricchezza argomentativa (*ornatus*); e soprattutto dev'essere efficace (*aptum*), cioè in grado di conseguire gli obiettivi che ci si propone. L'orazione, infatti, si esplica o in contesti deliberativi (politici e giudiziari), e quindi deve portare gli interlocutori a condividere la tesi dell'oratore, oppure in ambiti celebrativi (epidittici, cioè dimostrativi) nei quali il fine è quello di esaltare gli animi e spingerli all'azione ritenuta più giusta.

In questa sede ci interessa in particolare l'*ornatus*. Esso è, nella retorica classica, l'omologo di quello che, in decorazione, è la “materia prima” con cui operare: l'ornato appunto. *Ornatus* deriva dal verbo latino *ornare*, ed interessa due aree semantiche distinte: quella estetica di “abbellire”, “adornare”, e quella bellica di

1 Vedi G. DORFLES, *Introduzione al disegno industriale*, Torino, Einaudi, 2001 (ed. or. 1963; 1 ed. Einaudi 1972), in particolare alle pp. 83-84.

2 Per questa descrizione tecnica vedi *Ibidem*, didascalia alle immagini 2-4.

3 Vedi G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Milano, Skira, 2009 (ed. or. 1970).

“equipaggiare”, “attrezzarsi per lo scontro”⁴. Se la prima delle due è largamente familiare ai lettori, per contro la seconda esige qualche precisazione. L'oratore organizza il proprio eloquio in un “tema” i cui contenuti - spesso indigesti o addirittura dolorosi per gli ascoltatori - non possono essere nominati così come sono, in tutta la loro brutalità e senza giri di parole, pena la ripulsa da parte del pubblico. Abbellire ed arricchire l'eloquio è esigenza primaria dell'oratore, giacché la forma e lo stile, genericamente intesi, sono le prime qualità che gli interlocutori colgono ed apprezzano. In un contesto politico-giudiziario, gli elementi di abbellimento hanno anche e soprattutto funzione di difesa del tema: sono cioè, per così dire, “attrezzatura necessaria a sostenere lo scontro”, proprio come lancia, scudo e corazza in un combattimento reale. Comune alle due aree semantiche è il fatto che l'*ornatus* è dato da elementi precostituiti, indipendenti dal contenuto del discorso, elementi che l'oratore acquisisce, per così dire, “a catalogo”. Egli si avvale cioè di figure retoriche e luoghi comuni preesistenti, appartenenti ad un repertorio, utilizzabili caso per caso, scegliendoli e adattandoli al tema dato. Virtù dell'oratore è dissimulare tutto ciò rendendo la propria orazione fluida, apparentemente naturale e spontanea. Le simmetrie e le trasposizioni che rendono l'*ornatus* assimilabile all'ornatistica per la decorazione sono ora più chiare, e possiamo quindi avviarcì alle conclusioni.



In primo luogo, come abbiamo visto, il repertorio ornatistico è qualcosa che si dà a priori, in quanto pertiene agli archetipi condivisi dagli interlocutori e non ai contenuti interni del tema. Ovvero, esso rinvia al linguaggio figurato che è patrimonio della comunità (ed è qui che prende corpo la funzione civile), e non alla struttura interna del singolo manufatto (su cui invece insiste la funzione propria). Il manufatto può essere accolto dalla comunità a cui è destinato, e quindi ritenuto decoroso, solo se si esprime attraverso questa lingua comune. Diversamente, esso non è che una proposizione-imposizione personale, arbitraria e, appunto, indecorosa. Ne deriva che l'autorità di riferimento per valutare la liceità o meno di un manufatto non è il singolo proponente, ma la comunità tutta. Da questo punto di vista non ha alcun senso rimproverare alla gente comune, come spesso si fa, di “non capire” l'architettura e il design contemporanei.

Quindi, l'ornato non può che essere inserito a posteriori, una volta compiuta la progettazione del manufatto. Meglio ancora, esso è l'elemento finale messo in opera dopo che le problematiche relative alla funzione propria sono già state risolte. Anche in questo caso, virtù del decoratore è rendere il tutto fluido, apparentemente naturale. Ma è chiaro ancora una volta che è di *artificio* e non di *spontaneità*, di *decoro* e non di *funzionalità*, che si sta parlando. Ne deriva una dinamica di fondo riassumibile in questi termini: qualunque manufatto, anche se utilissimo, in sé e per sé è sempre indecoroso; per essere utilizzato nella vita civile dev'essere “abbellito” ed “attrezzato” con un ornato che gli sia consono.

Le operazioni di ornamento si stratificano nel tempo fino al limite in cui l'*ornatus* prevale sul tema e, quindi, l'oggetto risulta indecoroso perché sovraccarico di abbellimenti non consoni. Avviene allora che si torni all'essenzialità del tema ripartendo da un *ornatus* consono, apparentemente naturale. Si pensi al Barocco che “degenera” nel Rococò, finché non subentra il Neoclassicismo, aprendo una nuova fase storica. Saturazione e diradamento ornatistico (Gotico-Rinascimento, Barocco-Neoclassicismo, Liberty-Razionalismo) si susseguono ciclicamente, ed anche la modernità le ha vissute. L'ornatistica essenziale della cromatura del tubo metallico si contrappone alla ridondanza dell'ultimo Liberty, ma a sua volta il tubo si piega, si contorce e si distorce arrivando agli estremi contemporanei, lontani da ogni logica “decorosamente” funzionalista.

A differenza che in passato, però, oggi il sistema delle arti è in un vicolo cieco, proprio perché, a suo tempo,

4 Per un'introduzione generale sul tema vedi M.P. ELLERO, *Introduzione alla retorica*, Firenze, Sansoni, 1997.

si è fatta terra bruciata intorno ad ogni serio ragionamento sul decoro e sulla decorazione. Una volta gettato via il bambino con l'acqua sporca - come impone l'equazione loosiana *ornamento=delitto* - non ci si può certo aspettare che l'architettura e il design contemporanei riescano a risalire, nella ricerca delle proprie origini, oltre la banale funzione propria espressa dal tubo cromato. Ne consegue che i loro prodotti, condannati da un lato ad un'estetica che si può a buon diritto definire “del tubo”, impossibilitati dall'altro ad accedere alle categorie del “consono ornato”, risultano irrimediabilmente obsoleti. ΔΔΔ



ENRICO MARIA DAVOLI • Il solaio serliano: un fai-da-te d'altri tempi

Il manufatto che Sebastiano Serlio presenta al pubblico nella pagina antologizzata in questo numero di FD, appartiene al versante meno frequentato della trattatistica architettonica rinascimentale: quello in cui ci si occupa non tanto di elaborare questioni e modelli di carattere generale, quanto invece, preliminarmente, di dare risposte a problemi pratici, facendo fronte, ove richiesto, all'urgenza quotidiana.

Che cos'è in sostanza il «palco, ò solaro, ò tasello» di cui scrive Serlio? Si tratta di una trabeazione lignea come normalmente se ne hanno in tutta l'edilizia storica, quando le pareti e il pianterreno sono in muratura e i piani sopraelevati, appunto, in legno. Ma si potrebbe pensare anche a quello che comunemente si definisce “soppalco”, ossia un assito poggiante su elementi anch'essi lignei (o metallici, ad esempio i tubi Innocenti) stesi tra le opposte pareti di un ambiente, per ricavarne un piano in più e, quindi, aumentare lo spazio disponibile. Questo tipo di struttura è ben noto a tutti coloro che, vivendo in un monolocale dotato di un soffitto abbastanza alto, si armano di buona volontà e si autocostruiscono queste strutture per adibirle di solito a zona-notte, in modo tale da lasciare libera tutta la superficie sottostante per la zona-giorno.

La variante proposta da Serlio si differenzia da questi esempi per un accorgimento che rende il manufatto finale piacevolmente diverso rispetto alla classica soluzione a travi parallele. L'architetto bolognese vi affronta infatti un problema tecnico che oggi potrebbe apparire risibile, ma che ai suoi tempi doveva essere abbastanza frequente: la carenza, a fronte dello spazio da coprire, di travi di lunghezza adeguata. Più precisamente, egli ipotizza che il lato della stanza quadrata da soffittare misuri 15 piedi (metri 4,50 circa), e che le travi disponibili non arrivino a tale misura. La soluzione più ovvia, e cioè stendere travi parallele da una parete alla parete di fronte, è quindi impraticabile. Facendo di necessità virtù, Serlio opta allora per una soluzione mista: ogni trave si lega ad altre due travi che la incrociano perpendicolarmente, di modo che ciascuna sia al tempo stesso “portante” e “portata” e la distribuzione dei carichi dia comunque ampie garanzie di sicurezza, esercitandosi non più su due ma su quattro lati.

Il “solaio serliano”, così come lo si annovera nella didattica architettonica universitaria, può essere formato da un numero maggiore o minore di travi rispetto alla versione originale di Serlio, ed anche le giunzioni fra

le varie travi possono variare rispetto al sistema di Serlio, in cui esse si sovrappongono grazie ad una serie di incastri reciproci. Naturalmente, a seconda del numero di travi utilizzate, il disegno che esse formeranno a soffitto sarà più o meno complesso. Con il minimo indispensabile di quattro travi uguali - una per lato - si avrà un quadrato centrale. Con otto travi uguali - due per lato, come in Serlio - i quadrati diventano nove. Con dodici travi uguali, il numero salirebbe già a venticinque.

È chiaro che, come spesso avviene in architettura, questa invenzione è attribuibile a Serlio solo nella misura in cui egli è il primo a darne un resoconto scritto, traendolo dalla sua vasta esperienza pratica nel campo della carpenteria e della falegnameria. Un manufatto consimile è già presente, intorno al 1230, in un disegno dei *Taccuini* di Villard de Honnecourt⁵. In realtà, soprattutto nelle zone geograficamente più marginali, la penuria di materiali di qualità ha sempre dato origine, nel corso dei secoli, a soluzioni costruttive povere ma ingegnose, in equilibrio tra empirismo e improvvisazione. Ancor oggi, soprattutto nelle aree montane, ci si può imbattere in ricoveri per attrezzi o animali realizzati senza travi passanti, intrecciando e legando, in una fitta ragnatela di triangolazioni geometriche, piccoli tronchi e ramaglie di recupero, così da formare una struttura poggiante su pali oppure convessa come un *igloo*, che verrà poi ricoperta con fibre vegetali o, più modernamente, fogli catramati o altro. Rientrano in questa tipologia costruttiva antichissima, ad elementi reciproci, anche molte strutture “sperimentali” a geometria variabile, che fanno mostra di sé nelle esposizioni e nei *contest* di architettura contemporanea. Con ogni probabilità, Serlio non fa che perfezionare e regolarizzare da par suo, con grande intelligenza e professionalità, un modello costruttivo già ben noto e sperimentato nelle realtà cantieristiche che egli conosce e frequenta.



Ci si potrebbe chiedere come mai il bel motivo a scacchiera incorniciata da rettangoli perimetrali, caratterizzante la proposta di Serlio, non abbia raggiunto il successo e la fama di altre invenzioni architettoniche da lui divulgate: su tutte la celebre “serliana”, ossia la triplice apertura con due architravi ribassati fiancheggianti un arco a tutto sesto, che gli architetti manieristi, barocchi ed eclettici, fino al primo novecento, eleggono a stilema di fondamentale importanza.

La risposta non può che essere una: la scarsa fortuna incontrata dallo schema di solaio serliano, tanto nei soffitti quanto in altre parti di edifici (ad esempio, intelaiature di finestre o di lucernari), è da addebitare alla natura stessa, strettamente emergenziale, di questa struttura. Una struttura che risulta stimolante e curiosa nella misura in cui, appunto, la si vede come “ripiego”, come “eccezione alla regola” in momenti particolari. Mentre tutti i suoi limiti costitutivi verrebbero alla luce ove se ne volesse fare un uso più ambizioso, in contesti di maggiore impegno. In altre parole, il ritrovato tecnico, pur se dotato di indubbi pregi formali, non riesce a farsi percepire come “motivo”, come “disegno” in sé e per sé.

Come in tutti i casi in cui tra architettura e decorazione vi è effettiva reciprocità e mutualità, i motivi ornamentali storicamente più diffusi (basti pensare a mensole, archi, architravi, chiavi di volta) nascono dal cristallizzarsi di soluzioni costruttive non solo di particolare efficacia, ma anche facilmente generalizzabili ed estensibili, nell'uso che le generazioni future potranno farne. Proprio per la loro riconoscibilità e universalità, tali soluzioni danno luogo ad archetipi formali che trasmigrano via via in materiali e situazioni sempre diverse, senza tuttavia mai smarrire l'identità originaria.

Ecco allora che, nel proporre all'attenzione dei lettori il suo solaio, Serlio sa benissimo di offrire loro una soluzione interessante e meditata, e non nasconde il proprio legittimo orgoglio per questo come per tanti altri esercizi brillantemente risolti. Al tempo stesso, egli non prova nemmeno ad impostare un ragionamento che vada oltre pochi, elementari rilievi di carattere pratico: consapevole com'è del fatto che un'invenzione tecnica non può mai essere in sé e per sé, senza ragioni stilistiche ed etiche superiori, fonte di decoro. ΔΔΔ

5 Il disegno si trova al foglio 45 del *Livre de portraiture* di Villard. Vedi al seguente link: <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm>

FÉLIX FÉNEON • L'arte dal droghiere

Nel 1920 Leonetto Cappiello (1875-1942) realizzava a Parigi, in un negozio situato al numero 20 di rue Jean Goujon, un ciclo di decorazioni murali che fece sensazione. All'epoca Cappiello, che si era stabilito in Francia da oltre vent'anni, era all'apice della sua fama di caricaturista, grafico ed autore di affiches pubblicitarie per aziende quali Campari, Cinzano, Klaus, Thermogène, Liebig e molte altre. Il suo passaggio alla scala monumentale, pensata non per la cartellonistica ma per una decorazione permanente, inaugurava idealmente l'intenso capitolo di arte murale che avrebbe caratterizzato gli anni Venti e Trenta in Europa. Furono diversi i critici che elogiarono l'umorismo e la spontaneità con cui l'artista di origine italiana aveva decorato il negozio, oggi non più esistente. L'autore dell'articolo che qui pubblichiamo, Félix Fénéon (1861-1944), era certamente il più illustre di tutti. Tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, collaborando a riviste come La Revue Blanche, La Vogue, La Revue moderniste, Le Symboliste, La Cravache, La Plume, Le Chat noir, poi ai quotidiani Le Matin e Le Figaro, Fénéon era stato il sostenitore della migliore arte neoimpressionista e simbolista in Francia, valorizzando fra gli altri Seurat, Signac, Luce, Vallotton, Van Gogh. In seguito fu direttore artistico della galleria d'arte Bernheim-Jeune, per conto della quale curò importanti pubblicazioni, nonché il periodico Bulletin de la Vie artistique. Non meno importante fu il ruolo che recitò anche in ambito letterario, recensendo scrittori e poeti quali Mallarmé, Rimbaud, Proust, Schwob, Jarry, Apollinaire, e cimentandosi egli stesso in prose brevissime (Romanzi in tre righe, Milano, Adelphi, 2009). L'articolo su Cappiello, il cui titolo originale è L'art chez l'epicier, uscì il 1 novembre 1920 sul Bulletin de la Vie artistique, ed è ristampato nell'edizione completa degli scritti di Fénéon: F. Fénéon, Oeuvres plus que complètes, Genève, Droz, 1970, v. I, p. 381. Traduzione nostra.

Viviamo in un'epoca di riabilitazioni. Nessuno aveva ancora tentato quella del droghiere. Flaubert l'aveva massacrato, e i partigiani dell'esoterismo in arte erano ben lieti di attribuire l'incomprensione di cui si sentivano vittime alla grettezza di un'umanità capeggiata dal droghiere. Adesso sono gli artisti a precedere i poeti sulla via di Damasco. Uno di loro, Leonetto Cappiello, ha appena portato a termine, in una drogheria di rue Jean Goujon, un ciclo decorativo murale in cui, con la *verve* di uno Snyder⁶ che si fosse innamorato della nostra arte del diciottesimo secolo, celebra gli splendori della gastronomia.

È un'orgia di cibarie mirabolanti. Un cavallo di pan pepato, sormontato da una ninfa volteggiante, galoppa alla testa di un gruppo di porcellini che si danno alla fuga alla vista di un cuoco minaccioso. Mentre degli amorini fanno incetta di abiti, pettini e piumini, dei geni femminili fanno circolare zucche imponenti e frutti polposi. Altrove, dei cinesi si baloccano con scatole di té. Un impulso festoso sospinge questa folla di buongustai in un'indiviolata sarabanda.

Cappiello si è tenuto lontano da qualunque alterigia. Dalla ninfa alla zucca, tutti gli eroi di questa apoteosi delle vivande sono pieni di bonomia. Ma il decoratore ha dato prova di una comprensione più alta del compito affidatogli. Ha adattato la tonalità della decorazione alle note dominanti delle merci in esposizione. Ha fatto sì che le confezioni di lucido da scarpe e le scatole di candele ne diventassero parte.

Il *Bulletin de la Vie artistique* non è solito emettere giudizi e vuole limitarsi, com'è suo programma, a dare informazioni precise. Ma non può nemmeno misconoscere la portata di ciò che Cappiello ha così felicemente realizzato. Crede perciò di non infrangere i limiti che si è dati, analizzandone un po' più a fondo l'operato.

La concezione che ne emerge è schiettamente moderna. L'arte per l'arte, come la si definiva non senza una certa tracotanza, cede il passo, nelle attese di un mondo ormai non più convinto che la bellezza plastica sia prerogativa di pochi appassionati, all'arte applicata. Non basta affidare agli arredatori la progettazione dei nostri appartamenti. Occorre introdurre l'arte nella vita concreta. Decorare negozi è il modo più efficace di contribuire alla diffusione delle idee moderne. ΔΔΔ



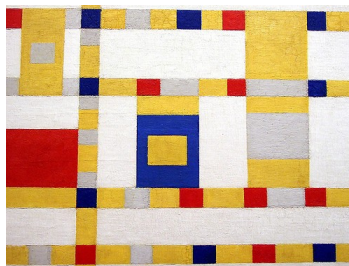
6 Frans Snyder (1579-1657), pittore fiammingo di nature morte e soggetti animalistici [n.d.r].

LIBRI • Luigi Paolo Finizio • Piet Mondrian, il chiaroveggente

Questo documentatissimo saggio, a firma di uno dei maggiori studiosi italiani delle avanguardie artistiche del secolo XX, non rientra nella tipologia di quelli a cui FD dedica normalmente le sue recensioni. Ma la brillantezza con cui Mondrian vi viene tratteggiato ne fa il testo ideale per comprendere appieno il ruolo esercitato dall'artista olandese, nel proprio tempo ed oltre di esso. Quindi non solo nel panorama della storia e della critica d'arte, ma anche sullo sfondo più ampio della cultura visiva, dell'antropologia, degli usi e costumi che caratterizzano l'approccio contemporaneo a tutte le accezioni del decoro, da quella architettonica ed urbanistica a quella che concerne la dimensione corporea e psichica dell'individuo. Insomma, il libro offre non solo un convincente ritratto di Mondrian nelle diverse fasi della sua ricerca matura, dagli anni '10 alla morte avvenuta nel 1944, ma aiuta anche a capire in che modo il suo astrattismo neoplastico sia diventato un cifrario noto e diffuso su scala planetaria.

I lettori di questa rivista sanno bene che essa ha espresso e continua ad esprimere senza alcun timore reverenziale le proprie critiche nei confronti della concezione "acefala" (così ci è capitato più volte di definirla) impostasi nell'età del razionalismo e del funzionalismo e che, su questo piano, essa non fa sconti a nessuno. Diciamo allora che dalla sua postazione di pittore (rigorosamente pittore, e il libro lo testimonia, evitando di indulgere a troppo facili parallelismi col mondo dell'architettura e della progettazione in genere, che vengono chiamati in causa solo laddove i rapporti reciproci hanno una più che valida base documentaria), Mondrian vuole volare alto. Molto più in alto rispetto alla spirale degenerativa che una certa concezione minimalista e riduttivista - concezione che è alla base anche della sua poetica - innescherà via via nel panorama oggettuale ed architettonico novecentesco. A questo proposito, Finizio non manca di sottolineare tutte le difficoltà e le delusioni cui l'artista andò incontro quando volle dare al proprio lavoro una destinazione pubblica, inserita nello spazio-tempo della casa, della strada, della città. Eppure, sulla carta, il dialogo con la generazione capeggiata dai Gropius e dai Le Corbusier avrebbe dovuto essere facile, addirittura scontato. Viene da pensare - l'autore non lo dice, ma varie sue considerazioni a margine lo lasciano intendere - che l'omogeneità generazionale, di per sé indubbia, non riuscisse a penetrare fin dentro la spiritualità più profonda del lavoro di Mondrian.

Una cosa almeno è certa: nel suo utopismo forse ingenuo, talora sconfinante in un ascetismo e in un intellettualismo fin troppo algidi, il pittore olandese non avrebbe mai sottoscritto la tesi cara a tanti suoi colleghi architetti, Loos *in primis*, secondo la quale tra architettura ed arte vi era una scissione ormai incolmabile. E che proprio prendendo atto di questa scissione si doveva di lì in poi vivere ed operare. Nel suo rifiuto di separare l'arte dalla tecnica, l'estetica dall'etica, egli continuò per tutta la vita a somigliare, nel chiuso del suo studio, ad un maestro del rinascimento più che ad un suo contemporaneo. Col loro costante, quasi insostenibile biancore punteggiato di pochi quadri e suppellettili, i vari atelier in cui l'artista lavorò tra Parigi, l'Olanda e New York sono più che mai l'*hortus conclusus*, l'opera d'arte totale in cui tutte le tensioni che attraversano il suo lavoro si stemperano e si acquietano. Magari solo per pochi attimi immortalati in una fotografia, attimi però di grande intensità, che Finizio riesce felicemente a cogliere e a far parlare. Luigi Paolo Finizio, *Piet Mondrian, il chiaroveggente*, Roma, Europa Edizioni, 2016. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

p. 1: Moto Guzzi "Normale", 1921 (www.motoinfo.it) • p. 2: Testo e tavola da *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio bolognese*, Venezia, Franceschi, 1618, libro I, p. 16 • p. 4: Marcello Nizzoli, *Macchina per scrivere Olivetti Lexicon 80*, 1949 • p.5: le edizioni 1963 (Bologna, Cappelli, con titolo originale) e 1972 (Torino, Einaudi, con titolo definitivo) del libro *Introduzione al disegno industriale* di Gillo Dorfles • p. 6: Modellino di solaio serliano (realizzazione e foto Massimo Corradi, LabMAC, Università degli Studi di Genova) • p.7: Leonetto Cappiello, *Bouillon Kub*, 1931 • p. 8: Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie (part.)*, 1943, olio su tela, cm. 127 x 127, New York, Museum of Modern Art.

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • info@faredecorazione.it