FAREDE©RAZIONE

Rivista bimestrale di discussione sui temi del decoro in arte • numero 33 • maggio/giugno 2017
www.faredecorazione.it

SOMMARIO

EDITORIALE • A me mi piace il mare *1*
GEORGE BAIN • Agli dei piacciono i numeri dispari *2*
MARCO LAZZARATO • L'idea del Bello ed una nuova Manifattura Artistica *4*
ROSE RODRIGUES • Calçadas portuguesas *5*
ENRICO MARIA DAVOLI • Mar largo *7*
LIBRI • R. Manzini / A. Tozzi Di Marco • Un sarcofago egizio per Giuseppe Parvis *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • A me mi piace il mare

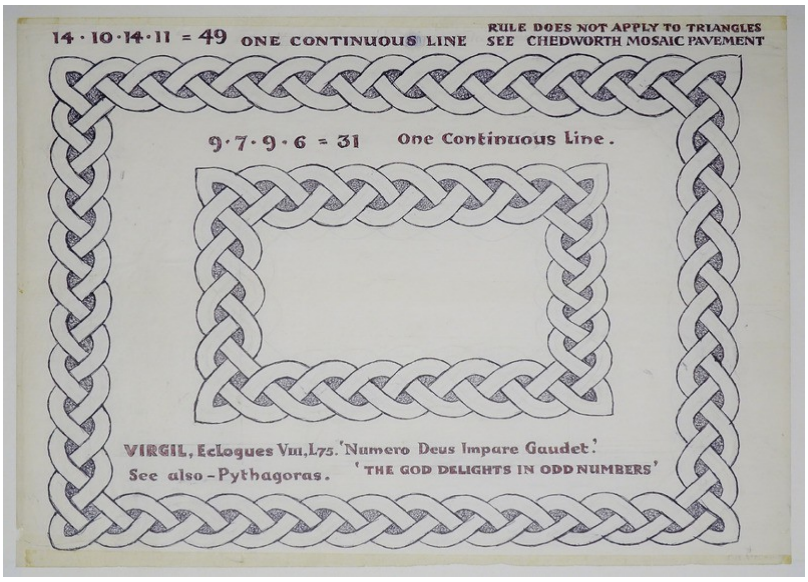
"A Genova ho incontrato un signore / che con un giro di parole / mi ha fatto capire che a Genova c'è il mare. / Il mare l'abbiamo avuto anche a noi a Milano, / tutto cosparso del suo bel ondeggìo che esso c'ha dentro, / esso andava da Porta Lodovica fino in via Farini, / via Torino tutto un scoglio, / che c'è ancora il pesce adesso in via Spadari. / Poi sono arrivati i tedeschi / e hanno spaccato su tutto... c'è rimasto l'idroscalo / che c'è ancora la gente abbronzata adesso." Così, nel 1973, *A me mi piace il mare*, la canzone di Jannacci-Ponzoni-Pozzetto. Se il poeta e il contadino di Cochi e Renato si fossero dati all'urbanistica, e le palme e i banani in piazza Duomo fossero un loro giro di parole per farci capire che il mare è di nuovo a Milano, potremmo tranquillamente arrenderci alla dittatura dei talenti comici cresciuti al Derby e allo Zelig.
Ma no, qui i cabarettisti sono seri e, soprattutto, democratici. Starbucks, che nel 2018 aprirà la sua prima caffetteria italiana nella vicina piazza Cordusio, è stata la sola partecipante e la vincitrice di un bando pubblico triennale per il verde di piazza Duomo. Evidentemente nessuno si è chiesto se non vi sia una qualche differenza tra piazza Duomo e uno spartitraffico in tangenziale. La sponsorizzazione è costata 200.000 euro: cifra modicissima a fronte della pubblicità che ne è venuta e ne verrà. L'architetto Marco Bay ha realizzato un rettifilo di piante ad alto fusto che è una misteriosa parodia del lungomare di Sanremo e di tante altre località balneari in cui i milanesi vanno comodamente in vacanza. Oltre quella cortina vegetale, il Duomo sembra davvero tutto uno scoglio, come la via Torino di Cochi e Renato. Amministratori, progettisti, imprenditori: di quale accoglienza, di quale cultura dell'incontro parlate? Al massimo, questa è una sosta-caffè in un autogrill della Genova-Ventimiglia. ΔΔΔ

C'è un filo conduttore che lega questo numero di FD al precedente: la persistenza, nella cultura decorativa medievale e moderna, di temi decorativi già presenti nell'arte romana antica. Due mesi fa, uno sguardo all'arte celtica aveva evidenziato i suoi debiti con la decorazione architettonica romana. In questo numero, è la calçada portuguesa *a proporsi come una moderna ripresa, ridotta all'osso ma indubbiamente efficace, dei mosaici pavimentali di età imperiale. È anche per questo motivo che ci rivolgiamo nuovamente all'artista scozzese George Bain (1881-1968), e in particolare alla George Bain Collection, il fondo di autografi custodito presso il Groam House Museum di Rosemarkie.*
Le tre tavole di Bain qui riprodotte, sono autosufficienti l'una rispetto all'altra, ma molto godibili anche in sequenza. Esse hanno per oggetto un affascinante tour de force *presente nel repertorio dei mosaicisti-decoratori romani: la progettazione di una cornice quadrangolare ad intreccio, costituita di una sola linea ininterrotta anziché di più linee distinte. Lo stratagemma consiste nell'eliminare da uno dei quattro lati della cornice, aumentando impercettibilmente le dimensioni del modulo, uno degli incroci-chiave in cui le "corde" dell'intreccio passano l'una sull'altra. Così facendo, la somma degli incroci-chiave allineati sul perimetro della cornice non dà più, come di norma, un numero pari ma, appunto, dispari.*
I testi esplicativi con cui Bain affianca i disegni spiccano sia per i riferimenti letterari e filosofici, sia per le osservazioni intorno al rapporto tra la civiltà romana e le antiche popolazioni scozzesi. Sotto, in calce ad ogni tavola, la traduzione del rispettivo testo.

[A sinistra, dentro la doppia cornice]
La bordura interna si compone di 4 linee. I lati sono di 14·14·14·14
Quella esterna è di 13·14·14·14 ed è una linea ininterrotta concepita come simbolo di sicurezza
a protezione del leone che ha divorato per intero, tranne la testa e le corna, un cervo a 12 rami.

[A sinistra, sotto la doppia cornice]
Eoghan Carmichael[1] fu il primo a scoprire che gli artisti pitti si servivano di questo metodo,
basato sul numero dispari, per tracciare linee ininterrotte.
Mosaico pavimentale romano da Verulamium.[2]
Il significato probabile?
La mia ipotesi è che il leone simboleggi Roma
e la testa e le corna del cervo rappresentino gli abitatori, mai sottomessi,
delle zone situate a nord delle fortificazioni difensive romane.

1 Amico e collaboratore di George Bain, citato nel libro *Celtic Art.* Vedi G.Bain, *Celtic Art. The Methods of Construction*, London, Constable, 1951, p. 22 [*n.d.r.*].
2 L'odierna St. Albans [*n.d.r.*].



[In alto, fuori dalla cornice grande]
14·10·14·11 = 49. Una sola linea ininterrotta.
La regola non vale per i triangoli. Si veda il mosaico pavimentale di Chedworth[3].

[In alto, dentro la cornice grande]
9·7·9·6 = 31. Una sola linea ininterrotta.

[In basso, dentro la cornice grande]
Virgilio, *Ecloghe*, VIII, 75: *Numero deus impare gaudet*.
"Agli dei piacciono i numeri dispari". Vedi anche Pitagora.

[a sinistra]
Frammento di mosaico. Pavimento della villa romana di Chedworth.

[Al centro, sotto il riquadro rosso]
La linea rossa esterna non esiste nella fotografia da cui è stato tratto il disegno.

[Al centro, in basso]
Se questo pannello rappresenta l'inverno,
allora la collocazione delle altre tre stagioni potrebbe essere quella mostrata qui accanto. ΔΔΔ

3 Località del Gloucestershire ove, nel 1864, si scoprì una delle maggiori *villae* della Britannia romana, costruita ed ampliata nei secoli II-IV d.C.

In Italia, con il termine "artistico" si indicano vari settori produttivi. Essi patiscono però una indeterminatezza terminologica, che impedisce una chiara lettura dei fenomeni e una reale comprensione delle realtà in essere. Restauro, artigianato artistico, industria artistica, mobile d'arte, design d'interni - solo per citare le definizioni più note - indicano categorie professionali e filiere produttive specifiche, che trovano i propri riferimenti istituzionali in strutture di rappresentanza separate, spesso in antitesi fra loro. L'industria artistica siede così al tavolo della Confindustria, ma i problemi di un'azienda metalmeccanica con centinaia di addetti sono altra cosa rispetto a quelli di una "artistica" che ne ha solo qualche decina. L'artigiano "artista" siede al tavolo con altri artigiani, quali idraulici o elettricisti, abituati ad operare in contesti normativi e progettuali diversissimi dai suoi. Il designer siede al tavolo con ingegneri edili ed architetti, che si occupano di questioni tecniche e cantieristiche, estranee alla sua competenza professionale.
Il problema non si pone solo nella rappresentatività "verticale", che è quella che poi determina le linee politiche di sostegno all'impresa, ma anche nell'operatività "orizzontale". L'artigiano "artista" che produce mobili, per esempio, potrebbe benissimo ricorrere alla prototipazione con stampa 3D, ma chi possiede le relative competenze e tecnologie, di solito lavora per altri settori, e difficilmente si troverà a dover interagire con lui. Vi è insomma in Italia un settore portante dell'economia, che macina numeri da capogiro quanto a fatturato e ad *export*, e che a parole tutti celebrano con l'obsoleta etichetta di *Made in Italy*, ma nei fatti nessuno sostiene, per l'impossibilità lessicale e concettuale di leggerne le dinamiche e capirne le problematiche. Proviamo allora a mettere ordine, proponendo un termine ed una definizione appropriati.
Il punto di partenza è questo: il fondamentale settore produttivo di cui stiamo trattando ha come oggetto la produzione della "bella forma". Chiunque operi in questo settore, a prescindere dalla funzionalità e robustezza di ciò che produce, se elabora la forma sbagliata, non vende un solo esemplare della propria produzione, e si ritrova con i magazzini pieni, le nuove tecnologie ferme, i nuovi materiali portati in discarica e gli addetti inesorabilmente licenziati. Elenchiamo per esteso le conseguenze, perché l'innovazione tecnologica e i nuovi materiali sono il *mantra* che viene continuamente ripetuto all'industriale e all'artigiano "artistici", nei vari tavoli istituzionali a cui siedono. Ma per un'azienda produttrice di bulloni, la forma corretta è quella imposta a priori dalle norme UNI e ISO, per cui tutto sta nell'acquisire le tecnologie che ne consentano la produzione in minor tempo e a un minor costo. Al contrario, per un'azienda che produce mobili d'arte, la questione non si pone tanto in termini di tempo e di costo, quanto di forma, perché è la forma che i ricchi clienti dei mercati emergenti comprano, senza badare a spese.
Potremmo perciò affermare quanto segue: esiste in Italia un ampio settore produttivo, che definiamo "manifattura artistica", che ha come fine produrre la "bella forma". A questo settore appartengono tutti coloro che, a vario titolo e con varie competenze, hanno come scopo, appunto, la produzione della "bella forma". Se con il loro lavoro artisti, designer, architetti, artigiani (ma anche ingegneri, informatici, periti tecnici eccetera) perseguono la "bella forma", allora rientrano in questo settore, altrimenti appartengono a settori diversi. Un caso esemplare: la vetreria che si occupa delle finestre per l'edilizia e quella che produce vetrate in grisaglia e legatura a piombo, a parte la materia prima ed alcune normative, hanno ben poco in comune. Se il fine del settore è la "bella forma", allora ad esso devono essere dedicati studi, ricerche, finanziamenti, ma anche laboratori, centri di ricerca universitari e accademici. Insomma, il fine richiede la stessa mole di investimenti fatta fin qui sui mezzi, cioè le nuove tecnologie, che sono sì imprescindibili ma anche inutili, se non si raggiunge, appunto, il fine formale.
Se l'idea del bello non è un astratto tema filosofico, ma un concreto valore per un intero sistema produttivo, bisognerebbe in questa sede essere un po' più concreti, cercando di fissare alcuni concetti utili alla prassi. Sul piano filosofico, bello è ciò che coinvolge l'intelletto per le sue qualità intrinseche di proporzione, compiutezza, armonia, misura; piacevole è invece ciò che non va oltre la mera stimolazione sensoriale. L'espressione "mi piace" è opinabile, perché frutto di sensazioni/gusti individuali; il bello, invece, se non oggettivo, è comunque argomentabile perché coinvolge le qualità intellettive della persona. Condizionare un intero settore produttivo al "mi piace" è come giocare alla lotteria: si può aver fortuna e trovare il prodotto con la forma che piace a tutti, ma non vi è nessuna garanzia che il prodotto successivo abbia lo stesso successo e consenta al produttore di mantenere le stesse quote di mercato. Ciò che piace qui non necessariamente piace altrove, ciò che piace oggi può non piacere domani.
Posto che le qualità intellettive sono equamente distribuite in tutti gli esseri umani, puntare sul bello significa invece avere come mercato potenziale l'intera umanità. Inoltre, il valore attribuito agli oggetti "belli" permane nel tempo e consente ai produttori nostrani di mantenere i propri mercati e qualificarsi come poli di

eccellenza, resistendo meglio alla concorrenza della manifattura a basso costo dei paesi emergenti (Thailandia, Messico, eccetera). Ciò che "piace" attrae per la sua apparenza, il "bello" per la sostanza, che deriva da qualità come l'ordine, la proporzione, la compiutezza della forma. La bella forma è l'opposto dell'informe e del deforme: l'una attrae costantemente per la sua armonia, gli altri sul momento risultano stimolanti per la loro stranezza, ma vengono ben presto a noia. Vincenti nell'immediato, nel medio e nel lungo periodo determinano la crisi del sistema che li produce.
Tutti sono in grado di produrre sciocchezze e bizzarrie, ma queste non rappresentano un vantaggio competitivo fra distretti produttivi del *Made in Italy* e quelli asiatici, e, dati i tempi di crisi, i clienti le gradiscono sempre meno. Naturalmente, nella pratica i confini sono più sfumati: su un oggetto di pochi euro da vendersi al supermercato la ricerca del bello può essere fuorviante, ma per complementi d'arredo del costo di migliaia di euro, discendere la china dello "strano" e del "bizzarro" può essere molto pericoloso. Fra questi due estremi vi sono innumerevoli casi intermedi, in cui il "bello" e il "mi piace" devono trovare la loro giusta proporzione nelle definizione della forma.
Tornando alla bella forma, questa trae le proprie virtù dalla buona forma, cioè una forma corretta, sia deontologicamente che metodologicamente: quindi ponderata, misurata, equilibrata, compiuta. La buona forma è il luogo della tradizione, dei saperi artigianali, della scuola, delle regole e dei canoni, insomma di tutto ciò che è necessario conoscere per agire secondo le regole dell'arte. Se la bella forma è, per così dire, il premio al vincitore, la buona forma è l'allenamento quotidiano per potersi iscrivere alla gara e aspirare ai primi posti. La buona forma, proprio perché nasce dal sapere, è quella che costruisce i distretti, legittima le scuole, crea le eccellenze, insomma genera e mantiene un sistema produttivo radicato sul territorio. Anche la buona forma, però, deve poggiare i piedi per terra, e questa solida base d'appoggio è la giusta forma.
Il Moderno ha eretto un tempio al nesso forma-funzione. Ma la funzione propria - come siamo soliti definirla - è solo una metà del problema. L'altra metà è rappresentata dalla funzione civile cui l'oggetto è destinato. Come dire che, a pari comodità, una sedia destinata ad un bar di periferia è cosa diversa da una destinata ad un hotel di lusso. La giusta forma è quindi la base del sistema, il prerequisito in assenza del quale non ha alcun senso cimentarsi nell'ideazione di un manufatto. Essa è nella simbiosi fra la necessità funzionale che il manufatto deve soddisfare in termini di comodità, funzionalità, robustezza, e il ruolo civile - il decoro - cui esso deve assolvere.
Concludendo, la questione potrebbe riassumersi così: una volta risolto il doppio problema (funzione propria/funzione civile) della giusta forma, l'idea deve passare il vaglio della buona forma, dopodiché essa può concorrere alla bella forma. Bella forma che non è una conseguenza automatica ma, piuttosto, dovrebbe diventare l'ambizioso obiettivo di chiunque operi all'interno della manifattura artistica. ΔΔΔ

ROSE RODRIGUES • Calçadas portuguesas

La denominazione *calçada portuguesa* (in italiano, "selciato portoghese") si riferisce alle selciature tradizionali lusitane presenti sia nella madrepatria, sia nei paesi extraeuropei che un tempo le erano sottomessi, ma anche in paesi limitrofi, come la Spagna, che ne hanno importato le procedure. La posa in opera avviene componendo blocchi di pietra, di forma approssimativamente cubica, posizionati uno ad uno, stuccando a mano gli interstizi tra l'uno e l'altro. La tecnica è simile a quella usata nel caso dei sampietrini a Roma o dei lastricati in porfido comuni a tanti centri urbani italiani, ma con una differenza, almeno rispetto ai sampietrini, in cui predomina un solo colore, il grigio scuro della leucitite, roccia eruttiva tipica delle zone vulcaniche laziali. La *calçada portuguesa* prevede infatti l'utilizzo di pietre, perlopiù calcaree, di colore bianco e nero (ma a seconda delle zone vi sono anche varianti marroni, rossastre, azzurre e verdi), allo scopo di ottenere, con opportune composizioni, motivi ornamentali e figurativi di una certa complessità.
Visto da una posizione panoramica o semplicemente camminandovi sopra, l'effetto-mosaico è unico: non a caso, a Lisbona come nelle altre città portoghesi, strade e marciapiedi ricoperti a *calçada* sono tra le massime attrazioni turistiche. Ma anche le ex-colonie, dal Brasile al Mozambico, dall'Angola a Macao, da Capo Verde a Timor, offrono mirabili esempi di *calçada*. Naturalmente, per creare queste opere uniche nel loro genere, occorrono artisti-artigiani altamente specializzati, disponibili a un lavoro manuale duro e faticoso: una specie, inutile dirlo, in via di d'estinzione, con annesso rischio di scomparsa di uno degli elementi maggiormente distintivi di tante città di origine portoghese.
Le origini della *calçada* sono da rintracciare nel patrimonio architettonico e costruttivo dell'impero romano. Di esso la penisola iberica e segnatamente la *Lusitania*, ossia l'odierno Portogallo, fu parte integrante sin dall'inizio e, culturalmente almeno, ben oltre i termini cronologici fissati dalla sua dissoluzione politica. Con

specifico riferimento al tema della pavimentazioni viarie, in Portogallo si conservano ancor oggi importanti testimonianze di età imperiale romana, tra cui il tratto di strada di età augustea visitabile ad Alqueidão da Serra, presso Porto de Mos, nel distretto di Leiria. Ma come in ogni altra area compresa entro i confini dell'impero romano, anche nel Portogallo antico i disegni pavimentali più complessi e sofisticati sono da rintracciare nei mosaici per ambienti domestici o per spazi urbani, realizzati componendo frammenti litici di piccolo formato, dove le singole tessere, talvolta anche vitree o in terracotta, misurano non più di 1-2 centimetri di lato. Un ampio repertorio di queste composizioni, caratterizzate da ripartizioni geometriche, nodi e intrecci, si conserva nel sito archeologico di Conimbriga (I-III sec. d.C.), nei pressi di Coimbra.
Fu alla fine del secolo XV, sotto il re João II, che le città di Lisbona e Porto registrarono una fioritura urbanistica, le cui conseguenze sono avvertibili ancor oggi. L'espansione dei commerci ad ampio raggio, grazie alla redditività delle rotte oceaniche, e i benefici che l'economia locale ne riceveva, aprirono nuove possibilità nel campo dell'arredo urbano. Si diede il via al progetto di selciatura delle *ruas novas*, le vie di nuova concezione ridisegnate per abbellire i principali centri cittadini. Fidando sulla qualità della pietra reperibile nella regione di Porto, Joao II ordinò la pavimentazione della *Rua Nova* di Lisbona, da cui trassero impulso le cave situate nei pressi di Cascais, a venticinque chilomatri dalla capitale. Sarebbe toccato al suo successore, Manuel I, completare quell'arteria cittadina, che i cronisti dell'epoca vantano come la più trafficata e internazionale delle grandi strade cinquecentesche in Europa. Le opere di arredo della città ebbero nuovo impulso nella seconda metà del secolo XVIII, con la ricostruzione seguita al terremoto del 1755.

In epoca moderna, e con le caratteristiche procedurali ed ornamentali oggi universalmente note, il maggior promotore della *calçada portuguesa* fu, tra il 1840 e il 1846, il tenente generale Eusebio Cândido Pinheiro Furtado (1777-1861), governatore del castello di São Jorge e profondo conoscitore delle tecniche costruttive romane antiche. Sotto la sua direzione, e col lavoro dei prigionieri che vi erano rinchiusi, la rocca dominante Lisbona e i suoi dintorni vennero adibiti a luoghi di passeggio e di svago, nella cui trasformazione in parco pubblico giocavano un ruolo essenziale, oltre alla vegetazione appositamente messa a dimora, proprio i lastricati a mosaico. Nel 1848, Furtado poté vedere approvato il suo progetto per la piazza del Rossio, il centro nevralgico di Lisbona. La pavimentazione (*calcetamento*) col caratteristico disegno a ondulazioni (ben 8712 metri quadrati completati in soli 323 giorni) giustifica l'intitolazione *Mar Largo*, con cui la si volle dedicare alle esplorazioni e alle scoperte compiute dai grandi navigatori portoghesi. A questa iniziativa ne fecero seguito altre, poste a qualificare i gangli vitali del sistema viario di Lisbona. Veniva così emergendo, nella seconda metà del secolo XIX, la tradizione della *calçada portuguesa*, che si può oggi annoverare come il contributo più originale che la cultura portoghese abbia dato all'arredo degli spazi urbani[4].
La *calçada portuguesa* è un'attività in cui interagiscono storia e tradizione, e la cui continuità si rivela oggi problematica, sia per gli alti costi di manutenzione delle cave e delle attrezzature, sia per la complessità delle leggi ambientali che disciplinano lo sfruttamento delle cave stesse. Tuttavia, nel corso degli ultimi quindici anni la *calçada* ha trovato nuovi sostenitori, anche grazie all'emergere di una domanda connessa ai grandi progetti di respiro nazionale e internazionale. Committenze diverse, con un ventaglio di esigenze più ampio rispetto al passato, hanno anche offerto l'occasione di estendere le possibilità di utilizzo della *calçada*, oltreché agli spazi esterni per i quali era nata, anche alla decorazione di spazi interni privati e pubblici, sia nell'edilizia residenziale, sia in aree commerciali e amministrative.
La municipalità di Lisbona sovvenziona ormai da trent'anni una scuola per la formazione dei *calceteiros*, gli operai specializzati che si occupano di ricuperare e/o creare ex novo le *calçadas*. In quella sede, i destini di persone in cerca di una nuova esperienza di vita, nemmeno consapevoli di essere i continuatori di una tecnica che, in età moderna, conta ormai due secoli, si incrociano con quelli di altre, che sono invece fermamente intenzionate a preservare un'attività artistico-professionale dal futuro incerto. ΔΔΔ

4 Cfr. F. Pires Keil Amaral - J. Santa-Barbara, *Mobiliário dos espaços urbanos em Portugal*, Mirandela, João Azevedo editor, 2002.

Con questo titolo straordinariamente poetico, *Mar largo*, è noto nel mondo il pavimento della piazza più importante di Lisbona, il Rossio: quasi novemila metri quadri lastricati nel 1848, sotto la guida di Eusebio Furtado, pioniere della moderna *calçada portuguesa*, come si legge nell'articolo di Rosemary Rodrigues pubblicato in questo numero di FD. Tuttavia, la fortuna di questo *pattern* semplice ma efficace, così congeniale ad un popolo di navigatori transoceanici quali i portoghesi, è stata tale che col termine *Mar largo* si indica oggi qualunque *calçada* in cui compaia quel disegno a onde bianche e nere. E poco importa che si tratti appunto del Rossio, o dell'ancor più celebre passeggiata di Copacabana a Rio de Janeiro, o del Largo do Senado di Macao, e di tanti altri spazi pubblici in Portogallo e nelle sue ex-colonie sudamericane, africane ed asiatiche, nonché in Spagna, dove le pavimentazioni a *calçada* trovarono accoglienza a fine secolo XIX.
Poiché del motivo in sé è praticamente impossibile percorrere a ritroso la storia fino alle origini remote, diventa ovvio e legittimo, per ogni paese, rivendicare un proprio inizio, un proprio *Mar largo* di riferimento. Ed ecco ad esempio che in Brasile, ex-colonia portoghese enormemente più grande della madrepatria, il *Mar largo* per antonomasia si rintraccia a grande distanza dall'oceano Atlantico (ma tra le braccia dei grandi fiumi che formano il bacino amazzonico) nella pavimentazione della piazza São Sebastião inaugurata a Manaus nel 1901, in pieno *boom* economico legato al ciclo del caucciù.
Che cos'è, tecnicamente parlando, il motivo denominato *Mar largo*? Esso è parente stretto dei motivi a zig-zag, singoli o in serie prolungate e sovrapposte, con cui, sin dall'età preistorica, si sono decorate terraglie ed altri strumenti, oltre naturalmente al corpo umano, sotto forma di tatuaggi e pitture. Ed è probabilmente altrettanto antico di quelli, anche se emerge in modo più sporadico e si presta molto meno ad essere ripetuto in maniera esatta, modulare. Ma passando dagli oggetti di piccole dimensioni alle grandi superfici orizzontali di piazze e strade, esso acquista una maestosità, un carattere avvolgente, che lo rendono davvero unico. Dove il *pattern* a zig-zag spezza la linea, quello a onde la incurva; il primo può essere più o meno acuminato, il secondo presenta avvallamenti più o meno ampi. La parentela tra i due *pattern* è molto stretta anche nella storia della *calçada portuguesa*, fin dai suoi primordi. Nel 1842 infatti, all'inizio della sua avventura nel campo della *calçada*, Eusebio Furtado ordinò ai prigionieri che lavoravano ai suoi ordini di pavimentare i terrapieni della rocca di São Jorge con un motivo a zig-zag; qualche anno dopo, di fronte al grande spazio civico del Rossio, optò per il motivo a onde.
Vi sono *Mar largo* anonimi (anche il capostipite giunto fino a noi, quello del Rossio, sostanzialmente lo è, perché Furtado si appoggiava molto saggiamente ai *pattern* desunti dalla tradizione della Lusitania romana, dandone un'interpretazione "media", assolutamente classica e composta) e vi sono *Mar largo*, per così dire, "d'autore", come quello disegnato nel 1970 dall'architetto-paesaggista brasiliano Roberto Burle-Marx (1909-94) per il lungomare di Copacabana, concedendosi delle sinuosità più pronunciate e tropicali, probabilmente ispirate non agli esempi portoghesi ma al modello indigeno di Manaus. Ma di fronte ai grandi temi della decorazione, anche l'autore ha ben poco di cui vantarsi, se per autore s'intende, volgarmente, il responsabile di un'idea e di una forma "nuove", attribuibili a lui e a lui solo. In decorazione, e tanto più nella decorazione destinata ai luoghi della convivenza civile, per autore si deve intendere piuttosto l'interprete di un testo già scritto, da eseguirsi in modo più solenne o più spigliato, più ritmato o più languido, e i cui valori melodici ed armonici fondamentali possono essere, entro certi limiti, trasfigurati, mai ignorati.
Che *Mar largo* sia, in fondo, un grande spartito, un brano musicale "no copyright" che tutti hanno la possibilità di reinterpretare e suonare (naturalmente a proprio rischio e pericolo, come quando ci si misura con gli *evergreen* musicali, sapendone appena fischiettare un ritornello), lo testimonia anche la sua fortuna nel campo della pittura *tout court* e segnatamente dell'arte *optical*. A nessuno verrebbe in mente di chiamare *Mar largo* un dipinto a onde bianche e nere di Bridget Riley, tali sono gli effetti distorsivi, ubriacanti, che la pittrice inglese nata nel 1931 ha impresso alle proprie tele. Ma un ricordo di quella lunga traversata, di quel mare sempre in movimento, vi si coglie ancora. ΔΔΔ

Scritto da due ricercatori torinesi e pubblicato nel 2015 da una casa editrice specializzata in egittologia, Kemet di Trofarello (TO), questo interessante volumetto rievoca la vita e l'opera del mobiliere italiano, lungamente attivo al Cairo, Giuseppe Parvis (1831-1909). Ma la visuale si allarga anche ai rapporti Italia-Egitto, e alla fiorente comunità italoegiziana nel cui contesto si svolse l'attività artistica e imprenditoriale di Parvis. Formatosi come scultore ed ebanista, frequentando l'Accademia Albertina di Torino e soggiornando a Parigi, nel 1859 Giuseppe Parvis emigrò al Cairo. Qui risiedette per quarant'anni, impiantandovi l'azienda mobiliera "Giuseppe Parvis". Il successo commerciale fu vistoso: il khedivato egiziano e diverse case regnanti europee scelsero Parvis come fornitore ufficiale; le esposizioni universali di Parigi (1867, 1878), Vienna (1873), Philadelphia (1876) gli diedero fama internazionale; la famiglia reale italiana lo insignì di numerosi riconoscimenti. Attrezzata al Cairo con 8 macchine modernissime e 28 operai, la "Giuseppe Parvis" arrivò ad impiegare un numero molto più alto di dipendenti. Nel 1900, mentre i figli assumevano la direzione dell'azienda, il fondatore rientrò a Torino e vi trascorse gli ultimi anni di vita. Fu sepolto nel locale cimitero monumentale, in un antico sarcofago donatogli dal *khedivé* Isma'il. Di qui il titolo, dal sapore romanzesco, del libro.

La peculiarità del lavoro di progettista di Parvis fu quella di aver saputo elaborare uno stile dal grande fascino, spendibile tanto in Egitto, dove il mobile moderno all'occidentale non aveva ancora fatto breccia, quanto in Europa e Stati Uniti, dove eclettismo ed orientalismo erano all'apice della loro fortuna commerciale. Lo "stile Parvis" - così venne ben presto etichettato ed apprezzato ovunque - riusciva insomma a fondere le moderne soluzioni dell'arredo borghese, con una vasta gamma di spunti legati alla tradizione del paese adottivo. Il repertorio ornatistico dei mobili Parvis ci parla di un Egitto non più solo immaginato, ma anche studiato *in situ*, con attenzione sia per il versante antico, improntato alla civiltà dei faraoni, sia per quello medievale-moderno, islamizzato. Allo scopo, Parvis ottenne il permesso di visitare moschee, edifici religiosi e tombe fino ad allora inaccessibili agli occidentali, traendone osservazioni di prima mano.

Gli autori hanno concepito il libro da egittologi e non da esperti di storia della decorazione e del mobile, competenze loro estranee. Ma le notizie da loro raccolte sono molto interessanti anche in tal senso. Nell'epoca del decollo del disegno industriale (la famosissima sedia Thonet numero 14 è del 1859), Parvis è un protagonista della prima industrializzazione di un paese conteso dalle principali potenze europee. Un paese, l'Egitto, frequentatissimo dalla cultura italiana (basti pensare all'*Aida* di Verdi, composta per il teatro dell'opera del Cairo), e partecipe del clima internazionale della *Belle Époque*. Lo stile neofaraonico e neomoresco dei mobili di Parvis è una spia eloquente di come, da sempre, ricerca decorativa e parametri progettuali cooperino e si rafforzino a vicenda. La vicenda di questo artista-artigiano ingiustamente dimenticato - come tanti altri, si può presumere - dimostra quanto sia erronea la pretesa, tipica di molta storiografia delle arti minori e del design, di separare la storia dell'industria moderna dagli apporti della cultura decorativa. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

p. 1: *Calçada portuguesa* nel Chiado di Lisbona • p. 2: George Bain, *Mosaico pavimentale da Verulamium*, disegno, s.d., Rosemarkie, Groam House Museum. • p.3: George Bain, *Due schemi di cornice ad intreccio con linea ininterrotta* e *Mosaico pavimentale da Chedworth*, disegni, s.d., Rosemarkie, Groam House Museum. • p. 6: *Calçada portuguesa* nel Rossio di Lisbona • p. 7: *Calçada portuguesa* sul lungomare di Copacabana, Rio de Janeiro • p. 8: Salotto Parvis all'Esposizione italiana, Milano 1881, tavola dal catalogo Sonzogno (www.antichitasantoro.com).

Redazione e contatti

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