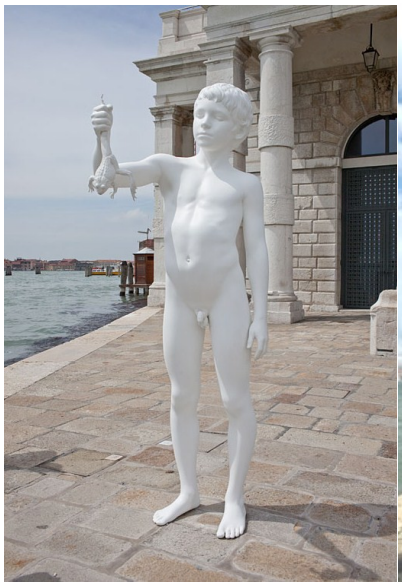
FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 11 · settembre/ottobre 2013
www.faredecorazione.it



Sommario

Editoriale / La Quadriennale di Venezia	*1*
Fonti / Degradazione degli archetipi · MIRCEA ELIADE	*2*
Saggi / Tra architettura e decorazione: gli archetipi costruttivi · MARCO LAZZARATO	*6*
Saggi / Liscio, Bianco, Pulito, Trasparente · ENRICO MARIA DAVOLI	*3*
Biblioteca / Il pittore · EUGENIO MONTALE	*3*
Mostre / Felice Giani 1813. Vedute di Villa Aldini a Montmorency / Roma	*8*
Le immagini di questo numero	*8*
Redazione e contatti	*8*

Editoriale / La Quadriennale di Venezia

Per quattro anni, dal 2009 e fino a pochi mesi fa, l'opera dell'artista americano Charles Ray *Ragazzo con la rana* è stata esposta temporaneamente alla Punta della Dogana di Venezia. Ciò per consentire, secondo l'accordo siglato tra Comune e Fondazione Pinault e già prorogato più volte, il restauro e la ricollocazione del lampione di Punta della Dogana. Alla scadenza fatidica sono arrivate puntuali le proteste di chi sosteneva che, privandosi della scultura di Ray, artista le cui quotazioni si stimano in milioni di dollari, la città avrebbe mancato un'occasione irripetibile. Ma cosa significa "milioni di dollari" per un pezzo datato 2009?
L'attuale detentore dell'opera, François Pinault, potrebbe strappare cifre simili solo a un altro Pinault. Altroché mercato e soldi veri insomma: semmai *gentlemen's agreement* tra supercollezionisti interessati a proteggere nomi e prezzi di prima fascia. Ma allora: sul mercato reale, quello dove si paga in denaro sonante, vale di più un lampione in ghisa di metà '800 o una statua di acciaio verniciato del 2009? E se si organizzasse uno scambio tra Fondazione Pinault e città di Venezia, proponendo a Ray di firmare il lampione come opera sua? Il lampione griffato Ray resterebbe al suo posto, e l'amministrazione comunale potrebbe vendere il *Ragazzo con la rana* al miglior offerente. Chiusa l'asta, sarebbe interessante conoscere la somma realizzata.
Che dire poi di quanti parlano di *pruderie* italica davanti alla nudità maschile, o di una Venezia bigotta e antimoderna? Chi dice questo non sa nulla dell'Italia reale, e preferisce ipotizzare delitti di lesa maestà contro il Contemporaneo allo stesso modo in cui gli intellettuali di regime del secolo scorso mettevano in guardia l'opinione pubblica contro i cospiratori, i nemici del popolo, i corruttori della gioventù: additando cioè fantomatici nemici, pur di non scoprire piaghe e contraddizioni tutte interne al sistema. ΔΔΔ

Storico delle religioni, etnoantropologo e scrittore, il romeno Mircea Eliade (Bucarest 1907-Chicago 1986) è, insieme ad autori come Julius Evola, René Guénon, Ernst Jünger, uno degli esponenti di quel pensiero europeo che, lungo il secolo XX, ha approfondito i temi della religiosità, del mito, della magia, privilegiando un approccio spirituale e metafisico rispetto alle più consuete chiavi di lettura socioeconomiche, politico-ideologiche, linguistico-strutturali. Tra le sue opere più celebri: Il mito dell'eterno ritorno *(1949),* Il sacro e il profano *(1956),* Mito e realtà *(1963). Il passo che qui riportiamo con una titolazione redazionale fa parte del* Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1976 (ed. or. 1949-64), pp. 450-51. Come un altro pensatore per molti versi a lui congeniale, Carl Gustav Jung, Eliade contribuisce ad una definizione generale dell'idea di "archetipo", puntualizzando il ruolo attivo, creatore, degli archetipi culturali. Il concetto di "degradazione" da lui sviluppato si può applicare utilmente anche alle forme archetipiche, concrete e tangibili, in cui si radicano i linguaggi e le tecniche della decorazione.*

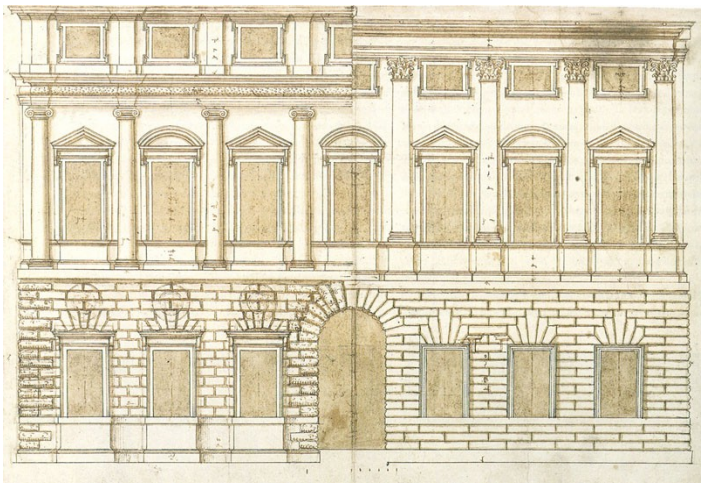
L'archetipo continua a creare anche quando è «degradato» a livelli sempre più bassi. Prendiamo ad esempio il mito delle Isole Felici o del Paradiso Terrestre, che ha occupato non soltanto l'immaginazione dei profani, ma addirittura la scienza nautica, fino alla epoca gloriosa delle grandi scoperte marittime. Quasi tutti i navigatori, anche quelli che si proponevano un preciso fine economico, la via delle Indie, tenevano presente anche la scoperta delle Isole dei Beati o del Paradiso Terrestre. E, come tutti sanno, non furono pochi quelli che credettero di averli scoperti davvero. Dai Fenici ai Portoghesi, tutte le grandi scoperte geografiche furono provocate dal mito del paese edenico. E quei viaggi, quelle ricerche, quelle scoperte sono i soli che acquistarono un significato spirituale e furono creatori di cultura. Se il ricordo del viaggio di Alessandro in India durò imperituro, fu perché, assimilato alla categoria mitica, soddisfaceva al bisogno di una «geografia mitica», la sola di cui gli uomini non possano privarsi. Le basi commerciali dei Genovesi in Crimea e sul Caspio, quelle dei Veneziani in Siria e in Egitto, presupponevano una scienza nautica molto sviluppata, e tuttavia quegli itinerari commerciali «non hanno lasciato nessun ricordo nella storia delle scoperte geografiche»[1].
Le nuove terre e le nuove isole hanno conservato il loro carattere mitico anche quando la geografia era diventata scientifica da molto tempo. L'«Isola dei Beati» sopravvisse a Camoens, attraversò il secolo dei lumi, l'epoca romantica, e non ha perduto il suo posto neppure ai giorni nostri. Ma isola mitica ormai non significa più Paradiso Terrestre: è l'Isola dell'Amore (di Camoens), l'Isola del «Selvaggio Buono» (di De Foe), l'Isola di Eutanasio (di Eminescu), o l'Isola «esotica», un paese di sogni pieno di segrete bellezze, l'isola della libertà, del *jazz*, del completo riposo, delle vacanze ideali, della crociera in vapore di lusso, a cui l'uomo moderno aspira nel miraggio della letteratura, del film, o soltanto della sua immaginazione. La funzione del paese edenico, privilegiato, è rimasta inalterata; soltanto la sua valorizzazione si è più volte deprezzata, dal Paradiso Terrestre (nel senso biblico) al paradiso esotico sognato dai nostri contemporanei. Senza dubbio c'è stata una «caduta», ma una caduta feconda. A tutti i livelli dell'esperienza umana, per quanto si suppongano umili, l'archetipo continua a valorizzare l'esistenza e a creare «valori culturali»: l'Isola dei romanzi moderni e l'Isola di Camoens sono valori di cultura non meno delle tantissime isole della letteratura medievale.
Intendiamo dire che l'uomo, anche se sfuggisse a tutto il resto, è irriducibilmente prigioniero della sua intuizioni archetipali, create nel momento in cui prese coscienza della propria posizione nel Cosmo. La nostalgia del Paradiso si lascia scoprire negli atti più banali dell'uomo moderno. L'assoluto non si può estirpare, può soltanto degradarsi. E la spiritualità arcaica sopravvive, a suo modo, non come atto, non come possibilità di reale conseguimento per l'uomo,ma come una nostalgia creatrice di valori autonomi: arte, scienze, mistica sociale, ecc. ΔΔΔ

1 L. Olschki, *Storia letteraria delle scoperte geografiche* (Firenze, 1937), p. 195 [n.d.A.].

Se per "topica" si intende in architettura il repertorio degli elementi formali, delle invenzioni compositive e delle disposizioni strutturali che, in virtù del loro successo, entrano a far parte di una tradizione culturale al punto da affrancarsi completamente dalle loro funzioni originarie, si possono invece definire "archetipi" i singoli elementi costruttivi la cui forma derivi da una precisa funzione architettonica, funzione che resta inequivocabile e visibile a prescindere dalla sua effettiva sussistenza.
Tipico esempio di archetipo costruttivo è la chiave di volta. Mentre un triglifo o una cornice dentellata, in quanto elementi topici, si possono inserire pressoché ovunque, al contrario la chiave di volta, con la sua forma a trapezio rovesciato, viene letta come tale solo se posta al centro della parte superiore di un'apertura, reale o fittizia che sia, o di una copertura.

Si potrebbe dire che l'archetipo costruttivo sia il livello intermedio di maturazione culturale di un elemento che riesce già ad affrancarsi dall'impiego strettamente funzionale, ma non ha ancora una sua totale autonomia formale. In altre parole, l'archetipo costruttivo è un elemento topico ancora giovane: ha già una sua indipendenza, ma non si è ancora completamente liberato dalla memoria della sua funzione originaria. Se "topica" è il genere, "archetipi" sono una particolare specie all'interno del genere. Ma cerchiamo di vedere quali effettivamente siano gli archetipi costruttivi di maggiore rilevanza storica.
Innanzitutto, a quale tradizione possiamo far risalire tali archetipi? Non certo a quella antica, poiché la città greca e romana è un insieme di nozioni astratte, recuperabili solo sul piano squisitamente archeologico. La tradizione che direttamente ci riguarda inizia di fatto col Rinascimento, i cui modelli abitativi sopravvivono pressoché intatti in molte città italiane, col risultato che, a differenza dell'antichità, esso è a tutti gli effetti tradizione civile, legata al nostro stile di vita quotidiano.
Nella loro elaborazione teorica gli architetti rinascimentali prendevano le mosse dallo studio dell'architettura templare romana, ma per costruire soprattutto palazzi. Più che non la villa di campagna, con le ardite invenzioni rese possibili dal suo magnifico isolamento, è proprio il palazzo cittadino il modello di riferimento ancor oggi valido per una moderna comunità urbana. E' come se nella nostra memoria storica vi fosse una sorta di schizofrenia: del Rinascimento ammiriamo soprattutto chiese e ville ma, in concreto, ne viviamo (assumendoli a modello) essenzialmente i palazzi urbani. Questi, e non altri, sono la fonte degli archetipi costruttivi in uso nella cultura occidentale moderna sino a pochi decenni fa. Per analizzare tali archetipi, dobbiamo calarci in una logica che vede nella pietra, nel mattone e nel legno i principali materiali edili.
In assenza di cemento armato, per costruire le fondamenta di un palazzo nel secolo XV si usavano blocchi di pietra da taglio appena sbozzati. Su tale basamento, completamente interrato o sporgente dal terreno solo in minima parte, si innalzava un primo livello di mura sempre in pietra ma a conci regolari, cioè ben squadrati, perché destinati a restare in vista. Ciò sia per motivi di stabilità, sia per contrastare la risalita dell'umidità.
Su questo primo livello rispondente al piano terra venivano eretti i muri in mattone dei piani successivi, avendo cura di legare la costruzione con dei corsi in pietra all'imposta di ogni solaio, leggibili all'esterno come fasce marcapiano, e con dei cantonali, cioè pietre collocate a pettine agli angoli della costruzione per connettere i muri in quel particolare punto critico. L'intero edificio veniva ulteriormente legato in cima da un corso di lastre in pietra, le quali consentivano anche di far sporgere all'esterno la linea di gronda necessaria a riparare il muro dalla pioggia.

Le aperture nel muro di mattoni, ossia le finestre, presentavano problemi strutturali risolvibili con l'adozione di "erte" o "pilastrate" (secondo la terminologia usata da Palladio ne *I quattro libri dell'architettura*), cioè pilastri in pietra laterali che reggevano un architrave, sempre in pietra, il quale presentava una sporgenza a protezione dalla pioggia. Tale architrave spesso reggeva solo se stesso, perché l'effettiva funzione portante veniva svolta da un arco cieco inserito nella muratura sovrastante e poi coperto dall'intonaco. Alla base delle finestre si poneva un ampio davanzale in pietra.
Alla porta spettava un trattamento diverso. Ferma restando la struttura portante a pilastri e architrave appena descritta, tale apertura (spesso unica, giacché il palazzo urbano poteva trasformarsi all'occorrenza in un vero e proprio fortino) veniva nobilitata con un apparato decorativo a sé stante, il portale. Questa struttura decorativa autonoma poteva anche fungere da base di appoggio per un poggiolo o balcone prospiciente le porte-finestre del primo piano, in corrispondenza del salone principale del palazzo.



Ciascun piano aveva una specifica funzione. Le cantine interrate fungevano da deposito; il piano terra aveva compiti di disbrigo e logistica; il primo piano (o "piano nobile") costituiva la residenza della famiglia; quello superiore era abitato dalla servitù; il sottotetto, infine, era un ulteriore deposito per granaglie o vettovaglie.
Questo assetto funzionale e strutturale basato sull'alternanza di pietra e mattone, creava sulla facciata dell'edificio una precisa e caratteristica alternanza fra i due materiali. Si poteva infatti osservare un basso basamento in pietra da taglio a conci irregolari, su cui poggiava un muro in pietra squadrata e regolare. Su di esso si innalzava la muratura, cadenzata da fasce marcapiano in pietra e sormontata dalla cornice di gronda, sempre lapidea. Agli angoli, l'edificio era incorniciato dai cantonali a pettine. Nella mole della facciata spiccava il complesso del portale sovrastato dal balcone, il tutto realizzato in marmo bianco finemente lavorato. Le finestre erano evidenziate dalla cornice di contorno, che, come abbiamo visto, era la somma di tre elementi: davanzale, pilastri e architrave.
In questa tipologia architettonica, il muro di mattoni si innalzava liscio e tutto sullo stesso livello, mentre gli inserimenti lapidei erano aggettanti e diversamente lavorati. Trattandosi di pietre, spesso tagliate in cantiere e comunque rifinite in opera, l'inserimento di modanature o di ornati era ovviamente implicito nel lavoro di rifinitura finale ad opera dei maestri lapicidi. Si aveva quindi una parte liscia, in muratura, decorata a posteriori con affreschi, ed una parte variamente aggettante, in pietra, ornata già in fase di costruzione.
L'insieme appena descritto costituisce la sintassi canonica di tutti gli apparati decorativi dei palazzi costruiti in Europa e nelle sue colonie nei secoli successivi. L'unica variante intervenuta nel tempo riguarda i materiali. Quando la borghesia cittadina soppiantò l'aristocrazia terriera, la pietra sparì perché troppo costosa e, date le dimensioni minori degli edifici, non più necessaria, ma la sua presenza in facciata viene richiamata con decorazioni eseguite a stucco cementizio. La funzione costruttiva si trasformava così in funzione topica, generando una famiglia di archetipi costruttivi. Li riepiloghiamo di seguito:
- *basamento:* è una bassa zoccolatura, dall'aspetto fortemente irregolare, che corre lungo tutto il perimetro dell'edificio;
- *piano terra rustico:* in origine è il primo muro fuori terra, costruito con pietre squadrate regolarmente. Può occupare tutta l'altezza del piano terra o fermarsi all'imposta delle finestre. Sul tipo di finitura dei singoli blocchi (o "conci"), sono state elaborate diverse invenzioni;
- *fasce marcapiano:* evidenziano i piani dell'edificio lungo tutta la facciata, recano modanature tratte dal repertorio degli ordini architettonici e, spesso, sono affiancate da altre fasce orizzontali fatte correre all'altezza dei davanzali delle finestre;

- *cornice di gronda:* chiude l'edificio ed è più imponente delle fasce marcapiano perché composta da due elementi: la fascia marcapiano dell'ultimo piano e, posata su di essa, l'ipotetica lastra lapidea che deve dare la sporgenza per la linea di gronda. Questo secondo elemento può presentare modiglioni, dentelli o cornici modanate fortemente aggettanti;
- *cantonali:* sono le pietre d'angolo disposte a pettine. In ambito veneto, ad esempio, esse hanno una forma regolare con una proporzione di 3 a 2 fra la lunga e la corta, mentre nel Lazio sono fortemente irregolari nelle dimensioni e nelle proporzioni. Anche su questo elemento sono state elaborate molteplici invenzioni;
- *cornici delle finestre:* vengono lette come contorno unitario e ogni epoca ne ha elaborato una specifica forma. Sono in realtà costituite da tre elementi: davanzale, pilastri laterali, architrave. Questi elementi possono essere proposti anche singolarmente, fermo restando che architrave e davanzale sono pressoché imprescindibili. Il davanzale è sempre presente per la sua spiccata necessità funzionale. L'architrave è l'elemento più importante perché composto a sua volta da due parti: l'architrave vero e proprio e la sovrastante cornice, sporgente per proteggere la finestra dalla pioggia battente;
- *portale:* elemento preponderante nella facciata, serve ad evidenziare l'accesso principale e a conferirgli il decoro richiesto dallo status della famiglia. E' un elemento autonomo sia strutturalmente, perché spesso ha colonne e copertura propria, sia sintatticamente, perché ha una funzione di decoro indipendente da quella dell'edificio. Le invenzioni intorno a questo tema sono notevolissime e fanno storia a sé;
- *balcone:* la struttura del portale sorregge spesso un balcone prospiciente le porte-finestre del piano nobile. Da un lato, va detto che la soluzione del balcone è implicita in certi portali aggettanti; dall'altro, questo tema è strettamente collegato alle porte-finestre del piano nobile, le quali illuminando il salone principale prendono la forma di loggia, per dare decoro e importanza, anche esternamente, al salone d'onore. Si potrebbe quindi dire che il balcone costituisca la naturale prosecuzione del salone d'onore verso l'esterno.

Questi i fondamentali archetipi costruttivi espressi dal palazzo urbano rinascimentale. Si tratta di chiavi di lettura essenziali per leggere i contesti urbanistici delle nostre città, ma senza mai cadere nell'eccesso classificatorio, per non perdere di vista la relazione tra il singolo elemento e il tutto. In altre parole, gli archetipi costruttivi sono categorie interpretative, non scientifiche, e in quanto tali possono essere di volta in volta disattesi o modificati dall'invenzione dell'architetto o del decoratore. Essi ci forniscono i parametri grammaticali e sintattici necessari a comprendere l'architettura storica delle nostre città e a formulare nuove idee di decoro per quella contemporanea e futura. ΔΔΔ

Saggi / Liscio, Bianco, Pulito, Trasparente · ENRICO MARIA DAVOLI

Ne abbiamo già parlato più volte sulle pagine di *FareDecorazione*, ed un numero come questo, in cui ci si occupa diffusamente di archetipi e figure archetipiche, è l'occasione per tornarvi. Se vi è un archetipo culturale che riassume in sé il destino dell'età contemporanea è quello, già enunciato da Adolf Loos in *Ornamento e Delitto*, del "liscio". "Liscio" nel senso di non-decorato, privo di qualunque appiglio ornamentale, è aggettivo che ne attrae su di sé altri, creando una costellazione di significati che riassumono molto bene una certa *Weltanschauung*, un certo modo di immaginare e leggere il mondo. Primo fra tutti questi aggettivi è sicuramente "bianco".
"Bianco" è, cromaticamente parlando, l'omologo di "liscio" a livello tattile: superfici candide, senza interferenze o disturbi, complici involontari i concetti di purezza e spiritualità che la tradizione associa a tale

colore. Tanto più se bianco, un mobile anni '60-'70 ricoperto di quel laminato plastico che comunemente si chiama fòrmica[2] è la sintesi esemplare del modo in cui la produzione in serie degli anni del *boom* economico si è fatta interprete dell'utopia del "liscio", portandola a quelle estreme conseguenze che già Malevič aveva anticipato dipingendo il suo *Bianco su bianco* (1918).
Ma se il pittore russo - che continuava ad animare comunque i suoi monocromi con sottili variazioni tonali e materiche - ritornò alla fine sui suoi passi comprendendo che l'azzeramento ad oltranza era un vicolo cieco, la produzione di serie ha invece completamente abolito ogni gradazione "sporca" di bianco per adottare un solo, lancinante non-colore bianco. Il bianco degli appartamenti pitturati a tempera acrilica, delle *boutiques* minimaliste, dell'illuminazione al neon, delle gallerie d'arte, dei *loft*. E, non da ultimo, il "bianco che più bianco non si può" della pubblicità dei detersivi, simbolo di un "pulito" che, ancor prima che igiene, è metafisica di una vita moderna e razionale.
Ineffabilmente bianco è il *Ragazzo con la rana* di cui parla il nostro editoriale: un *pastiche* citazionista presentato a Venezia come *site-specific* eppure visibile in un'altra versione, ugualmente bianca ma in resina anziché in acciaio, dall'altra parte del mondo, al Getty Museum di Los Angeles. Ineffabilmente bianchi sono i ponti, le chiese e i musei di cui *archistar* come Calatrava e Meier disseminano il pianeta. Il bianco sta bene su tutto, dà una spolverata di nobiltà e leggerezza a cose altrimenti goffe e semplicistiche. L'unica cromia che possa affiancarglisi in questa missione archetipica è quel grigio-argento già visto nelle carlinghe degli aerei, nelle carrozzerie delle automobili, nelle lattine delle bevande e negli involucri per alimenti, e che ha spopolato quando Frank O. Gehry ne ha fatto la cifra distintiva del proprio culturismo architettonico.
Igiene, si diceva. L'aggettivo "pulito" è, per così dire, il corollario morale di "liscio" e di "bianco". Quel "liscio" e quel "bianco" che si stendono uniformi sulle superfici del nostro vissuto quotidiano, estrinsecano una visione del mondo che non tollera sbavature, polveri, nulla che tradisca il trascorrere del tempo, come argomenta molto bene Roberto Peregalli nel suo libro *I luoghi e la polvere*[3]. Non pulizia dunque ma "pulito", assenza di corpo che viene troppo facilmente scambiata per anima, per epifania del sacro. L'idea che la sottrazione sistematica sia di per sé positiva, spiritualmente ed interiormente arricchente, è all'origine di una vera e propria mistica laica, che si riassume nel proverbiale motto *Less is more* di Mies van der Rohe. Tradotta alla lettera, questa frase dichiara che "il meno è più", assumendo che l'azzeramento degli archetipi possa diventare a sua volta archetipo su cui fondare un mondo nuovo.
Oltre il "liscio", il "bianco" e il "pulito" non vi è più che il "trasparente". La trasparenza, la dissoluzione di qualunque opacità, è una prerogativa del Razionalismo novecentesco. Nelle case e negli uffici concepiti come scatole di vetro, tutto si svolge nel presupposto che, in una società moderna, evoluta e ragionevole ogni distinzione tra "pubblico" e "privato" possa cadere. Come sosteneva già trent'anni fa Jean Clair in *Critica della modernità*[4], vi è molto di protestante nella ramificata utopia fin qui descritta. E non è un caso che l'area della fioritura e della diffusione più impetuose dell'aniconismo e del minimalismo novecenteschi, l'Europa centrosettentrionale e gli Stati Uniti, ricalchi sostanzialmente quella del luteranesimo e del calvinismo, col loro portato iconoclasta.
La topica del "liscio", del "bianco", del "pulito", del "trasparente" è, tanto più al di fuori di quell'area, un insieme di archetipi spuntati, che non reggono più alla crisi della grande industria, della produzione seriale per masse anonime di consumatori, alla cui ombra sono nati e si sono affermati. ΔΔΔ

2 La *Formica Corporation*, fondata nel 1913 da Herbert A. e Daniel J. O'Connor, è la storica ditta produttrice del laminato ad alta pressione inizialmente utilizzato come isolante elettrico. La parola "formica" deriva dall'inglese *for mica*, per indicare che il nuovo prodotto avrebbe sostituito la mica, minerale di origine vulcanica precedentemente utilizzato allo stesso scopo.

3 A. Peregalli, *I luoghi e la polvere*, Milano, Bompiani, 2010.

4 J. Clair, *Critica della modernità*, Torino, Allemandi, 1984 (ed. or. 1983).

Eugenio Montale (Genova 1896-Milano 1981) è stato non solo uno dei maggiori poeti italiani del secolo scorso ma anche un acuto saggista e critico e, secondo una prassi comune ad altri protagonisti della letteratura novecentesca, da Pirandello a Buzzati, un pittore dilettante di notevole talento. Fra le tante riflessioni sulla condizione dell'artista che il secolo XX ha prodotto, questa sua che qui presentiamo spicca per l'ironia con cui smonta i luoghi comuni che fanno del "nuovo", dell' "originale", dello "scandaloso" altrettante figure archetipiche. Idoli di un culto iniziatico, autoreferenziale, che vorrebbe spacciarsi per religione rivelata. La breve prosa intitolata Il pittore *vide la luce nel 1971 in un volume pubblicato da Montale per le edizioni Scheiwiller, col titolo* La poesia non esiste. *Oltreché nelle successive edizioni delle opere complete di Montale uscite presso Mondadori, esso compare anche in P. Barocchi (a cura di),* Storia moderna dell'arte in Italia, vol. III-2, Tra Neorealismo e anni novanta*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 377-79.*

Il pittore vorrebbe dipingere un bel prato verde smeraldo, una vacca che bruca i papaveri, due covoni di paglia sullo sfondo, e in alto un cielo azzurro offuscato da riccioli di nubi. Vorrebbe ma non può farlo. Ci si è spesso provato ma una voce interiore gli ha detto: alto là, fermati. «Non possumus!»
Il pittore è stato informato che scopo dell'arte sua non è dipingere il vero ma le tempeste del suo cranio, la sua visione del mondo, la sua *Weltanschauung*. Ora nel suo cranio non c'era proprio nulla di simile. Nato per non pensare gli hanno fatto credere che deve invece dar forma e colore all'Idea.
Praticamente, l'Idea non è affatto un'idea, ma consiste nel seguire una certa formula che si ritiene essere nuova, o moderna o «progressiva» rispetto alle altre. Chi ha detto questo? Non il pittore. Il pittore non ha detto nulla. Egli ha però delegato il giudizio sull'arte sua a una congrega di supposti competenti, dei quali deve accettare l'imbeccata e il giudizio. Il pittore dipinge per delega, dipinge il pensiero degli altri.
Il pittore ha mangiato la foglia e sa che ciò che ieri era progresso (manichini, uova di struzzo, ellissi e spirali) può essere oggi segno di rammollimento. Egli sa pure che potrebbe o dovrebbe reagire, volgersi a un nuovo realismo, dipingendo contadini dai piedi sporchi, pidocchiosi peoni che si contendono una fetta d'anguria, scioperanti a singhiozzo contro un pettine di fumaioli ecc.; ma sa anche che questo potrebbe essere considerato un abietto pompierismo quando la bussola della Storia girasse in altra direzione. Obbligato, non a pensare o ad agire ma a «fare sempre il contrario», il pittore si trova in paurose difficoltà.
Il pittore è così costretto a trovare una ricetta che gli permetta di cucinare la sua personalità in tutte le salse, anche nell'imprevedibile salsa di domani. Una ricetta così larga che tutto possa entrarci e tutto possa uscirne. Questa incertezza potrebbe chiamarsi «disponibilità, attesa della Grazia, crisi della pittura borghese, senso della quarta dimensione», ecc.
Il pittore parte per la montagna deciso a ritemprarsi a contatto con la natura e torna dopo aver dipinto una sedia attaccata a un muro; parte per la Costa Azzurra e ne riporta una donna con due nasi campeggiante su un *collage* di giornali sportivi. Si chiude nel suo studio, guarda attentamente la modella e ne ricava una locomotiva in corsa. Il pittore ha «superato» le sue precedenti maniere ma esse non esistono.
Il pittore non ha più capelli lunghi né clienti. Il pittore ha abitato o abiterà a lungo a Parigi. Il pittore vive con la seconda moglie, è sfruttato dal suo mercante ed è occupatissimo a fabbricare i suoi falsi. Che si direbbe di lui se nessuno lo plagiasse e imitasse?
Il pittore è sempre ammirato per i suoi quadri di ieri, non per quelli di oggi. Deve quindi produrre in serie i suoi quadri di ieri. Quelli di oggi li farà fra una ventina d'anni.
Il pittore è sensibile all'attuale «rinascita del sentimento religioso». Ha affrescato a tubi di stufa una cappella in Svizzera e un prete cubista gli ha dedicato una monografia rilegata in *cellophane*. Il pittore non dipinge più: scrive articoli, *pamphlets*, polemizza, attende che sorga una nuova architettura, degna di suoi futuri affreschi o musaici.
Il pittore può dipingere in un modo o nell'altro, e questo poco importa. Ciò che importa è ch'egli abbia «imbroccato» il suo critico, l'uomo che presta un significato all'opera sua e lo impone agli altri.
Quando un pittore imbrocca non uno ma due o tre critici, e questi si azzuffano tra loro, egli deve mollarne uno o due e restar fedele a quello che sa strillare più forte o che ha una migliore clientela.
Il pittore ha tre strade: moderata stilizzazione del vero, realismo illustrativo o fotografico e astrattismo. Egli pensa che sia opportuno batterle tutte e tre, dividendo in tappe o in «periodi» la sua attività. Spera così che almeno uno dei tre periodi gli concili il favore di chi fabbrica la pubblica opinione.
Il pittore scopre con stupore che il suo barbiere, il suo sarto, il suo portinaio dipingono meglio di lui. Sono i «pittori della domenica», i soli che posseggano una tecnica autentica, in un'età che ha distrutto la tecnica accademica, trasmissibile. Tenta di imitarli ma non riesce che a un pompierismo della domenica. E' come una cornacchia che si sforzi di imitare l'usignolo.

Il pittore non può (come lo scultore) deporre le sue uova, i suoi ferri da stiro, i suoi portaombrelli nei giardini, nei sottopassaggi, nelle nicchie delle case, sui tavolini, sotto i tavolini. Egli ha bisogno di mura e i soli che lo ammirano non hanno pareti disponibili e dividono un appartamento in quattro. Solo un'umanità che disponesse ancora di palazzi o abitasse in grotte potrebbe ricordarsi di lui. (Ma probabilmente coloro che dipinsero le grotte di Lascaux non erano pittori di mestiere).
Il pittore è vittima di un equivoco: è nato troppo tardi o troppo presto. Fortunati coloro che dipinsero «le croste del Seicento»! Moriranno anch'essi ma per qualche secolo sono riusciti a galleggiare. ΔΔΔ

Mostre / Felice Giani 1813. Vedute di Villa Aldini a Montmorency / Roma

A duecento anni dalla loro esecuzione, il Museo Napoleonico di Palazzo Primoli a Roma presenta otto disegni a china acquarellata di grande formato realizzati da Felice Giani (San Sebastiano Curone, AL 1758-Roma 1823) per il suo committente Antonio Aldini, Segretario di Stato di Napoleone per il Regno d'Italia e proprietario del palazzo e della villa bolognesi alla cui decorazione Giani aveva già lavorato alcuni anni prima. I disegni, di proprietà dello stesso Museo, si riferiscono al soggiorno di Giani nella dimora che Aldini aveva da poco acquistato a nord di Parigi. Durante quel soggiorno il pittore decorò gli interni dell'edificio nello stile brillante e personalissimo che già lo aveva reso celebre in Italia e in Francia, facendone un protagonista dell'emergente Neoclassicismo. Ma di quella commessa non rimane nulla, poiché la villa fu ben presto rivenduta e distrutta, complice la fine dell'epopea napoleonica.
A ricordo del soggiorno restano questi otto fogli che rappresentano altrettante vedute della villa e dei suoi dintorni, e sempre allo stesso soggetto si riferiscono altri quattro fogli giunti in prestito dalla Pinacoteca di Bologna. Conduttore di una bottega che comprendeva ornatisti, stuccatori e mobilieri in grado di creare apparati integrati, complessi nella struttura quanto godibili nell'effetto, anche in questo esercizio Giani è completamente immerso nell'*habitus* del decoratore. Egli assolve, con la sua inconfondibile *verve* grafica, lo stesso compito del pittore Neville de *I misteri dei giardini di Compton House* di Peter Greenaway: documentare i dintorni di una casa patrizia. Ma anziché affondare nei dettagli, Giani crea ampie matasse di segni ondeggianti, paesaggi che irradiano energia e vita e che hanno solo bisogno di divinità, satiri e ninfe per ridiventare occasione di decorazione, interno domestico proiettato, illusoriamente ma non troppo, verso l'esterno. Dall'11 aprile al 29 settembre 2013, catalogo Palombi. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

• pag. 1: Charles Ray, *Ragazzo con la rana*, 2009, Acciaio verniciato. *Lampione*, 1850 ca., Venezia, Punta della Dogana. • pag. 2: Chiave di volta in architettura urbana tradizionale, Librizzi, ME (librizziacolori.it). • pag. 3: *Palazzo Sacrati-Strozzi-Guadagni*, secc. XV-XIX, Firenze • pag. 4: Andrea Palladio, *Disegno con varianti per la facciata di Palazzo Porto a Vicenza*, 1546 • pag. 5 *Christ Church Cathedral, particolare delle nervature e della chiavi di volta*, secc. XI-XIX, Oxford (foto Valentina Andreucci). • pag. 6: Studio Monovolume, *Casa M*, 2012, Merano. • pag. 8: Felice Giani, *Veduta del parco di villa Aldini a Montmorency,* 1813, china e acquerello su carta, Roma, Museo Napoleonico.

Redazione e contatti

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