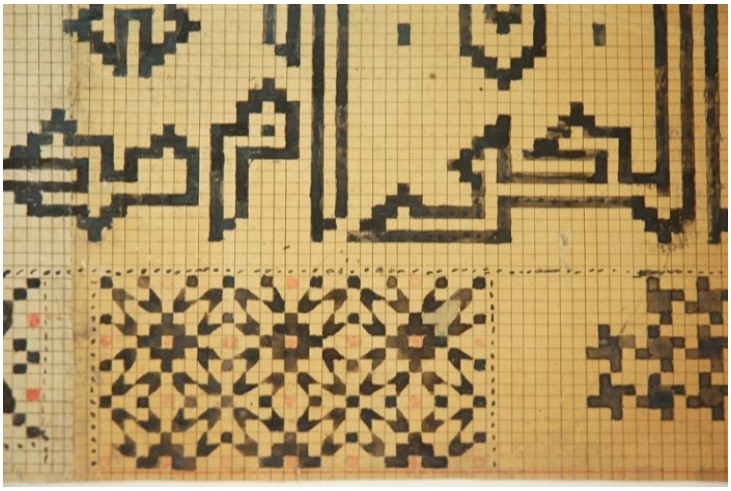
FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 12 · novembre/dicembre 2013
www.faredecorazione.it



Sommario

Editoriale / Affogare o nuotare? *1*
Fonti / I pattern dell'Alhambra · OWEN JONES *2*
Saggi / L'Idea del Centro · MARCO LAZZARATO *4*
Biblioteca / Mirza Akbar: l'armamentario del decoratore · ERNST H. GOMBRICH *6*
Segnalazioni / Alfonso Rubbiani (1848-1913) *7*
Mostre / L'enigma Escher / Reggio Emilia · ENRICO MARIA DAVOLI *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

Editoriale / Affogare o nuotare?

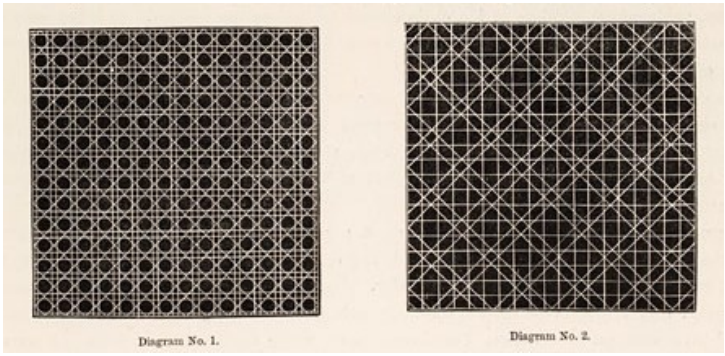
Nelle numerose burle da lui ordite a spese del sistema dell'arte contemporanea, Maurizio Cattelan ama spargere a piene mani le tracce del proprio *modus operandi*, un po' come accade nei thriller cinematografici in cui l'assassino sfida la polizia a catturarlo, disseminando qua e là avvertimenti e indovinelli. Ma mentre i poliziotti dei film non vedono l'ora di acciuffare chi si prende gioco di loro, i gendarmi del contemporaneo sembrano più interessati a girare la testa dall'altra parte.

Tra gli indizi più macroscopici che Cattelan lascia dietro di sé, vi sono le continue allusioni all'idiozia e alla mancanza di senso che affliggono il panorama artistico attuale. Vediamone un esempio storico ed uno recentissimo. Nel 2004, alla Facoltà di Sociologia di Trento che gli tributa la laurea *ad honorem*, Cattelan ricambia donando l'opera intitolata *Un asino tra i dottori*. Poche settimane fa, a Bologna, insignito del premio Alinovi-Daolio patrocinato da Università, MAMbo e Accademia di Belle Arti, anziché intervenire alla cerimonia manda al suo posto, per un'esibizione di sgangherata comicità, il noto duo televisivo *I soliti idioti*.

Ora, continuare a far finta di non accorgersi che Cattelan è solo apparentemente autoironico e giocoso, e che in realtà egli ribalta l'accusa di idiozia sull'intero sistema che lo promuove e lo applaude, ha francamente dell'incredibile. Delle due l'una: a) o si scende sul terreno di Cattelan (e di tanti altri, magari meno abili e sfrontati di lui ma non diversi, solo più timidi) partecipando alla sua rincorsa all'idiozia; b) oppure lo si considera un giullare, geniale magari ma pur sempre un giullare: ma in tal caso bisognerà avere il coraggio di dissociarsi e dichiarare esaurita un'intera esperienza artistico-culturale, partendo quantomeno da Duchamp, che era troppo intelligente per occuparsi di sanitari, ruote di bicicletta e scolabottiglie per tutta la vita.

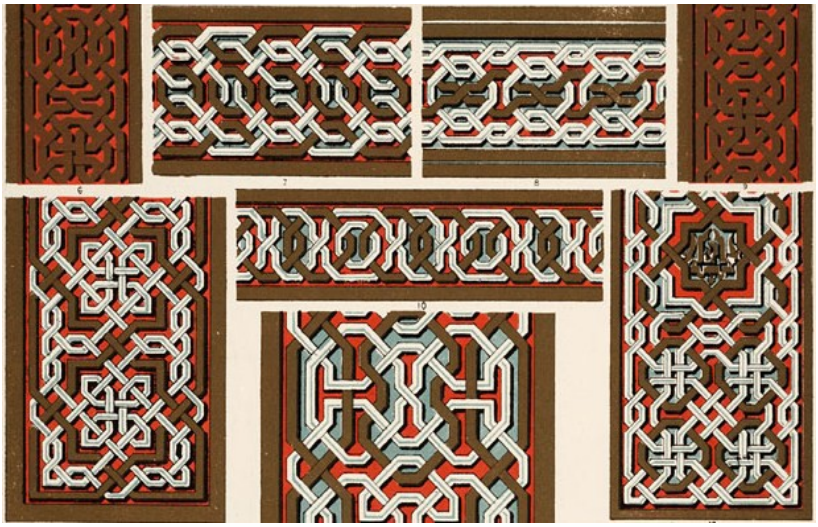
Per quel che ci riguarda, non abbiamo dubbi sulla posizione da tenere. Restare in mezzo al guado significa semplicemente sposare l'idiozia come piattaforma culturale, anzi attaccarvisi come a un salvagente. Senza rendersi conto che quel salvagente è ormai sgonfio e non tiene più a galla nessuno. ΔΔΔ

Architetto, grafico e decoratore, l'inglese Owen Jones (1809-74) è tra i massimi studiosi ottocenteschi dei linguaggi dell'ornamento. Negli anni trenta dell'800 viaggiò in Grecia, Egitto, Turchia e Spagna, dove studiò a lungo il palazzo dell'Alhambra di Granada, scoprendone la ricchezza di soluzioni formali e traendone i fondamenti della propria teoria della decorazione. Teoria tesa a superare l'eclettismo e il revivalismo imperanti e, precorrendo il movimento Arts & Crafts*, ad un costruttivo rapporto con la produzione in serie. L'attività professionale di Jones si divise tra l'editoria, la progettazione di edifici e la realizzazione di oggetti ed arredi. Fondamentale fu il suo ruolo organizzativo nell'Esposizione Universale di Londra del 1851 e nell'allestimento del* South Kensington Museum*, il futuro* Victoria and Albert*. Il brano che qui pubblichiamo con un titolo redazionale è tratto dal libro più importante di Jones, la* Grammar of Ornament*, e precisamente dal capitolo X, dedicato appunto alle decorazioni moresche dell'Alhambra. Pubblicata per la prima volta nel 1856 e tuttora inedita in lingua italiana, la* Grammar *è, col vasto corredo iconografico e i relativi commenti tecnico-stilistici, un atlante della decorazione nelle varie epoche e civiltà. Se il taglio storiografico è oggi inevitabilmente datato, freschissima resta la veste editoriale e insuperabile la ricchezza delle illustrazioni. La scoperta della decorazione islamica (e con essa, di tutta la decorazione) come forma d'arte di grande complessità tecnica, linguistica e simbolica, passa obbligatoriamente attraverso la conoscenza di questo libro.*



Pattern intrecciati

Abbiamo già suggerito, nel capitolo IV, come l'immensa varietà degli ornamenti moreschi, formati dall'intersezione di linee equidistanti, si fondi su un repertorio che dal fregio arabo risale fino a quello greco. Gli ornamenti alla tavola XXXIX si fondano su due principi generali; i nn. 1-12, 16-18 sul primo (diagramma n. 1), il n. 14 sul secondo (diagramma n. 2). Nella prima serie le linee diagonali sono equidistanti, e le doppie linee verticali e orizzontali si incrociano in ogni quadrato che attraversano. Invece, nel sistema di costruzione del n. 14, sono equidistanti le linee verticali e orizzontali, e le doppie linee diagonali si incrociano solo in uno su due dei quadrati che attraversano. Il numero di *pattern* che si possono produrre con questi due sistemi è pressoché illimitato; dalla tavola XXXIX si vedrà poi che la varietà può ulteriormente aumentare, a seconda della colorazione del piano e delle linee. Ciascuno dei *pattern* raffigurati può essere variato evidenziando una particolare concatenazione o qualche aspetto d'insieme.



Schemi a losanghe

L'effetto generale delle tavole XLI e XLI* spiegherà subito, crediamo, la superiorità da noi attribuita all'ornamento moresco. Stampate in tre soli colori, esse sono più armoniose ed efficaci di qualunque altra in questa raccolta, ed esercitano un fascino particolare, che manca a tutte le altre. I vari principi da noi sostenuti, l'idea di costruzione per cui ogni linea-guida si appoggia su un'altra, le transizioni graduali da curva a curva, le curvature tangenti delle linee, lo scaturire degli ornamenti da un ceppo comune, la leggibilità di ogni fiore dalla corolla fino alla radice, la divisione e suddivisione delle linee generali, si potranno cogliere con facilità in ciascuno degli ornamenti illustrati.

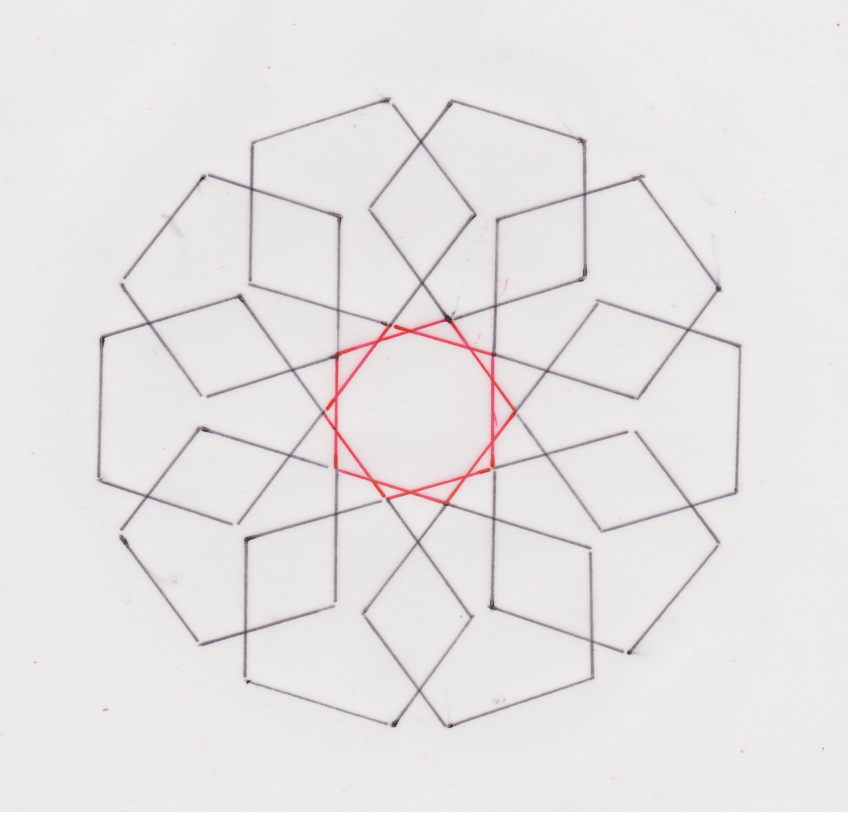
Schemi a riquadri

L'ornamento n. 1, tavola XLII, esemplifica bene il principio a noi caro, secondo il quale, per produrre un effetto di quiete, le linee di una composizione devono essere equamente ripartite in *diritte*, *inclinate* e *curve*. Abbiamo qui linee che corrono in senso orizzontale, verticale e diagonale, contrastate da cerchi in direzioni opposte. Ne risulta così la quiete più assoluta, la tendenza dello sguardo a spostarsi in una direzione viene subito corretta da linee che gli imprimono la direzione opposta, e qualunque *pattern* lo colpisca, lì lo sguardo si soffermerà. Il blu che fa da sfondo a iscrizioni, pannelli ornamentali e centri, interferendo con lo sfondo rosso grazie alle piume blu, produce un effetto quanto mai allegro e brillante.
Le linee-guida degli ornamenti nn. 2-4, tavola XLII e XLII* sono strutturate in modo analogo agli ornamenti intrecciati alla tavola XXXIX. Nei nn. 2 e 4 si vede come la quiete del *pattern* derivi dalla combinazione degli sfondi colorati; e come, inoltre, un pattern aggiuntivo a quello dato dalla forma possa essere dato dalla combinazione dei colori.
Il pattern n. 6, tavola XLII†, è il particolare di un soffitto, di cui l'Alhambra presenta una immensa varietà, costituito dalla suddivisione del cerchio in parti tagliate da quadrati che lo intersecano. Lo stesso principio vige nella copia del Corano miniato alla tavola XXXIV, ed è molto comune anche nei soffitti delle case arabe.
L'ornamento n. 5, tavola XLII†, è di estrema delicatezza, ed è notevole per l'ingegnoso sistema con cui è costruito. Coi suoi elementi tutti simili fra loro, illustra uno dei principi più importanti nel disegno moresco, quello che, forse più di ogni altro, ha contribuito al buon risultato generale, è cioè che gli effetti più belli e complessi si ottengono ripetendo pochi, semplici elementi.
Per quanto ci si rifiuti di prenderne atto, tutta l'ornamentazione dei Mori è costruita geometricamente. La loro inclinazione per le forme geometriche è evidenziata dal massiccio uso che essi fanno del mosaico, in cui la loro immaginazione si esalta. Per quanto complicati sembrino i *pattern* della tavola XLIII, essi diventano assai semplici non appena si è compreso il principio in base al quale li si è composti. Tutti nascono dall'intersezione di linee equidistanti attorno a centri prefissati. Il n. 8 è costruito sul principio, già citato, del diagramma n. 2, ed è il principio che produce la maggior varietà, tant'è che le combinazioni geometriche di questo sistema sono praticamente infinite. ΔΔΔ

La Decorazione è la cristallizzazione primaria di una cultura, e su di essa ogni civiltà poggia tutte le azioni successive, artistiche e non. In senso antropologico, per cultura s'intende quel complesso d'informazioni, non innate e che l'uomo deve quindi necessariamente apprendere, per potersi inserire in uno specifico gruppo sociale e sopravvivere in un determinato ambiente. E' la cultura che consente all'uomo, e solo all'uomo, di affrontare e risolvere i problemi di sopravvivenza attraverso la produzione di manufatti. Tali manufatti scaturiscono da una *funzione generale* (per esempio, raccogliere il cibo) e vengono realizzati con una *funzione propria* (ciotola, pentola o altro). Ma è poi sulla loro *funzione civile* che si giocano le loro possibilità di utilizzo, come quando per esempio si afferma: «Questa ciotola è brutta!... La userò per il cane!». Con la generica definizione di "brutto" s'intende, in realtà, ciò che è "indecoroso", ovvero manca dei requisiti estetici basilari condivisi entro un determinato gruppo sociale. Da qui il diffuso equivoco che identifica il decorare come un "abbellire", mentre in realtà una cosa decorosa non è necessariamente bella, e viceversa.
Contrariamente al mitologema modernista, quindi, il problema della forma di un manufatto non si dà nel suo utilizzo, ma nella sua esibizione pubblica. Raccogliere il cibo è cosa semplice, e se il problema fosse tutto qui useremmo ancora ciotole uguali a quelle neolitiche, senza avere alle spalle una storia della ceramica che ha declinato questa prima forma funzionale in infinite varianti stilistiche. Una storia che ci insegna, ad esempio, che quello stesso piatto in stile Rococò che era esibito con enfasi nelle dimore settecentesche, veniva poi nascosto, quasi con vergogna, nelle case novecentesche. Il senso dell'affermazione iniziale consiste proprio in questo: ogni cultura si "cristallizza", cioè determina gli archetipi formali che la identificano, attraverso l'idea di decoro che conferisce ai propri manufatti. Ma se la forma originaria dell'oggetto deriva dalla sua funzione propria (contenere il brodo), da dove scaturisce invece la forma (ossia le volute rococò) che assolve alla sua funzione civile? Come funziona il processo?
Un esempio concreto ci aiuta più di molte parole nel portare luce sulla questione. L'occasione ci è fornita da uno splendido libro dell'artista, studioso e architetto inglese Keith Critchlow, *Islamic Patterns* [1]. Il libro si apre visualizzando il principio metafisico da cui scaturisce tutta l'arte islamica, cioè l'irradiazione del punto. Dal "punto metafisico" inteso come simbolo di "unità" e di "origine", attraverso una serie di movimenti irradianti nello spazio, si genera la circonferenza, simbolo della "manifestazione universale". In generale, si può dire che

1 K. Critchlow, *Islamic Patterns. An Analytical and Cosmological Approach*, London, Thames & Hudson, 1983 (ed. or. 1976).

questi schemi introduttivi proposti da Critchlow rappresentino in modo esemplare il principio metafisico di base che era comune ad ogni cultura umana, prima che il Moderno imponesse i propri dogmi "eccentrici".
La circonferenza con il centro in evidenza è un simbolo, oltreché un motivo decorativo, presente in tutta la storia dell'umanità, dal vasellame neolitico alla concezione cinese di *Yin* e di *Yang*, arricchendosi di significati sempre più complessi. Come tale esso viene accolto nella metafisica islamica, e giustamente Critchlow lo pone come nozione basilare prima di accingersi allo studio dell'arte di quella civiltà. Non vogliamo andare oltre in questa direzione, ma ci permettiamo di rinviare ad un nostro libro, *Il Settimo Raggio* [2], che, pur essendo dedicato ad Andrea Palladio, di fatto affronta per esteso l'intera questione.
Ciò che ci interessa invece analizzare in questa sede, proprio per il suo valore di esemplarità, è un disegno proposto da Critchlow più avanti nel suo testo. Si tratta di una "rosa" ottenuta grazie alla sovrapposizione di dieci pentagoni regolari disposti circolarmente. Niente di complicato, solo un esercizio propedeutico al disegno geometrico, uno di quelli che venivano probabilmente insegnati nelle molteplici scuole ornatistiche islamiche perché griglie-base di infinite composizioni successive. Nessun significato simbolico o esoterico quindi, ma solo un inquietante enigma tecnico. Come si disegna una simile figura?
Se si parte dal pentagono regolare per cercare di comporne dieci disposti in cerchio, non c'è via di uscita: a fronte di sforzi notevoli si ottengono sempre risultati fallimentari. Critchlow ci dà la chiave dell'enigma: si parte dal centro! Si tracciano cioè due pentagoni regolari opposti fra loro in modo da ottenere una stella decagonale. Dopodiché, l'inclinazione dei lati dei pentagoni e le punte della stella faranno da guida e da riferimento per tutte le costruzioni pentagonali successive, che andranno a formare l'intera "rosa". Tuttavia, questa costruzione non è di per sé sufficiente a risolvere il problema: è necessario che vi sia anche una struttura che, successivamente, ne consenta la componibilità nello spazio. Critchlow non affronta questo ulteriore aspetto, ma ce ne occuperemo noi.
Non c'è dubbio: la figura geometrica-limite entro la quale la ghirlanda di rose deve integrarsi ed armonizzarsi per poter poi essere ripetuta come *pattern* è il quadrato. Abbiamo dunque un punto metafisico - il Centro - dal quale si manifesta una stella, che a sua volta genera una "rosa", racchiusa in una matrice quadrata che ne rappresenta il limite. Quella che abbiamo appena riassunto è una ricetta tecnica e, contemporaneamente, un postulato metafisico. Se ne deduce come non sia possibile risolvere il problema tecnico - chiusura a cerchio della "rosa" e connessioni del *pattern* - se non si seguono passo dopo passo i dettami fondamentali della tradizionale scienza metafisica, comuni ad ogni popolo, sotto ogni cielo. Il Moderno ha negato l'esistenza di tale scienza e, infatti, non è più stato in grado di ideare e gestire forme di questo tipo. ΔΔΔ



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

Lo storico dell'arte Ernst Hans Gombrich (1909-2001) è autore di saggi fortunatissimi e sempre ristampati. Tra di essi Il senso dell'ordine*, Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. 1979) spicca come studio specificamente dedicato all'arte decorativa. Da questo libro, nella nuova edizione italiana pubblicata da Phaidon Press nel 2010, antologizziamo un passo tratto dalle pagine pp. 106-109. In questo brano, Gombrich dedica alcune considerazioni al mestiere del decoratore per l'architettura, così come le epoche passate l'hanno verosimilmente conosciuto. Una figura non di geometra o di matematico, come si potrebbe credere confrontandosi con una serie di competenze che oggi, purtroppo, in gran parte ci sfuggono. Piuttosto, un artista che affida le proprie intuizioni ad un'arte del disegno limpida e ragionata, che sa coniugare l'emotività con l'intelletto, che all'esternazione personale antepone l'espressione di un "sé" collettivo, storico.*

Una collezione di disegni nel Victoria and Albert Museum, posseduta un tempo da un decoratore persiano ottocentesco, Mirza Akbar[3], comprende un rotolo legato in cuoio che l'artigiano poteva facilmente portare con sé, come manuale. Esso contiene una serie di tredici quadrati, sulla superficie dei quali sono incisi il centro e alcuni assi, mentre varie linee sono poi tracciate a inchiostro. Possiamo vedere dov'è intervenuta la punta del compasso, e dove è stata applicata la riga. I disegni sono piuttosto semplici, ma potrebbero facilmente venir adattati o elaborati a seconda dell'occasione.

E' improbabile che i proprietari di simili o più antichi manuali fossero grandi maestri, ma mentre dobbiamo ammettere che altri erano più fantasiosi e più abili, non vedo alcuna ragione per postulare che abbiano progettato i propri disegni da zero, soltanto sulla scorta delle leggi della geometria. Molto è stato scritto negli anni recenti circa le basi matematiche dell'arte islamica e i suoi possibili legami con la metafisica platonica, ma non vi è alcuna prova a suggerire che tali idee venissero discusse nelle botteghe artigiane. Una cosa è analizzare una configurazione complessa in termini geometrici, come ha fatto Speiser o come troviamo, su base più empirica, nel libro del 1879 dovuto a J.-B. Bourgoin, *Les Eléments de l'Art Arabe: le Trait des Entrelacs* [4], che classificava questi schemi a graticcio in funzione dei loro elementi; e cosa del tutto diversa è generare tali miracoli di complessità. Trovo meno probabile che gli iniziati a simili misteri fossero interessati alla loro classificazione, di quanto lo fossero invece a venire istruiti su come certi procedimenti con compasso, riga o corde conducessero a certi risultati. La necessità di progettare risultava ridotta in base alle lezioni dell'esperienza. Questa è la conclusione suggerita dalla tendenza al conservatorismo che la storia della decorazione condivide con quella delle altre arti. Sono tutte partecipi del ritmo della prova per errore, il processo darwiniano di mutazione e di sopravvivenza del più adatto. La cosa viene riassunta in modo eccellente da A.H. Christie nel suo libro *Pattern Design*, al quale tanto devo. "Il minimo mutamento in un pattern ne suggerisce altri, sia da realizzare subito da parte del medesimo operatore, sia in un qualche momento futuro da un altro operatore che può, per caso, riprenderne il filo. Così, nel corso delle età, un numero infinito di disegni apparentati, derivanti da una sola radice ideale, sono stati sviluppati logicamente, passo per passo, dagli sforzi unificati di molte menti..."[5] Abbiamo visto nel paragrafo precedente che cosa significhi per un ordine essere "elaborato", e come l'elaborazione sia un processo che esige vuoi circospezione, vuoi, inoltre, un pizzico di fortuna. Se non fosse così, non avremmo giochi come i solitari con le carte, che pongono al giocatore il problema di giungere a uno schema definito di corrispondenze, affrontando una data serie di restrizioni. Cercando di rispondere a questa sfida spesso troviamo che ci manca la capacità di preveggenza necessaria a risolvere il problema senza creare ovunque ostacoli ulteriori. Comporre un pattern soddisfacente conduce necessariamente a difficoltà consimili. Il motivo che va ripetuto può disintegrarsi, in una sequenza, in modo assai simile a una parola, quando sia ripetuta. Scrivete la parola "art" [arte] su una linea ininterrotta e troverete che avete anche scritto "tart" [torta], "tartar" [tartaro]. Alcuni manuali di disegno mettono in guardia gli operatori contro simili infelici incidenti e lo esortano a verificare sistematicamente le ripetizioni per vedere che cosa accade su ogni lato a causa delle giunzioni.

[...]

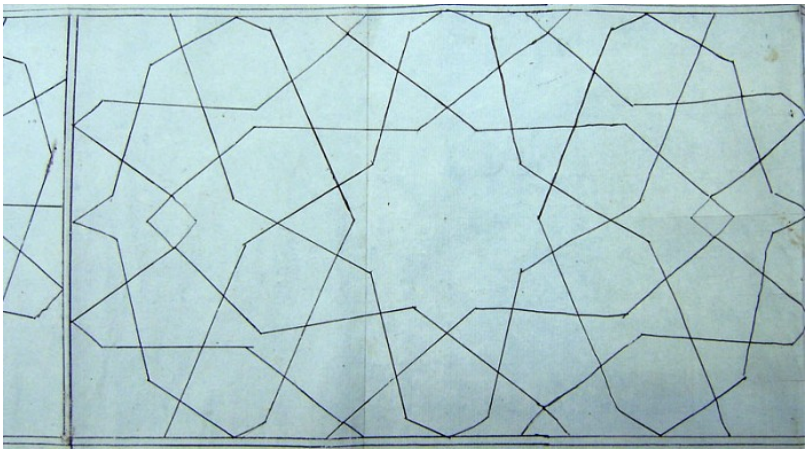
E' questo un tipo di consiglio che il maestro sperimentato può aver dato infinite volte all'apprendista prima che neppur si pensasse a creare manuali di disegno. Questo "come si fa" è infatti più indispensabile della conoscenza della geometria. I pattern emergono più spesso di quanto si pensi. Abbiamo notato, in un contesto diverso, che la critica della cosiddetta teoria materialistica dell'ornamentazione cade nel vuoto. Il problema non è se i pattern siano semplicemente dovuti a procedimenti tecnici come l'intreccio di lamine o di fili, ma piuttosto se tali tecniche suggerissero forme decorative. E senza alcun dubbio le suggerivano. Abbiamo visto

3 La collezione, consistente in due rotoli completi e in alcune decine di cartoni sparsi, venne acquistata da Sir Caspar Purdon Clarke, direttore del museo londinese, nel 1876, con ogni probabilità alla morte del decoratore-architetto di corte Mirza Akbar [n.d.r.].

4 J. Bourgoin, *Les Éléments de l'Art Arabe: Le Trait des Entrelacs* , Paris, Firmin-Didot, 1879 [n.d.r.].

5 A.H. Christie, *Pattern Design*, New York, Dover, 1969, ed. or. 1910 [n.d.r.].

la forza di tali suggerimenti trattando di processi come la connessione, o la realizzazione di volte. La decorazione dei tessuti offre una varietà ancora maggiore di esempi. Il produttore di pattern è sempre grato a linee geometriche guida, da utilizzare per le sue elaborazioni. La struttura che impiega come sostegno può spesso risparmiargli la fatica di disegnare e misurare. C'è un tipo di lavoro ad ago chiamato, caratteristicamente, "ricamo a fili contati". Esso illustra a perfezione l'utilità di una griglia preesistente per la creazione di ulteriori connessioni. Se il supporto va creato contemporaneamente al pattern, come nel lavoro a maglia o all'uncinetto, la sequenza di movimenti va memorizzata o, preferibilmente, annotata, come nel lavoro a maglia moderno. ΔΔΔ



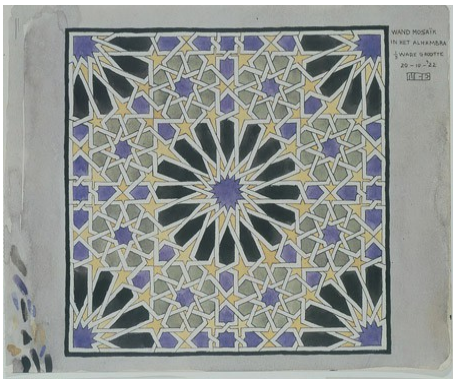
Segnalazioni / Alfonso Rubbiani (1848-1913)

Cade in questo 2013 il centenario della morte dell'architetto, restauratore e decoratore Alfonso Rubbiani. La sua città, Bologna, lo ricorda con varie iniziative, tra cui il restauro della sua tomba, situata nell'abside della Basilica di San Francesco, e una mostra documentaria visibile fino all'11 gennaio 2014 alla Biblioteca dell'Archiginnasio. Nato nel 1848 e morto appunto nel 1913, Rubbiani è tra gli esponenti più notevoli in Italia del *revival* artigianale e decorativo, tra neomedievalismo ed eclettismo, che a cavallo tra i secoli XIX e XX si diffuse ovunque nel mondo occidentale, avendo il movimento inglese *Arts & Crafts* come battistrada. La manifattura artistica che lo stesso Rubbiani fondò a Bologna nel 1898, l'*Aemilia Ars*, fu appunto una sorta di versione italiana, raffinata e originale, del movimento britannico capeggiato da William Morris.
E' facile liquidare oggi i restauri goticheggianti con cui Rubbiani fissò il volto della Bologna medievale - dal palazzo di Re Enzo alla già ricordata basilica di San Francesco - come fantasiosi e arbitrari. Sta di fatto che la città che Rubbiani ci ha consegnato è, anche grazie a lui, bella, straordinariamente vivibile, carica di memorie, per niente imbalsamata. Il restauro propugnato da Rubbiani è figlio della decorazione, cioè dell'arte pubblica, vivente, comunitaria per antonomasia. E così pure gli ornamenti e gli oggetti nati nel clima da lui propiziato. Ciò che poteva apparire retrivo nell'età delle prime avanguardie, è oggi un'indicazione preziosa da cui ripartire per riparare alle semplificazioni e agli eccessi disumanizzanti di cui i nostri spazi, sia privati che pubblici, pagano oggi le conseguenze. ΔΔΔ

Reggio Emilia fu tra le prime città a livello mondiale ad ospitare un'antologica di Maurits Cornelis Escher (1898-1972) dopo la sua scomparsa. Si era nel 1976, e di quella bellissima esposizione tenutasi presso il Teatro Municipale, che presentava un artista ancora sconosciuto ai più e tuttavia già oggetto di culto da parte di una ristretta schiera di appassionati, nessuno ricorda più nulla. Trentasette anni dopo quell'evento, dal 19 ottobre 2013 al 23 febbraio 2014, Reggio Emilia ospita, presso Palazzo Magnani, un'altra importante mostra dell'incisore olandese. I tempi sono completamente mutati ma Escher resta appunto un enigma. Un enigma che la mostra e il catalogo (Skira editore, a cura di Marco Bussagli, Federico Giudiceandrea, Luigi Grasselli) cercano di dipanare in tutte le sue sfaccettature. Sulla scorta di una bibliografia ormai imponente, segno di una fortuna critica che non conosce flessioni, Escher viene analizzato con grande competenza nei rapporti col contesto artistico a lui precedente e contemporaneo, nelle tangenze sia colte sia *popular* del suo percorso, negli importanti addentellati matematici, geometrici, epistemologici. Se si dovesse indicare un luogo (fisico, culturale e spirituale insieme) in cui tutti questi approcci si addensano e si solidificano dando corpo all' "enigma Escher", questo non potrebbe essere che l'Alhambra di Granada.

Come altri artisti, infatti, anche Escher ebbe il suo battesimo del fuoco e la sua consacrazione poetica studiando, ricopiando, misurando e rielaborando in proprio, una prima volta nel 1922 e poi di nuovo nel 1936, il vastissimo repertorio decorativo lasciato dalla civiltà araba nella penisola iberica e, in particolare, proprio a Granada. In realtà, il nesso architettura-decorazione fu sempre sotto la lente di ingrandimento di Escher, si trattasse dell'edilizia dell'Italia del sud o del barocco romano. Ma il suo (e di tanti altri) speciale interesse per l'Alhambra, dimostra una volta di più, se ce ne fosse bisogno, che in un particolare frangente delle sua storia l'Islam ha saputo concentrare sulla decorazione per l'architettura una mole di ricerche formali incredibilmente complessa, capace di nutrire le epoche successive fino alla nostra.

Arte-scienza, arte-geometria, arte-matematica. Non sono forse, questi connubi tanto cari agli studiosi e agli appassionati di Escher, gli stessi che vengono evocati quando ci si occupa dell'arte ornamentale di tutte le epoche? Ma ciò che nel caso di Escher è occasione di elogio, nel caso della decorazione viene presentato come un limite, come se la vera libertà espressiva stesse altrove, lontano dal rigore logico e dalla perizia artigianale. Auguriamoci che l'inossidabile Escher (che, non bisogna dimenticarlo, fu anche progettista di opere destinate a edifici pubblici e privati) contribuisca a far tornare di moda parole come "ornamento" e "decorazione". Nel loro alveo storico, il connubio tra arte e discipline tecnico-scientifiche è un dato di fatto concreto, empirico, che chiunque può misurare davanti alla forza delle opere, contemplando le immagini nella loro valenza linguistica e metafisica, anche senza necessariamente intendere i loro aspetti matematico-algebrici. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

• pag. 1: Mirza Akbar, *Rotolo con schemi preparatori per decorazioni (particolare)*, 1840-70, grafite e inchiostri su carta, Londra, Victoria and Albert Museum. • pag. 2: Doppio schema grafico tratto da O. Jones, *Grammar of Ornament*, London, Quaritch, 1910, p. 73; *Grammar of Ornament*, tav. XXXIX, particolare coi nn. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14. • pag. 3: *Grammar of Ornament*, tav. XLI, nn. 8, 4, 7; tav. XLI*, nn. 17, 15. • pag. 4: *Grammar of Ornament*, tavv. XLII†, XLIII. • pag. 5: *Rosa ottenuta con l'intersezione di dieci pentagoni ruotanti attorno a un centro* (disegno di Marco Lazzarato, © Marco Lazzarato 2013). • pag. 7: Mirza Akbar, *Rotolo con schemi preparatori per decorazioni (particolare)*, 1840-70, grafite e inchiostri su carta, Londra, Victoria and Albert Museum; Aemilia Ars, *Motivo di pavone per tovaglia*, matita e inchiostro su carta da lucido, 1900 circa, Bologna, Musei della Città. • pag. 8: Maurits Cornelis Escher, *Particolare di mosaico murale dell'Alhambra*, acquerello su carta, 1922.

Redazione e contatti

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