FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 20 • marzo/aprile 2015
www.faredecorazione.it

Sommario

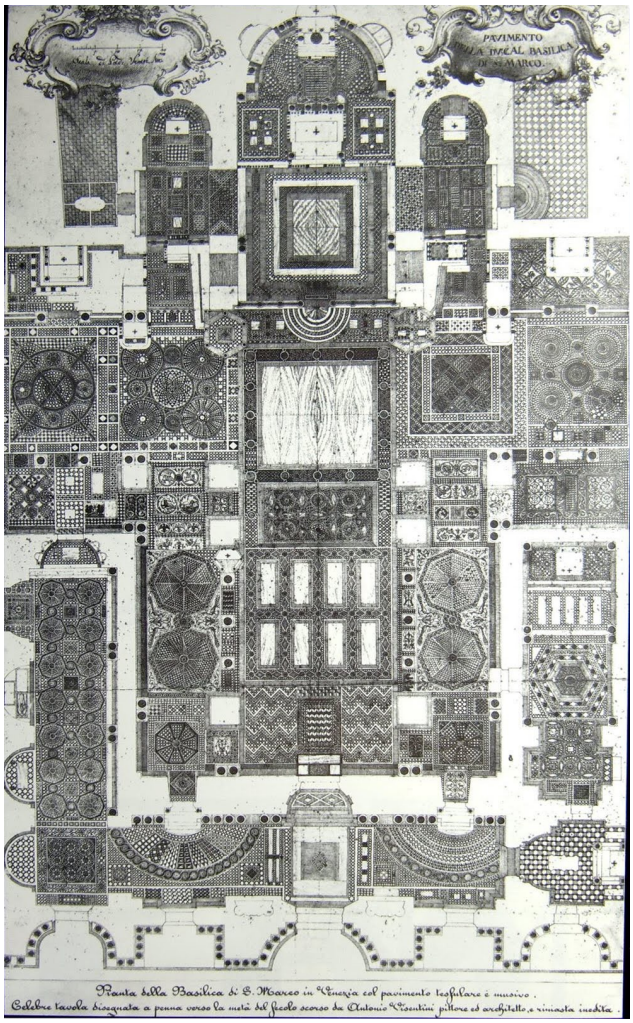
Editoriale • Oltre il minimalismo *1*
GIUSEPPE ALESSANDRO FURIETTI • Mosaici nell'alto Adriatico *2*
MARCO LAZZARATO • Il pavimento della Basilica di San Marco • parte 1/2 *3*
ENRICO MARIA DAVOLI • Intervista a Beatrice Giannoni *5*
SIMONA CHIODO • Vedi alla voce "ornamento" *7*
Gian Luca Tusini • La pelle dell'ornamento *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

Editoriale • Oltre il minimalismo

Le tendenze minimaliste che, fino a pochi anni fa, dominavano l'architettura, il design, la moda, sono oggi in crisi evidente. E non solo nelle manifatture d'*élite* ma anche nelle più comuni, vedi i rivestimenti ceramici per l'edilizia. Dai pavimenti alle pareti, dalle micro alle macropiastrelle, l'era dell'azzeramento, delle superfici monocrome o con anonimi *mélanges*, è anche qui al tramonto. Trionfano i disegni (perlopiù improvvisati o frutto di un copia-e-incolla informatico) e le *textures* a somiglianza della pietra, del legno, dei tessuti.
Dunque, la monotonia minimalista è un artificio retorico ormai insostenibile e come tale non si vende più. Ma perché non si vende più? Essenzialmente per due motivi: *a)* qualunque stile, anche l'assenza deliberata di stile, finisce per diventare obsoleto; *b)* tanto più uno stile è ovvio, facile da imitare a costi bassi o bassissimi, quanto più è senza futuro, esposto com'è ad una concorrenza globale ed economicamente agguerritissima.
Ecco allora che i rimedi decorativi (o pseudodecorativi) emersi fin qui, rischiano di rivelarsi nient'altro che un "placebo". E cioè, troppo grossolani e orecchiati per essere davvero "inimitabili"; troppo semplicistici per invertire un *trend* culturale che, ormai da molti decenni, è come un interminabile saldo di fine stagione: un po' come l'eclettismo ottocentesco, per intenderci, ma senza più alcun credibile riferimento linguistico.
In qualunque competizione, chi vuole vincere ha interesse ad alzare l'asticella delle prestazioni. Il ritorno alla grande cultura della decorazione, alla modulazione delle trame e dei motivi in base alla funzione civile dei manufatti a cui si applicano, è in tal senso un'indicazione forte, che non si può eludere ad oltranza. ΔΔΔ

Ecclesiatico ed erudito, Giuseppe Alessandro Furietti (Bergamo 1684-Roma 1764) partecipò, negli anni trascorsi a Roma presso la corte papale, alla riscoperta dell'arte classica e alla nascita della moderna archeologia, conducendo importanti scavi nella Villa Adriana di Tivoli. Il suo particolare interesse per il mosaici si concretizzò nella stesura in lingua latina del trattato De Musivis ("Sui mosaici") *in cui, incrociando fonti antiche e moderne, ricostruiva la genesi e lo sviluppo di questo particolare linguaggio e ne classificava materiali, tecniche e applicazioni, dall'antichità fino al proprio tempo. La contiguità tra mosaici pavimentali e parietali, il loro andamento avvolgente, del tutto diverso da quello della pittura da cavalletto, è un dato che attraversa tutto il libro di Furietti. Lo si ritrova anche in questo passo, che magnifica l'interno della Basilica di San Marco a Venezia quale era possibile vederlo a metà del secolo XVIII. Traduzione e titolazione nostra, da G.A. Furietti,* De Musivis*, Roma, Salvioni, 1752, pp. 96-97.*

Ricordiamo altri due pavimenti, di cui il primo è all'interno della Cattedrale di Torcello nella laguna di Venezia, il secondo invece ad Arbe[1], una delle isole della Dalmazia, nella Chiesa di San Giovanni del Padri Minori Conventuali, dove resta ormai solo qualche traccia dell'antico pavimento. A questi aggiungeremo l'altro mosaico, che orna il pavimento della Chiesa di Santa Maria Maggiore a Vercelli, in cui è rappresentata la storia di Giuditta e Oloferne.
Riteniamo tuttavia che il pavimento decorato con maggiore eleganza, e superiore a tutti gli altri, sia quello posto in opera nella Basilica di San Marco a Venezia, dove si vedono animali, piante ed altri ornamenti raffigurati dai mosaicisti con arte meravigliosa, e mentre la parte bassa della Chiesa è tutta rivestita di marmi, quella alta è ricoperta di pietruzze dorate, e vede alternarsi immagini con storie del vecchio e del nuovo Testamento realizzate a mosaico finissimo, delle quali Sansovino[2] dà ampia descrizione, ed essa pure si può ammirare ancor oggi. ΔΔΔ



Pianta della Basilica di S. Marco in Venezia col pavimento lastricato e musivo.
Celebre tavola disegnata a penna verso la metà del secolo scorso da Antonio Visentini pittore ed architetto, e rimasta inedita.

1 L'odierna Rab *[n.d.r.]*.

2 Si tratta di Francesco Sansovino (1521-1586), autore di *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia, Giacomo Sansovino, 1581 *[n.d.r.]*.

Il perché di una ricerca

Ci sono opere d'arte, come il Partenone o la Cappella Sistina, che per la loro pregnanza culturale sono state elevate a simbolo di intere civiltà. Il pavimento della Basilica di San Marco a Venezia dovrebbe essere annoverato fra queste, ma così paradossalmente non è. La sua complessità ha sempre colpito i visitatori, ma l'impossibilità di coglierne il disegno d'insieme a causa dell'enorme estensione orizzontale e del buio dell'ambiente, hanno fatto si che l'attenzione si sia poi spostata sempre verso l'aurea copertura. Eppure è nei motivi del pavimento, non nelle stralunate figure del soffitto che si nasconde l'essenza di una intera civiltà, da noi liquidata superficialmente come "medioevale".
Suppergiù questi erano i pensieri di un giovane studente al primo anno del Liceo Artistico, che in un nebbioso mattino di un lontano novembre del 1976 si stava recando alla basilica marciana, munito di blocco e penna comprati per l'occasione e determinato a cogliere l'essenza di tali motivi. La mezz'ora che seguì, perché tanto bastò, è ancora ricordata da un esperto ornatista come la più cocente frustrazione giovanile. Non che fosse difficile copiare quei motivi - in fondo si trattava di quadratini - ma più ci si intestardiva a capirne la legge compositiva, più il mistero si faceva fitto. Il destino, spesso cinico e baro, concede a volte una seconda opportunità, e una recente pubblicazione a più voci, voluta dalla Procuratoria e dedicata al restauro del pavimento marciano, *Il manto di pietra della basilica di San Marco a Venezia*, fornisce il pretesto per raccogliere nuovamente la sfida[3]. Su tale traccia tentiamo perciò una nuova ricognizione sui motivi ornatistici del pavimento di San Marco.
Oltre alla questione personale, a muoverci in questa impresa è anche la presa d'atto della totale incomprensione, da parte dei contemporanei, proprio dell'essenza di tali motivi. Incomprensione ben testimoniata dalla mancanza di un saggio specifico all'interno del libro di cui sopra, pur in presenza di interventi notevoli su altri aspetti della questione. Monumentale è la relazione del geologo Lorenzo Lazzarini sui marmi impiegati; esaustiva è l'esplicazione delle simbologie presenti nel disegno generale, ad opera di Raffaele Paier. In verità vi è anche il tentativo di dare conto dell'aspetto compositivo, ma la figura coinvolta, il matematico Michele Emmer, non avendo competenze ornatistiche, non va oltre semplici frasi fatte e luoghi comuni. Stupisce in questo caso che la decodifica non sia stata affidata ad un ornatista specializzato e che, pur cogliendosi l'essenza geometrica dei motivi, si sia pensato che la loro chiave interpretativa andasse individuata nella matematica.
Premesso questo, per avviare la nostra ricerca dobbiamo innanzi tutto chiederci se i singoli disegni corrispondano ancora a quelli originali. Fatta eccezione per alcune parti palesemente rifatte, la risposta sembrerebbe affermativa. Lazzarini ci avverte però che, sebbene gli storici non nutrano dubbi sul mantenimento del disegno originario, si stima che circa l'ottanta per cento dei marmi siano stati sostituiti nei secoli. In primo luogo, ciò ha determinato una variazione dei colori dovuta alla difficoltà di reperire i marmi originari; in secondo luogo, l'operazione di sostituzione (che implica sempre un allargamento delle connessure) ha generato un complessivo effetto "sgranato" su motivi che si supponevano perfettamente connessi in origine, alterandone in parte anche le proporzioni. Si può quindi affermare che a noi oggi è dato cogliere appieno solo la capacità inventiva dei maestri di San Marco, mentre la loro sensibilità estetica e cromatica ci sfugge in gran parte.
Il passo successivo è capire *chi* ha fatto *cosa*. Della fabbrica marciana si sa ben poco, ma si stima che la realizzazione del pavimento sia anteriore al 1070. Per analogia con la cantieristica delle cattedrali successive, possiamo ipotizzare l'esistenza di un Proto, cioè un architetto capo responsabile della progettazione d'insieme, da cui dipendevano i capimastri governanti le diverse filiere dei vari settori costruttivi. Su questa base, la stupefacente complessità dei singoli motivi pavimentali porta a immaginare il loro autore come figura diversa non solo dal Proto e dai maestri mosaicisti delle figurazioni delle volte, ma probabilmente anche dagli esecutori materiali del taglio e della posa dei pezzi stessi. Fa supporre cioè, per dirla in termini moderni, una sorta di "ufficio tecnico" specializzato nella progettazione dei disegni e nello sviluppo della conseguente, notevole mole di ausili esecutivi, ossia dime, maschere di taglio, piani di posa, eccetera.
Il mito romantico vorrebbe farci immaginare un solitario Maestro di San Marco inginocchiato sul buio pavimento a comporre un mosaico già tutto chiaro nella sua mente. Nella realtà, invece, è lecito supporre che i motivi più complessi siano stati ideati da diversi maestri e forse in epoche diverse (così come le varie linee logiche seguite potrebbero suggerire), successivamente composti in un laboratorio attrezzato, infine messi in opera incollati su tela o, come si suppone per i pavimenti romani, su lastre di gesso poi rimosse. Alcuni

3 E. Vio (a cura di), *Il manto di pietra della basilica di San Marco a Venezia. Storia, restauri, geometrie del pavimento*, Venezia, Cicero, 2012. Il volume fa parte della collana "Quaderni speciali della Procuratoria" e contiene saggi di Ettore Vio, Luigi Fragonese-Carlo Monti, Lorenzo Lazzarini, Michele Emmer, Raffaele Paier.

allineamenti sospetti nel rivestimento aureo portano a supporre che lo steso metodo indiretto fosse usato anche per i mosaici delle volte. Rimane il dubbio su chi possa aver ideato il piano complessivo del pavimento, le cui simbologie sono ben descritte da Raffaele Paier. Facoltà, questa, pertinente sicuramente al Proto, ma ascrivibile anche a un Maestro pavimentista, come pure ad un terza figura, anche se ai fini della nostra ricerca tale questione è marginale.
Data l'immensità del campo di indagine, in questa prima ricognizione è necessario focalizzare l'analisi su un oggetto ben preciso, per evitare di perdersi. Abbiamo perciò ignorato le stupefacenti *rotae* perché necessitano di una indagine *ad hoc*, che ci riserviamo di fare in seguito. Abbiamo anche ignorato i motivi fitomorfi e zoomorfi, perché, come i precedenti, pertinenti ad un'altra linea di ricerca. Il nostro interesse si è perciò focalizzato solo sull'individuazione dei pattern specificatamente progettati per i motivi di riempimento.
Abbiamo puntato cioè a individuare l'unitaria legge compositiva a monte dei vari motivi ottenuti, a valle, con la semplice modifica dei colori dei marmi (per esempio, il quadrato affiancato al rombo ricorre con vari colori in tutto il pavimento, ma il pattern è il medesimo), ignorando, salvo casi eccezionali, sia i motivi ottenuti solo con la modifica in positivo-negativo del colore dei marmi, sia quelli ottenuti solo con la giustapposizione delle loro venature (è il caso dell'immenso "mare" centrale). Nella ricerca di ciascun pattern, cioè dell'insieme dei segni necessari a comporre il motivo, probabilmente si è fatta una forzatura, perché, trattandosi di tasselli musivi, è probabile che il punto di partenza progettuale fosse la griglia e non il singolo modulo. Abbiamo tuttavia ritenuto che una nozione concettualmente moderna come quella di "pattern", fosse comunque utile a decifrare le singole logiche compositive. ΔΔΔ

ENRICO MARIA DAVOLI • Intervista a Beatrice Giannoni

Beatrice Giannoni è decoratrice e ceramista, con una vasta esperienza di tecniche pittoriche, grafiche e plastiche. Da un triennio è docente di Decorazione e Disegno per la Decorazione presso l'Accademia Ligustica di Genova. Il suo impegno artistico e didattico si è andato concretizzando nello studio e nella riproposizione della tradizione locale nel campo della decorazione murale con motivi architettonici, che da secoli abbellisce gli edifici del capoluogo e di tanti altri centri storici liguri. Una tradizione particolarmente rinomata nei palazzi dell'aristocrazia mercantile, ma che nel suo divenire storico ha dato luogo ad una vasta gamma di soluzioni adatte a tutti i contesti urbanistici, sociali ed economici, a partire dall'età rinascimentale fino all'edilizia residenziale e agli esercizi commerciali della prima metà del '900. I positivi riscontri del lavoro svolto fin qui sono un motivo in più per rievocare insieme a Beatrice Giannoni il suo percorso professionale. La posta in gioco è il rilancio di un sapere artistico che, fino a pochi anni fa, rischiava di andare del tutto perduto.

Quali sono state le tappe fondamentali della sua formazione artistica e culturale?

Dopo la maturità presso il Liceo Artistico "Barabino" di Genova, optai per l'Accademia Ligustica, diplomandomi nel 1989 in pittura con Mario Chianese. Pochi mesi dopo ero al lavoro con l'impresa di decorazione murale fondata da Adriano Rubbioli, un pioniere nel recupero della tradizione locale. In seguito iniziai l'attività in proprio, avvicinandomi al contesto ligure-piemontese attraverso la collaborazione con la ditta Gazzana Restauri di Acqui Terme (AL). Credo che la formazione liceale a forte caratterizzazione architettonica e prospettica, il magistero di Chianese (sia nei valori espressivi dei maestri dell'otto-novecento, sia nella preparazione artigianale di supporti e colori), l'apporto di docenti della Ligustica quali Ruggero Pierantoni (Percezione visiva e teoria della forma) e Paolo Bensi (Tecniche e materiali), mi abbiano fortemente sensibilizzata allo studio e al recupero delle tecniche antiche. Connaturata a questo tipo di approccio è la consapevolezza di essere, prima ancora che artisti, allievi ed artigiani cui si richiede una buona dose di umiltà. Fu così che, con alle spalle otto anni di lavoro nel campo della decorazione e del restauro, mi spostai a Faenza per imparare l'arte della ceramica, che da un quindicennio è l'altro mio medium espressivo.

Com'è strutturato il corso di Decorazione dell'Accademia Ligustica, e come si articola il suo insegnamento?

Come in ogni Accademia di Belle Arti, il corso consta di un Triennio comune e di un Biennio specialistico, didatticamente coordinati. Luigi Fontana ed io siamo i docenti di indirizzo per il Triennio, Silvana Ghigino lo è per il Biennio. Le lezioni hanno carattere prevalentemente laboratoriale. Si inizia dal disegno con esercitazioni di prospettiva, composizione e studio degli elementi degli Ordini architettonici, per giungere alla riproduzione, dapprima di elementi geometrici, poi, via via, di tutto ciò che, come avviene nelle decorazioni a rilievo, aggetta dal piano del prospetto (bugnati, cornici, ornati...). Nel Triennio si impartiscono le competenze grafiche e pittoriche essenziali per l'esecuzione delle facciate tradizionali, con particolare riferimento alla prassi otto-novecentesca, sulla base dell'eredità dagli ultimi maestri cui è storicamente possibile riallacciarsi. Tra di essi va ricordato almeno Giacomo (detto "Gin") Parodi, del quale Silvana Ghigino è stata allieva. Oltre alle conoscenze teoriche, la didattica include anche quelle abilità manuali (nell'impugnare riga e pennello, nel comporre i colori, nel preparare disegni e spolveri...) che un tempo si apprendevano a bottega. Tali procedure, in uso sino a metà secolo XX, sono il frutto di oltre cinque secoli di esperienza, valida per qualsiasi tipologia architettonica: dalla decorazione aulica del palazzo nobiliare alla casa contadina al condominio operaio. Il Biennio prevede, oltre all'apprendimento e alla pratica di modelli decorativi più complessi, lo sviluppo di competenze relative alle capacità progettuali del singolo allievo, anche alla luce dei contesti contemporanei. Le esercitazioni si eseguono su muro simulando il più possibile, anche nei materiali (i silicati di potassio, cioè le migliori pitture murali per esterni), il lavoro di cantiere.

Qual è il riscontro in termini di iscrizioni? Vi è anche un corso di Decorazione rivolto ai linguaggi contemporanei?

Con i più recenti bandi a cattedre, la Direzione della Ligustica ha voluto dare una svolta all'insegnamento della Decorazione, che di fatto rischiava ormai di sovrapporsi a quello della Pittura. La risposta è stata incoraggiante: le iscrizioni sono in costante aumento e, ad oggi, sono più che raddoppiate rispetto al passato, determinando la richiesta di spazi più ampi. Completano la preparazione i corsi, pure a forte caratterizzazione laboratoriale, di Tecniche della Decorazione (Triennio) e Tecniche e Tecnologie della Decorazione (Biennio) tenuti dal Prof. Alessandro Fabbris, e rivolti a problematiche contemporanee quali il Wall Drawing, la Street Art, l'Arredo urbano, il Design di interni, eccetera.

Vi sono a Genova altri enti che curano il recupero e la pratica della decorazione pittorica per l'architettura?

Il recupero delle facciate dipinte ebbe il suo battesimo con una mostra-convegno del 1982, *Genua Picta*, che vide impegnati i maggiori esperti (soprintendenti, storici dell'arte, architetti, restauratori), genovesi e non. Nell'anno accademico 1984-'85 nacque alla Ligustica un corso biennale, conclusosi nel 1986 e rimasto purtroppo senza un seguito, rivolto a formare una nuova generazione di decoratori con competenze nel restauro. In seguito, a metà anni '90, Tiziano Mannoni, già colonna portante di *Genua Picta*, incaricò Giacomo Parodi e Silvana Ghigino di insegnare presso i corsi di formazione della Scuola Edile Genovese, tuttora attiva. La situazione attuale, quindi, vede due possibilità di formazione: laurea breve e/o specialistica presso l'Accademia di Belle Arti; qualifica professionale di Decoratore presso la Scuola Edile.

Cosa restava della cultura e delle maestranze della tradizione genovese quando lei iniziò ad interessarsene?

Il mestiere del decoratore nella seconda metà del '900 era scomparso, tanto che al ritorno dalla guerra "Gin" Parodi (come altri colleghi probabilmente) dovette abbandonarlo, per aprire un'officina di costruzioni meccaniche. Solo a metà anni '80 egli ricevette l'incarico di decorare, nel centro storico del quartiere di Sestri Ponente, due facciate che destarono l'interesse dei Proff. Rubbioli e Ghigino. Così, a lato delle ricerche accademiche di *Genua Picta*, rinasceva il mestiere dell'antica decorazione pittorica genovese. Io faccio parte della generazione di decoratori che, per questioni anagrafiche, si è formata a seguito di quegli eventi.

Il recupero estetico e funzionale dei centri storici in una realtà complessa come quella italiana è al centro del dibattito urbanistico ed architettonico degli ultimi quarant'anni. Quali linee di tendenza hanno prevalso negli anni scorsi in una città come Genova, con le sue importantissime emergenze storiche?

Negli ultimi venticinque anni Genova ha avuto ottime opportunità di riqualificazione: dai cantieri per le Celebrazioni colombiane (1992) ai restauri per il Vertice G8 (2001) e per Genova Capitale Europea della Cultura (2004). Data l'estensione e il complesso assetto urbanistico di impronta medioevale, molto c'è ancora da fare, e la crisi odierna certo non aiuta. Ma ormai la decisione di convertire Genova in autentica città d'arte e cultura, è nei fatti. Quanto alle soluzioni adottate dalla Soprintendenza per i beni sottoposti a vincolo non si può non citare il restauro delle facciate dei Palazzi dei Rolli. Questi edifici, oggi catalogati nel patrimonio UNESCO, sono così chiamati perché presenti negli elenchi (rotoli, in genovese "rolli") delle dimore patrizie che, per volere dei Dogi, dovevano essere a disposizione della Repubblica come sedi di rappresentanza per ospitare le visite di Stato. Il trimestrale «Arkos» ha dedicato nel 2004 a questa campagna di restauro un

supplemento, recante le schede di 36 dei 53 palazzi restaurati tra il 2002 e il 2004. Si è ovviamente operato secondo i dettami del restauro conservativo e della tracciabilità, per quanto possibile, degli elementi più antichi. Interessantissima per varietà di problemi e soluzioni, questa serie di interventi è stata una prima risposta alle istanze del convegno *Genua Picta*. Il dibattito teorico che ne è scaturito ha sottolineato in primo luogo l'esigenza di omogeneità ed unitarietà metodologica di tutti gli interventi. Ma - fatto interessante per chi si occupa di decorazione - ha anche fatto emergere la possibilità di andare oltre il più rigoroso operare conservativo, per colmare almeno le lacune troppo evidenti, come quelle che si osservano nell'elemento centrale a timpano del muro d'attico soprastante la facciata di Palazzo Cellario.

Come si sviluppa il confronto tra chi, come lei, pratica la decorazione e chi si dedica al restauro tout court*?*

Non da oggi si sente il bisogno di una figura di decoratore, che sia padrone della tecnica antica e in grado di interagire con il restauratore, con risultati apprezzabili sia sul piano funzionale che estetico. Le facciate dipinte sono particolarmente colpite dagli agenti atmosferici ed inquinanti, ma spesso si sono applicate procedure identiche a quelle usate per gli interni, arrivando, in alcuni casi paradossali, all'integrazione delle lacune ad acquerello in selezione cromatica, per poi dover rivestire il tutto con protettivi minerali, silossanici o addirittura polimerici. Ritengo che il principale obiettivo del corso di Decorazione presso la Ligustica debba proprio essere la formazione di questa specifica figura. Il decoratore e il restauratore devono poter collaborare al meglio e non, come spesso è avvenuto, escludersi a vicenda con risultati comunque deludenti.

Ci può tracciare una sorta di identikit del decoratore che lei e i suoi colleghi formate all'Accademia Ligustica?

Per formare un buon decoratore "finito", come si usava dire una volta per qualsiasi artigiano, non basta una scuola ma servono anni di esperienza lavorativa. Tuttavia, data la nostra cura nello spiegare fin nei minimi dettagli segreti e risorse del mestiere, chi si forma presso di noi ha la consapevolezza e la preparazione teorico-pratica per affrontare il lavoro sui ponteggi. Inoltre, il piano di studi comprende una formazione culturale comune agli altri indirizzi d'accademia, che apre anche altri orizzonti e potenzialità, creando una figura di artista-artigiano polivalente, come quella che operava nelle botteghe di un tempo.

Quali sono le prospettive occupazionali e lavorative alla portata dei vostri iscritti? Esiste a suo giudizio la possibilità di tentare autonomamente la strada della libera impresa, nelle varie forme giuridiche previste?

Compatibilmente con la situazione economica e culturale (non disgiungibili l'una dall'altra) direi di sì: Decorazione è probabilmente, con Scenografia, l'indirizzo di studi accademico che offre le migliori prospettive di impiego. Quanto al lavoro in proprio, che esige precise capacità imprenditoriali, è consigliabile iniziare presso una bottega già esistente, per apprendere anche questo aspetto per niente secondario.

Chi è per principio ostile alla decorazione architettonica, solleva immancabilmente il problema dei costi aggiuntivi che essa comporterebbe. Cosa si sentirebbe di obiettare a questo luogo comune?

Come siamo in grado di riprodurre gli ornati antichi, così dovremmo recuperare il rapporto indissolubile che li lega agli oggetti di cui fanno parte, abbandonando l'idea che la decorazione sia un orpello applicato alla superficie. Il risultato è spesso una vera e propria mutilazione. Vi sono a Genova palazzi costruiti tra fine '800 e primi '900 e regolarmente decorati, ove nelle recenti ritinteggiature si è optato per il colore unico, a mio avviso proprio per un'errata interpretazione del concetto di decoro, visto come cosa superflua. In realtà, senza decorazione non si ha una versione "pulita" dello stesso oggetto, ma un altro oggetto. Qualunque progetto implica scelte a valenza decorativa: vuoi nell'impiegare questo o quel materiale (un pavimento di ardesia o legno o marmo dà differenti risultati estetici oltreché funzionali), vuoi nell'usare linee curve o spezzate, e via dicendo. Un oggetto - dalla tazzina al palazzo - nasce insieme alla sua decorazione. Nel vasellame ciò è particolarmente evidente: funzione, forma e decoro fanno la differenza, una cosa è conseguente all'altra. La foggia di una teiera deve rispettare proporzioni e misure appropriate, ed entro questi limiti la progettazione segue criteri estetici, cioè decorativi. Del resto, la decorazione è, fin dalla preistoria, un bisogno connaturato all'uomo: chi vorrebbe, oggi, accessori, abiti o automobili perfettamente identici o di un unico modello? ΔΔΔ

Docente di Estetica al Politecnico di Milano, collaboratrice di diverse riviste specializzate, Simona Chiodo ha al suo attivo un'ampia produzione saggistica e la cura di importanti edizioni critiche. Il suo Estetica dell'architettura*, Roma, Carocci, 2011, rimedita il dibattito estetico-filosofico sviluppatosi in età moderna e contemporanea intorno all'architettura, illustrandone in altrettanti capitoli dieci nozioni-chiave: Ordine, Natura, Forma, Utilità, Ornamento, Spazio, Tempo, Autonomia, Eteronomia, Civiltà. Dal capitolo quinto, pp. 77-78, è tratto il passo che qui presentiamo con un titolo redazionale. Esso propone una disamina etimologica della parola"ornamento" e dei termini che le gravitano attorno, mettendone in luce la densità sia estetica che etica. Un vivo ringraziamento a Simona Chiodo e all'editore Carocci, per la loro cortesia e disponibilità.*

L'etimologia della parola "ornamento" dà indicazioni significative: il sostantivo italiano "ornamento" deriva dal sostantivo latino *ornamentum*, che, secondo il dizionario di Gino Angelini[4], significa «apparecchio, apparato, corredo, equipaggiamento, fornimento, armatura», ma anche «ciò che abbellisce persona o edificio», e, traslato, «ciò che dà decoro». E il sostantivo latino *ornamentum* deriva dal verbo latino *orno*, «da accostare a *ordior* e *ordo*»: *ordior* è un verbo latino che significa «cominciare» *et ergo* «ordire, tessere» e *ordo* è un sostantivo latino che significa «ordine». La nozione di ornamento, allora, ha a che fare *sui generis* con la nozione di ordine. E cioè: parlare di ornamento non significa parlare di qualcosa di contrario all'ordine – viceversa, la sua etimologia sembra indicarci la presenza di una relazione con la nozione di ordine (ad esempio perché un ornamento può sia avere un ordine in sé sia fare parte dell'ordine dell'oggetto del quale è l'«apparecchio», «che abbellisce» e al quale «dà decoro». Siamo arrivati, qui, a un quesito importante, sul quale ragionare in seguito: un ornamento è qualcosa di autonomo rispetto all'oggetto al quale è aggiunto, e del quale non segue l'ordine? Viceversa, un ornamento è qualcosa di eteronomo rispetto all'oggetto al quale è aggiunto, e del quale segue l'ordine?).

Prima di provare a rispondere dobbiamo introdurre una seconda questione, legata sia all'analisi etimologica della parola "ornamento" sia al lessico, architettonico e filosofico, usato per indicare, in generale, «ciò che abbellisce [...] [un] edificio»: l'etimologia della parola "ornamento" ci porta anche al significato traslato della parola *ornamentum*, e cioè a «ciò che dà decoro». E la trattatistica, architettonica e filosofica, che ragiona, in generale, su «ciò che abbellisce [...] [un] edificio» usa di frequente le parole "decoro" e "decorazione": la prima deriva dal sostantivo latino *decorum*, che significa «convenienza, decoro», e che deriva dal verbo latino *decere* («convenire, star bene, addirsi, confarsi»), e la seconda deriva da una parola del latino tardo che deriva dal participio passato del verbo latino *decorare*, che significa «ornare, abbellire, decorare». Un particolare interessante è che entrambe le parole "decoro" e "decorazione" sono legate al verbo latino *decere*, che sottintende una dimensione etica, perché significa «convenire, star bene, addirsi, confarsi», e, traslato, «essere giusto (conveniente, decoroso, opportuno), bisognare».

I particolari interessanti, allora, sono due. Il primo è che un ornamento può essere anche (ed è stato anche) un elemento che fa ordine, cioè che non fa di necessità disordine. Il secondo è che un decoro e una decorazione possono essere anche (e sono stati anche) elementi che danno decenza, dignità, cioè che non danno di necessità indecenza e indegnità. In ultimo, i due particolari interessanti condividono qualcosa di significativo: un *quid* etico - sia l'etimologia della parola "ornamento" sia le etimologie delle parole "decoro" e decorazione" hanno a che fare con «ciò che dà decoro», nel primo caso, con *decorum* e con *decorare*, nel secondo caso, cioè, comunque, con il verbo latino *decere*, che ha un significato etico perspicuo.

Allora, non possiamo ridurre la nozione di ornamento a un quesito sulla relazione tra gli elementi necessari e gli elementi superflui di una costruzione: un ornamento può essere (ed è stato) un elemento quasi necessario a ottenere qualcosa di essenziale, cioè qualcosa che ha a che fare con la decenza e con la dignità di una costruzione.

Proviamo a sintetizzare, prima, che cosa succede all'ornamento nel corso della storia dell'architettura occidentale e a ragionare, poi, su che cosa teorizzano i filosofi a proposito della nozione di ornamento, e della sua storia. La storia del'architettura occidentale sembra registrare sia qualche acme dell'*horror vacui*, e dell'aumento conseguente degli elementi ornamentali, sia qualche acme dell'*amor vacui*, e della diminuzione conseguente degli elementi ornamentali: l'architettura barocca secentesca, nel primo caso, e l'architettura funzionalistica novecentesca, nel secondo caso. Anche se la storia dell'architettura occidentale alterna fasi di *horror vacui*, fasi di *amor vacui* e fasi di equilibrio tra le due tensioni (ad esempio l'architettura classica, ma anche l'architettura successiva che fa riferimento all'ordine classico), è interessante provare a isolare le due acme e considerare gli sviluppi contingenti dell'estetica: non a caso, la speculazione filosofica sulla nozione di ornamento è concentrata nel Settecento, cioè subito dopo la sperimentazione barocca, e nel Novecento, cioè subito dopo la sperimentazione funzionalistica. ΔΔΔ

4 G. Angelini, *Nuovo dizionario latino-italiano*, a cura di R. Giomini, Milano, Società Editrice Dante Alighieri, 1999 *[n.d.r.]*.

Gian Luca Tusini • La pelle dell'ornamento

Il saggio di Gian Luca Tusini, *La pelle dell'ornamento. Dinamiche e dialettiche della decorazione tra Otto e Novecento*, Bologna, Bononia University Press, 2008, è l'ideale sviluppo dell'altro pubblicato nel 2005 dallo stesso autore, *Il fronte della forma*. Vale la pena segnalarlo qui, pur in grave ritardo sulla sua uscita, perché esso completa e chiarisce l'indagine di Tusini sulla sensibilità artistica contemporanea, dalla seconda metà dell'800 ai giorni nostri, nel suo controverso rapporto con le nozioni di ornamento e decorazione. Un'indagine utilissima, quella di Tusini, e che riprende un'illustre tradizione storiografica. Se nel primo dei due titoli l'attenzione si concentrava su quattro grandi nomi di studiosi (Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer), nel più recente essa si divide equamente tra l'apporto dei teorici e quello degli artisti. E conferma quanto cruciale sia stato, il secolo e mezzo di cui sopra, per le fortune e sfortune della cultura decorativa nella civiltà occidentale. Nella seconda metà del secolo XIX, infatti, viene alla luce una spiccata coscienza critica dei fenomeni ornamentali, che ormai vengono studiati sia in relazione a fasi remote e primitive dell'arte europea, sia in relazione alle civiltà extraeuropee colonizzate e assoggettate. Con l'inizio del secolo successivo, invece, comincia ad emergere quella ripulsa nei confronti della tradizione ornamentale classica pertinente all'architettura e agli oggetti, che, con una reazione a catena che può apparire paradossale, ingenererà nelle arti visive un decorativismo sempre più diffuso, con una decisa accelerazione a partire dagli anni '70-'80 del '900. Questo doppio movimento è ben analizzato da Tusini. Tuttavia restano esclusi dalla sua ricognizione i decenni centrali del secolo XX. Ed è proprio lì, nei cinquant'anni in cui trionfa il razionalismo e si consumano molte interessanti esperienze, trascurate e minimizzate dalla storiografia, che ancora si annidano non pochi punti interrogativi da individuare e da sciogliere. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

p. 1: *Particolare di mosaico pavimentale con motivo a guilloche*, sec. XI, Basilica di San Marco, Venezia (illuminations-edu.blogspot.com) • p. 2: Antonio Visentini, *Rilievo del pavimento della basilica di San Marco*, 1725 circa, Venezia, Archivio Storico della Procuratoria di San Marco (illuminations-edu.blogspot.com) • p. 4: *Particolare di mosaico pavimentale con motivi geometrici*, sec. XI, Basilica di San Marco, Venezia (illuminations-edu.blogspot.com) • p. 6: Facciata di Palazzo Cellario, a Genova, dopo i recenti restauri • p. 8: Due fasi di lavoro nelle aule di Decorazione dell'Accademia di Belle Arti Ligustica di Genova (foto Beatrice Giannoni).

Redazione e contatti

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