FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 21 • maggio/giugno 2015
www.faredecorazione.it

Sommario

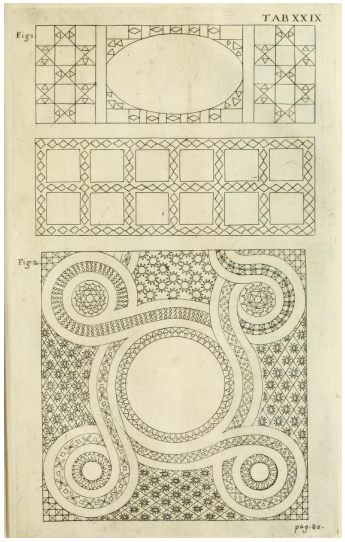
EDITORIALE • No Martini, no party *1*
GIOVANNI CIAMPINI • Opus tessellatum e opus sectile *2*
MARCO LAZZARATO • Il pavimento della basilica di San Marco a Venezia • parte 2/2 *3*
ENRICO MARIA DAVOLI • Arcaico o arcano? Captare i segnali della decorazione geometrica *5*
FRANCESCA SPEZIA • Passato e presente nelle residenze di Goes *6*
LIBRI • Giuliana Altea • Il fantasma del decorativo *6*
BAR SPORT • Gerusalemme celeste *7*
VALENTINA ANDREUCCI • Angelo Venturoli - Una eredità lunga 190 anni • Medicina (BO) *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

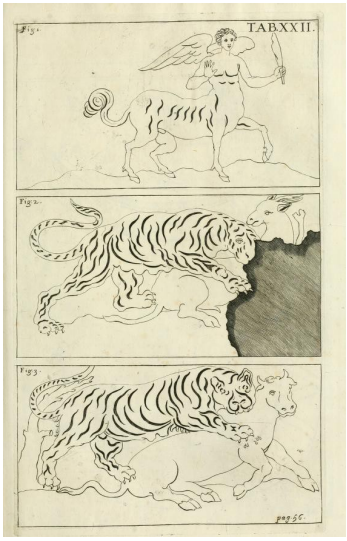
EDITORIALE • No Martini, no party

La notizia è di pochi mesi fa. La finanziaria Hines Italia, che ne aveva fin qui condiviso la proprietà insieme ad altri investitori, ha annunciato il 27 febbraio scorso che i grattacieli milanesi dell'area di Porta Nuova sono stati interamente acquisiti da QIA (Qatar Investment Authority), il Fondo sovrano facente capo all'omonimo emirato. Senza entrare nel merito delle questioni finanziarie, soffermiamoci sul modo in cui la cosa è stata annunciata dai media generalisti.
La notizia suonava all'incirca così: "Un altro pezzo pregiato di Italia prende la via dell'estero", allegando nomi celebri del *Made in Italy* - da Valentino a Gucci a Lamborghini, per citarne solo alcuni - che già da tempo sono finiti in mani straniere. L'assunto implicito in questo tipo di annunci è che l'operazione Porta Nuova equivale, anche simbolicamente e culturalmente, alla cessione di una delle *griffes* che danno lustro all'Italia nel mondo. Si tratta di un assunto credibile? Riteniamo di no.
Al di là del significato che si può loro riconoscere o meno, al di là dei prezzi di listino inaccessibili, i miti merceologici nostrani sono tali proprio perché rispondono a coordinate di gusto e di stile chiare e riconoscibili, a prescindere dal portafogli di cui il potenziale acquirente dispone. Non così gli edifici, esclusivissimi ma dozzinali, di Porta Nuova. Quali che siano i capitali e la forza lavoro che vi si nascondono dietro, quale che sia, italiana o (più spesso) straniera la clientela che le acquista e ne fruisce, le grandi *griffes* italiane sono sempre facilmente riconducibili all'italianità. Proprio come la villa (non il condominio, nemmeno se extra-lusso) abitata sulle rive del Lago di Como dall'attore George Clooney. ΔΔΔ

Dopo aver intrapreso gli studi giuridici, Giovanni Ciampini (Roma 1633-1698) optò per un'importante carriera ecclesiastica, mettendo a frutto il proprio talento di studioso in numerose direzioni: dalla storia all'archeologia alla letteratura alla filosofia alle scienze, alle quali dedicò un'importante attività sperimentale. La sua figura di erudito ed animatore di sodalizi e riviste, con rapporti qualificati in tutta Europa, ebbe un ruolo di primo piano nella Roma della seconda metà del secolo XVII. Tra le opere scritte in latino spicca Vetera monimenta, in quibus praecipue Musiva Opera, sacrarum, profanarumque, Aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus dissertationibus iconibusque illustrantur (1690)*, una miniera di notizie sulla storia dell'arte antica, soprattutto a Roma e nel Lazio e in primo luogo per i mosaici. Da essa e in particolare dal capitolo X, intitolato* De Musivorum operum origine, nominibus, et speciebus*, traiamo un passo dedicato all'*opus tessellatum *e all'*opus sectile. *Si tratta di due tecniche musive dalle origini antichissime, nelle quali è facile riconoscere i connotati tipici di molte pavimentazioni, tra cui quella della Basilica di San Marco di cui si parla in questo e nel precedente numero di FD. Titolazione e traduzione nostra, da G. Ciampini,* Vetera monimenta *..., Roma, Komarek, 1690, p. 80.*

Non sembra esservi dubbio che l'*opus tessellatum* sia il più antico di tutti i procedimenti, perché è il più semplice e (a mio avviso) ha la sua spiegazione nel nome stesso, in quanto consiste di rivestimenti marmorei multicolori ripartiti in forme differenti; e cioè di quadrato, di rettangolo, di triangolo, di sezione di cono o di sfera o invece circolare, di pentagono, di esagono, di ottagono e di altre figure geometriche che, variamente combinate ed unite fra loro, offrono un piacevole colpo d'occhio. A Roma si possono vedere molti antichi pavimenti rivestiti con tali motivi in *tessellatum*; ne citerò due esempi; quello alla fig. 1, tav. XXIX è nella Chiesa di S. Clemente; l'altro, di qualità eccelsa, alla fig. 2, è nella Chiesa di S. Silvestro, nonché nell'altra Chiesa dei SS. Quattro Coronati.
Dopo il *tessellatum* fu messo a punto il *sectile*, mediante il quale si rappresentano figure umane ed animali con marmi di tre o due soli colori; il nome deriva da *Seco* [1], infatti prima si disegna la figura su una lastra di marmo molto sottile, poi, resecando i contorni della figura, si tagliano pietre di colore diverso in modo tale da farle combaciare perfettamente l'una con l'altra; la figura prenderà forma dalla giustapposizione dei colori e delle linee, come si può vedere alla tavola XXII.
Testimonianze abbastanza antiche di siffatto *opus sectile* si trovano sia all'esterno che all'interno della Cattedrale di Ancona, dove sono rappresentate immagini di Santi di rozza fattura, come allora si usava[2].
Tuttavia sono convinto che un genere molto più antico e al tempo stesso più elegante di *tessellatum* fosse già in auge anche presso i più remoti antenati, mano mano che questi elaboravano una tecnica musiva più evoluta.
Si può dunque ragionevolmente supporre che gli antichi abbiano inventato il vero e proprio mosaico dopo il *tessellatum* e il *sectile*: giacché è destino di ogni arte, quale essa sia, assurgere ai più alti fasti muovendo da origini umilissime. ΔΔΔ





1 *Seco, secui, sectum,secare.* In latino: segare, tagliare *[n.d.r.]*.

2 L'autore allude probabilmente alla basilica paleocristiana di San Lorenzo, di cui restano tracce sotto il pavimento dell'attuale cattedrale dedicata al patrono di Ancona, San Ciriaco *[n.d.r.]*.

Sacre geometrie

Dopo aver definito il campo della nostra ricognizione sui motivi ornatistici del pavimento della Basilica di San Marco, cerchiamo di dare conto, nei limiti consentiti in questa sede, di cosa tale ricerca abbia fin qui prodotto. Colpisce innanzi tutto la quantità dei pattern: allo stato abbiamo schedato centosette pattern originari[3]. Quindi i motivi da essi generati sono molti di più, ma ad interessarci non è la loro precisa rendicontazione, bensì le strutture ornatistiche ad essi sottese. Già da questa prima schedatura, infatti, risulta che i pattern insistono su alcune linee compositive generali, linee che cercheremo ora di esplicare.
La maggior parte di essi nasce dal canonico modulo quadrato ed insiste su composizioni triangolari - tipiche di quella fase storica - risultanti dalle divisioni interne di tale modulo. Tuttavia, dire questo è come dichiarare che Michelangelo, per scolpire la *Pietà*, ha preso a modello la figura umana: l'affermazione è vera, ma non rende minimamente il senso delle difficoltà affrontate. Confrontare il motivo finale col pattern necessario a comporlo e tale pattern con il modulo quadrato iniziale, ricostruendo la successione logica delle scelte fatte dall'anonimo artista, genera spesso un senso di vertigine per l'inusitata invenzione che si ha di fronte.
Sono esemplari in tal senso i casi in cui il quadrato viene espanso fino a formare un comodo ottagono irregolare, ottenuto ribaltandone le divisioni interne. Su questa base pseudo-ottagonale sono stati costruiti il maggior numero di motivi presenti come riempimento, motivi che potremmo definire "a ottagoni intrecciati".
L'ottagono è però presente anche in forma regolare: in questa chiave, spicca il caso della rilettura del precedente motivo intrecciato, con il risultato di conferire al tutto una maggiore eleganza proporzionale. Superlativi sono inoltre i motivi ottenuti con l'inserimento di triangoli equilateri nell'ottagono regolare. Il modulo quadrato è comunque, per così dire, il "marchio di fabbrica" distintivo delle invenzioni marciane, canonico nella sua essenza e declinato in innumerevoli casi diversi.
Il triangolo equilatero, spesso reperibile come figura di completamento, si presenta anche come modulo-base generante la caratteristica griglia "a diamante" consistente in due triangoli equilateri affiancati. In alcuni casi essa serve a comporre effetti *trompe l'oeil* prospettici, seguendo le variazioni possibili sul percorso dei moduli quadrati. In altri casi, genera caratteristici motivi a esagoni affiancati.
Hanno invece destato la nostra curiosità due specifici motivi esagonali, anomali rispetto al contesto e arabeggianti nel loro effetto finale. Seppur complessi, questi motivi sono stati affrontati alla maniera romana, cioè usando il triangolo equilatero come griglia e non come spunto per ottenere un intreccio a forma stellare, a differenza, per esempio, di quanto si può osservare nel disegno del pavimento del Battistero di Pisa (edificio più tardo di circa un secolo, essendo stato iniziato dall'architetto Diotisalvi intorno al 1150), nel quale il pattern dell'intreccio d'insieme nasce appunto da una complessa successione di stelle esagonali.
Ma se per il Maestro di Pisa è ipotizzabile una conoscenza diretta della coeva arte islamica, per quello di San Marco si potrebbe pensare piuttosto ad una suggestione indiretta, tradotta poi con gli strumenti culturali e tecnici a lui propri, di prevalente derivazione romano-bizantina. Ulteriori confronti fra i due pavimenti, quello pisano e quello veneziano, sarebbero molto interessanti, ma ci porterebbero lontano rispetto ai fini di questa ricerca. Oltre a questi due grandi gruppi di pattern, ve ne è un terzo, quantitativamente ridotto ma qualitativamente significativo, classificabile come "repertorio tardo romano", riletto però in termini fortemente innovativi.
Passando dall'analisi strutturale a quella estetica, occorrerà gettare uno sguardo d'insieme sui motivi fin qui passati in rassegna; motivi che, essendo spesso accomunati dallo stesso pattern strutturale, si possono suddividere e raggruppare per nuclei omogenei solo a grandi linee.
Un primo consistente gruppo di motivi si sviluppa a partire dalla dialettica positivo-negativo, cioè usando come pattern quattro moduli quadrati alternati. Affine a questo gruppo, vi è il gruppo di motivi sviluppantisi sul "diamante" equilatero. Molto diffuso ed esteso è il gruppo di motivi a ottagoni intrecciati. Trasversale a tutte queste famiglie (approssimativamente un terzo dei pattern complessivamente schedati) è invece il nutrito gruppo di motivi *trompe l'oeil* ottenuti sfruttando a fondo le possibilità cromatiche e compositive dei rispettivi moduli di partenza.
Altro gruppo per così dire "trasversale", è quello costituito dai motivi a scacchiera a quadrati bianchi e neri. In essi la scacchiera viene però usata non con valenze simboliche, come avviene ad esempio nel pavimento del Duomo di Otranto, ma solo per le sue qualità estetiche: cioè per alleggerire e variare le campiture quadrate comuni a molti e diversi motivi. I tasselli vengono infatti sempre usati in numero dispari, raccordando il nero o il bianco dei vari settori al fine di ottenere una congruità compositiva. Inutile dunque cercare la canonica sequenza di otto tasselli - quattro bianchi e quattro neri - che caratterizza il lato della classica scacchiera

3 Per la definizione, qui basilare, dei concetti di "modulo", "pattern" e "motivo" e le relative distinzioni interne, si veda il nostro contributo già pubblicato su questa stessa rivista: M. Lazzarato, *Modulo, pattern, motivo*, in *Fare Decorazione*, n. 6, novembre-dicembre 2012.

composta di sessantaquattro tasselli: come tutti gli altri numeri pari, esso è del tutto assente.
I motivi di diretta derivazione tardo-romana, seppur numericamente esigui, meritano un commento a parte. Anche qui le meraviglie non mancano. Spettacolare è la rilettura del caratteristico motivo romano a tre semicirconferenze, una grande e due piccole inscritte, qui usato in file affiancate, invertite e raccordate in modo da ottenere un'onda continua. Stupefacenti sono le variazioni sul tema della classica tassellatura a quadrati e triangoli equilateri (il motivo è quello a quadrati inclinati e losanghe). Originale è la ripresa del motivo a coda di pavone (si tratta del disegno a "conchiglie" caratteristico delle pavimentazioni in porfido), rivisitato tramite semicirconferenze bianche separate da riempimenti neri ottenuti con tasselli interi e non con cubetti separati.
A questa famiglia si possono ascrivere anche due enigmatici motivi evidentemente derivati dal precedente, il cui pattern ci ha dato molto filo da torcere. Vi sono poi, affini a questi, alcuni motivi "fantasia" avulsi dalla tradizione canonica. Fra questi ne spicca uno particolarmente curioso, costituito da cerchi divisi in dieci settori, con colori alternati secondo lo schema positivo-negativo. Vi sono anche numerosi motivi a losanghe ottenute con tutti i procedimenti consentiti dai moduli-base, e cioè: diagonali del quadrato e triangoli equilateri affiancati. Si basano sulle losanghe anche alcuni motivi a zig-zag ad esse assimilabili. Vanno infine segnalati alcuni motivi, esigui per numero ed estensione ma presenti in più punti, a cerchi intrecciati.
Questo, allo stato, è quanto possiamo affermare sullo specifico delle strutture compositive dei motivi del pavimento marciano, ma la ricerca è lungi dall'essere conclusa. Sul piano estetico, si può affermare che l'insieme è sicuramente di matrice tardo-romana, ma il risultato va molto oltre i limiti che una simile etichetta lascerebbe supporre, anche in rapporto al già citato esempio del pavimento del battistero di Pisa. Ma qualcosa in questo senso potremmo dire solo una volta superata la profonda sindrome di Stendhal che ora ci affligge. ΔΔΔ

ENRICO MARIA DAVOLI • Arcaico o arcano? Captare i segnali della decorazione geometrica

Quando nascono le tecniche artistiche? Che forme si danno, iconiche o aniconiche? Vengono prima queste o quelle? Il brano del libro dello studioso ed ecclesiastico seicentesco Giovanni Ciampini riprodotto in questo numero di FD, esemplifica molto bene la logica con cui la storia dell'arte di tutte le epoche indaga il tema delle origini: da un lato cercando di risalire sempre più indietro nella ricerca delle fonti e delle testimonianze; dall'altro interpretando queste stesse fonti e testimonianze, com'è inevitabile che sia, con un occhio di riguardo per l'oggi, per la propria situazione contingente. In questo doppio movimento, e nei corti circuiti che si innescano fra passato e presente, stanno le motivazioni che spingono gli storici a scegliere l'una o l'altra domanda, a preferire questa o quella risposta.
Nel suo discorso sulle origini del mosaico, Ciampini si sofferma sulle due tecniche dell'*opus tessellatum* e dell'*opus sectile*, che rispetto ad un mosaico "normale", a minuscole tessere di forma cubica o parallelepipeda, comportano l'uso di elementi più grandi, di forma variabile, o associati in funzione degli spazi che devono occupare nella composizione. E' su questa variabilità delle pezzature, su queste grossolanità e anomalie del procedimento tecnico, che l'autore fonda la sua convinzione che *tessellatum* e *sectile* siano le due forme più arcaiche di mosaico, quelle le cui origini si perdono nella notte dei tempi: «Si può dunque ragionevolmente supporre che gli antichi abbiano inventato il vero e proprio mosaico dopo il *tessellatum* e il *sectile*: giacché è destino di ogni arte, quale essa sia, assurgere ai più alti fasti muovendo da origini umilissime»[4].
Il ragionamento di Ciampini è corretto, formulato com'è da un uomo abituato a confrontarsi, nelle sue frequenti ispezioni dell'immenso patrimonio romano, paleocristiano e medievale sparso nei territori dello Stato della Chiesa, con i reperti di un'antichità vera e concreta: insomma un degno contemporaneo di Athanasius Kircher, ma anche di Cartesio e di Spinoza. E tuttavia, nel momento in cui la tecnica e l'arte del mosaico chiamano in causa la tecnica e l'arte della decorazione (e non è detto che le due cose debbano

4 Così recita il testo originale latino: «Musiva itaque opera ab antiqui post *tessellatum*, ac *sectile* adinventa fuisse, non improbabili coniectura argui potest: ea siquidem esse solent artium quarumlibet fata, ut ab humillimo principio ad summum fastigium attollantur».

sempre coincidere), alcuni "distinguo" sono utili per capire ciò di cui Ciampini sta parlando.
Se parliamo di *opus sectile*, la sua connotazione arcaizzante è fuor di dubbio. Si tratta di un modo semplificante, al tempo stesso schematico e vivacemente espressivo, di fare mosaico. I vari segmenti marmorei vengono sagomati uno ad uno, l'uno in funzione dell'altro, procedendo per accostamenti e congiungimenti che via via fanno risaltare al meglio quella macchia cromatica, quell'andamento lineare, esaltandosi nella bidimensionalità e riconducendo tutto ad essa. E tanto più quando si ha a che fare con elementi narrativi, spaziali, paesistici, propri di una figurazione di tipo naturalistico. In condizioni storiche molto mutate rispetto all'antichità greca e romana, è di fatto ancora *opus sectile* il modo in cui molto mosaico novecentesco riunisce, a formare *textures* ora iconiche ora aniconiche, materiali eterogenei come frammenti litici, smalti, vetri, ceramiche. Su tutti i possibili esempi spicca, per il livello inventivo altissimo e pressoché irripetibile, il *trencadís* di derivazione moresca con cui Antoni Gaudì fece incrostare ampie porzioni delle sua creazioni architettoniche a Barcellona, dal Parco Güell alle case Milà e Batlló alla Sagrada Familia.
Ma se veniamo all'*opus tessellatum*, ci accorgiamo subito che le variabilità e anomalie tecniche di cui si diceva all'inizio, in questo caso sono più apparenti che reali, anzi, non sono affatto. Quando si è in presenza di forme geometriche stabili come quelle che lo stesso Ciampini elenca quando parla di «[...] quadrato, di rettangolo, di triangolo, di sezione di cono o di sfera o invece circolare, di pentagono, di esagono, di ottagono e di altre figure geometriche [...]»[5], è evidente che si deve presupporre l'esistenza di una griglia geometrica regolare in cui tali forme possano iscriversi e interagire. Altrimenti le forme suddette non potrebbero mai "tassellare" (cioè ricoprire completamente, senza lasciare spazi vuoti) lo spazio su cui si adagiano. Ed è altrettanto evidente che qualunque accadimento intervenga nella forma o nel colore dei tasselli, non si tratterà di cosa accidentale o imprevista, ma di un effetto accuratamente programmato e distribuito su tutta l'estensione della griglia, in tutte le spire, gli intrecci e i diversivi che essa contiene. Che poi ciascun effetto possa sembrare in certa misura inspiegabile, strano, sorprendente, non sarà un frutto del caso, ma semmai della suprema abilità e capacità di dissimulazione di chi ha ideato il tutto.
Ora, quando si richiedono capacità di questo genere, quando si ricercano simili effetti dovendone prevedere e quantificare le ricadute sull'intera griglia, non è la tecnica musiva in quanto tale ad essere chiamata in causa, anche se è ovvio che il mosaicista chiamato a eseguire un disegno con quelle caratteristiche dovrà essere tecnicamente molto ferrato. Ad essere chiamata in causa è invece la tecnica compositiva, quella cioè che attiene al disegno decorativo, al pattern fatto di linee che si intersecano formando angoli regolari, figure dritte e rovesciate, scambi sistematici tra figura e sfondo, pieno e vuoto. Senza avere il controllo, intellettuale prima che esecutivo, di questo palinsesto geometrico, non si va lontano. Che poi entrambe le competenze, intellettuale da un lato ed esecutiva dall'altro, possano coesistere in una sola figura, non è da escludere: e allora si tratterà certamente di un Maestro, nell'accezione che la parola riveste quando arte ed artigianato sono dimensioni davvero interconnesse.
Solo presupponendo processi inventivi raffinatissimi, tutt'altro che primitivi, possono nascere opere come gli spettacolari quinconce cosmateschi (sec. XIII) delle chiese contigue di San Silvestro e dei Santi Quattro Coronati a Roma, citati con ammirazione dallo stesso Ciampini. E colpisce il fatto che egli li menzioni l'uno dopo l'altro, senza darsi la pena di rilevare la minima differenza esecutiva o di conservazione. Non sarà il segno che, anche per lui, il motivo più profondo di ammirazione consiste non tanto nella qualità tecnico-esecutiva dei due pavimenti, quanto nella comune, sublime composizione geometrica che entrambi hanno alle spalle? Insomma, più che "arcaici" questi capolavori di *tessellatum* risultano "arcani", potentemente misteriosi. Ed ecco che Ciampini si guarda bene dall'entrare nel merito della tecnica con la quale sono stati disegnati, interessandosi esclusivamente alla tecnica con la quale sono stati messi in opera.
Naturalmente, in questa rimozione Ciampini non è solo. Egli ha dalla sua un dato storico che, già dai tempi di Giorgio Vasari, sembra inoppugnabile: l'arte moderna ed evoluta è naturalistica, deputata cioè a riprodurre brani di realtà recitati da attori in carne ed ossa e in scenari abitabili. Essa si attiene al fondamentale precetto oraziano ed umanistico dell'*ut pictura poesis*, cioè dell'affratellamento tra pittura e letteratura, nel comune intento di raccontare vicende che si svolgono nel tempo e nello spazio. Ne consegue che tutto ciò che non si conforma al criterio naturalistico-mimetico è da considerarsi una preparazione, una premessa ancora acerba, oppure una sopravvivenza ambigua, marginale. L'immagine non-figurativa appartiene all'infanzia dell'umanità, e il sopravvenire dell'età adulta la fa apparire giocoforza superata, come i giochi del bambino appaiono ingenui di fronte alla seriosità delle occupazioni dell'età matura.
In questo clima culturale, il lavoro sulle geometrie e sull'ordine potrà essere considerato al più un esercizio di *routine*. L'arte più profonda e apportatrice di valori consiste semmai nel saper produrre rappresentazioni conformi al vero, "verosimiglianti" appunto. Ma i capolavori celati nei pavimenti, nei tappeti, negli arazzi, nelle suppellettili, continueranno a inviare il proprio segnale. Per quanto distorto esso possa giungere e per quanto difficoltosa possa risultarne la decodificazione. ΔΔΔ

5 Il testo originale latino: «[...] Quadrilateri, Trianguli, Sectionis conicae, Sphericae, sive circularis, Pentagoni, Hexagoni, Octagoni, & aliarum geometricarum figurarum [...]».

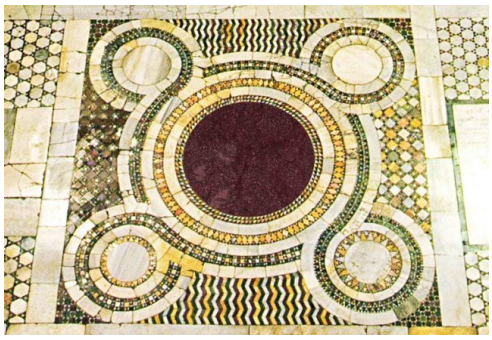
FRANCESCA SPEZIA • Passato e presente nelle residenze di Goes

Non c'è dubbio che nel corso del secolo XX la cultura della decorazione abbia fatto registrare una generale battuta d'arresto in ogni settore, sprofondando in una crisi ancor oggi lontana dall'essere superata. E tuttavia, questo inizio di secolo XXI lascia intravvedere qualche segno di ripresa, quantomeno producendo esperienze riconducibili a una idea generale di decoro, capace da stimolare successive e meglio riuscite realizzazioni. Un esempio in ambito architettonico è costituito dalle residenze della cittadina olandese di Goes, completate nel 2012 su progetto degli architetti Ralf Pasel e Frederik Kuenzel, dello Studio Pasel-Kuenzel di Rotterdam.
Situato nel sud-ovest dei Paesi Bassi, alla foce del fiume Schelda, Goes e' un centro urbano dalle origini e dalla forte impronta medioevale, e gli elementi riconducibili a tale periodo storico non mancano in questi edifici di recente costruzione. In essi viene prediletto un impianto costruttivo di tipo verticale, sottolineato dal fatto che la parte alta della facciata prende la forma triangolare di un frontone raccordato ad un tetto decisamente spiovente. Inoltre, le finestre fortemente incassate rievocano le feritoie di una fortezza.
Ultima, ma certo non meno importante, spicca la presenza di parapetti in metallo dorato. Se da un lato il disegno di tali parapetti (messo in opera mediante il taglio laser) rievoca i tradizionali merletti a fuselli, tipici della zona, dall'altro la scelta a favore della doratura chiama in causa, più che a una nota di preziosismo fine a se stessa, quella dimensione spirituale che nella civiltà e nello stile Gotico, e tanto più nell'Europa settentrionale, è della massima importanza.
Va anche sottolineato, però, che le invenzioni che arricchiscono la facciata funzionano meglio per il singolo edificio. Infatti, una volta che la ripetizione si attua su entrambi i lati della via e senza variazioni apprezzabili, l'effetto d'insieme che si origina dà luogo ad una visione eccessivamente seriale, a rischio di monotonia. Purtroppo non e' bastato alternare tetti spioventi con tetti piani, o mattoni faccia a vista di colore scuro con mattoni di colore chiaro: la regolarità ha prepotentemente il sopravvento sulla dinamicità.
In conclusione, si può dire che questo modello di edificio abbia la meglio in una ipotetico confronto con i più diffusi e attuali modelli residenziali, ma fatichi a reggere il confronto con il più ricco e diversificato panorama architettonico che contraddistingue l'area del porto vecchio di Goes.
Ciononostante, il bilancio che se ne può trarre è ampiamente positivo, ed è la testimonianza concreta di come, senza incorrere in alti costi di realizzazione, anche attraverso le moderne tecnologie sia possibile produrre oggetti dotati di decoro. Un decoro non fine a se stesso, ma radicato nei contenuti e nelle tradizioni del territorio in cui si inserisce. ΔΔΔ

LIBRI • Giuliana Altea • Il fantasma del decorativo

Docente di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Sassari, col suo saggio *Il fantasma del decorativo*, Milano, Il Saggiatore, 2012, Giuliana Altea rivisita una serie di temi e problemi specifici dell'arte novecentesca - dal Simbolismo al Fauvismo all'Informale al Design - avendo come stella polare l'emergenza della decorazione. O meglio, del "decorativo", come dichiara il titolo del libro. Che non è proprio la stessa cosa, dal momento che "decorazione" è un sostantivo, mentre "decorativo" è l'aggettivo che ne deriva. E quindi i suoi usi e i suoi significati non possono che essere generici, poco o nulla attinenti con quelli che sono i grandi temi della decorazione storica, intesa come arte che sovrintende al decoro dei manufatti.
Ma il destino del secolo XX, nel suo tormentato rapporto con le nozioni di decoro e di decorazione, è stato appunto questo. Cacciato dalla porta, lo scomodo inquilino ornamentale è stato fatto rientrare, com'era prevedibile, dalla finestra, ma solo dopo averlo spogliato di ogni connotazione identitaria, di ogni ipotesi di ordine e di logica formale. Che sono poi i compiti che la decorazione è sempre stata deputata ad assolvere. Dalla "decorazione" si è passati, appunto, al "decorativo": nozione assai più docile, inoffensiva e pronta all'uso.

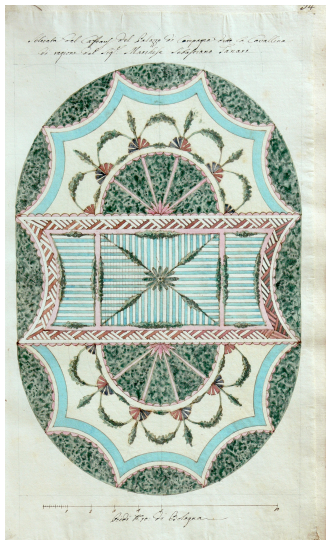
Anzi, addirittura al "fantasma del decorativo": cioè lo spauracchio che viene evocato ogniqualvolta i conti non tornano nella rincorsa novecentesca verso il futuro, e un inopinato senso di piacevolezza, di giocosità, di calligrafismo, interviene a rompere la consegna del "nuovo" e del "diverso" ad ogni costo.
In questo senso, nei sette capitoli del suo libro Altea ricostruisce una serie di vicende storico-critiche esemplari: l'identificazione donna-decorazione nell'ambito della cultura simbolista, decadente ed espressionista, con interessanti messe a fuoco su figure di primo piano come Klimt e Matisse; il radicalismo razionalista dei Loos e dei Le Corbusier e, di contro, i presunti rigurgiti decorativi che impensierirono perfino Clement Greenberg, il principale teorico e critico dell'Action Painting; infine l'orizzonte degli anni Duemila in cui, almeno a parole, tutto torna ad essere decorazione. Come scrive l'autrice, «questo palleggiarsi da una parte all'altra l'accusa di cedere al decorativo dimostra chiaramente, se ancora ce ne fosse bisogno, il carattere di costruzione culturale che quest'ultimo riveste nel Novecento, la sua natura di fantasma disponibile a diversi usi polemici» (p. 182).
Alla chiusura del volume, denso e filologicamente rigoroso, si resta con un punto di domanda irrisolto. E cioè: se la natura fantasmatica, costruita a tavolino a fini polemici e ideologici, del "decorativo", è così chiara, allora perché non interrogarsi su ciò che nel '900 è veramente avvenuto a tutta la cultura artistica, e non solo a quella ornamentale? Si finirebbe per scoprire che la martellante polemica novecentesca contro il "decorativo", inteso superficialmente come orpello, come inutile surplus, è in realtà una cortina fumogena che nasconde un malessere ben più vasto e contagioso. E' evidente, infatti, che nel momento in cui la decorazione viene sacrificata sull'altare del "decorativo" fino a diventare un lontano ricordo, le cose non vanno certo meglio per l'arte in genere. La quale pure viene surrogata da un non meglio identificato "artistico" (o "estetico", o "ludico", e chi più ne ha più ne metta), che può fungere al massimo da specchietto per le allodole nei dibattiti che ormai più nessuno ascolta. ΔΔΔ



BAR SPORT • Gerusalemme celeste

Barman: Lei che è professore, ...ha visto il progetto della nuova piazza? Va bene farci il parcheggio sotterraneo, ma mi pare che la spianata in pietra grigia, senza un disegno, prevista poi sopra sia un po'... squallidina!
Avventore erudito: E' una questione di "Gerusalemme celeste".
B: Di che??!!
Ae: Di "Gerusalemme celeste"... è il tema introdotto da Platone nella *Repubblica*... la città ideale che si immagina da qualche parte nel cielo e che serve ad ognuno come riferimento per rifondare se stesso e cercare di realizzarla poi sulla terra, nella propria città... ovviamente con il cristianesimo si è identificata tale città con Gerusalemme...
B: Beh... e nella "Gerusalemme celeste", come dice lei, ci sono le piazze squallide e grigie?
Ae: No... è che col ventesimo secolo il mito è stato ripreso, ma alla "Gerusalemme celeste" sono state sostituite la "Berlino celeste" o la "New York celeste", cercando di calare questi modelli retorici nella realtà di tutti i paesotti di provincia.
B: In che senso?
Ae: Nel senso che, per esempio, ogni architetto di provincia progetta piazze grigio-scandinave con l'immancabile fontana a terra con lo spruzzo per il bidet dei cani... così si dà un aspetto più "europeo" al centro storico.
B: Oddio ....e quindi come se ne esce?
Ae: Beh...per esempio tornando al modello dell' "Atene celeste" o della "Roma celeste" che aveva in testa Michelangelo quando disegnò la Piazza del Campidoglio....
B: Ah!... Allora sarà una cosa lunga....
Ae: Sì, penso anch'io... ΔΔΔ

Angelo Venturoli - Una eredità lunga 190 anni, a cura di Roberto Martorelli e Luigi Samoggia, è il titolo della mostra ospitata dal 19 aprile al 14 giugno 2015 presso il Museo Civico e Pinacoteca Aldo Borgonzoni di Medicina. L'ubicazione dell'evento si lega ai natali dell'architetto Angelo Venturoli (Medicina 1749 - Bologna 1821). Tuttavia, la mostra vuole ricordare non solo l'opera ma anche il lascito postumo di Venturoli, lascito rappresentato da un'istituzione bolognese, sorta su sua espressa indicazione testamentaria nel 1825 e tuttora in attività, al fine di valorizzare giovani bolognesi artisticamente dotati ma economicamente svantaggiati: il Collegio Artistico Venturoli appunto.
Esso fu per molti decenni un'istituzione parallela e al tempo stesso complementare all'Accademia di Belle Arti: non era infatti solo un luogo di residenza ma anche una vera e propria scuola, dove i giovani allievi, adeguatamente sovvenzionati, ricevevano una formazione artistica e culturale di altissimo livello, potendo poi specializzarsi in una disciplina a scelta tra pittura, scultura e architettura. Gli insegnanti erano sia ex collegiali che professori dell'Accademia di Belle Arti, e gli stessi allievi avevano la possibilità di iscriversi ai corsi accademici. La complementarietà rispetto all'Accademia risiedeva anche in una certa apertura alle novità in campo artistico, rispetto al clima maggiormente conservatore dell'istituzione ufficiale.
La mostra, e il relativo catalogo, sono suddivisi in tre sezioni tematiche rispettivamente intitolate ad *Angelo Venturoli*, *Opere e artisti del Collegio*, *Vita e amministrazione del Collegio*. Tra le opere esposte (circa un centinaio di cui molte inedite, a coprire un arco temporale che va dal 1750 al 1930) vi sono i progetti architettonici firmati dallo stesso Venturoli. Ma vi sono anche opere degli allievi, realizzate quasi tutte tra i dodici e i vent'anni di età, i requisiti anagrafici prescritti per l'ammissione al Collegio. Tra di esse non mancano gli studi e le esercitazioni, che aiutano a comprendere come si strutturasse l'iter formativo. Alcune delle opere esposte, poi, vennero realizzate dagli artisti dopo la conclusione degli studi e successivamente donate all'istituto, come nel caso dell'*Autoritratto* del pittore Raffaele Faccioli.
La mostra è un'occasione per riscoprire una realtà artistica a molti quasi sconosciuta, ma che ha visto avvicendarsi, in qualità di studenti, professori o amministratori, grandi personalità del panorama artistico e culturale. Fra i tanti, Raffaele Faccioli architetto e Raffaele Faccioli pittore, Luigi Serra, Luigi Busi, Federico Monti, Antonio Basoli, Tito Azzolini, Alfonso Rubbiani, Pietro Fancelli, Giacomo de Maria, Alessandro Guardassoni, Napoleone Angiolini, Alfredo Tartarini, Gualtiero Pontoni, i dotti aristocratici Bolognini Amorini e Malvezzi. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

p. 1: *Particolare di mosaico pavimentale*, sec. XII, Battistero, Pisa (foto Eli Izadi) • p. 2: Due tavole tratte da G. Ciampini, *Vetera monimenta ...,* Roma, Komarek, 1690 • p. 4: *Particolare di mosaico pavimentale*, sec. XI, Basilica di San Marco, Venezia • p. 6: Pasel-Kuenzel Architects, *Quartiere residenziale*, 2012, Goes (Courtesy Pasel-Kuenzel Architects) • p. 7: *Mosaico pavimentale con motivo a quinconce*, sec. XIII, Chiesa dei Santi Quattro Coronati, Roma • p. 8: Angelo Venturoli, due fogli dall'album *Scomparti di selciate per pavimenti*, fine XVIII-inizio XIX sec., penna, matita e acquerello su carta, Bologna, Collegio Venturoli (foto Roberto Martorelli).

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