FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 22 • luglio/agosto 2015
www.faredecorazione.it

Sommario

EDITORIALE • L'invasione delle ultraicone *1*
PLATONE • L'educazione musicale *2*
MARCO LAZZARATO • Decorazione e ornato *2*
THOMAS GOLSENNE • L'ornamento è animista? • parte 1/3 *4*
BEATRICE GIANNONI • Cinque secoli di "Genua Picta" *6*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • L'invasione delle ultraicone

Il confronto con l'antico e in particolare col classico - cioè con quella tipologia di antico che trascende epoche e luoghi precisi per assurgere a modello canonico - è appuntamento ormai obbligato per gli esponenti delle correnti artistiche d'oggi, nei loro vari canali espressivi: dal multimediale all'installativo all'ambientale al fotografico. Naturalmente, la tendenza coinvolge anche critici, curatori, storici dell'arte, funzionari di museo. Da una parte, gli artisti possono omaggiare la grande tradizione, ricevendone luce riflessa. Dall'altra, studiosi e organizzatori hanno modo di movimentare opere celebri, di proporle in accostamenti estemporanei, di costruire intorno ad esse narrazioni e teorie. Insomma, il contemporaneo ha tutto l'interesse ad appellarsi ai buoni uffici del classico, e viceversa.

Il limite di questo circolo virtuoso (e forse anche la ragione del suo perpetuarsi) sta nel suo semplicismo. Il fatto che le epoche artistiche siano comunicanti fra loro non è garanzia che, solo per aver rielaborato oggi un'immagine creata da Tizio duemila anni fa, Caio sia davvero artista colto e credibile. Il fatto di riconoscere oggi in materie quali marmo, oro, avorio, pietre preziose, l'aura del classico, non significa che ricorrendo ad esse si possa ricreare *ipso facto* quella fascinazione, quel senso di immortalità. La cosa vale anche per le epoche più recenti: non basta, poniamo, riempire uno spazio espositivo di vecchie macchine da cucire o di cappotti o di valigie per poter strizzare l'occhio al Dadaismo, al Surrealismo e magari anche alla *Shoah*. Vi è in questo susseguirsi di eventi un culto delle immagini che scade nell'idolatria consumistica. Tutto diventa icona, nell'accezione "creativa" e *glamour* del termine. Ma il Progetto, il Disegno, l'Invenzione, dove sono? ΔΔΔ

PLATONE • L'educazione musicale

Non è facile accostarsi oggi alla filosofia di Platone (Atene, 428/427 a.C. - 348/347 a.C.). Da un lato, i problemi che essa pone urtano contro l'odierno culto della soggettività e dell'individualismo; dall'altro, la concezione politico-sociale che ne discende evoca una forma di Stato aristocratica ed oligarchica, per noi difficilmente assimilabile. Tralasciando queste generiche suggestioni, il dato che emerge con forza dalle righe che seguono è la centralità che Platone attribuisce alle arti nella formazione della personalità umana, il legame indissolubile che egli stabilisce tra un ordine interiore ed uno esteriore. In modo già pienamente umanistico, Platone è convinto che esista una corrispondenza fra il tutto ed ogni sua parte, e che essa sia mirabilmente illustrata dal linguaggio musicale, con le sue strutture armoniche e ritmiche immuni da ogni casualità o arbitrio. Il passo qui pubblicato con un titolo redazionale è tratto da La repubblica*, libro III, capitolo XII. Vi interloquiscono - nella forma dialogica, tipica degli scritti di Platone - i personaggi di Socrate e Glaucone. La versione è quella tradotta da G. Lozza per il secondo dei due volumi dedicati a Platone nella collana "I classici del pensiero", Milano, Mondadori, 2008, pp. 157-158.*

«Ma dovremo sorvegliare e costringere soltanto i poeti, con la minaccia di trasferirli altrove, a introdurre nelle loro opere la rappresentazione dei buoni costumi? Non occorre forse sorvegliare anche gli altri artisti e impedire loro di introdurre sia nella rappresentazione di esseri viventi sia negli edifici e in ogni altra loro opera la malvagità, la sfrenatezza, la viltà, l'indecenza, sotto la pena di negare il permesso di lavorare da noi a chi sia incapace di porsi questa limitazione? E' lecito infatti temere che i nostri guardiani, se cresceranno fra le immagini del vizio come in mezzo a erbacce e ne raccoglieranno molte un poco ogni giorno e se ne nutriranno, ricevano senza accorgersene nel loro animo un unico grande male. Non occorre, al contrario, cercare gli artisti capaci di seguire le tracce della natura di ciò che è bello e decoroso? Così i giovani, come chi vive in un luogo salubre, da ogni cosa trarranno vantaggio, e da qualsiasi parte giunga loro l'impressione di un'opera bella per la vista o per l'udito, come vento salutare che spiri da luoghi salubri. Allora fin da fanciulli, senza nemmeno rendersene conto, da simili impressioni saranno guidati alla concordia, all'amicizia e a una perfetta sintonia con la retta ragione.»
«Certo questa sarebbe per loro la migliore educazione possibile» rispose.
«A questo fine perciò» io ripresi «l'educazione decisiva, Glaucone, è quella musicale, perché il ritmo e l'armonia penetrano fino in fondo all'animo, e lo toccano nel modo più vigoroso infondendogli eleganza, e rendono bello chi abbia ricevuto un'educazione corretta, mentre accade il contrario all'incolto. Chi possiede una sufficiente educazione musicale può accorgersi con grande acutezza di ciò che è brutto o imperfetto nelle opere d'arte o in natura, e se ne dispiace a buon diritto, mentre sa approvare e accogliere con gioia nel suo animo ciò che è bello, e nutrirsene e diventare un uomo onesto. Fin da giovane saprà invece biasimare e odiare giustamente ciò che è brutto, ancor prima di potere motivare razionalmente la sua avversione; quando poi avrà anche questa facoltà, la saluterà con affetto, perché, se avrà ricevuto tale educazione, la sentirà affine a se stesso.»
«A me sembra» disse «che il fine dell'educazione musicale sia proprio questo.» ΔΔΔ

MARCO LAZZARATO • Decorazione e ornato

Decorazione è parola statutaria di questa rivista: "arte che sovrintende al decoro dei manufatti" è la definizione che ne abbiamo dato. Abbiamo anche identificato il suo "mezzo" (cioè lo strumento operativo o, per dirla al modo degli anni '70, il *medium*) nell'ornato. Materia prima della decorazione non sono infatti i pigmenti o la pietra, come in pittura e scultura, ma il repertorio dei modelli ornatistici realizzabili nei più disparati materiali (si pensi al caso-limite dei decori in ossa umane di certe cripte seicentesche), che possono originare opere plastiche, pittoriche, ambientali o altro ancora. Unica fra le arti, la decorazione è totalmente svincolata da materiali specifici, poiché questi vengono scelti in base all'opportunità e allo scopo. Il decoratore è l'estensore di un progetto formale e il repertorio ornatistico è il suo strumento di lavoro, mentre l'esecuzione dell'opera può essere demandata ad altri.
Decorazione è quindi arte "maggiore", responsabile della forma, e include l'ornato, arte "minore" e consequenziale, che le fornisce, per così dire, la "cassetta degli attrezzi". Ne è una conferma la struttura didattica delle accademie novecentesche, che presentano un corso di Decorazione paritetico a quelli di Pittura, Scultura, Scenografia e - fino alla riforma universitaria attuata nel 1933 - Architettura. Eppure, nella riformata Accademia di Belle Arti bolognese di età napoleonica, tale indirizzo non compare, pur in presenza dell'importante corso di Ornatistica tenuto da Antonio Basoli[1]. Ugualmente, nella trattatistica più antica si

1 Vedi sull'argomento C. NICOSIA, *La didattica del Professore*, in F. Farneti-E. Frattarolo (a cura di), *Antonio Basoli. Ornatista, scenografo, pittore di paesaggio*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2008, Bologna , Minerva, 2008, pp. 36-42.

parla di ornato e di decoro, mai di decorazione. Andrea Palladio - e non è che un esempio - elogia Alessandro Vittoria come valente scultore, mai come decoratore[2]. Quali i motivi di tale assenza?
Evidentemente, architettura, pittura e scultura, in quanto responsabili della "invenzione" dell'opera, assurgevano ad "arti" in senso proprio, mentre il disegno d'ornato, al pari di quello di figura o di paesaggio, emergeva solo in quanto competenze tecnica trasversale. Le competenze ornatistiche erano indispensabili per rendere congruo e decoroso qualunque intervento artistico avesse carattere pubblico. La spettacolare arte pubblica ottocentesca abbonda di esempi in tal senso, e tuttavia ci piace citare il caso-limite di Michelangelo Buonarroti, che nell'eseguire il *Bacco ebbro* ed altre opere per il collezionismo privato non si pose vincoli specifici, mentre al contrario, non appena fu chiamato a dipingere la volta della Cappella Sistina, elaborò, in forma di quadratura architettonica, un complesso apparato ornatistico, per contestualizzare degnamente le scene narrative. In tal senso anche Michelangelo potrebbe definirsi un decoratore, e così pure Palladio, sebbene la tradizione occidentale riconosca in loro due eccelsi maestri della scultura e dell'architettura.
Dunque, nella logica classica non aveva senso parlare di decorazione come arte a sé, perché i problemi di decoro venivano risolti in proprio da pittura, scultura e architettura. Semmai si trattava di stabilire di quali ornati queste arti intendessero servirsi, affinché i manufatti di loro produzione non risultassero indecorosi. Evidentemente, nel corso del secolo XIX sorse il bisogno di esplicitare ciò che in precedenza era implicito, intimamente connaturato alle arti figurative. Il fatto stesso che, ad un certo punto, si sia avvertita la necessità di formalizzare il termine "decorazione", significa che i suoi presupposti tradizionali stavano venendo meno.
Il problema del decoro, come principio etico, è prerequisito essenziale alla realizzazione di qualsiasi manufatto. La soluzione si attua attraverso le normali arti, integrate da una tecnica specifica, l'ornatistica appunto. Se si abbatte un albero per farne una colonna o una trave, è ovvio che non basterà scortecciarlo, ma si dovrà dargli anche una forma e una finitura consone al luogo e alla funzione. In un contesto in cui prevale la manualità, per un abile carpentiere è più facile eseguire, in sede di finitura, scanalature o fregi, piuttosto che ottenere perfetti piani prismatici o cilindrici con una ossessiva piallatura. Allo stesso modo la pietra, una volta messa in opera, non può certo essere lasciata con la sbozzatura di cava a vista. E dato che comunque la si deve finire in opera, tanto vale approfittare dell'occasione per aggiungere le modanature o i fregi più opportuni. In linea di principio, quindi, nella tradizionale filiera artigianale, la decorazione era implicita nelle normali operazioni di finitura dei materiali: il suo costo risultava spesso più conveniente rispetto a finiture "lisce", e le competenze occorrenti provenivano dalle arti già citate.
Nel momento in cui la nascente industria invase il mercato coi suoi semilavorati, la questione iniziò a porsi sotto una luce nuova e diversa. La putrella in ferro, in sé già rifinita, va semplicemente assemblata, operazione questa che richiede nulla più che generici carpentieri. Questo significa che il problema del decoro non è più risolvibile *in itinere* come coi materiali tradizionali, ma deve essere affrontato o *a priori*, in fase di stampaggio o di fusione, o *a posteriori*, con l'applicazione di placche e rivestimenti. Tale è il problema che il secolo XIX si trovò ad affrontare. Se, ai fini del decoro, lo scalpellino che pone in opera un blocco di pietra è perfettamente sovrapponibile allo scultore che lo orna, lo scultore che realizza modelli e stampi per ornare una colonna in ghisa destinata ad una stazione ferroviaria, è figura diversa sia dall'operaio che la mette in opera, sia dal disegnatore industriale che progetta il mero tubolare estruso che svolgerà l'identica funzione in un magazzino industriale. Anche il disegnatore industriale deve farsi carico del problema del decoro, ma con competenze culturali inferiori. Nel prodotto industriale, l'ornato non è una componente implicita ma un elemento separato, che si può "applicare" o meno.
E' in questo scenario che comincia a porsi il problema della decorazione come arte specialistica, intesa a dare forma decorosa (eventualmente ornandoli) a materiali e manufatti nuovi, che, al momento, non si sa come trattare. Le vicende che portano dall'Eclettismo, che applica ai nuovi materiali gli stilemi classici, al Liberty che promuove l'integrazione fra gli uni e gli altri, all'ornatofobia del Razionalismo novecentesco, sono troppo note per dovervisi soffermare ancora una volta. Piuttosto occorre capire se la parola "decorazione" abbia ancor oggi una ragion d'essere, se cioè corrisponda a qualcosa di preciso o debba essere invece considerata un relitto storico. Punto chiave da cui prendere le mosse è che il problema del decoro è sempre aperto e sempre si pone, a monte della produzione di qualsiasi manufatto. Con buona pace delle farneticanti elucubrazioni di Adolf Loos, il decoro del prodotto industriale non dipende affatto dall'eliminazione dell'ornato. Il quale ornato, cacciato dalla porta quando si presenta nella sua qualità più classica ed obsoleta - i racemi, le foglie, le modanature - rientra ben presto dalla finestra ad opera dello stesso Loos, sotto forma di rivestimenti pregiati e piattabande cromatiche, ben evidenti in molti suoi edifici.
Per risolvere il problema del decoro, cioè della forma finale di un manufatto, bastano dunque le arti tradizionali o è invece necessario identificare e isolare un'arte specialistica? La risposta non può che essere duplice. Qualora continui a sussistere la possibilità di rifinire i materiali *in itinere*, pittura, scultura e architettura saranno più che idonee allo scopo, a patto, beninteso, di integrare le loro specifiche prassi con le

2 A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura* [1570], Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 2008, in part. libro II, cap. III, p. 109, dove il Vittoria è citato insieme a Bartolomeo Ridolfi, Anselmo Canera e Bernardino India come responsabile delle decorazioni di Palazzo Thiene a Vicenza.

necessarie competenze ornatistiche. Nel caso il problema debba invece essere affrontato *a priori* o *a posteriori* - come oggigiorno quasi sempre accade - il ricorso ad una figura specialistica, il decoratore, in grado di interfacciare tutte queste competenze con la prassi progettuale dell'industria, apparirà la soluzione più idonea. E' il semilavorato a imporre la decorazione come arte specialistica, e in un'epoca come l'attuale, nella quale anche i materiali tradizionali quali il legno e la pietra si presentano in forma semilavorata e standardizzata, la decorazione è più necessaria e contemporanea che mai. ΔΔΔ

THOMAS GOLSENNE • L'ornamento è animista? • parte 1/3

Thomas Golsenne insegna Histoire des arts visuels presso l'École nationale supérieure d'art de Villa Arson, a Nizza. Studioso della storia dell'ornamento nella civiltà rinascimentale, moderna e contemporanea, specialista di storia dell'arte italiana del secolo XV, ha all'attivo numerose pubblicazioni, tra cui l'edizione francese del De Pictura *di Leon Battista Alberti (con Bertrand Prévost, Paris, Seuil, 2004) e la monografia* Carlo Crivelli, *Paris-Arles, Actes Sud, 2014. Collabora a numerose riviste di storia ed antropologia dell'arte. Quella che qui presentiamo è la prima di tre parti di un suo testo pubblicato in francese nel 2009 [«L'ornement est-il animiste?»,* Histoire de l'art et anthropologie*, colloque international, Paris, Musée du Quai Branly, 21-23 giugno 2007, Paris, coédition INHA/Musée du quai Branly, «Les actes», 2009, mis en ligne le 27 juillet 2009. URL: http://actesbranly.revues.org/282. Publié dans* Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthroplogie se rencontrent*, dir. T. Dufrêne et A.-C. Taylor, Paris, INHA/Musée du quai Branly, 2009, pp.255-68]. Un sentito ringraziamento a Thomas Golsenne per averci autorizzato a tradurre e pubblicare il suo saggio.*

Uno storico dell'arte studioso dell'ornamento si potrebbe paragonare ad un uccello che si occupi della vita dei pesci: è contro natura. Di fatto, l'idea di arte si è venuta costituendo in opposizione a quella di ornamento, al punto che Ernst Gombrich ha potuto affermare che la storia dell'arte moderna è la storia dell'espulsione dell'ornamento dalla sfera artistica[3]. Da quando, nel 1435, Leon Battista Alberti collocò la pittura tra le arti liberali[4], le arti figurative andarono progressivamente distaccandosi dall'artigianato, e l'opera d'arte si vide attribuire una dignità superiore a quella dell'oggetto d'arte. La modernità, in questo senso, ha portato a compimento il percorso iniziato cinque secoli prima: scrivendo nel 1908 il suo saggio *Ornamento e delitto*, Adolf Loos non si limitò a redigere un manifesto del modernismo, ma portò tale movimento alle sue estreme conseguenze. In questo e in altri scritti coevi, egli afferma risolutamente l'incompatibilità dell'ornamento con la vita moderna, la produzione industriale e la democratizzazione. La liberazione dell'arte dall'ornamento viene in tal modo interpretata come il segno di un'emancipazione sociale e di un progresso civile:

I tempi barbari in cui le opere d'arte venivano confuse con gli oggetti d'uso sono definitivamente superati. Per buon sorte dell'arte. Perché al diciannovesimo secolo sarà riservato un importante capitolo nella storia dell'umanità: a esso dobbiamo il coraggio di aver portato a una netta separazione tra arte e artigianato.[5]

Non stupisce perciò che gli etnologi contemporanei di Loos si siano vivamente interessanti alle produzioni ornamentali dei popoli che all'epoca si usava definire "primitivi": se il segno distintivo della civiltà occidentale moderna è l'assenza di ornamento nell'arte, allora la sua presenza non potrà che evidenziare il carattere primitivo delle altre società. Prendiamo ad esempio, come testimone ormai tardivo di quest'epoca, il *Manuale di etnografia* di Marcel Mauss, pubblicato nel 1947; in esso si legge che «l'ornamento è molto più diffuso in queste società [primitive] che presso di noi»; oppure che «nell'insieme si direbbe che la non-decorazione degli oggetti mobili sia più accentuata nelle nostre società occidentali. La decorazione è attestata a partire dall'Aurignaziano»[6]. Insomma, l'ornamentazione sarebbe una tendenza universalmente diffusa, cui solo la nostra società moderna si sarebbe opposta. Eppure, il punto di vista dell'antropologo sull'ornamento è diametralmente opposto a quello dello storico dell'arte o dell'artista modernista: per il primo, alla base del proprio repertorio estetico vi è l'ornamento; per gli altri due esso è un peccato.
In ogni caso, al principio del secolo XX tutti concordavano nel riconoscere l'importanza dell'ornamento, quantomeno nelle epoche più remote dell'umanità. Così come le società primitive rappresentano uno stadio di civiltà meno avanzato del nostro, allo stesso modo, si riteneva, l'ornamento rappresenta lo stadio primitivo dell'arte, l'arte nella sua forma arcaica. E' l'opinione di Loos, che scrive:

L'impulso a decorare il proprio volto e tutto quanto sia a portata di mano è la prima origine dell'arte figurativa. E' il balbettio della pittura.[7]

Quest'idea era già presente in Gottfried Semper, i cui lavori degli anni cinquanta dell'800 sull'origine

3 E.H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* [1979], trad. it. London-New York, Phaidon, 2010.

4 L.B. ALBERTI, *Della pittura* [1436], Roma-Bari, Laterza, 1975.

5 A. LOOS, *I superflui (Deutscher Werkbund)* [1908], in A. Loos, *Parole nel vuoto*, trad. it., Milano, Adelphi, 1973, p. 209.

6 M. MAUSS, *Manuale d'etnografia* [1947], trad. it. Milano, Jaca Book, 1969, p. 92.

7 A. LOOS, *Ornamento e delitto* [1908], in A. Loos, *Parole nel vuoto*, cit, p. 218.

dell'architettura hanno ingenerato un tono completamente nuovo nella storia dell'arte - un tono antropologico: «E' significativo che molte manifestazioni ornamentali arcaiche e selvagge si siano perfezionate nel corso dei secoli presso i popoli civilizzati, e continuino a persistere, perlomeno tramite allusioni simboliche.»[8]

Questo "tono antropologico" esprimeva una volontà di rottura con la storia dell'arte insieme postwinckelmanniana (fondata sulla supremazia assoluta dell'arte greca e, più in generale, dell'arte europea) ed erudita, che dominava nei paesi di lingua tedesca: l'avvicinamento all'antropologia consentiva di dare dignità filosofica alla storia dell'arte. Tra gli eredi di Semper, Alois Riegl, inventore del concetto di *Kunstwollen*, fu il primo a utilizzare un metodo comparativo che mirasse a superare la visione progressiva della storia dell'arte tradizionale. Riegl non esitò a mettere in relazione la storia dell'arte con la storia delle arti decorative, lo studio dell'arte europea con quello dell'arte primitiva. Il suo primo grande libro, *Questioni di stile* (1894), nasce da questo approccio antiaccademico e pone le basi di una storia dell'ornamento, che sia anche una storia delle origini antropologiche dell'arte. In particolare egli scrive:

Ci è infatti apparso assai più elementare del bisogno di proteggere il corpo con prodotti tessili, quello di adornarlo.[9]

Raccogliendo l'essenziale del pensiero di Riegl, Wilhelm Worringer riprese quest'idea in *Astrazione ed empatia* (1911), scorgendovi il manifestarsi del *Kunstwollen*:

E' proprio dell'arte ornamentale il fatto che il volere artistico assoluto di un popolo trovi nei suoi prodotti l'espressione più limpida e pura.[10]

In altri termini, l'ornamento non è semplicemente un precedente storico dell'arte, come sostenevano Riegl o Mauss: secondo Worringer, il posto che esso occupa nell'espressione artistica di una società, quale essa sia o comunque si situi nel tempo e nello spazio, non è primitivo ma *primordiale*.

Vuoi perché conoscevano gli studi degli etnologi della loro epoca, vuoi perché applicavano ai propri interessi artistici un approccio antropologico, accadeva che degli storici dell'arte come Riegl e Worringer considerassero l'ornamento un oggetto di studio di primaria importanza e rivisitassero la storia dell'arte occidentale dal punto di vista ornamentale; di qui i celebri studi di Riegl sull'arte tardoromana e barocca e il saggio di Worringer sull'arte gotica[11] - epoche artistiche in cui l'ornamento gioca un ruolo primario e che proprio per questo motivo erano reputate decadenti[12].

Nondimeno, la loro rivalutazione dell'ornamento e delle sue incarnazioni storiche trovava un limite in due idee tipiche di quell'epoca. La prima, come abbiamo visto, consisteva nel credere che l'ornamento fosse più primitivo dell'arte. La seconda, che l'ornamento fosse legato all'astrazione, mentre al contrario l'arte fosse legata alla figurazione. Nel dibattito sull'origine dell'arte, Riegl propendeva per un'origine figurativa - ogni ornamento, anche il più geometrico, sarebbe la stilizzazione di un motivo figurativo[13]. Worringer propendeva per l'ipotesi dell'origine astratta dell'arte - l'ornamento ha la meglio sulla figura allo stesso modo come, al cospetto della natura, il sentimento astratto precede il sentimento empatico[14].

L'associazione tra ornamento e astrazione era all'epoca, ed è ancor oggi, una convinzione comune; essa ricompare ad esempio nel libro di Alfred Gell *Art and Agency*[15]. Essa deriva senza dubbio dal pregiudizio occidentale per il quale non si dà arte veramente evoluta (vale a dire non ornamentale) che non sia figurativa; nonché dalla constatazione che, prima del secolo XX, solo nei motivi ornamentali si potevano osservare forme astratte.

Tuttavia è facile constatare che i motivi ornamentali non sono né astratti né figurativi *a priori*. Si potrebbero citare numerosi esempi, desunti in primo luogo da tradizioni artistiche non europee, in cui l'ornamentazione è interpretabile in entrambi i sensi. I tatuaggi degli abitanti delle isole Marchesi studiati da Karl von den Steinen, offrono un primo caso esemplare. A prima vista, questi tatuaggi sembrerebbero astratti; in effetti, per la maggior parte sono una rappresentazione codificata di animali o personaggi: *papua* = recinto; *kake* = arco; *kea* = tartaruga; *mata hoata* = sguardo; *puhi* = anguilla; *pohu* = eroe mitologico. Si tratta di una scrittura al tempo stesso corporea, pittografica ed ornamentale[16].

---

8 G. SEMPER, *I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico* [1856], in N. Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia, Il Cardo, 1994, p. 121.

9 A. RIEGL, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* [1894], trad. it. Milano, Feltrinelli, 1963, p. 4.

10 W. WORRINGER, *Astrazione ed empatia* [1908], trad. it. Torino, Einaudi, 2008, p. 53.

11 A. RIEGL *Industria artistica tardoromana* [1901], trad. it. Sansoni, Firenze, 1953; W. WORRINGER, *Astrazione ed empatia* [1908], cit.; W. WORRINGER, *Problemi formali del gotico* [1912], trad. it. Venezia, Cluva, 1985.

12 Si potrebbe ricordare anche Aby Warburg, un nome che difficilmente viene accostato al tema dell'ornamento, nonostante esso rivesta nella sua teoria generale dell'arte un ruolo non meno importante che nei suoi studi sul Rinascimento italiano. Sul primo aspetto, si veda ad esempio la lettera a Mary Hertz (1894) citata in E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* [1970], trad. it. Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 78-79.

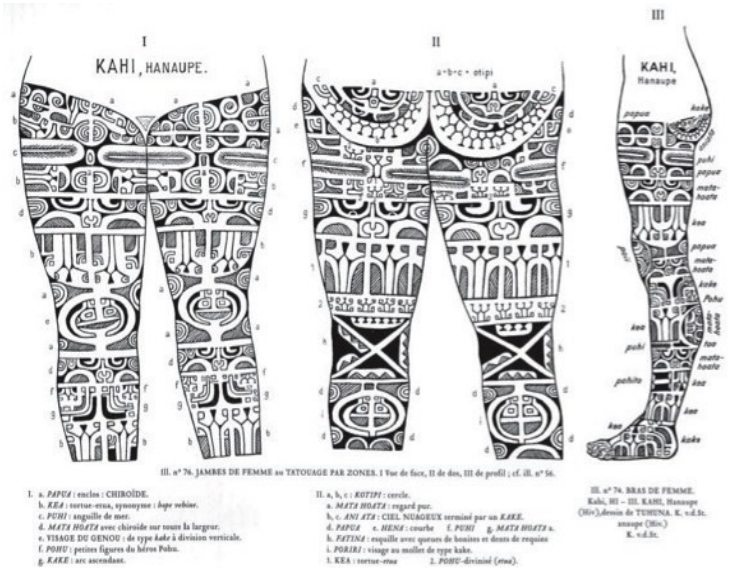
13 A. RIEGL *Industria artistica tardoromana* [1901], cit., p. 77 e segg.

14 W. WORRINGER, *Problemi formali del gotico*, cit., p. 50 e segg.

15 A. GELL, *Art and Agency. An Antropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 73.

16 Si vedano le analisi di A. GELL, *Art and Agency. An Antropological Theory*, cit., pp. 168-220.

Più familiare all'occhio occidentale, l'arte islamica è ritenuta aniconica, dunque astratta e ornamentale, a causa del divieto religioso di rappresentare figure viventi. C'è un gran numero di esempi che dimostrano come gli artisti islamici abbiano saputo destreggiarsi sul sottile confine che separa astrazione e figurazione. Un pannello ligneo di provenienza egiziana[17], databile ai secoli IX-X e avente funzione di rivestimento decorativo, reca un motivo ornamentale astratto, che può anche esser visto come un profilo d'uccello: il falegname giocava con le abitudini visive dello spettatore, e il gioco continua ancor oggi: lo spettatore egiziano vedrà in primo luogo gli arabeschi astratti, lo spettatore europeo coglierà più facilmente l'immagine dell'uccello[18].
Né totalmente astratto, né completamente figurativo: l'ornamentale potrebbe piuttosto apparire come una terza via tra figurazione ed astrazione: una tensione tra l'una e l'altra, una tendenza all'astrazione quando si tratta di figure, una tendenza alla figurazione quando si ha a che fare con forme astratte[19]. Dimodoché l'immagine ornamentale non conta solo per ciò che rappresenta o per ciò che significa. Non è fissata in una forma che ne limiti il senso. L'ornamento fa dischiudere l'immagine. Ad esempio, una figura ornamentalizzata è affetta da una tendenza all'astrazione: tanto il suo contorno in quanto figura, quanto la sua definizione come forma referenziale, entrano in crisi in seguito al trattamento ornamentale. Worringer aveva già osservato il fenomeno in relazione all'arte gotica: la linea gotica, egli dice, non è né astratta né figurativa. Essa non fa propria né la tendenza, naturale ad esempio per gli Egizi, alla geometria, alla razionalizzazione matematica, né quella, più frequente presso i Greci e i moderni, all'empatia con le forme organiche: è dotata di una vita "non organica"[20]. ΔΔΔ



BEATRICE GIANNONI • Cinque secoli di "Genua Picta"

Il convegno-mostra dal titolo *Genua Picta*, che nel 1982 diede l'avvio allo studio (prevalentemente nell'ambito del restauro) delle facciate dipinte genovesi, non solo sollevò un ampio dibattito accademico, ma pose anche il problema dell'estinzione dell'antica arte dei frescanti e, quindi, della sua riproposizione nella contemporaneità. A trent'anni di distanza il dibattito resta aperto, ma le scuole per la formazione dei nuovi decoratori e l'esperienza diretta nei cantieri sorti in varie occasioni di riqualificazione urbana (Expo 1992, G8 2001, Genova Capitale della Cultura 2004), hanno già dato risposte più o meno valide alle istanze di allora.
La storia della decorazione architettonica dipinta a Genova è ricca di addentellati culturali, sociali, economici, politici. Essa comincia nella seconda metà del secolo XV, quando la ricca aristocrazia mercantile riunita nelle Compagne, i consorzi commerciali che daranno poi vita alla Repubblica, dà inizio alla trasformazione del centro medioevale. Trasformazione che culminerà nei secoli XVI-XVII con il completamento di buona parte degli immobili ubicati nelle odierne vie Garibaldi e Balbi, oltreché di palazzi, chiese e ville suburbane. La politica delle alleanze matrimoniali tra le grandi famiglie incide sugli edifici e sul tessuto urbano nel suo insieme, dando luogo ad accorpamenti, redistribuzioni di spazi, chiusure di zone porticate. Di qui la necessità

17 Musée du Louvre, OA 6023: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=20118.

18 O. GRABAR, *The Meditation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992, con vari altri esempi simili.

19 L'idea di una "terza via" è parzialmente sviluppata, in rapporto all'arte del secolo XX, da M. BRÛDERLIN, *Introduction: Ornament and Abstraction*, in M. Brüderlin (a cura di), *Ornament and Abstraction* (catalogo della mostra, Bâle, Fondation Beyeler, 2001), New Haven-London, Yale University Press, 2001.

20 W. WORRINGER, *Problemi formali del gotico*, cit., pp. 80-81.

di restituire decoro, con opportuni interventi pittorici, ai nuovi, poco aggraziati prospetti a parallelepipedo.
Le maestranze, provenienti in buona parte dalla Lombardia, apportano un raffinato gusto mantegnesco. Le campiture del bianco e luminoso intonaco a marmorino vengono delimitate con fregi a girali, grottesche, candelabre, cornici modanate, e con l'inserzione di motivi classici quali ovoli, foglie d'acanto, dentelli. Ne sono ancora visibili esempi restaurati nelle piazze delle Vigne, San Matteo, Sauli ed Embriaci. Con l'inizio del secolo XVI, alle ristrutturazioni subentra una vera e propria espansione urbanistica.
La nuova Repubblica nasce grazie alle spregiudicate manovre politico-militari dell'ammiraglio ed ex-soldato di ventura Andrea Doria (1466-1560). Alla vigilia del Sacco di Roma (1527), Genova è nell'orbita francese e Andrea è al soldo del re Francesco I, che mira all'annessione del porto e dell'intero territorio ligure. In questo clima, egli intravvede un futuro diverso e migliore per la sua città e, abbandonando le coste laziali preda dei lanzichenecchi e della peste, offre la propria flotta e la città di Genova alla Spagna, che garantisce alle grandi famiglie locali indipendenza politica, ricchi commerci e attività di credito. Nominato Principe di Melfi da Carlo V, e onorato come un Padre della Patria dai concittadini genovesi, Andrea si fa costruire una splendida reggia (in località Fassolo, allora fuori dalle mura, oggi nei pressi della stazione di Genova Principe), commissionandone l'apparato decorativo prima a Perin del Vaga, poi al Pordenone e al Beccafumi. Si tratta di affreschi esterni (oggi perduti) ed interni, a tema mitologico-allegorico, che, in puro linguaggio manierista, esaltano la magnificenza del committente.
Questo esempio di mecenatismo e di autocelebrazione suscita l'emulazione dell'aristocrazia genovese, innescando una vera e propria competizione per il palazzo, la chiesa o la villa più belli. L'arrivo di due personalità come Galeazzo Alessi e Giovan Battista Castelli detto il Bergamasco, contribuisce all'affermazione dello stile cinquecentesco, di matrice romana, che per quasi cinque secoli influenzerà architettura, pittura e decorazione. La ricchezza di commesse e la presenza di maestri qualificati sono le premesse per la nascita di una generazione di frescanti, sia autoctoni sia di origine lombarda, di alto livello, con una conoscenza diretta delle opere romane di Michelangelo e Raffaello. Essi sono gli interlocutori di una committenza esigente, che vuol vedere nello splendore dei palazzi il riflesso del proprio status sociale e politico. I nomi più noti fanno capo alle botteghe familiari dei Semino, dei Calvi, dei Cambiaso, dei Castello e, in seguito, dei De Ferrari.
Con la crisi economica del primo '600 e il crollo demografico seguito alla pestilenza del 1656-57, spiccano personalità più isolate ma di grande valore come Domenico Piola, Lazzaro Tavarone, Gioacchino Assereto, Giovanni Andrea Ansaldo, Giovanni Battista Carlone e Valerio Castello. Associato al calo di commesse (ma non di qualità), nonché alla carenza di personale dovuta, a detta delle fonti, alla pestilenza, è l'arrivo da Bologna degli abilissimi maestri detti "quadratori" o "prospettici". Questi si occupano, oltreché di incorniciare le partiture figurate, di tutti gli elementi di architettura dipinta a *trompe l'oeil* caratterizzanti le ricchissime decorazioni interne ed esterne.
Nel convegno del 1982, la divisione di competenze tra "figuristi" e "prospettici" fu interpretata come sintomo di decadenza della decorazione aulica su facciate, stante la presunta perdita di prestigio della decorazione stessa, ormai declassata a pratica artigianale. In realtà, a mio parere, il mutamento dell'immagine pubblica dell'aristocrazia aveva generato una maniera diversa di concepire la decorazione, che in quella fase vide attenuarsi la funzione celebrativa, promuovendo il decoro ad elemento qualificante del piacere estetico e privato dell'abitare. Ne fanno fede i ricchissimi apparati decorativi interni dei numerosi palazzi e ville di questa seconda fase di splendore della pittura genovese.
All'indomani della terribile pestilenza del 1656-57, la Francia manifesta un rinnovato interesse per il porto di Genova, e nel 1684 la città subisce un pesante bombardamento. Agli inizi del secolo XVIII, poi, la contrarietà di Luigi XIV all'alleanza tra Genova e la Spagna porta a un drastico ridimensionamento delle attività creditizie che avevano fino a quel momento rimpinguato le casse cittadine. La maggiore attenzione all'arredamento degli interni e l'evoluzione del gusto che, trascorso ormai oltre un secolo e mezzo dai tempi di Andrea Doria, predilige le facciate decorate a rilievo, determinano una svolta nella decorazione dipinta, che d'ora in poi e fino agli inizi del '900 si atterrà ai modi dei quadraturisti. Il nuovo corso predilige l'ornato e lo svincola dalle strutture e dai modelli classico-rinascimentali, in quel clima di libertà e di naturalismo che vede l'eredità manierista evolvere per gradi nel barocco di matrice berniniana e, più tardi, nelle fantasie rococò.
Il biografo settecentesco Carlo Giuseppe Ratti ("Delle vite" 1780) racconta della «[...] capricciosa, e galante maniera, e non mai fino a quei tempi praticata, che introdussero sul finire dello scorso secolo i due valenti Prospettici bolognesi Pittori Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna, ebbe felice incontro, qual meritava: onde si sparse per tutta l'Italia e non meno in Genova [...]. Dopo di essi ce la praticarono gli Haffner: poscia alcuni nostri genovesi l'abbracciarono [...]». L'attività quadraturistica è dunque prevalentemente affidata ai bolognesi (Tassi, Brozzi, Sighezzi, Aldrovandini) e perpetuata fino alla prima metà dell'800, adeguandola via via ai mutamenti stilistici. Nei casi di rifacimento, accorpamento o ampliamento di edifici, i modelli barocchi e rococò permangono accanto a quelli neoclassici.
Ulteriori novità si registrano nel corso del secolo XIX, allorché l'aristocrazia cede il passo alla nuova borghesia mercantile. L'afflato progressista del momento è ben visibile anche in arte. Carlo Barabino è l'architetto che

lascia un segno profondo e ancor oggi evidente, quasi tre secoli dopo dopo la rivoluzione urbanistica incarnata nel '500 da Alessi e dal Bergamasco. In piena età neoclassica, egli progetta numerosi edifici, tra cui il palazzo dell'Accademia Ligustica e il Teatro Carlo Felice e, successivamente, un piano regolatore (1825) che intende ovviare all'obsolescenza sia della viabilità cittadina, sia delle tipologie abitative concepite sino a quel momento per "ricchissimi" o "poverissimi". Un'innovazione che riguarda direttamente i prospetti degli edifici consiste nell'obbligo, per ragioni innanzitutto funzionali ed igieniche, di costruire unità separate da ampi spazi aperti, in contrapposizione al disordinato, secolare affastellamento del centro storico.
L'antica idea di una funzione pubblica e privata della decorazione continua così a prosperare e ad aggiornarsi, mentre fiorisce il dibattito, documentato nelle riviste dell'epoca (in particolare ne *Il Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo*, uscito negli anni 1850-60), sulla nuova architettura abitativa. Come si legge nell'editoriale del primo numero della rivista, «la scienza dell'ingegnere, mentre appartiene alla sfera delle cose pratiche e positive, non deve scompagnarsi dalla feconda e libera fantasia indispensabile alla coltura dell'ornamentale, onde il pubblico decoro pretende che le cose utili siano anche cose belle». Va detto che, a quel tempo, gli architetti si formano ancora nelle Accademie di Belle Arti, e che proprio alla Ligustica di Genova studia Raffaele Pareto, direttore della rivista e redattore dell'*Enciclopedia delle Arti e delle Industrie*.
La nuova classe sociale prende a modello le partiture decorative dei vecchi palazzi nobiliari d'impianto michelangiolesco e manierista, che ancora una volta sottolineano e nobilitano la struttura interna in costante dialogo con l'esterno, pur nella versione più adatta alle disponibilità dei proprietari. Anche nelle tipologie più semplici, destinate alla classe operaia (ad esempio a Sestri Ponente, presso i cantieri navali), è sempre presente un basamento bugnato, con ordini di finestre che riprendono la suddivisione in piani nobili e ammezzati, anche se le altezze sono tutte uguali. In questi casi si può affermare che la decorazione dipinta venga adottata quale soluzione più economica, mentre per i più abbienti vi è più ampia possibilità di scelta, e, tra otto e '900, si realizzano capolavori decorativi negli stili più nuovi ed aggiornati.
I fratelli Alfredo e Gino Coppedè progettano e decorano a Genova numerosi palazzi: ville-castelli in stile neo-gotico, liberty ed eclettico, rese possibili dai grandi investimenti delle famiglie più facoltose. Le magistrali esecuzioni pittoriche che le abbelliscono testimoniano, ancora una volta, della qualità e della popolarità dei decoratori locali. A sua volta, l'industria propone stucchi prestampati da applicare e, nel caso, nobilitare pittoricamente, ad esempio con la realizzazione di finti marmi. In numerosi progetti, spesso di concezione seriale, si opta per il prospetto principale decorato a rilievo, mentre gli altri lati sono trattati a finto stucco per ottenere il miglior rapporto costi-ricavi, spesso nell'ambito di vere e proprie speculazioni. Interi quartieri residenziali stanno a testimoniare di quel periodo di grande espansione urbanistica che tra la fine dell'800 e la prima guerra mondiale diede alloggio e decoro sociale a genovesi di ogni ceto, nonché agli emigranti che spesso, anziché imbarcarsi sui bastimenti per le Americhe, trovavano lavoro in città. ΔΔΔ

Indicazioni bibliografiche: AA.VV., *Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, catalogo della mostra, Genova, Commenda di Prè, aprile-luglio 1982, Genova, Sagep, 1982 • AA.VV., *ARKOS Speciale Genova: il restauro dei Palazzi dei Rolli*, suppl. al n. 7/2004 di *ARKOS*, Firenze, Nardini, 2004 • E. GAVAZZA-G. ROTONDI (a cura di), *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Spinola-Palazzo Reale, maggio-luglio 1992, Bologna, Nuova Alfa, 1992 • M. LABO' (a cura di), *I Palazzi di Genova di Pietro Paolo Rubens e altri scritti d'architettura*, Genova, Tolozzi, 1970 • L. MULLER PROFUMO, *Le pietre parlanti. L'ornamento nell'architettura genovese 1450-1600*, Genova, Banca Carige, 1992 • G. ROTONDI-F. SIMONETTI (a cura di), *Facciate Dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno, Genova 15-17 aprile 1982, Genova, Sagep, 1984.

Le immagini di questo numero

p. 1: *Facciata di Palazzo Angelo e Giovanni Spinola, dopo il restauro del 2004*, fine sec. XVI, Genova • K. VON DER STEINEN, *Die Marquesaner und ihre Kunst*, Berlin, Reimer-Vohsen, 1925-28, vol. I, tavola 76 • p. 8: *Decorazione plastica e pittorica*, inizio sec. XX, Genova, Condominio Coppedé situato in corso Firenze 8 .

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