FAREDE©RAZIONE
Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 25 • gennaio/febbraio 2016
www.faredecorazione.it

Sommario

EDITORIALE • Classicità, mondanità, senilità *1*
GIORGIO VASARI • Che cosa sia disegno *2*
MARCO LAZZARATO • I taccuini di Giovanni e Vittorio Biasin *2*
ENRICO MARIA DAVOLI • Antonio Basoli: cosmologia della decorazione *4*
BEATRICE GIANNONI • Disegno o Arte e Immagine? *6*
BAR SPORT • Vernissage *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • Classicità, mondanità, senilità

Abbiamo più volte commentato certi atteggiamenti compulsivi, che fungono da lubrificante nel circuito del contemporaneo. Alcuni in particolare si ripresentano con regolarità tale da farli annoverare fra i tic e le manie, per non dire le nevrosi. Nell'insieme, essi sono riconducibili a tre grandi categorie, che testimoniano non libertà intellettuale ma, al contrario, subalternità a schemi obsoleti.

Classicità. Più chiassosa e infantile è l'esibizione (dall'inglese *exhibition*, qui assai più pertinente di "mostra"), più ci si adopera per circondarla di richiami all'antico, ambientandola in luoghi prestigiosi e ricchi di atmosfera. Non sarà che i valori di cui non vi è traccia nell'artista e nelle opere, li si va a ricercare nella cornice, e cioè nella villa, nel palazzo, nella chiesa sconsacrata, nel rudere?

Mondanità. L'esibizione ha il suo rituale nei brindisi, nelle degustazioni, nell'eleganza, nella musica. Nulla in contrario, ci mancherebbe. Ma quando tutto inizia e finisce lì, sorge il sospetto che dell'esibizione non ci sia nulla da dire, e che l'operazione in quanto tale consista appunto nel parlare d'altro.

Senilità. Gli organizzatori e fautori dell'esibizione si atteggiano a giovani, ostentando l'intransigenza di quando giovani lo erano davvero e lanciavano improperi a chi, dall'alto dell'età e dello status sociale, li opprimeva. Ma oggi sono anziani, di quell'anzianità che pateticamente si tinge di senilità. E come le vecchie glorie della musica pop e rock, vogliono rinverdire fasti ormai trascorsi. I giovani veri compaiono quasi solo per bere, mangiare e assentire educatamente. A bocca piena, assentire è facile. Ma brindare alle rimpatriate delle vecchie glorie non è mai bastato per diventare grandi. ΔΔΔ

GIORGIO VASARI • Che cosa sia disegno

Nella tradizione sia antica che moderna, il disegno è sempre stato oggetto di indagini tendenti a stabilirne con chiarezza la natura, i compiti e le potenzialità. Il tratto grafico che racchiude e svela la consistenza dei corpi pone infatti problemi di carattere ottico, ma anche filosofico ed epistemologico, nel senso più ampio. La definizione di "disegno" che si può leggere nelle Vite *di Giorgio Vasari (1511-1574) è ancor oggi efficacissima nel sottolineare le prerogative dell'immagine disegnata, al di là degli stessi limiti fisici, tecnici e percettivi che ne rendono più o meno difficoltosa la codificazione. Il disegno nasce da un'azione congiunta della mano e dell'intelletto, che nessun soggettivismo, spontaneismo o contaminazione tecnologica possono mettere in ombra. E' ancora "idea" e, al tempo stesso, è già "opera". Il brano che citiamo è tratto dalla seconda e definitiva redazione delle* Vite*, pubblicata a Firenze dall'editore Giunti nel 1568, e si trova all'inizio del capitolo XV, il cui titolo recita per esteso: "Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture, et a che; e dell'invenzione delle storie". L'edizione consultata è la seguente: Giorgio Vasari,* Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, *Roma, Newton Compton, 1991, p. 73.*

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma o vero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabriche e sculture e pitture cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col loro insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. E da questo per avventura nacque il proverbio de' Greci «*Dell'ugna un leone*», quando quel valente uomo vedendo scolpita in un masso l'ugna sola d'un leone, comprese con l'intelletto da quella misura e forma tutte le parti di tutto l'animale, e dopo il tutto insieme, come se l'avesse avuto presente e dinanzi agl'occhi.
Credono alcuni che il padre del disegno e dell'arti fusse il caso, e che l'uso e la sperienza, come balia e pedagogo, lo nutrissero con l'aiuto della cognizione e del discorso; ma io credo che con più verità si possa dire il caso aver più tosto dato occasione, che potersi chiamar padre del disegno. Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia, mediante lo studio et essercizio di molti anni, spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunche cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani, che hanno molti anni essercitato il disegno, conoscere la perfezione et eccellenza dell'arti, et il sapere dell'artefice insieme. E perché alcuni scultori talvolta non hanno molta pratica nelle linee e ne' dintorni, onde non possono disegnare in carta, eglino in quel cambio con bella proporzione e misura facendo con terra o cera uomini, animali, et altre cose in rilievo, fanno il medesimo che fa colui il quale perfettamente disegna in carta o in su altri piani. ΔΔΔ

MARCO LAZZARATO • I taccuini di Giovanni e Vittorio Biasin

Giovanni Biasin (Venezia 1834 - Rovigo 1912) e il figlio Vittorio (Venezia 1860 - Rovigo 1926) furono entrambi decoratori operanti a Rovigo, dove realizzarono sia importanti decorazioni nei palazzi cittadini, sia opere da cavalletto a soggetto naturalistico e politico, con particolare attenzione ai temi risorgimentali. Una recente pubblicazione ha focalizzato l'attenzione su un aspetto particolare della loro opera, cioè i taccuini, una decina in tutto, ricolmi di appunti, schizzi a penna e disegni acquerellati. Si tratta di *Giovanni e Vittorio Biasin. I taccuini*, a cura di Roberta Reali, Rovigo, Accademia dei Concordi editore, 2015.
Il libro è eccellente: il contenuto dei taccuini viene meticolosamente catalogato dalla curatrice, che pazientemente identifica, dove possibile, i riferimenti iconografici e topografici dei disegni dei Biasin. A completamento di tale attento lavoro il volume comprende, cosa per fortuna sempre più frequente nelle pubblicazioni scientifiche di questo livello, un CD-ROM con le riproduzioni complete dei dieci taccuini. Da ricordare che, essendo edito dall'Accademia dei Concordi col contributo della Fondazione Banca del Monte, il volume non è in libera vendita, e questo è forse un limite, ma può essere inviato gratuitamente agli Istituti e ai ricercatori che ne fanno richiesta.
Detto del libro, resta da dire del suo contenuto. I taccuini contengono disegni ed appunti di vario tenore: dai paesaggi e scorci pittoreschi abilmente acquerellati, ai rapidi schizzi a penna di scene di vita quotidiana, dagli appunti riproducenti ornati presenti in oggetti e monumenti, alle idee per nuovi ornati messe a punto dagli stessi Biasin. Chi come noi si occupa di decorazione e di decoratori non può fare a meno di notare il perfetto parallelismo coi taccuini di Antonio Basoli (1774-1848), decoratore e ornatista bolognese, professore di

Ornato nella riformata Accademia di Belle Arti di Bologna, tra l'età napoleonica e la restaurazione. Pur se antecedente di vari decenni ed operante in una diversa area geografica, Basoli redigeva infatti i propri taccuini con modalità e scelte tematiche sostanzialmente identiche a quelle dei Biasin, a testimonianza di una prassi ben consolidata fra i decoratori.
Trovandosi alle prese con questi documenti, in genere gli studiosi si accontentano di darne una lettura basata su valori squisitamente pittorici, di stampo veteroidealista, finendo per interpretarli ora come curiose annotazioni di folklore locale, ora come soggetti di genere, in ogni caso assai meno interessanti rispetto alla pittura *tout court*. Finalmente, grazie al lavoro della Reali, questo materiale giunto miracolosamente integro fino a noi, viene analizzato dal corretto punto di vista: quello della decorazione. Cosa sono quindi i taccuini di Giovanni e Vittorio Biasin? Semplice: essi sono "repertorio".
Secondo la definizione che già più volte ne abbiamo dato, l'ornato - inteso come l'insieme dei motivi dati dalla tradizione - è "materia" della decorazione, ossia l'arte deputata all'invenzione della forma destinata a conferire decoro ad uno specifico manufatto. Proprio in quanto tale, l'ornato non può essere oggetto di trasmissione e di apprendimento, se non tramite un repertorio. Ma cos'è più precisamente un repertorio? Un'analogia tipicamente moderna potrebbe essere quella col musicista di piano bar, il quale non suona tutto ciò che gli viene richiesto, ma solo le canzoni presenti nel proprio repertorio. Ugualmente, nelle sue invenzioni, il decoratore non fa uso di qualunque tipo di ornato, ma solo di quelli che sono presenti nel suo repertorio. Ora, se il repertorio è per il pianista la cartella degli spartiti, quale forma avrà per il decoratore? Quella dei taccuini, appunto.
Nel campo delle arti visive, di cui la decorazione è parte, una cosa è la comprensione del modello reale (ad esempio, un girale romano a bassorilievo), altra cosa è la riproposizione di questo stesso modello in un lavoro eseguito *ex novo*. L'una non implica l'altra. Si può inserire un modello storico in un'opera nuova, solo se lo si è *disegnato*. Contrariamente a quanto si crede, la riproduzione fotografica o il "copia-incolla" da internet non consentono quella comprensione che è invece connaturata all'atto del disegnare, ed ecco perché tali immagini meccaniche non bastano a "fare repertorio". Un decoratore è in grado di riproporre un girale romano solo se lo ha fatto veramente proprio, e tale comprensione avviene attraverso il disegno: questo e solo questo può diventare "repertorio". Tuttavia, la complessità dei temi richiesti alla decorazione classica è tale da richiedere non solo un repertorio di motivi ornatistici, ma anche altri repertori, comprensivi di scene di genere, paesaggi, scorci pittoreschi, monumenti, eccetera.
Di qui la varietà dei soggetti presenti nei taccuini dei decoratori: taccuini che, al di là della prima impressione, sono sostanzialmente diversi da quelli dei pittori. Si pensi, per fare un esempio, ai disegni del Guardi o del Canaletto nei quali la veduta veneziana, seppur velocemente tratteggiata, viene ben inquadrata e sono indicati con sigle i colori da usare. Agli occhi del pittore, lo schizzo è già un potenziale quadro: il disegno eseguito sul campo, anche se sommario, è già risolutivo dell'opera ancora in gestazione. Per il decoratore, la questione si pone in termini completamente diversi: lo schizzo di repertorio è solo uno spunto, un codice genetico, un mattone da usare in varie costruzioni successive. Ben difficilmente il girale romano, una volta acquisito a repertorio, verrà riproposto tale e quale. Il disegno di repertorio fornisce solo il meccanismo, il modello archetipico su cui sviluppare le nuove proposte, le quali saranno soggette, sulla base delle necessità imposte dall'opera da realizzare, ad un ampio margine di reinterpretazione. Proprio per questo, dove nei pittori vi è corrispondenza fra i disegni dei taccuini e le opere realizzate, nei decoratori vi è semmai discrepanza.
Questo discorso ha anche una sua validità più generale, laddove le invenzioni compositive, gli studi anatomici, le annotazioni antropologiche da parte dei pittori o degli scultori, vanno comunque a costituire un archivio di immagini preesistenti: un repertorio appunto. Accade però che, mentre i disegni di Michelangelo o Tiepolo hanno comunque una corrispondenza con le opere conclusive, perché ne seguono la stessa linea "poetica", in quelli di Basoli o dei Biasin questa automatica consequenzialità, almeno in apparenza, non sussiste. Di qui l'equivoco sorto intorno all'interpretazione critica di questo tipo di lavori. Se, per i motivi appena ricordati, un disegno di Michelangelo ha tutte le carte in regola per essere considerato opera del maestro, all'opposto un acquerello di Basoli o di Biasin raffigurante una tomba etrusca o uno scorcio cittadino, non avendo un immediato corrispettivo nella loro opera, potrà essere tutt'al più interpretato come virtuosa illustrazione vedutistica o come gustoso disegno di genere.
Concludendo, si può affermare che il repertorio, inteso come sistema dato a priori di disegni "modello", è essenziale per qualunque artista. Ma mentre per un pittore o uno scultore tali disegni rispondono sempre ad uno o più soggetti finali e, per loro tramite, alla personale "poetica" dell'artista, per un decoratore, invece, essi configurano e rappresentano temi anche molto diversi. La logica cui obbedisce il decoratore è quella dell'archivio, ossia della schedatura, della raccolta di dati e informazioni, registrate e catalogate secondo un

ordine che ne consenta poi una successiva consultazione. Alla luce di tutto ciò, dobbiamo ribadire il principio secondo il quale ciò che è pertinente alla decorazione deve essere valutato e giudicato coi criteri che le sono propri, e non attraverso parametri desunti dalle altre arti: quegli stessi che hanno fin qui generato clamorosi equivoci interpretativi. ΔΔΔ

ENRICO MARIA DAVOLI • Antonio Basoli: cosmologia della decorazione

Fino a qualche tempo fa, il bolognese Antonio Basoli (1774-1848) era artista sottovalutato nonostante l'importante ricordo che aveva lasciato di sé, abbellendo i palazzi cittadini e insegnando Ornato presso la locale Accademia di Belle Arti. Accademia che detiene, per espressa volontà di Basoli, gran parte dei materiali progettuali e didattici che gli appartenevano. Si tratta principalmente di disegni (innumerevoli fogli, ordinati in albi e taccuini che illustrano tematiche diversissime: dalle città antiche e moderne, alla storia, al mito, alla favola, agli alfabeti, ai motivi ornatistici tradizionali per l'architettura, la miniatura, la tipografia, e l'elenco potrebbe continuare a lungo); ma vi sono anche incisioni, manoscritti e volumi a stampa. Fortunatamente in questi ultimi anni la situazione è cambiata, soprattutto grazie alla pubblicazione dell'autobiografia, documento essenziale per la conoscenza dell'artista, e all'allestimento di una grande mostra, col relativo catalogo[1]. Gli studiosi coinvolti in queste iniziative hanno analizzato molteplici aspetti della sensibilità di Basoli, uomo colto e amante delle letture, docente apprezzatissimo dai propri allievi, e soprattutto protagonista, sia in prima persona sia instradando il lavoro altrui, del decoro d'interni, della scenografia teatrale, dell'arte cimiteriale, del vedutismo, nella Bologna della prima metà del secolo XIX.

Se un limite si può scorgere in tutte queste analisi, esso consiste nel non aver ancora fatto emergere un denominatore comune, un criterio organizzatore che deve pur esservi stato, così come nell'opera di ogni vero maestro, anche in quella di Basoli. Occorre cioè andare oltre il luogo comune secondo cui quella di Basoli è una visione nomade, svagata, "virtuale", priva di centro. Erudizione sconfinata, enciclopedismo, eclettismo tematico e stilistico, sono in realtà sensazioni non nuove per chi si occupa di storia dell'arte. E sono sensazioni che, a considerarle con la dovuta attenzione, tradiscono, per tutte le epoche in cui si presentano, un preciso retroterra professionale ed artistico-culturale, che spiega certe anomalie e peculiarità. Un retroterra che occorrerebbe identificare meglio, proprio per capire quale *ratio* si nasconda anche dietro l'ingordigia di immagini del tranquillo professore bolognese Antonio Basoli.

Si pensi ad esempio al rinascimento "inquieto", "pagano", "dionisiaco" (qui e altrove, le virgolette sono d'obbligo) con cui tanti storici hanno dovuto fare i conti, ogniqualvolta hanno percepito che dietro l'immagine di facciata prevalente nell'iconografia dei secoli XV-XVI, c'era un universo di forme "irregolari", con sopravvivenze di un immaginario magico e apotropaico, fatto di figure grottesche e metamorfiche, in cui si riconoscevano apporti antichissimi, sia europei sia extraeuropei. Si pensi anche, su tutt'altro versante cronologico, a quel novecento che, soprattutto negli anni dell'Art Déco tra le due guerre mondiali, coltiva una

1 Per l'autobiografia di Basoli vedi: F. FARNETI - V. RICCARDI SCASSELLATI SFORZOLINI (a cura di), *La vita artistica di Antonio Basoli*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006. Il catalogo della mostra: F. FARNETI - E. FRATTAROLO (a cura di), *Antonio Basoli. Ornatista, scenografo, pittore di paesaggio*, Bologna, Accademia di Belle Arti-Pinacoteca Nazionale, 15 marzo-15 giugno 2008, Bologna, Minerva Edizioni, 2008.

gran mole di citazionismi, surrealismi, eclettismi, che trovano sbocco in produzioni commerciali di diffusione ampia ma effimera: dalle suppellettili alla pubblicità, dall'arredamento all'editoria. Produzioni che possono fare arricciare il naso ai cultori di un avanguardismo e di un modernismo radicali, ma hanno il pregio di consegnarci una modernità autentica, vivibile, capace di colloquiare con la storia e la tradizione senza dover sottostare a faticose rimozioni e a paralizzanti complessi edipici.
Ebbene, un'analisi spassionata ci dice che "quel" rinascimento e "quel" novecento hanno alle spalle situazioni in linea di principio simili tra loro. E cioè, l'essere momenti di una civiltà che investe fortemente nel decoro, in tutte le sue manifestazioni: dalle arti suntuarie alla moda ai tessuti alle strutture ornamentali per l'architettura. Naturalmente, la difficoltà di accostarsi a "quel" rinascimento e a "quel" novecento cambia in relazione alle due diverse epoche. Nel caso rinascimentale soffriamo della carenza di fonti e della dispersione di documenti dovuta al trascorrere dei secoli e al diffuso anonimato in cui gli artisti-artigiani operavano, ed è principalmente a causa di ciò che certe situazioni ci sembrano anomale. Per gli artisti-artigiani di quel tempo, al contrario, era cosa del tutto ovvia, dovendo abbellire ed ornare una vasta gamma di oggetti d'uso, operare su un repertorio di motivi molto più vasto e composito di quello, regolarizzato, selezionato e accuratamente custodito nel tempo, che veniva ammesso per le opere d'arte aventi valenze di tipo istituzionale, codificato. Nel caso novecentesco, a noi molto più vicino, la difficoltà coinvolge sia gli artisti sia chi li studia: e non tanto perché vi sia carenza di materiali e di notizie, quanto per l'oblio che la cultura del secolo XX ha fatto cadere sui fenomeni del decoro, declassandoli al rango di "non arte" o al massimo di arte "applicata", quindi estranea al corpo vivo della ricerca artistica d'avanguardia. Vi è insomma, riguardo al secolo XX, un circolo vizioso per il quale, da un lato, chi si dedica a tempo pieno alla ricerca decorativa è considerato artista di serie B; dall'altro, il pubblico e la critica faticano a cogliere le valenze formali e inventive della decorazione, stante la rimozione collettiva che grava su di essa (col suo lessico e la sua grammatica) in quanto arte.
Tornando a Basoli: anche qui, la chiave di volta dell'universo grafico basoliano non può che risiedere nell'identità artistica e professionale che per tutta la vita sostenne, rafforzò e motivò le ricerche dell'artista bolognese. Non quella di pittore murale, perché per Basoli l'affresco era semplicemente il canale espressivo preferenziale, nel momento in cui lui (o i suoi collaboratori) dovevano trasferire il progetto in scala, redatto su carta, sulle pareti e i soffitti dei palazzi bolognesi. E nemmeno quella di pittore di quadri da cavalletto, perché, come di norma nella tradizione del quadraturismo e della pittura da camera, il virtuosismo spaziale-prospettico trovava largo impiego, oltreché nella decorazione parietale, anche in quella su supporti mobili, che permettevano una rifinitura molto più dettagliata e realistica, nella comodità dello studio anziché *in loco*, e rendevano più flessibili sia la vendita sia il posizionamento finale delle opere.
In tutte queste forme e in altre che il suo magistero tecnico gli permetteva di affrontare, Basoli non cessò mai di essere, appunto, decoratore: e cioè, di progettare sistemi di immagini trasferibili ed ambientabili a piacere (con le opportune correzioni morfologiche e di scala) su questo o quel supporto, senza escluderne alcuno a priori. Conseguentemente, i mille spunti tematici presenti nei suoi disegni altro non sono che i materiali di base che egli quotidianamente elaborava e registrava, riconducendoli allo standard facilmente archiviabile del foglio, dello schizzo, dell'appunto. Solo una piccola parte dei disegni di Basoli hanno poi visto la luce in forma più compiuta, ma non è difficile immaginare quale avrebbe potuto essere il loro posto nel gran mare del *décor* otto-novecentesco, dalle carte da parati agli apparati scenografici, dalle decalcomanie per mobili alle figurine, percorrendo le mille e mille articolazioni di un sistema sconfinato. A maggior ragione è sintomatica, nel repertorio tanto assortito dei temi basoliani, l'assenza della ritrattistica. Non per incapacità dell'autore, ma semplicemente perché, nell'economia della decorazione, nemmeno la figura umana gode di speciali privilegi. Anch'essa infatti deve sottostare a procedure di standardizzazione che la fanno diventare ora macchia nel paesaggio, ora cammeo, ora grisaglia; anch'essa deve mimetizzarsi in una sequenza ritmica e geometrica commisurata al manufatto (muro, recipiente in ceramica, vetrata, mosaico, tappezzeria...) cui dovrà aderire.
Un'ultima notazione su un dato biografico e caratteriale tante volte ricordato a proposito di Basoli: la sua condotta di vita sedentaria e metodica, senza vistosi sbalzi d'umore, apparentemente ai limiti della banalità. Non siamo forse, con gli artisti della generazione di Basoli, in pieno romanticismo, dunque gomito a gomito con le intemperanze, le eccentricità, la *bohéme* di cui sono piene le cronache dell'arte e della letteratura del tempo? Anche qui, la spiegazione (o quantomeno una prima spiegazione) potrebbe essere tutta interna alla professione di Basoli. La decorazione è per eccellenza e, si potrebbe dire, per statuto etico, l'arte (e il mestiere) in cui gli opposti si toccano, in cui tutto ritorna, in cui non vi è clima o tendenza che primeggi sugli altri. Non la tragedia o la commedia, non il sacro o il profano, non l'antico o il moderno, non la figurazione o l'astrazione. Tutto si bilancia, tutto coesiste, in un ordine e in un intreccio cosmici che sono, al tempo stesso, la forma e il destino di una disciplina. ΔΔΔ

Con l'istituzione della Scuola media unificata (1962)[2], il vecchio Disegno fu ribattezzato Educazione Artistica. Chi scrive possiede una discreta collezione di manuali editi tra il 1955 e il 1970; proprio nel periodo di transizione in cui maturò quella svolta. Sfogliarli è un esercizio che suggerisce alcune - si spera utili - considerazioni. Con qualche premessa.

Per proseguire gli studi oltre le elementari, la riforma Gentile (1923)[3], fermo restando il Ginnasio, fucina della classe dirigente, aveva trasformato le ottocentesche Scuole Tecniche in Complementari ad Indirizzo Tecnico o Commerciale, che, divenute nel 1928 Scuole di Avviamento, tali rimasero fino al 1962. L'obbligo scolastico saliva a 14 anni, ma abbandoni e bocciature fermavano buona parte dei giovani meno abbienti alla quinta elementare. Sin dal 1945 si avvertì l'urgenza di andare oltre l'abolizione delle famigerate materie di regime (Storia e Cultura Fascista, Cultura Militare ecc.). Ciò comportava una radicale revisione della Gentile, che sanciva il primato delle discipline umanistiche su quelle tecnico-scientifiche e, per gli iscritti agli Avviamenti, l'impossibilità di continuare gli studi o mutarne l'indirizzo. Si voleva cioè creare una scuola democratica, laica, in linea con la nuova Costituzione, e che rendesse l'istruzione superiore accessibile a tutti. Nel 1962, con la Scuola Media Unificata, l'accesso ai licei (e quindi all'università) venne aperto a tutti i meritevoli.

Prima di allora, il Disegno aveva un ruolo sì accessorio, ma non disprezzabile nella futura vita lavorativa, sia di chi frequentava gli Avviamenti, sia di chi proseguiva gli studi. Le ore settimanali, addirittura 4 in alcuni istituti, nella Media Unificata scesero a 2. Se nelle competenze teoriche vi fu evoluzione, non è azzardato dire che, in quelle pratico-manuali, si ebbe piuttosto un'involuzione: l'idea che "con la cultura non si mangia" ha radici profonde, e il fare artistico fu, in ambito umanistico, tra le voci più penalizzate. Tutto ciò, insieme ai pregiudizi maschilisti, fa sì che tuttora vi sia una netta maggioranza femminile tra gli iscritti alle scuole superiori d'arte. Il lodevole proposito di riqualificare l'insegnamento artistico, elevando il livello del ciclo di studi obbligatorio, lo ha relegato tra le cose belle ma inutili, hobbistiche. Il confronto tra i manuali *ante* e *post* 1962 - dove alle "istruzioni per l'uso" subentrano "criteri generali per la conoscenza dell'arte" e "libertà e consapevolezza nella creatività individuale" - fa intendere quali luoghi comuni pseudoromantici si siano alimentati al riguardo.

Il formato ad album e, ancor più, i titoli dei manuali antecedenti la riforma del 1962, testimoniano il carattere pratico dell'insegnamento: per gli Avviamenti, dall'imperativo *Impara a Disegnare* al pragmatico *Disegno e Lavoro*; per la Scuola media, dai più generici ma inequivocabili *Guida al Disegno* e *Il mio libro di disegno*, a *Il disegno nella scuola media*. Anche i contenuti variano: in un manuale per l'Avviamento Professionale Femminile prevarranno modelli per ricami, pitture su stoffa e decorazioni ceramiche; per la Scuola Media l'insegnamento del disegno sarà suddiviso in una parte tecnica, per la rappresentazione in scala di elementi costruttivi (falegnameria, edilizia, meccanica), e in una intuitiva, per la rappresentazione dal vero a mano libera. Particolarmente felice è, nei manuali per la Scuola Media, la sintesi, in 70-100 pagine, di ciò che si intende per "disegno": ovvero la pratica manuale che, nei suoi diversi impieghi, serve a descrivere, studiare ed esprimere e, soprattutto, il suo porsi a fondamento di qualsiasi realizzazione artistica o artigianale. Dalle principali costruzioni geometriche applicate agli elementi decorativi classici (ovoli, volute, modanature) o ai *pattern* antichi e moderni, agli elementi di geometria descrittiva (proiezioni ortogonali, assonometria e prospettiva), al come si traguarda con la matita nel disegno dal vero o in altri metodi per la riproduzione (schema, reticolato), tutto è in forma di esercizi-esempio, dove il testo si riduce alle indispensabili direttive per l'esecuzione. In alcuni manuali vi è un sintetico capitolo di storia dell'arte, con riproduzioni in bianco e nero di opere celebri e sommarie didascalie. E' chiaro l'intento di insegnare il Disegno esclusivamente sul piano pratico, delegando la storia dell'arte ad un eventuale, futuro studio. Completamente assenti sono gli aspetti legati al coinvolgimento emotivo e alla libera espressione dello studente.

Sull'onda del *boom* economico, e non senza i necessari aggiornamenti psicologici e pedagogici, nel secondo dopoguerra si prospetta una nuova scuola, attenta, più che all'istruzione del buon cittadino, allo sviluppo psichico e culturale dell'individuo. Nel frattempo sono usciti gli studi di Viktor Lowenfeld su *Creatività e sviluppo mentale*[4], che individuano nel trapasso infanzia-adolescenza la fase critica in cui, scoprendo di non saper riprodurre la realtà come la si vede, l'individuo tende a rinunciare al disegno, pur tanto coltivato negli anni precedenti. Nel lessico pedagogico si afferma una nuova ed ambigua parola: "creatività". Una buona definizione di un termine così vago, tradizionalmente riferito al divino più che all'umano, ci viene da Henri Poincaré: creative sono tutte le azioni umane che «uniscono elementi esistenti con connessioni nuove che

2 Legge 1859, 31 dicembre 1962.

3 In particolare, per la Scuola Media, Regio Decreto 1054, 6 maggio 1923.

4 V. LOWENFELD - L.W. BRITTAIN, *Creatività e sviluppo mentale*, Firenze, Giunti-Barbera, 1967 (ed. orig. 1947).

siano utili»[5]. "Nuovo" e "utile" sono le parole-chiave che danno universalità e nello stesso tempo specificità al termine, mentre il processo di unione di elementi preesistenti (applicabile alla scienza come alla tecnologia o alle arti) fa cadere ogni mitologia innatistica. Il criterio intuitivo per decidere della bontà dell'operazione creativa, Poincaré lo individua nella bellezza, che, da matematico oltreché filosofo, egli intende non in senso meramente estetico, ma in quanto armonia, economia dei segni e rispondenza funzionale allo scopo. Accezioni che nel linguaggio corrente, in cui la parola "creatività" è ormai inflazionata, tendono ad essere sempre più nebulose ed arbitrarie. In realtà, secondo il Poincaré matematico, sono proprio i tradizionali metodi di apprendimento a rivelarsi preziosi per superare il rifiuto adolescenziale nei confronti del disegno; tant'è che è proprio in coloro che non assimilano tali metodi, che tale rifiuto si cronicizza.
E' sugli studi di Lowenfeld che, a partire dal 1962, si fondano i nuovi programmi scolastici. L'Educazione Artistica subentra al desueto e frustrante Disegno. Il manuale ad album è soppiantato dal grande formato: pagine coloratissime, ricche di immagini di storia dell'arte, con opere di artisti contemporanei alternate a lavori esemplari eseguiti da studenti. Nella descrizione sommaria delle più svariate tecniche artistiche non vi è spazio alcuno per il disegno, quale primo, fondamentale strumento di comprensione e realizzazione di qualsiasi lavoro artistico. Tutti gli esercizi vengono proposti rigorosamente e unicamente nell'ottica di una presunta, soggettiva "creatività", e di una altrettanto vaga "espressione".
Creatività ed Espressione è, appunto, il titolo del manuale usato dalla scrivente a fine anni '70. Altri titoli, come *Incontro con l'Arte*, testimoniano a loro volta un totale mutamento di obiettivi. Le prefazioni, di solito poche righe dedicate all'insegnante e al commento del programma ministeriale, si trasformano ora in complesse analisi, spesso rivolte ai ragazzi, del ruolo dell'arte nella formazione psicologica e spirituale dell'individuo; non senza citazioni, come questa di Lowenfeld: «Possiamo constatare che l'arte non è semplicemente una materia scolastica, ma l'espressione dell'essere nella sua totalità»[6]. La consacrazione delle avanguardie, sia storiche che recenti, col loro portato sperimentale e innovativo, è ormai un fatto acquisito. Per quantità e qualità di tecniche descritte, questa tipologia di manuale doveva risultare molto più accattivante in confronto alla precedente, in cui gli esempi inarrivabili di precisione nel disegno tecnico, di abilità in quello intuitivo, potevano ingenerare un senso di inadeguatezza. Oltre a fornire istruzioni sommarie e, sul piano pratico, ben poco efficaci, i nuovi manuali esortano lo studente a "non copiare", a "liberare la propria creatività". E' questo il modello cui ancor oggi guardano svariate esperienze europee di Educazione Artistica estesa alla musica, alla danza e all'arte drammatica. Mentre in Italia, per esplicitare il riferimento alle sole arti visive, la denominazione è stata corretta in Arte e Immagine.
Con dovizia di dati statistici, il rapporto 2009 di EACEA su *L'educazione artistica e culturale a scuola in Europa*[7] autorizza grandi speranze circa la possibilità che le nuove generazioni trovino nella cultura artistica una significativa esperienza di formazione, a prescindere dalla professione che l'età adulta loro riserverà. Anche in Italia è questo, fin dalla scuola primaria, l'obiettivo auspicato nei programmi di Arte e Immagine. Ma i livelli di acculturazione effettivamente riscontrabili riflettono una realtà, per diversi aspetti, diametralmente e paradossalmente opposta, destando più di una perplessità.
Chi scrive ha frequentato il Liceo Artistico ad indirizzo architettonico, trovandosi a dover affrontare, dopo il variegato e misterioso mondo dell'arte proposto nelle due ore settimanali della Media Unificata, oltre venti ore settimanali al solo scopo di imparare a copiare fedelmente, nelle esatte proporzioni, la realtà del corpo umano e degli oggetti. Naturalmente, il duro *training* al cavalletto non esaurisce in sé e per sé gli studi artistici, che richiedono un ben più ampio investimento di energie intellettuali. Resta però il fatto che, nella percezione che si è sedimentata durante il ciclo della scuola dell'obbligo, vige ormai la credenza che l'artista emerga per generazione spontanea, sulla base di un non meglio identificato talento innato, sul quale le tecniche non farebbero che innestarsi. Mentre, al contrario, chi vuol fare dell'arte una professione non può non assoggettarsi a un addestramento manuale impegnativo e a un *iter* di studi complesso, alla stessa stregua di chi voglia diventare ingegnere o avvocato.
E' dunque particolarmente piacevole ritrovare, nel senso pratico dei vecchi manuali di Disegno, quell'impostazione disciplinata e metodica che, comunque la si giudichi, è vitale per la formazione artistica. Nulla togliendo alle buone intenzioni suffragate dalla psicopedagogia, le successive generazioni di manuali rischiano invece di essere ricordate, più che per aver indicato una strada effettivamente percorribile, per i malintesi che hanno generato intorno alla figura e al mestiere dell'artista. ΔΔΔ

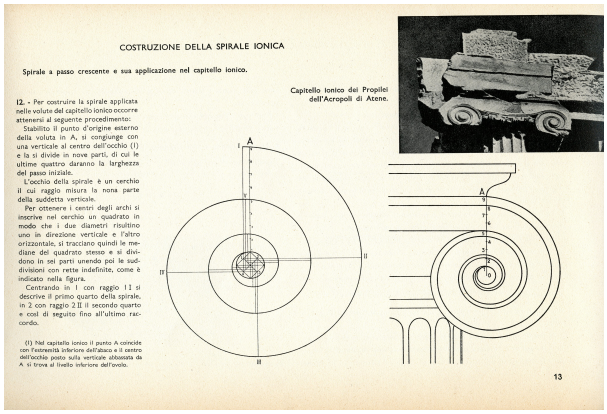
5 Per gli scritti di Poincaré sul tema della creatività, vedi H. POINCARE', *Scienza e metodo*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig. 1906).

6 Per questa e altre citazioni: V. LOWENFELD - L.W. BRITTAIN, *Creatività e sviluppo mentale*, cit.

7 EACEA (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency) è l'Agenzia Esecutiva per l'Istruzione, gli Audiovisivi e la Cultura della Commissione Europea. Il rapporto citato è consultabile *on line* su www.eurydice.com.

BAR SPORT • Vernissage

Giovane avvocato: ...Vieni domani sera ad un vernissage?
Vecchio lupo di mare: Dove?
Ga: ... Alla villa palladiana... espone un artista canadese...
Vlm: Chi è?
Ga: Mah... boh... uno... non mi ricordo il nome...
Vlm: ... E che opere fa?
Ga: ... Dalla foto sull'invito... fa dei quadri sbrodolati... ma non si capisce niente...
Vlm: ... Ma se non ci capisci niente perché ci vai?
Ga: Perché sarà un evento molto esclusivo... con una degustazione di champagne...
Vlm: Scusa... ma ci vai per il vino o per i quadri?
Ga: Che discorsi... ci sarà tutta la gente che conta e la *location* è molto raffinata...
Vlm: Quindi i quadri sono solo un pretesto...
Ga: Il solito gretto ignorante... l'Arte è cultura, come il vino e l'architettura, per questo bisogna uscire dagli ambiti ristretti, aprirsi, creare grandi eventi culturali unitari... contaminare...
Vlm: Ma se non conosci il pittore e non ci capisci niente delle sue opere, come fai a dire che è Arte e quindi cultura?
Ga: Che palle!! Sempre con questi discorsi... tutte le cantine di un certo livello abbinano le loro degustazione a mostre d'arte... per promuovere la cultura del territorio...
Vlm: Scusa... ma se il pittore è canadese, i vini sono francesi e la villa è in mezzo alla pianura veneta, di quale territorio stai parlando?
Ga: Il solito provinciale! Viviamo una cultura globalizzata, oramai non ci sono confini, bisogna aprirsi a nuovi orizzonti...
Vlm: ... E quindi tu vai a vedere le opere di un anonimo pittore, che fa cose incomprensibili, per bere vini costosi allo scopo di incontrare potenziali clienti, che tu chiami "nuovi orizzonti"? Se è così mi pare che l'Arte c'entri ben poco...
Ga: Come fai a dire una cosa del genere?
Vlm: Perché, visto l'anonimato dell'autore e l'incomprensibilità delle sue opere, mi pare che i quadri debbano solo sembrare arte, per non distogliere l'attenzione degli astanti dal vino e dalle pubbliche relazioni debbano rimanere sotto traccia, imitare qualche stereotipato stile avanguardista che ricordi ai presenti gli anni '60 e la loro gioventù, creare insomma solo l'atmosfera per la giusta *location*, come dite voi... l'Arte vera invece si fa capire bene ed è totalizzante nel catturare l'interesse dei fruitori, rispetto al vino, alle stanze o ai convenuti...
Ga: Con te non si può parlare!... ΔΔΔ


COSTRUZIONE DELLA SPIRALE IONICA

Spirale a passo crescente e sua applicazione nel capitello ionico.

Capitello ionico dei Propilei dell'Acropoli di Atene.

12. - Per costruire la spirale applicata nelle volute del capitello ionico occorre attenersi al seguente procedimento:
Stabilito il punto d'origine esterno della voluta in A, si congiunge con una verticale al centro dell'occhio (1) e la si divide in nove parti, di cui le ultime quattro daranno la larghezza del passo iniziale.
L'occhio della spirale è un cerchio il cui raggio misura la nona parte della suddetta verticale.
Per ottenere i centri degli archi si inscrive nel cerchio un quadrato in modo che i due diametri risultino uno in direzione verticale e l'altro orizzontale, si tracciano quindi le mediane del quadrato stesso e si dividono in sei parti unendo poi le suddivisioni con rette indefinite, come è indicato nella figura.
Centrando in 1 con raggio 11 si descrive il primo quarto della spirale, in 2 con raggio 2 II il secondo quarto e così di seguito fino all'ultimo raccordo.

(1) Nel capitello ionico il punto A coincide con l'estremità inferiore dell'abaco e il centro dell'occhio posto sulla verticale abbassata da A si trova al livello inferiore dell'ovolo.

13

Le immagini di questo numero

p. 1: Giovanni Biasin, *Decorazione a soffitto*, Sala degli Arabeschi, Granze (PD), Villa Rusconi Camerini (foto Emilia Rusconi) • p. 4: Giovanni Biasin, *Marina*, disegno preparatorio per gli ornati di Palazzo Rossi a Badia Polesine (foto Sergio Raimondi) • p. 8: Costruzione della voluta ionica in un manuale di Disegno per le Scuole Medie *ante* riforma del 1962.

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