FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 28 • luglio/agosto 2016
www.faredecorazione.it

Sommario

EDITORIALE • Mosca-Venezia, sessant'anni dopo *1*
OWEN JONES • Trentasette proposizioni *2*
MARCO LAZZARATO • Una questione delicata *5*
ENRICO MARIA DAVOLI • Rileggendo Owen Jones *6*
BAR SPORT • Cucina vegetariana *8*
IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Creta, II millennio a.C. *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • Mosca-Venezia, sessant'anni dopo

Ramificata e complessa com'è, la storia della decorazione svela non di rado vicende dimenticate e, con esse, implicazioni sociali, economiche e politiche insospettabili. Una di tali vicende è quella che in URSS portò, morto Stalin nel 1953, all'emanazione del decreto sulla "liquidazione degli eccessi" (4 novembre 1955) voluto da Nikita Chruščëv, nuovo uomo forte del regime. Accadeva sostanzialmente in quegli anni che, per dare slancio ad un'edilizia pubblica basata su elementi standardizzati e prefabbricati, che avrebbe dovuto risolvere la drammatica carenza di alloggi e al contempo diffondere l'idea di un paese moderno e al passo coi tempi, occorreva marcare il più possibile il distacco col precedente corso: il cosiddetto "classicismo socialista" che, con le sue architetture magniloquenti, aveva fornito la scenografia ideale a quel culto della personalità che aveva caratterizzato la tirannia staliniana.
Un bello squarcio sulla vicenda in cui si inserì il decreto sulla "liquidazione degli eccessi" ci è offerto dal padiglione russo della Biennale Architettura di Venezia (maggio-novembre 2016), dedicato al VDNKh (sigla che sta per "Esposizione delle Conquiste dell'Economia nazionale"), enorme complesso monumentale moscovita inaugurato nel 1939 ed oggi destinato a centro commerciale e ricreativo. A fare le spese dell'effimero disgelo chruščëviano furono colonne, frontoni e architravi, sbrigativamente condannati come simboli imperiali costosi e indigesti, ma anche una plastica ornamentale più umile, innervata di folklore popolare, con le relative filiere produttive. Vederne ricomparire alcuni esemplari superstiti nel padiglione veneziano di quest'anno fa un effetto inatteso, non banale, che raccomandiamo a chiunque ami districarsi nelle tortuosità e nei giri viziosi che la storia continuamente propone. ΔΔΔ

OWEN JONES . Trentasette proposizioni

Il testo che segue è la premessa teorico-pratica scritta dall'architetto e teorico inglese Owen Jones (1809-1874) per la Grammar of Ornament *pubblicata a Londra nel 1856.* The Grammar of Ornament *è un libro famoso e sempre ristampato per il ricchissimo apparato iconografico, misconosciuto invece per la parte scritta, che risulta oggi, per vari aspetti, inevitabilmente datata. La premessa che qui presentiamo è, dal punto di vista teorico, il cardine di tutta l'opera. Essa è suddivisa in trentasette proposizioni, intitolate* Principi generali di organizzazione della forma e del colore, in architettura e nelle arti decorative. *Le proposizioni sono a loro volta raggruppate per argomento in quest'ordine:* Principi generali *(1-5),* Forma generale *(6),* Decorazione della superficie *(7-8),* Proporzione *(9),* Armonia e contrasto *(10),* Distribuzione. Radiazione. Continuità *(11-12),* Convenzionalità delle forme naturali *(13),* Colore in generale *(14-17),* Proporzioni che consentono di raggiungere l'armonia cromatica *(18),* Contrasti ed equivalenze armoniche fra toni, ombre e sfumature *(19-20),* Collocazione dei colori *(21-23),* Legge del contrasto simultaneo dei colori di Chevreul *(24-28),* Come accrescere gli effetti armonici della giustapposizione di colori. Note dettate dalla riflessione sul metodo orientale *(29-34),* Imitazioni *(35). Le due ultime proposizioni, la 36 e la 37, hanno carattere generale e riassumono, nella duplice prospettiva del passato (36) e del futuro (37), la cifra storico-filosofica complessiva del pensiero di Jones. E' evidente, scorrendo queste frasi, il debito che Jones ha nei confronti della migliore trattatistica ottocentesca in cui l'arte incontra la scienza e l'estetica: dall'*Essai sur les signes inconditionnels dans l'art *di Humbert de Superville (1827) al trattato* De la loi du contraste simultané des couleurs *di Michel-Eugène Chevreul (1839). Così come è evidente l'azione anticipatrice di Jones nei confronti di molti studiosi e teorici a lui successivi, che si adopereranno per liberare l'arte da una troppo stretta dipendenza dal dato di natura: da Charles Blanc* (Grammaire des arts du dessin, 1867) a *Paul Signac* (D'Eugéne Delacroix au néo-impressionnisme, 1899). *In questa nostra traduzione, si riproducono tra parentesi quadre quelle parti di proposizioni che Jones aveva fatto stampare in caratteri più piccoli, come corollario rispetto al testo principale. I corsivi restano invariati rispetto al testo originale inglese.*

1. Le arti decorative nascono dall'architettura e hanno in essa il loro riferimento primario.
2. L'architettura è l'espressione concreta delle necessità, delle attitudini e delle convinzioni proprie dell'epoca in cui la si crea. [Stile è, in architettura, la specifica forma di espressione possibile in base al clima e ai materiali a disposizione.]
3. Come l'architettura, così anche le manifestazioni delle arti decorative necessitano di quella dignità, proporzione e armonia che, tutte insieme, producono un effetto di quiete.
4. La vera bellezza è nella quiete che la mente avverte quando l'occhio, l'intelletto e il cuore si sentono piacevolmente affrancati da ogni necessità.
5. La costruzione dev'essere decorata. La decorazione non deve mai essere intenzionalmente costruita. [Ciò che è bello è vero, ciò che è vero non può non essere bello.]
6. La bellezza della forma si ha quando le linee scaturiscono l'una dall'altra in ondulazioni graduali: nessuna asperità; nulla che si possa togliere lasciando inalterata o migliorando la qualità del disegno.
7. Poiché la priorità spetta alle forme generali, queste verranno suddivise ed ornate con linee generali; negli interstizi troverà poi posto l'ornamentazione, che a sua volta potrà essere suddivisa e arricchita in modo via via più dettagliato.
8. Alla base di qualunque ornamento deve esservi una struttura geometrica.
9. Non vi è opera architettonicamente corretta in cui non si scorga la reale proporzione che governa tutti gli elementi che la compongono; analogamente, nelle arti decorative, le forme verranno associate secondo proporzioni ben precise; dovrà esservi un'unità di base moltiplicando la quale si ottengano il tutto ed ogni sua singola parte. [Le proporzioni più belle sono anche le più difficili da scorgere. Quindi la proporzione di un doppio quadrato, 4 ad 8, sarà meno bella rispetto al rapporto 5 ad 8; idem per il 3 a 6 rispetto al 3 a 7; per il 3 a 9 rispetto al 3 a 8; per il 3 a 4 rispetto al 3 a 5.]
10. L'armonia della forma consiste nel giusto bilanciamento e contrasto fra diritto, inclinato e curvo.
11. Nella decorazione di una superficie tutte le linee devono discendere dallo stesso ceppo. Di ogni ornamento, quale che ne sia l'estensione, occorre poter seguire lo sviluppo a partire dalla radice fino alle diramazioni più lontane. *Regola orientale.*
12. Tutte le giunzioni tra linee curve o tra linee curve e linee diritte saranno tangenti tra loro. *Legge naturale. In accordo con la regola orientale.*

13. È bene non usare come ornamento fiori o altri elementi naturali, ma rappresentazioni convenzionali ad essi ispirate, sufficientemente allusive da rendere percepibile l'immagine voluta, senza però distruggere l'unità dell'oggetto da decorare. *Applicata ovunque nei periodi migliori dell'arte, altrettanto disattesa in quelli di declino.*
14. Il colore serve a valorizzare la forma e a distinguere l'uno dall'altro oggetti o parti di oggetti.
15. Il colore serve a sottolineare la luce e l'ombra, assecondando le ondulazioni della forma con la giusta distribuzione della gamma cromatica.
16. Tali obiettivi sono meglio raggiungibili usando i colori primari su superfici limitate e in quantità modeste, e bilanciandoli e rafforzandoli coi secondari e i terziari nelle masse più ampie.
17. Si usino i colori primari nella parte superiore degli oggetti, i secondari e i terziari in quella inferiore.
18. *(Equivalenti cromatici nel campo)*. I colori primari di uguale intensità si armonizzano o si neutralizzano a vicenda nelle seguenti proporzioni: giallo 3, rosso 5, blu 8, in totale 16. I secondari: arancio 8, porpora 13, verde 11, in totale 32. I terziari: citrino (composto di arancio e verde) 19, ruggine (arancio e porpora) 21, oliva (verde e porpora) 24, in totale 64. Ne consegue che: poiché ciascun secondario è il composto di due primari, lo si può neutralizzare con il terzo primario nelle identiche proporzioni: cioè 8 di arancio con 8 di blu, 11 di verde con 5 di rosso, 13 di porpora con 3 di giallo. Poiché ciascun terziario è il composto binario di due secondari, lo si può neutralizzare con il terzo secondario: cioè 24 di oliva con 8 di arancio, 21 di ruggine con 11 di verde, 19 di citrino con 13 di porpora.
19. [Qui si ipotizza che i colori siano usati nelle loro intensità prismatiche, ma che ogni colore abbia una varietà di *toni* quando lo si mescola col bianco, di *ombre* quando lo si mescola col grigio o il nero.] Quando un colore puro viene messo a contrasto con un altro di tono più basso, lo spazio occupato da quest'ultimo dovrà essere aumentato in proporzione.
20. [Ciascun colore ha una varietà di sfumature ottenibili miscelandolo con altri colori oltre al bianco, al grigio e al nero: così per il giallo si avranno da una parte il giallo arancio e dall'altra il giallo limone; per il rosso il rosso scarlatto e il rosso cremisi; lo stesso si dica per tutte le altre varietà di *tono* e di *ombra*.] Quando un colore primario sfumato con un altro primario viene messo a contrasto con un secondario, il secondario dovrà avere una sfumatura del terzo primario.
21. Usando i colori primari su superfici modellate a rilievo, sarà bene dipingere di blu, che si ritrae in profondità, le parti concave; di giallo, il cui effetto è di sporgenza, quelle convesse; di rosso, colore intermedio, quelle piatte, separandoli col bianco nei piani verticali. [Qualora le proporzioni prescritte nella proposizione 18 non fossero realizzabili, si potrà raggiungere il bilanciamento mutando i colori: perciò, se le superfici da colorare dovessero comportare un eccesso di giallo, occorrerà rendere il rosso più cremisi e il blu più porpora (privandoli così della loro quota di giallo); analogamente, se le superfici dovessero comportare un eccesso di blu, occorrerà rendere il giallo più arancio e il rosso più scarlatto.]
22. I colori dovranno essere così ben miscelati da conferire agli oggetti, se osservati a distanza, un effetto neutro.
23. Nessuna composizione in cui manchi uno dei tre colori primari, allo stato naturale o in combinazione, può considerarsi perfetta.
24. Quando si giustappongono due toni dello stesso colore, quello chiaro sembra più chiaro e quello scuro più scuro.
25. Quando si giustappongono due colori diversi, essi subiscono una duplice modificazione; la prima relativa al tono (in quanto il colore chiaro sembra più chiaro e quello scuro più scuro); la seconda relativa alla sfumatura, giacché ognuno dei due si tinge di una sfumatura del colore complementare all'altro.
26. I colori su sfondo bianco sembrano più scuri; su sfondo nero, più chiari.
27. Gli sfondi neri patiscono se messi in opposizione a colori che esigono un complementare luminoso.
28. E' bene evitare di mettere i colori a contrasto diretto l'uno con l'altro.
29. Quando un'ornamentazione monocroma ha per sfondo un colore contrastante, la si separi dallo sfondo con un bordo dello stesso colore, ma più chiaro; un fiore rosso su sfondo verde, ad esempio, va bordato di un rosso più chiaro.
30. Quando un'ornamentazione monocroma ha per sfondo il colore oro, la si separi dallo sfondo bordandola dello stesso suo colore, ma più scuro.
31. L'ornamentazione dorata su sfondo di qualunque colore verrà contornata di nero.

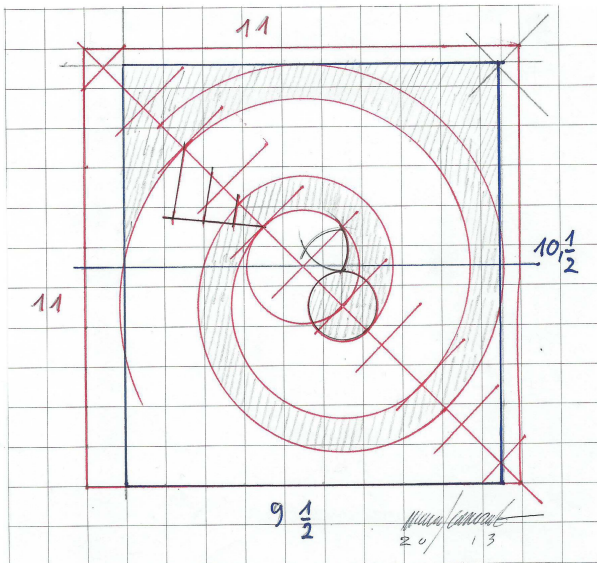
32. L'ornamentazione di qualunque colore potrà essere separata dallo sfondo di qualunque altro colore contornandola di bianco, oro o nero.
33. L'ornamentazione di qualunque colore o dorata potrà essere usata su sfondo bianco o nero, senza contorni o bordure.
34. Nelle sfumature, nei toni e nelle ombre dello stesso colore, una tinta luminosa su sfondo scuro non necessita di contorno; un'ornamentazione scura su fondo chiaro richiede un colore ancora più scuro.
35. Le imitazioni, come quelle delle venature del legno e dei marmi colorati, sono ammesse solo nel caso in cui l'impiego dei materiali autentici risulti plausibile.
36. I principi desumibili dalle opere del passato sono patrimonio di tutti noi; non così i risultati. I fini non vanno confusi con i mezzi.
37. Non vi sarà progresso nell'arte attuale finché tutti - artisti, produttori e pubblico - non avranno raggiunto un sufficiente grado di consapevolezza al riguardo, e l'esistenza di principi di carattere generale non sarà stata pienamente riconosciuta. ΔΔΔ

Corridietro è il nome del classico motivo a onde diffusissimo in epoca romana, soprattutto come ornato pavimentale, e molto usato anche in epoche successive. Nella sua versione più ricca, esso è costruito con due serie di spirali di Archimede che si sviluppano a specchio, scorrendo su un asse centrale. Caratteristica della spirale di Archimede è lo sviluppo con una distanza regolare, detta *passo*. Ne sono un esempio le grosse funi avvolte su se stesse in uscita dagli strozzascotte, che fanno bella mostra di sé sulle coperte delle barche a vela. Una spirale che, invece, si espande progressivamente, si dice logaritmica, ed è costruita sulla rotazione del rettangolo aureo. Ne è un esempio, in questo caso, la sezione della nota conchiglia detta *nautilus*.
La spirale di Archimede è brutta, perché l'attorcigliarsi del passo costante la rende monotona; quella logaritmica invece è molto bella perché si espande progressivamente. Essa ha però un difetto fatale, che ne impedisce l'uso ai fini della decorazione: è incommensurabile. Essendo costruita su rapporti aurei, ha misure irrazionali, quindi incompatibili con il sistema modulare, che costituisce invece l'unità di misura degli apparati decorativi. Si sa cioè da dove parte, ma non si riesce a prevedere dove arrivi, né quante volute nel frattempo sviluppi. Rimane un bel gioco matematico, ma totalmente inapplicabile dal punto di vista progettuale e costruttivo.
La spirale di Archimede, invece, avendo il passo costante, è perfettamente misurabile. In pratica essa consta di due serie di semicirconferenze concentriche, i cui fuochi sono separati e distanziati fra loro lungo una linea di riferimento, che Palladio, nel libro I, cap. XVI, dei suoi *Quattro libri dell'architettura* (1570), chiama *cateto*[1]. Questa peculiarità consente di inscrivere la prima serie di queste semicirconferenze in un quadrato e, quindi, misurare e gestire il tutto con tranquillità. La serie di circonferenze contrapposta, ovviamente, si svilupperà di conseguenza una volta che la prima sarà posizionata. Per inciso, va osservato come il capolavoro progettuale della decorazione rinascimentale, rappresentato dal disegno della voluta del capitello ionico, ben illustrato nelle tavole dei trattati di Palladio, Vignola e molti altri architetti, risponda proprio all'esigenza di creare una spirale che si evolva come se fosse logaritmica, pur rimanendo perfettamente commensurabile come quella archimedea.
La spirale di Archimede si costruisce partendo da un cerchio, detto *occhio,* tagliato a metà dal *cateto*. Puntando il compasso nel punto in cui la circonferenza incontra il *cateto,* con apertura uguale al diametro, si traccia un arco di circonferenza inferiore. Tornando a puntare sul centro dell'*occhio*, con apertura tale da raccordarsi con la precedente semicirconferenza, se ne traccia uno superiore, eccetera. In pratica, quindi, il diametro dell'*occhio* diventa il *passo* della spirale. Se questa operazione viene svolta contemporaneamente, in senso opposto, su due *occhi* affiancati, si ottiene il *corridietro*: vi saranno cioè due spirali affiancate in modo da creare due spazi uguali, tali che annerendone uno si ottiene un effetto posivo-negativo.
Misurabilità, si diceva. Ora: se noi prendiamo il raggio di un *occhio* come modulo, il quadrato in cui il tutto viene costruito sarà di dodici moduli, che comprendono tre semicirconferenze nella parte inferiore e tre in quella superiore. Fin qui, tutto facile se non fosse che, sviluppando il *pattern* così ottenuto, si ottiene sì un motivo a *corridietro,* ma visivamente poco stimolante, nel senso che l'alternanza di positivo e negativo, seppur geometricamente corretta, non rende assolutamente l'effetto dell'onda, che invece è proprio il punto di forza del motivo stesso. La rotondità dei due occhi affiancati fa diventare il tutto perfettamente simmetrico rispetto all'asse centrale, ingenerando monotonia. Ecco quindi che gli artisti romani e rinascimentali si adoperavano per elaborare aggiustamenti e varianti su questa struttura di base canonica.
Per capire di che natura fossero questi aggiustamenti, un esempio ci è fornito dal recente ritrovamento, nel corso di scavi condotti nel centro storico di Milano, di un mosaico pavimentale romano corrispondente ad una stanza a pianta rettangolare[2]. Tutto intorno ai quattro lati del rettangolo, spicca una fascia perimetrale caratterizzata da uno splendido *corridietro*, che colpisce per la peculiarità di avere la larghezza dell' "onda" nera corrispondente alla metà del fondo bianco. Caratteristica, questa, oltremodo importante per un mosaico, in quando la larghezza degli elementi ornatistici è misurata a priori sulla dimensione delle tessere. Come si è riusciti ad ottenere questo rapporto 2/3 - 1/3? E come mai, nonostante ciò, l'onda nera si chiude con un bel ricciolo, dall'effetto pulsante e dinamico? Diamo di seguito la soluzione del problema, ottenuta dopo un'attenta analisi del disegno geometrico sottostante al *pattern*.

1 Vedi A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Roma, Edizioni Studio Tesi/Edizioni Mediterranee, 2008, pp. 44-52. Vedi inoltre su questa stessa rivista, per il passo palladiano in cui si spiega la costruzione della curva spiraliforme: A. Palladio-J. Vignola, *Come si costruisce la voluta ionica*, in *Fare Decorazione*, n. 8, mar-apr 2013.

2 Il mosaico, poi distaccato e sottoposto a restauro a cura della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, che ringraziamo per averci consentito la riproduzione dell'immagine fotografica, proviene dai recenti scavi relativi alla *domus* di via Illica.

Il quadrato di partenza è di undici moduli anziché dodici, e come *cateto* viene usata la diagonale anziché la canonica mediana orizzontale. Le due metà dell'*occhio* saranno quindi determinate non dal lato del modulo, ma dalla sua diagonale. Da ciò si costruisce una singola spirale di Archimede con un *passo* pari al diametro dell'*occhio.* Si divide il *passo* in tre parti e sull'ampiezza della prima, vicina alla prima spirale, si costruisce la seconda spirale, che, al centro, verrà chiusa con un cerchio che avrà detta parte come raggio. Lo sviluppo delle volute costruite sulla diagonale altera un po' i punti di congiunzione del pattern. In orizzontale, le "onde" si collegano con una ampiezza di dieci moduli. In verticale, invece, il collegamento delle varie parti bianche, a cui viene assegnato un modulo (cioè, di fatto, una tessera del mosaico), si trova ad avere solo mezzo modulo di spessore, per cui si rende necessario aggiungere un altro mezzo modulo. Le misure finali del *pattern* corrisponderanno perciò a dieci moduli di larghezza e ad undici e mezzo di altezza. ΔΔΔ



ENRICO MARIA DAVOLI • Rileggendo Owen Jones

Le trentasette proposizioni di Owen Jones, per la prima volta tradotte in lingua italiana, che presentiamo su questo numero di FD, sono solo un affascinante reperto oppure ci riguardano ancora da vicino? Che senso ha parlare oggi di regole, di prescrizioni, di cose da fare o evitare in arte? E in quale arte?
Una prima risposta, tra il paradossale e il provocatorio, è quella che suggerisce che anche l'approccio più selvaggio e spontaneista, sdegnoso di ogni regola, finisce per diventare esso stesso, fatalmente, "regola"; e che quindi anche la totale assenza di limiti, lungi dall'essere sinonimo di libertà, non è che l'ennesimo obbligo/divieto al quale conformarsi. Già, perché la libertà (qualunque libertà) non esiste in astratto, ma si dà solo nell'osservanza di limiti magari sottili ma ben identificabili, ed eventualmente studiando in che modo questi limiti possano essere ridefiniti, spostati più in là. Insomma, pensare che il valore della creazione possa fondarsi sull'eccezionalità e sull'arbitrio è altrettanto sciocco che applicare acriticamente un decalogo, e non aiuta a crescere né gli artisti né il pubblico.
In realtà, quello che oggi davvero rende difficile accettare l'esistenza di un retaggio di regole e convenzioni di carattere generale (salvo poi osservarne tantissime, sia esplicite che implicite), è il fatto che, nella visione eroico-individualistico-narcisistica che va per la maggiore, è l'artista stesso a darsi le proprie regole e convenzioni, stabilendo quale debba essere il teatro, l'*audience* ideale per le proprie proposte. E quand'anche questo teatro, questa *audience* si rivelassero pura fantasmagoria, vi è sempre spazio per pensare che la ragione sufficiente dell'agire artistico stia tutta nello slancio utopico, nell'azione gratuita e senza scopo.
Ma quando si passa al decoro, inteso come terreno quotidiano, non effimero, in cui possa allignare la vita sociale e civile, il quadro d'insieme si complica. Ecco perché rileggere le raccomandazioni di Owen Jones sull'arte di ricoprire di forme e colori spazi architettonici ed oggetti, può essere un esercizio molto utile per tutti coloro che, senza necessariamente dichiararsi "artisti" ma semplicemente perché attivi nel mondo della progettazione (dall'arredo urbano all'architettura d'interni al design), sono in qualche modo, più degli artisti *tout court* e spesso senza nemmeno rendersene conto, gli artefici dell'*habitat* in cui viviamo.

A questo proposito, va subito rimarcato che gli enunciati di Jones sono di tipologia assai varia, e non sono mai interpretabili, in nessun modo, come prescrizioni secche, unidirezionali. Passiamoli dunque velocemente in rassegna, dando per scontati i raggruppamenti e i titoli interni in cui le trentasette proposizioni si dividono, e tentando alcuni rimandi alla sensibilità odierna.

Le proposizioni 1-5 sono affermazioni di carattere generale, da intendersi come uno spettro di possibilità talmente vasto da lasciare una libertà di azione pressoché infinita. Quanto in particolare alla proposizione 1, se della parola "architettura" (parola che a metà secolo XIX aveva una valenza omnicomprensiva oggi non più proponibile), acconsentiamo a dare un'accezione allargata a tutti i temi della progettazione contemporanea, dal design alla grafica, ci accorgiamo che essa non presuppone affatto una concezione antiquata e gerarchica delle arti, come superficialmente potrebbe apparire.

Le proposizioni 6-13 insistono sulla natura interstiziale e geometrica della decorazione. Ovvero, la decorazione trova i luoghi migliori in cui allignare nei punti nodali, nei nessi architettonicamente caratterizzanti di un oggetto, enfatizzandoli e da lì espandendosi ad occupare, in grado decrescente, le varie superfici di riempimento. È la legge non scritta di tutti gli apparati decorativi: giunti, mensole, capitelli, scanalature, incastri, perni, nascono come risposta a precise necessità strutturali, e successivamente, col perfezionarsi dei materiali e delle tecniche disponibili, lasciano via via per strada le ragioni strumentali originarie, per diventare motivi figurativi in qualche misura autonomi, portatori di significato e, quindi, di decoro. Affinché questa transizione dal funzionale al decorativo abbia luogo, dev'esservi sempre, più o meno dissimulato sotto i motivi figurativi, una saldo disegno geometrico: è grazie ad esso che lo spazio diventa chiaro, leggibile, a misura d'uomo, al di là del maggiore, minore o minimo peso degli ornamenti che lo ricoprono. Quanto ai rapporti proporzionali espressi in termini numerici di cui si parla alla proposizione 9, essi non sono che un invito ad alzare l'asticella della sfida: perché accontentarsi dei multipli e dei sottomultipli più semplici, quando ne esistono di più pregiati e sofisticati? Dire che la proporzione 4:8 è meno interessante di 5:8 equivale da parte di Jones a spezzare una lancia a favore dei sezionamenti, delle frattalizzazioni, delle modulazioni via via più sottili, senza però cadere nella trappola dell'astrazione matematica o, meglio, di una numerologia fine a se stessa, priva di un rapporto immediato, empiricamente evidente, col visibile.

Le proposizioni 14-34, dunque quasi i due terzi del totale, sono dedicate ai temi e ai problemi del colore. Un'enormità, si direbbe. Certo, nell'età del positivismo e dello scientismo lo studio del colore aveva assunto una profondità e precisione scientifica (soprattutto in vista di utilizzazioni pratiche in campo industriale, tessile *in primis*) davvero impressionanti, e l'esplicito riferimento di Jones alle ricerche del chimico francese Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) né è una testimonianza. In realtà, ancor oggi il colore continua ad essere un oggetto d'indagine estremamente frequentato, ma il rischio di una assolutizzazione in chiave romantico-espressionistico-sentimentale è sempre dietro l'angolo. Come invece emerge dalla puntuale analisi di Jones, non ha senso alcuno parlare di un colore in sé e per sé, ma solo nella reciprocità con gli altri, e in una distribuzione e quantificazione spaziale ben precisa. Cosicché i frazionamenti e le semplici proporzioni geometriche già viste all'opera nel campo del disegno e delle relative condizioni progettuali (vedi proposizione 9), tornano a fare la loro apparizione anche in campo cromatico (vedi proposizione 18).

Per quanto marginale, la proposizione 35 si rivela essere, alla luce di quanto si è visto nei centocinquant'anni successivi alla pubblicazione della *Grammar of Ornament*, un provvidenziale antidoto al *kitsch* dei materiali di pregio (marmi, essenze lignee eccetera) che vengono ancor oggi usati a piene mani per riempire il vuoto lasciato dalla progressiva scomparsa dell'ornamento, sia essa figurativo o astratto. All'ipocrisia novecentesca e postmoderna, che tollera le venature dei materiali da costruzione proprio in quanto decorazione "spontanea", creata da Madre Natura senza bisogno di intervento umano, Jones contrappone il valore dell'imitazione e perfino della contraffazione, laddove queste rientrino nell'economia di una visione ampia, normativa, in cui anche il registro del "falso" e del "verosimile" svolga la sua legittima funzione, stimolando le risorse dell'esperienza e dell'inventiva.

Con la proposizione 36, Jones tappa la bocca a quanti, oggi, potrebbero sentirsi autorizzati ad accusarlo di passatismo e tradizionalismo: secondo Jones, la conoscenza del passato vale non per i fatti e per le cose in sé che ci tramanda, in quanto essi ben difficilmente possono rispondere al gusto di oggi; vale invece per i principi generali che se ne possono desumere, a prescindere dai materiali e dalle tecniche utilizzati.

La proposizione 37 individua infine i termini di una sfida culturale da impostare con premesse ed obiettivi ben chiari: la tanto favoleggiata "sapienza degli antichi" non è scienza esoterica né passatempo archeologico ad uso delle persone colte, ma è un prontuario da sfogliare pagina dopo pagina, cercandovi soluzioni concrete e spendibili. ΔΔΔ

BAR SPORT • Cucina vegetariana

Commensale: Questo *flan* alle verze fa veramente schifo!
Gastronomo: Tu non capisci!... È un modo diverso di preparare la verdura…
C: Mhhh! L'alterità è una trappola della modernità!
G: Prego?!! In che senso?
C: Nel senso che elude il problema del buono e del cattivo.
G: Ma cosa vuol dire buono o cattivo? Se è un modo diverso di preparare la verdura fai nuove esperienze, ti apri a nuove possibilità!
C: Sì… ma se fa schifo e non lo dichiari, e ti nascondi dietro all'alterità, reiteri nuove esperienze negative e avalli nuove possibilità fallimentari, perché se fa schifo, fa schifo!
G: Sei il solito categorico! Dimostri una rigidità di pensiero antiquata.
C: No, direi invece che sei tu un pirla, che prende per buona ogni cosa solo perché "diversa"!
G: Moderiamo le parole! Chi può decidere cosa è buono e cosa è cattivo? È una strada pericolosa… che porta alla censura, che è l'anticamera dell'autoritarismo.
C: Le parole esprimono dei concetti, i quali definiscono le cose: se uno dimostra nei fatti di essere pirla, così bisogna chiamarlo. Direi poi che qualche centinaio di migliaia di anni di tradizione alimentare umana forniscano sufficienti elementi a chiunque per decidere se ciò che mangia è buono o cattivo, anche perché il vero autoritarismo mi sembra stare qui seduti a subire queste cose disgustose senza poter esprimere un giudizio di merito.
G: Non ti scaldare! Puoi benissimo esprimere il tuo giudizio personale, nessuno te lo vieta!
C: Certo! Perché viene appunto sterilizzato nel recinto dell'opinione personale, di uno che sicuramente è dogmatico e antiquato, talmente ottuso da negarsi nuove esperienze e nuove possibilità! Così i dogmi di partenza sono salvi e la cosa schifosa viene sdoganata attraverso il meccanismo dell'alterità. No! Se dico che questa cosa fa schifo, affermo che è cattiva come proposta per l'alimentazione umana, non che me non piace.
G: Con te proprio non si può ragionare di gastronomia… ΔΔΔ

IN RICORDO DI KHALED AL-ASAAD • Creta, II millennio a.C.

Il repertorio di motivi geometrici riconoscibile in questa terracotta dipinta è tipico dell'arte cretese del II millennio a.C. In particolare le due spirali dentate, costituite da un'unica linea curva che si svolge dall'esterno verso l'interno e viceversa, rispondono alla tipologia detta "di Fermat", dal nome di colui che, 3000 anni più tardi, ne studiò e definì la configurazione, il matematico francese Pierre de Fermat (1601-1665). ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

p. 1: Girale romano a rilievo scultoreo, da Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, tavola XXVII (dettaglio) • p. 4: Mosaico pavimentale romano della *domus* di via Illica, Milano; © Soprintendenza Archeologica per la Lombardia • p.6: Costruzione della spirale su cui si basa il corridietro perimetrale visibile nell'immagine precedente; © Marco Lazzarato 2013 • p. 8: Vassoio in terracotta con decorazione policroma, da Festo (Creta), 1800-1700 a.C., Herakleion, Museo Archeologico.

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