FAREDE©RAZIONE

Rivista bimestrale di discussione sui temi del decoro in arte • numero 32 • marzo/aprile 2017
www.faredecorazione.it

SOMMARIO

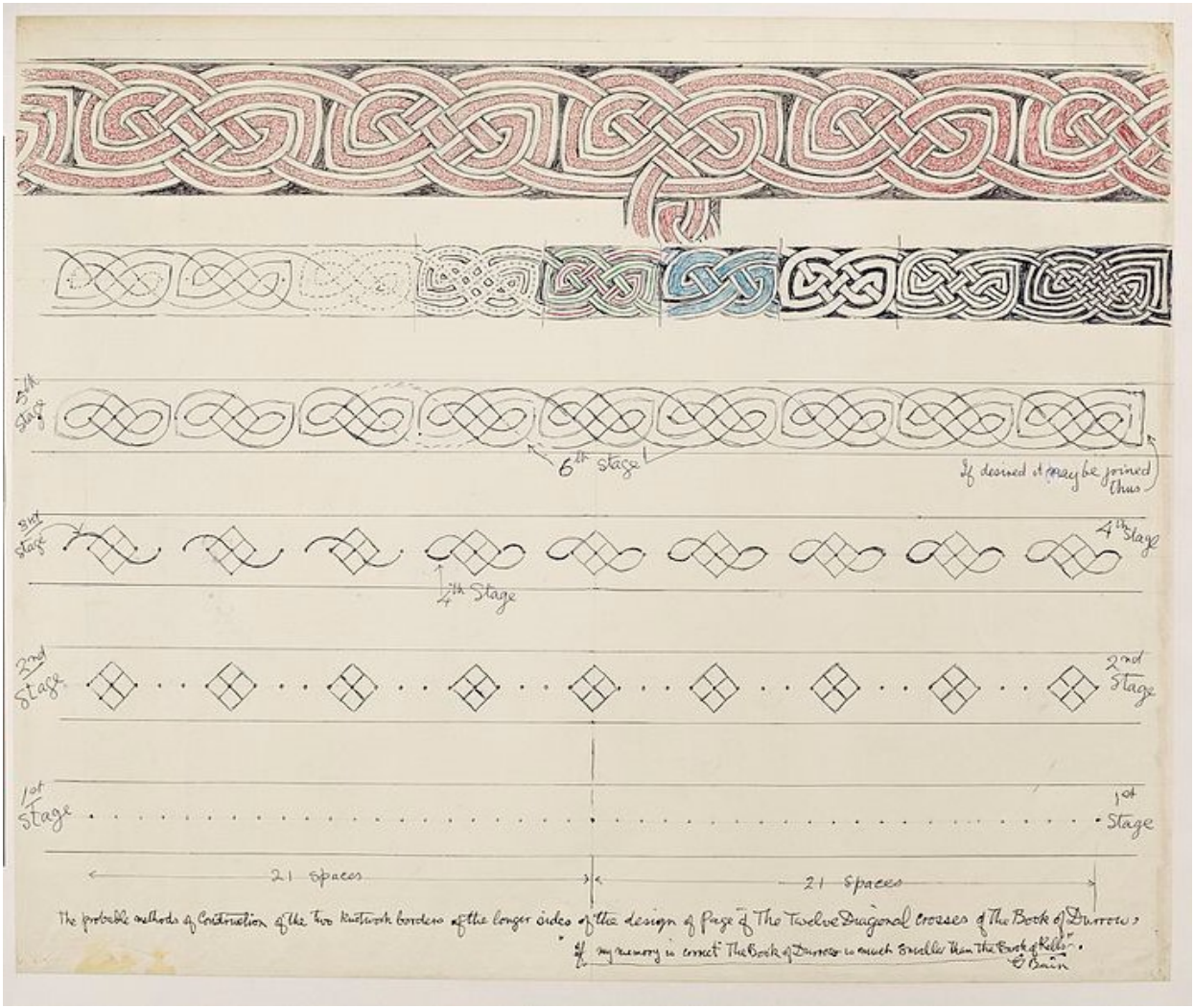
EDITORIALE • Last Minute Art *1*
GEORGE BAIN • Una bordura ad intreccio dal Libro di Durrow *2*
MARCO LAZZARATO • Arte celtica *3*
ENRICO MARIA DAVOLI • Il fascino discreto dell'intreccio *5*
BEATRICE GIANNONI • Professionismo e clientela nella decorazione a Genova *6*
VALENTINA ANDREUCCI • Art Déco • Forlì / Musei di San Domenico *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • Last Minute Art

Monografie abbinate all'uscita dei quotidiani, dispense periodiche, dvd, cd rom, programmi televisivi, siti web: la divulgazione storico-artistica ha ormai da anni un impatto non trascurabile sul pubblico dei consumatori. Sotto Natale, poi, quando imperversano le strenne librarie, l'offerta raggiunge l'apice. Ovvio che non è sempre oro quello che luccica, e le pile di volumi con la foto del critico famoso in copertina ricordano fin troppo da vicino i panettoni che, dopo le feste, prenderanno la via del 3 x 2.
Anche le leggi non scritte che regolano questa economia possono dirci, a modo loro, qualcosa di interessante su ciò che il mercato si aspetta dall'arte e dagli artisti di tutte le epoche. Tralasciando il capitolo a sé delle mostre e dei cataloghi, si ha l'impressione che, a monte di tutto, vigano dei confini, ed oltre i confini, delle terre incognite in cui non vale la pena inoltrarsi. Per citare solo qualche nome di prima grandezza: è facile imbattersi in ogni genere di pubblicazione su Botticelli, Michelangelo, Caravaggio, Van Gogh o Matisse, mentre poco o nulla è reperibile su Bernini, Borromini o David. Quanto ai libri-panettone, i loro titoli ostentano parole come “arte”, “sguardo”, “immagine”, “bellezza”, “enigma”, salvo dover poi constatare che vi si parla quasi solo di pittura ad olio su tela. Ed anche qui con modalità molto prevedibili, basate su un prudente dosaggio tra grandi protagonisti e qualche *outsider*.
Insomma, la cifra facilmente riconoscibile, spiccatamente individualizzata, sembra essere il requisito-base per fare di un artista un beniamino. A sua volta, l'artista che si esprime nell'osservanza di regole chiare e condivisibili, senza far trapelare il proprio vissuto, producendo opere fatte innanzitutto per durare, rischia di sembrare troppo universale o troppo anonimo e, quindi, di passare inosservato. ΔΔΔ

GEORGE BAIN • Una bordura ad intreccio dal Libro di Durrow

Il pittore e docente scozzese George Bain (1881-1968) è uno dei protagonisti del Celtic Revival *che, a partire dal secolo XIX, interessò la cultura britannica in molte sue componenti: artistiche, letterarie, musicali, storiografiche, filosofiche, politico-sociali. Fondamentali i suoi studi sui motivi ornamentali nella scultura e nella metallurgia dei Pitti, l'antico popolo scozzese di età preromana e romana, nonché sui capolavori miniati di contenuto evangelico dei secoli VI-VIII d.C., tra cui i libri di Kells, Lindisfarne, Durrow. I testi di Bain, e in particolare il manuale illustrato* Celtic Art. The Methods of Construction, *London, Constable, 1951, sono essenziali per chi voglia accostarsi ai metodi di progettazione decorativa praticati in quell'area fra tarda antichità e alto medioevo. L'archivio dei disegni e delle opere di Bain è oggi custodito presso il Groam House Museum di Rosemarkie, in Scozia.*
Grazie alla tavola riprodotta qui sotto è possibile ripercorrere quelle che, secondo Bain, sono le fasi di realizzazione di una bordura miniata che orna la pagina 125 verso *dei Vangeli di Durrow (650-700 circa, Dublino, Trinity College). La nota in calce firmata da Bain recita:* The probable methods of Construction of the two knotwork borders of the longer sides of the design of Page of The Twelve Diagonal crosses of The Book of Durrow. <u>If my memory is correct The Book of Durrow is much smaller than The Book of Kells.</u> *Ovvero: «I probabili metodi di costruzione dei due bordi intrecciati dei lati maggiori della miniatura della pagina delle dodici croci diagonali del Libro di Durrow. <u>Se la memoria non mi inganna il Libro di Durrow è molto più piccolo del Libro di Kells.</u>» Dal basso verso l'alto e da sinistra a destra, le varie fasi compositive* (stages) *numerate da 1 a 6, elaborate a partire da due segmenti uguali, divisi in 21 parti* (spaces) *ciascuno. A conclusione della sesta fase, Bain spiega come si possa interrompere la sequenza del motivo, chiudendo su se stesse le spire di cui si compone il modulo-base:* if desired it may be joined thus *(«se lo si desidera, lo si può ricongiungere così»).*



Nel suo libro più importante, *Maometto e Carlomagno*, lo storico belga Henri Pirenne (1862-1935) sostiene la tesi della continuità culturale, commerciale e sociale del mondo tardoromano, anche dopo la caduta dell'impero d'occidente e la conseguente fine dell'unità politica[1]. Su tale base poggiò la cristianizzazione dei territori posti oltre il *limes*: Europa centrale da un lato, Scozia e Irlanda dall'altro. Solo con l'ascesa dell'Islam, secondo Pirenne, si creò una cesura, e il Mediterraneo, da *mare nostrum*, divenne zona di confine fra due aree geopolitiche dominate da religioni diverse. In quest'ottica, Pirenne interpreta le Crociate come un tentativo di ristabilire i fisiologici canali di comunicazione all'interno di un sistema organico, artificiosamente suddiviso in due aree confessionali. Di fatto, la tesi di Pirenne collide con molti assunti tipici della storia dell'arte occidentale, secondo cui, se in un'area geografica si evidenziano certe forme d'arte, allora queste forme sono da ascrivere *ipso facto* ai popoli ivi stanziati. Così ad esempio, poiché le popolazioni dell'Irlanda e della Scozia erano celtiche, allora si dovrebbe battezzare come "celtica" l'arte che lì si produceva. Tuttavia l'arte si produce non su base etnica ma culturale, e per capire le forme d'arte presenti in un dato territorio è necessario analizzarne l'ambiente culturale, a prescindere dai caratteri etnici più o meno evidenti. Abbiamo già accennato a come, caduto l'impero romano d'occidente, anche le popolazioni stanziate in Irlanda e Scozia abbiano vissuto l'incontro col cristianesimo e con la cultura tardoromana. A questo punto, potrebbe essere interessante riprendere le suggestioni storiografiche di Pirenne, verificando l'esistenza o meno di un'arte "celtica" autoctona.

Qui ci viene in soccorso l'artista e studioso scozzese George Bain (1881-1968), autore di testi didatticamente e metodologicamente esemplari sull'arte medievale irlandese e scozzese, concepiti proprio a partire dal presupposto di una specifica identità "celtica", il più noto dei quali è *Celtic Art*[2]. Ebbene, nonostante la forte rivendicazione identitaria, fin dalle pagine introduttive del libro, Bain non può fare a meno di riconoscere tre indiscutibili evidenze storico-culturali. La prima è che il requisito fondamentale dell'arte cosiddetta "celtica", cioè la compresenza di intreccio e nodo, appare in realtà molto tardi nei popoli in questione, la cui tradizione decorativa si basa su semplici motivi lineari quali spirali, rette, zig-zag e *chevron* (^ semplice o raddoppiato, come nel logo della casa automobilistica Citroën). La seconda è che quando intrecci e nodi passano alle culture scandinave, essi diventano, per citare Bain, «a decadent art»[3]. La terza evidenza, implicita in tutta la ricognizione di Bain, è che tali intrecci e nodi sono pressoché impossibili a rifarsi: o se ne conosce la chiave compositiva oppure ogni tentativo di riproposizione, che non sia mera copia scolastica, è destinato a fallire. Il tardo apparire delle forme ad intreccio nel quadro di una tradizione pre e protostorica fondata su linee rette, spezzate e a spirale, com'è quella celtica, avvalora quella che a nostro avviso è l'ipotesi più attendibile: e cioè, che l'intreccio sia il frutto dell'innesto culturale tardoromano e cristiano. Se così non fosse, esso sarebbe presente anche nei più antichi manufatti celtici: ma dalle arcaiche linee neolitiche alle complesse geometrie insite nell'intreccio non vi è - vedremo poi il motivo - alcuna possibilità di evoluzione logica. In altri termini, per quanto abile ed intelligente potesse essere l'antico artefice celtico, era per lui impossibile arrivare da solo, senza stimoli provenienti dall'esterno, a quei segreti compositivi. Prova ne sia la «decadent art» scandinava, che dimostra come esecutori bravi nell'imitare, ma estranei alla tradizione romana, siano riusciti a produrre solo inestricabili guazzabugli visivi. Diviene a questo punto fondamentale la terza evidenza che emerge fra le righe del libro di Bain: ossia, l'intreccio si può rifare solo a condizione di conoscerne a fondo le leggi di costruzione. Se così è, dove affondano le radici storiche e culturali di questa forma d'arte?

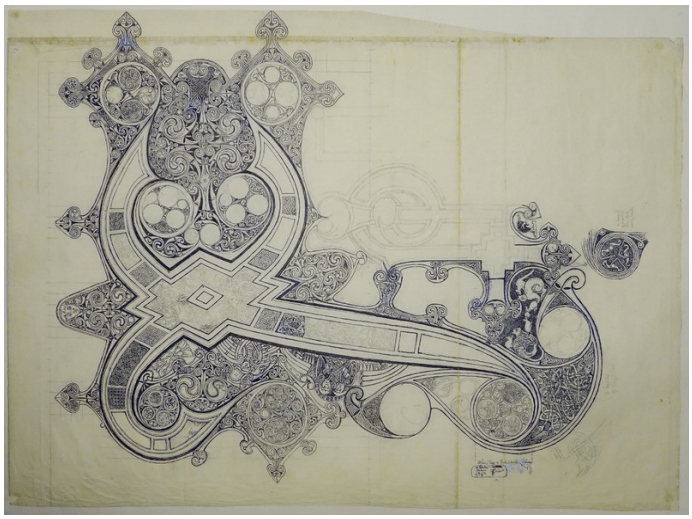
Intreccio e nodo sono una raffinata esasperazione della metodologia progettuale dell'architettura imperiale romana, in tutti i suoi aspetti, inclusa la progettazione di pavimenti, decori ed arredi. Tale metodologia si basa su un rigoroso sistema di griglie compositive, proprio di tutte le civiltà che hanno sviluppato un'architettura lapidea. Per costruire col legno occorrono una buona lama e una grande abilità: l'eterogeneità del materiale e la sua duttilità ammettono, anzi sollecitano, un approccio intuitivo dell'artefice. Tutt'altra cosa è l'uso della pietra, intesa non come singolo ciottolo raccolto e sovrapposto, ma come blocco di cava. La pietra impone una rigorosa progettazione a priori di ogni passaggio, all'interno di un quadro canonico che ne governi l'intero ciclo di lavorazione: dall'estrazione in cava alla posa in cantiere alla finitura in opera. Purtroppo i trattati rinascimentali di derivazione vitruviana tendono a trascurare, come cosa ovvia e scontata, proprio la parte propedeutica che qui maggiormente ci interesserebbe, privilegiando invece gli aspetti più "nobili", cioè il disegno e il proporzionamento degli elementi architettonici. Ciò è comprensibile se si

1 Cfr. H. PIRENNE, *Maometto e Carlomagno*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (ed. or. 1937).

2 Vedi G. BAIN, *Celtic Art. The methods of Construction*, London, Constable, 1951[1].

3 *Ibidem*, p. 25.

considera che, in passato, il sistema a griglie modulari serviva davvero a tutti: dal grande architetto che progettava edifici, all'oscuro ebanista intento a elaborare i suoi ornati. Ma se è vero che l'intaglio ligneo può in certi casi fare a meno di una griglia data a priori - si pensi agli intagli maori o alla già citata arte scandinava - è altrettanto vero che, dal momento in cui l'architettura lapidea introduce l'uso del sistema a griglie modulari e ne favorisce la diffusione, questo diventa a poco a poco la *forma mentis* comune a tutti i comparti produttivi. Ed ecco che, con l'uso della griglia, l'intuitivo e caotico guazzabuglio di linee si ordina e diviene stupefacente intreccio. È possibile che in questo lungo processo vi sia stato anche un considerevole apporto della cultura tessile, che opera da sempre sulla griglia compositiva imposta dal telaio, ma è il materiale lapideo che vincola all'ordine chi se ne serve, e questa è la qualità distintiva degli intrecci che stiamo analizzando.
Per ordine e logica compositiva, i grandi intrecci celtici rinviano alla cultura tardoromana. Alle loro spalle non possono esservi che le raffinate geometrie proprie della progettazione architettonica imperiale. La stessa Bisanzio fu per lungo tempo erede e testimone di questa tradizione, trasmettendola poi all'Islam. Dunque, l'intreccio è espressione di culture urbane evolute, niente affatto primitive o barbariche. Ma fu tradizione di bottega o si ebbero vere e proprie scuole? Forse, l'una cosa e l'altra. Non vi è dubbio che le composizioni più complesse potevano scaturire solo da centri di ricerca specializzati, ma è anche vero che, una volta appresa la procedura, anche le botteghe potevano attrezzarsi con propri "uffici tecnici", un po' come oggi avviene nel rapporto fra industrie manifatturiere e sedi universitarie. Su ciò non si hanno notizie certe, ma si possono formulare delle ipotesi. I raffinati intrecci degli evangeliari irlandesi sono certamente una elaborazione autonoma messa a punto nei singoli monasteri (i massimi centri di ricerca culturale e scientifica dell'epoca, giova ricordarlo), e rispetto ai frutti maturi di questa elaborazione, la tradizione tardoromana è da considerarsi una semplice piattaforma di partenza. La necessità di decoro dei manoscritti sacri che si producevano in quei centri, porta a supporre che al loro interno vi fossero anche scuole appositamente istituite allo scopo. Una situazione molto simile si aveva peraltro anche nel mondo islamico, dove le scuole coraniche erano annesse alle moschee. Monasteri ed altri centri religiosi sono costantemente associati al fiorire dell'intreccio, a conferma del fatto che lì sorgevano le scuole in cui si accumulava e rielaborava la tradizione tardoromana, con le conseguenti ricadute anche su altri comparti (tessile, ebanisteria...).
Benché complesse, le griglie costruttive romane erano un mero strumento tecnico di ausilio alla progettazione, mentre l'arte medievale dell'intreccio è molto di più. La parossistica rielaborazione del tema in ambito monastico introduce elementi esoterici dalle valenze mistiche: si ha cioè la rilettura di una tecnica operativa in chiave contemplativa. La complessa legge che regola l'intreccio diventa metafora metafisica della legge divina che è alla base della manifestazione del mondo e dei suoi fenomeni. Eloquenti in questo senso sono le rilegature degli evangeliari e dei corani. Il significato simbolico dei loro decori non risiede tanto nell'iconografia - per esempio, il nodo simboleggiante l'unione o, se "gemmato", il giardino - quanto nella modalità e qualità esecutiva, che è prosecuzione mistica della forza creatrice del divino, qualunque idea si possa avere di esso. Solo i centri religiosi medioevali, sia cristiani che musulmani, potevano disporre delle risorse culturali necessarie per elaborare una simile teoretica ad applicarla nelle stupefacenti opere che conosciamo. Nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile altrove, né prima né dopo. Estintasi con la progressiva laicizzazione della cultura occidentale, l'arte dell'intreccio è oggi, per noi, mistero insondabile. ΔΔΔ



Come sottolinea Marco Lazzarato in questo numero di FD, la grande arte della decorazione ad intreccio è oggi qualcosa di simile ad un antico strumento musicale, che nessuno sa più suonare. Venute meno le competenze necessarie a progettare quelle strutture, si è eclissata anche la capacità di goderne intellettualmente. Ironia della sorte, se c'è un fatto storico che smentisce il luogo comune del Medioevo come età "buia", è proprio l'intreccio miniato: un labirinto esplorabile solo disponendo di una luce vivida, che mostri la giusta direzione in un viluppo apparentemente inestricabile. Tuttavia, anche solo a considerarne le strutture elementari, lontanissime dai capolavori tardoantichi e medievali, le virtù dell'intreccio risultano essere tra le più tenaci che la cultura umana abbia coltivato fino ad oggi.

Più della lavorazione della terracotta o dei metalli, che comporta processi fisico-chimici complessi, il mestiere dell'intreccio resta in molti casi - si pensi alla fabbricazione di stuoie, all'impagliatura di sedie, perfino alle acconciature dei capelli - quasi immutato rispetto ai primordi, e chiunque può avventurarvisi. È sufficiente che in una *texture* bidimensionale emerga una pulsazione, una dialettica fra le particelle che la compongono, perché le movenze dell'intreccio si attivino nella coscienza dell'osservatore. Una spiegazione del fenomeno è certamente nel fatto che, in migliaia di anni di esercizio quotidiano, dall'abbigliamento agli utensili agli arredi domestici, gli schemi dell'intreccio sono stati profondamente introiettati dal genere umano. Così profondamente da essere sempre pronti ad emergere non appena una sovrapposizione di linee o un'alternanza luce-ombra lo consentano.

Tuttavia, come insegna la psicologia della percezione, il rapporto tra osservatore ed immagine presuppone una sintesi dinamica di "sapere" e di "vedere". Questo "sapere-vedere" produce scelte, individua e nomina le cose. Immagini e parti di immagini non si presentano isolate, ma si aggregano e si contestualizzano, dandosi nella forma che l'osservatore trova più economica e versatile[4]. Fra le tante esemplificazioni sperimentali di questa attitudine, vi è l'immagine notissima del triangolo di Kanizsa, dove a rigori il triangolo (o meglio, il doppio triangolo) non esiste, perché è l'alternanza bianco-nero a suggerirlo, inducendo l'osservatore a completare le parti mancanti[5]. Proprio come per il triangolo di Kanizsa e altri giochi di scambio figura-sfondo, si può affermare che, in molti *pattern* basati sulla tassellazione regolare del piano, anche l'intreccio giochi un ruolo intermittente: invisibile sotto una data ottica, visibile quando la messa a fuoco cambia.

Si consideri la più semplice fra tutte le tassellazioni del piano: la scacchiera. Si immagini che i quadrati siano formati da fettucce bianche e nere accavallate perpendicolarmente, e si penserà a delle strisce di pelle intrecciate, come nelle cinture o nelle borse. Ancora, basta un'ombreggiatura a far sembrare i quadrati alternativamente aggettanti o rientranti, come avviene nell'intreccio reale per effetto dell'accavallamento tra una striscia e l'altra. Se poi le file di quadrati vengono sfalsate in modo che la separazione tra un quadrato e l'altro poggi esattamente a metà del quadrato sottostante, si avrà l'effetto tipico dell'intreccio in vimini, dove una serie di fibre parallele, disposte a formare un involucro continuo, passa sopra e sotto altre fibre disposte perpendicolarmente, ma a intervalli regolari. Naturalmente, questo effetto risulta più convincente e dinamico se, anziché quadrati, ad alternarsi nello stesso modo si hanno rettangoli, come i mattoni in un paramento murario. Questo tipo di soluzioni è talvolta presente nei mosaici da rivestimento, dove le singole tessere rettangolari sono leggermente convesse, evocando l'archetipo dell'intreccio in giunchi o in vimini.

Ad un livello compositivo appena più complesso si hanno i motivi architettonici e tessili detti "a spina di pesce" o, con una definizione francese altrettanto metaforica, *pied-de-poule*. Anche qui, e gli esempi potrebbero continuare a lungo salendo nella scala della complessità, intreccio simulato e intreccio reale convivono paritariamente. Insomma, le dinamiche dell'intreccio sono tra le più universali nel sapere visivo antico e moderno. Il loro riproporsi, anche nei contesti produttivi tecnologicamente più evoluti, lascia pensare che esse continueranno a svolgere un ruolo vitale nel nostro immaginario. Ma la grande avventura tardoantica e medievale, che ha fatto della tecnica dell'intreccio un'arte raffinatissima, resta un capitolo irripetibile nella storia della cultura umana. ΔΔΔ

4 Cfr. R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2008 (ed. or. 1954).

5 Vedi G. KANIZSA, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Come s'è visto nei precedenti articoli dedicati a temi, tecniche e problemi della decorazione murale genovese, nell'ormai lontano 1982 il convegno *Genua Picta* aveva focalizzato l'attenzione sul recupero dei grandi apparati decorativi appartenenti ai più antichi e prestigiosi palazzi nobiliari della città. Prerequisiti di ogni azione concreta risultavano essere, all'epoca, le teorie conservative contenute nella Carta del Restauro, il supporto offerto dalla scienza e dalla tecnologia, l'accurata documentazione storica e filologica. In tale contesto, il ruolo di interlocutore privilegiato - per non dire unico - spettava al restauratore o, in alternativa, ad un tecnico di formazione non necessariamente artistica. In altre parole, tutta la partita si giocava tra illustri studiosi e non meno prestigiosi tecnici del restauro, mentre ogni eventuale aspettativa od obiezione dei comuni cittadini veniva lasciata cadere nel vuoto.

L'esperienza storica passata dimostra che la compresenza di grandi autori e grandi committenti è essenziale alla storia dell'arte. Analogamente, la storia dell'artigianato vede i migliori esecutori e i più importanti committenti parlare, nel corso dei secoli, una stessa lingua, dettata da comuni intendimenti e finalità estetiche. Prima del costituirsi dell'odierna cultura di massa e della babele di sottoculture ad essa riconducibili, vi era la cultura popolare: ovvero un insieme organico di tradizioni, senso comune e - quel che qui più interessa - senso del decoro. Le generazioni potevano così trasmettersi un sistema di consuetudini che tendevano ad assicurare il raggiungimento sia dei grandi obiettivi della vita, sia di quelli, più modesti ma essenziali, della quotidianità.

Il secolo delle due guerre mondiali e delle avanguardie artistiche ha profondamente mutato e, per molti aspetti, sovvertito questo quadro d'insieme. Leggi, regolamenti, lo stesso senso comune scandiscono ancora, nel loro progressivo evolversi, le nostre giornate. Ma ciò che rimane del decoro in linea generale e, di conseguenza, del manufatto decorativo, rivela cadute e manchevolezze. La rottura col passato prodottasi, in forme via via più complesse e ramificate, nel secolo scorso, e la conseguente massificazione e industrializzazione della cultura, hanno dato luogo ad un profondo divario tra addetti ai lavori e non. Questo divario è ben esemplificato dagli esiti del clima *Pop* dilagante nella seconda metà del secolo XX. Apparentemente semplice e accattivante, la *Pop Art* intercettò in primo luogo - a dispetto del suo nome - il consenso delle *élites* che erano in grado di acquistarla e/o apprezzarne le superfici nitide e vivaci. Le stesse valenze genericamente "decorative" di questo movimento (come di altri del secondo dopoguerra) diedero inizio, così come per la musica, ad una vera e propria industria della decorazione o, meglio, di una pseudo-decorazione che amplificava equivoci e inesattezze ormai cronicizzati.

Anche la formazione scolastica ed universitaria ha fatto la sua parte nel disorientare l'opinione pubblica, ponendo l'artista e il suo lavoro in una sfera "altra", cristallizzata in una dimensione avulsa dalla vita reale: un semidio che crea non si sa bene cosa e, spesso, perché. Le questioni inerenti le tecniche e i materiali sono pressoché ignorate e, con esse, quella dimensione manuale e quotidiana attraverso la quale il lavoro si rende familiare, lasciandosi osservare e scoprire in tutti i suoi risvolti. Di qui una disinformazione crescente, ormai estesa anche al pubblico di livello culturale più elevato.

Nella stessa misura in cui, anziché rinnovare ed aggiornare il decoro in arte, puntava semplicemente ad abolirlo, il clima avanguardista novecentesco contribuì all'affermarsi di quella diffusa, spesso acritica insofferenza nei confronti degli stili del passato, di cui scontiamo oggi le conseguenze. Conseguenze avvertibili persino sul piano del senso comune, al punto che, negli anni del secondo dopoguerra, un termine come "Barocco" si era ormai talmente deteriorato da essere inteso quasi più solo come espressione gergale, indicante un oggetto o un comportamento di cattivo gusto. Ciò che presso le generazioni precedenti era stato un piacere quotidiano - la cornice floreale del quadro, quella architettonica della finestra, l'intarsio sul piano in legno di noce - presso quelle del novecento era diventato un peso superfluo, del quale liberarsi in fretta.

La stessa, crescente divaricazione determinatasi fra antico e contemporaneo, passato e futuro, ha fatto sì che il presente si modellasse sempre più in funzione di una vita intellettuale dominata dalle opinioni proprie di una ristretta *élite* di storici dell'arte, artisti, architetti, tecnici. Ecco allora che una pratica tipica del restauro novecentesco, come quella, ancor oggi diffusissima, di non reintegrare le lacune pittoriche più vaste, lasciando la parete dipinta alla mercé di zone bianche sparse qua e là, veniva di fatto a rivestire lo stesso ruolo che certi atteggiamenti ironici, spiazzanti e dissacratori giocavano nella fruizione dell'arte contemporanea. Ma se la sorpresa e lo spiazzamento sono in qualche modo ancora riassorbibili e recuperabili nel contesto dell'arte contemporanea, quando a destare lo stesso tipo di perplessità è il prospetto di un edificio acquisito ormai da secoli alla fisionomia della città e alla cultura visiva di chi vi abita, la lacerazione civica e culturale rischia di diventare traumatica.

Funzionari alle dipendenze di enti pubblici e committenti privati - i primi, allineati sulla teoria e la tecnica del restauro; i secondi, pressoché all'oscuro di ciò su cui realmente si fondano i mestieri dell'arte e tendenzialmente portati a sopravvalutare la figura dell'artista a tutto svantaggio di quella dell'artigiano - sono stati fin dall'inizio gli interlocutori di chi, come la scrivente, dopo essersi formata in Accademia, ha poi operato assiduamente e prevalentemente nel settore dell'artigianato artistico.
Per quanto riguarda gli enti pubblici, soprintendenze *in primis*, solitamente essi motivano le proprie decisioni con relazioni tecnicamente corrette, su cui vi è ben poco da eccepire. Dal canto loro, gli uffici municipali preposti al decoro urbano applicano regolamenti abbastanza generici, dedicati essenzialmente alla sicurezza, all'igiene e alla manutenzione ordinaria, mentre i piani del colore fanno perlopiù riferimento ai centri storici e a situazioni di particolare pregio, che già ricadono sotto la competenza delle soprintendenze. Dunque il soggetto più responsabile, per la capillarità della sua presenza sul territorio, delle sorti estetiche dell'intera comunità, è e resta quella clientela privata che, come si è detto, ha perso in tutto o in parte il senso del decoro, ovvero la cultura della “cosa giusta al posto giusto”.
Nel rapporto che si stabilisce tra questa clientela e il decoratore, l'equivoco più comune consiste nell'intendere la decorazione come orpello: cioè qualcosa che si applica con maggiore o minore eleganza ed armonia, ma che in ogni caso non intrattiene un rapporto profondo, strutturale, con l'oggetto, visto solo come mero supporto. In casi come questi, si vedono strutture decorative dai pesi e dai ritmi sbilanciati, troppo povere o troppo ricche o, ancora, stilisticamente in disaccordo con l'architettura. Un'altra frequente fonte di errore sta nella scelta dei colori. Spesso c'è la pretesa di posarli abbinandoli in maniera totalmente arbitraria, in ossequio a gusti e mode del momento, mutuati dai campi più diversi: dall'abbigliamento all'automobile all'arredamento.
Convegni, teorie accademiche, rivoluzioni e provocazioni artistiche possono ben poco in relazione al fatto che una parte preponderante dell'opinione pubblica naviga nel mare della domanda e dell'offerta, in una sorta di *loop* dove c'è poco spazio sia per la corretta conoscenza e applicazione della decorazione antica, sia per lo sviluppo di idee nuove. Negli ultimi decenni si è molto parlato della capacità di orientare il mercato: sarebbe questa la sola possibilità di azione per i consumatori consapevoli e responsabili, desiderosi di essere trattati come “persone”. In alcuni settori si è deciso di invertire la rotta, e la soluzione è stata individuata in un ritorno all'antico: ad esempio nell'industria agroalimentare, allo scopo di ottenere prodotti migliori sia per qualità che per sostenibilità ambientale. Questo modello virtuoso, che in materia di alimentazione ha già dato alcuni risultati, è tuttavia praticabile solo con l'apporto della scuola e dei media, indispensabili per diffondere sapere e consapevolezza.
A questo proposito, va segnalato un aspetto indubbiamente positivo dei *social*. Nella grande mole di materiali spesso inutili o discutibili che diffondono, essi veicolano anche un'apprezzabile quantità di brevi ma efficaci documentari, inchieste, interviste, riguardanti tecniche artigiane o dell'artigianato industriale, che sopravvivono ancor oggi o che, non essendo più in uso, rischiano l'oblio. Argomenti e titoli non si contano. Tra i molti soggetti trattati, si va dalla tecnica di produzione dei mosaici ceramici magrebini, alla stampa manuale su stoffa, alla coloritura marmorizzata della carta, a tanti altri spunti, antichi e moderni, degni della massima attenzione. ΔΔΔ

VALENTINA ANDREUCCI • Art Déco • Forlì / Musei di San Domenico

Si è inaugurata a Forlì l'11 febbraio scorso, presso i Musei di San Domenico, la mostra *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia 1919-1930*, che sarà visitabile fino al 18 giugno.
Difficile non cogliere la ragione per cui proprio a Forlì, e proprio nell'anno in corso, si tenga un'esposizione atta a sondare, in tutte le sue sfaccettature, questa fase della storia del gusto, non ancora adeguatamente compresa ed apprezzata in Italia. A motivare l'operazione è, innanzitutto, la volontà di assecondare una successione cronologica iniziatasi tre anni fa con la mostra *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*. All'epoca, un input aggiuntivo era da ravvisare nel successo internazionale della pluripremiata serie britannica *Downton Abbey*, prodotta dalla BBC, che riportò in voga, in molti paesi, tutto ciò che evocava la *Belle Époque* e gli anni Venti del '900. Ecco allora che, nell'anno in cui spot televisivi e case di moda ripropongono atmosfere ispirate a *Il Grande Gatsby*, sull'onda di quella temperie culturale si apre a Forlì la mostra di cui stiamo parlando.
Curata da Valerio Terraroli, l'esposizione non delude le aspettative, e si articola in un percorso che mostra al visitatore tutta la complessità dei fenomeni riconducibili al contesto Déco: dalle ispirazioni orientaliste a quelle archeologiche, dal legame col futurismo a quello col razionalismo, senza trascurare il rapporto con l'ormai esaurito stile liberty e i nuovi modelli di vita. Tanto le arti maggiori quanto quelle minori sono ben rappresentate, sia per riproporre la formula di successo della mostra del 2014, sia perché esse ricoprono un ruolo fondamentale nella nozione di Art Déco. Déco è infatti *in primis* arte decorativa, atta a creare atmosfere eleganti e sofisticate. E benché la mostra metta principalmente a fuoco l'Italia e i suoi artisti, non mancano gli apporti riferibili alla progettazione e alla realizzazione di manufatti per il mercato d'oltreoceano.
In questa grande concentrazione di opere, circa 370, si incontrano artisti noti al grande pubblico, come Fortunato Depero, Giacomo Balla, Felice Casorati, Gio Ponti, Tamara de Lempicka, René Lalique, Adolfo Wildt, Galileo Chini, e altri forse più noti agli addetti ai lavori, ma pur sempre significativi nel panorama del Déco italiano, come Piero Portaluppi, Alessandro Mazzucotelli, Carlo Rizzarda, Thayaht, Francesco Nonni, Anselmo Bucci, Jules Leleu, Sirio Tofanari e Alfredo Ravasco, solo per citarne alcuni e lasciare il visitatore libero di scoprire quanto l'esposizione abbia da offrire.
Il catalogo, a cura di Valerio Terraroli, è pubblicato da Silvana Editoriale. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

p. 1: Pagina 19 *verso* del Libro di Kells, 800 circa, Dublino, Trinity College • p. 2: George Bain, *Fasi costruttive di una bordura ad intreccio dal libro di Durrow, pagina 125* verso, disegno, s.d., Rosemarkie, Groam House Museum • p.4: George Bain, *Monogramma dal libro di Kells*, disegno, s.d., Rosemarkie, Groam House Museum • p. 5: Particolare della pagina 125 *verso* del Libro di Durrow, 650-700 circa, Dublino, Trinity College • p. 7: Galleria d'ingresso all'ascensore Portello-Castelletto, 1909, Genova • p. 8: Tito Chini, *Decorazione parietale per il Salone delle feste,* 1937-39, Castrocaro Terme, Complesso Termale.

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