

## L'ornamento: oneri e onori



«Se io pago per una scatola liscia lo stesso prezzo che pago per una ornata, la differenza si ritrova nel tempo di lavoro occorso all'operaio.»  
L'aggettivo "liscio" (inteso come levigato, vuoto, privo di segni o asperità, dunque non ornato) è una delle parole-chiave di *Ornamento e delitto*. Quasi un talismano, a giudicare dall'entusiasmo con cui Loos se ne serve. Ma siamo proprio sicuri che la soluzione "liscia" sia più conveniente di quella ornata? A un secolo di distanza dai suoi primi vagiti, il "liscio" non potrebbe essersi rivelato un boomerang, tanto dal punto di vista economico quanto da quello estetico? La produzione di Loos e, in prospettiva, l'intera storia dell'architettura novecentesca, alimentano più di un dubbio in proposito. Ma procediamo con ordine.

Non c'è nulla di più errato e banalmente moralistico del luogo comune che, facendo di ogni erba un fascio, vorrebbe assimilare l'ornamento al lusso, ad un immobilizzo di capitali di cui si potrebbe facilmente fare a meno. In realtà, l'uso di materie prime costose attiene a settori molto circoscritti delle arti, e tali settori non coprono che in minima parte il vasto campo di quella che propriamente è la decorazione, tanto più se si parla di decorazione architettonica.

In tutte le epoche, la committenza si è sempre risolta ad investire in materiali pregiati e costosi solo quando l'occasione era tale da giustificare questa opzione. Oro, avorio, pietre preziose, legni esotici ed ogni altra materia suscettibile di sprigionare un'attrattiva venale, hanno quasi sempre trovato impiego: a) o in commissioni di eccezionale valore iconografico e simbolico (tavole e tele dipinte, sculture monumentali...), capaci di risaltare come pezzi unici entro le normali e ben più dimesse partiture decorative destinate ad accoglierli; b) o direttamente sul corpo dei committenti o comunque alla loro diretta portata, sotto forma di averi personali quali denaro, gioielli, oggettistica varia. Insomma, il "pezzo unico", lo *chef d'oeuvre* ad alto costo, è sempre stata la classica ciliegina destinata a risaltare su una torta molto più grande e, venalmente parlando, molto meno pregiata. Si pensi ad arti decorative tradizionalmente "ricche" come l'oreficeria o la lavorazione delle pietre preziose, e ci si renderà subito conto che la loro dispendiosità si deve solo in minima parte all'incidenza del lavoro manuale. Semmai vale l'opposto: sono sempre state certe materie prime, dati gli alti investimenti comunque necessari per procurarsele, a rendere conveniente, talvolta addirittura obbligatoria, la trasformazione in oggetto d'arte tramite una raffinata lavorazione manuale.



Adolf Loos, *interno di Villa Muller, 1930, Praga.*

Tanto è vero che, prima dell'avvento dell'economia monetaria contemporanea, con le sue riserve auree consistenti in lingotti tutti uguali e privi di qualunque attrattiva formale (esattamente come molta arte contemporanea, peraltro), le casse e i forzieri degli Stati del tempo che fu non hanno mai contenuto, se non in casi sporadici, pezzature uniformi di metallo pregiato. Ma al contrario, o denaro finemente coniato, oppure, salendo nella scala dei valori artistici, oggetti sontuosi estremamente sofisticati (placche, medaglie, cammei, monili...), e dunque interessanti anche da collezionare oltreché da monetizzare. In altre parole, la trasformazione delle materie preziose in oggetti artistici ha sempre rappresentato il modo più diretto per impiegarle ulteriormente, facilitandone il transito da una mano all'altra e funzionando quasi come un antifurto incorporato, in epoche in cui i sistemi di protezione e riconoscimento della ricchezza erano molto meno efficaci di oggi. Senza contare che, in presenza di oggetti metallici, si poteva facilmente tornare alla materia d'origine – oro, argento o altro – senza sostanziali perdite di valore, ma semplicemente effettuando un nuovo passaggio in fonderia.

Si diceva all'inizio dell'effetto boomerang che l'estetica del "liscio", in quanto lingua franca dell'architettura e del disegno industriale novecenteschi, ha esercitato sulle sorti del secolo XX. Le stesse opere di Loos hanno molto da dire in proposito. Si pensi, per fare un esempio, alla sorprendente abbondanza di rivestimenti in marmi e legni pregiati negli edifici loosiani, a partire dal simbolo stesso della rivoluzione antiornamentale di Loos, il palazzo Goldman & Salatsch di Michaelerplatz a Vienna (1910-11). Posto che dal punto di vista pratico la presenza di tali materiali di rivestimento è del tutto irrilevante, quale spiegazione darne? La risposta non può che essere una: i rivestimenti marmorei e lignei fungono – piaccia o no – da elemento di decoro, riprendendo né più né meno quell'ufficio che, in precedenza, spettava proprio alla decorazione architettonica. Che poi tale ufficio venga davvero assolto, è tutto da dimostrare.

Se proprio volessimo ragionare con Loos sui risvolti economici e sociali dell'ornamento, probabilmente dovremmo accedere a conclusioni ben diverse, per non dire opposte, rispetto alle sue. La storia insegna che nelle monarchie, nei principati e nelle repubbliche di ogni tempo, la dedizione all'ornamento non ha affatto aumentato le disparità economiche e sociali, anzi. Semmai, la civiltà dell'ornamento può avere in qualche modo attenuato o reso più sopportabili tali disparità, sia contribuendo ad una redistribuzione del reddito a favore di vaste categorie di artigiani specializzati, sia integrando con qualche soldo in più i magri guadagni di tanta gente (contadini, pastori, lavoratori stagionali) dedita a una qualche forma di artigianato "povero", fatto coi materiali di risulta della propria attività principale: dal legno alla pietra ai tessuti alle pelli all'osso.





Adolf Loos, Edificio Goldmann-Salatsch, scalone di accesso ai piani superiori, 1910, Vienna.

Ad ogni buon conto, e a prescindere da ogni considerazione economico-sociale, occorre distinguere attentamente tra *decorazione* in quanto disciplina consistente nell'elaborazione e applicazione dei repertori ornamentistici (e tanto più in campo architettonico, dove i materiali poveri come stucco, cartapesta, cemento e colori a tempera hanno sempre fatto la parte del leone), e *arti decorative* o *applicate* in quanto tecniche altamente specifiche, chiamate a intervenire su materie prime fuori dall'ordinario, già di per sé pregevoli, quali appunto i metalli, gli avori, le pietre preziose.

Ma allora non sarà che, nel momento stesso in cui l'ornamento viene proscritto, subito se ne cominciano a ricercare delle metafore, dei surrogati, come per colmare un vuoto inconfessabile? E dove trovare metafore e surrogati dell'ornamento se non in quei *patterns* naturali – le venature del marmo e del legno per esempio – che sin dai tempi più antichi i decoratori hanno imitato e riprodotto nella calce, nella scagliola, nella cartapesta? Se ornamento è delitto, allora i motivi astratti ottenuti dal taglio delle materie più costose che il mercato edilizio possa offrire, diventano l'alibi grazie al quale poter recuperare, senza infrangere apertamente il tabù, almeno un'illusione, un vago profumo di ornamento.

Si ha insomma l'impressione che, andando a pescare nel repertorio dei marmi e

delle *boiseries*, Loos voglia in qualche modo far rientrare dalla finestra, seppur sotto mentite spoglie, quello stesso ornamento che, nel suo saggio del 1908, aveva proclamato di voler cacciare dalla porta.

*In alto: Adolf Loos, interno di casa Hugo Semler, 1931-32, Pilsen. Sotto: Adolf Loos, interno di casa Kraus, 1930-31, Pilsen.*

