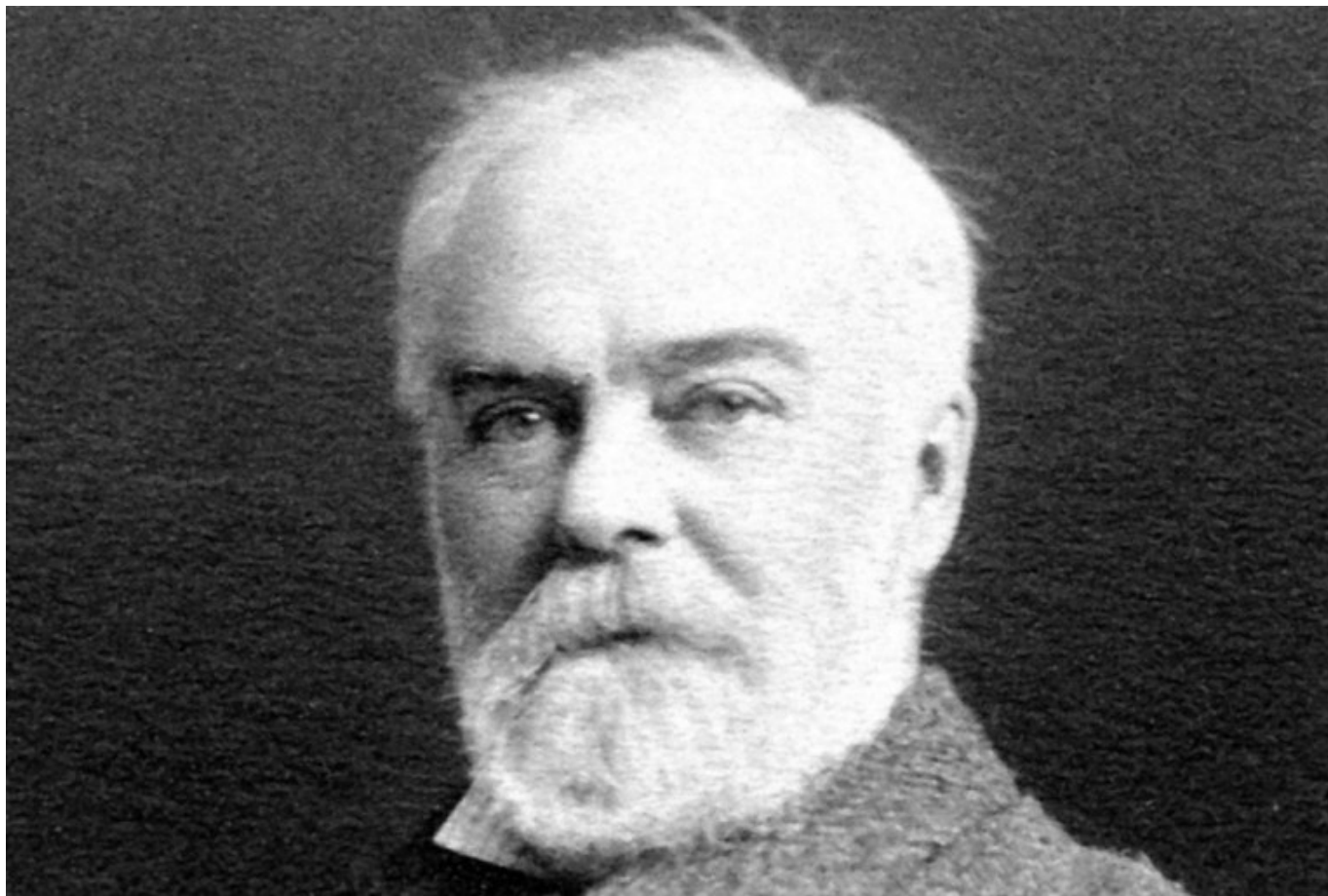


# Trentasette proposizioni



*Il testo che segue è la premessa 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'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme, 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.*

## Principi generali

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.]

## Forma generale

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.

## Decorazione della superficie

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.

### Proporzione

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.]

### Armonia e contrasto

10. L'armonia della forma consiste nel giusto bilanciamento e contrasto fra diritto, inclinato e curvo.

### Distribuzione. Radiazione. Continuità

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.*

### Convenzionalità delle forme naturali

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.*

### Il colore in generale

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.

Proporzioni atte ad ottenere l'armonia cromatica

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.

Contrasti ed equivalenti armonici dei toni, delle ombre e delle tinte

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.

Posizioni spettanti a ciascun colore

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.

Legge del contrasto simultaneo dei colori desunta da Chevreul

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.

Modi per aumentare gli effetti armonici tra colori giustapposti. Osservazioni derivanti da un'analisi della pratica orientale

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.

### Imitazioni

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.

*In alto: Owen Jones in una foto che lo ritrae negli ultimi anni di vita (www.addisonlanders.com). Sotto: il testo originale delle 37 proposizioni di Jones, da Owen Jones, The Grammar of Ornament, London, Day and Son, 1856, pp. 4-6.*

GENERAL PRINCIPLES IN THE ARRANGEMENT OF FORM AND COLOUR,  
IN ARCHITECTURE AND THE DECORATIVE ARTS, WHICH ARE  
ADVOCATED THROUGHOUT THIS WORK.

PROPOSITION 1.

General  
principles.

The Decorative Arts arise from, and should properly be attendant upon, Architecture.

PROPOSITION 2.

Architecture is the material expression of the wants, the faculties, and the sentiments, of the age in which it is created.

Style in Architecture is the peculiar form that expression takes under the influence of climate and materials at command.

PROPOSITION 3.

As Architecture, so all works of the Decorative Arts; should possess fitness, proportion, harmony, the result of all which is repose.

PROPOSITION 4.

True beauty results from that repose which the mind feels when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want.

PROPOSITION 5.

Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed.

That which is beautiful is true; that which is true must be beautiful.

PROPOSITION 6.

On general  
form.

Beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations: there are no excrescences; nothing could be removed and leave the design equally good or better.

PROPOSITION 7.

Disposition  
of the sur-  
face.

The general forms being first cared for, these should be subdivided and ornamented by general lines; the interstices may then be filled in with ornament, which may again be subdivided and enriched for closer inspection.

PROPOSITION 8.

All ornament should be based upon a geometrical construction.

PROPOSITION 9.

As in every perfect work of Architecture a true proportion will be found to reign between all the members which compose it, so throughout the Decorative Arts every assemblage of forms should be arranged on certain definite proportions; the whole and each particular member should be a multiple of some simple unit.

Those proportions will be the most beautiful which it will be most difficult for the eye to detect.

Thus the proportion of a double square, or 4 to 8, will be less beautiful than the more subtle ratio of 5 to 8; 3 to 6, than 3 to 7; 3 to 9, than 3 to 8; 3 to 4, than 3 to 5.

PROPOSITION 10.

Harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved.

PROPOSITION 11.

In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice.*

PROPOSITION 12.

All junctions of curved lines with curved or of curved lines with straight should be tangential to each other. *Natural law. Oriental practice in accordance with it.*

PROPOSITION 13.

Flowers or other natural objects should not be used as ornament, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the

PROPOSITIONS.

unity of the object they are employed to decorate. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines.*

PROPOSITION 14.

On colour generally.

Colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another.

PROPOSITION 15.

Colour is used to assist light and shade, helping the undulations of form by the proper distribution of the several colours.

PROPOSITION 16.

These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities, balanced and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses.

PROPOSITION 17.

The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower.

PROPOSITION 18.

(Field's Chromatic equivalents.)

On the proportions by which harmony in colouring is produced.

The primaries of equal intensities will harmonise or neutralise each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue,—integrally as 16.

The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green,—integrally as 32.

The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19; russet (orange and purple), 21; olive (green and purple), 24;—integrally as 64.

It follows that,—

Each secondary being a compound of two primaries is neutralised by the remaining primary in the same proportions: thus, 8 of orange by 8 of blue, 11 of green by 5 of red, 13 of purple by 3 of yellow.

Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralised by the remaining secondary: as, 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple.

PROPOSITION 19.

The above supposes the colours to be used in their prismatic intensities, but each colour has a variety of tones when mixed with white, or of shades when mixed with grey or black.

When a full colour is contrasted with another of a lower tone, the volume of the latter must be proportionally increased.

On the contrasts and harmonious equivalents of tones, shades, and hues.

PROPOSITION 20.

Each colour has a variety of hues, obtained by admixture with other colours, in addition to white, grey, or black: thus we have of yellow,—orange-yellow on the one side, and lemon-yellow on the other; so of red,—scarlet-red, and crimson-red; and of each every variety of tone and shade.

When a primary tinged with another primary is contrasted with a secondary, the secondary must have a hue of the third primary.

PROPOSITION 21.

In using the primary colours on moulded surfaces, we should place blue, which retires, on the concave surfaces; yellow, which advances, on the convex; and red, the intermediate colour, on the undersides; separating the colours by white on the vertical planes.

On the positions the several colours should occupy.

When the proportions required by Proposition 18 cannot be obtained, we may procure the balance by a change in the colours themselves: thus, if the surfaces to be coloured should give too much yellow, we should make the red more crimson and the blue more purple,—i.e. we should take the yellow out of them; so if the surfaces should give too much blue, we should make the yellow more orange and the red more scarlet.

PROPOSITION 22.

The various colours should be so blended that the objects coloured, when viewed at a distance, should present a neutralised bloom.



PROPOSITIONS.

PROPOSITION 23.

No composition can ever be perfect in which any one of the three primary colours is wanting, either in its natural state or in combination.

PROPOSITION 24.

*On the law of simultaneous contrast of colours, derived from Mess. Chevreul.*

When two tones of the same colour are juxtaposed, the light colour will appear lighter, and the dark colour darker.

PROPOSITION 25.

When two different colours are juxtaposed, they receive a double modification: first, as to their tone (the light colour appearing lighter, and the dark colour appearing darker); secondly, as to their hue, each will become tinged with the complementary colour of the other.

PROPOSITION 26.

Colours on white grounds appear darker; on black grounds, lighter.

PROPOSITION 27.

Black grounds suffer when opposed to colours which give a luminous complementary.

PROPOSITION 28.

Colours should never be allowed to impinge upon each other.

PROPOSITION 29.

*On the means of increasing the harmonious effects of juxtaposed colours. Observations derived from a consideration of Oriental practice.*

When ornaments in a colour are on a ground of a contrasting colour, the ornament should be separated from the ground by an edging of lighter colour; as a red flower on a green ground should have an edging of lighter red.

PROPOSITION 30.

When ornaments in a colour are on a gold ground, the ornaments should be separated from the ground by an edging of a darker colour.

PROPOSITION 31.

Gold ornaments on any coloured ground should be outlined with black.

PROPOSITION 32.

Ornaments of any colour may be separated from grounds of any other colour by edgings of white, gold, or black.

PROPOSITION 33.

Ornaments in any colour, or in gold, may be used on white or black grounds, without outline or edging.

PROPOSITION 34.

In "self-tints," tones, or shades of the same colour, a light tint on a dark ground may be used without outline; but a dark ornament on a light ground requires to be outlined with a still darker tint.

PROPOSITION 35.

Imitations, such as the graining of woods, and of the various coloured marbles, allowable only, when the employment of the thing imitated would not have been inconsistent.

*On imitations.*

PROPOSITION 36.

The principles discoverable in the works of the past belong to us; not so the results. It is taking the end for the means.

PROPOSITION 37.

No improvement can take place in the Art of the present generation until all classes, Artists, Manufacturers, and the Public, are better educated in Art, and the existence of general principles is more fully recognised.

PROPOSITIONS.

unity of the object they are employed to decorate. *Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines.*

PROPOSITION 14.

On colour generally.

Colour is used to assist in the development of form, and to distinguish objects or parts of objects one from another.

PROPOSITION 15.

Colour is used to assist light and shade, helping the undulations of form by the proper distribution of the several colours.

PROPOSITION 16.

These objects are best attained by the use of the primary colours on small surfaces and in small quantities, balanced and supported by the secondary and tertiary colours on the larger masses.

PROPOSITION 17.

The primary colours should be used on the upper portions of objects, the secondary and tertiary on the lower.

PROPOSITION 18.

(Field's Chromatic equivalents.)

On the proportions by which harmony in colouring is produced.

The primaries of equal intensities will harmonise or neutralise each other, in the proportions of 3 yellow, 5 red, and 8 blue,—integrally as 16.

The secondaries in the proportions of 8 orange, 13 purple, 11 green,—integrally as 32.

The tertiaries, citrine (compound of orange and green), 19; russet (orange and purple), 21; olive (green and purple), 24;—integrally as 64.

It follows that,—

Each secondary being a compound of two primaries is neutralised by the remaining primary in the same proportions: thus, 8 of orange by 8 of blue, 11 of green by 5 of red, 13 of purple by 3 of yellow.

Each tertiary being a binary compound of two secondaries, is neutralised by the remaining secondary: as, 24 of olive by 8 of orange, 21 of russet by 11 of green, 19 of citrine by 13 of purple.

PROPOSITION 19.

The above supposes the colours to be used in their prismatic intensities, but each colour has a variety of tones when mixed with white, or of shades when mixed with grey or black.

When a full colour is contrasted with another of a lower tone, the volume of the latter must be proportionally increased.

On the equivalents and harmonious equivalents of tones, shades, and hues.

PROPOSITION 20.

Each colour has a variety of hues, obtained by admixture with other colours, in addition to white, grey, or black: thus we have of yellow,—orange-yellow on the one side, and lemon-yellow on the other; so of red,—scarlet-red, and crimson-red; and of each every variety of tone and shade.

When a primary tinged with another primary is contrasted with a secondary, the secondary must have a hue of the third primary.

PROPOSITION 21.

In using the primary colours on moulded surfaces, we should place blue, which retires, on the concave surfaces; yellow, which advances, on the convex; and red, the intermediate colour, on the undersides; separating the colours by white on the vertical planes.

On the positions the several colours should occupy.

When the proportions required by Proposition 18 cannot be obtained, we may procure the balance by a change in the colours themselves: thus, if the surfaces to be coloured should give too much yellow, we should make the red more crimson and the blue more purple,—i.e. we should take the yellow out of them; so if the surfaces should give too much blue, we should make the yellow more orange and the red more scarlet.

PROPOSITION 22.

The various colours should be so blended that the objects coloured, when viewed at a distance, should present a neutralised bloom.