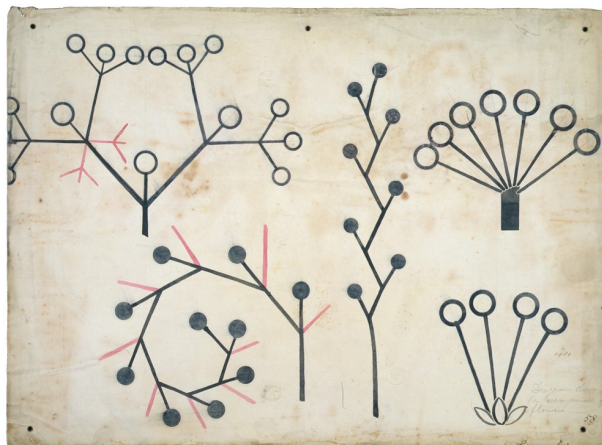


# FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 23 • settembre/ottobre 2015

www.faredecorazione.it



---

## Sommario

---

EDITORIALE • La parola "disegno"	1
CAMILLO BOITO • Una scuola di disegno	2
MARCO LAZZARATO • Decorazione e disegno industriale	2
ENRICO MARIA DAVOLI • L'alba del design	4
THOMAS GOLSENNE • L'ornamento è animista? • parte 2/3	5
BEATRICE GIANNONI • Il disegno per la decorazione architettonica dipinta	6
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

---

## EDITORIALE • La parola "disegno"

---

La parola "disegno" non ha in italiano la stessa versatilità di "design" in inglese, e ciò giustifica almeno in parte il fatto che, anche da noi, la seconda venga spesso preferita alla prima. Ma la loro somiglianza è ingannevole. La corretta traduzione inglese di "disegno" non è "design" ma "drawing", dal verbo "to draw" che, tra i molti significati, ha appunto anche quello di "tracciare", "disegnare". Se "disegno" e "drawing" indicano il mezzo espressivo, "design" attiene invece al risultato finale e al suo corredo informativo. A tale scopo l'italiano ha termini più sfumati, come "modello" e "progetto".

Tuttavia, il disegno con cui la nostra cultura (sia accademica che di base) ci ha sempre messi a confronto, non è solo quello eseguito a mano libera, nel culto della destrezza e dell'ispirazione. C'è anche dell'altro, e si tratta appunto del disegno progettuale o, come più spesso si dice, "tecnico". "Tecnico" è aggettivo che può sembrare arido, ma la gamma di quelli che lo integrano è vasta e suggestiva. Come farsene un'idea? Senza andare troppo in là, soffermiamoci sul titolo di un vecchio manuale per la scuola media, uno di quelli che ancora giacciono nelle nostre soffitte: *Disegno intuitivo e strumentale*, pubblicato nel 1960 dalla casa editrice Poseidonia di Bologna.

E' un titolo che apre un mondo: "intuitivo" sta per il più corrente "a mano libera"; "strumentale" per tutto ciò che, evidentemente, si esegue con la guida di strumenti, fossero anche solo riga, squadra e compasso: dunque misurando, ordinando, componendo, prefigurando. Eppure ad avviso di molti, tra un disegno "intuitivo" ed uno "strumentale" vi è un divario incolmabile. Il primo passa per essere espressione spontanea e veritiera dell'io; il secondo, per mera esercitazione utilitaristica. E' un po' come se, cercando qualcosa di bello da leggere, guardassimo solo nello scaffale delle poesie e dei romanzi, equiparando l'intera collezione di saggi, manuali, atlanti e dizionari al libretto di istruzioni di un cellulare. ΔΔΔ

*Camillo Boito (Roma 1836-Milano 1914) fu architetto, scrittore e critico attivo principalmente a Milano, dove fu docente di Architettura all'Accademia di Brera, e nel Veneto, dove aveva studiato a Padova e Venezia. La sua proposta di un rinnovamento architettonico che ovviasse agli eccessi dell'ecllettismo mediante un linguaggio decorativo scelto, radicato nelle tradizioni locali, si concretizzò nella progettazione di edifici tra cui il Palazzo delle Debite a Padova (1873) e la Casa di Riposo per Musicisti a Milano (1899), in saggi teorici come Architettura del medioevo in Italia (1880), nonché nel restauro, filologicamente accurato, di edifici storici. Il brano che qui presentiamo con un titolo redazionale è tratto dall'articolo Una scuola di disegno per gli artigiani, uscito su L'Illustrazione Italiana, n. 4, 1877, in cui Boito si compiace per l'istituzione, ad opera del suo vecchio maestro Pietro Selvatico, dell'Istituto d'Arte di Padova. Il testo di Boito dimostra che l'espressione "disegno industriale" (in inglese "industrial design" o semplicemente "design") entrò in uso ben prima di quanto comunemente si creda e che, in linea di principio, tra decorazione e design non solo non vi sono fratture ma, anzi, vi è identità e continuità di intenti, all'interno del comune divenire storico.*

Questa scuola è diventata oramai il modello delle altre di disegno industriale, che si istituiscono nelle città d'Italia. È diretta da un uomo, il quale, benemerito della storia e della critica d'arte, non si è mai voluto contentare dei propri libri, ma, prima come presidente dell'Accademia di Venezia, ora come direttore della scuola padovana, ha sempre voluto incarnare con l'insegnamento le teorie ed i precetti.

Il marchese Pietro Selvatico ha fondato una vera e pratica scuola di disegno per gli artigiani: ha sciolto la grande difficoltà della scuola-officina. Scarpellini, stipettai, intagliatori, falegnami, modellatori, vasellai applicano nella scuola ciò che hanno imparato: non adoperano soltanto le matite e i pennelli, adoperano anche le stecche, gli scarpelli, le sgorbie, le raspe, escono dalla scuola artieri belli e fatti.

La scuola assume da privati committenti lavori in cui l'arte ornamentale serve all'industria, ed ha oramai tante alloggiamenti, che deve rifiutarne. [...] Bisogna vedere quei fanciulli come stanno quieti, silenziosi, attenti al proprio disegno, e come nello stesso tempo una fiammella di passione artistica li scalda fino dai primissimi sgorbii. Gli è che fin dal principio gli esercizi, secondo il nuovo metodo, richiedono una certa comprensione della forma, che obbliga l'allievo a tendere l'arco del cervello ed a fare con gli occhi i suoi bravi calcoli di proporzione e di misura. Non s'addormentano più, come facevamo noi nelle scuole della Accademia alla vecchia, sugli esemplari dell'Albertolli<sup>1</sup>: quei disgraziati esemplari, che non sono né ornamento, né geometria, ma sono calligrafia scipitissima. ΔΔΔ

---

## MARCO LAZZARATO • Decorazione e disegno industriale

---

Nel linguaggio corrente, la disciplina della Decorazione si definisce come quella che interviene sugli oggetti di uso comune, "applicandovi" le forme dell'arte. Il verbo "applicare" tradisce l'origine ottocentesca della definizione. È infatti sul finire del secolo XIX che, nelle Accademie di Belle Arti, si cominciò ad avvertire la necessità di una disciplina che si occupasse di decoro, stante il fatto che le arti tradizionali erano sempre meno in grado di assolvere a tale compito. Fino ad allora, sia per gli ovvi motivi legati alla civile convivenza, sia perché ne aveva ereditato struttura teoretica e pratica scolastica dalla retorica latina - arte liberale per eccellenza e dunque oggetto di insegnamento universitario - l'intera cultura occidentale identificava il proprio pilastro etico nella questione del decoro. Conseguentemente, pittura, scultura e architettura la assumevano come elemento paradigmatico di ogni loro attività.

Il passaggio dal XIX al XX secolo portò mutamenti epocali. Da un lato, la ricerca artistica spostava via via il proprio interesse dalla *comunità* all'*individuo*, assumendo idealismo prima, psicanalisi poi, come teorie di riferimento; dall'altro, la trionfante industrializzazione proponeva materiali e manufatti totalmente nuovi, su cui il problema del decoro andava risolto *ex novo*. Ne derivarono conseguenze paradossali: le arti tradizionali, definite "belle" perché capaci di imitare la natura, non solo rinunciarono alla propria storica funzione di fautrici del decoro, ma addirittura elevarono l'"indecoroso" a propria bandiera, in un quadro di totale arbitrio individualista. Tutto ciò, in un periodo storico nel quale il loro contributo sarebbe stato ancora più prezioso, stante, appunto, l'enorme massa di nuovi materiali e manufatti sui quali occorreva intervenire *ad hoc*.

Lasciato cadere l'aggettivo "belle", la separazione delle arti in "pure" ed "applicative" fu il tentativo di assicurare loro, da un lato, il prestigio culturale che la società industriale reclamava a gran voce; dall'altro, la

---

<sup>1</sup> Vedi G. Albertolli, *Ornamenti diversi inventati da Giocondo Albertolli Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano, 1782, voll 4 (n.d.r.).

flessibilità che il nuovo panorama tecnologico esige. Decorazione e Scenografia furono le nuove arti, sorte da questa risistemazione degli ambiti disciplinari. Ma il concetto stesso di "applicazione" testimoniava la diffusa convinzione che solo le forme ispirate al dato di natura fossero compatibili coi manufatti industriali. Esempio è in questo senso il decoro fitomorfo della macchine da cucire Singer, ancor oggi presenti in molte case come oggetti di affezione. Se a noi, così come ai detrattori razionalisti dell'ornato, tale impostazione risulta oggi discutibile, va detto tuttavia che alternative non ve n'erano, giacché le nuove forme, arbitrarie ed "indecorose", delle arti moderne, risultavano comunque "inapplicabili".

La distanza storica consente oggi, caduti i dogmi ideologici, di fare alcune valutazioni di merito. Premesso che anche nella bottega tradizionale si faceva attività progettuale, ma attraverso l'imitazione di modelli che lasciavano al maestro artigiano l'iniziativa sulle singole parti esecutive, la grande novità introdotta dalla rivoluzione industriale consistette, appunto, in un iter progettuale molto più dettagliato e meticoloso. La divisione industriale del lavoro imponeva la pianificazione anche di azioni banali come, ad esempio, piantare due chiodi. Il disegnatore industriale, cioè lo specialista capace di trasformare le idee e i prototipi dei vari inventori nei progetti necessari all'avvio delle macchine e delle catene di montaggio, divenne la figura-chiave del nuovo sistema produttivo. Il suo lavoro di progettista, in particolare di involucri e gusci esterni, è a tutt'oggi determinato dai processi industriali di cui egli è parte in causa. Processi che egli interpreta secondo le stesse, ferree regole di funzionalità ed economicità, che disciplinano il meccanismo interno. Nel disegnare l'involucro esterno, egli affronta il problema del decoro attenendosi al più a parametri quali il gusto corrente (si pensi ai primi apparecchi radio) o ai miti collettivi (ad esempio, gli *jukebox* "spaziali" degli anni '50). Questo perché il versante del decoro non gli appartiene né gli compete. La forma "estetica" o "bella forma", come la si definiva un tempo, compete all'artista. Sua è infatti la responsabilità di inventare le forme ritenute di volta in volta "belle", cioè "giuste", "opportune" e, infine, "decorose", dalla cultura corrente.

Ma la questione non è solo estetica. L'artista sa fornire soluzioni esteticamente valide perché è portatore di un sapere profondamente innervato nei principi della cultura coeva; tant'è che i suoi interlocutori, da sempre, sono il filosofo e/o il teologo. È proprio lì, nell'ambito del disegno "tecnico", che può esservi osmosi tra la il disegnatore industriale e l'artista, osmosi finalizzata a tradurre le forme migliori e più selezionate, correnti nelle arti figurative, in progetto industrialmente valido. Soprattutto quando un manufatto ha una destinazione pubblica che travalica la singola funzione dell'oggetto d'uso quotidiano, è importante che la sua forma finale sia portatrice di un plusvalore, della cui invenzione solo l'artista è capace, ovviamente a patto di adeguare le sue procedure ideative al sistema produttivo industriale. È in questo scenario che, sul finire del secolo XIX, emerge la figura del decoratore quale artista specializzato in disegno industriale, omologo e sinergico rispetto alla figura "tecnica" del disegnatore industriale propriamente detto. Si tratta di una polarità paritetica: al suo interno, il nuovo oggetto industriale può di volta in volta trovare la collocazione più opportuna fra i due poli opposti, quello artistico e quello tecnico.

Il secolo XX ci consegna una drammatica rottura, operata con criminale mistificazione, di questa iniziale unità bipolare. Il risultato fu una cultura dogmaticamente ornatofobica. Senza il polo artistico, infatti, quello tecnico, non deputato a produrre i modelli culturali di riferimento, entra in cortocircuito. Certo, il pensiero industriale per un certo periodo fu collocato sull'altare della filosofia, per cui le due posizioni, quella culturale e quella tecnica, sembrarono coincidere, ma si trattò dell'usurpazione temporanea di un mezzo rispetto ai fini. Ma torniamo alla questione più scottante, e cioè la mistificazione ornatofobica novecentesca.

Abbiamo definito l'ornato come tecnica trasversale alle arti, necessaria a sostenerne le opere quando, per ruolo o collocazione, assumono una funzione civile. L'ornato non è arte perché, in sé e per sé, non garantisce la forma finale del manufatto. Ovvero, la sua buona esecuzione non garantisce la buona forma finale dell'opera, oggetto invece di invenzione artistica nell'accezione più ampia. Fine dell'ornato è, tramite i propri repertori, fornire gli elementi formali necessari alla divisione ritmica delle superfici. L'idea di base è che, quanto più è estesa, una superficie omogenea è "indecorosa" e necessita di interventi che creino al suo interno armoniche partiture ritmiche. Che poi tali partiture prendano forma di foglie o amorini svolazzanti, lo si deve al gusto del momento e non ad una vocazione intrinsecamente naturalistica dell'ornato, i cui repertori spaziano dalle algide geometrie alle ipertrofiche anatomie, offrendo forme per qualunque tipo di intervento. Questo è l'equivoco di cui Adolf Loos si è fatto portatore. Tant'è che, nonostante i suoi furenti attacchi all'ornamento, da lui identificato come fitomorfo *tout court*, egli ha comunque rivestito e partimentato le vaste superfici interne delle sue architetture con incrostazioni marmoree ricche di venature (e costose, con buona pace della presunta economicità delle superfici lisce). Un'ulteriore conferma viene dai seguaci di Loos, protagonisti dell'algido razionalismo postbellico. Qui, all'ornatofobia calvinista delle architetture fa da contraltare un tripudio di rivestimenti lapidei, metallici e lignei usati al fine, appunto, di ornare le lisce superfici interne, evidentemente "indecorose" agli occhi degli stessi proponenti.

Se quanto detto fin qui è vero, si può avanzare una prima conclusione. L'ornato è strumento trasversale, tecnica artistica posta al servizio di tutti coloro che, a vario titolo, si occupano dell'invenzione della forma dei manufatti di uso civile. Esso deve tornare ad essere oggetto di "scolastica", rientrando nei cicli formativi che, a vari livelli, preparano queste figure. In quanto tecnica "canonica", esso costituisce un linguaggio condiviso che con la propria grammatica e sintassi consente un reale dialogo fra i vari specialisti della progettazione contemporanea, affetti da afasia creativa. Il tentativo di ricostituire l'unità polare fra arte e industria sulla base dell'arbitrio individualista, attraverso la "creatività" ed il personalismo, deve considerarsi ormai fallito. I distretti produttivi non possono giocare il loro futuro alla lotteria della creatività di un singolo designer, e i prodotti destinati a larga diffusione devono ontologicamente incarnare un'estetica comune, non esprimere il gusto del singolo. Su questi temi crediamo sia opportuno cominciare a dibattere. ΔΔΔ

---

## ENRICO MARIA DAVOLI • L'alba del design

---

A partire dal classico manuale di De Fusco<sup>2</sup>, la bibliografia italiana e straniera sul design e la sua storia pare concorde su un punto-chiave: l'espressione "industrial design" (o, per antonomasia, "design") si affermerebbe nei primi decenni del '900, essenzialmente in ambito nordeuropeo ed anglosassone, ed avrebbe il suo terreno di coltura in aziende di vaste dimensioni, produttrici di grandi quantità di beni di consumo e, a tal fine, spesso dotate di uffici di progettazione interni. Quelle aziende che fiorivano appunto in paesi come Gran Bretagna e Stati Uniti, dove la rivoluzione industriale aveva già trionfato, mentre in società come quella italiana l'industrializzazione e l'operaizzazione si affermavano in modo molto più tardivo.

Il brano di Camillo Boito antologizzato in questo numero di FD è in tal senso una sorpresa, e fa pensare che le cose non siano andate proprio così. Riferendosi agli insegnamenti impartiti presso il neonato Istituto d'Arte di Padova, Boito non esita a parlare di "disegno industriale". Si tratta di una locuzione per lui evidentemente consolidata, chiara ai lettori. Coloro che, nell'anno 1877, frequentano la scuola padovana, assimilano i rudimenti del disegno geometrico e di quello a mano libera, padroneggiano le relative griglie, maneggiano gli utensili necessari a dare la foggia e gli ornati opportuni all'oggetto da realizzare.

Che poi la fabbricazione dell'oggetto da parte dell'azienda committente ( falegnameria, oreficeria, fornace, officina tessile, stamperia...) segua procedure automatizzate o richieda invece gesti in parte ancora manuali, mai completamente identici a se stessi è, di fatto, cosa secondaria. E tale rimarrà anche più tardi, nel contesto di un disegno industriale ormai adulto, in cui progettista ed esecutore sono figure già ben individuate e separate: ad esempio nei vari laboratori artigianali che fanno capo alla *Wiener Werkstätte*, o nelle aule del *Bauhaus* o, ancora, in molto design scandinavo. Senza dimenticare le tante, piccole aziende italiane che, negli anni '50-'60 del '900, fanno trionfare il design nostrano in tutto il mondo, dando vita, col loro *know-how* artigianale, a mobili e suppellettili in serie numericamente modeste, inconciliabili con la grande industria.

Naturalmente, quella che qui interessa non è una mera questione di primogenitura: nella realtà globalizzata in cui viviamo, infatti, è ovvio e comprensibile che l'angloamericano "industrial design" venga preferito ai suoi omologhi italiani, francesi, tedeschi o di qualunque altra lingua. Interessa invece, e molto, chiarire le reali modalità attraverso le quali la definizione "disegno industriale" viene alla luce, smentendo la tesi ancor oggi più accreditata presso gli specialisti della materia.

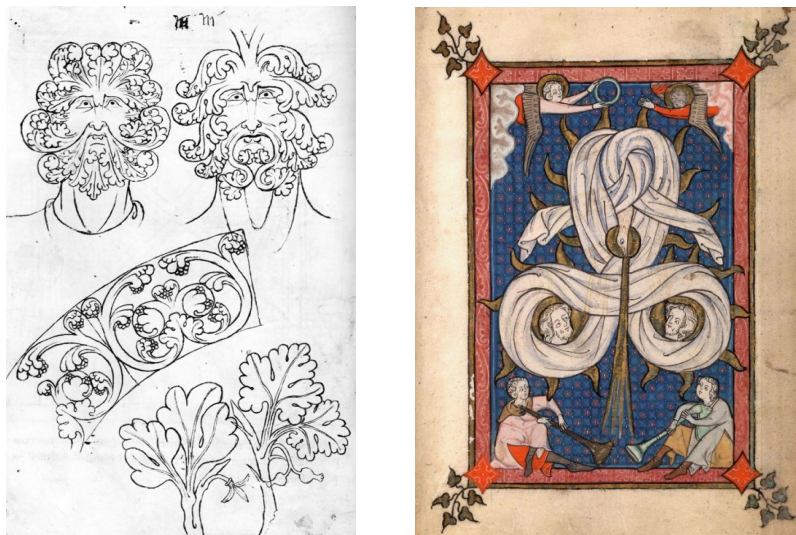
In altre parole, l'idea di rubricare determinati fenomeni come "disegno industriale" non matura, come spesso e volentieri si crede, solo ed esclusivamente dove l'apparato industriale abbia raggiunto proporzioni e regimi di funzionamento tali da far cadere ogni legame con le consuetudini precedenti. Come si desume dal testo di Boito, di "disegno industriale" si comincia a parlare anche altrove e ben prima. E cioè in un mondo - quello delle mille tradizioni artistico-artigianali che da sempre si innestano sul tronco vivo del decoro, producendo via via nuove ramificazioni ornatistiche e lasciando cadere quelle ormai obsolete - i cui esponenti più illuminati hanno compreso che la progettazione di tipo industriale, coi suoi protocolli chiari e dettagliati, è la sfida culturale con cui, piaccia o no, occorre misurarsi. Poco importa a questo punto se la catena di montaggio di tipo fordista è ancora di là da venire o, addirittura, non si perfezionerà mai del tutto.

Ecco allora che Boito può giustamente ironizzare sui repertori neoclassici pubblicati a fine '700 dall'Albertolli. Noi, lettori di oggi, non corriamo il rischio di confondere il suo punto di vista con l'atteggiamento di chi, trenta-quarant'anni dopo, vorrà fare *tabula rasa* di ogni ornamento, giacché Boito non intende affatto mettere in discussione la liceità del decoro e delle azioni che ne derivano. Egli vuole invece richiamare, così come generazioni di artisti-decoratori hanno sempre fatto prima di lui, la necessità di un periodica revisione del repertorio ornatistico e della corrispondente metodologia didattica. E' a questa visione costruttiva che oggi, non più all'alba ma al possibile tramonto del design, occorre ridare fiato. ΔΔΔ

---

<sup>2</sup> R. De Fusco, *Storia del design*, Roma-Bari, Laterza, 1985 e segg.

Nel suo taccuino, l'architetto Villard de Honnecourt mostra la genesi di una figura ornamentale, vegetalizzata, quale si poteva spesso vedere nella scultura gotica. Tutto si svolge come se la figura si trovasse ad essere dotata di un'estensione che la travalica, di una potenza che appare eterogenea (la forza germinativa del regno vegetale); quanto alla sua eterogeneità, tale potenza sembra rinviare ad una sorgente invisibile, irrappresentabile, trascendente. Nel contesto religioso di una chiesa gotica, gli spettatori del tempo non avevano difficoltà ad interpretare come divina l'origine di questa sorgente. La potenza di Dio si manifesta nell'ornamento.



Il *Cantico dei Cantici Rothschild*, manoscritto renano del 1300 circa, offre varie esemplificazioni di questo concetto. Il foglio 84 presenta una Trinità ornamentale: le tre figure divine sono legate l'una all'altra dall'intrecciarsi di un drappo bianco, una delle cui estremità ha la forma della colomba dello Spirito Santo: è un modo particolarmente originale - proprio perché ricorre ad una soluzione abitualmente riservata ad usi più decorativi - di visualizzare il mistero delle tre Persone unite in una sola Sostanza<sup>3</sup>.

Esaminiamo subito un altro caso di figurazione. Un utensile la cui forma risponde di norma alla funzione (ed è ciò che lo rende utile), non appena viene ornato comincia a smarrire la sua netta definizione funzionale: il valore estetico ne mette a repentaglio il valore d'uso. Adolf Loos sosteneva che noi (i moderni) non abbiamo più la disposizione d'animo che si richiede per mangiare in un piatto decorato con un *Rapimento di Proserpina*<sup>4</sup>. Voleva forse sottolineare la contraddizione insita in un utensile *ornato* - una contraddizione che il primo proprietario del piatto riusciva ancora a tollerare, forse perché meno razionalista di quello attuale, per il quale la qualità estetica è divenuta funzione esclusiva di una certa classe di oggetti (le opere d'arte). Certo vi sono dei casi-limite in cui l'oggetto utile è talmente decorato da risultare inutilizzabile, come i piatti di portata di Bernard Palissy, dove le decorazioni non ricoprono solo la superficie dell'oggetto, ma ne debordano, come se i legumi, i pesci ed altri animali che le compongono, vi fossero realmente posati sopra<sup>5</sup>. Ma quand'anche ben più modesto, il minimo ornamento rischia di trasformare un utensile in opera d'arte. L'assenza di ornamento che regna nel design dal Bauhaus in poi, è semplicemente un altro modo di ornare l'oggetto d'uso, di sfumarne la funzione tramite la forma - tant'è che gli oggetti di design sono ora esposti nei musei.

Così, nel momento stesso in cui si pone al confine tra forma figurativa e forma astratta, l'ornamento introduce una tensione dialettica tra quelle forme e l'oggetto. L'ornamento si annida negli interstizi. Nel secolo XIX i repertori di motivi ornamentali si sono andati moltiplicando, in ossequio allo spirito tipologico e sistematico dell'epoca<sup>6</sup>. E all'improvviso è venuta meno la natura interstiziale e mutevole dell'ornamento. L'ornamento

3 J.F. HAMBURGER, *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven-London, Yale University Press, 1990, pp. 118-142.

4 A. LOOS, *I superflui (Deutscher Werkbund)* [1908], in A. Loos, *Parole nel vuoto*, cit., p. 209.

5 L. AMICO, *Bernard Palissy et ses continuateurs: à la recherche du Paradis terrestre*, Paris, Flammarion, 1996.

6 Vedi ad esempio O. JONES, *The Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856.

non è una forma, è un rapporto. La sua grande forza sta nel fatto che non c'è cosa che non possa diventare ornamento o ricevere ornamento: dal *Rapimento di Proserpina* su un piatto alla *Genesi* dipinta sulla volta della Cappella Sistina. L'ornamento non ha limiti, è esso stesso il superamento dei limiti.

Insomma l'ornamentalità - il carattere ornamentale - di una forma o di un oggetto li rende eccessivi rispetto alla loro definizione, alla loro funzione: in una parola, alla loro essenza. Tale eccesso si può interpretare come un surplus inutile, perfino nocivo - ed è questa l'interpretazione convenzionale, occidentale, modernista: «*less is more, more is less*», come diceva Mies van der Rohe. Ma già nel secolo XV, Alberti definiva la bellezza come ciò a cui non si può aggiungere né togliere nulla, senza intaccarne la perfezione finale<sup>7</sup>. E' una definizione vagamente tautologica, che lascia scarso spazio all'aggiunta ornamentale, e che deriva dall'idealismo neoplatonico di Cicerone. Questi era in effetti un cultore di questo tipo di definizioni in tema di Bellezza, e Alberti era un suo attento lettore. Come ogni idea platonica, anche questa si definisce in essenza, per la sua identità a se stessa: la Bellezza è bella<sup>8</sup>. L'ornamento, in quanto supplemento, non vale a definire un'essenza; semmai introduce il tarlo della differenza nel dominio dell'Identico.

L'eccesso ornamentale è stato rigettato dall'estetica classica<sup>9</sup> in base a questi principi essenzialisti. Ma lo si è anche potuto interpretare in un senso più positivo - a suggerircelo vi sono in Occidente buona parte dell'antropologia e un settore minoritario della filosofia<sup>10</sup> - in quanto manifestazione della *potenza* della forma ornamentalizzata o dell'oggetto ornato. L'ornamento intensifica la forma o l'oggetto ornati, li demoltiplica entro se stesso. Questa intensificazione assume due forme principali: la frattalizzazione e la piegatura. ΔΔΔ

---

## BEATRICE GIANNONI • Il disegno per la decorazione architettonica dipinta

---

Da strumento di studio ausiliario a pittura, scultura e architettura, tra Rinascimento e secolo XX il disegno è assunto ad espressione autonoma, artisticamente compiuta. La sua identità è quindi, oggi, duplice: da un lato, il pubblico privilegia in esso la pura abilità dell'artista, che sintetizza in pochi tratti un universo di forme e stati d'animo; dall'altro, gli addetti ai lavori lo concepiscono come il linguaggio deputato a prefigurare, analizzare e comunicare le proprie ricerche. Di fatto, il disegno per la decorazione appartiene alla seconda, più tradizionale tipologia, pur avendo in molti casi i titoli per rientrare anche nella prima. Durante le lezioni-laboratorio di qualsiasi scuola d'arte, studenti ed insegnanti tracciano schizzi per spiegare, in pochi istanti, concetti non esprimibili a parole. Si pensi per esempio alla rappresentazione in sezione che permette di visualizzare la forma di un oggetto, il suo oggetto dal piano di origine, le ombre proprie e portate che genera e, se in scala, le misure. L'operatore che ha seguito studi artistici tradizionali e completi ha, in punta di matita, una vera e propria lingua, autonoma e universale, che consente di tradurre una forma tridimensionale su un supporto bidimensionale. Tale è la funzione del disegno nelle fasi progettuale ed esecutiva di una decorazione murale dipinta, e tanto più nella tradizione ligure del *trompe-l'oeil* simulante stucchi a rilievo.

Quando ci si accinge a ridipingere un'antica facciata, la progettazione scaturisce da un lavoro di ricerca sugli elementi decorativi originali. Se questi sono ancora visibili, si procede ad un rilievo, ricalcandoli direttamente sul muro, fotografando i particolari e l'insieme, prendendo misure, producendo schizzi e bozzetti per analizzare, comprendere e colmare eventuali lacune dovute allo stato di degrado. Se il degrado è tale da rendere la decorazione quasi illeggibile - il che è frequente nelle pareti esterne - il rilievo potrà anche comportare la ricerca di documenti e foto storiche, nonché la creazione di bozzetti preparatori in scala. Il termine "disegno" è dunque nel nostro caso sinonimo di progetto, di sintesi strutturale. Ciò è tanto più evidente quando si parla di impianti, di apparati o di strutture a carattere decorativo.

Tanto nel prospetto di un edificio quanto in una parete interna, la divisione degli spazi e il posizionamento degli elementi costituenti la decorazione deve avere un'unità logica e armonica che obbedisca a regole storicamente consolidate, anche quando si tratta di architettura contemporanea. Le invenzioni di Leon Battista Alberti, Bramante e Michelangelo, l'armonia ineffabile e al tempo stesso razionale di Palladio, e tante altre proposte nate dallo studio umanistico dell'architettura classica, sono state un punto di riferimento

---

7 L.B. ALBERTI, *Della pittura* [1436], Roma-Bari, Laterza, 1975, p.

8 Si veda ad esempio l'interpretazione ciceroniana del *Timeo* citata da J. PIGEAUD, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995, p. 49: «Se colui che è intento alla realizzazione di un'opera non distoglie lo sguardo da una forma e prende quella a modello, l'opera non potrà che riuscire perfetta».

9 Essa lo ammetteva solo in forma attenuata, misurata, funzionale: quella del "decoro" (dalla parola latina *decor*, avente la stessa etimologia del verbo *decere*: "convenire").

10 Una filosofia in cui, come dice Spinoza (*Etica*, IV, def. 7), l'essenza è potenza, ossia non è determinabile a priori in base a una definizione ideale e tautologica, ma a posteriori e caso per caso: l'essenza di un cane è in ciò che in esso si realizza; insomma una definizione etica o etologica piuttosto che ontologica. Si veda in proposito G. DELEUZE, *Spinoza e il problema dell'espressione* [1968], trad. it. Macerata, Quodlibet, 1999.

fondamentale per oltre cinque secoli. La genialità dell'invenzione dell'ordine gigante, la sovrapposizione o l'uso di uno solo dei tre ordini classici (o dei cinque vitruviani), le licenze manieristiche nella composizione di basamenti, colonne, bugnati, cornici, fregi ed altri elementi, hanno costituito una grammatica della lingua decorativa ancor oggi imprescindibile.

La partitura dei prospetti rinascimentali-manieristi genovesi rispecchia esternamente la funzionalità interna dell'edificio, e continua a riproporsi fino agli inizi del '900 con il medesimo, ben collaudato schema: un basamento - spesso bugnato - al piano terra; finestre allineate e sovrapposte in almeno due ordini architettonici, siano essi reali o simulati pittoricamente. In particolare, per il palazzo aristocratico si parlerà di piani nobili e ammezzati, per il condominio borghese di piani tutti uguali. Il tutto, scandito orizzontalmente da parapetti o cornici e "legato" verticalmente, sugli spigoli dell'edificio, da cantonali. Su questo modello-base, altri elementi potranno di volta in volta aggiungersi, per dar vita ad apparati sempre più complessi.

Per definire la qualità di un edificio, Leon Battista Alberti parla nel suo *De re aedificatoria* (1450) di "armonia tra tutte le membra nell'unità di cui fanno parte". Assimilando metaforicamente architettura e anatomia, egli adombra una concezione del bello analoga a quanto avviene in natura - dove gli organismi tendono al tempo stesso all'armonia e alla funzionalità - lasciando intendere come architettura e decorazione siano, in fondo, la stessa cosa. Ecco perché, ad esempio, non si vedrà mai un bugnato pesante, ad altorilievo, collocato ai piani superiori di una facciata. Sarebbe come se un corpo umano avesse gli arti o altre parti mutate di posizione, con un risultato né gradevole a vedersi, né strutturalmente plausibile. Ipotizzando di dover progettare *ex novo* un prospetto dipinto (e a maggior ragione nel caso se ne debba riordinare uno che abbia subito ridistribuzioni spaziali interne), si dovrà dunque far riferimento agli ordini e alle regole della composizione antica, anche nel caso si vogliano utilizzare elementi decorativi differenti da quelli classici.

Ultima fase del progetto è il disegno di ornati e di altri particolari da riprodurre su carta in scala 1:1, nonché la realizzazione dei relativi spolveri. È da sottolineare come quest'ordine di grandezza, rispondente alle misure reali dell'oggetto, sia l'unico col quale il decoratore si confronti durante tutte le fasi di lavorazione (tranne nel caso di bozzetti preparatori che servono perlopiù ad illustrare il lavoro alla committenza o a terzi). Nello specifico dei finti stucchi, o di altri motivi aggettanti, l'operatore dovrà saper correttamente visualizzare gli spessori aggettanti ("soffitti") ed i lati ("fianchi") che, nella decorazione a rilievo, il fruitore coglierà dal proprio specifico punto di vista.

I prospetti di un edificio vengono colti, dalla strada o dalla piazza in cui sorgono, da infiniti punti di vista e, nella simulazione del rilievo, prenderne in considerazione uno solo significherebbe procurare distorsioni da tutti gli altri. Le più antiche facciate dipinte genovesi sono risolte secondo due diverse modalità: o in prospettiva centrale, cosicché le linee di tutti gli oggetti convergono verso la colonna di finestre mediana; o, nel dedalo degli stretti "carugi" del centro storico, privilegiando un punto di vista laterale, con le distorsioni che inevitabilmente ne derivano. È probabile che la progressiva sostituzione degli ornati medioevali e protorinascimentali, di gusto ancora prettamente grafico-pittorico, con partiture *trompe-l'oeil* simulanti elementi strutturali plasmati in stucco, fosse stata dettata da ambizioni scenografiche, connesse alla pratica degli apparati effimeri celebrativi. Più tardi, come testimoniano le decorazioni in esterno eseguite nei secoli XVIII, XIX e XX, si optò per la riduzione degli oggetti e la rappresentazione in prospettiva centrale di ogni singolo elemento.

Questo sapiente artificio sfrutta la capacità del cervello umano di compensare la visione dell'oggetto, rappresentato sulla base di dati parziali, elaborandone una propria, completa e corretta indipendentemente dal punto di vista. L'inganno che si viene a creare è determinato in primo luogo da come gli elementi vengono disegnati, ed è poi accresciuto, nella sua verosimiglianza, dagli effetti cromatici del chiaroscuro. In una facciata dipinta l'osservatore vede tutto l'apparato dal basso. Esclusi i piani del basamento che stanno al di sotto dell'altezza dei suoi occhi, egli percepirà tutti gli spessori aggettanti (quelli che, come si è già detto, in linguaggio tecnico si chiamano "soffitti"). Tali elementi dovranno essere inclusi nel disegno esecutivo in scala 1:1 ricavato da quello, in proiezione ortogonale e in scala ridotta, del progetto. Riassumendo: se si disegnano e si dipingono tutte le singole parti in visione centrale e ad esse si aggiungono, correttamente, i lati scorciati e gli spessori degli oggetti determinati dall'altezza rispetto all'osservatore, si ottiene l'illusione di essere di fronte ad una struttura architettonica in rilievo.

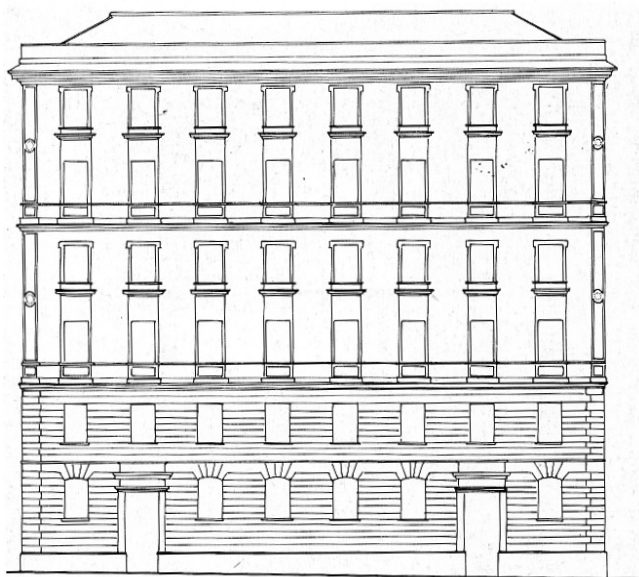
Dopo aver preparato tutto l'occorrente su carta, si può procedere alla tracciatura su muro. Disegnare sul prospetto di un palazzo è come trovarsi di fronte ad un enorme foglio di carta: le squadre vengono sostituite da metro a nastro, filo a piombo e livella. La matita viene quasi interamente sostituita dalla lenza (un filo di cotone ritorto, teso e battuto sul muro dopo averlo passato in una terra colorante) con la quale si tracciano gli ingombri ortogonali di quadrature, cornici ecc. Determinati questi, si può procedere alla battitura degli ornati e di altri particolari architettonici tramite spolvero. La tecnica dello spolvero è la stessa descritta da Cennino



Cennini alla fine del '300 ed usata nei secoli da tutti i pittori murali. Il disegno occorrente viene ricavato dall'originale mediante ricalco su carta (oggi per comodità spesso si usa quella trasparente "da lucido"), e successivamente bucato con un grosso ago, seguendo rigorosamente le linee tracciate. Una volta collocato sul muro, nella giusta posizione, e battuto con un apposito tampone (un sacchetto in stoffa contenente una terracolora in polvere), il foglio trasferisce il disegno sul muro attraverso i fori. Va da sé che uno spolvero può essere replicato più volte, identico a se stesso, con la ripetitività seriale che caratterizza ogni *pattern* decorativo, semplicemente spostando il foglio sul muro. Questa è la pratica odierna dell'esecuzione ad intonaco asciutto. Per quel che riguarda la tecnica a fresco, fino ai primi decenni del secolo scorso si usava ripassare con un chiodo, solcando l'intonaco, le linee delle lenze e degli spolveri, per evitare che l'umidità dell'arenino (lo strato di intonaco finale composto da grassello di calce e sabbia fine) e, in particolare, la causticità della calce, cancellassero o rendessero poco leggibile il disegno, prima della stesura del colore. L'uso del chiodo determinava anche un leggero ma efficace effetto tridimensionale, che spesso è ancor oggi di aiuto nel rilievo dei decori antichi.

Ad un osservatore superficiale, il disegno per la decorazione architettonica potrebbe apparire come una semplice, sottostante trama riportata, ed un ovvio ausilio tecnico in fase progettuale. In realtà, più ancora forse che in altri procedimenti artistici, esso è la struttura portante dell'intero apparato decorativo, e si rivela determinante soprattutto per quanto riguarda l'illusionismo dell'effetto finale, per ottenere il quale non ci si può affidare unicamente all'abilità pittorica dell'esecutore. Se ci si sbaglia nel valutare le dimensioni di un "soffitto" o di un "fianco", nel tracciare la modanatura di una cornice o i raggi di curvatura di una voluta, il senso strutturale ed estetico può risultarne completamente stravolto. Va anche detto che nella fase di stesura del colore, in un certo senso, si continua a disegnare: infatti tutti gli elementi, sia lineari sia curvi ("fianchi", "soffitti", listelli, tori, gole, scozie, ecc.), che costituiscono le cornici, si realizzano, anche con il colore, tramite righe a tinta piena o sfumate a pennello.  $\Delta\Delta\Delta$

Indicazioni bibliografiche: E. FORSSMAN, *Dorico Ionico Corinzio nell'architettura del rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1973 • S. GHIGINO, *La realtà dell'illusione*, Milano, Hoepli, 2006 • G. ROTONDI, A. SIMONETTI (a cura di), *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, atti del convegno, Genova 15-17 aprile 1982, Genova, Sagep, 1984.




---

### *Le immagini di questo numero*

---

p. 1: Christopher Dresser, *Schematizzazione di motivi botanici*, 1855 ca, penna e acquarello su carta, Londra, Victoria & Albert Museum • p. 5: Villard de Honnecourt, *Foglio dal "Livre de portraiture"*, 1230 ca, Parigi, Bibliothèque Nationale de France; *Foglio 84 dal manoscritto del "Cantico dei Cantici Rothschild"*, sec XIII, Yale, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library • p. 8: *Prospetto del palazzo di via della Libertà a Genova, civici 8-8a*, dal Progetto per la Commissione d'Ornato, 1886, Genova, Archivio Storico Comunale.

---

### *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