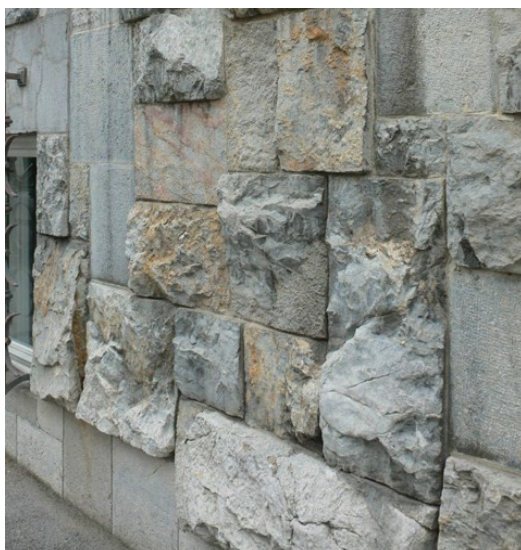


# FAREDE©RAZIONE

Rivista bimestrale di discussione sui temi del decoro in arte • numero 34 • luglio/agosto 2017

[www.faredecorazione.it](http://www.faredecorazione.it)



## SOMMARIO

|  |   |
|--|---|
| EDITORIALE • Immobilismo ed immobilismo  | 1 |
| VLADIMIR NABOKOV • Carta da parati   | 2 |
| MARCO LAZZARATO • La lingua della decorazione e l'afasia dell'architettura contemporanea | 3 |
| ENRICO MARIA DAVOLI • Animalismo e decorazione   | 5 |
| LUCA SOMMARIVA • Il volante automobilistico, dalle origini al 1930                       | 6 |
| LIBRI • Rodolfo Papa • Papa Francesco e la missione dell'arte                            | 8 |
| <i>Le immagini di questo numero</i>  | 8 |
| <i>Redazione e contatti</i>  | 8 |

## EDITORIALE • Immobilismo ed immobilismo

È oggi molto vivo il dibattito intorno agli usi aggiuntivi, diversi dalla normale accessibilità, del patrimonio storico-artistico. Musei e palazzi storici dati in affitto per eventi mondani; suolo pubblico chiuso al viavai quotidiano per svolgervi iniziative ad ingresso limitato; allontanamento di prestigiose istituzioni dalle sedi originarie per fare posto a spazi commerciali, messi a bando secondo il criterio della migliore offerta. Queste sono alcune delle modalità, ventilate o già in essere, di cui si parla. A supporto di ciò, vi è chi sostiene che opere d'arte e monumenti hanno alti costi di gestione e, per il bene della comunità, devono diventare fonte di reddito, aprendosi a forme di sfruttamento privatistico. Vi è invece chi ribatte che tale redditività è illusoria, che ogni centro storico vanta un tessuto imprenditoriale e sociale che è in sé una ricchezza da tutelare, e che la vera priorità dovrebbe andare alla cittadinanza che frequenta, vive e fa vivere un luogo.

Per quanto ci riguarda, aderiamo a questa seconda impostazione, e tanto più in quanto essa rispecchia la Costituzione, materiale prima ancora che formale, di un paese civile. Costituzione che prevede l'inalienabilità assoluta, coi diritti e i doveri che ne derivano per ciascuno, di taluni beni di alto valore culturale e simbolico, da considerarsi essenziali quanto l'acqua potabile o le cure mediche. I fautori di una visione immobilista del patrimonio storico-artistico (perché di questo si tratta in fondo: costruire, vendere, affittare), a questo non pensano. Essi amano presentarsi come i nemici dell'immobilismo pubblico. Ma con ciò sposano l'idea, assolutamente immobilista e preconcetta, che solo ciò che è già prezioso e "storico" in sé, meriti sostegno e valorizzazione. Quando invece è proprio il patrimonio che essi creano *ex novo*, spesso facendosi bastare il minimo o ancor meno, che avrebbe bisogno di un *surplus* di investimenti capaci di tradursi in decoro durevole, in vivibilità quotidiana. ΔΔΔ

*Scrittore russo naturalizzato statunitense, Vladimir Nabokov (1899-1973) fu autore di romanzi, saggi critici, traduzioni, nonché di testi dedicati alle sue due grandi passioni extraletterarie, l'entomologia e il gioco degli scacchi. La sua scrittura, sensibilissima alle geometrie dello spazio e del tempo, eccelle nell'elaborare giochi di specchi, in cui realtà ed immaginazione, memoria ed oblio si avvicendano in modo tragicomico. Pnin, il romanzo da cui è tratto il brano qui proposto con un titolo redazionale, fu pubblicato negli Stati Uniti nel 1957, due anni dopo Lolita (1955), che aveva dato a Nabokov la celebrità internazionale. Il protagonista del libro, Timofej Pnin, è un anziano, goffo professore russo esule negli Stati Uniti, che, da un lato, rimugina incessantemente un passato ormai lontano e, dall'altro, deve misurarsi con la comunità di immigrati russi e di altre nazionalità europee che, come lui, esercitano l'insegnamento nei collegi americani. In questo brano Pnin, seduto sulla panchina di un giardino pubblico, è assalito dal ricordo di una malattia patita all'età di undici anni nella sua casa di San Pietroburgo, e di come, nel delirio della febbre, il disegno della carta da parati incollata alle pareti gli apparisse enigmatico ed arcano. Tra sonno e veglia, il rompicapo della carta da parati diventa metafora di un'esistenza in cui anche l'uomo è elemento ornamentale, dettaglio che appare e scompare. Il risveglio di Pnin sulla panchina lo riconsegna ad un mondo che sembra, esso stesso, carta da parati, luogo in cui l'ordine si traveste da caos. L'edizione consultata è: Vladimir Nabokov, Pnin, Milano, Mondadori, 1967, traduzione di Bruno Oddera, pp. 27-30.*

Accanto al suo letto si trovava un paravento a quattro ante di legno lucido, con decorazioni in pirografia che rappresentavano un viale per equitazione rivestito di foglie morte, un laghetto con ninfee, un vecchio ingobbito su una panchina, e uno scoiattolo che teneva tra le zampe anteriori un oggetto rossastro. Timoša, bambino metodico, si era domandato più volte che cosa potesse essere l'oggetto (una noce? Una pigna?), e ora che non aveva altro da fare si accinse a risolvere questo noioso enigma, ma la febbre che gli martellava nel capo sommergeva ogni tentativo con la sofferenza e il panico. Ancor più opprimente fu la sua lotta con la carta da parati. Era sempre riuscito a vedere che sul piano verticale una combinazione formata da tre raggruppamenti diversi di fiori viola e da sette diverse foglie di quercia si ripeteva un certo numero di volte con consolante precisione; ma ora lo infastidiva il fatto incontestabile che non riusciva a scoprire quale sistema di inclusioni e delimitazioni determinasse il ripetersi orizzontale del disegno; che un simile ripetersi esistesse era dimostrato perché poteva scorgere qua e là, lungo tutta la parete tra il letto e l'armadio e tra la stufa e la porta, il riapparire di questo o quell'altro elemento della serie, ma quando cercava di andare a destra o a sinistra partendo da un gruppo determinato di inflorescenze e di sette foglie, subito si smarriva in un intrico incomprensibile di rododendri e di querce. Stando alla logica, se il perfido disegnatore - il distruttore di intelligenze, l'amico della febbre - aveva nascosto la chiave del disegno con una cura così mostruosa, quella chiave doveva essere preziosa quanto la vita stessa e, una volta ritrovata, avrebbe dato a Timofej Pnin la salute di sempre, il suo mondo d'ogni giorno; e questa lucida - ahimé, troppo lucida - riflessione lo costringeva a perseverare nella lotta.

La sensazione di essere in ritardo su una tabella oraria odiosamente rigorosa come quella della scuola, del pranzo o del sonno, aggiungeva il disagio di una goffa fretta alle difficoltà d'una ricerca che stava sconfinando nel delirio. Il fogliame e i fiori, con tutte le complicazioni del loro ordito intatte, sembravano distaccarsi, in un insieme ondulante, dal loro sfondo celeste pallido che, a sua volta, perdeva la propria piattezza cartacea e si dilatava in profondità finché il cuore dell'osservatore quasi scoppiava reagendo a tale espansione. Egli riusciva ancora a distinguere attraverso le ghirlande autonome certe parti della sua camera di bambino più tenacemente attaccate alla vita delle altre, come il paravento laccato, il riflesso di un bicchiere, i pomoli d'ottone della testata del letto, ma tutto ciò ostacolava le foglie di quercia e i fiori opulenti ancor meno di quanto il riflesso di un oggetto interno sui vetri d'una finestra avrebbe ostacolato la visuale dello scenario esterno percepito attraverso gli stessi vetri. E il testimone e la vittima di questi fantasmi, pur essendo ben rimboccato nel letto, veniva a trovarsi al contempo, in armonia con la duplice natura di quanto lo circondava, seduto sulla panchina di un giardino pubblico verde e viola. In un momento di deliquio, ebbe la sensazione di stringere finalmente la chiave che aveva cercato; ma, giungendo da molto lontano, un vento fruscante, il cui molle suono aumentò di volume man mano che esso agitava i rododendri - ora senza fiori e ciechi - confuse qualsiasi disposizione razionale che l'ambiente di Timofej Pnin aveva avuto un tempo. Era vivo e questo bastava. Lo schienale della panchina contro il quale era ancora abbandonato tornò ad essere reale quanto i suoi vestiti, o il portafoglio, o la data del grande incendio di Mosca... il 1812.

Uno scoiattolo grigio comodamente accovacciato a terra davanti a lui stava assaggiando un nocciolo di pesca. Il vento cessò, poi, di lì a poco, tornò a smuovere il fogliame. ΔΔΔ

La decorazione architettonica, così come ce l'ha consegnata la storia dell'arte dei secoli XV-XIX, è una vera e propria lingua. Col termine “lingua”, gli studiosi designano un linguaggio che, fra altri omologhi, assurge al ruolo di lingua ufficiale di uno Stato, facendo retrocedere gli altri al rango di “dialetti”. Ne discendono, sul piano culturale, implicazioni rilevanti, che normalmente si tende a ignorare. Entriamo subito nel merito: se la decorazione è una lingua, cosa ne consegue sul piano operativo?

L'architettura ha, per così dire, i suoi dialetti tradizionali, legati alle varie tipologie costruttive: lignee, lapidee e in laterizio. Quest'ultima tipologia, vuoi per la prevalente diffusione nelle costruzioni urbane, vuoi per la caratteristica alternanza di pietra e mattoni in facciata (pilastrate e architravi delle finestre, fascioni marcapiano, eccetera), venne utilizzata dagli architetti rinascimentali come base per le loro ricerche legate al recupero della lingua architettonica classica. Paraste, capitelli, modanature, fregi, il tutto proporzionato e composto secondo le regole desunte da Vitruvio e dai ruderi romani, furono perciò le “parole” della nuova lingua, sovrapposta al vecchio linguaggio dell'edilizia in mattoni. Venne così elaborata, nel periodo che corre dal Serlio al Palladio, la trattatistica concernente il patrimonio grammaticale e sintattico su cui, nei secoli successivi, si fondarono tutte le scuole di architettura che, da San Pietroburgo a Washington, declinarono la lingua negli edifici che oggi conosciamo. La lingua architettonica era anche lingua della decorazione, perché, a differenza di quelli usati nella decorazione romanico-gotica, i suoi “vocaboli” - e cioè colonne, capitelli, triglifi, eccetera - prescindevano dalle strutture costruttive, cosicché li si poteva usare a posteriori, sia per decorare edifici nuovi ma ancora “al grezzo”, sia per riqualificare quelli esistenti.

Chiarito cosa si debba intendere per “lingua”, occorre ora capire cosa ne sia degli altri linguaggi nel frattempo retrocessi a dialetti. Innanzitutto, vi è da osservare che la differenza fra lingua e dialetti non è necessariamente funzionale (spesso infatti i dialetti rimangono più efficaci nell'uso corrente), ma bensì legale: è con la lingua, e solo con essa, che uno Stato scrive i propri documenti ufficiali. Questa constatazione apparentemente ovvia determina conseguenze irreversibili sul piano culturale. Ogni linguaggio, per quanto articolato ed efficace, nel momento in cui viene retrocesso a “dialetto”, rimane automaticamente tagliato fuori dalla ricerca scientifica e culturale *in fieri*. Conseguenza di ciò è che chi lo parla, pur godendo del “quieto vivere in provincia”, resta totalmente impossibilitato ad accedere ai grandi temi culturali a lui coevi, e ad interagire con essi. Si definiscono perciò “minori” le produzioni letterarie e musicali dialettali, a prescindere dal fatto che, in sé e per sé, possano essere interessanti ed oneste.

Tornando a noi: quale lingua si parla e si insegna oggi nel mondo dell'arte e, quindi, della decorazione? Chiunque, a qualsiasi livello, abbia oggi esperienza di “scolastica” artistica, non può fare a meno di constatare quale babele la scolastica dei linguaggi della modernità, tanto enfatizzata negli scorsi decenni come sinonimo di libertà espressiva, abbia generato. Gli sforzi attuali per trovare un comune denominatore, o esaltando la generica espressione individuale o, al contrario, eludendo ogni proposizione formale per fare ricorso ad un concettualismo retorico, stanno in realtà producendo qualcosa di molto simile ad un'afasia programmata. Quello della lingua è quindi il vero problema attuale, giacché una società pensa con la lingua con cui parla, e con essa elabora i concetti condivisi, tali da consentire una generale evoluzione culturale. Viceversa i linguaggi, i dialetti, i gerghi, gli *slang*, restano appannaggio della comunità che li usa, generando interesse solo da un punto di vista folklorico o etnologico.

Ripercorrendo le vicende artistiche degli ultimi secoli, appare chiaro che una lingua, buona o cattiva che fosse, la decorazione l'ha sempre avuta. Dal Rinascimento, cioè dal momento in cui venne rimessa in uso la lingua classica, fino all'Art Déco, la decorazione ha sempre operato, nel bene e nel male, su un'idea di lingua comune, usando i “dialetti”, cioè le tradizioni particolari, come arricchimento e “coloritura” della lingua ufficiale nelle sue declinazioni locali. Fu con il '900 e le sue drammatiche vicissitudini che il quadro cambiò radicalmente. In quel contesto, le principali culture egemoni esasperarono l'idea di palingenesi sociale, lanciando progetti di lingue totalmente nuove, a sostegno delle rispettive visioni del mondo. Vi è un abisso fra il progetto giacobino di rinnovamento sociale e il furore palingenetico dell' “uccidiamo il chiaro di luna” futurista. Il primo produsse un morigerato Neoclassicismo, il secondo intervenne radicalmente sulla genetica del sistema linguistico, ponendosi a modello di tutte le avanguardie coeve e successive. Per quanto concerne in particolare il nostro settore, vi è anche da mettere nel conto che, da un lato, la cultura novecentesca sferrò in nome del modernismo un attacco senza precedenti alla lingua architettonico-decorativa classica, mentre, dall'altro, quest'ultima ebbe la sventura di venire vistosamente adottata dai regimi totalitari, con la *damnatio memoriae* che poi ne conseguì sul piano politico-culturale più generale.

Libertà incondizionata dell'individuo, espressione dell'io, celebrazione della tecnologia e del “nuovo”, sono

stati gli utensili coi quali prima si è sfrondata l'albero della *lingua* classica, poi se ne è abbattuto il tronco. Raggiunto l'obiettivo ideologico - persa cioè la lingua tradizionale - il nodo storico è arrivato al pettine e si assiste ora al disperato tentativo di ratificare una nuova lingua, cercando di mettere insieme gli eterogenei assiomi modernisti di partenza. La disperazione nasce dal fatto che una lingua è uno strumento complesso. Essa ha bisogno di regole e di una scolastica, perché deve essere insegnata. Ma come fissare regole riguardo a ciò che nega a priori l'esistenza di regole? Come erigere a canone ciò che è programmaticamente arbitrario? Come fissare una scolastica in ciò che viene filosoficamente esaltato come pura espressione dell'io individuale? Inoltre la lingua è uno strumento comunicativo pienamente umano e non può basarsi sui linguaggi frammentari, settoriali, imposti dai semilavorati e dai nuovi materiali industriali, come nella proposta razionalista. Per fare un esempio: con il linguaggio novecentesco dell'astrazione lirica non si possono esprimere i concetti che caratterizzano quella geometrica, ed entrambi escludono programmaticamente la possibilità della figurazione mimetica, che rimane quindi un altro linguaggio. A loro volta, tutti questi linguaggi sono altra cosa rispetto a quelli che, prendendo le mosse da Duchamp e dal dadaismo, altro filone importante della cultura novecentesca, negano programmaticamente l'opera.

È sempre più evidente che, fra tutti i linguaggi sperimentali proposti dalla modernità, nessuno ha oggi la caratura per assurgere davvero a "lingua", anche perché vi è un'ulteriore aggravante: in quanto strumenti "bellici", eminentemente polemici, molti di essi risentono di una elaborazione estemporanea, velleitaria, e sono perciò intrinsecamente impossibilitati, per la mancanza di coerenti regole grammaticali e chiare strutture sintattiche, a divenire lingua. Se questo è il problema, qual è la soluzione? Un linguaggio s'impone sugli altri come lingua, o per coercizione, a seguito di guerre e invasioni, o per intrinseca, migliore funzionalità rispetto ai propri omologhi. Le avanguardie novecentesche pensavano di risolvere la questione nella prima maniera, ma per fortuna così non è stato, ed oggi non rimane che la seconda opzione.

Cosa si intende per "intrinseca migliore funzionalità"? Chi è portatore di un linguaggio e lo vuole candidare a lingua, per prima cosa deve testarlo sui livelli superiori della cultura. Non vi è dubbio che esso funzioni bene sul piano della comunicazione corrente, ma regge la composizione poetica? Se sì, reggerà anche la proposizione teologica? E quella scientifica? La complessa vicenda letteraria che, da Dante Alighieri fino a Galileo Galilei, fece assurgere il volgare al rango di lingua, dimostra che un linguaggio che voglia guadagnarsi sul campo i gradi di lingua, deve vincere molte battaglie. Ma vi è una seconda operazione da condurre in parallelo: l'acquisizione della terminologia scientifica pertinente. Per ciò che concerne il nostro settore, Vitruvio ce ne fornisce un fulgido esempio: nel suo *De Architectura*, egli latinizza i concetti fondanti dell'architettura greca, ed acquisisce così come sono i termini tecnici intraducibili, quali "simmetria", "triglifio", "metopa". Gli architetti rinascimentali compiono la stessa operazione eleggendo a propria lingua il volgare: essi infatti volgarizzano i concetti latini e, al tempo stesso, fanno propri i termini tecnici non traducibili, quali "cimasa", "cimbria", "proporzione", eccetera.

Il rango di lingua va quindi conquistato sul campo, vincendo le battaglie, che nell'arte riguardano il senso e il decoro e, parallelamente, dotandosi di opportune armi, cioè i termini scientifici pertinenti al livello culturale ed al settore disciplinare. Si potrebbe concludere citando con sconforto il fallimento dell'arte "privata" novecentesca nel momento in cui, oggi, la si vuole proporre come "pubblica". Ma se è vero quanto detto fin qui, ognuno può trarre da sé le proprie conclusioni. ΔΔΔ



Il genere animalistico è tra quelli che, nella storia dell'arte, hanno maggiormente cooperato alla decorazione architettonica. E non solo a quella: si pensi alla storia del mobile, dove, fin dall'antichità, gambe, piedi, braccioli, innesti di piani perpendicolari, placche metalliche ed altri dettagli costruttivi, sono rifiniti in forma di zampe unghiate, zoccoli, teste, corna, becchi, spire, squame, conchiglie (e l'elenco potrebbe continuare) mutate da mammiferi domestici e non, pesci, insetti, uccelli, anfibi, serpenti, crostacei ed altro. Ma è certamente la scultura di grandi dimensioni quella che ha lasciato le testimonianze più vistose: si va dai protiri delle chiese medievali, con le colonne poggianti su leoni accovacciati, alle mensole e ai capitelli con dettagli zoomorfi, alle fisionomie bovine, feline, canine, ovine, equine che decorano edifici di ogni tipologia: i palazzi come le fortezze, i teatri come i municipi, i parchi pubblici come i fori boari, le rimesse e i magazzini come le università. Ciò si è verificato a tutte le latitudini e in tutte le civiltà, a prescindere dalle diverse concezioni architettonico-decorative, stante il fatto che ovunque la specie umana ha sempre dovuto fare i conti con quelle animali, o combattendole, o sfruttandone la capacità lavorative e produttive.

La domesticazione degli animali, oppure la convivenza forzata tra questi e gli uomini, in strutture quali giardini zoologici, circhi, ippodromi, ha anche prodotto un genere animalistico autosufficiente, che si incunea fin dentro l'arte moderna. Basti pensare ai pittori e scultori dei secoli XVIII-XX, da George Stubbs a Giulio Aristide Sartorio, da Pierre-Jules Mêne a François Pompon, da Sirio Tofanari a Rembrandt Bugatti. Perfino un caso a sé come Antonio Ligabue, il *naïf* emiliano che visse ai margini del consorzio umano e quasi esiliato da esso, emerge proprio per la capacità di ridare un sussulto di vitalità al genere animalistico, grazie a ciò che l'artista osservava nelle campagne, al circo e nell'illustrazione popolare.

Arte ed architettura continuano ancor oggi ad attingere all'identità animale e, dall'inglese Damien Hirst all'italiano Davide Rivalta, sono molti gli artisti che legano in tutto o in parte agli animali le proprie attuali fortune. Tra le varie mostre in tema si può citare, del 2010, *Pagine da un Bestiario fantastico. Disegno italiano nel XX e XXI secolo*.<sup>1</sup> Nei casi qui nominati e in molti altri, non mancano i tentativi di ambientare l'identità animale nello spazio architettonico, anche in modo permanente e su scala monumentale, come è avvenuto a Davide Rivalta nella città di Ravenna, coi gorilla in bronzo per il Palazzo di Giustizia (2002), o coi rinoceronti disegnati a grafite nella sede dell'Autorità Portuale (2008). La soluzione adottata in casi come questi punta tutto su un'impaginazione fotocinematografica, disassata, "altra" rispetto al contenitore architettonico. Ma al di là della cifra virtuosistica e spettacolare e dell'effetto straniante, a cosa ci si può aggrappare in casi come questi per ricostruire un rapporto tra architettura ed arte? A ben poco, temiamo. Già, perché "straniante" è - tanto per fare un esempio - anche il carro armato utilizzato per il film *Don Camillo e l'onorevole Peppone* (1955) che da decenni staziona in una piazza di Brescello, cittadina della bassa reggiana: eppure nessuno ha mai pensato di considerarlo un'opera d'arte.

La parola-chiave è (l'abbiamo volutamente utilizzata nelle righe che precedono) "identità". Cosa ne è dell'identità animale, per quel poco che noi esseri umani possiamo davvero conoscerne, in artisti ed opere come quelli appena ricordati e in molti altri che si potrebbero menzionare? Nel loro lavoro, la cifra naturalistica è dettagliata e suggestiva, ma come potrebbero esserlo le foto scattate dall'interno di un fuoristrada durante un safari, o le immagini di animali fantastici e preistorici vista attraverso la realtà aumentata, indossando un casco-visore come quelli che ormai spopolano nei negozi specializzati. Attraverso immagini come queste l'uomo, con l'alibi di non volerli disturbare o modificarne l'equilibrio ecologico, volontariamente si segrega dagli animali, preferendo la rappresentazione in 3D alla realtà. Insomma, siamo di fronte a un naturalismo di stampo ottocentesco - analitico e virtuosistico, proprio come nell'idea positivista, esotista, coloniale, che era alla base della zoologia del tempo - ma disincarnato, virtuale. L'"identità" lascia così il posto alla tanto decantata "alterità": concetto inconsistente, eppure molto gettonato quando si vuole evocare il panorama dei rapporti con altre etnie o civiltà o forme di vita. È forte il sospetto che l'"altro da sé", il "diverso", il "selvaggio" vengano in realtà declinati in quanto pura e semplice estraneità, mera digitalizzazione, alla maniera dei documentari TV in stile *Focus* o *National Geographic*.

Meglio non entrare nemmeno nel merito del dialogo che queste opere dovrebbero intrattenere con lo spazio architettonico. Un tribunale popolato di gorilla - per restare al caso di Ravenna - potrebbe avere senso in un *sequel* cinematografico del *Pianeta delle scimmie*, ma non è per nulla detto che possa averlo in un luogo politico-civile per eccellenza qual è un vero tribunale. E al di là dei paradossi e delle battute, non serve invocare, per dare un qualche senso alla soluzione-gorilla, la scarsa qualità architettonica dell'edificio, o la

1 Vedi S. Ferrari, S. Goldoni, F. Gualdoni (a cura di), *Pagine da un Bestiario fantastico. Disegno italiano nel XX e XXI secolo*, catalogo della mostra, Modena, Galleria Civica, 2010.

drammaticità delle questioni che vi si dibattono, o la particolare condizione psicologica di chi vi entra. Al contrario, tutti questi aspetti avrebbero richiesto una riflessione partecipe e costruttiva, per una volta non ancorata all'imperativo animalista.

Al di là del realismo più o meno pronunciato, il vero principio di realtà a cui la vita animale può aspirare in arte, è proprio quello della decorazione, che da sempre attinge alla zoologia per ordinare/ornare oggetti e manufatti di ogni dimensione. Trasformandole in elementi decorativi e inserendole nelle opportune partiture, l'uomo si appropria di tutte le forme animate che lo circondano. E ne trae risorse preziose, perché sono proprio queste le forme che meglio contemperano iconismo e aniconismo, naturalismo e stilizzazione geometrica, avendo già in sé tutti i possibili *pattern* dettati da madre natura. ΔΔΔ



### LUCA SOMMARIVA • Il volante automobilistico, dalle origini al 1930

Se esiste, tra quanti rientrano nella progettazione di un'automobile, un elemento in cui agli aspetti funzionali di base si sovrappongono elementi decorativi, simbolici e metaforici, il tutto in continua evoluzione stilistica, questo è in primo luogo il volante. Esso è l'organo su cui maggiormente si concentra l'interazione tra uomo e macchina, il primo su cui lo sguardo si posa una volta entrati nell'abitacolo, e l'ultimo da cui si stacca uscendone. È quindi comprensibile che tutti gli sviluppi tecnici ed estetici di cui l'automobile è stata testimone, si siano concentrati nella forma del volante: forma a sua modo "perfetta" ma, in realtà, sempre ulteriormente perfezionabile e modificabile.

Il volante non è solo l'organo che consente al conducente di direzionare il veicolo, ma è anche quello che, più di tutti, permette di "sentire" l'automobile, di provare le sensazioni che gli amanti delle quattro ruote apprezzano. Esso si è continuamente rinnovato nel tempo, grazie a migliorie che gli hanno permesso di diventare sempre più influente nell'economia generale del veicolo, qualificandosi a poco a poco come il centro di comando e gestione di diverse componenti dell'auto. In oltre un secolo di storia, questo elemento è sempre stato oggetto di grandi cure, dal punto di vista tecnico come da quello stilistico, e con particolare attenzione alle componenti ergonomiche.

D'altra parte, a partire dai primi anni venti del '900, lo studio approfondito dell'aerodinamica e della plasticità delle carrozzerie sono diventati irrinunciabili per imporre i nuovi modelli automobilistici su un mercato sempre più vasto. E dalle componenti esterne, sempre più accuratamente modellate, verniciate e cromate, a quelle interne - si tratti di sedili, strumentazioni di bordo o, appunto, del volante - il passo è stato molto breve. In questo articolo, il primo di una serie che intende sinteticamente ripercorrere la vicenda del volante automobilistico dalle origini ai giorni nostri, ci soffermeremo su alcuni dei modelli usciti tra l'età eroica delle origini e la fine del terzo decennio del secolo XX, scelti fra i più noti ed esemplari.

Le prime automobili propriamente intese appaiono in Europa negli anni ottanta del secolo XIX. Esse non sono dotate del volante come oggi lo si conosce, ma di una barra posizionata lateralmente o centralmente, che permette di direzionare il mezzo. La velocità è in quest'epoca molto modesta, aggirandosi attorno ad un massimo di 30 km/h, cosicché la barra permette di controllare comodamente il veicolo. Appartiene a questa tipologia quella che è considerata la prima auto moderna, la Motorwagen uscita presso la tedesca Mercedes-Benz nel 1886. La Motorwagen è dotata di una piccola barra verticale molto simile al manubrio delle biciclette, denominato anche a "T". Pochi anni dopo, nel 1891, la francese Peugeot mette in produzione la Typ 2, essa pure caratterizzata da uno sterzo a barra, ma dalla forma differente rispetto alla Motorwagen: non

più a “T”, ma costituita da una barra in metallo inclinata in direzione del conducente.

Con l'aumentare delle prestazioni, soprattutto per quanto riguarda la velocità, inevitabilmente lo sterzo a barra mette in mostra tutti i suoi limiti. Nel 1896, il volante fa la sua prima apparizione su una vettura Panhard & Levassor nella competizione automobilistica Parigi-Rouen. Da quel momento in poi, diverse automobili saranno attrezzate col volante, anche se fino ai primi anni del ventesimo secolo molte continueranno ad adottare lo sterzo a barra. È solo a partire dalla metà del primo decennio del secolo XX che il volante prende definitivamente il sopravvento.

La barra di comando lascia dunque spazio ad uno strumento molto più comodo e pratico, che permette di avere un maggiore controllo del veicolo. Oltre all'aumento delle velocità medie, un'influenza determinante in tal senso viene dall'automobilismo sportivo, con un calendario di gare sempre più frequenti e di grande impatto sul pubblico. Poco a poco, l'automobile non verrà più vista unicamente come mezzo di trasporto più o meno comodo ed efficiente, ma anche come protagonista di pratiche agonistiche di grande fascino, e come catalizzatore di sogni e miti collettivi.

Esce nel 1908 una delle vetture-simbolo nella storia dell'automobile: si tratta della Ford Model T, la prima auto costruita adottando *in toto* gli strumenti e le procedure della catena di montaggio. Il volante di questa vettura è moderno e in anticipo sui tempi, anche rispetto a molti altri prodotti negli anni successivi. Lo caratterizzano una corona in legno, quattro razze in acciaio e, appena dietro, sul piantone dello sterzo, la leva dell'acceleratore. Negli anni immediatamente successivi, oltre ad essere utilizzato da ormai tutte le aziende costruttrici, il volante viene anche valorizzato con l'aggiunta di molteplici comandi che permettono al conducente di gestire direttamente, senza distogliere le mani dalla guida, alcune delle funzioni dell'auto. Al giorno d'oggi, quasi tutti i volanti delle auto sono dotati di tasti multifunzione che, anche se per motivi ed usi diversi, richiamano molto quelli collocati sullo sterzo delle auto degli anni dieci del secolo XX, come appunto la Model T.

Durante il primo ventennio del secolo XX i volanti sono caratterizzati da ampie e spesse corone circolari. D'altra parte, il servosterzo e le moderne tecnologie che coadiuvano nella guida, rendendola più agevole e comoda, non sono ancora stati sviluppati, cosicché le grandi dimensioni del volante sono indispensabili per una buona gestione del mezzo. Molti volanti sono dotati di tre o più razze in acciaio o legno, nonché di comandi le cui funzioni variano dalla gestione della potenza del motore, al cambio marce, alla gestione degli ammortizzatori.

Nel 1914, la Rolls Royce inizia a produrre la 40-50 HP. Al centro del volante di questa vettura sono posizionati i controlli per il motore conosciuti anche come ECU: in sostanza, l'attuale centralina. Essi permettono al conducente di settare nel modo più opportuno, intervenendo direttamente dal volante, alcuni dei parametri più importanti per il funzionamento dell'auto. Cinque anni più tardi, nel 1919, la Isotta Fraschini mette in produzione la Modello 8. Anche qui, il volante si caratterizza per il posizionamento, nella zona centrale in cui le razze si incrociano, dei comandi per regolare la messa a punto del motore. Il tutto avviene attraverso tre leve: una per l'anticipo, una per la proporzione della miscela aria-benzina ed una per la posizione dell'acceleratore. Ma i volanti delle due auto sono accomunati anche dal design fresco, moderno e con le quattro razze disposte a x; in entrambi i casi, poi, la corona e parte delle razze sono rivestite in materiale plastico di colore nero.

In molte vetture da corsa degli anni venti, il volante spicca per un'impugnatura più morbida, alle volte rivestita in pelle o similpelle, ed appare più grande del normale, poiché fuoriesce dai piccoli abitacoli progettati per ospitare il singolo pilota. Nello scorcio finale del decennio, l'influenza dello *Streamlining* statunitense è ormai alle porte anche in Europa, ma diverse case automobilistiche continuano a produrre modelli dallo stile classico e dalle forme squadrate. Carrozzeria e volante della Mercedes Typ 770 del 1930 aderiscono in pieno a questo *trend* che, peraltro, nella auto da parata, pensate per occasioni ufficiali, non verrà mai meno del tutto, anche quando, dopo la seconda guerra mondiale, i canoni dello *styling* all'americana, con forme e colori potentemente enfatizzati, avranno preso il sopravvento ovunque nel mondo, in forme più o meno pronunciate.

Quello della Typ 770 è un volante molto grande, caratterizzato da un raggio ampio, con una corona molto sottile e quattro razze incrociate. Corona e razze sono ricoperti di materiale plastico nero. Nel centro sono presenti una seconda corona più piccola che funge solo da elemento decorativo, il logo della casa di Stoccarda, e tre piccole leve che permettono di aggiungere altrettante marce “extra” al motore. Potremmo considerarlo il culmine e, in parte, già il canto del cigno, di un design del volante concepito in termini classici, primonovecenteschi, che rimangono come un emblema dei primi quaranta-cinquant'anni di storia dell'automobile.  $\Delta\Delta\Delta$

La chiesa cattolica e il suo più importante esponente, il sommo pontefice, vengono continuamente citati e chiamati in causa su molteplici argomenti, dai rapporti tra scienza ed etica, al terrorismo fondamentalista, ai movimenti migratori, salvo essere poi ignorati quando si dibatte di temi apparentemente meno importanti, come quelli che riguardano l'arte, la cultura e la vita quotidiana. Un simile strabismo non può essere casuale. Il fatto è che, per interrogarsi seriamente su certi argomenti, occorre andare oltre lo sfoggio di un solidarismo e di un umanitarismo di facciata, e, di conseguenza, abbandonare rendite di posizione fin troppo remunerative. Si direbbe che evangelizzazione e teologia siano ben accette purché si esauriscano in affermazioni generiche, mentre al contrario riescono sgradite, non appena pretendono di ficcare il naso in questioni che si vorrebbero riservate ad una *élite* di supposti specialisti ed esperti di settore. Molto più comodo rifugiarsi, come spesso si fa anche da parte cattolica, nelle frasi fatte, invitando le autorità ecclesiastiche ad aprirsi al “nuovo” e al “contemporaneo”.

Il pittore, storico e critico d'arte Rodolfo Papa non è, per fortuna, tra coloro che compiono questa abdicazione che sa di autolesionismo. Il suo *Papa Francesco e la missione dell'arte* (Siena, Cantagalli, 2016) è in tal senso la continuazione del precedente *Discorsi sull'arte sacra*, uscito presso lo stesso editore nel 2012. Analizzando un'imponente mole di documenti che raccolgono il magistero ufficiale della chiesa e, contemporaneamente, interrogando critici ed esegeti fra i più rigorosi ed attenti sulla scena artistica recente, Papa ha steso un testo utile e coraggioso. Il libro investiga gli aspetti dottrinali e filosofici imprescindibili per chi vuole fare arte cristiana. Ma lo fa senza erigere barricate e, al tempo stesso, senza eludere le contraddizioni e i problemi che sono sotto gli occhi di tutti. Niente autoritarismo fine a se stesso dunque, ma accettazione di un principio di autorità e di responsabilità, che non riguarda i soli credenti. Un principio di autorità e di responsabilità che non può essere eluso per sempre, se non rassegnandosi a concepire l'arte come un *optional* banale, meramente privatistico, relitto di una civiltà ormai tramontata.  $\Delta\Delta\Delta$



Le immagini di questo numero

p. 1: Joze Plecnik, *Biblioteca Nazionale Universitaria (particolare dello zoccolo a bugnato rustico)*, 1936-41, Lubiana • p. 4: John Soane, *Schizzo con ipotesi ricostruttiva di abitazione preistorica*, 1809 circa, Londra, John Soane Museum • p. 6: Davide Rivalta, *Sculture per la corte interna del Palazzo di Giustizia di Ravenna*, 2002 ([www.finanzaonline.com](http://www.finanzaonline.com)) • p. 8: Il volante Ford “Model T”, 1908.

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato  
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • e-mail: [info@faredecorazione.it](mailto:info@faredecorazione.it)