FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 8 · marzo/aprile 2013
www.faredecorazione.it

Sommario

Editoriale / Vietato fumare	*pagina 1*
Fonti / Come si costruisce la voluta ionica · JACOPO VIGNOLA, ANDREA PALLADIO	*2*
Saggi / Il senso di una scelta · MARCO LAZZARATO	*4*
Saggi / Apparecchiare gli ornamenti · ENRICO MARIA DAVOLI	*6*
Bar Sport / Inaugurazione	*6*
Cartoline / Centrale nucleare di Chernobyl, giugno 2011 · LAURA TOSITTI	*7*
Libri / Discorsi sull'arte sacra · RODOLFO PAPA	*7*
Segnalazioni / Patricia Urquiola · FRANCESCA SPEZIA	*8*
Le immagini di questo numero	*8*
Redazione e contatti	*8*

Editoriale / Vietato fumare

"Bisogna essere assolutamente moderni" è il monito lasciato scritto da Arthur Rimbaud in *Una stagione all'inferno*. Era il 1873, centoquarant'anni fa. Consegnando questa eredità alle generazioni che sarebbero venute dopo di lui, il giovane poeta francese già si accingeva ad abbandonare la letteratura e a partire per l'Africa. Lì egli si sarebbe occupato non di poesia ma, appunto, di essere assolutamente moderno, consegnandosi in toto alla vita e al mondo. Da quel momento la sua fama sarebbe risuonata ovunque, senza che praticamente una riga andasse ad aggiungersi alla sua opera già conclusa.
"Bisogna essere assolutamente contemporanei", affermano oggi gli epigoni di Rimbaud. Ma non vanno in Africa o anche solo a comprare la sigarette. Al contrario, essi identificano il proprio ruolo sociale e il proprio stesso destino personale nella completa devozione al contemporaneo. Come si esplica questa devozione? In primo luogo nel proliferare di figure e discipline dedicate al contemporaneo. Solo nell'ambito delle arti non si contano ormai più le "scienze" e le "tecniche" del contemporaneo. Un oggetto di studio per definizione sfuggente ed instabile viene sottoposto ad una sorta di TAC permanente. In realtà le radiografie prodotte da questa imponente macchina diagnostica dicono poco o nulla dello stato di salute del paziente, mentre dicono molto delle paure, velleità, ossessioni, affezioni di chi sta dall'altra parte, indossando il camice bianco.
Forse la differenza è proprio questa: nel moderno era permesso, addirittura consigliato uscire ogni tanto per andare a comprare le sigarette, nel contemporaneo è vietato. E se il tanto sospirato quarto d'ora di celebrità ci cogliesse proprio mentre siamo dal tabaccaio? ΔΔΔ

Con questo titolo redazionale pubblichiamo due brani, rispettivamente di Andrea Palladio (1508-1580) e Jacopo Vignola (1507-1573), concernenti la costruzione della voluta ionica. Nel brano [1]*, Palladio dà le istruzioni per costruire la classica forma a spirale dei suoi capitelli ionici. Nel brano* [2]*, Vignola propone altre due soluzioni, leggermente diverse tra loro. Riproduciamo in entrambi i casi l'illustrazione originale. Fonti: A. Palladio,* I quattro libri dell'architettura *(1570), libro I, capitolo XVI; J. Vignola,* Regola delli cinque ordini d'architettura *(1562), tavola XX.*

[1] Per fare il capitello si divide il piede della colonna[1] in diciotto parti, e dicenove[2] di queste parti è la larghezza e lunghezza dell'abaco[3], e la metà è l'altezza del capitello con le volute, onde viene ad esser alto nove parti e meza. Una parte e meza si dà all'abaco col suo cimacio[4], l'altre otto restano alla voluta, la quale si fa in questo modo. Dall'estremità del cimacio al di dentro si pone una parte delle decinove, e dal punto fatto si lascia cadere una linea a piombo la quale divide la voluta per mezo, e si dimanda cateto[5], e dove in questa linea è il punto che separa le quattro parti e meza superiori e le tre e meza inferiori, si fa il centro dell'occhio della voluta, il diametro del quale è una delle otto parti, e dal detto punto si tira una linea la quale, incrociata ad angoli retti col cateto, viene a dividere la voluta in quattro parti. Nell'occhio poi si forma un quadrato, la cui grandezza è il semidiametro di detto occhio e, tirate le linee diagonali, in quelle si fanno i punti ove deve esser messo nel far la voluta il piede immobile del compasso, e sono, computatovi il centro dell'occhio, tredici centri, e di questi l'ordine che si deve tenere appare per li numeri posti nel disegno. L'astragolo[6] della colonna è al diritto[7] dell'occhio della voluta. Le volute vanno tanto grosse nel mezo quanto è lo sporto[8] dell'ovolo[9], il quale avanza oltra l'abaco tanto quanto è l'occhio della voluta. Il canale della voluta va al paro del vivo della colonna[10]. L'astragalo della colonna gira per sotto la voluta, e sempre si vede, come appar nella pianta[11], et è naturale che una cosa tenera, come è finta esser la voluta, dia luogo ad una dura come è l'astragolo, e si discosta la voluta da quello sempre ugualmente. Si sogliono fare negli angoli de' colonnati o portici di ordine ionico i capitelli c'abbiano le volute non solo nella fronte, ma anco in quella parte che, facendosi il capitello come si suol fare, farebbe il fianco, onde vengono ad avere la fronte da due bande[12] e si dimandano capitelli angolari, i quali come si facciano dimostrerò nel mio libro dei tempii.

A *abaco*
B *canale, overo incavo della voluta*
C *ovolo*
D *tondino sotto l'ovolo*
E *cimbia*
F *vivo della colonna*
G *linea detta cateto*
Nella pianta del capitello sono i detti membri contrasegnati con l'istesse lettere
S *l'occhio della voluta in forma grande*
Membri della basa secondo Vitruvio
K *vivo della colonna*
L *cimbia*
M *bastone*
N *cavetto primo*
O *tondini*
P *cavetto secondo*
Q *orlo*
R *sporto* ΔΔΔ

1 *Piede della colonna:* il diametro della colonna misurato alla base della colonna stessa.

2 *Dicenove:* diciannove.

3 *Abaco:* elemento parallelepipedo a base quadrata, è la parte superiore del capitello, a diretto contatto con la trabeazione.

4 *Cimacio:* cimasa, ossia modanatura posta ad incorniciare la sommità di un elemento architettonico, in questo caso l'abaco.

5 *Si dimanda cateto:* si chiama cateto (dal greco *káthetos*, "linea perpendicolare").

6 *Astragolo:* astragalo, modanatura, liscia o decorata, a sezione semicircolare convessa, posta a separare la colonna dal capitello. Si chiama anche tondino o bastone, come lo stesso Palladio scrive più avanti, in legenda, alle lettere D, M, O.

7 *Al diritto:* allo stesso livello, sulla stessa linea d'orizzonte.

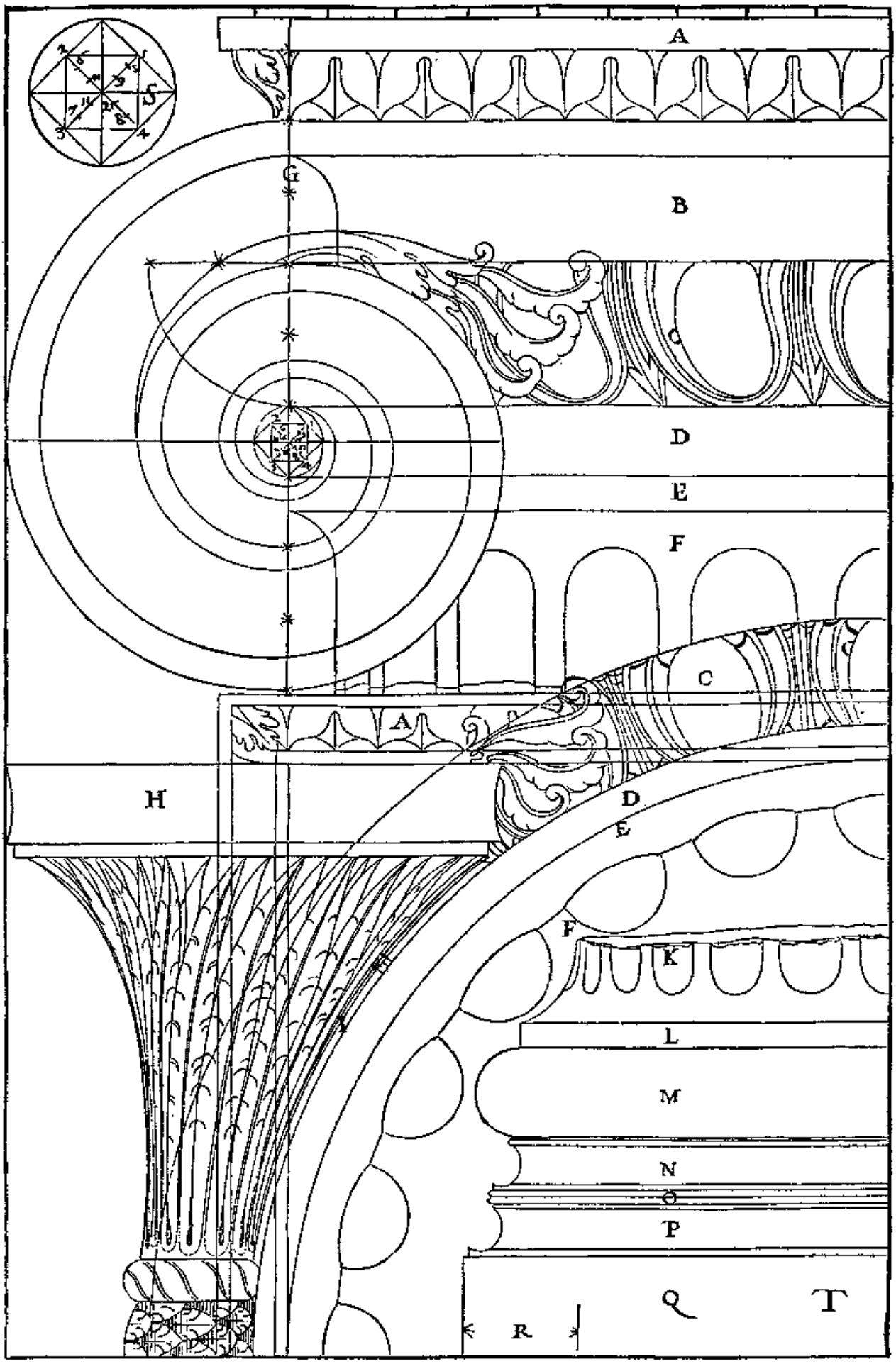
8 *Sporto:* sporgenza, aggetto.

9 *Ovolo* (detto anche *toro* o *echino*): modanatura costituita da forme ovoidali intervallate da elementi verticali detti "dardi" o "frecce".

10 *Va al paro del vivo della colonna:* è tangente alla circonferenza della colonna.

11 *Come appar nella pianta:* qui e più avanti, nella legenda, il Palladio fa riferimento ad un'altra illustrazione del suo trattato, che non riproduciamo.

12 *Da due bande:* su due lati del capitello.


A
B
C
D
E
F
G
H
K
L
M
N
O
P
Q
R
T

[2] Tirato il cateto di questa prima voluta et un'altra linea in squadro[13] che passi per il centro dell'occhio si divide il detto occhio nel modo segnato di sopra nella figura A, et si comincia poi al primo punto segnato 1, et si gira col compasso una quarta di circolo dipoi al punto segnato 2, si gira l'altra quarta et così procedendo si fa i tre giri compitamente. Per far poi la grossezza del listello[14] sì come egli è la quarta parte della larghezza che lascia di sopra il primo giro così si ha da partire ciascuna di quelle parti c'hanno servito per centri in 4 et girando poi oltre, 12 quarte di circolo con quelli centri sarà fornita.

Volendo fare la voluta nel modo qui di sotto disegnata tirasi la linea detta cateto la quale sarà alta parti 16 d'un modulo. 9 parti devono restare di sopra del centro et parti 7 disotto et in detto centro far la divisione della circonferenza in parti 8 come è disegnata. Dipoi devesi fare il triangolo BCD che la linea BC sia parti 9 d'un modulo et la linea CD sia parti 7 et perché si può vedere et conoscere per il disegno fatto per numeri parmi che basti a saperlo formare. Dipoi devesi rapportare su le linee che ne dividono la circonferentia della voluta li punti della linea BC come si vede per numeri segnati. Et nel girare poi da un punto all'altro si trova il centro mettendo il piede fermo del compasso sul punto segnato 1, et allargandolo fino al centro dell'occhio della voluta si tira un poco di circonferenza dentro a detto occhio poi senza movere il compasso si mette il piede fermo sopra il punto segnato 2, et dove va ad intersecare su quella poco di circonferenza segnata quivi serà il centro della circonferenza da 1 a 2 poi si mette il piede fermo del compasso sul punto 2 et si stringe al centro dell'occhio della voluta et si tira parimente un poco di circonferenza poi senza movere il compasso si mette il piede fermo sul punto 3, et girando dove s'interseca su quella poco parte di circonferenza quivi sarà l'altro centro che tirarà la parte di voluta da 2 a 3 et così si procede di mano in mano. ΔΔΔ

Saggi / Il senso di una scelta · MARCO LAZZARATO

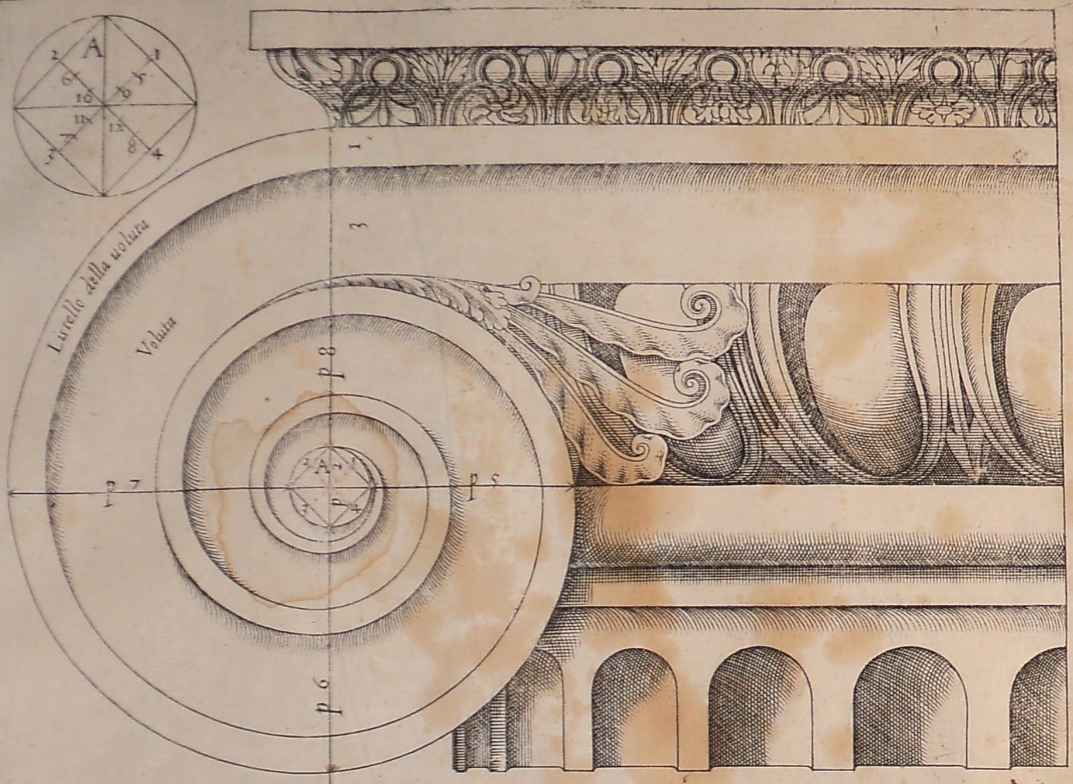
Disegnare la voluta del capitello ionico seguendo le indicazioni fornite da Andrea Palladio ne *I quattro libri dell'architettura* potrebbe sembrare un gesto inattuale ed archeologico. Niente di più falso: il linguaggio palladiano resta esemplare nel merito e nel metodo, e la voluta ionica è ancor oggi un'invenzione paradigmatica entro quella fondamentale via al decoro architettonico che fu aperta dagli maestri rinascimentali e si spinse fino alla modernità, per essere poi abbandonata con motivazioni pretestuose e ideologiche. L'eredità palladiana permaneva nel decoro dell'architettura civile italiana ancora negli anni trenta del '900, prima che l'ideologia loosiana delle "bianche muraglie" trasformasse i palazzi in capannoni.
Si consideri innanzitutto l'unità di misura adottata da Palladio: la diciottesima parte del piede della colonna. Il sistema di misurazione a moduli è il pilastro portante dell'invenzione, tutta rinascimentale, degli ordini architettonici, e il testo di Palladio ne è la più chiara e immediata dimostrazione. Posto che l'unità di misura si trae da una parte significativa del progetto stesso - in questo caso il diametro della colonna - ogni misurazione successiva ne scaturisce attraverso una serie di divisioni (1/2, 2/3 eccetera) o di moltiplicazioni (le diciannove parti dell'abaco ad esempio), che la rendono già di per sé proporzionata ed armonica con tutte le altre. Si tratta di un procedimento completamente diverso dall'attuale, in cui le varie parti vengono pensate e composte in base ad una unità di misura astratta qual è il metro, ossia la quarantamilionesima parte del meridiano terrestre.
Veniamo ora al capitello ionico[15]. Come tanti altri elementi che compongono il sistema greco degli ordini, anch'esso deriva da un archetipo ligneo, il capitello "a stampella" costituito da un tronchetto di legno posto di traverso sulla sommità della colonna, per meglio distribuire il peso. In sostanza, la parte contenente le volute non è un capitello vero e proprio ma un pulvino, cioè un secondo elemento sovrapposto al capitello costituito dall'echino sottostante. Ma va detto subito che ciò che è filologicamente rilevante oggi, in passato lo era molto meno o passava addirittura inosservato.
Sappiamo infatti che, quanto a cognizioni storiche e archeologiche, la cultura rinascimentale non andava oltre lo studio dei ruderi romani. In altre parole, Palladio e i suoi contemporanei ebbero come oggetto di analisi dei manufatti nei quali la motivazione territoriale e culturale propria degli ordini greci era già stata largamante superata, per sfociare in un linguaggio astratto finalizzato al puro decoro degli edifici. Nel mondo romano il dorico e lo ionico, e così pure il corinzio e il tuscanico, erano sistemi a repertorio da usarsi in funzione del fine civile degli edifici - dalla caserma alla villa gentilizia - e non, come nella tradizione greca, l' espressione di una cultura legata a un territorio. La civiltà romana smonta e rimonta gli stilemi greci (e ne elabora di nuovi, si pensi all'ordine composito) non avendo cognizione dell'archetipo originario che sottostà ad ogni singolo elemento compositivo. Semplificando, si potrebbe dire che gli architetti romani fraintesero quelli greci e a lo-

---

13 *In squadro:* ad angolo retto rispetto al cateto.

14 *Listello:* bordo, piatto e rilevato, della voluta. Come si vede nella tavola a fronte, "voluta" è per il Vignola ciò che per il Palladio è invece il "canale della voluta", cioè la parte incavata.

15 Per approfondimenti: G. Rocco, *Guida alla lettura degli ordini architettonici antichi (vol. II, Lo Ionico)*, Napoli, Liguori, 2003.



Tirato il Catheto di questa prima uoluta et un'altra linea in squadro che passi per il centro dell'occhio si diuide il detto occhio nel modo segnato di sopra nella figura A. et si comincia poi al primo punto segnato 1, et si gira col compasso una quarta di circolo dipoi al punto segnato 2 si gira l'altra quarta et cosi procedendo si fa i tre giri compitamente. Per far poi la grossezza del listello si come egli è la quarta parte della larghezza che lascia di sopra il primo giro cosi s'ha da partire ciascuna di quelle parti c'hanno seruito per centri in 4. et girando poi altre 12 quarte di circolo con quelli centri sarà fornita.

Volendo fare la voluta nel modo qui sotto disegnata tirasi la linea detta Catheto la quale sarà alta parti 16 d'un modulo 9. parti deueno restare di sopra del centro et parti 7 di sotto et in detto centro fare la diuisione della circonferenza in parti 8 come è disegnata. Dipoi deuesi fare il triangolo B C D. che la linea B C. sia parti 9 d'un modulo et la linea C D sia parti 7 et perche si può uedere et conoscere per il disegno fatto per numeri parmi che basti à saperlo formare. Dipoi deuesi rapportare su le linee che ne diuidono la circonferentia della uoluta li punti della linea B C. come si uede per numeri segnati. Et nel girare poi da un puto all'altro si troua il centro mettendo il piede fermo del compasso sul punto segnato 1, et allargandolo fino al centro dell'occhio della uoluta si tira un poco di circonferenza dentro à detto occhio poi sēza mouere il compasso si mette il piede fermo sopra il punto segnato 2, et doue ua ad intersecare su quella poco di circonferenza segnata quiui sera il centro della circonferenza da 1 a 2 poi si mette il piede fermo del compasso sul puto 2 et si stringe fino al centro dell'occhio della uoluta et si tira parimente un poco di circonferenza poi senza mouere il compasso si mette il piede fermo sul punto 3, et girando doue s'interseca su quella poco parte di circonferenza quiui sarà l'altro centro che tirarà la parte di uoluta da 2 à 3 et cosi si procede di mano in mano.

ro volta quelli rinascimentali fraintesero i romani. Ognuno parlava un linguaggio decorativo vivo, di volta in volta legittimamente ripreso e attualizzato, come una lingua che si evolve rimanendo pur sempre se stessa.
Mentre in antico la tematica degli ordini architettonici veniva ascritta *in toto* all'arte dell'architettura, oggi non si può non rilevare come essa, in realtà, costituisca l'archetipo della pura decorazione. Nella problematica degli ordini architettonici, infatti, non vi è spazio alcuno per le questioni strutturali, la cui risoluzione non spetta all'architetto ma semmai al capomastro. Al contrario, tutto verte sulla "bella forma", intesa come "giusta forma", da dare agli edifici. Se la funzione marziale ed il carattere austero di una caserma consiglia un ordine dorico, l'eleganza di una villa gentilizia imporrà invece lo ionico, così come l'opulenza di una basilica richiede un composito.
In questo senso, "decorazione" è la sintesi di un percorso teso a rendere consoni e dunque decorosi, sulla base della loro funzione civile, gli edifici. Ed è qui, sul tema scottante della funzione civile, che si innestano le mistificazioni e i fraintendimenti della moderna sottocultura funzionalista per la quale un edificio si riduce ad essere - sono le parole di Le Corbusier - una "macchina per abitare". Col che, la ricchezza e la millenaria legittimità delle topiche architettoniche consolidate, che affondano le proprie radici nell'archetipo del tempio ligneo greco, vengono di fatto lasciate cadere. Al loro posto, ecco subentrare tutta una serie di topiche improprie desunte da settori non pertinenti, che hanno come modelli prioritari i processi di produzione industriale e i relativi prodotti di serie. Questa riduzione della funzione civile dell'architettura a mera funzione "propria", a semplice utilità pratico-economica, ha come esito quella sterilità culturale e quella miseria morale che caratterizzano le moderne periferie urbane. ΔΔΔ

Saggi / Apparecchiare gli ornamenti · ENRICO MARIA DAVOLI

La costruzione della voluta ionica è uno dei temi più appassionanti della cultura rinascimentale. Farne esperienza avendo come riferimento le ricette del Vignola e del Palladio significa afferrare il senso profondo della decorazione come arte. Se il trattato palladiano ha forma ampia e distesa, quello di Jacopo Barozzi detto il Vignola è, al paragone, uno stringato prontuario. In esso ogni pagina è, sostanzialmente, una scheda tecnica provvista delle indicazioni essenziali. Nessun preambolo teorico, nessuna dissertazione storico-estetica. La modulazione delle misure è rigorosamente algebrica e ha come base di riferimento interna il semidiametro della colonna.
Si discute ancor oggi se la più famosa e riprodotta delle tavole vignolesche, quella che allinea uno accanto all'altro i cinque ordini (tuscanico, dorico, ionico, corinzio, composito) appartenga al progetto originale dell'autore o non sia stata invece aggiunta in seguito. Sta di fatto che dal 1562, anno della prima edizione, fino a tutto il secolo XIX, la *Regola dei cinque ordini* ebbe innumerevoli ristampe. Possiamo immaginare questo agile volume circolare (in edizioni della più varia qualità e formato, ora ufficiali ora contraffatte) nei cantieri, nelle botteghe e nelle accademie di tutta Europa, per fornire non solo agli architetti ma anche agli scalpellini, ai muratori, ai capimastri, ai quadraturisti, ai giovani apprendisti e studenti, le notizie essenziali alla messa in opera di piccoli e grandi apparati decorativi sia plastici che pittorici.
La pittura o la scultura di un'epoca non si possono rifare in un'epoca diversa. La decorazione sì: ogni epoca innesta le ricette classiche su una cucina diversa, travasa il vino vecchio in una botte nuova. ΔΔΔ

Bar Sport / Inaugurazione

Pittore: Per me l'Arte è consolazione. Dipingere quadri è un atto con cui si leniscono i dolori di questo vivere contemporaneo.
Astante: Bello! Ma allora perché li esponi?
P: In che senso?
A: Beh... se per te è consolante dipingere quadri, perché gli altri dovrebbero essere interessati a vederli?
P: Che domande! Perché i miei quadri possono essere una consolazione anche per loro!
A: Scusa...consolazione da che?
P: Che domande! Da questo vivere contemporaneo!
A: Se questo vivere contemporaneo è disperante mi sembrerebbe più consolatorio, che so, un aumento di stipendio o una diminuzione delle tasse...
P: Oddio... è proprio questa gretta visone materialistica l'origine della disperazione attuale! Non vedi che oggi nessuno dibatte più su temi culturali?
A: Cioè quali?
P: Come sarebbe a dire quali? Non ti rendi conto che la poesia è estranea al contemporaneo? Che i sentimenti, le sensazioni, le emozioni sono state schiacciate dal bieco materialismo imperante?
A: Sì... però... sentimenti e sensazioni sono cose personali, particolari, sulle quali non c'è niente da dire perché

ognuno ha le sue, è sugli universali che di solito si dibatte...
P: Ma come? Le emozioni *sono* gli universali, *sono* la qualità peculiare dell'uomo!
A: Beh... avere emozioni è universale, ma poi ognuno ha le sue e una volta che le ha esternate la cosa finisce lì, che c'è da dibattere? Anche il mio gatto si emoziona, ma non per questo dipinge quadri o avverte la necessità di dibattere con me di poesia... Forse dovrebbe essere altro l'oggetto del dibattito culturale, perché probabilmente è altra la peculiarità dell'essere umano da cui deriva la facoltà di fare Arte...
P: Basta! Con te non si può proprio dibattere!!! ΔΔΔ

Cartoline / Centrale nucleare di Chernobyl, giugno 2011 · LAURA TOSITTI

Libri / Discorsi sull'arte sacra · RODOLFO PAPA

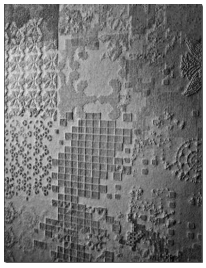
Il libro di Rodolfo Papa Discorsi sull'arte sacra*, Siena, Cantagalli, 2012, è una tra le novità più interessanti nel campo della letteratura artistica recente. Pittore e storico dell'arte, specialista di Caravaggio, con questo libro Papa interviene in un dibattito - quello sull'arte sacra e sulle sue implicazioni specificamente ecclesiastiche - che in questi ultimi anni è assai animato ma, occorre dire, anche confuso e a tratti convulso. Tra monumenti mal riusciti, azzeramenti iconografici all'insegna del "contemporaneo", dilettantismi di varia specie, capricci architettonici incomprensibili, il libro di Papa porta un contributo di grande chiarezza. In esso le ragioni della fede religiosa non vengono mai meno, ma altrettanto viva è l'attenzione alle dinamiche delle arti. Partendo da una possibile, composita definizione del concetto di arte, l'autore ne analizza, in un ampio ventaglio, le diverse opzioni stilistico-ideologiche. Ed ha il merito di non arretrare di fronte a questioni controverse, se non addirittura tabù nel panorama critico attuale, come la rappresentazione del corpo umano e il rapporto arte-bellezza, rifuggendo tanto lo schematismo quanto la relativizzazione ad oltranza. Papa arriva così a definire un terreno proprio dell'arte sacra, di chi la pratica, di chi deve fornirle tesi, fondamenti, soggetti. Nel passo che segue, tratto dalla pagine 221-222 del libro, egli tratteggia una figura di artista che sconfessa alcuni dei miti deteriori della tarda contemporaneità, a partire dalla svalutazione del dato tecnico. Così dovrebbe essere l'artista cristiano, dice l'autore. Ma l'identikit potrebbe attagliarsi a qualunque artista, al di là del credo religioso e dell'orientamento poetico.*

Oggi, riusciamo a comprendere l'importanza della tecnica e delle sue regole soltanto in campi molto ristretti; un esempio molto divulgativo riguarda il mondo dello sport: nell'atletica, nei tuffi, nello sci, nel calcio... la bella esecuzione è tale perché è anche un gesto tecnico. Infatti, senza una adeguata preparazione tecnica, nessuno sport può essere praticato. Nel campo delle arti gli esempi diventano più difficili. Nella musica rimane più evidente la necessità di possedere il linguaggio e la sua tecnica; nel campo delle pittura, invece, le regole del mercato hanno preso il sopravvento, aiutate dai critici che teorizzano che l'arte non deve avere vincoli e principi, se non appunto quelli - imperanti ma non esplicitati - dello stesso mercato. Così come la tanto reclamata libertà dell'artista da ogni regola spesso si traduce paradossalmente in dipendenze di tipo non-artistico, come l'alcool, le droghe o altri vincoli che coartano radicalmente la libertà della persona,

ottundendo la ragione. Del resto, le teorie artistiche che sottolineano con una certa ossessiva ricorrenza che l'artista è un essere disadattato e solitario, finiscono quasi per prescrivere il malessere psichico ed esistenziale come un prerequisito fondamentale. Così l'arte, che dovrebbe donare la felicità, diventa un labirinto di dolore, interamente attraversato dall'ansia di successo. Cosicché alla figura dell'artista si sovrappone quella di Faust, disposto a fare patti con il Diavolo, o quella di Prometeo, che sfida gli dei per rubare il fuoco.
Il centro del percorso creativo dell'artista, in un siffatto contesto, è l'artista stesso. In un totale egotismo, l'arte esprime l'io dell'artista e null'altro.
Se riflettiamo bene, invece, comprendiamo che l'artista per essere tale dovrebbe possedere le regole del suo mestiere, e che il presupposto per violarle e superarle è appunto conoscerle. Inoltre il malessere e la perversione non sono richiesti all'artista in quanto tale, ma solo all'artista così come è teorizzato da certi critici e da certi mercanti contemporanei. ΔΔΔ

Segnalazioni / Patricia Urquiola · FRANCESCA SPEZIA

Spagnola di nascita ma milanese d'adozione, Patricia Urquiola (Oviedo, 1961) è architetto a 360 gradi, che passa dalla realizzazione di mobili alla progettazione d'interni agli allestimenti fieristici. Pur nella varietà dimensionale e tipologica, il processo creativo è uno solo. Esso si caratterizza per un'indagine sensoriale, che manipola i materiali e si lascia guidare dall'intuito e da una memoria emotiva ancorata al vasto mondo tessile fatto di impunture, intrecci e merletti. Osservando alcuni dei lavori di Patricia, come le ceramiche Dechirer, ci si sente proiettati in un mondo domestico e affettivo i cui frammenti compongono una bacheca dei ricordi, ove il microrilievo aggiunge alla componente visiva anche quella tattile. La vitalità dei colori, la ricchezza delle forme e dei linguaggi sono un antidoto all'imperante minimalismo. La sedia Flo Chair rivestita in midollino con motivo a losanghe, ad esempio, non solo recupera un valore artigianale come la lavorazione a intreccio, ma anche un valore decorativo di ispirazione etnica.
Alla domanda che spesso le viene rivolta, ossia se esista un design al maschile e uno al femminile, Patricia risponde: "...esistono diverse sensibilità, distribuite tra uomini e donne in modo molto più complicato rispetto al genere. Il fatto di essere una donna ha dei vantaggi per quanto riguarda il saper gestire più cose nel medesimo momento; e questa è una dote indispensabile nel design...". La serialità è uno degli elementi fondamentali del design, e il materiale che più la caratterizza è la plastica. E' proprio analizzando l'approccio che Patricia ha coi materiali plastici che si comprende appieno la sua metodologia progettuale. Il policarbonato è un materiale che si riga con molta facilità, e sono molti i designer che durante la fase progettuale antepongono il proprio ego creativo, spesso incentrato sullo studio di una determinata sagoma, ad una precisa e documentata conoscenza del materiale.
Frilly, una delle sedie firmate da Patricia, supera al meglio la prova del tempo e in primo luogo proprio perché la superficie risulta mossa attraverso un'operazione di plissettatura che attutisce di molto l'effetto dei graffi. Più che delle infinite possibilità che offre il materiale plastico, il design artigianale di Patricia si occupa dei suoi limiti strutturali, e riesce così ad offrire un prodotto qualitativamente ed esteticamente ricco. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

• pag. 1: Cappella votiva per i caduti della Grande Guerra (part.), 1928, Montecalvoli, PI (foto Francesco Fiumalbi) • pag. 3: Xilografia originale da A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, libro I, cap. XVI • pag. 5: Bulino originale da J. Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1562, tav. XX • pag. 7: Centrale nucleare di Chernobyl, giugno 2011 (foto Laura Tositti) • pag. 8: Patricia Urquiola, *Flo Chair* per Driade, 2004; *Ceramiche Dechirer* per Mutina, 2009; *Frilly* per Kartell, 2008.

Redazione e contatti

Enrico Maria Davoli / Marco Lazzarato / info@faredecorazione.it