



Un modo della visione tra passato e futuro:
Rilievo, conoscenza e rappresentazione dell'*ornatus* in architettura

Dottoranda: Antonella Tizzano, matricola 160549

Tutor: prof. arch. Anna Marotta

Consulenti: prof. Davide Vannoni, prof. Alberto Borghini

Indice

- Introduzione: obiettivi e metodo di ricerca p. 10
- Prime considerazioni sul concetto di *ornatus* p. 15

VOLUME I: Sintesi degli apparati di supporto alla ricerca e loro comparazione critica

- 1. *Decorum e ornatus*: cronologie essenziali e fortuna critica di un tema p. 47
 - 1.1 Alcune definizioni p. 49
 - 1.1.1 Eugenio Battisti (1958) p. 49
 - 1.1.2 Tullio De Mauro (1958) p. 55
 - 1.1.3 Adolf Loos (1908) p. 56
 - 1.1.4 Henri Focillon (1924) p. 63
 - 1.1.5 Francesca Alinovi (1982) p. 63
 - 1.1.6 Friedensreich Hundertwasser (1992) p. 64
 - 1.1.7 Kent Bloomer (2010) p. 64
 - 1.1.7 Alois Riegl (1893) p. 73
 - 1.2 Manuali e Trattati editi in Italia tra il 1800 e il 1940 p. 82
 - 1.3 Cronologia essenziale di pubblicistica e letteratura specialistica p. 98
 - 1.3.1 Introduzione critica alla metodologia di indagine p. 98
 - 1.3.1.1 Sintesi sinottica e cronologica della pubblicistica acquisita in formato digitale p. 101
 - 1.3.2 Auguste Raguenet, *Matériaux et documents d'architecture et de sculpture* (1872-1891) p. 113
 - 1.3.3 Owen Jones (1809-1874) p. 120
 - 1.3.4 Albert Charles Auguste Racinet (1825-1893) p. 136
 - 1.3.5 Edoardo Arborio Mella (1808-1808) p. 158
 - 1.3.6 Camillo Boito (1836-1914) p. 170
 - 1.3.7 *Soffitti e fregi moderni: nuove composizioni di artisti italiani* (1900) p. 198
 - 1.3.8 Ernest David, *Plafonds et peintures murales* (1900) p. 204
 - 1.2.9 André Daly, *Album de décorations peintes: seconde série peintures murales* (1908) p. 210
 - 1.3.10 André Daly, *Album de décorations* (1910) p. 215
 - 1.3.11 M. Eugène Grasset, *La plante et ses applications*

	<i>ornamentales</i> (1910)	p. 220
1.3.12	M.P. Verneuil, <i>L'ornementation par le pochoir</i> (1912)	p. 226
1.3.13	Alexander Speltz, <i>Das farbige Ornament aller historischen Stile: das Mittelalter</i> (1914)	p. 232
1.3.14	Richard Bauer, Kurt Gabriel, Ignaz Wagner: <i>Der moderne Ausbau</i> (1920)	p. 236
1.3.15	Decken ud Wane. <i>Fur das moderne haus von M.J. Gradl</i> (1915)	p. 244
1.3.16	H. Dolmetsch, <i>Der Ornamentenschatz</i> (1920)	p. 250
1.3.17	Giulio Ferrari, <i>Gli stili nella forma e nel colore</i> (1925)	p. 254
1.3.18	Eugenio Battisti (1924–1989)	p. 262
1.4	Appendice: letteratura specialistica nelle matrici culturali orientali	p. 297
1.4.1	Achilles Constant Théodore Émile Prisse d'Avennes (1807-1879)	p. 297
1.4.2	I libri giapponesi di motivi decorativi per le arti applicate	p. 303
1.5	Messa a punto di biografie di protagonisti	p. 349
1.5.1	Barone Giovanni (Grugliasco, 1791 - Torino, 17 maggio 1873)	p. 351
1.5.2	Antonelli Alessandro (Ghemme, 14 luglio 1798-Tonno, 19 ottobre 1888)	p. 355
1.5.3	Formento Luigi (Torino 1815-1882)	p. 359
1.5.4	Ceppi Carlo (Torino 1829-1921)	p. 371
1.5.5	Carrera Pietro (Torino, 1835-1887)	p. 379
1.5.6	Camillo Boido (Roma 1836 - Milano 1914)	p. 380
1.5.7.	Caselli Crescentino (Fubine 1849 - Molina di Quosa 1932)	p. 388
1.5.8	Gilodi Costantino (Borgosesia, 1853 - Torino 1918)	p. 397
1.5.9	Petiti Enrico (Torino 1838-1898)	p. 404
1.5.10	Reycend Giovanni Angelo (Torino 1843-1925)	p. 407
1.5.11	Vandone di Cortemiglia Antonio (1863-1936)	p. 410
1.5.12	Ceradini Mario(Venezia 1864 - Sanremo 1940)	p. 429
1.5.13	Ceresa, Carlo Angelo (Vercelli 1870 - Bardonecchia 1923)	p. 433
1.5.13	Mesturino Vittorio (Napoli 1895 - Torino 1960)	p. 439

2. Il linguaggio delle forme nel tempo: archetipi e simboli nell'architettura	p. 445
2.1 Lo stile geometrico	p. 447
2.2 Lo stile araldico	p. 460
2.3 Gli inizi dell'ornato con motivi vegetali e lo sviluppo del tralcio ornamentale	p. 463
2.3.1 Origine dell'ornato a motivi vegetali nell'Antico Egitto	p. 469
2.3.2 La Mesopotamia	p. 484
2.3.3 Fenicia	p. 490
2.3.4 L'arte micenea	p. 493
2.3.5 Lo stile <i>dipylon</i>	p. 497
2.3.6 Il motivo ornamentale dell'acanto	p. 499
2.3.7 L'ornato vegetale a tralci nell'arte ellenistica e romana	p. 506
2.3.8 L'arabesco	p. 518
2.3.8.1 L'ornato vegetale a tralci nell'arte bizantina	p. 526
2.3.8.2 L'ornato a tralci agli inizi dell'arte saracena	p. 546
2.4 I <i>patterns</i> decorativi della natura	p. 550
2.5 Abaco alfabetico dei simboli più ricorrenti in architettura	p. 558
2.5.1 I simboli di matrice occidentale (alcuni esempi)	p. 565
2.5.2 I simboli di matrice islamica (alcuni esempi)	p. 592

VOLUME II: Il segno e il simbolo

3. Dal segno al simbolo, risvolti semiotici: per una lettura retorica dell'architettura	p. 597
3.1 Introduzione alla Linguistica	p. 599
3.2 Introduzione alla semiologia	p. 606
3.3 Il linguaggio architettonico: semiotica e architettura	p. 613
3.4 Le origini della semiotica nell'arte	p. 644
3.5 La natura linguistica dell'ornamento secondo Kent Bloomer	p. 660
3.6 Linguaggio delle forme e geometrie della natura. Alcuni studi di Davide Vannoni	p. 670
3.6.1 Un sistema di comunicazione a tre livelli	p. 672
3.6.2 Il piano iconico o delle raffigurazioni	p. 673
3.6.3 Il piano narrativo o dei rimandi testuali	p. 673
3.6.4 Il piano del calcolo numerico o del codice del tempo	p. 674
3.6.5 Le basi cosmologiche e testuali per la comprensione del codice di comunicazione	p. 676

3.6.6	Gli elementi fondamentali della cosmologia arcaica	p. 678
3.6.7	Le strutture costitutive di base: il cerchio	p. 680
3.6.8	La Croce	p. 682
3.6.9	Gli indici di movimento	p. 683
3.6.10	Riferimenti all'eclisse del 1153 visibile su Cortazzone	p. 684
4.	Apparati decorativi del XIX secolo nella città di Torino come caso di studio	p. 693
4.1	Le radici della cultura dell'Ottocento a Torino	p. 695
4.2	Breve cronologia della città di Torino fra il 1757 e il 1950	p. 710
4.3	Mappatura dei casi studio nel quartiere Crocetta a Torino	p. 740
4.3.1	Palazzo Ceriana Mayneri, Carlo Ceppi	p. 757
4.3.2	Palazzo Pellegrini, Giacomo Salvadori	p. 768
4.3.3	Palazzo Pezzatti, Vittorio Mesturino	p. 777
4.3.4	Palazzo Ceresa, Carlo Angelo Ceresa	p. 780
4.3.5	Palazzo Maffei, Antonio Vadone	p. 788
4.3.6	Palazzina Federici, Giacomo Salvadori	p. 798
4.3.7	Villino Bosco, Alfredo Premoli	p. 804
4.3.8	Palazzo Maffei, Antonio Vadone	
4.3.9	Cotonificio Fratelli Poma, E. Bonicelli	p. 815
4.3.10	Palazzina Brondelli-Fantazzini, Anacleto Morra e Cesare Fantazzini	p. 821
4.3.11	Palazzina La Marmora, Luigi Ravenna	p. 828
4.3.12	Casa Denis, Enrico Bonelli	p. 833

VOLUME III: Un linguaggio visivo nella decorazione islamica

5.	Periodizzazione e mappature	p. 837
5.1	L'Arabia preislamica e la venuta di Maometto	p. 841
5.2	I primi quattro califfi	p. 846
5.3	Il califfato degli Omayyadi (Siria, Palestina, Spagna, Marocco)	p. 851
5.4	Gli Abbasidi (Iran, Iraq, Egitto)	p. 862
5.5	Aghlabidi e Fatimidi (Tunisia, Egitto)	p. 868
5.6	Ayyubidi e Mamelucchi (Siria, Palestina, Egitto)	p. 877
5.7	Almoravidi e Almohadi (Spagna, Marocco)	p. 884
5.8	I Nasridi (Spagna)	p. 894
5.9	I Selgiuchidi (Asia centrale, Asia minore)	p. 899
5.10	I Timuridi (Asia centrale)	p. 907

5.11 I Safawidi (Iran)	p. 913
5.12 L'impero ottomano	p. 919
5.13 Comparsa e sviluppo dell'arte islamica	p. 929
5.14 Caratteri generali e tipologie nell'architettura islamica	p. 938
5.14.1 L'architettura religiosa: la moschea, la <i>madrassa</i> , i mausolei	p. 941
5.14.2 L'architettura civile: i palazzi, i caravanserragli, l' <i>hammam</i>	p. 949
5.15 L'architettura nella struttura della città islamica	p. 953
5.16 La conferma di un processo sincretico	p. 956
5.17 L'arte ornamentale durante le diverse dinastie	p. 963
5.18 Apparati decorativi, una possibile categorizzazione (vegetali, geometrici, calligrafici)	p. 975
5.19 Aspetti della decorazione islamica	p. 977
5.20 Logiche e relazioni formali (trame e reticoli)	p. 980
5.21 La sintassi ornamentale (il pannello e la fascia)	p. 984
5.22 Decorazione e struttura (il <i>muqarnas</i>)	p. 987
6. Motivi ornamentali	p. 991
6.1 Icone e figure	p. 993
6.2 I motivi vegetali	p. 999
6.3 La scrittura e le grafie (la calligrafia e i calligrammi)	p. 1003
6.4 I motivi geometrici	p. 1010
6.5 I pattern	p. 1015
6.6 I sememi	p. 1020
6.7 Costruzioni geometriche (griglie e poligoni)	p. 1025
6.8 Il <i>girih</i> (la tassellatura di Penrose)	p. 1031
6.9 La decorazione nel tipo edilizio e nel contesto urbano	p. 1041
6.10 Glossario	p. 1055
8. Bibliografia	p. 1067

Abstract

La ricerca parte dal presupposto di considerare la decorazione come sistema formale e visivo complesso¹, con l'intento di condurre un'ampia analisi attraverso differenti approcci di metodo (soprattutto formali) coglibili in diversi secoli e aree geografiche.

Viene affrontato un *escursus* diacronico e sincronico dell'*ornatus*, partendo dalle radici, anche attraverso lo studio delle matrici di riferimento con i relativi archetipi, fino alla sua rappresentazione e alle sue possibili reinterpretazioni attraverso l'uso di innovativi strumenti di disegno e visualizzazione 3D.

Mediante l'analisi della forma - con l'uso di diversi approcci disciplinari - si propone una lettura critica dell'architettura, analizzando le possibili relazioni in grado di connettere aspetti materiali con aspetti "apparenti" e formali, senza escludere risvolti nel campo del significato. I casi studio sono applicati ad analisi di architetture della seconda metà dell'800 a Torino, con particolare attenzione a quelle degli ultimi decenni di gusto eclettico.

Considering the decoration as "complex system", the thesis, through different methodological approaches, has the intent to conduct a complete analysis, starting from the roots with the reference matrices study until and archetypes, to the innovative drawing tools and 3d visualization.

Through the analysis of shape with different disciplinary approaches, suggests a rhetoric reading of architecture by analyzing each relation between something materials, decoration, to a metaphorical meaning.

The Eclecticism may be considered an application of decoration semiotics, in fact, through the use of earlier decorative stylistic forms, what is represented has no meaning the individual signifiers allude, taken in their context of the time, but rapresent a new signifier that varies from the context.

¹ A. MAROTTA, A. DE SANTIS, *Oriente e occidente nella decorazione come linguaggio complesso, dalle "Zelliges" nel "Khatem" al "Drakslingor" celtico*, in *Orienti e Occidenti della Rappresentazione*, Il Poigrafo (ITA), Seminario internazionale di studi, Venezia 24-25 Novembre 2005, 2005, pp. 139-150; A. MAROTTA, "Decoration as a system. Survey and critical interpretation", in *The Icomos & Ispr Committee for documentation of cultural heritage*, CIPA 2005. XX INTERNATIONAL SYMPOSIUM, CIPA 2005 (ITA), International cooperation to save the world's cultural heritage, 26/09-01/10 TORINO, pp. 1090-1095, 2005, Vol. 2; A. MAROTTA, *Segno e simbolo, rilievo e analisi. L'esempio nell'ornatus architettonico*, in M. CENTOFANTI, S. BRUSAPORCI (a cura di), *Sistemi informativi per la tutela, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico e urbano*, Gangemi, Roma 2010, pp. 109-120.

Sedi consultate

- Biblioteca Centrale di Architettura, Castello del Valentino, viale Mattioli 39, Torino
- Biblioteca Dipartimento Casa-Città, Castello del Valentino, viale Mattioli 39, Torino
- Biblioteca dell'Accademia Scienze, via Maria Vittoria 3, Torino
- Biblioteca dell'Accademia di Agricoltura via Andrea Doria 10, Torino
- Biblioteca Civica Centrale, via della Cittadella 5, Torino
- Biblioteca Istituto Tecnico Quintino Sella, via Fratelli Rosselli 2, Biella
- Biblioteca/Archivio dello studio della prof.ssa Anna Marotta, DINSE

Sedi con le quali sono stati avviati contatti per scambi di materiale

- British Library, Londra
- Royal Accademy, Londra
- National Gallery, Londra
- Tate Gallery, Londra
- Bibliothèque Nationale de France, Parigi
- Biblioteca di Stato di Berlino (Staatsbibliothek), Berlino
- Österreichische Nationalbibliothek, Vienna
- Sammlung Bibliotheken Albertina, Vienna
- Kunstsammlungen, Weimar
- Biblioteca dell'Accademia Albertina, Torino
- Biblioteca del Dipartimento di Orientalistica, Università degli Studi di Torino
- Biblioteca dell'Accademia di Brera, Milano
- Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
- Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, Roma
- Biblioteca Universitaria Alessandrina, Roma
- Biblioteca Hertziana, Roma
- Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Firenze
- Bauhaus-Archiv, Berlino
- Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze

Introduzione: obiettivi e metodo di ricerca

Il percorso di ricerca propone un approccio critico e una lettura innovativa al tema dell'*ornatus* che si conferma come sistema formale e visivo complesso.

Attraverso un'ampia raccolta di repertori pubblicistici e specialistici, si illustra una cronologia essenziale del periodo compreso fra il XIX secolo e il primo ventennio del XX secolo attraverso trattati, protagonisti e Istituzioni; fra queste ultime, in particolare, l'Accademia delle Arti del Disegno a Firenze, l'Accademia nazionale di San Luca a Roma, Accademia Albertina a Torino, l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, la Scuola di Ornato e Architettura a Bologna, le scuole francesi, inglesi, tedesche, austriache.

In un secondo momento vengono affrontati studi su semiotica e retorica per poter consentire una possibile decodifica del linguaggio ornamentale applicato all'architettura: linguaggio che si tramanda attraverso simboli e archetipi già dall'età classica (principali fra le matrici storiche della nostra cultura, non solo architettonica).

E' importante dichiarare che il campo di indagine verrà circoscritto alla sola esperienza occidentale e verranno presi in considerazione (data la vastità e complessità del tema) solo una parte dei principali approcci di metodo, ritenuti fra i più appropriati per la stessa indagine come quelli di ricordiamo Louis Trolle Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas, Umberto Eco, Jean-Marie Floch, Jan Mukarovsky, Maria Luisa Scalvini.

Infine, la ricerca verrà applicata su alcuni casi studio campione scelti nella città di Torino e costruiti nel XIX secolo, con particolare attenzione alle architetture di gusto eclettico. Attraverso i rilievi² delle facciate, si cercherà di applicare una lettura gerarchica di queste, partendo dal generale attraverso l'individuazione delle caratteristiche geometriche (simmetrie, partiture, serialità...), fino ad arrivare a una scala inferiore del particolare con i singoli sememi selezionati per l'esperienza.

Lo studio dei sememi (scelti fra un repertorio di decorazioni dipinte e/o decorazioni plastiche) verterà sullo studio delle possibili origini e le sue trasformazioni nel tempo, significati (desunti spesso da fonti folcloristiche), geometrie e colore. Di utilità appare dunque, a tale proposito, una modellazione 3D avanzata per comprendere e verificare forme e proporzioni rilevate (disegnate) nei progetti, con quelle consigliate nei trattati, evidenziando così analogie e difformità fra costruito, "pensato" e archetipo.

² Data la complessità e la durata della ricerca, verranno utilizzati come strumento di supporto i rilievi di alcuni edifici siti a Torino in zona Crocetta, oggetto di programmi di ricerca PRIN (Anna MAROTTA, *Database nel Rilievo dell'Architettura, come sistema per la comparazione delle complessità*, 2008. Progetto PRIN 2008, coordinatore nazionale prof. Mario Centofanti (Università degli Studi dell'Aquila), coordinatore locale Anna Marotta (Politecnico di Torino).

Il reperimento dei progetti depositati in archivio verrà utilizzato non solo per desumere le caratteristiche principali come progettisti, committenti, periodo, ecc..., ma soprattutto per comprendere il più possibile quanto veniva realmente progettato, nello specifico dell'ornato, e quanto veniva realizzato in cantiere dalle maestranze, basandosi su tradizioni ed esperienze consolidate nel tempo.

Il metodo di indagine si conferma quello proposto - finanziato in ricerche PRIN - da Anna Marotta³, che si basa su un approccio metodologico integrato e selettivo per poter analizzare e rilevare un'architettura nella sua complessità, con le relative applicazioni (metodologiche e interdisciplinari), dal nome *Progetto Logico di Rilievo*.

Nell'affrontare il percorso di conoscenza nel Rilievo il metodo, in cui si definiscono gli obiettivi, segue un percorso programmato e sistematizzato, organizzato per fasi, che permette di arrivare alle verifiche finali e ai collaudi, dichiarando sempre le fonti consultate e metodi prescelti e applicati.

Strutturato come matrice per una banca dati, il modello viene chiamato "Progetto Logico di Rilievo" per sottolineare le potenzialità (ma anche il valore relativo, non limitatamente tecnico-scientifico e matematico) nella messa a punto di possibili protocolli procedurali.

Questo risulta diviso orizzontalmente in cinque "macroaree", corrispondenti ai principali processi - materiali e/o immateriali - costitutivi dell'architettura (quello geometrico, materico-costruttivo, formale-percettivo, simbolico-comunicativo, metrico e normativo) e verticalmente in due "macrocolonne" che suddividono la parte teorica, (relativa all'approccio metodologico), con la parte operativa, legata agli apparati di supporto e ai risultati prodotti nella ricerca.

La definizione di "progetto" nasce dalla considerazione che nell'affrontare il percorso di conoscenza per il Rilievo si definiscono degli obiettivi, si segue un percorso programmato e sistematizzato in un metodo organizzato per fasi, che permette di arrivare alle verifiche finali e consecutivamente ai collaudi, anche perché le fonti e i

³ Per una prima conoscenza di questo strumento sperimentale cfr. Anna MAROTTA, *Geometrie del Barocco*, 1994. Progetto 40% MURST, coordinatore nazionale Costantino Corsini (Politecnico di Milano), coordinatore locale Anna Marotta (Politecnico di Torino); Anna MAROTTA, *Il Progetto Logico di Rilievo: riflessioni per possibili protocolli procedurali. Il Barocco rilevato in Piemonte*, 1998. Progetto 40% MURST, coordinatore nazionale prof. Mario Ducci (Università La Sapienza di Roma), coordinatore locale Anna Marotta (Politecnico di Torino); Anna MAROTTA, *"Un Progetto logico di Rilievo" tra proposta e sperimentazione: l'esempio della cattedrale di San Donato a Mondovì*, Torino, Torino 2001. Progetto PRIN 2006: *Metodologie di analisi per architettura, città e paesaggio: il rilievo come conoscenza complessa nelle procedure informatizzate*, coordinatore nazionale Mario Centofanti (Università degli Studi dell'Aquila), coordinatore locale Anna Marotta (Politecnico di Torino); Anna MAROTTA, *Data-base nel Rilievo dell'Architettura, come sistema per la comparazione delle complessità*, 2008. Progetto PRIN 2008, coordinatore nazionale Mario Centofanti (Università degli Studi dell'Aquila), coordinatore locale prof.ssa Anna Marotta (Politecnico di Torino).

metodi sono sempre convenzionalmente dichiarati, in quanto la conoscenza, anche nel Rilievo, non è mai neutrale, risultando legata e influenzata dalle matrici storico-culturali del sistema di riferimento.

Lo stesso "progetto" viene definito "logico": in quanto programmaticamente non ha la pretesa di rivestire una rigorosa scientificità, ma una flessibilità in quanto dà la possibilità di scelta sulle fasi di studio, permettendo una selezione critica: è infatti prevista la possibilità di non eseguire tutto il "menù" proposto, ma solo quanto sia utile e necessario, in relazione a tempi, obiettivi e mezzi a disposizione. Dal punto di vista della comunicazione (visiva e non) è organizzato come una matrice, che esplicita le fasi che si potrebbero percorrere per eseguire una ricerca completa, garantendo così di non perdere mai di vista l'approccio alla complessità del Rilievo.

Nell'era digitale i sistemi informativi per il Rilievo e la conoscenza si confermano non solo come strumento - ancorché potente e raffinato, con software da applicare passivamente e da cui dipendere - ma anche come portatori di nuovi modelli mentali, generatori di nuovi modi culturali, all'interno dei quali si incrociano esigenze operative e istanze teorico-metodologiche.

Tale procedura è stata inoltre implementata e trasformata in ricerche PRIN⁴ attraverso lo sviluppo del modello precedentemente impostato come database in linguaggio HTML (non di ultima generazione ma adottato per le sue modalità "friendly") in una piattaforma collaborativa CMS (Content Management System)⁵.

Un CMS (letteralmente "sistema di gestione dei contenuti") è uno strumento software installato su un server web studiato per facilitare la gestione dei contenuti di siti web; è un'applicazione divisa in due parti: la sezione di amministrazione (back end), che serve ad organizzare e supervisionare la produzione dei contenuti, e la sezione applicativa (front end), che l'utente web usa per fruire dei contenuti e delle applicazioni del sito. Questo strumento permette di costruire e aggiornare un sito dinamico, anche molto grande, senza necessità di conoscere il linguaggio HTML o altri di programmazione di server (come PHP) o progettare un apposito database.

Si conferma, questo, come database di implementazione e catalogazione dei dati, in particolare per quanto riguarda le stringhe specifiche A1 (Bibliografia), A5 (Biografie dei protagonisti) e B6 (Decorazione).

⁴ Anna MAROTTA, *Data-base nel Rilievo dell'Architettura, come sistema per la comparazione delle complessità*, 2008. Progetto PRIN 2008, coordinatore nazionale prof. Mario Centofanti (Università degli Studi dell'Aquila), coordinatore locale Anna Marotta (Politecnico di Torino).

⁵ Cfr. Marco BAILO, *Il Rilievo come conoscenza complessa dell'Architettura: sviluppo e verifica di un metodo di analisi*, tesi di dottorato, Dottorato in Beni Culturali, Politecnico di Torino, XXIII ciclo, tutor prof. A. Marotta.

 POLITECNICO DI TORINO II FACOLTA' DI ARCHITETTURA - DINSE Responsabile scientifico dell'unita' di ricerca: Prof.ssa Anna Marotta		PRIN 2006 Unita' di ricerca di Torino Progetto di ricerca: "Sistemi informativi integrati per la tutela, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio architettonico urbano".							
UN PROGETTO LOGICO DI RILIEVO PROTOCOLLO PROCEDURALE PER UN APPROCCIO INTERDISCIPLINARE AL RILIEVO COME CONOSCENZA COMPLESSA Confraternita di San Pietro in Vincioli a Peveragno - CN									
MACROAREE	ELENCO DI ARGOMENTI E FASI	APPROFONDIMENTI TEMATICI				APPARATI DI SUPPORTO			
		APPROCCIO METODOLOGICO	SPECIFICA	ELEMENTI DI DETTAGLIO	GLOSSARIO SPECIFICO PER ARGOMENTO	BIBLIOGRAFIA PER ARGOMENTO	REPERTORIO SPECIFICO PER ARGOMENTO	ELABORATI TAVOLE E ALTRO	ERRORI DA EVITARE
A DOCUMENTAZIONE E FONTI	A1 BIBLIOGRAFIA	A1.1	A1.2	A1.3	A1.4	A1.5	A1.6	A1.7	A1.8
	A2 ARCHIVI	A2.1	A2.2	A2.3	A2.4	A2.5	A2.6	A2.7	A2.8
	A3 RAPPRESENTAZIONE GRAFICA	A3.1	A3.2	A3.3	A3.4	A3.5	A3.6	A3.7	A3.8
	A4 LA FABBRICA NEL TEMPO	A4.1	A4.2	A4.3	A4.4	A4.5	A4.6	A4.7	A4.8
B IL MANUFATTO NEI PROCESSI COSTITUTIVI TANGIBILE/INTANGIBILE VISIBILE/INVISIBILE	B1 IL COSTRUITO	B1.1	B1.2	B1.3	B1.4	B1.5	B1.6	B1.7	B1.8
	B2 SECONDE	B2.1	B2.2	B2.3	B2.4	B2.5	B2.6	B2.7	B2.8
	B3 TIPO E MODELLO	B3.1	B3.2	B3.3	B3.4	B3.5	B3.6	B3.7	B3.8
	B4 LINGUAGGI FORMALI	B4.1	B4.2	B4.3	B4.4	B4.5	B4.6	B4.7	B4.8
	B5 COLORE	B5.1	B5.2	B5.3	B5.4	B5.5	B5.6	B5.7	B5.8
	B6 DECORAZIONE	B6.1	B6.2	B6.3	B6.4	B6.5	B6.6	B6.7	B6.8
	B7 IL SEGNALE E IL SIMBOLO	B7.1	B7.2	B7.3	B7.4	B7.5	B7.6	B7.7	B7.8
C RILIEVI E MISURE	C1 UNITA' DI MISURA	C1.1	C1.2	C1.3	C1.4	C1.5	C1.6	C1.7	C1.8
	C2 RILIEVO FASCETTIVO	C2.1	C2.2	C2.3	C2.4	C2.5	C2.6	C2.7	C2.8
	C3 RILIEVI TRADIZIONALI	C3.1	C3.2	C3.3	C3.4	C3.5	C3.6	C3.7	C3.8
	C4 DISEGNO PER IL RILIEVO	C4.1	C4.2	C4.3	C4.4	C4.5	C4.6	C4.7	C4.8
	C5 RILIEVO FOTOGRAFICO	C5.1	C5.2	C5.3	C5.4	C5.5	C5.6	C5.7	C5.8
	C6 RILIEVO DINAMICO	C6.1	C6.2	C6.3	C6.4	C6.5	C6.6	C6.7	C6.8
	C7 RILIEVO INFORMATIZZATO	C7.1	C7.2	C7.3	C7.4	C7.5	C7.6	C7.7	C7.8
D RAPPRESENTAZIONE RESTITUZIONE COMUNICAZIONE	D1 DISEGNO TRADIZIONALE	D1.1	D1.2	D1.3	D1.4	D1.5	D1.6	D1.7	D1.8
	D2 CONVENZIONI GRAFICHE	D2.1	D2.2	D2.3	D2.4	D2.5	D2.6	D2.7	D2.8
	D3 SISTEMI DIGITALIZZATI	D3.1	D3.2	D3.3	D3.4	D3.5	D3.6	D3.7	D3.8
	D4 METODO DI ELABORAZIONE GRAFICA	D4.1	D4.2	D4.3	D4.4	D4.5	D4.6	D4.7	D4.8
E LEGGI E COSTI	E1 RENDICONTAZIONE E SEGNALI	E1.1	E1.2	E1.3	E1.4	E1.5	E1.6	E1.7	E1.8
	E2 TAVOLE DOTTI	E2.1	E2.2	E2.3	E2.4	E2.5	E2.6	E2.7	E2.8
	E3 ADEMPIMENTI DI LEGGE	E3.1	E3.2	E3.3	E3.4	E3.5	E3.6	E3.7	E3.8
	E4 VALUTAZIONE DEI COSTI	E4.1	E4.2	E4.3	E4.4	E4.5	E4.6	E4.7	E4.8

1. 2006, Anna Marotta, *Matrice completa del Progetto Logico di Rilievo.*

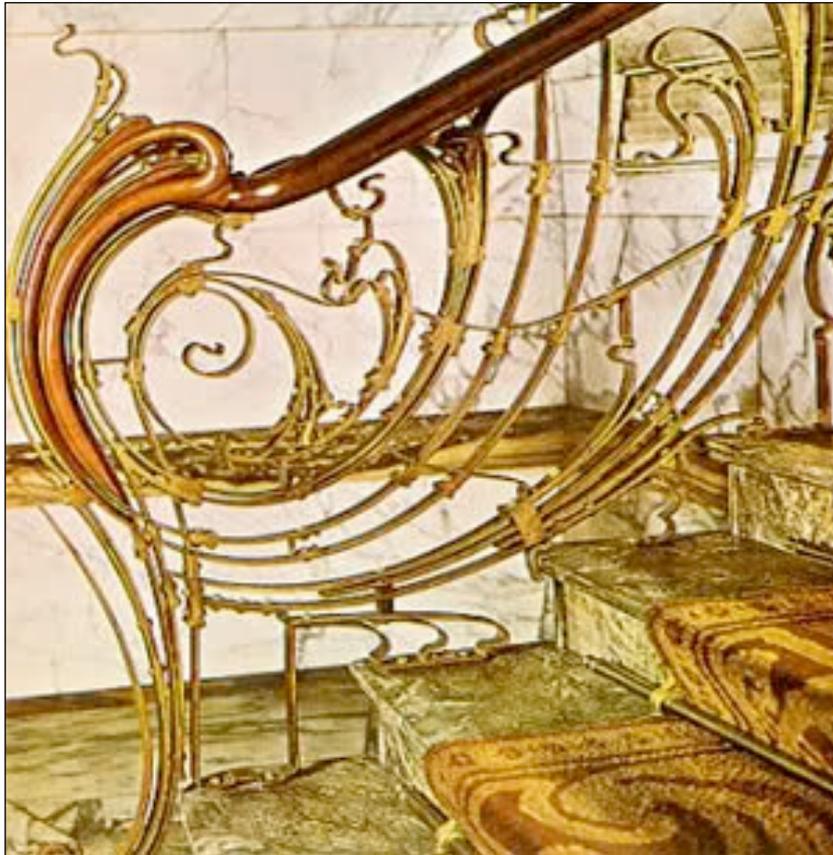
Le principali sedi della ricerca sono la Biblioteca Centrale di Architettura a Torino, la Biblioteca dell'Accademia delle Scienze a Torino, la Biblioteca dell'Accademia di Agricoltura a Torino, la Biblioteca Civica Centrale a Torino, la Biblioteca dell'Istituto Tecnico Quintino Sella a Biella. Si è inoltre preso contatto con altre sedi nazionali ed europee per prestito di libri e scambio di materiale digitale in web; queste sono la British Library a Londra, la Bibliothèque Nationale de France a Parigi, la Biblioteca di Stato di Berlino (Staatsbibliothek), Berlino, la Biblioteca Nazionale di Barcelona, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



2. 2010, Marco BAILO, Antonella TIZZANO, Donato VULPIO, *Vista home page del progetto MARILIN.* <http://www.marilyn.eu>

Prime considerazioni sul concetto di *ornatus*

Nel 1908 l'architetto Adolf Loos lancia il suo manifesto di condanna contro l'ornamento. All'epoca imperano l'Art Nouveau e il "Secession Style" nei quali l'ornamento e la decorazione sono importanti e talvolta fondamentali. Ogni cosa è impreziosita da volteggi di linee "serpentine", da variazioni floreali, da curvature e da disegni di gusto orientaleggiante (immagine 3)⁶.



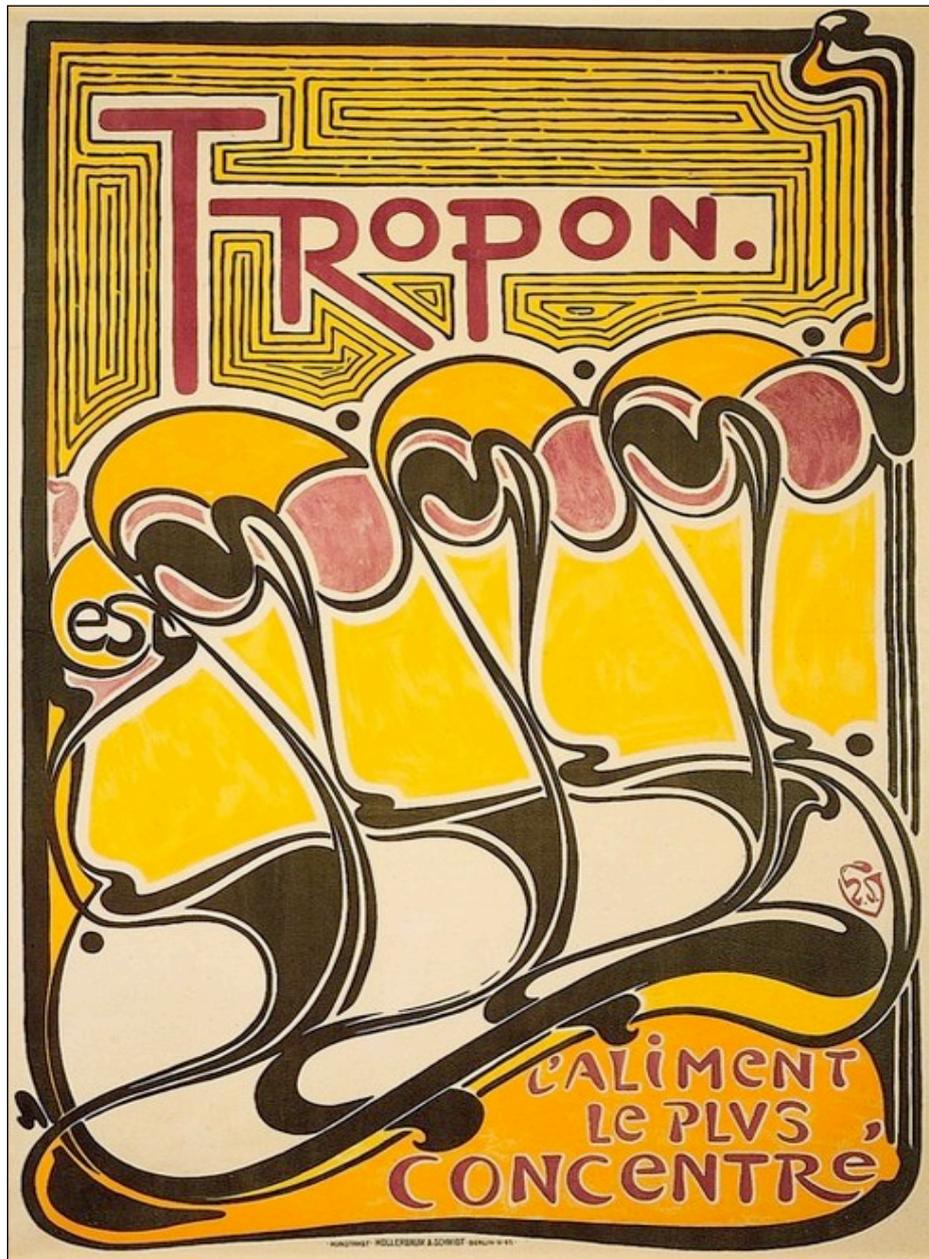
3. 1894-99, Victor HORTA, *Disegno della ringhiera della scala principale dell'Hotel Solvay, Bruxelles.*
In <http://arteintornoanoi.blogspot.com/2011/05/art-nouveau.html>

In questi anni Henry Van de Velde è uno dei pochi a tentare la difficile operazione di coniugare Art Nouveau e Razionalismo, cercando di realizzare un rapporto intimo tra

⁶ Sintesi introduttiva al tema dell'*ornatus* elaborata attraverso gli appunti di Anna Marotta per i corsi di *Rilievo e Metodologia di Rilievo, Percezione e Comunicazione Visiva* tenuti nella Seconda Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino.

ornamentazione e forma, tale da indurre la sensazione che la forma sia generata dall'ornamento (immagine 4).

In questo clima l'articolo di Adolf Loos *Ornamento e delitto*⁷ segna una frattura, riaccendendo una polemica che nei secoli si ripropone quasi ciclicamente.



4. 1898, Henry van de VELDE, *Tropon*, litografia a colori, Museum fur Kunst und Gewerbe, Amburgo. In <http://www.designishistory.com/1850/posters/>

⁷ Le citazioni di Loos sono tratte da Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, 1908 (*Ornament und Verbrechen*), tradotto insieme ad *Architettura*, un altro importante saggio del 1909, su "Casabella- Continuità", 1959, n. 233.

La via della cultura è quella che allontana dagli ornamenti per condurre alla mancanza di ornamenti [...] L'assenza di ornamento è una riprova di forza spirituale [...] Evoluzione della cultura è sinonimo di rimozione dell'ornamento dall'oggetto d'uso [...] Nella seconda metà del secolo diciannovesimo echeggiò il grido degli ignoranti: non abbiamo uno stile architettonico.

Proprio quest'epoca, in misura maggiore che in ogni altra prima, aveva uno stile più fortemente accentuato, uno stile che con maggiore stacco si distingueva da tutti i precedenti ; si trattava di un errore che non ha esempi nella storia della cultura.

Ma allora i falsi profeti potevano riconoscere un prodotto, soltanto in base all'ornamento diversamente disposto; essi sminuirono l'ornamento, spacciarono per genuino un bastardo, chiamandolo stile. Avevano già uno stile vero, ma non avevano ornamenti.

Loos taccia gli uomini del suo tempo di ignoranza e di cecità, perché non si rendono conto che i tempi sono cambiati, è cambiato il modo di vivere, di pettinarsi, di vestirsi.

Non si accorda forse lo stile gotico con l'acconciatura a ciocche e la grande parrucca con il barocco? Ma le nostre case di oggi si accordano con il nostro abbigliamento?

Secondo Loos certamente no; egli osserva come nei secoli passati ci sia sempre stato accordo fra quello che lui definisce l'esteriore degli uomini e l'esteriore delle cose.

Non sembra facile obiettare a tali argomentazioni, ma vi sono altri aspetti da prendere in considerazione. Uno di questi è quello che Ernst Gombrich⁸ definisce la forza dell'abitudine e cioè la fortissima importanza che l'uomo attribuisce alla continuità con il proprio passato.

Il mutamento, il cambiamento repentino creano paura e inquietudine e allora si tenta di travestire il nuovo con qualche foggia antica. Gombrich cita ad esempio l'introduzione dei tram a vapore che erano del tutto simili esternamente a quelli più noti e famigliari trainati dai cavalli. Anche le prime automobili somigliavano alle loro antenate, le carrozze:

« [...] La mimesi può facilitarci l'adattamento ; adattamento a materiali nuovi, condizioni e strumenti nuovi, offrendoci quell'elemento di continuità del quale tanto è forte il bisogno. Le prime carrozze ferroviarie imitavano le carrozze vere e proprie, i primi lampioni a gas imitavano i candelabri e le stufe elettriche imitavano i caminetti a

⁸ Le citazioni di Gombrich sono tratte da Ernst H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, Einaudi, Torino 1984.

carbone, ricreandone persino il chiarore mediante una lampadina rossa ed un espediente meccanico che riproduceva il guizzo delle fiamme. [...] »⁹

Perché sporcare le bianche muraglie delle strade della città con simboli erotici? Tutto questo per Loos non ha senso e infatti considera *l'uomo del nostro tempo che per un suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici, un delinquente o un degenerato.*

Nel bambino è una manifestazione naturale. Scarabocchiare le pareti con simboli erotici è la prima sua espressione artistica [...] balbettio della pittura [...] Ma ciò che è naturale nel Papua e nel bambino è una manifestazione degenerata nell'uomo moderno, lo ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso.

Egli confina l'espressione delle fantasie nella sfera sublimante dell'arte e dato che non considera l'architettura come arte, se non per quanto riguarda l'ambito limitato del tumulo e del monumento, è chiaro che l'ornamento va escluso dal linguaggio architettonico. Anche se più che di esclusione o eliminazione, qui si tratta di una negazione totale della validità dell'arte decorativa.

« [...] La casa deve piacere a tutti, a differenza dell'opera d'arte che non deve piacere a nessuno.

L'opera d'arte è una faccenda privata dell'artista, la casa no. L'opera d'arte viene messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno. Dell'opera d'arte nessuno è responsabile, della casa lo sono tutti. L'opera d'arte vuole strappare gli uomini dalla loro comodità.

La casa è al servizio della comodità. L'opera d'arte indica all'umanità nuove vie e pensa all'avvenire. La casa, al contrario, pensa al presente [...] Dunque la casa non avrebbe in tal modo niente a che vedere con l'arte e l'architettura non sarebbe da annoverare tra le arti? Proprio così. [...] »

Loos quindi non concepisce l'esistenza dell'arte anche nella sfera dell'utile, perché essa non si può convenire a uno scopo e soltanto quando sarà sparita la bugiarda espressione arte applicata, soltanto allora avremo l'architettura del nostro tempo.

⁹ E. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, op. cit., p. 23.



5. 1910, Adolf Loos, Casa Steiner, Vienna.

In: <http://www.dambrosioeditore.it/wp-content/uploads/2009/05/loos-casa-steiner.jpg>

L'ornamentazione è eliminata; la forma è dedotta dall'impostazione rigorosa della questione funzionale; economia soprattutto come impiego razionale dello spazio. Costruire una casa sovrapponendo piani uguali è uno spreco di spazio; non è necessario che tutti gli ambienti abbiano la stessa altezza, bisogna progettare non per piani, ma operando sull'intera cubatura dell'edificio.

Così l'incastro e l'articolazione dei volumi sostituiscono la semplice successione dei piani sovrapposti: ecco mutata la struttura della casa, il mutamento della forma sarà soltanto una conseguenza. L'economia vale anche per il tempo: si impiegano materiali prefabbricati, standardizzati, forniti pronti dall'industria. Così muta il metodo della progettazione architettonica. E. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, op. cit., p. 23.

Il filosofo Hans G. Gadamer non è dello stesso avviso. Nel suo libro *Verità e metodo*¹⁰ considera l'architettura come arte, anzi come una delle arti più nobili.

« [...] L'opera architettonica, rappresenta con la sua duplice connessione. E' determinata sia allo scopo a cui deve servire, sia dal luogo che ha da occupare nell'insieme di un certo ambiente, un vero aumento dell'essere: è quindi un'opera d'arte. [...] »

¹⁰ Le citazioni di Gadamer sono tratte da Hans G. GADAMER, *Verità e metodo*, Fabbri, Milano 1972, pp. 45-76.

Questo non accade sempre, ma solo quando l'edificio rappresenta la soluzione ottimale di un certo problema costruttivo. Ma non basta, l'edificio deve anche recare:

« [...] Fissati in sé stabilmente il proprio scopo e il proprio contesto, di modo che questi siano sensibilmente presenti in esso, anche quando la destinazione originaria sia divenuta remota ed estranea. Inoltre, un edificio non è mai anzitutto un'opera d'arte. La sua destinazione pratica che lo inserisce nel contesto della vita, no si lascia staccare da esso, pena una perdita di realtà.

Quando esso diventi solo più oggetto di una coscienza estetica, la sua è ormai la realtà di un fantasma e vive solo più una vita decaduta, quella della meta turistica o della rappresentazione fotografica di una vita ormai finita.

L'opera d'arte in sé, si rivela, si rivela come pura astrazione. [...] »

La decorazione, l'ornamento, nell'ambito dell'intera costruzione, per sua funzione non catalizza l'attenzione dell'osservatore. Solitamente, al primo sguardo, una decorazione non la si analizza nei particolari, ma la si osserva nel suo insieme, senza grande coinvolgimento.

Loos avrebbe probabilmente disprezzato queste parole totalmente in antitesi con le sue convinzioni “ciò che è bello è anche utile”, era il suo motto ed egli era convinto di poter distinguere in un oggetto la parte funzionale da quella decorativa.

Egli sostiene la funzione contro la decorazione, convinto della possibilità di discriminare il necessario dall'accidente, di poter riconoscere la funzione con chiarezza. La funzionalità come una sorta di ideale regolativo, capace di estrarre dalle determinazioni accidentali, storiche, empiriche e ornamentali degli oggetti, la loro essenza esterna, la forma perfetta.

Ma fino a che punto è possibile questo discernimento, sempre che sia possibile?

In molti si sono posti questo problema, ma nessuno sembra aver nutrito la stessa fiducia di Loos.

Per Rudolf Arnheim¹¹:

« [...] Tutte le richieste fisiche dell'uomo si esprimono come esigenze mentali. Lo stesso desiderio di sopravvivere, di estinguere la fame e la sete, è una domanda mentale sviluppatasi nel corso dell'evoluzione per garantire la continuazione della specie [...] Così i bisogni che l'architetto soddisfa sono esclusivamente mentali. Gli abitanti di un edificio

¹¹ Le citazioni di Arnheim sono tratte da Rudolf ARNHEIM, *La dinamica della forma architettonica*, Feltrinelli, Milano 1981, pp. 23-28.

troverebbero difficile tracciare una ragionevole distinzione fra la protezione dalla pioggia, un'illuminazione sufficiente per leggere il giornale, verticali e orizzontali che bastino a soddisfare il senso dell'equilibrio, e pareti e pavimenti ricoperti di colori e forme indispensabili per trasmettere, per il tramite degli occhi, la gioia di un'esistenza piena. [...] »



6. 1880, William MORRIS, Disegno per carta da parati, ricamo su tela.

In: <http://www.artedelricamo.com/uploads/2010/William-Morris-carta-da-parati-1864.jpg>

Amante delle tecniche artigianali di produzione, che conosce alla perfezione, delle tecniche pittoriche pre-rinascimentali, come delle caratteristiche dei materiali e delle proprietà delle materie coloranti. Per ogni campione fornisce indicazioni relative ai vari elementi, prefigurando il design operativo. Caso unico in questa fase ottocentesca di transizione, Morris, invece di utilizzare tecniche moderne per imitare forme antiche, crea forme moderne tramite l'uso corretto di tecniche antiche e in questa sua correttezza di impiego, offre il modello per ogni modo corretto di progettazione, quali che siano i metodi esecutivi.



7. 1912, Peter BEHRENS, Bollitore elettrico per la A.E.G, disegno su carta e realizzazione.

In: S. LUX, *Arte e industria*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 21-25.

Agli inizi del '900, soprattutto in paesi all'avanguardia nell'industrializzazione come la Germania, l'industriale comincia a rendersi conto della necessità, anche economica, di servirsi di specialisti di problemi formali, per offrire alla macchina i modelli e i tipi più adatti ai nuovi procedimenti esecutivi; si ha inoltre l'esigenza di creare una struttura edilizia adatta allo svolgimento di nuovi tipi di processi, oltre che di proiettare verso l'esterno, attraverso la pubblicità, l'immagine di sé e di ciò che offre. Si ha con Behrens il primo caso di commissione a un artista, un architetto, perché progetti tutto ciò che concerne la fabbrica, dall'edificio, agli oggetti, al marchio, ai manifesti.

Escludendo le esigenze degli abitanti in quanto distinte da quelle della struttura, i suoi criteri per stabilire ciò che è essenziale sono davvero rigorosi. Perfino le pareti sono annoverate fra le *licenses*, in quanto i quattro pilastri d'angolo sono sufficienti a reggere il tetto.

La severità dei modelli proposti da Laugier, almeno in teoria, può essere intesa solo come reazione alla tendenza, predominante fra gli architetti del diciottesimo secolo, a una ornamentazione eccessiva. Dice Arnheim:

« [...] Nel nostro secolo si è verificata una reazione non dissimile, che ha suggerito di riportare la forma architettonica alla nuda geometria del suo scheletro. Ci rendiamo ora conto che una astinenza del genere non rappresenta il necessario correttivo di un abuso, ma semplicemente un'alternativa stilistica. [...] »¹²

¹² Cfr. Rudolf ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 37-45.



8. 1917, Gerrit THOMAS RIETVELD, Poltrona con elementi in giallo, rosso, blu, legno laccato, Amsterdam, Stedelijk Museum.

In: <http://www.artegens.com/tesi/091/support/Color.htm>

Disegnando nel primo anno di De Stijl questa poltrona, Rietveld compie una ricerca sugli atti primari ed essenziali della costruzione : si serve di listelli e tavole di legno, connessi nel modo più semplice, coi soli procedimenti della congiunzione e dell'incastro. Parte dallo studio della statica della persona seduta comodamente e ne ripartisce il peso sui due piani inclinati del sedile e dello schienale, che li scaricano su due traverse, per mezzo delle quali si ripartiscono nei quattro piedi. Tranne che nei due piani del sedile e dello schienale, che debbono adattarsi alle curve del corpo, tutta la struttura portante è un sistema di angoli retti. Gli elementi plastici sono anche elementi coloristici: il sedile è blu, lo schienale è rosso, i montanti e le traverse, neri con le testate giallo-dorate. Nella elementarità strutturale e tecnica è evidente la polemica contro il mobilio dello Art Nouveau.

Egli fa un interessante riferimento alla Quinta Sinfonia di L. van Beethoven, che si sviluppa partendo da un tema a quattro tonalità, ma questo non significa naturalmente che tutta la musica, al di là di questi quattro toni, sia ornamento di dubbia validità.

In effetti, si hanno in musica degli ornamenti, che però significativamente non servono a distinguere in una composizione ciò che è essenziale da ciò che è aggiunta gratuita, ma derivano da una tradizione di divisione del lavoro fra compositore ed

esecutore, estranea alla moderna attività concertistica. Nata nel tempo del canto gregoriano, quando i cantori indulgevano in ornamentazioni estemporanee sulle melodie tradizionali, tale pratica assegnava al compositore il compito di fornire la struttura fondamentale del brano, la cui esecuzione nella sua forma pienamente sviluppata era responsabilità dell'esecutore, (immagine 9)

Un parallelo architettonico è possibile nel caso in cui gli edifici non vengano eseguiti sulla base di una copia eliografica del progetto sviluppato in ogni suo particolare, ma partano da una pianta generica nella quale siano indicate le sagome e le funzioni, lasciando l'esecuzione affidata all'abilità e all'inventiva di quello che possiamo chiamare il costruttore e i suoi muratori. In nessuno dei due casi l'ornamento può indicare qualcosa di cui si possa fare a meno.

Qualunque progettista poco propenso a limitare la sua idea a poche forme elementari, si trova alle prese col problema di assicurarsi che il tema formale implicito nelle sue soluzioni emerga e definisca visibilmente ogni ulteriore elaborazione.



9. 1687 -1762, Francesco GEMINIANI RIETVELD, *Brano di una sonata*.

In: <http://www.artegens.com/tesi/091/support/Color.htm>

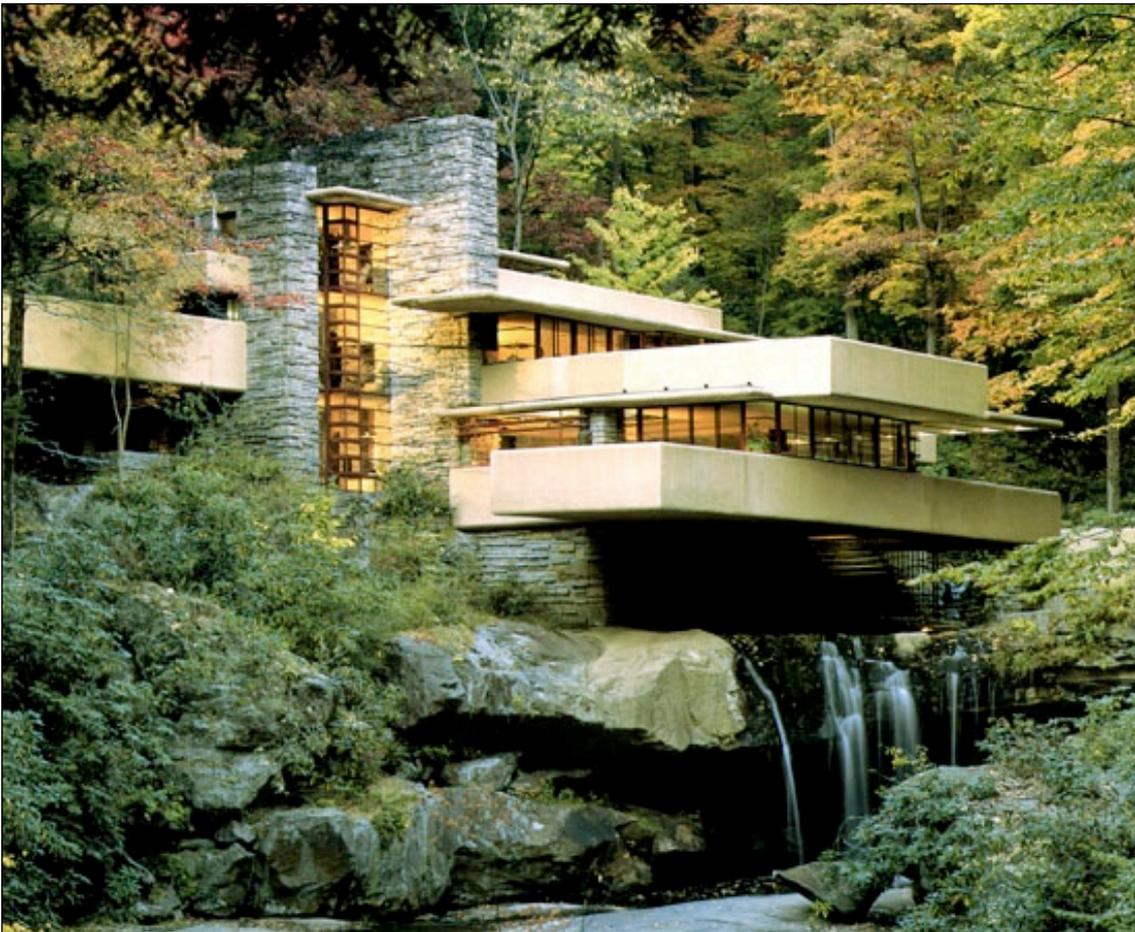
I musicisti barocchi elaboravano la chiara linea melodica creata dal compositore. Il brano indica come il solista, dopo aver eseguito nel modo corretto la melodia segnata nel pentagramma superiore, la ripettesse nella sua forma più ornata, di cui il pentagramma inferiore è un esempio.

Afferma Arnheim:

« [...] Qui è sottinteso il principio fondamentale dell'ordine che governa ogni forma percettiva. Le soluzioni felici risultano organizzate in modo tale che tutti i particolari appaiano come elaborazioni di forme sovraordinate, che a loro volta, si conformano a quelle a loro superiori. Ciò porta alla creazione di una struttura gerarchica, grazie alla quale l'osservatore (o l'ascoltatore) può afferrare il complesso insieme, come graduale dispiegamento e arricchimento di un tema, portatore del significato fondamentale del progetto.

La sostanza di una proposta architettonica risiede appunto nell'interazione fra la fondamentale semplicità di quest'ultima e le ricche conseguenze risultanti dalla sua realizzazione.

E' da notare a questo punto che la particolare qualità di un'opera non risiede né nel suo tema di base, che essa può spartire con altre opere, né nella struttura di superficie del suo stile ma nel secondo piano del progetto, da cui apprendiamo quel che l'artista ha ottenuto dando uno stile a un tema. [...] »¹³



10.1936-37, Frank Lloyd WRIGHT, *Casa Kaufmann*, Bear Run
In: http://okarte.files.wordpress.com/2010/09/ep_frank-lloyd-wright1.jpg

Paul Klee nella Teoria della forma e della figurazione, una raccolta di lezioni da lui tenute al Bauhaus, illustra una serie di esercizi sull'orientamento e sul valore spaziale delle singole forme, rispetto a una linea ideale di orizzonte o a un asse (salita e discesa, movimento e contro-movimento, aumento e diminuzione), di forme associate

¹³ Cfr. R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception*, cit., p. 87.

fra loro (in opposizione dinamica o in equilibrio), di forme che si irradiano dal centro o si concentrano verso di esso.

Anche in questo caso è possibile stabilire rapporti di parentela fra la sintassi decorativa e l'armonia musicale; il dinamismo realizzabile con mezzi puramente figurativi, può essere descritto con termini propriamente musicali, come crescendo o diminuendo, mentre la compresenza di più motivi, genera un risultato polifonico. Secondo Klee è possibile parlare, per il ritmo delle successioni, di vere e proprie battute, di cadenze, di fughe. Più di ogni altro aspetto della figuratività, l'ornato sembra realmente connesso con un problema di tempo, di accelerazioni, rallentamenti, interruzioni, spostamenti di misure e di peso. Non a caso, dove prevale l'esigenza di ritualità religiosa, le immagini, assecondando un ritmo temporale unitario, si trasfigurano in sagome dal significato quasi esclusivamente decorativo¹⁴.

Non è facile districarsi fra le maglie dell'ornamento, tanti elementi entrano in gioco : da un lato troviamo il concetto di buon gusto che tutto governa, ma così oscuro e difficilmente spiegabile per le sue immaterialità e soggettività. Il concetto di buon gusto viene assunto da Immanuel Kant come fondamento della sua critica del giudizio (concetto etico-estetico). Dall'altro vi sono diverse alternative: l'ornamento e la sua pericolosità, la semplicità che conferisce bellezza, a patto che non sia ostentata e un insieme di tutte queste componenti.

E' lecito usare la metafora, questo abbellimento del discorso e che cos'è realmente?

Non è facile distinguere la funzione dalla decorazione, nessuna teoria espressa dal Novecento sulla metafora è riuscita a definire la linea di demarcazione fra quello che è chiamato il grado zero e gli artifici retorici.

Si giunge così alla conclusione che è praticamente impossibile tradurre un enunciato metaforico in un enunciato neutro. Possono apparire così forse un po' ingenua le asserzioni di Loos circa la possibilità di distinguere in un edificio, quanto sia razionalità e funzionalità e. quanto sia ornamentazione, quanto sia frutto del ragionamento e quanto della fantasia.

Il *grado zero*, il discorso strettamente razionale e così l'architettura funzionale, appaiono come un'utopia. Ma non è detto che la razionalità funzionale sia un'essenza semplice e priva di metafore: esse stessa può venire considerata effetto di una metafora.

¹⁴ Eugenio BATTISTI, voce *Ornato*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1983, 14 voli., vol. X.

Le Corbusier nel suo *L'art décoratif d'aujourd'hui* del 1925¹⁵ dichiara che è giunta finalmente l'ora dell'architettura, della verità, del senso della verità e della plasticità e sostiene che:

« [...] L'arte decorativa moderna non comporta alcun tipo di decorazione. Si dice però che la decorazione è necessaria alla nostra esistenza. Invece necessaria è solo l'arte (intesa come passione che ci eleva) [...] Con il procedere dei tempi l'industria produce oggetti di funzionalità e di utilità perfette, il cui lusso autentico - il godimento dello spirito - emana dall'eleganza della concezione, dalla semplicità dell'esecuzione e dall'efficacia delle prestazioni [...] La lezione della macchina consiste nella pura relazione di causa e effetto [...] Un desiderio nuovo. Un'estetica della purezza, della precisione, dei rapporti che concorrono a far scattare il moto dei meccanismi matematici del nostro spirito [...] Il chiassoso, ciò che abbaglia va al macero. Il momento della proporzione è arrivato.

1925, Esposizione delle arti decorative a Parigi, ancora Le Corbusier: Il gesso regnava sovrano, festoni e ghirlande da sbalordire. La decorazione come bisogno sociale. [...] In tutti gli strati della società ci si è occupati di questa cosa di ordine sentimentale: adornare lo spazio che ci circonda per rendere la vita meno vuota, ma l'oggetto realista, efficace è bello e l'architettura sarà in essere il giorno in cui l'arte decorativa cesserà di essere. [...] »¹⁶

E' opinione comune all'epoca, che l'ornamento serva a coprire un difetto di costruzione, a nascondere macchie e imperfezioni. La recente introduzione del cemento armato comporta dei problemi, il sistema costruttivo è nuovo, manca l'esperienza, si creano vuoti e incertezze che vengono riempiti e mascherati dalla decorazione.

La macchina, la perfezione dei prodotti industriali, suscitano grandi entusiasmi. Tale perfezione e purezza, tale meccanica semplicità devono entrare a far parte dell'architettura.

Facciate bianche, niente stucchi e dorature, abbandonare il superfluo: *Solo ciò che suscita emozioni serve. [...] Tutto quello che ostruisce è di troppo. Che cosa non è superfluo? L'essenziale* (immagine 11).

¹⁵ Le citazioni di Le Corbusier sono tratte da *L'art décoratif d'aujourd'hui*, collana "Esprit Nouveau", Parigi 1925. In lingua italiana è reperibile *Arte decorativa e design*, Laterza, Bari 1972.

¹⁶ LE CORBUSIER, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, cit.



11. 1928-31, LE CORBUSIER, *Villa Savoye*, Poissy
In: http://www.famusoia.net/achin/courses/le_corbusier/villa_savoye.pdf

All'Esposizione di Stoccarda del 1927 che ha come tema La città giardino come residenza per i lavoratori, partecipano tutti i più giovani e progressisti architetti europei: Mies van der Rohe, Walter Gropius, Pieter Oud, Hans Poelzig. Viene realizzato un complesso edilizio creato secondo i principi dell'ordine nuovo, ma c'è un problema: la gente, disorientata, in quelle case non ci vuole abitare.

La traduzione pratica di certi principi meccanicisti e geometrici, genera un senso di freddezza, gli ambienti non sembrano caldi e accoglienti e pochi sarebbero disposti a installarvisi con la propria famiglia.



12. 1856, Owen JONES, Foglie di ippocastano schiacciate su una superficie piana, illustrazione da *The Grammar of Ornament*, Londra, cit., cromolitografia.

Simbolo di un distacco totale da stili passati, il ricorso alle strutture formali individuabili nella natura vivente, rivela una mentalità scientifica: della natura si conosce la perfetta rispondenza della forma alla funzione, constatazione biologica che viene ripresentata come ipotesi anti-decorativistica sia nelle arti applicate all'industria, sia nella concezione architettonica.



13. 1856, Owen JONES, Foglie di ippocastano schiacciate su una superficie piana, illustrazione da *The Grammar of Ornament*, Londra, cit., cromolitografia.

Il principio funzionale, tanto per oggetti quanto per l'architettura, servirà soprattutto a smascherarli dagli insensati ghirigori e dalle cortine di stucco. Ma l'idea deterministica di una forma che funzione o struttura automaticamente producessero, cadrà con il maturare del concetto stesso di funzione, esteso, per quel che riguarda l'esperienza dell'uomo, non solo a una mera finalità pratica, ma anche ai riflessi psicologici e al modo d'uso di oggetti aventi all'origine una prevalente finalità pratica.

Ciò che in teoria sembrava rappresentare la perfezione, nella realtà denuncia i suoi limiti. La gran parte del pubblico considera essenziali anche le proprie esigenze psicologiche e di ordine sentimentale per usare la definizione di Le Corbusier rispetto all'ornamento.

Molti autori hanno tentato di definire un codice dell'ornamento. Vitruvio 9 già nel I secolo a. C. si esprime con fermezza contro le decorazioni che non rispettano le leggi della natura e contro l'irrazionalità di certe forme. Steli sottili non possono sorreggere fiori con teste di uomini e animali attaccate fino a mezzo busto; sono cose che non esistono nella realtà, perché introdurre questi falsi nelle case?

Ogni critico che da ora in poi avesse intenzione di condannare una deviazione dalla razionalità, farà ricorso a questo feste sacro.

Quando ci troviamo di fronte a una sequenza tendiamo ad aspettarci che questa continui all'infinito seguendo lo stesso criterio e se questo non si verifica, le nostre aspettative vengono deluse. Ci troviamo così di fronte a discontinuità e rotture che attirano la nostra attenzione e tendiamo a categorizzare il nostro intorno secondo gradi di regolarità o di irregolarità.

William Hogarth definisce a questo proposito l'intrico delle forme

« [...] come quella peculiarità delle linee che lo compongono, che induce l'occhio ad una specie di caccia al capriccio e per il piacere che da alla mente [...] e questo gli da il diritto al nome di bello. [...] »¹⁷

Anche O. Jones nel 1856 si inserisce nel dibattito sull'ornamentazione, imperniando la propria estetica dell'ornamento sull'idea di quiete, L'essenza dell'ornamento è un sentimento di quiete che la mente avverte quando l'occhio, l'intelletto e gli affetti sono soddisfatti per l'assenza di qualsiasi desiderio.¹⁸

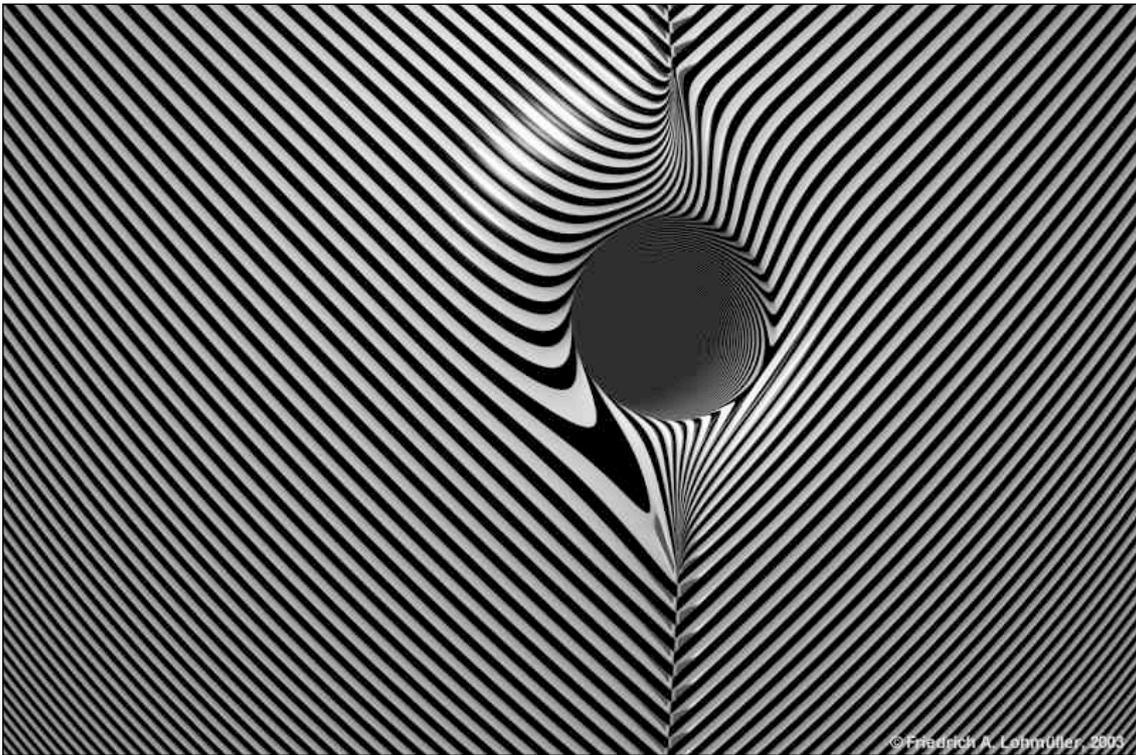
Un pattern è definito irrequieto quando ci sentiamo trascinati da esso, molte sono le interruzioni e così la nostra attenzione risulta sovraccarica, no riusciamo a soffermarci su niente e il nostro sguardo non sa dove posarsi. Abbiamo la sensazione, come dice Gombrich che l'interruzione sia un magnete per l'occhio e che troppi magneti consimili in competizione l'uno con l'altro, sfocino in modo inaspettato in movimenti privi di coordinazione.

¹⁷ Cfr. J. UGLOW, Hogarth: A Life and a World, Londra, 1997, pp. 34-37.

¹⁸ Howen JONES. Architetto, pittore e scrittore, 1809 -1874. Esponente dell'esotismo, attivo soprattutto come decoratore, illustratore e disegnatore industriale(esegue le decorazioni del Crystal Palace di Londra). La sua opera principale è *The Grammar of Omament*, London 1856.

Questo sovraccarico sistematico dell'apparato percettivo è stato adottato come mezzo artistico dai fautori della *Op Art*; questa, trova le sue radici nella scuola del Bauhaus, nell'ambito della ricerca pittorica e dell'invenzione adattabile ai prodotti di consumo e conosce il suo pieno sviluppo negli anni Sessanta del nostro secolo, dopo circa un decennio di studi sulla percezione ottica in funzione della realizzazione di opere strutturate esplicitamente su di essa.

La tensione che si percepisce guardando un'opera di questo filone e il senso di smarrimento, sono dovuti a effetti ottici che si ottengono con interferenze di linee e colori, che provocano letture a doppio senso o che possono falsare le immagini, (immagine 14).



14. 1982, Richard ANUSKIEVICZ, Tempio dell'arancio dorato, New York, in E. GOMBRICH, *op. cit.*, 1984, p. 37.

Gli effetti di tremolio della Op Art mostrano che esistono almeno due cause distinte di inquietudine. Una è il risultato di movimenti di un rivelatore di discontinuità [...] l'altra è il risultato del suo meccanicismo interno, che si mette alla ricerca della griglia giusta che non potrà produrre mai.

Tornando a O. Jones, egli ritiene che il segreto del successo in ogni ornamentazione sia la produzione di un vasto effetto generale, mediante la ripetizione di pochi elementi semplici.

In particolare:

« [...] L'ornamento di una tribù selvaggia, essendo il risultato di un istinto naturale è necessariamente sempre veritiero rispetto alle sue finalità, mentre in gran parte delle ornamentazioni delle società civili, essendo il primo impulso che ha generato le forme ereditate, indebolito dalla ripetizione continua, l'ornamento è spessissimo applicato a sproposito e anziché ricercare anzitutto la forma conveniente e aggiungervi bellezza, ogni bellezza viene distrutta, poiché lo è ogni rispondenza, dall'aggiunta di ornamentazione a forme mal pensate. Se intendiamo ritornare a una condizione più sana, dobbiamo trasformarci addirittura in bambini o selvaggi, dobbiamo liberarci da quanto è acquisito e artificiale e tornare agli istinti naturali e svilupparli. [...] un nuovo stile ornamentale costituirebbe uno dei mezzi più rapidi per pervenire a un stile più generale. [...] »

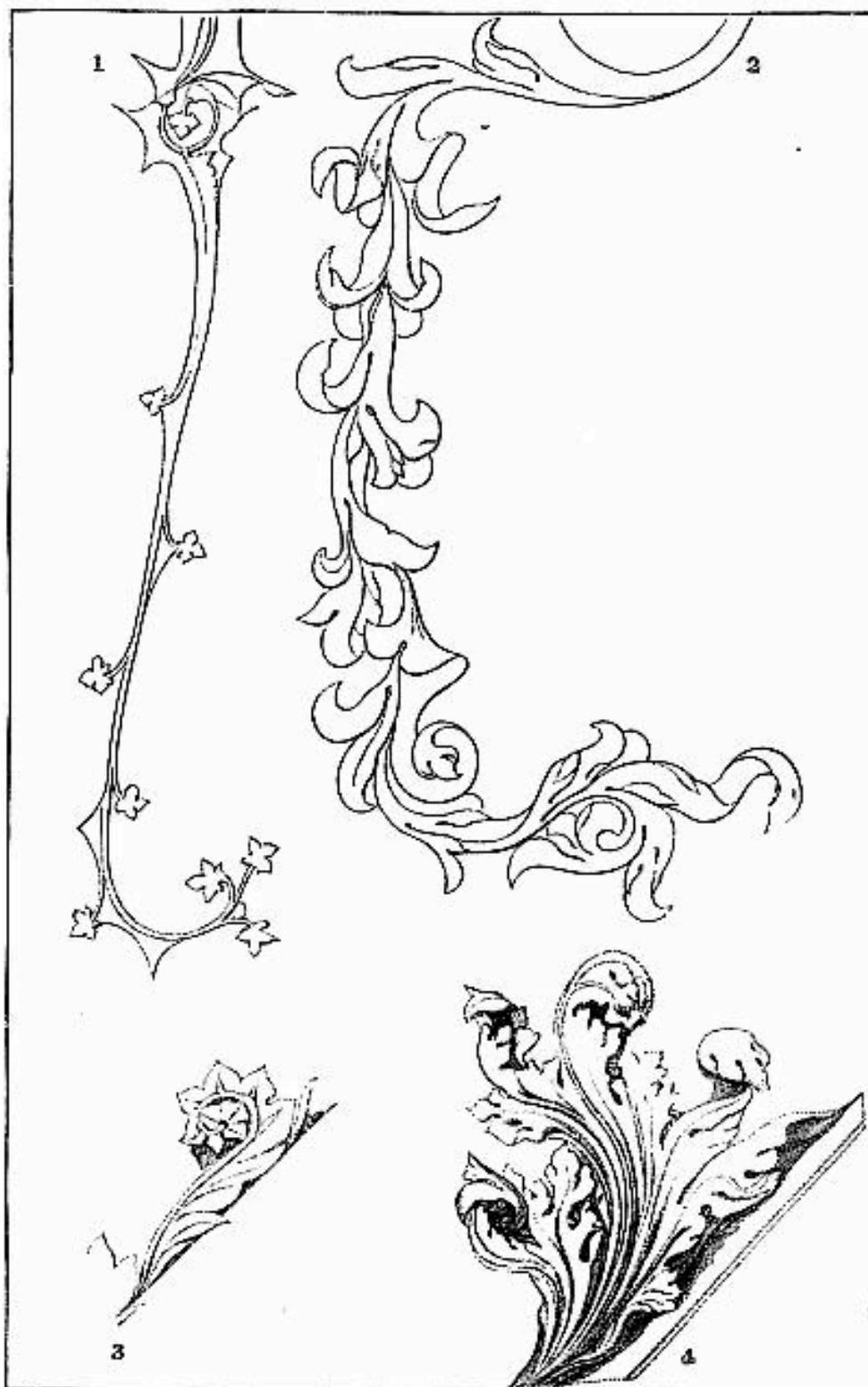
Tale profezia troverà rispondenza nella rivoluzione dell'Art Nouveau, che porterà a una rivalutazione dell'arte decorativa e a un aumento del suo prestigio.

A questo proposito Ruskin parla di temperanza e intemperanza della curvatura, cioè di una sorta di controllo o meno nel creare l'ornamentazione sulla base di una linea curva : nella prima la nobile mano si è trattenuta e rifiutata di concedere un ulteriore ondata di movimento, nell'altra la decorazione è rotolante di qua e di là in una confusa sfrenatezza, (immagine 15).

E' la ricerca del giusto mezzo, di ciò che secondo Gombrich risiede nell'equilibrio ottimale fra monotonia e confusione, fra quiete e irrequietezza:

« [...] Una stanza non caratterizzata, di colore uniforme, senza angoli visibili, potrebbe produrre disagio visivo. Ci si lamenta degli effetti della deprivazione sensoriale ove l'assenza di stimoli determina allucinazioni. [...] La superficie immacolata agisce come un invito per mani oziose [...] Chiede di essere articolata, modificata [...] quasi l'uomo trovasse difficile resistere a una simile facile opportunità di esercitare il proprio potere sulle cose. Piacere che risiede forse nell'evoluzione dell'Homo faber. [...] »

Per l'uomo è difficile trattenersi dal lasciar traccia del suo passaggio, infatti spesso le articolazioni strutturali conducono a un'ulteriore articolazione ornamentale senza che sia possibile stabilire chiaramente dove una cominci e l'altra termini. Si parla di horror vacui o di amor infiniti e cioè dell'esigenza che spinge il decoratore a riempire a poco a poco i vuoti.



15. John RUSKIN, *Temperanza e intemperanza della curvatura*, da *The Stones of Venice*, London 1853.

in: <http://www.gutenberg.org/files/30756/30756-h/30756-h.htm>

« [...] Inquadrare, riempire, connettere. Ciascuno di questi procedimenti di compilazione per gradi può puntare verso l'infinito [...] L'amor infiniti tende a sormontare tutte le restrizioni [...] fa sì che l'artigiano domini il suo materiale e che dilati i confini dell'inventiva.

Il centro viene così ad assumere un'enorme importanza sia emotiva che percettiva, la cornice e il bordo delimitano il campo di forze con i suoi gradienti di significato che crescono procedendo verso il centro. [...] »

Esistono disegni cosiddetti equilibranti per il sensi di equilibrio che conferiscono, per esempio, a una struttura. E' il caso dei rinfianchi di un arco, la cui decorazione si rispecchia sull'uno e sull'altro lato, contribuendo a rendere la sensazione di equilibrio.

La simmetria ha esercitato grande fascino nella maggior parte degli stili architettonici, praticamente sino alla fine dell'Ottocento, quando si leva la prima protesta contro la tirannia della facciata simmetrica e il predominio di questa nella disposizione degli ambienti e delle finestre.

In ogni epoca si è sempre ravvisata la forte valenza simbolica della decorazione. Molti ritengono che tutti i motivi decorativi siano stati concepiti inizialmente come simboli, anche se il loro significato originario si è perduto nel corso della storia. Per esempio si è riscontrata la presenza dell'albero della vita praticamente in tutte le culture e spesso la decorazione è considerata una forma celebrativa, criticabile solo quando giudicata inappropriata. Secondo Gombrich la solennità diviene pomposità e la decorazione pura appariscenza quando le pretese decorative non abbiano fondamento. Il gioiello più splendido di una corona regale non potrà mai essere troppo prezioso, ma precisamente perché è tanto prezioso, l'impiego di esso in altri contesti può costituire un'offesa.

A questo proposito Ruskin parla di temperanza e intemperanza della curvatura, cioè di una sorta di controllo o meno nel creare l'ornamentazione sulla base di una linea curva : nella prima la nobile mano si è trattenuta e rifiutata di concedere un ulteriore ondata di movimento, nell'altra la decorazione è rotolante di qua e di là in una confusa sfrenatezza, (immagine 15).

E' la ricerca del giusto mezzo, di ciò che secondo Gombrich risiede nell'equilibrio ottimale fra monotonia e confusione, fra quiete e irrequietezza:

« [...] Una stanza non caratterizzata, di colore uniforme, senza angoli visibili, potrebbe produrre disagio visivo. Ci si lamenta degli effetti della deprivazione sensoriale ove l'assenza di stimoli determina allucinazioni. [...] La superficie immacolata agisce come un

invito permani oziose [...] Chiede di essere articolata, modificata [...] quasi l'uomo trovasse difficile resistere a una simile facile opportunità di esercitare il proprio potere sulle cose. Piacere che risiede forse nell'evoluzione dell'Homo faber. [...] »

Per l'uomo è difficile trattenersi dal lasciar traccia del suo passaggio, infatti spesso le articolazioni strutturali conducono a un'ulteriore articolazione ornamentale senza che sia possibile stabilire chiaramente dove una cominci e l'altra termini. Si parla di *horror vacui* o di amor infiniti e cioè dell'esigenza che spinge il decoratore a riempire a poco a poco i vuoti.

« [...] Inquadrare, riempire, connettere. Ciascuno di questi procedimenti di compilazione per gradi può puntare verso l'infinito [...] L'amor infiniti tende a sormontare tutte le restrizioni [...] fa sì che l'artigiano domini il suo materiale e che dilati i confini dell'inventiva.

Il centro viene così ad assumere un'enorme importanza sia emotiva che percettiva, la cornice e il bordo delimitano il campo di forze con i suoi gradienti di significato che crescono procedendo verso il centro. [...] »

Esistono disegni cosiddetti *equilibranti* per il sensi di equilibrio che conferiscono, per esempio, a una struttura. E' il caso dei rinfianchi di un arco, la cui decorazione si rispecchia sull'uno e sull'altro lato, contribuendo a rendere la sensazione di equilibrio.

La simmetria ha esercitato grande fascino nella maggior parte degli stili architettonici, praticamente sino alla fine dell'Ottocento, quando si leva la prima protesta contro la tirannia della facciata simmetrica e il predominio di questa nella disposizione degli ambienti e delle finestre.

In ogni epoca si è sempre ravvisata la forte valenza simbolica della decorazione. Molti ritengono che tutti i motivi decorativi siano stati concepiti inizialmente come simboli, anche se il loro significato originario si è perduto nel corso della storia. Per esempio si è riscontrata la presenza dell'albero della vita praticamente in tutte le culture e spesso la decorazione è considerata una forma celebrativa, criticabile solo quando giudicata inappropriata. Secondo Gombrich:

« [...] La solennità diviene pomposità e la decorazione pura appariscenza quando le pretese decorative non abbiano fondamento. Il gioiello più splendido di una corona

regale non potrà mai essere troppo prezioso, ma precisamente perché è tanto prezioso, l'impiego di esso in altri contesti può costituire un'offesa [...] »¹⁹

Nell'epoca vittoriana il dibattito sull'ornamento è più vivo che mai. In questi periodo l'industria produce falsificazioni di ogni genere, allo scopo di allargare sempre più il proprio mercato e per consentire anche ai ceti meno abbienti di possedere determinati oggetti. Così lo stucco prende il posto del marmo, il vetro sostituisce la pietra preziosa, la carta, la pittura e la vernice imita la porpora. Le comodità e gli status dei più ricchi appaiono ora alla portata di tutti e le cose più belle perdono così parte della propria bellezza, a causa della volgarizzazione a cui sono sottoposte.

Comincia così a profilarsi l'idea che la decorazione fatta a macchina sia un'assurdità e i critici vittoriani si esprimono in questo senso.

Augustus Pugin²⁰ condanna quello che più tardi in Germania prenderà il nome di Kitsch e cioè la volgarità e il cattivo gusto di certe creazioni del suo tempo. Oggetto del suo disprezzo sono gli orrori che provengono dalle fabbriche di Birmingham e Sheffield : torrette scanalate per fare calamai, paralumi a foggia di croci monumentali, un grappolo di pilastri a sostegno di una lampada francese, senza relazioni di scala, di forma, di funzione, di unità stilistica.

Gottfried Semper²¹ ritiene che l'arte debba applicare le leggi fondamentali della forma con cui la natura opera e cioè la simmetria, la proporzionalità, la direzionalità. Egli sostiene la legge della ripetizione regolare e simmetrica, osservata dalle popolazioni non civilizzate, forse per l'impossibilità di deviarne, ma in questo modo preservate dal peccato, poiché la sovrabbondanza di mezzi costituisce il rischio maggiore.

Pugin, Semper e altri pensano di poter in qualche modo condizionare l'industria e con il loro apporto di poter migliorare lo stato delle arti nella società, ma Ruskin non condivide questa posizione, egli avverte prossima la catastrofe, il momento in cui la macchina soppianderà completamente l'uomo e l'arte non sarà più possibile. Egli

¹⁹ E. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, op. cit., pp. 28-39.

²⁰ August W. N. PUGIN. Architetto e scrittore, 1812-1852. Nel suo *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, London 1841, propone le due grandi regole dell'architettura: che in un edificio non ci dovrebbero essere caratteri non necessari per la convenienza, la struttura, la proprietà e che ogni ornamento dovrebbe consistere nell'arricchimento della struttura essenziale dell'edificio.

²¹ Gottfried SEMPER. Architetto e scrittore, 1803-1897. Protagonista tedesco, ma di statura europea, dello storicismo eclettico, per la sua opera di teorico si può considerare un antecedente essenziale dell'architettura moderna. La sua opera principale è *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2 voll., Frankfurt am Main 1860 e 1863. Il suo spirito influenzerà le opere teoriche che in Europa formeranno il moderno concetto di architettura e, in particolare, il pensiero di A. Loos.

condanna l'ornamentazione che non segue i disegni della natura e intravede nella precisione delle decorazioni fatte a macchina la monotonia e la morte. Considera fondamentale il ritmo organico della creazione, il soffermarsi dell'artigiano su un particolare, l'indugiare su un altro. Gli ordini creati dalla vita sono più elastici, più flessibili, più ricchi di sfumature e più variati della ripetizione meccanica.

L'imitazione ha sempre fatto parte dell'architettura, nei palazzi romani e nelle tombe egizie si ritrova spesso l'imitazione pittorica di una cortina intessuta, la ritroviamo in molte chiese medievali e persino nella Cappella Sistina. Questa contraffazione, che ha il nome di mimesi, è prassi quotidiana negli anni della rivoluzione industriale e questo provoca il rigetto. Come osserva ancora Gombrich:

« [...] La mimesi viene identificata con il desiderio di fare buona figura a buon mercato e viene condannata in nome dell'onestà [...] Forse tale abitudine a mettere in opera surrogati [...] non è radicata in una nostra perversità. Potremmo invece vederci un'opera dell'immaginazione, la scoperta della finzione, di liberarsi dalla lettera entro un ludico spostamento di funzioni. [...] »

Il carattere di menzogna, la metafora della veste, sono stati luoghi comuni a cui hanno attinto le critiche rivolte contro l'ornamento.

L'assimilazione del concetto di ornamento con quello di addobbo, di maschera, sarà anche una delle risorse dell'attacco sferrato da Loos in un'epoca in cui il tatuaggio è considerato contrassegno della delinquenza, oppure indice di degenerazione di una certa aristocrazia. Dice infatti:

« [...] Gli individui tatuati che non sono in prigione sono delinquenti latenti o aristocratici degenerati. Se avviene che un uomo tatuato muoia in libertà, vuoi dire solo che è morto prima di aver potuto compiere il proprio delitto. [...] »

Loos giunge quindi al punto di associare l'ornamento alle barbarie e all'omicidio, a una sorta di erotismo primitivo, mentre al contrario, l'assenza di decorazione è sinonimo di purezza e di castità.

La metafora della veste si presterà a sviluppi contraddittori a seconda che porti ad assimilare il problema del decoro a quello della moda, i cui motivi sono del tutto superficiali e soggetti a rapida usura, o che preveda la possibilità di una vestizione ragionata, una sorta di involucro vero del corpo, che ne mostrerebbe esattamente le forme essenziali e ne farebbe conoscere le esigenze.

Un vestito dunque che non avrebbe nulla del travestimento o della maschera, il che però non esclude che possa svolgere il ruolo di metafora del corpo, come Shelling pensava dell'architettura in rapporto alla costruzione²².

La crociata contro l'ornamento assume così valore di crociata contro le maschere, contro un'architettura fondata sulla menzogna, sull'imitazione e sulla falsa vergogna del borghese che non ha privilegi di nascita e che per questo non riesce a riconoscersi per ciò che è veramente e cioè un uomo del suo tempo.

La maschera però non è soltanto un travestimento, ma può svolgere anche una funzione protettiva o mantenere l'incognito di chi la porta.

Loos ritiene di poter contrapporre al vestito (*Kleidung*) il rivestimento (*Bekleidung*), i paramenti di marmo, di legno o di metallo levigato, che conferiscono alle sue architetture di interni una sicura qualità d'epoca. Il paramento dunque non comporta alcun apparire, alcuna toeletta ornamentale?

E il rivestimento non può a sua volta fungere da segno, eventualmente menzognero?

Se a Loos preme tanto il principio del rivestimento è anche perché questo consente di dissimulare tutto l'apparato di cavi e tubi implicato da queste macchine per abitare che, come auspicherà Le Corbusier, sono diventate le nostre case. Ma per Le Corbusier l'attrezzatura ha una sua bellezza ed egli non si preoccupa molto se lascia in vista le viscere dell'organismo domestico, cosa che per altro gli viene spesso rimproverata. Ma poteva prevedere, lui che ritiene che l'arte non sappia che farsene di essere assimilata a una macchina, che un giorno gli organi più intimi della macchina, dipinti di colori distintivi delle varie funzioni, sarebbero stati esibiti sulla facciata di un museo, e questo nel cuore di Parigi, nel contesto di un quartiere che egli avrebbe voluto demolire, nel punto preciso dove sognava di innalzare le torri del *Pian Voisin*, (immagine 16).

L'ornamento è considerato pericoloso perché abbaglia e può distogliere la mente dalla riflessione critica. La ricchezza e lo splendore hanno notevoli attrattive, anche se una persona adulta e responsabile non dovrebbe essere facile preda dell'ornamento, ma optare per quanto è sobrio e razionale.

Eppure la decorazione è parte della vita quotidiana e della nostra sensibilità. Vogliamo distinguerci dagli altri e adottiamo un certo tipo di maquillage e di abbigliamento, nelle nostre case trovano posto oggetti ornamentali e di arredo, ogni mobile e ogni architettura possono essere visti come un prodotto ornamentale. Ogni edificio è inserito in un certo ambiente e l'attenzione del progettista non è concentrata

²² H. DAMISH, voce: *Ornamento - L'architettura come metafora della costruzione*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1977-84, 16 voll, III vol, pp. 234-235.

solo sull'aspetto della funzionalità, ma anche sulla necessità di conferire alla sua opera un aspetto gradevole. L'architettura, anche se non presenta ornamenti o decorazioni evidenti, mantiene una valenza decorativa.

La polemica del Movimento Moderno ha cancellato parte della fenomenologia della decorazione, non eliminando tuttavia il problema della sua esistenza e della sua funzione.

La decorazione vivrà ancora, ad esempio nei rapporti che intercorrono fra i vari materiali che costituiscono l'involucro edilizio, nel grado di finitura delle pareti in calcestruzzo e nella possibilità di modellarle plasticamente, nelle suggestioni offerte dalla illuminazione elettrica, all'immagine notturna dell'architettura, (immagine 17).



16. 1972-77, Renzo PIANO, Ernesto ROGERS, *Centre Pompidou*, Parigi.

Il distacco virtuale degli edifici dal contesto storico e parallelamente a tale processo, la sempre maggiore importanza del colore per il singolo edificio, sono stati esaminati di rado, sino ad ora, dagli storici dell'architettura che riferendosi all'uso sistematico del colore in un edificio contemporaneo, citano la cosiddetta retorica della policromia. Esempio eloquente dell'uso intenzionale del colore in architettura è il *Centro Pompidou* di Parigi.

Il tema del concorso prevedeva un edificio con ampi spazi aperti per mostre ed esposizioni permanenti, sovrapposti su più livelli, inserito in un contesto urbano estremamente affollato. La

Il filosofo Gianni Vattimo²³ riporta come per Martin Heidegger²⁴ l'arte vada intesa quale:

« [...] messa in opera della verità, ma non sempre è necessario che il vero prenda corpo, è sufficiente che aleggi nei dintorni come spirito e provochi una sorta di accordo come quando il suono delle campane fluttua nell'atmosfera, apportatore di pace. E ancora : La messa in opera della verità si realizza non mediante una conciliazione e perfetta adeguazione di interno e di esterno, l'idea è apparenza sensibile, ma mediante il conflitto fra mondo e terra dentro l'opera. [...] Nell'opera accade l'esposizione di un mondo insieme alla produzione della terra [...] escludendo che terra e mondo siano identificabili con la materia e la forma dell'opera, il loro senso veniva a identificarsi con quello ditematizzato (o tematizzabile: il mondo) [...] la terra è pensata ancora tutta nella dimensione della temporalità [...] sembra che per Heidegger non si tratti solo di definire l'arte decorativa come un tipo specifico di arte, ne solo di determinare i tratti peculiari dell'arte di oggi, ma di riconoscere il carattere decorativo di ogni arte. [...] L'estetica *heideggeriana* non induce un atteggiamento di attenzione alle piccole vibrazioni dei mondi dell'esperienza, ma mantiene, nonostante tutto, una visione monumentale dell'opera d'arte. [...] »²⁵

Il pittore Matisse²⁶ sembra pensarla allo stesso modo. Egli considera il “decoro” un prendere possesso della superficie, che nel suo caso è rappresentata dalla tela. Inoltre sostiene la natura essenzialmente decorativa della sua arte, affermando che persino i suoi ritratti potrebbero essere dipinti solo in maniera decorativa.

²³ Cfr. G. VATTIMO, *Ornamento e monumento*, in "Rivista di estetica", 1982, n. 12.

²⁴ Cfr. Martin HEIDEGGER, *Die Frage nach der Technik in Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, trad. it. di Gianni VATTIMO, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.

²⁵ Il pensiero di Heidegger, pur nella sua complessità, è incentrato sulla ripresa dell'ontologia e sulla sottolineatura della radicale trascendenza dell'essere (inteso più come concetto-limite che come realtà) rispetto all'ente. In questo senso Heidegger ritiene che l'intera metafisica tradizionale debba essere criticata e superata grazie alla riscoperta dell'essere come irriducibile differenza che si cela, negandosi, in ogni singolo oggetto o persona, pur rivelandosi nella temporalità della storia.

L'uomo, acquisendo coscienza della propria finitezza di fronte alla possibilità della morte, può superare l'angoscia che ne deriva solo recuperando il nesso fondamentale che lo lega all'essere. Heidegger definisce "Cura" questo compito dell'uomo che, in quanto esserci, cioè in quanto progetto calato nell'esistenza, deve custodire e rivelare l'essere. Nella storia contemporanea, tuttavia, l'umanità vive un pericolo fondamentale: il senso dell'essere viene smarrito a causa sia della manipolazione dell'ente operata dalla tecnica, sia della scarsa attenzione che l'uomo di oggi pone al linguaggio. La questione della tecnica ed il grande valore assegnato da Heidegger alla poesia sono perciò due temi fondamentali in cui si sviluppa la riflessione ontologica di questo importante pensatore tedesco.

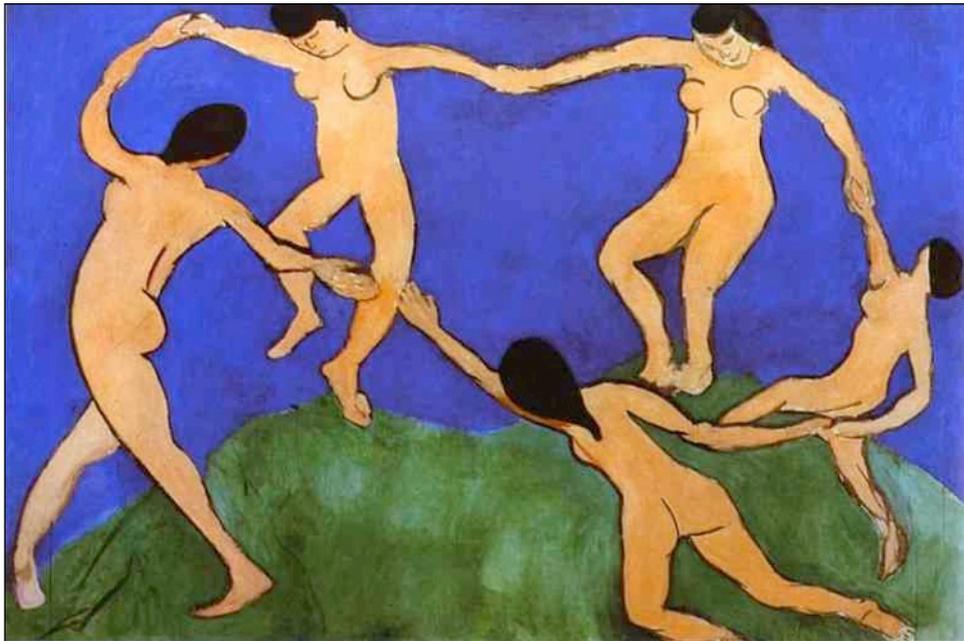
²⁶ Henri MATISSE, *Notes d'un peintre*, in "La grande revue", dicembre 1908.

Egli considera decorazione ed espressione due aspetti saldamente uniti e la composizione come l'arte di disporre in modo decorativo i diversi elementi utilizzati dal pittore per esprimere i propri sentimenti, (immagine 17 e immagine 18).

Questa interpretazione libera l'ornamento dai limiti del simbolismo, dal fantasma di una ricerca di animalità perduta e di un'innocenza da recuperare. Inteso come dono, l'ornamento si libera da pregiudizi estetici e morali, spalanca il campo della significazione, diviene l'atto stesso di farsi senso del reale. Dice Francesca Alinovi:

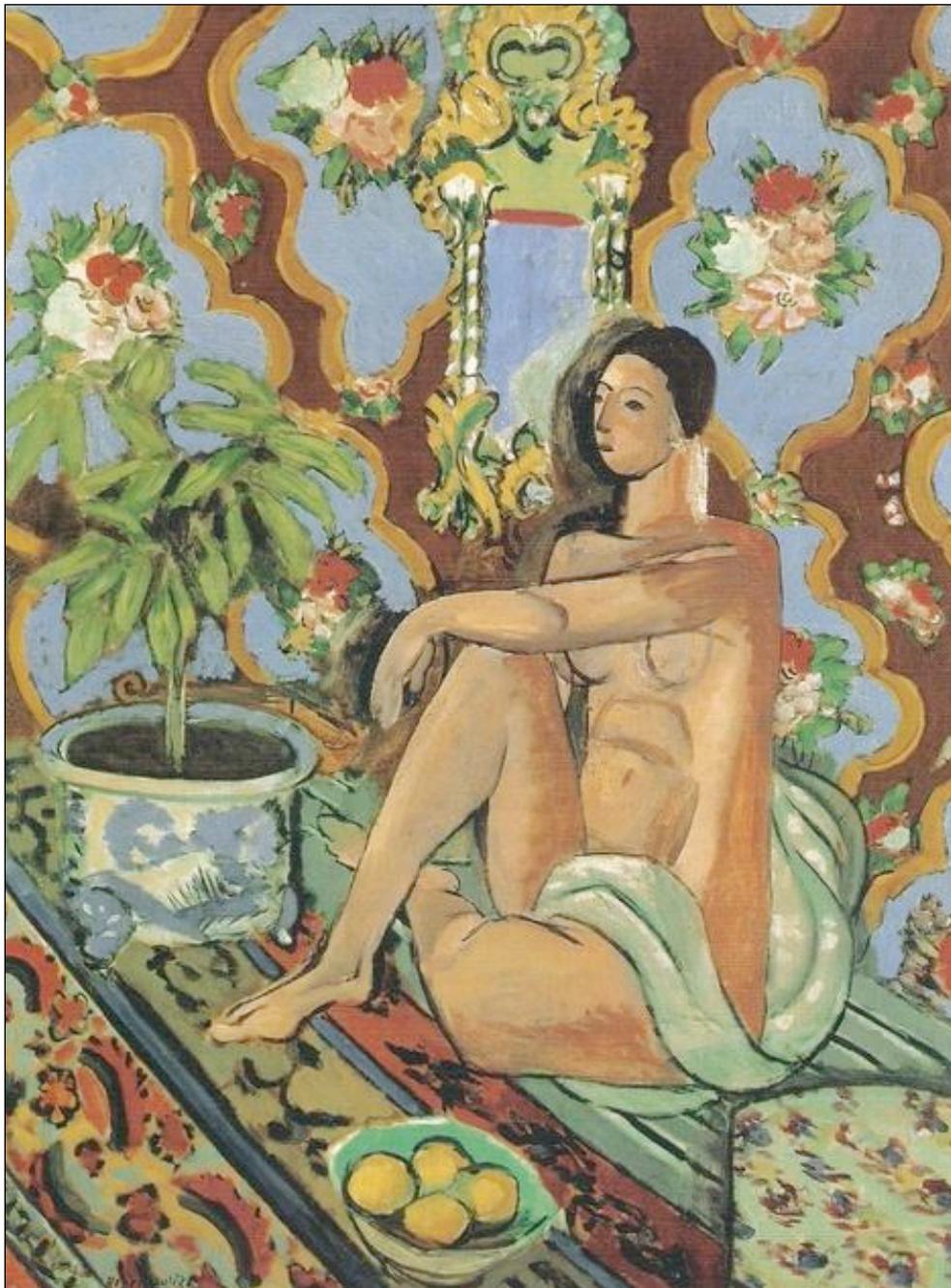
« Il decoro è peccato, perché non corrisponde alle più ferme convinzioni della nostra cultura, consacrate dal Movimento Moderno. La verità è nuda [...]. Il decoro è falso e artificiale e si sovrappone alla natura contraffacendola e cammuffandola [...]. L'uomo nudo è stato plasmato nella creta dalle mani di Dio, l'uomo vestito è opera del diavolo.

Nell'Eden Adamo ed Eva non hanno bisogno di coprirsi, ma ribellandosi a Dio con il peccato originale, dovranno vestire le nudità dei loro corpi. L'ornamento si collega all'idea di peccato, di menzogna, di inganno. »²⁷



17. 1919, Henry MATISSE, *La Danse*, olio su tela, m 3.90 x 2.60, Leningrado, Museo dell'Ermitage. Al Cubismo che analizza razionalmente l'oggetto, Matisse contrappone l'intuizione sintetica del tutto [...] E' la sintesi delle arti: musica e poesia confluiscono nella pittura e la pittura è concepita come un'architettura di elementi in tensione nello spazio aperto; sintesi di rappresentazione e decorazione, di simbolo e realtà corporea, di volume, linea, colore.

²⁷ Francesca ALINOVİ, *Il ritorno della decorazione nell'arte, nell'architettura e nel design*, in "Rivista di estetica", 1982, n. 12, pp. 12-17.



18. 1927, Henry MATISSE, *Figura decorativa su sfondo ornamentale*, “Io cerco soprattutto l'espressione [...] non riesco a far distinzione tra ciò che provo verso la vita e il modo di esprimerlo. A mio parere espressione non significa la passione che si specchia nel volto dell'uomo o che viene tradita da un gesto violento. In un mio quadro l'intera composizione è espressiva. Il posto che vi occupano certe figure o oggetti, lo spazio vuoto che li circonda, le proporzioni, tutto ha il suo peso. La composizione è l'arte di collocare in maniera decorativa i vari elementi a disposizione del pittore, che esprime così i propri sentimenti.
Henry MATISSE, *Notes d'un peintre*, in "La grande revue", dicembre 1908.

Thomas Carlyle (1795 - 1881) nel libro *Il sarto rattoppato*²⁸ scrive che presso i popoli selvaggi si trovano il tatuaggio e la pittura ancora prima delle vesti e che il primo bisogno spirituale di un selvaggio è l'ornamento.

Ma per i detrattori il decoro non è soltanto peccato è anche sinonimo di brutto perché è per sua definizione eccessivo, esuberante, complesso, caotico e indeterminato, è anche possibile riprodurlo in serie e questo gli fa perdere il carattere di unicità dell'opera d'arte.

La massificazione, la distribuzione eccessiva di oggetti decorati, la facilità con cui il decoro conquista i gusti del pubblico, fa sì che nella nostra cultura la parola decorazione diventi sovente sinonimo di Kitsch, termine di origine tedesca che significa approssimativamente oggetto di cattivo gusto. Kitsch sono sia le testimonianze di volgarità che quelle che esibiscono una sofisticata e illecita sfrenatezza stilistica. In seguito a un rilancio della decorazione, si è assunto in questi anni un atteggiamento meno ostile nei confronti del Kitsch.

Scrive Alinovi:

« [...] Moles riconosce al Kitsch il diritto di esistere e trovare la sua ragion d'essere in considerazioni di carattere storico e sociale. Lo considera l'unico modo di sentire attuale all'interno di una società come la nostra, basata sulla quantità e sul consumo rapido e veloce.

[...] Il Kitsch è il risultato dell'attuale società di massa, della vittoria dell'uomo medio sull'élite, della mediocrità sull'eccezionalità.

[...] La cultura di massa si autopunisce vergognandosi della propria facilità e felicità e impone all'arte, per differenziarsi, di essere difficile e infelice [...] Vedere un bel decoro fa piacere a tutti ed è sorprendente la piacevolezza che si ricava da un esercizio assolutamente futile, un puro esercizio destinato alla gioia degli occhi e dei sensi [...] La quantità distingue la mercé cattiva da quella buona e la quantità permette di riconoscere lo stupido dall'intelligente.

L'intelligenza però, come sostiene Musil confina con la stupidità e lo stupido non è altri che un uomo che agisce secondo istinti primordiali e vi sono nella nostra società forme di stupidità legittimate che finiscono per divenire oggetti di apprezzamento.

Conclude Alinovi : La stupidità sconfina con la genialità e ogni arte non nasce se non da una componente di stupidità [...] // Kitsch e la stupidità sono dunque al pari di altri, ingredienti dell'arte così come lo è, in egual misura la banalità [...] La problematica

²⁸ Cfr. Thomas CARLYLE, *Sartor Resartus*, in "Fraser's Magazine", 1833-34.

creciuta in questi anni intorno alla decorazione, verte sulla rivalutazione da parte della cultura occidentale delle culture emarginate, periferiche.

[...] La decorazione può comprendere tutti i momenti della vita quotidiana, dalla pubblicità, alla produzione industriale, dall'arredo all'architettura [...] è un fenomeno vecchio e nuovo [...] che a differenza dell'arte alta non esclude l'utilità e l'applicazione [...]. E' un'arte gioiosa [...] un invito alla danza musicale e cosmica. »²⁹



19. 1903-5, C.L.W. Eidlitz and A. McKenzie, *Times Building*.
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/fa267/20_sky1.html

²⁹ Abrahm MOLES, *Psychologie du Kitsch*, 1970.

