

**Italian Furnishing Design Exhibition in 12 Periods**

**Relatore: Prof. Galbiati Marcello**  
**Correlatore: Prof. Origoni Franco**

**Studente: Ren Qiuming**  
matr. 797568

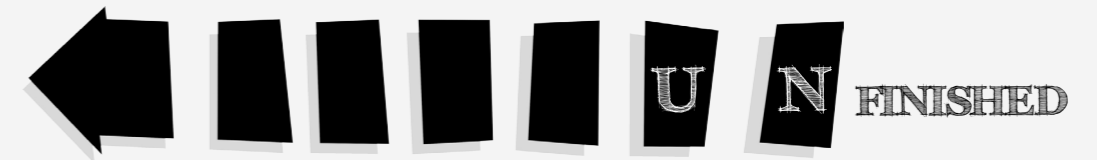


**Politecnico di Milano**  
Scuola del Design - BV

Corso di Laurea Magistrale  
Design degli Interni  
Sezione I1 - a.a. 2014-2015

• UNFINISHED — Italian Furnishing Design Exhibition in 12 Periods

• UNFINISHED — Italian Furnishing Design Exhibition in 12 Periods



Italian Furnishing Design Exhibition in 12 Periods

**Relatore: Prof. Galbiati Marcello**  
**Correlatore: Prof. Origoni Franco**

**Studente: Ren Qiuming**  
matr. 797568



**Politecnico di Milano**  
Scuola del Design - BV

Corso di Laurea Magistrale  
Design degli Interni  
Sezione I1 - a.a. 2014-2015



• UNFINISHED — Italian Furnishing Design Exhibition in 12 Periods

• UNFINISHED — Italian Furnishing Design Exhibition in 12 Periods

*"I think perfection is ugly. Somewhere in the things humans make, I want to see scars, failure, disorder, distortion."*

*-- Yohji Yamamoto*

# Contents

## About 001

---

Preface	003
Abstract	004
Sommario	005

## Chapter 1. Introduction 007

---

1.1 Project Background & Motivation	008
1.2 Project Schedule	010

## Chapter 2. Experience & Research 013

---

2.1 Why Furnishing Exhibition	014
2.2 Why Italian Furnishing Exhibition	018
2.3 Why In Milan	166
2.4 Why In Triennale	170

## Chapter 3. Direction & Strategy 181

---

3.1 About Sensory Design	182
3.2 Sensory Design & Space	186
3.3 How Sensory Design Works	188

## Appendix 263

---

Bibliografia	264
Sitografia	265
List of Figures	266

## Chapter 4. Analysis & Design 199

---

4.1 Concept	200
4.2 Inspirations	204
4.3 Mood Board	208
4.4 Analytic Diagram	210
4.5 Technical Drawing	212
4.6 Specific Device	232
4.7 Spatial Perspectives	236
4.8 Visual Identity System Design	256

# About

---

# • Preface

I am not sure whether there will be such crankiness: when facing something incomplete, will people mark "inferior" label on it? Scratch on the car, fingerprint on Iphone screen, not aligned text in word file, off paint nail polish, gap on the edge of the bowl, knot on the wood... they are the eyesores in our life. If we do not adjust them to the most perfect state, will it look so wrong?

In the Curve space of Triennale di Milano, the designer has chosen the opposite – without high-tech materials and beautifully printed colored pictures, but with the "sketches", which are very essential elements in the process of interior design, bringing more potential possibilities to the exhibition space and more interesting imaginations to the visitors.

In order to represent simplicity and original texture of design, the designer uses common grid papers and cardboard handmade models, by hand-drawn method, as an unfinished state, telling the visitors an integrated story about Italian furnishing design history. Avoiding making the entire atmosphere of the space too monotonous, the designer uses 12 colors, representing 12 Italian historical periods, and applies these colors repeatedly in the space, head and tail echoing, as the lightspots in the space.

In this space, there is another question: what if we design for all our senses? Suppose, for a moment, that sound, touch, and odor were treated as the equals of sight, and that emotion was as important as cognition. What would our built environment be like if sensory response, sentiment, and memory are critical design factors, more vital even than structure and program? In this project, I explore the nature of our sensory response to the spatial constructs that people invest with meaning. These range from buildings of various sorts and purposes to gardens to constructions of fantasy. To the degree that this response is calculable, it can serve as a typology for the design of significant spaces. I believe that such a typology would sharply contrast with the Cartesian model that dominates architecture today, resulting in a more humane design.

If the mid-twentieth century's retro furniture is a cup of mellow espresso in the afternoon, this exhibition space which has a strong sense of design reminds people of the ceramic cup with green tea: simple and limpid – as people usually say, less is more beautiful.

## • Abstract

With the arrival of political and economic globalization, more and more international visitors from all over the world come to Italy, using Milan as an entering portal. As we all know, Italy has the world's highest level of interior design. Italy's high level of interior design not only makes their native designers welcome by the domestic public, but brings foreign design orders in an endless stream as well. Therefore, this project focuses on Italian furnishing design, which is more representative of the entire Italian design, through an exhibition about history, attract more and more tourists to understand the essence of Italian design.

This project summarizes the history of Italian furnishing design in 12 important historical stages through research on historical archives and field investigation, and at each stage, introduces one by one from the historical background, interior architecture, interior decoration, interior layout and furniture, making the visitors have a basic understanding on Italian furnishing design. To stimulate the interests of the visitors, the project uses five senses strategy, through different colors to divide the space and re-use these colors repeatedly in the space, making the overall atmosphere clear and specific. Sight, hearing, touch and some other sensory elements are merged together in this project, to add enjoyment in the exhibition.

Italian furnishing design is still in development. Their continually emerging exhibitions are providing new proposals, new ideas and new thoughts for design field. Therefore we can say that Italian design history is a history of development, exploration and progress. Based on this theory, the project uses "unfinished" as the core concept, emphasizing the exploration of Italian furnishing design and leaves the visitors more space to think. For "unfinished," the designer finds three basic elements — "grid paper", "sketch" and "hand-painted wall", and flexibly applied them into every corner of the design, demonstrating to the visitors a being designed exhibition space, which is also anastomotic with the concept of "unfinished".

Keywords: Italian design; Furnishing design; Unfinished

## • Sommario

Con l'arrivo della globalizzazione politica ed economica, sempre più visitatori internazionali provenienti da tutto il mondo vengono in Italia, usando Milano come un portale d'accesso. Come tutti sappiamo, l'Italia ha il livello di design d'interni più alto del mondo. Alto livello di design d'interni in Italia non solo rende i loro progettisti nativi benvenuti dal pubblico nazionale, allo stesso tempo fa crescere gli ordini da parte dei paesi esteri che continuano ad arrivare senza interruzione, promuovendo la diffusione dello stile del design italiano nel mondo. Pertanto, il progetto si concentra sulla progettazione dell'arredamento italiano, che è più rappresentativo dell'intero design italiano, attraverso una mostra sulla storia, cercando di attirare sempre più turisti per farli capire l'essenza del design italiano.

Questo progetto riassume la storia del design d'arredamento italiano in 12 importanti fasi storiche attraverso la ricerca sugli archivi storici e indagini sul campo, e in ogni fase, presenta uno per uno il contesto storico, l'architettura d'interni, la decorazione d'interni, la distribuzione d'interni e i mobili, facendo i visitatori avere una conoscenza basilica sul design d'arredamento italiano. Per stimolare l'interesse dei visitatori, il progetto utilizza la strategia di cinque sensi, attraverso diversi colori per dividere lo spazio e riutilizzare questi colori ripetutamente nello spazio, rendendo l'atmosfera generale chiara e specifica. Vista, udito, tatto e alcuni altri elementi sensoriali vengono unite in questo progetto, per aggiungere divertimento alla mostra.

Il design d'arredamento italiano è ancora in sviluppo. Le loro mostre continuamente emergenti stanno fornendo nuove proposte, nuove idee e nuovi pensieri per il campo del design. Quindi possiamo dire che la storia del design italiano è una storia di sviluppo, ricerca e progresso. Sulla base di questa teoria, il progetto utilizza le parole "non finito", come il concetto fulcro, sottolineando l'esplorazione del design d'arredamento italiano e lasciando i visitatori più spazio per pensare. Per "non finito", il progettista trova tre elementi di base - "carta millimetrata", "schizzo" e "muro dipinto a mano", e flessibilmente li applica in ogni angolo del disegno, presentando ai visitatori un spazio espositivo che deve essere ancora disegnato, riportando quindi il concetto di "non finito".

Parole chiave: Design italiano; Design d'arredamento; Non finito

# Chapter 1.

---

Introduction

# 1.1 Project Background & Motivation

While many people use Milan as a gateway to Italy, most don't spend much time in the city. That's a shame, because although Milan doesn't look as quaint or charming as those hilltop villages in Tuscany you've been dreaming of, this center of banking and fashion has plenty to offer the visitor - especially if you love art.

Milan was ruled for many years by families such as the Visconti and the Sforza, both of which did what ruling families often did - they patronized fashionable artists of their eras. This meant Milan became a major Italian center for art starting in the 14th century. Leonardo da Vinci (who is usually more closely associated with his native Tuscany) lived and worked in Milan for nearly 20 years - during which time he painted one of the most famous frescoes in all of Italy.

Milan has a tendency to seem less picturesque to visitors than some other Italian cities, but it doesn't have to be that way. Let a guide show you around Milan and you'll not only get to see some of the masterpieces in the city's museums, you'll also learn to appreciate other artistic aspects of the city - such as the world-famous La Scala opera house (even if you don't see a show), the mini-museums inside the historic Castello Sforzesco, and Leonardo da Vinci's enormous horse statue near the San Siro soccer stadium.

In Milan, expression and creativity in all its forms assume a decisive role and come to life in paintings, photographs and installations. Prestigious academies have been established and the city seeks to promote new talents and emerging artists. Inside its numerous museums and art galleries, foundations and associations, Milan offers a rich heritage of art and culture.

Numerous exhibitions, art events and expositions all rotate around the city, for example exhibitions on the Scapigliatura, an artistic-literary movement born in Milan. Just listing them you find yourself immersed in a dimension of colour, shape and raw materials of history and creativity.

There are exhibitions dedicated to futurism, to the genius of Caravaggio and his realist paintings, and exhibition itineraries of international artists, such as Monet and Tamara de Lempicka, held in the exhibition rooms of Brera, the Poldi Pezzoli Museum or the Palazzo Reale. Rediscover contemporary, digital and installation art through the innovative exhibitions at the Pavilion of Contemporary Art or the Triennale. A large calendar of art events hosted in splendid and modern locations.

For most one-day visitors, Milan maybe is only represented by Cathedral, delicious food and shopping. But for me, a Chinese student who has already lived in this charming city for nearly three years, in Milan there are so many places you can visit

and so many interesting activities you can participate in. You can find an amazing ancient pocket watch in the antiques market of Naviglio, enjoy contemporary art in Triennale di Milano, or even just take a nap on the quiet lawn of Park Sempione..... Which I would like to say is, I personally could be the media of introducing and presenting Milan's more connotation to the rushed tourists around the city.

Figure 1.1.1 Relationship between Me & Local People

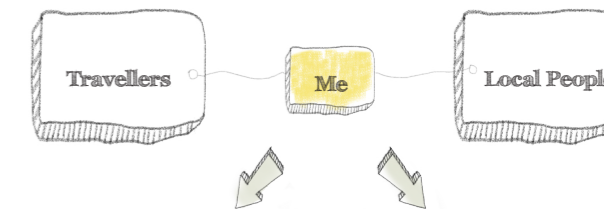
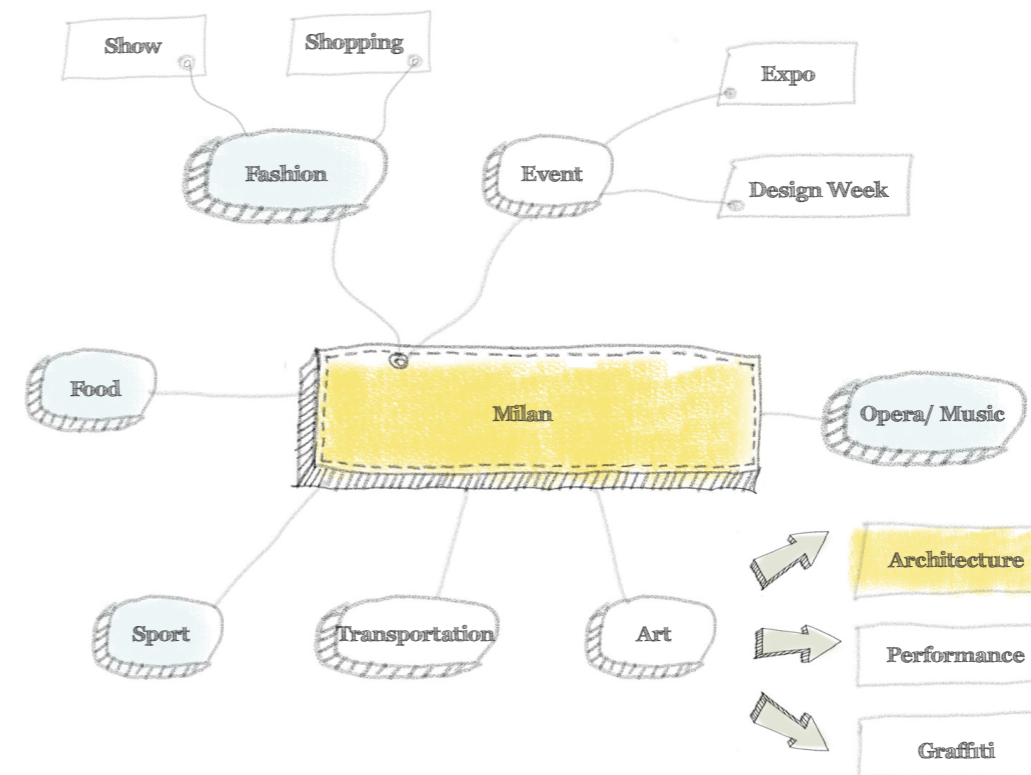


Figure 1.1.2 One-Day Travel in Milan Mind Map



# 1.2 Project Schedule

Table 1.2 Seven-Month Time Schedule





## Chapter 2.

---

Experience & Research

## 2.1 Why Furnishing Exhibition?

*"Doing a house is so much harder than doing a skyscraper." – Philip Johnson*

*"A house is a machine for living." – Le Corbusier*

*"It's not houses I love... it's the life I live in them." – Gabrielle "Coco" Chanel*

*"I believe a house is more a home by being a work of art." – Frank Lloyd Wright*

### 2.1.1 Summary of Furnishing Design

We enjoy looking at photographs of beautiful houses, furnishings, and gardens. No less enjoyable is to try and imagine the unfolding life to be lived within these varied settings. And beautiful houses have always inspired the imagination, including a growing interest in their deeper purpose.

The word "house" is most often used to describe a structure, while the word "home" conveys a more emotional collection of relationships. This distinction might seem to make it more appropriate to think of designing a house than a home. It goes beyond the arrangement of rooms, space, and things, to address the choices we make when shaping personal environments that influence how we live. It is about the pursuit of a personal ideal made real.

The changing moods of "home" can be that of a resort, a theater, or a gallery displaying the artifacts of life, some timely, some timeless. Towels, bed linens, bowls of fruit, flowers, fixtures, and appliances are timely. Paintings, sculpture, furniture, rugs, patterned glass, candle holders, lighting fixtures, and tableware are all more timeless. As much as possible, both the timely and the timeless should be works of art. When design is genuine, everything appears more timeless than new. While systems, fixtures, and appliances are best when new, the house itself along with all artifacts, displayed or used within, should feel too natural to be thought of as being either new or old.

Cultures are always connected with the place where they come into existence or where they are rooted in. They emerge with the first forms of bourgeois living and are passed on throughout centuries, refined and finally consolidate as cultural heritage. Walter Benjamin, for instance, describes the interior of bourgeois living in Paris at the end of the 19th century as the prototype of introverted living. This entangled inside covered with excessive decorating: a cave that only accepted the outside of public life insofar as it hovers like a cocoon and insignificant like smoke in space without really occupying it. In Paris just like in Berlin or Wien the interior of the later 19th century consisting of uncountable parts of furnishings disguised in styles of all past epochs, self-contained, concealed and filled, has been a prototype of the concept of private living and a culture of living until today. But where is the boundary to Benjamin's "world affairs"? Where does the glance you cast on the private cross the line of frivolity? Where does the look start to be public? Doesn't a changed "culture of living" automatically call for changed boundaries between private and public life? Doesn't change need the infiltration with the outside?

The idea of private is not only linked with a universal value; private life, privacy, and

the demarcation of a private home of public control stand for a universal model of western culture that at the same time refers to a universal and collective desire, the desire for uniqueness among a mass of sameness and the collective desire to possess nobody can take from you: your own "four walls". This universal model is based on a paradigm forming the foundation of every architectural concept since antiquity—the paradigm of the divided space. It divides space into a hierarchically more highly valued space of public life and a secondary space of private living, in a space of work and relaxation, in a space of productivity and reproduction, in an inside and outside, in culture and nature. All architectural concepts are based on the existence of two parts of space, in which one part continuously has to demarcate itself from the other one. Specific strategies of exclusion and demarcation employed by architecture translate this divided space into prototypical concepts of private living: thick walls or at least walls pretending to be thick to keep the outside away from the inside, fences to demarcate the private from the public and limited openings which can be varied and closed, only letting certain information in from outside and filtering it so long until it can be part of the private without any complications. Differentiating between two parts of space also implies differentiating between male and female space. As soon as architecture realizes the common model of divided space which splits space into public and private, into systematic and chaotic, productive and reproductive, architecture also produces and reproduces common models of the relations between the sexes and common models of difference, of roles, of attributions and sexual identity. With the concept and the construction of private living architecture produces sexual differences. Also what is understood by a "culture of living" has mostly to do with handed down ideas of sex and sexual roles. The concept of private living only very rarely includes criticism of common models; on the contrary, architectural concepts mostly reinforce and form common models and so the common value systems and power structure. The inside of living as well as the organization and decoration of the interior surface of the private flat has always been linked with the feminine whereas the construction and the structure of space, public visibility and presence has always been linked with the masculine. Separating the public from the private has always been linked with traditional sex-specific attributions seeing women's position in reproductive work and in private, men's position however in the outside, the public and in productive work. On the other hand you can assume that the space of private living can never be neutral and the practice of private living can never be a neutral practice. On the contrary, all ideas of differences between the sexes are already firmly implied in the image of living, already in the idea, the concept, the memory and the projection of living.

### 2.1.2 Historical Development of Furnishing Design

That ensemble of formal order, interpersonal relations and values which steadily define, notwithstanding internal evolutions over time, a society which we call “civilization”, can be read through diverse spatial dimensions (from territorial settlements, to cities, to erected buildings) where living, in its broadest sense, materializes and manifests itself.

Choosing the domestic interior as a focus point for “the civilization of European living”, and the lens through which to examine it, was conceptualized by two Interior Design masters: Mario Praz, who in “The Philosophy of Interior Design” suggests a unique atmosphere or personal and family sense of intimacy as characteristic of European interior domestic settings from the Middle Ages on (different from that spectacular sense of magnificence typically witnessed and preserved in ancient living, but also in its opulent revival up to modernity), and Carlo De Carli, who with the concept of “primary space” puts forth the preciousness of the individual and his openness to others and to things as the genetic principle behind architecture as a whole: so that the private is considered more as a verification and projection of the public, rather than its contrasting element.

An ideal of valuing the individual with respect to others seems, then, to underlie current Western views of domestic living, as well as the tensions and contradictions which derive from its diverse religious and philosophical patterns, the singularity of its spokespersons and contexts, and from the unique social dynamic which has unitarily shaken it for almost a millennium.

The bourgeoisie, the new typically European social force which established itself through commercial trading along routes outside the confines of the walled medieval cities (in the “boroughs), was the principal driving force, reducing or nullifying (apart from the apparent assimilation) the order and values of the nobility and of the “ancient regime”, as far as establishing itself as a paradigm of life, and of styles of living, for the new class it itself generated, the working proletariat; it, in turn, later went on to disintegrate into the indistinct cultural and behavioural horizons of the pre-eminent “middle classes” and of the mass individualism found in the current age of economic and information globalization.

The consciousness of the self, of the relationships between married couples and between parents and children, as well as with other relatives, guests, servants or suppliers, which are directly at play in the domestic setting and which also depend upon the manner in which we approach our life means and our cultural, political and religious systems of reference, has profoundly changed over time in parallel with

mutations in the prevailing “forms” of residential buildings and of interior design, from the antique noble “palace” to the bourgeois “apartment” of the 1800’s, from the “living cell” of public tenement buildings to today’s complex living structures.

Despite these changes, that “civilized” sense of the private which relates the valuing of individual and family intimacy to an institutionalized and culturally shared urbanity, such as in English dwellings from Robert Adam to Voysey, not only serves to defend the private from the coercive habits of the public, be they the rules of etiquette of King Louis XIV (loosened up in the French *hôtel particulier*) or the historicist rhetorics of dictatorial regimes (quashed by the sober Milanese apartments of the 1930’s), but also to redirect “through grace and proper measure” the manifest tensions of wealth (Duke of Montefelro’s study, the bathroom of Loos’ Villa Karma, the Cartier jewels as portrayed by Sottsass).

There is a tension and connection between private and public which can not be forgotten, be it in the critical historic sense or at the design level, without risking incomprehension of the full sense of the forms of living.

Since its origins, the Enlightenment concept of “process”, has characterized modernity with a reasoned, but sometimes also arrogant, affirmation of the superiority of the new with respect to the past and to other civilisations; this concept displayed itself one list time in architecture via the lay and universalistic humanism of the Modern Movement, founded on the egalitarian principle of “primary needs”, and in the interior designs and furnishings created by it.

This endured mightily in the techniques and in the “demonstrative effects” on a planetary scale of consumer society, albeit critically re-dimensioned by the postmodernism of the last few decades in view of its disenchantment with the human crimes of 20th century totalitarianisms as well as with the environmental damages by this so called development.

Indeed, the value of European culture today, even in the field of habitation, appears to be tied-rather than to the idea of progress and of the global affirmation of its lifestyle models—to the experimental, dialectic and antidogmatic attitude, with which over the last few centuries it has expressed in science its curiosity towards the world of nature, in democracy its need for equilibrium in social changes, in art (and hence also in Interior Design) an acute and thoughtful sense of its own history, with a constant search for new forms, through critical thought and the reconsideration of its previous solutions as well, right up to classicism and post-modern mannerism.

This thoughtful, open and tolerant attitude means that the relationship between

European forms of living and other civilisations and cultures is much more complex and dialectic than the simple colonial and imperialist diffusion of its models; this is clear from the traditional adaptation to the environmental and cultural differences encountered in the non-european contexts, but also from the retroaction and influence of these same contexts on European culture, from the chinoiserie of 1600 and 1700 to the Japanese graphics and architecture of the late 19th century, from 1920’s African art to American design (Wright, Fuller, Eames, Nelson, pop art, postmodern, deconstruction), up to the multiple influences today instilled by “ethnic” cultures from around the world. The study of the complex identity behind civilization of European living, which slowly reveals itself in time through the tension between ideals and contradictions of solidarity and universalism, must therefore also include these relationships of contextual adaptation and exchange, which are an important component of the dynamism of that identity; these relationships are at least as important as those which European civilization has matured over time with its own formal codes of the past and with nature.

A confirmation of this identity cannot but come about in the body of its spaces, its shaping elements and furnishings, applying itself to both long-term typological series, as in singular and exemplary episodes, in which an enlightened point of view towards personal and civilized life inscribes itself and is particularly evident in the material shape of the works.

These are the “real homes”, the real rooms, which distinguish themselves from ideal-typical forms, which could also have been elaborated upon, and appeal directly to the senses and to our emotive consciousness (but also to the critical eye) as living beings, as clear, eloquent forms which create atmospheres, lights, walls, windows, décor out of a human attitude to living which interests us, if not in a direct and actual lifestyle, as an enduring and permanent possibility in our world existence, always open to re-examination.

Compared to the rich histories of architectural and industrial design, there are few traces available of these exemplary domestic interiors, which are architecturally suspended between the long-lasting sturdiness of the building and the fragile transience of the furnishings and objects in use.

Studying them, surveying them directly (where possible), redesigning them, making reconstruction models, and bringing them to attention once again should allow Europe to better understand its own history, identity and vocation, so as to compete to resolve the diverse problems, which are by now on a global scale, of present and future living.

## 2.2 Why Italian Furnishing Exhibition?

### 2.2.1 Summary of Italian Furnishing Design

Italian design cannot in fact be explained simply as a professional discipline or an entrepreneurial activity, but is an integral part of the history of our country, about which it provides valuable information of a cultural and technological nature—but also philosophical, economic and domestic.

The reality of the Italian projects, extending from North to South, deviates from the poetics of the masters, on the other it consolidates highly personal expressions and introduces innovative and unusual linguistic codes.

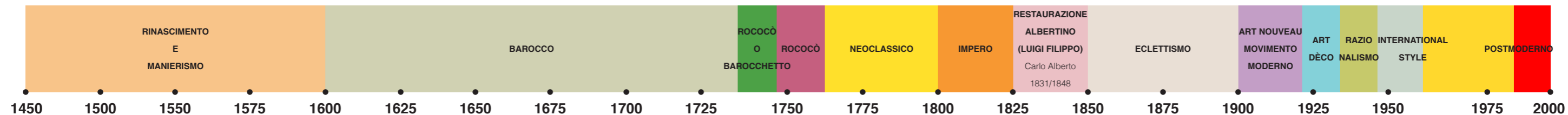
In reflection on the theme of the home, thoughts most often lead to the historical concept of a dwelling or they transport us to a prefigured image of the house of the future, almost as though what has been and what will be is easier to ponder than the circumstances of what constitutes the here and now. In the Middle Ages, a home was often a single room, its nucleus the multifunctional fireplace. It was nothing more than a structure, linked to a set of completely ungoverned behaviors. On the other hand, the many projects that define the physiognomy of the house of the future reflect an increase in both the quality and the quantity of a home's dimension of softness.

In the first place, in modern homes the designer's desire to plan a home as a reflection of his personal expression, as the celebration of a language or as an autograph has almost completely vanished. The homes presented in this volume powerfully reflect the designers' commitment to respond to the true needs of the commissioners and to convert them into spaces that mirror their souls. No residence could exist without inhabitants since the physical structure would then be deprived of logical justification. This attitude is the consequence of an understanding of the structure of behaviors, of "how people live" in houses and of the types of activities or options that can be carried out.

Individual creative expression that generates a simultaneous polysemous presence of richly variable styles. The planning of interior could be considered to play the role of communicator, dialoguing with those who live within, all the while conveying contemporary tendencies. Contrasting with the proliferation of white interior and wooden flooring that was so popular a few years ago, modern interior place much importance on the colors of materials, which in turn play a dominant role in the design project and, along with space itself, constitute the language of internal architecture.

## 2.2.2 12 Historical Periods of Italian Furnishing Design

Table 2.2.2.1 12 Historical Periods of Italian Furnishing Design



## • Introduzione- Dall’ Antichità al Medioevo

Gran parte delle teorie artistiche, dei modelli iconografici, dei riferimenti stilistici che hanno alimentato l'arte negli ultimi due millenni si sono confrontati, schierandosi di volta in volta contro o a favore, con il mondo "classico" dei Greci e dei Romani. Il recupero degli ideali classici ha determinato impotanti svolte artistiche e culturali della storia dell'umanità, coinvolgendo, naturalmente, anche l'ambiente domestico; per questo non sarebbe pensabile una storia dell'arredamento che non desse conto, sia pure nel capitolo introduttivo e molto schematicamente, delle idee circa la casa, l'uso e la disposizione dei mobili che si sono manifestate dall'antichità fino alle soglie del Rinascimento, periodo dal quale ha inizio la nostra storia.

### Il Mondo Greco

Le idee sulla cultura e sull'arte occidentali debbono in larga misura le loro origini e il loro sviluppo alla profonda influenza esercitata da tutti gli antichi popoli che si affacciavano sul Mediterraneo, ma nessuna di queste civiltà ha avuto l'importanza, assolutamente fondamentale, del mondo ellenico. L'originalità del pensiero greco consiste nell'aver posto l'uomo al centro del mondo con l'intento di dare ordine e razionalità a una natura spesso incomprensibile e ostile. Per questo l'artista greco considerava la figura umana la forma ideale e riferendosi a essa ha cercato di esprimere quanto fino ad allora non era stato mai rappresentato: le passioni dell'animo, il sentimento del bello, il pensiero. Ciò che resta dell'arte greca, tuttavia, non è che una piccola parte di un patrimonio eccezionale per significati e qualità estetica: basti pensare alla pittura a, che ci sarebbe totalmente ignota senza le testimonianze della pittura vascolare, e alla statuaria, conosciuta più che altro per le tarde copie romane. Anche l'architettura è andata in gran parte distrutta (essendo la Grecia soggetta a fenomeni tellurici) ma ciò che resta nel territorio ellenico, nella Magna Grecia, nell'Asia Minore, in Siria e in Egitto, esprime compiutamente una maestria inarrivabile, una concezione delle forme, del ritmo e dello spazio che hanno fatto del tempio greco un vero e proprio archetipo per l'architettura tout court. L'abitazione della Grecia classica è in genere monofamiliare, ma non mancano case a un piano comprendenti più appartamenti; gli edifici a più piani cominceranno ad apparire solo più tardi. L'interno di una casa greca, da quello che ci è dato sapere, è estremamente semplice, con le pareti imbiancate a calce o, tutt'al più, ravviate da qualche motivo colorato (le pitture murali erano considerate un lusso); le porte e le finestre sono piccole e nelle case più signorili velate da tendaggi; i pavimenti, come testimoniano alcune case ritrovate negli scavi di Olinto- città della penisola Calcifica distrutta nel 348 da Filippo il Macedone, il cui impianto urbano a scacchiera risale al V secolo a. C.—appaiono decorati da mosaici il cui motivo, abbastanza elementare, è realizzato con tessere musive bianche e nere.

I ricchi nelle loro case dispongono di un maggior numero di stanze, con porticati,

giardini e cortili ma la loro vita non si distingue per agi particolari: la casa di Callia, luogo di incontro fra Socrate e Protagora, come ce là presenta Platone nel suo dialogo, è signorile ma nulla fa pensare a un ambiente di lusso. Le case portate alla luce a Olinto sono tra le più antiche che si possano studiare e presentano una forma quasi quadrata di circa 17 metri di lato. Il piano terra è composto da un vestibolo e da una corte visibile al centro della facciata sud; dalla corte si accede alle varie stanza interne disposte lungo tre lati: sulla sinistra troviamo un ambiente riservato al lavoro ( è l'unica stanza che abbia un'uscita sulla strada), mentre sulla destra è collocata una stanza per le riunioni (paragonabile all'odierno soggiorno). Il lato centrale della corte dà accesso a un porticato che funge da disimpegno della zona più privata della casa: sulla destra sono sistemati i servizi (cucina e dispensa), a sinistra invece troviamo la zona nord una scala in legno conduce a un piano superiore, probabilmente riservato alle donne, che si affaccia su una galleria posta sopra il porticato. A Olinto il tetto delle case non è piano, come in altre regioni greche, ma a falde spioventi a causa delle frequenti piogge caratteristiche della zona. In alcune pagine dell'Economico Senofonte fa illustrare da un personaggio del libro, Iscomaco, la distribuzione ideale di una casa: gli abiti più ricchi e le suppelletili più preziose vanno custoditi nella camera più sicura; il frumento va conservato nella stanza più asciutta, mentre in quella più fredda va riposto il vino; negli ambienti più luminosi vanno svolte le attività lavorative; le sale di soggiorno maschili devono essere fresche d'estate e calde d'inverno, quelle femminili separate da quelle degli uomini con una porta robusta provvista di catenaccio.

L'arredamento delle case greche era composto da una serie di mobili le cui caratteristiche non cambiavano molto anche se destinati a un ambiente signorile. In genere i mobili erano collocati lungo le pareti per lasciare libero lo spazio centrale delle stanze; bassorilievi e pitture vascolari ci danno un'idea abbastanza chiara dell'uso e della disposizione dei mobili e degli oggetti: specchi, anfore, abiti, coppe, cesti e suppelletili varie erano appesi alle pareti; la biancheria era riposta in una cassa specifica chiamata kibotos; tavoli e sedie venivano spostati a seconda delle esigenze, ma in genere non vi era mobile (da cui, appunto, il nome) che non potesse essere spostato da una parte all'altra della casa e anche il letto, kline, non sfuggiva a questa regola, servendo, infatti, oltre che per dormire, anche per mangiare, secondo un uso ripreso più tardi da Etruschi e Romani. È interessante notare come le misure di alcuni mobili permettevano che il più piccolo fosse contenuto nel più grande per risparmiare spazio: i letti, per esempio, erano abbastanza alti per accogliere tavoli e tavolini di servizio sui quali si disponevano cibi e stoviglie durante i banchetti.

### I Romani

È Roma che raccoglie appieno l'eredità artistica greca, ma lo farà piuttosto

tardi, quando la sua potenza politico-economica sarà ormai affermata. I Romani utilizzarono per molti secoli le maestranze etrusche e greco-italiche per costruire i loro edifici, per dipingere, scolpire e arredare le loro case. In fatto d'arte la Roma dei primi secoli non fu particolarmente esigente e non sentì la necessità di creare uno stile originale. Le cose cambiarono tra il III e il II secolo a. C. con la conquista della Grecia e dei territori che essa dominava; l'afflusso delle opere d'arte, trafugate come bottino di guerra, e l'arrivo di artisti greci imposero un nuovo gusto, dando inizio a un'arte più raffinata. Il cambiamento non fu tuttavia facile: l'austera visione del mondo che Roma aveva propugnato fino ad allora e che si può sintetizzare con il concetto di utilità, si scontrava con l'idea greca di bellezza, tanto da apparire ai Romani fine a se stessa e quindi non utile. Il contrasto fu superato nel periodo di Augusto (29 a. C.—14 d. C.), quando, con l'elaborazione del concetto di decoro (idea tipicamente romana perché il bello, interpretato come grandiosità e magniloquenza, è usato per comunicare potere e prestigio), i canoni estetici greci non furono più messi in discussione. Da qui ha origine l'importanza che ebbe presso i Romani l'architettura, considerata dagli storici l'espressione artistica più compiuta della Roma imperiale.

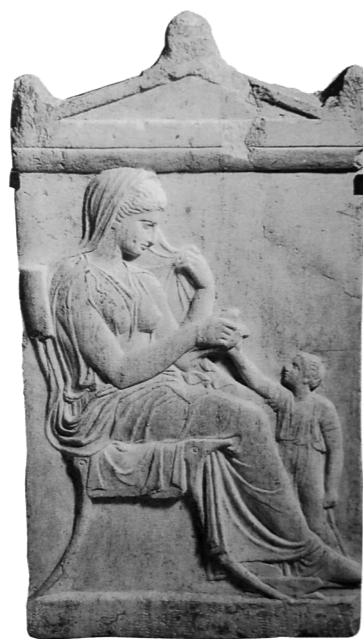
La casa romana, come si è detto per le altre forme artistiche, ha origine da due fondamentali influenze, quella etrusca e quella greca. Quest'ultima assume un'importanza sempre più grande fino a diventare, prima con l'annessione della Magna Grecia (272 a. C.), poi con la conquista della stessa Grecia (146 a. C.), una vera e propria acquisizione lessicale. Lo dimostra il De Architectura di Vitruvio, architetto e trattatista romano vissuto all'epoca di Augusto, nel quale è evidente il riferimento ad analoghi testi greci tanto che nella parte dedicata alla casa egli descrive un'abitazione ispirata ai modelli greci. La casa è di quelle signorili ed è caratterizzata dalla presenza di due corti (peristylum) poste al centro delle due zone che compongono l'intera costruzione, il cui perimetro è di forma rettangolare. La parte anteriore, che si affaccia sulla strada, è riservata agli uomini, quella posteriore che dà accesso al giardino ospita le stanze riservate alle donne, il gineceo. Le due corti, e quindi le due zone, comunicano con un corridoio nel quale è sistemata una porta allo scopo di impedire inopportuni sconfinamenti.

A Roma, metropoli ad alta densità abitativa specialmente nei quartieri del centro, la situazione era molto articolata e accanto alla domus ad atrio di tipo strusci o ad atrio e peristylum di tipo italico ellenistico per una sola famiglia, si potevano trovare tipologie come l'insula, edificio a più piani plurifamiliare che si trasformerà nell'odierno palazzo, e il cenacula, insieme di più appartamenti aggregati lungo una strada. Due esempi notevoli di insulae del II secolo d. C. si trovano a Ostia antica: la casa di Diana, di cui ci resta solo il primo piano e la casa degli Aurighi, la più grande casa a cortile romana conservata.

La tragica eruzione del Vesuvio, il 24 giugno del 79 d. C., segna la fine di Pompei, Stabia ed Ercolano che, completamente sepolte dalla cenere, si conserveranno praticamente intatte come erano il giorno della distruzione. È soprattutto la ricca Pompei a conservare le case più belle, permettendoci di studiare l'evoluzione della domus dell'epoca, come in nessun altro luogo del mondo antico. La casa pompeiana monofamiliare più antica ha una forma quadrangolare chiusa nella quale si distribuiscono ambienti abitativi e spazi aperti; la porta d'ingresso è posta in linea con l'asse principale; un corridoio (fauce) conduce in un atrio nel quale è sistemato un bacino che raccoglie in una cisterna le acque convogliate dalle falde del tetto. Attorno all'atrio si trovano le camere da letto (cubicula), il soggiorno e il tablinus, stanza riservata alle pratiche religiose. Da questo modello, il più semplice, si passa, nei secoli successivi, alla domus di derivazione greca con diverse varianti: con atrio e colonne, con diversi atri, con uno o più peristili con giardino, con gruppi di stanze sistemate in zone diverse secondo il variare delle stagioni. Gli ambienti diventano sempre più lussuosi con pavimenti in marmo o a mosaico e le pareti decorate da splendidi affreschi; alcune sale sono ornate di colonne mentre all'esterno compaiono terrazzi, loggiati e ninfei. Lo spazio non basta più e allora le costruzioni cominciano a elevarsi di uno o due piani. Ci restano molte splendide case conosciute con il nome o la professione dei vari proprietari: casa del Chirurgo, casa di Sallustio; oppure con il nome dell'elemento più caratterizzante: casa del Labirinto, casa del Fauno, casa di Nettuno e Anfitrìde, villa dei Misteri.

L'arredamento delle case romane, a parte il maggior lusso presente nelle case signorili, non si distacca molto da quello greco, anche se vanno sottolineate alcune differenze soprattutto in presenza di una più ampia tipologia di mobili, come i letti, per esempio, che erano di tre tipi (per evitare di doverli spostare): il lectus cubicularis che serviva per dormire, il lectus lucubratorius per leggere, il lectus triclinaris per mangiare. Anche i tavoli e i sedili erano piuttosto numerosi e si distinguevano per la forma e l'uso che se ne faceva. Meno diffusi erano invece i mobili contenitori, visto che si preferiva riporre la biancheria, i cibi e gli oggetti in apposite stanze in cui c'era una serie di nicchie ricavate nei muri. La decadenza e poi la fine dell'Impero romano segneranno un mutamento radicale nei confronti dell'idea della casa come luogo piacevole e confortevole, trasformando il lusso in modestia e la grandiosità in rigore.

Figure 2.2.2.2 Hellenic World



## I Mobili

La mobilia del mondo antico, a differenza di altre realizzazioni dell'uomo, sembra aver trovai relativamente presto l'equilibrio tra funzione e forma, definendo delle tipologie-sedili, tavoli, letti ecc.—che hanno attraversato più di trenta secoli senza subire modifiche sostanziali; analogo discorso vale per molte suppellettili dove l'antico appare spesso di una modernità sorprendente. Già presso gli Egizi, e poi in Grecia e a Roma, appare evidente la differenza simbolica e rappresentativa esistente tra i mobili e l'architettura. Come ha notato anche Mario Praz, la funzione più elementare degli edifici è contenere, quella della maggior parte dei mobili (salvo quelli che sono chiamati contenitori il cui aspetto è in genere architettonico) è invece sostenere, avendo un contatto diretto con il corpo. Questa fondamentale differenza ha fatto sì che le forme dei mobili fossero meno spigolose e presentassero una marcata autonomia rispetto all'architettura (anche se non mancano mobili i cui riferimenti sono decisamente architettonici con gambe ispirate a capitelli e colonne, sostegni torniti o squadrate ecc.); tutto ciò è evidente, specialmente dal punto di vista simbolico, per l'uso di elementi zoomorfi (e fitomorfi) nelle parti strutturali come le gambe dei sedili, braccioli, schienali, sostegni di tavoli ecc. e negli elementi decorativi dipinti o scolpiti. Questo zoomorfismo sopravviverà, come ricordo del mondo classico, fino all'inizio del Medioevo per poi attenuarsi e quasi scomparire in ragione di una più austera visione della vita e di un uso scarsamente edonistico del mobilio e della casa; riapparirà nel XIV secolo diventando un elemento costante, anche se con alterne fortune, di numerose epoche, per vivere la sua più grande stagione con lo stile Impero.





## il Mondo Greco

● l'Architettura è Andata in Gran Parte Distrutta

● la Case a Un Piano

● la Familia Normale: l'Interni Semplici

● Muro Bianco + Alcuni Disegni Colorati

● Piccola Porta e Finestra; Tenda in Famiglia Nobile

● Pavimento: Mosaico in bianco e nero

● la Familia Nobile: la Loro Vita non si Distingue per agi Particolari

● la Decorazione degli Mobili

Casi Studi in Olinto

Molte stanze: Corridoio, Giardino, Atrio

# il Mondo "classico"

l'Inizio: Antichità

il Diffondersi del Cristianesimo

il Disgregarsi della Supremazia Romana

la Contemplazione Religiosa e l'Esaltazione dei Valori dello Spirito

- la Perdita delle Certezze Politiche
- l'Immisericordia della Vita Materiale
- le Continue Invasioni Barbariche

● il Trasferimento della Capitale dell'Impero: da Roma a Costantinopoli

● l'Arte Bizantina

## I Romani

il Recupero

la Svolta

l'Ambiente Domestico

i Mobili

la Funzione e la Forma

il Rinascimento

● Seguire l'Grecia Antica

● l'Operai Etruschi

● Pittura

● Scultura

● Architettura

● l'Edificio Romano

● la Struttura

● i Mobili Giganti

● il Tavolo e la Sedia

● il Contenitore

dal Lusso al duro



Figure 2.2.2.3 Typical Furnishing Plan of This Period

Ostia (Roma)  
Il secolo d. C.  
Casa di Diana, piano terra.  
1. Ingresso  
2. Botteghe  
3. Corridoio  
4. Magazzini e servizi  
5. Scale  
6. Cortile

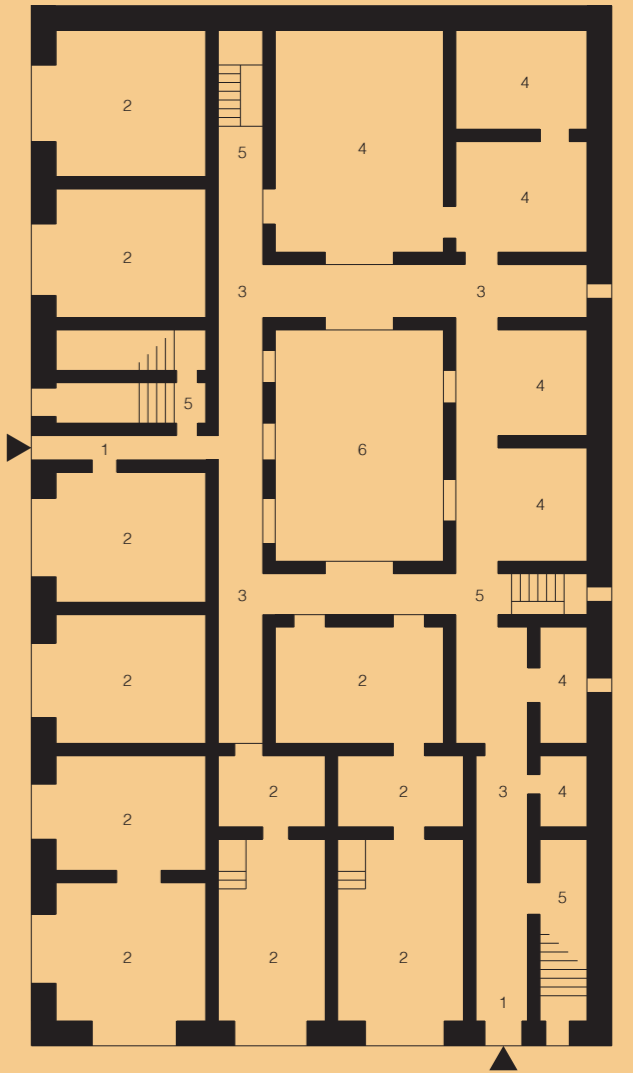
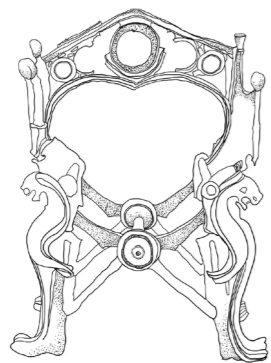
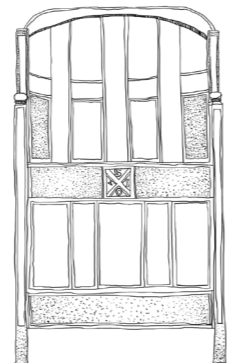


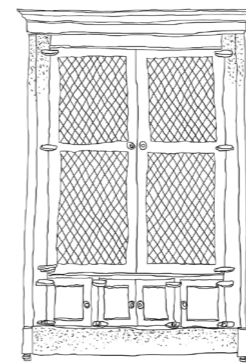
Figure 2.2.2.4 Typical Furniture of This Period



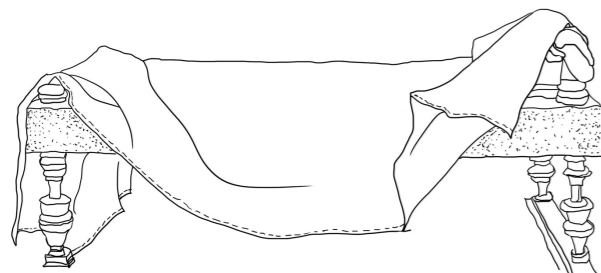
Trono in bronzo dorato di Dagoberto, realizzato in Francia nel IX secolo (Napoli, Biblioteca Nazionale). La rigidità del sedile d'avorio bizantino si contrappone al trono di Dagoberto che è pieghevole e trasportabile come uno sgabello.



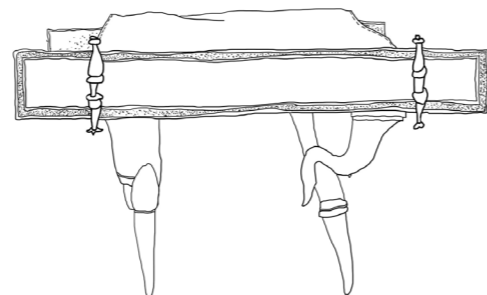
Trono d'avorio di Massimiano realizzato a Bisanzio nel VI secolo (Ravenna, Museo Nazionale).



Ricostruzione di un armadio di castagno a due sportelli sulla base di un arredo proveniente da Boscoreale, presso Pompei, del quale è stato fatto un calco nella cenere. Le cerniere sono a vista e le ante presentano una grata metallica che permette l'aerazione del vano interno.



Ricostruzione di letto cubicularis sulla scorta di frammenti originali. Presso i Romani questo letto era destinato al riposo notturno (Roma, Museo della Civiltà Romana).

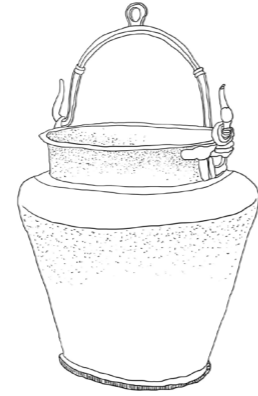


Ricostruzione di una sedia curule. Questo sedile era riservato a personaggi di alto rango come gli edili curuli e i magistrati investiti di imperium (Roma, Museo della Civiltà Romana).

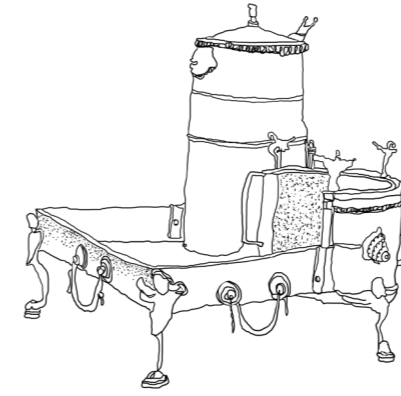


Miniatura tratta dal Terenzio Vaticano del IX secolo che rappresenta uno scaffale di evidente impostazione architettonica. Questo mobile, realizzato per essere esposto, mostra un importante frontone e sostegni in forma di colonne (Roma, Musei Vaticani).

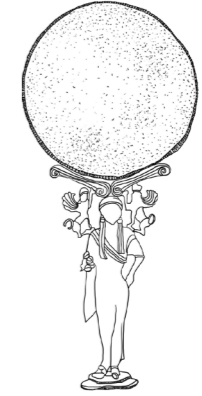
Figure 2.2.2.5 Typical Decoration of This Period



Secchio in bronzo del I secolo a.C. proveniente dall'Italia centrale e ritrovato nei dintorni del villaggio di Dobrichov in Boemia (Praga, Museo Nazionale).



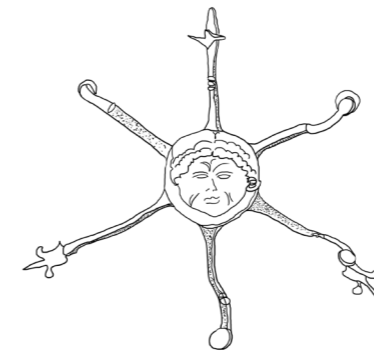
Braciere in bronzo del I secolo d. C. usato anche come calidarium proveniente da Pompei. Sono visibili un recipiente per riscaldare l'acqua e il sostegno per la cottura allo spiedo della carne (Napoli, Museo Archeologico Nazionale).



Specchio corinzio in bronzo del 500 a.C. con il manico a forma di figura femminile (Atene, Museo Nazionale).



Lanterna in bronzo ritrovata a Pompei. Queste lanterne, essendo chiuse da un vetro o da materiale traslucido, erano usate dentro e fuori le case (Napoli, Museo Archeologico Nazionale).



Portalanterne a tre bracci che consentiva di avere più luce (Roma, Museo della Civiltà Romana).



Donna che si specchia dipinta su un vaso attico del 470-460 a.C. Sul cofano alcuni cosmetici (Monaco, Antikensammlungen).

## • 1450-1500 Le Radici dell'Umanesimo

La fine dell'esperienza gotica, che per alcuni paesi europei si prolunga fino ai primi decenni del Cinqurcento, vede l'Italia del XV secolo al centro di profonde trasformazioni socio culturali le cui caratteristiche principali sono, da una parte, la riscoperta del mondo classico- mai dimenticato durante il Medioevo- dall'altra, il rapporto sempre più razionale con il mondo sensibile e i suoi fenomeni. La prima tendenza verrà condotta con uno spirito affatto nuovo che impegna studiosi e artisti alla conoscenza diretta delle fonti letterarie (nel 1486 viene pubblicata l'editio princeps del De Architectura di Vitruvio) e delle antichità considerate oggetto di ricerche filologiche e di confronto culturale; la seconda sarà oggetto di indagini, descrizioni e rappresentazioni realizzate con tutti i mezzi allora disponibili.

L'Umanesimo pone le sue radici nell'uomo, collocandolo al centro di una realtà modificabile attraverso le arti e le scienze; per questo è necessario dare alla natura un ordine nuovo che non sia soltanto comprensibile e razionale ma che abbia, a imitazione degli antichi, anche spiccate qualità estetiche. Nasce così una gran quantità di trattati sui più vari argomenti: architettura, scultura, pittura, politica, buone maniere, cucina, famiglia, commercio, letteratura ecc. Lo studio della figura umana, e più in generale della natura, pone in primo piano i problemi della "forma" e della "rappresentazione"; fin dai primo decenni del XV secolo grazie all'opera di un gruppo di artisti quali Brunelleschi (1377-1446), Donatello (1386-1466), Masaccio (1401-1428), Paolo Uccello (1397-1475), Pietro della Francesca (1415?-1492), Leon Battista Alberti (1406-1472), viene creato un nuovo linguaggio elaborato attraverso l'applicazione scientifica della prospettiva, in architettura come nelle arti figurative, che mette in logica relazione i corpi e gli oggetti con lo spazio nel quale sono collocati. Il segno dei tempi nuovi si coglie anche nello sforzo di molti artisti di conquistare una dignità culturale, rifiutando le costruzioni delle corporazioni artigiane medievali, divise in Arti maggiori-notai, banchieri e commercianti-e minori-artisti, architetti e artigiani-alle quali erano obbligati ad appartenere. La seconda metà del Quattrocento vede il raggiungimento di questo obiettivo (al quale nel 1434 Brunelleschi aveva dato un contributo fondamentale, finendo anche in prigionie, con il suo rifiuto di pagare i tributi all'Arte dei maestri di pietra e legnami durante la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore) quando all'artista viene riconosciuta la sua statura di intellettuale e la sua autonomia operativa. Questa sua nuova ridefinizione gli permetterà di realizzare quegli edifici, affreschi, tele, sculture, mobili e oggetti d'arte che nobili, papato e una nuova classe sociale emergente, arricchitasi con i commerci e il prestito del denaro e affermatasi nei decenni precedenti, richiedevano con sempre maggiore frequenza sull'onda di un Rinascimento che, partito da Firenze, Roma e Venezia, stava diventando un modello per tutti i paesi europei.

### Architettura d'Interni

Mai il gusto dell'abitare, del circondarsi di ambienti raffinati e di oggetti di squisita fattura assume l'importanza di quello manifestatosi nel corso del Quattrocento in Italia (per questo la storia del gusto e dell'arte di questi anni è quasi esclusivamente italiana) dove, lasciatisi alle spalle la spartana severità della vita medievale, si assiste all'abbandono della casa-torre, dotata di mura massicce e congegni difensivi, a favore di quella ben più articolata del palazzo e della villa fuori città. A partire dal 1450 le corti italiane sono un cantiere ininterrotto dove architetti, pittori, scultori e artigiani di ogni specialità operano anche in più luoghi in temporaneamente: nel 1451 Bernardo Rossellino termina a Firenze palazzo Rucellai progettato dall'Alberti; nel 1460 Michelozzo, sempre a Firenze, costruisce palazzo Medici Riccardi; nel 1465 Luciano Laurana inizia la trasformazione del palazzo Ducale di Urbino; tra il 1480 e il 1485 Giuliano da Sangallo costruisce per Lorenzo de Medici la villa di Poggio a Caiano e nel 1490 il fiorentino palazzo Gondi; dopo il 1490 Mauro Coducci progetta alcune delle più belle residenze veneziane come palazzo Vendramin Calergi, palazzo Zorzi e palazzo Corner Spinelli; nel 1491 Biagio Rossetti costruisce il palazzo dei Diamanti a Ferrara.

La tipologia di questi palazzo è costituita, secondo i modelli fiorentini, da tre piani di varia altezza caratterizzati da bugnati di tipo diverso, con al livello inferiore quello più rustico. La severità della facciata (ricordo dell'antica fortezza) si contrapponeva a un cortile interno decorato e spesso collegato a un giardino di squisita fattura. L'ultimo piano del palazzo era spesso coronato da un loggiato che ne alleggeriva l'immagine. Non va dimenticato, comunque, che oltre agli edifici nuovi palazzi erano il risultato di rimaneggiamenti di dimore costruite in epoche precedenti, così che il vecchio si veniva mescolando al nuovo. L'esempio più grandioso di questo tipo di intervento è il palazzo Ducale di Urbino di Federico da Montefeltro. L'accesso ai piani superiori avveniva attraverso uno scalone di rappresentanza o una o più scale di servizio che conducevano direttamente nelle stanze private. Il padrone di casa occupava il primo piano, detto anche piano nobile, nel quale si trovavano il salone e gli appartamenti privati; i mezzanini erano utilizzati come stanze da lavoro e camere per la servitù. Al piano terra erano sistemate la cucina, la dispensa collegata con la cantina, le scuderie e alcuni ambienti riservati ad attività lavorative (nel 1498, in una dichiarazione per i tributi, il proprietario di palazzo Davanzati descrive la sua casa come "un palazzo con tre botteghe dell'arte della lana"). Lodando la costruzione di palazzo Piccolomini (1462) a Pienza, Pio II scrive nei Commentari:“ Se il primo pregio di una dimora è la luce, sicuramente nessuna fu preferibile a questa, che affaccia liberamente verso i quattro punti cardinali e prende luce non solo dalle finestre esterne, ma anche da quelle interne copiosamente attraverso il cortile, e ne risulta penetrata fino alle parti più basse”. I dettami della nuova architettura prevedevano finestre rettangolari o ad arco, spesso più grandi di quelle ogivali o delle bifore gotiche (ancora in uso nella seconda metà del secolo a Firenze come a Venezia);

per questo motivo il problema del controllo del flusso della luce e delle correnti d'aria era sentito maggiormente.

Un sistema abbastanza diffuso era quello delle finestre impannate: la finestra, fornita di un'imposta che chiudeva il vano dall'interno (o dall'esterno con uno sportellone il legno o in pietra come era in uso a Venezia), era attrezzata con un telaio ripiegabile sul quale era teso un panno di lino imbevuto di trementina; i movimenti del telaio permettevano la parziale o totale chiusura della finestra pur lasciando penetrare luce e aria. Non di rado i panni venivano decorati creando un delizioso effetto sulle facciate. In alternativa alle impanante, il sistema più economico per velare le finestre era quello delle tende, la cui asta era fissata di due ganci esterni e collocata a metà altezza per lasciare aperta la zona superiore del vano. Dopo il 1450 l'uso di montare i vetri alle finestre, conosciuto da secoli in tutta Europa, si diffonde sempre più, anche se l'alto costo del materiale (i vetri arrivavano dalla Francia, dalle Fiandre e da Venezia, e la loro fragilità richiedeva una certa scorta per le sostituzioni) lo riserva alle dimore più lussuose dove spesso veniva impiegato solo negli ambienti privati del proprietario e nelle stanze di rappresentanza. Prima dell'apparizione dei vetri rettangolari le finestre erano montate su telai con vetri tondi di piccole dimensioni, detti "occhi", accostati tra loro e sostenuti da fili di piombo. La notte l'illuminazione degli ambienti, decisamente scarsa, era assicurata da lampadari, lanterne, lampade a olio, candelieri per i quali si faceva largo uso di candele di sego; in inverno un certo contributo veniva anche dal fuoco dei focolari o dei camini.

Le porte interne delle abitazioni più importanti si presentano incorniciate da stupiti in pietra in forma di lesene a sostengno di un architrave sul quale spesso è collocato un timpano triangolare o curvilineo. Questa immagine fortemente architettonica assume i caratteri, da una parte, di elemento simbolico, fungendo da piccolo arco di trionfo al passaggio del signore con al seguito la sua corte ( a questo proposito è da notare l'evoluzione dell'apertura della porta da una a due ante, per dare maggiore solennità a questa funzione non più tanto simbolica), dall'altra, di specifico segno architettonico che rimanda stilisticamente all'interno complesso edilizio. Le porte sono in legno, decorate inizialmente con semplici cornici e disegni geometrici a intarsio; verso la fine del secolo gli ornamenti si fanno più ricchi, le ante presentano modanature intagliate e sui pannelli compaiono scene con figure.

Altro elemento importante nella definizione di una architettura d'interni è il camino. Inizialmente il riscaldamento delle abitazioni era costituito da un focolare posto in una parte centrale della stanza; inseguito fu accostato a una parete e fornito di cappa per l'aspirazione dei fumi. Per evitare un ingombro eccessivo della cappa negli ambienti più piccoli, il camino di solito veniva sistemato in un angolo; se si trattava di una sala poteva essere collocato al centro di una parete con un effetto

decisamente più scenografico. Le prime cappe erano di forma conica, in seguito si preferì la forma piramidale detta anche a padiglione.

Come le porte, ma anche più delle porte, il camino assume presto un'importanza particolare negli ambianti in cui è collocato, divenendone un punto focale per la ricchezza delle decorazioni e per il carattere fortemente architettonico che denota.

### Le Decorazioni

Le pareti degli ambienti domestici signorili raramente erano imbiancate, se non nelle stanze meno importanti o di servizio; la decorazione degli interni era assai diffusa e spesso sui muri si disponevano drappi e arazzi tirati fuori dai cassoni per rendere più lussuose le case in occasione delle feste. Molte erano le decorazioni impiegate: dai motivi più comuni, come scacchiere e losanghe, a quelli più raffinati che imitavano il marmo o la pelliccia di ermellino, degli arabeschi ai rivestimenti in pannelli di legno anche riccamente intarsiati, come bello splendido studiolo di Federico da Montefeltro realizzato a Urbino nel 1476 da Baccio Pontelli. L'uso dei decori dipinti a imitazione dei tessuti, diffusasi dopo il 1450 quando l'uso delle stoffe vere decadde per qualche tempo, non ebbe mai la forza di contrastare l'impiego dei costosissimi arazzi (provenienti in genere dai Paesi Bassi e così chiamati dalla città di Arras sede di famose manifatture) o delle pareti interamente dipinte ad affresco, la cui moda ci ha lasciato straordinari capolavori. Besterà ricordare la celeberrima camera degli Sposi che il Mantegna dipinse per i Gonzaga nel palazzo Ducale a Mantova dal 1471 al 1474 o il salone dei Mesi nel palazzo di Schifanoia a Ferrara, nel quale Francesco del Cossa eseguì nel 1469 i dodici mesi dell'anno dando anche una efficace rappresentazione della vita mondana di Borso d'Este e della sua corte.

In genere le decorazioni alle pareti avevano una suddivisione orizzontale con la fascia più bassa utilizzata come spalliera per i mobili accostati ai muri; questa fascia, alta due metri circa, poteva essere semplicemente dipinta oppure realizzata con un tappeto o un arazzo. La soluzione più diffusa era tuttavia quella che vedeva l'impiego dei pannelli di legno, che riparavano maggiormente dal freddo e dall'umidità. I pavimenti più semplici erano costituiti da assi di legno (utilizzati spesso per gli ambienti in cui la permanenza era più lunga) o da mattonelle quadrate che, dopo essere state messe in opera, venivano perfettamente lucidate. Nella seconda metà del XV secolo si diffondono le mattonelle invetriate, dette anche ambrogette, ravnivate da disegni autonomi o facenti parte di una composizione più ampia, e le maioliche, non di rado magnificamente decorate da artisti del calibro dei Della Robbia. Il marmo, riservato agli ambienti più lussuosi e ai solai più solidi (visto il peso di questo materiale), era disposto in disegni geometrici che valorizzavano sia le venature che i toni di colore delle diverse qualità lapidee utilizzate. Altro tipo

di pavimento era quello detto "alla veneziana", realizzato cementando insieme frammenti di marmi policromi di varia grandezza.

Per completare la rassegna degli elementi decorativi di un interno, passiamo brevemente al trattamento dei soffitti. In questo periodo sono molto diffuse le travi a vista, che potevano essere lasciate al naturale o decorate per alleggerirne il peso visivo; più ricchi ed elaborati erano i soffitti a cassettoni, o a pannelli, nei quali tradizionali rosette erano poste al centro dei pannelli o all'incrocio delle travi, le cornici erano in stucco dorato o intagliate, il colore di fondo era quasi sempre azzurro cielo. Verso il 1470 alcuni soffitti presentano un motivo ripreso dal mondo classico con i cassettoni in forma ottagonale. A fianco di soffitti con le travi e a cassettoni, erano molto diffusi quelli a volta, forniti di nicchie o di lunette, utilizzati in massima parte per essere affrescati unificando spesso il soffitto con le pareti e creando in tal mondo uno spazio del tutto illusorio con elementi architettonici realizzati in trompe-l'oeil, come il soffitto aperto da una balconata della già citata camera degli Sposi del Mantegna.

## La Distribuzione

La differenza più importante che si coglie confrontando le piante degli edifici medievali con quelli rinascimentali è la ricerca di un ordine, di una simmetria nella composizione quasi del tutto ignorati dagli architetti dei secoli precedenti. Mettere in pratica gli ideali dell'architettura classica non influenzava soltanto la forma delle abitazioni ma determinava anche cambiamenti nell'uso degli ambienti e nello stile di vita dei proprietari: si cominciò, infatti, a dare sempre più importanza alle buone maniere e alla ritualità dei comportamenti. La distribuzione degli ambienti è fondamentale per il buon funzionamento di una abitazione; ne era profondamente convinto anche Alvise Cornaro, uomo colto e conoscitore dell'architettura il quale sosteneva di preferire "la fabbrica honestamente bella ma perfettamente commoda" piuttosto che "bellissima et incommoda". Un aspetto molto particolare della distribuzione degli ambienti, che resterà tale almeno fino al XVIII secolo, è l'assenza di corridoi e disimpegni, le porte erano poste una di fronte all'altra e il passaggio prevedeva la violazione della propria privacy da parte di altri componenti a famiglia o dei visitatori; questo spiega largo uso di tende e cortine.

L'ambiente più importante della casa, per ampiezza, decorazioni e mobilio, era naturalmente il salone di rappresentanza; quando era di grandi dimensioni poteva essere attrezzato anche con più di un camino. Il salone era utilizzato oltre che per i banchetti, le feste, le danze anche come sala da pranzo per la famiglia del proprietario, tuttavia non era infrequente (e l'uso venne generalizzato in seguito) che per i pasti familiari si usasse una attigua saletta più intima e calda, arredata con un

tavolo, sedie o sgabelli e una credenza per riporre le stoviglie. Dopo il salone, era la camera da letto la stanza a cui si dedicavano le maggiori attenzioni; in essa si passava la maggior parte della giornata da soli o in compagnia di amici, cortigiani e domestici. Per ragioni di sicurezza (qui venivano conservati i documenti e i preziosi) e di tranquillità, il letto era posto nella zona più interna dell'edificio, raggiungibile solo dopo aver attraversato un certo numero di stanze guardate a vista dalla servitù onde evitare possibili sorprese da parte di eventuali sicari. Nel Quattrocento era normale che i coniugi, proprietari di una casa sufficientemente spaziosa, dormissero in camere separate e se queste non erano attigue, a volte erano collegate con passaggi segreti. Adiacente alla camera da letto si trovava l'anticamera (detta anche "guardacamera"), che, assolvendo a tutta una serie di funzioni quali ricevere, pranzare, sbrigare la corrispondenza ecc., consentiva alla camera da letto una maggiore riservatezza. Gli ambienti fin qui menzionati erano localizzati nel piano nobile; il bagno patronale si trovava invece al piano terra, nelle adiacenze della cucina, per facilitare il rifornimento di acqua calda. Nelle abitazioni più importanti accanto al bagno era sistemato un camerino attrezzato con un lettino per rilassarsi dopo le abluzioni che fungeva anche da spogliatoio, come quello allestito attorno al 1480 accanto al bagno del palazzo Ducale di Urbino.

Le vasche erano in genere piuttosto grandi e questo non per maggior comodità degli utilizzatori, ma per permettere a più persone di bagnarsi insieme al fine di risparmiare il consumo dell'acqua; per rendere più piacevole l'abluzione si imbandivano con cibi e bevande delle assi messe di traverso sul bordo della vasca. Ma quando i bagni fossero frequentati è difficile dire: non erano certo tempi che brillavano per la pulizia della persona e degli ambienti domestici, viste la perenne scarsità d'acqua e le innumerevoli epidemie e pestilenze che spesso affliggevano città e campagne. La cucina, da sempre uno dei luoghi più specializzati della casa, era costituita da un ambiente piuttosto ampio affiancato da stanzini e dispense. Elemento principale della cucina era il camino, attrezzato con sostegni, carrucole, ganci e spiedi; alle pareti erano appesi pentole, stoviglie e strumenti vari, mentre nel centro della stanza trovavano posto i tavoli per la lavorazione dei cibi. Nel Medioevo il luogo di decenza era uno stanzino chiamato eufemisticamente "guardaroba" (ma non è escluso che vi si lasciassero anche dei panni). Nei corso del Quattrocento nelle case signorili questo stanzino venne dismesso a favore della seggetta, mobile a forma di cassa verticale, il cui coperchio celava un sedile forato; collocata in un angolo della camera da letto, la seggetta era sovente nascosta da pesanti tendaggi, come quella del re francese Luigi XI del quale si ricorda l'uso di erbe aromatiche per profumate l'aria.

## I Mobili

L'arredo della seconda metà del Quattrocento non offre molte tipologie di mobili. L'interesse principale che si aveva nei confronti di questi oggetti non risiedeva nella creazione di nuovi modelli, bensì nella loro utilità e, nei casi degli arredi più lussuosi, nella loro bellezza. Le botteghe degli artisti più in voga non disdegnavano di occuparsi anche della decorazione dei mobili, e poteva quindi capitare che un cassone o un letto fossero decorati o almeno supervisionati da un grande maestro. Tra le tecniche maggiormente usate per la decorazione possiamo citare l'intarsio, l'intaglio (sembra che a Firenze nel 1474 fossero attive non meno di ottantaquattro botteghe di intagliatori), la pastiglia e la pittura. È questo il periodo in cui dalla carpenteria medievale si sviluppa una specializzazione tecnica che d'ora in poi sarà riservata esclusivamente alla costruzione dei mobili: la falegnameria.

### Figure 2.2.2.6 Roots of Humanism





Il Palazzo & La Villa

Abbandonare La Torre

Qualcosa Bella Nell' Ambiente

●

Il 15° Secolo

1450

L' Artigiano

Il Pittore

Il Scultore

L' Architettura

La Modernizzazione

Alcune Città Italiane Sono Diventate Le Principali Città D' Europa

Il Più Sviluppato Commercio

Il Nuovo Strato Sociale

Nella Seconda Metà Del 15° Secolo

Il Nobile

●

Il Papa

●

L' Opera D' Arte

L' Architettura

L' Affresco

●

●

●

Creare

La Pittura

La Scultura

Il Mobile

L' Autonomia

L' Altezza Dell'Intelligenza

●

●

Nella Seconda Metà Del 15° Secolo

La Scienza Applicata

L' Architettura

L' Arte Visiva

La Nuova Lingua

Gli Artisti

L' Arte

La Scienza

La Umanità

La Religione

# LE RADICI DELL'UMANESIMO

Senza Molti Tipi O Nuove Invenzioni

Più Bello E Più Lussuoso

Il Legno Pregiato Industria Del Mobile

La Decorazione: Il Mosaico & La Scultura & La Pittura

L' Elemento Componente

La Struttura

La Fornace

La Porta

La Finestra

Il Muro

Il Soffitto

La Decorazione

La Distribuzione

Stile Di Vita

La Funzione

La Riscoperta Del Mondo Classico

La Fine Dell' Esperienza Gotica

Gli Studiosi & Artisti

La Letteratura

Le Antiche Usanze & La Cultura

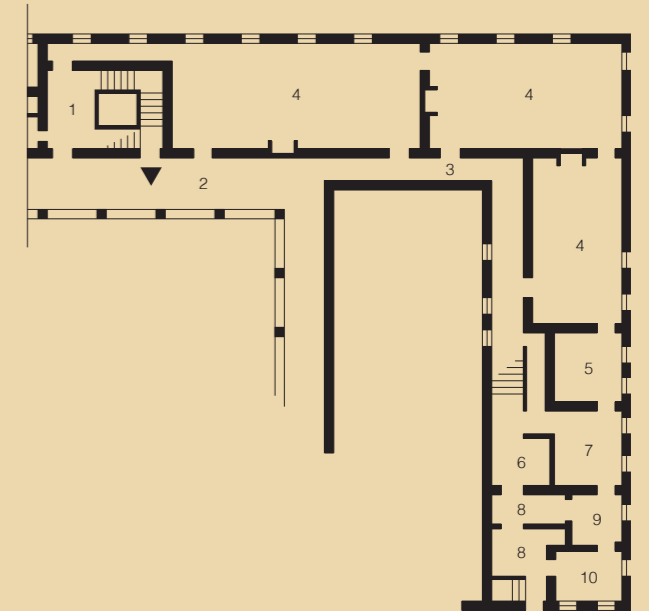
Le Descrizioni

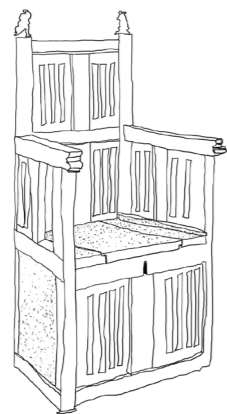
Le Rappresentazioni

La Ricerca

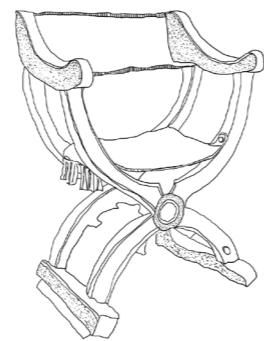
Figure 2.2.2.7 Typical Furnishing Plan of This Period

- Roma, 1455 circa  
Palazzo Venezia, piano nobile
1. Scalone d'accesso
  2. Loggiato
  3. Corridoio
  4. Salone
  5. Anticamera
  6. Camera delle guardie
  7. Camera da letto di rappresentanza
  8. Disimpegno (e servizi igienici?)
  9. Camera da letto privata
  10. Camera

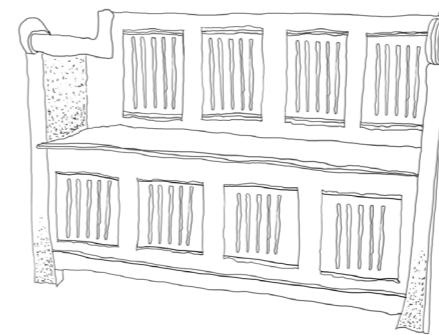




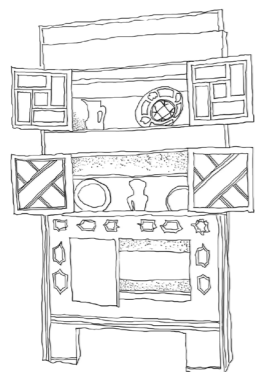
Scanno in quercia, con ripostiglio sotto il sedile, decorato con motivi "a pergamena". Paesi Bassi, fine del XV secolo (Amsterdam, Rijksmuseum).



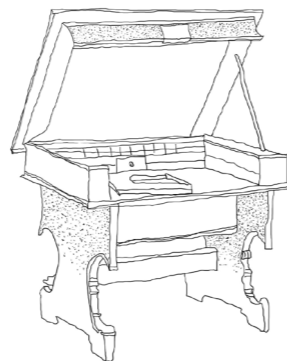
Sedia "dantesca" detta anche "a iccasse" con decorazione alla certosina. Italia, seconda metà del XV secolo (Firenze, Museo Bardini).



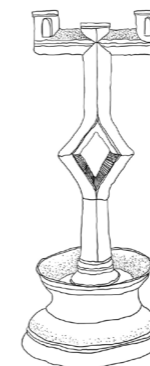
Cassapanca spagnola che mostra i tipici decori "a pergamena" (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas). La derivazione della cassapanca dal cassone appare evidente; alla prima, il cui sedile è apribile, sono stati aggiunti schienale e braccioli.



Armadio intagliato moresco toledano della metà del XV secolo (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).



Tavolo scrittoio a cassa con piano rialzabile, intagliato e colorato. I montanti verticali sono collegati da una traversa e serrati da cunei. Area tedesca, seconda metà del XV secolo (Basilea, Historisches Museum).



Candelabro francese in ottone, di gusto ancora gotico, della metà del XV secolo (Berlino, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum). La diffusione della cultura determinò la produzione di mobili e oggetti riservati agli intellettuali, come scrittori, leggendari, sedie e lampade.

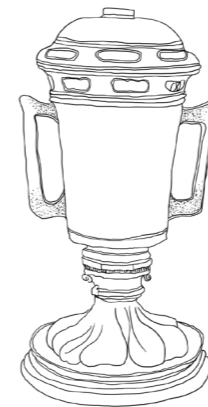
Figure 2.2.2.8 Typical Furniture of This Period



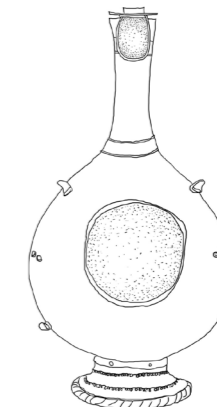
Figure 2.2.2.9 Typical Decoration of This Period



Coppa nuziale in vetro soffiato dipinto a smalto, realizzata a Murano nella seconda metà del XV secolo, detta dei Barovier (Murano, Museo Vetrario).



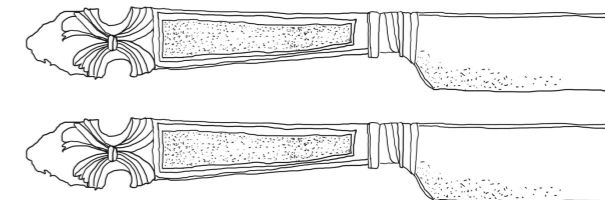
Vaso in diaspro siglato "Lau. R. Med." Con base in argento di Giusto da Firenze, 1460 circa (Firenze, Museo degli Argenti). Gli oggetti più belli erano creati quasi sempre per le grandi occasioni pubbliche e private: nascite, matrimoni, visite, doni.



Fiasca in vetro decorata con gli stemmi Sforza e Bentivoglio. Murano, fine del XV secolo ( Bologna, Museo Civico).



Piatto con allegoria amorosa. Faenza, seconda metà del XV secolo (Londra, Victoria and Albert Museum).



Coltelli con manici in argento provenienti da casa Trivulzio, seconda metà del XV secolo (Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco).

## • 1500-1550 La Civiltà del Rinascimento

L'alba del XVI secolo coglie il trionfo della cultura e degli ideali civili del Rinascimento italiano sullo sfondo di una situazione politica sempre più complessa e drammatica. L'Italia si trasforma in terra di conquista da parte delle potenze europee, favorite dall'esistenza di una miriade di piccoli stati sempre il lotta tra loro e pronti ad allearsi con chiunque pur di distruggere i propri nemici. Questi eventi si prefigurano già nell'ultimo decennio del Quattrocento, quando la molteplicità degli avvenimenti frantuma equilibri politici, interrompe domini secolari e apre inaspettate possibilità a un mondo sempre più alla ricerca di una nuova identità. Il 1492 è un anno emblematico: muore a Firenze Lorenzo il magnifico; Ferdinando I di Castiglia scaccia gli arabi dalla Spagna; Cristoforo Colombo scopre un nuovo continente. L'anno dopo Carlo VIII, re di Francia, scende in Italia rivendicando il regno di Napoli; lo stesso farà il suo successore, Luigi XII, nel 1499. Nel 1500 infine la Francia e la Spagna firmano un accordo per la spartizione dell'Italia. Come spesso accade, le guerre e gli sconvolgimenti politici, tra lutti e violenze inenarrabili, hanno il curioso esito di rimescolare le carte, far circolare più velocemente le idee e ridistribuire in modo diverso energie ed esperienze in precedenze circoscritte in determinati luoghi.

È quanto si verifica nei primi decenni del Cinquecento, quando molti dei protagonisti del Rinascimento italiano furono prima costretti a fuggire per salvarsi la vita e poi, paradossalmente, ingaggiati e adulati proprio da chi stava invadendo il loro paese. Tra i primi parti Leonardo, sollecitato nel 1517 da Francesco I, re di Francia, che lo volle alla sua corte colmandolo di onori e nominandolo, già anziano,"premier peintre, architecte et mécanicien du Ro". Fu poi la volta del Rosso Fiorentino (1530) e del Primaticcio (1532) dai quali ha origine la "scuola di Fontainebleau" e la diffusione della "maniera italiana" in quel paese, e infine del Cellini (1440), del Serlio (1541) ecc. Dalla Francia, nel giro di pochi decenni, il gusto italiano si diffonde clamorosamente in tutta Europa. Questo primo cinquantennio del secolo vede all'opera, e contemporaneamente, alcuni tra i massimi artisti che la storia dell'arte abbia mai annoverato: Leonardo (1452-1519) Michelangelo (1475-1564), Tiziano (1490?-1576), Raffaello (1483-1520), Palladio (1508-80), Dürer (1471-1528), Tintoretto (1518-94), Peruzzi (1481-1536), Giulio Romano (1492-1546); il fatto che siano nati quasi tutti a cavallo dei due secoli sembra suggerire una naturale continuità tra le idee del primo e quelle del secondo Rinascimento, ma non è esattamente così perché, pur non risultando evidente alcuna significativa frattura, il Classicismo cinquecentesco, diversamente da quello della seconda metà del Quattrocento, ha un rapporto meno "scolastico" e romanico con l'arte antica, grazie anche alla conoscenza diretta di reperti archeologici e resti di edifici romani, come la Domus Aurea neroniana, che alcuni scavi portarono alla luce proprio in quegli anni. Quando il Classicismo diviene un linguaggio maturo si fa sempre più sperimentale perché vede nella ricerca e nell'uso "problematico" delle forme, delle

proporzioni e del colore l'unico modus operandi possibile.

### Architettura d'Interni

Con l'elezione di Giulio II al soglio pontificio (1503-1513) l'ambiente romano diventa il centro culturale più importante del Rinascimento. Il nuovo papa riprende il grandioso progetto, risalente a Martino V (1417-1431), di trasformare la città eterna riportandola agli splendori della romanità; da quel momento Roma è piena di artisti, attratti dal nuovo clima politico-religioso (Ecclesia triumphans) che promette lavoro e fama per tutti. Nobili e ricchi borghesi gareggiano con il papato-che accanto alla ristrutturazione urbana vara un vasto programma di restauro e di progettazione di edifici per il culto - nella costruzione di palazzi, ville e nel rimodernare vecchie dimore come era accaduto negli anni precedenti a Firenze. Verso il 1508 Bramante inizia i lavori per la costruzione del palazzo del Vaticano, nel 1509 Peruzzi progetta la villa della Farnesina per il banchiere Agostino Chigi, nel 1517 Raffaello - che Leone X (1513-1521) aveva intanto nominato sovrintendente agli scavi e alle antichità con l'incarico di realizzare una mappa dell'antica Roma - dà inizio ai lavori di villa Madama e di palazzo Vidoni Caffarelli, nello stesso anno si inizia palazzo Farnese su progetto di Antonio da Sangallo (terminato poi da Michelangelo).

Dopo il drammatico sacco, dispersi quasi tutti gli artisti, Roma riprende, anche se con minori mezzi economici, a rinnovare il suo aspetto: il risultato più importante è rappresentato dal suggestivo palazzo Massimo alle Colonne (1535 circa) del Peruzzi; in seguito, e per alcuni anni, sull'ambiente romano cala il silenzio. Negli altri centri italiani vanno segnalati: a Firenze il palazzo Pandolfini (1502), progettato forse da Raffaello e unico esempio di Classicismo romano in quella città; nei pressi di Pesaro la villa Imperiale (1523-1535) di Girolamo Genga; a Mantova il palazzo Te (1525) progettato da Giulio Romano; a Verona il palazzo Bevilacqua (1530) del Sanmicheli; a Venezia il palazzo Corner (1537) di Jacopo Sansovino.

Se il palazzo del primo Rinascimento è aristocraticamente chiuso in se stesso e poco collegato con lo spazio esterno, quello del Cinquecento si apre proponendo un'architettura quasi trasparente, dove gli interni corrispondono il più possibile alle facciate, che appaiono ordinate e simmetriche quanto il disegno delle piante, il sistema dei percorsi e gli arredi fissi. Le porte, le finestre, i camini e le scale non sono soltanto elementi decorativi ma architettura tout court (anche se minimalista), e con un gioco di rimandi conferiscono all'insieme una formidabile coerenza spaziale e stilistica. Il lento processo che vede trasformarsi positivamente il gusto e la comodità delle case è legato, allora come oggi, ai progressi della tecnica e alla buona qualità dei materiali impiegati.

Anche e i vetri non erano ancora perfettamente spianati e trasparenti, nei primi decenni del secolo la loro utilizzazione aumentò progressivamente, e man mano che i nuovi edifici abbandonavano le finestre ad arco e le bifore a favore delle finestre rettangolari, i vetri tondi passavano in disuso, favorendo l'applicazione di piccoli vetri quadrati, a volte variamente colorati e accostati a caso per ottenere effetti seggestivi all'interno delle stanze. In alternativa ai vetri, sempre abbastanza costosi, le finestre impanante continuavano ad avere un'ampia utilizzazione, specialmente presso le classi meno abbienti. Le finestre tuttavia potevano risultare molto attraenti perché, oltre alla decorazione dei teli delle impanante o l'utilizzo di vetri colorati, i telai erano quasi sempre dipinti con colori vivaci. Le stanze del piano terreno erano spesso fornite di robuste inferriare per impedire l'accesso nelle case a malintenzionati e inoltre, per evitare gli sguardi indiscreti dei passanti, si usava collocare due pannelli di vimini che schermavano la metà inferiore della finestra senza togliere completamente la luce. Le porte realizzate in questo periodo, almeno quelle più importanti, sono decorate con eleganti motivi floreali o a grottesche; gli stipiti in marmo possono essere in forma di lesene o colonne sormontate da timpano o da un architrave sul quale si collocavano piccole sculture o busti di marmo. Quando l'anta della porta non era decorata o si voleva dare più importanza al suo aspetto, si usava ricoprirla con un drappo, un tappeto o un arazzo che poteva riprodurre lo stemma padronale o essere figurato. Non tutte le porte però erano visibili, alcune di queste erano occultate e decorate come le pareti, specialmente quelle che conducevano ai servizi igienici o collegavano segretamente stanze adiacenti. Altre porte erano invece necessarie per ragioni di simmetria architettonica, ma inutili dal punto di vista funzionale e per questo venivano dipinte sulle pareti in trompe-l'oeil perfettamente identiche a quelle vere e magari, per aumentarne il realismo, con una persona della servitù che attraversava, come quella dipinta in Castel Sant'Angelo a Roma nella sala Paolina, realizzata per Paolo III (1534-1549).

I camini della prima metà del Cinquecento diventano architettonicamente sempre più importati; la cappa in particolare sembra interessare gli architetti che studiano un'ampia gamma di soluzioni riducendone o ingrandendone le dimensioni, applicando sculture e decorazioni naturalistiche o grottesche come si può vedere nei numerosi esempi illustrati dal Serlio nel libro IV del suo Trattato (1537). Ma non tutti i camini erano così imponenti, a volte, se lo spessore del muro lo permetteva, il focolare era tutto interno e non sporgeva; in questo modo si eliminava la cappa e il camino poteva essere decorato sultano da una fascia o addirittura dipinto in trompe-l'oeil ( cappa compresa) sulla parete. Infine, è interessante notare che in questo periodo il camino comincia ad attrezzarsi di parafuoco (in legno o in ferro), di alari e di tutti i vari strumenti necessari per il controllo del fuoco che rimarranno inalterati fino ai nostri giorni.

#### Le Decorazioni

L'uso delle pareti affrescate con scene architettoniche, allegoriche o con composizioni a grottesche assume in questi anni un'importanza che, al di là della moda, diventa un mezzo esplicitamente ideologico per mostrare i possibili modelli formali di un mondo che stava cambiando, che doveva cambiare. Si pensi alle decorazioni di Raffaello per villa Madama dove l'uso delle grottesche, unito alla singolare composizione architettonica dell'edificio, diventa una sorta di manifesto per la definizione di un nuovo modo di concepire lo spazio interno; oppure alle invenzioni studiate dal Peruzzi nella Farnesina, dove la forma aperta verso l'esterno dell'edificio (che ha un impianto a U), esattamente opposta alla forma chiusa del palazzo fiorentino, corrisponde in modo perfetto all'apertura dell'interno verso l'esterno creata illusionisticamente con gli affreschi del salone delle Prospettive.

In genere la decorazione parietale era suddivisa in almeno tre fasce orizzontali: quella superiore poteva essere un semplice fregio, dipinto o in stucco, o rappresentare una serie di scene, quasi sempre mitologiche, senza interruzione di continuità; la fascia centrale, la più importante per dimensioni e contenuti, poteva infatti rappresentare un'architettura scandita con elementi dipinti ma perfettamente realistici oppure illustrare una storia dal contenuto altamente simbolico e allusivo (come la sala dei Giganti di palazzo Te dipinto da Giulio Romano in occasione dell'arrivo di Carlo V); infine la fascia inferiore fungeva da zoccolatura e in genere non aveva caratteristiche particolari. Non tutto ciò che era dipinto era affrescato: in genere le fasce superiori e i soffitti a cassettoni erano realizzati a olio, tecnica più veloce e meno costosa. Le pareti potevano essere decorate anche con una serie di riquadri incorniciati e posti a intervalli regolari, divisi da elementi decorativi di origine classica chiamati candelabra, composti da volute e foglie disposte verticalmente e in modo simmetrico. L'uso degli arazzi continuò anche in questo periodo eguagliando spesso la magnificenza degli affreschi grazie alla straordinaria maestria degli arazzieri di Bruxelles, che allora detenevano il primato della loro arte in Europa, e alla bellezza dei cartoni, forniti dai maggiori artisti del tempo come Raffaello, Bronzino, Pontormo ecc.

#### La Distribuzione

L'applicazione dei principi estetici del Classicismo, a parte i casi di riadattamento di edifici medievali in cui si era meno liberi di intervenire, determinò una programmata simmetria nella stesura delle piante e una distribuzione più regolare degli ambienti. Già nel Trattato sull'architettura, scritto fra il 1470 e il 1480 da Francesco di Giorgio, sono esposti una serie di piante schematiche di palazzi e ville caratterizzate da

una rigorosa simmetria e spesso da un impianto a sviluppo centrale. Il passaggio tra il primo e il secondo Rinascimento vede l'aprirsi degli schemi, sempre regolari ma liberi di svilupparsi, e la graduale espansione dell'edificio nel territorio (aspetto questo che è uno degli elementi salienti della ricerca palladiana nella seconda metà del secolo). La distribuzione degli ambienti di un palazzo con cortile della prima metà del Cinquecento si può schematizzare nel modo seguente: i percorsi sono molto semplici visto che le porte sono una di fronte all'altra e collegano in modo lineare ciascun lato del fabbricato; l'ala degli appartamenti privati è di solito composta da una serie di stanze consecutive di varie dimensioni con la camera da letto del proprietario sistemata nella zona più tranquilla, al centro o a una estremità. Un altro lato, quello corrispondente alla facciata principale e adiacente agli appartamenti, ospita il salone, una sala da pranzo, alcune anticamere e una cappella per le funzioni religiose; sul lato opposto a questo, e quindi subito raggiungibile dalle camere private, troviamo un ambiente nel quale sono raccolte delle opere d'arte chiamato galleria, biblioteca o studio; l'ultima zona dell'edificio, la più lontana dagli appartamenti, contiene la scala principale, qualche anticamera e delle sale di servizio.

Durante lo svolgimento delle feste e dei banchetti, che spesso duravano fino a notte inoltrata, un problema di non poco conto era quello di illuminare a sufficienza ambienti così grandi, tanto che furono adottati principalmente tre sistemi: il primo consisteva nell'accendere le candele collocate sui numerosi bracci dei lampadari appesi al soffitto, il secondo prevedeva l'uso delle torchiere da muro sistemate a intervalli regolari sulle pareti più lunghe, il terzo ricorreva all'impiego di numerose candele o lampade a olio disposte lungo la tavola imbandita; d'inverno poi ci si poteva rischiare anche alla luce del camino. La scarsità di luce, diurna oltretutto notturna, non permetteva mai la perfetta visibilità degli affreschi e delle decorazioni, questo spiega il largo uso delle dorature nei soffitti, nelle cornici ecc. che dava la possibilità, grazie ai riflessi, di delinearne le forme anche alla fioca luce delle candele. L'abitudine, iniziata nel XV secolo, di destinare alcune stanze delle case più importanti all'uso privato dei proprietari (nel loro insieme costituiscono un vero e proprio appartamento inserito negli altri ambienti) diventa nei primi decenni del Cinquecento una soluzione largamente utilizzata in tutte le nuove abitazioni e prevista nelle ristrutturazioni dei vecchi edifici medievali. È uno dei cambiamenti più importanti che riguarda l'abitare, e che segna l'inizio della ricerca del comfort. Non è un caso che chi può permetterselo possieda in questo periodo due camere da letto, una di rappresentanza e l'altra, più modesta, per dormire; anche le stanze di servizio come le anticamere, le piccole sale, i guardaroba possono essere numerose; più è importante chi le abita, più ampio è lo spazio che lo separa dal resto del mondo. Dopo il 1520 un nuovo ambiente compare nella distribuzione delle case signorili: la galleria (in qualche caso definita loggia) che si presenta come un lungo corridoio,

di dimensioni abbastanza importanti, affacciato sul cortile. Questo ambiente, che a volte conduce al salone, appare riccamente decorato e utilizzato per esporre la collezione d'arte del padrone di casa. Verso il 1540 viene realizzata a Fontainebleau la famosa galleria di Francesco I, decorata dal Rosso Fiorentino, prototipo dal Cinquecento in poi di numerosi ambienti.

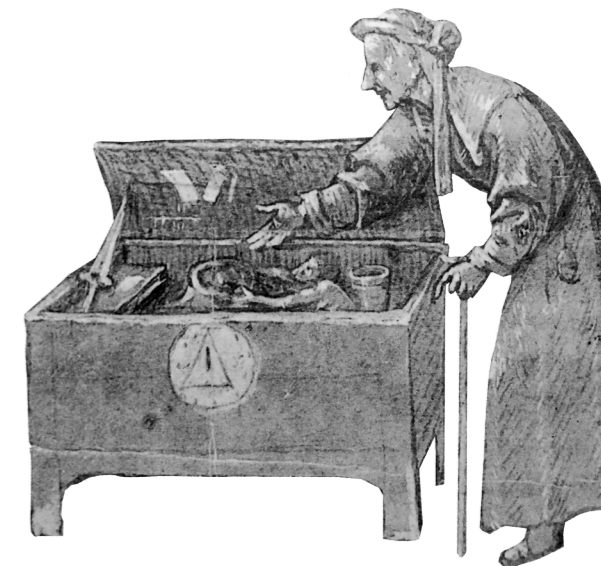
Con il diffondersi dell'arte della stampa e l'aumento progressivo della circolazione dei libri, la biblioteca andò specializzandosi per via del maggior numero di volumi che doveva contenere. Nel XVI secolo chi sapeva leggere e scrivere apparteneva a una élite; il resto della gente, quando veniva in possesso di un libro, poteva farne anche un uso alternativo, come denunciava il vescovo inglese Balle nella prefazione di un resoconto di J. Leland pubblicato nel 1549 che narra della faticosa ricerca dell'autore di manoscritti e antichità d'Inghilterra per la biblioteca del re dopo che Cromwell aveva affidato i monasteri, con tutto quello che contenevano, a un gruppo di suoi seguaci: "Un gran numero di coloro o quali acquistarono quelle presunte magioni della superstizione [gli edifici religiosi, ndr], e le trovarono ricolme di libri, se ne servirono vuoti per la dinastica latrina, vuoti per lustrare i loro candelieri". Se i servizi igienici per la servitù erano solitamente collocati al piano terreno, lontani dalle stanze dei signori, questi ultimi disponevano di una nicchia scavata nel muro della loro camera da letto, oppure di uno stanzino posto tra due camere o ricavato nei sottoscala. In questo periodo si cominciano a studiare soluzioni per rendere i servizi igienici più abitabili e funzionali, viene previsto un sistema di scarichi che utilizza gli scoli dell'acqua piovana, magari affiancando due stanzini, e disponendo piccole finestre per la circolazione dell'aria.

Il Cinquecento, ancor più del secolo precedente, vede aumentare l'interesse per la cura de corpo e la pulizia in generale; le classi più abbienti, le sole che possono permetterselo, si cambiano spesso d'abito, si lavano ogni giorno (e anche più volte al giorno) e stabiliscono delle regole di comportamento sociale alle quali tutti sono chiamati a uniformarsi. Tra i numerosi trattati sull'argomento pubblicati in quegli anni, spiccano per la loro emblematicità il libro del cortigiano di Baldassar Castiglione pubblicato nel 1528 e Il Galateo di Giovanni Della Casa, uscito postumo nel 1558. Tra i bagni più memorabili di questo periodo troviamo quello realizzato da Raffaello e aiuti per il cardinale Bibbiena in Vaticano, composto da una vasca e da nicchie incassate nel muro con le pareti decorate a grottesche su temi ripresi dalla pittura antica, e quello che Clemente VII (1523-1534) si fece costruire nel suo appartamento di Castel Sant'Angelo a Roma verso il 1530, fornito di una vasca con acqua calda e fredda. Il piccolo ambiente era riscaldato con un flusso continuo di aria calda, secondo l'uso delle terme romane, e le pareti erano affrescate dal Romanino. A parte una maggiore raffinatezza nella preparazione dei cibi, l'ambiente cucina non subisce, in questo cinquantennio e per i successivi due secoli, modifiche

## I Mobili

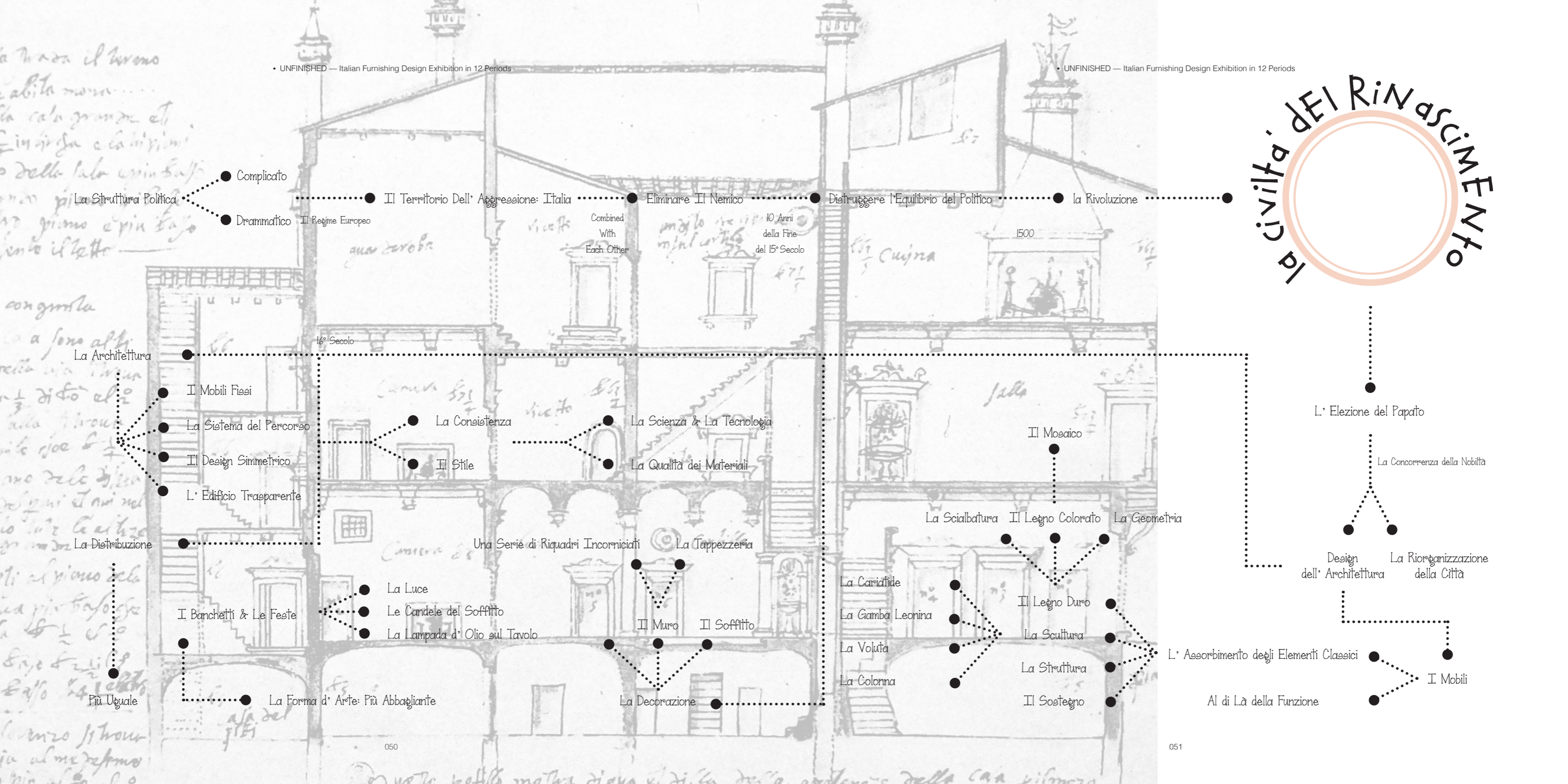
Sviluppandosi sempre più il gusto per la casa, i mobili, al pari della decorazione degli ambienti, cominciano ad assumere un aspetto che va al di là della loro funzione. Gli elementi decorativi, che riprendono motivi classici allora tanto di moda, non sono più soltanto aggiunti alla struttura del mobile (pittura delle superfici, intagli leggeri, uso della "pastiglia"), ma diventano spesso sostegni, traverse, montanti, ecc., trasformando i mobili più ricchi in vere e proprie sculture. Gambe leonine, cariatidi, volute, colonne, archi, cartigli, ecc. si diffondono in tutta Europa insieme al dilagante repertorio manieristico; l'uso di legni più duri (rovere e noce) consente un intaglio particolarmente fine e permette anche la creazione di sottili scanalature, che inizialmente si presentano come semplici disegni geometrici per poi diventare sempre più complessi, riempite da stucco, sottili strisce di marmo o legno colorato. Nasce così l'intarsio che alla fine del Seicento raggiungerà con il francese Boulle risultati tecnici e raffinatezze estetiche ineguagliate. Nella costruzione di un mobile il modo più usato per tenere insieme i vari pezzi è l'incastro; in questo periodo oltre ai tradizionali incastri a tenone e mortasa, a canale e linguetta, si diffonde quello a coda di rondine che permette una maggiore tenuta strutturale specialmente nei cassetti.

Figure 2.2.2.10 Civilization of Renaissance





# La civiltà del Rinascimento



● Complicato

La Struttura Politica

● Drammatico

● Il Territorio Dell' Aggressione: Italia

● Il Regime Europeo

● Eliminare Il Nemico

Combined With Each Other

10 Anni della Fine del 15° Secolo

● Distruggere l'Equilibrio del Politico

● la Rivoluzione

La Architettura

● I Mobili Fissi

● La Sistema del Percorso

● Il Design Simmetrico

● L' Edificio Trasparente

La Distribuzione

● I Banchetti & Le Feste

● Più Uguale

● La Forma d' Arte: Più Abbagliante

16° Secolo

● La Consistenza

● Il Stile

● La Luce

● Le Candele del Soffitto

● La Lampada d' Olio sul Tavolo

● La Scienza & La Tecnologia

● La Qualità dei Materiali

● Il Muro

● Il Soffitto

● La Decorazione

Una Serie di Riquadri Incorniciati

● La Tappezzeria

● La Cariatide

● La Gamba Leonina

● La Voluta

● La Colonna

● La Scialbatura

● Il Legno Colorato

● Il Legno Duro

● La Scultura

● La Struttura

● Il Sostegno

● La Geometria

● Il Mosaico

● L' Assorbimento degli Elementi Classici

● Al di Là della Funzione

● L' Elezione del Papato

● La Concorrenza della Nobiltà

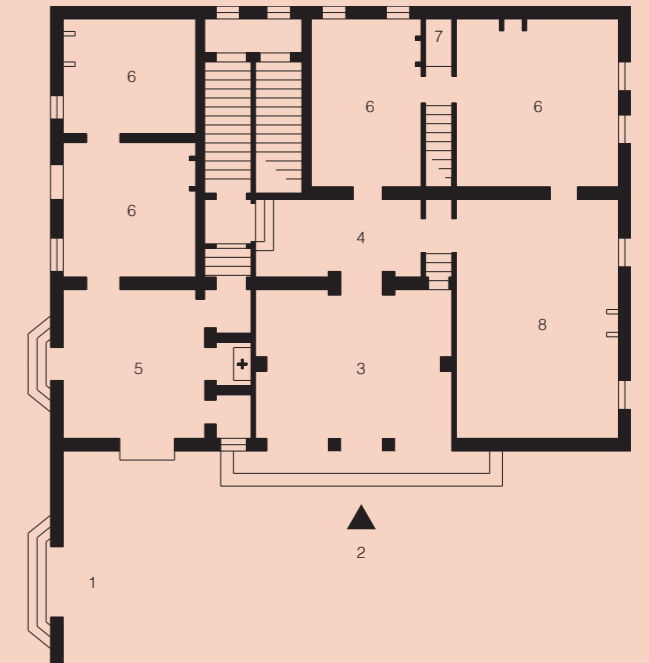
● Design dell' Architettura

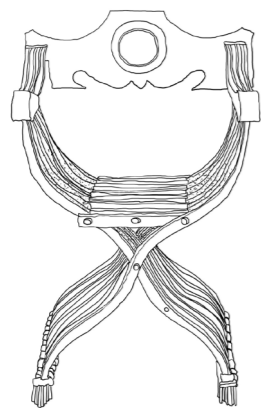
● La Riorganizzazione della Città

● I Mobili

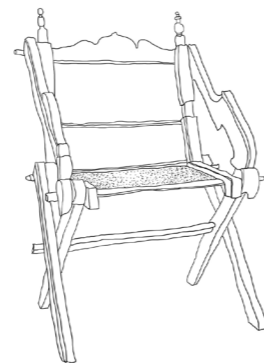
Figure 2.2.2.11 Typical Furnishing Plan of This Period

Firenze, 1518 circa  
Palazzo Pandolfini (attribuito a Raffaello), piano terra.  
1. Ingresso  
2. Giardino  
3. Loggia  
4. Disimpegno  
5. Capella  
6. Camera  
7. Servizi igienici?  
8. Sala





Una tipica sedia pieghevole del primo Rinascimento, la "Savonarola", derivante dall'antico faldistorio. Sollevando la traversa del dorsale le stecche ruotano sui perni chiudendo la sedia (castello di Monselice, collezione Cini).



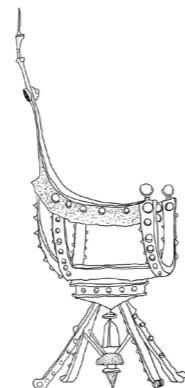
Sedia pieghevole realizzata in legno di cipresso. Particolare la forma dei braccioli che si innestano in una struttura dalla linea molto rigida (Torino, Museo Civico). L'esigenza di mobilità di alcuni arredi, favorì il diffondersi dei mobili pieghevoli.



Disegni di sedia di Peter Flötner, decoratore tedesco che conobbe bene il Rinascimento avendo visitato l'Italia. Questa sedia, disegnata verso il 1520, presenta un forte rilievo scultoreo realizzato con sbrigliata fantasia (Berlino, Staatliche Museen).



Sedia francese detta caquetoire, diffusa anche in Inghilterra, che mostra un aspetto ancora gotico. Fine XV, inizi XVI secolo (Oslo, Museo delle Arti Decorative).



Seggiolone "da leggio", con lo schienale a carena e il sedile girevole. Tratto da Sant'Agostino nello studio di Carpaccio, inizi del 1500 (Venezia, Scuola degli Schiavoni).

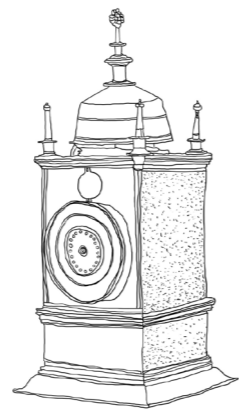


Disegno di stipo siglato dal Maestro tedesco H. S. Questa xilografia, databile nel 1530, ha un impianto architettonico simile a quello romano.

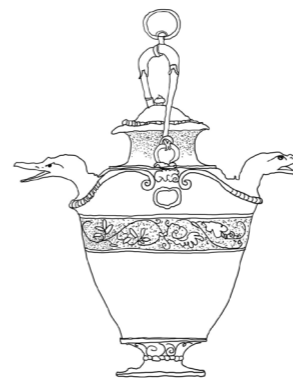
Figure 2.2.2.12 Typical Furniture of This Period



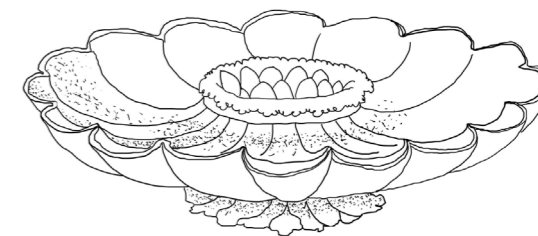
Figure 2.2.2.13 Typical Decoration of This Period



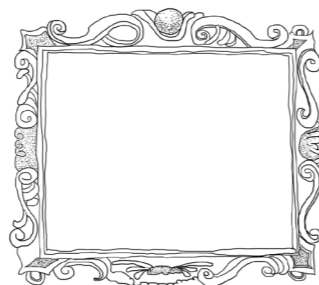
Orologio da tavolo a forma di torre in rame dorato e inciso realizzato a Praga da H. Steinmeissel nel 1549 (Praga, Museo delle Arti Decorative).



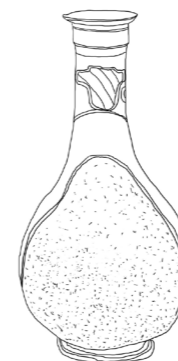
Disegno di Giulio Romano per una brocca a due beccucci. Prima metà del XVI secolo (Londra, British Museum).



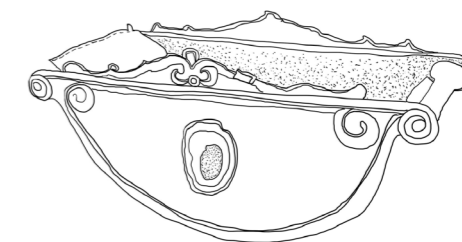
Piatta a conchiglia disegnato da Giulio Romano con base a foglie di acanto. Prima metà del XVI secolo (Londra I, British Museum). Come altri grandi artisti del Rinascimento Giulio Romano si occupava anche di arte applicata.



Cornice in legno dorato e scolpito "alla Dansovino". Le volute a doppia curva, i mascheroni e l'amorino alato individuano un gusto tipicamente manierista. Italia, prima metà del XVI secolo.



Fiasca in maiolica dipinta raffigurante il ratto di Europa. Se le stoviglie in maiolica erano molto diffuse, più rare sono le fiasche, generalmente realizzate in vetro. Manifattura di Castelli, Teramo, prima metà del XVI secolo.



Il sonno degli angeli  
Culla toscana della prima metà del XVI secolo in legno con i fianchi intagliati con figure di tritoni, putti e uno stemma nella parte centrale (Firenze, Museo Horne). Il dondolio della culla è controllato da entrambi i lati da maniglie tornite.

## • 1550-1600 La Fortuna del Manierismo

Nelle Vite de' più eccellenti architetti pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri (pubblicate in prima edizione nel 1550 e poi nel 1568 ampiamente riscritte) Giorgio Vasari è tra i primi a parlare di "maniera" in senso moderno; in precedenza il termine era usato geneticamente e indicava sia lo stile personale di un artista, sia le regole basilari di ciascuna arte. Per Vasari maestri del Rinascimento, ai cui vertici collocava Michelangelo e Raffaello, guardando alla natura avevano creato un'arte sublime; gli artisti venuti dopo il loro, incapaci di ispirarsi alla natura, si limitavano a riprendere lo stile - la "maniera" - di chi li aveva preceduti senza riuscire a eguagliarli. Questa interpretazione, che vede deterministicamente una lenta evoluzione (fino Michelangelo) e poi una rapida decadenza dell'arte, ha condizionato tutta la storiografia successiva, specialmente a partire dal Seicento, dando luogo a inesatte valutazioni sui singoli artisti e, soprattutto, sul significato delle loro opere. Tra i tanti è sufficiente il caso del Palladio, l'artista più stimato e imitato dopo Michelangelo, il quale ha spesso sconcerto i suoi stessi ammiratori per la disinvoltura con la quale utilizzava le regole e la tradizione classica. Cesare Brandi in un saggio dedicato al suo problematico classicismo scrive: "...era stato costante motivo di stupore e anche di biasimo, perfino negli estimatori più entusiasti, come il Milizia e Goethe, la disinvoltura con cui il Palladio infrangeva le regole che pure conosceva così bene. Ricordiamoci qualche passo:.' Se egli avesse ben filosofato - scrive il Milizia - non avrebbe fatto uso (almeno sí frequente) di piedistalli sotto le colonne; non avrebbe risparmiato tanti frontespizi alle finestre e alle porte, né sul pendio di quelle avrebbe sdraiato statue... Tutto ciò dimostra che l'architetto va a tastone'. Per un panegirico non c'è male". Malgrado il fiorire di trattati che stabiiscono regole e modelli per tutte le discipline artistiche (lo stesso Palladio pubblica nel 1570 I quattro libri dell'architettura, opera che avrà un ruolo fondamentale per la diffusione delle sue idee e per la sua fortuna critica), il Manierismo vive di fatto una contraddizione che porta gli artisti a proporre regole a cui essi stessi non possono aderire: se l'arte è ricerca e sperimentazione, le regole, che pure devono esistere, vanno infrante altrimenti imbriglierebbero qualsiasi tentativo di rinnovamento. Dunque l'attenzione dell'artista non è più rivolta soltanto all'opera ma anche al suo "farsi", trasformando l'atto creativo in un problematico processo intellettuale; non a caso proprio in questo periodo nasce, alimentata dalle stesse Vite del Vasari, la leggenda (o la constatazione?) dell'artista psicologicamente instabile, lunatico e sempre in bilico tra normalità e follia.

### Architettura d'Interni

La fine della grande stagione rinascimentale corrisponde, come abbiamo visto, a un radicale mutamento del gusto che, negli interni, si traduce in un maggior rilievo riservato ai particolari architettonici, agli arredi fissi, ai mobili e alle suppelletliti. Se nell'arte ciò che conta è il "processo creativo", piuttosto che l'opera in s stessa, la

grandezza dell'intervento può diventare un elemento secondario e, concettualmente, una saliera può assumere la stessa importanza di un monumento (Cellini). Una posizione di grande autonomia, rispetto ai problemi che agitano il dibattito culturale dell'epoca è quella assunta da Andrea Palladio, le cui idee hanno influenzato, per alcuni secoli, il gusto architettonico e la concezione delle abitazioni di numerosi paesi, Inghilterra compresa, dove il Classicismo, chiamato stile Neopalladiano, si fonda appunto sull'opera dell'architetto italiano. Nei palazzi e nelle ville, realizzate in massima parte nel Veneto, Palladio porta alle estreme conseguenze i principi che avevano caratterizzato l'architettura civile del Rinascimento: trasparenza delle facciate, simmetria delle parti e scansione ritmica dei volumi. Se le premesse sono le stesse, se l'approccio con il mondo classico è tipicamente manierista, non così è il risultato che porta l'opera del Palladio molto vicina all'astrazione rendendola, paradossalmente, quasi estranea a quella del suo tempo.

Villa Capra

Con villa Capra, detta anche "la Rotonda", situata fuori Vicenza è iniziata nel 1567, Palladio porta alle estreme conseguenze il suo sperimentalismo, realizzando un edificio a pianta quadrata con quattro pronai ionici posti su ciascun lato che moltiplicano o annullano la facciata principale. Nel centro del quadrato è inserita una sala circolare - da qui il nome dell'edificio - coronata da una cupola. Come in tutte le sue opere, una volta stabilite le regole, il Palladio le utilizza con grande libertà, trasformando una villa, che sulla carta potrebbe apparire una esercitazione puramente accademica, in un organismo vivo e problematico a partire dall'uso della cupola, elemento tipico degli edifici sacri, inserito disinvoltamente sulla sommità di una casa. Seguono altre importanti costruzioni come i palazzi Thiene (1556 circa), Valmarana (1566 circa) e Barbarano (1570 circa) a Vicenza e infine la splendida villa Barbaro a Maser (iniziata verso il 1560) decorata dal Veronese. Tra i numerosi edifici veneziani di stampo classicista sono notevoli il palazzo Dolfin-Martin (1550 circa) di Jacopo Sansovino (1486-1570), insolitamente fornito di un cortile centrale secondo la tipologia romana, palazzo Grimani (1556 circa) capolavoro del Sanmichelì (1484-1559) e palazzo Balbi (1582 circa) attribuito allo scultore Vittoria (1525-1608). Nell'ambiente romano spicca per originalità il palazzo Farnese a Caprarola (1559 circa) costruito dal Vignola su una fortezza a pianta pentagonale del Sangallo, nel quale è risolta molto bene la distribuzione degli spazi interni suddivisi in quattro splendidi appartamenti, uno per piano, con stanze quadrate divise da ambienti irregolari ricavati dallo spazio risultante; un porticato circolare cinge il cortile sul quale insiste un elegante loggiato. Altro esempio equilibrato è quello della suburbana villa Giulia, iniziata nel 1552 e frutto della collaborazione fra Vignola, Vasari e Ammannati (1511-1592) che mostra una suite di edifici, giardini e loggiati che terminano in uno scenografico ninfeo.

Villa Capra

L'attenzione per i particolari, l'idea di considerare l'arredo fisso-scale, porte, finestre

e camini-elementi autonomi e significativi in un contesto architettonico più ampio è un dato comune, come abbiamo visto, a tutte le correnti manieriste europee. Un tipo di finestra che ebbe largo impiego è la cosiddetta "serliano", composta da un elegante sistema binario di colonne che sorreggono un architrave sul quale è impostano un arco; la sua classica linearità permette una applicazione modulare della finestra, usata soprattutto nei loggiati, il cui ritmo è scandito anche da una serie di fori circolari posti ai lati dell'arco sopra l'architrave. Ma il modello di finestra più diffuso è quello "a edicola" che presenta un vano rettangolare inquadrato da una mostra modanata e arricchito da colonne o lesene su cui insiste una trabeazione o un timpano variamente disegnato; a questi elementi base si aggiungono di volta in volta cartigli, festoni, mensole, volute ecc. combinati spesso in modo complicato e capriccioso, fino ad assumere, come nel caso estremo delle finestre del palazzetto romano (1593) di Federico Zuccari, l'aspetto mostruoso e ghignate di un mascherone, esplicita manifestazione di ciò che Eugenio Battisti in un famoso libro ha chiamato "antirinascimento". Anche le porte seguono il gusto bizzarro della contaminazione e della deformazione degli elementi classici, una particolare attenzione è riservata alla parte superiore del vano con l'applicazione di timpani curvilinei, spezzati o rovesciati, sorretti da mensole e cariatidi.

### Le Decorazioni

L'amore per le forme capricciose, la predilezione per le composizioni complesse e sorprendenti, il virtuosismo prospettico sono alcuni degli aspetti che caratterizzano la decorazione parietale della seconda metà del secolo. La suddivisione in fasci in uso negli anni precedenti appare compromessa a causa dell'invasenza delle singole parti, che concorrono a riempire tutti gli spazi disponibili e spesso a sovrapporsi l'un altro nella logica di un esasperato horror vacui. È il principio delle decorazioni a grottesche che regola anche le parti che grottesche non sono, conferendo all'insieme un effetto visivo brulicante e incombente dove fonte architetture,mdaglioni, figure, marmi dipinti, panneggi e porte realizzate in trompe-l'oeil ricreano uno spazio virtuale in netto antagonismo con lo spazio reale. Un tipico esempio di decorazioni tardomanierista eccessiva e brulicante è rappresentata dal ciclo di affreschi realizzati dalla scuola di Federico Zuccari in alcuni ambienti di villa d'Este a Tivoli; non meno incombente appare il salone del Giuramento nella villa Imperiale di Pesaro, progettata e decorata dal Genga, dove un finto loggiato, drappeggiato da una tenda rossa sorretta da putti, si apre su un ampio paesaggio con effetti fortemente scenografici; la volta appare invece dominata da colonne dipinte sulla curvatura che si deformano it realisticamente a seconda del punto di vista. Una grande raffinatezza intellettuale domina invece lo studiolo di Francesco I (1570 vita) realizzato in palazzo Vecchio a Firenze dal Vasari su indicazioni iconografiche del Borghini; l'ambiente è concepito come un forziere-al quale peraltro

allude la sua forma architettonica-nel quale una serie di dipinti dalla complessa e esoterica iconografia simboleggiava le capacità dell'intelletto umano; all'interno degli armadi a muro erano conservate le collezioni di oggetti d'arte e di meraviglie. L'aspetto attuale dello studiolo, smontato nel 1587, è frutto di una ricostruzione del 1910. Ha un altro carattere invece la decorazione dipinta dal Veronese verso il 1561 nella villa Barbaro a Maser; le pareti rappresentano finte architetture nelle quali il bianco è dominante, interrotto solo da insetti decorativi e figure dai colori brillanti; grandi aperture incominciate da classiche arcate o da cornici rettangolari mostrano alcuni splendidi paesaggi. La suggestione è notevole anche perché una serie di elementi in trompe-l'oeil-porte dalle quali si affacciano personaggi, bandiere e lance appoggiate alle colonne, gatti, cagnolini in riposo ecc.-rendono gli spazi virtuali realistici e suggestivi; va comunque detto gli affreschi del veronese con si sottomettono alle invenzioni spaziali del Palladio, che su questa decorazione non si espresse mai, forse perché non la condivideva, ma suggeriscono una spazialità alternativa in evidente polemica con quella del progettista. Il dato comune del trattamento dei soffitti decorati, affrescati o a cassettoni è, come per le pareti, l'esuberanza visiva La ricerca del sorprendente. I soffitti a cassettoni perdono la loro origine strutturale, trasformandosi in controsoffitti; si moltiplicano le modanature e le cornici; aumenta la sporgenza delle costole; si intrecciano figure geometriche con effetti sempre più complicati; in molti casi i lacunari più grandi ospitano scene dipinte per ottenere effetti più sontuosi s spettacolari. I pavimenti più diffusi continuano a essere quelli in cotto o invetriati, con le piastrelle disposte a sputa di pesce o a schemi geometrici; non di rado però, negli ambienti più signorili o di rappresentanza, il pavimento poteva essere di maiolica e dunque fortemente decorato a grottesche o motivi floreali, montato accorpando disegni e colori secondo cornici concentriche, o disegni più complessi.

### La Distribuzione

Nel breve tratto sull'architettura che introduce alle Vite, il Vasari si sofferma velocemente sulla distribuzione consigliando ai suoi lettori di paragonare le parti di un edificio a quelle del corpo umano: "È di necessità che si distribuischino che lo edificio le stanze, ch'abbino le lor corrispondenze i porte, finestre, camini, scale segrete, anticamere, destri, scrittoi, senza che vi si legga errori: come saria una sala grande, un portico piccolo e le stanze minori; le quali per esser membra dell'edificio, è di necessità ch'elle siano, come i corpi umani, egualmente ordinate e distribuite secondo le qualità e varietà delle fabbriche...". Più avanti il paragone di fa esplicito: "Bisogno poi che rappresenti il corpo dell'uomo nel tutto e nelle parti similmente, e che per avere egli a temere i venti, le acque e l'altre cose della natura, egli sia fognato con ismalttoi che tutti rispondino a un centro che porti via tutte insieme le bruttezze et i puzzi che gli possano generare infermità". E ancora:



"Entrando dentro, nel primo ricetto sia magnifico, e unitariamente corrisponda all'appiccatura della gola ove si passa, e sia svelto e largo, acciò che le strette o de' cavalli o d'altre calche che spesso v'intervengono, non facciano danno a lor medesimi nell'entrata o di feste o d'altre allegrezze". È la volta delle scale che egli paragona alle braccia e alle gambe, da sistemare come gli arti, ai lati dell'edificio: "Vogliono le scale pubbliche esser commode e dolci al salire, di larghezza spaziose e d'altezza sfogate, quanto però comporta la proporzione dei luoghi. Vogliono oltre acciò, essere ornate e copiose di lumi, et almeno sopra ogni pianerottolo, dove si volta, avere finestre o altri lumi; et insomma vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesoché molti veggiono le scale e non il rimanente della casa". Infine un cenno ai vari ambienti: "È bisogna che le sale con le stanze di sotto facciano un appartamento comune per la state, e diversamente le camere per più persone; e sopra siano salotti, sale e diversi appartamenti di stanze che rispondino sempre nella maggiore; e così facciano le cucine e l'altre stanze; ché quando non ci fosse quest'ordine et avesse il componimento spezzato, et una cosa alta e l'altra bassa, e chi grande e chi picciola, rappresenterebbe uomini zoppi, travolti, biechi e storpiati...". La simbologia dell'edificio rappresentato come un corpo umano, utilizzata già nel Quattrocento, è ripresa dal Vasari per esprimere con efficacia un nuovo concetto, di tipo funzionalista, che vede la casa non più come un simulacro, o peggio come un luogo composto da spazi "generici", ma come un organismo vivente.

Essendo destinato principalmente alle feste e ai banchetti, il salone dei palazzi signorili venne dotato di una o più stanze di servizio (magari utilizzando ambienti destinati ad alte funzioni negli altri giorni) dove si potevano scaldare e tagliare i cibi prima di servirli, predisporre le caraffe con il vino, riporre piatti e stoviglie e far sostare la servitù fra una portata e l'altra. Una cosa alla quale un padrone di casa non poteva rinunciare era l'esposizione di stoviglie e piatti di particolare pregio, realizzati solo per essere ammirati e per questo definiti "da parata", collocati scenograficamente in un punto molto visibile della sala su una credenza provvista di piattaiola (solo il papa non poteva esporre la credenza, che era sistemata però in una stanza attigua, un quanto si riteneva che per un personaggio di tale rango fosse una sgradevole ostentazione di opulenza). Anche se i tavoli predisposti per i banchetti erano semplici e smontabili, si usava ricoprirli con un tappeto da tavolo sul quale si stendeva una tovaglia di lino bianco spesso molto decorata; un'altra tovaglia identica copriva il piano della credenza sotto la piattaiola. Se gli ambienti nei quali si svolgevano le feste e i banchetti erano arredati con sfarzo, o cibi che la servitù depositava sulle tavole imbandite non erano certo da meno: ci informa su questo un libro sull'arte di tagliare la carne pubblicato nel 1593 da Vincenzo Ceruo, che descrive le straordinarie portate (pavoni arrostiti e dorati, un centrotavola composto da una colonna in pasta di zucchero alta circa un metro con due schiavi alla base

ecc.) servite in numerosi banchetti che trasformavano le pietanze in autentiche opere d'arte. Altro luogo deputato allo svolgimento dei banchetti era la loggia, quasi sempre collocata in una posizione ben riparata.

Le camere da letto essendo le stanze in cui in genere si passava quasi tutta la giornata, vennero trasformate in luoghi dalle molte funzioni e quindi attrezzate con una serie di mobili utili per svolgere piccoli lavori femminili o sbrigare affari correnti, che diventeranno una presenza costante nell'arredamento: un tavolo coperto da un tappeto, posto in genere a ridosso della finestra, uno stipo o uno studiolo, alcuni sedili fra cui sgabelli, sedie comuni (spesso con il sedile impagliato) e sedie più importanti quasi sempre fornite di cuscini per rendere più comoda la seduta, cassoni di varia grandezza utilizzati per riporre biancheria e oggetti vati. Il letto, a cortina o a baldacchino, era collocato lontano dalla finestra e di fianco al camino, per arieggiarlo durante il giorno le tende venivano sollevate e annodate o rovesciate sul baldacchino per poi essere risistemate la sera.

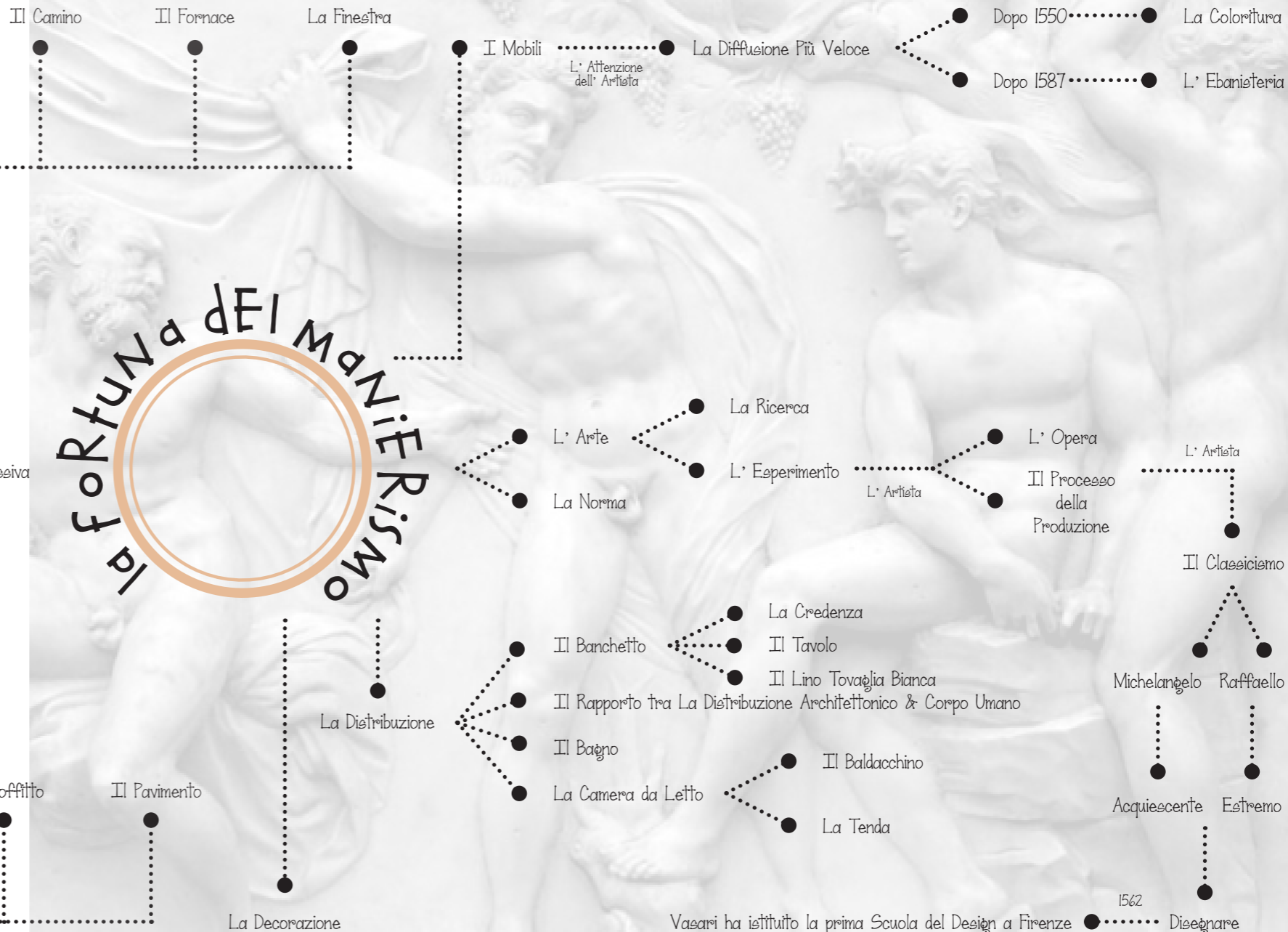
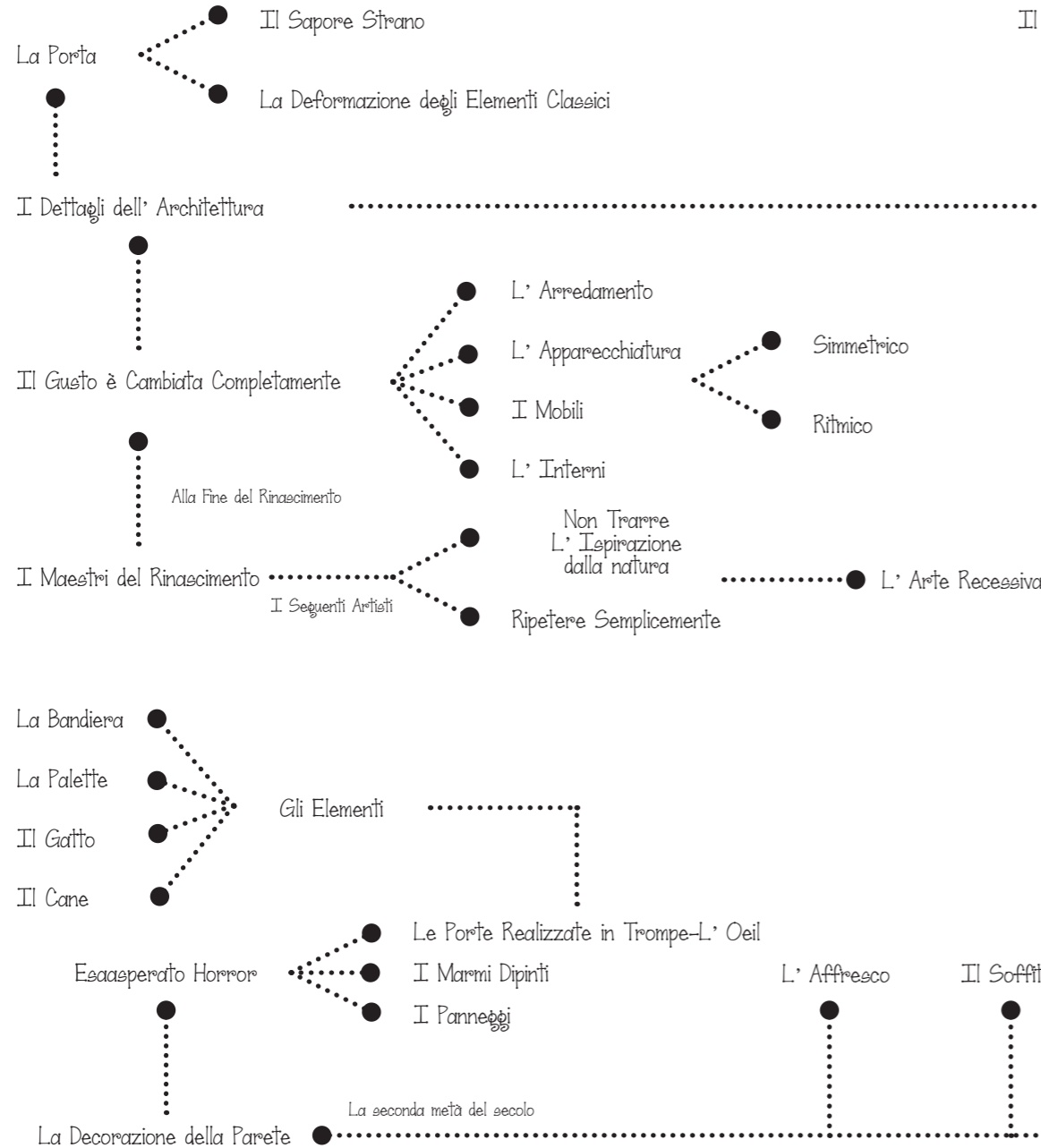
Il 1596 segna per i servizi igienici una data importante anche se furono in pochi ad accorgersene; fu infatti quell'anno che l'inglese sir John Harington, figlioccio della regina Elisabetta, pubblicò un libro dal titolo *The Metamorphosis of Ajax* contenente la prima descrizione di un water closed attrezzato di valvola e sciacquone che l'autore aveva installato a Kelston nei pressi di Bath. Questi alcuni passi della sua descrizione: "Nel comodo che manda cattivo odore, fate in modo prima di tutto che una costerna, della capienza di centocinquanta litri o più, venga collocata nella stanza oppure sopra la stanza, e di qui l'acqua possa, per mezzo di un piccolo tubo un piombo di circa un pollice essere convogliata sotto il sedile nella parte posteriore di questo (restando però invisibile); a questo tubo dovrete applicare un rubinetto a valvola o un irrigatore perché mandi acqua con forza sufficiente quando volete farla scrosciare". L'invenzione, che in realtà qualcuno aveva già fatto risalire ai cretesi, altri a Vitruvio, non ebbe applicazione immediata e fu presto dimenticata.

## I Mobili

La maggiore attenzione riservata dagli artisti agli oggetti di suo quotidiano permette una più rapida diffusione del gusto manierista che si imprime anche nei mobili meno importanti, usati dai cari più popolari. Infatti non tutti i mobili erano realizzati con legno esotici e costosi come l'ebano, che cominciò a essere usato diffusamente solo dopo il 1550; spesso per imitare le essenze più preziose si ricorreva alla tintura, un espediente, del resto, che veniva richiesto anche da clienti di tango e non solo da chi non poteva permettersi altro. Un decisivo passo avanti nella tecnica della lavorazione del legno fu l'adozione della sega ad acqua che permetteva di ottenere strati di legno molto sottili utilizzati per l'impiallacciatura e l'intarsio; già nota ad Augusta dal 1322, la sega ad acqua ebbe una scarsa diffusione fino al XV secolo, e soltanto nel 1587, sempre ad Augusta, ne fu documentato un uso veramente soddisfacente tanto che, impiegata su larga scala, contribuì moltissimo allo sviluppo dell'ebanisteria.

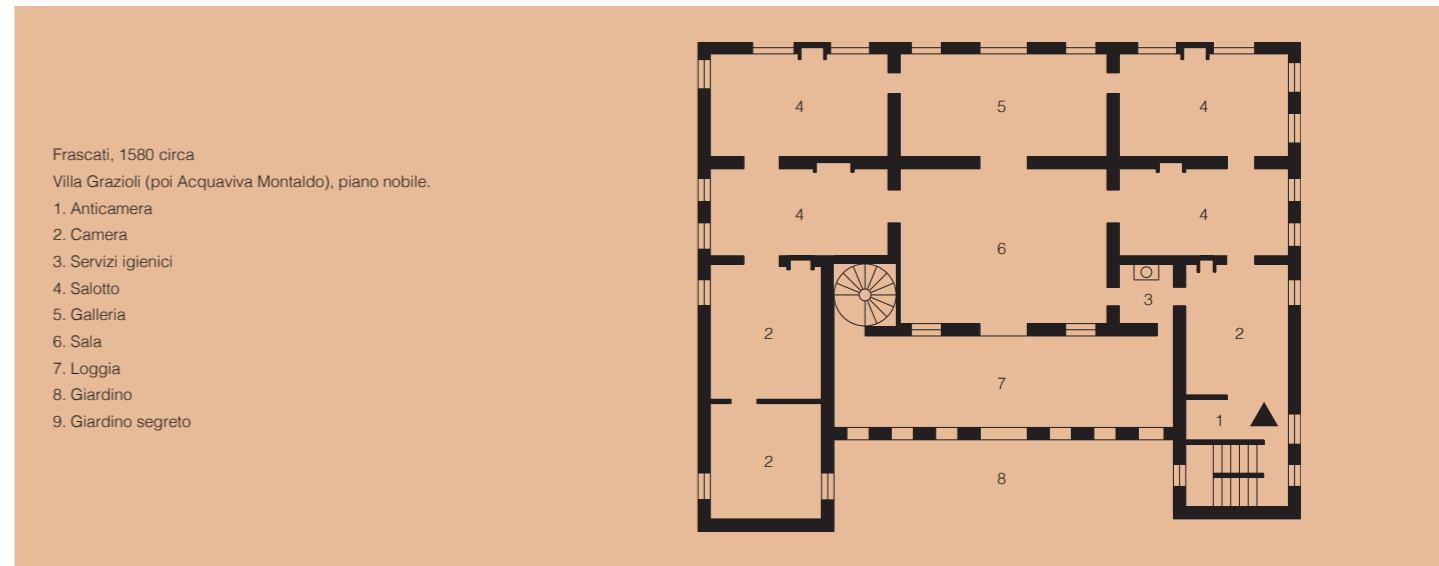
Figure 2.2.2.14 Luck of Mannerism

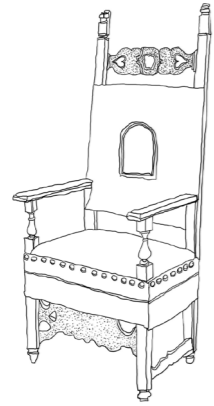




# la fortuna del MANIERISMO

Figure 2.2.2.15 Typical Furnishing Plan of This Period

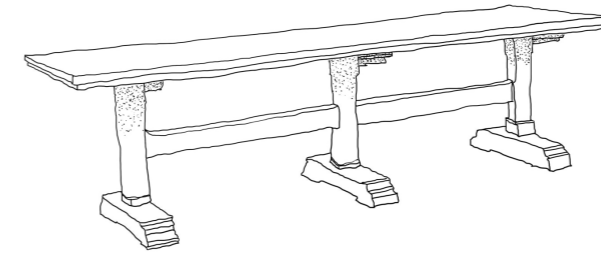




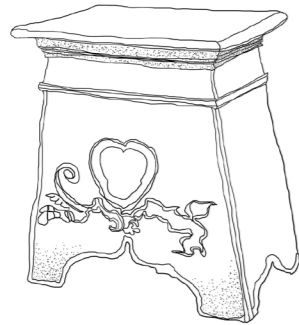
Seggiolone emiliano di forma squadrata e traverse intagliate. Italia, seconda metà del XVI secolo (Rocca di Fontanellato).



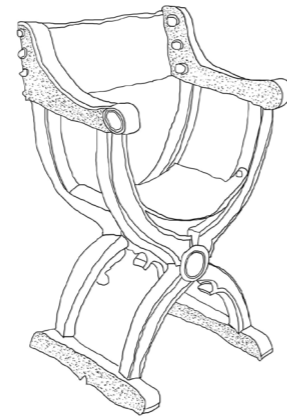
Sillón frailero, seggiolone spagnolo molto diffuso alla fine del Cinquecento (Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas).



Grande tavolo in noce con tre sostegni verticali. Toscana, metà del XVI secolo.



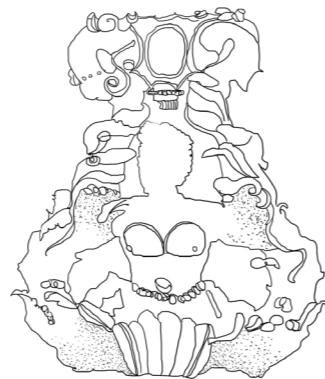
Panchetto toscano con decorazione policroma a pastiglia della seconda metà del XVI secolo (Firenze Museo Bardini).



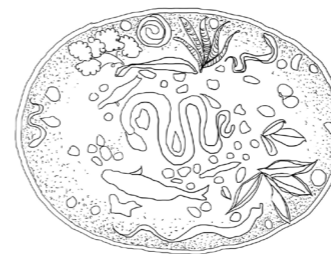
Sillón de cadera della fine del XVI secolo. Questo sedile spagnolo è simile al tipo italiano detto "a icasse" ( Toledo, Museo de Santa Cruz).

Figure 2.2.2.16 Typical Furniture of This Period

Figure 2.2.2.17 Typical Decoration of This Period



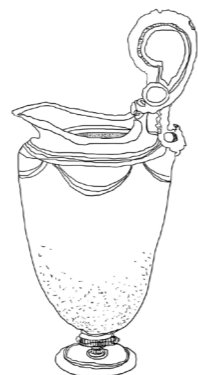
Squisiti dettagli  
Batacchio in bronzo finemente modellato con foglie, lucertole e un busto maschile nella parte centrale. Italia, seconda metà del XVI secolo (Praga, Museo delle Arti Decorative).  
La qualità dei particolari è un dato costante anche negli oggetti di uso quotidiano.



Piatto ovale con serpente, lucertola e altri animali a rilievo, attribuito al grande ceramista francese B. Palissy. Francia, seconda metà del XVI secolo (Londra, Victoria and Albert Museum).



Coltello ferrarese in argento della metà del XVI secolo (Milano, Museo Poldi Pezzoli).



Brocca in cristallo di rocca della bottega dei Saracchi. Italia, 1560-1570 (Firenze I, Museo degli Argenti). La purezza della forma e la straordinaria qualità della lavorazione, hanno trasformato molti di questi fragili oggetti in veri e propri gioielli.



Calice con stemma sforzesco e decori realizzati a smalto. Italia, metà del XVI secolo (Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco).



Il camino si attrezza  
Soffietto da camino francese in noce intagliato della seconda metà del XVI secolo (Londra, Victoria and Albert Museum).

## • 1600-1650 La Scena Barocca

La nuova sensibilità artistica c'è affiora alla fine del XVI secolo, sollecitata da profondi mutamenti sociali, economici e religiosi non coglie solo l'esigenza di elaborare un lessico più articolato e convincete in grado di rispondere al volgere dei tempi, ma investe la figura stessa dell'artista, il suo ruolo di intellettuale e l'ambito nel quale egli si trova a operare. Se nel Rinascimento all'artista non si chiedeva solo di rappresentare il mondo, ma di indagarlo, scoprirne le leggi e renderlo comprensibile a tutti attraverso le immagini, ora arte e scienza non coincidono più perché quest'ultima ha assunto teorie e metodi per i quali sensibilità, fantasia e creatività individuale contano sempre meno di fronte a concetti emergenti come oggettività misurazione e sperimentazione. È il tempo di Galileo, Cartesio, Huygens, Keplero, Bacone, scienziati e filosofi che gettano le basi della scienza moderna. L'arte, abbandonate le speculazioni scientifiche ricondotta nel suo specifico, è costretta a riflettere sulla sua funzione sociale e sul suo linguaggio; gli artisti scelgono nuovi modelli culturali e si dettano nuove regole di comportamento.

Dopo decenni si anticlassicismo più o meno dichiarato, comincia a farsi strada una reazione che vede nell'abbandono del capriccio e nel recupero della forma classica, sia pure interpretate alla luce di una visone eclettica come quella di Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609) Carracci, una possibile via d'uscita dall'esauito accademismo nel quale si stava consumando il tardo Manierismo. Ma gli anni a cavallo tra il Cinque e il Seicento non vedono solo il recupero del classicismo, una personalità eccezionale come quella del Caravaggio (1573-1610) - che influenzerà molti dei più grandi artisti del XVII secolo tra i quali Velázquez, Vermeer, Rembrandt - offre una ulteriore soluzione di problema, grazie a un linguaggio che trae origina dalla osservazione della realtà, intriso di una acuta moralità e riluttante a seguire i principi codificati del "bello". Alcuni tratti fondamentali del classicismo - il ritorno a una forma grandiosa, il rispetto delle regole e la persuasività - e del realismo caravaggesco - la capacità di mettere in scena un racconto che si sviluppa "nel tempo" con una serie di azioni concatenate - confluiscono nel linguaggio barocco che descrive lo spazio in modo dinamico, concependolo non più come illusione ma come rappresentazione ed esperienza del possibile. Il Barocco, dopo una gestazione durata molti anni si manifesterà come linguaggio compiuto solo nel terzo decennio del secolo; per gli storici il suo anno di nascita può essere fissato nel 1624, quando il giovane Gianlorenzo Bernini (1598-1680) progettò il baldacchino di San Pietro, esuberante machina in bilico tra architettura e arredo.

### Architettura d'Interni

È nato che il Barocco romano ha colto i suoi accenti più alti e significativi nella realizzazione degli edifici religiosi: dalla facciata di Santa Susanna (1597-1603) del Maderno, considerata una delle prime manifestazioni del nuovo lessico, agli

interventi del Bernini nella basilica di San Pietro (1624-66), che lo incoronarono il più grande e multiforme esponente del classicismo barocco, da Sant'Ivo alla Sapienza (1642), dove Borromini dispiega tutta la sua genialità priva di compromessi, alla chiesa dei Santi Luca e Martina (1635-50) di Pietro da Cortona, che mette in luce gli aspetti più delicati e poetico dell'architettura barocca. Gli interventi di trasformazione urbana, che proseguiranno per tutto il XVII secolo, razionalizzando il tracciato viario, portano alla ristrutturazione di molte chiese, palazzi importanti ed edifici anonimi, trasformando il volto della città e imprimendole i riconoscibili tratti del gusto barocco perché, come scrive Argan, "la facciata è ormai un elemento della 'figura' della città più che della 'figura' dell'edificio".

Il tema delle scale, sottovalutato del Rinascimento e trattato con un certo imbarazzo dallo stesso Alberti il quale riteneva che "meno scale ci sono in un edificio, e meno spazio prendono, tanto meglio", diviene nel Seicento un elemento di fondamentale importanza, assumendo una funzione spettacolare e di mediazione tra lo spazio esterno e quello interno. Essendo le scale rinascimentali piuttosto semplici e di dimensioni spesso limitate, la soluzione data dal Bernini allo scalone di palazzo Barberini, così ampio e scenografico, suscitò molto interesse tanto che nel restauro dei vecchi palazzi romani le scale acquistarono un maggior rilievo. Borromini ebbe varie occasioni per ridisegnare scale in edifici da ristrutturare, come le due a spirale poste nella facciata prospiciente il giardino di palazzo Spada (1635) dove realizzò anche il celebre colonnato prospettico; e ancora, nello stesso anno, il portico interno e la rampa elicoidale preceduta da un fantasioso portale in stucco eseguiti durante la trasformazione di palazzo Carpegna (oggi sede dell'Accademia di San Luca); alcuni anni dopo tornò sul tema con l'atrio e la scala di palazzo Spagna (1645-48). La ristrutturazione di vecchi edifici, preziosa fonte di lavoro sia per gli architetti più importanti sia per i semplici professionisti, coinvolse ancora il Borromini nel 1639 quando ebbe l'incarico di rimodernare palazzo Falconieri in via Giulia dove ampliò la facciata e il braccio del palazzo verso il Tevere, progettò il belvedere e disegnò le decorazioni in stucco di numerosi ambienti.

Questo cinquantennio, in Italia, non offre molti edifici abitativi degni della grande architettura religiosa; tra i più interessanti si possono citare il castello del Valentino (1630) a Torino, realizzato da Carlo e Amedeo di Castellamonte per Maria Cristina di Francia moglie di Vittorio Amedeo I, che si mostra sensibile più alle influenze francesi che non a quelle romane; a Genova è degno di nota il palazzo dell'Università, un tempo collegio dei Gesuiti, (1634-38) di Bartolomeo Bianco nel quale la sistemazione della scala risolve scenograficamente e con un carattere tipicamente barocco il collegamento tra vestibolo, cortile e giardino.

Gli arredi fissi, che costituiscono gli elementi di mediazione tra l'architettura degli

interni e gli apparati decorativi, continuano ad avere una grande importanza nel XVII secolo, accrescendo la loro magnificenza. I capitelli, le colonne, le volute, i medaglioni del camino tardocinquecentesco si enfatizzano; la cappa aumenta le proprie dimensioni assumendo una maggiore solennità; sculture e bassorilievi a stucco o anche pitture (come era in uso in Francia) ricoprono interamente le superfici, trasformando l'insieme in un vero e proprio monumento; il focolare è inquadrato da una cornice molto sporgente e da mensole, colonne o cariatidi. Nei Paesi Bassi si usava rivestire le parti laterali del camino, sotto la cappa, con piastrelle in maiolica per permettere una frequente pulizia delle superfici annerite dai fumi; per la stessa ragione sotto la cornice si applicava una specie di mantovana che aveva il compito di trattenere i fumi all'interno del focolare.

Per garantire una maggiore unità nella decorazioni degli ambienti a volte le porte erano fornite di una mostra, dal disegno piuttosto semplice, attorno alla quale una decorazione dipinta, simulando rigogliose cornici, frontoni fantasiosi e volute, poteva collegarsi meglio alle architetture virtuali rappresentate sulle pareti; comunque nella maggioranza dei casi i portali erano veri e costituivano, al pari del camino, motivo di grande richiamo, arricchiti come erano di intagli e bassorilievi con modanature, festoni, medaglioni, scudi e conchiglie.

Le finestre cominciano ad abbandonare le vetrate composte da "occhi" impiombati a favore delle più pratiche lastre di vetro montate su telai di legno. Accanto a quelle, peraltro diffusissime, ad ante, verso gli anni quaranta del secolo fanno la loro apparizione a Parigi le finestre "a ghigliottina" il cui funzionamento era regolato da un contrappeso. Per controllare il flusso della luce nelle stanze il sistema più diffuso era quello degli scuri, i cui sportelli erano spesso suddivisi in due o tre livelli di apertura; in Olanda la parte superiore dello scuro era di solito eliminata. Non sembra che le tende alle finestre avessero una particolare diffusione, contrariamente a quanto avveniva per le porte dove erano largamente impiegate; al loro posto si preferiva utilizzare il vecchio sistema delle impannate, collocate all'esterno, più efficace e maneggevole.

### Le Decorazioni

Il principio di concentrare l'attenzione visiva su singoli elementi decorativi, onorando il contesto ambientale, comincia a venir meno quando, alla ricerca di effetti più suggestivi e scenografici, gli architetti e i decoratori della prima metà del secolo realizzano spazi più coerenti e unitari, coordinando tessuti e motivi ornamentali. L'immagine di regolarità risultante dalle abitazioni in cui venivano applicate queste nuove idee fece sensazione, tanto che tale criterio ebbe una rapida diffusione in molti paesi d'Europa. Quasi certamente questa moda ebbe origine nei palazzi

romani il cui aspetto si andava trasformando sull'onda del rinnovamento barocco: Parigi rimase incantata di fronte al salotto (la chambre bleue) che la marchesa de Rambouillet, vissuta per molti anni a Roma e di madre italiana, si era fatta arredare secondo il suo gusto personale, nel 1619. Negli stessi anni la regina di Francia, l'italiana Maria de' Medici, con la costruzione dell'hôtel de Luxemburg si ispirò ai medesimi principi facendo realizzare un edificio le cui decorazioni furono tra le più ammirate della prima metà del Seicento. Anche il cardinale italiano Mazarino, ministro e consigliere di Anna d'Austria che alla morte del marito Luigi XIII aveva assunto la reggenza per conto del giovanissimo figlio Luigi XIV, si fece costruire un palazzo (1645) nel quale le decorazioni erano state realizzate da artisti italiani, come il soffitto della galleria dipinto dal Romanelli. In sostanza il gusto italiano nelle decorazioni d'interni si diffuse, in modi e in tempi diversi, in numerosi centri europei, filtrato attraverso l'interpretazione che di esso si ebbe in Francia.

Il fatto che molti sovrani europei fossero imparentati tra di loro di uno dei principali motivi della rapida diffusione delle nuove mode. Nei Paesi Bassi la madre del principe Federico Enrico era francese, ed è ovvio pensare che gli interni delle sue dimore costruite all'Aja a partire dal 1620 si ispirassero al paese nel quale egli era cresciuto; va anche detto che la sobria praticità degli olandesi attenuò molti degli eccessi, tipicamente aristocratici, tanto amati in Francia. La regina Henrietta Maria, moglie di Carlo I d'Inghilterra, era francese e figlia dell'italiana Maria de' Medici, e quando nel 1636 decise di rimodernare alcuni ambienti dei suoi appartamenti, chiamò l'architetto che più di altri si ispirava all'Italia, Inigo Jones.

In generale si può dire che le pareti degli ambienti più comuni della prima metà del Seicento potevano presentarsi semplicemente imbiancate o decorate con motivi geometrici, mentre alle sale si rappresentanza si riservava più attenzione con l'applicazione di rivestimenti parietali, particolarmente apprezzati erano quelli in stoffa o cuoio, composti a formare strisce verticali o disegni decorativi ripetuti sull'intera parete. I tessuti più usati erano la seta, la lana pettinata e il broccatello; se si voleva costituire una decorazione en suite con il mobilio si sceglieva una stoffa morbida e leggera per poterla disporre più facilmente a formare cuscini e tendaggi. Quando l'ambiente saliva ancora di tono, sí potavano appendere alle pareti uno o più arazzi, decisamente costosi, oppure realizzare degli affreschi con raffigurazioni di architetture, scene allegoriche o eleganti decorazioni in stucco; ovviamente gli affreschi alle pareti, per rendere più unitaria la decorazione, coinvolgevano spesso anche i soffitti. Secondo un gusto tipico del secolo precedente, la parte inferiore della parete poteva essere anche rivestita in legno, lasciato al naturale oppure dipinto per simulate l'impiego di marmi pregiati ed essenze più costose quando quelle impiegate erano comuni.



Quanto ai soffitti, va detto che raramente erano privi di decorazioni: dai grandi cicli pittorici - come le allegorie dipinte da Rubens verso il 1635 per celebrare Giacomo I nella Banqueting House o lo scenografico affresco della volta della galleria di palazzo Barberini dipinto da Pietro da Cortona nel 1633 - alle decorazioni a stucco come quelle particolarmente originali realizzate in alcuni palazzi romani da Borromini, o quelle più razionali disegnate da Mansart nei soffitti di Maison - Laffite. Quando il soffitto aveva le travi a vista si continuava l'uso cinquecentesco di dipingerle con colori vivaci per ottenere un maggiore risalto. Anche per i pavimenti si hanno soluzioni diverse a seconda della qualità dell'ambiente e dell'effetto che si voleva raggiungere, e a parte l'uso di marmi particolarmente costosi, due erano le soluzioni più diffuse: le piastrelle di maiolica e le assi di legno. La maiolica permetteva composizioni decorative molto varie e piacevoli, potendo disporre di un'ampia scelta di disegni e colori oltre che di piastrelle appositamente sagomate per la realizzazione di pavimenti particolarmente pregiati. La disposizione delle assi di legno poteva essere semplicissima, tanto da formare un comune tavolato, oppure più complessa e finalizzata a ottenere risultati molto elaborati, in questo caso di trattava di vera e propria marqueterie, riservata agli ambienti più lussuosi. I pavimenti ordinari in genere erano realizzati con piastrelle smaltate in vari colori.

## La Distribuzione

"Comodità, solidità e gradevolezza": questi erano, per sir Henry Wotton, autore di un trattato sull'architettura, gli obiettivi che nel 1624 si dovevano raggiungere nel costruire una casa. È sintomatico il fatto che in Europa, al di là delle mode e dei diversi punti di vista, tutti fossero d'accordo sulla ricerca di una maggiore comodità nella casa: a Londra come a Parigi, a Roma ad Amsterdam con cui si scontentava di vivere in un ambiente che fosse soltanto bello, doveva anche essere comodo. E non sempre la comodità da era figlia del lusso, lo dimostrano gli incantevoli interni olandesi e fiamminghi, dei quali la pittura dell'epoca ci ha lasciato una formidabile documentazione, dove la pacata concretezza borghese della classe dominante si esprime in una serie di spazi semplici, razionali e confortevoli.

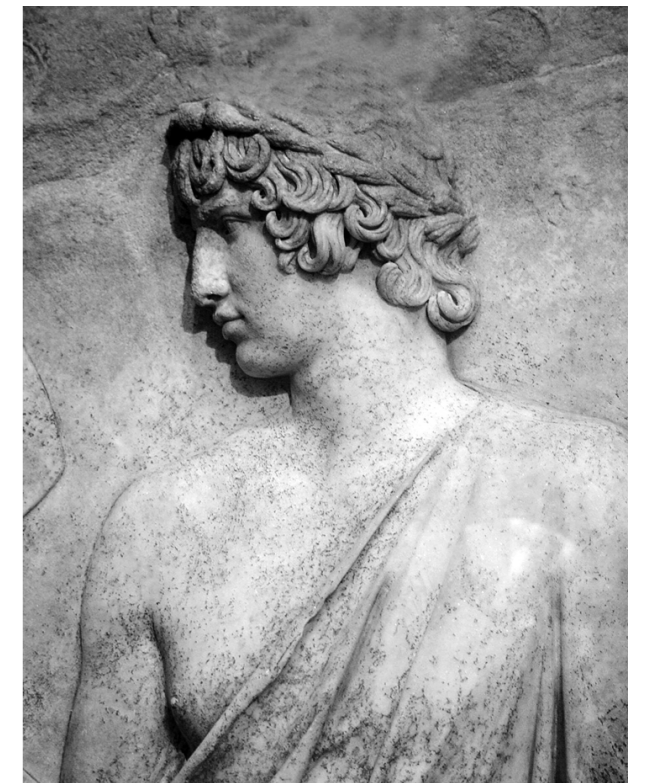
Il pasto non era consumato in una stanza particolare, anche se in genere si usava un camerino (saletta) o la stessa camera da letto, dove non mancava mai un grande tavolo collocato accanto alla finestra; nel camerino, o saletta, che poteva servire anche ad altri scopi, i pasti si consumavano su tavoli ripiegabili che in genere, dopo il pranzo, venivano spostati verso il muro insieme alle sedie; la funzione della stanza era comunque riconoscibile dalla credenza, utilizzata per riporre le stoviglie, collocata quasi sempre lungo una delle pareti. I servizi, il bagno e la cucina, per ragioni pratiche si trovavano sempre al piano terreno e se nella casa mancava una specifica stanza da bagno, una vasca o una tinozza

portata in camera da letto risolveva il problema e anzi rendeva più confortevole l'abluzione, visto che subito dopo il bagno ci si poteva distendere tranquillamente sul letto. Anche se l'attuale significato di sporco, opposto a quello di pulito, risale probabilmente alla metà del Seicento, sappiamo che lavarsi non era una abitudine molto diffusa allora, per le notevoli difficoltà della vita materiale ma anche per le curiose e defatiganti raccomandazioni che circolavano al fine di ottenere o migliori benefici dall'immersione; ecco i consigli del filosofo Francesco Bacone contenuti nel libro *The Historie of Life and Death* (pubblicato a Londra nel 1638 dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1626): "Innanzitutto, prima di immergervi, strofinate il corpo con olio e pomate, onde posano penetrarvi il calore e le virtù emollienti del bagno e non la parte acquosa del liquido: poscia sedete per due ore dentro la vasca; e dopo il bagno avvolgete le membra in un lenzuolo impregnato di mirra, lentisco, ambra e zafferano per mantenere la traspirazione o respirazione dei pori, finché gli afflosciamenti del corpo, dopo che vi sarete giacuti nel lenzuolo aromatico per 24 ore, non siano diventati solidi e duri. Da ultimo, con un unguento di olio, sale e zafferano, avendo tolto naturalmente il lenzuolo aromatico, ungete nuovamente il corpo". L'uso delle latrine, luoghi che non dovevano brillare per igiene e pulizia, era lasciato quasi esclusivamente alla servitù visto che i signori trovavano più comodo servirsi delle seggette, in Francia nominate sempre indirettamente, con largo uso di sinonimi quali *chaises d'affaires*, *chaises pertuisées*, *chaises nécessaires*, *chayères de retrait* o *selles*; la seggetta era sistemata in camera da letto o in un camerino adiacente e svuotata ogni 24 ore dai camerieri nel pozzo nero dell'edificio o addirittura in strada. La disinvoltura con cui allora si esplicavano le funzioni corporali ci fa inorridire, ma i valori erano diversi e la società accettava comportamenti che oggi ci sembrano incivili, come la pratica che gli inglesi chiamavano ironicamente "cortesia francese" e che Thomas descrive nel suo *Gull's Hornbook*, una specie di vademecum delle cattive maniere: "potrete alzarvi all'ora di pranzo e chiedere di assentarvi per la seggetta... e, se lo gradite, potrete, come fa ogni gran signore francese, invitare a seguirvi questo o quello dei vostri cari amici, per discorrere insieme mentre ve ne state seduti in quella cameretta ritirata...".

## Figure 2.2.2.18 Scene Baroque

## I Mobili

Nella prima metà del Seicento il desiderio di maggiori comodità che dilaga ovunque, porta a un diffuso impiego del tappezziere; accanto a mobili costruiti per esprimere il fasto e la magnificenza, si ha una produzione, esteticamente più modesta, che pone una particolare attenzione alla funzionalità e alla forma del corpo. Il disegno del mobile, nel periodo barocco, si fa più mosso e magniloquente; spesso il suo aspetto è complesso e dominato da parti scolpite ad alto e bassorilievo con un intreccio decorativo che sembra nascondere, o attenuare, gli elementi strutturali di origine architettonica, fino a pochi anni prima posti in evidenza e valorizzati.



# la SCENA barocca

Dallo Spazio Pubblico Allo Spazio Privato  
 Il Palazzo ● Per Cercare Una Casa Più Adatta

Al di Là del Modo ● Europa

La Comodità ●  
 La Solidità ●  
 La Gioia ●

La Decorazione ●  
 La Prima Metà del Secolo

L' Architetto ●  
 Il Decoratore ●  
 La Più Unificata Cognizione

Il Marmo Costoso ●  
 La Piastrella della Ceramica ●  
 La Tavola ●  
 Tutti I Tipi di Colore delle Piastrelle Smaltate Ordinaria ●

Il Pavimento ●  
 Il Soffitto ●  
 La Decorazione dei Mobili ●

La Treccia ●  
 La Stoffa ●

Il Tessuto Morbido ●  
 La Tenda ●  
 Il Cuscino ●  
 Il Muro ●

Imbiancato ●  
 Il Disegno Geometrico ●  
 Il Bosco ●

La Società ●  
 L' Economia ●  
 La Religione ●

Anticlericale ●

Per Catturare Il Profondo Rapporto tra Le Opere & Il Pubblico ●

Cercare Il Mondanità Essenziale ●

La Cultura ●

L' Arte ●

"Barocco Romano" ●

Il Termine Che Descrive Il Movimento Sociale ●

Investire Gli Artisti ●

la vasta gamma dei finanziamenti ●  
 La Diversità Sociale ●  
 L' Esigenze Multilivello ●

L' Esperto ●  
 La Prima Metà del 17° Secolo

L' Espansione del Mercato ●

Migliore Comodità ●  
 La Produzione dei Mobili ●

L' Ergonomia ●  
 La Funzionalità ●

Fine del 16° Secolo ●  
 La Sensitività dei Nuovi Artisti ●

Negligenza in ●  
 Il Concetto Emergente ●

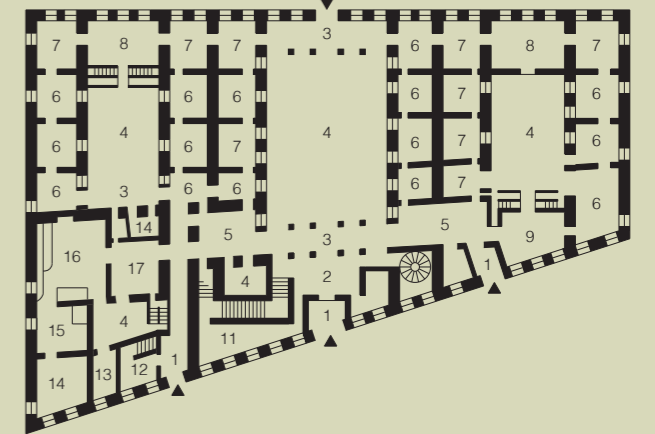
Occupato con ●  
 Il Metodo Teorico ●

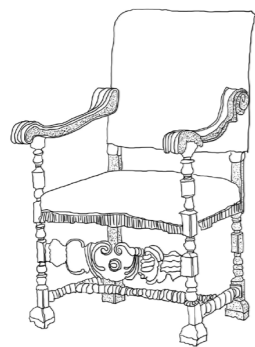
Specchiarsi ●  
 Nuovo Codice di Condotta ●

Figure 2.2.2.19 Typical Furnishing Plan of This Period

Firenze, prima metà del XVII secolo  
Palazzo Corsini, piano terra.

1. Ingresso
2. Vestibolo
3. Porticato
4. Cortile
5. Sala
6. Anticamera
7. Camera
8. Galleria
9. Salone
10. Cappella
11. Servizio
12. Stanza del vinaio
13. Legnaia
14. Dispensa
15. Forno e panetteria
16. Cucina
17. Tinello





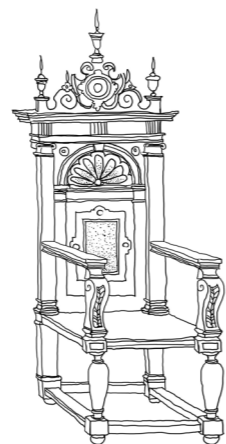
Poltrona in noce intagliato con motivi a foglie, gambe riunite da traverse e piedi scolpiti. Lombardia, metà del XVII secolo.



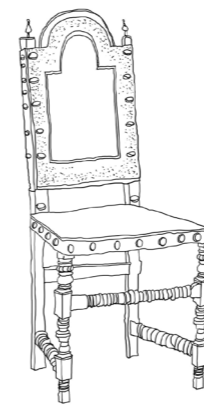
Poltrona con elementi intagliati; montanti a balaustro collegati da traverse. Italia, metà del XVII secolo.



Letto inglese a baldacchino (1640 circa) in legno di quercia intagliato. I due sostegni sono torniti a bulbo, la testiera ha il pannello centrale intarsiato con motivi floreali.



Calice con stemma sforzesco e decori realizzati a smalto. Italia, metà del XVI secolo (Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco).



La comodità si fa strada  
Sedia in noce rivestita in cuoio borchiato, gambe tornite e collegate da traverse.  
Spagna, prima metà del XVII secolo.  
Sedili e schienali cominciano a gonfiarsi, mostrando una timida forma di imbottitura.



Chiave originaria dell'Alto Adige, che presenta elementi in ottone tipici della zona.  
Italia, metà del XVII secolo.

Figure 2.2.20 Typical Furniture of This Period



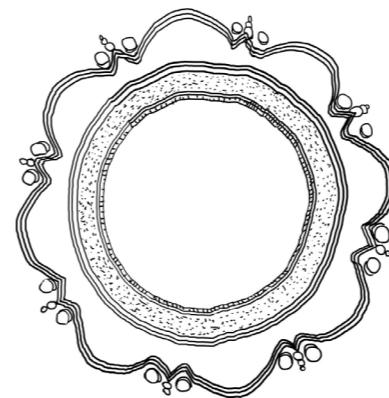
Figure 2.2.2.21 Typical Decoration of This Period



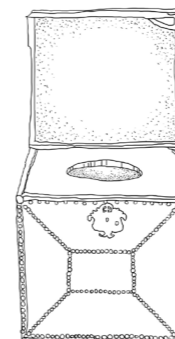
Bacile in rame finemente sbalzato con decori vegetali e lo stemma della famiglia Barberini. Roma, metà del XVII secolo.



Braciere in rame con baccellature e decori martellati, sostegni in forma di zampe leonine. Italia, primi anni del XVII secolo.



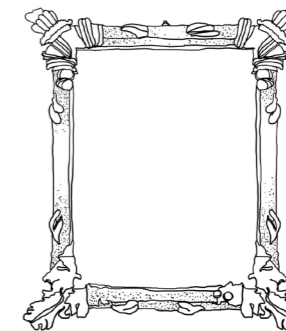
Grande piatto "da parata" con orlatura mistilinea, decorato con una scena del giudizio di Paride. Italia, metà del XVII secolo (Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco). L'attenzione posta dagli artigiani alla qualità dei particolari, è spesso la stessa sia per gli oggetti "da parata" che per quelli di uso quotidiano.



Seggetta reale, appartenuta forse a Carlo I e Carlo II, tappezzata in velluto e decorata da nastri bullonati.



Brocca in diaspro con montatura in oro realizzata nel 1608 da Paulus van Vianen (Vienna, Kunsthistorisches Museum).



Specchiera con una ricca cornice intagliata e scolpita a foglie di acanto. Italia, metà del XVII secolo. Andando verso la metà del secolo, l'intaglio delle cornici si fa sempre più mosso e sporgente e, come per altri mobili, la parte scultorea prende il sopravvento sul bassorilievo.

## • Il “Grand Siècle” del Re Sole, 1650/1700 Ambienti del Seicento

Con la guerra dei trent'anni (1618-1648) l'Europa conosce uno dei più terribili conflitti della sua storia; se all'inizio lo scontro sembrava essere una delle tante lotte di religione locali, col tempo si ampliò, coinvolgendo un numero sempre più grande di nazioni, fino a configurarsi come un tentativo di realizzare un grande stato cattoico europeo sotto la guida spirituale del papato e dei gesuiti, il controllo militare della Spagna e l'egemonia politica dell'Australia. Un tentativo che sarà stroncato degli accordi di Vestfalia (1648), con i quali si conclude la guerra e si decreta il riconoscimento dell'indipendenza dall'Olanda e, soprattutto, il primato politico della Francia. Ed è proprio la Francia che nella seconda metà del Seicento assume quel ruolo di guida nel campo delle arti in precedenza appartenuto a Roma.

Se nella prima fase del Barocco, il sistema di riferimento iconografico era quasi esclusivamente religioso, nella seconda, a partire dalla pace di Vestfalia, il contesto si laicizza modificando profondamente anche le finalità delle opere d'arte che si trasformeranno da "persuasive" in "comunicative". Il problema non è più quello di sollecitare la fede del popolo convincendolo che la chiesa è trionfante sulle miserie del mondo, ora l'arte deve comunicare l'identificazione di un solo uomo con il potere, in potere che, in quanto assoluto, non va discusso ma imposto e "dimostrato" in ogni occasione e con tutti gli strumenti disponibili: militari, legislativi, organizzativi e artistici. La struttura linguistica del Barocco non cambia, rimane l'uso del simbolismo, della metafora, dell'iperbole, ciò che è diverso è il soggetto: il re è Luigi XIV, naturalmente.

Accanto a Colbert, grande amministratore e organizzatore dello stato, oltre che ministro dei palazzi reali, troviamo il pittore Charles Le Brun (1619-1690), coordinatore e giudice assoluto di tutte le arti decorative francesi, gli architetti Louis II Le Vau e Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), autori delle più importanti opere d'architettura dell'epoca, e infine il progettista di giardini André Le Nôtre (1613-1700). A questi uomini, oltre che al re medesimo, spetta il merito d'aver creato lo stile Luigi XIV, particolare versione del classicismo barocco, che contribuì in modo determinante all'affermazione della grandeur del sovrano e più in generale al primato artistico della Francia, un primato che continuò per circa due secoli. Pur non mancando artisti di rilievo, il Seicento francese trova i suoi punti di forza nella organizzazione del lavoro collettivo, dove gli artefici intervengono nelle singole parti di un'opera con una altissima specializzazione senza entrare in conflitto, grazie ad una attenta regia, con il testo nell'opera. Nascono così le manifatture reali, prima fra tutte quella dei Gobelins, poi quella della Savonnerie, di Aubusson, di Beauvais, nelle quali si realizzarono arazzi, tappeti, tessuti o oggetti di incredibile bellezza e quella di Saint-Gobain per la fabbricazione di vetri e specchi; senza contare, infine, i laboratori del Louvre dove operavano i migliori mobilieri d'Europa. Nel 1663 Colbert istituisce la figura del Garde-Meuble con il compito specifico di sovrintendere

all'arredo di tutte le dimore reali, registrando su un Journal, con un numero progressivo, tutti i pezzi - mobili, arazzi, ceramiche - realizzati per la corona.

### Architettura d'Interni

Nella seconda metà del XVII secolo, in Italia, non sono molti gli edifici residenziali paragonabili a quelli delle epoche precedenti, tra questi va citato certamente il palazzo Carignano (1673-1685), realizzato a Torino per i principi di Carignano da Guarino Guarini (1624-1683), da molti considerato il legittimo continuatore dell'opera di Borromini. L'edificio presenta un corpo ellittico centrale, compresente l'atrio e le scale, da cui si sviluppano due blocchi laterali che racchiudono il cortile; la facciata curvilinea presenta due ordini sovrapposti, dorico e corinzio. L'effetto scenografico è ottenuto dalla vivacità degli elementi compositivi: frontoni, paraste, cornici e superfici in cotto, perfettamente inseriti in una forma mossa e ricca di chiaroscuri. Le decorazioni interne, iniziate nel 1684, subirono rifacimenti e restauri modificando il disegno originale di Guarini.

Se in Italia, fin dal Rinascimento, molti architetti avevano il controllo degli arredi fissi- porte, finestre e camini-e della decorazione interna degli edifici che costruivano, in quasi tutti gli altri paesi europei, questa usanza si affermò solo dopo la realizzazione di Versailles. La nuova moda voleva che gli interni fossero coerenti e unitari e non il risultato di una serie di interventi autonomi.

### Le Decorazioni

Tra il 1660 e il 1670, il gusto francese si affermò definitivamente in gran parte dei paesi europei. Se il "viaggio in Italia" era fondamentale per la conoscenza dell'antico, il moderno aveva trovato una nuova capitale e chi voleva essere aggiornato sulle ultime tendenze in fatto di architettura e arredamento non poteva non andare a Parigi. In un suo viaggio in Francia del 1665, Wren visitò più volte Louvre, dove ebbe modo di vedere molti ambienti in costruzione, che memorizzò in una serie di incisioni, considerando l'edificio una vera e propria scuola di architettura; in particolare definì "degna della più alta ammirazione" la decorazione vista nell'appartamento di Anna d'Austria, madre di Luigi XIV. Ma, come abbiamo visto, il Louvre sarà presto abbandonato a favore della reggia di Versailles. La magnificenza di questi nuovi ambienti, dovuti alla brillante fantasia di Le Brun e alla capacità dei suoi collaboratori, rappresentano una vera e propria summa della decorazione barocca francese, che va dall'uso dell'ordine gigante negli interni più rappresentativi ai soffitti dipinti e riquadrati da cornici dorate, dagli stucchi alle pareti rivestite in marmo o in preziosissimi tessuti, dai grandiosi arazzi provenienti dalle più rinomate manifatture agli specchi e ai mobili in argento massiccio. In molti paesi

europei, alternando gli splendori di Versailles alla sobria comodità olandese, gli interni sembrano trovare un giusto equilibrio, separando sempre più la vita privata da quella pubblica e riservando solo a quest'ultima grandiosità e sfarzo.

Nella seconda metà del Seicento si diffonde la moda dei soffitti decorati a stucco, testimoniata dalla diffusione di libri e incisioni a questo argomento, come il trattato Livres des divers ornemens pour Plafonds di J. Cotelle, pubblicato a Parigi dopo il 1640. Questi stucchi, che prestavano cornici, figure, ghirlande, volute a rilievo, potevano essere bianchi o dipinti, in sintonia con altri elementi della stanza, non ultimo il camino, mentre il soffitto in legno, con travi a vista o a cassettoni, era sempre dipinto con colori dai toni forti e decisi. Anche le pareti potevano essere ricche di colore, specialmente quando si voleva imitare la policromia dei rivestimenti in marmo con la tecnica della marmorizzazione, altrimenti si utilizzavano le lacche orientali, di gran moda in Olanda e in Inghilterra; più sobria appariva la boiserie in legno naturale, la cui pennellatura inferiore era spesso della stessa altezza della mensola del camino. I tessuti parietalisete, velluti, raso, broccati-e i pannelli di cuoio erano caratterizzati da colori piuttosto scuri, cremisi, verde, ocra e da disegni floreali grandi e complessi; queste tappezzerie erano a volte decorate con delle frange, nella parte superiore e inferiore, che potevano essere a fiocchi o a rete, terminanti con delle nappa. Negli ultimi anni del XVII secolo gli ambienti francesi si schiarirono, poiché le pareti venivano dipinte con colori più luminosi o erano lasciate bianche.

### La Distribuzione

La rapida evoluzione delle idee nella progettazione delle abitazioni, è testimoniata dalla pubblicazione, a pochi anni di distanza l'uso dall'altro, di due trattati francesi sull'architettura: il primo, pubblicato da Blondel tra il 1675 e il 1683, è il stampo accademico, mentre il secondo, pubblicato da A.C. D'Aviler nel 1691, mostra un notevole interesse per la soluzione di problemi pratici e distributivi. Le indicazioni di D'Aviler sono sintetiche ma significative; in un passo dichiara che un appartamento per essere tale deve avere almeno quattro stanze: un'anticamera, una camera da letto, un camerino e un guardaroba collegato a una scala interna. È lo schema adottato dagli architetti europei più innovativi, e derivato in gran parte dall'esperienza di Versailles e altre costruzioni francesi. Gli ambienti di Versailles si possono suddividere in quattro zone principali, le prime due corrispondono agli appartamenti nei quali il re (ala nord) e la regina (ala sud) conducevano la loro vita pubblica; le altre due zone individuavano i piccoli appartamenti riservati alla vita privata: quello del re, composto di cinque stanze, era sistemato nella parte più antica dell'edificio e si affacciava sul corteo dei marmi, la regina disponeva, invece, di alcune stanze nella parte interna dell'ala sud. Anche se all'avanguardia, la distribuzione degli ambienti nei grandi palazzi non era fatta per rispettare l'intensità, visto che Luigi XIV,

per visita a una dama della sua corte, doveva per forza attraversare l'appartamento di un'altra signora.

La stanza da pranzo non era mai indicata nei disegni delle piante, almeno fino al 1780, quando la denominazione diventò di uso comune, poiché i pasti si consumavano in vari ambienti. Se si doveva allestire un banchetto che prevedeva numerosi commensali, il luogo designato era il salone, altrimenti si usava una anticamera o la camera da letto. I tavoli da pranzo erano spesso di forma tonda o ripiegabili per essere spostati, lasciando la stanza disponibile per altri usi, mentre la piaattaia che caratterizzava le credenze passa di moda e si diffonde un mobile analogo, il buffet; immancabile era invece un ampio recipiente, in rame o in marmo, collocato nei pressi del tavolo da pranzo, usato per tenere in fresco il vino e l'acqua. L'interesse manifestato in questo periodo per le buone maniere, a tavola innanzi tutto, è testimoniato dai numerosi trattati che circolavano in Europa in cui si dettavano specifiche norme comportamentali come quelle espresse, per esempio, da A. de Courtin nel suo libro Civilité nouvelle, pubblicato nel 1667, il quale tra le tante regole vieta ai servitori di vuotare il cibo avanzato nei piatti davanti ai commensali, perché qualcuno potrebbe rimanerne nauseato, definisce buona norma ripulire il proprio cucchiaino prima di immergerlo in un piatto di portata e invita a non sporcare troppo il tovagliolo per non offendere la vista dei vicini. In genere si pensa al Seicento come a uno dei secoli più afflitti da sporcizia e cattivi odori, ma, anche se la mancanza di riscaldamento non favoriva frequenti abluzioni, la stanza da bagno, nelle case signorili, non era del tutto ignota. Luigi XIV, tra il 1677 e il 1679, fece costruire a Versailles sei bagni per uso personale decorati magnificamente, a questi se ne aggiunse un settimo che disponeva di una vasca monumentale in marmo rosa: un ottagono largo tre metri e profondo novanta centimetri sormontato da un baldacchino. Non sembra tuttavia che il sovrano frequentasse molto questi luoghi, preferendo una più confortevole tinozza, sistemata in camera da letto. Si calcola che a Versailles, alla fine del Seicento, ci fossero un centinaio di bagni: circa uno per appartamento, in parte demoliti in epoche successive. Anche le seggette erano molto diffuse, un inventario di corte ne elencava ben 264, delle quali 208 riccamente decorate.



## I Mobili

Man mano che ci si avvicina alla fine del secolo il disegno dei mobili si fa più mosso e magniloquente, assumendo sempre più l'aspetto di un complesso apparato scenografico dove l'intreccio decorativo, dominato da parti scolpite ad alto e bassorilievo, sembra occultare gli elementi strutturali che fino a pochi anni prima erano valorizzati e posti in evidenza. Il colore che domina su tutti è l'oro, non esiste mobile importante che non sia totalmente o parzialmente dorato. L'amore per l'ornamento delega agli scultori la responsabilità quasi totale della realizzazione dei mobili, determinando un evidente disinteresse nei confronti dei problemi tipologici; tanto che in questo periodo, si realizzano molte varianti ma pochi mobili nuovi.

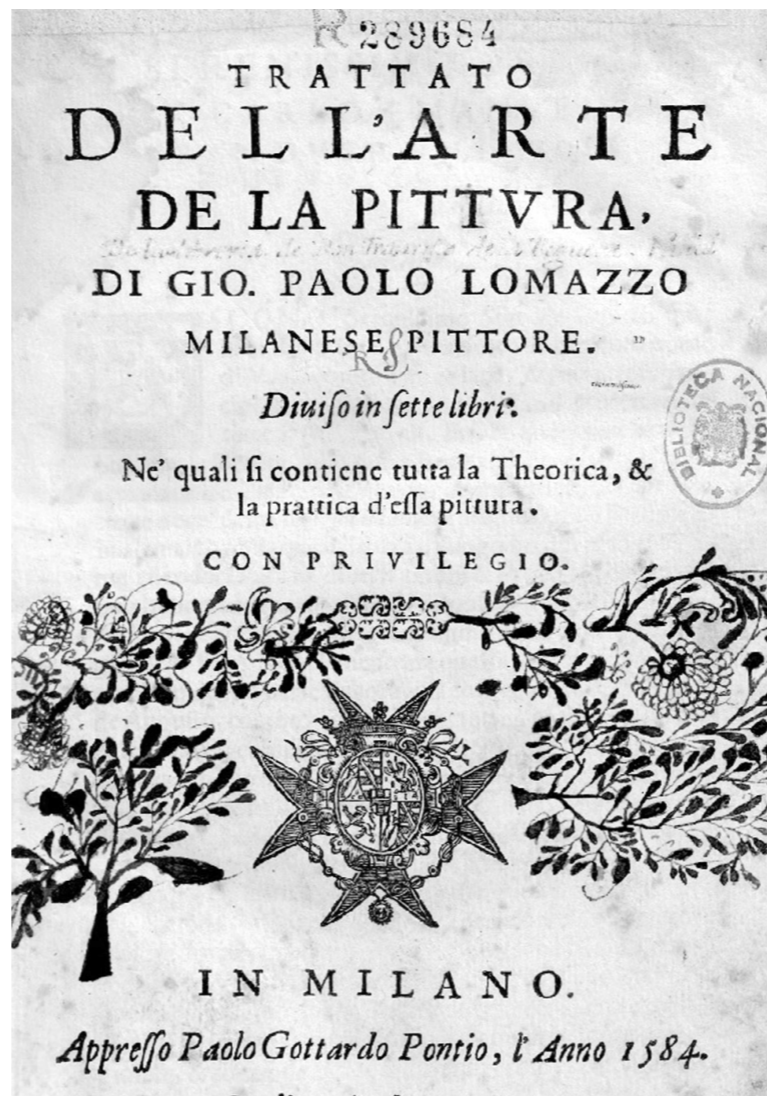


Figure 2.2.2.22 Environment of Seventeenth Century

# ambienti del SEICENTO

I Paesi Bassi & Il Regno Unito

Per Imitare Il Marmo Colorato della Tecnologia  
La Lacca Orientale

I Pannelli di Legno Naturale

Multicolore

La Stoffa

Il Muro

Il Soffitto di Rivestimento

La Decorazione

30 Anni di Guerra

Uno della Lotta Religiosa Locale

Ingrandirsi col Tempo

La Guida Spirituale del Papa

Il Controllo Militare Spagnolo

I Grandi Paesi Cattolici in Europa

I Profondi Cambiamenti Sullo Sfondo

L' Opera D' Arte è Diventato Laico

I Mobili

L' Acerbità

Più Complesso

Alla Fine Del Secolo

L' Esagerazione

La Decorazione Interlacciato

I Colori

Dorato Totale

Il Scultore

Il Simbolo

La Metafora

L' Esagerazione

La Struttura del Linguaggio

Il Tema: Louie XIV

Stile Luigi XIV

I Mobili

I Mobili Fissi Limitano Gli Architetti

Nuova Moda: Decorazione d'Interni

Gli Edifici Residenziali in Italia

La Seconda Metà del Secolo

Alta Specializzazione

L' Artista

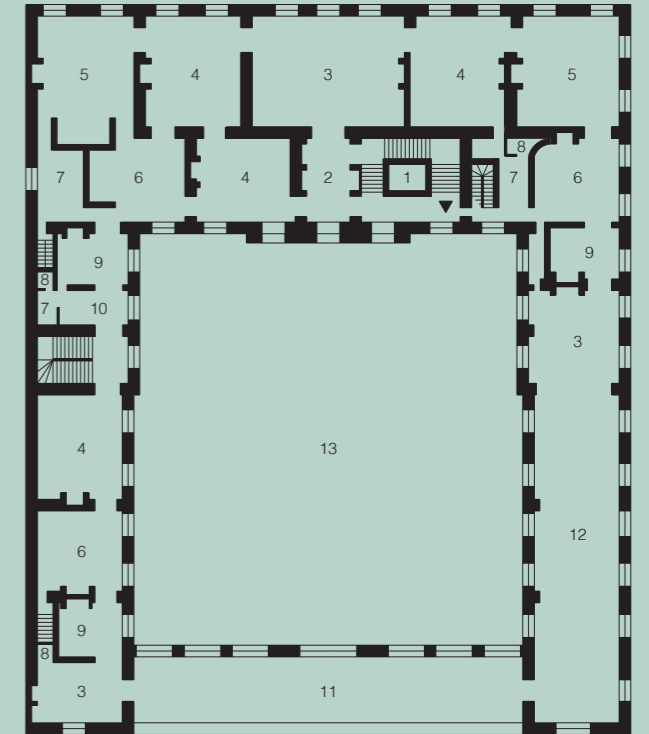
L' Architetto

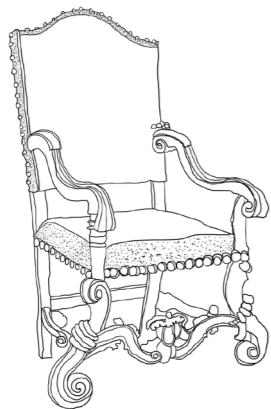
Arte Francese è La Più Alta

L' Istituzione del Magnifico Monarchia

Figure 2.2.2.23 Typical Furnishing Plan of This Period

- Parigi, 1691  
Progetto di una casa di città tratta dal Cours d'architecture di A. C. D'Aviler,  
piano nobile.
1. Scala principale
  2. Vestibolo
  3. Salone
  4. Anticamera
  5. Camera da letto "da parata"
  6. Camera da letto
  7. Guardaroba
  8. Servizi igienici
  9. Cabinet
  10. Anticabinet
  11. Terrazza
  12. Galleria
  13. Cortile

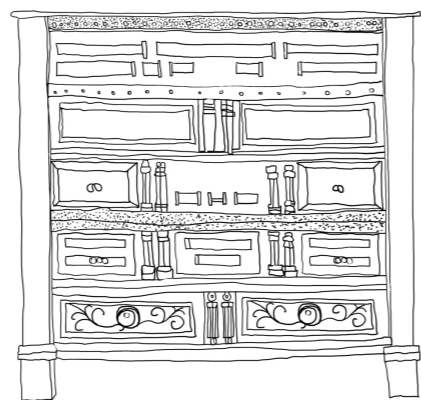




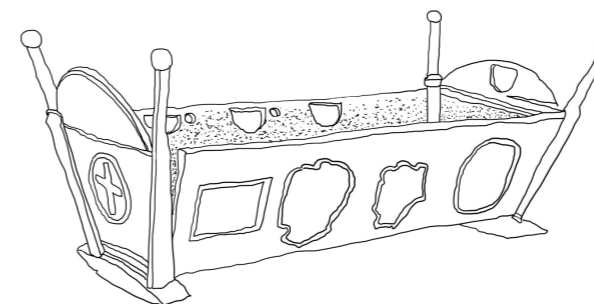
Ricerca della forma e comodità

Poltrona in noce rivestita in cuoio con braccioli e gambe anteriori scolpiti a doppia voluta, piedi a riccio e linea superiore dello schienale sagomata. Veneto, fine del XVII secolo.

Dal confronto tra una forma esuberante e la voglia di comodità, uscirà vincitrice quest'ultima con la progressiva riduzione delle parti scolpite.

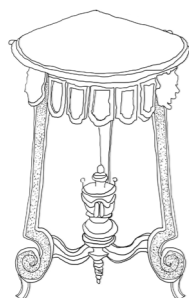


Cassettone americano in legno intagliato e dipinto con motivi vegetali, attribuito a T. Dennis. Ipswich, Massachusetts, 1678 (Winterhur, Delaware, The Henry Francis du Pont Winterhur Museum).



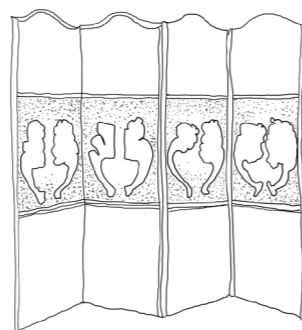
Forme di lunga durata

Culla valdostana in legno intagliato e dipinto. Italia, 1659 (Torino, Museo Civico). Alcune tipologie di mobili come questa culla, in certe aree geografiche, hanno trovato nella loro schietta semplicità una forma che è durata, quasi immutata, anche qualche secolo.

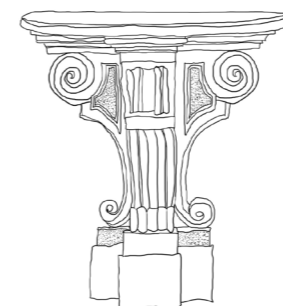


La forma della bellezza

Uno dei sei tavoli d'angolo, intarsiati in tartaruga e rame dotato, realizzati da Boulle per la duchessa di Borgogna. Parigi, 1701 (Londra, Victoria and Albert Museum).



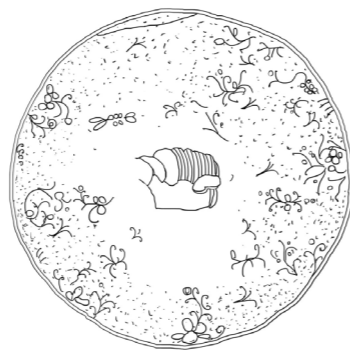
Paravento a quattro ante rivestito in cuoio impresso con volute e motivi floreali colorati. Cordova, fine del XVII secolo. Questi due magnifici oggetti rappresentano gli estremi della vita sociale nella seconda metà del Seicento: esibizionismo sfrenato e ricerca dell'intimità.



Console in marmo giallo di Siena, bardiglio e marmi vari con piano semicircolare e triplice sostegno a volute. Sicilia, seconda metà del XVII secolo.

Figure 2.2.24 Typical Furniture of This Period

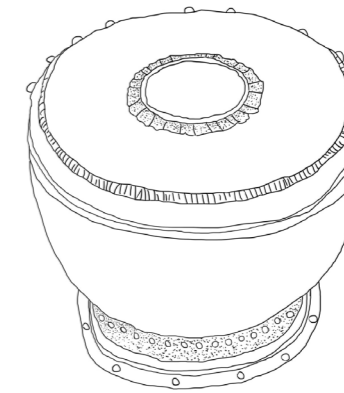
Figure 2.2.2.25 Typical Decoration of This Period



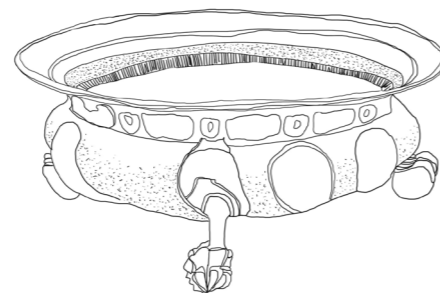
Piatto "da parata" italiano della manifattura Manardi in maiolica dipinta in policromia turchina, di gusto orientaleggiante. Angarano, seconda metà del XVII secolo.



Tankard inglese in argento sbalzato con volute, fiori e uno stemma nobiliare. Londra, 1668.



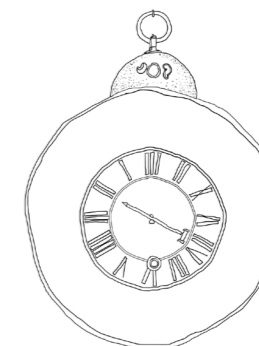
Saliera francese in porfido, applicazioni in oro, smalto, rubini e diamanti. Metà del XVII secolo.



Venezia e gli inglesi  
Bacile in argento, siglato Z. C., decorato da baccellature e motivi vegetali incisi, montato su tre piedi in forma di artiglio che stringe una palla. Venezia, fine del XVII secolo.  
Il motivo dell'artiglio che stringe una sfera (claw and ball) è tipicamente inglese e dimostra l'influenza britannica sul gusto veneziano.



Torciera scolpita e dorata in forma di cherubino che sorregge un ramo fogliato terminante con corolle quali bobèches portacandele.  
Roma, seconda metà del XVII secolo.



Orologio da muro in ottone cesellato e dorato, al centro due figure dipinte a olio. Germania del sud, seconda metà del XVII secolo (Praga, Museo delle Arti Decorative). Nelle seconda metà del Seicento gli orologi subiscono una rapida evoluzione trasformandosi in veri e propri oggetti d'arredo, con uno sviluppo che percorrerà tutto il secolo successivo.



## • 1700-1750 I Capricci del Rococò

All'inizio del XVIII secolo, il modello assolutistico concepito da Luigi XIV entra in crisi. La società francese, schiacciata da un regime oppressivo, indebolita economicamente dalle continue guerre, costretta a subire il formalismo bigotto di una corte asservita ai voleri del re e dalla sua favorita, madame de Maintenon, esprime - in modo sempre più esplicito - malumori e dissensi che, alla morte del re (1715), si trasformeranno in gioia irrefrenabile. Così scrive il duca di Saint-Simon, ricordando quei giorni:"...il popolo rovinato, affranto, disperato, rese grazie a Dio con pubblici schiamazzi, di una liberazione che aveva atteso con ardente desiderio". Tali dissensi saranno condivisi anche dal reggente Filippo d'Orléans, che imprimerà un deciso cambiamento di rotta agli affari di stato fin dai suoi primi atti. A cominciare dal trasferimento della residenza reale da Versailles a Parigi; il giovane Luigi XV (1710-1774), si stabilisce alle Tuileries, il reggente a Palais Royal.

È una piccola rivoluzione: l'aristocrazia, frustrata da decenni di obblighi e divieti, torna nelle dimore di famiglia scoprendo una *douceur de vivre* mai provata, dedicando gran parte del tempo alla frequentazione di feste, teatri e salotti."So che la ragione ci è stata data per regolare i nostri costumi - scrive Saint-Évremond in un saggio pubblicato nel 1753-[...] Bisogna dimenticare un tempo in cui era sufficiente essere severo per essere creduto virtuoso, infatti l'urbanità, la galanteria, la scienza dei piaceri, costituiscono oggi una parte del merito.

Il Barocco aveva espresso un'arte il cui contenuto tendeva quasi esclusivamente alla esaltazione del potere della chiesa o del re; nei primi decenni del Settecento l'arte tende a svuotarsi progressivamente di ogni contenuto, privilegiando l'edonismo ed elaborando un linguaggio che affonda le sue radici nell'estetica dell'arte per l'arte. Non sorprende la massima di un critico del tempo che recitava:"Tutti i generi vanno bene, fuorché il genere noioso".

Capriccioso, pittoresco, decorativo sono gli aggettivi più comuni attribuiti allo stile Rococò, che in larga parte coincide con il primo cinquantennio del XVIII secolo. Nato in Francia come estrema evoluzione del Barocco (dove assume il nome del re Luigi XV), stile aristocratico per antonomasia, il Rococò si diffonde in tutta Europa senza esprimere, a differenza di altri stili, caratteri veramente nazionali. Semmai, si possono individuare modalità diverse nell'uso della sintassi, e riconoscere una elegante e ariosa armonia nel gusto dei francesi, una virtuosistica vivacità nei paesi di lingua tedesca e una brillante fantasia nell'area veneziana. I paesi anglosassoni, invece, hanno un rapporto problematico con il Rococò, accettando lo parzialmente (spesso mescolato con le cineserie) o cercando una difficile mediazione con il classicismo neopalladiano.

Il secolo dei Lumi è tale, non solo per il pensiero illuminista, da cui prende il nome,

ma anche per l'uso "programmato" della luce negli interni, attraverso l'impiego di specchi, vetri, materiali, riflesses e frantumate in mille specchiature, erano orchestrate per comporre una sorta di pachwork visivo, trasformando la realtà in una rappresentazione astratta e sensualmente materica. Non è un caso, dunque, se i risultati estetici più significativi, nella prima metà del XVIII secolo, vengono dalla decorazione degli interni e dalle arti applicate. L'attenzione di progettisti e decoratori non è rivolta soltanto, come nel secolo precedente, ai grandi saloni e alle gallerie, che pure continuano a essere i luoghi più rappresentativi della casa, ma si sposta ai salotti, agli intimi boudoirs, alle camere da letto: piccoli ambienti raffinati che si connotano sempre più al femminile, luoghi di delizie, arredati con mobili preziosi e ricolmi di oggetti raffinati. Anche la pittura dedica molto spazio alle donne, raffigurandole in mille modi, ma - è il segno dei tempi - uno dei generi preferiti è il nudo, che coglie le modelle in pose maliziose o esplicitamente erotiche; è nota la serie di quadri licenziosi che la Pompadour fece dipingere al suo amico Boucher per il cabinet secret all'Arséнал, il nido d'amore nel quale riceveva Luigi XV.

L'architettura, sollecitata da un dibattito critico sempre più ampio - il Settecento è il secolo che vede nascere una nuova disciplina, l'estetica - non riesce a esprimersi al pari del cinquantennio precedete, anche se non mancano figure importanti e rappresentative come Filippo Juvarra (1678-1736), John Vanbrugh (1664-1726), Balthasar Neumann (1687-1757), Ange-Jacques Gabriel (1698-1782). I pittori, abbandonati i temi storici o mitologici, si specializzano nei "generi": scene pastorali e mondane, ritratti in interni, paesaggi, tutto particolarmente adatti a essere inseriti nelle boiseries o sulle preziose tappezzerie di salotti e boudoirs. La piacevolezza dei soggetti, tuttavia, non impedisce una pittura di altissima qualità, come dimostrano le opere di Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770), Jean B. S. Chardin (1699-1779), Canaletto (1697-1768), Giambattista Piazzetta (1683-1754). La pittura parietale vive la sua ultima grande stagione con Giambattista Tiepolo (1696-1770).

### Architettura d'Interni

Un effetto del cambiamento del gusto negli interni di rappresentanza fu la scomparsa, o quasi, degli elementi architettonici classici - colonne, pilastri, trabeazioni - sostituiti da fregi dorati, putti, conchiglie e cornici sottili che, con andamento sinuoso e irregolare, si mescolavano fra loro irrompendo nel soffitto, ormai privo di travi e cassettoni, e dipinto quasi sempre di bianco. Se in precedenza, l'architettura degli interni tendeva a sottolineare la ritmica spazialità delle parti, utilizzando elementi verticali e orizzontali, ora lo spazio non è più misurabile e si presenta articolato, complesso e, soprattutto, dinamico. Non è difficile immaginare i severi commenti del reggente e del giovane Luigi XV, quando videro che nel salone

del castello di Chantilly, appena terminato per la visita del re, erano stati utilizzati ancora i pilastri ai lati del camino e un cornicione tra pareti e soffitto, dal momento che nel 1722 questi elementi erano già fuori moda.

Filippo d'Orléans, uomo raffinato e grande collezionista d'arte, giunto a Palais Royal, edificio fatto costruite alcuni decenni prima da Richelieu, aveva voluto riammodernarne subito (1715) gli interni, affidando l'incarico a Gilles - Marie Oppenord (1672-1742), uno degli architetti cui si deve la nascita del Rococò, il quale concepì per il reggente degli ambienti caratterizzati da una spazialità nuova e articolata, utilizzò specchi alti fino al soffitto, arredi fissi e, forse per la prima volta, linee sinuose e irregolari. Tre anni più tardi il conte di Toulouse, figlio naturale di Luigi XIV, chiese all'architetto Robert de Cotte le stesse forme capricciose per la galleria del suo palazzo, lo stesso effetto dirompente; il successo fu enorme: il Rococò era nato.

Il ritardo con il quale, nei paesi di lingua tedesca, si era diffuso il Barocco fece tardare anche la successiva penetrazione del Rococò senza, tuttavia, limitarne la diffusione, che anzi fu estesa e di qualità spesso eccezionale. A Vienna, dopo il 1700, sorgono splendide residenze barocche come i palazzi Liechtenstein (1706) e Schwarzenberg (1715), ma poche eguagliano quelle del principe Eugenio di Savoia, che si fa costruire il Belvedere (1717-1721), con gli aggraziati edifici di Lucas von Hildebrandt (1668-1745) e il giardino del francese Girard, allievo di Le Nôtre, e lo Schloss Hof al quale, nel 1736, viene aggregato il parco del Prater. Ma già verso il 1722 qualcosa si muove, l'occasione è offerta a Hildebrandt dalla ristrutturazione del castello Mirabell a Salisburgo, dove realizza una scala interna concepita come una dinamica successione di elementi decorativi, timpani, volute e foglie sormontati da alcuni putti.

La residenza di Würzburg (1720-1745), costruita per la famiglia Schönborn, alcuni membri della quale seguirono direttamente la costruzione perché esperi di architettura, è uno dei più importanti edifici austriaci dell'epoca. Anche se presenta un carattere stilisticamente unitario, la residenza di Würzburg è, in realtà, un'opera collettiva, nella quale confluirono le capacità di numerosi architetti, Hildebrandt, Johann Dientzenhofer, Maximilian von Welsch e i parigini Germain Boffrand e Robert de Cotte, coordinati da Neumann. L'edificio è a forma di U; i due blocchi paralleli, aventi ciascuno un doppio cortile interno, formano una corte d'onore aperta verso la città. I prospetti mostrano l'equilibrio raggiunto da Neumann nel bilanciare gli elementi "viennesi " di Hildebrandt con quelli francesi; gli interni, realizzati direttamente da Neumann, al quale si deve anche il giardino, sono caratterizzati da un sapiente dominio dello spazio che ha il suo culmine nel magnifico scalone. Il passaggio - tipico delle scale barocche - dalla lieve penombra del vestibolo alla

intensa luminosità della duplice rampa successiva, fa letteralmente esplodere i grandiosi affreschi del Tiepolo che coprono la volta dell'invaso.

Il fervore edilizio che contraddistingue i primi anni del Settecento, si arricchisce, nel 1703, di un capitolo del tutto speciale con la decisione dello zar Pietro il Grande di fondare una nuova capitale russa che potesse eguagliare gli splendori di quelle europee. Iniziati i lavori con la costruzione del palazzo dello zar e di altri edifici pubblici, opera dell'architetto italiano Domenico Trezzini, nel 1712 San Pietroburgo divene la capitale dell'Impero. Nel 1741, salita al trono la zarina Elisabetta Petrovna, l'architetto reale è ancora un italiano, Bartolomeo Rastrelli (1700-1771), che costruisce in rapida successione, in un fastoso stile Barocco non immemore della lezione di Borromini, i palazzi Voroncov (1749), Stroganov (1752) e il palazzo d'Inverno (1754); ancora pochi anni e la città cambierà volto trasformandosi in un gioiello neoclassico, opera dell'architetto bergamasco Giacomo Quarenghi, giunto a San Pietroburgo nel 1779, su invito della zarina Caterina II.

Accanto alle nuove costruzioni, molte altre venivano ristrutturate per un logico ammodernamento delle struttura e degli ambienti o per riparare i danni, purtroppo frequenti, di disastrosi incendi. È il caso del palazzo reale di Copenaghen fatto ricostruire da Federico IV dopo l'incendio del 1728, o del palazzo reale di Madrid, andato a fuoco nel 1734, per ricostruire il quale il re Filippo V chiama l'italiano Juvarra che morirà prima dell'inizio dei lavori; stessa sorte è destinata alla residenza di Aranjuez, incendiata nel 1748 e ricostruita da Santiago Bonavia secondo il modello di Versailles.

Il successo degli architetti e decoratori italiani in Europa, che adeguavano con facilità la loro inventiva al nuovissimo stile Rococò, era secondo, forse, solo alla grande scuola francese. In Italia, chi non era aggiornato, continuava a proporre il consueto repertorio barocco; dopo il 1730, tuttavia, in molti centri italiani i seni del cambiamento si fatto più visibili; a Roma l'occasione è colta da Gabriele Valvassori, che nel 1734 realizza la galleria di palazzo Doria, dove a una facciata mossa e aggraziata si accompagna un fastoso interno, cadenzato da un'architettura tutta dipinta e arredato con specchiere e consoles dorate, il cui gusto appare chiaramente di transizione. Anche in Piemonte, il terzo decennio del Settecento segna il passaggio tra il vecchio e il nuovo; la palazzina di caccia di Stupinigi, nei pressi di Torino, commissionata nel 1729 a Filippo Juvarra da Vittorio Amedeo II, per ospitare i partecipanti alle battute di caccia al cervo, rappresenta il punto più alto di un percorso, di respiro europeo, che tende a superare l'esperienza barocca. Centro dell'organismo è il salone d'onore, da cui si irradiano, a croce di Sant'Andrea, i quattro blocchi ad altezza degradante, nei quali sono situati gli appartamenti per gli ospiti e i servizi. Il salone, a pianta ovale, si offre come una straordinaria scena



teatrale, con superbe arcate e volte decorate con putti, conchiglie, ghirlande e vasi fioriti tipici del repertorio rocaille, inventati dal decoratore francese Meissonnier; una serie di camini individuano alcuni salottini per una piacevole sosta, e a metà altezza un passaggio praticabile ornato da una balaustra offre una suggestiva visone dall'alto della sala. La costruzione della palazzina proseguì dopo la morte dello Juvarra, e gli interni, realizzati nell'arco di alcuni decenni, offrono una varietà di decorazioni e arredamenti che testimoniano il passaggio dal gusto rococò a quello neoclassico, cineserie comprese.

A Napoli, in un periodo che non brilla per originalità, sono le residenze reali di Carlo III- Capodimonte (1737), Portici (1738), Caserta (1751) - gli edifici più interessanti, caratterizzati da cortili interni e parchi, secondo una tipologia assai diffusa presso le corti europee.

## Le Decorazioni

Nel brano, Montesquieu coglie molto bene gli elementi che caratterizzano l'atteggiamento estetico e il gusto del suo tempo, individuandone alcuni tratti fondamentali quali la verità, la sorpresa, lo spettacolo, l'azione. Sono queste, infatti, le idee guida degli inventori della decorazione rococò: Meissonnier, Oppenord, Cuvilliers, Pineau che, nei primi decenni del Settecento in Francia, poi in tutta Europa, trasformano il gusto nella decorazione degli interni e nelle arti applicate, eliminando gli elementi architettonici tanto cari al secolo precedente, abbandonando la simmetria, assottigliando i decori e creando composizioni sempre più fantasiose e "destrutturate".

Nell'ambito del rivestimento, il cuoio dotato non era più di moda, mentre il tessuto - seta, damasco, broccato, lino, cotone - veniva ancora largamente utilizzato, specialmente in colori vivaci (per risparmiare era disponibile una carta da parati che imitava perfettamente tutti i tessuti). Gli arazzi erano riservati alle camere da letto più importanti e malgrado l'alto costo, era diffusa la deprecabile abitudine di appendervi sopra dei quadri. Verso il 1737, con la chiusura della gloriosa arazzeria medicea di Firenze, la produzione degli arazzi subì una delle sue crisi più gravi; anche le manifatture fiamminghe persero l'antica supremazia per il proliferare di numerose produzioni locali e, alla fine del secolo dovettero subire la stessa sorte dei fiorentini. I grandi cicli pittorici murali, dei quali Tiepolo fu uno degli ultimi straordinari artefici, passano di moda, e a questi si preferisce una decorazione virtuosistica e pittoresca dove l'effetto dell'insieme è più importante del particolare, il che spiega l'utilizzazione di materiali eterogenei come gli specchi e la porcellana.

## La Distribuzione

"Niente ci onora tanto quando l'invenzione dell'arte di disporre gli appartamenti. Prima di noi tutta l'importanza era data all'esterno e alla sua magnificenza; gli interni erano vasti e scomodi. C'erano saloni alti due piani e spaziose sale per ricevimenti. Queste erano disposte l'una accanto all'altra senza separazione. Le case erano fatte solo per la vita di società, non per la comodità privata. Tutte le piacevoli sistemazioni che ammiriamo oggi nei nuovi hôtels, la separazione artificiose delle stanze, le scalinate nascoste, così utili per nasconder un intrigo o per evitare visitatori importuni, quelle invenzioni che alleggeriscono la fatica dei servi e rendono le nostre case dimore deliziose e incantevoli, sono tutte invenzioni del nostro tempo." Questo brano, scritto da Pierre Patte, architetto di Luigi XV e continuatore del Cours d'Architecture civile di Jacques - François Blondel, rende molto bene l'entusiasmo di progettisti dell'epoca, consapevoli di aver determinato un cambiamento decisivo al senso dell'abitare.

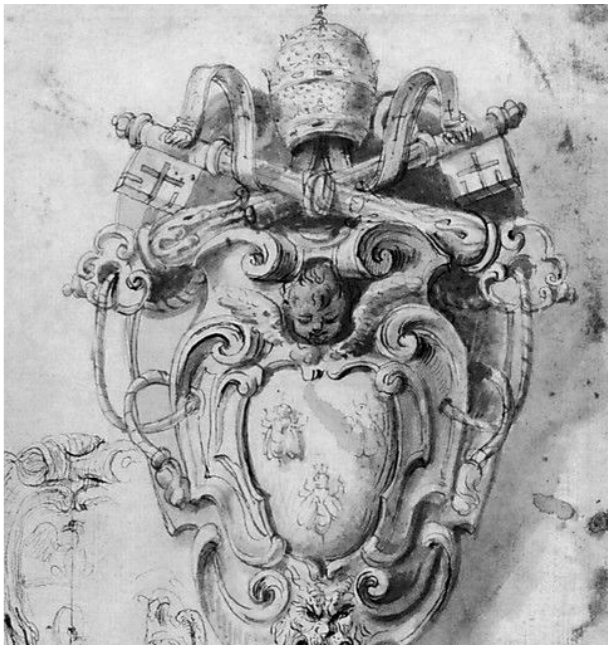
La distribution è una delle scoperte degli architetti francesi della prima metà del Settecento. Se ne parla e se ne scrive molto; alcuni dei più noti trattati dell'epoca, da quello di Le Blond (1710), che ristampa l'opera di D'Aviler pubblicata nel 1691 aggiungendo proprio un capitolo sulla distribuzione, a quello di Jean Courtonne (1725) sulla prospettiva, ne contiene una appendice delicata sull'argomento. Alcuni anni dopo, sarà Jacques - François blinde a scivere un intero libro sulla distribuzione dei piccoli edifici (maisons de plaisance) dal titolo De la Distribution des Maisons de Plaisance et de la Décoration des Edifices n général (1737-1738). Blondel, dall'alto della sua esperienza di progettista, didatta e scrittore - sarà a lui a scrivere, su richiesta di Diderot, la voce "architettura" sull'Encyclopédie -, è perentorio nel rivendicare il primato della distribuzione sulla decorazione; i suoi libri offrono molte indicazioni su come disporre gli ambienti e renderli comodi e funzionali.

Nelle camere da letto private, l'elemento di novità era rappresentato dalla presenza di una nicchia nella quale si inseriva il letto, il cui lato più lungo era appoggiato contro il muro. Meno fastose delle alcove (che cadranno in disuso alla fine del secolo), le nicchie si diffusero rapidamente perché tenevano celato il letto e consentivano una maggiore intimità. Attorno a questa camera erano distribuiti alcuni camerini le cui funzioni si andavano facendo sempre più specifiche: lo spogliatoio, il guardaroba, il bagno e un piccolo ambiente per il riposo pomeridiano (méridienne) arredato con un letto da riposo. In Francia e nei paesi che ne subivano la moda, il letto "da parata" continuava a essere considerato un mobile necessario, non così in Inghilterra, dove invece la sua funzione progressivamente decadde.

La sala da pranzo, se non era espressamente indicata i pianta dall'architetto - e in tal caso l'arredamento era stabile e non mobile -, veniva localizzata in una anticamera (molte stanze avevano questa denominazione generica, ma in realtà erano riservate a ricevere gli ospiti). La douceur de vivre, così desiderata negli interni delle case,

si rifletteva anche nella maggior cura con cui si preparavano i cibi. Scrive nel suo Nouveau traité de cuisine (1742) il gastronomo Menon:[...] la raffinatezza della tavola da un po' di tempo è stata aumentata dal gusto squisito di molti signori che hanno contribuito a perfezionare i loro cuochi", infatti moltissime salse, pietanze e dolci di questo periodo portano il nome di aristocratici. Le opere dedicate alla cucina si moltiplicano - gli storici parlano di "nuova cucina", specialmente in Francia - e questo sollecita cuochi e gastronomi a inventare pietanze, metodi di cottura e utensili, a produrre un totale rinnovamento dell'ambiente cucina, che si svilupperà costantemente durante l'intero XVIII secolo. Intanto, nelle strade, la sporcizia e l'aria malsana continuavano a regnare sovrane, tanto che un medico, citato nel Traité de la police (1722) di De la Mare, denunciava il formarsi del verderame sugli alari della sua cucina a cause dell'aria "corrotta". I problemi igienici erano stranamente trascurati, malgrado le denunce e le epidemie, e non verranno presi i considerazione se non alla fine del XIX secolo, quando leggi specifiche obbligheranno i cittadini a comportamenti più corretti dentro e fuori le case.

## Figure 2.2.2.26 Rhapsody of Rococo



## I Mobili

Mutando progressivamente le forme dei mobili, si trasformano anche le tecniche costruttive. Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento si diffuse l'uso della colla per rendere più robusti gli incastri; la lastronatura, cedendo il posto alla impiallacciatura (lo spessore del legno non superava i cinque millimetri) consentì una maggiore libertà nella decorazione delle superfici. Alle essenze nazionali, utilizzate per la produzione corrente di mobili, si affiancarono, nei vari paesi, i legni importati. È il caso del noce, che l'Inghilterra importò dalla Francia fino al 1720, quando un divieto ne proibì l'esportazione perché utilizzato per la costruzione di navi da guerra. Gli inglesi adottarono allora il mogano, importato prima dalle Indie Occidentali, poi da alcuni paesi americani; la scelta si rivelò assai felice, determinano un apprezzamento nei confronti di questo legno che durerà moltissimo tempo.

# i capricci del Rococo

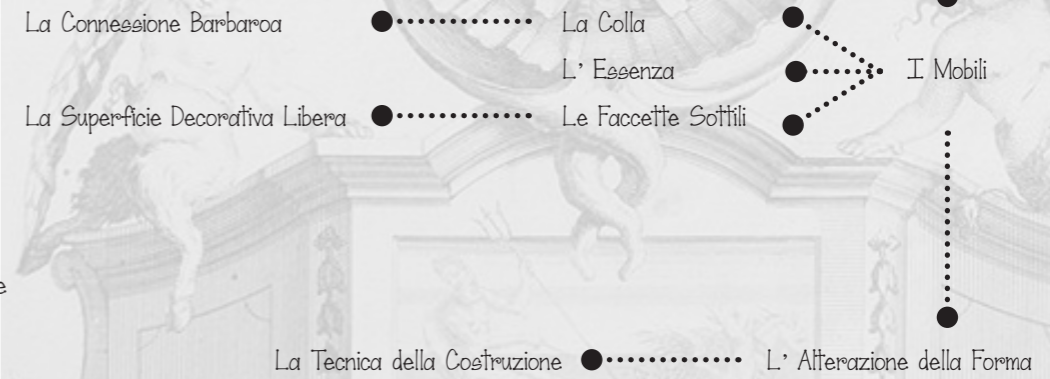
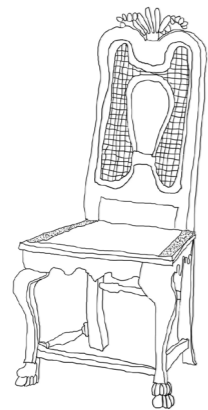


Figure 2.2.2.27 Typical Furnishing Plan of This Period

- Napoli, prima metà del XVIII secolo  
Due palazzi aristocratici a Monte di Dio, piano nobile.
1. Sala
  2. Anticamera
  3. Galleria
  4. Camera da letto
  5. Retrostanza
  6. Servizi igienici
  7. Cappella
  8. Disimpegno
  9. Loggiato
  10. Camera
  11. Cortile
  12. Terrazzo
  13. Giardino

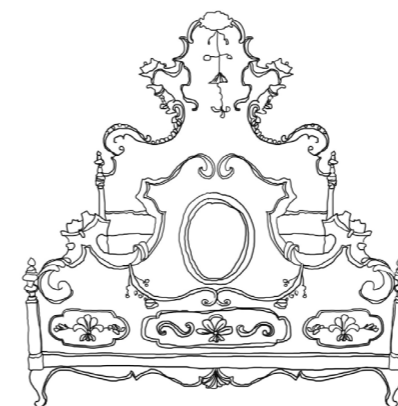




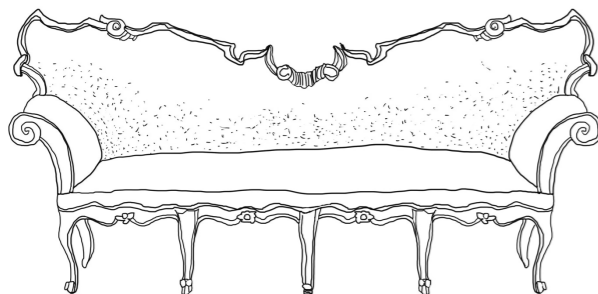
Sedia di gusto inglese laccata in nero con decori di ispirazione orientale, sedile e schienale in canna d'India. Primi anni del XVIII secolo.



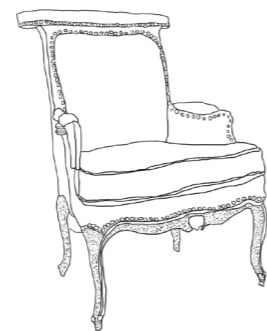
Poltrona in noce tappezzata con arazzo, piedi ad artiglio che stringono una sfera. Inghilterra, primi metà del XVIII secolo.



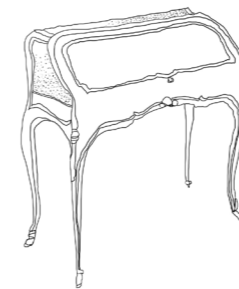
Letto veneziano della metà del XVIII secolo laccato con intagli dorati, profili con volute e foglie. La pediera è ornata da un medaglione laccato ad arte povera, raffigurante una scena campestre.



Divano lombardo in noce della prima metà del XVIII secolo, schienale fortemente sagomato e decorato con intagli a foglie. Braccioli rivolti verso l'esterno terminanti a riccio.



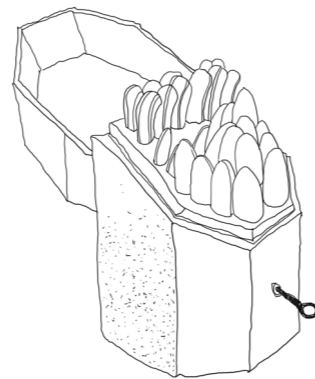
Voyeuse realizzata da Tiliard nella metà del XVIII secolo (Parigi, Musée des Arts Décoratifs). La voyeuse era un particolare tipo di bergère concepita per permettere a chi guardava giocare a carte di appoggiare i gomiti sulla spalliera del giocatore senza disturbarlo.



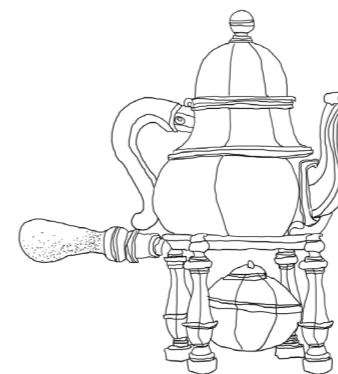
Lo sperimentalismo dei maestri  
Secrétaire marcato B. V. R. B., laccatura azzurra tipo giapponese con motivi di paesaggio orientale, le applicazioni in bronzo dorato hanno una C coronata, in uso tra il 1745 e il 1749. Parigi, periodo Luigi XV (Parigi, Galerie Steinitz). L'applicazione dei bronzi nei mobili laccati era consueta con un colore molto scuro o nero, rara quando il colore della lacca era chiaro, come in questo caso.

Figure 2.2.2.28 Typical Furniture of This Period

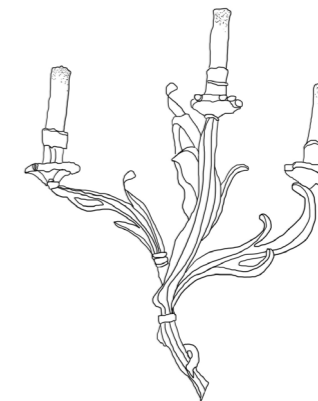
Figure 2.2.2.29 Typical Decoration of This Period



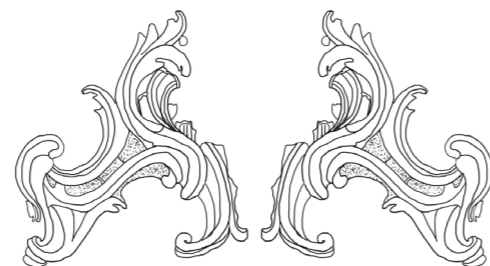
Servizio di dodici posate d'argento con relativa custodia in legno rivestita in pelle. Venezia, prima metà del XVIII secolo.



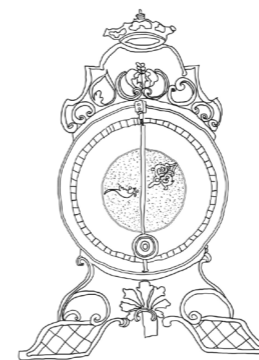
Teiera in argento siglata J. Madden, provvista di bollitore, al centro uno stemma gentilizio, manici in legno. Londra 1724. L'uso di stoviglie e oggetti d'argento per la tavola, assume nel Settecento un'importanza del tutto particolare rispetto ad altri periodi.



Applique in legno scolpito e dorato a tre luci, portacandele in forma di foglie. Genova, periodo Luigi XV.



Alari in bronzo dorato con volute e foglie. Francia, periodo Luigi XV.



Il decoro del tempo  
Orologio a cartiglio in ottone traforato con motivi di foglie; firmato Rolke sul quadrante. Europa centrale, 1730 circa (Praga, Museo delle Arti Decorative).



La scultura come arredo  
Reggivaso scolpito da Andrea Brustolon in forma di schiavo moro su una base composta da tre draghi. Venezia, primi anni del XVIII secolo (Venezia, Ca'Rezzonico).



## • 1750-1800 L'Età del Neoclassicismo

Per un curioso destino è a Roma che si compiono - a distanza di circa un secolo e mezzo l'una dall'altra - due delle svolte artistiche più significative della storia delle arti: il Barocco e il Neoclassicismo. Ma la Roma che vede nascere il Barocco è ben diversa da quella che ispirerà il Neoclassicismo; la prima è al massimo del suo splendore politico e culturale, la seconda, pur sempre grandiosa, alla fine di un percorso e sulla soglia di uno sprofondamento dal quale non sarebbe mai più riemersa con l'importanza di un tempo. Attorno alla metà del XVIII secolo, Roma e più in generale l'Italia, appaiono all'Europa come un indispensabile punto di riferimento per tutti coloro che da artisti, intellettuali o conoscitori, stanno manifestano una sempre maggiore e motivata insofferenza nei confronti del gusto barocco e della sua più tarda espressione, il Rococò.

Molti sono gli artisti rappresentativi del Neoclassicismo, tra questi alcuni sono più importanti per ciò che hanno rappresentato e teorizzato che per l'effettiva qualità delle loro opere, come il pittore boemo Anton Raphael Mengs, amico del Winckelmann, e lo scultore danese Bertel Thorwaldsen, entrambi vissuti per molti anni a Roma. Invece, eccellenti possono essere considerati i risultati artistici raggiunti da Antonio Canova (1757-1822) le cui sculture esprimono compuntamente le concezione estetica teorizzata dal Winckelmann "...nobile semplicità, calma grandezza..." E unanimemente riconosciute dagli stoici come opere tra le più rappresentative del gusto neoclassico. Tra gli italiani un posto di rilievo spetta ai pittori Andrea Appiani e Vicenza Camuccini, mentre per l'architettura vanno citati Giuseppe Valadier (1762-1839), particolarmente attivo a Roma, Giacomo Quarenghi (1744-1817), chiamato in Russia da Caterina II e a cui si deve l'impianto neoclassico di Pietroburgo r Giuseppe Piermarini che ha lasciato numerose opere a Milano.

Il viaggio in Italia (e a Roma) è stato fondamentale per quasi tutte le personalità che hanno contribuito in modo determinante alla formazione del linguaggio neoclassico nei loro paesi d'origine, tra i tanti particolarmente importanti sono gli architetti inglesi John Soane e Robert Adamo, il già citato David e il suo connazionale architetto Jacques - Germain Soufflot. In ultimo non vanno dimenticati i contributi da altri due grandi architetti e trattatisti francesi che, contrariamente agli usi del tempo, non vennero mai in Italia: Claude - Nicolas Ledoux (1736-1806), considerato dai contemporanei un rivoluzionario per la concezione dei suoi edifici, ed Etienne-Louis Boullée (1728-1799) che ci ha lasciato numerosi progetti di grande audacia formale, nessuno dei quali è stato purtroppo costruito.

### Architettura d'Interni

A dispetto delle sue origini italiane non è stata l'Italia a sviluppare il linguaggio neoclassico, paese nel quale si diffuse soltanto negli ultimi anni del Settecento,

nella sua fase ormai più matura. Era dalla Francia che partivano le idee nuove per l'arredamento e la decorazione d'interni; così come era avvenuto negli anni precedenti, l'Europa considerava i francesi maestri nella citazione di ambienti, unanimemente apprezzati per la fantasia, l'ottimo gusto e, soprattutto, per la comodità e la varietà della mobilia. Nel XVIII secolo soltanto l'Inghilterra riuscì a competere con la Francia nel settore dell'architettura d'interni, grazie alla qualità dei manufatti e alla originalità delle soluzioni formali. Negli anni cinquanta a Parigi si era visto più di un segnale che indicava il cambiamento di gusto in atto. Nel 1751 il marchese di Marigny, fratello della Pompadour, da poco tornato in patria dal gran tour in Italia fatto in compagnia dell'incisore Nicholas Cochin, viene nominato surintendent des bâtiments, equivalente alla carica di ministro delle Belle Arti. Appassionato di antichità e grande estimatore del mondo greco-romano, si esprime a favore di un maggior controllo sull'uso dei decori: è del 1756 una sua comunicazione indirizzata all'Accademia nella quale chiede l'istituzione di nuovi concorsi per la "decorazione di interni delle residenza importanti, onde correggere in cattivo gusto oggi imperante nella progettazione d'ornamenti".

Sempre nel 1756 L. J. Lorrain realizza un ambiente, un cabinet, disegnato in stile Greco per il finanziere Lalive de July; l'arredo, in gran parte perduto, proponeva una visione schematica del mondo classico con un pesante uso di forme geometriche e massicci decori ellenistici in bronzo dorato come festoni, greche, teste e zampe di leone. Inizialmente queste proposte riscossero tiepidi consensi per la loro rigida intransigenza; il giudizio si divise e accanto a chi trovava queste idee inaccettabili vi era anche chi, specialmente i viaggiatori inglesi, pensava si trattasse di una semplice variante del classicismo, non difforme dallo stile Neopalladiano allora in auge in Inghilterra. Sta di fatto e il Rococò stava subendo una seria revisione, e lo dimostra la ristrutturazione, avvenuta verso il 1757, di un appartamento nel Palais Royal della duchessa d'Orléans nel quale la decorazione appariva più controllata e quasi equidistante entre ces deux excés. La stessa madame Pompadour, considerata la musa del gusto rococò, non respinse le nuove idee, accogliendo un progetto di impianto neoclassico che l'architetto di corte A.-J. Gabriel le aveva proposto per il Petit Trianon; ma la favorita del re non lo vide mai perché fu terminato soltanto nel 1767, tre anni dopo la sua morte.

A partire dal 1770, in Francia e in Inghilterra, il Rococò è considerato esaurito e non più di moda. Il nuovo stile inventa sempre più popolare, gli edifici e gli interni neoclassici si moltiplicano. Le dimore cambiano aspetto indicando un modo del tutto nuovo di fruire gli spazi interni è, più in generale, di concepire la vita privata e i rapporti sociali; il dato più appariscente del nuovo modo di realizzare l'architettura d'interni è la simmetria dei vari elementi che la compongono: gli ambienti si presentano con una impaginazione più nitida e luminosa, le parti decorative sono

spesso racchiuse in forme geometriche elementari come il quadrato, il cerchio, il rettangolo e le l'ellisse, le superfici lisce sono quasi sempre bianche o in colori chiari e si alternano con grande equilibrio a zone dipinte o decorate a stucco. I soffitti degli ambienti più piccoli in genere sono piatti (con o senza decorazione) o presentano una breve curvatura di ricordo con le pareti, i locali più grandi, come gallerie, biblioteche, scale e saloni, hanno spesso una copertura a volta per amplificarne il senso prospettico e la magnificenza. In questo cinquantennio non v'è dimora di una qualche importanza, in Inghilterra come in Italia, in Germania come in Scandinavia ecc. che non abbia uno o più ambienti circolari con soffitto a cupola, trasparente omaggio a uno dei massimi esempi dell'architettura classica: il Pantheon. Negli interni si fa largo uso di colonne, semicolonne e lesene, spesso in stile ionico ma anche in stile dorico e corinzio a seconda degli effetti di maggiore o minore severità che si volevano ottenere, le pareti sono ritmate da cornici, nicchie, timpani, arcate e camini che scandiscono spazi nei quali l'esigenza fondamentale sembra essere la comprensione immediata dell'insieme ottenuta attraverso la simmetria, la regolarità e la nitidezza delle singole parti.

Gli ambienti, i mobili e gli oggetti in stile Neoclassico conquistano nel giro di pochi anni ogni angolo d'Europa con un successo senza precedenti. Nel 1770 il francese Claude-Nicolas Ledoux, che aveva fama di essere un architetto d'avanguardia, inizia la costruzione di una casa per mademoiselle Guimard, étoile dell'Opera; il lavoro ebbe vasta notorietà per le soluzioni architettoniche e la bellezza dell'arredamento. Poco tempo dopo Ledoux portò a termine il padiglione di Louveciennes per la contessa du Barry, quasi un manifesto dell'architettura, dell'arredo e della decorazione neoclassiche. Sono questi gli anni in cui gli architetti, i mobiliieri e i decoratori francesi sono richiesti in tutta Europa, esercitando un'influenza indiscutibile. Tra la fine degli anni ottanta e l'inizio dei novanta del secolo la Francia è travolta da eventi ve cambieranno la storia del mondo occidentale: la Rivoluzione decreta la fine dell'Ancien Régime, e il 21 gennaio 1793 Luigi XVI viene ghigliottinato. Con la morte del re si può considerare esaurita la prima fase del neoclassicismo francese, quella che con qualche imprecisione (Luigi è incoronato soltanto nel 1774) è passata alla storia con il nome di stile Luigi XVI. Gli anni successivi, quelli che vedranno la fulminea e inarrestabile conquista del potere da parte di Napoleone fino alle soglie della proclamazione dell'impero, sono segnati da un evidente cambiamento del gusto negli arredamenti e nella linea dei mobili, ricordato come stile Direttorio, che vede ridurre-momentaneamente-gran parte dell'ostentazione del lusso così tipico del Luigi XVI e che tante polemiche aveva generato nel corso di tutto il Settecento tra filosofi, moralisti, politici, economisti ecc. La Rivoluzione impone una interpretazione più asciutta e severa, quasi filologica, della cultura classica che prelude alle scelte estetiche del periodo seguente. La svolta è ormai prossima, alla fine del secolo (1798), con la ristrutturazione della casa del banchiere Récamier,

realizzata dall'architetto Louis - Martin Berthault ma disegnata dall'architetto Charles Percier, ha inizio una nuova fase del Neoclassicismo che influenzerà gran parte del cinquantennio successivo: lo stile Impero.

Per una qualche curiosa ragione, l'influenza che Piranesi ebbe nei confronti della Francia e dell'Inghilterra, non si verificò in Italia. I primi interni neoclassici si cominceranno a vedere solo dopo il 1780, anno in cui a Roma, su progetto di Cosimo Morelli, inizia la costruzione di palazzo Braschi, nel quale troviamo un salone circolare a cupola decorato con elementi scuri su fondo chiaro che ricordano lo stile Etrusco di Adam. La persistenza dei capricci rococò si mescolava a elementi più rigorosi; esempio tipico è il palazzo Reale di Caserta (iniziato nel 1751), dove a una facciata che risente degli stimoli neoclassici si oppone una architettura d'interni che, in una serie di situazioni diverse, offre ancora tutto i repertorio di bizzarrie altrove già superate. Diversa è la situazione in Piemonte, dove l'influenza francese era assai forte e dove troviamo una decorazione che utilizza un ampio repertorio di elementi neoclassico fatto di pilastri piatti, volte a pannelli o a cassettoni, stucchi, arabeschi e grottesche con risultati non di rado pregevoli.

### Le Decorazioni

Il problema del freddo nelle abitazioni, molto sentito per l'inadeguatezza dei sistemi di riscaldamento, era collegato anche al tipo di detonazione applicato alle pareti. L'architetto inglese Isaac Ware, nella sua opera dal titolo Complete Body of Architecture pubblicata a Londra nel 1756, spiega come le stanze decorate a stucco tendono a essere fredde, quelle con pannelli di legno sono più calde, mentre quelle con le tappezzerie alle pareti sono decisamente da preferire; ma se la stanza viene riscaldata, allora è quella con i pannelli di legno a fare i migliori risultati. Il legno poteva essere trattato con una vernice trasparente per conservarne le tonalità naturali o dipinto in verde, azzurro o giallo; il colore era però preferito per camere di piccole dimensioni e non per quelle importanti, da parata, nelle quali si utilizzava il bianco e l'oro.

Dopo il 1750 l'Inghilterra si guadagna il primato nella fabbricazione di carte da parati di ottima qualità, facendole apprezzare in molti paesi del continente, e di un tipo di decorazione in cartapesta, per pareti e soffitti, che per un certo periodo sostituisce i più costosi stucchi. Anche madame Pompadour sceglie queste carte da parati e se le fa applicare alle pareti del cabinet de bain nella sua residenza allo Château de Champs. In Francia il successo delle "carte inglesi" è tale che contraffattori e imitatori non si contano; con lo scoppio della guerra dei Sette Anni viene a cessare ogni rapporto commerciale con l'Inghilterra, e questa circostanza permette ai fabbricati di carta francesi, il cui maggior esponente è Jean-Baptiste Réveillon, di



migliorare la qualità tecnica ed estetica dei parati e coprire, entro la fine degli anni sessanta, il fabbisogno nazionale. Le carte da parati, essendo un prodotto di relativo pregio, inizialmente imitavano i tessuti più costosi delle tappezzerie come la seta, il satin, il damasco, il velluto o materiali come il legno, i mosaici, il marmo, il bronzo ecc. successivamente, con l'ausilio di nuovi procedimenti e la maggior cura nella scelta dei soggetti, spesso realizzati dagli stessi artisti che fornivano i cartoni per gli arazzi, diventò una merce di lusso e fu usata per tappezzare un soltanto le stanze meno importati, i corridoi e le anticamere delle abitazioni dei ricchi ma anche le stanze da parata, sostituendo per alcuni anni le tappezzerie e le boiserie. La carta da parati, stampata a tempera su grandi fogli di carta velina (da poco inventata), si poteva incollare direttamente alla parete o fissare su un telaio, come i tessuti, per poterla rimuovere. Le carte potevano avere disegni componibili per realizzare decori personalizzati; a volte si incollavano sulle pareti delle incisioni con disegni e cornici come se fossero veri e propri quadri.

La decorazione dipinta era invece caratterizzata da un largo uso del repertorio che si ispirava alle grottesche e agli arabeschi. Le grottesche derivano sostanzialmente dalla decorazione adottata da molti artisti rinascimentali, fra cui Raffaello a villa Madama, dopo i ritrovamenti di dipinti nei sotterranei ("grotte") della Domus Aurea di Nerone che raffiguravano medaglioni e pannelli disposti simmetricamente e circondati da volute, motivi vegetali, figure umane e animali. Gli arabeschi, forse di origine saracena, presentano un complicato intreccio di motivi lineari, viticci, fogliame e volute con ornamenti a zig-zag, a nodo, a spirale dove sono escluse le figure umane. Le grottesche ebbero una grande diffusione in tutta Europa a partire dagli anni sessanta del secolo, grazie all'uso che ne fecero gli architetti e i dei decoratori dell'epoca; in Inghilterra si ricordano le dimore di Adam, in Francia il camerino di madame de Sévigny (ora al Victoria and Albert Museum di Londra) dipinto dal grande decoratore Antoine Rousseau, in padiglione realizzato dall'architetto François-Joseph Belanger per mademoiselle Dervieux e altri ancora. Verso gli anni ottanta un'altra decorazione si sfiancò alle grottesche, le pareti venivano dipinte con vedute panoramiche a trompe-l'oeil, che simulavano verande piene di verde e giardini. Una alternativa più economica alla parete decorata o ricoperta di carta da parati era rappresentata dalla marmorizzazione, dalla mazzatura o da altre tecniche pittoriche di questo tipo. Un ulteriore aspetto che caratterizzò il Settecento europeo fu la passione per l'Oriente; in Italia, Francia, Inghilterra, ecc. non mancavano cabinet chinois con le pareti ricoperte di scene esotiche e decorazioni di origine orientale e boudoirs "alla turca".

## La Distribuzione

Nella seconda metà del Settecento, naturalmente per chi poteva permetterselo,

era in uso disporre di tre tipi di appartamenti: uno privato, uno di società e un altro "da parata". Il primo, chiamato in Francia "de commodité", in genere corrispondeva all'abitazione vera e propria, il secondo era riservato alla vita sociale, per ricevere amici, collaboratori e dipendenti, il terzo, ampio e lussuoso, era utilizzato per ostentare lusso e potere. Va detto subito che non tutte le funzioni avevano l'ambiente specifico nel quale svolgersi, la sala da pranzo, per esempio, spesso non era indicata nel progetto e i pasti si consumavano in una anticamera attrezzata per l'occasione, opportunamente fornita di stufa.

Tra i tanti cambiamenti e rivoluzioni che caratterizzano il XVIII secolo non si può tacere dell'evoluzione di uno degli ambienti più importanti della casa, la cucina. Il salto di qualità avviene con l'introduzione di un grande fornello che dispone di numerosi focolai, da dodici a venti, chiamato "potager". L'abbandono del grande camino, dove si potevano cuocere pochi cibi per volta e che aveva condizionato con il suo funzionamento sia l'arte culinaria sia l'arredo stesso della cucina, permette ora la creazione di una infinità di nuove ricette, dalla maionese al babà al rum, dalle omelette (che Luigi XV si preparava personalmente) alla salsa Soubise. Aumentano gli utensili per cucinare, le casseruole e le padelle si moltiplicano, la cucina abbandona l'aspetto di luogo confuso e generico, rimasto tale dal Medioevo, per trasformarsi in uno spazio specializzato nel quale trovano posto funzioni e mobili sempre più specifici.

Dopo il 1750 i ricchi borghesi e gli aristocratici passano dalla cuoca di famiglia al cuoco professionista, chiamato anche "offisier de cuisine" oppure "chef de cuisine", poi abbreviato in "chef", che ha ai suoi ordini il pasticciere, responsabile del forno, e il rosticciere, addetto ai fornelli. Ha scritto con certo orgoglio il gastronomo Anthelme Brillat-Savarin nella sua Fisiologia del gusto che non è possibile sapere cosa significa essere buongustaio se non si sono vissuti, come egli visse, gli ultimi anni dell'Ancien Régime.

## I Mobili

Negli anni che vanno dal 1750 al 1800, la costruzione dei mobili era compito in gran parte dei falegnami e degli ebanisti; attorno a loro gravitavano uno stuolo di altri artigiani non meno importanti come il tappezziere, l'intagliatore, il bronzista, il doratore che contribuivano con la loro alta specializzazione al risultato finale. I legni scelti dai falegnami per costruire l'ossatura dei mobili si fecero sempre più pregiati, sia perché le parti visibili del legno erano aumentate e sia perché, diventando i mobili più slanciati e leggeri, senza venir meno alla robustezza, avevano bisogno di legnami di prima qualità come il noce e il mogano, lasciati al naturale, il faggio, dipinto o dorato, la quercia, per armadi e mobili di grandi proporzioni, e ancora il pero, l'olmo, l'olivo, il ciliegio. Il falegname utilizzava rigorosamente la connessione a tenone e mortasa. Se il legno non doveva rimanere al naturale, il decoratore procedeva alla doratura, con la tecnica del bolo o a mordente, e infine alla verniciatura che comprendeva uno o due colori, solo bianco oppure bianco e azzurro o verde e azzurro, a seconda dell'ambiente nel quale il mobile si doveva collocare; terminata questa lavorazione, se il mobile era un sedile, passava nelle mani del tappezziere. Gli ebanisti si occupavano dei mobili di lusso e per questo utilizzavano molto spesso i legni esotici come l'amaranto, il legno di Cina, l'ebano, più costosi e raffinati. L'ossatura poteva essere realizzata in quercia o in abete ma poi era lastronata, impiallacciata o intarsiata con le essenze più preziose. Infine, dopo la lucidatura, il mobile passava nelle mani del bronzista che applicava fregi, bocchette e maniglie.

### Figure 2.2.2.30 Age of Neoclassicism



L'Intellettuale Italiano ..... ● La Storia dell'Arte

L'Archeologia ..... ● Il Mercato della Collezione Privata

Grecia Roma

- Il Gioiello
- Il Vaso
- La Scultura
- L'Architettura

● L'Artista

● Lo Studioso

- Esplorare
- Descrivere
- Classificare
- Ricostruire

Impaziente

- Barocco
- Rococò

# L'Età del Neoclassicismo

- Il Pittore Boemo
- Lo Scultore Danese
- Il Pittore Italiano
- L'Architetto Italiano

Incassato ● ..... La Moglie: Più Importante ●

Il Marito: Più Privato

Due Tipologie di Appartamenti

Nello Stesso Edificio

Il Coniuge

La Cucina

La Distribuzione

La Decorazione

Il Problema del Riscaldamento

- La Pittura Decorativa
- La Tappezzeria
- La Tavola
- La Carta da Parati

- Grottesco
- Lo Schema Arabo

- La Seta
- Il Velluto
- Il Legno
- Il Bronzo

Il Cuoco a Casa

Il Fornello

La Fornace

Il Colore Malva

L'Ebano

Il Legno Cinese

Legno Esotico

La Camera da Letto

La Camera degli Ospiti

- Più Snello
- Più Leggero
- Più Solido

Fare L'Ossatura del Mobile con Il Legno

La Connessione del Tenone Rigida

L'Artigiano

Affascinare

L'Creatore di Armadetto

Il Falegname

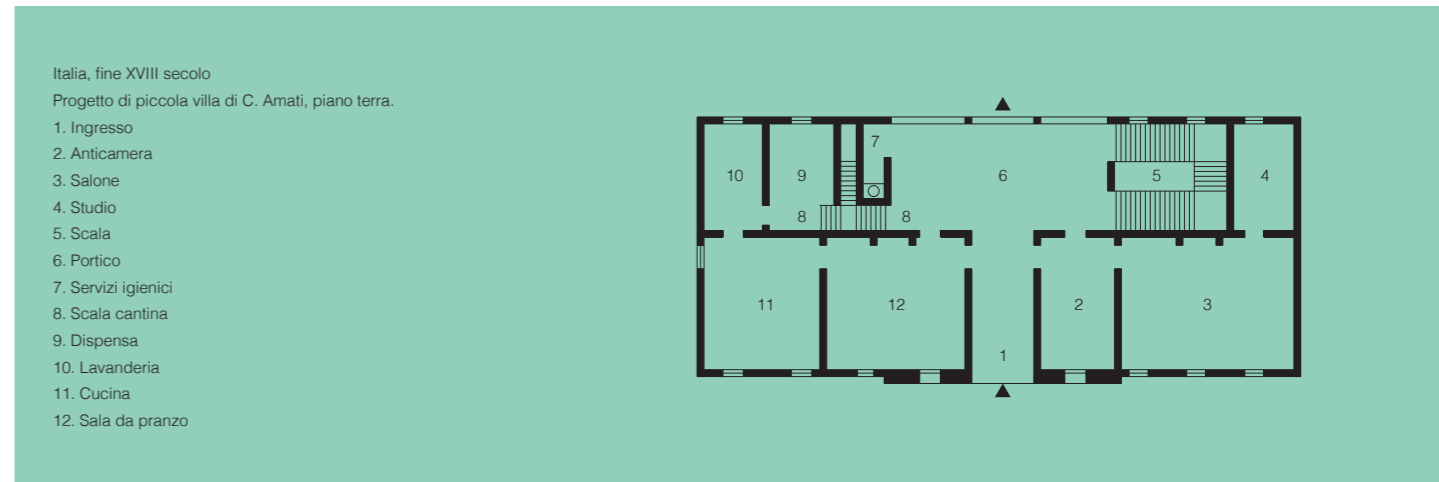
La Costruzione dei Mobili

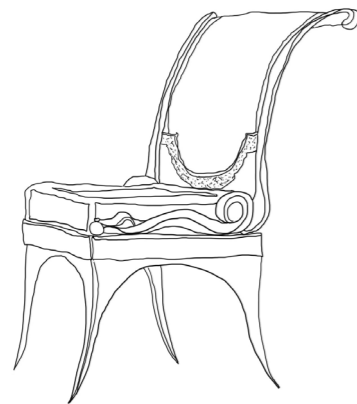
1750-1800

I Mobili

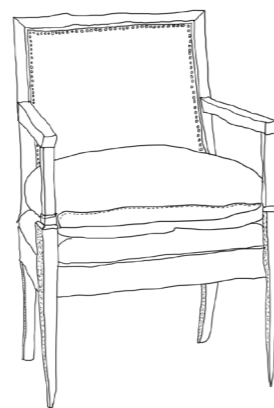
Il Linguaggio Neoclassico

Figure 2.2.2.31 Typical Furnishing Plan of This Period

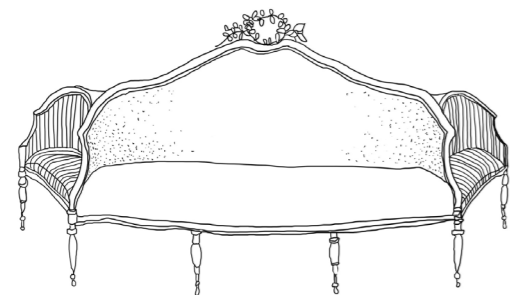




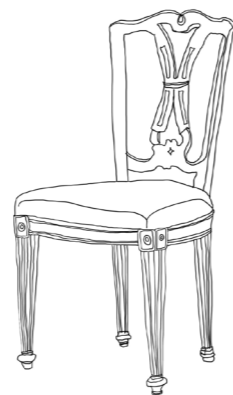
Progetto per una sedia disegnata durante il Direttorio da J.-D. Dugourc (Parigi, Musée des Arts Décoratifs)



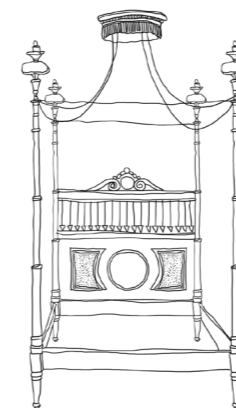
Poltrona in legno di noce chiaro con braccioli e gambe scanalate. Le poltrone meno decorate di solito erano utilizzate negli ambienti più intimi della casa. Francia, periodo del Direttorio.



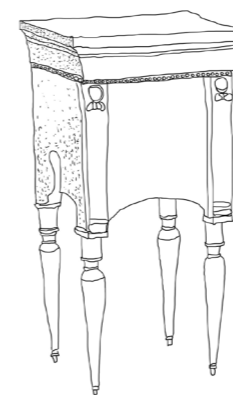
Disegno di Hepplewhite per una confidente nella quale un divano dispone alle estremità di due poltroncine del tipo bergère.



Sedia in legno laccato con schienale traforato a forma di lira. La linea mossà dello schienale e la rigidità delle gambe indicano il passaggio dalle forme rococò a quelle neoclassiche. Italia, inizi del Luigi XVI.



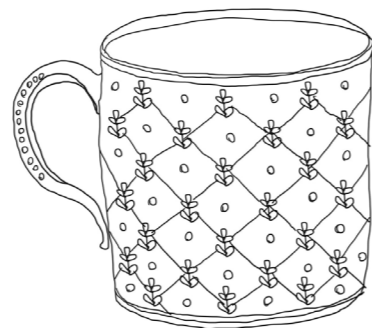
Letto lucchese à couronne in legno laccato avorio e celeste. La testiera è decorata con motivi quali frecce, testa di Medusa e fiamme auree, di moda alla fine del secolo, nel periodo iniziale dello stile Impero.



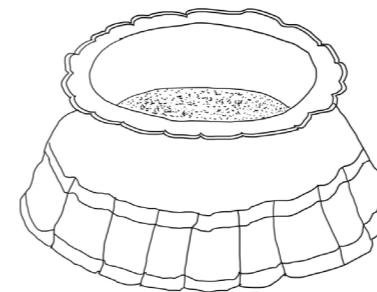
Comodino lucchese in ciliegio con inserti dorati e fronte decorato con erme scolpite. La leggerezza dell'insieme e l'eleganza delle forme denotano il passaggio dal Luigi XVI al Direttorio.

Figure 2.2.2.32 Typical Furniture of This Period

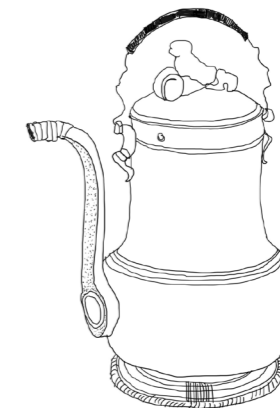
Figure 2.2.2.33 Typical Decoration of This Period



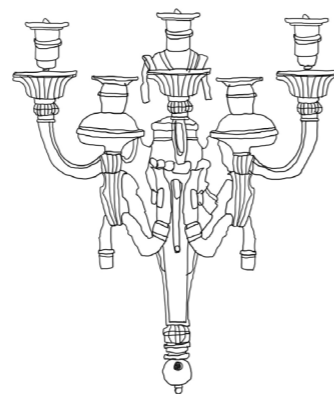
Tazzina in porcellana di Nast decorata con un motivo a reticolo dorato e fiorellini.



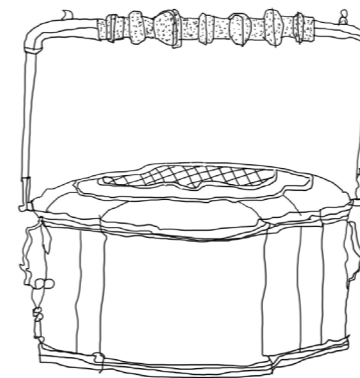
Saliera in argento con il corpo lavorato a costolature continue, il bordo è rovesciato e sagomato. Punzone dell'argentiere I. L. M., Malta. Epoca Luigi XV.



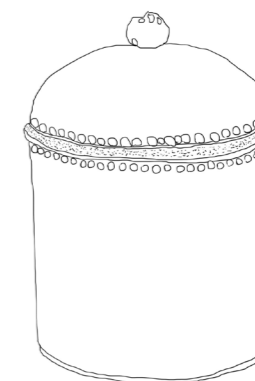
Brocca in rame con figura di leone assiso su una sfera sul coperchio. Manico sagomato e base decorata con un motivo cordonato. Datato 1762 sul coperchio. (Praga, Museo Civico).



Applique in bronzo dorato a fuoco e cesellato. Il sostegno è in forma di faretra da cui partono cinque bracci con bobèches cesellati. Francia, epoca Luigi XVI.



Scaldino in argento con coperchio traforato e bordi scanalati. Realizzato a Roma verso la fine del XVIII secolo dall'argentiere G. B. Sabatini.



Cesta ovale in porcellana di Meissen. L'interno è decorato con fasce a motivi geometrici e floreali, l'esterno è modellato a finta paglia. I manici terminano con una coppia di maschere. Sassonia, epoca neoclassica.

## • 1800-1850 I Fasti dell' Impero

È il culto dell'antico il principale collegamento tra due estetiche, sotto molti punti di vista contrastanti, quali il Neoclassicismo e il Romanticismo. Le tracce e l'interpretazione dei monumenti del passato - greco - romani per i neoclassici e medievali per i romantici - danno forma e contenuti a un dibattito culturale che si svilupperà per oltre in secolo, alternando forti contrapposizioni a numerosi punti di contatto. Per il Neoclassicismo, il mondo greco-romano-idealizzato attraverso un processo razionale che esclude sia il genio individuale sia la tradizione collettiva degli stili-più che conosciuto, è un archetipo posto al di fuori della storia. Le espressioni artistiche possono tentare di ricomporre un'immagine ideale degli antichi, ma non sperare di eguagliarne i valori, perché questi, di fatto, sono irraggiungibile. Al contrario i romantici non concepiscono il Medioevo, e l'antichità in generale, come un modello astratto da imitare, il recupero delle forme medievali vuole essere una contaminazione del presente; la rovina è una suggestione malinconica che permette di mediare sulla caducità della vita; la storia, un mezzo attraverso il quale l'individuo prende coscienza di sé ed è spinto a confrontarsi drammaticamente con l'universo e la natura.

L'apprezzamento per il periodo medievale, la rivalutazione del cristianesimo e il revival Gotico, definito da Pugin Chirstian Revival, sono le forme che la cultura romantica scelse per contrapporsi al paganeggiante classicismo. Ma non è una opposizione totale, gli sconfinamenti e i punti di contatto sono numerosi, e non poche figure, assai rappresentative dell'epoca come Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), William Blake (1757-1827), Johann Heinrich Füssli, oscillano tra classicismo e romanticismo; lo stesso stile Impero in molte delle sue manifestazioni è attraversato da impeti decisamente romantici. Alla poetica del "pittoresco", che vede i suoi maggiori esponenti nei paesaggisti inglesi John Constable (1776-1837) e William Turner (1775-1851), si affianca la poetica del "sublime", drammaticamente visionaria e protesa a rivendicare la rivolta del genio individuale contro ogni costrzione, che ebbe nelle opere di Caspar David Friedrich (1774-1840), Blake, Füssli e nel movimento dello Sturm und Drang i suoi esiti maggiori.

La cultura neoclassica, identificatasi con il razionalismo illuminista e nutrita da esaltanti scoperte archeologiche, al maturare della Rivoluzione francese, abbandona i contenuti colti e "antiquari" per assumere significati specificatamente "politici". I riferimenti al passato greco-romano si fanno più precisi con l'identificazione della Rivoluzione con la Roma repubblicana, dalla quale si riprendono decori e figure simboliche. Napoleone Bonaparte (1769-1821) si comporta allo stesso modo e, autonominandosi imperatore, si limita semplicemente a spostare l'epoca di riferimento, che diventa, ovviamente, quella imperiale; abbandonati i fasci littori, i berretti frigi e le picche si passa, con una certa ossessione, alle aquile, alle corone d'alloro, alle vittorie alate spesso mescolate con il repertorio egizio, divenuto

popolate dopo la campagna d'Egitto. Questo accade anche perché tra la morte di Luigi XVI e la proclamazione dell'Impero, passano soltanto dodici anni: poche per produrre un cambiamento stilistico profondo, tuttavia sufficienti per dare "carattere" e un diverso significato simbolico al repertorio linguistico in uso. Ma, secondo Siegfried Giedion, l'uso indiscriminato del patrimonio simbolico classico non è indolore, scrive infatti in L'era della meccanizzazione:"Nello stile Impero noi siamo costretti a constatare una svalutazione dei simbolo. Come Napoleone ha svalutato il sentimento monarchico, allo stesso modo egli ha deprezzato la decorazione. [...] Non è forse un sintomo preoccupante il ricorrere senza riguardo perfino a fregi composti da genii coronati d'alloro per decorare le teiere? I tirsi agitati dai seguaci di Dioniso soltanto in feste specialissime, servono ora per reggere le tende".

Il tramonto della concezione neoclassica, tuttavia, non va ascritto soltanto al diffondersi del romanticismo e al recupero sempre più indiscriminato di molti stili stoici; le radicali trasformazioni sociali ed economiche, avviate dalla rivoluzione industriale a partire dalla seconda metà del Settecento, mettono in crisi un intero sistema che affondava le sue radici in un passato millenario; molte tecniche artigianali vengono sostituite dalle machine, la nascente industria trasforma masse di contadini in "forza lavoro" trascinandoli negli agglomerati urbani, che si vanno sempre più ampliando indiscriminatamente, senza poter offrire assistenza e abitazioni decenti ai nuovi attivati, suo quali viene dunque a gravare gran parte del costo della modernizzazione in atto. In una storia del insurrezioni operaie di Lione, scritta da J. B. Montfalcon nel 1834, così sono descritte le case degli operai:"[...]"

### Architettura d'Interni

Durante la Rivoluzione numerosi edifici importanti erano stati danneggiati a seguito dei moti popolari o perché destinati a usi non abitativi come uffici, lavoratori e magazzini. Nel periodo del Direttorio ebbe inizio una serie di restauri che portarono a nuovo splendore molti edifici; tra questi il palazzo parigino del banchiere Récamier, situato in rue du Mont-Blanc, ristrutturato nel 1798 dagli architetti Berthault e Percier, i quali, seguendo le direttive della giovane moglie del banchiere, Juliette, donna affascinante e di gusti raffinati, realizzarono magnifici interni che suscitarono grande ammirazione, anticipando molti degli elementi decorativi che caratterizzeranno l'imminente stile Impero.

Se l'importanza di Percier e Fontaine è dovuta alla citazione dello stile dominante i primi anni del XIV secolo, grazie alla loro funzione di architetti ufficiali dell'imperatore, fu proprio questo incarico, paradossalmente, a limitarli, infatti riuscirono a costruire molto poco legando la loro fama quasi esclusivamente all'attività di arredatori e decoratori. Il castello di Malmaison (1799), uno dei primi lavori eseguiti per

Napoleone, al tempo del consolato, costituisce un esempio raffinatissimo di architettura d'interni per le soluzioni adottate, quali l'impiego del mogano per molti elementi architettonici-colonne, cornici, lesene-oltre che per le boiseries o l'eliminazione dei camini negli ambienti del piano terra, sostituiti da un sofisticato sistema di riscaldamento ad aria calda proveniente da una caldaia sottostante. L'effetto di magnifica sobrietà che caratterizza la Malmaison è dato anche dall'uso molto discreto della decorazione parietale, dall'impiego di un pavimento in marmo bianco e nero, a volte usato come bordura del tradizionale parquet a losanghe.

Negli stessi anni in cui iniziava la costruzione di rue de Rivoli, a Londra, John Nash (1752-1835) progettava la sistemazione di Regent's Park e degli edifici di Regent Street (1812) nei quali appare, la chiara influenza di Percier e Fontaine, anche se mediata da un più freddo classicismo. Di tutt'altro genere è invece il padiglione reale di Brighton, residenza estiva dei sovrani, ristrutturato da Nash nel 1815 in uno stile pseudo indiano con citazioni gotiche e cinesi, dove,sotto le grandi cupole a cipolla, i pittoreschi interni non mancano di spunti interessanti come la schietta funzionalità della grande cucina, caratterizzata da colonne in ghisa disegnate in forma di palmizi. Tra i più riusciti esempi di architettura residenziale inglese troviamo l'edificio che John Soane (1753-1837) costruì nel 1813 a Londra per farne la sua abitazione; notevole fin dalla facciata, la casa offre ambienti originali nei quali la cifra stilistica è riconoscibile nell'uso di archi a tutto sesto, cupole ribassate, lucernari e nell'adozione di spechi tondi sistemati in posizioni particolari per creare inconsueti pinti di vista.

### Le Decorazioni

Una delle decorazioni più tipiche del periodo dell'Impero, la cui moda durò almeno fino al quarto decennio dell'Ottocento, fu quella delle stanze "a tenda"; pur non essendo state utilizzate per la prima volta nella Malmaison, da allora si diffusero immediatamente in tutta Europa. In quella dimore Percier e Fontaine ne danno un bell'esempio nella sala del Consiglio, che Napoleone volle in stile "romano", tutta rivestita in tessuto rigato e ornata di picche, fasci e trofei. Pur alludendo al mondo militare, gli ambienti "a tenda" furono allestiti anche negli appartamenti femminili nei quali l'atmosfera era invece vagamente orientale; tra questi ricordiamo due boudoirs, quello di Ortensia de Beauharnais, interamente tappezzato in tessuto blu con decori e bordure in oro (1801) e quello della principessa di Courlande (1802), senza trascurare la camera da letto di Giuseppina (1812), sempre alla Malmaison, decorata da Louis Berthault, dove la "tenda" in tessuto rosso è aperta in alto per mostrare dal suo occhio, il cielo azzurro.

Le pareti potevano essere tappezzate con tessuti di seta o raso applicati in modo

tradizionale o disposti a formare dei tendaggi continui con pieghe verticali o elegge i drappeggi; i colori erano spesso molto delicati come il giallo chiaro, il rosa, il celeste o anche molto decisi come il rosso vivo e il blu; raramente il colore era unico e si preferiva accostarne diversi per ottenere effetti più vivaci. Un sistema di decorazione che continuava a essere utilizzato per la sua indubbia praticità, era la carta da parati; il mercato offriva un'ampia varietà di soggetti: da quelli con motivi assai semplici, ai più complessi che simulavano i tessuti, drappeggiati e ornati di cordoni, nappe e borchie. Altri soggetti molto ricercati erano i cieli, realizzati con una nuova tecnica di stampa, detta fondu, che riusciva a sfumare delicatamente il colore creando una illusione di profondità. I paesaggi e le scene allegoriche, chiamate papiers panoramiques, erano le carte più costose, utilizzate per decorare soggiorno o sale da pranzo. Dopo il 1840 l'industria della carta da parati, grazie a un nuovo tipo di stampa a matrici cilindriche, riuscì a produrre rotoli di ottima qualità riducendo i costi e incrementando la sua diffusione; le carte da parati di lusso, stampate con effetti sempre più strabilianti e spesso in stile Neorococò, continuavano a essere molto costose, a volte quanto i tessuti.

Cambiò anche il sistema di applicazione, nei primi anni del secolo la carta era ancora incollata su un telaio, in seguito fu fissata direttamente sull'intonaco o su una carta fodera. L'uso dei pannelli in legno, spesso scuriti e lumeggiati in oro per dar loro una pagina di antichità, era appannaggio in particolare degli interni neogotici, nei quali, peraltro, alcuni motivi erano a colori.

La decorazione pittorica dei primi anni dell'Ottocento continuò a essere ispirata all'antico, colori tenui o brillanti ricreavano le suggestioni dell'arte pompeiana con delicate figure femminili, motivi a grottesche, pannelli con colori piatti o piccoli decori realizzati con lo stampino. Molto apprezzate erano anche le decorazioni in cartapesta-utilizzate per cornici e soffitti già dal secolo precedente - e in stucco. Un nuovo tipo di decori componibili in stucco, apparso in Inghilterra e in America già alla fine del Settecento e diffusosi negli altri paesi all'inizio dell'Ottocento-chiamato "mastic pierre" è composto di gesso, colla e argilla-si presentava pronto per l'uso o era realizzabile a richiesta secondo un progetto fornito dall'architetto alla ditta di J. Beunat, detentrica del brevetto.

Durante la prima metà del XIX secolo i pavimenti più diffusi, i Europa e in America, continuavano a essere in legno: dalle semplice assi accostate ai più raffinati parquet; negli ambienti importanti il pavimento, di qualunque materiale fosse, era quasi sempre ricoperto da un tappeto di grandi dimensioni che lasciava volutamente scoperta tutt'intorno una fascia larga sessanta centimetri circa. Se il pavimento era bello magari solo dignitoso, la fascia scopertaa non si toccava, altrimenti era decorata con vivaci colori e marmorizzazioni; non di rado il parquet, o altri materiali importanti



come marmi e piastrelle, erano messi in opera solo in questa fascia, come se si trattasse di una vera e propria bordura, visto che il resto del pavimento era coperto dal tappeto.

### La Distribuzione

Il tradizionale amore degli inglesi e degli americani le la vita di campagna, meno formale di quella di città, determinò, nei primi anni dell'Ottocento, un nuovo modo di sistemare i mobili e gli oggetti nelle stanze; progressivamente cambiò il modo di fruire lo spazio domestico e il rapporto tra le persone e le cose. I percorsi lineari, i mobili disposti lungo le pareti, l'isolamento degli oggetti stavano vivendo la loro ultima stagione; si definì, allora, un'ulteriore differenza tra gli architetti inglesi e quelli francesi; i primi, infatti, elaborarono in particolar modo per le case di campagna un disegno della pianta e una distribuzione degli ambienti irregolare, tipici del gusto per il pittoresco, i secondi, invece, continuarono a preferire una distribuzione simmetrica e ordinata. Probabilmente il luogo dal quale ebbe origine questa piccola rivoluzione fu il camino, dove ci si accorse che sistemando i divani liberamente, non più appoggiati alla parete ma disposti verso il centro della stanza, l'atmosfera diventava più confortevole l'ambiente più interessante. Poi fu la volta del tavolo, rettangolare e di piccole dimensioni, che venne avvicinato al divano per offrire un comodo piano d'appoggio a chi era seduto per leggere, bere o svolgere piccoli lavori di cucito anche in presenza degli ospiti, visto che nel terzo decennio del secolo, questo modo di fare era ritenuto segno di eleganza e buon gusto. Infine, tra i mobili, venne definita un'altra importante "relazione", che prevedeva i tavoli attorniti da alcune sedie e spostati al centro della stanza.

All'inizio del secolo era norma che, nei saloni e nei salotti, durante i ricevimenti, la padrona di casa intrattenesse le suoi ospiti accomodata su una poltrona posta accanto al camino, mentre le altre signore, sedute su sedie courantes, si disponevano in cerchio intrecciando conversazioni dalle traiettorie piuttosto complesse. Le sedie courantes erano piccole e leggere, spesso fornite di un foro sulla spalliera, che ne facilitava la presa; inoltre, le gambe, potevano essere attrezzate di piccole ruote. Gli uomini, invece, rimanevano in piedi formando piccoli gruppi sparsi nella stanza. Nei primi anni del secolo, ricordava nel 1836 nella "Gazette des salons" la duchessa d'Abrantès, i ricevimenti erano relativamente intimi, poiché il nucleo più ristretto del bel mondo poteva essere composto da ottanta persone circa, che si frequentavano piuttosto spesso in gruppi selezionati; altre duecento passavano da un sotto all'altro a seconda delle occasioni e dei rapporti che intrattenevano con i padroni di casa. Verso le due di notte, in una atmosfera più rilassata, si serviva una cena fredda. In seguito si passò ai ricevimenti all'inglese, decisamente meno intimi e affollati di ospiti non selezionati.

### I Mobili

Nella prima metà del XIX secolo si verifica una serie di importanti cambiamenti strutturali nella società, determinata da un incalzante progresso tecnologico e industriale, che mette in crisi un'economia fino ad allora basata esaustivamente sul lavoro manuale. Sempre meno artigiani sono in grado di realizzare i mobili e gli oggetti, ricchi di ornamenti, che la moda dei revivals degli stili del passato richiede; d'altra parte, un mercato in espansione, che vede crescere di pari passo committenti e nuovi interessi economici, non rende più competitivi i mobili costruiti con le tradizionali tecniche artigianali. La produzione in serie, realizzata con macchine sempre più perfezionate, tende a banalizzare l'aspetto creativo, valorizzando esclusivamente le tecniche costruttive e i ritmi di produzione. È una crisi profonda che non permette la creazione di prodotti e forme nuove almeno fino alla seconda metà del secolo.

Figure 2.2.2.34 Splendour of Empire

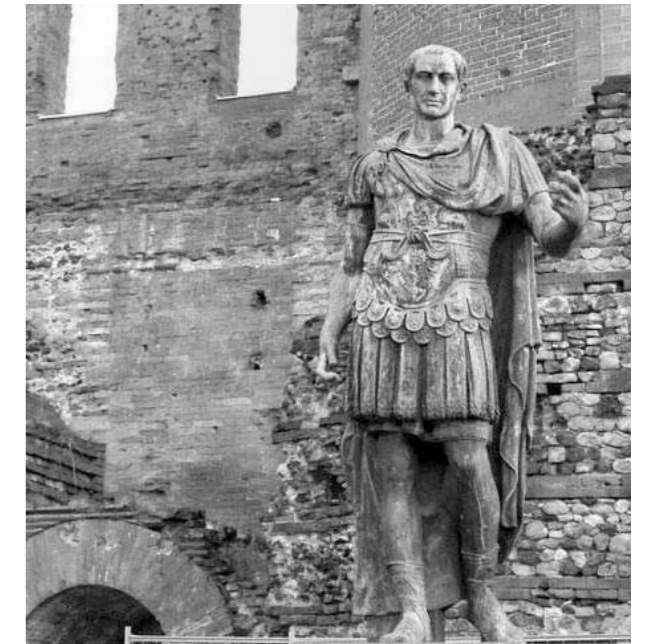


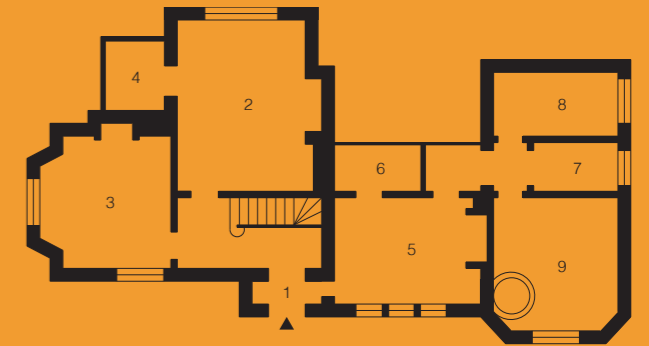


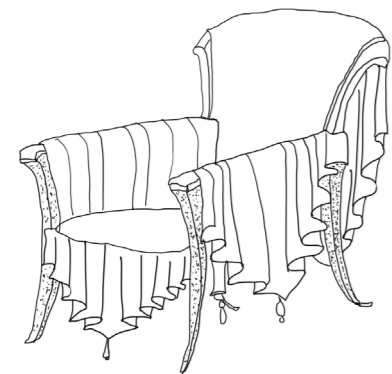
Figure 2.2.2.35 Typical Furnishing Plan of This Period

Inghilterra, 1807

Progetto di una casa colonica, da The Country Gentleman's Architect, piano terra.

1. Ingresso
2. Cucina-soggiorno
3. Salotto
4. Servizi igienici
5. Cucina riservata ai braccianti
6. Magazzino
7. Dispensa
8. Caseificio
9. Fabbricazione della birra





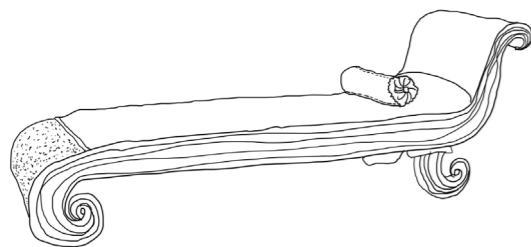
Studio di drappeggio per una poltrona, disegno realizzato nel laboratorio di Danhauser nel primo quarto del XIX secolo. Le pieghe del tessuto mostrano ancora un forte interesse per la classicità (Vienna, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst).



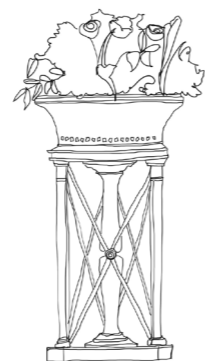
Sedia realizzata nella bottega di D. Phylle. New York, 1807.



Poltrona sperimentale realizzata da Thonet tra il 1836 e il 1840 (Vienna, Technisches Museum).



Dormeuse in mogano del secondo quarto del XIX secolo. I mobili successivi alla Restaurazione, sia nelle manifestazioni tardo Impero sia in quelle Biedermeier, spesso trasformano talmente i modelli da cui traggono origine da rasentare le forme astratte. È la ragione per cui questo mobile, al pari delle invenzioni di Thonet, sembra essere più vicino all'Art Nouveau che allo stile Impero (Roma, Museo Napoleonico).



Progetto di C. Percier per una jardinière in mogano (Parigi, Musée des Arts Décoratifs).



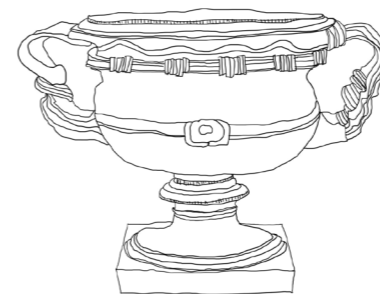
Toeletta-scrittoio in radica di noce realizzata dall'ebanista M.-G. Biennais per Paolina Bonaparte. Francia, periodo dell'Impero (Roma, Museo Napoleonico). La rapida diffusione dello stile Impero fu determinata anche dalla presenza, in numerose città europee, dei parenti di Napoleone.

Figure 2.2.2.36 Typical Furniture of This Period

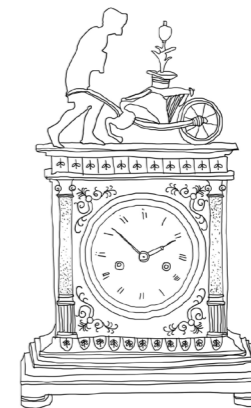
Figure 2.2.2.37 Typical Decoration of This Period



Caffettiera tedesca in argento con fascia cesellata e versatoio sormontato da un putto. Augusta, 1815.



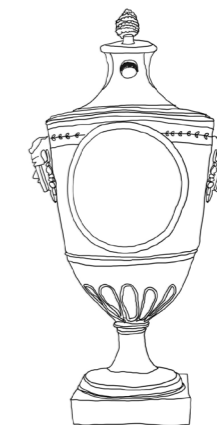
Centrotavola in argento dell'orafo P. Storr con manici in forma di rami ritorti e fioriti sul bordo della coppa. Londra, 1820.



Decorare il tempo  
Pendola da camino in marmo verde e applicazioni in bronzo dorato con motivi architettonici, grifoni e volute; sul ripiano è raffigurato Apollo. Francia, 1800 circa.



Oliera in argento dorato con vassoio e otto flaconi in cristallo, opera di P. Storr e J. Preedy. Londra, 1804-1814 circa.



Pot-pourri in porcellana della manifattura Dihl con ritratto di Carolina Bonaparte. Francia, Epoca Impero (Roma, Museo Napoleonico)



## • 1850-1900 Il Trionfo dell'Eclettismo

Nel campo delle arti e dell'arredamento non esiste periodo più complesso e contraddittorio della seconda metà del XIX secolo. La società borghese, ormai saldamente al potere, spregiudicata negli affari e decisa nel promuovere il progresso scientifico e industriale, è, anche se sembra non rendersene conto, del tutto insicura nel campo dell'arte, preferendo la consolazione degli stili del passato e il déjà vu della storia alla ricerca di nuove espressioni artistiche. Chi non accettava le regole e si opponeva al conformismo dilagante lo faceva a proprio rischio; nel 1857, in Francia, scrittori come Charles Baudelaire (1821-1867) e Gustave Flaubert (1821-1880) furono processati per oscenità, il primo per I fiori del male, il secondo per Madame Bovary. Anche nelle arti figurative il condizionamento era molto forte perché gli artisti, per essere conosciuti e far cartiera, erano costrutti a partecipare alle esposizioni ufficiali controllate dello stato. "È il capo della scuola dell'ignobile", ebbe a dichiarare un membro della giuria del Salon parigino del 1853, riferendosi a Gustave Courbet (1819-1877) che quell'anno presentava le famose Bagnanti; il quadro ebbe l'onore di far infuriare lo stesso Napoleone III il quale, durante una visita, lo ritenne così orribile da colpirlo con il frustino. Non meno contrastata fu la sorte di Edouard Manet (1832-1883), la cui estrazione borghese non lo mise al riparo dagli attacchi e dalle scandalizzate reazioni suscitate da due capolavori come Olympia e Colazione sull'erba, entrambi del 1863.

L'arte scopre di avere non soltanto una "forma", ma anche un "significato"; ed è proprio il significato, inizialmente, a mettere in crisi il rapporto fiduciario che fino a qualche decennio prima legava l'artista alla società. Se Courbet usava una forma tradizionale, perché con quella gli era più facile esprimersi politicamente, pochi anni più tardi sarà la forma, con la pittura degli impressionisti, a essere messa in discussione, giungendo al limite dell'astrazione. È in tale contesto che nasce il concetto di avanguardia, configurandosi come presa di coscienza, ma anche spavalda rivendicazione, da parte di quegli artisti non erano in sintonia con l'estetica del proprio tempo; essi si sentivano respinti dalla incomprendione, o peggio, dal rifiuto cosciente di una società che si ostinava - illudendosi - a cercare nell'arte un consenso analogo a quello che, nei secoli precedenti, avevano ricevuto le oligarchie aristocratiche. Scriveva nel 1838 il critico Decamps sul giornale "National", compilando un vero e proprio inno al conformismo:"Le opere d'arte che siano di un'originalità troppo indipendente, di esecuzione troppo audace, offendono gli occhi della nostra società borghese, il cui spirito augusto non può abbracciare né le vaste concezioni del genio, né i generosi slanci d'amore dell'umanità".

Se gli utopisti erano spinti da una sincera tensione morale, tesa a riscattare la dignità umana di chi era costretto a vivere in condizioni terribili, altri non nascondevano motivazioni diverse, dettate da una paura ancestrale, che vedeva, nella redenzione forzata dei diseredati, non solo un obbligo sociale ma anche una difesa di classe:"

La società è non solo deturpata ma messa in pericolo dalla povertà e ignoranza e depravazione di una moltitudine dei suoi membri: e la sua sicurezza e felicità richiedono imperiosamente che questa massa disgraziata sia illuminata, elevata, redenta". Così scriveva nel 1849, l'architetto inglese C.B. Allen in un libro sulla costruzione di cottages per le classi lavoratrici.

Con l'estendersi della produzione industriale, il commercio fu costretto a cercare nuove strade poiché i confini nazionali non erano più sufficienti. In Francia, nel 1849, si tentò, senza successo, di realizzare una esposizione "universale" per mettere a confronto quanto di meglio veniva realizzato nel mondo; gli inglesi raccolsero la sfida e due anni più tardi fu Londra a inaugurate, in Hyde Park, la prima esposizione universale, fortemente voluta dal principe consorte Alberto, interamente dedicata all'industria. Alla guida di questa imponente manifestazione fu chiamato un funzionario capace e intelligente, Henry Cole (1808-1882), che mise subito in evidenza il problema su cui da tempo si era aperto un dibattito ma al quale non si riusciva a dare una risposta efficace: la scarsa qualità estetica dei prodotti industriali. Cole non rifiutava la tecnologia, come facevano altri giudicando negativamente la qualità degli oggetti realizzati con le macchine, il suo intento era quello di sanare la frattura apertasi fra arte e tecnica, individuano un nuovo tipo di progettazione, espressamente concepita per la realizzazione degli oggetti di serie: l'industria design.

L'esposizione del 1851 non fu solo l'occasione per porre nella giusta prospettiva contraddizioni e questioni teoriche importantissime, ma, per la confusa realtà che riuscì a documentare, la dimostrazione stessa di quelle contraddizioni. L'edificio che ospitava la manifestazione, chiamato subito "palazzo di cristallo" per il suo aspetto fantasmagorico, fu realizzato da John Paxton (1803-1865), in precedenza distintosi come costruttore di serre, con un sistema prefabbricato che prevedeva elementi normalizzati in ferro e vetro; questa struttura ultramoderna, che si presentava priva di qualsiasi riferimento stilistico, ospitava invece nel suo interno oggetti, mobili, sculture e quant'altro si potesse fabbricare con le macchine, in tutti gli stili esistenti, antichi e moderni. Nel 1853 si inaugurò l'esposizione di New York dove la qualità degli oggetti fu quasi la stessa dell'edizione precedente, ma con un "palazzo di cristallo" meno rigoroso di quello di Paxton; nel 1855 fu la volta di Parigi che offrì un segno tangibile degli ulteriori progressi industriali e tecnologici; seguirono: Londra nel 1862 e Vienna nel 1873. Nel 1889 fu ancora la volta di Parigi, dove, insieme alla Galerie des Machines, formidabile struttura espositiva in ferro, vide la luce una delle costruzioni moderne più famose al mondo, la torre dell'ingegnere Alexandre Gustave Eiffel (1832-1923), inizialmente molto avversata e oggi straordinaria icona del panorama parigino. Le successive esposizioni americane, a Chicago nel 1893 e ad Atlanta nel1895, segnarono una netta involuzione qualitativa ed estetica,

con una sola nota positiva per l'edizione di Chicago: l'edificio progettato da Louis Sullivan (1856-1924), il primo grande architetto americano. Diversa fu la situazione nell'esposizione di Parigi del 1900, che vide l'affermazione internazionale del primo movimento veramente moderno dopo decenni di neostili: l'Art Nouveau.

Il dibattito sulla funzione dell'arte, sui rapporti con il potere politico e con la produzione industriale, ebbe, in Inghilterra, un impulso decisivo e originale grazie all'opera di William Morris, teorico, disegnatore di mobili e artigiano. Morris, partendo dalle posizioni di conservatori illuminati, sostenitori del Gothic Revival, quali Pugin e lo scrittore John Ruskin (1819-1900)-che espressero nei loro scritti concezioni profunzionaliste esaltando il valore intrinseco delle forme liberate dagli eccessi decorativi - decise, nel 1861, di fondare con alcuni amici architetti e pittori la ditta Morris & Co. per la produzione di mobili, tessuti e suppellettili con l'intento di recuperare le antiche tecniche artigianali. Opponendosi alla produzione industriale di oggetti che giudicava "offensivi per chi li acquista e ancor più per chi il vende, se solo la gente fosse in grado di accorgersene", Morris esprimeva l'esigenza di restituire dignità artistica agli oggetti d'uso, attraverso i quali si poteva far giungere il godimento dell'arte anche alle classi subalterne. Ma, ed è tipico del secolo, Morris non si accorgeva della contraddizione in cui si trovava: la realizzazione di opere molto costose escludeva dalla loro fruizione proprio quel popolo al quale egli voleva rivolgersi, e non desta meraviglia che, nel 1865, la regina Vittoria abbia chiesto proprio alla ditta Morris di arredare due stanze nel St.James Palace.

### Architettura d'Interni

In una delle conferenze che Oscar Wilder (1854-1900) tenne in America nei primi mesi del 1882, parlando sul tema dell'arredamento, espresse forti critiche nei confronti della decorazione e dell'arte applicata che aveva visto nelle abitazioni americane:"Scoprii, ovunque andavo, della carda da parati pessima e dai disegni orrendi, e tappeti sgarigianti, e quell'antico recidivo: il sofà di crine di cavallo, il cui impassibile e indifferente aspetto è sempre così deprimente. Scoprii lampadari insignificanti e mobili fatti a macchina, generalmente di palissandro, che cigolavano tetramente [...] M'imbattei nella piccola stufa di ghisa che veniva sempre decorata con ornamenti fatti a macchina, e che è altrettanto noiosa come una giornata di pioggia [...]". Con il suo stile pungente e sarcastico Wilde esprimeva concetti che in America potevano sembrare troppi estetizzanti, ma che in Europa, e in Inghilterra in particolare, erano dibattiti da tempo nei circoli artistici e intellettuali, grazie anche alla pluriennale attività di Morris, del quale Wilde condivideva gran parte delle teorie. E questo brano sembra echeggiare, venti anni più tardi, le regioni che, nel1859, spinsero Morris, in procinto di sposarsi, a costruire e attardare personalmente la sua famosa Red House a Bexley Heath, nel Kent. Fu l'architetto Philip Webb (1831-1915)

a progettarla, seguendo le indicazioni di Morris, senza riferirsi specificatamente a uno stile preciso salvo una genetica evocazione del periodo medievale. Webb concepì un edificio in cui si ha l'impressione di una crescita organica dei vari elementi, disposti secondo i gusto che rimanda senza enfasi alla poetica del pittoresco; la disposizione planimetrica ha la priorità re rispetto alle facciate, che si articolano senza che nessuna di esse prevalga. L'edificio deve il suo nome all'uso di mattoni rossi lasciati a vista all'esterno come nell'interno, dove sono usati con asciutta plasticità nella costruzione dei camini. Con questo edificio Webb, diede nuovo impulso alle residenze inglesi di campagna della media borghesia, delle quali diventò uno dei principali realizzatori; tra le tante che progettò basti citare la casa Joldwyns, nel Surrey, costruita nel 1873 e caratterizzata da alti comignoli, e la Standen presso East Greenstead, nel Sussex, del 1892.

Questa nuova architettura funzionale diventò patrimonio comune di tutti gli architetti di Chicago nel giro di pochissimi anni. L'Hyde Park Hotel (ora demolito), progettato da T. Starrett nel 1887 fu una delle prime costruzioni ad avere una struttura a telaio insieme ad altre numerose innovazioni tecnologiche; il corpo di fabbrica era caratterizzato da elementi cilindrici angolari, molto diffusi in quegli anni e di chiara ispirazione francese, che permettevano la creazione di appartamenti di lusso, particolarmente spaziosi e luminosi. Più interessanti furono le soluzioni adottate da C. J. Warren nel 1889 per i Leander McCormick Apartments (demolito nel 1929); ogni appartamento, composto di sei ambienti, aveva la possibilità di riunire pranzo, soggiorno e biblioteca in un unico grande spazio, grazie allo spostamento i pannelli pieghevoli funzionanti da pareti divisorie; particolari erano anche le finestre, la cui altezza si sviluppava dal pavimento al soffitto. A Chicago, tra i primi lavori di Frank Lloyd Wright, troviamo la casa Charnley (1891) e i Francis Apartments (1895) le cui facciate sembrano dare poca importanza alle finestre e si caratterizzano, in controtendenza con il gusto di quegli anni, per le ampie superfici in muratura.

A parte le solitarie esperienze del maestro catalano, il fatto più nuovo che riguarda l'architettura d'interni e l'arredamento si manifesta in Belgio nell'ultima decade del secolo. Con la casa Tassel (1893) costruita a Bruxelles da Victor Horta (1861-1947), gli stili del passato sono ignorati a favore di un linguaggio moderno e decorativamente esuberante.

### Le Decorazioni

La pubblicazione di progetti architettonici, disegni di mobili, tavole con schemi decorativi, fotografie di interni stampati in migliaia di copie, con edizioni pubblicate contemporaneamente in diverse nazioni, contribuì a diffondere stili, neostili, idee, esperienze e modelli come mai eran avvenuto prima, con il risultato di allineare il



gusto tra i vari paesi internazionalizzando le mode di una società che ormai stava diventando "planetaria". Ciò che Jacob von Falke disse, visitando l'Esposizione Internazionale di Vienna del 1873, a proposito dei francesi poteva valere per qualsiasi ricco borghese di Roma, New York o Londra:"..."

La quantità impiegata di stili di epoche differenti, tende difficile tracciare una sintesi esauriente di questo cinquantennio, laddove una tendenza era immediatamente controbilanciata dal io opposto e contaminata da influenze imprevedibili, tuttavia è possibile individuare degli elementi che sono comuni a tutti gli stilit e che connotano più profondamente il gusto dell'epoca. In generale le pareti avevano sempre una cornice in stucco o un fregio di una certa importanza che risultava maggiore negli ambienti neorinascimentali e neogotici; la carta era largamente diffuse e in genere di soggetto floreale il cui disegno, fitto, rarefatto, sinuoso o rigido, e il colore, leggero o forte, connotavano lo stile di riferimento. Oltre alla carta da parati, che in genere era suddivisa in fasce orizzontali, con la zona più scura posta sempre in basso, erano spesso usate delle bordure che riquadravano le pareti o che, seguendo la zoccolatura, incorniciavano le porte. Si inventarono nuovi materiali per la decorazione parietale, dai nomi spesso fantasiosi quali "Muralis", "Lin crusta", "Anaglypta", "Cordelova", in qualche misura simili all'odierno Linoleum, che, stampati a rilievo, imitavano antiche decorazioni quali per esempio il cuoio spagnolo; verso il 1875 si diffusero delle tele cerate stampate che imitavano gli antichi arazzi. Nelle decorazioni alla moda, a partire dalla metà del secolo, il soffitto riacquistò molta importanza con la ricomparsa di pesanti travature, cassettoni, spesse cornici e decorazioni in stucco o cartapesta; la tendenza alla semplificazione nelle correnti protomoderne della fine del secolo fece tornare il soffitto privo di decorazioni e in genere dipinto in toni chiari o di bianco.

L'amore per i tendaggi e le tappezzerie è un altro degli elementi che attraversa tutti i neostili; messo da parte il pannello per rivestire le pareti, tanto di moda nella prima metà del secolo, ora sono le porte e le finestre ad attirare l'attenzione dei decoratori che si sbizzarriscono inventando drappaggi, pieghe, giravolte, mantovane, cordoni e nappe, utilizzando spesso tessuti coordinati con i rivestimenti di letti, divani, poltrone e tavoli. Neppure il camino era lasciato indenne, visto che spesso la mensola era bardata con una mantovana svolazzante en suite con il resto della tappezzeria.

I tappeti, in genere a vivaci colori, ebbero una grande diffusine in questa seconda metà del secolo; potevano coprire quasi l'intero pavimento come una moquette o essere sistemati, in vari formati, secondo schemi regolari o irregolari, finanche sovrapposti o accostati a pelli di animali, a seconda a disposizione dei mobili nella stanza o della moda che si voleva seguire.

Verso gli anni Trenta, nell'Europa del nord e in Russia, ebbe inizio la moda di disporre numerose piante e fiori nella casa per rendere gli ambienti più pittoreschi; nei decenni successivi quest'uso dilagò per diventare, a partire dagli anni settanta, un carattere specifico delle decorazioni d'interni. Sistemate al centro delle stanze o vicino alle finestre, le fioriere, sempre esuberanti e composte da palme e piante varie, potevano essere usate anche come schermi visivi tra una zona e l'altra.

## La Distribuzione

Il modello di abitazione borghese che si definisce nella seconda metà dell'Ottocento è l'applicazione di tutta una serie di codificazioni intervenute nei periodi precedenti che, nel loro assestarsi o modificarsi, determinarono un sistema relativamente unitario nelle condizioni abitative e nella distribuzione degli ambienti dei vari paesi. Le varianti nazionali, pur sempre riconoscibili, sono tese alla ricerca di un comfort e di una funzionalità derivate da innovazioni tecnologiche ormai disponibili dovunque. Dal punto di vista tipologico e distributivo le novità più importanti vengono semmai dagli studi sugli alloggi popolari, improntati oltre che alla funzionalità anche all'economia dei sistemi costruttivi, che poteva venire solo dall'uso sistematico di elementi normalizzati.

La cucina e i servizi igienici, ambienti che più di altri avrebbero dovuto godere delle innovazioni tecnologiche, furono praticamente ignorati dagli architetti fino a quando i medici igienisti richiesero con forza radicali mutamenti. Fu proprio nei servizi igienici che la battaglia si fece più aspra, visto che il concime di origine umana, oltre che essere un affare per chi lo raccoglieva era anche ritenuto insostituibile per l'agricoltura. Solo nel 1894 a Parigi, una legge renderà obbligatorio, negli edifici, il sistema di scarico diretto nelle fogne, sistema che in Inghilterra funzionava già dal 1855.

## I Mobili

Il giudizio complessivamente negativo sull'Eclettismo è ormai un dato acquisito, tuttavia se si volesse guardare questo periodo da un altro punto di vista, senza pregiudizi estetici, potremmo scoprire una robusta vena di sperimentalismo tecnologico oltre che formale, forse pari soltanto agli anni che stiamo vivendo. Il gusto dell'eccesso, la voglia di andare fino in fondo nelle iniziative intraprese, hanno prodotto mobili spesso singolari, anche brutti, ma pervasi da uno spirito avventuroso che è unico. Tra le infinite "mostruosità" ricordiamo i mobili realizzati in papier mâché, diffusi nel periodo vittoriano in Inghilterra e in America. Sempre in America ebbero molto successo, ma erano apprezzati anche in Europa dopo essere stati presentati all'Esposizione di Londra del 1851, i mobili realizzati con le corna di vari animali nello stile Horn and Antler; a questo stile faceva eco quello della Foresta nera, sviluppatosi principalmente in Svizzera e nei paesi di lingua tedesca, basato sulla rappresentazione ad altorilievo di animali della foresta e dell'orso in particolare.

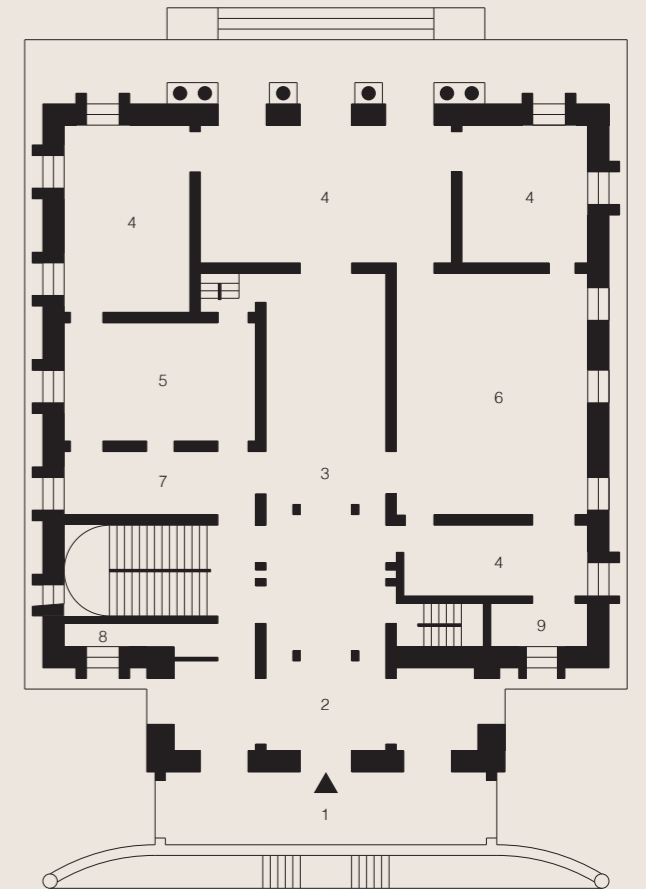
Figure 2.2.2.38 Triumph of Eclecticism





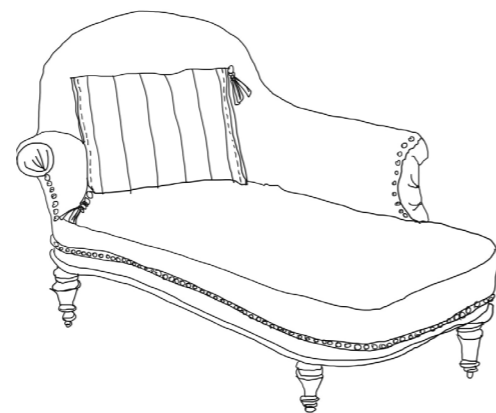
Figure 2.2.2.39 Typical Furnishing Plan of This Period

- Firenze, 1858  
Villa Favard di G. Poggi, piano terra.  
1. Portico accessibile dalle carrozze  
2. Ingresso  
3. Galleria  
4. Salotto  
5. Sala da pranzo  
6. Sala da ballo  
7. Studio  
8. Servizi igienici  
9. Cappella

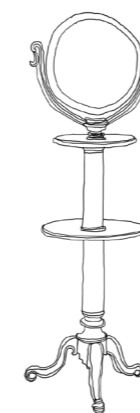




Sconcertante Gaudi  
Poltrona da scrittoio in mogano disegnata da Gaudi verso il 1898 per casa Calvet (Barcellona, Museo Gaudi).

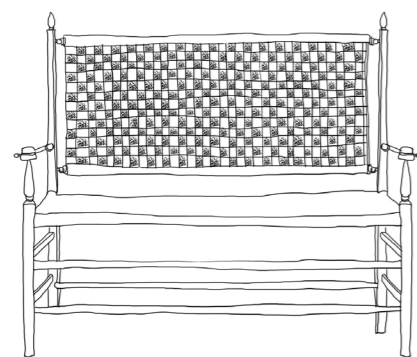


Veduta del salotto della casa di Giuseppe Verdi a Busseto. La dormeuse, lo scrittoio e gli oggetti sono caratteristici delle abitazioni della buona borghesia italiana della seconda metà dell'Ottocento.

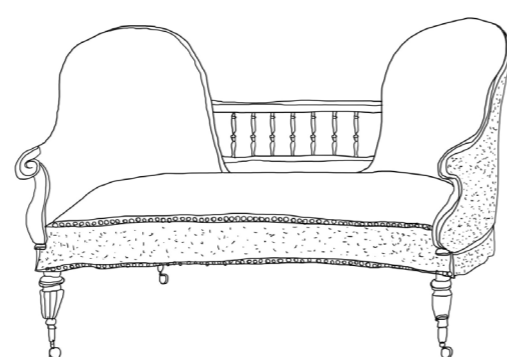


Gueridon con sostegno tornito e fornito di due ripiani circolari, piedi a voluta; sul ripiano superiore è posta una piccola specchiera tonda con movimento a bilico. Italia, seconda metà del XIX secolo.

Figure 2.2.2.40 Typical Furniture of This Period



Moderna riproduzione di un divanetto a due posti in ciliegio tinto di nero, seduta e schienali realizzati con cinghie di canapa incrociate. America, seconda metà del XIX secolo (produzione De Padova).

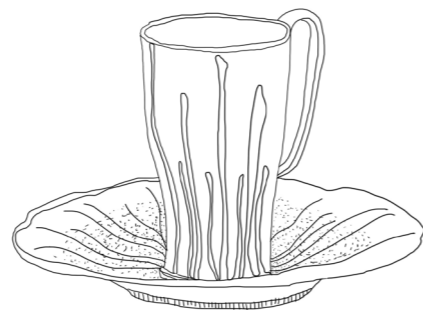


Disegno di un piccolo canapé con i due schienali divisi da una ringhierina. Tratto da Cahier de dessins d'ameublement di Pasquier.

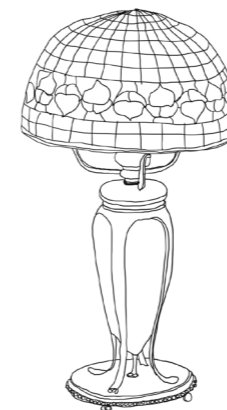


I mobili "intelligenti"  
Scaletta pieghevole da biblioteca in mogano ricoperta un marocchino rosso. Italia, seconda metà del XIX secolo. Il panorama domestico dell'Ottocento è fitto di mobili "intelligenti", spesso brevettati, che uniscono alla funzione primaria un secondo funzionamento o un particolare meccanismo di chiusura.

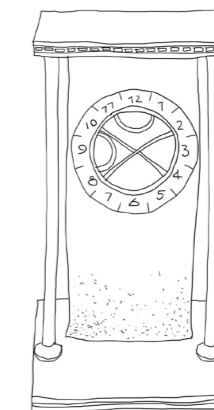
Figure 2.2.2.41 Typical Decoration of This Period



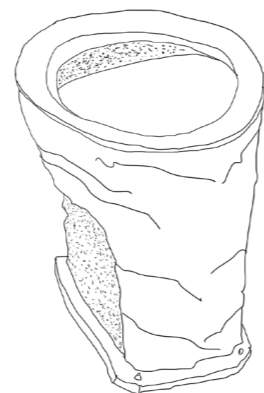
Tazzina e piattino del servizio "Crocus" in porcellana di Meiseen, disegnato da K. Hentschel. Germania, 1896 (Monaco, collezione privata).



Lampada da tavolo in bronzo e vetro realizzata dai "Tiffany Studios". New York, 1900 circa.



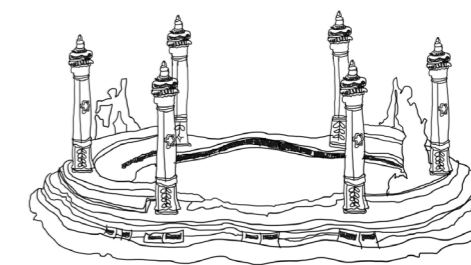
Orologio da tavolo in aceto intarsiato, avorio, madreperla e metallo smaltato disegnato da Olbrich verso il 1902 (Darmstadt, collezione T. Stirtz).



Water closet modello "Unitas" in ceramica, decorato a rilievo con rami di quercia, realizzato da T. Twyford. Inghilterra, 1888 (collezione privata).



Vaso in vetro smaltato, inciso da T. Woodal. Inghilterra, 1885 (collezione privata).



Centrotavola in argento con bordo sagomato e ornato con putti e colonne in malachite; all'interno del bordo è sistemato uno specchio. Germania, fine del XIX secolo.

## • 1900-1950 La Nascita del Design

Nell'ultima decade del XIX secolo, era ormai convinzione di molti che la "modernità" si sarebbe potuta sviluppare solo attraverso un uso razionale e disincantato delle macchine, superando finalmente, dopo tanta confusione, il divario esistente fra arte e tecnica e restituendo una dimensione estetica, non solo etica, alla produzione industriale. "La cavità moderna è fondata sulla macchina; se non lo si ammette, nessun incremento, nessun incoraggiamento, nessun insegnamento in materia d'arte sarà valido", aveva scritto i quegli anni l'architetto inglese C. R. Ashbee. Nello stesso periodo e con queste idee, a Monaco alcuni artisti, architetti e imprenditori tedeschi, decisero, sull'esempio dell'Arts and Crafts di Morris, di fondare la Deutsche Werkstätte (1899), seguita, alcuni anni dopo, dall'associazione del Werkbund (1907) che aveva tra i suoi promotori personaggi particolarmente attivi, quali H. Mathesius e H. van de Velde, attenti conoscitori della situazione inglese e dell'opera i Mackintosh. Nel frattempo anche a Vienna era nata, con fini analoghi a quella tedesca, la Wiener Werkstätte (1903), alla cui guida rimase, per circa un trentennio l'architetto Joseph Hoffmann, allievo, con J. M. Olbrich, di Otto Wagner (1841-1918), figura eminente e artefice, insieme a Peter Behrens, Adolfo Loos (1870-1933) e altri, del delicato passaggio che dalla fase protomoderna ha condotto alla nascita dell'architettura razionale e del design.

Il primo passo verso il nuovo, tuttavia, fu compiuto dagli esponenti dell'Art Nouveau, i quali, rifiutando ogni diretto riferimento agli stili del passato, avevano concentrato la loro attenzione sugli elementi strutturali, interpretati come linee sinuose e scattanti. Tuttavia, gran parte delle correnti di questo stile, che ebbe una diffusione mondiale assumendo in aree diverse nomi diversi-Art Nouveau nell'area franco-belga, Jugendstil nei paesi di lingua tedesca, Liberty in Italia, Modern Style nei paesi anglosassoni ecc.-non sviluppò nuove metodologie progettuali e il rapporto con l'industria rimase ambiguo visto che, per esempio in Francia, i suoi principali esponenti erano in maggioranza artisti-artigiani. Solo van de Velde tentò di organizzare concettualmente i caratteri di questo movimento attraverso una intensa attività teorica e didattica; in seguito la sua ricerca si orientò su posizioni vicine al Razionalismo. L'ambiguità di fondo dell'Art Nouveau fu quella di non aver mai voluto superare completamente il passato, visto che, a un attento esame, al suo interno, erano rintracciabili le suggestioni formali di due stili precedenti: il Gotico-filtrato attraverso l'interpretazione profotunzionalista del francese Eugène Viollet-Duc (1814-1879), i cui scritti erano consistetti fondamentali da van de Velde e dai suoi amici - e il Rococò. Nel 1899 il critico K.Scheffler sul "Deutshes Wockenblatt" scrisse "..." L'Art Nouveau, va dunque interpretata con l'esperienza conclusive della lunga stazione storicistica, e non come il primo stile moderno. Ma se ciò è vero per la maggior parte delle sue espressioni, non lo è per tutte; infatti le radici del Razionalismo passano proprio attraverso l'Art Nouveau, in particolare nella corrente inglese e nell'opera del suo massimo esponente, Mackintosh, cui spetta il merito di

aver liquidato un decorativismo che, superata l'iniziale fase innovativa, si avviava a diventare superficiale e ripetitivo. Mackintosh, scegliendo la linea retta al posto di quella curva, influenzò fortemente la scuola di lingua tedesca, lasciandosi alle spalle, definitivamente, ogni riferimento al passato e indicando in modo chiaro e inequivocabile una "possibile" estetica della modernità.

Il dibattito sulla produzione artistica, nei primi decenni del secolo, si fondava su una dicotomia che vedeva, da una parte, la progettazione, interpretata come processo mentale fondamentale, progressivo e artisticamente autonomo, e dall'altra, l'espressione che, "liberata" attraverso i movimenti artistici d'avanguardia, aveva assunto modi fortemente individualistici, anarchici e provocatori, con l'intento dichiarato di uscire dai limiti dell'arte pura, ritenuta troppo augusta, per entrare prepotentemente nella vita. Gli stessi appellativi dei monumenti-scelti liberamente o affibbiati per derisione-evocavano concetti e gusti i cui significati erano in aperta opposizione alla normalità borghese, evidenziando aspetti eccentrici ed eccessivi per sottolinearne la diversità: Futurismo, Cubismo, Dadaismo, Metafisica, Espressionismo, Costruttivismo, Suprematismo, Surrealismo, Neoplasticismo ecc.

Dopo la prima guerra mondiale ci si rende conto che non soltanto è tramontata, e per sempre, l'immagine di un'epoca, ma con essa si sono perduti anche i criteri fondamentali-estetici, scientifici, economici e politici - su cui la società stessa si fondava e che ora dovevano essere ridefiniti. Nelle opere d'arte d'avanguardia, come nella scienza, mutano le concezioni dello spazio e del tempo: quadri, sculture, architetture, mobili e oggetti, non distinguono più tra interno ed esterno, davanti e dietro; il tempo non è più un valore assoluto ma relativo: un continuum infinito che si può attraversare, rallentando o accelerando, in tutte le direzioni, anche grazie al cinema. Le superfici, che fino a qualche anno prima definivano lo spazio, racchiudendolo, ora vengono disposte dinamicamente, decontestualizzando ogni loro funzione, oppure diventavo trasparenti. Una interessante applicazione di queste idee la troviamo in uno dei primi film di Alfred Hitchcock, The Lodger (1926), nel quale di regista inglese, per materializzare la presenza inquietante di un uomo sospettato di omicidio che cammina nella stanza al piano superiore di una casa, rende il pavimento trasparente, mostrando alle persone del piano sottostante l'oggetto delle loro paure.

Lo spazio urbano diventa il luogo in cui si scontrano tutte le contraddizioni: la città, che d'ora in poi dovrà essere pensata solo per il futuro e per milioni di abitanti, non è più a misura d'uomo; la macchina si appropria della modernità reclamando il ruolo di protagonista assoluto, automatizzando comportamenti, funzioni e servizi; si ricordi, in proposito, la visone pessimistica che della città del futuro ha dato Fritz Lang nel film Metropolis (1927). Gli urbanisti, investiti da responsabilità e poteri che

nel passato spettavano solo ai grandi della storia, ai fondatori di città, si trasformano in economisti, politici, sociologi ed educatori. Le Corbusier, uno dei teorici più attivi e intransigenti, estensore dell'ordine del giorno al primo congresso degli architetti moderni del 1928, definisce la casa una machine à habiter ma, al pari degli architetti rinascimentali, pone alla base di questo sistema il Modulor, un codice parametrico che mutua le dimensioni degli edifici partendo da quelle dell'uomo.

#### Architettura d'Interni

Uno dei caratteri della nuova architettura a cavallo tra i due secoli, fu una diversa organizzazione della planimetria; era opinione comune, infatti, che il superamento della rigida simmetria degli interni e delle facciate degli edifici, non potesse passare se non attraverso una più libera distruzione degli ambienti, procedendo dall'interno verso l'esterno. Un esempio di questo processo ce lo offre la casa che Olbrich si costruì nel 1900 a Darmstadt, nell'ambito della colonia degli artisti voluta dal principe Ernesto Ludovico d'Assia, per la quale l'architetto viennese aveva realizzato quasi tutte le abitazioni. L'edificio, pur nella sua rigida volumetria, riscatta alcune evidenti contraddizioni-il tetto simbolicamente avvolgente e protettivo - modulando il disegno delle facciate con un ordine libero e lieve, quasi giocoso, tipico dell'opera di Olbrich. L'interno, caratterizzato da una certa libertà compositiva, ha il suo sviluppo principale nella hall illuminata da una grande finestra quadrettata; meno riuscito il camino, che riproduce, nel suo complesso apparato scenografico, e in modo forse troppo colorito, il profilo asimmetrico del tetto.

Quando, nel 1905, iniziano i lavori del palazzo Stoclet a Bruxelles, capolavoro di Joseph Hoffmann, molte cose erano già cambiate. Questo edificio fu commissionato a Hoffmann dal ricco banchiere Stoclet, che lo lasciò libero di esprimersi senza condizionamenti e, pare, stanza limiti di spesa. L'aspetto geometrico della casa, che è anche il suo costoso codice linguistico, è dovuto agli spigoli in bronzo per segare graficamente i volumi, rivestiti in marmo norvegese. Negli interni, gli ambienti di rappresentanza- come la sala da pranzo rivestita in marmo, legni pregiati e decorata dai lussureggianti mosaici di Gustave Klimt (1862-1918)-sembrano meno innovativi rispetto alle zone private e di servizio, quali lo spogliatoio della signora, caratterizzato dal bicromatismo delle quadrettature che rimandano ai nitidi prospetti del palazzo, e la cucina, con le raffinate relazioni tra il reticolato delle piastrelle, che rivestono le pareti e il soffitto, e il disegno a scacchiera del pavimento. Un'eco di queste atmosfere hoffmaniane, trattate con una certa ironia e già quasi Déco, si possono trovare nel film di Ernest Lubitsch Die Austernprinzessin del 1919.

Il palazzo Stoclet non era ancora terminato, quando un nuovo edificio segnò, con intransigenza ed efficacia una ulteriore avanzamento del moderno. La casa Steiner

(1910), costruita a Vienna da Adolf Loos, è considerata il primo edificio razionalista dell'architettura europea, la cui influenza nei confronti dei giovani architetti del tempo, Gropius, Le Corbusier, Oud e altri non fu priva di conseguenze. L'edificio, infatti, è caratterizzato dalla totale assenza di ornamento e dalla eliminazione di tutti gli elementi non necessari alla struttura; le finestre appaiono come fori squadrati, le superfici sono lisce mentre la copertura piana è segnata da un leggero profilo aggettante. Gli interni seguono lo stesso criterio di semplicità, con il soggiorno suddivisibile, mediante un sistema di tende scorrevoli, in una serie di ambienti più piccoli destinati al pranzo, alla musica e al salotto; il collegamento con la zona notte, ai piani superiori, è realizzato con due scale, una delle quali circolare.

Il processo di accelerazione provocato dalla guerra, l'influenza del l'insegnamento del Bauhaus e il dilagare dei movimenti artistici basati sull'uso delle forme geometriche e sua progettazione, determinano una crescita esponenziale di proposte sempre più innovative e dirompenti. Il movimento olandese del Neoplasticismo, che aveva tra i suoi esponenti maggiori i pittori Mondrian e Van Doesburg, e gli architetti Oud e Rietveld, esprime con la casa Schröder(1924), costruita a Utrecht da Rieveld, il suo manifesto se non il suo capolavoro. La scomposizione dei piani, tipica del movimento, fa perdere all'edificio il suo aspetto di contenitore chiuso, sviluppando uno spazio dinamico dove interno ed esterno, trattati allo stesso modo, assumono connotazioni ambigue e indefinite; gli elementi strutturali, quali setti verticali, orizzontali e piani sono scomposti, decontestualizzati e dipinti con i colori primari del bianco, rosso e blu.

In Italia, un esempio di architettura d'interni paragonabile alle espressioni più avanzate dell'avanguardia europea è sicuramente la casa Zampini (1925) a Esanatoglia di Ivo Pannaggi, sensibile più alle sollecitazioni del Neoplasticismo che a quelle del Futurismo, ma rimane un episodio isolato oltre che non completamente riuscito. Di maggior interesse sono gli apporti della corrente razionalista il cui rappresentante più illustre è Giuseppe Terragni (1904-1943) del quale ricordiamo la villa Bianca (1936) a Seveso, in cui sono riscontrabili gli echi della lezione di Mies van der Rohe.

#### Le Decorazioni

I colori scuri, i fitti disegni floreali e gli stucchi che avevano caratterizzato le pareti negli ultimi decenni del XIX secolo, tendono man mano a trasformarsi. I colori si attenuano e l'intonaco bianco o in toni pastello, nel corso del cinquantennio, finiranno per prevalere diventando, dalla fine degli anni venti in poi, i codici-colore degli interni razionalisti. Le pareti dipinte non sono sempre lisce, Lidia Morelli, nel suo libro La casa che vorrei avere (1931), che ebbe larga diffusione in Italia,



ci documenta in proposito, sulle ultime mode europee: "Una tecnica ora adottata in case moderne inglesi è di strisciare per il lungo, sull'intonaco ancor fresco, un pezzo di carta dura attorcigliata. Le rughe e le pieghe diseguali della carta producono strane e vive mazzature sul fondo". I tessuti, sono riservati alle case dell'alta borghesia, specialmente quelle che disdegnano la freddezza della nuova decorazione; le carte da parati, invece, sono sempre più diffuse, visto che ormai la produzione industriale ne ha notevolmente abbassato i costi, offrendo allo stesso tempo una grandissima varietà di decori a disegni geometrici, a fiori o a motivi astratti. L'Art Déco recupera la moda dei grandi panneggi alle pareti, elaborando una decorazione lussureggiante con colori forti e gioiosi. In America, dalla metà degli anni trenta, negli ambienti moderni, in particolare nei soggiorni, a fianco delle superfici dipinte vengono inserite pareti non intonacate per mettere in evidenza i mattoni o le pietre squadrate.

I soffitti sono progressivamente liberati da ogni decorazione e lasciati bianchi, a volte privi anche di lampadario, visto il diffondersi di luci a incasso, appliques e di lampade da terra che il nuovo design produce in svariati modelli, preferendo diversi punti luce a quello unico centrale. Negli ambienti moderatamente moderni, o tradizionali, non mancano cenni, magari semplificati, agli stili del passato con l'uso di coperture a volta, a cassettoni o con le travi a vista.

I pavimenti, seguendo i tradizionali criteri del livello sociale delle abitazioni, potevano essere in marmo, con motivi a fasce e disegni geometrici, in parquet o in mattonelle, disposte, nei primi decenni del secolo, a scacchiera o a formare semplici motivi geometrici; la produzione di linoleum stampato, di facile messa in opera e poco costoso, permise alle classi meno abbienti di simulare pavimenti in marmo, parquet e piastrelle particolarmente decorate. Continuò l'uso di stendere sul pavimento stuoie e tappeti, piccoli e grandi, che negli anni fra le due guerre potevano essere molto colorati e con disegni astratti; negli stessi anni si diffuse anche l'uso di coprire il pavimento con una moquette a tinta unita.

## La Distribuzione

La concezione della casa ottocentesca, e in particolare la sua distribuzione, si è configurata distillando comportamenti secolari allo scopo di definire, al di là degli stili e delle mode, ambienti sempre più intimi e comodi. Illuminare una stanza con una finestra tradizionale o grande come l'intera parete, non riguarda soltanto la quantità di luce che entra nella stanza, ma costringe a comportamenti diversi da quelli cui si è abituati. Se una casa non è suddivisa in stanze ma dispone di un unico ambiente polifunzionale e privo di divisori, chi la abita deve cambiare il suo modo di vivere. Questo vale anche per l'arredamento, dove una particolare disposizione dei

mobili può ingenerare forme di rigetto. Con l'architettura moderna si interrompeva il tacito accordo che per secoli aveva legato gli archetti ai loro committenti: separare la forma dalla funzione; la creazione artistica riguardava solo la forma, raramente coinvolgeva i comportamenti, i cambiamenti dovevano avvenire senza traumi, con spostamenti naturali e quasi impercettibili, magari diluiti nella superficiale frivolezza delle mode.

La stanza da letto, che rimane sempre un luogo arredato con attenzione, perde progressivamente d'importanza, restringendo la sua funzione al solo riposo notturno; dopo la prima guerra mondiale, infatti, questa camera e gli eventuali servizi annessi, guardaroba e bagno, saranno indicati dai progettisti come "zona notte". Nelle abitazioni economiche e popolari, la camera da letto può ridurre al minimo le sue dimensioni proprio perché utilizzata solo per dormire.

Il salone si trasforma, anche nelle case più signorili, nel più moderno soggiorno, e se nella distribuzione ottocentesca il primo era sistemato lontano dall'ingresso, il secondo, con un uso che viene dall'America, può anche assumere le funzioni del vestibolo. Il soggiorno, tuttavia, non è solo la moderna versione del salone, in esso sono presenti anche funzioni un tempo separate: salotto, angolo bar, biblioteca e, non di rado, camera da pranzo. Derivato dall'americano living room, il soggiorno diventa sempre più il luogo in cui si vive durante il giorno, ci si incontra per parlare ma anche per godersi gli spettacoli, infatti, l'arrivo in casa prima del fonografo, poi della radio e infine della televisione, fanno diventare questo spazio una sorta di teatrino domestico frequentato anche da quei vicini che non possiedono ancora queste meraviglie della tecnica.

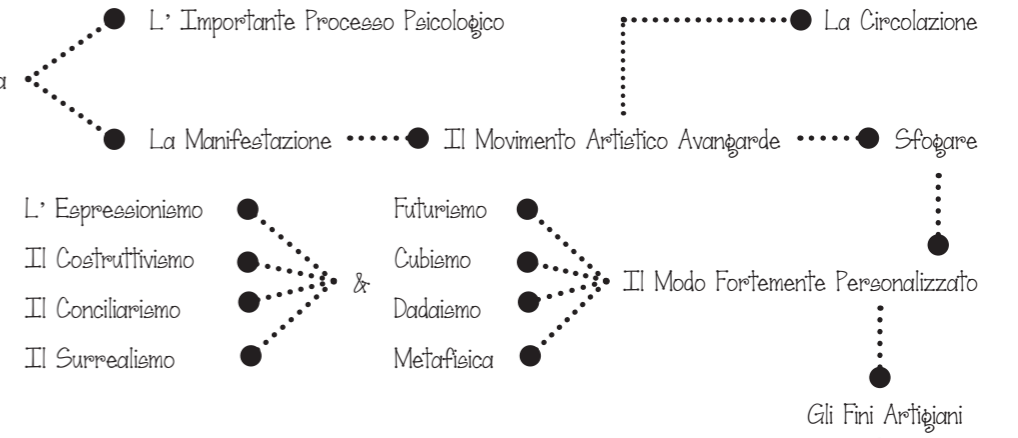
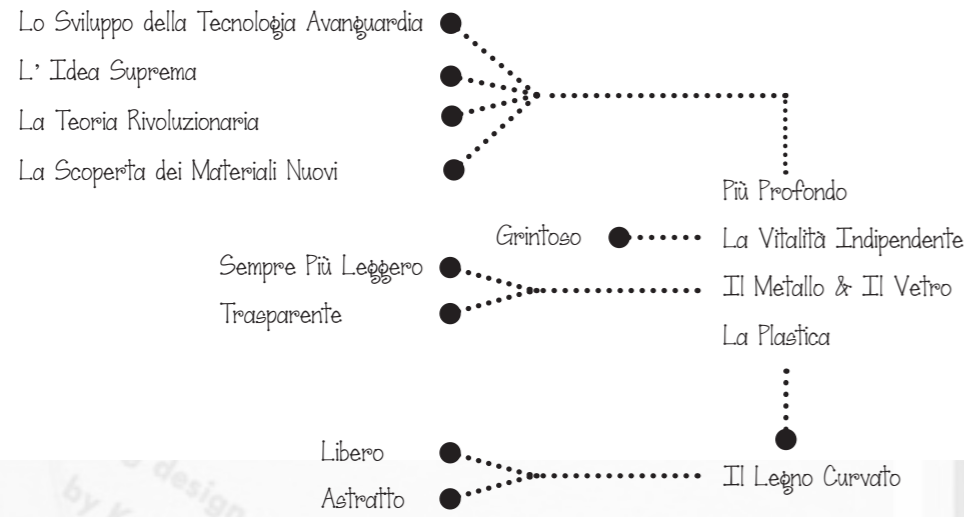
Anche se destinati alle abitazioni degli operai, gli studi e i progetti per alloggi minimi, nei quali la prefabbricazione e la concentrazione delle funzioni avevano una grande importanza, furono utilizzati per risolvere i problemi anche delle case borghesi. La standardizzazione dei servizi e l'uso degli elettrodomestici per semplificare il lavoro, trasformò la cucina, soprattutto, e il bagno in locali ad alta concentrazione tecnologica. Il frigorifero entrerà nelle case a partire dagli anni venti, la lavastoviglie, presente in America fin dal 1910, diventerà un prodotto commerciale negli anni trenta, dopo la guerra, negli anni quaranta, infine, si diffuse in tutta Europa la cosiddetta cucina "all'americana" composta da elementi modulari con gli elettrodomestici incorporati. Un importante contributo italiano, che allineava questo paese alle ricerche più avanzate del settore, americane e tedesche, fu "La casa elettrica", presentata con successo all'Esposizione di Monza del 1933 e realizzata del "Gruppo 7", un nucleo formidabile di giovani architetti composto da Figini, Pollini, Bottoni, Libera e Frette.

## I Mobili

Questo cinquantennio è il periodo in cui i mobili si trasformano più profondamente che in altre fasi della storia. Contribuiscono, a tale rapido mutamento, l'azione simultanea di molteplici fattori quali lo svilupparsi di raffinate tecnologie e la scoperta di nuovi materiali, l'elaborazione di teorie rivoluzionarie nella concezione del tempo e dello spazio e, infine, il primato che assume la progettazione, e quindi la ricerca e la sperimentazione, nella realizzazione dei mobili, la cui produzione seriale non è più discussa. Lo spazio interno delle abitazioni, un tempo interpretato come una scatola chiusa, acquista progressivamente una autonoma vitalità, animandosi con scorci e punti di vista diversificati e imponendo ai mobili ruoli e significati alternativi rispetto a quelli di un tempo. La mobilia, con l'uso delle strutture metalliche e il vetro, diviene sempre più leggera e trasparente, mentre la plastica e il legno curvato permettono di plasmare forme sempre più libere e quasi astratte.

Figure 2.2.2.42 Birth of Design





# la Nascita del DESIGN

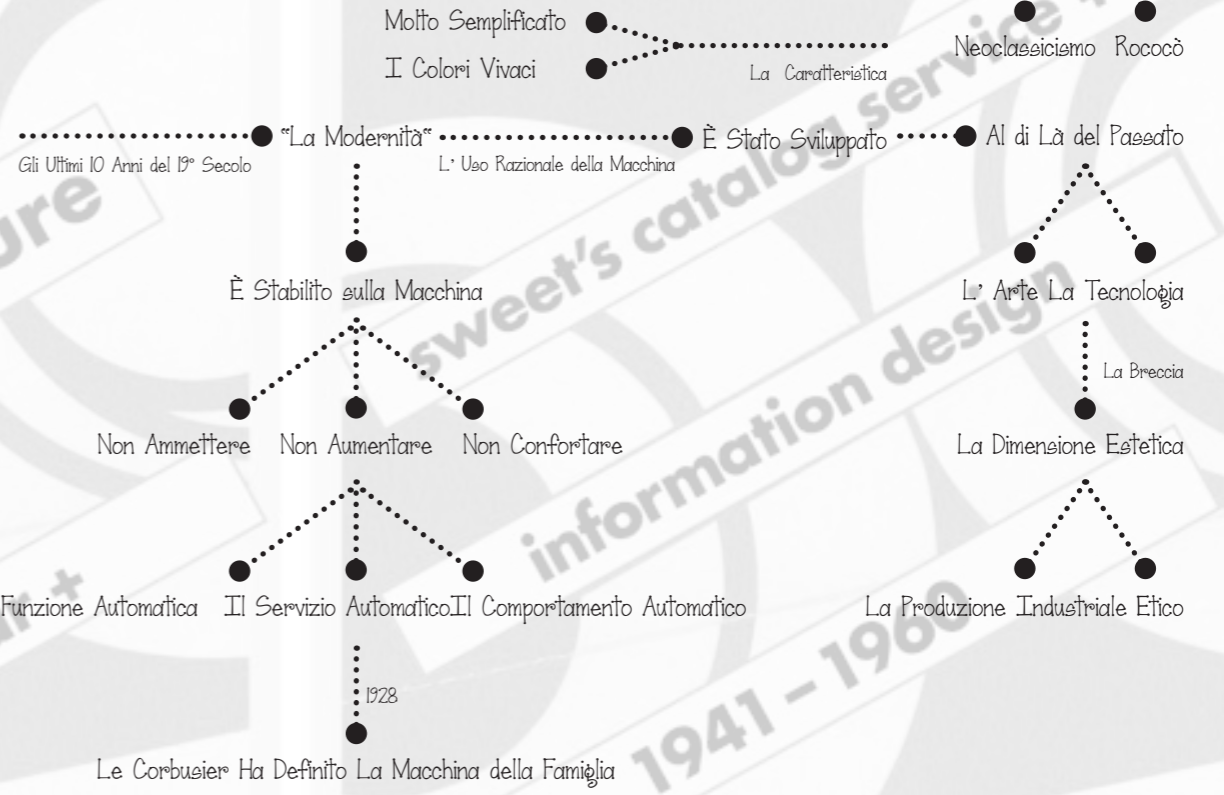
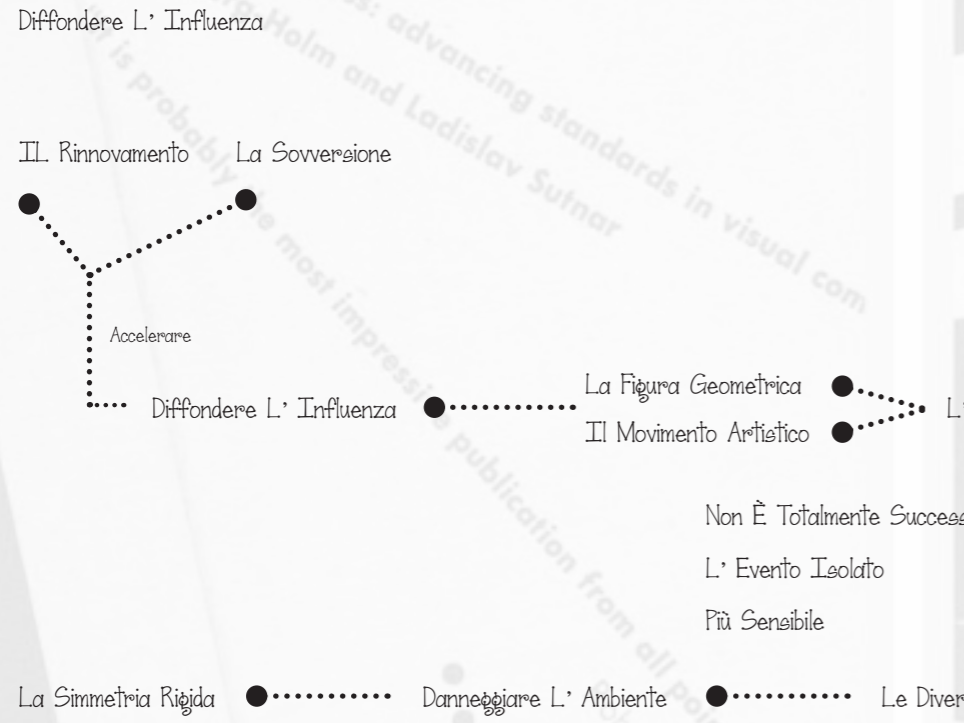
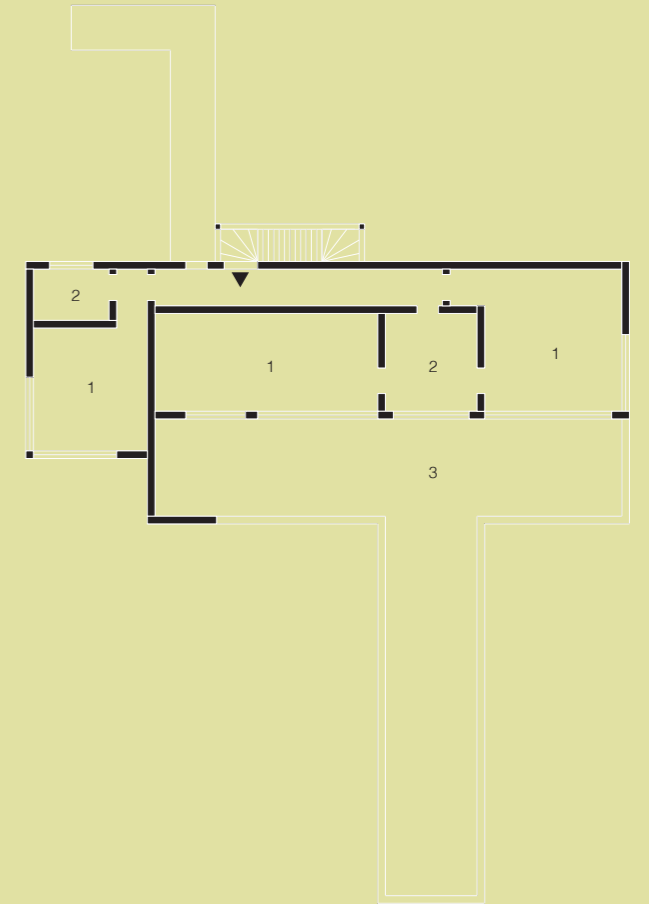


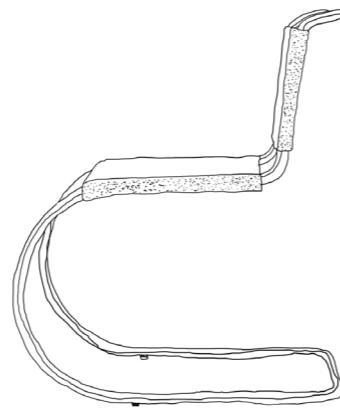
Figure 2.2.2.43 Typical Furnishing Plan of This Period

Chexbres (Vaus), 1927  
Villa di A. Sartoris, terzo piano.  
1. Camera da letto  
2. Servizi igienici  
3. Terrazzo

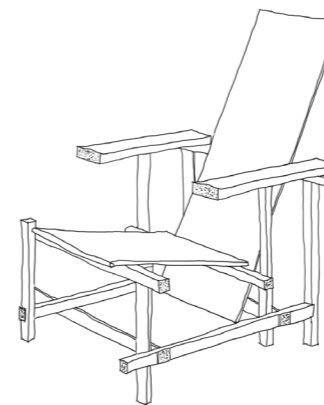




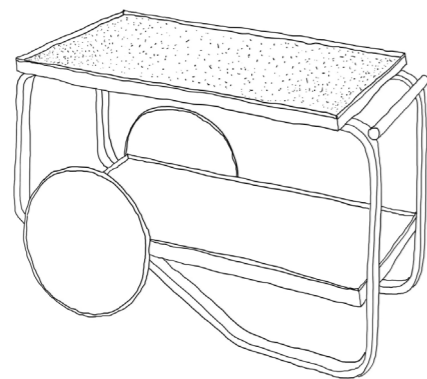
Le molte vite della "Windsor"  
Poltrona "Peacock" disegnata da H. J. Wegner nel 1947 per essere esposta in una mostra in Olanda. Il designer danese si era ispirato alla classica "Windsor", e questo fu il nome che volle darle; tuttavia fu subito chiamata "Pracoch" a causa dello schienale che ricorda appunto la ruota del pavone (produzione J. Hansen).



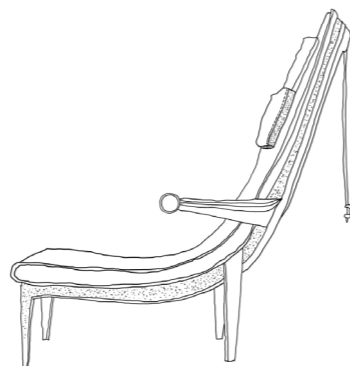
Sedia in tubolare d'acciaio, progettata da Mies van der Rohe nel 1927 (produzione Alivar).



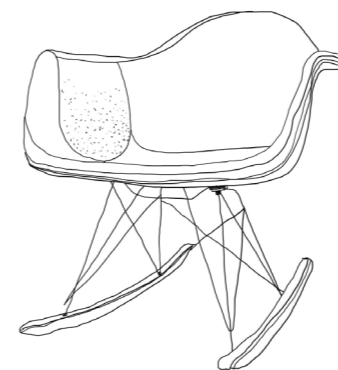
Poltroncina "Red and Blue" in faggio dipinto progettata da G. T. Rietveld nel 1918 (produzione Cassina).



Carrello in legno di betulla curvato, disegnato da A. Aalto nel 1935 (produzione Artek).



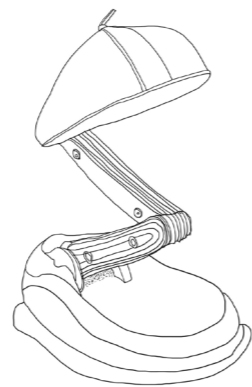
Poltroncina "Senna" realizzata da G. Asplund per il padiglione svedese nell'Esposizione di Parigi del 1925 (produzione Cassina).



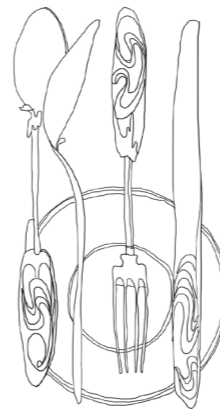
Sedia a dondolo in poliester e struttura metallica su pattini in legno, disegnata nel 1950 da C. Eames (produzione H. Miller).

Figure 2.2.2.44 Typical Furniture of This Period

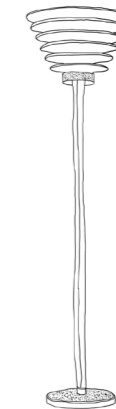
Figure 2.2.2.45 Typical Decoration of This Period



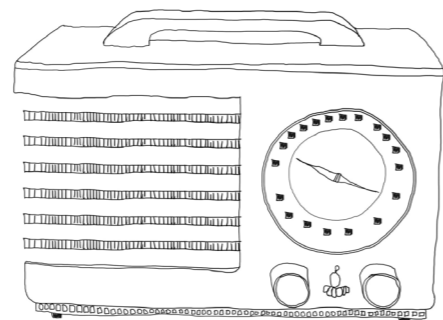
Lampada da tavolo ripiegabile "Jumo" con il corpo in resina urea-formaldeide stampata. Francia 1945.



Progetto di piatto e posata di A. Mucha, tratto dal suo volume Documents décoratifs, pubblicato a Parigi nel 1902.



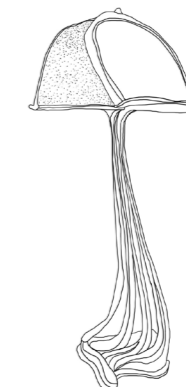
Lampada da terra disegnata da G. Ponti nel 1932 (produzione Fontana Arte).



Apparecchio radio portatile in bachelite costruito dalla fabbrica americana Emerson verso il 1930.



Nuovi decori per la porcellana  
Bricco in porcellana per la cioccolata realizzato nel 1929 dalla Lehmann & Sohn, Kahla, Thüringen.  
Queste porcellane, decorate a spruzzo, ebbero molto successo, alla Fiera di Lipsia del 1929.



Leggio girevole in legno scolpito di A. Charpentiere. Francia, 1901 (Parigi, Musée des Arts Décoratifs).

## • 1950-2000 Dal Moderno Al Postmoderno

Gli ideali del Razionalismo, interpretati fin dal loro apparire in chiave "taumaturgica", in quanto ritenuti capaci di colmare le diseguaglianze sociali e culturali della società industriale, con la fina della seconda guerra mondiale iniziano la loro fase discendente, essendo falliti gran parte degli obbiettivi a cui molti avevano generosamente creduto. Questi ideali, oltre tutto, erano risultati funzionali al sistema tecnologico-capitalistico che avrebbero voluto condizionare, diventandone parte integrante, e trasformando, infine, la "filosofia del progetto" in una più prosaica, anche se corretta, pratica professionale. Il mondo nuovo che si pensava di costruire, sfuggiva a ogni controllo, facendosi sempre più complesso: i dubbi e le angosce aumentavano con un ritmo molto più frenetico di quante certezze si potessero raggiungere. La divisione del pianeta in due blocchi contrapposti, la guerra fredda, la paura di uno scontro nucleare hanno segnato indelebilmente gli anni cinquanta; la ricerca del nuovo e la riluttanza a abbandonare formule ormai largamente accettate si sono espresse in un disagio esistenziale, a tratti schizofrenico, di cui l'arte, nel suo complesso, ha dato straordinaria ed esplicita testimonianza.

Molti erano i problemi da risolvere: innanzitutto il rapporto con la storia, che la "modernità" aveva liquidato relegandole un ruolo puramente museale e che invece si era drammaticamente riproposto nel dopoguerra con la necessità di ricostruire edifici storici e città intere; poi il ruolo delle avanguardie, disperse dal conflitto e in via di ricostituzione senza avere ben chiara la direzione da prendere; infine il problema storiografico, per le carenze con cui gli storici moderni avevano analizzato e ricostruito il passaggio tra l'eclettismo ottocentesco e il funzionalismo di questo secolo, che appariva, invece, ben più articolato e complesso di come era stato descritto.

Negli anni cinquanta, il progressivo abbandono dell'International Style-che rimase appannaggio soprattutto dei grandi studi americani-ebbe origine dalla necessità, da parte dei giovani architetti, di ritrovare le proprie radici con il ritorno alle tradizionali locali, come premessa alla ricerca di valori concreti e forse di nuovi linguaggi. Si formarono così alcune correnti nell'architettura, nel design e nell'arredamento quali: il Bay Region Style californiano; il Neorealismo italiano, parallelo al fenomeno cinematografò, in cui si tentava un recupero, anche antropologico, delle forme dell'edilizia vernacolare, seguito, verso la metà degli anni cinquanta, dal Neo-Liberty, un movimento che, per primo, e non senza scandalo, fece espliciti riferimenti agli stili storici; il New Empirism scandivano; infine, il cosiddetto New Brutalism inglese.

Ma non sono soltanto immagine delle città e le forme degli oggetti a cambiare, è lo stile e la qualità della vita che mutano, rapidamente e in profondità, trasformando la società industriale in società "massmediologica". Se i cinquanta sono stati gli anni del cinema, dagli anni sessanta in poi sarà la televisione a o ritentare e determinare

il gusto, le mode e i consumi di miliardi di persone, che si avviavano a guardare, contemporaneamente, gli stessi programmi in tutto il mondo.

Il postmoderno, non si configura come uno stile e forse neppure come un movimento-visto che in questo contesto si sono riconosciute o sono state inserite figure molto diverse tra loro, fra cui anche alcuni dei padri del funzionalismo come il Le Corbusier delle ultime opere o Philips Johnson, allievo e collaboratore di Mies - ma è piuttosto una condizione esistenziale che influenza il processo progettuale destrutturalizzandolo: insofferenza verso le regole codificate, manierismo linguistico ed estrema libertà compositiva, indifferenza tra cultura "alta" e "bassa", fortissima connotazione comunicativa che trasforma spesso gli edifici, gli interni domestici e i mobili in veri e propri "segnali" da interpretare. Assai vasta è la schiera dei progettisti che possono essere definiti postmoderni, tra questi citiamo gli americani Charles Moore, Paul Rudolph, Robert Venturi, il gruppo dei "five architects" composto da Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier; gli italiani Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Ettore Sottsass e il gruppo Memphis, Piero Sartogo; gli inglesi James Stirling, Charles Jencks; l'austriaco Hans Hollein.

Negli anni novanta, infine, la rivoluzione informatica, iniziata in sordina fin dagli anni cinquanta, sta producendo cambiamento epocali nella progettazione, il primo segnale è stato l'aver costretto tutti i progettisti a abbandonare, non senza resistenze, il tavolo da designo per il computer. Il mezzo elettronico è destinato a modificare profondamente la filosofia del progetto perché la sua utilizzazione non è neutrale, come nel Quattrocento non fu neutrale l'impiego della prospettiva in tutte le arti. Il computer offre inedite possibilità concettuali e allarga, attraverso sofisticate forme di rappresentazione quali la tridimensionalità, l'animazione e la realtà virtuale, le scelte operative dei progettisti con cottoli tecnologici e verifiche formali e strutturale immediati; per mettendo, inoltre, una completa comunicazione del progetto al committente prima della sua realizzazione.

### Architettura d'Interni

Il complesso rapporto tra la forma della città e l'architettura d'interni, comincia a essere studiato solo a partire dalla prima metà dell'Ottocento dai grandi utopisti Owen e Fourier, nei cui progetti la città era diretta emanazione del nucleo abitativo; le successive grandi trasformazioni urbane di Parigi, Londra, New York ecc. tendono a ignorare il problema, facendo prevalere i criteri specifici degli assi viarii, dell'espansione controllata e del decoro senza connetterli direttamente alla forma e alla qualità dell'architettura residenziale, ancora legata a tipologie tradizionali. All'inizio del Novecento, col moltiplicarsi degli studi alloggi economici e popolari, gli architetti maturano il convincimento che dalle nuove concezioni abitative debbano

scaturire anche nuove tipologie urbane; nascono così idee e progetti di città alternative alla città "storica": tra le più significative citiamo la "città giardino" (1898), elaborada da E. Howard ai cui criteri si rifaranno, in Inghilterra, le numerose città satelliti costruite nel dopoguerra, e la cité industrielle (1901) per 35.000 abitanti, di Tony Garnier (1869-1948), in cui sono anticipati molti precetti dell'urbanistica funzionalista.

Negli anni cinquanta, la disciplina urbanistica assume una maggiore articolazione con l'introduzione di concetti quali l'urban design e il town design, livelli intermedi di intervento tra la dimensione urbana e l'architettura. In tale contesto, privilegiando l'aspetto tecnologico, l'architettura abbandona le tipologie tradizionali per assumere una dimensione macrostrutturale; la città si sviluppa elaborando nuovi segni urbani, le cui premesse teorico-formali si ritrovano in alcune opere di Le Corbusier, quali il viadotto residenziale del piano di Algeri (1930-1934) e le diverse unità d'abitazione costruite tra il 1945 e il 1961, e nelle megastrutture reticolari di R. B. Fuller e K. Wachsmann.

Queste nuove tipologie, spesso fantasiose e avveniristiche, impongono radicali trasformazioni all'architettura d'intenti e al modo di abitare, dal momento che l'articolazione spaziale e la distribuzione degli ambienti dipendono integralmente dal contesto formale dell'edificio nel quale il nucleo abitativo è inserito. "Principio fondamentale dell'abitare è sempre stato la necessità della casa per l'essere umano, principio che dev'essere rivisto alla luce della possibilità di aumentare la mobilità personale e del progresso tecnologico. Tutto è probabile. Emerge il rifiuto della permanenza e della sicurezza nella casa mentre cresce la curiosità e il desiderio di conoscere: potrebbe uscire un mondo un movimento come le prime società nomadi". Con queste note, pubblicate sulla rivista radicale "Architectural Design"nel 1966, David Greene, del gruppo Archigram, illustrava un suo progetto di casa mobile, la Living-pod, a metà strada tra l'happening e il fumetto di fantascienza.

Tra le numerose proposte, elaborate a cavallo degli anni cinquanta e sessanta, che destarono grande interesse-e altrettanta avversione-citiamo i grandi edifici cilindrici residenziali del progetto non realizzato per Philadelphia (1956) di Luis Khan (1901-1974), che anticiparono la tendenza macrostrutturale, il sistema "midollare" elaborato da Kenzo Tange per il piano di Tokyo (1960), le macrostrutture pop Plug-in City (1964) e Instant City (1969) di Peter Cook del gruppo inglese Archigram, l'habitat (1967) scatolare di Moshe Safdie costruito per l'Expo di Montreal, gli edifici-ponte di Arata Isozachi, "la città sopra la città" di Yona Friedman ecc. Negli anni settanta la dimensione megastrutturale viene progressivamente abbandonata - da questa si svilupperà in anni più recenti la tendenza supertecnologica dell'hi-tech-tuttavia non mancheranno episodi che si riallacciano a quelle esperienze, come il complesso

residenziale di Corviale (Roma), che si sviluppa in un unico corpo di fabbrica lungo un chilometro, realizzato da Mario Fiorentino tra infine polemiche verso il 1982.

### Le Decorazioni

A fianco i soluzioni che continuano la tradizione del moderno, riconoscibili da un uso molto parco del colore e da una particolare predilezione per il bianco, con le pareti lasciate possibilmente nude o decorate con pochi quadri, oppure vivaccizzate da nicchie contenenti oggetti decorativi e piccole sculture, la decorazione interna, alla fine degli anni cinquanta, si anima progressivamente con l'inserimento di colori più decisi ed esasperando l'accostamento di superfici levigate a materiali non rifiniti - mattoni a vista, pietre squadrate rozzamente ecc. - che, accentuando i contrasti, tendono l'ambiente domestico meno neutro. Negli anni sessanta l'organica continuità morfologica dell'interno con l'esterno, individuato fino ad allora con le schiette forme della natura, muta profondamente, trasformando lo spazio privato, da sempre considerato un luogo intimo e tranquillo, in un palcoscenico esistenziale disseminato di forme, segnali e colori: specchi virtuale dell'immagine fantasmagorica e artificiale della città.

La vistosa decorazione delle pareti con motivi geometrici di uso optical art, trompe-l'oeil o composizioni astratte che spesso invadono il soffitto, le pareti vicine e il pavimento, tende ad annullare la percezione spaziale degli ambienti; i quadri, sempre utilizzati per il loro efficace impatto decorativo, sono quasi sempre di grandi dimensioni oppure, se sono piccoli, vengono raggruppati, di solito ordinatamente, a occupare ampie zone delle pareti; ma non sono soltanto i dipinti a decorare gli ambienti, infatti dall'inizio degli anni sessanta inizia la moda di incorniciare i manifesti di mostre, spettacoli, concerti, film ecc. Negli arredamenti più radicali degli anni settanta, con un effetto particolarmente scenografico, la parete può tornare a essere bianca e animarsi con proiezioni fotografiche di paesaggi, cascate o edifici stoici. In questi ultimi anni, i colori sono tornati chiari, accostati spesso con piccole variazioni di tono, le superfici presentano leggere mazzature o sono lavorate con tecniche raggiante come quelle dello stucco veneziano, ma spesso questi effetti sono ottenuti più facilmente utilizzando delle carte da parati che li riproducono alla perfezione. Anche l'illuminazione è utilizzata in funzione decorativa; praticamente scomparsi-o molto rinnovati-i lampadari posti al centro delle stanze, si creano numerosi punti luce con lampade, in genere piuttosto grandi, che si trasformano spesso in "oggetti-luce" se non in vere e proprie sculture. Per sottolineare l'aspetto artificiale e notturno delle decorazioni luminose si utilizzano anche i coloratissimi tubi al neon, forgiati spesso in modo fantasioso, con figure o scritte, e appesi alle pareti come le insegne delle birrerie e dei drugstores.



Per i pavimenti si continuano a utilizzare, a seconda delle situazioni, i materiali tradizionali quali il cotto, il marmo, il gres e la moquette ecc. mentre il parquet, ancora molto usato negli anni cinquanta, è progressivamente accantonato - per essere poi riproposto negli anni ottanta, anche in seguito alla diffusa moda ecologista - a favore di altri materiali che permettono di ottenere colori particolari o un efficace coordinamento con la decorazione delle pareti e del soffitto. Negli anni sessanta e settanta, la propensione per i forti contrasti cromatici e l'esigenza di valorizzare quei mobili, in genere di plastica, dai colori squillanti hanno spesso fatto preferire un pavimento dalle tonalità molto scure; successivamente, i colori si sono fatti più chiari e brillanti, i motivi decorativi hanno considerevolmente ampliato il repertorio formale e a fianco di nuove proposte si è fatto sempre più attento il recupero di forme stilistiche del passato, reinterpretate in genere con divertita ironia e un dichiarato gusto per la citazione. Il tappeto, ancora molto usato, assume spesso connotazioni specificatamente pittoriche, oppure mostra motivi molto semplici e ripetitivi con un uso di colori allegri e brillanti.

## La Distribuzione

"I nostri stessi luoghi, come le nostre vite, non sono legati in uno spazio continuo. Il nostro ordine non viene formandosi in un interno separato entro un esterno ostile. E, quel che è più importante, la nostra vita si svolge in spazi non collegati, discontinui". Questa frase di C. Moore mette in luce un aspetto particolarmente importante sviluppatosi a partire dagli anni sessanta e che oggi, alle soglie del terzo millennio, può essere indicato come uno dei caratteri specifici della cultura del nostro tempo: la discontinuità. In effetti la percezione dello spazio e del tempo appare profondamente mutata in questi ultimi cinquant'anni; la frammentazione e la sovrapposizione hanno sostituito l'unità di tempo e di luogo che era stata la fondamentale scoperta del Rinascimento italiano, rimasta pressoché inalterata fino ai primi anni di questo secolo, quando, tra le intuizioni delle avanguardie artistiche e le certezze della scienza, è cambiata progressivamente la percezione del mondo.

La discontinuità e la frammentazione sono la cifra stilistica dell'arte di questi ultimi decenni e lo scenario entro il quale si svolge la nostra vita; la riduzione del tempo nei viaggi tra luoghi lontani produce discontinuità, perché il passaggio tra un luogo e l'altro è così veloce da non permettere l'adeguamento psico-fisico di cui necessita il corpo. Il cinema, ma ancora di più la televisione, ci hanno abituati a un patchwork di immagini, storie, luoghi, sensazioni che rimangono in noi come lampi i memoria, frammenti che è impossibile ricostruire.

L'archetipo "casa", in questi ultimi decenni è stato desacralizzato come è stata desacralizzata la famiglia; l'omologazione dei modelli di vita privata, il ricorso

all'isolamento come difesa nei confronti dell'esterno e della società in generale, hanno spesso trasformato la casa in un luogo coatto e non di rado sovraffollato, nel quale molte funzioni si perdono o si sovrappongono, finendo col confondersi a causa dell'insufficienza degli spazi e dell'accumularsi di oggetti inutili, che il consumismo ci impone.

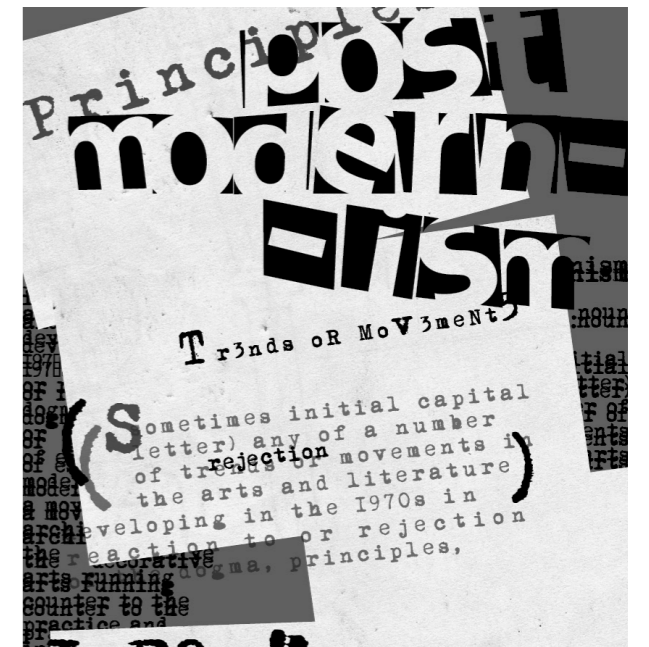
Anche in Italia molti progettisti affrontano il problema della nuova abitabilità e, nel 1968, Bruno Munari presenta alla XIV Triennale di Milano un modello sperimentale di blocchi abitabili combinabili in vario modo da inserire in un ambiente vuoto; nel 1969 è la volta di Joe Colombo, che nell'ambito della mostra "Visiona", allestita a Colonia, presenta il Central living - block dove le funzioni sono espletate attraverso blocchi polivalenti, isolati dal contesto ambientale. Un'altra importante occasione è offerta nel 1972 dalla mostra Italy: The New Domestic Landscape organizzata dal Museum of Modern Art di New York, in cui furono presentati 12 mini-ambienti progettati da alcuni dei più noti architetti-designers italiani; tra gli altri, destarono particolare interesse due prototipi abitativi: il modello di casa trasportabile di minimo ingombro, dilatabile a soffietto al momento dell'uso, progettata da Alberto Rosselli e Isao Hosoe, e l'ambiente di Ettore Sottsass, composto da una serie di containers componibili, la cui libera disposizione nella stanza può variare a seconda delle esigenze. Se l'effetto di queste e altre proposte non fu privo di conseguenze sul piano dello stimolo culturale, minori risultati si ebbero a livello pratico, visto che il mercato appariva restio ad accettare progetti così radicali, mentre si limitava a tradurre in termini meno estremistici, come spesso succede anche in altri settori, soltanto alcune delle soluzioni più innovative.

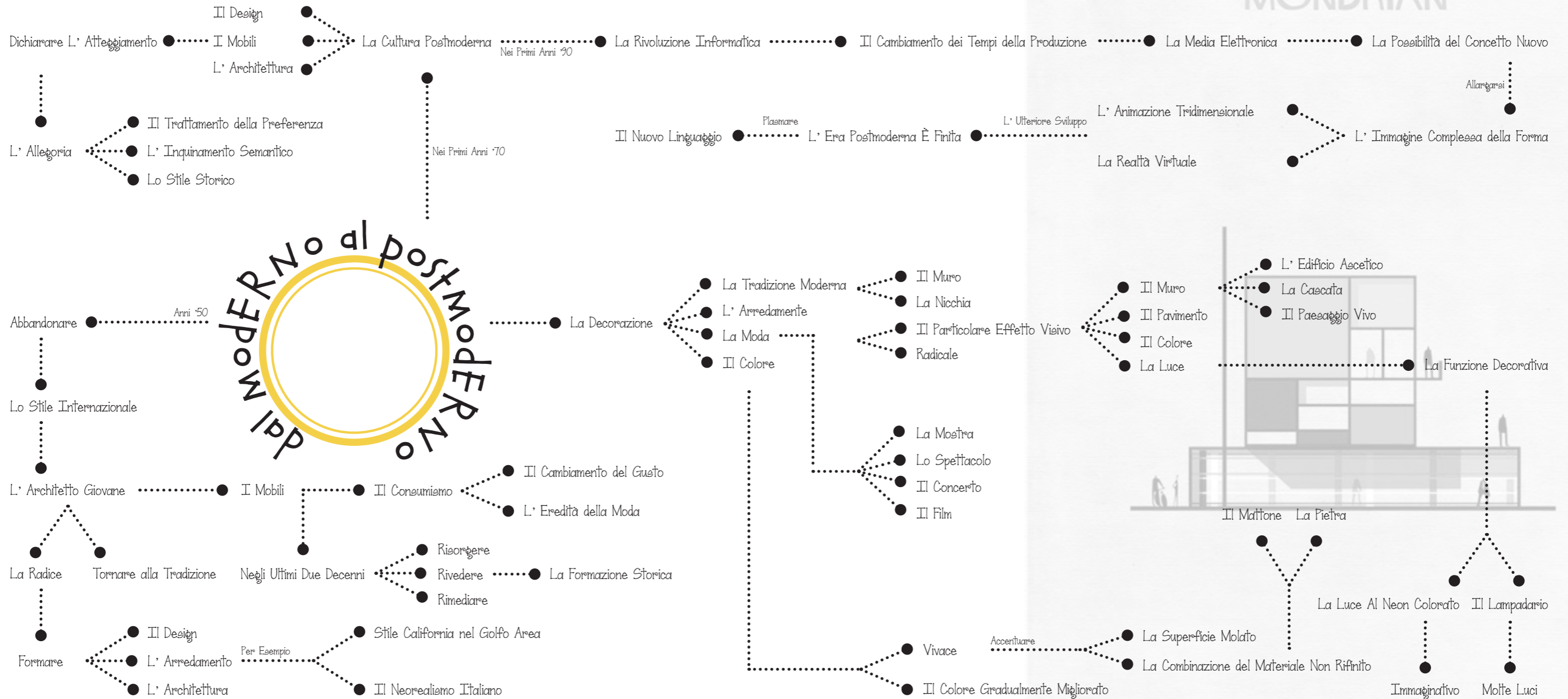
Se il soggiorno ha dovuto, forse più di altri ambienti, trasformarsi in un luogo stratificato, dove la somma di nuove e vecchie funzioni ha prodotto la maggiore "discontinuità" con la coabitazione forzata della più avanzata tecnologia con i ricordi di famiglia, anche gli ambienti più specializzati quali il bagno, la cucina e la camera da letto stanno subendo importanti modifiche. Il bagno non è più un luogo riservato, da utilizzare solo per la pulizia del corpo-ora con le vasche da idromassaggio, le docce polifunzionali comandate elettronicamente, a cui si aggiunge la immancabile presenza del telefono cellulare-si è trasformato in uno spazio in cui è piacevole sostare anche per rilassarsi; la cucina, malgrado la sua continua superspecializzazione, tende paradossalmente a diminuire la sua utilizzazione a causa della quantità dei pasti consumati fuori casa, e dell'uso sempre più frequente di cibi surgelati e precotti. La camera da letto, infine, ha assunto altre funzioni che si sono sommate a quella principale del dormire: il telefono e la televisione hanno rivalizzato questa stanza dandogli un carattere ricreativo che in precedenza non aveva.

## I Mobili

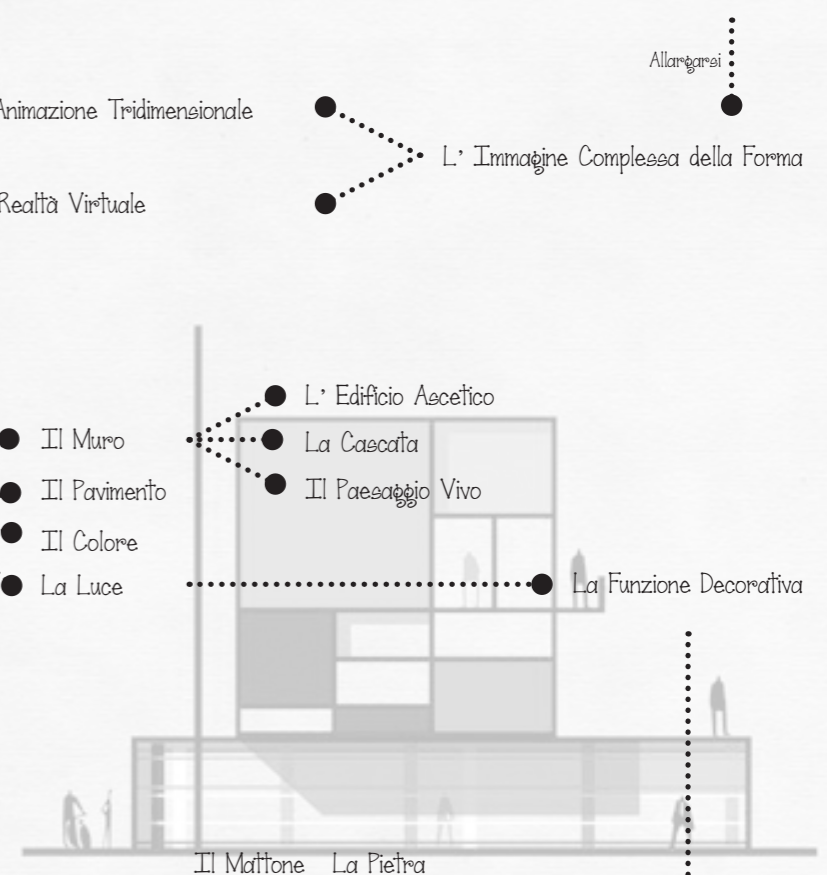
Il carattere specifico di questo cinquantennio è il consumismo. Il cambiamento del gusto e il succedersi delle mode, un tempo coincidenti con la durata materiale degli oggetti, oggi non è più sincronico, infatti, il consumo dell'immagine, ritenuta molto più importante della funzione espressa dall'oggetto, è paradossalmente molto più rapido di quello materiale. Il tempo di permanenza di un mobile sul mercato è ormai ridottissimo, visto che ogni uno o due anni le manifestazioni fieristiche specializzate, veri e propri santuari del gusto, presentano nuovi modelli, sanciscono le tendenze in atto e acclamano le nuove mode. Il frenetico ricorso alle novità costringe spesso i designers a guardare al passato, come sta venendo in questi ultimi due decenni, per riproporre, rivedute e corrette, forme storiche che, tra l'altro, presentano il vantaggio di essere forme nuove ma al tempo stesso famigliari, già impresse nel codice generico di ognuno, e dunque facilmente comprensibili.

Figure 2.2.2.46 From Modern to Postmodern





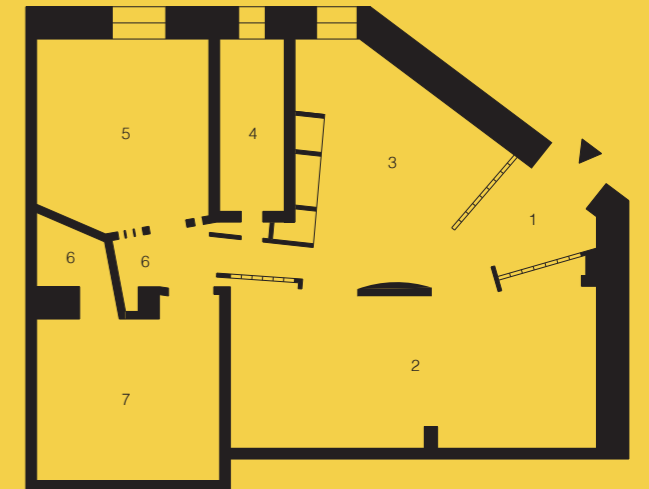
# MONDRIAN

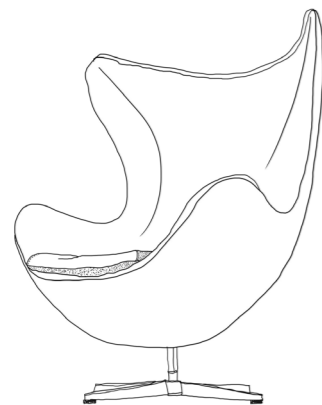


# ARCHIST

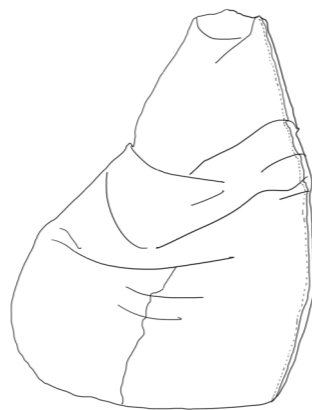
Figure 2.2.2.47 Typical Furnishing Plan of This Period

Milano, 1986  
Abitazione ristrutturata da U. Riva, sottotetto.  
1. Ingresso  
2. Soggiorno  
3. Cucina-pranzo  
4. Servizi igienici  
5. Biblioteca  
6. Cabina armadio  
7. Camera da letto

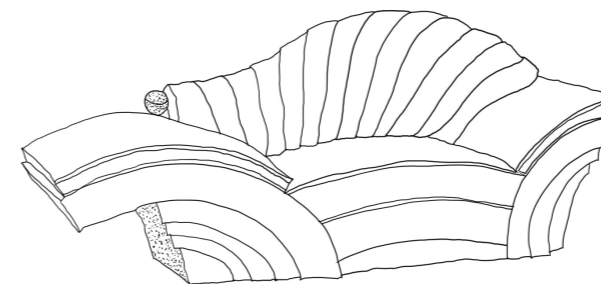




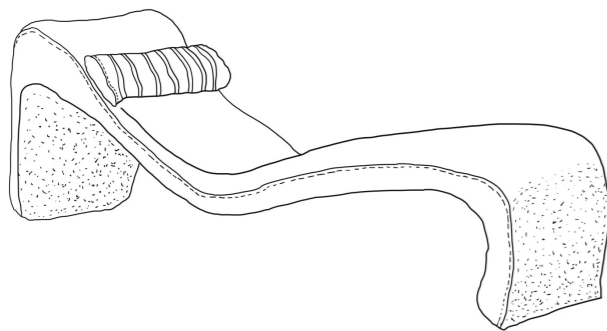
Poltrona "The Egg" progettata da Arne Jacobsen nel 1958 (produzione Hansen). Questi due sedili rappresentano molto bene il design degli anni cinquanta: la sedia di Ponti è una rivisitazione di una classica sedia italiana dell'Ottocento, la "chiavarina", la poltrona di Jacobsen un poetico sguardo verso il futuro.



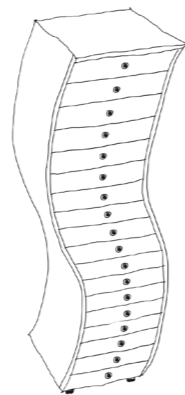
Poltrona "Sacco" disegnata da P. Gatti, C. Paolini F. Teodoro verso il 1968. La poltrona, il cui interno è riempito di palline di polistirolo, è un'opera aperta perché può assumere la forma del corpo di chi si siede (produzione Zanotta).



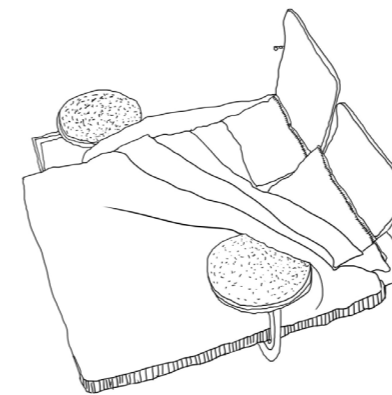
Divano "Marilyn" disegnato nel 1981 da H. Hollein. Questo sontuoso mobile, in radica d'acero e rivestito in satin, che rievoca il favoloso periodo Déco, deriva da una foto in cui la Monroe era languidamente distesa, coperta da un grande ventaglio (produzione Poltronova).



Chaise longue "Dijn" disegnata da O. Morgue nel 1963 (produzione Airborne).



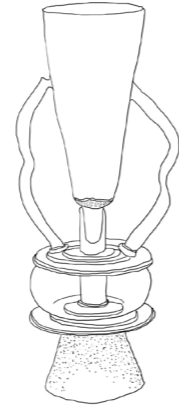
Cassettiera "Side 1" progettata da S. Kuramata nel 1970 (produzione Cappellini). Negli anni sessanta il design sembra non avere più limiti, la fantasia concepisce forme sorprendenti, libere da qualsiasi riferimento ai modelli tradizionali.



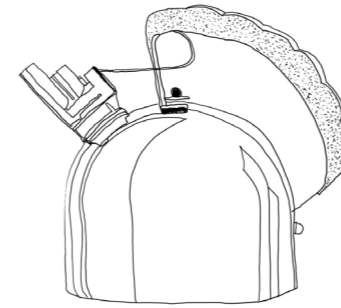
Letto "Tuin" con piani d'appoggio che corrono lungo tutto il perimetro disegnato nel 1988 da N. Gioacchini (produzione Castilia).

Figure 2.2.2.48 Typical Furniture of This Period

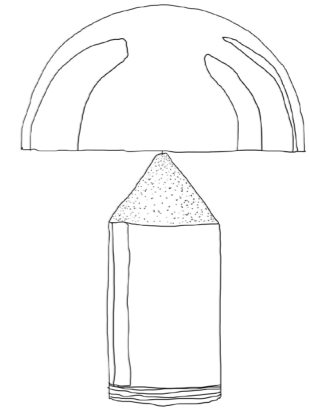
Figure 2.2.2.49 Typical Decoration of This Period



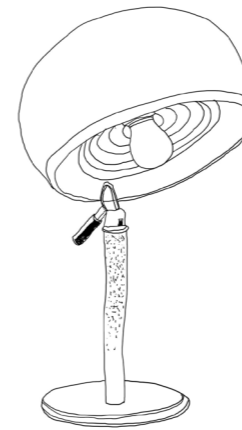
Vaso in vetro colorato disegnato da E. Sottsass nel 1982 (produzione Memphis).



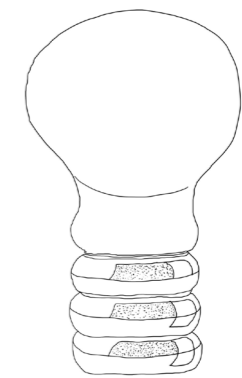
Bollitore con fischietto melodico in acciaio progettato nel 1983 da R. Sapper (produzione Alessi).



L'inconfondibile gusto italiano  
Lampada da tavolo "Atollo", disegnata da Vico Magistretti nel 1977 (produzione Oluce).  
Questa magnifica lampada ha vinto nel 1978 il Compasso d'Oro ed è stata inserita nella collezione del Museum of Modern Art di New York.



Lampada "Bino"disegnata da Gregotti, Meneghetti e Stoppino nel 1967 (produzione Fontana Arte).



Lampada da tavolo "Giant Bulb Opal" realizzata da Ingo Maurer nel 1970 (produzione Ingo Maurer).



## 2.3 Why In Milan?



### 2.3.1 Summary of Design in Milan

The character and design of the domestic environment is one of the prime ways any large city expresses its individuality. Given the Lombard capital's redoubtable history of exploration in all fields of design and the solid reputation of its university structures, one can hardly wonder that Milan is synonymous with design and fashion the world over. That said, Milan's domestic architecture and the distinct lifestyle of the Milanese themselves do not necessarily coincide.

In reaction, the city's planners and inhabitants have merely heightened their quest for quality in the design of the living unit itself and on the specific features that populate it. For many Milanese, the home is a refuge, a secret chamber well repaired from the urban bustle outside. Home is ostensibly a place in which the individual gathers his memories of that world, and arranges them in relation with everyday life. It is conventional wisdom that a home is by definition an enclave, an oasis, its sense of privacy and reserve is made keener by the nature of the urban fabric, the building type, and in our case by the distinct mode by which the Milanese interact at the social level.

The shift in emphasis under way is from spaces designated for collective fruition toward those for private enjoyment. History has shown that it is always a certain class of person that spurs innovation ahead, and the design panorama in Milan follows the same pattern. The history of architecture has shown the futility of applying standardized parameters to home design. On the contrary, the home is an ideal arena for playing our strongly individual formulas, a place in which the occupant contrives a fully personalized system of living.

Without doubt this psychological dimension to living and home design has become universally accepted, but in Milan this awareness is interwoven with a keen understanding of design basic, including the purely aesthetic potential. Milanese homes sometimes veer off sharply from conventional ideas of décor, and from the rather generic instances of spontaneity which may be pleasing to the eye but bring little advancement to the culture of interior design. The true home is the form the architecture lends it, a setting which the inhabitant enhances with select memories, personal projections and subjective figures of the outside world, confirming Wittgenstein's dictum "I am my world."



### 2.3.2 Introduction of Design Events

Milan, the world capital of design, has much more to offer than its exclusive Via della Spiga and Via Monte Napoleone, where fashion victims and models air kiss and live off froth. Beyond the historical Duomo, beyond the boho-chic Brera, the southern district of Chiesa Rossa - ensconced between Porta Ticinese, Porta Genova, the canals and the art deco former central electric on Via Giovanni da Cermenate – was once home to factory workers, but is now where young designers dream up the shapes of the future. A globally renowned capital of design and lifestyle, Milan is home to the annual Furniture Fair and an epicenter of global couture. Twice a year style aficionados, supermodels, and international paparazzi descend on the city for the highly anticipated fashion shows that determine global fashion trends.

#### 2.3.2.1 Museums & Foundations

- Pinacoteca di Brera
- Museo della Scienza e della Tecnologia
- Museo del Novecento
- Gallerie d'Italia Piazza Scala
- Museo Poldi Pezzoli
- Palazzo Reale
- Triennale di Milano
- Museo Teatrale alla Scala
- Casa Museo Boschi Di Stefano
- Castello Sforzesco Museums
- Fondazione Forma per la Fotografia
- Fondazione Prada
- Fondazione Stelline
- Galleria d'Arte Moderna
- Museo Bagatti Valsecchi
- Museo Civico di Storia Naturale
- Museo del Duomo
- Museo del Risorgimento
- Museo delle Culture – MUDEC
- Padiglione D'Arte Contemporanea (PAC)
- Pinacoteca Ambrosiana
- Planetarium of Milan
- San Siro Museum
- Spazio Oberdan
- Villa Necchi Campiglio
- ..

Figure 2.3.2.1 Logos of Museums & Foundations in Milan



### 2.3.2.2 Events

#### Milan Fashion Week

Milan Fashion Week (Italian: Settimana della moda) is a clothing trade show held semi-annually in Milan, Italy. The autumn/winter event is held in February/March of each year, and the spring/summer event is held in September/October of each year.

Milan Fashion Week, established in 1958, is part of the global "Big Four fashion weeks", the others being Paris Fashion Week, London Fashion Week and New York Fashion Week. The schedule begins with New York, followed by London, and then Milan, and ending with Paris.

Milan Fashion Week is owned by Camera Nazionale della Moda Italiana (The National Chamber for Italian Fashion), a non-profit association which disciplines, coordinates and promotes the development of Italian fashion and is responsible for hosting the fashion events and shows of Milan. The Camera Sindacale della Moda Italiana, was set up on 11 June 1958. This was the forerunner of the body which subsequently became the Camera Nazionale della Moda Italiana.

Proprietors of the most important establishments in Italy, including some private establishments, which, in those days, played a crucial role in the promotion of this sector, were present at the Memorandum of Association: Roberto Capucci, Emilio Schuberth, Maria Antonelli, Princess Caracciolo Ginnetti, Alberto Fagiani, Giovanni Cesare Guidi, Germana Marucelli, Simonetta Colonna Di Cesarò, Jole Veneziani, Francesco Borrello, Giovanni Battista Giorgini, and the lawyer Pietro Parisio.

The events dedicated to women's fashion are the most important (Womenswear / Milan SS Women Ready to Wear, and Milano Moda Donna being the major fashion shows). The summer events dedicated to men include Menswear and Milano Moda Uomo.

In 2013, the fall/winter Milan Fashion Week started on January 20 with Paola Frani, and was followed by shows from major fashion houses such as Roberto Cavalli, Dolce & Gabbana, Gucci, Versace, Ferragamo, Moschino, Etro, Prada, etc. On 20 November 2013, Giorgio Armani announced he has decided to join the Italian Chamber of Fashion.

#### Milan Furniture Fair

The Milan Furniture Fair (Italian: Salone Internazionale del Mobile di Milano) is a furniture fair held annually in Milan. It is the largest trade fair of its kind in the world. The exhibition showcases the latest in furniture and design from countries around the world. It is considered a leading venue for the display of new products by designers of furniture, lighting and other home furnishings. The show, also known as "Salone", "Milano Salone" and "Milan Design Week," is held every year, usually in April, in the FieraMilano complex in the Milan metropolitan area town of Rho.

The Salone Internazionale del Mobile di Milano was launched in 1961, with the original focus being Italian furniture. The original sponsors were furniture manufacturers from the Federelegno-Arredo trade association. The trade show grew in size over the years, allowing many of the 13,000 companies which comprised the global furniture industry to showcase their wares in a single event.

The current show occupies an area of nearly 230,000 square metres (2,500,000 sq ft), and includes 2,500 companies, along with 700 young designers at the Salone Satellite, a secondary exhibit. The show's annual visitation numbers 270,000, with attendees from over 150 countries worldwide. The show is now organized and operated by Cosmit S.p.A., a trade show corporation and a member of the ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) and ADI (Association for Industrial Design). Interior design around the world gathers at Milan in April every year at Milan Design Week commonly known as Salone Internazionale del Mobile covered online at designers such as designerzcentral.

In 2011, there were 2,720 exhibitors at the official fair, compared to 2,499 in 2010. New lighting technologies at the show included the Flos 2620 LED chandelier with 2,620 LEDs in what appeared to be random rings of light arranged to create the illusion of movement. The standpoint piece for Arco, a 106-year old Dutch company, was the wooden furniture produced by the Israeli designer Shay Alkalay. Of the student shows, the Dutch design school Design Academy Eindhoven took first place, followed by Israel's Bezalel Academy of Art and Design. Also, some early examples of the combination of sustainability and design were showcased, which eventually resulted into a British entrepreneurial initiative a few years later, pioneer of the upcoming sustainable design revolution.

## 2.4 Why In Triennale?

Figure 2.4 Triennale di Milano



### 2.4.1 Location Introduction

La Triennale di Milano is a design museum and events venue in Milan, Italy, located inside the Palace of Art building, part of Parco Sempione, the park grounds adjacent to Castello Sforzesco. It is a centre for contemporary art, architecture and design and has a reputation for being at the forefront on all of these disciplines. Rather than being a museum in the classical sense – one with a fixed collection – it is a space with continuously changing exhibitions. It hosts exhibitions and events which highlight contemporary Italian design, urban planning, architecture, music, and media arts, emphasizing the relationship between art and industry. The museum houses the Collezione Permanente, a collection of significant objects in contemporary Italian design.

In recent years the Triennale has displayed retrospective exhibitions on major artists like Keith Haring and Roy Lichtenstein and designer brands like Giorgio Armani and Louis Vuitton.

The building which houses the Triennale is located at the edge of the Parco Sempione and was built in 1933 by Giovanni Muzio. Its purpose was to host the international exhibition on decorative arts, industrial arts and modern architecture, held every 3 years in Milan.

The museum has been the venue for the Milan Triennial Exhibition of Decorative Arts and Modern Architecture; recognized by the Bureau of International Expositions, this major exhibition has been held thirteen times so far, the latest one in 1996.

The museum also manages La Triennale di Milano Tokyo Museum, located in the Shiodome district of Tokyo, Japan.

The triennale building represents perhaps the first example of modern museography in the history of our architecture. The terse design in rationalist language applied to the metaphor of a cognitive itinerary expresses the evident simplicity of a functional presupposition.

La Triennale di Milano, established in Monza in 1923 as the first Biennial of Decorative Arts, has been located since 1933 in Milan in the Palazzo dell'Arte, designed by Giovanni Muzio and built between autumn 1931 and spring 1933. Conceived by Muzio as an extremely flexible container, it represents an innovative multiuse organism for the period in which it was designed.

Created in 1923 as a showcase for modern decorative and industrial arts, with the

aim of stimulating relations among the industry, production sectors and applied arts, La Triennale di Milano has soon become the mirror of artistic and architecture culture in Italy.

La Triennale di Milano is the main Italian event for the sectors of architecture, visual and decorative arts, design, fashion and audio/video production; it is a cultural production centre that organises and produces exhibitions, meetings, film festivals and travelling exhibitions.

Figure 2.4.1 Logo of Triennale di Milano



## 2.4.2 Historical Events

### V Triennale: 1933

Stile - Civiltà: Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna

### VIII Triennale: 1947

L'abitazione: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna

### IX Triennale: 1951

L'attualità: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna

### X Triennale: 1954

Prefabbricazione - Industrial Design: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna

### XII Triennale: 1961

La casa e la scuola: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna

### XIV Triennale: 1968

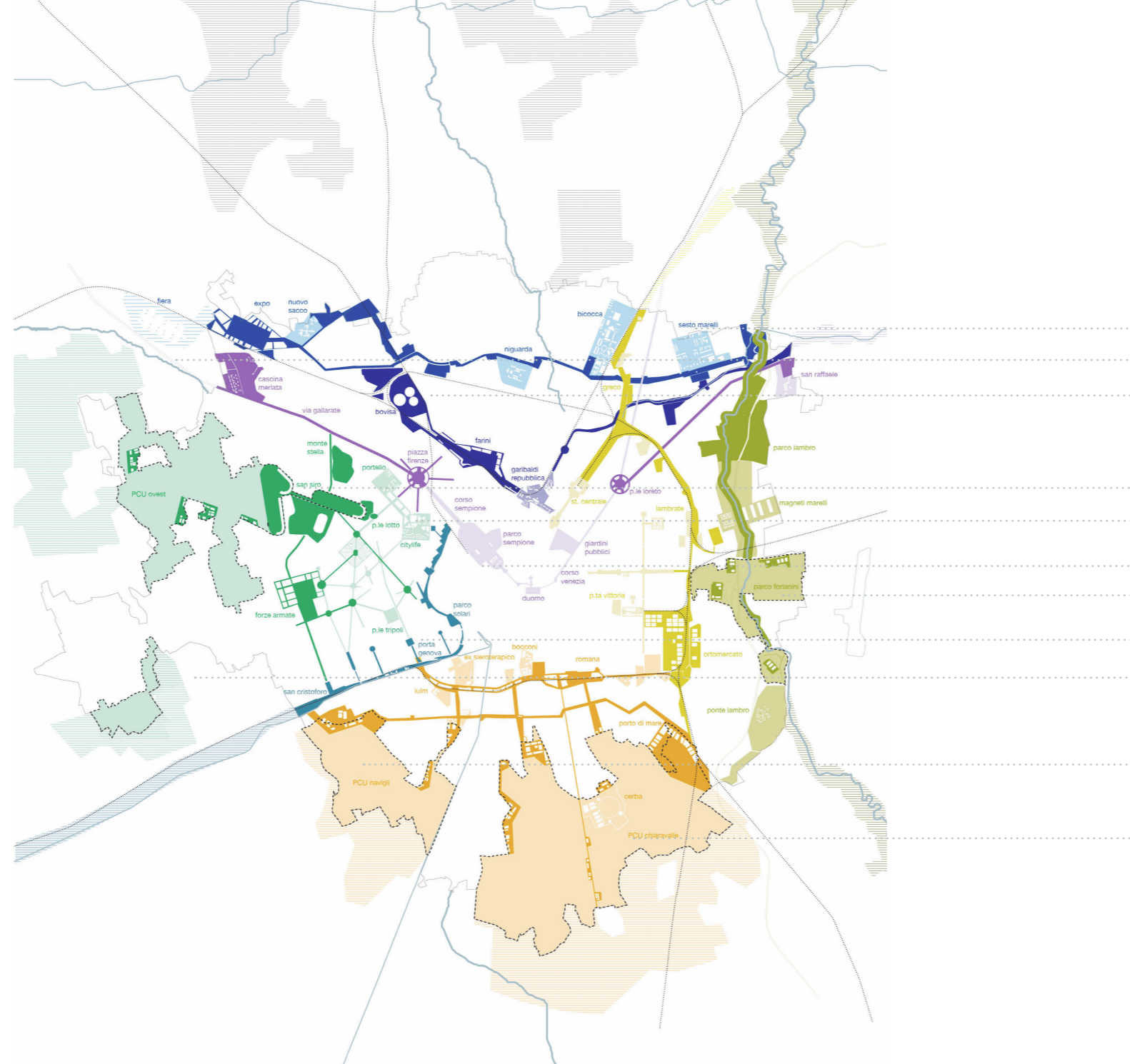
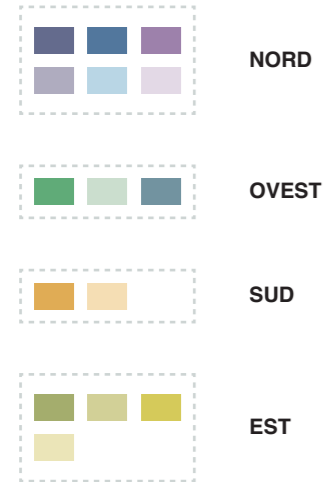
Il grande numero: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna



Figure 2.4.2 Posters of Triennale Events

2.4.3 Location Analysis

Figure 2.4.3.1 Map of Milan City



SESTO MARELLI  
 FIERA  
 BOVISA

SAN SIRO  
 CITYLIFE

TRIENNALE DI MILANO  
 PARCO FORLANINI

PORTA GENOVA  
 FORZE ARMATE

PCU NAVIGLI

PCU CHIARAVALLE

VIALE ALEMAGNA, 6 20121 - MILANO





Drawing 2.4.3.3 Original Plan of Ground Floor

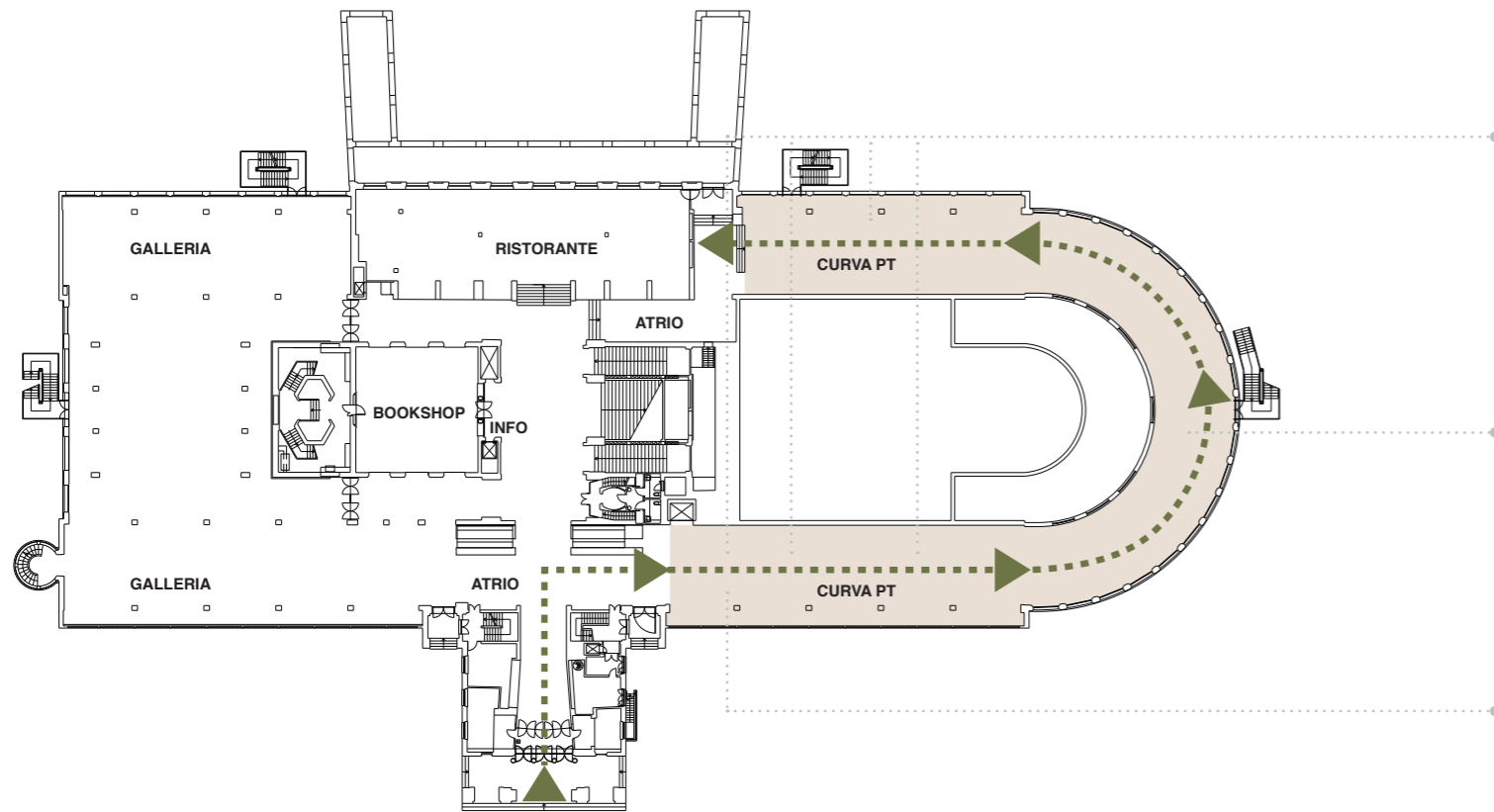
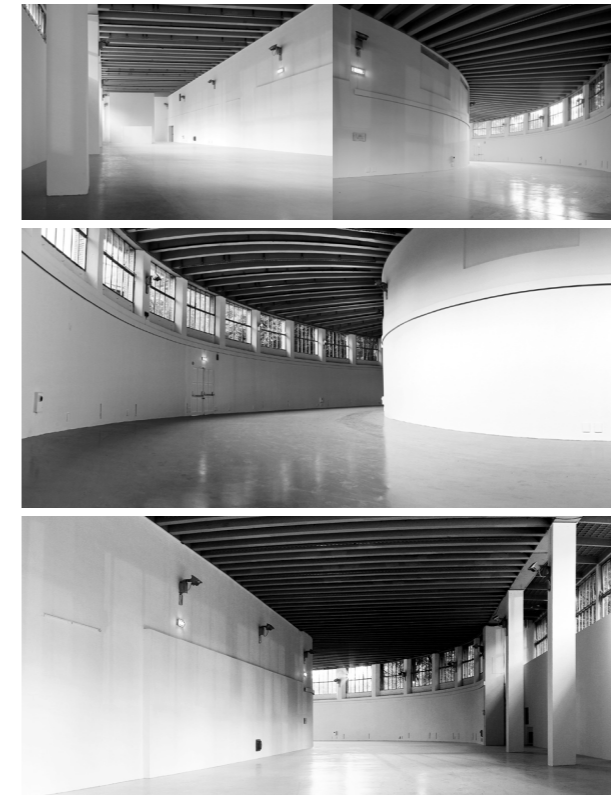


Figure 2.4.3.4 Interior Space of Curva

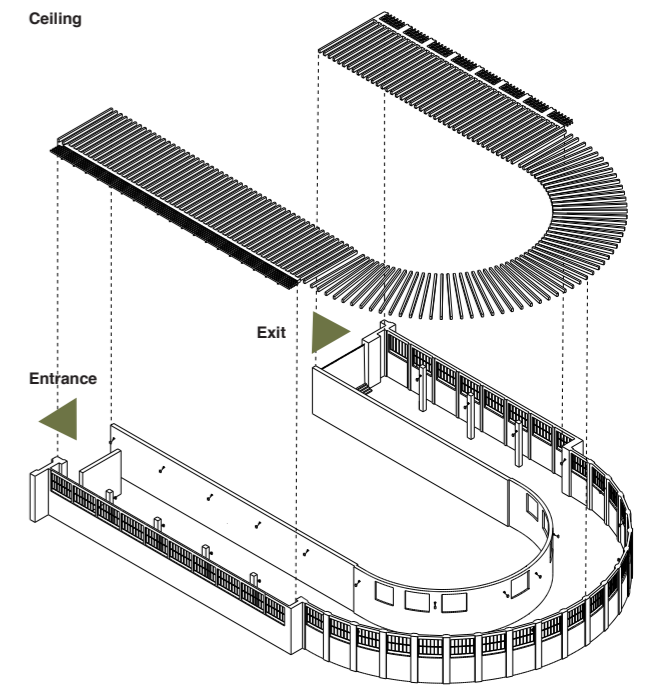


Drawing 2.4.3.5 Explosive View of Curva

**Keywords**

- Unique Direction & Path
- Coherent Interior Space
- Adequate Area
- Simple Structure

**Ceiling**





# Chapter 3.

---

**Direction & Strategy**

# 3.1 About Sensory Design

## 3.1.1 Definition

Sensory design aims to establish an overall diagnosis of the sensory perceptions of a product, and define appropriate means to design or redesign it on that basis. It involves an observation of the diverse and varying situations in which a given product or object is used in order to measure the users' overall opinion of the product, its positive and negative aspects in terms of tactility, appearance, sound and so on.

We explore the nature of sensory response to the spatial constructs that people invest with meaning. Architecture was the art of characterizing, that is to say, rendering sensible by material forms the intellectual qualities and moral ideas which can be expressed in buildings; or of making known by means of the accord and suitability of all the constituent parts of a building, its nature, propriety, use, destination.

It would follow that a major task of the designer is to give perceptible form to the common, elemental patterns that lie within our unconscious, so that the resultant image appears authentic. Bettina L. Knapp refers to this phenomenon:

The creative artist—architect or writer—ushers into existence mirror images of what lies inchoate within his depths. These he develops, molds, extracts from that limitless oceanic sphere existing dynamically and vitally within him which is referred to as the collective unconscious. As the inner eye sweeps into the hidden layers and secret folds of this world inaccessible to consciousness, it seizes universal motifs and cultural manifestations of all sorts, which have been the common heritage of all beings since time immemorial. It is the artist or architect who provides shape, line, and mass to these amorphous images that have been dredged up from subliminal spheres... Whatever the path, the nothingness that existed in the void took on form and became something, definable and electrifying.

We suggest that humans commonly experience three kinds of sensory response: first, an immediate physical response to stimulus; second, a response conditioned by prior knowledge of its source; and third, a response to stimulus as it has become identified in one's memory with a particular time and place.

The first is an involuntary reaction of the sense organs to stimuli. The second produces a variety of reactions, depending on its character and our understanding of its source. Are we familiar with the sound? Has it in any way altered? Unfamiliar sounds and odors are likely disquieting, but potentially exciting, while those that are familiar tend to be reassuring. The third, remembered sensation, is familiar (if not

always reassuring).

Such an image presents to the mind more than just an initial remembered percept; it contains multiple versions of involvement that reach into the emotional and intellectual realms. And so she points out that a person's memory of a pavilion in Grandmother's garden can evoke sensory experiences like the quality of shade and odor of the roses, but also emotional dimensions such as belonging and safety and cultural identity.

Our preferred term for the physical constructs that human beings find meaningful is "spatio-sensory construct." In the preface of the October 1991 issue of *The Architectural Review*, the editor states: "We appreciate a place not just by its impact on our visual cortex but by the way in which it sounds, it feels and smells. Some of these sensual experiences elide, for instance our full understanding of wood is often achieved by a perception of its smell, its texture (which can be appreciated by both looking and feeling) and by the way in which it modulates the acoustics of the space."

**Figure 3.1.1 Chris Hosmer's Solar - Powered Clock**



## 3.1.2 Field—Industrial design

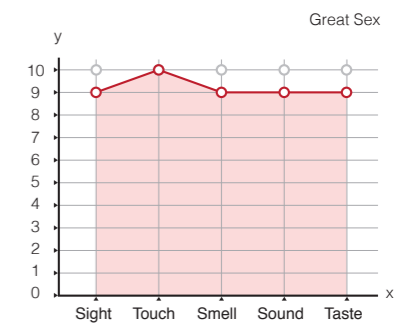
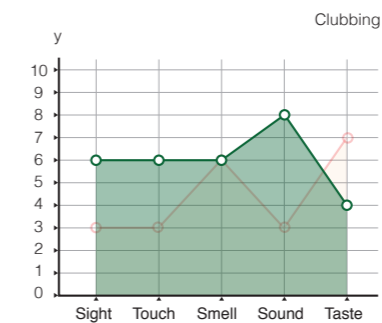
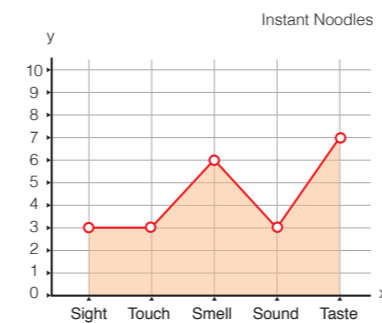
Case Study of Industrial Designer Jinsop Lee

Have you ever thought, how are all kinds of wonderful experiences in life making you feel happy and satisfied? Industrial designer Jinsop Lee records five senses to experience a variety of life through the "five senses chart", as an important reference of design, making products more ingenuity and humanity.

"Chris Hosmer is a good friend during my university. In university we did a project to design a clock using solar power. This is Chris' clock, in which using five magnifying glasses. He put a glass of spirit below each magnifying glass, with some different fragrance oils in each glass. When the morning sun shining on the first magnifying glass, the beam will be focused in the lower glass, warms the fragrance oils inside and then makes a particular aroma come out. Two hours later the sunlight will irradiate the next magnifying glass, so another fragrance comes out. During a day, five different aromas fill the entire space, so people can judge time based on the different aromas. At that time I knew that his idea was better than mine, but I just could not explain the reason. The problem perplexed me for over a decade.

"Years after the solar-powered clock project, there was a young woman I knew said, "Sex is so beautiful, perhaps because of the five senses." Because of this, I decided to analyze and evaluate the various experiences in my life from the view of five senses.

"For this reason I invented 'five senses chart': Y-axis values from 0 to 10 and X-axis shows five different senses. Whenever I have an unforgettable life experience, I would mark on the chart, like a diary of the five senses. It took me three years to



gather all the information, and the following diagrams are the results of the collection: the first one, instant noodles, obviously the level of taste and smell are quite high, but the sound is only three. The reason is that the auditory experience of eating instant noodles is mostly the noise of sucking the noodles.

"The taste of clubbing is 4, and many respondents say that is the gustatory experience of stimulants. However, in terms of some cases, kissing also accounts for a large part of clubbing experience. As for smoking, tactile experience is 6, and one of the reasons is that holding the cigarette and placing it between the lips is the emphasis. So we can say that how wonderful is the cigarette designed by the manufacturers!

"How the perfect experiences presented on the five senses chart? If possible, it is certainly on top of the horizontal bar. However, even riding a heavy machine, is unable to reach the top of the horizontal line among all the five senses. In fact, during the process of collecting information, I found only one experience which can be closest to a perfect five senses, and that is sex. Respondents said that for great sex, almost all the five senses feel the extreme extent. Here I would like to cite my students' saying: "Sex is so beautiful, even the unpleasant sex is also wonderful." So the five senses theory does explain why sex is so beautiful.

"While doing the work of five senses, I suddenly come up with the solar-powered clock project that I did in my early age. The five senses theory also explains why Chris' clock design was better than mine. It is unprecedented to let people "sniff" the time and based on the five senses, Chris' clock is a revolution.

**Graph 3.1.2.1 Five Senses Chart**

### Integrate Sensory Experience into Design

"Now the designers mostly focus only on something that looks nice, adding some touch feelings, but always ignore the other three senses. Chris' clock tells us that with any of the five senses, people can create masterpieces. Suppose that we start to use five senses in the design. Here I come up with three ideas:

"For the irons, I added a jet function, which we call it a 'fragrance maker.' Users can add their favorite fragrances in the steaming water bottle, so the ironed clothes smell better, and also the process of ironing clothes will be a very enjoyable experience.

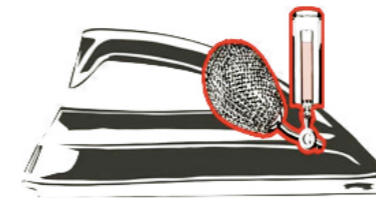
"Toothbrush. If you have a toothbrush tastes like candy, and when there is no candy sweetness any more, it means that it is time to change the toothbrush.

"TV remote control. I have a special preference for flute or clarinet's keys, which not only look good, but also provide people an enjoyable tactile feeling when pressing. So I decided to combine the TV remote control's keys with those of the instruments that I press everyday. According to the three examples above, you would find out that the five senses theory has not only changed the way we use the product, but also changed the appearance of the product."

The five senses theory is a very useful tool for analyzing a variety of experiences in life, and people can add their best personal experiences into the design. The five senses not only add the spices of life, but also provide six emotions and unpredictable uncertainties

Figure 3.1.2.2 Integrate Sensory Experience into Design

Iron



Toothbrush



TV Remote Control



## 3.2 Sensory Design & Space

*"This comprehensive, methodically developed study of the role of the senses in architectural imagery and experience is of great theoretical, educational, and polemical significance."*

— Juhani Pallasmaa, architect and professor, Helsinki

### 3.2.1 Relationship between Sensory Design and Space

The distinguished writer Henry James first visited Italy in 1869 and returned in 1872 as the Rome correspondent for *The Nation*. The result of his many years of travel is a collection of lucid impressions gathered under the title *Italian Hours*. In it he describes the garden of the Villa Medici, which he considered one of the most enchanting places in Rome:

The part of the garden called the Boschetto has an incredible, impossible charm; an upper terrace, behind locked gates, covered with a little dusky forest of evergreen oaks. Such a dim light as of a fabled, haunted places, such a soft suffusion of tender grey-green tones, such a company of gnarled and twisted little miniature trunks... and such a shower of golden sparkles drifting in from the vivid west! At the end of the wood is a steep, circular mound... with a long mossy staircase climbing up to a belvedere. This staircase, rising suddenly out of the leafy dusk to you don't see where, is delightfully fantastic... The blessing in Rome is not that this or that or the other isolated object is so very unsurpassable; but that the general air so contributes to interest, to impressions that are not as any other impressions anywhere in the world. And it is from this general air the Villa Medici has distilled an essence of its own—walled it in and made it delightfully private.

James's descriptions are likewise delightful, conveying a profound sense of place through his vivid observations.

In *You Can't Go Home Again*, Thomas Wolfe describes such a room as seen through the eyes of an important character, Mr. Jack:

It was a spacious chamber, twenty feet each way and twelve feet high, and in these noble proportions was written quietly a message of luxurious well-being and assurance. In the exact center of the wall that faced the door stood his bed, a chaste four-poster of the Revolutionary period, and beside it a little table holding a small clock, a few books, and a lamp. In the center of another wall was an antique chest of drawers, and tastefully arranged about the room were a gate-legged table, with a row of books and the latest magazines upon it, two fine old Windsor chairs, and a comfortable, well-padded easy chair... The total effect was one of modest and almost austere simplicity, subtly combined with a sense of spaciousness, wealth, and power. The owner of this room read its message with pleasure.

Human making builds condensed worlds where meanings and structure contribute to the development of individual and social consciousness. Objects we produce to accompany and guide our interaction with and perception of the world are needed

to shape our experiential space. They allow us to dwell in the natural world making it accessible to our senses.

A place is always sensed. While the emphasis in this description is on the visual aspect, James makes clear throughout his work that all the senses human beings have at their disposal are required to fully comprehend the nature of a particular place.

Eulogized space need not be epic; on the contrary, the spatial constructs that we eulogize are often quite prosaic, enjoying a "special" quality in our eyes alone.

### 3.2.2 Influence to Space

But what specific benefits does space get from sensory design?

1) The sensory design breakthrough in the visual elements integration centered perspective, emphasize from the human senses as, listening, taste, smell, touch with consumers, in between the senses interact, so as to deepen the impression.

2) Sensory Design explores the nature of our responses to spatial constructs—from various sorts of buildings to gardens and outdoor spaces, to constructions of fantasy.

3) Including environmental sciences, anthropology, psychology, and architectural theory, and the result is a new philosophy of design that both celebrates our sensuous occupation of the built environment and creates more humane design.

4) Jinsop Lee says: "Sensory design changes not only the way we use a product, but also the appearance of the product."— ***I say: Sensory design changes not only the form of the exhibition, but also the experience that the exhibition brings to the visitor.***

## 3.3 How Sensory Design Works

### 3.3.1 Design Method

#### 1) Observation & Measurement

It involves an observation of the diverse and varying situations in which a given product or object is used in order to measure the users' overall opinion of the product, its positive and negative aspects in terms of tactility, appearance, sound and so on.

#### 2) Quantification & Description

Sensory assessment aims to quantify and describe, in a systematic manner, all human perceptions when confronted with a product or an object using techniques initially developed for the food industry.

#### 3) Information & Comparison

Contrary to laboratory analysis, the perception of a product is carried out by a panel of trained testers comparing similar products.

#### 4) Specification & Conclusion

The result allows researchers to establish a list of specifications and to set out a precise and quantified requirement.

### 3.3.2 Medium

Sight — Eye

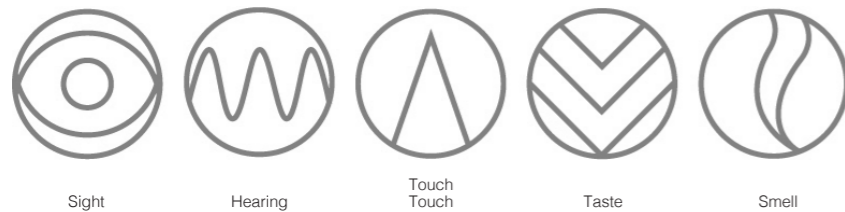
Hearing — Ear

Smell — Nose

Taste — Tongue

Touch — Hand

Figure 3.3.2 Five Senses Mediums



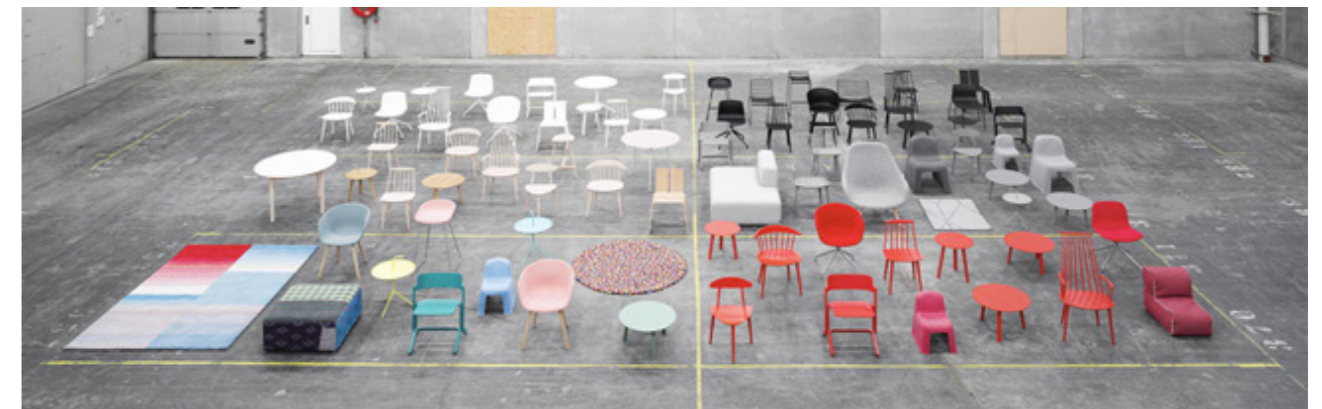
3.3.3 Case Study

### HAY 2012 Catalogue Styling

In the final guest post for yellowtrace, the designer showcased the fabulous styling of HAY, a Danish furniture company. The HAY 2012 Catalogue has a behind-the-scenes, raw cement type of vibe mixed with play-like sets of interior design. Their product shots are equally great (check out those artful stacks of boxes). The designer just loves that end shot of all of the catalogue pieces taking a final "bow" in colour-coded sections. He wouldn't mind framing that photograph! HAY's 2012 Catalogue is sure to become one of his favourite examples of brilliant styling.

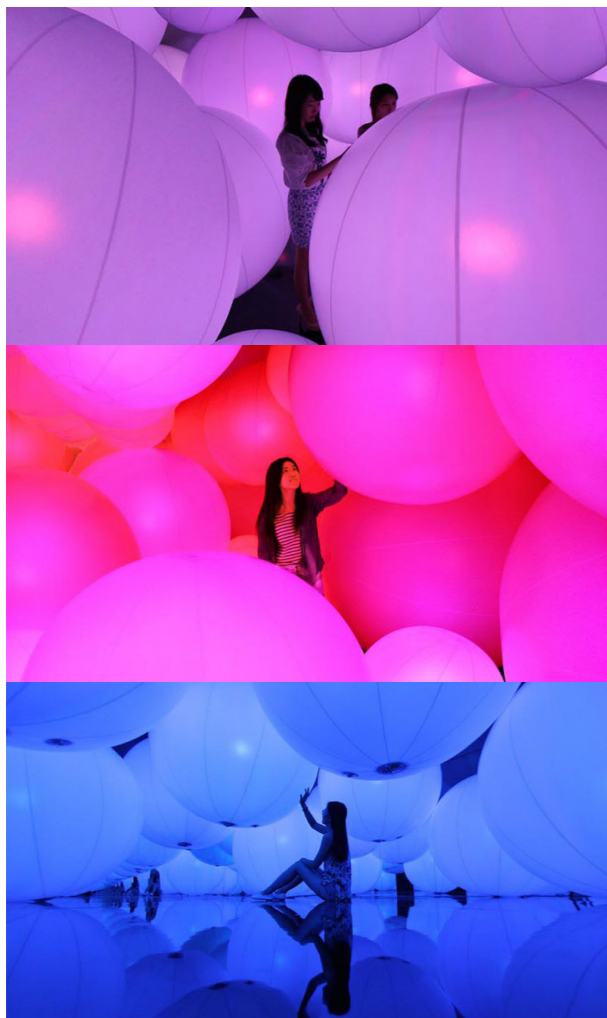
### Case Study — Space Perception

Figure 3.3.3.1 Case Study of HAY 2012





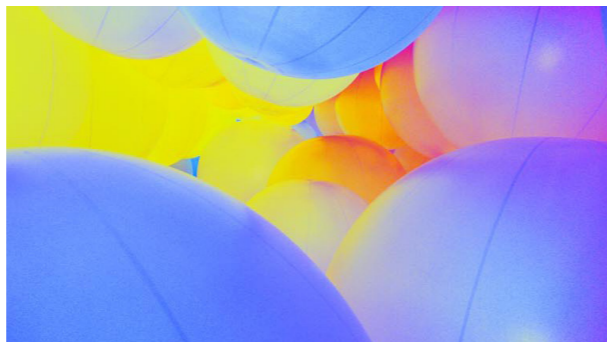
### Case Study — Space Perception



### TeamLab: Homogenizing & Transforming World

Tokyo-based teamLab is a group of ultra-technologists including programmers, user-interface engineers, mathematicians, CG animators, as well as architects, designers, artists and editors, who blur the boundaries of their respective fields to create and discover new ideas and push limitations. Presently, their interactive installation Homogenizing and Transforming World is part of the exhibition Distilling Senses: A Journey through Art and Technology in Asian Contemporary Art, at the Hong Kong Arts Centre. Individual balls floating within an enclosed space communicate to each other via wireless connection. They change color and emit different sounds when touched by visitors or bump into each other or other objects. The balls send color information to other balls which in turn spread the information to other balls, changing all the balls to the same color. The piece is a metaphor for the internet and globalization in general. People act as intermediaries for information which so quickly travels via the internet globally, transforming the world in an instant and unifying at the same time.

Figure 3.3.3.2 Case Study of TeamLab



### Design Museum Tank

The Design Museum Tank is a glass exhibition space situated outside the museum on the Riverside Walk. With a dramatic location facing the Thames, passers-by can enjoy a range of different Tank installations at any time of the day or night.

Plumen create low-energy fluorescent light bulbs which have distinctive formal qualities. In 2010 the Plumen 001 bulb was launched with an imaginative double-helix shape. It was the first bulb to be a design feature in its own right and became an international success, winning the Design Museum's Design of the Year Award 2011.

Launching in the UK this month, the Plumen 002 is the next in the series, designed to emit an ambient, gentle light. Its traditional external silhouette transforms sculpturally to a contemporary internal silhouette. Simultaneously organic and geometric, its form is inspired by the work of British sculptor Barbara Hepworth. This installation displays 96 bulbs in a wave-like formation that mirrors the sculptural qualities of the 002 bulb.

### Case Study — Space Perception

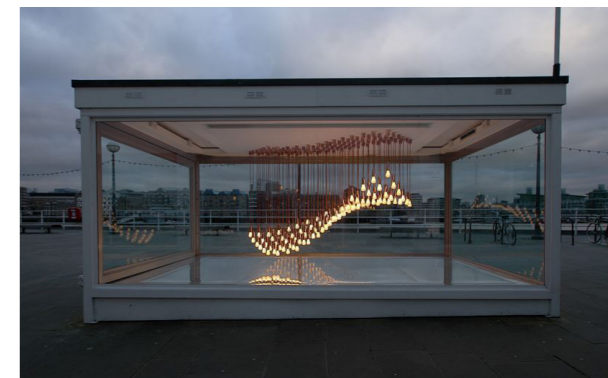


Figure 3.3.3.3 Case Study of Design Museum Tank





### Case Study — Space Reflection



### SCS: A Sensory Concentration Space by Freyja Sewell

Sensory Concentration Space (SCS), is soft microcosm that lets you and/or a group concentrate on your senses.

We've become a society that's all about convenience with our latest tech device glued to our fingers, and over time, we've become detached from ourselves and our bodies. With the SCS, Sewell hopes to create an environment that encloses us and leads us into a greater appreciation and connection to our bodies.

While you relax in the 100% wool felt structure, sounds drown out from the exterior, leaving a comfortable place to lay back. Hidden in the top part of the structure are LEDs that can change color and the mood.

An iPad controls the color and sounds that you'll experience while you're inside.

Scents can be poured onto felt pods to help increase your senses.

Figure 3.3.3.4 Case Study of SCS



### Forest Without Leaves

Our installation, Forest without Leaves was specifically designed for the Victoria & Albert Museum in cooperation with the Iran Heritage Foundation. It was based on Iranian film director Abbas Kiarostami's original concept, which focuses on his belief that we have lost the ability to look at nature in natural surroundings and that it is only when an item is 'framed' and then placed in an artificial or museum environment, that we observe it in detail.

For this extraordinary exhibit, the V&A provided half of its sculpture gallery adjacent to the main foyer. Various design concepts were explored in island configurations. However, they initially seemed to lack physical interaction, and finally we adopted a more inclusive approach - a forest of trees that the visitor could actually wander through, touch or even hug.

Due to the architecturally rich gallery space we concluded that a conflict would occur between the structure and the exhibit and that a more defined and sympathetic environment was required. Therefore we built an enclosure and clad its vertical surfaces with mirror to provide the illusion of an endless space. Eighty tubes, 5 metres in length provided carriers for the "tree bark" prints, each digitally merged from approximately 75 digital images. Without the possibility of a ceiling connection there was a need to resolve their stability given the tree's length and weight of 50kgs. We engineered a 150mm floor to test the support and topple forces and adopted this principle with a long sloped entrance. It developed into a modular travelling system, which has also been shown in Barcelona, Madrid and Paris.

Finally, in order to provide the illusion of clouds enveloping the treetops, we applied a translucent ceiling material that adequately obscured the architectural features yet allowed light to pass, depicting a winter's sky. This utilised the gallery's naturally shifting light conditions during the day, while at night tinted floodlights simulated a gathering storm.

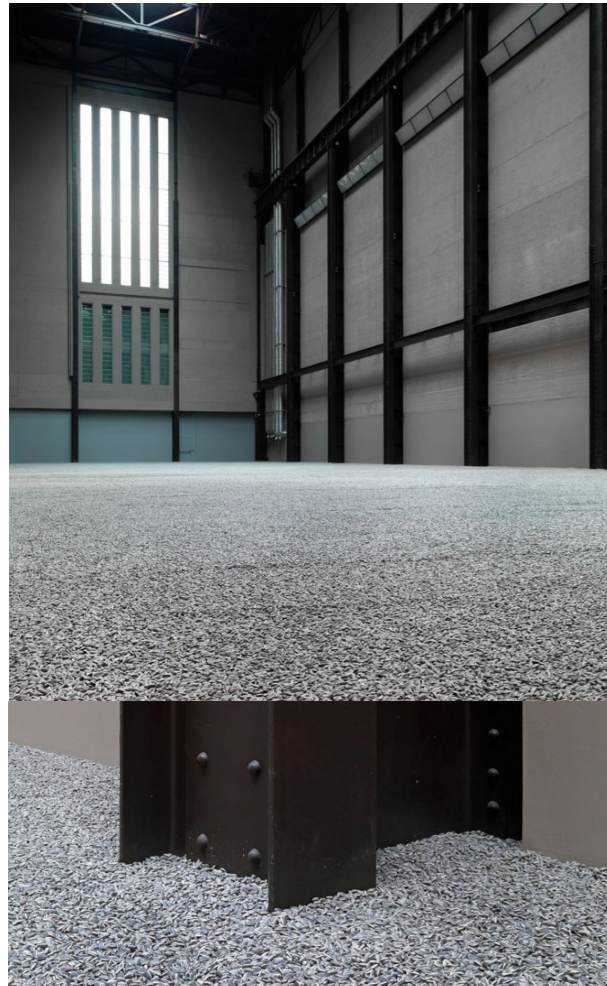
### Case Study — Space Reflection

Figure 3.3.3.5 Case Study of Forest Without Leaves



### Case Study — Space Reflection

Figure 3.3.3.6 Case Study of Sunflower Seeds



### Sunflower Seeds

Sunflower Seeds is made up of millions of small works, each apparently identical, but actually unique. However realistic they may seem, these life-sized sunflower seed husks are in fact intricately hand-crafted in porcelain.

Each seed has been individually sculpted and painted by specialists working in small-scale workshops in the Chinese city of Jingdezhen. Far from being industrially produced, they are the effort of hundreds of skilled hands. Poured into the interior of the Turbine Hall's vast industrial space, the 100 million seeds form a seemingly infinite landscape.

Porcelain is almost synonymous with China and, to make this work, Ai Weiwei has manipulated traditional methods of crafting what has historically been one of China's most prized exports. Sunflower Seeds invites us to look more closely at the 'Made in China' phenomenon and the geo-politics of cultural and economic exchange today.

"I think people will have the impression that they are real sunflower seeds, because they are fake seeds, it takes them a while to adjust their minds. They would always say, 'is that possible?' Then they would pick up a few, some would even want to put them in their mouth to try. I always think art is a tool, to set up new questions, to create a basic structure, which can open to possibilities, is the most interesting part of my work. And I want people who don't understand art to understanding what I am doing."

Ai Weiwei's Unilever Series commission, Sunflower Seeds, is a beautiful, poignant and thought-provoking sculpture. The thinking behind the work lies in far more than just the idea of walking on it. The precious nature of the material, the effort of production and the narrative and personal content create a powerful commentary on the human condition. Each piece is a part of the whole, a commentary on the relationship between the individual and the masses. The work continues to pose challenging questions: What does it mean to be an individual in today's society? Are we insignificant or powerless unless we act together? What do our increasing desires, materialism and number mean for society, the environment and the future?

### Hanging Canvas Seating

By Japanese design studio YOY (Salone Satellite). This collection of two dimensional hanging furniture pieces is made from wood and aluminum frames, covered in stretchy screen-printed fabric depicting different furniture pieces. Photo © Yasuko Furukawa.

A canvas shaped chair with a drawing of a chair. It can be used by leaning against a wall. A frame made of wood and aluminum is covered by an elastic fabric printed with texture of a canvas and a drawing of chair. There are 3 types of size, a stool, an armchair and a sofa.

### Case Study — Five Senses



Figure 3.3.3.7 Case Study of Hanging Canvas Seating





Case Study — Five Senses

The First Major Museum Show to Focus on Smell

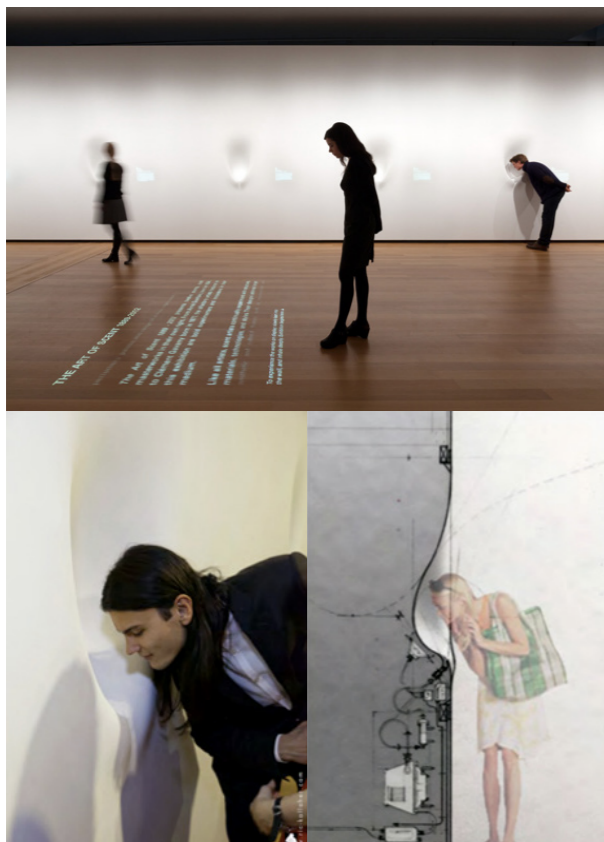
“The Art of the Scent” recognizes and celebrates fragrance as a true artistic medium rather than just a consumer product

Installation view of The Art of the Scent exhibition at the Museum of Art and Design in New York.

While walking through the Museum of Art and Design’s exhibition “The Art of the Scent (1889-2012)” my mind was flooded with memories of a nearly forgotten childhood friend, an ex-girlfriend and my deceased grandmother. It was a surprisingly powerful and complex experience, particularly because it was evoked in a nearly empty gallery by an invisible art form—scent. It’s often cited that smell is the sense most associated with memory (both are processed by the brain’s limbic system), and the iconic fragrances exhibited in “The Art of the Scent” are likely to take visitors on their own private jaunts down memory lane. But it might not lead where they expect.

Like any art form or design discipline, the creation of a scent is the result of experimentation and innovation. Yet, perfume and cologne are rarely appreciated as the artfully crafted designs they are. “The Art of the Scent” is the first major museum exhibition to recognize and celebrate scent as a true artistic medium rather than just a consumer product. The 12 exhibited fragrances, chosen by curator Chandler Burr to represent the major aesthetic schools of scent design, include Ernest Beaux’s Modernist Chanel No.5 (1921); the Postmodern Drakkar Noir (1982) by Pierre Wargnye ; and Daniela Andrier’s deconstructed fragrance Untitled (2010). Perhaps most significantly, the exhibition begins with the first fragrance to incorporate synthetic raw materials instead of an exclusively natural palette, thereby truly transforming scent into an art: Jicky (1889), created by Aimé Guerlain. Unfortunately, this fragrant historiography will initially be lost on the average visitor because while scent may indeed be the best sense for provoking memory, it is the worst sense for conveying intellectual content. When we smell something—good or bad—our reaction is typically an automatic or emotional response. Such a reaction doesn’t lend itself particularly well to critical analysis. One of the greatest challenges facing Burr, who wrote the “Scent Notes” column for the New York Times and the book The Emperor of Scent, was to get visitors to move beyond their initial emotional responses and memories and to think critically about scent design.

Figure 3.3.3.8 Case Study of Sensorium Exhibition



Sensorium Exhibition: A Space Devoted to the Five Senses

Céline Merhand and Anaïs Morel are the designers behind the French label, Les M, and they’ve created an environment to explore all five of your senses. The Sensorium exhibition is on display at the contemporary art museum MUDAM in Luxembourg through 8/27, where, like most museums, you normally can’t touch, eat, or speak – only appreciate the art. They’re now giving visitors the opportunity to test their senses in this beautifully designed space.

The materials are screaming to be touched and experienced through a series of events and workshops devoted to the various senses. I don’t know about you, but I think it looks cozy and inviting and full of texture that I just want to touch and explore.

Case Study — Five Senses



Figure 3.3.3.9 Case Study of Sensorium Exhibition



# Chapter 4.

---

## Analysis & Design

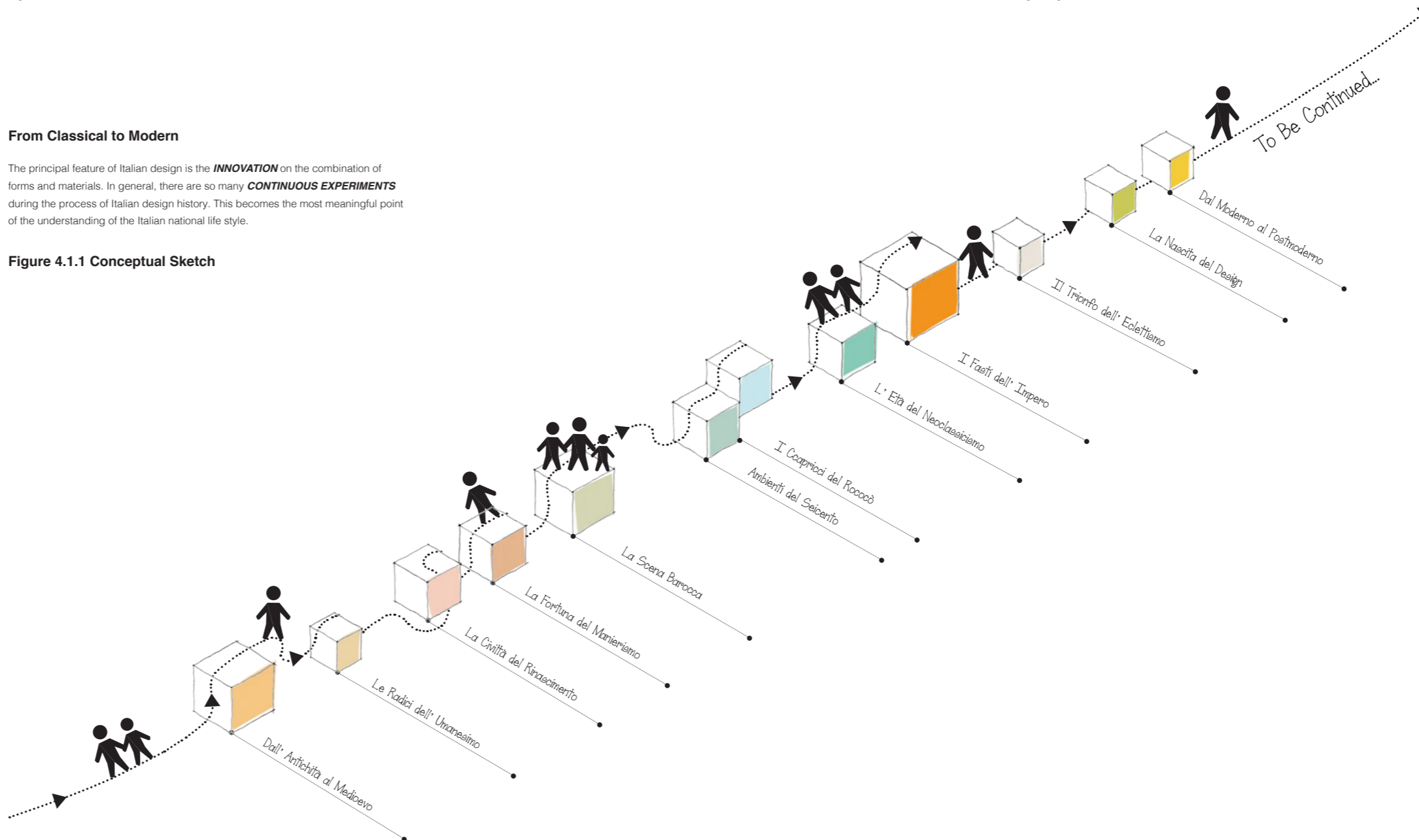
# 4.1 Concept

- Introduzione -- Dall' Antichità al Medioevo
- 1450 -- 1500 Le Radici dell' Umanesimo
- 1500 -- 1550 La Civiltà del Rinascimento
- 1550 -- 1600 La Fortuna del Manierismo
- 1600 -- 1650 La Scena Barocca
- Il "Grand Siècle" del Re Sole, 1650 -- 1700 Ambienti del Seicento
- 1700 -- 1750 I Capricci del Rococò
- 1750 -- 1800 L' Età del Neoclassicismo
- 1800 -- 1850 I Fasti dell' Impero
- 1850 -- 1900 Il Trionfo dell' Eclettismo
- 1900 -- 1950 La Nascita del Design
- 1950 -- 2000 Dal Moderno al Postmoderno

## From Classical to Modern

The principal feature of Italian design is the **INNOVATION** on the combination of forms and materials. In general, there are so many **CONTINUOUS EXPERIMENTS** during the process of Italian design history. This becomes the most meaningful point of the understanding of the Italian national life style.

Figure 4.1.1 Conceptual Sketch



# TO BE CONTINUED...

Figure 4.1.2 Conceptual Mind Map

EXPERIMENT

UNCERTAIN

PARTICIPATION

HISTORY

TIME

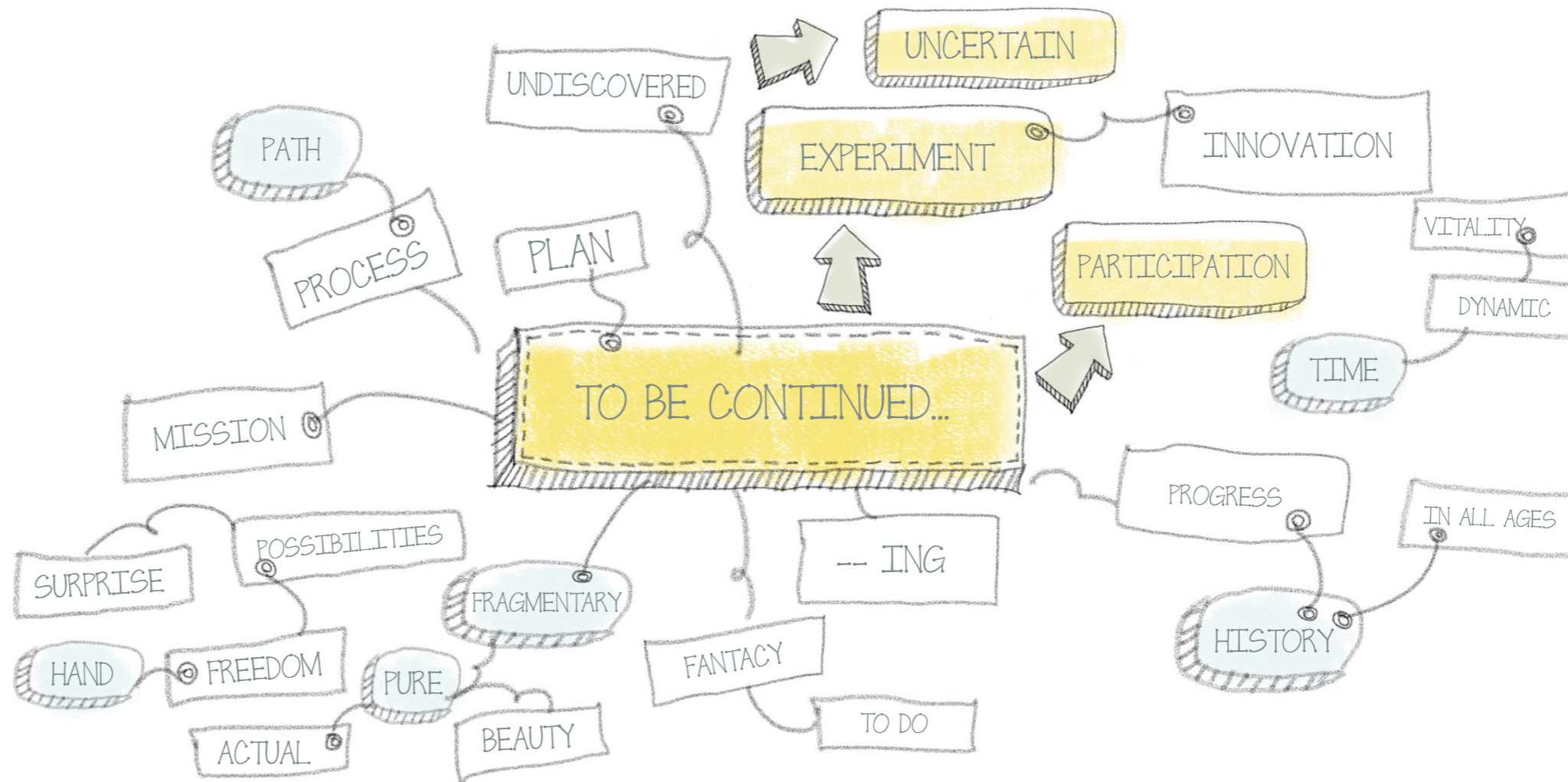
PATH

PROCESS

PURE

HANDMADE

...

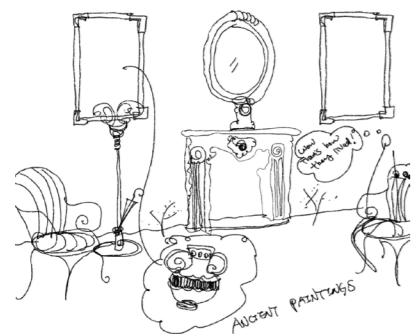




# 4.2 Inspirations

Figure 4.2.1 Inspirations of Exhibition Style

Life Situation



Single Room

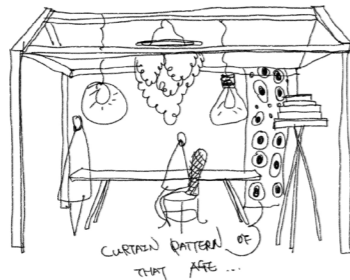
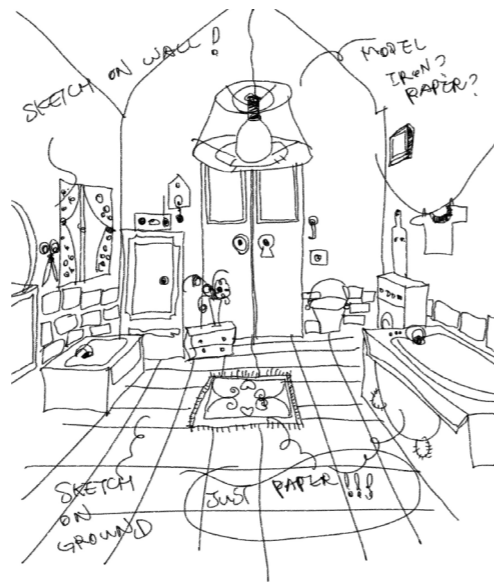
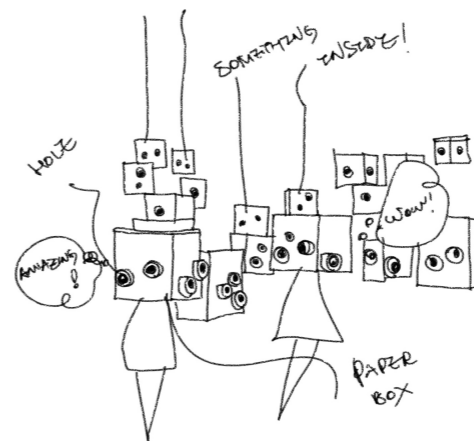


Figure 4.2.2 Inspirations of Exhibition Media

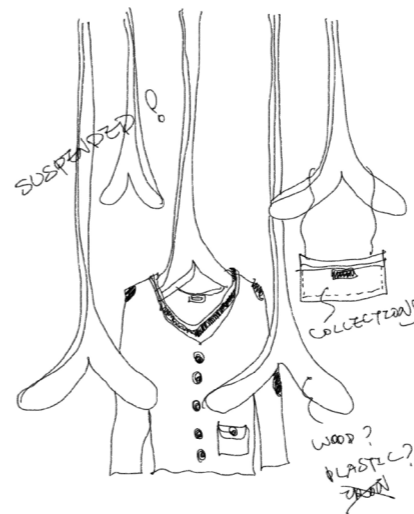
Sketch Style



Exhibition Media 1



Exhibition Media 3



Exhibition Media 2



Exhibition Media 4

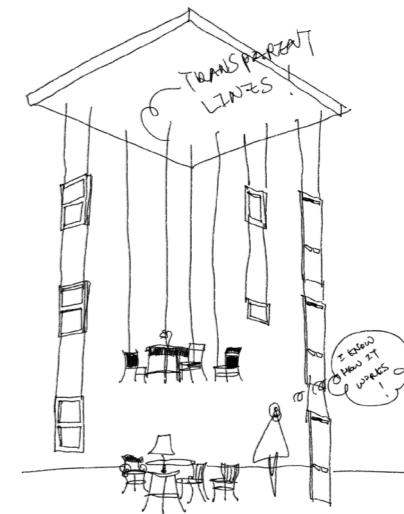
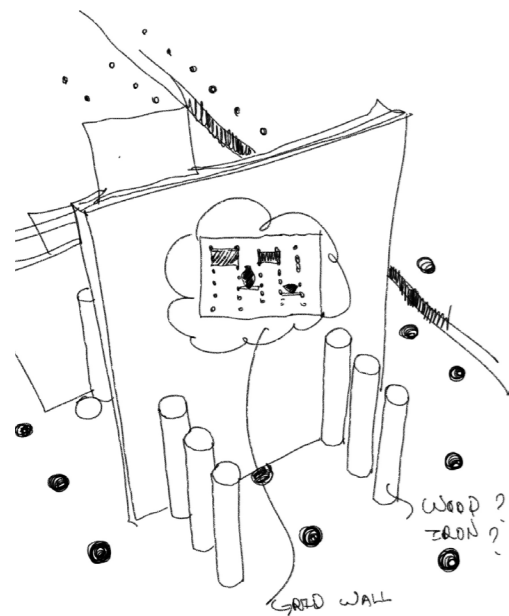


Figure 4.2.3 Inspirations of Exhibition Structure

Exhibition Structure 1



Exhibition Structure 2

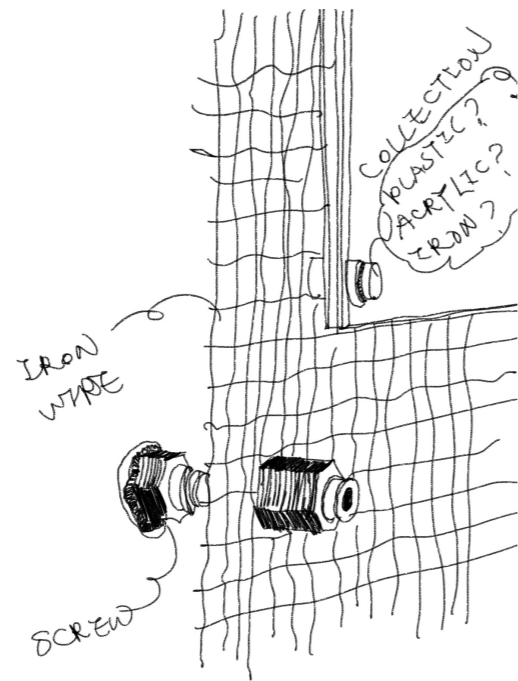


Figure 4.2.4 Inspirations of Visual System

Visual System 1 -- Arrows



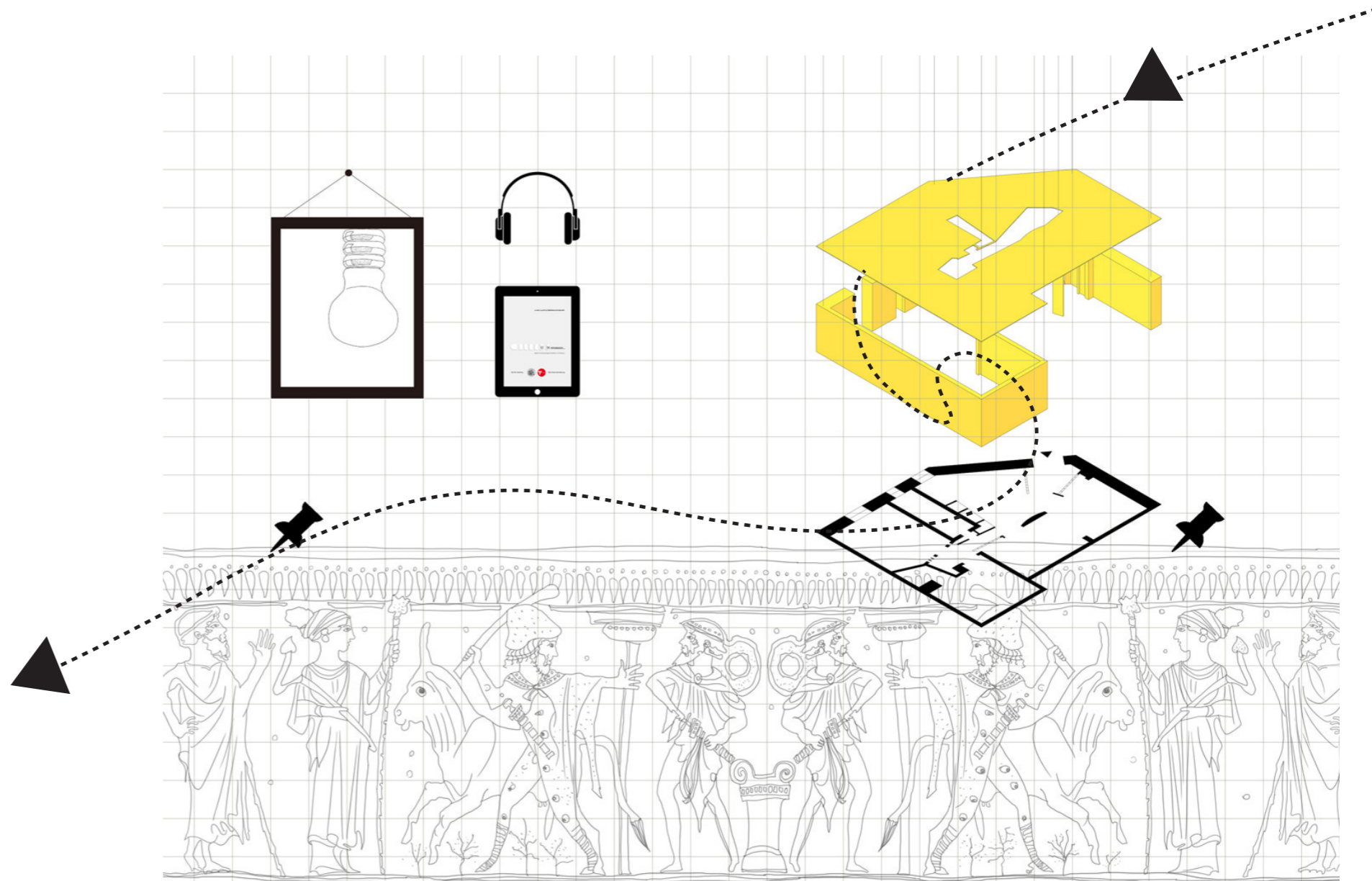
Visual System 2 -- Time Table



# 4.3 Mood Board

Figure 4.3 Mood Board

- ELEMENTS:
- UNFINISHED SPACE
- HANDMADE STYLE
- AGE SCENE
- EXPLOSIVE ANALYSIS GRAPHIC
- SUSPENDED
- GRID PAPER
- ARROWS VISUAL SYSTEM
- PAPER CHAIR
- INTERACTIVE GRAFFITO BOARD



# 4.4 Analytic Diagram

- Introduzione -- Dall' Antichità al Medioevo
- 1450 -- 1500 Le Radici dell' Umanesimo
- 1500 -- 1550 La Civiltà del Rinascimento
- 1550 -- 1600 La Fortuna del Manierismo
- 1600 -- 1650 La Scena Barocca
- Il "Grand Siècle" del Re Sole, 1650 -- 1700 Ambienti del Seicento

- 1700 -- 1750 I Capricci del Rococò
- 1750 -- 1800 L' Età del Neoclassicismo
- 1800 -- 1850 I Fasti dell' Impero
- 1850 -- 1900 Il Trionfo dell' Eclettismo
- 1900 -- 1950 La Nascita del Design
- 1950 -- 2000 Dal Moderno al Postmoderno

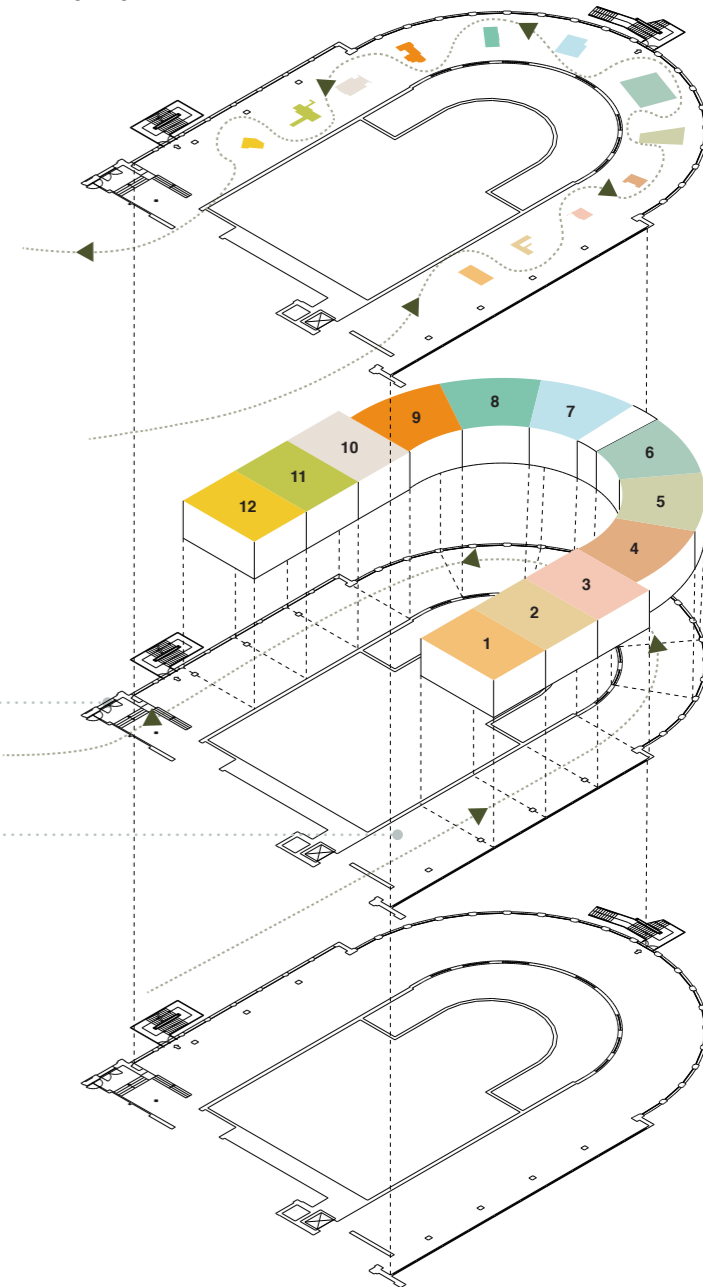
Figure 4.4.1 Plan of Each Historical Period



Drawing 4.4.2 Functional Division

Conclusion

Preface

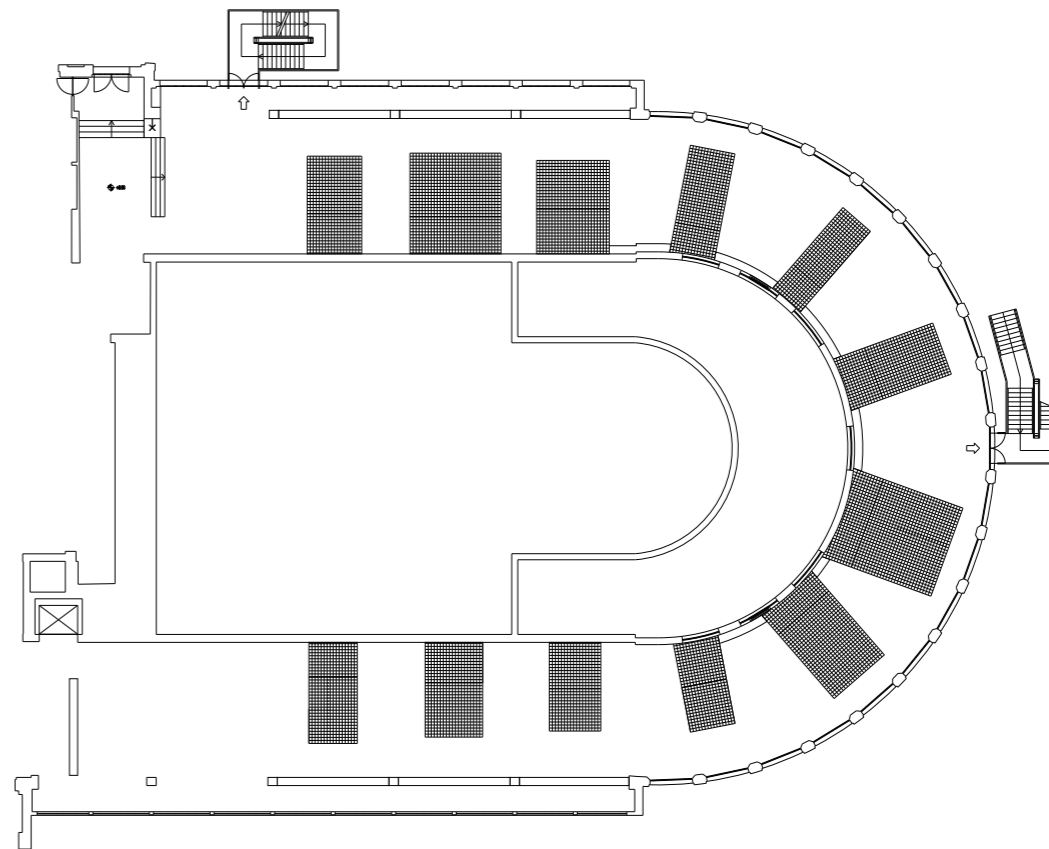


# 4.5 Technical Drawing

Drawing 4.5.1 12 Colors on Pavement Plan 1:500



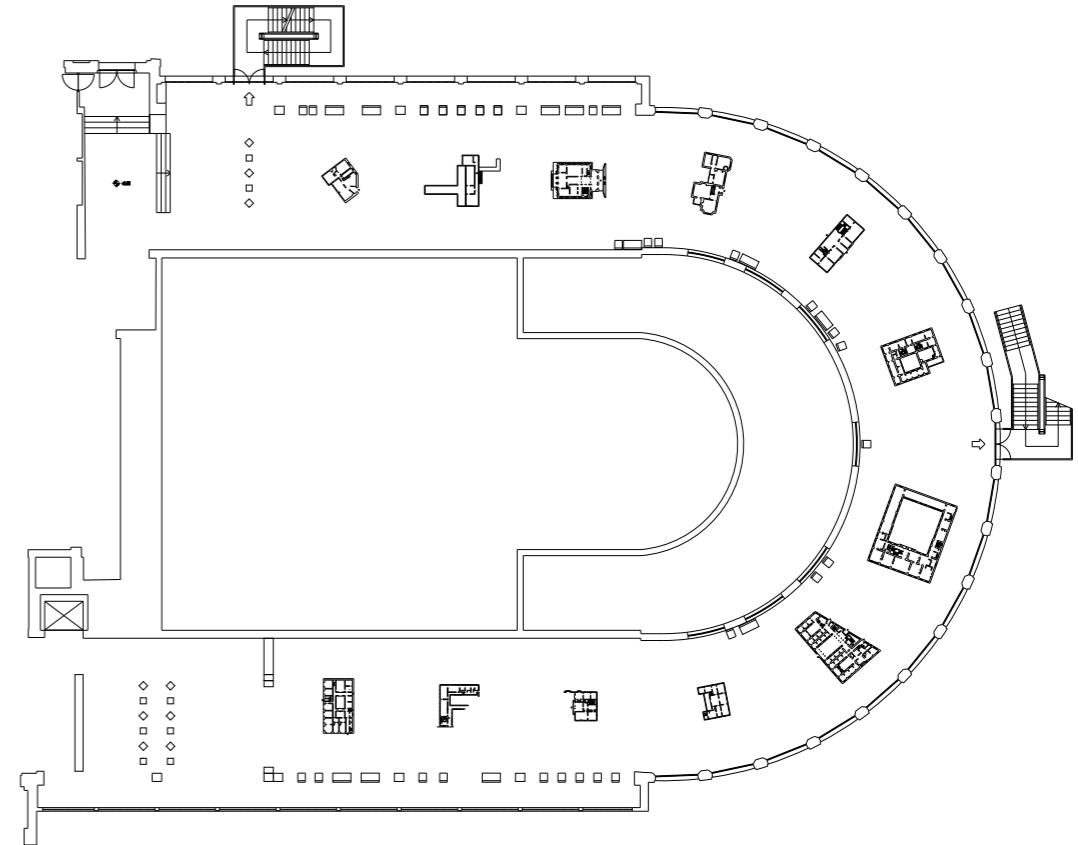
Drawing 4.5.2 Pavement Plan 1:500



Drawing 4.5.3 12 Colors on Plan 1:500

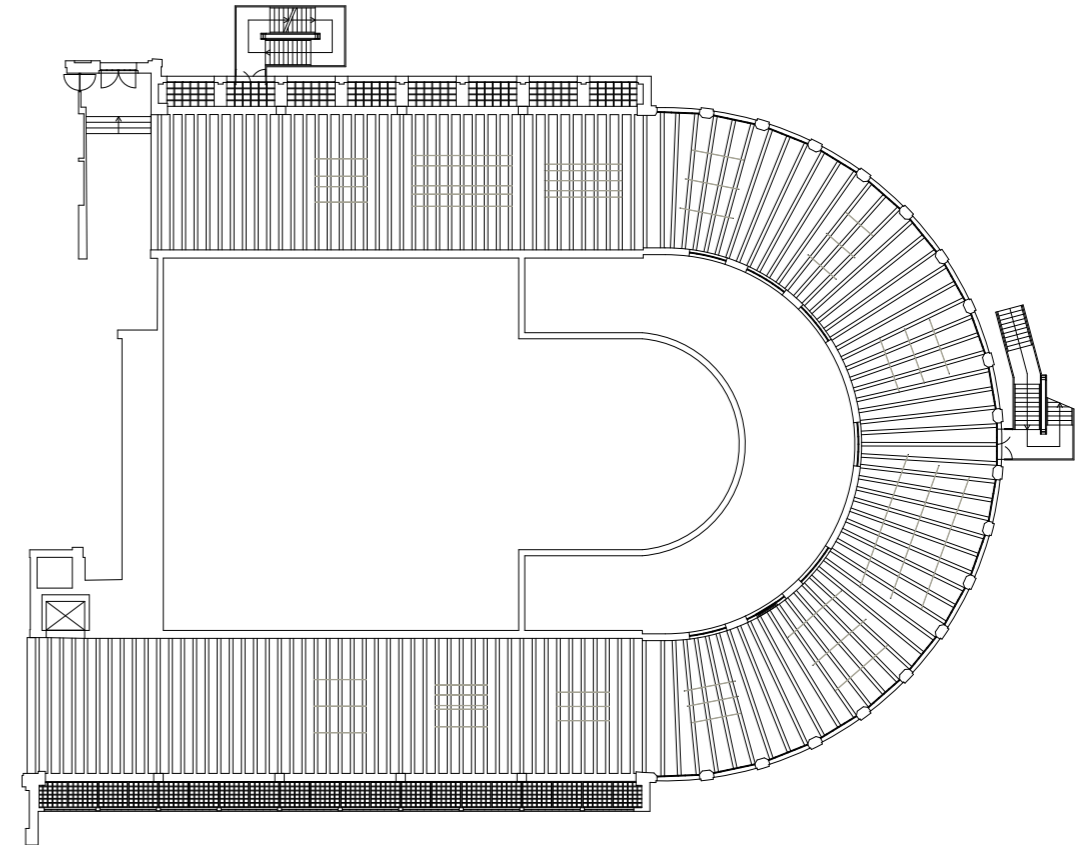


Drawing 4.5.4 Plan 1:500





**Drawing 4.5.5 Ceiling Plan 1:500**

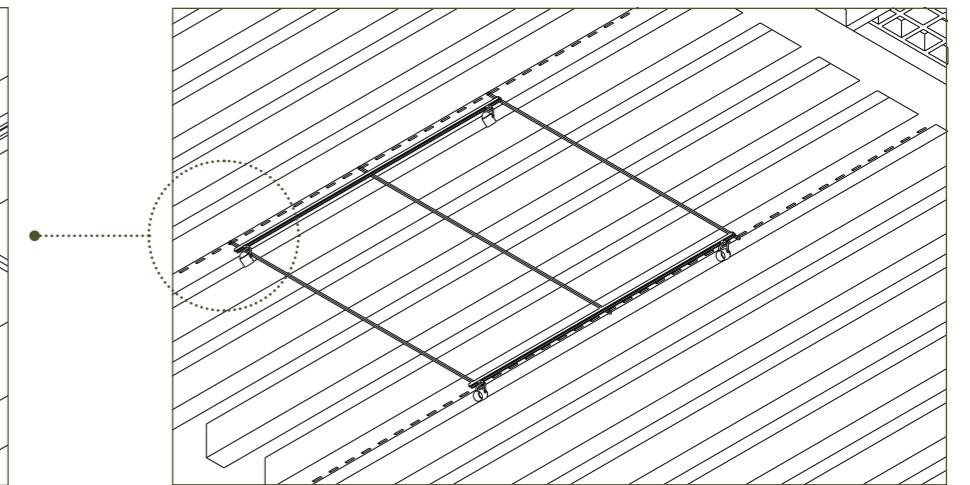
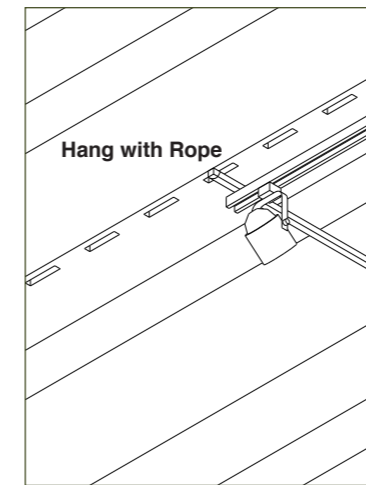
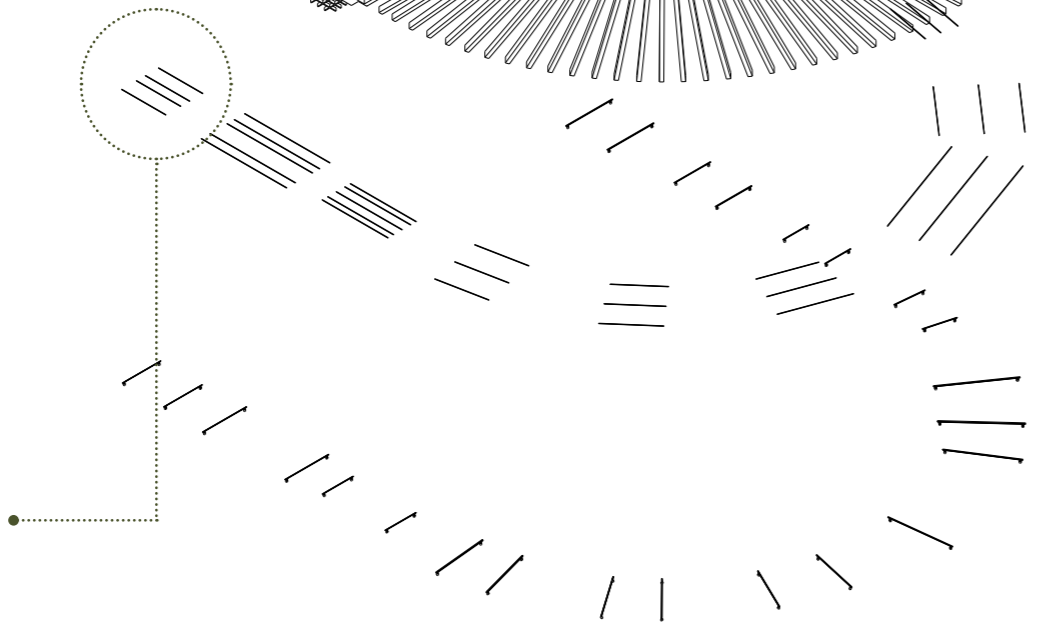
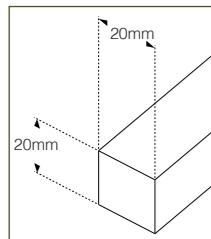


Drawing 4.5.6 Ceiling Explosive View

Turn Over

Simple Stick

Ceiling Light





1. Gran parte delle teorie artistiche, dei modelli iconografici, dei riferimenti stilistici che hanno alimentato l'arte negli ultimi due millenni si sono confrontati, schierandosi di volta in volta contro o a favore, con il mondo "classico" dei Greci e dei Romani. Il recupero degli ideali classici ha determinato importanti svolte artistiche e culturali della storia dell'umanità, coinvolgendo, naturalmente, anche l'ambiente domestico.

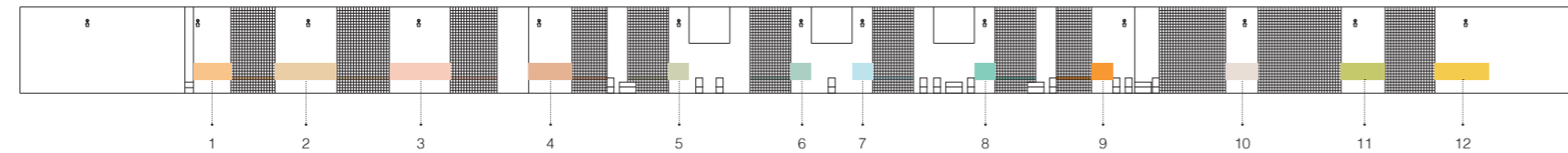
2. La fine dell'esperienza gotica, che per alcuni paesi europei si prolunga fino ai primi decenni del Cinquecento, vede l'Italia del XV secolo al centro di profonde trasformazioni socio culturali le cui caratteristiche principali sono, da una parte, la riscoperta del mondo classico- mai dimenticato durante il Medioevo- dall'altra, il rapporto sempre più razionale con il mondo sensibile e i suoi fenomeni.

9. È il culto dell'antico il principale collegamento tra due estetiche, sotto molti punti di vista contrastanti, quali il Neoclassicismo e il Romanticismo. Le tracce e l'interpretazione dei monumenti del passato - greco - romani per i neoclassici e medievali per i romantici - danno forma e contenuti a un dibattito culturale che si svilupperà per oltre un secolo, alternando forti contrapposizioni a numerosi punti di contatto.

3. L'alba del XVI secolo coglie il trionfo della cultura e degli ideali civili del Rinascimento italiano sullo sfondo di una situazione politica sempre più complessa e drammatica. L'Italia si trasforma in terra di conquista da parte delle potenze europee, favorite dall'esistenza di una miriade di piccoli stati sempre in lotta tra loro e pronti ad allearsi con chiunque pur di distruggere i propri nemici.

4. Nelle Vite de' più eccellenti architetti pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri (pubblicate in prima edizione nel 1550 e poi nel 1568 ampiamente riscritte) Giorgio Vasari è tra i primi a parlare di "maniera" in senso moderno; in precedenza il termine era usato genericamente e indicava sia lo stile personale di un artista, sia le regole basilari di ciascuna arte.

10. Nel campo delle arti e dell'arredamento non esiste periodo più complesso e contraddittorio della seconda metà del XIX secolo. La società borghese, ormai saldamente al potere, spregiudicata negli affari e decisa nel promuovere il progresso scientifico e industriale, è, anche se sembra non rendersene conto, del tutto insicura nel campo dell'arte, preferendo la consolazione degli stili del passato e il déjà vu della storia alla ricerca di nuove espressioni artistiche.



5. La nuova sensibilità artistica c'è affiora alla fine del XVI secolo, sollecitata da profondi mutamenti sociali, economici e religiosi non coglie solo l'esigenza di elaborare un lessico più articolato e convincete in grado di rispondere al volgere dei tempi, ma investe la figura stessa dell'artista, il suo ruolo di intellettuale e l'ambito nel quale egli si trova a operare.

6. Con la guerra dei trent'anni (1618-1648) l'Europa conosce uno dei più terribili conflitti della sua storia; se all'inizio lo scontro sembrava essere una delle tante lotte di religione locali, col tempo si ampliò, coinvolgendo un numero sempre più grande di nazioni, fino a configurarsi come un tentativo di realizzare un grande stato cattolico europeo sotto la guida spirituale del papato e dei gesuiti, il controllo militare della Spagna e l'egemonia politica dell'Austria.

11. Nell'ultima decade del XIX secolo, era ormai convinzione di molti che la "modernità" si sarebbe potuta sviluppare solo attraverso un uso razionale e disincantato delle macchine, superando finalmente, dopo tanta confusione, il divario esistente fra arte e tecnica e restituendo una dimensione estetica, non solo etica, alla produzione industriale.

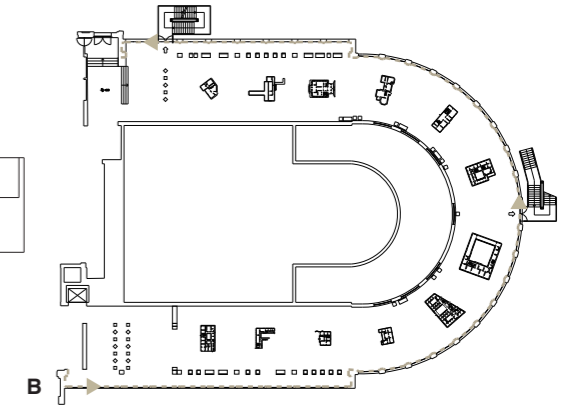
7. All'inizio del XVIII secolo, il modello assolutistico concepito da Luigi XIV entra in crisi. La società francese, schiacciata da un regime oppressivo, indebolita economicamente dalle continue guerre, costretta a subire il formalismo bigotto di una corte asservita ai voleri del re e dalla sua favorita, madame de Maintenon, esprime - in modo sempre più esplicito - malumori e dissensi che, alla morte del re (1715), si trasformeranno in gioia irrefrenabile.

8. Per un curioso destino è a Roma che si compiono - a distanza di circa un secolo e mezzo l'una dall'altra - due delle svolte artistiche più significative della storia delle arti: il Barocco e il Neoclassicismo. Ma la Roma che vede nascere il Barocco è ben diversa da quella che ispirerà il Neoclassicismo; la prima è al massimo del suo splendore politico e culturale, la seconda, pur sempre grandiosa, alla fine di un percorso e sulla soglia di uno sprofondamento dal quale non sarebbe mai più riemessa con l'importanza di un tempo.

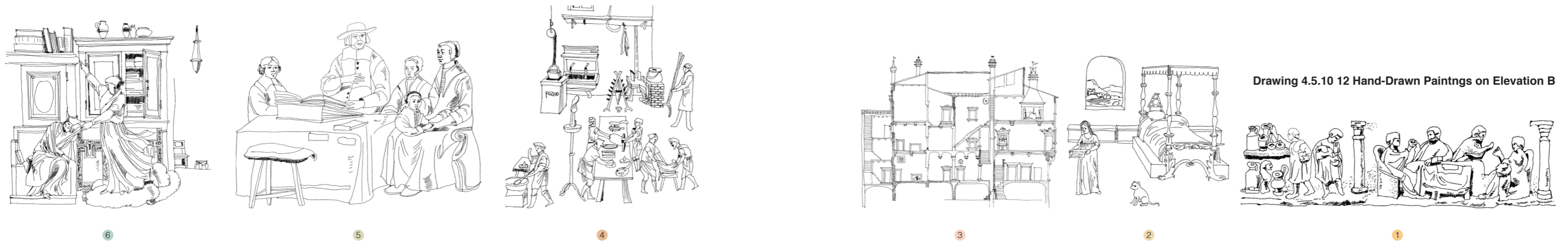
12. Gli ideali del Razionalismo, interpretati fin dal loro apparire in chiave "taumaturgica", in quanto ritenuti capaci di colmare le disuguaglianze sociali e culturali della società industriale, con la fine della seconda guerra mondiale iniziano la loro fase discendente, essendo falliti gran parte degli obbiettivi a cui molti avevano generosamente creduto.

**Drawing 4.5.8 Text Description on Elevation A 1:500**

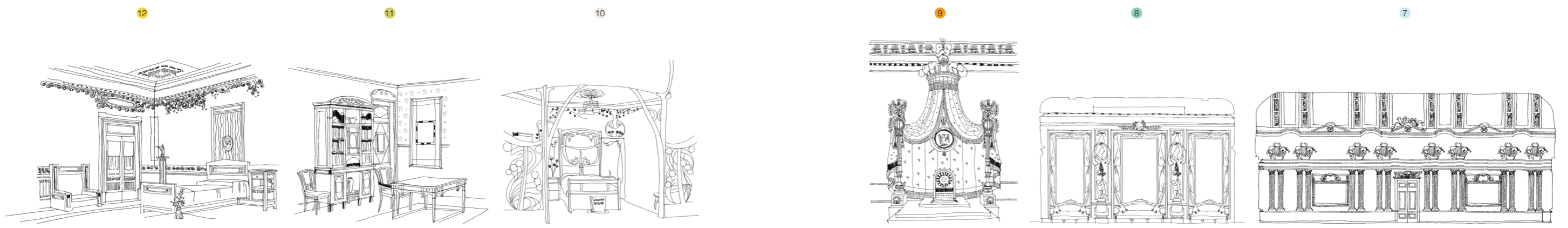
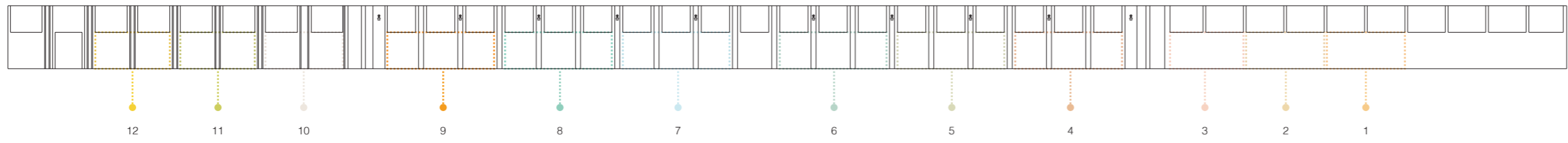
**Drawing 4.5.9 Elevation B 1:500**



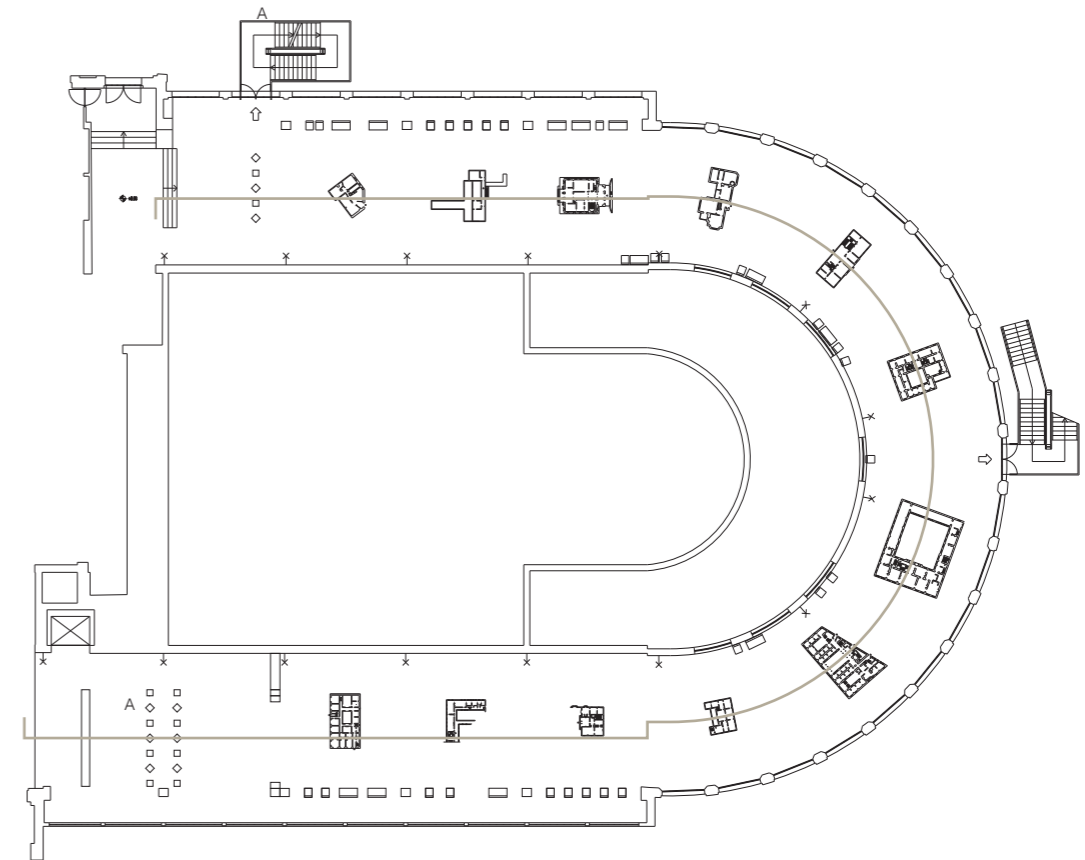
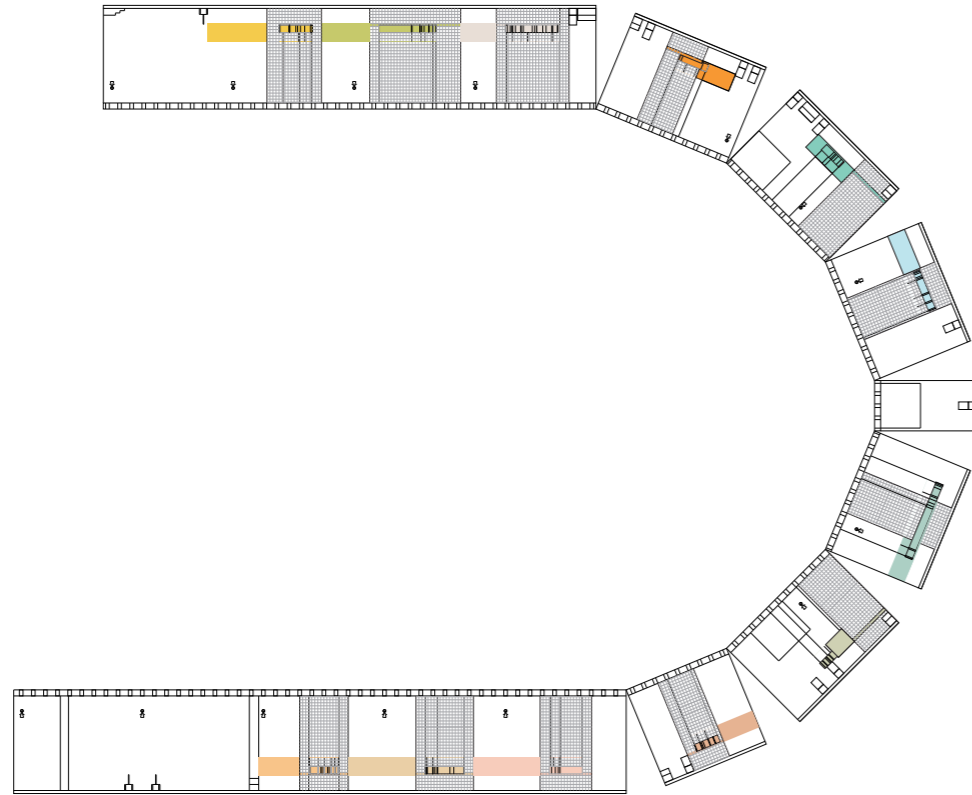




Drawing 4.5.10 12 Hand-Drawn Paintngs on Elevation B



Drawing 4.5.11 Section A-A 1:500



## Lighting System

### 1. Original Wall Lamp

Wall mounted, adjustable fixture, complete with power supply. Aluminium frame with glass diffuser.

Dimensions: height 20cm - depth 40cm

Bulb: 1x70W G12 CDM-T MH

1x150W G12 CDM-T MH

### 2. Profiler Luminaire System

Every luminaire in the Profiler line is based on one and the same LED technology, which is what makes their unique systems stand out: the patented, adjustable-focus luminaire head. Made of solid aluminium, it allows optimum dissipation of the heat emitted by the LED. Additional cooling is provided by the air circulation in the luminaire head. The focussing system is as striking as it is impressively simple to use. The head can be continuously adjusted from 30° to 100° using the knurled pin. This results in a cleanly defined beam of light, which can be used both for reading and also for spot lighting.

Description aluminium LED lamp head with focusable glass lense optics, rotating and swiveling at aluminium profile rail

Colour temperature 2.700 / 3.000 K

System power 5 W each

Luminous flux max. 300 lm each

Informations stepless 30 - 100°

Colour index min. 90 CRI

Efficiency class A+

### Drawing 4.5.13 Lighting System of Section B-B 1:200

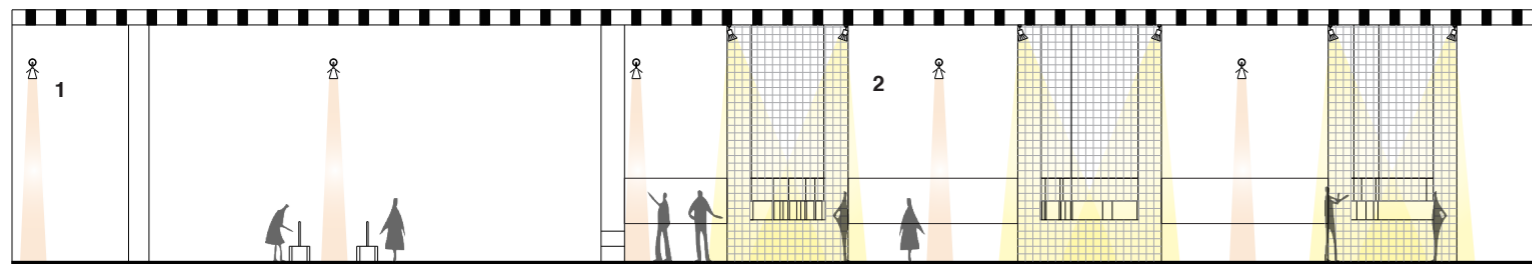
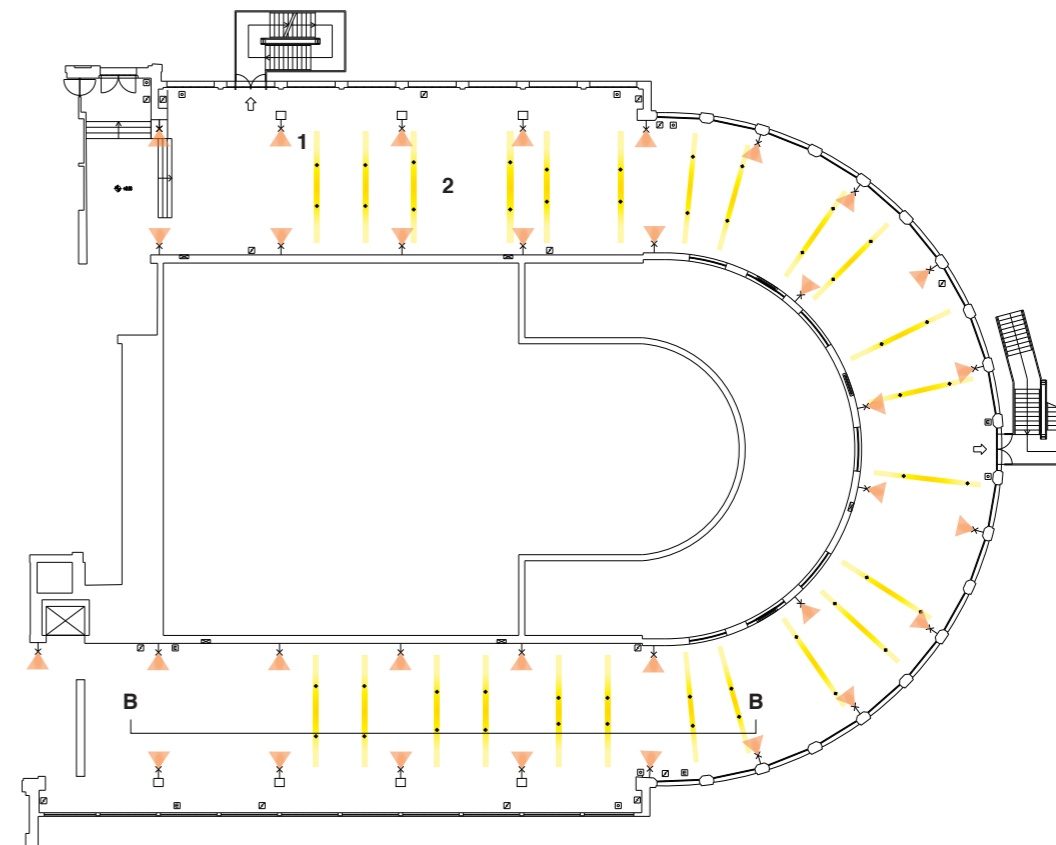


Figure 4.5.12 Lighting Selection



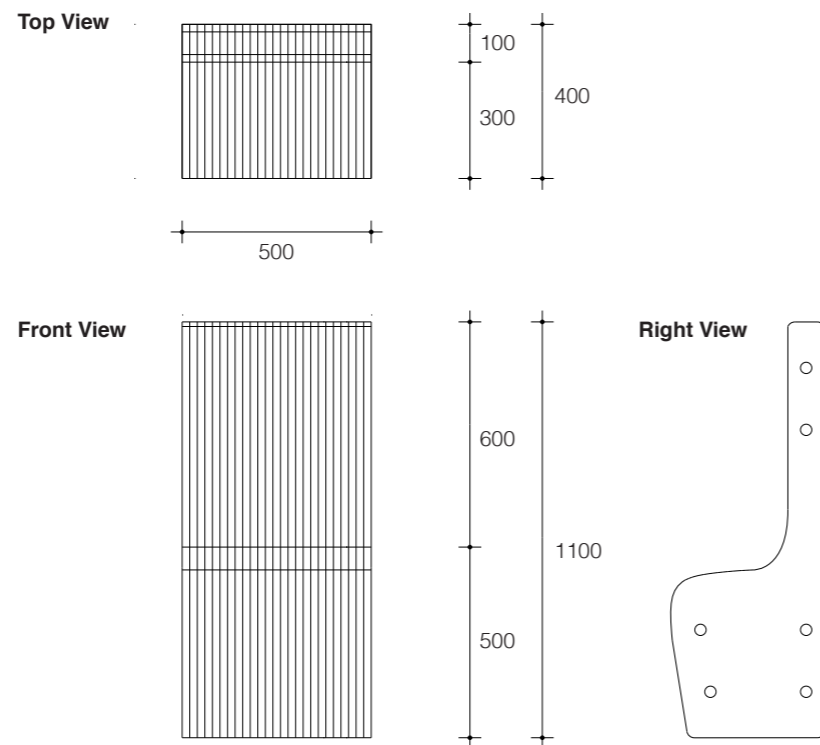
Drawing 4.5.14 Lighting Plan 1:500



# 4.6 Specific Device

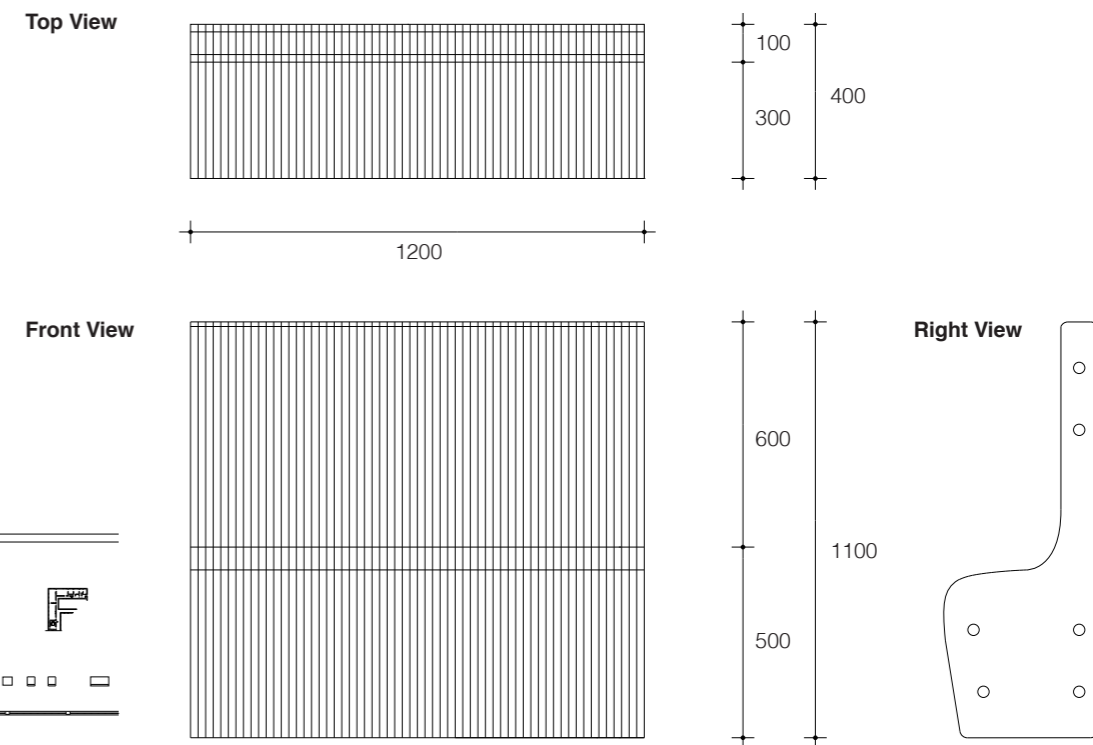
Drawing 4.6.1 Detailed Drawing of Paper Chair 1 1:10

Paper Chair 1



Drawing 4.6.2 Detailed Drawing of Paper Chair 2 1:10

Paper Chair 2



Drawing 4.6.3 Assembling

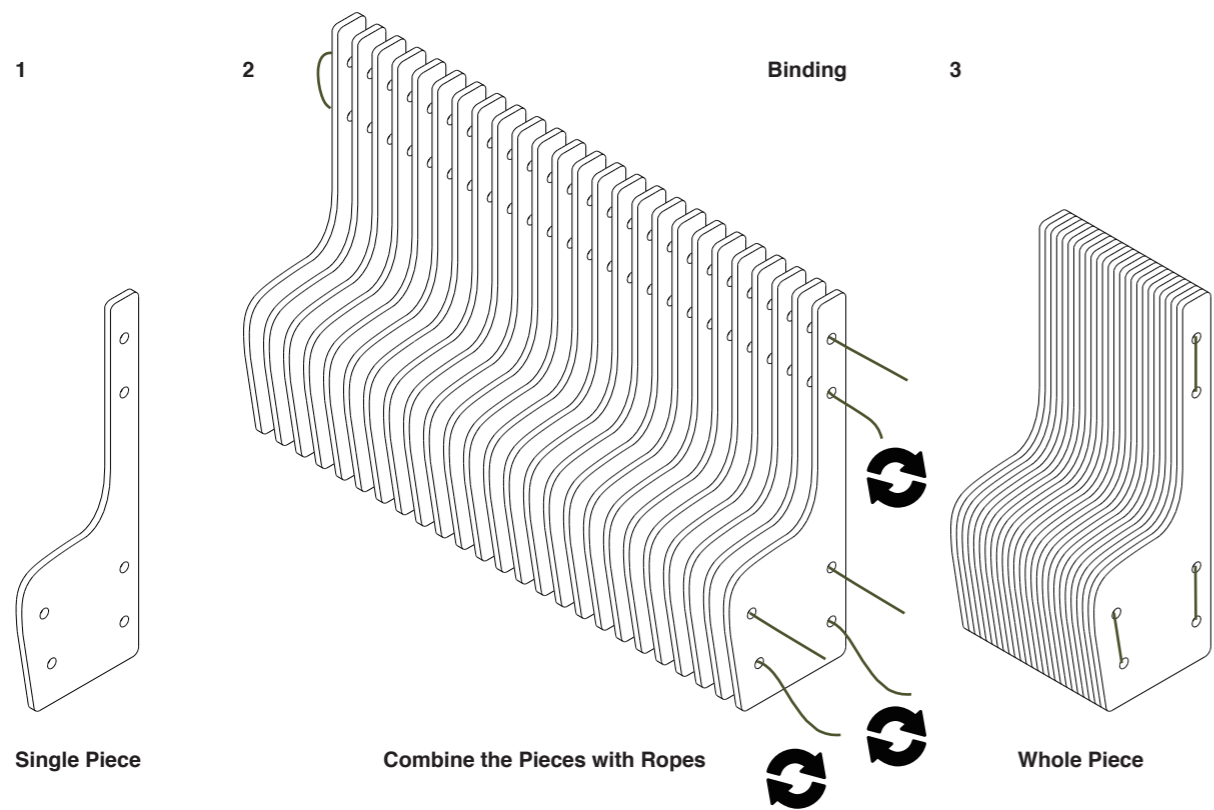
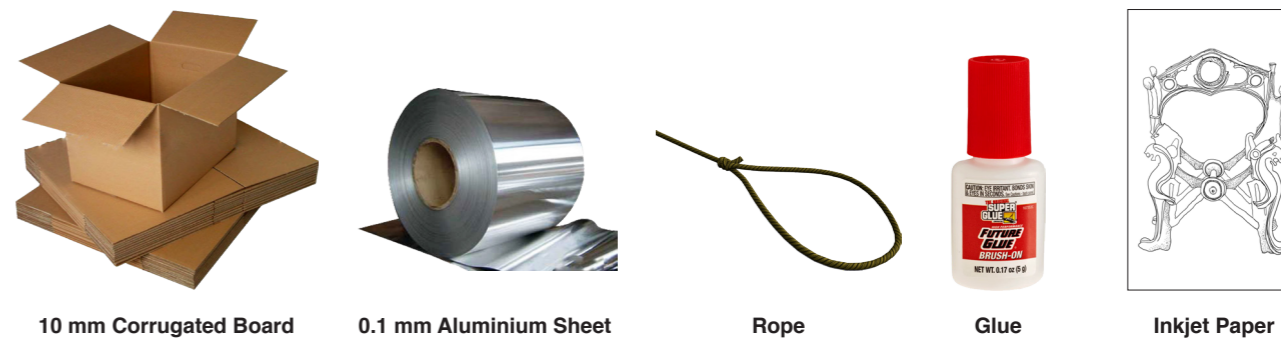


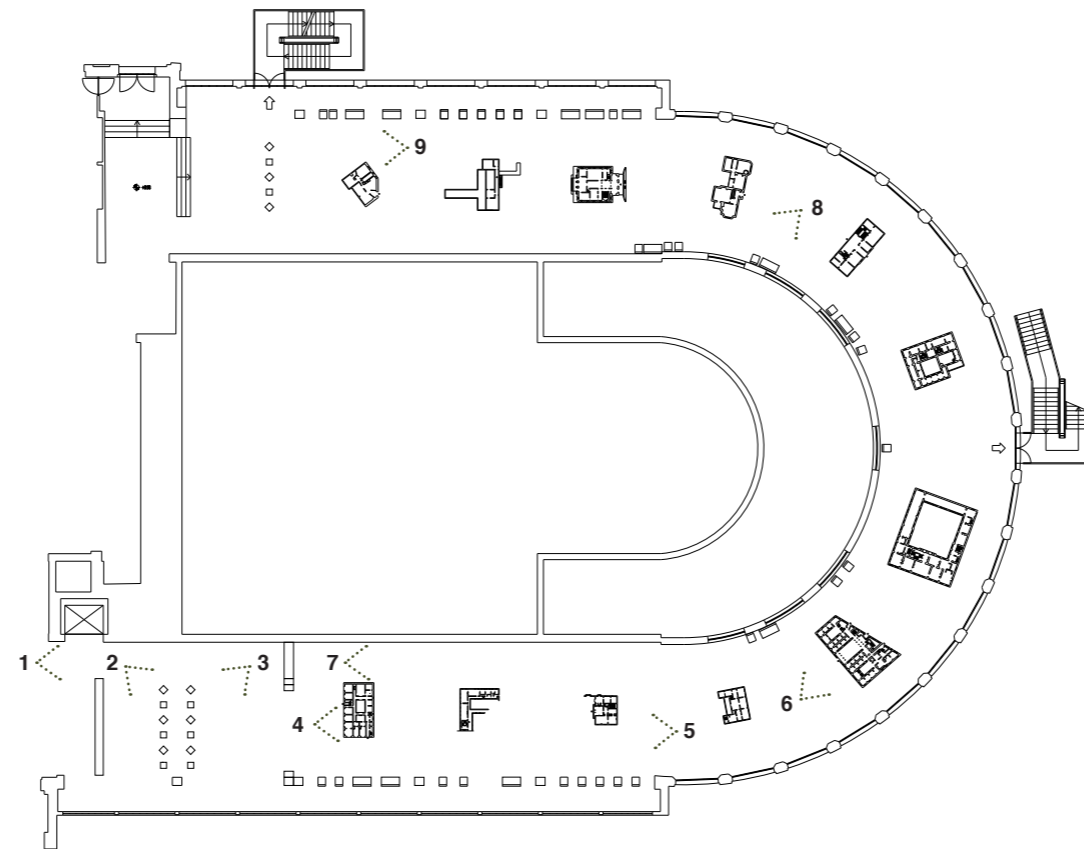
Figure 4.6.4 Material Selection of Paper Chair





# 4.7 Spatial Perspectives

Drawing 4.7.1 Spatial Perspective Views



**Drawing 4.7.2 Perspective 1 - Entrance A**



Drawing 4.7.3 Perspective 2 - Entrance B



Drawing 4.7.4 Perspective 3 - Entrance C



Drawing 4.7.5 Perspective 4 - Main Space A





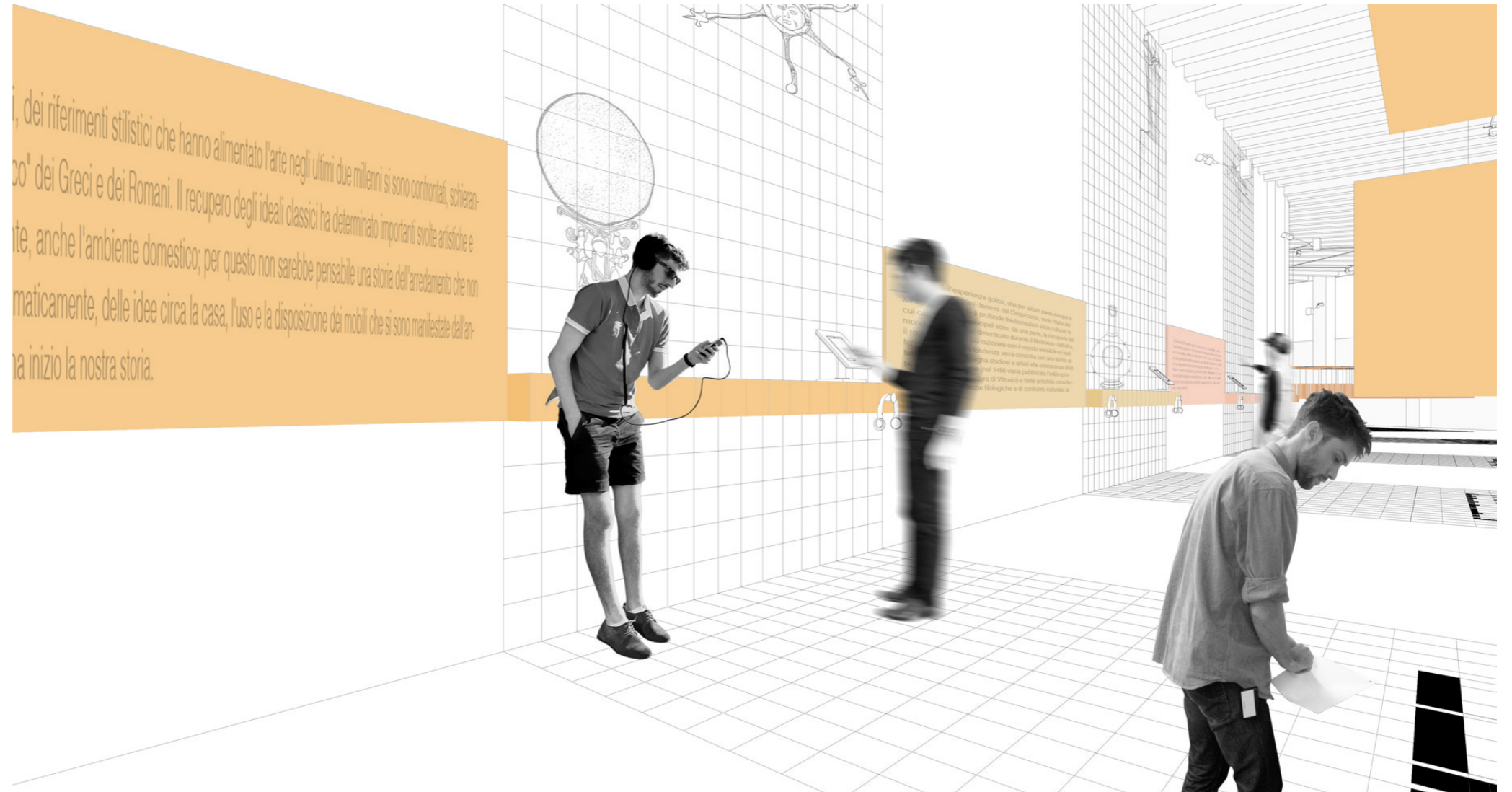
Drawing 4.7.6 Perspective 5 - Main Space B



Drawing 4.7.7 Perspective 6 - Main Space C

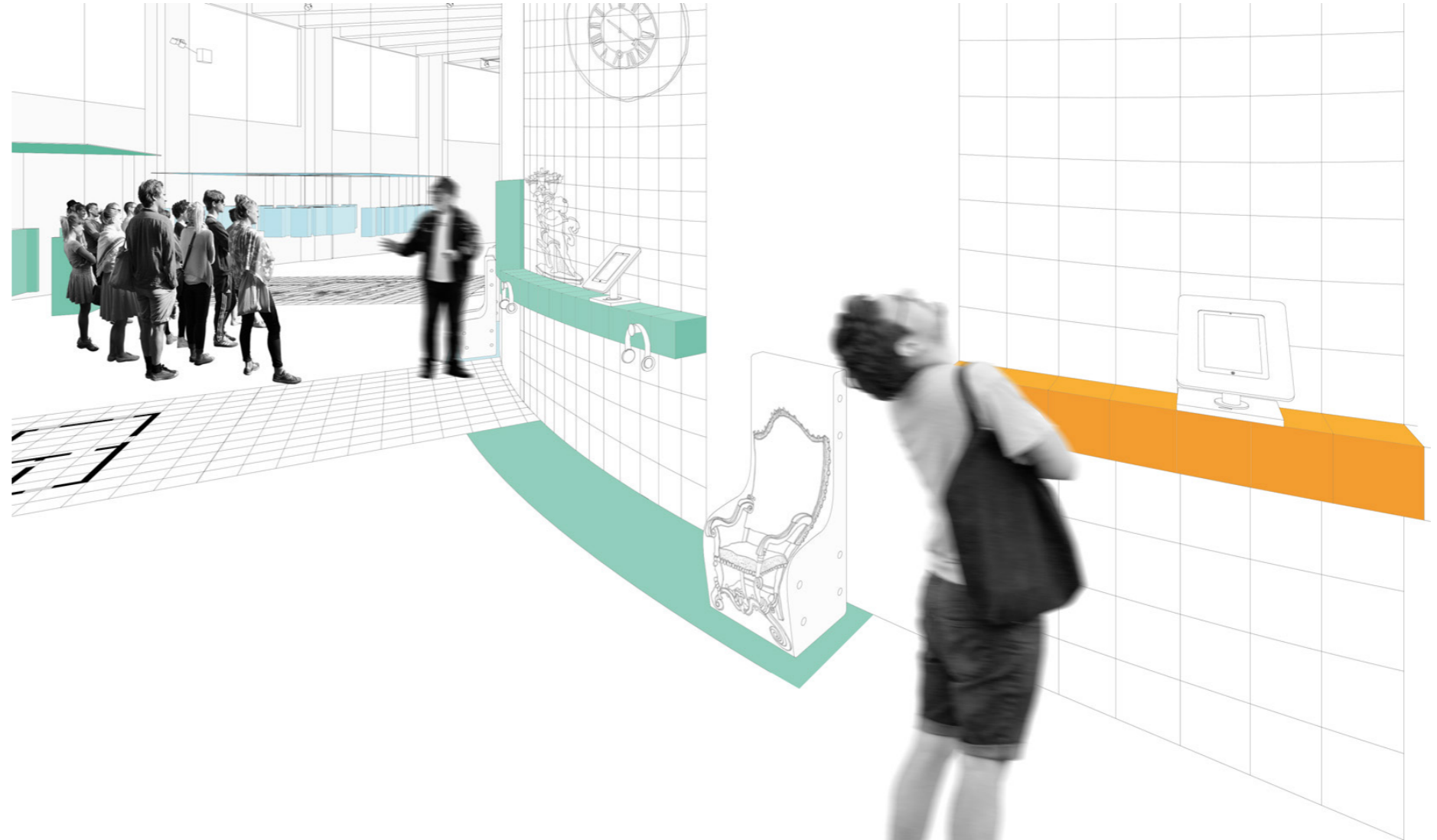


Drawing 4.7.8 Perspective 7 - Detail A

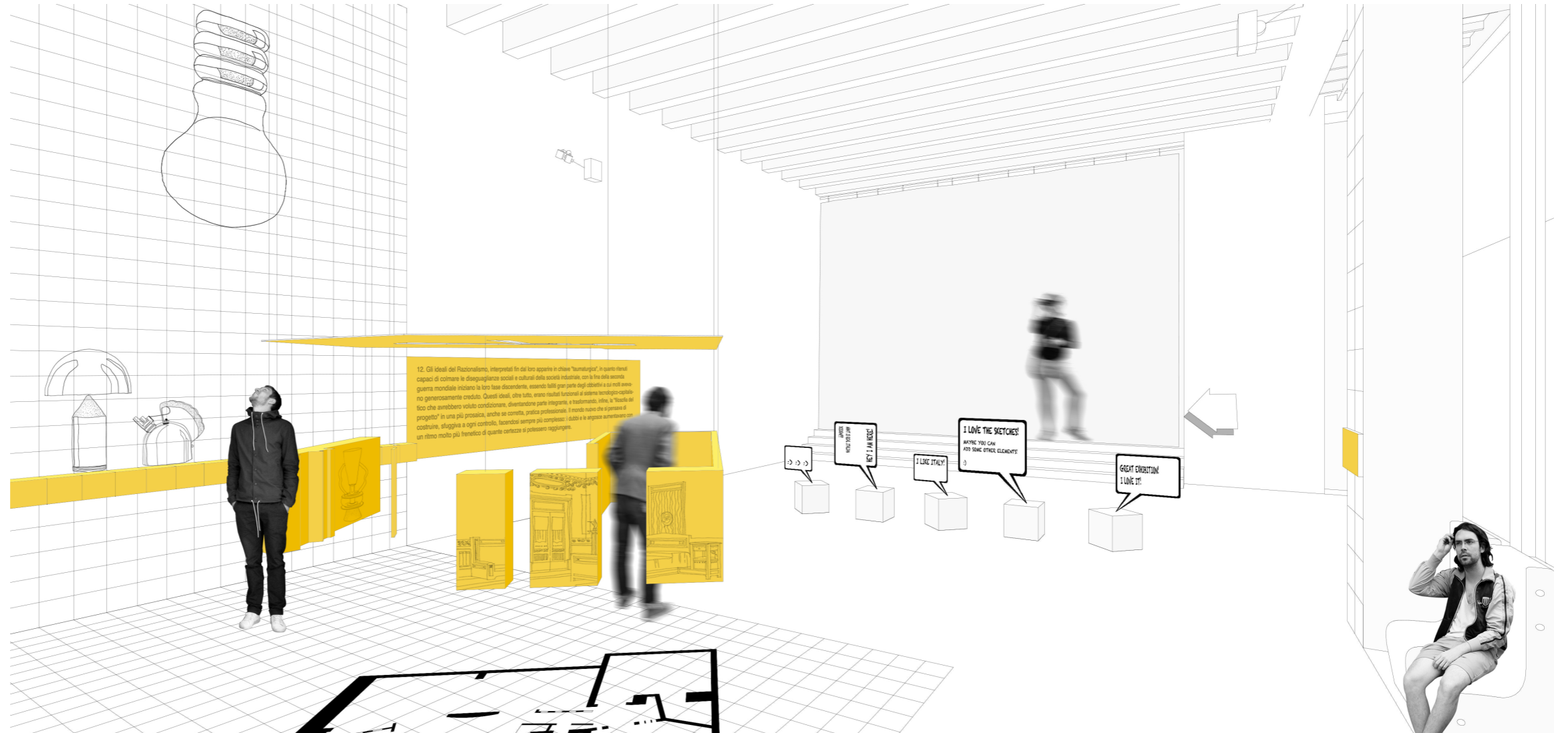




Drawing 4.7.9 Perspective 8 - Detail B



Drawing 4.7.10 Perspective 9 - Exit





## 4.8 Visual Identity System Design

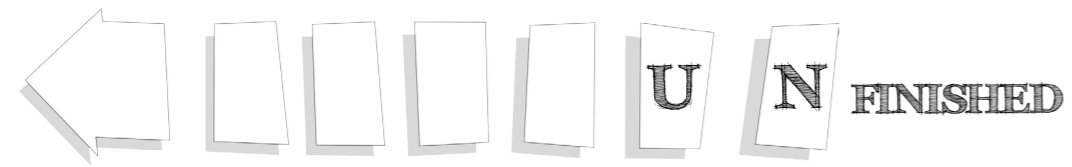


Figure 4.8.1 Exhibition Logo & Title

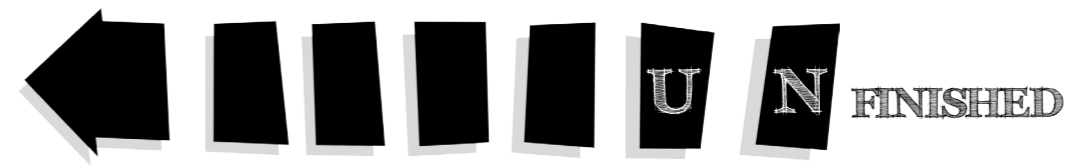


Figure 4.8.2 Exhibition Poster

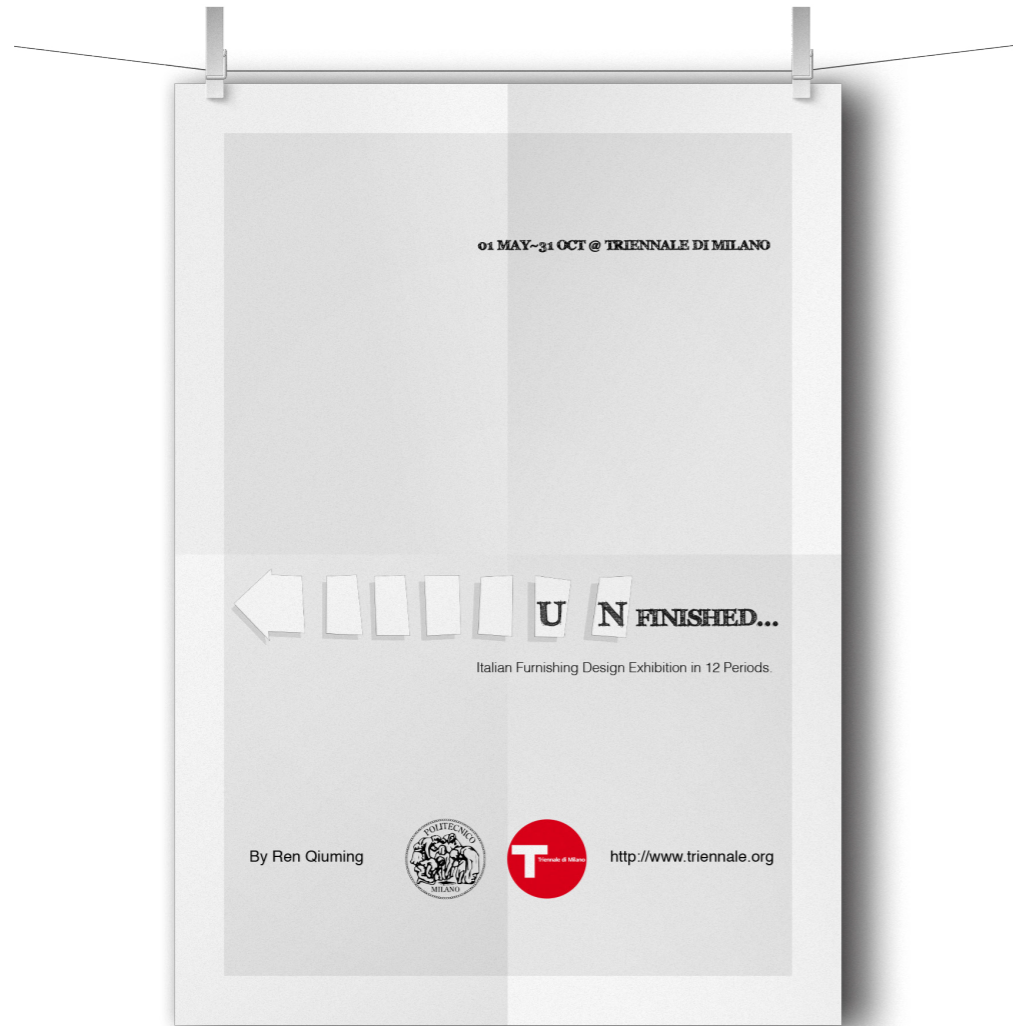


Figure 4.8.3 Souvenir Package Design



Figure 4.8.4 Souvenir Seal Design



Figure 4.8.5 Exhibition Visual System



# Appendix

---

## Bibliografia

History of interior design & furniture : from ancient Egypt to nineteenth-Century Europe, Blakemore, Robbie G., 2006

Mostrare : l'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta, Polano, Sergio, 2000

Storia e cronaca della Triennale, Pansera, Anty, 1978

Abitare nei secoli : storia dell'arredamento dal Rinascimento ad oggi, Montenegro, Riccardo, 1996

Sensory design, Malnar, Joy Monice, 2004

Dal cucchiaio alla città : tecniche e storia della rappresentazione, Arduino, Lidia, 1989

The Italian Wood-Furnishing System and Federlegno-Arredo : filiera legno-arredamento italiana e federlegno-arredo, Federazione italiana delle industrie del legno, del sughero, del mobile e dell'arredamento, Cataloghi aziendali - 2004

Casa italiana, 2003

La casa unifamiliare isolata, Arredi, Marina Pia, 2013

Milan : the great urban transformation, Morandi, Corinna, 2007

Design city Milan, Bolognesi, Cecilia <1962- >, 2007

New trade Fair Milan, Fuksas, Massimiliano, 2006

Fascism, architecture, and the claiming of modern Milan, 1922-1943, Maulsby, Lucy M., 2014

Beijing-Milan : territories of discomfort in the contemporary city, 2008

Living in Milan: abitare a Milano, 2001

Strategic planning for contemporary urban regions : city of cities: a project for Milan Balducci, Alessandro <1954- >, 2011

The Court Cities of Northern Italy : Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini, 2010

Architettura 44: musei in mostra, Mostre - 2012

Fare una mostra, Obrist, Hans Ulrich, 2014

La Val Trebbia on the road : mostra fotografica, Bertuzzi, Fabrizio, 2012

L'arte in mostra : una storia delle esposizioni, Negri, Antonello, 2011

## Sitografia

http://www.brera.beniculturali.it

http://www.museoscienza.org

http://www.museodelnovecento.org

http://www.gallerieditalia.com/it/palazzi/piazza-scala

http://www.museopoldipezzoli.it#!/en/discover

http://www.triennale.org/en/

http://www.teatroallascala.org/it/scopri/museo-teatrale/museo-teatrale.html

http://www.fondazioneboschidistefano.it/ws/

http://www.milancastello.it/ita/home.html

http://www.formafoto.it/home-page/

http://www.fondazioneprada.org

http://www.stelline.it/it/la-fondazione/home

http://www.gam-milano.com

http://www.gammanzoni.com

http://www.hangarbicocca.org

http://www.fabbricadelvapore.org/index\_noflash.html

http://www.museobagattivalsecchi.org/it/index.html

http://museo.duomomilano.it/it/

http://www.museodelrisorgimento.mi.it

http://www.mudec.it

http://www.museodiocesano.it

http://www.lucianominguzzi.it

http://www.pacmilano.it

http://www.ambrosiana.eu/jsp/index.jsp

http://oberdan.cinetecamilano.it

http://www.visitfai.it/villanecchi/

http://www.milanmuseumguide.com/museums/

http://salonemilano.it/it-it/

http://www.cameramoda.it/en/

http://www.archiproducts.com/en/products/183541/profiler-led-track-light-profiler-track-light-less-n-more-gmbh.html

http://www.designboom.com/art/outside-in-the-infinite-garden-by-meir-lobaton-corona-ulli-heckmann/

https://designmuseum.org/things-to-do/events/design-museum-tank

http://plentyofcolour.com/2012/05/23/hay-2012-catalogue-styling/

http://collabcubed.com/2014/01/06/teamlab-homogenizing-transforming-world/

http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds

http://www.exhibitiondesign.com/projects/forest-without-leaves.php

http://design-milk.com/scs-sensory-concentration-space-freyja-sewell/

http://www.coolhunting.com/tech/luke-fischbecks-center-of-attention-sonos-studio

http://yoy-idea.jp/works/canvas/

http://www.claudiaschleyer.com/t-labs#/t/6

http://tedxtaipei.com/2013/09/jinsop-lee-design-for-all-5-senses/

http://design-milk.com/sensorium-exhibition-a-space-devoted-to-the-five-senses/

http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-first-major-museum-show-to-focus-on-smell-1787124/?no-ist

http://www.claudiaschleyer.com/fraunhofer-gesellschaft#/i/0

https://designmuseum.org/exhibitions/touring-exhibitions/exhibitions-for-hire/a-century-of-chairs

http://design-milk.com/marni-chairs-at-milan-design-week/?utm\_source=feedburner&utm\_medium=Netvibes&utm\_campaign=Feed:+design-milk+(Design+Milk)&utm\_content=Netvibes

http://www.labiennale.org/en/architecture/news/01-11.html

http://www.a1architects.cz/en/works/exhibition-prague-panel-housing-estates

http://www.claudiaschleyer.com/bees-exhibition-karls-wustermark#/i/36

http://www.claudiaschleyer.com/ms-wissenschaft#/i/1

https://designmuseum.org/exhibitions/designers-in-residence-2014-disruption

https://designmuseum.org/exhibitions/touring-exhibitions/exhibitions-for-hire/hello-my-name-is-paul-smith

http://www.prnewswire.com/news-releases/philips-to-debut-la-casa-prossima-futura-the-home-of-the-near-future-at-saks-fifth-avenue-in-nyc-74878592.html

http://www.news.philips.com.



## List of Figures

Figure 1.1.1 Relationship between Me & Local People	009	Figure 2.2.2.37 Typical Decoration of This Period	128	Figure 4.3 Mood Board	208
Figure 1.1.2 One-Day Travel in Milan Mind Map	009	Figure 2.2.2.38 Triumph of Eclecticism	133	Figure 4.4.1 Plan of Each Historical Period	210
Table 1.2 Seven-Month Time Schedule	010	Figure 2.2.2.39 Typical Furnishing Plan of This Period	136	Drawing 4.4.2 Functional Division	211
Table 2.2.2.1 12 Historical Periods of Italian Furnishing Design	020	Figure 2.2.2.40 Typical Furniture of This Period	138	Drawing 4.5.1 12 Colors on Pavement Plan 1:500	212
Figure 2.2.2.2 Hellenic World	024	Figure 2.2.2.41 Typical Decoration of This Period	140	Drawing 4.5.2 Pavement Plan 1:500	213
Figure 2.2.2.3 Typical Furnishing Plan of This Period	028	Figure 2.2.2.42 Birth of Design	145	Drawing 4.5.3 12 Colors on Plan 1:500	214
Figure 2.2.2.4 Typical Furniture of This Period	030	Figure 2.2.2.43 Typical Furnishing Plan of This Period	148	Drawing 4.5.4 Plan 1:500	215
Figure 2.2.2.5 Typical Decoration of This Period	032	Figure 2.2.2.44 Typical Furniture of This Period	150	Drawing 4.5.5 Ceiling Plan 1:500	216
Figure 2.2.2.6 Roots of Humanism	037	Figure 2.2.2.45 Typical Decoration of This Period	152	Drawing 4.5.6 Ceiling Explosive View	218
Figure 2.2.2.7 Typical Furnishing Plan of This Period	040	Figure 2.2.2.46 From Modern to Postmodern	157	Drawing 4.5.7 Elevation A 1:500	220
Figure 2.2.2.8 Typical Furniture of This Period	042	Figure 2.2.2.47 Typical Furnishing Plan of This Period	160	Drawing 4.5.8 Text Description on Elevation A 1:500	222
Figure 2.2.2.9 Typical Decoration of This Period	044	Figure 2.2.2.48 Typical Furniture of This Period	162	Drawing 4.5.9 Elevation B 1:500	224
Figure 2.2.2.10 Civilization of Renaissance	049	Figure 2.2.2.49 Typical Decoration of This Period	164	Drawing 4.5.10 12 Hand-Drawn Paintngs on Elevation B	226
Figure 2.2.2.11 Typical Furnishing Plan of This Period	052	Figure 2.3.2.1 Logos of Museums & Foundations in Milan	168	Drawing 4.5.11 Section A-A 1:500	228
Figure 2.2.2.12 Typical Furniture of This Period	054	Figure 2.4 Triennale di Milano	170	Figure 4.5.12 Lighting Selection	230
Figure 2.2.2.13 Typical Decoration of This Period	056	Figure 2.4.1 Logo of Triennale di Milano	171	Drawing 4.5.13 Lighting System of Section B-B 1:200	230
Figure 2.2.2.14 Luck of Mannerism	061	Figure 2.4.2 Posters of Triennale Events	172	Drawing 4.5.14 Lighting Plan 1:500	231
Figure 2.2.2.15 Typical Furnishing Plan of This Period	064	Figure 2.4.3.1 Map of Milan City	174	Drawing 4.6.1 Detailed Drawing of Paper Chair 1 1:10	232
Figure 2.2.2.16 Typical Furniture of This Period	066	Figure 2.4.3.2 Map of Zone Sempione	176	Drawing 4.6.2 Detailed Drawing of Paper Chair 2 1:10	233
Figure 2.2.2.17 Typical Decoration of This Period	068	Drawing 2.4.3.3 Original Plan of Ground Floor	178	Drawing 4.6.3 Assembling	234
Figure 2.2.2.18 Scene Baroque	073	Figure 2.4.3.4 Interior Space of Curva	179	Figure 4.6.4 Material Selection of Paper Chair	234
Figure 2.2.2.19 Typical Furnishing Plan of This Period	076	Drawing 2.4.3.5 Explosive View of Curva	179	Drawing 4.7.1 Spatial Perspective Views	236
Figure 2.2.2.20 Typical Furniture of This Period	078	Figure 3.1.1 Chris Hosmer's Solar - Powered Clock	182	Drawing 4.7.2 Perspective 1 - Entrance A	238
Figure 2.2.2.21 Typical Decoration of This Period	080	Graph 3.1.2.1 Five Senses Chart	183	Drawing 4.7.3 Perspective 2 - Entrance B	240
Figure 2.2.2.22 Environment of Seventeenth Century	084	Figure 3.1.2.2 Integrate Sensory Experience into Design	185	Drawing 4.7.4 Perspective 3 - Entrance C	242
Figure 2.2.2.23 Typical Furnishing Plan of This Period	088	Figure 3.3.2 Five Senses Mediums	188	Drawing 4.7.5 Perspective 4 - Main Space A	244
Figure 2.2.2.24 Typical Furniture of This Period	090	Figure 3.3.3.1 Case Study of HAY 2012	189	Drawing 4.7.6 Perspective 5 - Main Space B	246
Figure 2.2.2.25 Typical Decoration of This Period	092	Figure 3.3.3.2 Case Study of TeamLab	190	Drawing 4.7.7 Perspective 6 - Main Space C	248
Figure 2.2.2.26 Rhapsody of Rococo	097	Figure 3.3.3.3 Case Study of Design Museum Tank	191	Drawing 4.7.8 Perspective 7 - Detail A	250
Figure 2.2.2.27 Typical Furnishing Plan of This Period	100	Figure 3.3.3.4 Case Study of SCS	192	Drawing 4.7.9 Perspective 8 - Detail B	252
Figure 2.2.2.28 Typical Furniture of This Period	102	Figure 3.3.3.5 Case Study of Forest Without Leaves	193	Drawing 4.7.10 Perspective 9 - Exit	254
Figure 2.2.2.29 Typical Decoration of This Period	104	Figure 3.3.3.6 Case Study of Sunflower Seeds	194	Figure 4.8.1 Exhibition Logo & Title	256
Figure 2.2.2.30 Age of Neoclassicism	109	Figure 3.3.3.7 Case Study of Hanging Canvas Seating	195	Figure 4.8.2 Exhibition Poster	258
Figure 2.2.2.31 Typical Furnishing Plan of This Period	112	Figure 3.3.3.8 Case Study of Sensorium Exhibition	196	Figure 4.8.3 Souvenir Package Design	259
Figure 2.2.2.32 Typical Furniture of This Period	114	Figure 3.3.3.9 Case Study of Sensorium Exhibition	197	Figure 4.8.4 Souvenir Seal Design	259
Figure 2.2.2.33 Typical Decoration of This Period	116	Figure 4.1.1 Conceptual Sketch	200	Figure 4.8.5 Exhibition Visual System	260
Figure 2.2.2.34 Splendour of Empire	121	Figure 4.1.2 Conceptual Mind Map	202		
Figure 2.2.2.35 Typical Furnishing Plan of This Period	124	Figure 4.2.1 Inspirations of Exhibition Style	204		
Figure 2.2.2.36 Typical Furniture of This Period	126	Figure 4.2.2 Inspirations of Exhibition Media	204		
		Figure 4.2.3 Inspirations of Exhibition Structure	206		
		Figure 4.2.4 Inspirations of Visual System	206		



**To Be Continued...**