
sul concetto di ornamento

Tiziana Proietti

Il termine *ornamento*, etimologicamente legato alla parola latina *ordinatio*, si configura in quell'insieme di elementi atti a conferire ulteriore bellezza all'opera architettonica, senza per questo essere necessariamente rappresentativa di un sistema tettonico-funzionale. Tale concetto, in molteplici occasioni studiato e attentamente indagato, risulta essere una delle nozioni pregnanti della storia dell'architettura, inevitabilmente legato alle adiacenti nozioni di costruzione e decorazione. La derivazione del termine è già in grado di attribuire una valenza estetica al termine, il quale nella sua accezione di ordine, sembra rimandare a quella attitudine geometrica in grado di conferire bellezza all'insieme, grazie ad un attento studio proporzionale.

Ma è forse opportuno stabilire, sin da subito, la differenza che intercorre tra i due termini, spesso chiamati a confluire sotto un'unica accezione, di decorazione ed ornamento. Come Cesare Brandi precisa l'ornato non è decorazione, ovvero "incrostazione arbitraria", ma "l'originaria integrazione della nudità funzionale della tettonica per ascendere all'immagine"; naturalmente non esclude che "l'ornato possa scadere a incrostazione, a motivo pedestremente edonistico". Le due parole risalgono a differenti radici etimologiche in grado di anteporre una sostanziale discordanza nel loro utilizzo: il termine decorazione risale dal latino *decorum*, preservando una valenza etica di tale concetto, legato ad una esigenza di conferire decoro e pregio all'edificio; mentre la nozione di ornamento, e la sua derivazione dalla parola latina *ordinatio*, chiude il campo d'azione del termine, ad un ambito maggiormente estetico legato dunque alla bellezza.

Del resto il corrispettivo greco del termine latino *ordo* può essere individuato nella parola *kosmos*, nozione formulata nel *Timeo* di Platone, intimamente legata ad una perfezione e concordanza tra le parti, approfondita negli studi albertiani in merito al concetto di *concinnitas*, che trova anche essa la sua radice nella medesima parola greca.

L'importanza del termine si divincola nei secoli in una continua successione di studi e suggerimenti in merito al suo utilizzo, che deve essere attento e calibrato per non raggiungere quel grado di inappropriatezza tanto sconsigliato dallo stesso Alberti, il quale nel suo *De re aedificatoria*, si pronuncia come segue: "Ora, indubbiamente questa parte dell'architettura che stiamo trattando, concernente la bellezza e l'ornamento, fondamentale come essa è fra tutte, si fonderà, com'è naturale, su di un metodo esatto e costante, su di un'arte insomma, che solo gli sciocchi possono trascurare. Alcuni tuttavia non saranno d'accordo con quanto s'è detto, e sosterranno che il metro di giudizio per determinare la bellezza di ogni costruzione è relativo e variabile, e che la forma da dare agli edifici, mutevole secondo le preferenze individuali, non può essere ridotta sotto alcun canone artistico. Difetto tipico degli ignoranti, il negare ciò che non si conosce". La definizione albertiana di ornamento è difatti strettamente legata alla nozione di *pulchritudo*, in una relazione che le rende partecipe di uno stesso principio di applicazione, basato su delle norme e leggi naturali chiamate a soddisfare precisi principi proporzionali. L'ornamento ha dunque il fondamentale compito di completare l'opera architettonica, sottraendola a quella provvisoria fase di nudità da integrare necessariamente attraverso un obiettivo ragionare. Nelle teorizzazioni vitruviane il principio estetico, identificato nella nozione di *symmetria*, si risolve in una connessione inestricabile del termine con la parola *proportio*, ancora una volta chiamata a risolvere quella necessaria concordanza tra le parti, ma soprattutto identificata con il metodo

tecnico atto a porre in pratica tale principio. Per Vitruvio l'ornamento risulta essere un elemento assolutamente inscindibile dalla tettonica dell'edificio, tanto da permettere al noto trattatista di identificare con l'*entasis* un ornamento radicato nei secoli e in grado di conferire grazia e bellezza all'opera architettonica.

Winckelmann nel suo *Osservazioni sull'architettura degli antichi* propone la divisione fondamentale dell'architettura in due parti: l'essenziale e l'ornamento. Definizione che lascia intendere la necessità di entrambe le parti per la correttezza e completezza dell'organismo architettonico. È inoltre forse opportuno sottolineare come lo storico tedesco includa nella categoria dell'essenziale i materiali, l'arte di fabbricare, la forma e le parti degli edifici, le prime due aventi come oggetto le tecniche costruttive mentre le rimanenti legate agli ordini colonnari (forma degli edifici) e agli elementi esterni come tetto, porta e finestra (parti degli edifici).

Nell'introdurre il problema dell'ornamento, Winckelmann sostiene quella momentanea e irrisolta fase di nudità albertiana proclamando la non completezza dell'opera di fronte all'assenza dell'ornato, il quale deve però astenersi dal modificare la sostanza dell'architettura. "Questa è la ragione per cui gli ornati degli edifici devono essere conformi e proporzionati tanto al loro oggetto generale che al particolare. Considerati sotto questo primo aspetto, devono stimarsi come un accessorio; e per il secondo, non devono apportare alcun cambiamento alla natura del luogo e alla sua destinazione: possono riguardarsi come un vestito, che non serve se non a coprire il nudo". L'ornamento non dovrà dunque compromettere la sostanza dell'opera, ma eventualmente assecondarne la concordanza raggiunta e stabilire quell'ultimo atteso risultato. La necessità di tale apporto sembra allora evidente, ma di seguito, nella trattazione dello storico, alcune convinzioni sembrano vacillare, alla luce di una esigenza di applicazione dell'ornamento in funzione della grandezza dell'opera, che può, in determinati casi, far valere completamente le sue attitudini estetiche, servendosi del solo utilizzo delle proporzioni. La grandezza e la magnificenza potrebbero allora, in alcuni casi, accantonare la categoria dell'ornamento e raggiungere la bellezza, "e quanto più un edificio è grande nel suo piano, tanto meno esige di ornamenti; simile ad una pietra preziosa, che non deve per così dire essere incassata se non che un filo d'oro per meglio conservare il suo splendore"... "nell'architettura il bello è più generale, perché esso consiste principalmente nella proporzione". Quella valenza geometrica e proporzionale, ricercata nel trattato vitruviano e indagata da trattatisti come Francesco di Giorgio, Sebastiano Serlio e Leon Battista Alberti stesso, attraverso anche studi di tipo antropomorfo, riemerge nelle riflessioni neoclassiche di Winckelmann. Accompagnata da una valenza autonoma, la proporzione, che nei trattati albertiani diveniva elemento fondante e matrice generazionale di ogni categoria e caratteristica dell'opera, tanto da comprendere anche la finale fase ornamentale, si traduce ben presto in una possibile rinuncia dell'ornamento, a favore di una bellezza legata ad attitudini interessanti la sostanza dell'opera. Una dialettica tra le due categorie dell'essenziale e dell'ornamento, in cui sembra trapelare un rischio intrinseco nell'applicazione di quest'ultima, poiché se è vero che l'ornamento è necessario è anche vero che questo conserva una percentuale di incertezza di risultato, data dal possibile eccesso nel suo utilizzo. Un eccesso che porterebbe l'opera architettonica a perdere la propria essenza, mancando di quella irrinunciabile coesione tra interno ed esterno e lasciando che le due parti dialoghino tra loro come monadi autonome. Ma il ruolo svolto dall'ornamento rimane fondante alla luce delle numerose costatazioni in merito alla sua necessità: Gottfried Semper, nel suo *Der Stil* non mancherà di asserire come proprio attraverso l'ornamento e il decoro, strettamente legati nelle sue teorizzazioni, al concetto di rivestimento e alle sue potenzialità materiche, l'architettura classica abbia raggiunto il massimo livello di armonia e perfezione simbolica e stilistica.

La ricerca di un'architettura rapportabile ad un sistema dominato totalmente dalla ragione, rintracciabile negli studi schinkeliani, in un isolamento di ogni logica intrinseca delle singole parti dell'architettura, trova un suo fine nell'essere sviluppata per mezzo della proporzione e l'ausilio della decorazione.

L'avvertita necessità dell'ornamento, rintracciata negli scritti di Winckelmann, rimane evidente nelle considerazioni di Schinkel, il quale sembra ritenere la presenza di questo, non come un elemento superfluo, ma piuttosto come supplementare all'architettura. La conformazione della colonna enuncia a dovere tale rapporto e con le parole dello stesso architetto possiamo porre ad attenzione il seguente esempio: “ il semplice sostegno, si dia ad esso le proporzioni di una colonna, in modo che sia conseguita in gran parte la bellezza, la si decori con capitello, fusto e scanalature producendo così un completo pezzo di architettura; con il capitello della colonna si dà essa l'aspetto di un uomo e così si è prodotto un oggetto artistico. Ma per ultimo abbellimento non si potrebbe scegliere ad esempio la forma di un uccello, perché in questo modo non sarebbe assolutamente più rintracciabile il carattere del sostegno quale si manifesta ancora nella snella forma umana che si tende verso l'alto”. Nonostante le ferme convinzioni schinkeliane, in merito alla questione, è proprio in questo periodo che inizia la propensione verso la liberazione della costruzione dalla sua “scorza” decorativa. L'ornamento non era visto come un male nella sua essenza, ma piuttosto era fortemente disapprovato il suo arbitrario utilizzo, spesso eccessivo e sconsiderato, nel pericolo di confondere la percezione dell'articolazione complessiva dell'opera.

Nel 1886 Joseph Bayer, nel suo saggio *Tipi di architettura moderni*, pronosticava il futuro sviluppo dell'architettura con le due categorie *Kern* (nocciolo) e *Stilhülse* (scorza dello stile), annunciando un affrancamento del nocciolo con la seguente affermazione: “...e allora le scorze stilistiche dai begli ornamenti senza dubbio verranno a cadere, scompariranno come bucce e il nuovo nocciolo verrà alla luce chiaro e nitido”.

Del resto ad ogni rottura con le convenzioni linguistiche precedenti e ad ogni fase di superamento e negazione del passato, la posizione della decorazione e dell'ornamento ha subito rivalutazioni e negazioni. Con il movimento moderno si cerca di superare le teorie ottocentesche, mettendo in crisi la stessa definizione di ornamento, assorbita anche da un discorso tecnico strettamente legato alle evoluzioni nel campo tecnologico.

L'atteggiamento più radicale sul problema dell'ornamento è notoriamente quello di Adolf Loos, il quale ponendosi in antitesi con la Secessione, propone un completo rifiuto di tale categoria nell'architettura, ma anche in tutte le sfere della vita quotidiana, verso la nascita di un nuovo uomo moderno. Precursore della moderna rivoluzione architettonica, così scrive nel suo *Ornament und Verbrechen*: “Ecco gli uomini aggirarsi tra le vetrine (di polverosi musei), vergognandosi della loro impotenza. Ogni età ebbe il suo stile e solo alla nostra dovrà uno stile essere negato?”. Intendendo con stile ornamento, come di seguito egli prosegue: “E fu allora che io dissi: non piangete. Guardate appunto questo costituisce la grandezza del nostro tempo, questo non essere in grado di escogitare un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, noi abbiamo faticosamente raggiunto la liberazione dall'ornamento”. La polemica antidecorativa proposta da Loos riguarda non solo l'architettura eclettica, ma anche quella contemporanea di architetti come Olbrich e Van de Velde. Egli asserisce la necessità di un completo distacco dall'utilizzo dell'ornamento, in una consapevole e completa comprensione del periodo storico a cui appartiene, la condanna dell'ornamento portata a compimento dai maestri del movimento moderno è forse allora il risultato di un equivoco di comprensione delle teorie loosiane. Del resto lo stesso Loos non manca di servirsi dell'attributo dell'ornamento nei suoi interni viennesi, caratterizzati da un'evidente attenzione per il colore. Come rileva Theodor W. Adorno, egli non condannava l'ornamento ma piuttosto il suo uso smodato. Facendo riferimento alla **casa sulla Michaelerplatz a Vienna**, è

possibile notare come le colonne nella facciata siano un evidente emblema del tentativo loosiano di annullare il superfluo, queste appaiono infatti semplici ed eleganti ma lo stesso afferenti ad una categoria ornamentale. Non è un caso il progetto dell'edificio per il **Chicago Tribune**, riassunto da una gigantesca colonna dorica abitata, tanto da divenire un manifesto dell'impossibilità, per il momento storico, dell'utilizzo della decorazione nonostante la sua felicità ed immediatezza espressiva. A seguito di eclettismi e tentativi di riappropriazioni stilistiche si sente la necessità di azzerare il processo in un momento in cui è solo possibile tornare al punto di partenza.

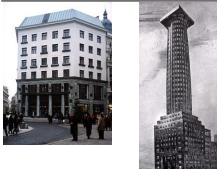
Dietro alla rinuncia agli stili, ben sintetizzata dal termine le corbuseriano di *dévignolisation*, c'è il principio generale che identifica nel caso e nella cieca imitazione un che di condannabile. Nel secolo della macchina il vero intento dell'arte decorativa è produrre oggetti di utilità perfetta, il cui lusso autentico emana dalla compiuta eleganza di concezione, oltre che dalla sua semplicità di esecuzione ed efficacia nelle prestazioni. L'ornamento si traduce ben presto in un impedimento nella chiarezza di tali attributi, come una maschera che inganna, nascondendo la purezza dell'opera. L'introduzione di intonaci bianchi a pena di tendaggi, tappezzerie e carte da parati, si presenta come una vera e propria teoria della qualità visiva legata alla purezza sensoriale. L'eliminazione di ogni tipo di decorazione o ornamento è sentita come un passo necessario per una società civilizzata, chiamata dunque a rimuovere il superfluo, ostentando una astoricità, di fatto non possibile, del nuovo movimento. Il dualismo istaurato tra forma e funzione con il prevalere della seconda sulla prima, sembra qualificarsi in una capacità della funzione di conferire un significato profondo alla forma; questa nasce dunque come espressione della funzione, risultato di un procedimento logico in grado di riunire in sé tecniche costruttive e necessità funzionali.

Ma tale negazione si risolve in un paradosso: la perdita della pelle esterna e di ogni qualificazione ornamentale si manifesta ben presto nell'opera stessa, riflettendo le attenzioni plastico-spaziali nel disegno di un edificio che può essere definito esso stesso ornamento.

È possibile però rintracciare, nel periodo tra le due guerre, alcune interessanti indagini in cui permangono delle riflessioni e ricerche sul tema dell'ornamento, testimoniate dal lavoro di architetti come **Luigi Moretti, Mario Ridolfi, Carlo Mollino, Giuseppe Vaccaro e Ignazio Gardella**.

Nel progetto per il palazzo delle **Poste a Napoli di Vaccaro**, è possibile individuare il susseguirsi di sette varianti precedenti il progetto finale, in cui è manifesto uno studio sull'ornamento. Le prime due versioni sono il risultato di un'esercitazione in stile eclettico, scartate dal presidente della giuria Gustavo Giovannoni, il quale sembrò rilevare un'incongruenza di fondo tra la struttura portante in cemento armato e il rivestimento esterno. Le successive modifiche procedono ad una semplificazione del progetto in un linguaggio più moderno dove l'interesse per l'ornamento si traduce in un rivestimento esterno in marmo dell'intera facciata. L'ingresso è inoltre delimitato dall'introduzione di due colonne accennate e inglobate nella struttura della facciata, quasi a voler richiamare l'importanza di questo elemento nel corso della storia. L'utilizzo del rivestimento marmoreo presente anche nel palazzo per le **Poste a Roma di Ridolfi**, interessa una funzione figurativa della superficie, che dovendosi presentare del tutto omogenea, senza la presenza di smussi o giunti, richiede un'attenzione e precisione nella messa in opera. Risulta allora evidente come le nuove tecniche costruttive e innovazioni strutturali e tecnologiche abbiano contribuito ad una rivalutazione del tutto nuova del tema ornamentale, risolto in interessanti soluzioni di continuità con il passato. Singolari studi figurativi sono proposti nel progetto per le **Poste in via Marmorata di Adalberto Libera e Mario de Renzi**, dove è possibile scorgere esemplari intenti figurativi e scenografici. Nel prospetto posteriore dell'edificio, sopra l'ampio taglio orizzontale della vetrata al piano terra, una serie di piccole aperture dell'ampiezza di 44 cm si succedono creando giochi di luce ed effetti

scenografici all'interno del fabbricato, arretrando rispetto al paramento la struttura portante conformata da una rettangolatura indipendente e perfettamente solidale con il muro esterno. La continuità con il passato, assicurata dal tradizionale ruolo del rivestimento lapideo, è abilmente ridiscussa attraverso l'introduzione di nuovi motivi figurativi, come anche quelli presentati sulle testate delle ali del corpo a C, dove il motivo della scala, inquadrato da una finestra, si interseca con un sistema di travetti, inclinati in simmetrica contropendenza rispetto alle travi portanti della scala stessa, costituendo un artificio figurativo.



Adolf	Adolf
Loos.	Loos.
Edificio	Progetto
sulla	di
Michaeler	concorso
platz a	per la
Vienna	Chicago
	Tribune
	Tower

Ignazio
Gardella.
Casa alle
Zattere,
Venezia

Gi Ad
us alb
ep ert
pe o
Va Li
cc ber
aro a,
. M
Ed ari
ifi o
cio De
del Re
le nzi
po .
ste Uf
, fic

Na io
pol po
i sta
le
a
via
M
ar
mo
rat
a

Quelle attitudini artigianali e quella devozione per il disegno del dettaglio portata avanti da **Mario Ridolfi** sono il segno di un interesse permanente verso il tema della decorazione e dell'ornamento, facilmente rintracciabili nella **Casa Chiarini** o anche nella **scuola media Leonardo da Vinci a Terni**, dove il maestro romano accompagna alla ricerca della perfezione del disegno un'attenzione per il dettaglio evidente nello studio delle scale dei due complessi, nel primo caso la struttura di connessione verticale si tramuta infatti in un sistema di seduta adiacente. In linearità con studi di questo tipo è forse opportuno accennare al lavoro portato avanti da **Carlo Scarpa** nella sua attenzione per il dettaglio che si traduce in una vera e propria poetica del frammento; un innovativo utilizzo di scanalature e intarsi caratterizza l'opera dell'architetto veneziano, "Possiamo dire che l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebbe chiamarsi armonia, come un bellissimo viso di donna. Ci sono forme che esprimono qualche cosa... Il valore di un'opera consiste nella sua espressione: quando una cosa è espressa bene, il suo valore diviene molto alto", così Scarpa definisce l'architettura a cui unisce la nozione tanto indagata di armonia attraverso un'attenzione e completa dedizione per l'espressione di ogni singolo dettaglio interessante l'opera. Il disegno, portato all'approfondimento di tutte le scale della rappresentazione, si traduce in una volontà narrativa dell'opera chiamata ad evocare simbolismi nascosti.



Mario Ridolfi.
Casa Chiarini



Carl Carl
o o
Scar Scar
pa. pa.
Intre Tom
cci ba
deco Brio
rativ n a

i tra San
inter Vito
no d'Alt
ed ivol
ester e
no

Atteggiamento diverso è adottato dalle opere dell'architetto milanese Giorgio Grassi, dove la storia è vista come unica fonte del significato in architettura, testimoniato dal rapporto che intercorre tra la decorazione e la storia in un tono evocativo. Le sue riconsiderazioni in termini attuali del movimento moderno si traducono in un rifiuto del superfluo, rintracciabile nel progetto per il recupero del **Teatro Romano di Sagunto**, dove predomina l'idea del frammento e del non finito chiamato a sostituire abilmente il tema della decorazione attraverso il silenzio della rovina, in una denunciata condizione di attesa dell'opera.

Giorgio
Grassi. Il
teatro
romano
di
Sagunto

Al fianco di ricerche di questo tipo si inserisce un profondo periodo di rinnovo, in cui l'architettura sembra aver stabilito una serie di paradigmi innovativi, come la leggerezza, la trasparenza, in precedenza indagata da architetti come **Bruno Taut** e portata a compimento con molte delle architetture contemporanee, l'immateriale e la flessibilità dello spazio. Un'evidente abolizione dei confini tra l'architettura e le arti ha portato ad una produzione di immagini a scala urbana, presentate al luogo come icone di se stesse. Un nuovo lessico dell'architettura contemporanea nel quale il termine ornamento sembra perdere le sue valenze, acquisite nel corso della storia, sostituendosi con accezioni del tutto nuove. Introducendo problematiche atte ad indagare dualismi come il dentro e il fuori, il contenuto e la forma, la maschera e l'inganno, l'organismo architettonico sembra abbandonare i concetti fondanti della triade vitruviana a nuovi paradigmi spesso svincolati dall'esterno. Ma come nell'antichità l'applicazione dell'ornamento rimane un problema di retorica, legato ad una complessità oltre che coerenza e appropriatezza all'interno di un discorso rapportabile al linguaggio architettonico, come dimostrato dalle esperienze di trattatisti quali Alberti, oggi inteso in termini di comunicazione, dove gli edifici si tramutano in involucri costituiti da veri e propri dispositivi comunicativi. Spesso l'utilizzo di materiali industriali ha accelerato tale processo scardinando il principio di *decorum*, come è evidente nelle architetture di **Frank O. Gehry**, in particolar modo nel progetto della sua abitazione dove l'applicazione di molteplici materiali industriali poveri, conferisce a questi una valenza estetica a loro non propria. L'adiacenza con le esperienze dell'arte contemporanea, con rimandi alla pop art o anche alla corrente dell'arte povera dove l'utilizzo di ogni tipo di materiale, anche di riciclo, diviene un pretesto per la creazione di un'opera d'arte, è allora manifesta. Ancora architetti come **Jean Nouvel**, **Herzog & de Meuron**, **Rem Koolhaas** si sono interessati nelle loro ricerche al tema dell'immateriale, legato alla sovrapposizione di diversi gradi di

percezione, al valore estetico del non finito e della simultaneità concettuale.

La negazione dell'ornamento proposta dal movimento moderno non riesce dunque a portarsi a compimento, del resto come spiega Robert Venturi, il risultato è piuttosto quello di un mascheramento di tale nozione attraverso una maggiore attenzione plastica e spaziale nei confronti dell'architettura che si risolve nell'esaltazione di alcuni parametri sopra enunciati. Se è vero che l'accezione del termine è mutata nel tempo è anche vero che la sua permanenza, seguita da fasi di negazione e riappropriazione, ha costituito un percorso di interessi senza dubbio atti a testimoniare l'importanza di tale parametro nella storia dell'architettura.

Autore	Data pubblic azione	Volume pubblic azione
PROIET TI Tiziana	2009-12 -13	n. 27 Dicembr e 2009