

Il disegno a mano e il progetto zoomorfico. La natura indagata dalla rappresentazione: una storia discontinua

Matteo Giuseppe Romanato

Abstract

Il rapporto tra disegno a mano e progetto zoomorfico può essere ripercorso attraverso una genealogia frammentaria che mostra le diverse richieste di artisti, artigiani e designer al mondo naturale. È l'idea stessa di natura che guida occhio e mano a cercare soluzioni e risposte a domande progettuali di epoche differenti. Il filo conduttore che lega queste esperienze è però sempre dettato dalle forme organiche di piante e animali che si sottraggono al sapere geometrico della rappresentazione architettonica consolidata dall'Umanesimo albertiano. Il tardo Manierismo fiorentino ha colto l'imprevedibilità delle forme naturali, che venivano nel frattempo collezionate dai naturalisti, e le ha tradotte nelle giocose manufatture granducali. In seguito alcuni tentativi isolati come quelli di Lequeu non hanno saputo purtroppo andare oltre un'evocazione esteriore e scultorea dell'animalità. È con l'Art Nouveau che Gallé e Guimard riescono a leggere le forme della natura come le più adatte ai materiali e alla decorazione di un'epoca che desidera sfuggire a un estenuato storicismo. Più consapevole delle risorse che il corpo animale può offrire nella sua struttura anatomica è Carlo Mollino, che usa il disegno a mano con una sorprendente molteplicità di declinazioni. Tutte queste esperienze possono infine fornire un bagaglio concettuale per le sfide del recycling e dell'upcycling design di fronte alla natura artificiale creata dall'uomo nell'era dell'Antropocene.

Parole chiave: manierismo fiorentino, Émile Gallé, Hector Guimard, Carlo Mollino, upcycling design.

Introduzione: artefice e natura

«Io mi risolvo a questo, che di qualsivoglia arte, o disciplina, si cavino dalla natura certi principj, e perfezioni, e regole; le quali se noi, ponendovi cura, e diligenza, vorremo esaminare, e servircene, ci verrà indubitatamente fatto benissimo tutto quello, a che noi ci metteremo» [Alberti in Bartoli 1804, p. 110].

Da queste parole di Alberti tratte dal *De Statua*, nella famosa traduzione cinquecentesca di Cosimo Bartoli, traspare la fiducia dell'umanista del primo Rinascimento nella natura che, indagata con la virtù e l'intelletto umano, non avrebbe negato insegnamenti a scultori e artefici per realizzare qualsiasi opera. Nonostante sia già stato smentito che tutte le misurazioni effettuate da Alberti si fondino sull'osservazione empirica [Aiken 1980] è comunque con-

divisibile l'affermazione di Panofsky [Panofsky 2010, p. 95] per cui Alberti e Leonardo hanno osato per primi avvicinarsi al corpo vivente con riga e compasso. Va ricordato però come per Alberti l'arte «non imiti la natura da un punto di vista figurale, ma crei analogia con l'“*eidós*”, dopo aver colto la fenomenologia della sua intera bellezza e svelato i nessi causali che regolano il suo sviluppo armonico» [Panza 1994, p. 145].

Senza scendere nel dibattito filosofico sulle teorie albertiane si può tuttavia affermare che l'idea di natura come fonte di verità e bellezza, sostenuta dalle riflessioni umanistiche, sia divenuta parte dell'immaginario degli artisti. Questo abito mentale finisce per alimentare un *topos* quasi irrinunciabile nella mitografia della formazione dei giovani pittori

che, nel precoce disegno di piante e animali, rispondono a un richiamo irresistibile del genio innato [Kris, Kurz 1989]. Nel già citato di Panofsky [Panofsky 2010], l'autore sostiene che la storia della rappresentazione del corpo umano sia lo specchio della storia degli stili, ma si può argomentare che anche altri esseri viventi come piante e animali, sebbene seguendo percorsi meno strutturati e con notevoli salti temporali, siano entrati nei repertori della rappresentazione.

Una trattazione approfondita della questione esulerebbe dagli scopi di questo saggio, tuttavia è possibile toccare puntualmente alcuni momenti rilevanti nel corso della storia in grado di gettare luce sul complesso intreccio che lega mondo naturale, rappresentazione e progetto fitomorfico o zoomorfico. Ispirazioni di questo genere sono state spesso profondamente influenzate dalla configurazione di organismi biologici, ma queste forme naturali, basate su ac-

Fig. 1. B. Buontalenti (1531-1608): a) Portale del Casino Mediceo di San Marco (1570-1574), (foto di Saikko); b) Dettaglio della finestra inginocchiata nel Casino Mediceo di San Marco (1570-1574), (foto di Saikko); c) Disegno per la scalinata della chiesa di Santa Trinita (1574), (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi n° 2324 A).



crescimenti di cellule e sviluppo di tessuti organici, hanno orientato naturalmente la rappresentazione verso parametri alternativi ai canoni consolidati del disegno architettonico. Come si vedrà in seguito, il tratto manuale calcato sui corpi e sulla vita naturale suggerisce diversi orizzonti di senso rispetto al controllo euclideo della forma e alla perfezione dei solidi platonici.

Il disegno della natura mutante e stupefacente

Già all'epoca di Bartoli il complesso rapporto albertiano con la natura veniva sostituito nella pratica artistica dall'indagine anatomica. Se nel Quattrocento pittori e architetti si confrontavano con matematici e studiosi di geometria per comprendere prospettive e rappresentazioni di solidi nello spazio, nel Cinquecento il disegno del corpo umano rivaleggiava con fisici e medici nell'indagare *in corpore vili* membra, muscoli, ossa e visceri della creatura prediletta da Dio, lasciandoci un corpus di rappresentazioni di estremo fascino [Carlino, Ciardi, Petrioli Tofani 2009]. Dalla seconda metà del secolo agli studi anatomici si affiancano le prime estese ricognizioni naturalistiche come quelle di Ulisse Aldrovandi, supportate del resto da ampie collezioni. Si va formando così un sapere che in seguito sarebbe stato oggetto di pubblicazioni, sotto forma di testi a volte anche poco affidabili dal punto di vista scientifico, ma comunque corredati da bellissime illustrazioni [Olm, Tongiorgi Tomasi 1993] in cui il bizzarro e il mostruoso non mancavano [Aldrovandi 1642; Caprotti 1980].

Sempre nel Cinquecento, quasi di riflesso, gli artisti iniziano a sperimentare un rapporto più fluido, reattivo, spurio con un mondo naturale pervaso non solo dall'intelligenza divina ma anche dalla magia. Questo nuovo volto dell'universo sembra quindi interrogabile non tanto dall'indagine matematica quanto dalla fantasia e dalla curiosità combinatoria. Un intrigante indizio compare già in un ambiguo accenno di Serlio nel suo *Libro Extraordinario* con un riferimento a un ipotetico "ordine bestiale" [Serlio 1551, porta XXIX]. Ma è nel mondo del tardo Manierismo fiorentino che si possono trovare le forme forse più affascinanti del disegno, quando orefici, argentieri, decoratori, gioiellieri (quelli che potrebbero essere definiti designer *ante litteram*) hanno voluto seguire una *mimesis* del tutto diversa da quella dell'Umanesimo.

Sotto Francesco I de' Medici, appassionato di alchimia, non si rincorre più una *mimesis* perfetta, cui si affidava anche

Alberti, ma a guidare gli artisti è piuttosto un'emulazione fluida e trasformativa all'insegna di eleganza, "sprezzatura" e bizzarria. Questa nuova sensibilità trova espressione soprattutto nell'opera del Buontalenti che, nel Casino Mediceo di San Marco, inserisce decorazioni animalesche nei consueti elementi architettonici cinquecenteschi (fig. 1a) oppure rivisita la finestra "ingnocchiata" di Michelangelo a palazzo Medici-Riccardi, deformandola in un ornamento mostruoso (fig. 1b). Per avvicinarsi a un mondo naturale che affascinava e atterrava servivano a poco il compasso e la squadra come voleva Panofsky: i disegni si devono schizzare a mano come emerge chiaramente dal progetto per la scalinata di Santa Trinita (fig. 1c).

In questa opera, ora spostata nella chiesa di Santo Stefano al Ponte, chiaramente Buontalenti fa anche tesoro del vestibolo della Laurenziana ma la forzatura dei profili sinuosi dichiara una decisa parentela con il resto della sua produzione per la corte granducale. Volendo si tratta di uno sperimentalismo che pare ancor più profondamente radicato nella teoria della trasmutazione alchemica che non il dibattito rapporto di Parmigianino con l'ermetismo [Fagiolo Dell'Arco 1970].

In questo declinante mondo fiorentino che crea un suo immaginario figurativo [Berti 1967] Giambologna è chiamato a realizzare bronzetti di uccelli con la precisione di un ornitologo [Paolucci 1999] e Jacopo Ligozzi disegna serpi, ramarri, pesci e animali appena giunti dal Nuovo Mondo con dettagli quasi fiamminghi.

Gli artisti però si cimentano anche in fantasiose sperimentazioni zoo-fitomorfe, tanto che lo stesso Ligozzi inventa calici scomposti, in cui il liquido sembra uscire da una sorta di grappolo, o forse da una zucca, che però ancora può essere assimilata a un tentacolo con ventose (fig. 2a). Ancora più interessanti sono due brocche dove miscelare vino, acqua e ghiaccio (fig. 2b). Soprattutto nel disegno superiore sembra di riconoscere quasi una concrezione corallifera ma anche un'allusione alle preziose conchiglie di molluschi esotici montate in metallo dagli argentieri.

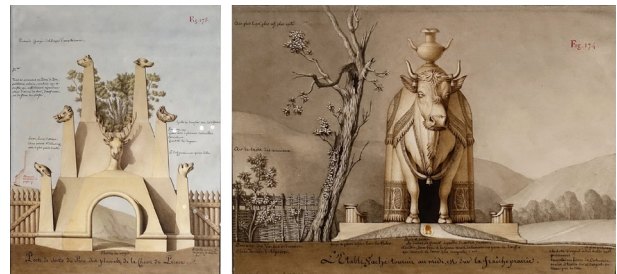
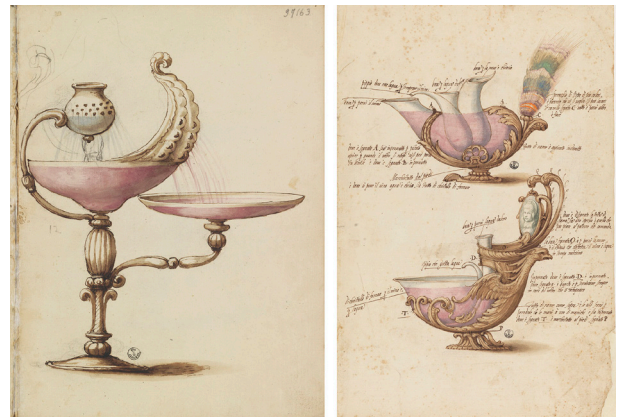
Nonostante le ridondanti forme del Barocco, con tutta la sua opulenza di architetture, mobili e oggetti, interpretazioni così sperimentali come quelle del Manierismo non sarebbero state riproposte dagli artisti del Seicento, dovendo rispondere più alle esigenze celebrative delle istituzioni religiose e statali che a provocazioni potenzialmente destabilizzanti.

Anche il classicismo razionalista settecentesco, sebbene Buffon ribadisca che «tutte le idee che brillano nelle arti

hanno i loro modelli nelle produzioni della natura» [Buffon 1959, p. 25], confina il rapporto fantasioso con la natura a un eccentrico come Lequeu. Nel caso del visionario architetto francese l'uso di una moda *animalier* spesso si limita all'ornamento (fig. 3a) mentre certi edifici provocatori e utopistici (fig. 3b) sono più assimilabili a delle sculture abitate (idee già sperimentate dal Giambologna a Pratolino o da Pirro Ligorio a Bomarzo) che a delle vere e proprie reinterpretazioni delle forme animali, tanto che possono esistere solo in fogli di disegno personali [Lequeu 1777-1825].

Fig. 2. J. Ligozzi (1547-1627): a) Disegno per bicchiere (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi n° 97163); b) Disegno per due brocche per mescolare acqua, vino e ghiaccio (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi n° 97178).

Fig. 3. J.-J. Lequeu (1757-1826): a) Porte de sortie du parc des plaisirs, de la chasse du prince [Lequeu 1777-1825, Figure 175]; b) Lequeu L'étable à vache tournée au midi est sur la fraîche prairie [Lequeu 1777-1825, Figure 174].



Se ne può trovare conferma nel carattere tradizionale di molti altri suoi progetti ma soprattutto nel tentativo di ricondurre persino la rappresentazione del volto umano ai parametri consueti della geometria descrittiva [Lequeu post 1778-1779]. Non si può sapere quanto i disegni di Lequeu siano stati visti e diffusi, fatto sta che il suo lavoro è rimasto quasi misconosciuto, quanto quello di Charles Ribart e del suo *éléphant triomphal*, fino alla sua riscoperta nel ventesimo secolo [Kauffmann 1952].

Disegnare sulla natura

Per avere un sostanziale mutamento nel rapporto tra mondo naturale e progetto bisogna attendere l'*Art Nouveau*. I fondamenti del nuovo stile floreale sono chiaramente

Fig. 4. Atelier di Émile Gallé; a) Modello per posacenere con chiocciola, 1885 (foto di Saiko); b) Modello per vaso in ceramica e vetro, 1880 (foto di Saiko); c) Modello per decoro di scrittoio in maiolica con conchiglie, 1889 (foto di Saiko); d) Modello di quattro facce per due vasi, 1885 (foto di Saiko); e) Modello per vaso a forma di brocca, 1882-1884 (foto di Saiko); f) Vaso con trota e mosca, 1885-1900 (foto di Saiko). 4g) Progetto di vaso montato in bronzo, 1890 circa.



te enunciati da Émile Gallé quando sostiene che l'arredo «possederà linee vitali e tratti specifici derivanti dai caratteri fisiologici delle varie specie della flora e della fauna, adattati a ciascun materiale» [Gallé 2009, p. 84]. Al contrario i mobili fatti sino ad allora «sono combinazioni da laboratorio, puramente geometriche, e non concezioni viventi scaturite dall'osservazione degli organismi naturali» [Gallé 2009, p. 93]. Implicitamente Gallé sembra controbattere all'antropocentrismo dell'Umanesimo quando scrive che il Rinascimento ha voluto, anche nei mobili, riprodurre «il corpo di un animale ben noto al pubblico, l'Uomo» dichiarando invece, da parte sua, di preferire «nel grande campionario degli esseri viventi, come supporto di una mensola, la curvatura dell'ippocampo o i fremiti d'ali di un nervoptero» [Gallé 2009, p. 99].

Per Gallé inoltre è importante non solo l'oggetto della rappresentazione ma anche il legame tra materiale e disegno. Il vetro e la ceramica implicano, infatti, l'inefficacia del tratto geometrico che difficilmente si adatta a essere riprodotto sull'oggetto a causa di viscosità, processo di lavorazione e cottura di questi materiali. Ma soprattutto è la forma naturale che deve sposare il design dell'oggetto che si vorrebbe decorare. Così l'immagine di una chiocciola replicata a spirale può adattarsi bene a un posacenere (fig. 4a), una fuga di farfalle abbracciare un vaso in vetro e ceramica (fig. 4b) e un arabesco di conchiglie depositarsi su uno scrittoio in maiolica (fig. 4c). Inoltre, proprio in considerazione del risultato finale, Gallé ha la necessità di rappresentare i modelli d'atelier con il colore, che spesso caratterizza i suoi disegni (fig. 4d). Ovviamente una buona conoscenza della geometria tridimensionale è comunque necessaria per gestire lo srotolamento sul piano di un decoro che dovrà aderire a una brocca (fig. 4e). I risultati più affascinanti restano comunque quei disegni che emergono come vere e proprie opere d'arte quando riescono a restituire la trasparenza finale attraverso delicate e morbide pennellate (fig. 4f). Di contro, per un prodotto differente come un vaso montato in bronzo, della semplice grafite su carta intessuta può rendere con immediatezza la forma accartocciata di un'orchidea o di un iris (fig. 4g).

Il fascino di queste rappresentazioni non deve però far dimenticare che Gallé, a parte le opere dei primi anni, non realizza di persona i propri pezzi d'arte ma ne sorveglia l'esecuzione affidandole a mani di abili artigiani. Cartoni, bozzetti e disegni finiti vanno dunque attribuiti all'atelier composto da valenti collaboratori, disegnatori, ceramisti e vetrai. A essi Gallé sempre intima: «moltiplicate gli schizzi,

ma confrontateli al modello vivente» [Gallé 2009, p. 104]. La passione per il colore e i materiali trasparenti suscita l'interesse anche del più grande architetto e progettista d'interni della Francia *Art Nouveau*: Hector Guimard. Per la decorazione di Castel Béranger, Guimard disegna una finestra accuratamente studiata con l'inserimento di tasselli di vetro colorato (fig. 5a). Complice l'alternanza di superfici opache e trasparenti, l'effetto suggerisce all'osservatore di trovarsi all'interno di un acquario, una forma di esibizione del mondo animale che era diventata uno dei modelli estetici *fin de siècle* [Harter 2002].

Nondimeno il risultato più stupefacente Guimard lo ottiene con uno schizzo di studio per il sistema di illuminazione delle stazioni del *métro* di Parigi (fig. 5b). Qui veramente la mano è condotta a seguire la genesi magmatica di una forma vivente nel suo sviluppo naturale. Si tratta di un disegno per certi versi misterioso, dove le forze biologiche sembrano riflettere gli echi di uno stelo disseccato, i resti di una crisalide o anche l'assemblaggio incongruo di ossa animali.

Quello che è certo è che proprio il disegno leggero e fluido, unito a una colorazione naturalistica della ghisa, ha saputo rendere accettabile il metallo del *métro* a una borghesia non ancora assuefatta all'estetica dell'industria (Canac 2014, p. 39). Nell'epoca del Positivismo anche alla rappresentazione scientifica degli organismi naturali viene dedicata un'attenzione del tutto particolare. Un'opera di discreto successo come *Kunstformen der Natur* [Haeckel 1904] riporta coloratissime tavole, soprattutto di animali marini (fig. 6a), tra cui la *Rhopilema Frida* (fig. 6b), catturata da Haeckel nel 1901. Se Gallé, Lalique, Guimard e Majorelle disegnano sulla natura, reinterpretandola in maniera critica, lo scultore Constant Roux, al limite estremo del calco mimetico, realizza dei lampadari per il nuovo museo oceanografico di Monaco (fig. 6c) sotto il fascino della medusa schizzata da Haeckel. Si tratta di un esempio forse più unico che raro, ma che segna una soglia progettuale oltre la quale sarebbe stato difficile procedere.

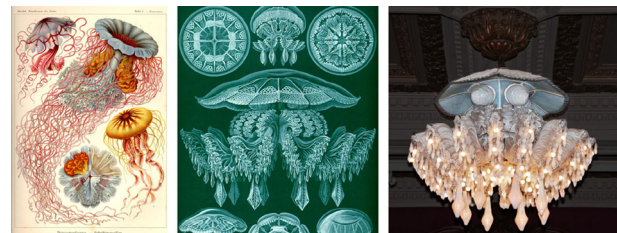
Carlo Mollino, un nuovo approccio tra dinamica e corpi

Tra gli architetti e i designer italiani forse Carlo Mollino è uno dei più difficili da classificare. È possibile, però, cercare di evidenziare alcuni riferimenti formali piuttosto chiari che possono suggerire come il suo lavoro si ponga nell'alveo di quei progettisti e disegnatori riportati finora. Alcune allusioni sono quasi scontate come l'accostamento nel testo

Architettura Arte e Tecnica [Mollino, Vadicchino 1947] della spirale logaritmica del *nautilus* alla voluta del capitello ionico (fig. 7a). Nonostante il richiamo alla sezione aurea non sia più sostenibile [Bartlett 2019], già questo semplice disegno a matita testimonia dell'attrazione verso le forme della natura, anche a costo di controbattere implicitamente l'affermazione di Gallé per il quale «la natura non conosce [...] la teoria dei tre ordini architettonici» [Gallé 2009, p. 112]. Mollino rende anche omaggio al dinamismo del volo di un airone in una sequenza quasi uscita dal fu-

Fig. 5. H. Guimard (1867-1942): a) Disegno di finestra per Castel Béranger, 1898 (Guimard, H. (1898). *Le Castel Béranger, oeuvre de Hector Guimard, planche n° 48*. Paris: Librairie Rouam; b) Disegno a matita per lampada del *métro* di Parigi, 1901 circa (Musée d'Orsay, Inv. GP364, Parigi; Copyright: ©Musée d'Orsay, Parigi, Francia. Foto SCALA, Firenze).

Fig. 6. *Discomedusae*: a) Tavola 8; b) *Rhopilema Frida*, Tavola 88 (da *Kunstformen der Natur*, 1904); c) Constant Roux, Lampadario del museo oceanografico di Monaco, Salon d'Honneur, 1908 (foto M. Dagnino, Musée Océanographique; rielaborazione digitale M.G. Romanato).

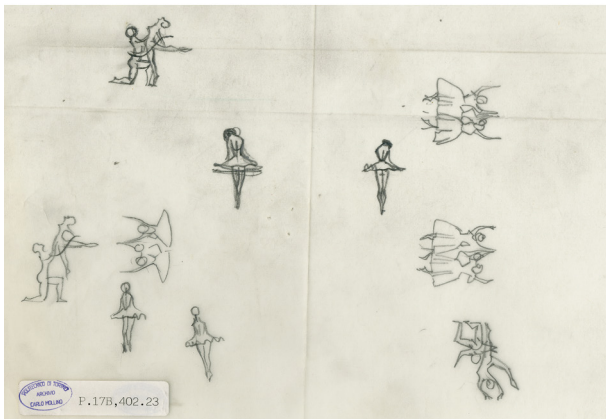


cile-fotografico di Marey, ma disegnata a matita (fig. 7b) e non a caso si dichiara affascinato dalla «traiettorie del volo» di un uccello da preda o dalla «bellezza funzionale» [Mollino, Vadacchino 1947, pp. 63, 64] di una piuma. Non sorprende quindi che nei disegni di Mollino si possa leggere un profondo interesse per lo spazio indagato attraverso lo schizzo a mano libera come in alcuni bozzetti di ballerini per il progetto del teatro Regio (fig. 7c).

Da tempo è noto, comunque che il corpo vivente è una delle fonti di ispirazione per Mollino. Su questo tema Fulvio e Napoleone Ferrari hanno saputo mostrare notevoli raffronti con morfologie antropomorfe e zoomorfe per molti dei suoi progetti [Ferrari, Ferrari 2006, pp. 50, 51, 74, 106, 134, 162-165].

Mollino, per esempio, illustra le caratteristiche della sua poltrona per CADMA del 1947 (fig. 8a) con un disegno in cui i tratti sembrano richiamare la forma di una gazzella in corsa [Ferrari, Ferrari 2006, p. 126].

Fig. 7. C. Mollino (1905-1973): a) Disegno di conchiglia e volute di capitello ionico per Architettura. Arte e tecnica, 1947 (ACM Man2 p58 59 fl 23); b) Disegno per Architettura. Arte e tecnica, 1947 (ACM Man2 p66 67 fl 47); c) Particolare dello schizzo di studio di ballerini per il progetto del Teatro Regio, 1965 (ACM P17B 402 023).



Nelle forme animali Mollino, per la verità, sa raccogliere stimoli progettuali con la stessa gioiosa vitalità dei manieristi toscani. Nessuno parrebbe finora aver infatti riconosciuto nella *dormeuse* per gli arredi di casa Minola un'intrigante affinità con il profilo di una testuggine (fig. 8b), più chiara nel disegno che nelle fotografie. Ma soprattutto Mollino ha un interesse più profondo che guarda alla struttura anatomica e funzionale degli animali. In molti suoi mobili si può ravvisare un modello biomeccanico di forze e masse combinate, un tema che Mollino conosceva bene avendone scritto a proposito della pratica sciistica [Mollino, 1950]. Da questo punto di vista Mollino è profondamente differente dai suoi precursori elencati nella prima parte di questo saggio. Questi animali ai suoi occhi dovevano apparire macchine complesse quanto i suoi aeroplani e le sue automobili tanto da sostenere che «Basta pensare a quanto ancora è lontana al confronto la fusoliera di un aliante dalla gabbia toracica dell'airone» [Mollino 1941, p. 4].

Così nel tavolo per casa Minola, si può credere che Mollino replichi la struttura tesa e puntiforme della zampa di una locusta, accompagnando il disegno tecnico con uno schizzo a mano che ne rappresenta gli incastri atti a sostenere i piani di vetro (fig. 8c) quasi fossero delle ali. Scopo del designer è quindi appropriarsi di bilanciamenti di masse, forme, strutture da tradurre in componenti d'arredo. Nel tavolo per gli uffici della Reale Mutua assicurazioni del 1948, per esempio, sembra di intravedere un'analogia tra il modello strutturale a cavalletto e puntone e l'anatomia degli arti contrapposti di un cervo. La struttura scheletrica diventa pertanto un tema dominante, come nelle dorsali del piano d'appoggio per il tavolo "a vertebre" (fig. 8d) e viene non a caso replicata in più occasioni. La versione più affascinante è forse l'arredo della mostra per i musei degli Stati Uniti nel 1950, dove Mollino, arriva a comporre quasi uno scheletro di balena con le costole a sostegno del cristallo.

Mollino considera comunque il disegno anche diretta espressione dell'idea di progetto. Dovendo realizzare la scenografia cinematografica per *Femmes d'Escapes* nel 1945, riesce a sintetizzare l'andamento di una rampa con un unico tratto serpentiforme di china su carta in uno stile quasi calligrafico (fig. 9a). Allo stesso modo la ricostruzione del Teatro Regio viene raccolta in pochi tratti spessi per definire l'idea di copertura a guscio sostenuta da nervature che tanto richiamano una valva di mollusco (fig. 9b).

Il suo vibrante segno personale appare quasi una firma anche in piccoli bozzetti paesaggistici che cercano di racchiudere l'idea di progetto tra sfondo e superficie. È il caso del

piccolo schizzo, quasi un idillio, per il progetto del Centro Ippico di Roma (fig. 9c). Al contrario, tratti sporchi servono a combattere la durezza artificiale che sempre il movimento moderno ha destinato alle ringhiere. Così nella sala da ballo Lutrario la balaustra (fig. 9d) sembra sostenere con un ritmo spezzato tralci di vite o di glicine.

Non va dimenticato però un dato essenziale nella biografia di Mollino e cioè la sua chiara coscienza del Surrealismo. Basti pensare che, negli anni '30, era uno dei pochi architetti italiani a possedere l'intera raccolta di *Minotaure* [Ferrari, Ferrari 2006, p. 34].

Ciò permette di esplorare con maggior cognizione di causa il rapporto tra fotografia, disegno e arredo di una delle sue opere più intriganti: la *Camera da letto per una cascina in risaia*, redatta per la rivista *Domus* [1943]. Nonostante sia un progetto degli anni '40, si può cercare di risalire, attraverso un'analisi comparativa di immagini, a un possibile precedente formale del 1935. Si tratta della fotografia *La camera incantata* (fig. 10a), allestita da Mollino nello studio di Pietro Martina e messa giustamente in correlazione da Federica Rovati con l'ambiente culturale surrealista torinese degli anni '30 e con le precedenti sistemazioni delle case Miller e Devalle [Rovati 2006, pp. 66-74]. È singolare però notare come alcuni elementi sembrano reinterpretati successivamente in uno schizzo preparatorio (fig. 10b) proprio per la pubblicazione del 1943. Certamente per questo progetto sono da riconoscere analogie ideali con la *Stanza per un uomo* di Albini alla VI Triennale del 1936 [Irace 2006, p. 86], tuttavia il disegno di studio consente di ipotizzare una sorta di morfogenesi della composizione e legarla allo scatto del 1935.

Attraverso il disegno a matita si può intuire infatti come in questo schizzo le tende riproducano la pesante curvatura e la consistenza della fotografia del 1935 e solo dopo assumano la spigolosità e la finezza delle zanzariere nel progetto del 1943 (fig. 10c). Allo stesso modo, a ritroso, lo specchio con l'autoritratto della versione finale pare risalire prima al quadro del bozzetto in cui si riflette uno sguardo di donna, e poi, a sua volta, alla tela incorniciata posta più a fondo nella fotografia del 1935. Ripartendo da questo scatto si nota come lo specchio ovale, che restituisce una parte del corpo di Mollino, ceda la sua funzione di evocare una dilatazione spaziale al telaio trapezoidale delle due versioni successive. È anche credibile che il segno nero verticale, molto calcato come asse centrale nel disegno, mimi il tavolino su cui erano una conchiglia (non a caso un richiamo zoomorfico) e un vaso, per poi scomparire

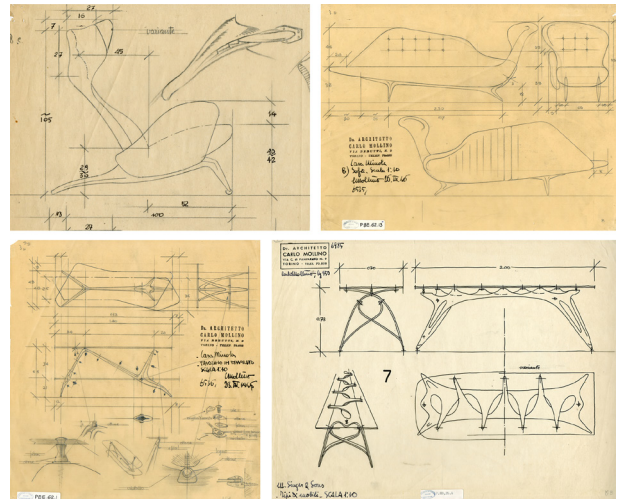
nella versione definitiva. Si può poi osservare che le gambe femminili dello schizzo, poste più lateralmente che nella soluzione finale, sembrano l'evoluzione del foglio di carta decorata della fotografia. Inoltre, la grande tela scorniciata sulla sinistra dello scatto del 1935 lascia prima una spessa linea a matita nella fase intermedia per poi venire eliminata del tutto.

Focalizzandosi dunque sullo schizzo a mano è lecito immaginarlo come una fase intermedia tra progetto finale e fotografia, anche forse solo a livello di un surrealismo inconscio.

Sempre nel disegno preparatorio inoltre è interessante notare come si avverta, anche più che nella versione finale [Forino 2001, p. 51], la strana sensazione di trovarsi in un bozzolo o ancora all'interno di un acquario, avvolti da molli drappi cascanti e non più dagli intarsi in vetro di Guimard. E forse non si è così lontani dal vero se si pensa all'ambiente colorato e fluido della sala da ballo Lutrario, in qualche modo assimilabile agli interni dello Studio Elvira di Endell, il cosiddetto edificio del *Polypenrokoko*.

Sorprende infine in Mollino come l'affastellarsi di segni nei bozzetti per la casa di uno scultore ad Aci Trezza del

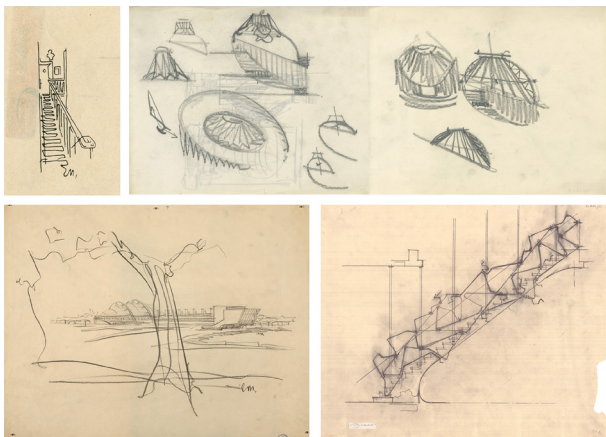
Fig. 8. C. Mollino (1905-1973): a) Poltrona per CADMA, 1947 (ACM P8F 69 17); b) Dormeuse per casa Minola, 1944-1946 (ACM P8E 62 13); c) Tavolino per casa Minola, 1944-1946 (ACM P8E 62 001); d) Tavolo Vertebrae per la casa editrice Lattes, 1950 (ACM P8B 35 6).



1944 (fig. 10d) contrasti con l'estrema finezza degli elaborati di presentazione di altre sue invenzioni come nella *Casa sull'altura*. Per questo progetto Mollino si affida a un eclettismo che va interpretato «nel senso di sintesi e di ripensamento originale» [Mollino 1944, p. 8] ed elabora un edificio componendo una *domus* e una basilica. Nella controllatissima veduta prospettica del soggiorno, scandita in maniera regolare da griglie verticali e orizzontali (fig. 12e), emerge però anche un interessante recupero della decorazione secentista.

Si tratta infatti dell'immagine di una quadratura architettonica che avrebbe dovuto essere proiettata la sera su una volta parabolica in grado di funzionare di giorno come una "camera di luce" barocca. In questo caso il disegno dello spazio fisico e dell'immagine intercambiabile (oggi diremmo di *light design*) hanno la stessa presenza. Del resto già nella lettera di accompagnamento al suo progetto della *Casa in collina* per *Domus* nel 1942, Mollino scrive di sentirsi a proprio agio nell'ambiente «più neutro che io possa desiderare: non mi disturba, non mi eccita a sbagli, ma mi lascia libero di essere solo con la mia fantasia, chiamiamola il mio paesaggio interiore» [Irace 2006, p. 82]. In altre parole un ambiente sì naturale ma fatto di studio, disegni, progetti.

Fig. 9. C. Mollino (1905-1973): a) Scenografia per *Femmes d'Escapes*, 1945 (ACM P9B 86 027); b) Schizzi per la copertura del Teatro Regio, 1965 (ACM PdV 42 3 (8), ACM PdV 42 3 (10)); c) Schizzo di progetto per il Centro Ippico di Roma, 1938 (ACM P11A 140 242); d) Disegno per la sala da ballo Lutrario, 1959 (ACM P9A 30 31).



Conclusioni: verso un design senza disegno

Il rapporto altalenante tra disegno orientato al progetto e zoomorfismi mostra spesso risultati di grande valore, ma assume contorni necessariamente discontinui. È però possibile riconoscere un filo conduttore legato alla manualità come il modo migliore di cogliere un universo di forme organiche che, per loro natura, sfuggono alle regole geometriche dell'esatta misurazione quantitativa. Ma quale può essere il senso della natura che il design odierno deve saper trovare in tutto questo? L'era attuale è probabilmente lo stadio più maturo dell'Antropocene [Lewis, Maslin 2020] in cui l'uomo ha ricoperto la terra dei propri prodotti di scarto. Sarebbe però rinunciatario delegare a tutto questo materiale la mera funzione di datare un futuro strato geologico.

Se i prodotti dell'industria e del design sono il paesaggio dell'oggi, si può sostenere che sia questa la natura in cui gli esseri umani vivono ormai. Si tratta di un patrimonio creato dall'uomo stesso ma che ancora non si riesce a vedere come risorsa. Già dagli anni 2000, il design si è orientato a un approccio che comprenda sostenibilità, riuso dei prodotti e bassa impronta ambientale. Il naturale approdo di questa tendenza è la necessità di un *recycling*, ma ancor meglio di un *upcycling*, [Sacchi 2021; Pulvirenti 2009], cioè di una limitata rilavorazione di un oggetto, giunto alla fine della sua vita utile, per essere integrato in un nuovo manufatto.

Un capitolo su questo tema e sulla sua evoluzione contemporanea richiederebbe un saggio ulteriore. Tuttavia si possono dare alcuni esempi in grado di chiarire un concetto ancora poco familiare presso il grande pubblico. Una vecchia valigia a cinghie, per esempio, una volta posta in verticale e appesa al muro può benissimo divenire un piccolo armadietto. Una bicicletta, dopo che ne vengono bloccati i pedali e il manubrio, può reggere un lavabo, delle salviette o un cestino per la biancheria, rendendo una parete attrezzata di un bagno meno anonima. Vecchie posate incurvate e inchiodate alla parete possono servire per appendere gli strofinacci da cucina.

In questo senso è anche lecito pensare a un design in definitiva sottratto alle logiche di mercato e demandato alla fantasia degli individui che possono quindi sperimentare una sostanziale emancipazione dalla tecnologia industriale e dalle logiche del consumo.

Mostre hanno ormai portato alla luce come, di fronte alla sfida del capitalismo globale, una quota crescente di popolazione nei paesi in via di sviluppo si sia già da tempo posta il problema della ricerca di risorse elementari facendo della

trasformazione di materiali di scarto una vera e propria necessità [Irace 2013].

Questa lezione può essere recuperata anche nei paesi avanzati solo se il design riesce fare un passo concettuale ulteriore e a farsi carico dell'approccio ecologico. Ciò significa accogliere le suggestioni del regno vegetale o animale, per cui il mondo naturale non è più dominato e sfruttato ma solo simbioticamente vissuto. Questi richiami fitomorfici e zoomorfici, come si è visto finora, hanno preso corpo a più riprese nella storia dell'arte e possono ancora alimentare un ampio spettro di possibilità per i designer:

Banali frammenti di ceramiche andate in pezzi per esempio, ricomposte a creare pavimentazioni esterne multicolori come su una spiaggia di conchiglie manierista, avrebbero fatto la gioia del Buontalenti nelle grotte di Boboli.

Vecchie bottiglie usate, reimpiegate sotto forma di corpi luminescenti alla stregua di meduse e creature abissali, possono facilmente rispondere alle ambizioni della scultura positivista, senza replicarne la banale matrice mimetica.

Il vetro di sicurezza danneggiato, con le sue incrinature che ricalcano le tensioni delle forze interne, non appare molto diverso dalle ali degli insetti con le loro nervature, che forse sarebbero piaciute a Gallé o anche a Mollino, e, una volta opportunamente sigillato, potrebbe essere riutilizzato come piano di lavoro.

Da questo punto di vista la sfida alla rappresentazione è forse altrettanto ardua. Il messaggio che può essere suggerito è che i principi rigorosi del disegno tecnico fondato sulla geometria descrittiva si rivelano ridondanti o possono sminuire il loro significato di fronte all'*upcycling design*. Più precisamente, la questione dell'*upcycling* investe la risemantizzazione degli oggetti, ma operando in primo luogo con la disarticolazione e la ricombinazione di corpi attraverso i concetti topologici di continuità, connessione e convergenza. In questo senso un viatico può venire da un movimento spesso frainteso nelle sue profonde motivazioni come l'Arte Povera che ha voluto vedere nella natura non più una semplice fonte di metafore ma un terreno fertile per esperimenti artistici d'avanguardia. Germano Celant, il critico che ha coniato il termine stesso e ha saputo comprendere diverse tendenze degli anni sessanta, ne ha riconosciuto la tendenza «alla regressione dell'immagine allo stadio preiconografico, un inno all'elemento banale e primario» da cui «deriva una fisicizzazione di un'idea, un'idea tradotta in "materia"» [Corbi 1969, p. 27].

È innegabile dunque che per l'*upcycling design* la richiesta di comporre manufatti con oggetti di recupero impone agli

artefici di considerare questi elementi come dei *ready-made* che non hanno bisogno di progettazione specifica, regolata da elaborati esecutivi, quanto di una riformulazione di funzione attraverso ipotesi di assemblaggio e reinvenzione ancora tutte da definire.

Ringraziamenti e crediti delle immagini

L'autore ringrazia sentitamente Fulvio e Napoleone Ferrari, il Politecnico di Torino, Sezione Archivi biblioteca Roberto Gabetti, Fondo Carlo Mollino e il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi per la preziosa collaborazione nella ricerca delle immagini.

Si riportano qui di seguito i crediti di immagine e gli estremi legali del copyright: figg. 1a, 1b, da 4a a 4f: foto di Saiko; figg. 1c, 2a, 2b: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi; fig. 5b: ©Musée d'Orsay, Parigi Francia. RMN -Grand Palais/Tony Querrec/Dist. Foto SCALA, Firenze; fig. 6c: Musée Océanographique de Monaco; figg. da 7a a 10e: gentile concessione Archivio Carlo Mollino, Politecnico di Torino.

Fig. 10. C. Mollino (1905-1973): a) *La camera incantata*, 1935 (ACM 4 19 003); b) *Schizzo per Camera da letto per una cascina in risaia*, 1943 (ACM P9C 92 023); c) *Progetto per Camera da letto per una cascina in risaia*, 1943 (ACM P9C 92 35); d) *Schizzi per casa Mastrojanni ad Acì Trezza*, 1944 (ACM P1 IC 149 004 e ACM P1 IC 149 014); e) *Progetto per Casa sull'altura, vista dal soggiorno*, 1944 (ACM P1 IC 148 2).



Autore

Matteo Giuseppe Romanato, studioso indipendente, matteoromanato@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

Aiken, J.A. (1980). Leon Battista Alberti's system of human proportions. In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIII, pp. 68-96.

Aldrovandi, U. (1642). *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*. Bologna: Nicolò Tebaldini.

Bartlett, C. (2019). Nautilus Spirals and the Meta-Golden Ratio Chi. In *Nexus Network Journal*, vol. 21, pp. 641-656.

Bartoli, C. (1804). *Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti*. Milano: Società tipografica de' Classici italiani.

Berti, L. (1967). *Il principe dello studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*. Firenze: Edam.

Buffon, G-L. L. (1959). *Storia naturale*. M. Renzoni (a cura di). Torino: Paolo Boringhieri.

Canac, S. (2014). *Paris métro. Histoire et design*. Issy-les-Moulineaux: Massin.

Caprotti, E. (a cura di). (1980). *Mostri, draghi e serpenti nelle silografie di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*. Milano: Mazzotta.

Carlino, A. Ciardi, R.P. Petrioli Tofani, A. (2009). *La bella anatomia. il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana.

Corbi, V. (1969). La poetica dell'arte povera. In *Op. Cit. selezione della critica d'arte contemporanea*, 14, pp. 27-35. Napoli: edizioni «Il centro».

Domus, n. 181, gennaio 1943.

Fagiolo Dell'Arco, M. (1970). *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni.

Ferrari, F. Ferrari, N. (2006). *I mobili di Carlo Mollino*. London: Phaidon.

Forino, I. (2001). *L'interno nell'interno. Una fenomenologia dell'arredamento*. Firenze: Alinea.

Gallé É. (2009). La decorazione simbolica e altri scritti per l'arte. Quattrocchi, L. (a cura di). Ch: Capriasca, Pagine d'Arte.

Haeckel, E. (1904). *Kunstformen der Natur*. Lipsia-Vienna: Verlag des Bibliographischen Instituts.

Harter, U. (2002). Le Paradis artificiel. Aquarien, Leuchtkästen und andere Welten hinter Glas. Im Michel, S. (hrsg.), *Der Pantheos auf magischen Gemmen, Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Berlin, vol. 6, pp. 77-124.

Irace, F. (2006). Carlo Mollino e la "casa ideale" (1942-43). In S. Pace. (a cura di). *Carlo Mollino architetto 1905-1973*, pp. 79-91. Milano: Electa.

Irace, F. (2013). *Made in slums. Mathare/Nairobi*. Mantova: Corraini.

Kauffmann, E. (1952). Three revolutionary architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu. In *Transactions of the American Philosophical Society, new series volume 42, part 3*, 1952, pp. 429-564.

Kris, E. Kurz, O. (1980). *La leggenda dell'artista: un saggio storico*. Torino: Bollati Boringhieri.

Lequeu, J.-J. (1777-1825). *Architecture civile*. Album donato alla Bibliothèque Royale.

Lequeu, J.-J. (post 1778-1779). *Nouvelle méthode de dessin pour tracer la tête de l'homme au moyen de la géométrie descriptive*. Album donato alla Bibliothèque Royale.

Lewis, S. Maslin, M. (2020). *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*. Torino: Einaudi le Scienze.

Mollino, C. (1941). Incanto e volontà di Antonelli. In *Rassegna mensile della Città*, Torino, maggio 1941, p. 4.

Mollino, C. (1944). Disegno di una casa sull'altura. In *Stile*, n. 40, aprile 1944, pp. 2-11.

Mollino, C., Vadaychino, F. (1947). *Architettura Arte e Tecnica*. Torino: Chiantore.

Mollino, C. (1950). *Introduzione al discesismo*. Roma: Mediterranea.

Olmi, G. Tongiorgi Tomasi, L. (1993). *De piscibus: la bottega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*. Roma: Edizioni dell'Elefante.

Panofsky, E. (2010). La storia della teoria delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili. (Titolo originale: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, 1921). In *Il significato nelle arti visive*. pp. 59-106. Torino: Einaudi.

Panza, P. (1994). *Leon Battista Alberti. Filosofia e teoria dell'arte*. Milano: Guerini.

Paolucci, A. (1999). *Gli animali del Giambologna*. Firenze: Giunti.

Pulvirenti, E. (2009). *Design del riuso: Quando un problema diventa una soluzione*. La Mongolfiera.

Rovati, F. (2006). La camera incantata. Carlo Mollino e la cultura artistica torinese 1935-41. In Pace, S. (a cura di). *Carlo Mollino architetto 1905-1973*, pp. 65-77. Milano: Electa.

Sacchi, S. (2021). *La fenice e il camaleonte nella moda e nel design: Recycling e upcycling*. Milano: Franco Angeli.

Serlio, S. (1551). *Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo*. Lione: Jean de Tournes.