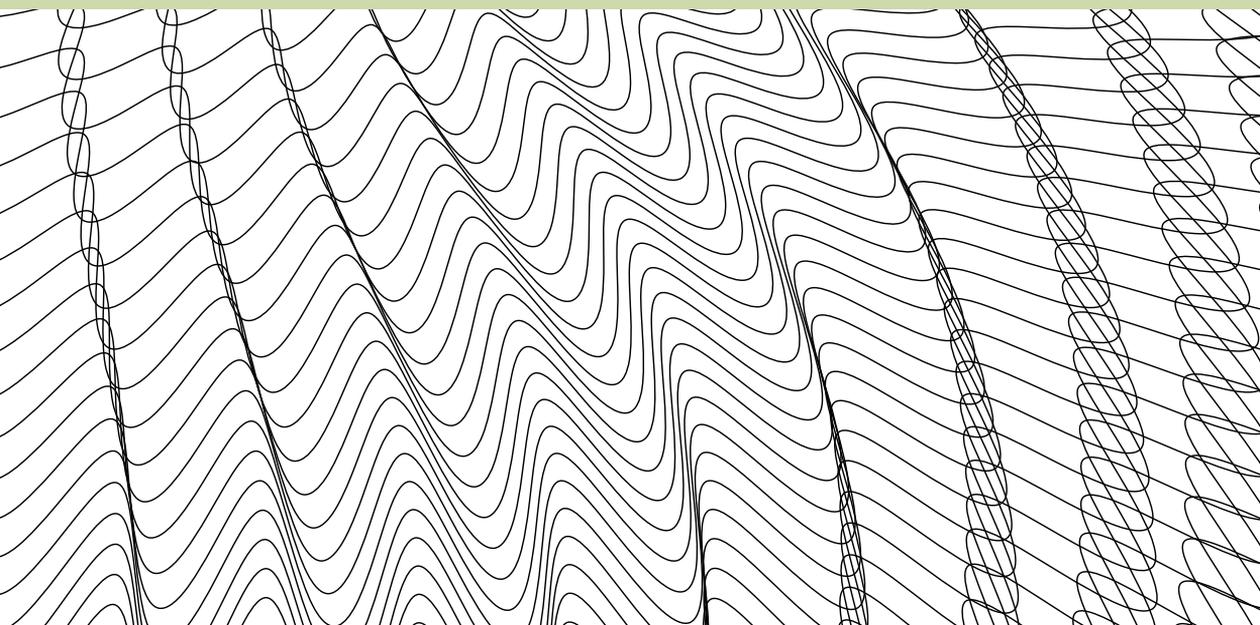


# eccen trici

OLIVARI 



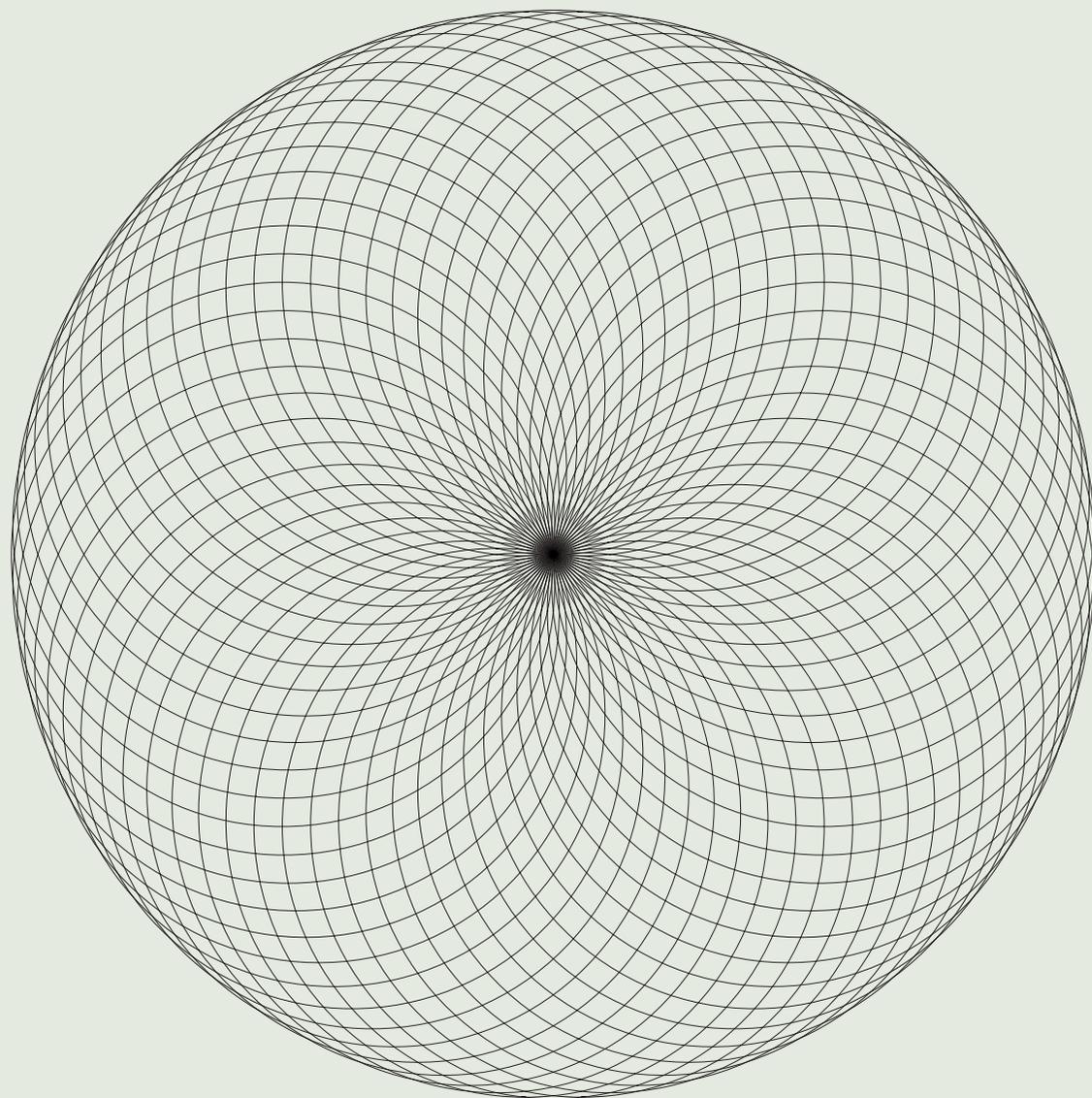
Quaderni Olivari

un'antologia  
eccentrica  
an eccentric  
anthology

a cura di Francesca Picchi e Marco Strina

eccentric

**OLIVARI** 



Fin da piccoli siamo vissuti circondati da oggetti antichi, per la passione che aveva la mamma per l'antiquariato. Tra questi eravamo affascinati dagli orologi "a cipollotto" che ci colpivano per le lavorazioni 'artistiche' che ne valorizzavano i meccanismi funzionali. Da questa memoria siamo partiti per la nostra ricerca sulla decorazione – di cui questo libro è una traccia – immaginando di creare un decoro che rendesse le maniglie più 'presenti' e preziose. Il *guilloché* ci è sembrato la decorazione più in sintonia con il nostro modo di intendere il design per la sua capacità di rendere 'viva' la superficie grazie all'interazione del segno geometrico con la luce: una sorta di vibrazione che si percepisce nel momento in cui si sposta il punto di vista come accade nell'atto di avvicinarsi a una maniglia, e afferrarla. È stata questa la prima volta in cui ci siamo dedicati alla sola superficie e alla sua valorizzazione, diversamente dalla nostra abituale ricerca sui volumi e le proporzioni. Concentrandoci sulle finiture delle superfici legate alle prestazioni, non ci eravamo mai soffermati sulla possibilità della decorazione.

Ever since childhood we've been surrounded by antiques. Mother had a passion for antiques. We were especially fascinated by the pocket watches with "onion" crowns that struck us for the "artistic" workmanship that valorized the functional mechanisms. This memory was the starting point for our research into decoration — of which this book is evidence — a decor that would increase the more 'presence' and preciousness of our handles. *Guilloché* decoration seemed more in tune with our way of understanding design for its ability to bring a surface to 'life' due to the interaction of geometrical signs with light: a kind of vibration that is perceived when the point of view shifts, as indeed occurs in the act of approaching a handle, and grasping it. This was the first time we have dedicated ourselves solely to treating the surface and to its valorization, unlike our usual research that concentrates on volumes and proportions. Focusing on surface finishes associated with performance, we had never before pondered the possibilities of decoration.

*Antonio Olivari*

**E**ccentric is a research project promoted by Olivari focusing on the expression of surface values. With these Notebooks, the company intends to look beyond its own lines of production with the idea of forging an ever-stronger bond between the experiences of design and manufacturing. Hence the name 'eccentric', meaning located outside of the center. Producing a book for a company with a solid mechanical tradition might be considered a bit eccentric, an extravagance in its own right, with respect to the center represented by the production lines. At the same time, the title alludes to this term's meaning in the world of mechanical engineering: an eccentric is a mechanism that converts rotary motion into a straight line. It is, therefore, a metaphor of the thoughts circulating around a project as they merge and flow in the direction of production. In this sense the words of Alessandro Mendini frame the issue well and lay the foundation for future considerations. This notebook was conceived as a logbook in which to record the issues and topics that emerged while reasoning through a project for a new line of production, one that ventures into the uncertain territory of decoration (that of guilloché handles). And in this way, it documents the search for the new expressive possibilities of an object as well-defined, clear and familiar as the handles that Olivari has always explored in terms of their formal values in a volumetric sense and that is now preparing to study from another point of view: that of their potential in terms of surface. In doing so, the search for new forms of collaboration between artisans and designers, lead to the meeting with Riccardo Renzetti, the master Milanese guillocheur who provided his expertise in moving the center of an industrial product towards a more open and sensitive dimension, typical of "handmade" objects. Having begun with a review of history, from that of decorative motifs to that of production techniques, highlighted how this work is the first step of an open project based on of mastery (also technical) of a tradition of engraving, which required time and dedication to be reinvented and transferred to an industrial dimension.

**E**ccentric è una ricerca sull'espressione dei valori di superficie promossa da Olivari che, con questi Quaderni, intende gettare uno sguardo al di fuori della produzione con l'idea di intrecciare un legame sempre più stretto tra l'esperienza della progettazione e la fabbrica. Da qui il nome eccentrico, ossia fuori dal centro. Produrre un libro per un'azienda di solida tradizione meccanica può essere considerato un fatto eccentrico, a suo modo una stravaganza, rispetto al centro rappresentato dalla produzione. Nello stesso tempo, il nome contiene l'allusione al significato che questo termine assume nel mondo della meccanica: l'eccentrico è un organo che trasforma il moto rotatorio in rettilineo. Una metafora dei pensieri che circolano attorno al progetto e confluiscono nella direzione della produzione. In questo senso le parole di Alessandro Mendini inquadrano il tema e gettano le basi per riflessioni future. Questo quaderno è stato pensato come un diario di bordo in cui raccogliere i ragionamenti emersi nel corso di un nuovo progetto di produzione che tocca il territorio incerto della decorazione (quello delle maniglie guilloché). E in questo modo, documenta la ricerca di nuove possibilità espressive per un oggetto definito, chiaro, familiare qual è una maniglia che Olivari ha sempre indagato nei suoi valori formali in termini di volume e che ora si appresta invece a guardare da un altro punto di vista: quello delle sue potenzialità superficiali. Nel far questo, nel cercare nuove forme di collaborazione tra artigiani e designer, si colloca l'incontro con Riccardo Renzetti, il maestro guillocheur milanese che ha messo a disposizione la sua esperienza per spostare il centro del prodotto industriale verso una dimensione più aperta e sensibile, tipica del "fatto a mano". Partire dalla storia, da quella dei motivi decorativi a quella delle tecniche di produzione, ha messo in evidenza come questo lavoro sia il primo passo di un progetto aperto sulla base della padronanza (anche tecnica) di una tradizione legata all'incisione, che ha richiesto tempo e dedizione per essere reinventata e trasferita all'interno di una dimensione industriale.

## Summary

	<b>MY PRISONS</b>	19
	Talking about decoration with Alessandro Mendini	
	<b>ECCENTRIC ANTOLOGY</b>	26
	<b>Notes for an eccentric anthology of decoration as a 'light concentrator' device</b>	80
	Stories and case studies Francesca Picchi	
<b>A</b>	<b>IN THE BEGINNING</b> <b>Decoration is an instinct</b>	85
	When cultures took their name from their ceramic's decorations	
<b>B</b>	<b>DECORATION IN THE ERA OF MECHANIZATION</b> <b>The beauty of endless repetition</b>	89
	The art of guilloché engraving and the expressive functions of repetition _Abraham-Louis Breguet and communicative use of guilloché _Gustav Fabergé, and the use of guilloché to make colors shine	
<b>C</b>	<b>THE MODERN ERA</b> <b>Decoration as an anti-modern concept suspended between 'crime' and 'necessity'</b>	101
	Decoration as a showcase of the beauty of matter _Adolf Loos: drinking set no.248 for J.&L. Lobmeyr _Charles and Ray Eames and Tapio Wirkkala. Experiments in plywood merged with idea of rhythm _Gio Ponti and the triumph of surfaces and plastic values _Luigi Caccia Dominioni: the invention of prefabricated colored "bugnato" _Carlo Scarpa: the search for an internal, organic principle for decoration	
	<b>GUILLOCHÉ</b> <b>An artisan in factory</b>	117
	The art of engraving according to Riccardo Renzetti, master guillocheur	
	<b>Décor Guillochés</b>	124
	Guilloché Pattern Book	

## Sommario

	<b>LE MIE PRIGIONI</b>	11
	Conversazione sulla decorazione con Alessandro Mendini	
	<b>ANTOLOGIA ECCENTRICA</b>	27
	<b>Appunti per un'antologia eccentrica della decorazione quale dispositivo 'concentratore' di luce</b>	78
	Storie e casi esemplari Francesca Picchi	
<b>A</b>	<b>L'ORIGINE</b> <b>La decorazione è un istinto</b>	83
	Quando le culture delle popolazioni prendono il nome dalla decorazione impressa negli oggetti in ceramica	
<b>B</b>	<b>LA DECORAZIONE NELL'ERA DELLA MECCANIZZAZIONE</b> <b>La bellezza dell'infinitamente ripetuto</b>	89
	L'arte dell'incisione guilloché e le funzioni espressive della ripetizione _Abraham-Louis Breguet e l'uso comunicativo della decorazione guilloché _Fabergé e l'uso del guilloché per far brillare il colore	
<b>C</b>	<b>L'ETA MODERNA</b> <b>La decorazione concetto anti-moderno sospeso tra 'delitto' e 'necessità'</b>	95
	La decorazione quale messa in scena della bellezza della materia: _Adolf Loos: drinking set n.248 per J.&L. Lobmeyr _Charles e Ray Eames, Tapio Wirkkala: le sperimentazioni con il compensato confluite in un'idea di ritmo _Gio Ponti e l'esaltazione dei valori plastici delle superfici _Luigi Caccia Dominioni e l'invenzione del bugnato prefabbricato _Carlo Scarpa e la ricerca di un principio organico interno alla decorazione	
	<b>GUILLOCHÉ</b> <b>Un artigiano in fabbrica</b>	107
	L'arte dell'incisione nelle parole di Riccardo Renzetti, maestro guillocheur	
	<b>Décor Guillochés</b>	124
	Guilloché Pattern Book	



## Le mie prigioni

Conversazione sulla decorazione  
con Alessandro Mendini

Questo Quaderno è stato pensato proprio come un diario di bordo, in cui raccogliere quei discorsi emersi nel corso di un nuovo progetto di produzione che tocca il territorio incerto della decorazione, soprattutto quelli nati intorno agli incontri e alle conversazioni che hanno accompagnato i fratelli Olivari in questa ricerca. Uno degli incontri, quasi un pellegrinaggio, è stato con te. Hai disegnato per loro alcune maniglie che rappresentano una storia importante del catalogo Olivari. Quando ci fu bisogno di accompagnare la presentazione dei tuoi progetti, hai scritto di considerare la maniglia 'un oggetto di precisione' e di immaginarla come un 'gioiello da casa che rispetto alla stanza ha lo stesso compito ornamentale del gioiello rispetto al corpo umano'. A partire da questa antefatto, dovendo parlare di decorazione, è stato del tutto naturale venire da te.

**Francesca Picchi:** Vorrei cominciare col chiederti se pensi sia ancora valida una regola sulla decorazione che hai inserito in un testo di più di trent'anni fa. In una sorta di decalogo in quindici punti delle "regole di progettazione" del 1984, al punto 13 hai indicato: "introdurre un elemento ornamentale totale o parziale (bidimensionale o tridimensionale)". Vorrei chiederti se la consideri una regola ancora valida.

**Alessandro Mendini:** È passato molto tempo, e non sono neanche troppo sicuro di pensare le stesse cose. In questi giorni sto lavorando al progetto di una mostra curata da Beppe Finessi, che ha ricevuto l'incarico dal Cosmit di chiedere ad alcuni autori di raccontarsi attraverso una stanza. La mia, l'ho intitolata "Le mie prigioni". È una sorta di cubo di 4 metri di lato. Dentro, non ci sono oggetti. Lo spazio è inondato di una luce che dà quasi fastidio e le pareti sono di laminato Abet su cui è stampata una decorazione che definirei stereometrica. È uno spazio psichico, ottenuto attraverso una trama optical e, come ho detto, senza oggetti, a esclusione del laminato

Abet e delle lampade Erco. Mentre lavoravo a questo progetto, mi sono reso conto che la presenza di questo materiale è più significativa di quanto pensassi, perché ho realizzato che la mia attività decorativa è iniziata con il laminato Abet. Sotto forma ossessiva. La decorazione è la mia ossessione e io ne sono prigioniero. Sono ossessionato dal decoro e sono ossessionato dal fatto che gli altri vogliono da me il decoro. Quando mi è stato chiesto di disegnare una stanza, quindi non ho guardato né alla storia delle stanze, né dell'arredamento, né al futuro possibile di che cosa sarà una stanza, ma ho guardato dentro di me. E dentro di me ho trovato che, nella mia vita, sono stato ossessionato dalla decorazione. La considero una colpa. Mi ci imprigiono. È un ergastolo. Magari negli ultimi anni mi liberano e ne esco come un 'ulmiano'.

*La decorazione sconta l'anatema del Moderno, ma è un fatto molto più serio di quanto siamo portati a pensare. Su questo territorio sono venuta a porti,*

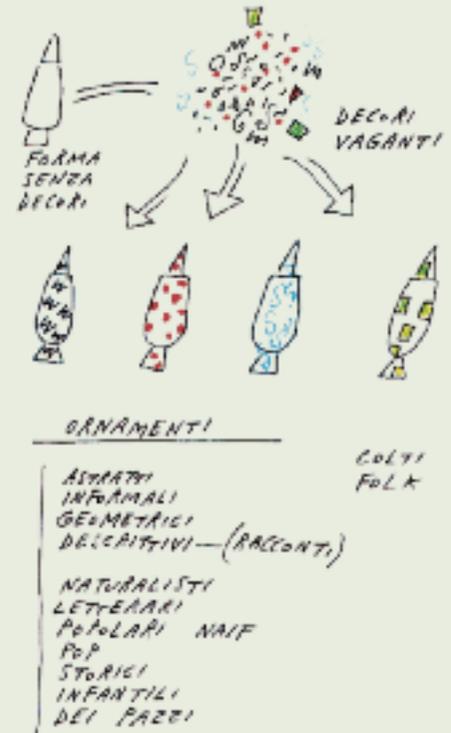
100% Make up Decorì Vaganti / Wandering Decorations, Alessi Tendente, 1992

*anche ingenuamente, qualche domanda per cercare di capire, parlando del tuo lavoro e della tua esperienza, quali sono le cose importanti da dire quando si parla di decorazione.*

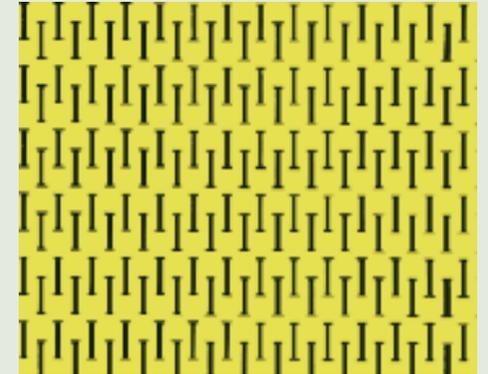
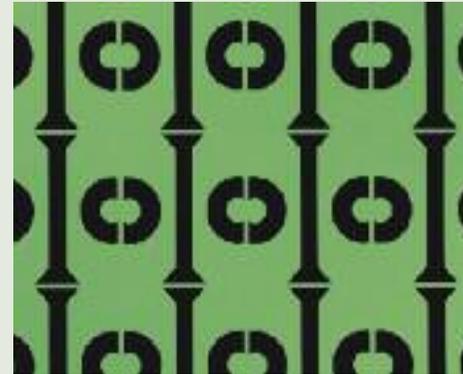
AM: A parte tutto, mi sembra di capire che il mio discorso sulla decorazione è un po' analogo a quello che state facendo con questo libro. Una delle prime forme di linguaggio prima ancora della costruzione, all'interno dei muri delle grotte, è il graffito. Pertanto quel desiderio che descrivo io di sovrapporre sugli oggetti un segno, che sia di natura simbolica o anche solo geometrica, è il tentativo di renderli colloquiali, descrittivi. Da qui, si apre l'interesse per la letteratura per cui mi lancio in quella specie di salto mortale quadruplo verso Proust che nasce da queste considerazioni: ossia dal pensare che i segni visivi siano degli alfabeti di comunicazione, non esattamente letteraria, ma comunque una forma parallela di comunicazione. Questa cosa poi, piano piano, è diventata ridondante.

*Mi sembra di poter dire che la decorazione, per come si è affermata negli anni Ottanta, nell'epoca della poetica Post Moderna, abbia avuto una carica liberatoria in funzione anti-razionalista, contro un'immagine quasi chirurgica dell'abitare, dove non entrava nulla che non fosse coerente con il sistema di regole preconstituito, escludendo tutto il resto. Col tempo questa carica liberatoria si è scaricata.*

AM: Il problema della decorazione oggi è chiaramente diversissimo rispetto a quello che ha rappresentato negli anni Ottanta. L'occasione della mostra, proprio per il fatto di trovarmi a lavorare con il laminato Abet, mi ha fatto pensare che, se non ci fosse stato questo materiale, non sarebbe esistita Alchimia, e neanche Memphis, perché noi (mi riferisco a Ettore Sottsass, Michele De Lucchi e agli altri) ci siamo ritrovati con



questo cadaverico materiale bianco che mostrava, però, una disponibilità ad acquisire stilemi, ad acquisire immagini come nessun altro materiale in quel momento. Pertanto è stato proprio da qui, dai primi vermicelli di Sottsass, dai primi quadratini di De Lucchi, dalle mie prime frecce, a nascere Alchimia. Ripensando al laminato per come è stato usato negli anni Ottanta, durante l'esperienza di Alchimia e Memphis, mi sono accorto di pensare che si è trattato di una storia di pitturazione letteraria sopra gli oggetti. Magari non vale tanto per gli altri, perché ciascuno avrà avuto la propria motivazione personale, ma



per quanto mi riguarda la decorazione nasce da l'idea del graffito, cioè del decoro primordiale. Poi, va anche detto che progressivamente sul laminato è stato fatto di tutto. Ora, nel vostro caso, mi sembra di capire che la ricerca sulla decorazione sia riferita a una tecnica precisa, ossia l'incisione; quanto a diventare una tecnica attuale per il caso delle maniglia non so dire. Ad ogni modo è un mondo molto diverso da quello del laminato, dove è sempre stata usata la serigrafia o comunque una tecnica equiparabile alla stampa. Voi trattate, invece, la ricerca all'interno della storia del graffito, ossia dell'incisione, riferendovi al gesto di levare che provoca luce. La serigrafia al contrario non scava, e il lavoro sulla luce lo devi fare con altri accorgimenti. Per non parlare del colore, che apre tutta un'altra storia.

*Ci siamo concentrati sul graffito perché Olivari, 'esperta' per tradizione nella definizione formale delle maniglie (intese come volumi e rapporti di proporzione), ha maturato l'idea di introdurre un'altra variabile espressiva relativa alla superficie, in modo da apportare nuovi valori all'oggetto. Questa cosa ha messo in moto una ricerca, da cui emerge come il gesto di incidere la materia sia tra i più antichi nella storia. Guardando i segni del Neolitico, si coglie una persistenza di segni decorativi che ogni tanto, in epoche e luoghi diversi, sembra riemergere, quasi si trattasse di un linguaggio*

*naturale, che abita nella mente dell'uomo. Gli archeologi, nel corso degli anni, hanno compiuto uno sforzo di registrazione titanico, ma è una lettura che, per forza di cose, procede per frammenti.*

*A me sembra che quello della decorazione sia un territorio ampiamente inesplorato, che è stato segnato da una forma quasi di ostilità. Voi, con Alchimia e con Memphis, l'avete rimesso al centro, attribuendogli un valore che il Moderno non gli aveva riconosciuto. Ho trovato uno scritto in cui affermi: "La decorazione delle superfici è un atto antichissimo che, forse, precede l'architettura. È un modo di scrivere, di coinvolgere gli oggetti nella letterarietà della mente e della psiche umana. È un'attitudine basilica dell'approfondimento fra gli uomini e gli ambienti". Guardando i tuoi schizzi, mi ha colpito come ricorrono elenchi e liste in cui cerchi di raggruppare i motivi decorativi, quasi cercassi di dargli una sistematizzazione.*

AM: Il mio modo di lavorare è metodico, però queste ricerche avvengono per intuito. Pertanto mi sono costruito dei gruppi di decori che sono geometrie, alcuni sono simboli, altri sono legati alla religione, e altri ancora fanno riferimento alle avanguardie. Poi, però, mescolo tutto, e ne faccio una specie di casino linguistico. Evidentemente è l'attività da post-moderno che mi conduce a guardare la storia e a trovare quello che mi piace, e mi interessa, per poi modificarlo. Come in un cerchio, tutto quanto vi accade di forme,

materiali e colori è, forse, già avvenuto, con altri sensi, in altre culture e altri luoghi della grande storia delle arti applicate.

*Esiste un sistema per queste tue matrici decorative?*

AM: I miei sistemi decorativi derivano da varie fonti, per poi trasformarsi in una specie di catalogo di alfabeti. Dentro questo catalogo, una dozzina di segni appartengono alla storia di Alchimia. Tra questi l'ameba, il triangolo, la bandierina, la bacchettina, il cerchio,... tutti quei segni che, messi insieme, costituiscono il 'Mendingrafo'. Questo strumento grafico, pensato come una specie di normografo, è stato realizzato con diverse varianti verso la metà degli anni Ottanta con l'obiettivo di mostrare come un sistema di segni possa dar luogo a un numero infinito di forme, immagini e progetti.

Più o meno agli stessi anni, risale un altro sistema di segni riferito all'architettura del mausoleo di Galla Placidia: combinava l'ispirazione legata alle geometrie precise della sua pianta a croce con le immagini fluide prodotte dalle volte rivestite di mosaici in oro.

In seguito, ricordo di aver lavorato su una piccola sequenza di decori più architettonici, più strutturati, che si sono chiamati Ollo, derivati da una parola inventata, scelta per la sua simmetria e il suono musicale. In qualche modo, definiva un

carattere di scrittura bianca e nera, sintetica, semplice, classica, un po' monumentale, che si giocava nel rapporto positivo-negativo e figura-sfondo.

Poi ancora, ho lavorato con dei simboli: le ali di farfalla, la persona in posizione Yoga, la conchiglia, i tre cerchi con dentro un pesce...

Un caso a sé è rappresentato dalla pennellata di Proust, che fa riferimento alla pennellata-luce dei divisionisti. È un elemento vagamente *optical*, nel senso che possiede una qualità atmosferica per il fatto stesso di essere composto di tanti piccoli frammenti; quasi una via lattea visiva evanescente, sempre in movimento per le mille rifrazioni e combinazioni come accade guardando in un caleidoscopio.

Un altro decoro, che si potrebbe considerare una specie di geometrizzazione del puntino, è la quadrettatura enigmistica: oro e nero, giallo e nero. È uno stilema che ho usato in molti progetti perché possiede la forza di strutturare qualsiasi forma, imbrigliandola come in una rete ipnotica.

Poi ancora ho disegnato un alfabeto, composto di elementi che si combinano e si s'intrecciano tra loro, piccoli o grandi, in due o tre dimensioni, lasciando emergere il disegno di un volto oppure un anello insieme a lettere e numeri...

Tutte questi stilemi sono molto difficili da usare

bene. È facile sbandare. Così ogni tanto faccio un oggetto rosso, dicendo che il decoro è sottinteso.

Sono tutti materiali di un linguaggio visivo un po' con il senso del linguaggio islamico. Un dispositivo che, sovrapposto alla superficie di un oggetto, lo rende raccontato.

Pertanto sono un ingrediente fondamentale del mio lavoro. Un ingrediente che si presta ad essere applicato su tante superfici diverse e ad essere declinato con tecniche differenti. Stampato, serigrafato, graffiato nel vetro...

Mi ci trovo ingabbiato perché chiunque venga da me si aspetta che faccia questo. Per quanto vasta sia la decorazione, perché si trasforma ed è cangiante, però è però un po' un vischio: come le dita dentro il miele. Fai fatica a staccarle. E allora l'idea delle mie prigioni indica questo status. Mi considero un prigioniero estetico, invece che politico. In fondo, è molto meglio.

*È sempre una costrizione, però.*

AM: Credo che sia una condizione generale trovarsi imprigionato nelle proprie idee. Per quanto fai, per quanto ce la metti tutta, la strutturazione del tuo cervello ti riconduce sempre allo stesso punto.

*Accennavi al fatto che l'attenzione per la decorazione è stata favorita dall'uso di un materiale che si rendeva disponibile ad accogliere immagini. La poltrona di Proust e il puntinismo del suo decoro sono, però, precedenti alla sperimentazione con il laminato?*

AM: È vero. L'origine è lì. Prima c'erano stati gli oggetti del Radical, pertanto quel tipo di po-verismo vagamente antropologico e pre-ecologico.

Devo dire che il magma che ha tenuto sempre insieme una cosa facendola scivolare nell'altra, sono gli schizzi. Tutto nasce da lì. Ci sono degli oggetti però, ed è il caso della poltrona di Proust, dove non esistono. O meglio i disegni li ho fatti dopo. Per studiarla. Ricordo che il progetto è nato ritagliando un pezzettino di prato da una riproduzione di un quadro di Signac, e lavorandoci sopra: aggiungendoci le zampette e così via. Anche il cavatappi Anna G è un caso di progetto

senza disegni. In genere quando affronto un progetto, invece, faccio un disegno e di solito la realizzazione assomiglia moltissimo al primo schizzo.

*Questo procedere per immagini è riconducibile a un approccio di tipo pittorico, almeno credo. È così? Ricordo che Shiro Kuramata scrisse che gli capitava di vedere in sogno i suoi oggetti e di rincorrere quelle immagini, disegnandole, per tradurle in realtà.*

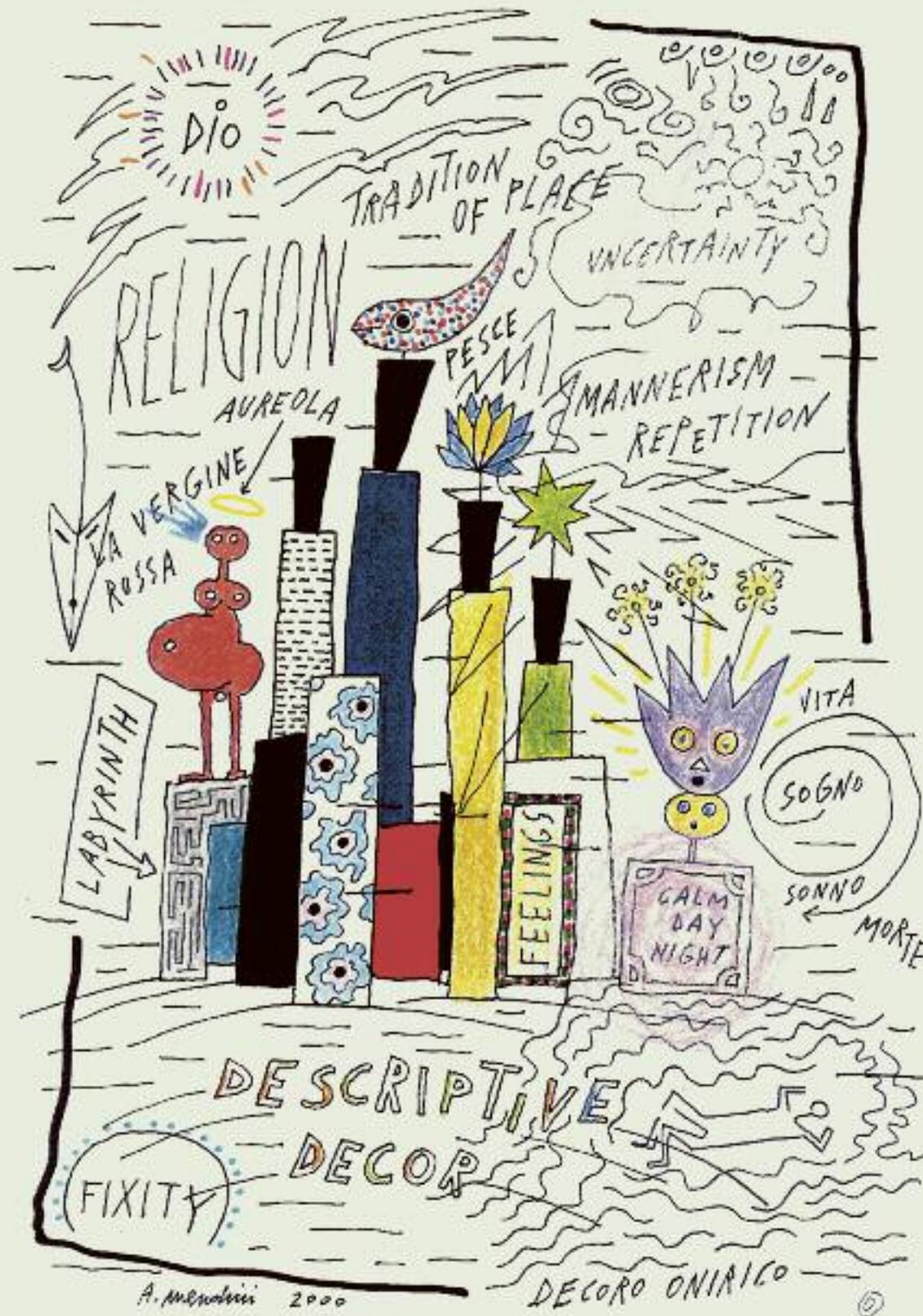
AM: Le mie immagini arrivano per metodo. Possiedo un magazzino di immagini dentro e anche fuori di me, però richiedono un lavoro da ape operaia, non "da Baudelaire".

*È possibile per te stabilire i pilastri di questo magazzino di immagini?*

AM: Le mie immagini si sono formate su tre situazioni. La prima è la collezione di pittura moderna, che comprende i paesaggi di De Chirico, quelli di Sironi, Campigli, Marussig, Morandi, Severini... direi, sostanzialmente questi.

La seconda riguarda Saul Steinberg, e coincide con il periodo in cui ero al liceo e all'università. Prima ancora c'era Walt Disney. Quando ero alle scuole medie, mi piaceva disegnare un giornalino che avevo intitolato *Mimmolino*, in onore di mio fratello minore che in famiglia chiamavamo Mimmo. Disegnavo fumetti su un quaderno a righe, imitando Disney. Poi andavo a venderlo a mia madre e la stessa copia la vendevo anche a mia cugina e ad altri. Avevo questa verva giornalistico-fumettistica che mi è nata lì: da Disney. Pertanto è stato molto importante per me. La terza situazione risale a quando vidi in un libro di Gillo Dorfles una foto grande come un francobollo del Goetheanum di Rudolf Steiner. Fu un'illuminazione. Mi appassionai allo studio di Steiner, e un po' anche a quello dell'antroposofia, e su questi argomenti scrissi una tesina che mi servì per sostenere l'esame di caratteri stilistici con Ernesto Nathan Rogers, al Politecnico. Quando la lesse Bruno Zevi, decise di pubblicarla nella sua rivista *L'architettura. Cronache e storia*.

Dopo Steiner, vennero Gaudì e Erich Mendelsohn. Per qualche tempo mi sono giostrato con gli espressionisti poi, passata l'Arte Povera e



passato il Radical, sono approdato al Futurismo e al Cubismo cecoslovacco. Il mio divano Kandissi, per esempio, è nato proprio dall'immagine di un divano visto nella collezione del museo di arti applicate di Praga, che ho provveduto a 'disimmetrizzare' e a far dialogare con gli stilemi e i colori di Kandinsky.

In quel periodo, la mia ricerca decorativa era condizionata dalle avanguardie storiche. Accanto a Kandinsky, la mia attenzione, oltre al cubismo di Praga e ai puntinisti, come Signac, si concentrava sul futurismo di Balla e di Depero. La stilematica di Alchimia, con il suo nervosismo, proviene quindi da queste influenze. Noi abbiamo usato il Futurismo svuotandolo però di significato e rendendolo un atto di superficialità: nel senso di lavorare sulla superficie ritenendo che il decoro avesse una propria profondità linguistica.

*Arrivando nel tuo studio si è colpiti dalle pareti che raccolgono le tue opere di pittura come una quadreria. Hai scritto che, per quanto ti riguarda, "le idee pittoriche precedono sempre quelle progettuali, restandone autonome". Vorrei chiederti qual è la relazione con il flusso decorativo che ricopre la superficie degli oggetti o delle architetture.*

AM: A un certo punto mi sono messo a dipingere. In questi grandi quadri, i disegni sono delle matrici per diventare oggettistica, per diventare tappeti, piatti, oppure una casa a tre piani... S'intrecciano, si combinano e si ripetono all'infinito in un movimento continuo, nel grande e nel piccolo, a due e a tre dimensioni, con tecniche e materiali differenti... Ognuno acquisisce la sua tecnica, il suo genere... Ogni oggetto fa parte di un sistema, ma acquista una propria identità isolata.

*Ho letto che ne hai parlato in termini di "pittura applicata agli oggetti".*

AM: Per me una facciata d'architettura è una grande pittura, o almeno io la guardo come fosse una grande pittura. È un'anomalia. Non è che si usi normalmente. Per cui conduco un discorso anomalo, non più di tanto replicabile, sbagliato. Vado avanti così. Prima o poi uscirò di prigione.

Swatch laminato / laminate, Abet Laminati, 1984



## MY PRISONS

Talking about decoration with Alessandro Mendini

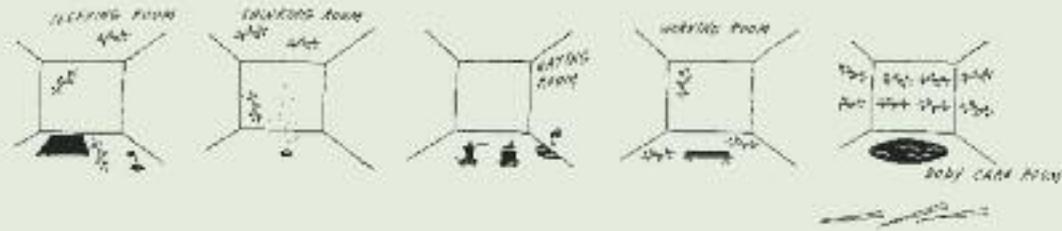
This book is conceived as a log, in which to record matters that arose in the course of a new production project. The project deals with the uncertain territory of decoration, and especially with matters that emerged from meetings and conversations with the Olivari brothers aimed to openly embrace fresh developments. One of these meetings, almost a pilgrimage, was with you. For Olivari you have designed a number of handles that are crucial to the history of their catalogue. On that occasion you wrote that you regard the handle as 'a precision object', and envisage it as a 'household jewel which for a room performs the same ornamental task as that of a jewel on the human body'. And so, with these earlier statements in mind, and since this book is about decoration, it was only natural for us to come to you.

*Francesca Picchi: I would like to start by asking you if you think a rule for decoration that you put into a text written more than thirty years ago still applies. In a sort of 15-point Decalogue that you drew up in 1984, under point 13 you wrote: "to introduce a total or partial (two-dimensional or three-dimensional) ornamental element".*

Alessandro Mendini: That was a long time ago, and I am not even quite sure whether I still think the same things. At the moment I am working on the project for an exhibition curated by Beppe Finessi, who was appointed by Cosmit to ask a number of people to describe their work in terms of a room. My room is titled "My Prisons". It is a sort of 4 by 4 metre cube, with no objects inside it. Its space is inundated with a light that is almost annoying, and its walls are in Abet laminate, printed with a decoration that I would define as stereometric. It is a psychic space, obtained by means of an optical web and, as I said, with no objects in it except for the Abet laminate

and Erco lamps. While working on this project, it occurred to me that the presence of this material is more significant than I had thought, because I realised that my decorative activity began in fact with Abet laminate. Obsessively. Decoration is my obsession and I am its prisoner. I am obsessed with decoration and obsessed with the fact that others expect decor from me. So when I was asked to design a room, I didn't look either at the history of rooms, or of furniture, nor at the possible future of what a room will be like. Instead, I looked inside myself. And inside myself I found that, in my life, I have indeed been obsessed with decoration. I consider it a fault. I imprison myself in it. It's a life sentence, though towards the end of my stretch I might be freed perhaps, and come out as an 'Ulmian'.

*Decoration suffers from the anathema of the Modern, but it is a much more serious fact than we are led to think. On this territory I have come to ask you, ingen-*



Stanza decorativa / Decorative Room

uously perhaps, a few questions to help us understand, when we talk about your work, what are the important things to be said when we talk about decoration

AM: All things aside, my views on decoration would seem to be a bit like what you are doing with this book. Long before construction, one of the first forms of language to be manifested, on the walls of caves, was that of graffiti. So the desire described by me to superimpose a sign on objects, be it symbolic or even just geometric, is an attempt to make those objects colloquial, descriptive. Hence, with this burgeoning interest in literature I flung myself into a sort of quadruple somersault towards Proust. It sprang from these considerations: from the idea of visual signs as alphabets of a not exactly literary, but nonetheless parallel form of communication. Until this gradually became redundant.

*I think I can say that decoration, due to the way it asserted itself in the 1980s during the period of Post Modern thinking, seems to have had a liberatory impact in anti-rationalist terms against an almost surgical image of living. Nothing entered unless it abided by the set systems of rules, to the exclusion of everything else. With time, this liberatory impact fizzled out.*

AM: The problem of decoration today is clearly very different to what it represented in the eighties. The opportunity afforded by this exhibition, precisely because I find myself working with Abet laminate, made me think that, had it not been for this material, Alchimia would not have existed; nor even Memphis. Because we (and I refer to Ettore Sottsass, Michele De Lucchi and the others) found ourselves with this cadaveric white material which, however, revealed a readiness to acquire idiosyncratic features and

images like no other material could at that time. And so it was from here, from Sottsass's first worm motifs, from De Lucchi's first squares and from my own first arrow patterns, that Alchimia was born. When I think of the laminate as it was used in the eighties, during the Alchimia and Memphis experience, I realise that I was thinking of it as a story about literary painting on objects. It may not be worth a lot for the others, because each will have had their own personal motivation. But as far as I am concerned, decoration sprang from the idea of the graffito, the idea of a primordial decor. Then, on the laminate everything was steadily done.

In your case, it seems to me that the research conducted on decoration refers to a precise technique: that of engraving; but whether or not it has become a current technique in the case of handles is hard to say. In any case it is a very different world to that of laminate, where silkscreen printing, or at any rate a technique comparable to printing, was always used. Instead, you keep your developments within the history of the graffito, of engraving, by referring to the act of removal that causes light. Conversely, silk-screening does not etch, and you have to work on light by using other expedients. Not to mention colour, which opens an altogether different story.

*We concentrated on the graffito because Olivari, with their 'expertise' in the formal definition of handles (as volumes and proportions), developed the idea of introducing another expressive variable for their surfaces, thus endowing the object with new qualities. It was as a result of this new policy that this book came into being, starting from the assumption that the act of engraving a material is one of the most ancient in history.*

*Looking at Neolithic engravings, one notices a persistence of decorative signs which every now and then, in different periods and places, seem to re-emerge, almost as if they were a natural language, inhabiting man's mind. In the course of time archaeologists have performed a titanic task of recording, but it has inevitably proceeded by fragments. It seems to me that decoration is a widely unexplored territory, marked by a form almost of hostility, and that you, with Alchimia and Memphis, put it back into the centre and attributed to it a value which the Modern had not recognised. I read an article by you in which you say that: "the decoration of surfaces is a very ancient act, earlier perhaps than architecture. It is a way of writing, of involving objects in the literariness of the human mind and psyche. It is a basic attitude of deeper exploration between humanity and its environments." Looking at your sketches, I found that they are full of lists, in which you try to group decorative motifs, almost as if you were trying to systematize them.*

AM: My way of working is methodical. However these researches happen by intuition. So I have constructed my own groups of decorations that are geometries; some are symbols, others are linked to religion, and others refer to the avant-gardes. Then however, I stir everything together, into a sort of linguistic hotchpotch. Clearly, it is the post-modern activity that leads me to look at history and to pick from it what I like, and what interests me, in order then to modify it. As in a circle: everything that happens in it in the way of forms, materials and colours has, perhaps, already happened, with other senses, in other cultures and other places in the wider history of the applied arts.

*Do your decorative sources have a system?*

AM: My decorative systems come from various

sources, and are then transformed into a sort of catalogue of alphabets. Inside this catalogue are a dozen or so signs that belong to the story of Alchimia. Among these are the amoeba, the triangle, the flag, the wand, the circle,... all those signs which together made up the 'Mendinograph'. A bit like a normograph, this was created in diverse variants towards the mid-1980s, to show how a system of signs can generate an infinite number of forms, images and projects.

More or less in that same period, another system of signs started. Relating to the architecture of the Galla Placidia mausoleum in Ravenna, it combined the inspiration linked to the precise geometries of its cross plan with the fluid images of its vaults clad in gilt mosaics.

Later on, I recall having worked on a small sequence of more architectural, structured decorations called Ollo. These were derived from an invented word chosen for its symmetry and for its musical sound. It somehow defined a character in black and white. Synthetic, simple and classical, its slightly monumental writing was played against a positive-negative and figure-background relation. Then again, I worked with symbols: butterfly wings, a person in a Yoga position, the shell, the three circles with a fish... A case apart is that of the Proust brush-stroke, a reference to the brushstroke-light used by the divisionists. A vaguely optical element, its atmospheric quality is created by numerous small fragments. Rather like an evanescent, visual milky way, it is forever in motion due to its innumerable refractions and combinations, as in a kaleidoscope.

Another decoration, which might be seen as a sort of geometricization of the dot, is the puzzle-game square: gold and black, yellow and black. It is a feature that I have used in many projects,



Steintor Bus Stop, Hannover, 2003

because it has the strength to structure any form, bridling it as in a hypnotic net. And then again, I designed an alphabet, composed of elements that combine and intertwine, large and small, in two or three dimensions, leaving the drawing of a face to emerge, or a ring together with letters and numbers...

All these features are very difficult to use well. It is easy to skid. And so every now and then I do a red object, saying that the decoration is implied. These are all materials of a visual idiom somewhat in the sense of Islamic language. A device which, superimposed on the surface of an object, causes it to be narrated. So they are a fundamental ingredient of my work. They can be applied to many different surfaces, with different techniques, printed, silkscreened or etched in glass...

I feel trapped, because whoever comes to me expects me to do this. However vast decoration may be - for it transforms itself and is iridescent - it is still a bit viscous, sticky, like fingers clogged in honey. And so the idea of my prisons indicates this status. I consider myself an aesthetic, rather than a political prisoner. Which is basically much better.

*But it's still a constraint, isn't it.*

AM: I think it is quite common to feel imprisoned in one's ideas. However hard you try, the structuring of your brain always brings you back to the same point.

*You mentioned that your attention to decoration was boosted by the use of a material well suited to receive images. Did the Proust chair and the pointillism of its decoration, however, come before the experimentation with laminate?*

AM: It's true, the origin is there. Also because the Radical objects had come first: hence that

type of vaguely anthropological and pre-ecological poorness. I must say that the magma, that has always held things together so that they slide into the next, are the sketches. Everything starts with them. There are some objects however, as in the case of the Proust armchair, where they don't exist. Or rather, I did the drawings afterwards, in order to examine the object; whereas the project came into being when I cut out a snippet of a field from a reproduction of a Signac painting, and after working on it: putting tiny paws on it and so on. The Anna G corkscrew, too, is an instance of a design without drawings. But generally, when I embark on a project, I do a drawing and the end-product usually very closely resembles that first sketch.

*This proceeding by images can be traced back to a pictorial approach, at least that's how it seems to me. Is that so? I remember Shiro Kuramata writing that he sometimes saw his objects in a dream, and used to chase after their images to draw them and turn them into reality.*

AM: My images arrive by method. I possess a warehouse of images within as well as outside myself. However they entail the efforts of a worker bee, not in the manner of Baudelaire.

*Can you identify the pillars of this storehouse of images?*

AM: My images are formed from three situations. The first is the collection of modern painting, which includes the landscapes of De Chirico, those of Sironi, Campigli, Marussig, Morandi, Severini... I would say, substantially these. The second concerns Saul Steinberg, dating from my high school and university days. And before that there was Walt Disney. When I was at secondary school, I enjoyed drawing a mini-

Poltrona di Proust - Mozart / *Proust - Mozart armchair*, 2000 (photo Matteo Tresoldi)

Proust - Groninger Museum, decoro / *pattern*, Abet Laminati, 1994

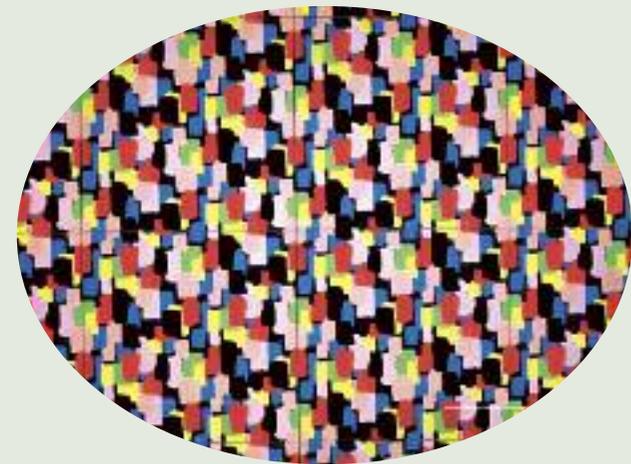
newspaper which I called *Mimmolino*, in honour of my younger brother whom we used to call Mimmo. I drew comic strips in an exercise-book, imitating Disney. Then I would go and sell it to my mother and then the same copy to my cousin too, and to others. I had this journalistic-comic strippish *verve* that came to me then, from Disney. It was therefore very important to me. The third situation occurred when I came across a photo the size of a postage stamp, of Rudolf Steiner's Goetheanum, in a book by Gillo Dorfles. It was an illumination. I enthusiastically studied Steiner, and also a bit of anthroposophy, and I wrote a mini-thesis on these subjects which later helped me take my 'stylistic features' exam under Ernesto Nathan Rogers at the Milan Polytechnic. When Bruno Zevi read it, he decided to publish it in his journal *L'architettura. Cronache e storia*. After Steiner came Gaudí and Erich Mendelsohn. For a while I jostled with the expressionists and later, after experiencing Arte Povera and Radical, I approached Futurism and Czech Cubism. My Kandissi sofa for example, sprang precisely from the image of a sofa that I had seen in the collection of the applied arts museum in Prague. I 'de-symmetricized' it and brought into a dialogue with the features and colours of Kandinsky. In that period my decorative work was conditioned by the 20th-century avant-gardes. Next to Kandinsky, and apart from the cubism of Prague and the pointillists like Signac, my attention was concentrated on the futurism of Balla and Depero. So it was from these influences that the stylistics of Alchimia originated, with its nervousness. We however used Futurism while emptying it of meaning and turning it into an act of superficiality: working on the surface, in the belief that decoration had its own linguistic depth.

*Entering your studio, one is struck by the walls with your paintings hung on them like a picture gallery. You have written that as far as you are concerned, "pictorial ideas always come before those of design and remain separate from them." I would like to ask you what is the relation with the decorative flow that covers the surface of objects or architectures.*

AM: At a certain point I took up painting and, in these large paintings, the designs are matrices from which to develop objects, carpets, plates, or a three-storey house... they interweave and inter-combine and are repeated to infinity in a continuous movement, large and in small, in two or in three dimensions, with varying techniques and materials... each one acquiring its own technique, its genre... each object is part of a system, but assumes an isolated identity of its own.

*I have read that you talked about them in terms of "painting applied to objects".*

AM: For me an architectural facade is a large painting, or at least I look at it as if it were a large painting. It is an anomaly, not normally used. And so I conduct an anomalous discourse, not all that repeatable, mistaken. Carrying on like that, sooner or later I'll be out of prison.

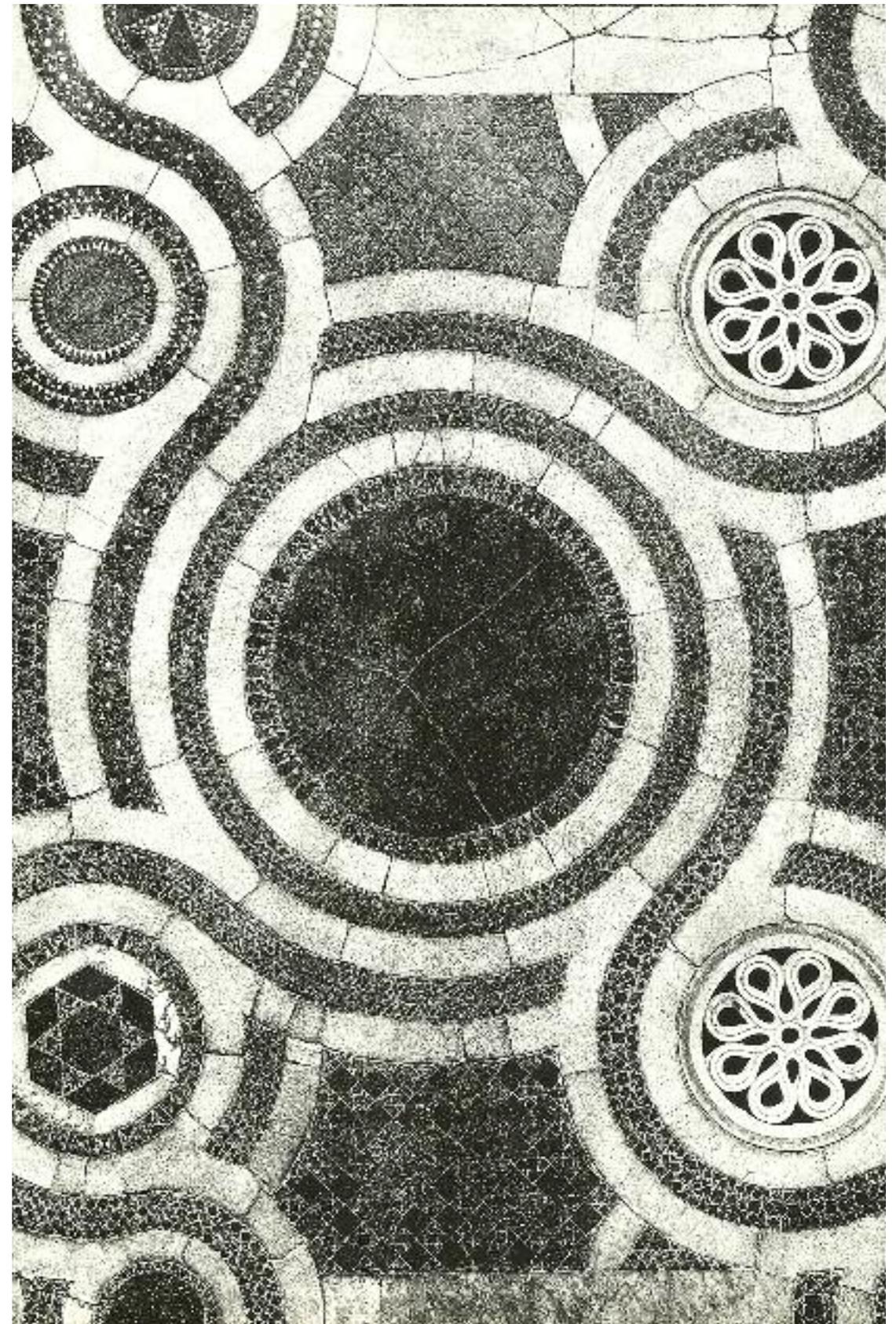


eccentric  
antology

antologia  
eccentrica











Ciotola di ceramica del tipo "a bordo nero" con profonde incisioni e incroci di segni lungo un singolo registro, ritrovata negli scavi di Northern Dongola Reach, nei pressi di Kawa, in Sudan, nell'Alta Valle del Nilo. La ciotola, risalente a un'epoca compresa tra il 2.050 e il 1.750 a.C., è riconducibile alla cultura del Kerma Medio dal nome della capitale del regno Nubiano, che a partire dalla seconda metà del III millennio a.C. fu il centro propulsore di una cultura indipendente di grande originalità. La ciotola fa parte della collezione del British Museum di Londra, numero di registrazione: EA81927. (© The Trustees of the British Museum)

*Black-topped red ware bowl with deep incisions and rough crisscross lines along a single register, found in the excavation of Northern Dongola Reach, near Kawa, Sudan, in the Upper Nile Valley. Dating from between 2050 and 1750 BC, the bowl can be attributed to the Kerma Moyen culture named after the capital of the Nubian kingdom, which from the second half of the third millennium BC was the propulsive hub of a highly original independent culture. The bowl is part of the collection in the British Museum, London, registration number: EA81927. (© The Trustees of the British Museum)*



La scarificazione è una pratica rituale di decorazione del corpo adottata in Africa per comunicare elementi del sistema culturale e delle credenze religiose della comunità di appartenenza: è un fatto antico e contiene significati mitici e religiosi che riguardano gli antenati e le divinità. In generale indica una richiesta di protezione e connota l'identità etnica. Si ottiene incidendo la pelle e trattando le cicatrici con speciali attenzioni secondo un rituale che richiede un'officiante e segue modi e accortezze diverse, in base alle singole comunità. (Courtesy of Gallery Ezakwantu)

*Scarification is a ritual practice of bodily decoration adopted in Africa to communicate cultural and religious mores. It is an ancient practice and contains mythic and religious meanings relating to ancestors and divinities. In general it indicates a request for protection and connotes ethnic identity. It is done by incising the skin and treating the scars in special ways, according to a ritual that requires an officiant and is performed with varying methods and means, depending on each different community. (Courtesy of Gallery Ezakwantu)*



Ronan, Erwan Bouroullec, Pico, piastrelle e grandi lastre di grès porcellanato per Mutina, 2011. Nell'evitare di sovrapporre ulteriori strati di materia sopra la ceramica e ottenere che le piastrelle uscissero dalla linea di lavorazione pressoché finite i fratelli Bouroullec hanno messo a punto una texture a punti dalla superficie ruvida: la geometria impercettibilmente irregolare crea una vibrazione di luce che definiscono "pulviscolare" come nei quadri a gessetto degli impressionisti. (Courtesy of Mutina)

*Ronan, Erwan Bouroullec, tiles and large sheets of Pico porcelain stoneware for Mutina, 2011. Avoiding the superimposition of further layers of material on the ceramic and enabling the tiles to leave the processing line virtually finished, the Bouroullec brothers devised a rough-surfaced dot texture. Its imperceptibly irregular geometry creates a vibration of light which they define as "pulviscular", as in pastel paintings by the Impressionists. (Courtesy of Mutina)*



Il modello n.65 prodotto da Abraham-Louis Breguet nel 1791 e conservato nella collezione del British Museum è uno dei primi orologi a carica automatica con ripetizione dei quarti à toc. Conosciuto con il nome di *perpétuelle* il meccanismo inventato da Breguet ruota attorno al movimento di oscillazione di un peso di platino e argento che carica la molla dell'orologio sfruttando il movimento di chi lo indossa. Il quadrante *guilloché*, in oro, oltre la scansione delle ore, dei minuti e dei secondi offre una lettura della riserva di marcia, lo stato di carica della molla. (© The Trustees of the British Museum)

*Model no. 65, produced by Abraham-Louis Breguet in 1791 and kept in the British Museum collection, is one of the first self-winding quarter-repeat watches. Known by the name "perpétuelle", an oscillating silver-filled platinum weight keeps the watch mainspring wound up by the movement of the wearer keeping the weight in motion. The watch also has a pendant-operated quarter-repeat mechanism, which sounds the hours and quarters on two wire gongs when the pendant is depressed. The silver engine-turned dial, as well as showing the hours minutes and seconds, has a smaller sector dial to indicate the watch's state of wind. (© The Trustees of the British Museum)*



Particolare del pavimento cosmatesco della Basilica di San Giovanni in Laterano a Roma risalente al XII sec. (© Archivi Alinari, Firenze)

*Detail of the Cosmati-type floor of the Basilica di San Giovanni in Laterano in Rome, dating from the 12th century. (© Archivi Alinari, Firenze)*



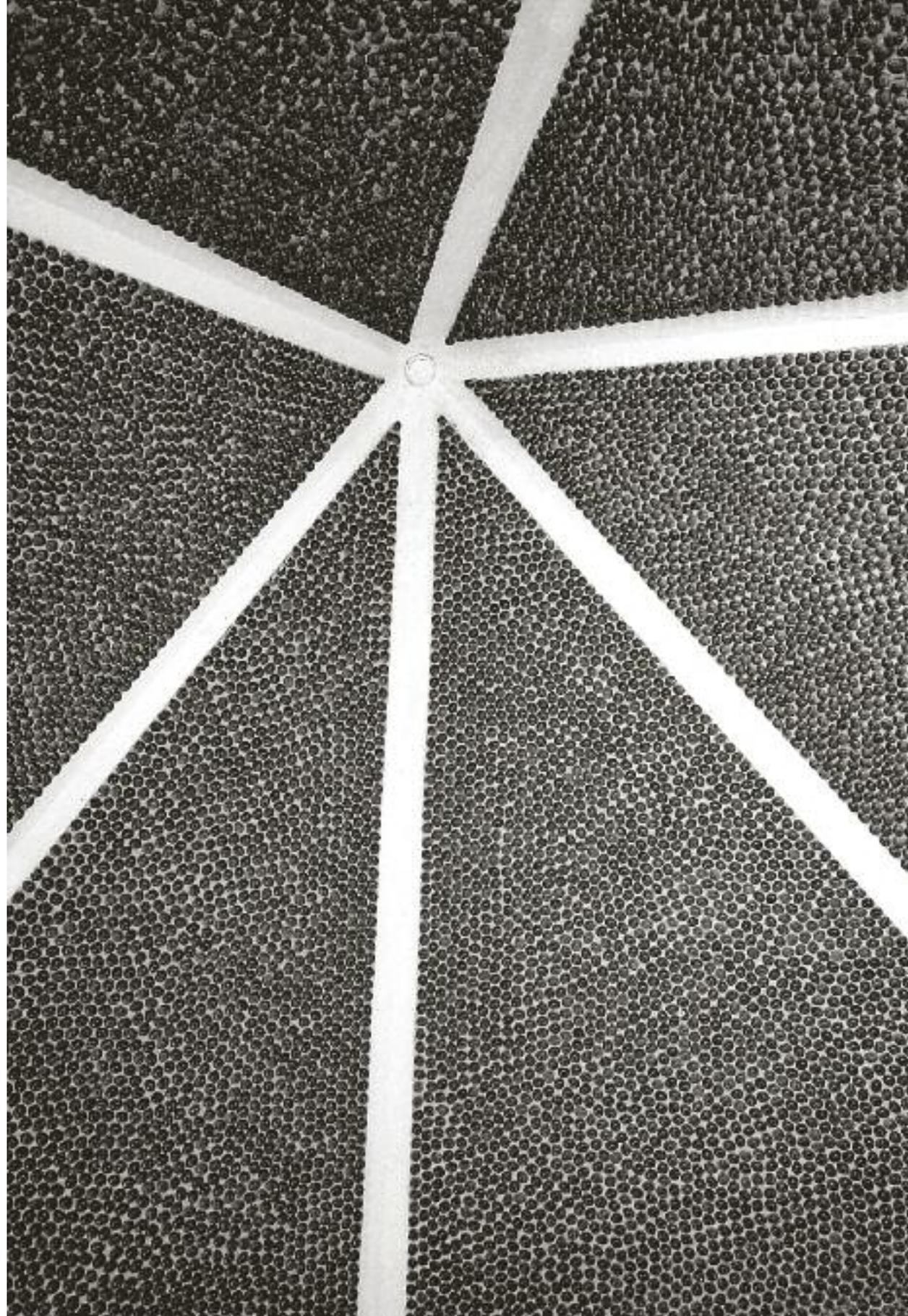
*Cicatrici di bellezza*, ragazza nubiana ripresa dal fotografo Horst Luz durante una spedizione in Sudan organizzata dalla Nansen Society di Tubinga, e guidata dal padre Oskar nel 1962. Alla spedizione si aggregò anche Reni Riefenstahl che scattò le celebri foto dei lottatori nubiani descritti attraverso il filtro di una perfezione ideale (lo stesso che aveva ispirato il suo contributo alla propaganda nazista). Le foto di Luz raccontano invece la vita nei villaggi e gli usi - (come quello di decorare il corpo con cicatrici) - con un taglio documentaristico che cerca di non forzare la lettura della realtà. (Courtesy of Horst Luz)

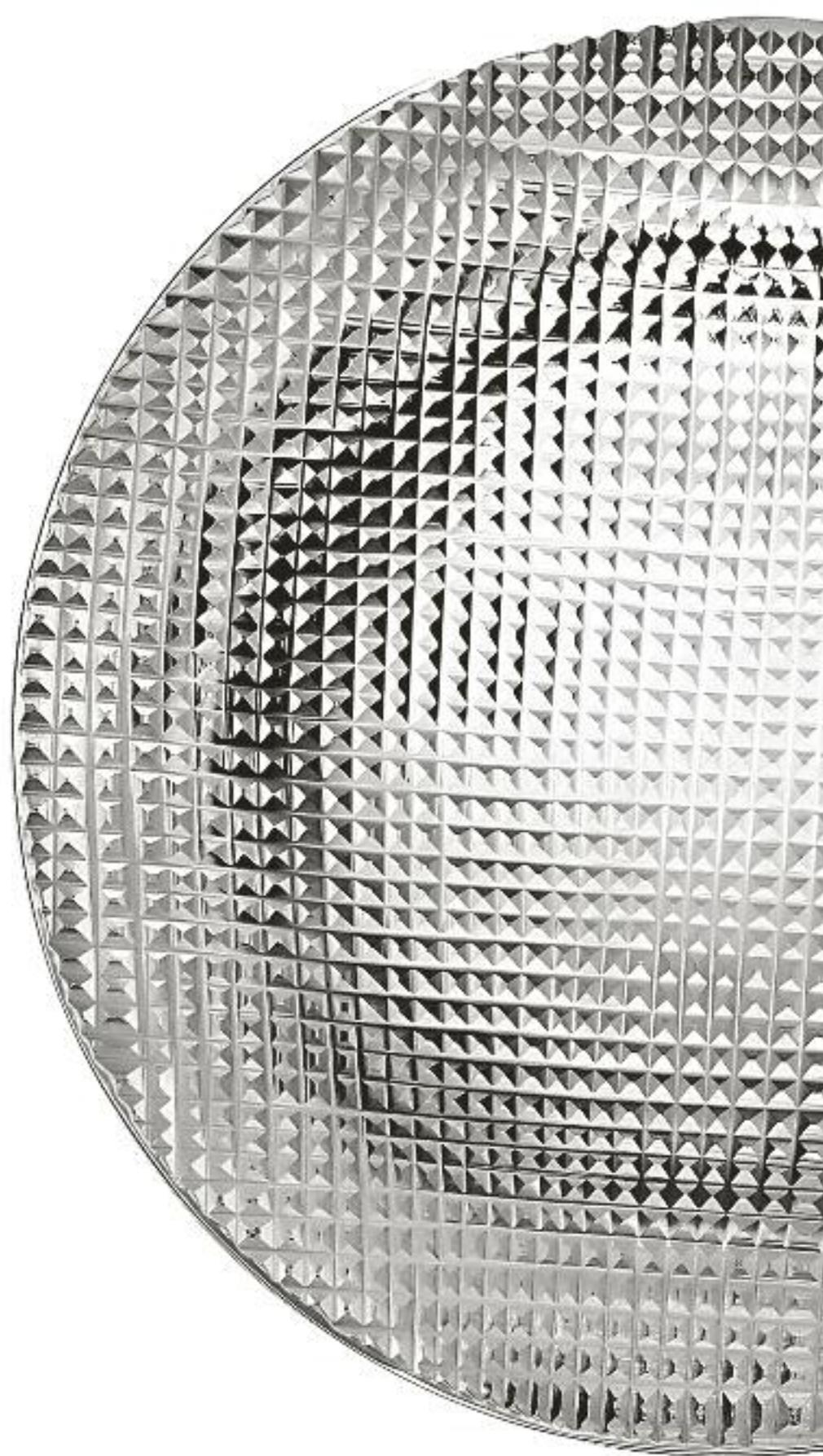
*"Beauty scars", a Nubian girl's back photographed by Horst Luz during an expedition to Sudan organised by the Nansen Society of Tübingen, and led by his father Oscar in 1962. The expedition was also joined by Reni Riefenstahl, who took the celebrated photographs of Nubian wrestlers described through the filter of an ideal perfection (as in her contribution to Nazi propaganda). Conversely, Horst Luz's photos depict village life and mores (such as decorating the body with scars) with a documentary slant that tries not to force the reading of reality. (Courtesy of Horst Luz)*



Fabergé, flacone per profumo a due colori, montato in oro, realizzato tra 1899 e il 1903 da Michael Perchin, maestro *guillocheur* di San Pietroburgo. Il flacone corrisponde al lotto 519 dell'asta "Russian Works of Art, Fabergé and Icons" di Sotheby's, battuto a Londra nel maggio 2012 e aggiudicato per la cifra di 42.050 sterline. Lo smalto rosa salmone è applicato sopra una superficie lavorata a *guilloché* secondo la tipica lavorazione Fabergé per cui minuscole incisioni sul metallo moltiplicano l'effetto di luce per far risaltare i dettagli: il collare rococò e il diamante incastonato sul cappuccio. (Courtesy of Sotheby's)

*Fabergé, two-colour gold-mounted scent bottle. Made between 1899 and 1903 by Michael Perchin, master guillocheur in St Petersburg, the bottle corresponds to lot 519 of the Sotheby's auction "Russian Works of Art, Fabergé and Icons", sold in London in May 2012 at £42,050. The translucent salmon pink enamelled surface on hatched engine-turning is typical of Fabergé, in which tiny incisions in the metal multiply the effect of light to bring out details, the rocaille collar and the lid set with a rose-cut diamond. (Courtesy of Sotheby's)*





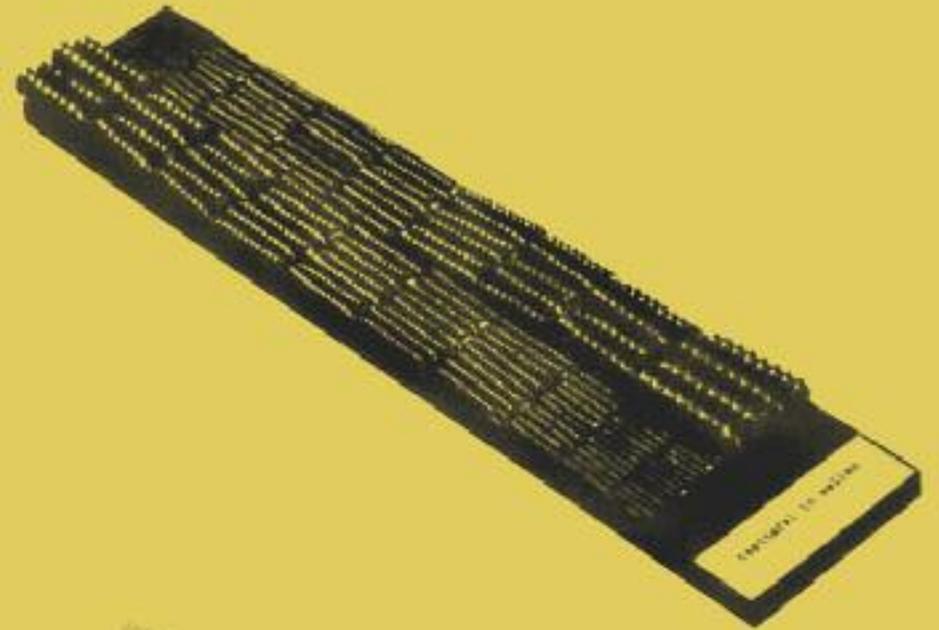


foto: elaven / dechow  
abb. 3

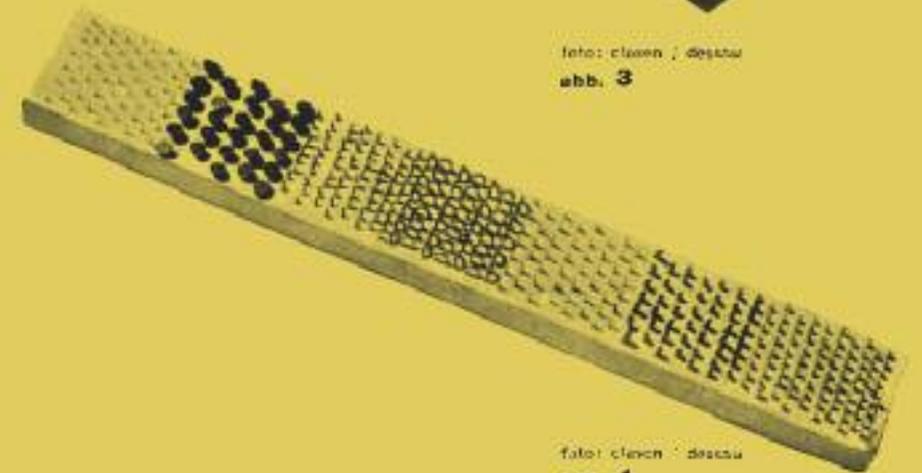
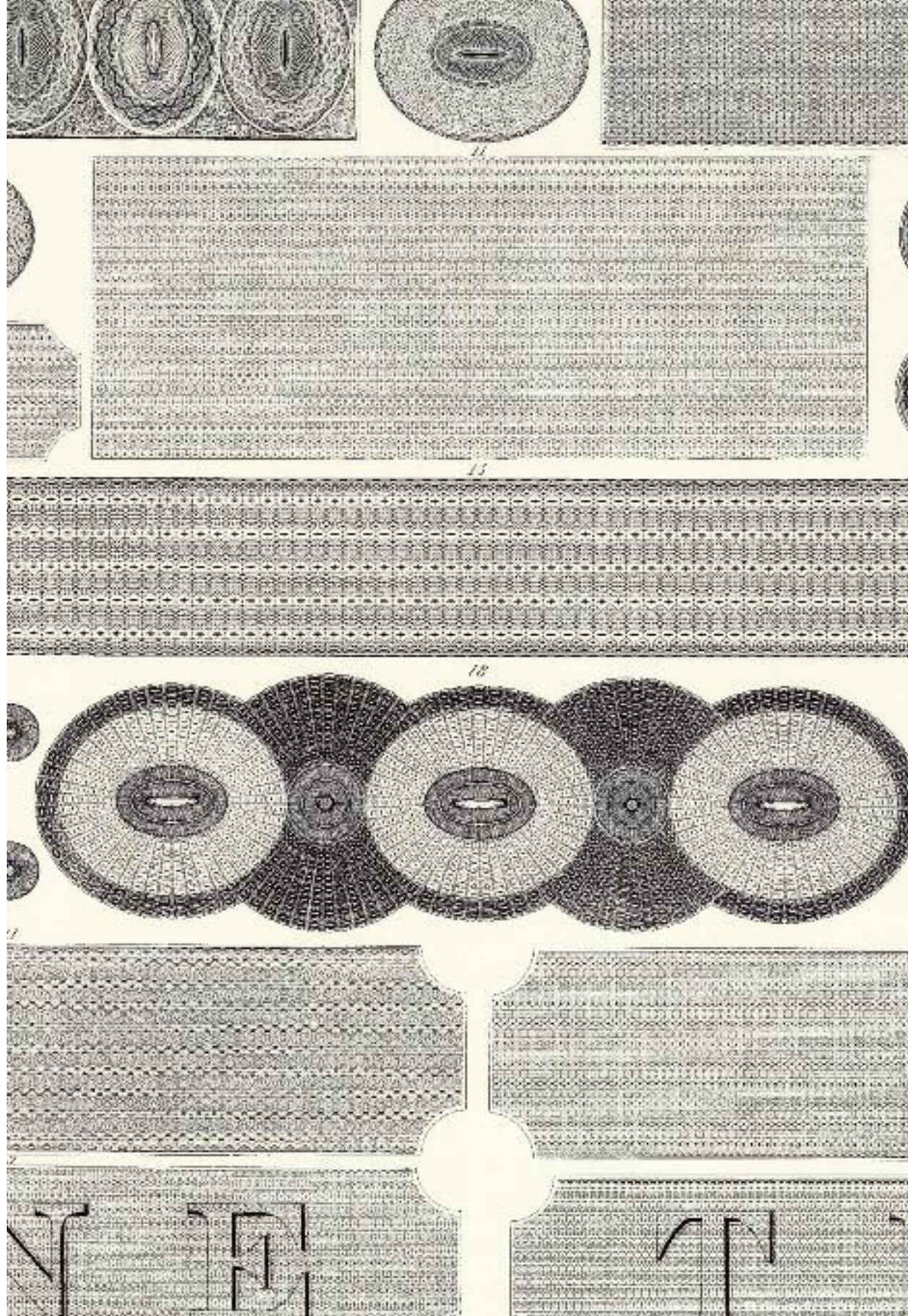


foto: elaven / dechow  
abb. 4

- abb. 3 werner zimmermann (bauhaus, 2. semester 1927)  
für druck- und vibrationsempfindungen kombinierte tasttafel aus schrauben
- abb. 4 siegfried giesenechlag (bauhaus, 2. semester 1927)  
tasttafel aus nägeln, hergestellt für registrierung von sticheempfindungen





Adolf Loos, bottiglia del servizio da tavola n.248, 1931: il cappuccio della bottiglia in cristallo soffiato è inciso e lucidato a mano. Il servizio, realizzato dal maestro vetraio viennese J.&L. Lobmeyr, è stato disegnato per il celebre American Bar in Kärntner Strasse, a Vienna. (Courtesy of J.&L. Lobmeyr)

*Adolf Loos, table service bottle no.248, 1931: the bottle stopper in blown glass is hand-engraved and polished. The service, made by the Viennese master glassmakers J.&L. Lobmeyr, was designed for the famous American Bar in Kärntner Strasse, Vienna. (Courtesy of J.&L. Lobmeyr)*



Gio Ponti, interno di una cappella della chiesa dell'Ospedale San Carlo costruita a Milano nel 1956. La cuspid è rivestita con la serie *Ciotoli* prodotta da Ceramiche Joo e disegnata da Ponti nello stesso anno. I *Ciotoli* furono presentati in *Domus* (328, 1957) con l'articolo *Un rivestimento per l'architettura* in cui Ponti teorizza i "nuovi valori plastici" legati al trattamento delle superfici. (Foto Francesca Picchi)

*Gio Ponti, detail of the interior of a chapel in the church of San Carlo Hospital, built in Milan in 1956. The cusp is clad with the Ciotoli series made by Ceramiche Joo and designed by Ponti in the same year. The Ciotoli ceramics were published in Domus (328, 1957) in the article "A cladding for architecture", in which Ponti theorized the "new plastic values" linked to the treatment of surfaces. (Photo by Francesca Picchi)*



Spilla in bronzo di epoca compresa tra la tarda Età del Bronzo e la prima Età del Ferro (metà del primo millennio a.C.) ritrovata nei pressi del villaggio di Koban, nell'Ossezia del Nord, e appartenente alla cultura Kogan del Caucaso Centrale. La spilla si trova a San Pietroburgo nella collezione del Museo Hermitage: numero d'inventario: 1731-64. (© The State Hermitage Museum /photo by Vladimir Terebenin)

*Bronze brooch from the period between the late Bronze and Early Iron Ages (mid-first millennium BC), discovered near the village of Koban, in northern Ossetia and belonging to the Kogan culture of central Caucasus. The brooch is kept in St Petersburg in the Hermitage Museum collection: inventory number: 1731-64. (© The State Hermitage Museum /photo by Vladimir Terebenin)*



Adolf Loos, bicchiere del servizio da tavola n.248, 1931. Il fondo del bicchiere in cristallo soffiato è inciso e lucidato a mano. Il servizio, realizzato dal maestro vetraio viennese J.&L. Lobmeyr, è stato disegnato per il celebre American Bar in Kärntner Strasse, a Vienna. (Courtesy of J.&L. Lobmeyr)

*Adolf Loos, table service glass no.248, 1931: the bottom of the glass in blown crystal is hand-cut and polished. The service, made by the Viennese master glassmakers J.&L. Lobmeyr, was designed for the famous American Bar in Kärntner Strasse, Vienna. (Courtesy of J.&L. Lobmeyr)*



L'intricato flusso decorativo del monumento megalitico dell'isola di Gavrinis, in Bretagna, risale a un'età compresa tra il 3500 e il 3000 a.C.. I monoliti di pietra che compongono il tumulo di 50 metri di diametro sono incisi con un fitto rivestimento di motivi decorativi - quasi una scrittura sacra - che corre lungo le superfici intrecciandosi e modulandosi nei motivi a *chevron*, a spina di pesce, a cerchi concentrici su cui emerge il motivo a "falsa spirale" che ha fatto pensare a una sorta di azione rituale riconducibile all'atto di adornare di collane la dea madre o alla proiezione di immagini psichiche emerse durante stati di alterazione. (© Lessing)

*The intricate decorative flow of the megalithic monument on the isle of Gavrinis, in Brittany, dates from between 3500 and 3000 BC. The stone monoliths comprising the 50-metre diameter tumuli are engraved with a dense cladding on decorative motifs. Almost like a sacred calligraphy, they occupy the surfaces in intertwined and modulated chevron motifs, with fishbone and concentric patterns. These feature a "false spiral" motif that suggests a sort of ritual action of adorning the mother goddess with necklaces, or the projection of psychic images during states of hallucination. (© Lessing)*



Il *Bauhausbücher* n.14 di László Moholy-Nagy, intitolato *Von Material Zur Architektur* e pubblicato originariamente a Monaco nel 1929, tratta dei materiali dell'architettura. Nel capitolo 2, Moholy-Nagy illustra il tema della materia con le esercitazioni di due studenti del Bauhaus, Werner Zimmermann e Siegfried Giesenschlag, che sperimentano le sensazioni di vibrazione luminosa e tattile prodotte da una progressione di viti o chiodi piantati in una tavola. (Courtesy of Dietrich Reimer Verlag GmbH)

*The Bauhausbücher no. 14 by László Moholy-Nagy, titled Von Material Zur Architektur and originally published in Munich in 1929, deals with the materials of architecture. In chapter 2, Moholy-Nagy illustrates the theme of material with exercises by two Bauhaus students, Werner Zimmermann and Siegfried Giesenschlag, who experimented with the sensations of luminous and tactile vibration produced by a progression of screws and nails in a table. (Courtesy of Dietrich Reimer Verlag GmbH)*



L'astuccio d'oro smaltato ornato di pietre preziose fa parte di una serie di oggetti di lusso che Fabergé realizzò con i colori della scuderia di Leopold de Rothschild. Datato 1910, fu realizzato dal maestro orefice Henrik Wigström. L'astuccio corrisponde al lotto 261 dell'asta "Important Silver, Vertu & Russian Works of Art" battuta a New York da Sotheby's nell'ottobre 2014, e venduto per la cifra di 110.500 dollari. (Courtesy of Sotheby's).

*The enamelled gold case embellished with precious stones is part of a series of luxury objects made by Fabergé with the colours of Leopold de Rothschild's thoroughbred racehorse stables. Dated 1910, it was created by master goldsmith Henrik Wigström. The case corresponds to lot 261 of the auction "Important Silver, Vertu & Russian Works of Art" held in New York by Sotheby's in October 2014. The item realised 110,50 dollars. (Courtesy of Sotheby's)*



Il foglio macchina di sfondi per francobolli incisi a *guilloché* è numerati da 1 a 28, firmati dalla tipografia "Perkins, Fairman and Heath", è parte della *Phillips Collection*, "Large Item I". La complicazione del disegno ottenuta grazie all'incisione *guilloché* è studiata per amplificare la funzione antifalsificazione. Il foglio macchina è conservato nella collezione del *British Postal Museum* di Londra all'interno dell'archivio de *The Royal Mail, Freeling House*, numero di registrazione: POST 141/50. (Courtesy of The British Postal Museum & Archive\_BPMA)

*A machine sheet of backgrounds for guilloché engraved stamps numbered from 1 to 28, signed by the typographers "Perkins, Fairman and Heath", and part of the Phillips Collection, Large Item I. The complicated pattern obtained thanks to guilloché engraving is designed to prevent counterfeiting. The machine sheet is kept in the British Postal Museum in London, in the archive of The Royal Mail, Freeling House, registration number: POST 141/50. (Courtesy of The British Postal Museum & Archive\_BPMA)*



A PRICE 1<sup>st</sup> Per Label. 1/2 Per Row











Il *Penny Black* è il primo francobollo postale della storia, emesso nel Regno Unito nel 1840. Ispirandosi alle incisioni delle medaglie, raffigura la regina Vittoria ritratta di profilo. Per contrastare il rischio di contraffazione il ritratto fu stampato su un fondo cesellato con losanghe molto fitte. La tecnica *guilloché* permetteva di ottenere disegni particolarmente complessi pressoché impossibili da riprodurre. (Courtesy of De Agostini Picture Library / C. Bevilacqua / Bridgeman Images)

*The Penny Black is the first adhesive postage stamp in history. Issued in the United Kingdom in 1840, it was inspired by the incisions on medals and depicts Queen Victoria in profile. To combat the risk of forgery, the portrait was printed on a chiselled ground with very dense lozenges. The guilloché technique made it possible to obtain particularly complex designs that were virtually impossible to reproduce. (Courtesy of De Agostini Picture Library / C. Bevilacqua / Bridgeman Images)*



Carlo Scarpa, vaso *Battuto a nido d'ape* per Venini, 1938-40. Codice Venini: 524.06. Il vaso in vetro soffiato di grosso spessore e lavorato a mano è rifinito da profonde molature irregolari secondo un disegno a nido d'ape. Per effetto della fitta rete di molature la superficie, resa opaca, attenua l'impatto di luce quasi a trattenerla lungo il corpo del vaso come un alone evanescente, segnando una direzione del tutto nuova, rispetto alla tradizione veneziana del vetro tirato a lucido. (Courtesy of Venini)

*Carlo Scarpa, beehive vase Battuto for Venini, 1938-40. Venini code: 524.06. In heavy thickness blown glass, the vase is handcrafted and finished with deep irregular grindings in a beehive pattern. Due to the effect of the thick grinding pattern, the surface is opaque. It attenuates the impact of light and almost seems to confine it to the body of the vase like an evanescent halo, thus marking an entirely new departure from the Venetian tradition of polished glass. (Courtesy of Venini)*



Antoine-Henri Rodanet, orologio *Patek Philippe*, 1890 (circa). Collezione *Les Arts Décoratifs* di Parigi, numero d'inventario: 30586. La lavorazione *guilloché* della *boite* d'orologio permette al maestro orologiaio A.H. Rodanet di giocare sul contrasto figura-sfondo, lucido-opaco, geometrico-naturalistico. Il movimento è firmato "M.K.A. H. Rodanet et cie/rue vivienne 38/Paris" e contrassegnato con il numero "24923". (Courtesy of Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance)

*Antoine-Henri Rodanet, Patek Philippe watch, 1890 (circa). Les Arts Décoratifs collection in Paris, inventory number: 30586. The guilloché processing of the watchcase enabled the master watchmaker A.H. Rodanet to play on the figure-background, polished-opaque, geometric-naturalistic contrast. The movement is signed "M.K.A. H. Rodanet et cie/rue Vivienne 38/Paris" and marked with the number "24923". (Courtesy of Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance)*



Charles e Ray Eames, presentazione dello *Eames storage units* in occasione dell'apertura dello showroom Herman Miller di Los Angeles nel 1950. La decorazione "a bolli" in rilievo (*dimple pattern*) si comporta da nervatura per irrigidire il sottilissimo foglio di compensato delle ante scorrevoli. *Library of Congress*, numero di catalogo: 2012647976. (© Eames Office LLC\_eamesoffice.com)

*Charles and Ray Eames, presentation of the Eames storage units on the occasion of the opening of the Herman Miller showroom in Los Angeles in 1950. The dimple pattern in relief serves to stiffen the very thin plywood of the sliding doors. Library of Congress Catalog Number: 2012647976. © 2016 Eames Office, LLC – eamesoffice.com)*



Luigi Caccia Dominioni, rivestimento a bugnato in cemento rinforzato con fibra di vetro dell'edificio Ventidue del Campus del Politecnico di Milano lungo via Golgi, 1996. Caccia adotta il bugnato del tipo a cuscino (con forma liscia e spigoli convessi), anche per un altro edificio dello stesso Campus e per i supermercati Esselunga di Milano e provincia (1998-2007), variando colore e dimensione. La bugna, di derivazione celtica, è un classico dispositivo concentratore di luce che, applicato agli edifici, ha conosciuto uno dei momenti di massima fortuna nel Rinascimento. (Foto Francesca Picchi)

*Luigi Caccia Dominioni, ashlar cladding in reinforced concrete with fibre glass, on the Ventidue building in the Milan Polytechnic campus in via Golgi, 1996. Caccia also adopts the cushion-type ashlar (with smooth form and convex edges) for another building on the same campus and for the Esselunga supermarkets in Milan and its environs (1998-2007), varying their colour and size. Ashlar stone, of Celtic derivation, is a classic concentration of light which, applied to buildings, witnessed one of its peaks during the Renaissance. (Photo by Francesca Picchi)*



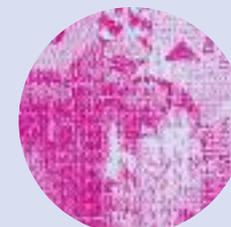
Josef Hoffmann, *Suppentopf*, zuppiera in argento modello S 0662 per la Wiener Werkstätte, 1906. Collezione MAK – Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art, codice di inventario: WWF-93-43-2 (© MAK)

*Josef Hoffmann, Suppentopf, silver soup-tureen model S 0662 for Wiener Werkstätte, 1906. Inventory code: WWF-93-43-2. MAK – Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art (© MAK)*



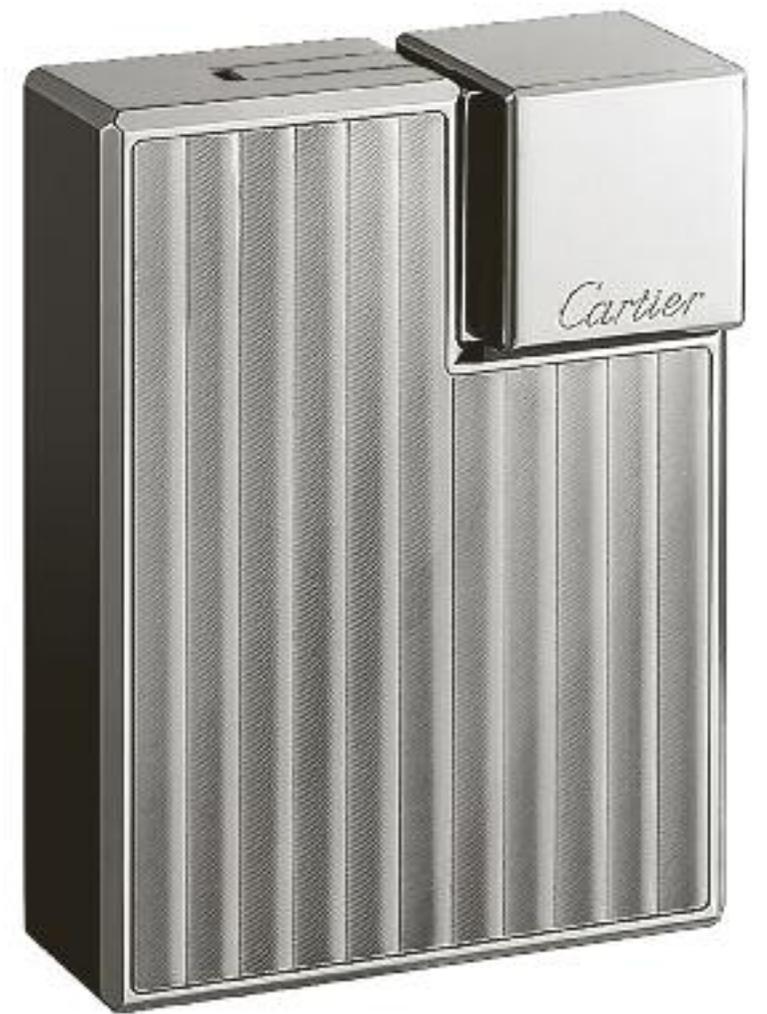
Banconota da 50 *markka* della serie emessa nel 1986 dalla Bank of Finland. Il designer incaricato di elaborare il ritratto di Alvar Aalto in funzione anticontraffazione era un esperto di sicurezza interno della *Bank of Finland Security Printing House*. Torsten Ekström declinò un ritratto del fotografo Trond Hedström secondo un disegno *guilloché* in grado di ridurre le possibilità di falsificazione. (© Bank of Finland photo Jaakko Koskentola)

*50 markka banknote in the series issued in 1986 by the Bank of Finland. The designer appointed to develop the portrait of Alvar Aalto in counterfeit mode was an internal expert at the Bank of Finland Security Printing House, Torsten Ekström, who worked on a photograph by Trond Hedström according to a guilloché design which reduces the possibility of forgery. (© Bank of Finland photo Jaakko Koskentola)*

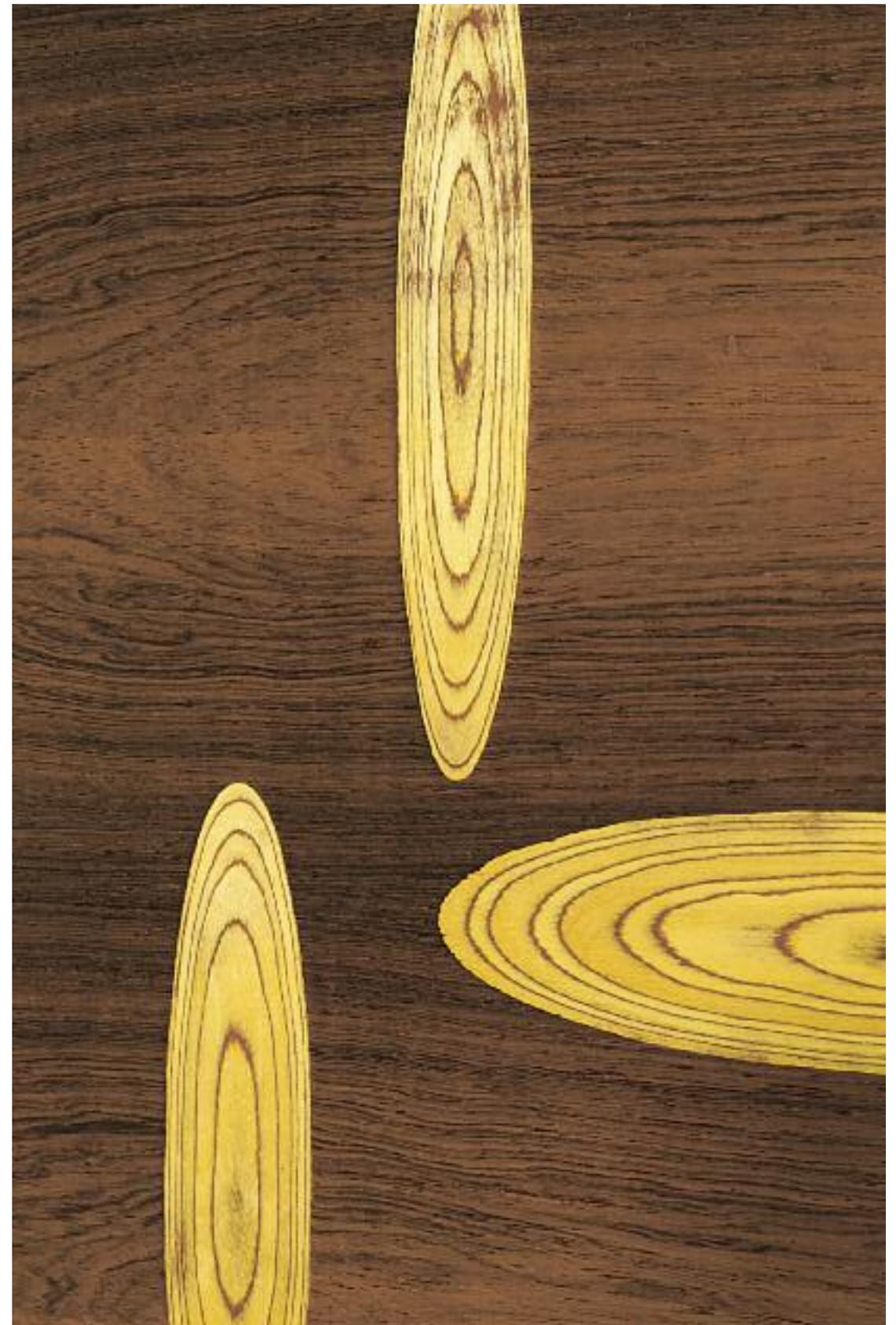
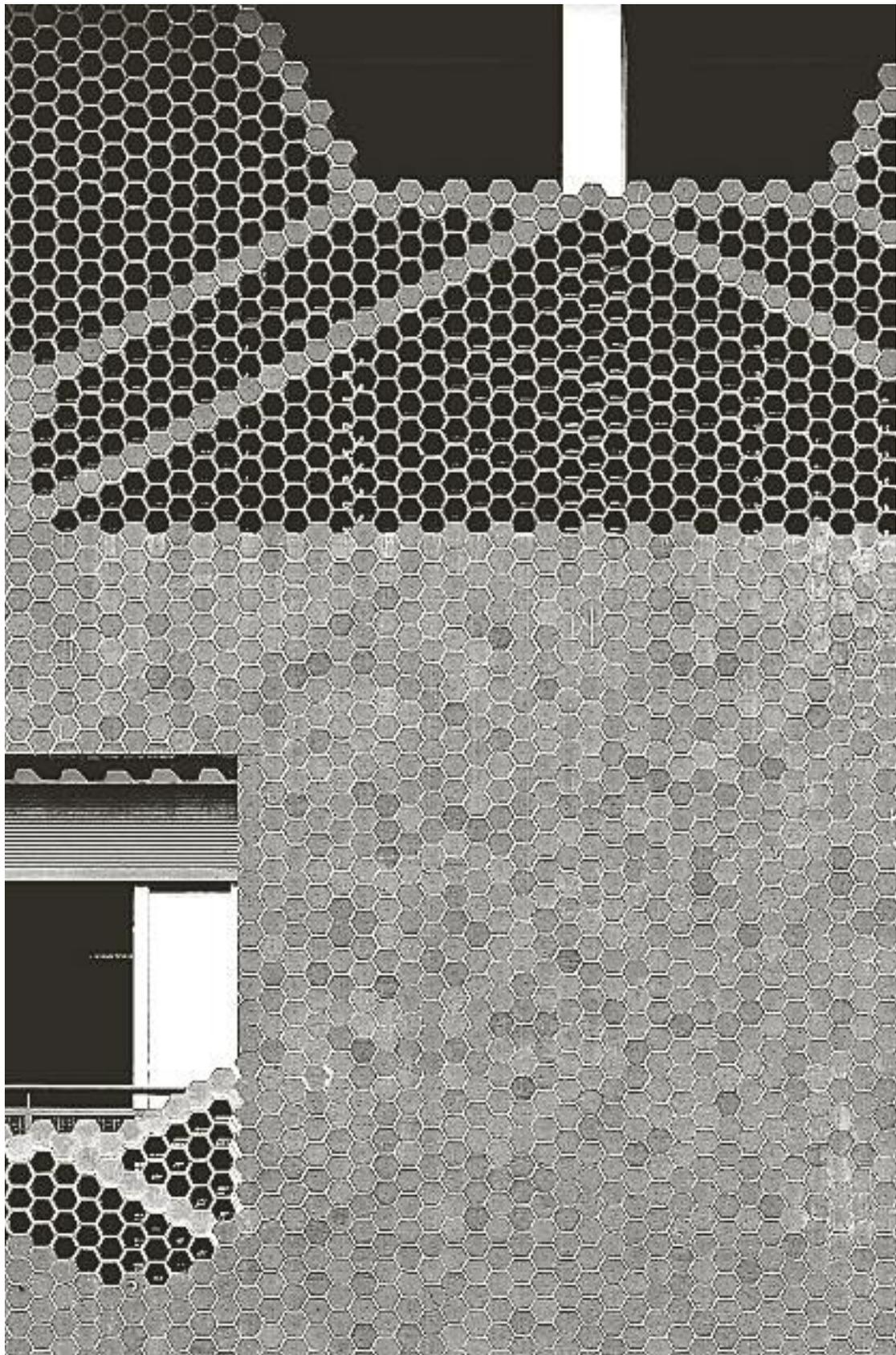


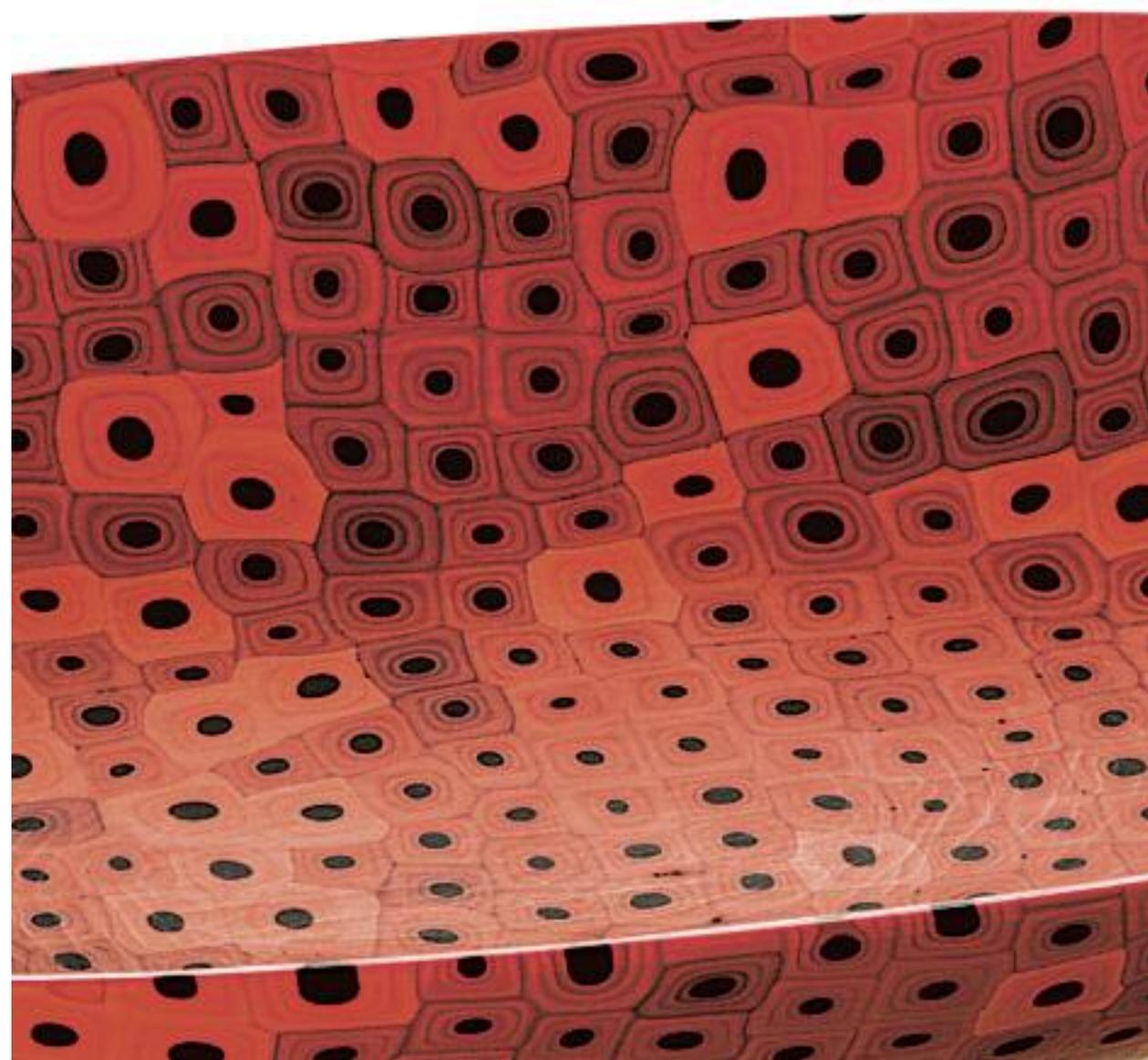
La banconota da 10 franchi emessa dalla Banca Nazionale Svizzera ritrae Le Corbusier disegnato da Jörg Zintzmeje secondo le più avanzate tecnologie digitali di stampa. Per impedire la contraffazione, la cartamoneta cela all'interno del suo disegno più di 20 misure di sicurezza (il numero esatto è mantenuto segreto dalla banca centrale). La minuzia dell'incisione *guilloché* con una tolleranza di 4/5 micron si combina con la tecnologia dei dispositivi di sicurezza a elementi otticamente variabili (OVD). (Courtesy of Banca Nazionale Svizzera)

*The 10 franc banknote issued by the Bank of Switzerland portrays Le Corbusier, designed by Jörg Zintzmeje with the most advanced digital printing technologies. To prevent counterfeit, the banknote conceals in its design more than 20 security measures (the exact number is kept secret by the central bank). The minute detail of the guilloché engraving with a 4/5 micron tolerance is combined with the technology of optically variable devices (OVD). (Courtesy of Swiss National Bank)*











Gio Ponti (in collaborazione con Giordano Forti), dettaglio del rivestimento ceramico per l'ingresso della nuova sede della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 1956. (Foto Francesca Picchi)

*Gio Ponti (in collaboration with Giordano Forti), detail of the ceramic cladding for the entrance to the new Faculty of Architecture building in the Milan Polytechnic, 1956. (Photo by Francesca Picchi)*



Accendino Cartier decorato con motivo *Côtes de Genève*. La decorazione a strisce parallele è generata da diversi passaggi di fresa su una superficie lucida per produrre un effetto onda.

*Cartier lighter with Côtes de Genève motif. The parallel striped decoration is generated by differently milled passages on a polished surface to produce a wave effect.*



Orologio Breguet modello n.4111 *Grande Complication*, (1827 circa). Tra i più sofisticati meccanismi di lettura del tempo, distingue tra tempo solare medio e tempo solare reale. Abraham-Louis Breguet concepì un meccanismo capace di restituire la lettura dell'equazione del tempo, cioè la differenza fra questi due valori. L'orologio è dotato di ripetizione e, a richiesta, suona le ore, le mezzore, i quarti e i semi-quarti; possiede inoltre calendario annuale e perpetuo. Battuto da Christie's nell'asta "Important Watches", a Ginevra, nel 2012, è stato aggiudicato per un costo di 2.748.438 \$. (© Christie's Images Limited (2007))

*Breguet watch model no. 4111 Grande Complication (1827 circa). Among the most sophisticated reading mechanisms of the time, it distinguishes between mean solar time and apparent solar time. Abraham-Louis Breguet conceived a mechanism capable of rendering the difference between these two values, called equation of time. The self-winding watch features a minute repeater that on command strikes hours, quarters and minutes as well as a full perpetual calendar. Sold by Christie's at the "Important Watches" auction in Geneva, 2012, it went for the price of \$ 2,748,438. (© Christie's Images Limited (2007))*



La ciotola in ceramica nera a ingobbiatura rozza con semplici motivi a diamante proviene dalla necropoli di Faras, nella Bassa Nubia, lungo la valle del Nilo (oggi Sudan). Espressione della cultura del Gruppo C risale a un'epoca compresa tra il 1.700 e il 1.500 a.C. Il decoro a diamante e il tratteggio di linee incise è reso più intenso dal riempimento in mica bianca. Per quanto l'intreccio di linee possa ricordare il disegno dei cesti, è probabile che alluda agli intagli in avorio od osso degli oggetti più nobili. Dimensioni: H 9 cm. Ø 7,4 cm. Collezione del British Museum, registro: EA51211. (© The Trustees of the British Museum)

*Black ware pottery bowl, with rough buckling and plain diamond white infill motifs, originates from the Faras necropolis in Lower Nubia on the Nile valley (now Sudan). An expression of Group C culture, it dates from between 1700 and 1500 BC. The diamond geometric pattern and dotted incised lines are heightened by the white mica infill. Although the interweave of lines may suggest the design of baskets, it probably alludes instead to the ivory or bone intaglios on high quality objects. Dimensions: h 9 cm, ø 7,4 cm. British Museum collection, registration number: EA51211. (© The Trustees of the British Museum)*



Luigi Caccia Dominioni, Convento e Istituto della Beata Vergine Addolorata di via Calatafimi, a Milano (1946-1954): effetti di chiaroscuro nell'alternanza di elementi trasparenti e opachi della trama esagonale di piastrelle in gres. (Foto Vincenzo Martegani)

*Luigi Caccia Dominioni, Convent and Institute of Our Lady of Sorrows in via Calatafimi, Milan (1946-1954): chiaroscuro effects in the alternation of transparent and opaque elements of the hexagonal pattern of stoneware tiles. (Photo by Vincenzo Martegani)*



Tapio Wirkkala, modello n.9016 disegnato nel 1958 per Asko OY Finland. Il tavolo è un esempio di *Rhythmic Plywood*, la ricerca espressiva che Wirkkala iniziò sperimentando con il compensato usato per le eliche degli aeroplani. Nei tavoli, la decorazione nasce spontaneamente, per semplice levare, con un colpo di fresa, svelando la struttura a strati del piano di compensato. (Courtesy of Wright, Chicago)

*Tapio Wirkkala, modello n. 9016 disegnato nel 1958 per Asko OY Finland. Il tavolo è un esempio di Rhythmic Plywood, la ricerca espressiva che Wirkkala condusse ispirato dal compensato, materiale usato per le eliche degli aeroplani. Nei tavoli, la decorazione nasce spontaneamente, per semplice levare, con un colpo di fresa che svela la struttura a strati del piano di compensato. (Courtesy of Wright, Chicago)*



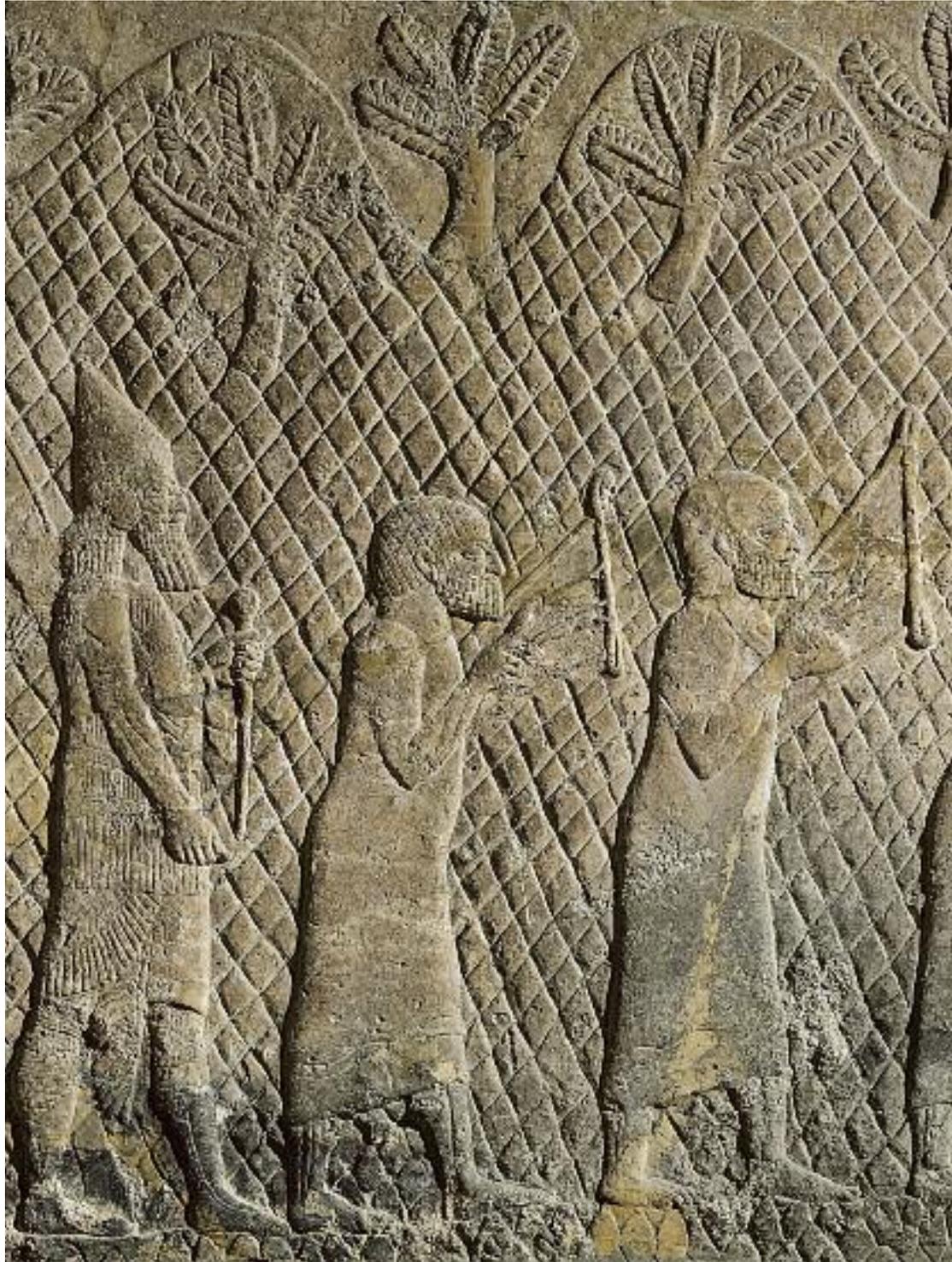
Ciotola di ceramica nera con decorazioni incise sul corpo e sul bordo, ritrovata nella necropoli dell'antica città di Faras, nella Bassa Nubia (oggi Sudan). La ciotola, espressione della cultura del Gruppo C, è riconducibile al Medio Regno (ca. 2.040-1.640 a.C.). La decorazione della ceramica ricorda gli intarsi di avorio e mica tipica dei manufatti dello stesso periodo, rivelando la commistione di elementi egiziani con la cultura locale. La ciotola fa parte della collezione del British Museum di Londra, numero di registrazione: EA51245. Dimensioni: H 12 cm. Ø 17.6 cm. (© The Trustees of the British Museum)

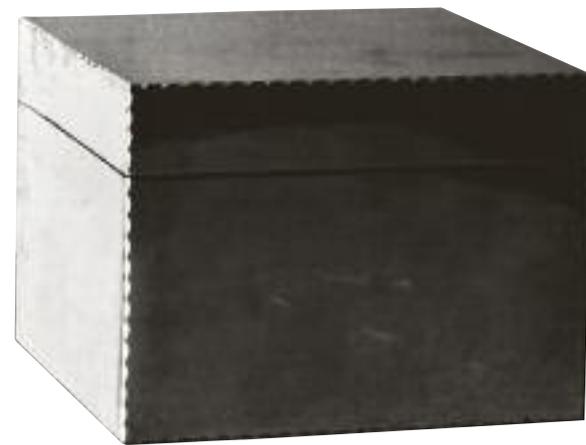
*Black ceramic bowl with decorations incised on the body and rim, found in the necropolis of the ancient city of Faras, in Lower Nubia (now Sudan). The bowl, an expression of Group C culture, can be traced to the Middle Kingdom (c. 2040-1640 BC). The decoration of the ceramic is reminiscent of the ivory and mica inlays typical of the artefacts of that period, revealing the mixture of Egyptian elements with those of the local culture. The bowl is part of the collection in the British Museum in London, registration number EA51245. Dimensions: h 12 cm, ø 17.6 cm. (© The Trustees of the British Museum)*



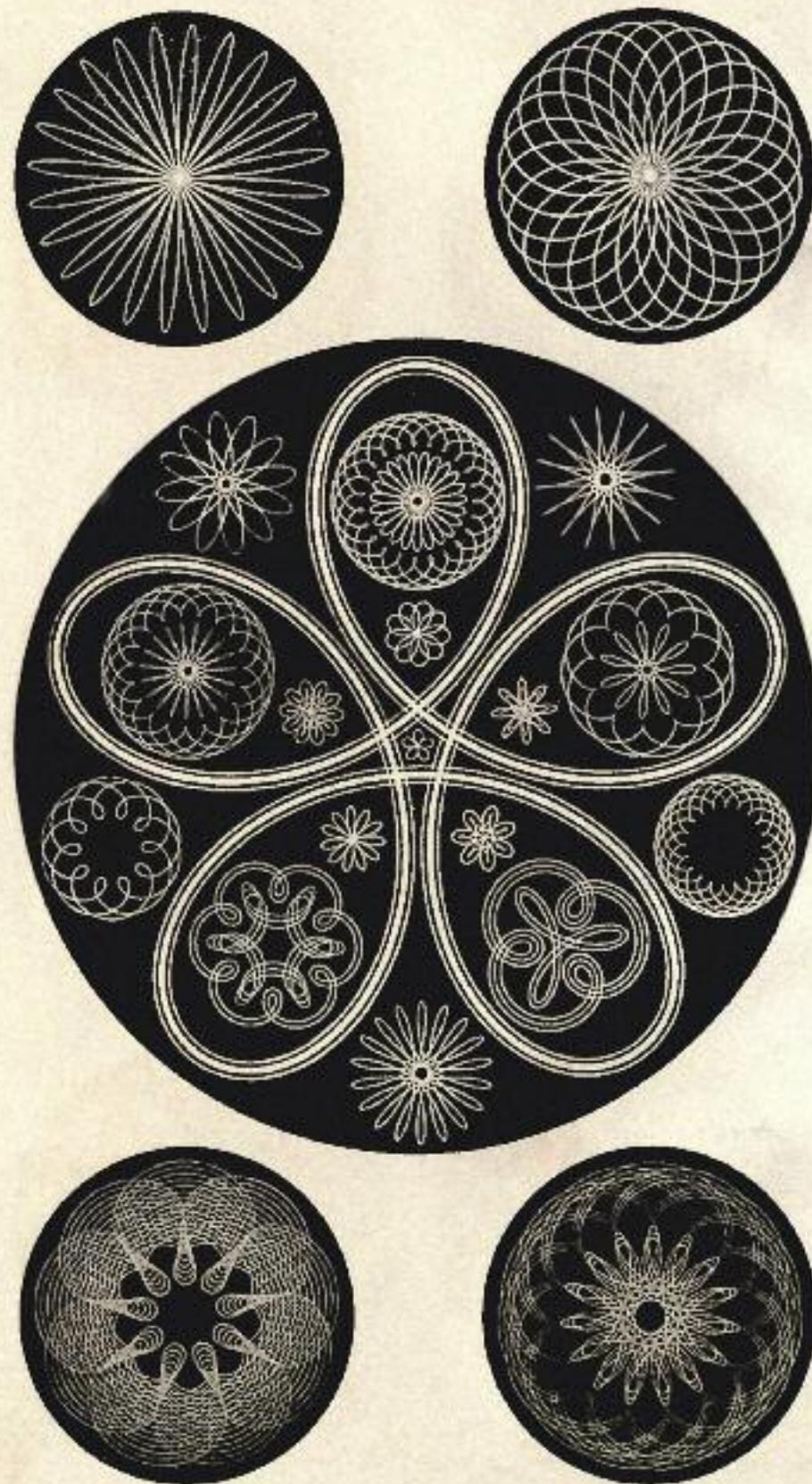
Carlo Scarpa, *Murrine Opache*, 1940. Piatto in vetro lavorato con la tecnica delle murrine disegnato per Venini. Codice 488.12. Scarpa individua la murrina quale cellula del tessuto decorativo che si sviluppa seguendo il principio della variazione nella ripetizione. Scarpa riprese la lavorazione romana delle murrine accostando nell'accostare a freddo sezioni trasversali di canne di vetro, sopra una piastra metallica rivestita di argilla. Una volta passata in un forno ad una temperatura di 700 C° le tessere si saldano l'una all'altra formando un tessuto vitreo dalla trama continua impreziosita dal flusso di variazioni. (Courtesy of Venini, Venezia)

*Carlo Scarpa, Murrine Opache, 1940. Plate in glass worked with the murrine technique designed for Venini. Code 488.12. Scarpa identified murrina as the cell of a decorative fabric developed according to the principle of variation in repetition. Scarpa resumed the Roman processing of murrine by juxtaposing cold cross-sections of glass canes on a clay-coated metal plate. After furnacing at a temperature of 700°C the pieces are welded together to form a glazed fabric with a continuous pattern enriched by the flow of variations. Courtesy of Venini, Venezia)*











Pannello parietale in alabastro ritrovato nel 1849 nel Palazzo Reale di Re Sennacherib durante gli scavi nel sito archeologico di Kouyunjik, l'antica Ninive (oggi Iraq). La geometria di incisioni crea la trama del sottofondo con una diversa qualità di luce in modo da mettere in risalto le figure: un soldato assiro e tre suonatori di lira, probabilmente schiavi ebrei. La datazione è compresa tra il 700 e il 692 a.C.. Il pannello misura 99 x 101 cm e appartiene alla collezione del British Museum di Londra, numero di registrazione: 124947. (© The Trustees of the British Museum)

*Alabaster wall panel discovered in 1849 in King Sennacherib's royal palace during excavations on the archaeological site of Kouyunjik, the ancient Nineveh, now in Iraq. The geometry of engravings creates a background pattern with a different quality of light to accentuate the figures of an Assyrian soldier and three lyre players, probably Jewish slaves, on their way to the mountains. The dating is between 700 and 692 BC. The panel measures 99 x 101 cm and belongs to the collection of the British Museum in London, registration number: 124947. (© The Trustees of the British Museum)*



Quando nel 1968 Enzo Mari disegna la *Serie Elementare* per Gabbianelli ha in mente di negare la decorazione e limitarsi a generare una diversa vibrazione di luce guidata dalla ricerca sulla "limitazione dell'obsolescenza espressiva" che stava conducendo in quegli anni. Le piastrelle rientrano in quegli "interventi di tipo linguistico, ai fini di una maggiore durata, su progetti condizionati da necessità di comunicazione o di decoro" che costituiscono un capitolo del suo libro *Funzione della ricerca Estetica*, del 1973. (Courtesy of Gabbianelli, Vittuone\_Milano)

*When in 1968 Enzo Mari designed the Serie Elementare for Gabbianelli, he was thinking of denying decoration and confining himself to creating a different vibration of light, guided by the "limitation of expressive obsolescence" which he had been studying at that time. The tiles came under "linguistic works designed to last longer, on projects conditioned by the necessity for communication or decoration", the title of a chapter in his book Funzione della ricerca Estetica, 1973. (Courtesy of Gabbianelli, Vittuone\_Milano)*



Armatura attribuita a Kolman Helmschmid of Augsburg, datata 1525, proveniente da The Wallace Collection di Londra. Durante tutto l'arco del quindicesimo, sedicesimo e diciassettesimo secolo le armature si connotarono come un dispositivo di potere personale dando luogo a una raffinatissima produzione di elementi decorativi. Le decorazioni svolgevano la funzione di identificare il guerriero celato all'interno con lo scopo di farlo riconoscere senza possibilità di equivoco durante gli scontri sul campo di battaglia. (Courtesy of The Wallace Collection, London)

*Armour attributed to Kolman Helmschmid of Augsburg, dated 1525, from the Wallace Collection in London. Throughout the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries, armour was perceived as a display of personal power and gave rise to a highly refined output of decorative features. The decorations served to identify the warrior hidden inside the armour so that he could be unmistakably recognised on the battlefield. (Courtesy of The Wallace Collection, London)*



Josef Hoffmann, *Zuckerdose*, contenitore per lo zucchero modello S 0022 per la Wiener Werkstätte, 1904. Una sequenza di delicate incisioni sui bordi scalfiscono la perfetta geometria della scatola in argento creando un minuscolo dispositivo moltiplicatore di riflessi. Collezione MAK – Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art, codice di inventario: WWF 93-20-5. (© MAK)

*Josef Hoffmann, Zuckerdose, sugar bowl model S 0022 for the Wiener Werkstätte, 1904. A sequence of delicate engravings on its rims slightly scratch the perfect geometry of the silver bowl to create a minute multiplication of reflections. Inventory code: WWF 93-20-5. MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art (@MAK)*



*Disc with a hole at the centre, made from a mammoth's tusk belonging to the Maltinskoburetskaya di età compresa tra 21.000 e 17.000 anni a.C.. Il disco fu ritrovato in Siberia tra il 1928 e il 1930 durante gli scavi guidati da Mikhail Gerasimov lungo il fiume Belaya, nei pressi di Irkutsk. È stato ipotizzato che avesse funzione di calendario. Il reperto fa parte della collezione dell'Hermitage Museum di San Pietroburgo, numero d'inventario: 370-732. (© The State Hermitage Museum / photo by Vladimir Terebenin)*

*Disc with a hole at the centre, made from a mammoth's tusk belonging to the Maltinskoburetskaya culture dating between 21000 and 17000 BC. It was found in Siberia between 1928 and 1930 during the excavations led by Mikhail Gerasimov on the river Belaya near Irkutsk. It is thought to have served perhaps as a calendar. The item is part of the collection of the Hermitage Museum in St Petersburg, inventory number: 370-732. (© The State Hermitage Museum / photo by Vladimir Terebenin)*



Charles Lindbergh posa con lo Spirit of St. Louis, l'aereo con cui compì la prima trasvolata atlantica senza scalo nel 1927. *Engine Turning, Rose Engine o Decoration Lathe* sono gli equivalenti del termine *guilloché* usati nella lingua inglese e descrivono un tipo di decorazione in voga negli anni Venti, Trenta e Quaranta del secolo scorso. Dai cruscotti delle automobili alle fusoliere degli aeroplani, le superfici di rivestimento delle parti meccaniche adottarono questa finitura prodotta a macchina che, con il pretesto di contenere l'abbagliamento prodotto dalla lastra metallica, rendeva le superfici brillanti come gioielli.

*Charles Lindbergh poses with the Spirit of St. Louis, the plane in which he made the first ever non-stop transatlantic flight, in 1927. Engine Turning, Rose Engine or Decoration Lathe are the equivalents of the term guilloché used in the English language to describe a type of decoration in vogue in the 1920s, 30s and 40s. From car dashboards to aircraft fuselages (like the nose of the Spirit of St Louis), the claddings of mechanical parts adopted this machine-produced finish which, with the pretext of curbing the dazzle caused by the metal sheet, created surfaces as bright as jewels.*



Vaso in argilla grigia-marrone con decorazioni impresse a corda usato come contenitore per il cibo proveniente dalla contea di Cumbria, nel nord dell'Inghilterra. Il vaso appartiene alla cultura della ceramica cordata e risale a un'età compresa tra il 4.000 a.C. e l'800 a.C., tra il Neolitico e l'Età del Bronzo. Il reperto appartiene alla collezione del British Museum di Londra, numero di registrazione: 1870,1013.3. (© The Trustees of the British Museum)

*Grey-brown clay vessel with impressed corded decorations, used for food, originating from Cumbria, in the north of England. Belonging to the corded ceramic culture, it dates from the Neolithic/Bronze Ages between 4000 and 800 BC. It is part of the collection in the British Museum in London, registration number: 1870,1013.3. (© The Trustees of the British Museum)*



Diagramma delle possibilità decorative prodotte dal movimento eccentrico di uno speciale mandrino epicicloidale messo a punto da John Holt Ibbetson e denominato *Geometric Chuck*. L'invenzione di Ibbetson è una dei tanti dispositivi sospesi tra meccanica, arte e matematica - veri e propri meccanismi d'orologeria applicati all'utensileria - che fiorirono a scopo decorativo intorno al tornio *guilloché*, in lingua inglese *Rose Engine Lathe*.

*Diagram of the decorative possibilities offered by the eccentric movement of a special epicycloidal mandrel, developed by John Holt Ibbetson and named Geometric Chuck. Ibbetson's invention is one of the many devices poised between mechanics, art and mathematics. As veritable watchmaking mechanisms applied to machine tools, they flourished for decorative purposes around the guilloché lathe, known in English as the Rose Engine Lathe.*

# Appunti per un'antologia eccentrica della decorazione quale dispositivo 'concentratore' di luce

## Storie e casi esemplari

Francesca Picchi

Il lavoro di questo Quaderno nasce da un'indagine "eccentrica", nel senso che si propone di illustrare un approccio alla decorazione nella sua relazione strettissima con la luce.

La decorazione è indagata nella sua forma di vibrazione luminosa, qualcosa che interferisce con il fluire della percezione, che attira lo sguardo per indurlo a fermarsi lungo la superficie che in questo modo si attiva, diventa un campo di forze capace di influenzare lo spazio e allargarne i confini.

Non tanto quindi un'idea di decorazione legata alla rappresentazione di una realtà da riprodurre il più simile al vero o da assimilare al flusso di immagini prodotte dall'immaginazione vivida di un creatore, dal suo stato d'animo e le sue emozioni, quanto piuttosto una raccolta di esempi dove la modulazione della materia (graffiarla, incidere, sovrapporre una matrice ripetitiva) è stata usata per trasformare

la superficie in un dispositivo "concentratore di luce". È un'immagine, questa, in cui può capitare di imbattersi leggendo un passo di un libro dove Siegfried Giedion - il celebre storico zurighese - racconta la sua ricerca sugli elementi del passato "che continuano a scorrere nelle vene delle grandi civiltà" che egli studia per individuare, appunto, costanti e modificazioni dei modi di espressione dell'uomo.

In un passo de *L'eterno presente: le origini dell'architettura*, nel punto in cui si accinge a descrivere i caratteri dell'arte preistorica che permangono nelle civiltà successive (l'accentuazione del contorno e i rilievi scavati nella roccia), Giedion annota: "Sebbene alle superfici irregolari della roccia delle caverne si siano sostituite superfici piane e levigate, il bassorilievo conserva la sua funzione di concentratore di luce...".

Quello che mi ha veramente colpito è che Giedion ne parli in termini di funzione, come di qualcosa che risponde a un bisogno che avrebbe portato l'uomo nel corso del tempo a incidere le diverse materie (siano roccia, creta, ceramica, vetro o metallo) per modulare le superfici e catturare la luce forse nel tentativo istintivo (e universale) di fermare il tempo.

In seguito mi è sembrato di trovare una certa conferma a questa visione studiando il lavoro di Ettore Sottsass. In un testo centrato sul tema della superficie, a proposito del nuovo paesaggio prodotto dalle tecnologie digitali, Sottsass parla della superficie come di qualcosa che serve per "depositare la luce". Scrive, precisamente: "Dall'idea di superficie come strumento solido, per segnare un limite, un confine, per chiudere uno spazio, si può passare all'idea della superficie come deposito di luce, come strumento luminoso per allargare lo spazio, per aprirlo, per non definirlo, per lasciare che l'occhio attraversi i suoi confini, i suoi limiti".

Insomma è stato questo insieme di suggestioni ad aver guidato questa nostra selezione di immagini legate alla decorazione, quella che ci ha spinto a rintracciare esempi nelle diverse epoche e luoghi, quasi nel tentativo di supportare l'esistenza di un bisogno atavico - quello di catturare la luce - che si è espresso nei modi di una vera e propria funzione attraverso dispositivi che si comportassero, appunto, da "concentratori di luce".

Se rivolgersi alla Storia è stato il primo passo, incrociare esempi diversissimi e rintracciarli nel corso del tempo è stato il successivo. Ci siamo disposti infatti a vagliare quelle stesse "interrelazioni vitali con il passato" di cui parla Giedion quando si è preposto di indagare i primi manufatti preistorici e incisioni rupestri. Cercare le origini ci ha permesso di allargare la portata del nostro cerchio di riferimenti,

malgrado tutto. Malgrado il pragmatismo che contraddistingue un'azienda come Olivari dedicata alla produzione.

Dal punto di vista temporale ci siamo accorti che la nostra ricerca si è concentrata su tre epoche della storia dell'uomo. La preistoria (nello specifico l'età compresa tra i primi millenni precedenti l'avvento di Cristo perché è un'epoca che permette di guardare alla decorazione come a un istinto), i primordi della rivoluzione industriale (l'epoca in cui gli strumenti modificano i gesti e con essi i modi di pensare e agire) e la modernità (intesa come categoria del pensiero che indaga le espressioni legate all'età della macchina).

E se non si può sostenere che la nostra ricerca sia esattamente scientifica, perché le linee che hanno guidato la selezione dei manufatti è stata piuttosto istintiva e costruita sul riconoscimento di analogie e risonanze tra gesti, materiali e lavorazioni, possiamo dire però che guardare tra i manufatti conservati tra le collezioni dei più importanti musei del mondo ci ha aiutato a individuare riferimenti utili per costruire una sorta di antologia trasversale di decorazioni quali dispositivi per catturare la luce.

In questo senso il criterio che ha guidato la scelta delle immagini riferite alla decorazione è compreso tra due termini che hanno fornito i registri tematici della nostra lettura: l'incisione e la ripetizione di un segno.

Attraverso le trasversalità di epoche e approcci si è potuto quindi tracciare un certo carattere della decorazione nella sua funzione di dispositivo "concentratore di luce".

Speriamo che siano d'ispirazione per chi si avvicina a questo tema e per Olivari che ha pensato con questa indagine di dare fondamento a una riflessione sui processi di finitura delle superfici a cui si sta dedicando da tempo.

## Notes for an eccentric anthology of decoration as a 'light concentrator' device

### Stories and case studies

*Francesca Picchi*

This Notebook is the result of an “eccentric” investigation in the sense that it aims to illustrate an approach to decoration in terms of its close relationship with light. Decoration has been investigated in its form as luminous vibration, something that interferes with the flow of perception, which attracts the eye, inducing it to stop along the surface that, in this way, activates itself becoming a force field capable of influencing space and widening boundaries.

It's not so much, therefore, an idea of decoration associated with a representation of reality intended to be faithfully reproduced as near to the truth as possible or to be assimilated in the flow of images produced by a creator's vivid imagination, by his mood, his emotions. It is, rather, a collection of examples where the modulation of matter (by imprinting, carving, superimposing a repetitive pattern) was used to transform the surface into a “light concentrator device”.

This is an image I came across while reading a passage from a book in which Siegfried Giedion — the famous historian from Zurich — talks about his research on the elements of the past “that continue to course through the veins of the great civilizations” that he studies in order to identify constants and modifications in the modes of human expression. In a passage from *The Eternal Present: the origins of architecture* where he describes the characteristics of prehistoric art that have remained constant in successive civilizations (the accentuation of the contours and reliefs carved into the rock),

Giedion notes that: “Although the irregular rock surfaces of the caves have been replaced by flat and smooth surfaces, the relief retains its function as a light concentrator...”.

What particularly struck me was that he speaks about it in terms of function, as something that meets a need which over time brought man to imprint different materials (whether rock, clay, ceramic, glass or metal) as a way to modulate their surfaces and capture light in perhaps an instinctive (and universal) attempt to stop time.

Later, it seemed I'd found a possible confirmation of this vision by studying the work of Ettore Sottsass. In a text focusing on the subject of surfaces, in terms of new landscapes produced by digital technologies, Sottsass speaks of the surface as something for “depositing light.” He says: “From the idea of a surface as a solid tool, to mark a limit, a boundary, to close a space, you can move on to the idea of the surface as a light deposit, like a luminous tool to enlarge space, to open, not define, it, to let the eye pass through its borders, its limits”.

So it was this set of suggestions that guided our selection of images related to decoration, that motivated us to track down examples from various eras and places, almost in an attempt to support the existence of an atavistic need — that of capturing light — which has been expressed as a very real function by means of devices that behave as actual “light concentrators”.

If turning to history was a first step, then comparing widely diverse examples and tracing them back over time was the next. We set out, in fact, to consider those same “vital interrelationships with the past” mentioned by Giedion when he set about investigating the first prehistoric artifacts and rock carvings.

Searching for the origins has allowed us to expand the scope of our circle of references,

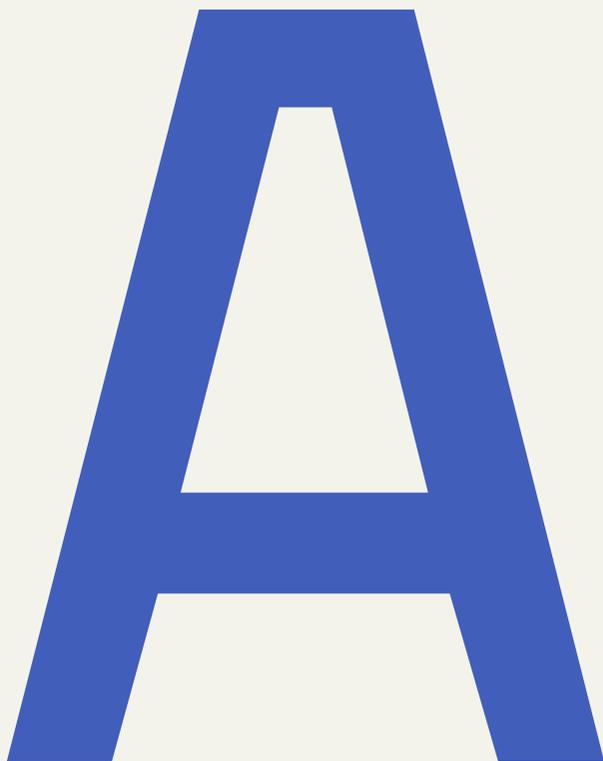
in spite of everything. In spite of the pragmatism that distinguishes a company as dedicated to production as Olivari.

In terms of time frames, we realized that our research focused on three eras of human history. Prehistory (specifically the age between the first millennia and the advent of Christ, because it is a time that allows the study of decoration as an instinct), the beginnings of the industrial revolution (a period when tools changed gestures and with them the ways of thinking and acting) and modernity (understood as a category of thought which investigates the expressions related to the machine age).

And while it's impossible to claim that our research is entirely scientific (the guidelines followed in selecting the artifacts were quite instinctive and built on recognizing similarities and resonances between gestures, materials and workmanship), we can say, however, that browsing through artifacts preserved in the collections of major museums around the world helped us to identify useful references for building a sort of wide-ranging atlas of decoration in terms of devices for capturing light.

In this sense, the criteria that guided the selection of the images related to decoration is comprised between two terms that provided the thematic cornerstones of our interpretation: incision and the repetition of a sign.

Through the transversal nature of eras and approaches, we were then able to delineate a certain character of decoration in its function as “light concentrator”. Hopefully, they will be an inspiration to those who approach this subject and for Olivari who, through this survey, has striven to lay the foundation for a reflection on processes for surface finishing, a field of study to which the company has long dedicated time and effort.



## L'ORIGINE

### Il decoro è un istinto

Le infinite combinazioni, variazioni e ripetizioni di motivi archetipi lungo l'arco della preistoria quando le culture delle popolazioni prendono il nome dalla decorazione impressa negli oggetti in ceramica

C'è un'epoca nella storia dell'uomo in cui le culture delle popolazioni prendono il nome dalla decorazione impressa negli oggetti in ceramica.

La "cultura della ceramica a pettine", per fare un esempio, è la denominazione usata convenzionalmente per identificare una popolazione di cacciatori e raccoglitori che ha abitato una regione settentrionale tra l'Europa e l'Asia talmente vasta da estendersi dalla tundra della Finlandia fino alle montagne della Mongolia in un'epoca compresa tra i quattromila e i duemila anni prima dell'avvento di Cristo.

Non credo sia del tutto chiaro il legame tra questo tipo di cultura che prende il nome dal tipo di decorazione impressa sui manufatti ceramici da uno strumento a pettine rispetto alla cultura dei popoli che per imprimere i segni sui vasi in ceramica hanno invece usato una cordicella. La "cultura della ceramica cordata" (*Corded Ware*), infatti, è un ampio orizzonte archeologico che contraddistingue la preistoria della fascia centrale del nord Europa attraverso i primi tre millenni di storia dell'uomo prima dell'avvento di Cristo, dalla fine dell'età della pietra fino all'apparire dell'età del Bronzo (tra il 3.200 e il 1.800 a.C. per precisione).

Più o meno negli stessi millenni, più a sud, lungo le coste del Mediterraneo, si era diffusa invece la "cultura della ceramica cardiale" (*Cardial Ware*) caratterizzata da uno stile riconoscibile grazie alle tracce lasciate dalla conchiglia di un mollusco a forma di cuore, una specie di vongola, detto appunto dai latini *Cardium Edulis* per la sua somiglianza con l'organo umano. Sembra comunque che gli uomini del Neolitico si fossero industriati a variare gli strumenti per incidere le decorazioni nel vasellame; usarono bastoncini, ossicini o anche semplicemente provarono a lasciare impronte con le proprie dita, e per questo si parla anche di cultura della ceramica impressa in senso più generale. Non è tutto. L'espressione "ceramica a banda lineare" (*Linear Band Ware*) fu introdotta nell'Ottocento per individuare la fase più antica della cultura iniziata nelle regioni più densamente abitate lungo il medio corso del Danubio (che poi si estese lungo il corso di altri fiumi europei, dal Reno alla Vistola tra il 5.500 e il 4.500 a.C.) e anch'essa è denominata in base alla decorazione presente sulla ceramica caratterizzata da segni che percorrono il corpo dei vasi in bande incise o dipinte secondo

moltissime, minime e grandi variazioni a partire dallo stesso tema. L'elenco potrebbe continuare; occorrerebbe citare la "cultura della ceramica decorata a punzone" (*Stroke-ornamented ware culture*) o quella "a note musicale" (*Music note or Notenkopf Pottery*) di cui ne è un sottosistema. Anche spostandosi più a Oriente si rileva come anche in Giappone la cultura del periodo Neolitico faccia riferimento alla decorazione prodotta da cordicelle di paglia intrecciata usate per imprimere piccoli segni sulla superficie dei vasi in base a texture di sottile eleganza. Il nome Jomon, che dà nome al periodo, significa infatti "segnato con corde".

Quello che salta all'occhio, dunque, anche a chi non è troppo addentro alle vicende della preistoria è che gli uomini antichi erano dediti alla decorazione tanto da ricoprire con motivi impressi o incisi secondo disegni a bande orizzontali piuttosto che a metope, a *chevron*, a dente di lupo, a spirale, a scacchi o molti altri motivi qualsiasi superficie avessero a disposizione, a cominciare dal proprio corpo, per passare agli oggetti e prolungarsi alle pareti di roccia delle caverne.

Il significato di questa esuberanza decorativa non può trovare risposta se in supposizioni e gli archeologi, pur riconoscendo di non avere a disposizione gli strumenti per comprendere fino in fondo, si prodigano a registrarla nelle sue mille, sottili differenze, nelle analogie, nella moltiplicazione infinita dei segni e dei motivi decorativi nella loro variazione e combinazione, nella descrizione delle sue figure, geometriche, astratte o naturalistiche che raccontano l'istinto dell'uomo a riempire di segni le superfici.

In *Gli uomini della preistoria*, André Leroi-Gourhan rileva come "si rinvennero a centinaia zagaglie, arponi, propulsori, bastoni forati, punteruoli incisi e scolpiti con figure rappresentanti, nella maggior parte dei casi, animali. È possibile che tutte queste opere siano dettate da preoccupazioni di ordine magico: si poteva credere che una zagaglia adorna di renne colpisse la selvaggina meglio di un'altra. Ma è anche verosimile che l'artista abbia lavorato solo per il piacere, che l'arte sia passata dalla vita religiosa in quella quotidiana, senza alcuna netta demarcazione. Si trovano piccole lastre di pietra tenera, ossa di cui non si può determinare l'uso, coperta da incisioni di animali o di scene diverse". E più in generale nota anche che: "il disegno pittorico non è regolato da griglie preliminari ma, attinge a motivi che appartengono a un repertorio acquisito, consolidato, ed è libero nella composizione".

Come è noto l'invenzione della ceramica segna un momento decisivo della storia dell'uomo e dell'arte, più in generale. Il suo apparire si fa risalire al Neolitico contestualmente ai progressi ottenuti in agricoltura che spinsero le popolazioni a fermarsi determinando il fenomeno conosciuto come sedentarizzazione. Malgrado la tecnica della cottura dell'argilla fosse già conosciuta, come testimoniano il ritrovamento di figurine votive in ceramica, il vasellame fu sviluppato solo in seguito perché è evidente quanto fosse ingombrante l'uso dei vasi per una società di cacciatori-raccoglitori in costante movimento.

Gli uomini del Neolitico, prima di mettere in moto gli elementi di una cultura materiale collegata ai nuovi bisogni collegati all'emergere di uno stile sedentario di vita, aveva già sviluppato una certa tecnica nell'intrecciare i giunchi e altre fibre vegetali per realizzare ceste e contenitori per raccogliere il cibo che risultassero sufficientemente leggeri e facili da trasportare, adatti cioè a un vita nomade. Si è ipotizzato che avessero imparato a pressare strati di argilla contro le pareti intrecciate delle ceste per renderle impermeabili; questa pratica sarebbe all'origine del disegno della decorazione impressa sulla superficie della ceramica che ha poi contrassegnato il vasellame lungo tutto il Neolitico. La decorazione impressa, oltre a ragioni funzionali come quelle di facilitare la presa o a ragioni legati alla produzione (dato che pare venissero appesi a corde per asciugarsi) potrebbe essere il frutto di una naturale predilezione per le forme della memoria. In questo senso anche gli uomini del Neolitico avrebbero dato continuità a quei segni provenienti da un passato a loro recente, quando i contenitori per il cibo non erano che il risultato dell'intreccio di giunchi o altre fasci di erbe. Così nella superficie della ceramica rimarrebbe impressa, insieme alla traccia di una nostalgia, anche il segno di una continuità rintracciabile in quei motivi che riemergono a tratti lungo tutta l'arco della storia figurativa dell'uomo. Perché siamo nel campo delle supposizioni, se una cosa è certa però è che il fenomeno della sedentarizzazione produsse una modificazione profonda dell'immaginario, capace di dare vita a una intensa produzione simbolica di cui una traccia importante, e misteriosa, è conservata appunto nella decorazione.

## IN THE BEGINNING

### Decoration is an instinct

The origins of decoration and the endless combinations, variations and repetitions of archetypal motifs throughout prehistory

There is a period in human history in which cultures are known by names derived from the decorations imprinted on their ceramic objects.

The "Pit-Comb Ware culture", for example, is the name conventionally used to identify a population of hunter-gatherers who inhabited a northern region encompassing parts of Europe and Asia so vast that it extended from the tundra of Finland to the mountains of Mongolia in a period of between four thousand and two thousand years before Christ.

I don't think it's altogether clear the link between this type of culture, which takes its name from the type of decoration imprinted on its ceramics by a comb-like tool, and the culture of the peoples who instead imprinted their ceramic vessels

using a cord. The “Corded Ware culture”, in fact, is a vast archeological horizon that characterizes the prehistory of the middle section northern Europe through the first three millennia of human history before the advent of Christ, from the end of the Stone Age to the appearance of the Bronze Age (between 3,200 and 1,800 BC to be precise).

More or less during the same millennia, the “Cardial Ware culture” had spread further south along the coasts of the Mediterranean. Their characteristic style was recognizable thanks to the marks left by the shell of a heart-shaped mollusk, a kind of clam that the Latins called *Cardium edulis* for its resemblance to the homonymous organ.

It seems that Neolithic peoples had worked out a way to vary the tools used in imprinting decorations in their pottery. They used sticks, bones, or even simply their own fingerprints. For this reason, we also speak of about a culture of imprinted ceramics in the most general sense.

And that’s not all. The expression “Linear Band Ware” was introduced in the nineteenth century to identify the earliest phase of the culture that originated in the most densely populated regions along the middle reaches of the Danube (which subsequently spread along other rivers in Europe, from the Rhine to the Vistula between 5,500 and 4,500 BC). It, too, is named for the decoration on its ceramics characterized by signs that cover the body of the vessels in imprinted or painted bands using many many variations, both minor and major, based on a single common theme.

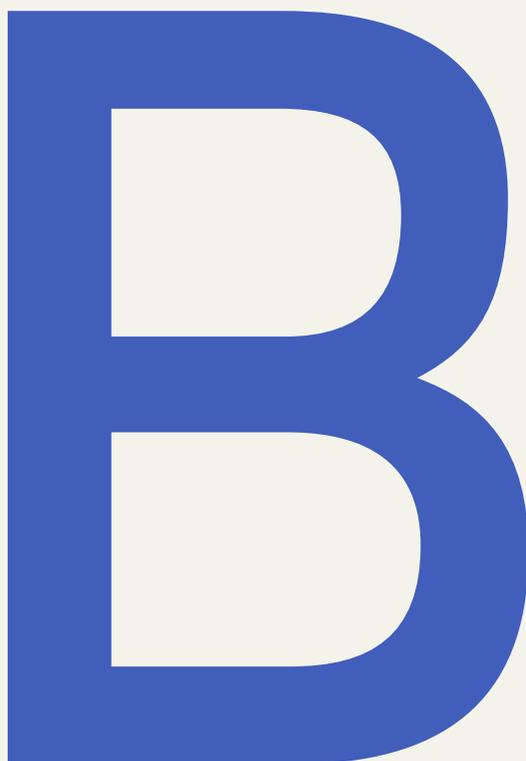
The list goes on. We should mention the “Stroke-ornamented ware culture” or the “Music-note or Notenkopf Pottery” of which it is a subsystem. Moving further east as well, it can be seen how also in Japan the culture of the Neolithic period refers to the decorations produced by cords of woven straw that were used to imprint small marks on the surface of their pottery, based on subtly elegant textures. Jomon, the name given to the period, means “marked with cords.”

What stands out, therefore, even to those who are not very well-versed in the events of prehistory, is that ancient humans were wholly accustomed to decoration. Their pottery was highly embellished with imprinted or engraved patterns and designs based on horizontal bands as well as metopes, chevrons, wolves’ teeth, spirals, checkerboards or many other motifs. Indeed, all available surfaces were viewed as possible canvases, starting with the body, then moving on to objects and even extending to the rock walls of caves. The meaning of this decorative exuberance can only be answered with assumptions, yet archeologists, while recognizing they don’t have the means to fully understand it, are doing their utmost to record these markings in their thousands of subtle differences and similarities, in the infinite multiplication of signs and motifs, in their variations and combinations, in the description of figures that are geometric, abstract or naturalistic. Such research vividly depicts the story of mankind’s instincts to fill up surfaces with signs.

In *Prehistoric Man*, André Leroi-Gourhan notes that “among the finds are hundreds of spears, harpoons, spear-throwers, pierced sticks and awls imprinted and carved with figures mostly representing animals. It is possible that all these works were dictated by the realm of magic: one could believe that a lance adorned with a reindeer would be better at striking its target than one that was unadorned. But it is also likely that the artist was working for the sheer pleasure, that art had passed from the sphere of religious life into the everyday, without any clear line of demarcation. Finds also include small slabs of soft stone, bones whose use cannot be determined and are covered by carvings of animals or various scenes”. And more generally, he notes that: “the pictorial design is not governed by preliminary grids but draws from a repertoire that had already been consolidated and was compositionally open.”

The invention of pottery marks a decisive moment in the history of humanity and, more generally, of art. Its appearance dates back to the Neolithic, concurrent with the progress made in agriculture that drove some populations to cease their nomadic lifestyle and establish permanent settlements. Although the technique of baking clay was already known, as evidenced by the discovery of votive statuettes in ceramics, pottery was only developed later; clearly, for a society of hunter-gatherers constantly on the move, the use of such vessels would have been extremely cumbersome.

Neolithic humans, before starting to piece together the elements of a material associated with the new needs stemming from the emergence of a sedentary lifestyle, had already developed a certain technique for weaving reeds and other plant fibers to make baskets and containers. Used to collect food, they were sufficiently light and easy to carry that they were suitable to a nomadic lifestyle. It was assumed that they had learned to press layers of clay against the woven walls of the baskets as waterproofing. This practice would be at the origin of the decorative designs imprinted on the ceramic surfaces that would characterize pottery throughout the Neolithic Era. The imprinted decorations, in addition to functional criteria such as ease of gripping or to issues related to production (they were presumably hung from strings to dry), could be the result of a natural preference for forms of memory. In this way, also the men of the Neolithic would have given continuity to the signs coming from their recent past when food containers were not simply the result of weaving together rushes or bundles of grass. Imprinted in the surface of the ceramics, therefore, along with traces of nostalgia, there is also the sign of continuity legible in the motifs that periodically emerge throughout the arc of our figurative history. Granted, we’re dealing with the realm of supposition, but one thing is certain: the phenomenon of settlement produced a fundamental change in imagery, profound enough to drive an intense production of symbols, an important portion of which can be found precisely in decoration.



## LA DECORAZIONE NELL'ERA DELLA MECCANIZZAZIONE

### La bellezza dell'infinitamente ripetuto

Nella tripartizione in base alla quale abbiamo abbozzato una periodizzazione dei sistemi decorativi (nel legame con l'incisione), la parte centrale è riservata al momento in cui si assiste alla meccanizzazione della decorazione per effetto dell'industrializzazione. È piuttosto evidente come la macchina si prestasse a riprodurre in serie sequenze di motivi decorativi che permisero di rivestire i nuovi prodotti industriali con immagini, pattern e decorazioni, in un proliferare di esempi e copie ripetibili all'infinito. Durante questa prima età dell'industria la decorazione è stata il sottofondo che, come un basso continuo, ha accompagnato la produzione riversando una massa di decorazioni sopra gli oggetti. Per limitarci all'ambito di un approccio oggettivo, finalizzato alla "concentrazione di luce", abbiamo messo al centro della nostra indagine il caso dell'incisione *guilloché* per come è stata adottata da due nomi che hanno fatto la storia delle decorazione nel mentre si dedicavano alle attività che li hanno resi famosi: Breguet e Fabergé.

## DECORATION IN THE ERA OF MECHANIZATION

### The beauty of endless repetition

In the tripartite division under which we have tried to address a periodization of decorative systems as related to engraving, the central part is reserved for the time when the mechanization of decoration as a result of industrialization takes place. It is fairly obvious how machines lend themselves to the serial reproduction of sequences of decorative motifs. This allowed the new products recently made available by industrial production with to be clad with images, patterns and decorations, in a proliferation of examples and endlessly repeatable copies. In fact, during this first industrial age, decoration was the background that, like a continuous bass, accompanied production by inundating it with a mass of any possible decorations applied to objects. To limit the scope to a more abstract and objective decorative approach aimed at the 'concentration of light', we focused our investigation on the case of *guilloché* engraving as it was adopted by two name who made history in terms of decoration while they devoted themselves to activities that made them well known: Breguet and Fabergé.

## L'arte dell'incisione guilloché e le funzioni espressive della ripetizione meccanica

Come si è detto, il caso centrale di questa indagine sulla decorazione è rappresentato dall'arte dell'incisione *guilloché* per la sua forma ibrida e il suo carattere sottilmente riconoscibile, tale da renderlo una categoria di decoro con le sue regole e *status*. Quando, verso la prima metà del Seicento, il gesto elementare di incidere la superficie metallica si meccanizza, e nasce l'arte dell'incisione *guilloché*, si produce un caso particolarissimo di ibrido decorativo: ibrido perché implica simultaneamente l'essere fatto a macchina e a mano. Probabilmente si deve a questo carattere la capacità di sopravvivere resistendo all'automatizzazione perché l'equilibrio impercettibile tra la regola e la sua deviazione è una formula difficile da riprodurre. Risiederebbe proprio in questo sottile equilibrio il segno della presenza dell'artigiano. Un equilibrio difficile da automatizzare poiché la mano dell'uomo contempla l'errore nel *pattern* trasformando l'imperfezione in un valore. Curiosamente l'apparire dell'arte dell'incisione *guilloché* sancisce per la prima volta la decorazione come mestiere. La figura del maestro *guillocheur* risulta infatti il primo caso di professionista che pratica un mestiere creativo al di fuori dal carattere aulico che investe l'artista; in un certo qual senso risulta un predecessore del designer in quanto figura professionale. Cos'è il *guilloché*? Si potrebbe dire che, grazie alle potenzialità offerte dalla ripetizione meccanica, l'arte del *guilloché* consiste in una sequenza potenzialmente infinita di minime incisioni lungo una superficie.

È quindi la ripetizione la cifra del decoro *guilloché* tanto che, nell'infinito numero di sequenze riprodotte minuziosamente, il disegno si sfuma in una texture e, i riferimenti di matrice naturalistica (il chicco di riso, il grano d'orzo, l'intreccio di vimini, il raggio di sole), si sfumano in un segno astratto dove la figura si perde nello sfondo. Quando il maestro *guillocheur* interviene graffiando la superficie liscia, il risultato è frutto di un minuzioso esercizio di perfezionismo che acquista bellezza proprio dal fatto di essere intrinsecamente impreciso. Come afferma il maestro *guillocheur*, (di cui riportiamo l'intervista a pag. 109), la bellezza si misura nel labilissimo confine con l'imperfezione. O meglio nel giusto imponderabile e irriproducibile equilibrio tra la perfezione e la sua minima negazione. Qualcosa di talmente indefinibile (appena prima di diventare difetto) che solo la mano dell'uomo sembrerebbe essere in grado di produrre. In questo sottilissimo margine si gioca il confronto con la macchina ed è forse proprio questo carattere a decretare l'appartenenza del *guilloché* al mondo del lusso, dato che ogni oggetto risulta a suo modo unico grazie alle sottili differenze che segnano la trama di minuscole incisioni che non potrà mai essere riprodotta una identica all'altra. In questa direzione (quella dell'unicità), una storia a parte meriterebbe l'impiego della decorazione *guilloché* in funzione anticontraffazione, dove la complessità è usata per protezione. Il carattere di unicità, unito alla possibilità di moltiplicare la complessità del disegno *guilloché* fino a renderlo irripetibile, ha aperto infatti la strada a un diverso filone legato all'uso di questa tecnica quale deterrente alla falsificazione. Una qualità emersa non

appena l'arte dell'incisione *guilloché* si è combinata con la stampa. Dal *Penny Black*, il primo francobollo della storia, emesso in Gran Bretagna nel 1840, fino alle più recenti emissioni di banconote, il disegno *guilloché* continua a conservare questa funzione unendosi a tecnologie di stampa sempre più sofisticate.

## Breguet e l'uso comunicativo della decorazione guilloché

Fu Abraham-Louis Breguet, una delle figure leggendarie della storia dell'orologeria, a comprendere il potenziale comunicativo della decorazione *guilloché*. Probabilmente ne fu attratto quando s'imbatté negli effetti dinamici prodotti sulla superficie di alcuni mobili in legno durante un viaggio a Londra. A Breguet, che aveva aperto la sua *maison* a Parigi lungo il *Quai de l'horloge* nel 1775, tra le tante invenzioni e primati è riconosciuto anche quello di aver adottato l'incisione *guilloché* per gli sfondi dei quadranti dei suoi celebri orologi. Se ne serviva per disegnare una trama talmente sottile da attenuare i riflessi e rendere opaca la superficie, quasi circondandola di un alone diffuso. Questa qualità 'ovattata' di luce permise di migliorare la lettura delle lancette facendole risaltare sullo sfondo solcato da un reticolo di incisioni. Col tempo si definì un abaco di motivi che ancora oggi stabiliscono un classico dei sistemi di riferimento per la decorazione. Tra i decori più noti vi sono: il *clou de Paris*, il raggio di sole, i chicchi d'orzo, le onde, il vecchio paniere, la scacchiera, la decorazione fiammata, il *glacier*, il *chevron*. Fu dunque la tecnica del *guilloché* a permettere a Breguet non solo di abbellire le superfici nascondendo i difetti della lavorazione del metallo, ma anche di

serializzare le operazioni di finitura. La possibilità di muovere le superfici incidendole con il *guilloché*, inoltre, si rivelò decisiva per chiarire il funzionamento della lettura del tempo non appena Breguet si inventò di suddividere il quadrante in una sequenza organizzata di sotto-quadranti, ciascuno dedicato alla lettura di un singolo fenomeno temporale: minuti, secondi, fasi lunari. In questo senso i diversi decori *guilloché* contribuiscono a costruire la gerarchia di lettura legato alla scansione del tempo.

## Fabergé e l'uso del guilloché per far brillare il colore

La reputazione della *Maison Fabergé* si rispecchia nella complessa organizzazione dell'atelier di San Pietroburgo che riuniva oltre 500 dipendenti in una comunità di maestri artigiani esperti di ogni tipo di tecnica collegata alla gioielleria (argentieri, orefici, smaltatori, maestri *guillocheur*, intagliatori, doratori, incisori, meccanici di precisione,...). A partire da metà Ottocento, più che l'opera di un singolo (malgrado l'imprecindibile lavoro di Carl) Fabergé fu quindi una straordinaria fucina di saperi in grado di articolare un apparato decorativo capace di trasformare qualsiasi oggetto d'uso comune in gioiello. Il colore fu uno dei risultati più sofisticati raggiunti grazie alla tecnica di smaltatura che arrivava a comprendere fino a quattro stesure. La campitura di smalto implicava la preparazione del fondo con la tecnica del *guilloché* in modo da uniformare la superficie e renderla luccicante grazie alla miriade di minuscole incisioni su cui veniva steso lo smalto translucido, facendo riverberare la luce e brillare il colore.

## The art of guilloché and the expressive functions of mechanical repetition

As mentioned, a central case in our investigation of decoration is represented by the art of *guilloché* engraving. Due to its hybrid form and its subtly recognizable character, it has become a category of decoration unto itself with its own rules and status. When, toward the first half seventeenth century, the simple gesture of engraving metal surfaces was mechanized and the art of *guilloché* engraving was founded, it produced a unique hybridized decoration: hybrid in the sense that it involved being made simultaneously by machine and by hand. This is probably the trait that has enabled it to survive and, in a sense, resist automation; the highly subtle balance between respecting and deviating from the rules of a given pattern has always required great skill to reproduce. It is in this strange balance that the presence of the craftsman's hand can be recognised. This sign is difficult to automate since man, contemplating the error, cannot resist the temptation to leave traces of his fallible nature in the patterns — or perhaps, can simply not help but deviate (however imperceptibly) from the given rules. A curious fact is that the appearance of the art of *guilloché* engraving enshrines decoration as a profession for the first time. The master *guillocheur* is the first case of a professional practicing decoration outside the courtly role traditionally invested by artists. In a certain sense it is a predecessor to the professional figure of 'designer'. What is *guilloché*? You could say that thanks to the potential offered by mechanical reproduction, the art of *guilloché* consists of a

potentially infinite sequence of minimal engravings across a surface. The crucial element of *guilloché* decoration is, therefore, repetition. So much so, that in the infinite number of meticulously reproduced sequences the pattern fades away, becoming a texture. The original references to nature (rice, wheat and barley, nails, wicker, sunbeams) blend together creating abstract signs where the figure is lost in the background. When the master *guillocheur* intervenes, scratching the smooth surface, the result is the product of a meticulous exercise in perfectionism that acquires beauty stemming exactly from its inherently imprecise nature. As the master *guillocheur* attests, in the interview on page 117, its beauty is measured along the evanescent border with imperfection. Or rather, in the imponderable and irreproducible correct balance between perfection and its minimum denial. Something so indefinable (just before becoming defect), that only a human hand would seem able to produce it. And it is in this ultra-thin margin that the comparison with machines lies and that its place among the world's luxury items is guaranteed. Each object is unique due to the imperceptible variations marking the pattern of tiny incisions, which can never be reproduced identical to each other. In this direction, an entirely separate story could be written about the anti-counterfeiting features of *guilloché* decoration. Its unique character, combined with the ability to multiply the complexity of the *guilloché* pattern until it can't be repeated, has opened the way to a different use of this technique as a deterrent to forgery: a quality that emerged as soon as the art of *guilloché* engraving was combined with printing. From the first adhesive postage

stamp in history — the Penny Black, issued in Great Britain in 1840 — to the most innovative bank notes available today, *guilloché* patterning has maintained this function in conjunction with increasingly sophisticated printing technologies.

## Abraham-Louis Breguet and communicative use of guilloché

It was Abraham-Louis Breguet, one of the legendary figures in the history of watchmaking, to understand the communicative potential of *guilloché* decoration. He was probably attracted by it when he came across the dynamic effects produced on some details of wooden furniture on a trip to London. Breguet, who had opened his maison in Paris on Quai de l'Horloge in 1775, among his many inventions and awards, was also recognized for having adopted the *guilloché* engraving technique for the background of his famous watches. He used it to design a texture so subtle that it's dull surface mitigated the glare, almost surrounding the dial with a diffuse halo. The light's 'muffled' quality improved the legibility of the hands, making them stand out against the background, which was crisscrossed by a network of incisions. Over time he defined a series of motifs that are still today a classic among reference systems for decoration. The best known designs include: the clou de Paris, the pavé de Paris, the sunbeam, barley grains, waves, the old basket, the checkerboard, the blaze decoration, the glacier and the chevron. It was, therefore, the *guilloché* technique that allowed Breguet not only to beautify the surfaces by hiding the flaws of the metalworking, but also to serialize the

finishing operations. As well as the ability add movement the surfaces by engraving them with *guilloché*, it also proved decisive in clarifying the operation of reading the watch once Breguet had developed the idea of dividing the quadrant into an organized sequence of sub-quadrants, each dedicated to a single phenomenon of time: minutes, seconds, moon phases. In this sense the various *guilloché* patterns helped construct a hierarchy of legibility linked to the passing of time.

## Gustav Fabergé, and the use of guilloché to make colors shine

The reputation of the House of Fabergé is reflected in the complex organization of its workshops in St. Petersburg, Russia. Here, more than 500 employees were brought together in a community of experienced master craftsmen representing the full range of techniques associated with jewelry: silversmiths, goldsmiths, enamellers, *guillocheur* masters, woodcarvers, gilders, engravers, precision mechanics, etc. From the mid nineteenth century, therefore, more than the work of a single person (despite the inescapable presence of Carl), Fabergé was an extraordinary melting pot of knowledge able to articulate a formal language that could transform any common utilitarian object into a piece of jewelry. Color was one of their most sophisticated accomplishments thanks to a painstaking enameling technique that could require up to four coats. These fields of color entailed preparing the surface using the *guilloché* technique in order to smooth it out and make it shiny. The myriad of tiny incisions acted as the base for the translucent enamel causing light to reverberate and colors to shine.



## L'ETÀ MODERNA

### La decorazione, concetto anti-moderno sospeso tra 'delitto' e 'necessità'

È innegabile che la modernità ci abbia trasmesso una certa diffidenza per la decorazione, la stessa che si racchiude nell'invettiva *Ornamento e delitto* del celebre scritto di Adolf Loos che ha segnato uno dei dogmi del Movimento Moderno intorno al 1908.

Se la decorazione è stata estromessa in quanto elemento incoerente, estraneo all'estetica moderna fino al punto di essere equiparato a un "delitto", è bene ricordare però che l'insofferenza di Loos si rivolge a una proliferazione decorativa divenuta espressione claustrofobica, rigida, ossessiva, chiusa e definitiva.

La stessa che costringe il "povero ricco" a coordinarsi con la tappezzeria e a rinunciare alla libertà di indossare pantofole che non siano omologate con il resto dell'arredamento.

A me pare che fu una reazione analoga (anche se di segno completamente opposto) verso uno stesso tipo di rigore percepito come una costrizione - (quel tipo di rigore che tende a escludere tutto ciò che non è conforme alla regola che si è dati) - ad aver spinto i giovani architetti e designer post-moderni a trovare nel libero fluire della decorazione un antidoto a un eccesso di razionalità proprio nel momento in cui, per la sua assenza di vita e l'incapacità di ammettere la fragilità del mondo contemporaneo, la modernità sembrava aver imboccato una strada senza via d'uscita. Nella post-modernità la decorazione si racconta come un gesto istintivo, emotivo, interiore, quasi automatico, concepito come "un'opera continua, senza fine e senza giustificazione", "un libero movimento del pensiero", una "specie di ginnastica del disegno" come riporta il manifesto di Alchimia nel 1985.

Se la decorazione assunse un ruolo polemico, in chiave anti-funzionalista, lo fece - come scrive Alessandro Mendini in un articolo intitolato *Uomo decorativo e alfabeti visivi* del 1986 - per descrivere tutto il "disagio verso la razionalità, i cui modelli risolutivi ci hanno troppo deluso".

Indubbiamente questo tipo di bisogno decorativo legato alla rivendicazione di una funzione emozionale, simbolica e rituale non è parte del linguaggio moderno (almeno quello degli inizi, militante, pioniere, 'contro') che si è costruito invece su un bisogno di chiarezza logica: logica di costruzione, di concezione, d'uso. Poiché in quel momento gli oggetti avevano bisogno di parlare una lingua franca da condividere, malgrado le barriere di tempo e di spazio, in quanto universali e standardizzati. Quella stessa chiarezza logica richiedeva uno sforzo di oggettivazione tale da tagliar fuori la soggettività dell'autore, e le sue emozioni. In questa doppia lettura, claustrofobica, sentimentale oppure liberatoria, narrativa colpisce la posizione di Le Corbusier, che verso la decorazione mostra un atteggiamento sottilmente ondivago.

Se da un lato col titolo *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, dedica un'intera trattazione al tema immergendosi nella ricerca della sua essenza più contemporanea, dall'altro non esita a definirla “bailamme sentimentale e decorativo”, e a guardarla come a un “elemento inconciliabile col sistema dello spirito contemporaneo”.

Nello stesso tempo però, non rinuncia a riconoscere il suo essere necessario quando afferma: “un oggetto d'uso dovrebbe essere decorato; come nostro compagno nella fortuna e nell'avversità dovrebbe avere un'anima. Insieme, le anime degli oggetti che sono stati decorati creano un'atmosfera di calore che illumina il nostro destino infelice”.

Se è il carattere consolatorio, arbitrario, sentimentale, rivolto al passato, a essere inconciliabile con uno spirito nuovo, nello stesso tempo - per la cesura profonda che “divide la nuova società meccanizzata” da tutto quello che la precede - Le Corbusier riconosce il bisogno di nuovi modi espressivi che implicino una lettura oggettiva, logica, razionale in cui entrano in gioco tutte le qualità dell'oggetto.

È lo stesso spirito libero, risoluto, pieno di temperamento pronto a sovvertire le regole e a cambiare i punti di vista che gli fa affermare, per esempio, “non c'è nessuna ragione perché il legno rimanga la materia prima del mobile”.

Nel suo pensiero la decorazione sembrerebbe un'attitudine inscritta nella cultura dell'uomo, che non ha niente a che vedere con la gradevolezza o l'approvazione sociale, ma rivela qualcosa di più profondo che probabilmente affonda le radici nella sua formazione perché mi piace ricordare che le Corbusier studiò da incisore cesellatore. Un tipo di educazione che deve avere influenzato profondamente il suo pensiero, a tal punto da portarlo ad affermare con la chiarezza di una sentenza: “*le décor est nécessaire à notre existence*”.

## La decorazione quale messa in scena della bellezza della materia

La tradizione moderna, dunque, oltre a consegnarci una certa diffidenza per la decorazione - insofferente della sua arbitrarietà - ha cercato di collegarla all'espressione di una bellezza intrinseca della materia, ossia alla messa in scena di un dispositivo logico che mettesse in luce la ‘sincerità espressiva’ dei materiali, chiamata così con un'accezione quasi morale per mettere in chiaro la sottile falsità che implica la decorazione come sovrapposizione di un segno sopra un elemento già di per sé stesso espressivo.

È stato quest'insieme di valutazioni il punto di partenza per individuare quei segni che fossero rivelatori dell'aspirazione dei maestri moderni a produrre un'idea di decorazione di tipo oggettivo, processuale o organica nel senso che nascesse spontaneamente da un processo legato alle ragioni della materia. In base a questa logica sono ammessi solo i segni che recano traccia del percorso di produzione, che hanno un valore tattile, percettivo, sensoriale perché afferiscono ai sensi più che alla memoria.

La selezione si è costruita, quindi, intorno a quegli autori moderni che hanno reso evidente questo tipo di approccio nel momento stesso in cui si è tradotto nella realtà della produzione, primo fra tutti, Adolf Loos proprio per la portata della sua invettiva.

### Adolf Loos: drinking set n.248 per J.&L. Lobmeyr

Nel servizio da tavola di bottiglie e bicchieri (*Drinking Set n.248*) che il maestro viennese

progettò per il celebre *American Bar* in *Kärntner Strasse*, il disegno nasce in stretta collaborazione con la famiglia di vetrai viennesi titolari della bottega J.&L. Lobmeyr. Per le bottiglie e i bicchieri del suo bar, Loos concepisce una decorazione che mostra di essere la quintessenza del dispositivo “concentratore di luce” imprimendo una texture a testa di diamante capace di moltiplicare all'infinito i riflessi di luce impigionata all'interno della miriade di minuscoli tagli in cui è incisa la superficie di vetro: un'esperienza decorativa ed estetica destinata a ripetersi ogni volta diversa in funzione del colore e della densità del liquido versato all'interno.

## Charle e Ray Eames e Tapio Wirkkala. La sperimentazione con il compensato confluita in un'idea di ritmo

Quando l'industria ha incominciato a produrre nuovi materiali - appunto - ‘industriali’, gli architetti e i designer si sono misurati nella produzione di un'estetica nuova che avesse origine dalle macchine e dalle nuove tecniche di produzione. È ampiamente riconosciuto il contributo degli Eames che, nella ricerca di un sistema industriale per la produzione di massa di mobili, misero in scena le potenzialità espressive degli elementi funzionali come accade nella decorazione “a bolli” (*dimple pattern*) del sistema di mobili che disegnarono per la divisione compensato di Evas nel 1946 (i *Case Goods* poi confluiti nel sistema *Storage Unit* di Herman Miller). Il disegno “a bolli” in rilievo si comporta da nervatura per irrigidire il sottilissimo foglio di compensato: uno dei principali materiali industriali su cui si è costruita l'estetica

moderna. Lo stesso compensato è al centro di una vera e propria fascinazione da parte di Tapio Wirkkala, che ne fa il cuore della sua ricerca espressiva quando per la prima volta entra in contatto con i Soinne, una famiglia di costruttori di eliche per aeroplani agli inizi degli anni Quaranta del secolo scorso. Era stato quest'incontro a consentire a Wirkkala di indagare le qualità plastiche di un prodotto industriale come il multistrato, impiegato in aviazione e percepito come espressione della modernità più avanzata grazie all'associazione con l'idea dinamica implicita nell'uso in campo aeronautico. Fu nel corso degli anni successivi, ogni qual volta gli fu richiesto di disegnare oggetti, che Wirkkala poté trasferire nella realtà di un prodotto la sua sperimentazione con il compensato multistrato; un tipo di ricerca che aveva messo al centro del suo lavoro attratto dalle qualità plastiche svelate da un semplice taglio in un foglio di compensato. Wirkkala diede a questo corpo di indagine il nome di *Rhythmic Plywood*, ritenendo che la decorazione potesse nascere naturalmente dalla tecnica di produzione con il risultato di ottenere decori tutti diversi tra loro. In questo modo l'autorialità del designer si concentrava tutta a monte del risultato, nel mettere a punto un processo di lavorazione capace di svelare e mettere in scena la bellezza della materia e il suo potenziale decorativo. Nel caso dei tavoli disegnati per Asko Oy, la fresatura della superficie secondo un disegno che ricorda una foglia interviene "per levare" a far emergere l'intima bellezza degli strati di legno di cui è fatto il piano del tavolo. Dal momento che apperpe una vera e propria invenzione, Asko ne brevettò il sistema facendosi riconoscere la proprietà intellettuale dell'idea.

## Gio Ponti e l'esaltazione dei valori plastici delle superfici

Gio Ponti ebbe un ruolo chiave non solo per la chiarezza del suo pensiero ma anche per il suo ruolo di mediatore tra architettura e mondo industriale, tra produzione e design. Per liberare il potenziale espressivo della sua architettura, Ponti non esita a mettere in pratica ogni forma di collaborazione possibile con l'industria a partire dalla scala minuta del disegno della piastrella. È come se si fosse disposto a operare una revisione degli elementi della costruzione alla luce delle possibilità offerte dalla produzione di serie. L'elenco delle collaborazioni di Ponti è vastissimo, a partire da quella con Olivari per il disegno delle maniglie, per non citare i serramenti in alluminio, i rivestimenti per Ceramica Joo, i pannelli in simil-legno per Saffa, e moltissime altre collaborazioni fruttuose. L'attivismo pontiano si accompagna a una visione positiva e contagiosa di quelli che identificò essere i "valori di superficie", una visione che affidò alle pagine di *Domus* – (n. 328, 1957) – in un famoso articolo intitolato *Un rivestimento per l'architettura*, dove scrisse: "Questi rivestimenti, vecchi e nuovi, ora vanno "muovendosi", vanno cioè muovendo con rilievi la superficie che essi rappresentano. Movendo la superficie "a diamante", tanto per cominciare, e con altre forme – come in questi rivestimenti in ceramica – il rivestimento acquista (e fa acquistare all'architettura) nuovi valori – valori plastici sotto il cielo, sotto il sole, nelle luci notturne, brillando e mutando d'aspetto col volgere delle ombre (e s'aggiunga a questo il colore, che nella ceramica ha tutte le possibilità)... L'architettura in quanto arte è illusiva, come tutte le arti; non si può

credere come questi rivestimenti, se usati con criterio, rechino ai volumi leggerezza e grazia, e riflessi di luce e di cielo".

## Luigi Caccia Dominioni: l'invenzione del bugnato prefabbricato colorato

Quando Luigi Caccia Dominioni, elegantissimo architetto milanese, si dedica al disegnare gli edifici del nuovo Campus del Politecnico di Milano lungo via Golgi, si industria per realizzare una versione contemporanea di un elemento classico della tradizione italiana: il rivestimento a "bugnato". Si inventa così uno speciale tipo di pannello decorativo a bugnato in cemento fibro-rinforzato color antracite prefabbricato. Lo stesso tipo di decorazione Caccia l'adotta per i supermercati Esselunga da realizzare nella periferia di Milano per il committente e amico Caprotti per cui sceglie però un più vivace color melanzana, decidendo anche di aumentare la dimensione della bugna. L'effetto scultoreo e la qualità luministica di questo rivestimento ottenuto da un impasto di calcestruzzo leggero additivato con resina rinforzata con fibra di vetro (GRC) contribuisce a trasformare la tipologia anonima del centro commerciale nell'immagine di un palazzo, capace di istituire con la propria presenza, e colore: un segno di riconoscimento per i nuovi quartieri in cerca di identità urbana.

## Carlo Scarpa: la ricerca di un principio organico interno alla decorazione

Nel lavoro di Carlo Scarpa si può dire che la ricerca con il vetro sia la chiave che introduce alla sua architettura. Quando

Carlo Scarpa inizia la collaborazione con i maestri vetrai muranesi è ancora studente dell'Accademia di Belle Arti; è appena diplomato quando è chiamato a occuparsi del disegno dei vasi per Cappellin. È durante questo apprendistato, a stretto contatto con i maestri vetrai, accanto ai quali spende ore e ore in fornace, che Scarpa avvia la sua personale sperimentazione con tecniche perdute e ne indaga l'attualità per inventare nuove espressioni. È con quest'attitudine che Scarpa rinnova il catalogo della vetreria veneziana, inventando nuove soluzioni e sperimentando antiche tecniche in chiave moderna. Lo fa attraverso una produzione chiara, elegante, dalle forme semplici e dalla geometria purista come se avesse bisogno di questa chiarezza per liberare la potenza espressiva del vetro. Esemplare in questo senso la sua produzione per Venini dove la semplicità della forma proietta la sofisticazione raggiunta nella lavorazione del vetro a risultati di grande bellezza che superano il dogma del vetro lucido intrinseco alla tradizione vetraria veneziana. Nel 1940, alla VII Triennale, Scarpa presenta per Venini i *Vetri Incisi*, vasi percorsi da incisioni a motivi geometrici per i quali si affida alle mani esperte dell'incisore boemo Franz Pelzel. Incisioni che ricordano i motivi *guilloché* per la loro funzione di catturare la luce nel contrasto tra superfici lucide e opache.

Nei vasi *a battuto*, invece, Scarpa reinventa una tecnica emersa agli inizi del Novecento in Francia per ottenere una superficie ruvida, sfaccettata, in un certo qual senso organica. Per effetto di una serie omogenea di molature la superficie acquista, infatti, una certa irregolarità che sembra alludere a riferimenti presenti in natura (la pelle di un rettile, la corteccia di un albero) quasi

cercasse di attenuare l'impatto di luce per trattenerla intorno al corpo del vaso in pieno contrasto con la tradizione veneziana che tendeva a non derogare dal vetro tirato a lucido dalla fiamma, considerata un punto fermo, intoccabile. Nei vasi *a battuto* le facce opache della miriade di sfaccettature sembrano ammantare di un chiarore diffuso il vaso come un'emissione che proviene dal cuore stesso della massa vetrosa. Con la stessa chiarezza di visione Scarpa coltivò un'idea di decorazione che percorre le tracce di un pensiero organico come nella serie dei vetri *Sommersi* che prevedono l'inclusione di strati diversi predisposti per rilasciare effetti decorativi sempre nuovi grazie all'inclusione di bolle d'aria o foglie d'oro. I velari di bollicine o la dispersione nel vetro dei frammenti prodotti dalla lacerazione delle foglie d'oro sono tra gli effetti più spettacolari di quest'idea organica di decorazione che si concentra sul processo per moltiplicare gli effetti di variazioni nella ripetizione. Lo stesso principio di variazione nella ripetizione guida l'utilizzo delle murrine che Scarpa individua quali cellule costitutive del tessuto decorativo recuperando una tecnica antica dimenticata.

## THE MODERN ERA

### Decoration as an anti-modern concept suspended between 'crime' and 'necessity'

It is undeniable that modernity has instilled in us a certain distrust of decoration. Testimony is evident in the invective contained in the very title of Adolf Loos's famous paper, *Ornament and Crime*, in which he set forth one of the tenets of the Modern Movement around 1908.

Although decoration had been purged as being an element inconsistent and alien to the aesthetics of modernism to the point of being equated to a "crime", it is equally important to remember that Loos's intolerance took issue with the decorative proliferation that had become a claustrophobic expression: rigid, obsessive, closed and definitive. The same dogma that forced "poor rich men" to coordinate their wardrobes with the wallpaper and to give up the freedom of wearing slippers that didn't conform to the rest of the decor.

It seems to me that there was an analogous reaction (though in the opposite direction) against a similar kind of rigor perceived as a constraint that drove young post-modern architects and designers to find in the free flow of decoration an antidote to the excessive rationality experienced as a dead-end street due to its lifelessness and incapacity to accommodate the fragility of the contemporary world. In post-modernism, decoration is an instinctive, emotional, internal, almost automatic gesture conceived as "a continuous endeavor without end and without justification," "a freedom of thought", "a kind of design gymnastics" as expressed in Alchimia's 1985 manifesto. If decoration took on a polemical role in an anti-functional sense, it did so to describe the full spectrum of "uneasiness with rationality, whose models of resolution had so disappointed us" as Alessandro Mendini wrote in an article titled *Decorative Man and visual alphabets*, published by the German magazine *Bauwelt* in 1986.

Undoubtedly, this kind of decorative ambition, with its associated claim to function on emotional, symbolic and ritualistic levels is certainly not part of Modernist language (at least not in its militant, pioneering, "counter" early days), which instead was built on a need for clear logic: of construction, of design, of use. It was a time when objects needed to speak a lingua franca, despite the barriers of time and space, because they were universal and standardized. That same logical clarity required an effort of objectification strong enough to remove the designers' own subjectivity, and their emotions.

In this dual interpretation— on side claustrophobic and sentimental, liberating and narrative on the other — it looks to me to recognise in Le Corbusier himself, a subtly wavering stance regarding decoration. While on one hand, in *L'Art décoratif d'aujourd'hui* he devoted an entire treatise to the subject immersing himself in the pursuit of its most contemporary essence, on the other hand he does not hesitate to call it "sentimental and decorative bedlam," and to look on it as an "element

incompatible with the system of the contemporary spirit.” At the same time, he does not refuse recognizing its being necessary when he says: “a utilitarian object should be decorated; as our partner in luck and adversity it should have a soul. Together, the souls of objects that have been decorated create an atmosphere of warmth that illuminates our unhappy fate.”

If it is the comforting, arbitrary, sentimental character looking back to the past that is incompatible with a new spirit, at the same time, in the deep schism “separating the new mechanized society” from all that preceded it, he recognizes the need for new modes of expression that imply an objective, logical and rational interpretation where all the qualities of an object come into play. It is this same free and resolute spirit, full of temperament ready to subvert the rules and change viewpoints that led him to say, for example, “there is no reason why wood must remain the raw material of furniture”. To his understanding, decoration appears to be a predisposition inscribed in human culture that has nothing to do with pleasantness or social approval, but reveals something deeper that probably has its roots in his training. It's worth mentioning that Corbusier studied watch face enamelling and engraving. A type of education that must have deeply influenced his way of thinking, to the point of bringing him to affirm: “le décor est nécessaire à notre existence”.

## Adolf Loos: drinking set n.248 for J. & L. Lobmeyr

In the bottles and glasses (Drinking set no. 248) that the Viennese master designed for the famous American Bar in Kärntner Strasse, the project was developed in close collaboration with the family-owned glassworks of J. & L. Lobmeyr in Vienna. For the bottles and glasses of this bar, Loos conceived a decoration that proved to be the quintessence of “light concentrator” device, imprinting a diamond-head texture which multiplied the reflections of light captured within the myriad of tiny cuts engraved on the glass surface: a decorative and aesthetic experience that would repeat itself differently every time depending on the color and density of the liquid poured inside.

## Charles and Ray Eames and Tapio Wirkkala. Experiments in plywood merged with idea of rhythm

When industry began producing new materials (i.e. ‘industrial’), the architects and designers were challenged to produce a new aesthetic that originated in machinery and new production techniques. The contribution made by the Eameses is well known. In their search for an industrial system to mass-production furniture, they didn't neglect the expressive potential of functional elements such as the “dimple patterning” used in the Case Goods project they designed for the plywood division of Evas in 1946 (later merged with Herman Miller's *Storage Unit system*). The embossed “dimple” design effectively stiffens and strengthens the thin sheet of plywood: one of the industrial materials fundamental to

the modern aesthetic.

This same plywood is at the center of a true fascination for Tapio Wirkkala, who made it the heart of his expressive research when he first came into contact with the Soinnie family, manufacturers of airplane propellers in the early forties of last century. This meeting was to allow Wirkkala to investigate the plastic qualities of an industrial product like plywood, used in aviation and perceived to be an expression of the most highly-advanced aspects of modernity thanks to its association with the dynamic idea implicit in its use in aviation. Over the next several years, every time he was asked to design objects, Wirkkala was able to transfer into the reality of a product his experimentation with plywood. He had put this type of research at the center of his work because he was attracted to the plastic qualities revealed by a simple cut in a sheet of plywood. Wirkkala called this line of experimentation *Rhythmic Plywood*, believing that decoration could emerge naturally from the production technique itself, resulting in unique decorative effects every time. In this way, the all of the designer's input was concentrated in the phases leading up to the results by developing a manufacturing process capable of revealing and showcasing the beauty of the material and its decorative potential. In the case of the tables designed for Asko Oy, milling the surface in a pattern reminiscent of leaves intervenes “to lift” or bring out the inner beauty of the layers of wood comprising the table top. Since it turned out to be an actual invention, Asko patented the system, becoming the recognized intellectual property owner of the idea.

## Decoration as a showcase of the beauty of matter

Modern tradition, therefore, in addition to instilling in us a certain distrust for decoration — loathing its arbitrariness — tried to associate it to the expression of matter's intrinsic beauty. In other words, it strove to showcase a logical device that could shed light on the ‘expressive sincerity’ of materials, a phrase intoned with almost moral significance, perhaps to make clear the subtle falseness that implicates decoration as the mere superimposition of a sign on top of an item that is already expressive in and of itself. This series of analyses marked the starting point for identifying those signs that revealed the modern masters' underlying

aspirations in producing an idea of decoration that was objective, procedural and organic in the sense that it would spontaneously arise not so much from stirrings of the soul but rather from a process based on motives drawn from the matter itself. On this basis, our selection was restricted exclusively to signs that bear traces of this methodology, that have tactile, perceptual, sensorial values inasmuch as they pertain to the senses more than to memory. The selection, therefore, was built around those modern designers who made this type of approach clear in the very moment it was translated into the reality of production, first and foremost Adolf Loos, precisely for the extent and repercussions of his invective.

## Gio Ponti and the triumph of surfaces and plastic values

Gio Ponti played a key role, not only for the clarity of his thinking but also for his role as mediator between architecture and industry, between production and design. To liberate the expressive potential of his architecture, Ponti didn't hesitate to put into practice all possible forms of collaboration with industry, starting from the small scale of tile design. It was as if he had prepared himself to make revisions of some construction elements in light of the possibilities offered by mass production. The list of Ponti's collaborations is vast, from Olivari for the design of door handles, not to mention claddings with Ceramica Joo, wood-like panels with Saffa, and many other fruitful collaborations. The Pontian activism is accompanied by a positive and contagious vision of what he identified as the "surface values" to be activated through "architectural claddings". In the pages of *Domus*, he explained: "These claddings, both old and new, are now about "moving", that is, adding movement through relief patterns to the surfaces they represent. Moving the surface with a 'diamond' relief, for example, and with other forms — like in these ceramic tiles — the building's skin acquires (and makes the architecture itself acquires) new values — plastic values under the sky, in the sun, in the night lights, waiting glittering and changing with the passage of the shadows (and, to all this, color is added, too, with all the possibilities offered by ceramics) ... Architecture, being an art, is illusory, like all the arts; you cannot believe how these claddings, when used wisely, bestow lightness and grace on the volumes, and reflections of light and sky."

## Luigi Caccia Dominioni: the invention of prefabricated colored bugnato

When Luigi Caccia Dominioni, an elegant Milanese architect, dedicated himself to designing the buildings for the new campus of Milan's Polytechnic University in Via Golgi, he endeavored to create a contemporary version of a classic element of Italian tradition: the ashlar stone facing known as "bugnato". He invented a special kind of decorative panel in rusticated, fiber-reinforced, anthracite-colored concrete. This is the same type of decoration he adopted for the Esselunga supermarkets built on the outskirts of Milan for developer and friend Caprotti. In this case, however, he opted for a stronger aubergine color, also increasing the size of the relief pattern.

The sculptural effect and luminous quality of this cladding — obtained by mixing lightweight concrete and glass fiber-reinforced resin (GRC) — helped to transform the anonymous shopping center typology into the image of a palace, nearly a fortress, able to establish, through its presence and color, a landmark for the new neighborhoods that were in search of an urban identity.

## Carlo Scarpa: the search for an internal, organic principle for decoration

It can be said of Carlo Scarpa's work that his glassware research is the key leading to his architecture. When Carlo Scarpa began working with the Murano glass masters he was still student at the Academy of Fine Arts in Venice. He had just graduated when he was called to design vessels for Cappellin.

It is during this apprenticeship, working closely with the glass masters, spending hours and hours in front of the furnaces, Scarpa started his personal experimentation with long-forgotten techniques and investigated their relevance in order to invent new expressions. It is with this attitude that Scarpa renewed the catalog of Venetian glassware, inventing new solutions and experimenting with ancient techniques in a modern way. He does this through a body of work that is clear and elegant, with simple shapes derived from purist geometry as if he needed this clarity to liberate glass's expressive power. Exemplary in this sense is his work with Venini where the simplicity of the shapes propelled the sophistication achieved in glass working to new heights, resulting in objects of great beauty that went beyond the dogma of polished glass inherent in Venetian glass tradition. At the VII Triennale in 1940, Scarpa presented work done for Venini. The *Vetri Incisi* (engraved glassware), were vases decorated with geometric motifs which relied on the expert hands of Bohemian engraver Franz Pelzel. The patterns were reminiscent of *guilloché* engravings in that they captured light in the contrast between shiny and matt surfaces. In the *Battuto* glassware, Scarpa reinvented an early twentieth-century technique that had originally emerged in France to obtain a rough, faceted and, in a certain sense organic, surface. As a result of a uniform series of grindings, the surface acquires a certain irregularity which seems to allude to references found in nature: reptile skin, tree bark, etc. It is almost as if he were trying to soften the impact of light by keeping it near to the body of the vessel in stark contrast to Venetian tradition that tended

not to stray from the flame-polished finishes considered an immovable, untouchable tenet of their glassware. In the *Battuto* vases, the opaque quality of the myriad facets seems to cloak the vases in a suffused glow emanating from the very heart of the glassy mass.

With the same clarity of vision, Scarpa cultivated an idea of decoration that follows an organic line of thinking like in the series of *Submerged* glassware that included several layers that were prepared in order to unleash new decorative effects thanks to the inclusion of air bubbles or gold leaf. Veils of bubbles or torn fragments of gold leaf were dispersed in the glass itself creating among the most spectacular effects of this organic idea of decoration, which focused on the process of multiplying the effects of variations in repetition. This same principle of variation in repetition led to the use of *Murrine*, which Scarpa identified as cells that constitute the fabric of decoration.

guilloché



## Un artigiano in fabbrica

L'arte dell'incisione nelle parole di Riccardo Renzetti, maestro guillocheur

Fotografia di Bruno Pulici

### Guilloché, una tradizione di famiglia

L'arte dell'incisione *guilloché* è intimamente legata alla storia della mia famiglia. Tutto è cominciato con mio nonno, fiorentino e anarchico. Quando nell'estate del 1900 re Umberto I fu ucciso dall'anarchico Bresci, pensò bene di cambiare aria e di cercare riparo a Parigi. Dato che a Firenze faceva l'apprendista presso una delle più rinomate botteghe fiorentine di oreficeria, fu naturale per lui, una volta giunto a Parigi, cercare lavoro presso una bottega di gioielleria. Il caso volle che trovasse un impiego da Fabergé. Lì, si può dire che abbia imparato il meglio dell'arte del gioiello tra cui l'incisione *guilloché*. Fabergé faceva ampio uso di questa tecnica non solo per le uova, ma per la maggior parte delle sue celebri creazioni, perché serviva per impreziosire le superfici prima della smaltatura porcellanata ad alto fuoco. Quando mio nonno, dopo una decina d'anni di questa vita, decise di ritornare in Italia, si fermò a Milano. Qui aprì una bottega dove poté proseguire in piena autonomia il percorso di ricerca che aveva cominciato con Fabergé. Quella di mio nonno era la classica bottega artigiana dedicata alla gioielleria, all'argenteria e alla lavorazione dei metalli preziosi in generale. Disegnava e realizzava tutti quei tipi di oggetti di lusso che si usavano intorno agli anni Dieci e Venti del secolo scorso: trousse in oro inciso e smaltato, portasigarette, portacipria, accessori da toilette, scarpe con tacchi in oro... Divenne presto uno dei gioiellieri di riferimento della "Milano bene" che richiedeva le sue creazioni da sfoggiare alle prime della Scala o in occasioni importanti. Nel frattempo si sposò, mise al mondo cinque figli di cui solamente il primo, mio padre, continuò la tradizione di famiglia.

Insieme lavorarono tutta la vita (anche se col tempo mio padre dimostrò di essere meno creativo di mio nonno e più portato per gli aspetti tecnici). La bottega riforniva quella borghesia illuminata che amava circondarsi di oggetti ben fatti. La loro era una produzione molto versatile; se una signora, per esempio, voleva un tavolo con degli angolari in oro o in argento, piuttosto che in platino, loro erano in grado di realizzarli. Una libertà inventiva che mio padre e mio nonno hanno trasmesso anche a me, quando, giovane studente, mi sono disposto ad apprendere i segreti di questo mestiere.

### Definizione di guilloché e sue origini

Molto semplicemente il *guilloché* è un tipo di incisione. La grande differenza consiste nell'essere fatto a macchina (anche se con un tipo particolare di macchina 'manuale'), a differenza di tutti gli altri tipi di incisione che sono per tradizione fatti a mano.

Se l'incisione *tout court* si presta a un decoro più libero di impronta naturalistica, il *guilloché* è concepito per la ripetizione meccanica di un segno, (per quanto anch'esso possa essere 'mosso' per adattarsi a un pattern più fluido).

Riguardo all'origine, non sappiamo esattamente quando sia nata. Anche il nome è incerto. Esistono varie ipotesi, alcune riferiscono di un certo barone di *Guilloché*, altre indicano un verbo della lingua tedesca che sarebbe stato storpiato nel termine *guilloché*. Rimangono allo stato di ipotesi; per quanto mi riguarda non le ritengo neanche troppo credibili. Quello che è certo è che all'improvviso spunta all'interno di una *boite* di orologio incisa con decoro *guilloché* la firma dell'artigiano costruttore e l'indicazione di un anno: 1624. È la prima traccia della presenza della parola *guilloché*, per questo - per convenzione - si fa risalire la sua origine a questa data.

Di sicuro qualcuno avrà inventato la macchina prima di allora, possiamo quindi pensare che sia una tecnica molto precedente e che se ne sia perduta la storia.

Il momento di maggiore splendore fu raggiunto nel periodo *Art Nouveau*, quando fu portata alla ribalta dal genio di Fabergé che la utilizzò per le celeberrime uova. Cosa serve il *guilloché*? Serve per abbellire e nello stesso tempo per eliminare i difetti della materia. Se pensiamo come si lavorava nel passato, possiamo immaginare che un *boite* d'orologio fosse realizzata interamente a mano.

Si partiva da una fusione, poi si scaldava la lastra, si saldava il filetto, e infine si ripulivano le sbavature con una lima, con la carta smeriglio oppure con la pomice. Le operazioni di finitura e pulitura sono sempre state molto laboriose. Ecco che l'invenzione del *guilloché* ha permesso di semplificare notevolmente le fasi finali di lavorazione.

### Questioni tecniche nella continuità di un gesto

Sostanzialmente nella tecnica *guilloché* non c'è stata evoluzione da quando è apparsa per la prima volta fino a oggi. L'innovazione più importante si è verificata negli anni Venti del secolo scorso quando sono state inventate macchine che incidono lungo un asse, perché fino ad allora lavoravano soltanto sul 'rotondo', con andamento radiale.

L'evoluzione piuttosto si è avuta nei materiali degli utensili. Quando venne scoperto il carburo di tungsteno - più conosciuto come *widia* - si incominciarono a costruire punte per incidere in grado di sostituire l'acciaio dato che aveva il difetto di spuntarsi rapidamente. Avendo il *widia* una durezza simile a quella del diamante, esso ha allungato la vita delle punte, riducendo enormemente l'incidenza degli scarti. Ma i gesti sono gli stessi di quattrocento e più anni fa.

### Il mestiere di maestro guillocheur: l'uomo e la macchina

L'incisore *guillocheur* deve essere dotato di una notevole capacità tecnica, ma non è sufficiente. Chi intraprende la professione deve essere sensibile, e deve possedere quella certa predisposizione al "bello" che il più delle volte si accompagna a un carattere difficile.

Mi è sempre particolarmente piaciuta una frase de *Il Ritratto di Dorian Gray* in cui Oscar Wilde scrive: "Eletti sono coloro per i quali le cose belle non hanno altro significato che di pura bellezza".

Come si può immaginare quello del *guillocheur* è un lavoro che richiede un rapporto particolare con il tempo. In questo senso possiede delle affinità con la musica. Mi è capitato di ritrovare nello spartito di un compositore barocco - il *Canone in Re maggiore* di Johann Pachelbel - una curiosa identità con il movimento di base all'azione di un incisore *guilloché* sia per la posizione delle note sia per l'andamento spazio/tempo.

Per diventare un *guillocheur*, dunque, è necessario affrontare un apprendistato lunghissimo, che deve durare almeno cinque anni. Avere un carattere predisposto alla pazienza e alla precisione aiuta, dal momento che il maestro *guillocheur* deve essere in grado di esercitare una pressione costante sulle dita: una minima differenza produce una variazione nella ripetizione del pattern.

Quando lavoriamo un pezzo, pur usando una macchina, facciamo tutto a occhio, perché non possiamo contare né su riferimenti oleodinamici né di altro tipo. Tutto sta nella velocità con cui si fa scivolare avanti e indietro la *coulisse* ma - come dicevo - dal 1624 il concetto è il medesimo. I gesti sono gli stessi.

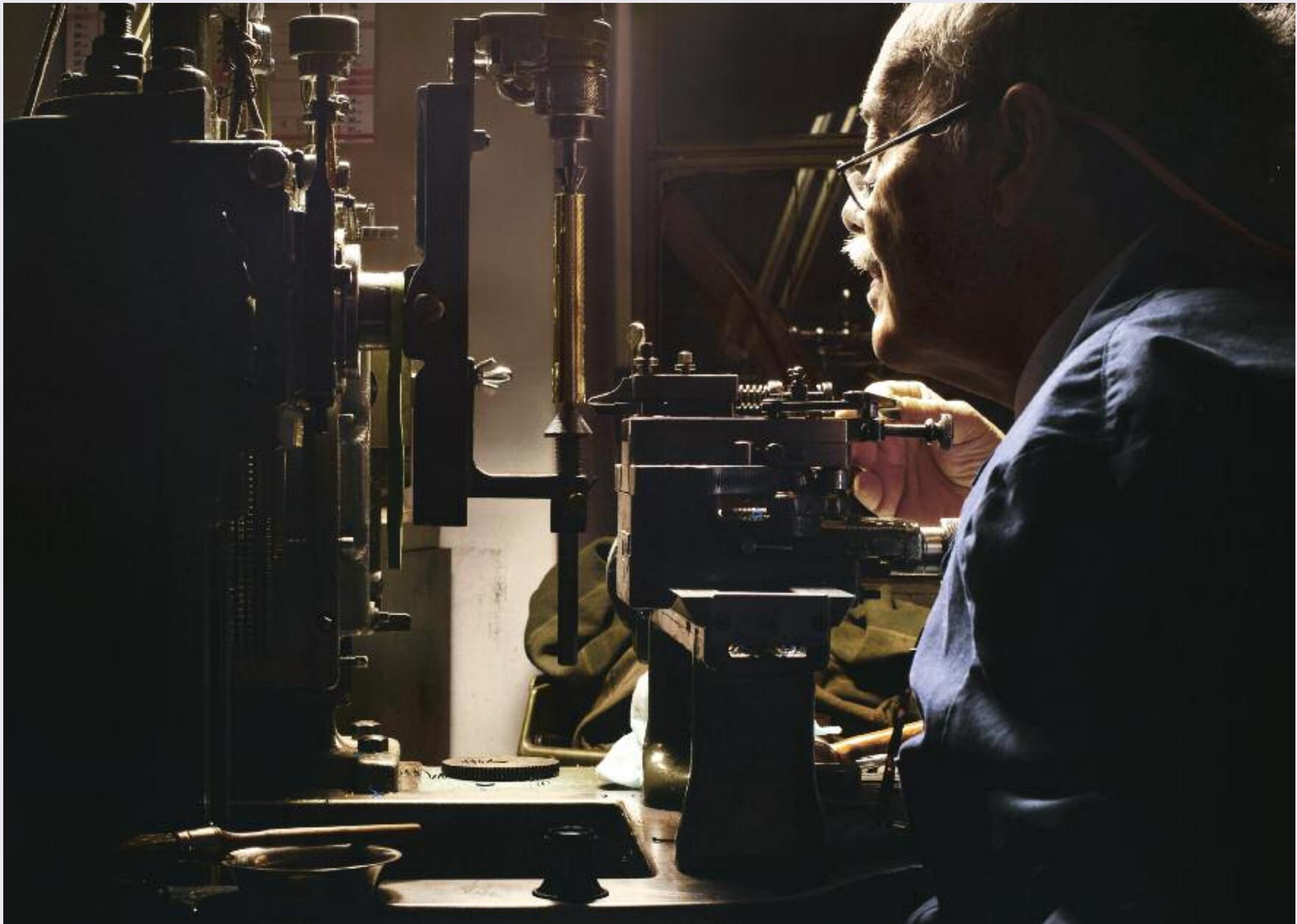
Col tempo si è tentato di introdurre forme di automatizzazione. A questo scopo sono state costruite macchine apposite che si sono rivelate però molto complicate da usare, oltre al fatto che richiedono inoltre enormi quantitativi di pezzi da lavorare per essere ammortizzate e quando si rompono è una tragedia; e questo per ottenere risultati nemmeno lontanamente paragonabili alla preziosità del lavoro fatto a mano.

Se si vogliono ottenere determinati tipi di incisione la mano dell'uomo è inimitabile. Le macchine possono essere utilizzate per soluzioni semplici. Una godronatura, una rigatura può essere fatta anche con una macchina semi automatica: la differenza però si nota a occhio nudo. Chiunque è in grado di vedere la differenza.

### L'impercettibile difettosità alla base dell'idea di bellezza

Se dovessi definire la preziosità del *guilloché*, risponderei che verte tutta intorno alla parola 'artigiano', e che risiede nell'idea stessa di 'fatto a mano' (per quanto con l'ausilio di una macchina).

Anche se osservassimo al microscopio *texture* realizzate da una stessa mano, vedremmo pezzi tutti differenti. Perché la mano è governata dalla mente che guida la pressione del dito. Esistono righe dove sono andato leggermente più



veloce oppure ho esercitato una forza leggermente maggiore oppure ho dovuto alzarmi e interrompere la sequenza di lavorazione.

Il tempo, l'umore, la forza ... sono molte le variabili che influenzano l'andamento del decoro. Si tratta di valori impercettibili. Questa diversità fa parte della sua preziosità. Potremmo dire che la bellezza sta nella deviazione della regola: sta nella sua impercettibile difettosità.

### Una storia privata tra artigianato e cultura umanistica

Per quanto fin da bambino mio padre mi spronasse a giocare con le macchine *guilloché* e avessi imparato i primi rudimenti osservandolo lavorare, alle scuole medie mi appassionai a tal punto alle materie umanistiche da insistere per continuare a studiare e iscrivermi al liceo classico. Mio padre e mio nonno non si opposero, a condizione però che continuassi a lavorare e dedicassi ogni momento libero a imparare il mestiere.

Di solito all'inizio dell'estate facevo il giro delle migliori botteghe di oreficeria e argenteria esperte nella costruzione di bracciali per orologio, per poi partire per la Svizzera. Frequentavo i più prestigiosi laboratori di orologeria: da Vacheron Constantin a Rolex. Di anno in anno mi feci così un'idea di cosa significasse lavorare una *boite* d'orologio, eseguire una decorazione a smalto *cloisonné* o montare un bracciale di tessuto *milanese*.

Mentre ero immerso in questo tipo di cultura artigiana, finii il liceo sentendomi sempre più attratto dallo studio dell'uomo e del suo ruolo nella società. Erano anni in cui le prime forme di robotizzazione avevano diffuso un certo disagio sociale e io stesso, provenendo da una famiglia di artigiani, comprendevo che il lavoro che mi aveva insegnato mio padre rischiava di estinguersi.

Quando fu il momento di scegliere l'università scoprii che era nata una nuova facoltà dedicata alla psicologia sociale. Decisi di iscrivermi perché capivo quanto fosse importante approfondire le contraddizioni tra le trasformazioni sociali in atto e gli strumenti manuali. Per la prima volta nella storia l'uomo era espropriato dalle sue facoltà creative e la sua attività era sostituita dalle macchine. Iniziai a lavorare a una tesi sulla costruzione di una società affidabile per l'uomo, che non lo "alienasse" cioè dalle sue capacità manuali.

Quando mi sono laureato, credo di essere stato il primo psicologo sociale in Italia. Dopo la laurea mi trasferii all'Università di San Diego, dove erano molto avanti in fatto di ricerca sociale e dove ebbi l'onore di assistere alle lezioni di Herbert Marcuse. Qui entrai a far parte di un gruppo di lavoro incaricato di studiare la reazione dell'uomo alla catena di montaggio, e fui inviato alla Ford, a Detroit, dove si produceva la Mustang al ritmo di una macchina ogni tre secondi, con turni di lavoro massacranti.

Mentre mi dedicavo allo studio di queste cose fui costretto a rientrare in Italia per il servizio militare. Una volta al termine, fui chiamato in Regione Lombardia, perché si era creato un certo interesse per la psicologia sociale. Le cose presero



presto una piega politica e incominciai a provare disagio e a sentire tutto questo come una costrizione. Fu allora che mio padre mi prese da parte e mi disse:

“Ho cercato di insegnarti tutto quello che sapevo. Sarò un semplice artigiano, però sono un uomo libero”.

Fu così che decisi di mettermi a lavorare con lui. Gli studi, malgrado tutto, però mi sono rimasti dentro. Penso siano serviti a darmi un'impronta e a fornirmi gli strumenti per affrontare la complessità e per interrogarmi costantemente sui mezzi e i procedimenti da usare. Il travaso, chiamiamolo così, tra questo tipo di cultura umanistica e il mestiere dell'artigiano magari non è diretto ma agisce nel profondo; è fondamentale per trasportare nel lavoro manuale, anche in una semplice incisione, una esigenza espressiva che traspare in una certa sensibilità della resa finale, in una certa morbidezza del modellato. Non si tratta di mera esecuzione. La maestria tecnica non è mai un'attività meccanica, perché rispecchia l'impegno e la passione personale immessi, ed espressi, nelle cose che si fanno.

L'artigiano, nel mio caso il maestro *guillocheur*, entra nella decorazione dandole un calore, una verità che la macchina da sola difficilmente è in grado di dare. Sono convinto però che questo sapere si possa cercare di travasare nell'industria e in questo senso la collaborazione con Olivari mi offre spunti di riflessione, perché mi obbliga a pensare a nuove forme di relazione tra la mentalità artigiana e le potenzialità dell'industria. Sono questi, in fondo, i motivi per cui ancora oggi mi dedico con passione a questa che considero un'arte con la speranza che sopravviva, trovando nelle nuove tecnologie un modo per rendere ancora più stretta la relazione con la materia e le sue possibilità di espressione.

## An artisan in factory

The art of engraving according to Riccardo Renzetti, master guillocheur

Photo by Bruno Pulici

### Guilloché, a family tradition

The art of *guilloché* engraving is closely connected to the history of my family. It all began with my grandfather, a Florentine anarchist. When in the summer of 1900 king Umberto I was slain by the anarchist Bresci, my granddad felt it would be wise to clear out and seek shelter in Paris. Since in Florence he had been apprenticed to one of the city's most renowned goldsmiths, when he got to Paris he naturally looked for work at a jeweller's and had the good fortune to find employment at Fabergé. There he was able to learn the very best art of jewellery, which included that of *guilloché* engraving. Fabergé made extensive use of this technique not only for its famous eggs, but for the majority of its most celebrated creations, because *guilloché* enriched their surfaces prior to the high-temperature firing of porcelain enamel. When my grandfather, after about ten years of that life, decided to return to Italy, he settled in Milan. Here he opened a shop and was able in complete independence to continue the work begun with Fabergé. My grandfather's shop was the classic artisan workshop, devoted to jewellery, silverware and the working of precious metals in general. Designing and making all the luxury articles that were fashionable around the 1910s and 20s, such as makeup sets in engraved and enamelled gold, cigarette cases, powder-cases, toiletries, gold-heeled shoes, he soon established himself as one of the jewellers most in demand among Milan's upper class, who sought his creations to flaunt at first nights at the Scala or on other important occasions. In the meantime he got married and produced five sons, of whom only the first, my father, carried on the family tradition.

Together they worked all their lives (although with time my father proved less creative than my grandfather and better inclined to the technical aspects of their trade). Their output was highly versatile. If a lady, for example, wanted a table with corners in gold or silver or platinum, the shop was always ready to oblige; with an inventive freedom that my father and grandfather passed down to me too when, as a young student, I set about learning the secrets of their trade.

### The definition of guilloché and its origins

Very simply, *guilloché* is a type of engraving. The big difference is in its being done by machine (although with a particular type of 'manual' machine), unlike all the other types of incision that are traditionally done by hand.



*Guilloché* is conceived for the mechanical repetition of a sign, whilst ordinary engraving lends itself to a freer, more naturalistic kind of decoration; and *guilloché*, too, can be moved and adapted to a more fluid pattern. As for its origins, we do not know exactly when *guilloché* engraving came into being. The origin of the name itself is uncertain. There are various hypotheses, some of them referring to a certain baron de *Guilloché*, others indicating a verb in the German language which would appear to have been misspelled as *guilloché*. They remain hypothetical, and as far as I am concerned I don't even consider them all that credible. What is certain is that all of a sudden, inside a watchcase with a *guilloché* decoration there appeared the signature of its maker and a specific date: 1624. This is the first trace of the word *guilloché* and for this reason its origin is conventionally dated from that year. It is certain however that someone had already invented the machine, and so it must have been much earlier and its history must have been lost. It is true however that it reached a peak of great splendour in the Art Nouveau period, when it was brought into the limelight by the genius of Fabergé who used it for the world-famous eggs.

What is guilloché used for? It serves to embellish and at the same time to eliminate material defects. Imagine how a watchcase in the past was made entirely by hand, starting from casting, heated metal and a heated thread, until finally the snaggings were cleaned up with a file, sandpaper or a pumice. The finishing and cleaning operations were always very laborious, so the invention of guilloché helped to simplify them considerably. We can say that guilloché embellishes the object by moving the surface and giving it a recognisable form, be it a sunray, a grain of rice or any other decorative device. And at the same time it gets rid of material defects.

#### Technical matters in the continuity of a gesture

Ever since it first appeared nothing has changed. In *guilloché* processing there has been no evolution. The most important innovation occurred in the 1920s, when machines were invented that incised along an axis whereas until then they had operated only on the round. In general however, there has been no evolution at all in the processing and its gestures. It was only quite recently that tungsten carbon, better known as *widia*, was discovered, thus providing engraving drill bits to replace rapid steel, which had the drawback of blunting rapidly. Since *widia* had a hardness similar to that of a diamond, it increased bit-life and enormously reduced the incidence of rejects. The artisan gestures, however, are the same as they were four hundred and more years ago.

#### The master guillocheur's craft: man and machine

The *guillocheur* engraver needs a lot of technical skill, but that is not enough. Anyone undertaking the profession must be sensitive and possess that certain

predisposition to “beauty”, which generally goes with a difficult character. I particularly like Oscar Wilde’s words in *The Picture of Dorian Gray*: “They are the elect to whom beautiful things mean only beauty”.

As you may imagine, it is a job that requires a special relationship with time and so it also has affinities with music. In the score of a baroque composer, for example, and specifically Johann Pachelbel’s Canon in D major, I happened to notice a curious identity with the movement underlying the action of a *guilloché* engraver, both in the position of the notes and in the space/time progression. In any case to become a *guillocheur* it is necessary first of all to undergo a very long apprenticeship, not less than five years. Furthermore one must be gifted with patience and precision. The *guillocheur* has to be able to exercise a constant pressure on the fingers: the slightest difference will produce a variation in the pattern repetition. When we work on a piece, even using a machine, we do everything by eye, because we cannot count either on oleodynamic or on any other types of reference. Everything depends on the speed at which the clamp containing the piece is made to slide back and forth. As I was saying, the concept hasn’t changed since 1624. The gestures are the same. The sensitivity of the eye, and the hand too. In the course of time attempts have been made to introduce forms of automation. And for this purpose special machines were made, but they proved very complicated to use, besides requiring enormous quantities of pieces to be processed before they can be amortised. When they break it’s a tragedy, and only to obtain results that are not even remotely comparable to the preciousness of handmade work. In this sense, there is no substitute for the human being. If certain types of incision are desired, the human hand is inimitable. Machines can be utilised for simple solutions. It is true, a knurl, or a scoring, can also be done with a semi-automatic machine. The difference however is visible to the naked eye. Anybody can see it.

### The imperceptible defectiveness of beauty

If I were asked to define the preciousness of *guilloché*, my answer would be that it hinges on the word ‘artisan’, and that it resides in the idea of ‘handmade’ itself (albeit with the help of a machine).

Even if we were to examine under a microscope the textures realised by the same hand, for example my engravings, we would see pieces that are all different, even if imperceptibly. Because the hand is governed by the mind that guides the pressure of the finger. There are lines where I have gone a little bit faster, or exerted a slightly stronger force, or where I have had to get up to interrupt a work sequence. Time, mood, strength... many such variables can influence the progress of the decoration. They are imperceptible values, but this diversity is part of its preciousness. We might say that beauty lies in deviation from the rule: in its imperceptible defectiveness.





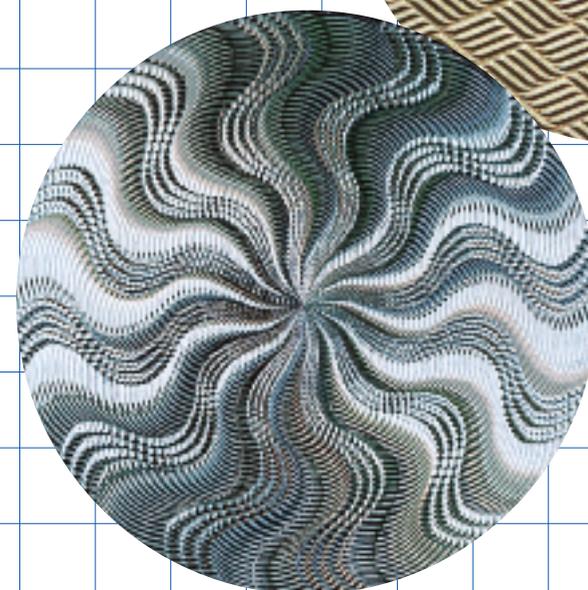
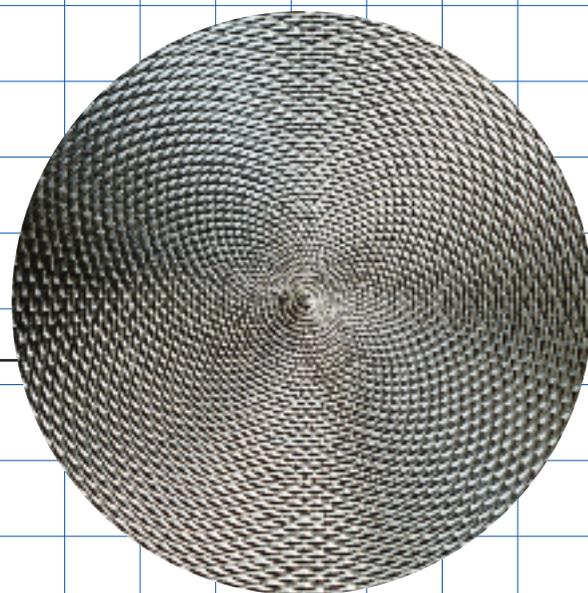
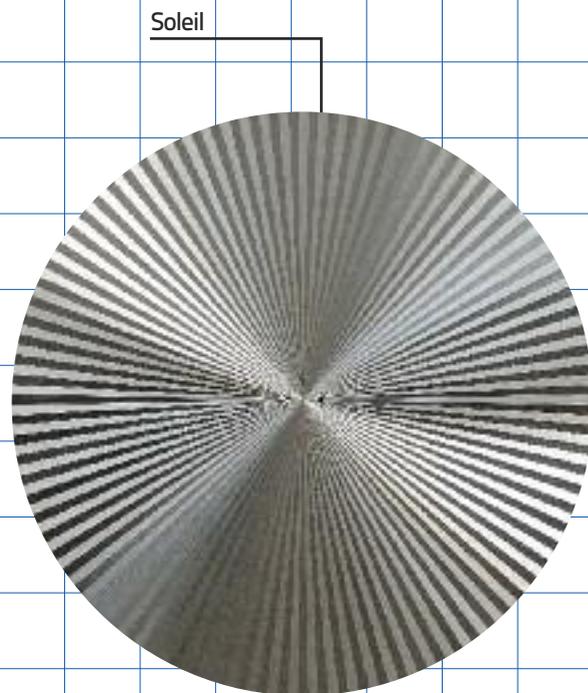
### A private story of craftsmanship and humanistic culture

Although from my childhood my father allowed me to play with the *guilloché* machines and I had learnt the rudiments by watching him at work, at school I liked to study Latin and Greek. But in the meantime I had acquired a good idea of what it meant to work on a watchcase, to execute a *cloisonné* enamel decoration or to mount a *Milanese* watchstrap. While I was immersed in this type of artisan culture, I finished high school and felt increasingly attracted by the study of man and his role in society. It was a time when the earliest forms of robotisation had begun to spread a certain social malaise and I, too, realised that the craft my father had taught me was liable to extinction. When the time came to choose a university I discovered that a new faculty had been established to teach social psychology. I decided to enrol there because I realised how important it was to study the contradictions between manual tools and ongoing social changes. For the first time in history man's creative faculties were being expropriated and his efforts usurped by machines. And so my degree thesis was about constructing a society which humanity could rely upon not to alienate it from its manual skills. When I graduated, I believe I was the first social psychologist in Italy. Then I moved to the University of San Diego, which was very advanced in social research and where I had the honour to attend the lectures of Herbert Marcuse. I joined a work group appointed to study human reactions man to the assembly line, and was sent to Ford in Detroit, where Mustangs were being churned out at the rate of one car every three seconds, with exhausting work shifts. However, while I was studying these issues I had to come home to do my military service. Back in Italy, I was summoned to the Regional Council, which had become interested in social psychology. However, things soon turned political, which made me feel constrained. It was then that my father told me: "I have tried to teach you all I know. I may be just a craftsman, but I am a free man". It was these words that convinced me to put his teaching into practice, and so I started working with him. My studies however, despite everything, were still very much in my mind and I think they helped to find the best way of tackling complexity and to question the means and procedures required. The decanting, so to speak, between this type of humanistic culture and craftsmanship may not be direct. But it acts in depth and is fundamental in giving manual work, even a simple engraving, an expressive capacity that can be seen in a certain ultimate sensitivity, in a certain softness of modelling. Technical mastery is never just mechanical, because it mirrors a personal commitment to the things made. The craftsman, in my case the master *guillocheur*, enters into decoration by giving it a warmth and a truthfulness which the machine is unlikely to do. I am convinced however that this wisdom can be decanted into industry, which is where my collaboration with Olivari offers me food for thought, obliging me to think of new connections between the artisan mentality and the potentialities of industry. These are basically the reasons why I am passionately devoted to this art, which I hope can survive by using new technologies to make relations with material and its scope for expression even closer.

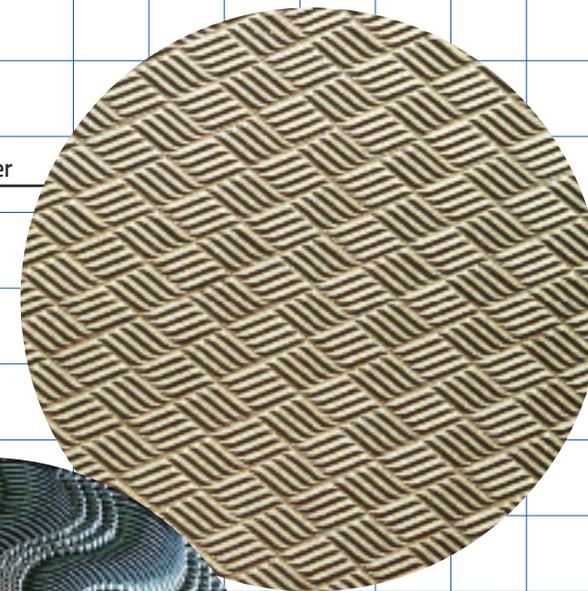
## Décors Guillochés: Guilloché Pattern Book

*Décors Guillochés*, con sede a Cernier, nel cantone svizzero di Neuchâtel, è tra i leader mondiali della lavorazione manuale *guilloché*. Fondata da René von Kaenel, Yann von Kaenel e Christiane Tripet, esprime oltre 40 anni di esperienza in questa tecnica. Ogni pezzo è un mondo a sé. Minuscole incisioni profonde da 3 a 4 centesimi di millimetro, si intrecciano e si sovrappongono moltiplicando il gioco di riflessioni. Nel corso degli anni *DécorsGuillochés SA* ha arricchito il suo archivio con nuovi motivi decorativi, sia d'ispirazione classica, sia di nuova concezione. Molti dei motivi presentati in queste pagine sono protetti ai sensi della legge sul diritto d'autore.

Based in Cernier, in the heart of the Neuchâtel canton, the company is a world leader in manual *guilloché* work. Founded by René von Kaenel, Yann von Kaenel and Christiane Tripet, it is backed by over 40 years of experience in this field. Each piece that leaves the workshop is a world in itself. Minute incisions, just 3 to 4 hundredths of a millimetre deep, intersect and overlap to multiply a subtle play of reflections. Over the years, *Décors Guillochés SA* has enriched its archives with different decorative motifs, both traditional and newly designed. Many of the patterns illustrated here are protected by copyright.

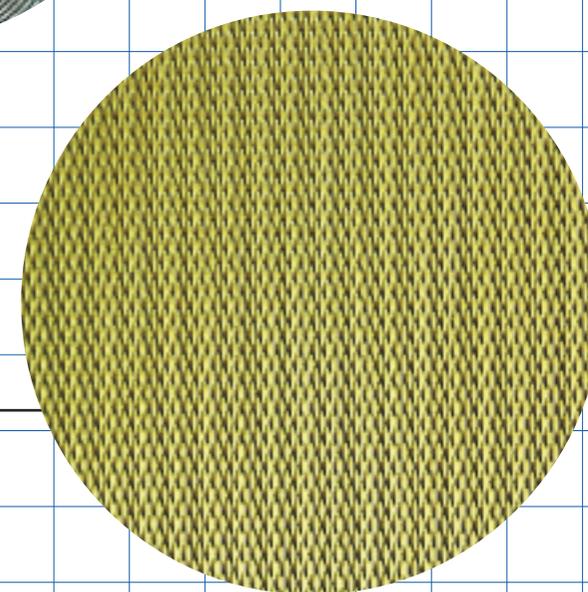


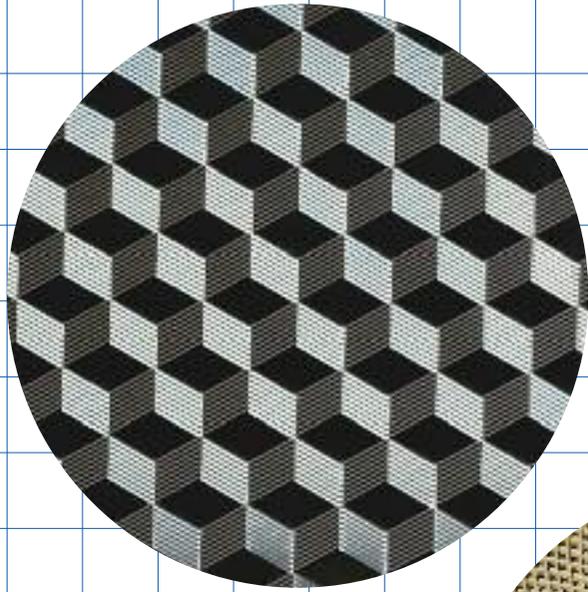
Vieux-panier



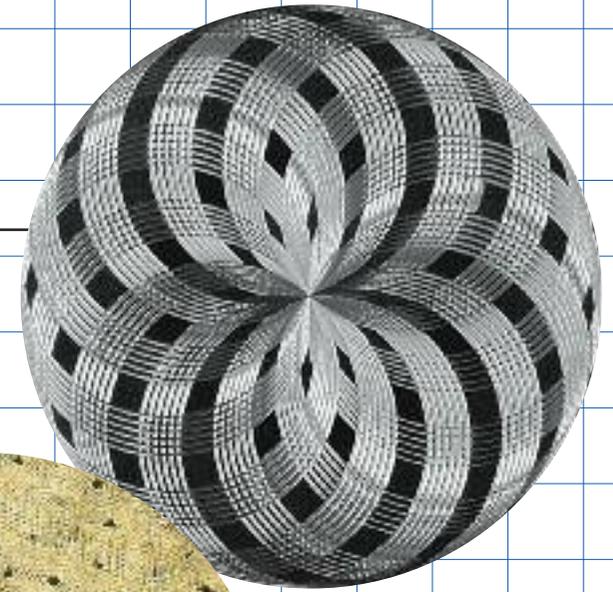
Soleil Inca

Grain d'orge droit

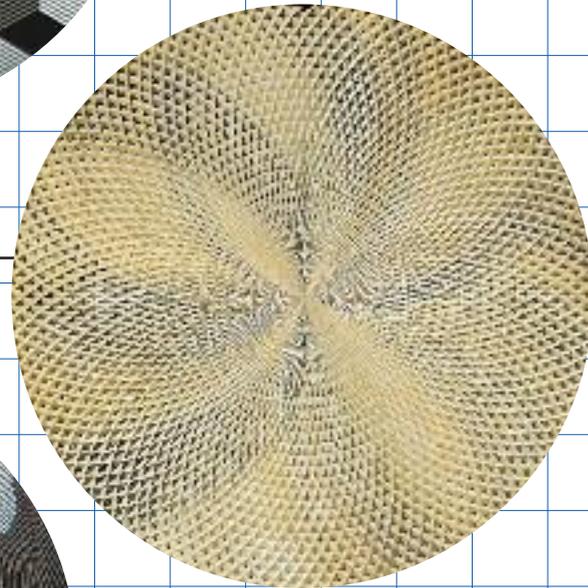




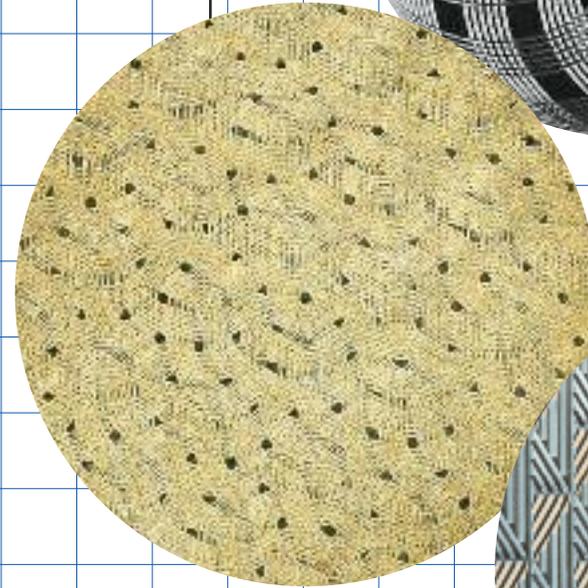
Cube



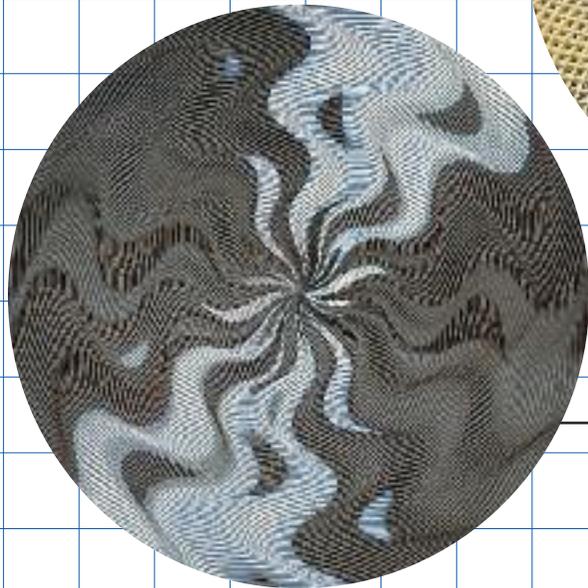
Huit



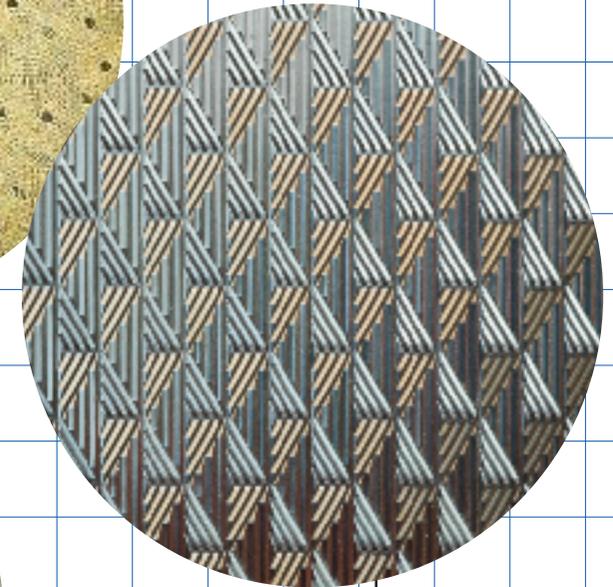
Diamant



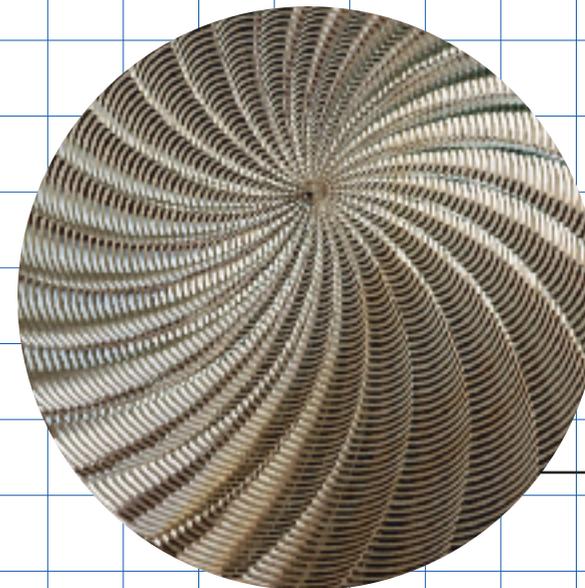
Filet de peche



Draperie



Losange-magique



Spirale

#### Concept

Francesca Picchi, Marco Strina

#### Text/Pictures Editing

Francesca Picchi

#### Graphic

Marco Strina

#### Photo

Bruno Pulici

#### Press Office

Clara Buoncristiani

#### Translation

C. L. L. Murray, Rodney Stringer

#### Pre press

Up studio\_Milano

#### Printed in Italy

Galli Thierry\_Milano 2016

#### Thanks to

Alessandro Mendini, Beatrice Felis

Sung Sook Kim

Chiara Negri

Riccardo Renzetti/Milano

Vincenzo Martegani

Yann von Kaenel, Décor Guillochés/Neuchâtel

J.&L. Lobmeyr/Wien, Venini/Venezia, Mutina/Fiorano (MO)

Gabbianelli/Vittuone (MI), Eames Office/LLC, Royal Mail

Group/The British Postal Museum&Archive/London,

Bank of Finland, Les Arts Décoratifs/Paris,

MAK – Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art,

British Museum/London, The State Hermitage Museum/

St Petersburg, Banca Nazionale Svizzera, Christie's, Sotheby's,

Wright/Chicago, The Library of Congress/Washington

#### Olivari B. spa

Via Giacomo Matteotti, 140

28021 Borgomanero NO Italy

T +39 0322 835080

F +39 0322 846484

olivari@olivari.it

www.olivari.it

