

The Challenge of Decoration: Design, Execution, Collaboration in the 18th Century

Keywords

Interior Decoration, Ornament, Professional Practices, 18th Century, Rococo

Abstract

The article analyses the practices of design collaboration in 18th-century interior decoration. Through French and Piedmontese case studies, the research aims to consider the conceptual contribution of wood sculptors in the artistic societies of the Ancien Régime, with a careful consideration of territorial and chronological contexts. The leitmotif of the discussion is the role of drawing as the pivot of the design process. Can the degree of freedom that emerges from certain case studies be interpreted as representative of the general picture or, on the contrary, is it an anomaly of a specific context? A closer examination of the documentary series on 18th-century ornamental building sites reveals different degrees of collaboration.

Biography

Aurora Laurenti is an art historian. She earned her PhD from the University of Turin in 2017 and obtained national and international scholarships (Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura; Università degli Studi di Torino; Burlington Magazine Scholarship for the study of French 18th-century fine and decorative art). She is currently a research fellow at the University of Turin. Her research and publications primarily focus on: the interplay between decorative arts and interior architecture; the processes of stylistic development through prints and drawings; and the application of digital humanities and storytelling.

Aurora Laurenti

Università di Torino

La sfida della decorazione: progettare, eseguire e collaborare nel XVIII secolo

Lo studio della decorazione d'interni nel XVIII secolo si rivela particolarmente adatto a indagare le dinamiche di condivisione progettuale, in una prospettiva transdisciplinare. Il Settecento si configura come un periodo di intensa sperimentazione, caratterizzato dalla ricerca di soluzioni innovative fondate sull'interconnessione dei saperi e sulla mobilità delle competenze. In quest'epoca ricca di contrasti, che vede una radicale trasformazione delle strutture dell'antico regime alle istanze universalistiche dell'età dei Lumi, architetti, artisti e artigiani parteciparono attivamente all'elaborazione di nuove strategie progettuali, ciascuno apportando il proprio specifico contributo. Tra 1720 e 1750, il periodo di elaborazione e diffusione del rococò, l'ossessione per l'ornamento rubò spazio alla devozione verso gli ordini architettonici e così la decorazione più bizzarra prese il sopravvento su ogni settore¹. Il rinnovamento dei principi su cui si basava l'architettura degli interni aveva così creato un particolare spazio d'azione per le professioni specializzate nell'ornato (scultori, argentieri, mobilieri), che assunsero una inedita posizione di rilievo. La loro azione fu valorizzata dai committenti, sempre alla ricerca del gusto più alla moda; stimolata da alcuni architetti più inclini a un approccio gestionale; ma anche derisa da altri di stampo più accademico. L'idea di un rapporto tra le arti rigidamente verticistico si incrinò, lasciando maggiore spazio allo scambio tra le professioni. Fu poi con il ritorno al classicismo della seconda metà del secolo che la critica all'autonomia degli artigiani e la celebrazione delle arti meccaniche misero infine alla prova il ruolo creativo dell'artista specializzato nell'ornamento.

Dagli anni Ottanta del Novecento, il tema del rapporto tra arte e società ha stimolato le ricerche, soprattutto francesi, sulla professionalità di chi creò gli interni delle *maisons de plaisance*, soffermandosi, più recentemente, sul tema della collaborazione con gli architetti². Si tratta però di un interesse non sistematico, dal momento che il mondo della decorazione è valorizzato per lo più sul lato esecutivo: l'attenzione è concentrata sulla materialità preziosa dei singoli oggetti d'arte, mentre il tema della progettazione è più spesso tralasciato o riferito alle mani degli architetti. Se nel campo delle arti figurative non si ha alcuna difficoltà a immaginare il pittore al centro dell'atto ideativo, l'immagine della creazione come qualcosa di misterioso, prerogativa della mente geniale, si sposa in effetti bene con la figura dell'architetto. È però necessario valutare il fatto che la creazione è peculiarità di qualsiasi professione artistica, anche nel settore decorativo, e che essa passa necessariamente attraverso forme di ideazione. La portata delle trasformazioni nel rap-

¹ Per la decorazione del Settecento, restano fondamentali i contributi di Fiske Kimball, *The Creation of the Rococo* (Philadelphia Museum of Art, 1943); Katie Scott, *The Rococo Interior. Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-Century Paris* (Yale University Press, 1995); Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier: un genio del rococò* (Allemandi, 1999).

² Si vedano Bruno Pons, *De Paris à Versailles 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi* (Association des publications près les Universités de Strasbourg, 1983), più recentemente Valérie Nègre, *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)* (Classiques Garnier, 2016) e Andrew Tierney e Melanie Hayes, *Between Design and Making. Architecture and craftsmanship, 1630-1760* (UCL Press, 2024).

porto tra architettura e decorazione nel XVIII secolo solleva una serie di interrogativi che questo articolo si propone di esplorare: considerando la complessità delle fasi di lavorazione degli interni, ambito di competenza di diverse figure professionali, chi inventava le soluzioni decorative? È davvero rilevante fornire attribuzioni autoriali per la decorazione? Esiste storicamente una netta distinzione tra il progettista e l'esecutore? Per provare a fornire risposte puntuali sulle dinamiche di invenzione dell'ornato è fondamentale un approccio che valuti la progettazione decorativa come parte della storia del design, anche se il termine è oggi associato al periodo iniziato con la rivoluzione industriale: si tratta infatti di una storia di ideazione e progettualità, sostanzialmente attraverso specifici metodi e fasi³. Per affrontare le pratiche progettuali nel mondo dell'ornato è quindi necessario centrare la discussione sugli strumenti che rivelano informazioni sull'evoluzione delle idee. Diverse sono le forme con cui si esprime il "disegno", termine polisemantico da cui deriva il concetto di *design*⁴: nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, il *déssein* stava in effetti ad indicare allo stesso tempo la produzione di un artista attraverso matita o penna; l'invenzione di un soggetto; la rappresentazione geometrica o prospettica su carta; la realizzazione di un modello⁵. Sotto tutte queste forme, il *disegno* serviva come strumento di comunicazione tra le diverse personalità attive nella creazione.

Le pagine seguenti indagano le pratiche progettuali attraverso l'analisi di disegni e modelli che sono stati ideati da scultori in legno europei, oppure a loro affidati per l'esecuzione. I contesti presi in esame sono la Parigi degli *hôtels particuliers* e le residenze sabaude torinesi, due realtà spesso accostate per la riconosciuta influenza dello stile decorativo parigino in ambito piemontese. Tale affinità è stata recentemente circostanziata evidenziando come a Torino si sia fatto ricorso a modelli decorativi sviluppati nella capitale francese⁶. L'obiettivo è ora valorizzare il potenziale informativo di tale relazione per delineare un quadro più sistematico delle dinamiche progettuali, attingendo, da un lato, alla ricchezza delle collezioni di disegni conservate a Parigi e, dall'altro, all'abbondanza della documentazione di cantiere disponibile a Torino. Il panorama europeo offre così una cornice interpretativa più ampia entro cui collocare le dinamiche di passaggio tra una rigida gerarchia funzionale e un modello collaborativo nella definizione delle responsabilità ideative.

³ Su questo tema si veda Peter Fuhring, *Parigi, Roma, Torino: invenzione, rielaborazione e circolazione dei modelli di ornato, in Sfida al barocco, Roma Torino Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra a cura di Michela Di Macco, Giuseppe Dardanello e Chiara Gauna (Sagep, 2020), 75.

⁴ Michael Baxandall, English "disegno", in Michael Baxandall, *Words for Pictures: Seven Papers on Renaissance Art and Criticism* (Yale University Press, 2003), 83-97.

⁵ Cfr. Voce *Déssein*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Paris: chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1754), IV, 889-92.

⁶ Aurora Laurenti, *Disegni e modelli d'ornato per la decorazione intagliata rococò. Da Parigi a Torino, 1730-1750* (Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2019).

Lo status professionale

Considerata la diffusione, nel corso del Settecento, della moda per i rivestimenti in boiserie e per gli intagli dorati, il cantiere decorativo – tanto in Francia quanto in Piemonte – vedeva coinvolti principalmente falegnami, minusieri e scultori in legno, operanti sotto la direzione degli architetti. A differenza delle prime due categorie, vincolate agli statuti corporativi, le professioni dell'architetto e dello scultore godevano di una maggiore autonomia, potendo esercitare liberamente la propria attività. Tale condizione rappresentava una delle peculiarità distinctive del sistema artistico settecentesco. Fino alla fine dell'Ancien Régime, l'architettura, intesa come campo professionale, non era infatti legata ad un percorso specifico, ma era una questione pratico-giuridica: in Francia l'architetto doveva rinunciare all'attività di impresario e doveva essere in grado

di elaborare progetti sufficientemente dettagliati per la redazione dei contratti. Solo il titolo di architetto del re era normato (derivava dalla frequentazione dell'Accademia Reale di Architettura), mentre per accedere alla professione non vi erano restrizioni di carattere formativo, né di età o appartenenza sociale: la realtà degli architetti era insomma piuttosto varia⁷. Per quanto riguarda gli scultori in legno, in Francia erano iscritti alla *Communauté des Maîtres peintres et sculpteurs* e, parallelamente, i loro colleghi piemontesi partecipavano alle attività della Compagnia di San Luca: entrambe le realtà erano legate alle declinazioni territoriali delle Accademie di San Luca, e vi si iscrivevano gli artisti che praticavano arti liberali e che non erano tenuti a pagare le tasse dovute alle attività commerciali⁸. Queste comunità erano nettamente separate da quelle dei mastri minusieri, ebanisti, mastri da bosco e da carrozze, i cui confini professionali erano tanto importanti da causare, molto spesso, liti interne sedate da liste di specifiche competenze. In Piemonte questi ultimi dovevano compiere un preciso iter di formazione, iscrizione e pagamento del cotizzo stabilito dalla propria corporazione. A garanzia della qualità del mestiere, prima di poter aprire la propria attività erano obbligati a presentare un capo d'opera, vale a dire una dimostrazione pratica delle proprie capacità tecniche⁹. Al contrario, l'unica restrizione allo svolgimento del mestiere di scultore dipendeva dall'atto di emancipazione, una dichiarazione pubblica di liberazione dalla patria potestà. Questo atto, solitamente stipulato intorno ai 25 anni, permetteva loro di «agire, negoziare, e contrattare» autonomamente¹⁰. Si tratta di una precisazione importante per entrare nell'ottica del lavoro di cantiere: gli scultori in legno non lavoravano entro limiti professionali prestabiliti e, di conseguenza, avevano la possibilità di intavolare rapporti di collaborazione con gli altri artisti con cui si interfacciavano. Non sono precetti statutari a determinare l'interazione e la libertà progettuale, che si configura, per il XVIII secolo, come uno spazio continuamente negoziato. Le pratiche di cooperazione derivano piuttosto dalle condizioni specifiche dei luoghi e degli attori coinvolti in grado di far emergere, o meno, le competenze progettuali dei singoli individui.

Tali competenze dipendevano principalmente dalla capacità di comunicare le proprie idee attraverso lo strumento del disegno. L'apprendistato presso lo studio di un maestro offriva una formazione di base, ma l'elaborazione inventiva dell'ornato richiedeva un ulteriore affinamento delle abilità grafiche. A tal fine, già nei primi decenni del Settecento, accanto alle accademie si diffusero scuole specializzate che formalizzavano l'insegnamento di competenze artistiche specifiche, funzionali alla progettazione e decorazione degli ambienti delle residenze¹¹. Dal 1678 in Piemonte esisteva l'Accademia dei pittori, degli scultori e degli architetti di Torino, aggregata alla Compagnia di San Luca e dotata di statuti dal 1716¹². Qualche decennio dopo, nacquero alcune scuole pensate in stretto rapporto con le esigenze dei cantieri di corte: tra 1737 e 1738 re Carlo Emanuele III apriva a Torino lo Studio di Scultura, la Scuola del disegno e il Regio studio di Architettura¹³. In Francia, nel 1743 l'architetto Jacques-François Blondel (1705-1774) aprì al pubblico la sua *École des beaux-arts*, già fondata nel 1739, dove ammetteva qualsiasi studente in grado di pagare 1500 livres. La scuola prevedeva, oltre allo studio dell'architettura, corsi di matematica e di economia, disegno, modellazione ornamentale, prospettiva, architettura militare e navale,

⁷ Laurent Pelpel, Claude Cohen e Marie-Pierre Perdrizet, *La formation architecturale au dix-huitième siècle: rapport de recherche*, Fondation Royaumont Secrétariat du Comité de la recherche et du développement en architecture (Gourdon arts graphiques, 1980), 36-37; Alexandre Cojannot e Alexandre Gady, *Dessiner pour bâtrir. Le métier d'architecte au XVIIIe siècle* (Le Passage, 2017), 35-37.

⁸ Cfr. per la Francia: Pons, *De Paris à Versailles*, 13-15 e Charlotte Guichard, "Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle: peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale," *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* 49, n. 3 (2002): 54-68; per il Piemonte: Aurora Laurenti, *Intagli roccò. Professionalità e elaborazione del gusto nel Palazzo Reale di Torino* (Accademia University Press, 2020), 9.

⁹ Per le corporazioni artigianali piemontesi dei minusieri, ebanisti, mastri da bosco e da carrozze, Cecilia Aurora, Isabella Massabò Ricci e Federica Paglieri, a cura di, *Antica Università dei Minusieri di Torino. Documenti per la storia delle arti del legno* (Archivio di Stato, 1986).

¹⁰ Laurenti, *Intagli roccò*, 10.

¹¹ Fuhring, *Parigi, Roma, Torino*, 77.

¹² Luigi Cesare Bollea, *La R. Accademia Albertina delle Belle arti e la R. Casa di Savoia* (Bocca, 1930); Franca Dalmasso, Pierluigi Gaglia e Francesco Poli, *L'Accademia Albertina di Torino* (Arti grafiche, 1982).

¹³ Giuseppe Dardanello, *Lavorare sui modelli. Pittori e scultori alla scuola del disegno di Beaumont*, in Giuseppe Dardanello, a cura di, *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento* (Nerosubiano, 2011), 3.

scultura di pietra e legno. La sua politica contemplava l'insegnamento non solo ai giovani aspiranti architetti, ma anche ad artisti, artigiani e clienti. Il suo corso acquisì rapidamente un ruolo di primo piano, a discapito dell'Accademia di Architettura fondata nel 1671, presso la quale, in virtù del crescente prestigio raggiunto, Blondel fu chiamato a insegnare nel 1747¹⁴. Il suo intento era quello di diffondere i principi dell'architettura presso un pubblico ampio, non solo attraverso l'attività didattica, ma anche mediante la pubblicazione di testi a carattere divulgativo, come *L'Homme du monde éclairé par les arts*, e di trattati teorici¹⁵. In particolare, con la sua prima opera, *De la distribution des maisons de plaisance* (1737-1738), si rivolgeva sia a chiunque volesse diventare un «bon architecte», sia ad un generico pubblico di «dessinateurs»¹⁶: l'obiettivo era «inspirer aux élévés à venir le bon goût de l'Architecture, la noble simplicité, & l'harmonie judicieuse que doivent avoir entre eux tous les Arts qui concourent à former la perfection d'un Edifice»¹⁷. Blondel realizzò così una vera e propria guida completa di spiegazioni teoriche ed esempi illustrati, in grado di diffondere in tutta Europa le novità emerse negli ultimi anni in Francia nel campo della decorazione. La stessa scelta di accompagnare il testo con stampe che mostrano diverse varianti per uno stesso soggetto è indice dell'idea di utilizzare questo trattato come uno stimolo, sebbene guidato, per l'immaginazione e non come un vocabolario di precetti da seguire e replicare incondizionatamente. Blondel voleva così fornire gli strumenti di base perché tutti coloro che si trovavano impegnati nella realizzazione delle raffinate *maisons de plaisance* (architetti, scultori, pittori, professionisti di vario genere, ma anche committenti) avessero una buona base conoscitiva e tecnica del disegno e dell'ornamento. Solo così l'architettura francese, a suo avviso, si sarebbe elevata: «l'objet principal de cet ouvrage étant d'inspirer aux amateurs du Bâtiment, un juste dégoût pour tout ce qui n'a qu'une médiocre bâuté dans l'Architecture»¹⁸. Per raggiungere tale obiettivo, Blondel aveva coinvolto diverse «personnes consommées dans la pratique des matières»: tra questi, si rivolse allo scultore Nicolas Pineau perché inventasse le illustrazioni ornamentali del trattato¹⁹.

Il processo creativo di uno scultore: il caso Pineau

Pineau fu un prolifico scultore e disegnatore d'ornato cui Bondel stesso riferisce una attitudine all'architettura:

à son retour à Paris, Pineau crut pouvoir y exercer l'architecture, comme il avoit fait en Russie, après la mort de Le Blond; mais, surpris de trouver tant d'architectes dans cette capitale, il reprit la sculpture²⁰.

Lo scrittore si riferisce al momento in cui, dopo aver lavorato in Russia nei cantieri diretti da Jean-Baptiste Alexandre Le Blond per lo zar Pietro il Grande, sfruttò il delicato momento della morte dell'architetto (1719) per allargare il suo campo di attività, per poi tornare alla scultura una volta rientrato in Francia nel 1727²¹. La possibilità di proporsi come architetto, in un momento favorito dall'assenza di un direttore dei lavori, è motivata dalla sua facilità nel disegno, verificabile nella for-

¹⁴ Sulla scuola di Blondel, Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel, architecte des Lumières* (Classiques Garnier, 2018), 121-64.

¹⁵ Jacques-François Blondel, *L'Homme du monde éclairé par les arts* (Amsterdam: de Batside, 1774); sull'intento 'universalizzante' dell'insegnamento di Blondel: Richard Cleary, "Romancing the Tome; or an Academician's Pursuit of a Popular Audience in 18th-Century France," *Journal of the Society of Architectural Historians* 48, n. 2 (1989): 139-49. Si veda inoltre Bruno Pons, *Le théâtre de cinq sens, postfazione a Jean-François de Bastide, La petite maison* (Gallimard, 1993), 71-97.

¹⁶ Jacques-François Blondel, *De la distribution des maisons de plaisance* (Paris: Jombert, 1737-1738), I, xvi e II, 67.

¹⁷ Blondel, *De la distribution*, I, xv.

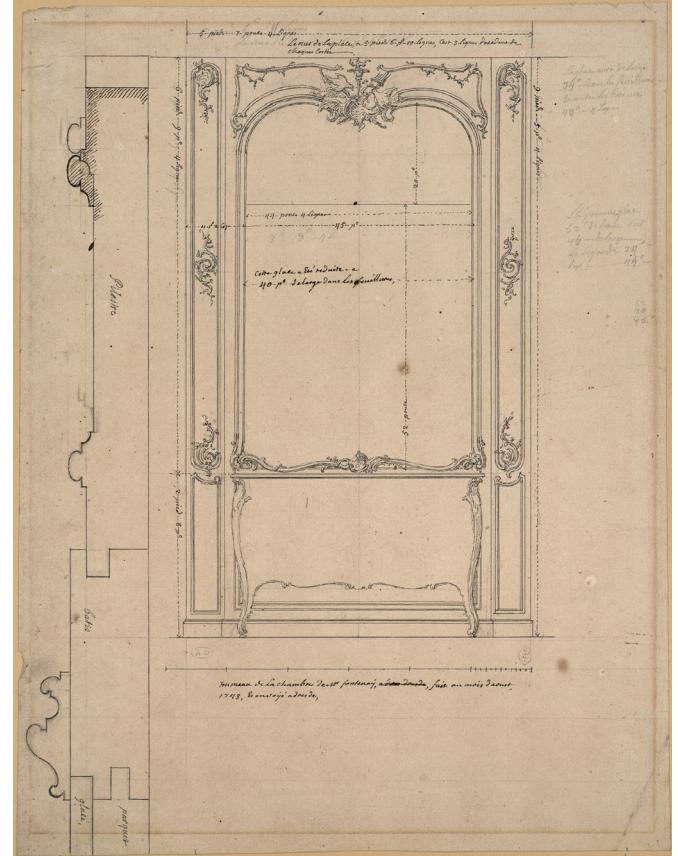
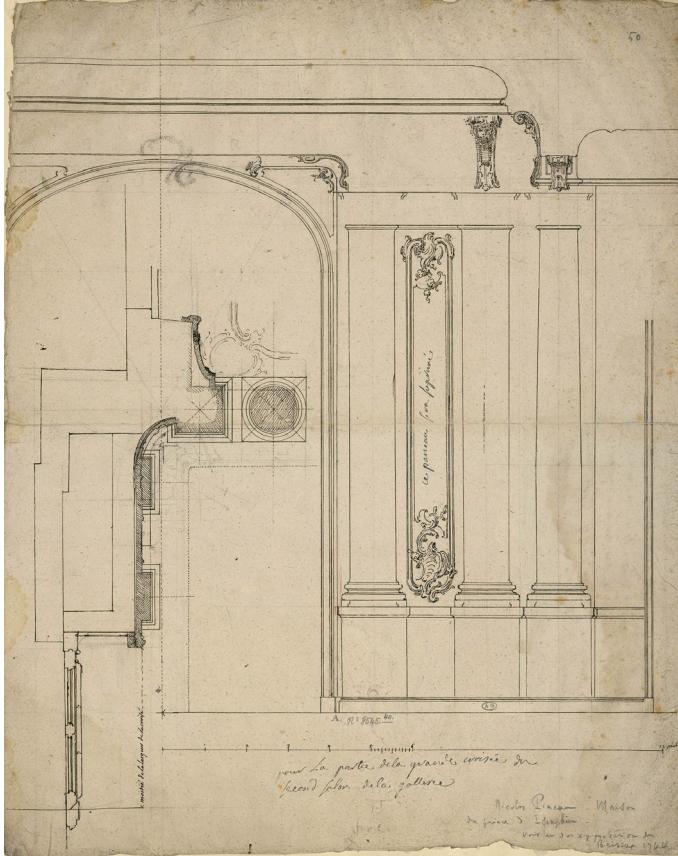
¹⁸ Blondel, *De la distribution*, II, ii.

¹⁹ Blondel, *De la distribution*, I, ii. Per le tavole di Pineau pubblicate nel volume di Blondel: Aurora Laurenti, "Nicolas Pineau as a designer of ornament prints," *The Burlington magazine* 164 (2022): 872-73.

²⁰ Blondel, *L'Homme du monde*, 292, n. 12.

²¹ Cfr. Alexandre Gady, *Nicolas Pineau architecte*, in *Nicolas Pineau (1684-1754). Un sculpteur rocaille entre Paris et Saint-Pétersbourg*, a cura di Bénédicte Gady, Turner Edwards e François Gilles (Le Passage, 2025), 61.

²² Il corpus di disegni è conservato al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Su Pineau si veda il recente volume: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*; per un approfondimento sull'approccio comunicativo dei suoi disegni, Katie Scott "Persuasion: Nicolas Pineau's Designs on the Social," *RIHA Journal* 86 (2014); Bénédicte Gady, *Codes, conventions, circulations: drawings as an instrument of collaboration in the work of Nicolas Pineau, in Between Design and Making. Architecture and craftsmanship, 1630-1760* a cura di Andrew Tierney e Melanie Hayes (UCL Press, 2024), 85-117.



tunata conservazione del suo fondo d'atelier al Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Attraverso queste raccolte è possibile verificare le modalità di creazione progettuale sperimentate da un ornatista del XVIII secolo²². Oltre che per i soggetti (progetti di edifici, giardini e interni; interi ambienti, singoli arredi e particolari ornamentali), i suoi disegni sono classificabili sulla base della loro funzione: schizzi tracciati rapidamente a sanguigna o matita, per elaborare un'idea; disegni di presentazione completi di proiezioni ortogonali, misure e indicazioni, tracciati con basi a matita e compasso, per discutere e far approvare il progetto; disegni esecutivi in scala 1:1, per il trasferimento del decoro al legno. Se gli schizzi sono elaborati anche «su due piedi», su fogli di fortuna, come se l'idea decorativa potesse sorgere in qualsiasi momento²³, l'analisi dei disegni di presentazione racconta più esplicitamente la misura della collaborazione tra il disegnatore, gli architetti, i committenti e i minisier. Si tratta di disegni che propongono soluzioni per sopracaminiere, specchiere, intere pareti, sovente annotati da Pineau stesso segnalando il luogo di destinazione del decoro. Alcuni fogli sono stati utilizzati per appuntarsi le decisioni prese durante le presentazioni dei progetti: vi si rintracciano le approvazioni dei committenti sull'esecuzione di singole porzioni decorative (porte, sovrapporte o specchiere segnate «Bon»²⁴) e le indicazioni per la modifica degli elementi non coerenti («ce panneau sera supprimé»²⁵, «cette glace a été reduite»²⁶); vi sono appuntati promemoria per la fase successiva («il sera bon de faire...»²⁷), scritti usando un altro inchiostro e confermando così come il tempo per la scrittura sia stato diverso da quello per il disegno. Si leggono poi approvazioni del progetto presentato da parte sia dell'architetto incaricato dei lavori, sia del committente:

4.1, 4.2

approuvé le dessein de lautre part destiné pour le sallon de la gallerie du côté de la salle a manger a Paris ce doze fevrier 1744 – Briseux architecte de Monseigneur le marechal de Lanquis J.C. Le Compte²⁸.

4.1

Nicolas Pineau, Progetto per il secondo salone per il principe d'Isenghien a Suresnes, 1744. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 8545.40. ©Les Arts Décoratifs.

4.2

Nicolas Pineau, Progetto per trumeau per la camera di Gaspard de Fontenay, 1743. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 29135. ©Les Arts Décoratifs.

²³ Si veda ad es. Paris, Musée des Art Décoratifs (d'ora in avanti MAD), CD 1704; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 491, 435.

²⁴ Ad es. Paris, MAD, CD 1494 e CD 1475: «bon a executer le 20 mars 1738 Boutin»; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 5, 347 e cat. 293, 397.

²⁵ MAD, 8545.40; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 37, 351.

²⁶ MAD, 29135; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 30, 350.

²⁷ Si veda ad es. MAD, 29085b; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 206, 384.

²⁸ MAD, 8545.18; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 33, 350.

La collocazione di questi disegni di presentazione, rimasti nel fondo di famiglia dell'artista e non confluiti nei fondi degli architetti o dei committenti cui erano destinati, è un fatto singolare che permette di comprendere quanto la progettazione fosse un lavoro condiviso. Pineau tracciava i disegni, li presentava e ne discuteva con chi doveva approvarli; venivano quindi segnalate brevemente modifiche o accettazioni o ancora più articolate spiegazioni; a quel punto, i disegni non venivano consegnati ma restavano in mano allo scultore, che ne faceva promemoria per la stesura dei disegni a grandezza naturale, necessari sia per la lavorazione delle sculture, sia per fornire direttive da consegnare ai minusieri che avrebbero preparato i legni²⁹. Anche il rapporto con gli altri lavoranti era regolamentato sugli stessi fogli: su un disegno per una specchiera, completo del profilo della cornice, un tratto a penna specificava: «Monsieur le menuisier prendra la peine de vérifier les mesures»³⁰. Allo stesso modo, in un disegno per il conte Middelbourg a Suresnes datato 1747 sono segnalati i nomi degli artigiani, probabilmente minusieri, che avrebbero lavorato le diverse sezioni³¹. Altro caso ancora è quello di un disegno di Pineau per una parete in boiserie che incornicia un quadro. L'architetto Jacques Hardouin Mansart appose la propria firma sul foglio, indicando: «Donné ce jourd'hui 11 8bre 1739 au s. Pineau le fis [Dominique] pour être exécutés en la maison rue de Richelieu en la salle a manger»³²: siglando il foglio, l'architetto specificava l'approvazione del progetto presentato dallo scultore e lo rimetteva quindi nelle mani dell'esecutore, vale a dire il figlio del progettista.

L'eccezionale ricchezza di questo patrimonio grafico permette di verificare come il lavoro di Pineau fosse condiviso tra lo scultore, che proponeva le sue idee, l'architetto direttore dei lavori, il committente e gli eventuali altri lavoranti. Certamente si tratta di un caso particolare, vista la qualità della sua inventiva, già celebrata dai suoi contemporanei. La sua dimestichezza progettuale, però, si inserisce in un contesto comune: in quegli anni, la decorazione assunse una posizione egemonica in tutta Europa e i professionisti dell'ornato trovarono uno specifico spazio per avanzare le proprie proposte a fianco degli architetti. Un aneddoto relativo a François Roumier, uno scultore d'ornato attivo a Versailles e a Parigi negli anni Venti del Settecento, rafforza questa idea. Incaricato di eseguire la decorazione degli stalli di una chiesa basandosi su disegni schematici forniti dall'architetto, Roumier scolpi trofei molto più ricchi e pretese un pagamento maggiore, sostenendo che era consuetudine lasciare allo scultore il compito di comporre i trofei, sulla base del suo gusto³³. Roumier era in grado di concepire gli ornamenti e di andare oltre la mera esecuzione di un disegno: i decoratori erano professionisti che dovevano essere in grado di ideare le proprie soluzioni, in modo tale da realizzare creazioni innovative e di qualità.

Disegni, istruzioni e modelli

Qual era quindi il rapporto tra architettura e decorazione, nella progettazione degli interni? Dove finiva una e iniziava l'altra? Nel 1739, Blondel segnalava:

Le vrai mérite de la décoration dépend de son ordonnance générale & de la relation des parties avec leur tout: on doit y observer avec un soin extrême que l'Architecture

²⁹ Cfr. ad es. MAD, CD 1709; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat.180, 379. MAD, 8399; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 187, 381.

³⁰ MAD, 29101 A; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 245, 372.

³¹ MAD, 19131 B.

³² MAD, CD 1656; per approfondimenti: Gady, Edwards e Gilles, *Nicolas Pineau*, cat. 27, 349.

³³ Pons, *De Paris à Versailles*, 41-42, 165-67, 260-62.

soit toujours supérieure aux ornemens, & c'est à quoi cependant on apporte souvent le moins d'attention³⁴.

All'architettura spettava sicuramente un compito regolamentatore, ma ciò non significava che l'invenzione dell'ornatista non fosse plausibile. L'importante era che tutto fosse regolato dal buon gusto³⁵. Alla composizione generale fornita dall'architetto, lo scultore rispondeva con l'invenzione dell'ornato, che Blondel apprezzava come espressione feconda del gusto dell'artista³⁶.

È proprio la ricerca di uno specifico concetto di gusto che, nel 1736, portò il misuratore piemontese Anton Maria Lampo, al servizio della casa reale dei Savoia, a richiedere il coinvolgimento degli scultori Pietro Giuseppe Valle e Giovanni Luigi Bosso per la definizione degli ornati della Camera da letto, del Gabinetto dei Fiori e del Gabinetto Cinese del Palazzo Reale di Torino. Questo episodio è tratto dalla storia decorativa delle residenze sabaude piemontesi, un contesto fortunato dove l'aggiornamento sulla vicina Francia e la presenza di una specifica tradizione di scultura in legno produsse alcuni degli interni rococò più significativi per la storia della decorazione europea³⁷. In quell'occasione, Lampo fornì alle maestranze istruzioni e disegni, raccomandandosi tuttavia:

Siccome che dai Disegni suddetti non si può apertamente vedere l'Effetto dell'Intaglio, ed il vero gusto, che deve Havere la Figura, sarà obbligo dello Scultore in quelle parti dove non si sono fatte le mostre di fornir li disegni in grande come deve esser il lavoro, e quelli presentare al posto, che devono venir messi, affine che possino esser visitati, ed approvati da S. M., e da chi ha la Direzione dell'opera³⁸.

Attraverso queste parole, Lampo ci informa del fatto che agli scultori erano stati forniti dei disegni, che però esplicitavano solo l'idea generale della composizione. La definizione dell'ornato era invece in mano agli scultori, secondo una modalità in tutto simile a quella riscontrata nei casi francesi di Pineau e di Roumier: gli scultori avrebbero presentato i propri disegni «in grande» (in scala 1:1), e sarebbero stati eventualmente aggiustati sul posto, durante la discussione con chi aveva la direzione dell'opera. Queste fasi risultavano essenziali perché il solo disegno generale (probabilmente illustrante le pareti della sala) non esauriva le questioni della scelta del gusto: era necessario che gli esperti dell'ornamento proponessero le loro specifiche riflessioni al vaglio della committenza. I disegni in grande giunti sino a noi sono in generale molto rari e purtroppo quelli piemontesi non si sono conservati, ma per immaginarne la foggia ci si può rivolgere ancora una volta alle raccolte parigine. Su un foglio del Musée des Arts Décoratifs uno scultore francese disegnò un tavolo console a grandezza naturale, utilizzando un vigoroso tratto a sanguigna per evidenziare l'aggetto dell'intaglio. Si può dedurre che il disegno non sia stato creato per il trasferimento al legno, ma per verificare in situ la composizione, dato che sulla conchiglia centrale vi è la traccia di un secondo foglio che un tempo era attaccato al disegno: probabilmente vi era illustrata una variante ornamentale e la soluzione più congeniale fu scelta direttamente sul posto³⁹.

³⁴ Blondel, *De la distribution*, II, 66.

³⁵ Anche quando, nei decenni seguenti, la critica condannò la posizione egemone dei decoratori, la visione di Blondel rimase di più ampio respiro: Cfr. Davrius, *Jacques-François Blondel*, 288.

³⁶ Si veda ad esempio il suo giudizio sulle *agraffes* inventate da Pineau: Blondel, *De la distribution*, II, 46.

³⁷ Sui cantieri dell'ornato rococò nelle residenze sabaude si veda Gianfranco Gritella, *Juvarra. L'architettura* (Franco Cosimo Panini editore, 1992), II, in part. 265-66; Lucia Caterina e Cristina Mossetti, a cura di, *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento* (Umberto Allemandi, 2005); Giuseppe Dardanello, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del rococò a Torino*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, a cura di Giuseppe Dardanello (Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, 2007), 186; Giuseppe Dardanello, a cura di, *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani* (Editriss, 2016).

³⁸ Torino, Biblioteca Reale (d'ora in poi BRT), *Scritture private e capitulazioni*, vol. I, 1717-1736, c. 135r; Cfr. Laurenti, *Intagli rococò*, 53-54.

³⁹ MAD, 7621. Cfr. Peter Fuhring, *Parigi, Roma, Torino*, cat. 114, pp. 369-70.

4.3

Intagliatore francese, Progetto per console, 1715-1725 circa. Paris, Musée des Arts Décoratifs, inv. 7612. ©Les Arts Décoratifs.



Il caso del piemontese Lampo permette di addentrarsi nel tema della comunicazione progettuale: nelle raccomandazioni già citate precedentemente, il misuratore fece riferimento, oltre ai disegni in grande, anche a quelli di presentazione, alle istruzioni e ai modelli intagliati. È su questi strumenti che si gioca la partita della decorazione, di volta in volta bilanciata secondo la disponibilità alla collaborazione da parte degli attori coinvolti. Non sono molti i disegni conservati tra quelli di presentazione che siano stati tracciati da scultori, ma le poche testimonianze pervenute permettono di valutare lo stretto dialogo, e a volte la sfida, giocata con gli architetti. Dove sapeva di poterlo fare, infatti, anche il primo architetto dei Savoia Filippo Juvarra, noto per il suo coinvolgimento in ogni fase del processo ideativo, si affidava alle competenze dei maestri dell'ornato, lasciando loro l'impostazione della concatenazione di ornamenti e la scelta degli effetti materici. Lo si vede nella proposta per un cammino con sopracamino il cui tratto rivela il modo di disegnare tipico degli scultori⁴⁰: ogni ornamento è descritto con minuzia di particolari, evidenziando il corpo della scultura. La firma dell'architetto, qui, indica l'approvazione della proposta avanzata e non la comunicazione dell'autorialità dell'idea. Non si è invece conservato il progetto avanzato dallo scultore Giovanni Luigi Bosso per il Gabinetto del Pregadio al primo piano del Palazzo Reale di Torino nel 1739: i documenti d'archivio raccontano come l'architetto Benedetto Alfieri avesse progettato l'ambiente ma, durante la sua assenza per un viaggio a Roma, lo scultore propose un proprio disegno al sovrano, che lo preferì al primo⁴¹.

Tra gli strumenti di comunicazione progettuale, le istruzioni sono quelli che più esplicitano un rapporto verticistico: di norma, l'architetto *istruiva* lo scultore su ciò che avrebbe dovuto compiere consegnandogli dettagliate prescrizioni spesso corredate di disegni, affinché non si discostasse dai progetti approvati. Come noto, questa prassi operativa caratterizza la stagione di Juvarra, giunto a Torino nel 1714 come architetto del re Vittorio Amedeo II: la sua gestione del cantiere andò di pari passo con la progressiva burocratizzazione dello Stato sabaudo, che aveva normato le modalità di conferimento dei lavori e le fasi del cantiere, controllate rigidamente dal primo architetto proprio attraverso le istruzioni⁴². Dalla seconda metà degli anni Trenta, però, a Torino lo strumento delle istruzioni perde progressivamente il ruolo delimitante degli spazi d'azione progettuale per concentrarsi piuttosto sulla definizione degli obblighi contrattuali. L'approccio del successore di Juvarra, Alfieri, è di tipo gestionale e la sua direzione si sostanzia nell'indirizzo e nell'organizzazione del cantiere⁴³. Il 12 marzo 1740 Alfieri firma un'«Istruzione per li modiglioni che devono servire per le divisioni delle loggie del Regio Nuovo Teatro». A questa seguirà il 15 aprile il contratto per l'esecuzione dei lavori, firmato dagli scultori Giuseppe Marocco, Giuseppe Stroppiana e Giuseppe Micheletti⁴⁴. L'istruzione si configura come un accordo giuridico, più attento a segnalare le date e le modalità di consegna, che al disegno e all'estetica: è raccomandata l'attenzione alle dimensioni, alla quantità e alla qualità dei materiali («né manchino neppur di mezzo quarto d'oncia [...] tanto in altezza, che grossezza [...] il legno sarà di tiglio stagionato di molti anni, e che non abbia in se neppur la minima umidità»). Non fu necessario allegare uno schizzo illustrativo, perché le forme dei modiglioni avrebbero dovuto essere verificate direttamente attraverso i «modelli o sian mostre esistenti in questo Reale Ufficio». Il tutto andava poi consegnato nello studio di Simone Martinez, scultore di

⁴⁰ Dardanello, *Circa 1730*, 184.

⁴¹ Laurenti, *Intagli roccò*, 60-61.

⁴² Sulle istruzioni si veda Gritella Juvarra, I, 43; Costanza Roggero Bardelli, *Juvarra Primo Architetto Regio: le istruzioni di cantiere*, in *Filippo Juvarra architetto delle capitali. Da Torino a Madrid 1714-1736*, catalogo della mostra a cura di Vera Comoli Mandracchi, Andreina Griseri (Fabbri, 1995), 215-26; Giuseppe Dardanello, *Filippo Juvarra. Pensieri e Architettura. I volumi di disegni delle collezioni pubbliche torinesi*, in *Filippo Juvarra pensieri e architettura*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Dardanello, Maria Gattullo e Isabella Massabò Ricci (Archivio di Stato, 1999), in part. p. 11; Elena di Majo, Michela Goi, *Disegni e parole per comunicare in cantiere: le istruzioni*, in Guarini, Juvarra e Antonelli. *Segni e simboli per Torino*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Dardanello e Rosa Tamborrino (Silvana editoriale, 2008), 107-11.

⁴³ Questo cambiamento emerge a partire dalla creazione di un moderno Studio di architettura, con disegnatori professionisti al servizio di Alfieri: Giuseppe Dardanello, *Il Palazzo dell'Università e lo studio dell'architettura a Torino nella prima metà del Settecento*, in *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, a cura di Ada Quazza e Giovanni Romano (Fondazione CRT, 2004), 19-90; Beatrice Maria Fracchia, *L'architettura di Benedetto Alfieri attraverso le istruzioni*, in *Benedetto Alfieri 1699-1767, architetto di Carlo Emanuele III*, a cura di Paolo Cornaglia, Elisabeth Kieven e Costanza Roggero (Campisano, 2012), 203-11. Per Alfieri e il suo ruolo nei cantieri di corte: Amedeo Bellini, *Benedetto Alfieri* (Electa, 1978) e *Benedetto Alfieri: architetto di Stato*, in *Benedetto Alfieri 1699-1767*, 27-36; Paolo Cornaglia, *La messa a regime delle sedi del potere e delle residenze di corte: la Zona di Comando, Venaria Reale, Stupinigi. Architettura, distribuzione e confort*, in *Benedetto Alfieri 1699-1767*, 133-48.

⁴⁴ Torino, Archivio di Stato (d'ora in poi ASTO), *Miscellanea Quirinale*, Materie militari, Minutari contratti fabbriche, 54, 7, cc. 67r e 70r.



4.4

Giuseppe Stroppiana su modello di Giuseppe Gianotti, Tavolo console, 1748. Torino, Palazzo Reale, Galleria del Daniel. Su concessione del MiC – Musei Reali.

Sua Maestà, per il collaudo precedente alla messa in opera. I modelli, vale a dire gli intagli in scala 1:1, erano stati precedentemente realizzati da scultori al servizio di Sua Maestà e il lavoro di chi si sarebbe aggiudicato l'appalto consisteva nel replicarne la figura.

Creare un modello tridimensionale aveva diversi vantaggi: da un lato permetteva la replica in serie di un prototipo (molto utile quindi in caso di arredi fissi e mobili), dall'altro forniva la possibilità di dare indicazioni specifiche sulla qualità dell'intaglio (come la profondità e le textures delle superfici), cosa che i disegni riuscivano solo in parte ad esplicitare attraverso il tratto grafico e l'uso di acquerellature. Nell'ornamentazione è di fondamentale importanza la scelta dell'effetto materico e includere nella contrattazione l'uso dei modelli significa valorizzare le competenze ideative degli scultori. Sempre in un cantiere alfieriano, quello della Galleria del Daniel in Palazzo Reale, nel 1748 lo scultore Giuseppe Stroppiana si occupò dei bellissimi tavoli console seguendo un modello approntato dal suo collega Giuseppe Gianotti. Sarebbe stato difficile esprimere, con un disegno, la qualità sfrangiata degli intagli a sottili lamelle e così Gianotti offrì una dimostrazione dello stile dell'opera scolpendo metà di una tavola. Stroppiana, che si era aggiudicato la produzione, proseguì il lavoro nell'altra metà e lo replicò in un'altra tavola, creando una coppia unitaria⁴⁵. Questa pratica, che non sembra avere così fortuna in Francia, si prefigura come una tipicità piemontese, dove gli intagli furono in effetti caratterizzati da una particolare attenzione agli effetti di superficie⁴⁶.

La creazione era un lavoro condiviso, fatto di proposte, modifiche, accettazioni, revisioni, in cui ognuno ricalibrava le proprie idee finché non si passava alla fase successiva. Per questo motivo, l'autorialità nella realizzazione degli interni risulta particolarmente difficile da classificare: chi ha avuto una prima idea generale, chi l'ha modificata, chi l'ha disegnata o modellata e chi l'ha scolpita sono spesso persone differenti, ma tutte hanno contribuito al risultato finale dell'opera.

⁴⁵ ASTO, *Camerale Piemonte*, Real Casa, Conti della Tesoreria Generale, art. 217, 1748, cap. 10/115. Per Gianotti e Stroppiana: Laurenti, *Intagli rococò*, 111-12, 120-22.

⁴⁶ Cfr. gli esempi in Laurenti, *Intagli rococò*, 16, 82.

⁴⁷ Charles Nicolas Cochin, "Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres", *Mercure de France* (Paris: Chaubert, de Nully, Pissot, Duchesne, 1754), 2, 184-85; Charles Nicolas Cochin, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le Comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz* (Baur, 1880), 143. Sul passaggio dal rococò al classicismo si veda Kimball, *The creation of rococo*, 198-222.

L'accentramento alla fine del secolo

Con la seconda metà del secolo, la stagione del rococò si apprestò a concludersi, modificando ancora una volta la percezione del ruolo degli ornatisti. La mancanza di verosimiglianza, il gusto per la novità e l'allontanamento dalle forme regolari iniziarono ad essere criticate da chi, come Charles-Nicolas Cochin nella sua celebre supplica agli orafi (1754), implorava argentieri e scultori di rimettersi sulla via del «buon gusto» del secolo precedente⁴⁷. La centralità dell'ornamento nello sviluppo artistico non veniva più vista di buon occhio e lo stesso Blondel, che negli anni Trenta aveva preso parte ad una politica di collaborazione tra professioni, nel 1777 definì distintamente il compito dell'architetto, che doveva «soumettre les Beaux-Arts à son génie»⁴⁸.

Lo status dello scultore d'ornato venne messo in discussione all'interno della stessa comunità artistica francese: tra 1766 e 1767 una lite tra i membri della corporazione si tradusse nella separazione dei maestri che si autopropagano artisti accademici da coloro che praticavano arti meccaniche:

Il n'y avait sous l'invocation de Saint-Luc, qu'une maîtrise, une communauté: mais cette maîtrise, cette communauté, rassemblait deux sortes de membres, qui tous y étaient reçus maîtres. L'un des membres était composé des maîtres véritablement peintres ou sculpteurs; ils méritaient le nom d'Académiciens; ils en faisaient toutes les fonctions; dessinant, peignant, sculptant. [...] L'autre membre était composé de la mécanique de ces deux Arts; c'est-à-dire, des peintres en bâtiment, des marbriers, des étoffeurs, des doreurs, des sculpteurs en bois, des enlumineurs⁴⁹.

Parallelamente, si moltiplicarono i trattati teorici dedicati alle professioni artigianali, come l'*Art du Menuisier* di André-Jacob Roubo (1769)⁵⁰, mentre l'*Encyclopédie* conferì una nuova dignità ai mestieri tecnici. Se il sapere tecnico-pratico veniva valorizzato come elemento essenziale per lo sviluppo della società, d'altra parte la celebrazione dell'artigianato destinò l'ornato ad una classificazione differente da quella delle "belle arti": l'abilità dello scultore in legno risiedeva sempre più nelle sue capacità tecniche, meglio ancora se in grado di facilitare la produzione in serie per il nuovo pubblico alto borghese, a scapito di quelle ideative⁵¹. Gli ornatisti si trovarono così stretti tra l'emergere di un nuovo lessico classificatorio delle arti e la crescente enfasi sull'utilità pratica delle creazioni. L'avvento della rivoluzione, con la soppressione delle corporazioni (1791) e delle accademie (1793) e il mutamento nelle esigenze della committenza, pose infine gli scultori di fronte ad un nuovo cambiamento del proprio contesto professionale⁵².

In Piemonte, sul finire del secolo, risultano attivi numerosi cantieri presso le residenze della corte sabauda. Le fonti documentarie attestano ancora la presenza di proposte decorative formulate da scultori, soprattutto nei contesti in cui la direzione architettonica era affidata a figure meno accentratrici, capaci di lasciare margini di intervento progettuale alle maestranze. Nell'ambito dei lavori di riammodernamento del corpo centrale della palazzina di caccia di Stupinigi diretti da Ludovico Bo, misuratore ed estimatore regio, questa possibilità veniva colta da Giuseppe Maria

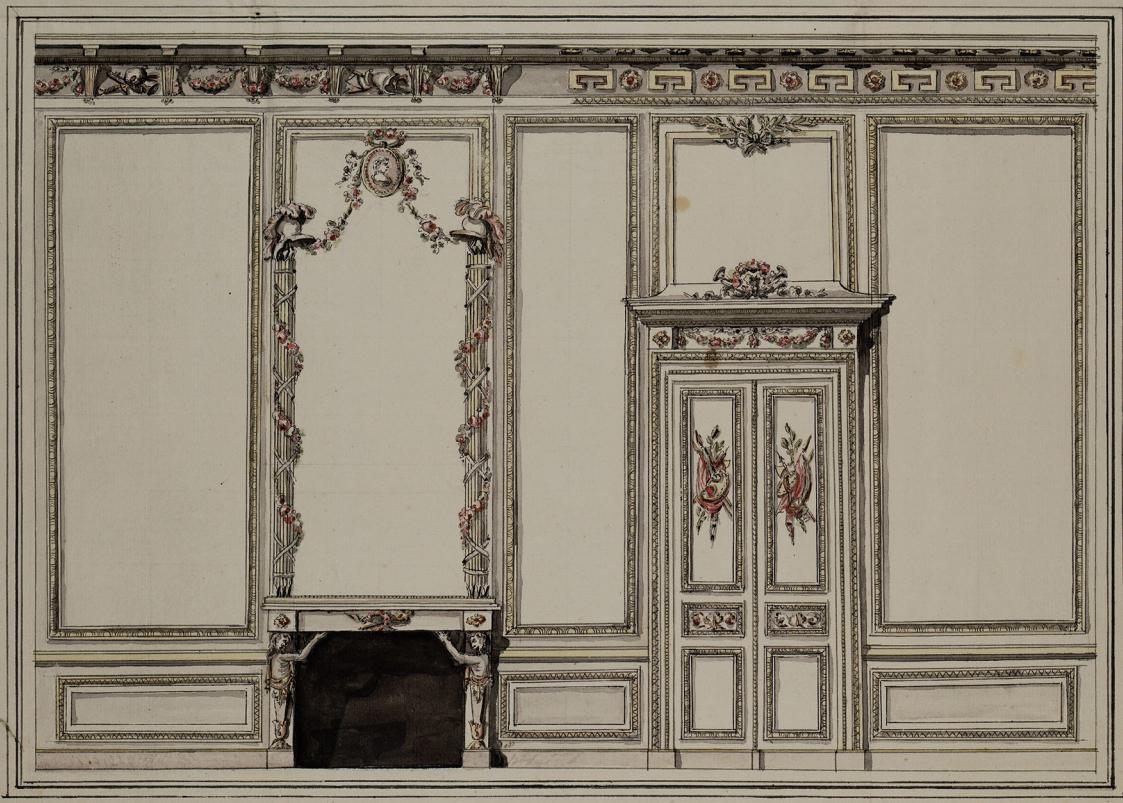
⁴⁸ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments* (Paris: R***, 1777), V, 38-39.

⁴⁹ Mémoire signifié POUR les Officiers de l'Académie de Saint-Luc, Appelants et Demandeurs. CONTRE les pretendus Directeurs-Gardes & Maîtres de la Communauté & Académie de Saint-Luc, Intimés & Défendeurs (Paris: Houry, 1766), 31, in Nègre, *L'art et la matière*, 58-59 e Katie Scott, "Hierarchy, liberty and order: languages of art and institutional conflict in Paris (1766-1776)," *Oxford Art Journal* 12, n. 2 (1989): 59-70.

⁵⁰ André-Jacques Roubo, *L'Art du Menuisier* (Paris: Académie Royale des Sciences, 1769-1770), 2 voll.

⁵¹ Su questo tema di vedano Valérie Nègre, *L'Art et la matière*, 13-14; Carl Magnusson, *Entre centre et périphérie. Le statut de la décoration dans les discours français sur les arts au XVIIIe siècle*, in *L'art de l'Ancien Régime. Sortir du rang!*, a cura di Thomas Kirchner, Sophie Raux, Marlen Schneider (Heidelberg: arthistoricum.net, 2022), 57-70, in part. 67-70. Sul passaggio verso la produzione in serie e l'apertura di empori di mobili si veda il catalogo della mostra *Mogano ebano oro! Interni d'arte a Genova nell'Ottocento da Peters al Liberty*, a cura di Luca Leoncini, Caterina Olcese Spingardi e Sergio Rebara (Scalpendi, 2020).

⁵² Nègre, *L'art et la matière*, 77-78.



4.5

Giuseppe Gianotti, Progetto per una camera di parata, 1785-90 (?). Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, 15, c. 2. ©Archivio di Stato di Torino.

Bonzanigo, un anno prima la sua nomina a scultore in legno di Vittorio Amedeo III di Savoia (1787)⁵³. L'intagliatore progettò alcune porte esplicitando sul relativo disegno: «la scultura colla provvista del boscane, ed incamotatura è stata meco convenuta nel giorno d'oggi per le quattro porte volanti da mettersi nella Camera di Parata dell'appartamento di S.M. in Stupinigi, cioè due a lire trecento settanta e le altre due a lire trecento cinquanta per cad.na rispettivamente ad opera collaudata»⁵⁴. Il foglio aveva un duplice scopo comunicativo: proporre il proprio progetto e firmare l'impegno a prestare fede all'accordo convenuto. Gli scultori continuavano ad avanzare spesso radicalmente idee non solo per singole porzioni decorative, ma anche per interi ambienti, come si riscontra nel cantiere diretto dalla fine degli anni Ottanta da Carlo Randoni, primo architetto civile del re, per la sistemazione degli appartamenti del secondo piano del Castello di Rivoli⁵⁵. A quell'occasione sono destinati due disegni di presentazione «fait de Giuseppe Gianotti»⁵⁶. Lo scultore era il figlio dell'omonimo modellatore dei tavoli per la galleria del Daniel e faceva qui mostra delle sue capacità ideative, perfezionate a Parigi tra il 1779 e il 1782⁵⁷. Si tratta di disegni di presentazione acquerellati, illustranti l'elevazione delle pareti di una camera di parata e di una d'udienza con la possibilità di scelta tra due proposte per il cornicione. Il repertorio ornamentale è in linea con il gusto decorativo di fine secolo, epurato dalle stravaganze del rococò: linee geometriche ingentilite da ghirlande, fasci con festoni arrotolati, elmi fiorati e trofei. Sui fogli non vi è alcun segno di approvazione e il disegno non è riconoscibile negli ambienti oggi conservati: probabilmente non fu tenuto in considerazione e Gianotti lavorò quindi alla realizzazione degli ornati disegnati dall'architetto Randoni⁵⁸.

4.5, 4.6

⁵³ Roberto Antonetto, *Il mobile piemontese del Settecento* (Allemandi, 2010), 337; Andrea Merlotti e Vittorio Natale, *Cercando l'imperatore. La bottega di Bonzanigo nella Torino di Napoleone: un'analisi alla luce della storia*, in *Genio e maestria*, catalogo della mostra (Allemandi, 2018), 75-85, in part. 82-85.

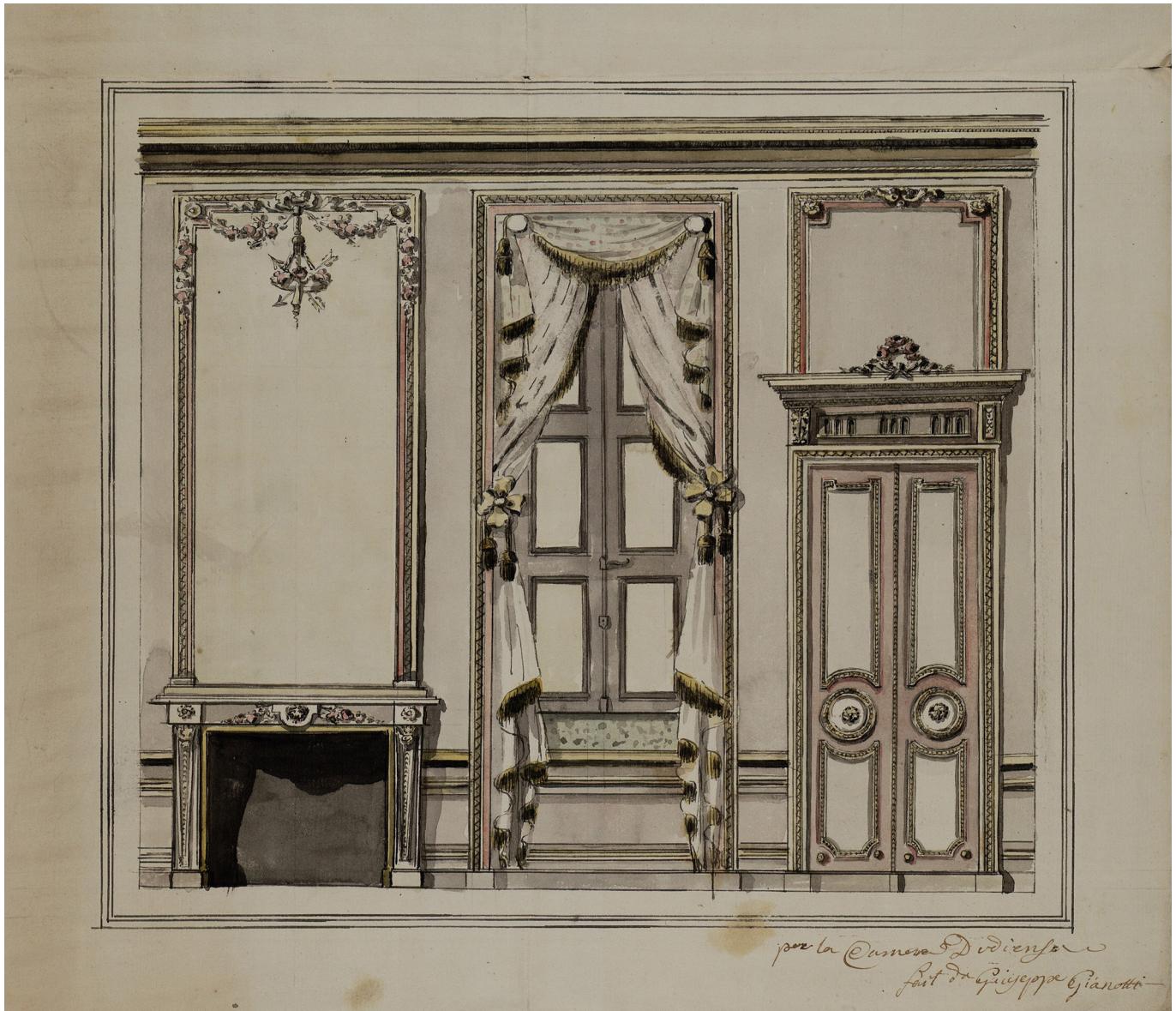
⁵⁴ Stefania De Blasi, *Genio e maestria. Mobili ed ebanisti alla corte sabauda tra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Allemandi, 2018), cat. 99, 337-38.

⁵⁵ Paolo Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I Reali Palazzi fra Torino e Genova (1773-1831)* (Celdi, 2012), 70-75.

⁵⁶ ASTO, Sezione Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, 15, c. 2r e 3r.

⁵⁷ Antonetto, *Il mobile piemontese*, 392.

⁵⁸ Cfr. i pagamenti citati in Paolo Cornaglia, *Giuseppe Battista Piacenza e Carlo Randoni. I Reali Palazzi fra Torino e Genova (1773-1831)* (Celdi, 2012), 70-75.



4.6

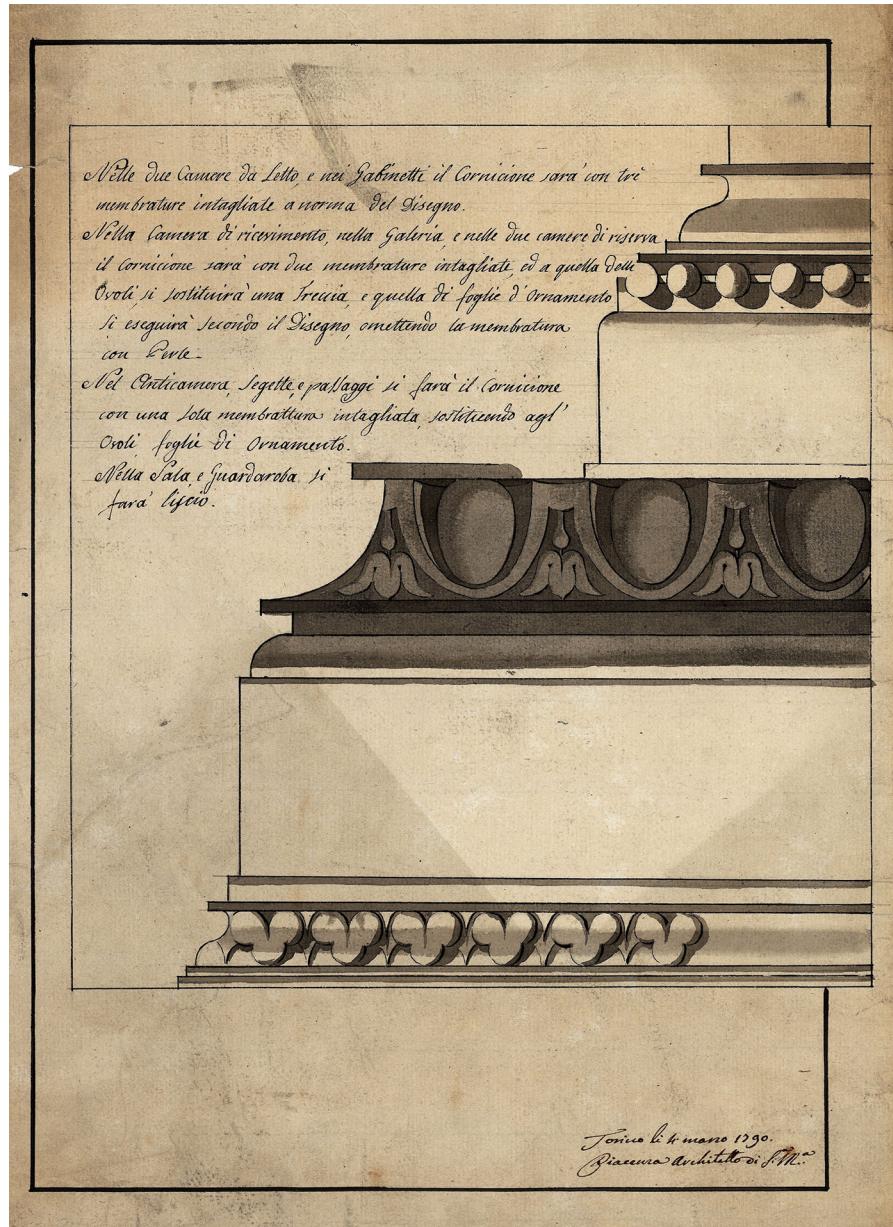
Giuseppe Gianotti, Progetto per una camera di udienza, 1785-90 (?). Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, Carte topografiche e disegni, Palazzi reali e altre fabbriche regie, Rivoli, 15, c. 3. ©Archivio di Stato di Torino.

4.7

Al di là di questi singoli casi, gli spazi di autonomia progettuale iniziarono però progressivamente a ridursi, come attestano due dinamiche significative: da un lato, dopo gli anni Cinquanta il ricorso alle 'mostre' ideate dagli scultori si fece sempre più sporadico; dall'altro, i disegni elaborati dai direttori dei lavori cominciarono a disciplinare con crescente capillarità ogni dettaglio dell'apparato ornamentale. La capacità dello scultore di concepire soluzioni fantasiose e insolite smise progressivamente di essere una qualità valorizzata, mentre il repertorio ornamentale rientrò entro modelli più codificati. Ad esempio, nel 1790 l'architetto Giuseppe Battista Piacenza fornì indicazioni più che minuziose per le cornici di due camere al palazzo del duca di Chiavalese, composte da semplici modanature di perle, ovoli e fogliami. La risolutezza di quelle istruzioni è evidenziata non solo dal disegno, il cui tratto è tanto preciso e dettagliato da sembrare una tavola da pubblicare. Le stesse indicazioni scritte specificano al decoratore come replicare ogni dettaglio ornamentale: gli esecutori furono qui esautorati da ogni inventiva⁵⁹. Molto simile è l'impostazione di Leonardo Marini, nominato nel 1782 «disegnatore ordinario della camera e

⁵⁹ Giuseppe Battista Piacenza, progetto per cornici per soffitti nel nuovo appartamento dei duchi del Chiavalese, 4 marzo 1790 in ASTO, Sezioni Riunite, Carte topografiche e disegni, Duca di Genova, Tipi Duca di Genova, Torino, Palazzo Chiavalese, 11/ir. Cfr. Cornaglia, Giuseppe Battista Piacenza, 66-67.

Giuseppe Battista Piacenza, Progetto per cornici per soffitti nel nuovo appartamento dei duchi del Chiavalese, 1790. Torino, Archivio di Stato, Sezioni Riunite, Carte topografiche e disegni, Duca di Genova, Tipi Duca di Genova, Torino, Palazzo Chiavalese, 11/1. ©Archivio di Stato di Torino.



⁶⁰ BRTO, Varia 218, Leonardo Marini, Studi diversi di decorazione, n. 99r e 100r. Su Marini, si veda Laura Facchin, voce *Marini, Leonardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 70 (2008), con bibliografia precedente.

⁶¹ Si veda, a titolo di esempio, il disegno per i laterali di un tavolo a muro per la sala del trono a Palazzo Reale, che non lascia spazio per le elaborazioni personali dell'intagliatore Gabriele Capello: Francesca Romana Gaja, in *Pelagio Palagi. Memoria e invenzione nel Palazzo Reale di Torino*, a cura di Giorgio Careddu, Franco Gualano, Marinella Pigozzi e Lorenza Santa (Sagep, 2019), cat. 5, 112; Cfr. per Palagi e gli scultori Bertrand de Royere, *Pelagio Palagi. Decorateur des palais royaux de Turin et du Piemont (1832-1856)* (Mare & Martin, 2018); Roberto Antonetto, *Gabriele Capello "Moncalvo". La vita e gli scritti* (Allemandi, 2006).

del gabinetto del Re», che in due disegni per porte di una Camera di Ricevimento tratteggia la composizione generale in un foglio, per poi ingrandire la scala sui singoli ornamenti della chiambrana a foglia di lauro, acanto e perle⁶⁰. Fino a trent'anni prima, questi focus sui singoli ornamenti sarebbero stati tracciati dallo specialista del legno, che avrebbe presentato i relativi disegni in grande. Tuttavia, tale pratica sembra progressivamente attenuarsi, e la sua scomparsa lascia intravedere un crescente accentramento del ruolo progettuale. I casi di Piacenza e Marini appaiono come anticipazioni della stagione ottocentesca di Pelagio Palagi, il quale assumerà il controllo diretto dell'intero processo di elaborazione grafica, fino alla produzione dei disegni in scala 1:1, relegando le maestranze all'esecuzione di un progetto già definito. Il disegno ‘in grande’, che nelle mani degli scultori costituiva uno strumento per verificare combinazioni ornamentali, volumi ed effetti superficiali, si trasformò in un mezzo di trasmissione unidirezionale di informazioni progettuali⁶¹.



4.8

Leonardo Marini, Progetto per porta con sovrapposta, inchiostro e acquerello su carta. Torino, Biblioteca Reale, Variia 218, Studi diversi di decorazione, n. 99. Su concessione del MiC – Musei Reali.