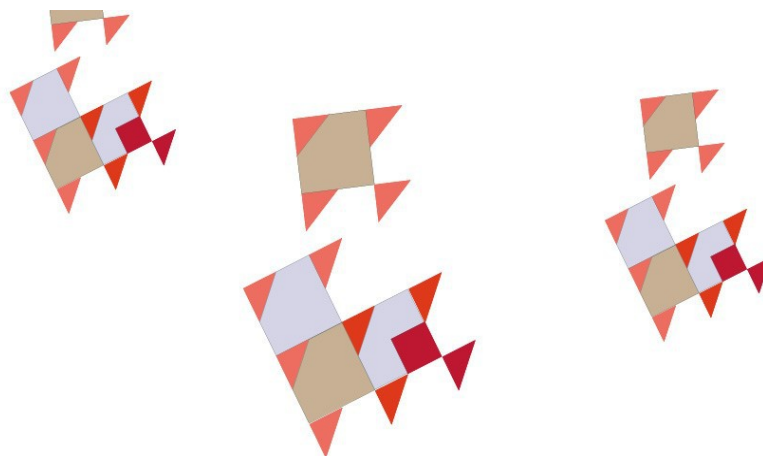


# FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 24 • novembre/dicembre 2015  
www.faredecorazione.it



---

## Sommario

---

EDITORIALE • Expo e Antiexpo	1
MARCO LAZZARATO • Grafica "progressiva"	2
THOMAS GOLSENNE • L'ornamento è animista? • parte 3/3	3
VALENTINA ANDREUCCI • Eclettismo e Liberty: confini sottili. Costantino Costantini a Osimo	6
ENRICO MARIA DAVOLI • Nutrire il pianeta. Expo 2015	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

---

## EDITORIALE • Expo e Antiexpo

---

L'Expo che si è appena chiusa a Milano ci ha parlato di un disordine mondiale in cui il senso dell'ordine, bussola della decorazione e dei relativi repertori ornamentici, è una risorsa preziosa. A questa risorsa hanno largamente attinto i paesi fornitori delle materie prime indispensabili a sostenere i nostri livelli di vita. I padiglioni dei grandi produttori di idrocarburi hanno infatti puntato con forza sui motivi desunti dai tappeti, dall'architettura dei centri religiosi e dei palazzi, dalla tradizione calligrafica. E molti altri padiglioni dell'Asia, dell'Africa e dell'America latina hanno riscoperto e meditato il proprio patrimonio ornamentico, mettendolo alla prova anche sui materiali e le tecnologie di ultima generazione: quegli stessi materiali e tecnologie che tanto debbono alle risorse minerarie presenti nel loro sottosuolo.

Si dirà che tutto ciò è un riflesso condizionato, come spesso succede ai turisti che, lontani da casa, hanno nostalgia degli usi e dei costumi di cui si sentono privati ed amano sbandierarli, salvo dimenticarsene non appena ritornano in patria. Può essere. Ma anche da noi si sono registrate sperimentazioni decorative validissime, come quella per Expo Venice di cui ci parla in questo numero Marco Lazzarato. Oggi più che mai, il senso dell'ordine è un antidoto al fanatismo iconoclasta che distrugge i musei e i siti archeologici dell'antica mezzaluna fertile, per alimentare la rete dei commerci clandestini di opere d'arte. E dove mai finiranno i prodotti e i ricavi di questa lucrosissima Antiexpo aperta 24 ore su 24? Se e quando lo sapremo, dovremo finalmente convincerci che fanatismo, nichilismo e iconoclastia sono tutto fuorché un affare interno al mondo islamico e mediorientale. ΔΔΔ

---

## MARCO LAZZARATO • Grafica "progressiva"

---

*"Poesia, come sai, è un qualcosa di complesso; infatti la causa per cui un qualcosa va dal non essere all'essere è sempre poesia, tanto che anche le realizzazioni che provengono da tutte le arti sono esse stesse poesia e i loro artefici sono tutti poeti".*

*"Dici il vero".*

*"Tuttavia tu sai che non vengono chiamati poeti, ma hanno altri nomi, e che soltanto una parte circoscritta che deriva dalla poesia circoscritta, quella che riguarda la musica e i versi viene chiamata con il nome dell'intero. Soltanto questa viene chiamata poesia e solo quelli che si occupano di questa parte della poesia vengono chiamati poeti".*

(Platone, *Simposio*, 205c)

Questa rivista tratta dei principi della decorazione, soprattutto in funzione dell'architettura. Risulta perciò interessante presentarvi una sperimentazione volta a declinare quegli stessi principi in un campo nuovo, quello della grafica.

Tutto nasce da un incarico del Ministero per le Politiche Agricole finalizzato alla promozione, nel Padiglione *Aquae* di Expo Venice, di un ciclo di degustazioni di prodotti della pesca abbinati ai vini di costa. Abbiamo elaborato il relativo progetto in collaborazione con Fabrizio Borin, affermato professionista del settore, titolare del Way Out Studio a Rovigo e responsabile, fra l'altro, del nome dell'evento, *Degustare*. Senza entrare nei complessi risvolti organizzativi e comunicativi dell'operazione, illustreremo qui la parte di nostra competenza, cioè la genesi e lo sviluppo del tema grafico. Frutto maturo, questo, di una pluriennale, comune ricerca, che ha visto due figure distinte, un artista specializzato nella decorazione, Marco Lazzarato, e un grafico esperto di comunicazione, Fabrizio Borin, lavorare in sinergia sui temi e gli standard estetici della comunicazione commerciale contemporanea. Questo fatto merita di essere sottolineato perché, al di là dei risultati, è di estremo interesse dal punto di vista deontologico.

Abbiamo più volte cercato di definire l'oggetto delle nostre ricerche, partendo dalla questione fondamentale rappresentata dal problema del decoro. E' chiaro a tutti che è proprio nel settore della grafica che tale questione diventa vitale, in quanto qualsiasi prodotto destinato a comunicare, se non viene considerato adeguato, cioè *decoroso*, dagli interlocutori, viene rifiutato. L'opinione corrente in questo settore vuole che, a stabilire cosa sia o non sia decoroso, siano gli specifici gruppi sociali a cui la comunicazione stessa è destinata. Quando però si passa da un volantino che reclamizza la festa in discoteca, ad un marchio per un importante evento istituzionale, la questione del decoro non può più essere affrontata con i consunti parametri della sociologia commerciale o con l'inseguimento delle mode in voga, ma - è questa la nostra tesi - dev'essere ricondotta su un piano ontologico fondante. La forma grafica non deve cioè limitarsi ad assecondare l'emotività di un ristretto ed omogeneo gruppo sociale ma, appunto perché destinata a parlare alla generalità delle persone, in diversi contesti, deve tornare a caricarsi di valore proprio. Insomma, il problema cessa di essere estetico per tornare ad essere etico. In altre parole, la genesi della forma non può avvenire a valle ma a monte dei gusti correnti: deve cioè scaturire in modo originario dalla generale idea del bene che accomuna le persone, confidando che la *giusta* forma, in quanto *buona*, venga riconosciuta *bella* e quindi piaccia, cioè stimoli positivamente le sensazioni degli interlocutori. Fissato questo principio, la questione successiva è quella del coerente sviluppo delle concrete forme necessarie alla comunicazione.

L'intero percorso nasce e si sviluppa, secondo la nostra tesi, nell'ambito della decorazione, cioè di quella che abbiamo già avuto occasione di definire come "arte che sovrintende al decoro dei manufatti". Abbiamo altresì convenuto che tale funzione, enunciata a livello teorico, si attua sul piano pratico come arte autonoma, solo nel momento in cui l'artista deve confrontarsi coi processi di produzione industriale e, quindi, interfacciarsi con la figura deputata a progettare le azioni necessarie all'avvio delle macchine che produrranno il manufatto: il disegnatore industriale appunto. Se, al contrario, vi è la possibilità di una produzione manuale, diretta, il pittore e lo scultore rimangono le figure deputate ad operare, seppur acquisendo una competenza tecnica di tipo ornatistico. Il decoratore, quindi, si presenta come artista autonomo solo nel momento in cui l'arte (cioè l'invenzione *poetica* delle forme *originarie*) che gli compete, si deve confrontare con i processi industriali. In questo senso, non vi è dubbio che la grafica contemporanea sia totalmente dominata da tali processi.

In un simile contesto il grafico, in quanto disegnatore industriale, è figura-chiave del sistema, perché progettista responsabile dei vari processi produttivi, a volte assai complessi. La grafica però, in quanto comunicazione visiva, conserva una forte componente culturale, che richiede per i suoi generatori una competenza artistica, cioè la capacità di individuare ed elaborare nuove forme-modello. Nella gran parte dei casi posti dalla grafica contemporanea, le due funzioni coincidono nella stessa persona; tuttavia, nel momento in cui è necessario battere nuove vie o affrontare progetti di alto profilo, la separazione-specializzazione torna ad essere necessaria. Quando si cercano nuovi contenuti, i parametri tipografici, seppur integrati da nozioni gestaltiche o sociologiche, non sono infatti sufficienti a coprire lo scibile della disciplina. In questo senso

l'idea-guida del nostro progetto attua un ribaltamento di fronte. Vale a dire che essa non si sviluppa attorno a un paradigma tipografico, cercando poi di sostenersi con qualche stampella sociologica ma, al contrario, "crea", cioè trae dall'ambito poetico, una iniziale forma archetipica, dalla quale, a cascata, si generano le forme concrete richieste dalla comunicazione visiva, che progressivamente invadono gli spazi e gli oggetti previsti dal progetto.

Se il modello vigente, quello della grafica per così dire "espressiva", ha come presupposto il foglio bianco nel quale il grafico esprime il proprio segno, da applicare poi negli spazi e sugli oggetti previsti, con l'idea di grafica "progressiva" da noi sperimentata il punto di partenza è la creazione di un'originaria *forma-madre*, forma archetipica in grado di figliare altre forme, perché provvista di un proprio codice genetico. Alla sterilità del segno "espressivo", mutuato dal '900 e spesso frutto di autismo culturale, si contrappone la fecondità della forma originaria, che è tale perché è tratta poeticamente dal non-essere, al contrario della prima che si esplica direttamente nell'essere, anzi, spesso nel mero esistere, del suo autore. Sul piano pratico, se la forma grafica "espressiva" invade lo spazio (immagine coordinata, automezzi, stand, ecc.) in modo arbitrario, scontando sempre il peccato originale del manifesto incollato sul muro, all'opposto la forma grafica "progressiva" si moltiplica, vivificando e fecondando gli spazi e gli oggetti a lei destinati, e creando in tal modo un rapporto armonico con essi. La forma archetipica diventa marchio e dal marchio si generano i motivi che vanno a colonizzare gli spazi vuoti della comunicazione visiva, in una progressione organica, quasi biologica, che prevede costanti mutazioni degli individui pur nella familiarità della specie. ΔΔΔ

---

### THOMAS GOLSENNE • L'ornamento è animista? • parte 3/3

---

La frattalizzazione è il processo di demoltiplicazione di un oggetto al proprio interno, incastonandovi oggetti di forma identica, come in una *matrioska* russa o in una cipolla. La decorazione dell'Alhambra, a Granada, ne è un chiaro esempio: la volta è decorata con una *muqarna*, una struttura frattale in cui ciascuna nicchia si compone di nicchie più piccole, e così via. In tal modo, il motivo ornamentale risulta identico alla struttura architettonica: l'assimilazione della struttura alla decorazione è frequente nell'arte islamica, ma di difficile comprensione in Europa dove, come nel trattato di architettura di Alberti, si è abituati a pensare a una struttura portante "nuda", "vestita" poi con l'ornamento<sup>1</sup>.



L'arte europea ha però sviluppato, soprattutto nelle età ornamentali più care a Riegl e Worringer, un'altra forma di intensificazione dell'oggetto grazie all'ornamento: la piegatura. L'esempio della *Santa Teresa* di Bernini è troppo noto perché ci si possa dilungare a commentarlo. Mi limiterò a soffermarmi sul fatto che il corpo della santa è letteralmente immerso nelle pieghe del suo abito: è come se si smaterializzasse, che è un modo per suggerire la natura spirituale dell'estasi della santa; ma al tempo stesso, le pieghe dell'abito fanno pensare che il corpo si estenda oltre i propri limiti, un'estensione la cui causa è certamente divina: le pieghe nascondono e, al tempo stesso, mostrano.

L'ornamento sprigiona effetti di movimento, di irradiazione, di vita; l'intreccio, ad esempio, è un procedimento che dà l'impressione di una linea labirintica in cui l'occhio si smarrisce; una linea senza inizio né fine, dunque autonoma, dotata di vita propria. Un interessantissimo caso di intreccio è dato dalla miniatura

---

<sup>1</sup> M. CARBONI, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001, pp. 59-61.

altomedievale irlandese: i monaci miniaturisti davano vita a labirinti di linee in cui il motivo sacro della croce veniva ad essere completamente dissimulato. Per rintracciare la figura della croce, in senso sia visivo che spirituale, bisognava trascorrere lunghe ore in contemplazione dell'immagine geometrica e in meditazione, proprio come i monaci buddhisti col loro mandala<sup>2</sup>.

In sintesi, l'ornamentizzazione di una forma o di un oggetto consente di caricarli di una certa potenza. L'ornamento offre la possibilità di animare oggetti inanimati, anche se i suoi effetti vengono spesso attribuiti, in quel caso concreto o in quella specifica situazione culturale, ad una causa trascendente o all'oggetto che riceve su di sé l'ornamento. L'arte cristiana medievale, in gran parte fondata sull'opposizione tra figura umana e ornamento divino, ne offre diversi esempi. Tale processo, nel libro già citato, Gell lo chiama attribuzione di *agency*, che si potrebbe tradurre "animazione", vale a dire che l'oggetto animato dall'ornamento viene ad essere considerato come un attore vivente, che intrattiene relazioni sociali con ciò che lo circonda. Un oggetto-attore che, grazie all'ornamento, attira su di sé gli sguardi, irradia verso gli altri: la sua potenza coincide col suo campo d'attrazione, con l'estensione della sua aura.

In questa prospettiva, l'importanza di un oggetto o di una persona non si misura con le sue qualità interiori, con la profondità del suo essere, ma con la sua potenza ornamentale, vale a dire con la sua capacità di irradiare, di entrare in contatto con un'ampia cerchia relazionale. Un tale apprezzamento, esteriorizzato e sociale, dell'individuo, una tale importanza accordata al sembrare piuttosto che all'essere, possono urtare la nostra sensibilità occidentale, abituata a pensare che "l'abito non fa il monaco", che il valore individuale si misura con la profondità dell'essere interiore. E tuttavia, dal punto di vista antropologico, un'ontologia fondata non sull'essere ma sulla singolarità dell'apparire ha essa pure una sua logica, ed ha anche un nome: è l'animismo. Secondo la definizione di Philippe Descola, si può riconoscere come animista la società che attribuisce un'identità interiorità a tutti gli esseri che vivono nello stesso ambiente (umani, animali e vegetali senza distinzione), e che distingue gli individui unicamente in base ai tratti fisici, esteriori: un albero è un essere umano travestito da albero, un giaguaro un essere umano travestito da giaguaro, e così via. Tant'è che l'essere umano non è mai solamente un essere umano: il suo corpo nudo non basta a definirlo nella sua totalità, cioè esteriormente e socialmente; esso non può fare a meno di un abbigliamento che lo qualifichi come cacciatore, come bambino, come madre, e così via<sup>3</sup>.

Deriva da qui l'importanza dell'abbigliamento e, più in generale, dell'ornamento, nelle società animiste. L'abbigliamento è indispensabile per conferire all'uomo un posto nella e per la società, in altre parole, affinché egli possa esistere. Un ricco abbigliamento non è segno di ricercatezza, di vanità; è il riconoscimento, da parte della società, della potenza dell'individuo che lo indossa. Di qui l'importanza dell'animalità nell'abbigliamento animista: essendo in relazione in primo luogo con animali cui attribuiscono la propria stessa "umanità", gli uomini, per meglio assumerne le qualità, possono decidere di prendere un aspetto animale. Il cacciatore o il guerriero prendono l'aspetto del giaguaro, del leone o dello sparviero, eccellenti predatori, per poter letteralmente *entrare nella pelle* del predatore<sup>4</sup>. Si coprono il corpo di segni o di gioielli che denotano la loro nuova natura, come copricapi di piume d'uccello, collane e ornamenti nasali fatti di zanne e denti di animali - e la molteplicità di specie animali presenti nell'abbigliamento guerresco evidenzia la loro plasticità e superiorità nei confronti di tutti gli esseri dotati di una sola forma.

In Indonesia, il culto degli antenati si può legittimamente ascrivere all'animismo, nel senso che, in determinate circostanze, i vivi possono assumere l'aspetto dei morti. Vi sono scudi dell'Irian Jaya decorati con l'immagine di un antenato, da cui il guerriero trae la propria forza: di fronte al nemico, l'immagine dell'antenato prende il posto di quella del guerriero<sup>5</sup>.

Secondo Philippe Descola, niente si oppone all'animismo più del naturalismo, ossia il regime ontologico-sociale in cui viviamo, quello che produce le singolarizzazioni sociali e l'interiorità di ciascun individuo e in cui, peraltro, l'ornamento è stato relegato ai margini della cultura. Ma sarebbe sbagliato pensare che l'animismo sia ignoto alla società occidentale. Non è fuori luogo, ad esempio, paragonare uno scudo dell'Irian Jaya alle armature medievali europee: anche gli scudi dei cavalieri recano l'immagine cifrata, ornamentizzata, della stirpe di antenati da cui questi traggono la loro potenza.

Ma un episodio culminante dell'animismo si verifica, a mio parere, proprio nel momento in cui generalmente

---

2 J.-C. BONNE, *Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VIIe siècle)*, in P. Ceccarini, J.-L. Charvet, F. Cousinié, L. Leribault, C. (a cura di), *Histoires d'ornement. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Klincksieck/Rome, Académie de France à Rome, 1998, pp. 75-108.

3 PH. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 188-189.

4 P. SMITH, *Principes de la personne et catégories sociales*, in R. BASTIDE, G. DIETERLEN (a cura di), *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1971, p. 482.

5 Si veda ad esempio lo scudo del Tropenmuseum di Amsterdam riprodotto in S. PAINE, *Amulets. Sacred Charms of Power and Protection*, London-New York, Thames & Hudson, 2004, p. 27.

si ritiene che nasca lo spirito moderno, ovvero l'individualismo e il naturalismo: il Rinascimento italiano. Poche sono infatti le società in cui le apparenze, ivi comprese le illusioni prodotte dall'arte, sono altrettanto importanti. Nel Rinascimento non si lascia traccia di sé se non compiendo gesti degni di nota, imprese ammirevoli, insomma distinguendosi agli occhi altrui; la vita viene vissuta in quanto opera d'arte o, come scrive Jacob Burckhardt, si vive per dare la miglior immagine possibile di se stessi<sup>6</sup>. Due esempi: nella sua *Autobiografia*, Alberti, "uomo universale" come lo definisce Burckhardt - uomo in grado di fare ogni cosa e di assumere ogni maschera, si direbbe antropologicamente - dice di essere attentissimo al proprio contegno in pubblico:

[...] in ogni aspetto della sua vita, in ogni gesto, in ogni parole volle sia essere sia sembrare degno della benevolenza dei probi [...]<sup>7</sup>

Baltazar Gracian, due secoli più tardi, farà propria una simile "estetica dell'esistenza", per riprendere un'espressione di Michel Foucault:

Ti fu padre l'Artificio, il Chirone della Natura; la sua premura ti produsse per portare ogni cosa alla perfezione; senza di te le più grandi imprese falliscono e le più alte opere sfumano.<sup>8</sup>

Con questa metafora mitologica dell'animismo, l'Artificio "Chirone della natura", mi avvio alla conclusione. Praticando la comparazione antropologico-storica tra diverse manifestazioni dell'animismo in Indonesia, in Africa o nell'Europa rinascimentale, non ci si stupisce di ritrovare ovunque gli stessi tratti comuni. Per esempio, l'animalità insita nell'abbigliamento del guerriero: la differenza tra l'effigie del dio della guerra Kuka'ilimoku delle Hawaii, una testa mostruosa composta di piume, fibre vegetali, denti di cane e madreperla per gli occhi<sup>9</sup>, e le armature animalizzate di moda presso le corti principesche rinascimentali<sup>10</sup>, è probabilmente assai meno marcata di quanto potrebbero farci pensare le nostre abitudini visuali, l'organizzazione dei nostri musei e delle discipline universitarie. Nell'uno e nell'altro caso, una tenuta guerresca da parata, priva di reali funzioni difensive, trasforma colui che la porta nell'incarnazione di un'entità animale che accresce la sua potenza individuale<sup>11</sup>.

L'esempio della generazione dei Riegl e dei Worringer dovrebbe esserci di modello per sviluppare questo tipo di comparazioni trans-culturali e trans-storiche, ed arrivare così a tracciare i contorni generali di una antropologia storica dell'ornamento.  $\Delta\Delta\Delta$

BIBLIOGRAFIA: L.B. ALBERTI, *Della pittura* [1436], Roma-Bari, Laterza, 1975 • L.B. ALBERTI, *Autobiografia* [1438-41 circa], trad. it. in L.B. Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, Milano, Rizzoli, 2012 • L.B. ALBERTI, *L'arte di costruire* [1450], trad. it. Torino, Bollati-Boringhieri, 2010 • L. AMICO, *Bernard Palissy et ses continuaturs: à la recherche du Paradis terrestre*, Paris, Flammarion, 1996 • J.-C. BONNE, *Intrications (à propos d'une composition d'entrelacs dans un évangile celto-saxon du VIII<sup>e</sup> siècle)*, in P. Ceccarini, J.-L. Charvet, F. Cousinié, Leribault, C. (a cura di), *Histoires d'ornement. Actes du colloque de l'Académie de France à Rome*, Paris, Klincksieck/Rome, Académie de France à Rome, 1998 • M. BRÜDERLIN, *Introduction: Ornament and Abstraction*, in M. Brüderlin (a cura di), *Ornament and Abstraction* (catalogo della mostra, Basilea, Fondazione Beyeler, 2001), New Haven-London, Yale University Press, 2001 • J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [1860], trad. it. Roma, Newton Compton, 1994 • M. CARBONI, *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Milano, Jaca Book, 2001 • G. DELEUZE, *Spinoza e il problema dell'espressione* [1968], trad. it. Macerata, Quodlibet, 1999 • PH. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005 • A. GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998 • J.A. GODOY, S. LEYDI (a cura di), *Parures Triomphales. Le manierisme dans l'art de l'armure italienne* (catalogo della mostra, Ginevra, Musée Rath, 2003), Ginevra, Musées d'art et d'histoire/Milano, 5 Continents, 2003 • E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* [1970], trad. it. Milano, Feltrinelli, 2003 • E.H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa* [1979], trad. it. London-New York, Phaidon, 2010 • O. GRABAR, *The Meditation of Ornament*, Princeton, Princeton University Press, 1992 • B. GRACIAN, *El Discreto*, Huesca, Nogues, 1646 • J.F. HAMBURGER, *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven-London, Yale University Press, 1990 • O. JONES, *The Grammar of Ornament*, London, Day and Son, 1856 • Y. LE FUR (a cura di), *D'un regard l'autre: histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie* (catalogo della mostra, Parigi, Musée du quai Branly, settembre 2006-gennaio 2007), Paris, Musée du quai Branly-RMN, 2006 • A. LOOS, *I superflui (Deutscher Werkbund)* [1908] e *Ornamento e delitto* [1908], trad. it. in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1973 • M. MAUSS *Manuale d'etnografia* [1947], trad. it. Milano, Jaca Book, 1969 • S. PAINE, *Amulets. Sacred Charms of Power and Protection*, London-New York, Thames & Hudson, 2004 • J. PIGEAUD, *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard, 1995 • A. RIEGL, *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale* [1894], trad. it. Milano, Feltrinelli, 1963 • A. RIEGL *Industria artistica tardoromana* [1901], trad. it. Sansoni, Firenze, 1953 • A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien, Schroll, 1908 • G. SEMPER, *I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico* [1856], in N. Squicciarino, *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Venezia, Il Cardo, 1994 • P. SMITH, *Principes de la personne et catégories sociales*, in R. BASTIDE, G. DIETERLEN (a cura di), *La Notion de personne en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1971 • K. VON DER STEINEN, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseemannskunst nach eigenen Reiseergebnissen und dem Material der Museen*, voll. 3, Berlin, Reimer-Vohsen, 1925-28 • W. WORRINGER, *Astrazione ed empatia* [1908], trad. it. Torino, Einaudi, 2008 • W. WORRINGER, *Problemi formali del gotico* [1912], trad. it. Venezia, Cluva, 1985.

6 Vedi J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [1860], trad. it. Roma, Newton Compton, 1994, p. 119.

7 L.B. ALBERTI, *Autobiografia* [1438-41 circa], trad. it. in L.B. Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 115.

8 B. GRACIAN, *El Discreto*, Huesca, Nogues, 1646, p. 38 (trad. redazionale).

9 Vedi Y. LE FUR (a cura di), *D'un regard l'autre: histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie* (catalogo della mostra, Parigi, Musée du quai Branly, settembre 2006-gennaio 2007), Paris, Musée du quai Branly-RMN, 2006, n. 131, p. 126.

10 J.A. GODOY, S. LEYDI (a cura di), *Parures Triomphales. Le manierisme dans l'art de l'armure italienne* (catalogo della mostra, Ginevra, Musée Rath, 2003), Ginevra, Musées d'art et d'histoire/Milano, 5 Continents, 2003.

11 La differenza sostanziale tra i due copricapi è nella modalità di identificazione con l'animale: la metonimia nel caso hawaiano (dove gli animali sono simboleggiati da vere parti animali), la metafora nel caso italiano (la rappresentazione del leone avviene tramite l'imitazione delle sue fattezze).

Quando si parla di architettura dell'Eclettismo<sup>12</sup> nella città di Osimo, in provincia di Ancona, il pensiero va a Costantino Costantini, la cui cultura si era formata, nel culto degli stili storici, su autori stranieri ma anche italiani, quali Camillo Boito e Pietro Selvatico<sup>13</sup>. Al contempo, come evidenzia Fabio Mariano, non vi è da stupirsi se più di un'opera di Costantini è imbevuta di quel nuovo gusto Liberty che, per il suo evidente richiamarsi ai motivi desunti dalla natura, si indica a ragione come "stile floreale". Il presente articolo concerne, appunto, alcune opere di Costantini, per lo più inedite, partecipi di quel nuovo clima.

Uno dei progetti più noti e impegnativi cui l'architetto abbia lavorato è quello per il Santuario della Beata Vergine Addolorata, eretto a Campocavallo di Osimo tra il 1894 e il 1912. All'esterno dell'edificio spicca l'inserimento di elementi decorativi in terracotta «che contengono i prodromi del nuovo stile»<sup>14</sup>, elementi disegnati e prodotti da Costantini nella sua fabbrica, sita all'epoca in via Battisti, poco distante dal suo villino. Ma l'avvicinamento di Costantini allo stile floreale si evince via via anche da altre opere, e segnatamente dalle architetture cimiteriali, di alcune delle quali, non ancora indagate, quello che qui presentiamo vuole essere un primo studio. Particolare attenzione meritano i due monumenti funerari rispettivamente intitolati a Benedetto Giardinieri e alla Famiglia Buglioni Rinaldoni, ubicati nell'emiciclo di levante del Cimitero Maggiore della città. La paternità delle due edicole è provata sia dalle iscrizioni poste sul retro delle medesime, sia dai documenti conservati nell'Archivio Storico Comunale di Osimo.

Prima in ordine di tempo ad essere realizzata, fu l'edicola voluta da Cesare Buglioni per sé e la sua famiglia<sup>15</sup>. Nel verbale della Giunta Comunale del 30 dicembre 1907<sup>16</sup>, il Buglioni faceva richiesta per l'acquisto di un'area del Cimitero e nel 1909 il progetto era stato ultimato<sup>17</sup>, come si desume dall'iscrizione sulla facciata posteriore: CESARE BUGLIONI / PER SÉ E I SUOI / M.CM.IX / ARCH. C. COSTANTINI. La tomba per Benedetto Giardinieri risale a qualche anno più tardi. Già nel 1907 il Giardinieri aveva chiesto al Comune di poter ottenere l'area per erigervi la tomba per sé e i famigliari, citando Costantini quale autore del progetto<sup>18</sup>. L'opera fu tuttavia conclusa solo nel 1911: in quell'anno infatti il Giardinieri rinnovava la propria richiesta alla Giunta Comunale<sup>19</sup>, e l'edicola veniva infine costruita, così come indicato nel retro della medesima: A. DÑI / MCMXI / ARCH. C.C. I motivi di interesse dei due monumenti non si limitano ai singoli elementi decorativi, ma attengono anche a quella problematica, tipica del Liberty, che si definisce "unione delle arti". Costantini progettò infatti non solo la struttura architettonica, ma anche tutto l'apparato decorativo delle due edicole, secondo un disegno unitario, che inglobava materiali e abilità differenti.

L'edicola Buglioni Rinaldoni ha una struttura architettonica eclettica e composita: un edificio con le quattro facce incorniciate da un frontone, sormontato da una copertura piramidale, a sua volta culminante con un corpo cubico circondato alla sommità da una cornice aggettante. La facciata principale presenta un pronao con frontone, sorretto da due colonne a fusto liscio. La copertura piramidale e il pronao con frontone la avvicinano alla tomba di Tarquinio Fanesi, realizzata da Costantini nel 1917 e posta a pochi metri di distanza<sup>20</sup>. Ovunque campeggiano simboli incisi o in rilievo, anche a tutto tondo, associati alla morte: la clessidra con le ali, la farfalla, la lucerna, il braciere, fiaccole capovolte, simboli cristiani (croci, XP, AΩ)<sup>21</sup>, iscrizioni in latino,

---

12 Per una definizione di architettura dell'Eclettismo si veda L. PATETTA, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Sant'Arcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2007, p. 7.

13 Su Costantino Costantini: L. TOSCHI, *Costantino Costantini (1854-1937) e Innocenzo Costantini (1881-1962). Progetti e realizzazioni*, catalogo della mostra, Osimo, Palazzo Campana, 20 ottobre - 3 novembre 1984, Comune di Osimo 1984; M. F. PANINI, *Costantino Costantini. Un architetto marchigiano e il cantiere dell'eclettismo (1854-1937)*, Roma, Edizioni Kappa, 2000; A. MONTIRONI, *Giambattista Carducci e «l'architettura decorativa» nelle Marche*, in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'Eclettismo in Italia*, Napoli, Liguori Editore, 2000, pp. 375-401; F. MARIANO, *La crisi degli stili. Architettura eclettica nelle Marche fra Ottocento e Novecento, temi e personaggi*, in F. MARIANO (a cura di), *L'età dell'Eclettismo. Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Nerbini, 2004, pp. 11-71.

14 M.F. PANINI, *op.cit.*, p. 110.

15 In ambito funerario è considerata un'edicola una struttura "dotata di spazio interno e di cripta" (O. SELVAFOLTA, *Memoria e identità nell'arte funeraria dell'Ottocento*, in L. MOZZONI, S. SANTINI (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto con le arti*, Liguori Editore, Napoli 2007, p. 83).

16 Osimo, Archivio Storico Comunale (d'ora in poi ASC), "Deliberazioni della Giunta. 1907", sessione del 30 dicembre 1907, domanda n. 4.

17 Nel 1926 lo stesso Cesare Buglioni fa richiesta per poter costruire un recinto attorno all'edicola (Osimo, ASC, Deliberazioni della Giunta. 1926", sessione del 2 gennaio 1926, domanda n. 2), richiesta però respinta.

18 Osimo, ASC, "Deliberazioni del Consiglio. 1907", sessione del 16 maggio 1907, domanda n. 4.

19 Osimo, ASC, "Deliberazioni della Giunta. 1911", sessione del 4 maggio 1911, domanda n. 8.

20 Osimo, ASC, "Deliberazioni della Giunta. 1917", sessione del 18 ottobre 1917, domanda n. 165.

21 Per il significato dei simboli funerari di veda il dizionario curato da Gian Marco Vidor e pubblicato nel sito web della Certosa di Bologna

tra cui due versi tratti dal Salmo 51, il *Miserere* («*auditui meo dabis gaudium et laetitiam et exultabunt ossa humiliata*»). Molti tra gli elementi decorativi vennero fabbricati in terracotta nell'azienda Costantini. Alcuni sono dei moduli più volte ripetuti, mentre altri sono unici, come l'immagine inserita nel timpano frontale e quella sulla parete sinistra (ruotando in senso antiorario) in cui si può vedere un angelo che ricopre di fiori il corpo della defunta. L'uso della terracotta produce anche un contrasto cromatico con la rimanente struttura. Ovunque è possibile scorgere, anche grazie alla pulitura eseguita nel 2014 sulla tomba quasi completamente ricoperta dalla vegetazione, elementi decorativi fitomorfi: edere, fiori, foglie (impressi sulla terracotta o a basso e altorilievo) rivestono pannelli, angoli, modanature, cornici, capitelli; la porta d'accesso nella facciata principale, poi, è incorniciata da piante di crisantemo. Interessante anche notare la scelta dei caratteri grafici dell'iscrizione sul retro dell'edicola, recante la data d'esecuzione e il nome del committente e di Costantini, anch'essi di gusto Liberty. La porta d'accesso in ferro e la piccola finestra sul retro mostrano esse pure l'attrazione per il curvilineo, tipica nel nuovo stile. Infine i due volti femminili alla base della scalinata, evocanti il sonno eterno, ricordano da vicino, con le linee morbide che definiscono i capelli, le fisionomie femminili visibili in numerosi manufatti dell'epoca.

L'edicola Giardinieri, architettonicamente più semplice, ha un aspetto più austero e, dal punto di vista decorativo, più sobrio rispetto alla tomba Buglioni Rinaldoni. La facciata presenta il nome del proprietario scolpito in caratteri grafici Liberty, nonché, al di sopra dell'ingresso, un pannello con fiori in altorilievo, stilisticamente riconducibili a quelli della tomba Buglioni Rinaldoni. L'austerità promana anche dai due volti femminili, circondati da foglie di edera, che incorniciano la facciata. Anche qui sono presenti elementi floreali, benché in numero minore rispetto alla tomba Buglioni Rinaldoni: intorno ai due volti le edere (elemento naturale da ricollegare allo stile floreale, ma anche simbolo ricorrente nell'arte funeraria); sopra il cancello d'ingresso, realizzato in metallo con elementi vegetali e linee serpentine, i fiori; infine, tutto attorno all'edicola, sobri pannelli coi simboli cristiani  $\Omega$  scolpiti in rilievo, circondati da rami di rose e crisantemi. Sono invece assenti gli elementi decorativi in terracotta.

A questo punto è interessante gettare uno sguardo a una terza tomba, quella di Romolo Mariani e famiglia, collocata di fronte alla tomba Giardinieri, in posizione simmetrica rispetto al viale centrale dell'emiciclo. La paternità del progetto è sconosciuta, ma sappiamo che l'area per la costruzione venne concessa nel 1912<sup>22</sup>, e tutti gli elementi stilistici fanno pensare a Costantini. Una fascia a bassorilievo con tralci di edera ruota tutto attorno all'edicola, e ancora una volta l'edera pervade lo spazio nella targa recante il nome del proprietario. Il cancello metallico presenta decori floreali con boccioli e foglie di papavero, e linee serpentine. Da notare, ai lati della finestra di facciata, agli angoli della parete, il taglio curvilineo degli elementi decorativi.

La commistione eclettica tra stili storici e stile Liberty, ha nella sequenza di questi tre monumenti un'esplicazione chiara ed efficace.  $\Delta\Delta\Delta$



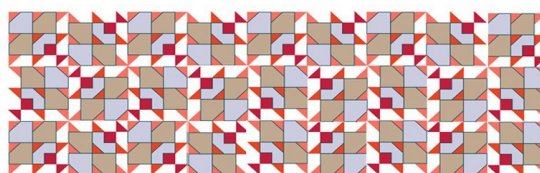
(<http://www.storiaememoriadibologna.it/certosa/simboli/>).

22 Osimo, Archivio Storico Comunale, "Deliberazioni della Giunta. 1912", sessione del 24 gennaio 1912, domanda n. 6.



I commentatori delle prime Esposizioni Universali, a partire da quella londinese del 1851, lasciarono testimonianze preziose per chi voglia capire a quali valori estetici ed etici, a quale decoro, gli uomini di allora intendessero affidare il ricordo da tramandare alle future generazioni. La situazione è oggi molto diversa: la natura immateriale e sfuggente del panorama visivo che ci circonda, la tecnologizzazione degli oggetti e dei segni, anche i più semplici, sembrerebbero rendere inutile ogni tentativo di classificazione, ogni confronto. Ma l'Expo che ha appena chiuso i battenti a Milano offre svariati motivi per non abdicare. Complice di questo è forse il tema stesso di Expo 2015. Nella sua genericità, "Nutrire il pianeta" si è infatti rivelato, di fatto, nulla più (e nulla meno) che un pretesto per lasciare ciascun espositore libero di raccontarsi, proprio come quando tra sconosciuti si parla del tempo o, appunto, di cucina: ognuno dice senza troppe remore cosa gli piace di più, se il dolce o il salato, il crudo o il cotto, senza sentirsi in dovere di rivelare nulla di troppo personale. In questo giocare a carte scoperte, ogni soggetto non ha potuto che dare il meglio di se stesso. Alcune linee di tendenza sono così emerse per forza propria, quasi preterintenzionalmente. Vediamo qualche esempio.

C'è stata l'Expo di una serie di paesi più o meno "emergenti", oggi proiettati in primo piano dalle proprie risorse naturali e dalla propria posizione geopolitica - come la Turchia, l'Angola, il Turkmenistan - i cui padiglioni sprizzavano colore locale, esibendo i pattern dei tappeti, dei tessuti, delle architetture tradizionali, le vetrine colme di oggetti, con un'aggressività ed una convinzione molto vitali, di cui lo smalzato occidentale, fin troppo smart e social, non si ricorda ormai più. C'è stata l'Expo delle introspezioni a oltranza, delle nazioni e micronazioni che si direbbero misteriosamente condannate ad assomigliare sempre a se stesse. Vengono in mente Slovacchia e Repubblica Ceca, più che mai gemelle nello riempire i propri padiglioni di automi, pupazzi, meccanismi riecheggianti un certo clima kafkiano e surrealista che, se non fossero loro stesse a proporlo come specchio della propria identità, non si esiterebbe a definire un luogo comune ormai consunto. C'è stata l'Expo dei paesi che si direbbero invece condannati ad assomigliare sempre a tutti o a nessuno, in un'assimilazione-mimetizzazione perenne, che, nel suo genere, è comunque notevole. E qui si pensa all'Italia, il cui padiglione rivestito di pannelli ultraleggeri di cemento sintetico è sì spettacolare, ma riprende pressoché alla lettera il cosiddetto "nido d'uccello", lo Stadio Nazionale costruito a Pechino per i giochi della XIX olimpiade. Uno stadio che, tra l'altro, qualcosa di italiano ce l'ha per davvero, poiché dal 2009 ad oggi ha già ospitato, in mondovisione, svariate edizioni della nostra Supercoppa di Calcio. C'è stata l'Expo delle aree tematiche e delle grandi aziende, con sperimentazioni suggestive ed efficaci nel coniugare un uso oculato dei materiali e delle tecnologie con una gestione sapiente delle strutture ornamentali: da notare, su piani opposti e complementari, il padiglione Enel e il padiglione Zero. C'è stata poi l'Expo, assolutamente ubiquitaria ma con una significativa predominanza nei padiglioni delle massime potenze economico-militari mondiali, intenta a sciorinare interminabili video di argomento agrituristico, paesaggistico e culturale, messi in loop su giganteschi schermi ultrapiatti. E alla prova dei fatti, se qualcosa di datato si è visto fin troppo in questa kermesse, erano proprio i video che scivolavano via nella disattenzione generale, come una carta da parati che non vuol saperne di stare attaccata al muro. ΔΔΔ



---

*Le immagini di questo numero*

---

p. 1: Marco Lazzarato, "marchio" *Degustare*, frutto dell'evoluzione del modulo-base, © Marco Lazzarato 2015 • p. 5: Sala de los Abencerrajes, sec. XIV, Alhambra, Granada • p. 7: Costantino Costantini, Edicola Buglioni Rinaldoni, 1909, Cimitero Maggiore, Osimo, foto Valentina Andreucci • p. 8: Marco Lazzarato, *Degustare*, sviluppo del motivo a correre, © Marco Lazzarato 2015.

---

*Redazione e contatti*

---

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato  
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • info@faredecorazione.it