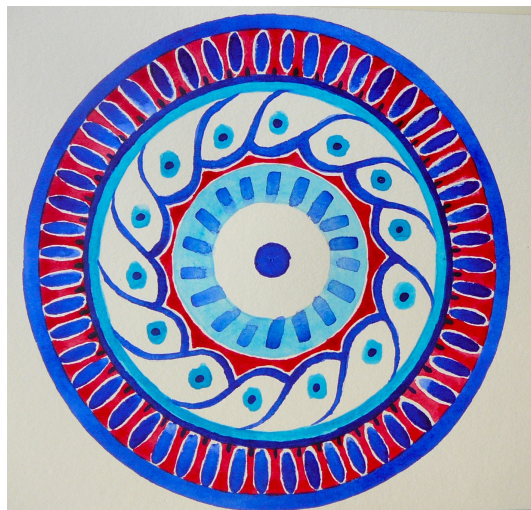


FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 26 • marzo/aprile 2016
www.faredecorazione.it



Sommario

EDITORIALE • Orizzontali e verticali	1
MARIO MARENCO • Pittore	2
MARCO LAZZARATO • La grande bellezza	2
ENRICO MARIA DAVOLI • Varo, navigazione e ammutinamento della corazzata Kotiomkin	4
VALENTINA ANDREUCCI • Nuovi documenti e ipotesi su Costantino Costantini	6
BAR SPORT • Evoluzione	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

EDITORIALE • Orizzontali e verticali

Le commemorazioni e i ricordi suscitati dalla recente scomparsa di Umberto Eco, hanno insistito su un aspetto saliente del pensiero del grande scrittore ed intellettuale: l'aver energicamente combattuto l'annosa separazione della cultura in "alta" e "bassa", in "accademica" e "popolare". Gli effetti di questa apertura vanno ben al di là di quanto lo stesso Eco avrebbe mai potuto immaginare ai suoi esordi. Anche solo in campo didattico e pedagogico, non vi è settore - dalle prove scritte per gli esami di stato, ai nuovi indirizzi di studio che hanno ampliato a dismisura l'offerta delle istituzioni universitarie - in cui la scienza dei segni e le logiche della comunicazione a tutto campo non abbiano fatto il loro ingresso.

Tuttavia, la schematizzazione in "alta" e "bassa" cultura è una scorciatoia troppo facile e comoda, un po' come le ossessioni complottistiche che lo stesso Eco ha tante volte parodiato, dimostrando come esse si rivelino brillanti se prese alla stregua di congegni narrativi, palesemente inadeguate, invece, come strumenti di spiegazione ed analisi della realtà. È vero che da una concezione storicistica, strutturata in verticale, si è passati in pochi decenni ad una antropologico-sociologica, in cui prevale l'orizzontalità. Ma non per questo il cruciverba si risolve meglio.

Quella che è infatti veramente a rischio è una cultura "diffusa", definibile come tale perché basata su cognizioni trasversali, che consentano non solo e non tanto di comunicare (che cosa?) quanto di trasmettere la conoscenza, di promuovere l'artigianalità, di dialogare facendo. Lo status di chi guarda dall'alto verso il basso era un valore aggiunto della cultura universitaria, una rendita di posizione cui si accedeva col conferimento della laurea. Quel gruzzolo potrà anche aver perso il suo potere di remunerazione, ma il problema della vitalità dei saperi, delle arti e delle tecniche, resta più che mai aperto. ΔΔΔ

MARIO MARENCO • Pittore

Mario Marengo (Foggia 1933) ha costantemente affiancato alla professione di architetto e designer l'attività di attore-autore dall'umorismo stralunato, che irride autoritarismo, individualismo, solipsismo, alienazione ed altri luoghi comuni del nostro tempo. La sua voce e i suoi personaggi (il generale Damigiani, il professor Anemo Carlone, Vinicio, il poeta Marius Marengo e molti altri) sono stati una colonna di Alto gradimento, la celebre trasmissione condotta da Renzo Arbore e Gianni Boncompagni per Radio 2 RAI nel decennio 1970-80. Ha partecipato a varietà televisivi di grande successo come L'altra domenica (1976-79) e Indietro tutta! (1987-88). La poesia Pittore, che qui presentiamo, è tratta da M. Marengo, Dal nostro inviato speciale, Milano, Rizzoli, 1978, p. 141.

Tu sei un pittore
tu a scuola eri negato
per il disegno ornato perciò ora
tu sei un pittore.
Fai i quadri a macchina
e tuo padre quando li
vede urla.
I tuoi quadri fanno urlare
fanno crepare
o pittore
tagliati le mani oppure
fattele ingessare
e vai in giro
con due braccia

ingessate al collo
so io che cosa ti avrei fatto
quando andavi
a scuola
ormai è troppo tardi
a quest'ora ti avranno già premiato
ti avranno già
pubblicato.
Io ti punirei
io ti chiuderei solo
con un tuo quadro
in una stanza
per un giorno
con tuo padre. ΔΔΔ



MARCO LAZZARATO • La grande bellezza

L'Italia d'oggi soffre della senilità della propria classe dirigente, problema anagrafico che si riflette sul piano culturale. L'esperienza e la saggezza degli anziani sono una guida per i giovani, a patto però che gli uni e gli altri lavorino sullo stesso piano di realtà. In caso contrario, i giovani ricevono idee semplicemente vecchie, non sagge. Non serve ricordare la recessione del 2009 e l'attuale crisi politica generata dal sedicente Stato Islamico, per poter affermare che chi era giovane negli anni del *boom* economico e della guerra fredda, ha ben poco da dire a chi è giovane oggi. Per quanto ci compete, ossia i temi della decorazione, questa senilità si attua nel perpetuarsi di stereotipi avanguardisti, aprioristicamente antidecorativi, che condizionano scelte politiche ed economiche di sistema.

Chi è rimasto fermo alle concezioni industrialistiche degli anni '60 capisce ben poco di artigianato, cioè di quella che, assieme alla piccola e media industria, è la sola via d'uscita in una realtà globalizzata, che ha azzerato la grande industria italiana. Chi ha ancora nel cuore le *performances* anni '70, quando nudi si danzava al Parco Lambro in nome di un'arte fra-intesa come "liberazione dalle regole di una società borghese ipocrita e conformista", capisce ben poco dell'industria artistica (e delle relative filiere), il cui successo si fonda proprio sul rispetto delle regole canoniche, e a cui si deve buona parte dell'attuale *export* italiano.

Dopo il devastante *tsunami* culturale della Contestazione, che ha caratterizzato i cosiddetti anni di piombo, assistiamo oggi ad una sorta di ondata di ritorno. I giovani di allora, obbligati al tempo a studi “seri” quali ingegneria o giurisprudenza, raggiunti il benessere economico e la pensione tornano oggi all'amore giovanile, l'arte. Ma si tratta dell'arte di cinquant'anni fa, quella che con invidia hanno visto fare agli altri, mentre loro erano chini sui libri. Stiamo subendo un paradossale riflusso sessantottino, tutto imperniato sulla pedante imitazione dei modelli aurei dell'epoca. Il tutto, cementato dalla nostalgia degli anziani finanziatori e propositori ed avallato dallo sconcertante conformismo delle generazioni di mezzo, ancora convinte che la zelante ortodossia avanguardista paghi in termini di carriera accademica e di mercato artistico. Siamo al copia-incolla delle foto del catalogo di una qualsiasi biennale degli anni '70.

Il risultato di questa cultura diffusa, palesemente obsoleta, è il fallimento estetico: le sue espressioni “artistiche” risultano inconsistenti sia nel proprio essere, giacché spesso si tratta di effimere manifestazioni installative o performative, sia nel proprio apparire, in quanto l'anti-estetica che le informa risulta inapplicabile al vivere civile, come testimoniano i tanti, fallimentari tentativi compiuti dall'industria artistica per piegarla alle proprie esigenze produttive.

Chi esibisce oggi questo tipo di arte, ricorre sempre più di frequente a contesti aulici quali ville o palazzi storici, come se il blasone di questi potesse dare una parvenza di legittimità a proposte altrimenti insostenibili. “Se è arte la villa, allora lo sarà anche ciò che vi è esposto”, è l'assunto di fondo di questo tipo di operazioni. Viceversa, se la *location* fosse (com'era all'epoca e come coerenza imporrebbe) di gusto razionalista o *underground*, la pochezza del contenitore farebbe ancor più risaltare l'inconsistenza del contenuto. Ne sono una riprova i tanti tentativi di fare *Public Art* ingombrando, con oggetti indefinibili, spazi urbani destinati tradizionalmente al decoro, e un tempo occupati dalla seria statuaria celebrativa e dalla canonica decorazione. Veroidealismo crociano, situazionismo e avanguardismo di maniera diventano alibi di facciata, declamati a gran voce per coprire inettitudine e millanteria. L'esito finale di questa sottocultura è il fallimento. Giovani artisti in cerca di un'occupazione decorosa e consona, filiere industriali che necessitano di idee e di maestranze, comunità che chiedono identità e cultura, amministratori pubblici che cercano decoro per le proprie città: tutti costoro pongono precise istanze di senso, ricevendo in cambio nulla più che *gadgets*.

La realtà di fatto che i vecchi-vecchi (e non pochi vecchi-giovani) di oggi sembrano dimenticare, è che nei mitici anni '70, chiunque, artista o *fruitore*¹, partecipasse in prima persona alle mostre, era preparato a sostenere tesi che, spesso e volentieri, implicavano il ricorso a sperimentazioni estreme, e sulle quali il dibattito si spingeva non di rado fino allo scontro fisico. Coloro che oggi, ormai maturi, vagheggiano nostalgicamente il folklore di tali dispute (all'epoca prudentemente osservate da lontano), rimpiangeranno forse la pulsione ormonale che le faceva loro apparire come contesti mitici in cui si professava l'amore libero, ma si guardano bene dall'entrare nel merito delle questioni scottanti che, ora più che mai, sono sul tappeto: il ruolo sociale dell'opera d'arte, lo *status* dell'artista, i suoi rapporti col contesto che lo circonda.

Ecco allora chiarirsi anche la ragione per cui gli eventi d'arte “contemporanea” vengono così frequentemente gemellati con l'enogastronomia, con la moda, con l'*happening* urbano: l'importante è che l'arte faccia discreta mostra di sé presentando oggetti curiosi, ammiccanti agli anni ruggenti della contestazione quel tanto che basta per attirare l'attenzione e richiamare la nostalgia dei bei tempi andati; senza però inquietare i convenuti, distogliendoli dal godimento dell'evento mondano e dai fini promozionali dello *sponsor*. Che cosa sia arte, che funzione abbia l'opera, chi sia l'artista e quale il suo ruolo nella società, sono domande totalmente assenti da simili contesti, nei quali il concetto stesso di dibattito è stato bandito. Noi che dibattere vogliamo, riproponiamo con forza queste domande dalle pagine della nostra rivista, aggiungendo che è nella forma dell'opera che la risposta dovrà essere data, perché il tempo delle *supercazzole*² è finito. ΔΔΔ



1 Anche questo termine, con cui il fenomenologismo del tempo indicava gli appassionati d'arte, è espressione di una cultura tipicamente *vintage*.

2 L'inserimento del vocabolo *supercazzola* nell'edizione 2016 del dizionario Zingarelli, merita un piccolo commento a margine. L'origine del termine è nota: nel film di culto *Amici miei* (regia di Mario Monicelli, 1975), un serissimo Ugo Tognazzi riversava un fiume di parole sconclusionate sui propri interlocutori, i quali, intimoriti dalla postura e dall'espressione seria dello stesso, non avevano il coraggio di chiedere spiegazioni o di ammettere che si trattava di una presa in giro. Questa *gag* cinematografica ben rappresenta la temperie culturale del periodo.

Come osserva lo storico tedesco Thomas Nipperdey in un volumetto uscito in Italia oltre vent'anni fa, le arti sono diventate, nella concezione borghese affermatasi durante i secoli XIX e XX, «un elemento della domenica, del giorno festivo della vita»³. Esse hanno cioè preso congedo dalla dimensione pratica, “feriale”, che le accomunava alle altre attività lavorative, per assurgere ad attività ludico-ricreative, il cui senso residuale consiste nell'intrattenere ed elevare il pubblico nei modi, tempi e contesti deputati. Occupando questa posizione a prima vista privilegiata (in realtà assai scomoda) di “religione laica”, chiamata a ricreare spiritualmente le persone nei momenti in cui queste non sono impegnate nelle attività produttive, le arti non potevano che accentuare ad oltranza gli aspetti rituali, di messa in scena, di autocelebrazione elitaria.

L'enfasi posta su questi aspetti ha avuto due effetti opposti. Da un lato, ha reso le opere d'arte sempre più “aperte” quanto alle rete di stimolazioni sensoriali e tecnologiche di cui si avvalgono (ed ecco i linguaggi figurativi, letterari, musicali, performativi, fotografici, elettronici, fondersi e interagire in un multiforme, debordante metalinguaggio); dall'altro, le ha rese sempre più “chiuse”, ermetiche, sfuggenti, quanto alla loro concreta decifrazione. I pretesti legati alla non-convenzionalità, alla non-comunicabilità, sono andati aumentando a dismisura, in un quadro in cui, per restare sulla cresta dell'onda, all'artista è diventato sempre più necessario sorprendere, spiazzare, non dare punti di riferimento certi.

Poste tali premesse, si spiegano anche i molteplici modi di interrogarsi sulle arti - dai più seri e filosofici ai più satirici e caustici - che l'immaginario del secolo XX ha via via escogitato. Su questi modi di interrogarsi, un'importante funzione di apripista l'ha certamente esercitata, nell'accezione scherzosa e irriverente che qui ci interessa, il cinema. E soprattutto quella commedia all'italiana in cui, quarantacinquant'anni fa, si celebravano i consumi di massa, la mobilità sociale, le alienazioni e gli snobismi sospinti da un'impetuosa, oggi irripetibile crescita economica. Dunque non solo cinema d'autore, o comunque non solo di quei pochi autori che avevano le carte in regola per potersi considerare artisti di rango assoluto.

Come in molti altri campi, più o meno minati, della sensibilità novecentesca, il “rompete le righe”, l'annuncio che il re era nudo e non aveva senso prostrarsi di fronte alle autorappresentazioni di una *élite* culturale libertaria a parole, in realtà pesantemente conformista, non venne infatti dalle figure-chiave del panorama cinematografico dell'epoca, come i Visconti, i Fellini e gli Antonioni. Piuttosto, esso venne da figure che alla strada dell'autorialità rigorosa, esente da compromessi, preferirono sempre quella del professionismo, dei generi: commedia *in primis*, e poi *western*, giallo, storico-mitologico e così via. Del resto non era forse la teoria dei generi (pittura di storia, ritratto, paesaggio, natura morta e via dicendo), il filo rosso che attraversava anche le arti figurative prima che nascessero fotografia, cinema e televisione? Insomma, la storia si ripete. Forse non identica, ma certo abbastanza somigliante a se stessa.

Precisiamo subito che il gioco delle sottovalutazioni e delle rivalutazioni non ci interessa e non ci compete: ci sono i maggiori e i minori, ci sono scale di valori che non possono essere sovvertite con un colpo di spugna. Tuttavia bisogna riconoscere che il fatto stesso di non aver nulla da perdere (o di avere meno da perdere) rispetto a colleghi più importanti, prediletti dalla critica, ha probabilmente agevolato alcuni uomini di cinema nel prendere a bersaglio, con lo scopo di far ridere, l'arte e la cultura del proprio tempo, nello stesso modo in cui già prendevano a bersaglio un'ampia gamma di usi, costumi, comportamenti e convenzioni. Iniziò così a venire alla luce, anche per merito loro, quella che era la faccia nascosta dei neo e dei postavanguardismi nelle arti: l'essere espressione di una cultura ammantata di ragioni “buone” e “giuste” (progressismo, antifascismo, modernità industriale contro tradizione contadina, sguardo puntato verso le grandi capitali europee e mondiali) ma, sotto sotto, accademizzata e pedante come quella a cui reagiva.

La palma della satira più celebre va probabilmente ad Alberto Sordi, attore, regista ed anche sceneggiatore (con Rodolfo Sonego) di *Le vacanze intelligenti*, uno dei tre episodi del film *Dove vai in vacanza?* (1978). Famosissima, nel corso della visita che Sordi e la partner Anna Longhi compiono alla Biennale di Venezia impersonando una coppia di fruttivendoli romani, la scena in cui lei occupa per errore una sedia, venendo scambiata da critici e visitatori in arrivo per una “scultura vivente”. Qui viene subito in mente il ragazzo *down* esposto da Gino De Dominicis alla Biennale del 1972. Tuttavia la visione completa del cortometraggio di Sordi, girato in varie *locations* tra cui la vera Biennale del 1978 e dunque prezioso anche sul piano documentario, lascia capire, a chi non c'era o non ricorda, che la “scultura vivente” era un vero e proprio tormentone (le analoghe esperienze di Yves Klein e Piero Manzoni datavano a circa vent'anni prima) in quella temperie ormai esausta. Così esausta da sembrare davvero, riassaporata in chiave di *fiction* cinematografica, una messinscena concepita appositamente per ottenere effetti esilaranti.

3 T. NIPPERDEY, *Come la borghesia ha inventato il moderno*, Roma, Donzelli, 1994, nota in quarta di copertina.

Una pietra miliare nella satira non solo e non tanto dell'arte, quanto di un certo modo fumoso ed “impegnato” di discettare sull'arte, era stata posta nel 1976 da *Il secondo tragico Fantozzi* diretto da Luciano Salce. Qui, all'ennesimo cineforum cui deve partecipare, pena l'ostracismo sociale e lavorativo, il personaggio interpretato da Paolo Villaggio interviene nel dibattito che segue la proiezione de *La corazzata Potëmkin*, sbottando nella celebre frase: «Per me *La corazzata Kotiomkin* è una cagata pazzesca!». Da notare la storpiatura del titolo e del nome del regista (Einstein anziché Eisenstein), congiunti al fatto che le sequenze del film sovietico non sono originali, ma girate da Salce *ex-novo*. Con un effetto caricaturale che si raddoppia subito dopo, quando lo stesso Fantozzi, nei panni del neonato in carrozzina, viene obbligato per punizione a reinterpretare la famosa scena della scalinata di Odessa. Al di là dell'efficacia comica, questa trovata fa anche riflettere su come lo zelo degli epigoni, tanto più quando essi vogliono scomodare i testi sacri, abbia esiti invariabilmente rovinosi e parodici (Villaggio direbbe “tragici”). Il libro originale di Villaggio narra l'episodio Potëmkin-Kotiomkin in modo più scarno, ma aggiungendovi un anefatto interessante: «Una volta per errore (davano Ciapaiev), proiettarono prima la seconda bobina poi la prima. Nel dibattito il santone [cioè il critico cinematografico, n.d.r.] cominciò con “il grande maestro... Ha qui l'intuizione sublime di far morire Ciapaiev all'inizio e di farlo poi rivivere...”. Non finì la frase perché lo avvisarono dell'errore e la serata finì in maniera umiliante per tutti»⁴.

Nel registro comico-farsesco, la capacità di far ridere si paga spesso con l'impossibilità di esser presi davvero sul serio. Ma vi sono occasioni in cui la comicità è talmente efficace da diventare essa stessa, per così dire, fonte di verità: in quelle occasioni si capisce che è non solo lecito, ma addirittura giusto e liberatorio ridere di quei personaggi, di quelle parole, di quegli atti; anche se, suprema comicità, nella vita di tutti i giorni si continua, di fronte alle stesse cose, a restare impassibili.

Tuttavia, qualche azzecata riflessione sugli statuti del contemporaneo si può cogliere, sempre nella cinematografia degli anni '70, anche in contesti dichiaratamente non comici. Un esempio molto interessante è la figura di Buono Legnani, pittore d'invenzione sulla cui vita ed opera si impernia la trama del giallo-*horror* di Pupi Avati *La casa dalle finestre che ridono*, anch'esso del 1976. Nella vicenda sceneggiata da Pupi e Antonio Avati insieme a Gianni Cavina e Maurizio Costanzo, Legnani è una sorta di Antonio Ligabue della bassa ferrarese: un artista semiconosciuto, non solo psichicamente instabile però, ma, diversamente dal celebre pittore *naïf*, tutt'altro che innocente, anzi profondamente degenerare e corrotto, incapace di qualunque sana comunicazione col mondo. A coadiuvarlo nel sevizare i malcapitati che egli ritrae nelle proprie opere, facendolo precipitare definitivamente nel delirio, sono le due sorelle, le quali vogliono preservare la memoria e rinnovarne il talento anche dopo la sua morte. In che modo esse realizzano tale proposito? Non certo conservando e valorizzando le opere del fratello, che, per le scene stesse che riproducono, sono diventate altamente compromettenti. Semplicemente, conservando il cadavere del fratello in una soluzione chimica, per ripetere davanti a lui le macabre cerimonie che già gli venivano dedicate in vita.

Vi è tutta una strategia dell'arte contemporanea - sembra sottintendere il film di Avati - in cui l'identificazione tra arte e vita è così stretta, che tanto varrebbe conservare non l'opera ma, direttamente, l'artista. Vent'anni prima degli animali di Damien Hirst, a finire in formalina è quindi l'uomo, l'artista, l'autore stesso. Sarebbe decisamente troppo pensare che *La casa dalle finestre che ridono* abbia profetizzato il *post-human* degli anni '90. Ma che, sotto sotto, il film volesse ironizzare sul culto a dir poco generoso ed eccessivo che l'età contemporanea tributa al mito dell'artista, è, a rivederlo oggi, molto più che un sospetto. ΔΔΔ



4 P. VILLAGGIO, *Il secondo tragico libro di Fantozzi*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 117.

Da anni è vivo l'interesse di studiosi e istituzioni per l'arte e l'architettura cimiteriali, e sin dal 2001 a Bologna è stata costituita la *Association of Significant Cemeteries in Europe* (ASCE). Gli studi vertono soprattutto sulle aree cimiteriali sorte a partire dal secolo XVIII, quando in tutta Europa si iniziò ad emanare leggi per la collocazione *extra moenia* dei cimiteri, fino all'Editto di Saint-Cloud del 1804. Fu così che tali aree videro il crescente coinvolgimento di architetti e artisti, sulla base di progetti ben definiti. Osimo, in provincia di Ancona, è città pienamente partecipe del fenomeno. Il "cimitero vecchio" di San Giovanni, funzionante dal 1818, è il più antico di tutti. Strutture minori, anch'esse attive, sono ubicate in alcune frazioni. Il Cimitero Maggiore, aperto negli anni '70 dell'Ottocento, doveva ospitare i defunti della città e della campagna compresa nelle parrocchie di San Marco e Misericordia; esso fu costruito sul Monte Fiorentino, il colle su cui sorgeva il convento dei Frati Minori, demolito e trasferito accanto alla Chiesa della Misericordia. Il cimitero, di forma ellittica, sfrutta la morfologia collinare sviluppandosi su piani sovrapposti e concentrici, con una suddivisione razionale degli spazi.

Le tombe indagate in questo articolo si trovano nell'emiciclo di levante (sopraelevato di un livello rispetto all'ingresso principale), che, assieme a quello di ponente, racchiude le aree monumentali del cimitero. Esso venne suddiviso in lotti, prendendo come fulcro l'imponente tomba in stile neoromanico dell'insigne letterato e professore Giuseppe Ignazio Montanari, eretta a partire dal 1898 su richiesta della figlia, Barbara Montanari Acqua⁵. In una delibera del 1908, infatti, la si definiva «grandioso monumento»⁶, sia per le dimensioni (34,90 mq) sia per le caratteristiche del progetto, firmato dall'architetto osimano Costantino Costantini. Proprio in relazione ad essa, sempre nella stessa delibera, veniva modificato il piano regolatore del 1889: «Dopo l'erezione del Monumento Montanari nel Cimitero Maggiore si è creduto opportuno di formare un piano regolatore prendendo per base l'area centrale N. 1 sulla quale sorge il detto monumento, e questo nuovo piano si riconosce sempre più necessario in considerazione delle domande che sono state presentate per la costruzione di altri monumenti»⁷.

Il vecchio piano prevedeva infatti la concessione di lotti troppo piccoli e disposti lungo vie rettilinee, ma questa «[...] disposizione così regolare di edifizî funerari contribuirebbe poi a rendere la località più monotona, e triste, di quanto lo è già per se stessa. Sarebbe invece più conveniente tanto per l'estetica quanto per la maggiore utilizzazione dell'area imitare nella concessione delle aree ai privati ciò che si fa in molti primari cimiteri, come quelli di Roma, Milano, Genova, ecc, in quello della vicina Ancona, [...] cioè lasciar liberi i privati di scegliere l'area di forma, ampiezza e ubicazione che più loro conviene, entro determinati appezzamenti piuttosto ampi. [...] Come risulta dal piano allegato i due quadranti dell'emiciclo a levante del Cimitero vengono divisi in appezzamenti disposti a forma di giardino, e simmetrici rispetto all'asse dello stradone e gradinate. [...] viene indicato [...] come tra gli intervalli tra questi edifizî, si possono piantare alberi, cespugli e fiori come in un giardino, per rendere l'ambiente meno triste»⁸.

Tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, l'emiciclo vide dunque la costruzione di molti monumenti funebri. Nonostante le scrupolose ricerche d'archivio, non sempre è possibile individuare i relativi documenti: molti progetti sono irreperibili, così come i nomi dei progettisti e le date di costruzione, in quanto le procedure di acquisto ed edificazione erano assai diversificate. Nel corso di tali ricerche, l'attenzione della scrivente è caduta su una copia eliografica, priva di data e firma, conservata nel Fondo Costantini di Osimo⁹. La copia eliografica, misurante cm. 36 x 143, contiene un totale di otto prospettive di edicole funebri in stile eclettico. Difficile stabilire se questa serie rappresenti un campionario di soluzioni preparate *ad hoc* per un preciso committente ed eventualmente passibili di modifiche in corso d'opera, o invece una sorta di repertorio personale in cui lo stesso Costantini archivò idee progettuali già messe a punto in precedenza.

Un attento sopralluogo nel Cimitero Maggiore ha consentito alla scrivente di riconoscere in due delle otto prospettive i progetti (o quantomeno i disegni-capostipite, stanti le vistose analogie tra immagini ed opere realizzate) per due tombe: quella di Gaetano Recanatesi e quella della famiglia Vincenzo Pierelli. Cautela vuole che si evitino conclusioni affrettate circa la precisa paternità delle due edicole, data la collaborazione

5 Osimo, Archivio Storico Comunale (d'ora in poi ASC), «Deliberazioni del Consiglio 1898», verbale del 19 dicembre 1898, proposta 19.

6 Osimo, ASC, «Deliberazioni del Consiglio 1908», verbale del 12 giugno 1908, proposta 6.

7 Osimo, ASC, «Deliberazioni del Consiglio 1908», verbale del 12 giugno 1908, proposta 6.

8 Osimo, ASC, «Deliberazioni del Consiglio 1908», verbale del 12 giugno 1908, proposta 6, allegato 1.

9 Osimo, ASC, Fondo Costantini, cartella 9, Disegni vari, gruppo 7. Il fondo contiene progetti e documenti autografi di Costantino Costantini e di suo figlio, l'ingegnere Innocenzo Costantini. Riguardo alla cartella "Disegni vari", il materiale contenuto è stato riordinato da Manuela Francesca Panini (cfr. M. F. PANINI, *Costantino Costantini. Un architetto marchigiano e il cantiere dell'eclettismo (1854-1937)*, Roma, Edizioni Kappa, 2000, p. 14), ma riguardo al contenuto del gruppo 7 c'è discrepanza fra quanto indicato dall'autrice e quanto visionato dalla scrivente.

che vi fu tra Costantini *senior*, il figlio Innocenzo Costantini e il nipote Innocenzo Sabbatini. In ogni caso, lo stile decorativo prescelto è tale da rendere plausibile l'attribuzione a Costantini *senior*, il quale non abbandonò mai, pur aggiornandolo, lo stile fondamentalmente eclettico che lo contraddistingueva¹⁰.

Quanto alla possibile datazione dei disegni originali, non più reperibili, le notizie relative all'edificazione delle due edicole consentono di avanzare qualche ipotesi. Stando all'iscrizione sulla lapide, la tomba Recanatesi fu commissionata dalla moglie di Gaetano, Gisella Vicarelli, in suo ricordo, e dunque un primo riferimento è il 1934, anno della morte del Recanatesi. La Tomba Pierelli era già terminata nel 1937, come si evince da una pianta dell'emiciclo in cui essa è presente a quella data¹¹. Inoltre, sempre nello stesso anno moriva Costantino Costantini. Il 1937 è quindi un sicuro termine *ante quem* per la progettazione di entrambe le edicole, una cui prima idea potrebbe tuttavia aver fatto la sua comparsa, nel repertorio dell'architetto, già vari anni prima. È insomma possibile che gli originali siano stati disegnati nello stesso periodo o in periodi diversi, per essere poi uniti ad altri, dando luogo così all'eliografia di cui oggi disponiamo.

La tomba Recanatesi è quasi sovrapponibile al disegno identificato dalla scrivente, con alcune differenze nella facciata. Il disegno presenta all'interno del timpano due profili di angeli posti simmetricamente a sorreggere una mandorla, mentre la tomba presenta un solo angelo, in posizione frontale, che regge un mazzo di fiori molto aggettante rispetto alla cornice. La testa dell'angelo incorniciata di fiori e il mazzo che egli regge tra le mani sembrano un delicato richiamo allo stile floreale, che Costantini sapeva sapientemente inserire anche nelle architetture in stile storico. Diverso - non dorico ma ionico - è anche l'ordine architettonico scelto per le due colonne di ordine gigante, e l'ingresso dell'edicola appare ribassato per lasciare spazio all'iscrizione in rosso del nome del dedicatario. Nella fascia superiore destinata al fregio campeggia l'iscrizione in carattere capitale epigrafico di colore rosso LUX PERPETUA LUCEAT EIS.

Mentre l'imponente tomba Recanatesi spicca lungo il viale centrale dell'emiciclo di levante, la tomba Pierelli è più nascosta alla vista, sia per la posizione che per le dimensioni. Anche in questo caso la corrispondenza tra progetto e realizzazione è evidente, nonostante alcune correzioni, quali le croci poste a circondare la cupola ribassata della copertura, e le modanature poste a ingentilire la durezza e severità del progetto, che riecheggia i volumi del mausoleo di Teodorico a Ravenna. Da notare anche l'immagine, ricorrente nei monumenti funebri, della clessidra con ali, qui più volte ripetuta.

È degna di nota, infine, l'analogia tra un terzo disegno facente parte della serie eliografata, e l'edicola funeraria della famiglia Francesco Cecconi, progettata anch'essa da Costantini per il Cimitero Maggiore di Osimo. La richiesta avanzata nel 1926 dallo stesso Costantini per conto del Cecconi¹² è corredata del progetto che, rispetto all'immagine eliografica, mostra lievi differenze nella cornice della porta d'accesso e nel numero dei gradini previsti per la copertura. Il progetto fu approvato dalla Commissione Edilizia, ma oggi l'edicola non è presente né nell'area originariamente prescelta, né in altre aree del Cimitero Maggiore, e nel lotto per cui essa era stata prevista si trova la tomba di un'altra famiglia, ornata in stile diverso.

«Tecnico per formazione ma un artista per vocazione», come lo definisce Manuela Francesca Panini nella monografia a lui dedicata, Costantini non nascose mai il proprio interesse per gli stili storici, anche in anni in cui si erano ormai affermate altre tendenze, ed è proprio questo aspetto che lo caratterizza e ne ha fatto la fortuna. In particolare, le variazioni sul tema così ben fissate nella copia eliografica conservata a Osimo acquistano, alla luce del suo percorso di versatile decoratore, un interesse del tutto speciale, illuminandoci su procedure e strumenti al tempo stesso individuali e collettivi, attualissimi eppure organicamente radicati nella tradizione classica. ΔΔΔ

BIBLIOGRAFIA: V. CORVISIERI, *Montanari Giuseppe Ignazio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 75, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 829-831 • M. FELICORI (a cura di), *Gli spazi della memoria. Architettura dei cimiteri monumentali europei*, Roma, Luca Sossella Editore, 2005 • C. GRILLANTINI, *Storia di Osimo*, Loreto, Fondazione "Don Carlo", 2006 (4 ed.) • F. MARIANO (a cura di), *L'età dell'Eclettismo. Arte e architettura nelle Marche fra Ottocento e Novecento*, Edizioni Nerbini, Firenze 2004 • M. MORRONI, *Là sul colle del tuo Borgo nato. Il Borgo San Giacomo e la misericordia di Osimo*, Osimo 2009 • M. F. PANINI, *Costantino Costantini. Un architetto marchigiano e il cantiere dell'eclettismo (1854-1937)*, Roma, Edizioni Kappa, 2000 • 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.

10 L'attività di progettista di opere funerarie, che impegnò Costantini lungo tutto l'arco della sua carriera, non era ancora stata indagata, se non in modo episodico, prima degli studi condotti dalla scrivente. Su opere funerarie eclettiche intrise di gusto liberty progettate dal Costantini per il Cimitero Maggiore di Osimo vedi, sul n. 24, nov.-dic. 2015, pp. 6-7, di questa stessa rivista, V. ANDREUCCI, *Eclettismo e Liberty: confini sottili. Costantino Costantini a Osimo*.

11 Osimo, ASC, «Commissione Edilizia 1937-1939», doc. n. 138, prot. n. 6220, 7 settembre 1937. Che non si trattasse dell'indicazione del lotto acquistato dal committente, ma della tomba edificata lo si capisce dalla forma circolare con cui è rappresentata la pianta, in quanto è questa la forma della tomba. Vedi anche Osimo, ASC, «Commissione Edilizia 1937-1939», doc. n. 6, prot. n. 565, 16 gennaio 1938, dove è presente uno schizzo a matita dell'area ed è presente la tomba circolare Pierelli.

12 Osimo, ASC, «Commissione Edilizia 1923-1927», doc. n. 68, prot. n. 4549, datato 14 settembre 1926; M. F. PANINI, *op. cit.*, p. 35.

BAR SPORT • Evoluzione

Designer evoluto: Ma guarda... la cassetta degli attrezzi!... sembri proprio Geppetto!...

Vecchio falegname: ... Perché voi Designer 2.0 come fate a piantare un chiodo? Con la stampante 3D?

De: ... Ecco, il solito... a parte il fatto che possiamo usare macchine a controllo numerico per il taglio, robot per l'assemblaggio e, appunto, la stampante 3D per la prototipazione, quel che devi sapere è che ormai il 2.0 è superato, siamo oltre, adesso siamo al 3.0!

Vf: Oddio!... E quindi?

De: È finito il tempo in cui tutto andava bene, oggi conta solo ciò che ha in sé una storia!

Vf: Cos'è... il nodo è arrivato al pettine?

De: In che senso?

Vf: Inseguendo il 2.0 vi siete riempiti di macchine costose e adesso, strozzati dagli ammortamenti, cominciate a chiedervi cosa caspita ci potete fare?

De: Ma no, non esageriamo... oggi il pensiero più evoluto si pone la questione del valore che le cose devono avere in sé...

Vf: Cioè le fate d'oro?

De: Sciocco... no, valore sociale, inteso come importanza, senso... per esempio l'ambiente, la sostenibilità energetica, la sensibilità ecologica.

Vf: Ahh... allora il blocco in carta riciclata che ho in tasca ha più valore del calendario con le donnine nude in carta patinata che ho in laboratorio...

De: Certo, perché il blocco è rispettoso dell'ambiente... interviene sul problema dei rifiuti, mentre il calendario crea rifiuti e consuma nuovi alberi.

Vf: Beh... a parte il fatto che i fogli del blocco li getto, mentre i calendari li tengo tutti, però mi pare che la carta vergine si produca con pioppeti coltivati allo scopo, quindi produce valore economico in agricoltura... e poi come li consegnate i blocchi, in bicicletta?

De: Cosa dici?

Vf: No... nel senso... che mi pare un po' assurda questa supercazzola sull'oggetto riciclato, se poi tutto si trasporta su camion inquinanti che devastano il territorio con strade fatte a loro misura... bisognerebbe essere coerenti e con il 3.0 proporre il trasporto a dorso di mulo...

De: Vabbé... ma quella dell'ambiente è la prima cosa che mi è venuta in mente, tanto per fare un esempio... la tendenza del 3.0 è comunque quella di un allontanamento dal mercato, cioè il valore non è più solo quello economico, perseguito a qualsiasi costo, ma ci si rende conto che ci sono anche altri valori, di tipo spirituale...

Vf: Cioè? Dovremmo fare l'altare domestico con lo spremiagrumi di design al posto della madonna... o mettere il crocifisso la stella di David o le *sure* del Corano nelle sedie di firma?

De: Ma no... che dici... quelli sono simboli religiosi, sono un'altra cosa...

Vf: ... E quindi la spiritualità che dici, in cosa consiste e come fa ad avere valore?

De: Ma perché appartiene ad un sentire trasversale, antropologico, universale, connaturato all'uomo...

Vf: ... Ma se è connaturato all'uomo... perché lo scoprite solo adesso... prima non c'era?

De: ... Prima si era impegnati sul fronte tecnologico.....

Vf: ... Ah... quindi il 3.0 non è l'evoluzione del 2.0, ma è: "cazzo... ci siamo persi, meglio che torniamo al punto di partenza!"...

De: Ma vaff... ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

p. 1: Lara Januszaitis, *Misteri baltici*, motivo a rosone per ceramica, acquerello su carta, © Lara Januszaitis 2015 • p. 2: Un'immagine degli *Aspirapolveri Hoover* di Jeff Koons (1981-87) esposti nel 2008 nella reggia di Versailles (davidag.wordpress.com) • p. 3: Ugo Tognazzi e Mario Scarpetta in *Amici miei*, 1975 • p. 5: Costantino Costantini, *Progetti per edicole funerarie*, 1930 ca., Osimo, ASC, Fondo Costantini • p. 8: Motivo a greca dall'area templare di Mitla, Oaxaca, Messico (foto Erick Osorio 2012).

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