WHAT A WONDERFUL WORLD

La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura

SKIRA

FONDAZIONE
PALAZZO MAGNANI
REGGIO EMILIA

WHAT A WONDERFUL WORLD

La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura

a cura di Claudio Franzoni e Pierluca Nardoni

SKIRA

WHAT A WONDERFUL WORLD

La lunga storia dell'Ornamento tra arte e natura

Palazzo Magnani e Chiostri di San Pietro,
Reggio Emilia
16 novembre 2019 - 8 marzo 2020

Mostra promossa da

FONDAZIONE PALAZZO MAGNANI REGGIO EMILIA

Presidente
Davide Zanichelli

Consiglieri
Maria Grazia Diana
Gianpiero Grotti
Manuela Pecorari
Alberto Peroni

Fondatore originario istituzionale

PROVINCIA DI REGGIO EMILIA

Co-fondatore istituzionale

COMUNE DI REGGIO NELL'EMILIA – Reggio Emilia città delle persone

Partecipanti istituzionali

UNIMORE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MODENA E REGGIO EMILIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

ACCADEMIA BELLE ARTI BOLOGNA

Istituto Superiore di Studi Musicali di Reggio Emilia e Castelnovo ne' Monti

Fondatori aderenti

iren

CNA Reggio Emilia

STUDIO LEGALE SUTICH - BARBIERI - SUTICH

Comitato scientifico
James Bradburne
Vanni Codeluppi
Marina Dacci
Marzia Faietti
Walter Guadagnini
Gerhard Wolf

Fondazione Palazzo Magnani - Staff

Coordinamento generale
Federica Franceschini

Amministrazione
Annachiara Rea
Marika Corsi

Progetti espositivi
Matilde Barbieri
Silvia Cavalchi

Eventi e progetti speciali
Mattia Anceschi
Valeria Rinaldini

Didattica e formazione
Rosa Di Lecce
Ilaria Gentilini

Ufficio stampa e promozione
Stefania Palazzo

Comunicazione e relazioni esterne
Alessia Benevelli

Audience Development e Social Media
Elvira Ponzo

Progettazione allestimenti
Francesca Tagliavini

Graphic Designer
Giacomo Zibellini

Mostra prodotta e organizzata da

FONDAZIONE PALAZZO MAGNANI REGGIO EMILIA

con la collaborazione di

COMUNE DI REGGIO NELL'EMILIA – Reggio Emilia città delle persone

PROVINCIA DI REGGIO EMILIA

Regione Emilia-Romagna

Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo

con la partecipazione di

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI CARPI PIETRO MANODORI

Camera di Commercio Reggio Emilia

Sponsor

coopservice

Donelli Avvolgibili

naturasì

UNINDUSTRIA REGGIO EMILIA

Sponsor edu

CONAD

Sponsor tecnici

ADRIATECA & PARTNERS

artinbox

CROWN FINE ARTS

GRUPPO CREDEM

TRICOLOR Vernici e Colori

Media partner

sky arte

TIWI

SOMMARIO

12 Movimento, deriva, ordine: la vita inquieta dell'ornamento
Claudio Franzoni

32 Valori decorativi: effetti dell'ornamento nelle avanguardie
Pierluca Nardoni

VOCABOLARIO

49 **Animali**
Antonio Bonfitto

50 **Animazione**
Thomas Golsenne

52 **Arabesco**
Claudio Franzoni

54 **Autore**
Massimo Carboni

56 **Bordi**
Roberta Sironi

58 **Calligrafia**
Paola Gandolfi

60 **Camouflage**
Riccardo Venturi

63 **Decorazione**
Enrico Maria Davoli

65 **Horror vacui**
Luigi Zoja

67 **Intreccio**
Roberto Gilodi

69 **Kitsch**
Gianfranco Marrone

Pagina 2
Claudio Parmiggiani
Deiscrizione, 1972
Courtesy dell'artista e Messen De Clercq, Bruxelles
(cat. 39)

Design
Marcello Francone

Copertina
Fondazione Palazzo Magnani

Coordinamento redazionale
Vincenza Russo

Redazione
Elisa Bagnoni

Impaginazione
Barbara Galotta

Ricerca iconografica
Paola Lamanna

Traduzione
Alessandra Gallo per Scriptum, Roma

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore

© 2019 Fondazione Palazzo Magnani, Reggio Emilia
© 2019 Skira editore, Milano
© Succession Picasso, by SIAE 2019
© Succession H. Matisse, by SIAE 2019
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. by SIAE 2019
© Carla Accardi, Anni Albers, Josef Albers, Arman, Giacomo Balla, Alberto Biasi, Alighiero Boetti, Wim Delvoye, František Kupka, Sol LeWitt, Jackson Pollock, Gino Severini, Saul Steinberg, Cesare Augusto Tacchi, Victor Vasarely by SIAE 2019
Tutti i diritti riservati

ISBN: 978-88-572-4190-6

Finito di stampare nel mese di ottobre 2019 a cura di Skira, Milano
Printed in Italy

www.skira.net

71 Kosmos
Paolo Cesaretti
73 Linea
Giuseppe Di Napoli
76 Adolf Loos
Marco Biraghi
78 Lusso
Liliana Leopardi
80 Modanature
Sergio Bettini
83 Musica
Alessandra Anceschi
85 Natura
Elena Canadelli
88 Nodo
Marco Belpoliti
90 Ordine
Pierluca Nardoni
93 Ornamentum
Maurizio Bettini
96 Pattern
Pasquale Fameli
99 Polarità
Andrea Pinotti
101 Proust
Alessandra Sarchi
104 Righe
Marco Belpoliti
105 Sapienza
Marco Lazzarato
108 Scarabocchi
Simonetta Nicolini
110 Stile
Gian Luca Tusini

118 NATURA ORNATA

140 IL CORPO DECORATO

160 IL FASCINO DELLA VEGETAZIONE

184 L'INCANTO DELL'ASTRAZIONE: INTRECCI, INCROCI, NODI

202 ORNAMENTO COME AIUTO: L'ESPERIENZA DELL'*ARS CANUSINA*

212 LA SCRITTURA COME ORNAMENTO

240 LA SCENA DEL "DELITTO"

254 LE AVANGUARDIE ARTISTICHE: IL RITORNO DEL "RIMOSSO"

272 ORNAMENTI "ALTRI": SGUARDI VERSO CULTURE LONTANE

286 Ornamento, immagine, oggetto
Gerhard Wolf

296 L'altro narrare: tre esempi di ornamento
Marzia Faietti

302 Bibliografia generale

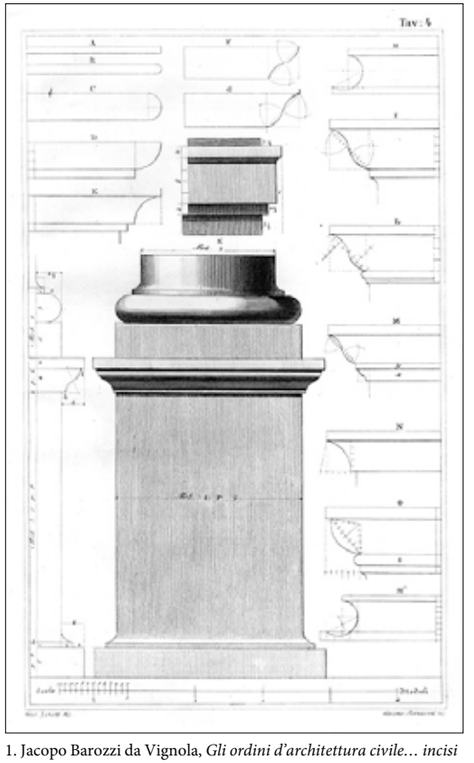


2. Antonio Allegri detto il Correggio
Ritratto di giovane donna,
1520 circa
San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

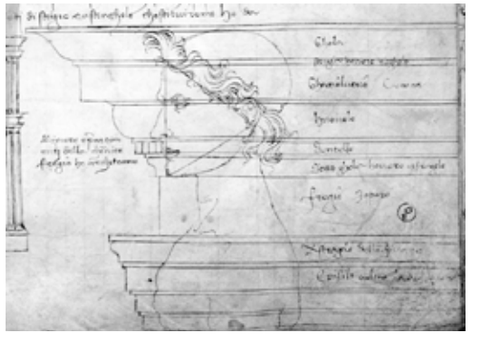
quindi necessario poter denunciare le loro manchevolezze nell'applicare le leggi. Mantenere un ordine sociale che riflettesse accuratamente i vari ranghi non era quindi cosa facile.
Né è cosa facile per noi moderni cogliere tutte queste sfumature negli oggetti e nelle opere d'arte a noi pervenuti, quali il *Ritratto di Ippolito da Porto*, recentemente attribuito a Giovanni Antonio Fasolo (fig. 1), o il *Ritratto di giovane donna* di Correggio all'Ermitage (fig. 2). In entrambe le opere, per esempio, gli artisti ricorrono a una sofisticata semplicità che mirava sia a dissimulare sia a sottolineare il lusso rappresentato. La posa informale del condottiero diviene espediente per mettere in evidenza la ricercatissima camicia, adornata da elegantissimi ricami di difficile esecuzione. Il pittore ne denota la pregiata manifattura mettendo in mostra quei dettagli che sarebbero altrimenti stati celati: sbuffi di tessuto emergono dai tagli a spicchi dei calzoni su cui risalta la cospicua brachetta. Tale foggia di calzoni era stata creata appunto per mettere in bella evidenza la preziosità dei tessuti in tutti i loro dettagli. Una pesante catena d'oro con un monile all'antica spicca sul bianco candore della camicia a ricordare che Ippolito è incarnazione moderna di antichi valori e virtù.
Di simili valori è incarnazione anche la donna che Correggio forse volle rappresentare come a lutto. Il pittore usa la modestia delle vesti per contrastarla col vezzo lussuoso delle ampie maniche "alla spagnola", mentre la discreta catena d'oro fa risaltare la spilla che impreziosisce la cuffia di nastri intrecciata, come voleva l'ultima moda lanciata da Isabella d'Este, marchesa di Mantova. Tale attenzione alla propria immagine anche in circostanze più che infelici quali il lutto non era *vanitas*, in quanto, come ci ricorda Pontano, anche nei momenti più tristi "bisogna stare accorti a non dimenticare la stirpe e il grado sociale"[5].
E accorti dobbiamo essere anche noi in quanto interpreti di un sistema di intenzioni, valori e virtù che, sebbene complicato, ci rivela un mondo in cui dipinti e sculture non erano i soli oggetti di lusso con valenza sociale, economica, politica e diplomatica, ma lo erano anche vesti, armi, gioielli, sculture effimere di zucchero e cartapesta, cerimonie, feste ecc. (*Liliana Leopardi*)

MODANATURE. A partire dal Quattrocento sino ai primi del Novecento, lo studio delle modanature classiche, dalle quali estrapolare le regole per la loro costruzione, era alla base dell'apprendistato di un architetto (fig. 1)[1]. Augustin-Charles d'Aviler sosteneva che "le modanature [*moulures*] stanno all'architettura come le lettere alla scrittura. Ora, come per la combinazione dei caratteri, si forma un'infinità di parole in diverse lingue; così per l'assemblaggio delle modanature si può inventare una quantità di profili differenti per tutti i tipi di ordini e di composizioni regolari e irregolari"[2]. La loro varietà compositiva poteva segnare la specificità del decoro urbano di una città, come quello portato a Bologna nel Quattrocento dai Bentivoglio, il cui periodico rinnovamento era salutato da cerimonie tenute nella pubblica piazza, durante le quali si davano al rogo gli stampi in terracotta per la loro produzione perché ritenuti obsoleti[3], o distinguere il linguaggio di un architetto come "il marco e il sigillo dell'opera stessa, dalle quali

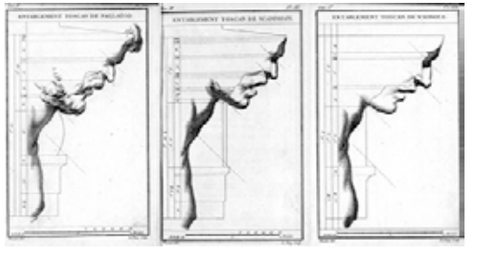
ne risulta la perfettione, ò l'imperfettione del tutto"[4]. Agli albori del modernismo novecentesco la modanatura connota ancora l'attività creativa dell'architetto: "Qui egli si rivela artista o semplice ingegnere. La modanatura è libera da ogni vincolo. Non si tratta più di consuetudini o tradizioni o procedure di costruzione o adattamenti a esigenze pratiche. La modanatura è pura creazione dello spirito: esige doti plastiche"[5].
Vitruvio nomina alcune delle modanature antiche nel descrivere i templi della Grecia classica; edifici che – secondo una tesi di matrice pitagorica trasferita all'architettura in età periclea – erano proporzionati sul canone del corpo umano in modo da risultare mimetici, per commensurabilità, della razionalità e della bellezza universali[6]. Francesco di Giorgio Martini estese liberamente questo concetto vitruviano alle modanature, cercando nelle loro forme una regola antropomorfica. In tutte le versioni manoscritte del suo *Trattato* compare la sagoma di un uomo inscritto in una trabeazione, dove ogni elemento architettonico trova il suo corrispondente umano (fig. 2): la parte superiore dell'acconciatura dei capelli modella la fascia più alta della cornice, il cui profilo curvilineo è identificato nella modanatura a "ghola", sotto la quale c'è la "strigia ovver regolo", il cosiddetto "filetto" che tiene legati i capelli; seguono il "gocciolatoio" o "corona" che corrisponde alla fronte, l'"huovolo" assimilato al naso – forse per le narici e il setto che ricorda una freccia con la quale l'ovolo è spesso accoppiato –, il "dentello" riferito ai denti con le due "strigie" alle estremità dimensionate sul labbro superiore e su quello inferiore, il "sottogola" rapportato alla mascella, il "fregio zoparo" al collo, l'"astragalo dell'architrave" allo sterno, infine l'"epistilio" al petto. Più tardi, Jacques-François



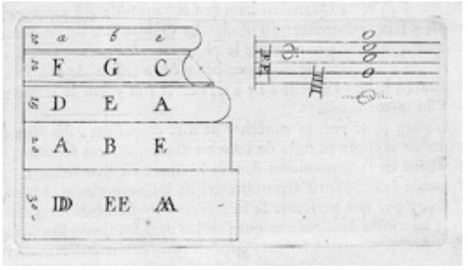
1. Jacopo Barozzi da Vignola, *Gli ordini d'architettura civile… incisi nuovamente da Giuseppe Zanetti,* Venezia 1852,
tav. 4 (modanature): A. pianetto o listello; B. tondino
o fusarolo; C. toro; D. echino o ovolo; E. guscio o cavetto;
F. gola rovescia; G. gola diritta; H. scozia



2. Francesco di Giorgio Martini
Uomo trabeato (particolare), 1482-1486 circa
Torino, Biblioteca Reale, Cod. Sal. 148, f. 21r



3. Jacques-François Blondel, Pierre Desaint Patte, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments,* Paris 1771-1777, tavv. X (*entablement toscan de Palladio*), XI (*entablement toscan de Scamozy*), XII (*entablement toscan de Vignole*)



4. Nicolas-François Blondel, Dimensionamento armonico di una base attica, in *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris 1675-1683, parte V, libro V, cap. XII, p. 759

Blondel riprenderà tale analogia antropomorfica nei suoi corsi all'Académie Royale d'architecture, per criticare i profili sgraziati delle trabeazioni toscane di Palladio e Scamozzi e lodare invece quelli armoniosi del Vignola (fig. 3). Mentre un suo omonimo predecessore, Nicolas-François Blondel, aveva teorizzato, sulla scorta di Leon Battista Alberti, un sistema per proporzionare armonicamente le modanature secondo gli intervalli di un pentagramma musicale (fig. 4)[7].
Proprio Alberti delinea per primo le sette modanature (*particulae*): fascetta (*fasceola*), gradino (*gradus*), ovolo (*rudens*), cordoncino (*funiculus*), cavetto (*canaliculus*), gola rovescia (*gulula*) e gola dritta (*undula*), alle quali se ne aggiungerà un'ottava e ultima, la scozia (*scotia*)[8]. La rappresentazione della loro sagoma non è però affidata alle immagini ma al ricorso nel testo di alcuni segni stereotipati che combinano le lettere L, C e S per facilitarne la memorizzazione. Alberti insegna poi alcune regole per la loro corretta disposizione, spiegando che le superiori devono sporgere più delle inferiori, che tutte siano sempre "divise tra loro da fascette, le quali fungano loro da terminazione" e che la loro superficie può essere semplice o intagliata.
Le sue riflessioni vengono riprese e caricate di attributi funzionali da Francesco Milizia, il castigatore delle "facciate bugiarde", secondo il quale ovolo e gola rovescia, forti nelle loro estremità, sono idonei al sostegno", gola dritta e cavetto, al contrario, "sono adatti a riparare e a proteggere", toro e astragalo per "fortificare le parti ove sono impiegati", filetto e scozia per "separare e a distinguere le altre modanature". Quanto alle superfici intagliate a fogliami (acanto, prezzemolo, alloro, ulivo) Milizia raccomanda un uso moderato, ricordando che "la scultura è agli edifizi quello che il ricamo è agli abiti"[9].
Si deve invece a Vincenzo Scamozzi aver focalizzato il concetto della parola modanatura come "modo, o maniera" – per cui le "maniere delle Sacome" sono cinque quante quelle degli ordini – identificandola con il suo profilo[10]. La forma non è però l'unico parametro caratterizzante la modanatura altrimenti non ci spiegheremmo il motivo per cui il toro (ovolo) e l'astragalo (cordoncino) abbiano una propria identità formale pur avendo il medesimo profilo semicircolare. Alla forma deve associarsi il modo di comporre e proporzionare le modanature all'interno di uno stesso membro architettonico, ragione per cui il toro e l'astragalo definiscono, in virtù della loro disposizione e dimensione (altezza e sporto), il profilo delle basi ionica e corinzia.
Il linguaggio delle modanature definisce non solo gli ordini fra loro ma il modo di declinarli da parte degli architetti: così Vignola codifica per il dorico una base con astragalo e singolo toro[11], mentre Peruzzi inventa, sul profilo della gola rovescia, la "mensola triglifata", divulgata da Serlio come esempio di "mescolanza" di "membri differenti"[12].
La loro messa in opera avveniva anticamente tramite un foglio di metallo, l'*anagrapheus*, che ne riproduceva fisicamente il profilo; nel tardo Medioevo si usavano lastre sagomate o tavolette coperte da un sottile strato gessoso; in epoca moderna, disegni in scala reale su carta, i "mòdani", da consegnare alle maestranze in cantiere[13].
Michelangelo impiegava disegni e sagome di latta o di legno, tracciandone il profilo a mano libera per poi ritagliarlo con le forbici[14]. I modani vennero soppiantati prima dal pantografo[15], che consentiva la replica o l'ingrandimento fedele di un modello, e oggi dai software di restituzione tridimensionale (laser scanner). Palladio – che si era formato come lapicida e il cui primo contatto con l'architettura all'antica avvenne in cantiere affrontando gli aspetti esecutivi del mestiere – trasferì nei suoi *Quattro libri* (Venezia 1570) questa eredità costruttiva, mostrando come dare profilo a cornici e architravi attraverso la composizione geometrica delle loro modanature ("membri")[16].
Esiste poi tutta una serie di modanature, oltre a quelle che compongono fregi e capitelli, che la teoria architettonica classica non annovera come tali, ma che contribuisce a definire il linguaggio degli ornamenti: dentello, mensola, modiglione, becco di civetta, voluta, scanalatura, rudentatura, dado (piedistallo), fuso (balaustro), fascia, specchiatura.
Il termine contemporaneo non si riferisce alle sole membrature architettoniche, ma a qualsiasi superficie generata dal movimento rettilineo o curvilineo del suo profilo, nell'arredamento, nelle automobili e in generale, per dirla con Milizia, ogniqualvolta si generi una "ineguaglianza di superficie". Ed è significativo che l'esigenza per il comfort nell'arredamento – come ha mostrato Sigfried Giedion[17] – si sia sviluppata con le flessuosità modanate (gambe, braccioli, sedute, schienali) e le imbottiture protoergonomiche dei mobili rococò, contrariamente alla vulgata modernista che le ha condannate in quanto poco pratiche e disfunzionali.
Si deve però a *Vers une architecture* di Le Corbusier l'accostamento delle modanature architettoniche antiche a quelle delle automobili, dove l'immagine del Partenone è seguita da quella di una Delage Grand Sport del 1921, al tempo una delle più interessanti proposte del mercato automobilistico[18]. Le Corbusier riconosceva nel taglio nitido dei marmi greci, come nei sinuosi profili in acciaio delle automobili moderne, "un prodotto di selezione applicato ad uno standard", vale a dire il germe di un principio di produzione in serie. Lo studio delle modanature del Partenone, condotto sulla dettagliatissima campagna fotografica di François-Frédéric Boissonnas, aveva suggerito al giovane Charles-Édouard Jeanneret di riflettere sul processo di produzione industriale dell'architettura, cercando nelle conquiste della moderna tecnologia le fonti d'ispirazione del proprio operare artistico.
Durante il Novecento, il ricorso alle modanature classiche a coronamento degli edifici – dal cornicione appuntito di matrice borrominiana della casa sulla Michaelerplatz di Adolf Loos a quello tuscanico di Aldo Rossi e Ignazio Gardella per il Teatro Carlo Felice di Genova, mutuato dal Vignola – è stato fatto con l'intenzione di ribadire icasticamente: "questa è architettura". (*Sergio Bettini*)

MUSICA. Il concetto di ornamento, visto come ipotetico tratto evolutivo universale appartenente a tutte le produzioni artistiche ed espressive dell'uomo, si ritrova quale principio fondante anche nella musica[1].
Per la teoria della musica, l'ornamento si definisce con il termine tecnico di "abbellimento". In senso lato indica un elemento accessorio a una struttura portante, nello specifico riguarda tipologie di gruppi di note aggiunte alla linea melodica principale con lo scopo di arricchirla, riempirla, ornarla, abbellirla (fig. 1).



1. Esempio di abbellimento

"Acciaccatura", "appoggiatura", "trillo", "mordente", "gruppetto" e altri ancora sono i nomi codificati di questa prassi, che fa delle "fioriture" (dalla locuzione medievale *florificatio vocis*) anche l'artificio per conferire al brano un carattere di agilità e di destrezza virtuosistica.
I piani parametrici sui quali gli abbellimenti hanno tradizionalmente agito riguardano congiuntamente altezze e durate dei suoni, che si caratterizzano per essere eventi misurabili e "rappresentabili sugli assi 'cartesiani' di spazio e tempo"[2].
Già in epoca ellenico-romana l'eterofonia – cioè l'esecuzione contemporanea di una stessa melodia da parte della voce e di uno strumento, ma con mutazioni improvvisate da parte di uno dei due – sottintendeva un'abilità a ornare la struttura di base[3].
L'intera e variegata tradizione medievale del canto liturgico europeo (comprese le sue varianti ispanico-mozarabiche e delle tradizioni ortodosse), laddove caratterizzata dallo stile melismatico che faceva corrispondere più note alla medesima sillaba di un testo, utilizzava le modulazioni/evoluzioni intonate in funzione espressiva (fig. 2).

[10] Acciarino 2018.
[11] Montaigne 1970, pp. 242-243.
[12] Lomazzo 1973, pp. 309-310.
[13] Lomazzo 1993.
[14] Lomazzo 1585, pp. 422 sgg.
[15] Watelet 1757: citando Orazio sostiene che le grottesche – "que nous nommons aussi *ornement* & *arabesque*" – hanno "il carattere dei sogni di un malato".
[16] Chastel 1989, p. 75: "Vitruvio se ne arrabbiò tanto, che non li chiamò pitture, ma delirii. Raffaello (anche Raffaello dormì) ne insalsicciò le Logge Vaticane, ora tanto promosse a dispetto di Vitruvio, e del senso comune. Non si è scoperta muraglia antica senza bisbeticherie di rabeschi".
[17] Riem 1788.
[18] Goethe 1789, cfr. Oesterle 2002.
[19] Cfr. Fava 2014.
[20] Stieglitz 1790; Moritz 1793 (cfr. ora Moritz 2008).
[21] Cfr. Fava 2014, p. 213.
[22] Daverio 1987.
[23] Schlegel 1967, p. 198: "e certo l'arabesco è la forma più antica e originaria della fantasia umana"; p. 209: "Chiedetevi ora se il vostro piacere [davanti all'"humor dello Sterne"] non era affine a quello che provammo spesso contemplando quelle argute pitture per gioco che chiamiamo arabeschi"; "io ritengo l'arabesco una ben determinata ed essenziale forma o modo d'espressione della poesia".
[24] Scott 1827, p. 81; Scott 2004, pp. 29-30 (trad. di C. Bordoni): "In effetti il grottesco nelle opere di Hoffmann rassomiglia in parte a quelle pitture arabesche che offrono ai nostri sguardi i più strani e in più complicati mostri, centauri, grifoni, sfingi, chimere; infine tutte le creazioni di un'immaginazione romanzesca. Simili composizioni possono abbagliare per una fecondità prodigiosa di idee, per il brillante contrasto delle forme e dei colori, ma non presentano nulla che possa illuminare lo spirito o soddisfare il giudizio".
[25] Per la valenza del termine in Poe, cfr. Ernst 1996, pp. 35 sgg.
[26] Riegl 1963, pp. 295 sgg.

BORDI

[1] Cfr. Tagliagambe 1997; Silvestrini c.d.s.
[2] Sulle "mirabili profondità" dell'immagine: Didi-Huberman 1991; sull'indissolubilità del paesaggio: Jullien 2017.
[3] È il movimento tra infiniti proiettivi colto da Deleuze 1990, qui inteso anche nella sua concreta vertigine percettiva.
[4] Cfr. Derrida 2007, pp. 21-33.
[5] La superficie si stratifica tra le illusioni e i nascondimenti che l'immagine/pelle/crosta del quadro dispone sul ciglio di quel "quasi niente" – rivelato dallo sguardo contemporaneo – che vi soggiace.
[6] Sui margini dello statuto segnico riscritti dall'ornamento: Carboni 2001.
[7] Ci si muove, qui, tra la superficie (di cui l'ornamento sembra essere il margine aptico, tridimensionale) e la linea (di piega, di taglio) che è luogo di inversione direzionale e di crisi della superficie.
[8] Prezioso, sul tema dei colori marginali: Silvestrini s.d.; a Silvestrini devo le aperture di un sapere dei bordi e la necessità di sostarvi.
[9] È il luogo della durata senza azione, che ci mette di fronte al tempo vuoto della superficie.
[10] È il tema del margine come fragile soglia dell'apparire, luogo dell'affiorare del segno e della visione, che continua a interrogarci.
[11] L'ornamento "tra-passa" spazi e linguaggi: la cornice del quadro si fa fregio architettonico, le colonne orlatura, la musica – diceva Erik Satie – tappezzeria…
[12] Sulla soglia mobile prodotta dal motivo a strigili delle tombe romane: Didi-Huberman 2011.
[13] Occorre pensare nell'inquietudine dello scarto di negativo/positivo, dove la linea/bordo si piega in unità irrisolvibile. In particolare: Munari 1971.
[14] Il riferimento è a *La grande magia* (1948) di Eduardo De Filippo. Sulla trasformazione storica della figura "cornice": Brusatin 2013.

CALLIGRAFIA

[1] Sirat 2006.
[2] Leterme 2011; Biasetton 2018.
[3] Grabar 1992, p. 91.
[4] Ivi, p. 85.
[5] Johnston 1995.
[6] Khatibi, Sijelmassi 1995, pp. 6-7.
[7] Grabar 1992.
[8] Khatibi, Sijelmassi 1995, p. 166.
[9] Come avviene per le calligrafie a spirale descritte da Messick 1993, pp. 231-250.
[10] Cavalletti 2019.
[11] Grabar 1992, p. 237.

CAMOUFLAGE

[1] Cfr. almeno Behrens 2002; Casarin, Fornari 2010, e soprattutto Shell 2012.
[2] Cfr. Blakinger 2014 e 2019.
[3] Cfr. Coutin 2012.
[4] Stein 1973, p. 21; cfr. anche l'introduzione in Kern 2007.
[5] Boehm 2009.

DECORAZIONE

[1] Serlio 1618, p. 16.
[2] Sulla dottrina degli ordini architettonici e le sue valenze linguistiche, grammaticali e sintattiche: Summerson 1970; Forssman 1987; Hersey 2001.
[3] Per un'indagine tipologica riferita a una porzione omogenea di territorio: Pietri, Pantaleoni 2000.
[4] Vitruvio 2002, p. 119.
[5] Cicerone, *L'oratore*, in Cicerone 2007, pp. 317-511.
[6] Quintiliano 2007.
[7] L'espressione è usata dall'autore nei suoi tre principali trattati sulle arti, il *Saggio sopra l'Architettura*, il *Saggio sopra la Pittura* e il *Saggio sopra l'Opera in Musica*, si veda Algarotti 1963.
[8] In particolare: F. Milizia, *Decorare*, in Milizia 1797, pp. 213-215.
[9] Ch. Baudelaire, *Salon del 1846*, in Baudelaire 1996, pp. 11-45.
[10] L'espressione "decorativo" usata per designare una tendenza novecentesca, generalizzante rispetto alla decorazione propriamente intesa, è alla base del saggio di G. Altea (Altea 2012).
[11] Si tratta dei tre modi di persuasione teorizzati da Aristotele nella *Retorica*.
[12] In quest'ottica è concepito il saggio di T. Pitch (Pitch 2013).
[13] Per una ricostruzione della vicenda: Altea 2012, pp. 155-159.
[14] Il tema si affaccia già nel 1972 in Venturi, Scott Brown, Izenour 2018.

HORROR VACUI

[1] Ortega y Gasset 1962. L'autore presentiva l'odio al liberalismo, la nostalgia del gregge e l'affermarsi delle dittature. Oggi riesce difficile ricostruire come la massa sia stata oggetto di "culto". Personalmente, nella trasformazione dell'atteggiamento religioso, dopo il politeismo e il monoteismo, ma prima dell'odierno individualismo laico ho inserito il "demoteismo" di destra e sinistra, affermatosi nella prima metà del XX secolo: cfr. Zoja 2015.
[2] Si veda Zoja 2009.
[3] Benjamin 1991.
[4] Si veda Zoja 2011, pp. 99-116 (*Contro Ismene. Il riduttivismo, malattia dell'Occidente*).

KITSCH

[1] Per una panoramica del dibattito intorno al Kitsch, cfr. Mencacci 2014, che si chiude non a caso parlando del *camp*.
[2] Esempi di tal fatta stanno in: Dorfles 1990.
[3] Cfr. su questi temi: Mangiapane 2018.
[4] Marrone, Migliore 2018.
[5] Proust 1954, pp. 206-208.
[6] Lévi-Strauss 1958.
[7] Vale la pena ricordare come nelle pagine successive venga fuori che queste reazioni di Madame Verdurin di fronte alle opere non hanno mai luogo. Inversamente proprio dalla *Sonata* di Vinteuil è tratta la celebre *petite phrase* che modulerà la storia d'amore di Swann con Odette. Madame Verdurin e Swann hanno, rispetto alla medesima realtà artistica, due reazioni opposte.
[8] Ma un accostamento fra la questione dell'ornamento in Loos e la tematica del Kitsch è già in: Wilhelm 2014.
[9] Cfr. Lotman 1993.

KOSMOS

[1] Qui e altrove propongo le traduzioni di Rosa Calzecchi Onesti per la Nuova Universale Einaudi: Omero 1968 (*Iliade*); Omero 1970 (*Odissea*).
[2] Traslitterazione dei termini greci in base a Cesaretti, Minguzzi 2017, pp. 9-10.
[3] Rinvio per esempio al saggio *L'ornamento* in Coomaraswamy 1987 (e successive ristampe), pp. 187-200; alle pp. 195-196 cenni al *kosmos* greco e ai suoi derivati.
[4] Sempre prezioso Snell 1963, in partic. pp. 19-47 (*L'uomo nella concezione di Omero*) e pp. 313-334 (*La formazione dei concetti scientifici nella lingua greca*). Il richiamo humboldtiano di p. 323 ("la logica […] non ha origine al di fuori della lingua") vale come manifesto contro il sempre più diffuso atteggiamento culturale volto a scindere cultura e lingua.
[5] Utile al proposito il saggio di Finkelberg 1998.

LINEA

[1] Merleau-Ponty 2003, p. 159, nota 41.
[2] Plinio il Vecchio 2000, pp. 151, 253.
[3] Wölfflin 1984, p. 101.
[4] Crane 1914.
[5] Riegl 1981; Riegl 1983.
[6] Wölfflin 1984.
[7] Van de Velde 1981.
[8] Riegl 1963.
[9] Jones 1856 (e 2016)
[10] Semper 1992.
[11] Van de Velde 1981, p. 114.
[12] Foucault 1972.
[13] Il termine retta deriva dal latino *rectus* e da *regere*, "stendersi in alto". *Rectus* significa diritto, onesto, leale, corretto, giusto, esatto, indica colui che si comporta "rettamente" e con "rettitudine" morale.
[14] Golberg 1908.
[15] Hogarth 1989.
[16] Le Corbusier 2007, p. 150: "Con un carboncino tracciato l'angolo retto / […] / è semplice e nudo ma coglibile / I sapienti discuteranno della relatività del suo rigore / ma la coscienza ne ha fatto un segno / È la risposta e la guida / la mia scelta".
[17] Vischer 2003, p. 39.
[18] Michaux 2012, p. 131.

ADOLF LOOS

[1] A. Loos, *Ornamento e delitto* (*Ornament und Verbrechen*, 1913), in Loos 1972, p. 226.
[2] A. Loos, *Architettura* (*Architektur*, 1910), ivi, p. 243.
[3] Loos 1972, p. 218.
[4] Ivi, p. 228.
[5] Ivi, p. 226.
[6] A. Loos, *A Ulk* (*An den Ulk*, 1910), in Loos 1972, p. 229.
[7] *A proposito di un povero ricco*, in Loos 1972, pp. 149-155.
[8] K. Kraus, *Di notte* (*Nachts*, 1918), in Kraus 1972, pp. 293-294.
[9] Loos 1972, pp. 223-224.
[10] Ivi, pp. 226-227.
[11] Ivi, p. 228.
[12] *Ibid.*
[13] Ivi, p. 226.

LUSSO

[1] Pontano 1965, pp. 272-273.
[2] Muzzarelli 2003, pp. 17-28.
[3] *Ibid.*
[4] Killerby 2002, p. 149.
[5] Pontano 1965, pp. 255.

MODANATURE

[1] Sulla modanatura, cfr. Bruschi 1965; Salvi 1992-1993.
[2] D'Aviler 1694, I, p. 5.
[3] Nadi 1886, p. 236.
[4] Scamozzi 1615, parte II, libro VI, cap. 30, p. 141.
[5] Le Corbusier 2003, p. 59.
[6] Vitruvio 1997, III, 1, 1-2, pp. 239, 274-275, nota 30.
[7] Alberti 1966, IX, 3, pp. 794-801; cfr. Migliari 1991; Cohen 2018.
[8] Alberti 1966, VII, 7, pp. 574-575.
[9] Milizia 1785, I, pp. 57, 65.
[10] Scamozzi 1615, parte II, libro VI, cap. 30, p. 139.
[11] Barozzi da Vignola 1562, tav. XII, p. 13.
[12] Bettini c.d.s.
[13] Cfr. Patetta 2007; Corso 2018, p. 52, nota 22.
[14] Foote 2015.
[15] Brusatin 1982.
[16] Palladio 1570, I, p. 57.
[17] Giedion 1948, pp. 305-328.
[18] Le Corbusier 1923, pp. 106-107.

MUSICA

[1] Hood 1977, pp. 63-69. Dissanayake 2015.
[2] Lanza 2003. Del concetto di ornamento Lanza propone una lettura ampliata anche a quei parametri che costituiscono le "determinazioni secondarie" del suono, quali ad esempio il colore (timbro), l'intensità, il piano armonico.
[3] L'eterofonia, modulazione fluttuante tra monodia e polifonia, caratterizza ancora oggi molte delle musiche vocali e strumentali di area medio-orientale, ma è presente anche nelle tradizioni popolari europee e italiane (cfr. Scarnecchia 2000).