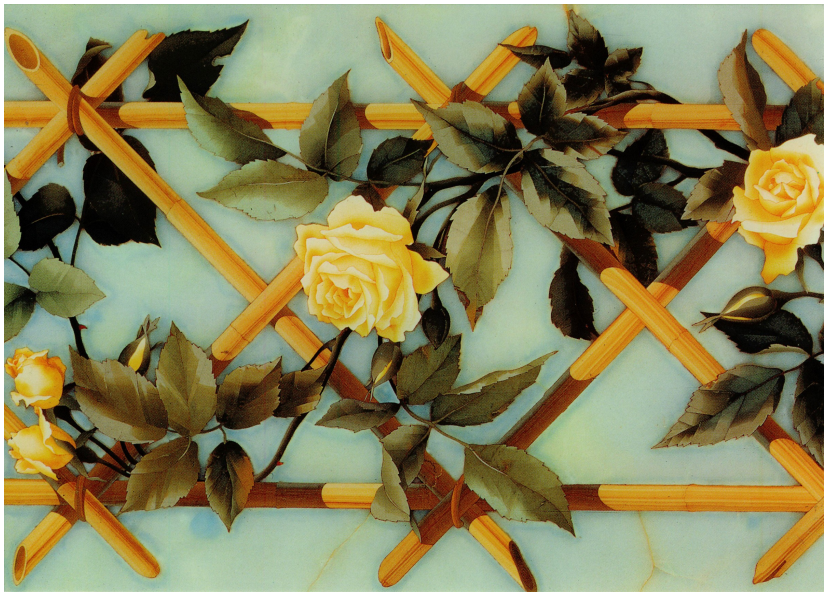
FARE DECORAZIONE

Quaderno di discussione sui temi dell'Areadecorazione · numero 2 · marzo /aprile 2012
www.faredecorazione.it



Sommario

Superstizioni *pagina 1*
Ornamento e delitto / parte terza · Adolf Loos *2*
Artigianato e industria · Marco Lazzarato *3*
Ornamento come arte degenerata · Enrico Maria Davoli *4*
L'Accademia dei paradossi · Marco Lazzarato *6*
Mostre / Disegni da San Pietroburgo a Bologna · Enrico Maria Davoli *8*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

Superstizioni

A cosa servono le superstizioni? Un illuminista settecentesco risponderebbe più o meno in questo modo: "A far percepire fatti storicamente e scientificamente spiegabili come realtà sovrannaturali, da accettarsi così come appaiono". Tipico esempio di superstizione d'oggi, dove il folklore delle leggende metropolitane soppianta l'antico folklore agrario dei lupi mannari e dei fantasmi, è quel sentimento pseudolibertario e di facciata, secondo il quale tutto è arte, tutti possono essere artisti, l'arte è gioco. In realtà, questa convinzione-convenzione è doppiamente superstiziosa, perché, a differenza delle superstizioni di un tempo, non si manifesta con un'intimidazione ("nelle notti di luna piena c'è il lupo mannaro", "in quella casa ci sono i fantasmi") ma, al contrario, con un gesto di liberalità. Ma dietro una così magnanima concessione si nasconde una fitta rete di sbarramenti.
Giocare, appunto: l'arte è un gioco e come tale tutti possono farla. Può non essere bella da guardare ma è divertente e terapeutica per chi la fa. Appartiene alla sfera del tempo libero e non a quella del lavoro. Anzi, *si oppone* al lavoro. Tant'è che, sempre stando alla superstizione corrente, una manualità raffinata e sapiente sarebbe da ritenere nulla più che un optional per quelle che sono le necessità dell'artista d'oggi. Da parte loro, i pochi veri vincitori del gioco non fanno mistero del fatto che, appunto, è tutto un gioco. La frase più "ganza" e gettonata nel superstiziosissimo mondo dell'arte di questi ultimi vent'anni è: "Sempre meglio fare l'artista che andare a lavorare". Per una volta, non crediate che chi lo dice vi stia prendendo in giro. Semplicemente, dice quel che pensa. ΔΔΔ

La pubblicazione di Ornamento e delitto *prosegue in questa pagina con la terza delle otto parti in programma. A seguire, le letture-commento di Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli.*

I danni immensi e la desolazione che il risveglio dell'ornamento produce nello sviluppo estetico potrebbero anche venir sopportati, dato che nessuno, neppure l'autorità statale, può arrestare l'evoluzione dell'umanità. Si può solo ritardarla. E noi possiamo attendere. Ma è un delitto contro l'economia del paese, perché con ciò si distruggono lavoro umano, denaro e materiali. E a questi danni il tempo non potrà portare rimedio.
Il ritmo dello sviluppo culturale è disturbato dai ritardatari. Io forse vivo nel 1908, ma il mio vicino nel 1900 e quell'altro nel 1880. Ed è una sventura per un paese quando la cultura dei suoi abitanti si distribuisce su un così lungo lasso di tempo. Il contadino di Kals vive nel secolo dodicesimo. E al seguito del corteo per il Giubileo si videro popolazioni che sarebbero apparse incivili anche al tempo delle migrazioni barbariche. Beato il paese che non ha di questi ritardatari, di questi predoni. Beata l'America! Persino nelle città vi sono tra noi degli uomini non moderni, dei ritardatari del diciottesimo secolo, che inorridiscono davanti a un quadro dalle ombre violacee solo perché loro il colore viola non lo vedono ancora. A loro piace di più il fagiano su cui un cuoco abbia lavorato per giorni interi, a loro piace di più il porta-sigarette con ornamenti Rinascimento che non quello liscio. E come stanno le cose in campagna? Abiti e suppellettili appartengono completamente al secolo scorso. Il contadino non è un cristiano, è ancora un pagano.
Questi ritardatari rallentano il progresso culturale dei popoli e dell'umanità, poiché l'ornamento non soltanto è opera di delinquenti, ma è esso stesso un delitto, in quanto reca un grave danno al benessere dell'uomo, al patrimonio nazionale e quindi al suo sviluppo culturale. Quando abitano l'una accanto all'altra, due persone che hanno gli stessi bisogni, le stesse esigenze nei confronti della vita, lo stesso reddito, ma appartengono a culture diverse, possiamo osservare il processo seguente: l'uomo del secolo ventesimo si arricchisce sempre di più, mentre l'uomo del diciottesimo secolo diventa sempre più povero. Io faccio l'ipotesi che ambedue seguano le loro inclinazioni. L'uomo del ventesimo secolo può soddisfare i propri bisogni impiegando un capitale di molto inferiore e realizza in tal modo dei risparmi. La verdura secondo il suo gusto va semplicemente cotta nell'acqua e condita con un po' di burro. L'altro resta veramente soddisfatto soltanto se è stata cotta per ore e ore e ad essa sono stati aggiunti miele e noci. I piatti molto ornati sono anche molto costosi, mentre le stoviglie bianche, che usa l'uomo moderno, sono economiche. L'uno risparmia, l'altro fa debiti. Questo vale per intere nazioni. Guai a quel popolo che resta indietro nello sviluppo culturale! Gli Inglesi diventano sempre più ricchi e noi sempre più poveri…
E ancora più grande è poi il danno che l'ornamento arreca a quegli stessi che lo producono. Siccome l'ornamento non è più una produzione naturale della nostra civiltà, e rappresenta quindi un fenomeno di arretratezza o una manifestazione degenerativa, così avviene che il lavoro dell'operaio che lo fa non viene più pagato al suo giusto prezzo. ΔΔΔ

Esaurito il proprio preambolo con un ineffabile "…a me piace così", Loos entra finalmente nel vivo della questione: l'analisi dell'ornamento dal punto di vista economico. Forte delle premesse evoluzionistiche già enunciate, egli deduce che l'ornamento è un crimine non solo contro l'umanità, ma anche e soprattutto contro l'economia. Qui il modo di ragionare di Loos prende ancora una volta le sembianze di un sillogismo retorico (in greco *entimema*: ossia un sillogismo incompleto, di cui l'oratore omette una parte facendo credere al pubblico che si tratti di cosa universalmente nota e indiscussa). Il Nostro dà cioè per certo che, se la società occidentale si situa all'apice dell'evoluzione umana in quanto società industrializzata, allora i prodotti industriali - i *laminati* e i *trafilati* - non possono che essere il corrispettivo estetico dell'evoluzione stessa, allo stadio più alto mai raggiunto. Sulla scorta di queste convinzioni, la conclusione di Loos giunge scontata: rispetto ai laminati e ai trafilati, l'ornamento non è che uno spreco di tempo, denaro e materiali, ed è perciò un delitto contro l'economia del paese (quella industriale naturalmente).

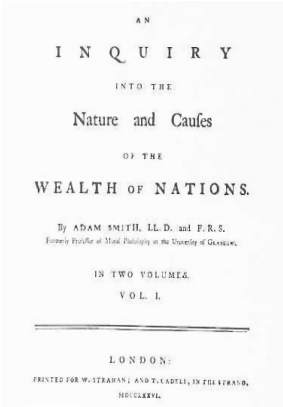
Vediamo così esplicitarsi, passo dopo passo, il dogma modernista destinato a condizionare tutto il secolo XX. L'assioma di partenza è quello secondo il quale "tutti si arricchiranno". Abbracciando il modello industriale, l'uomo novecentesco risparmia tempo e denaro, e quindi si arricchisce. E si arricchisce anche perché riesce a soddisfare i propri bisogni impiegando un capitale inferiore. Esempio: il piatto bianco costa meno di quello ornato. Perché l'industria si impone e diventa il modello socioculturale vincente? Perché, rispondendo all'atavica penuria di accessori per la vita quotidiana, sa fornire una messe infinita di suppellettili e oggetti d'uso ad un prezzo modico e, spesso, di qualità superiore. Nessuno oggi userebbe più una pesante e fragile insalatiera in terracotta al posto di quelle in plastica, leggere e infrangibili. La redenzione dell'umanità attraverso il soddisfacimento dei bisogni è dunque la chiave di volta del successo dell'industria moderna, e ciò sembrerebbe convalidare senza alcun ragionevole margine di dubbio il punto di vista di Loos.

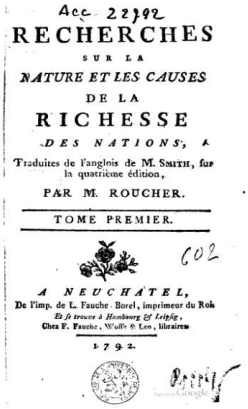
Ma per collocare il problema nella giusta prospettiva storica, dobbiamo anticipare alcuni temi che verranno poi ripresi più avanti. Va detto innanzitutto che quelle enunciate da Loos sono le (radiose) premesse di un sistema che, oggi, non riesce più a garantire che "tutti si arricchiranno". E ciò avviene proprio a causa dei prodotti a basso costo, di produzione asiatica e in particolare cinese, che stanno uccidendo l'economia occidentale. Oltretutto, tale basso costo nasce da uno sfruttamento spregiudicato, addirittura schiavistico della mano d'opera, tale per cui neanche in Cina "tutti si arricchiranno". Nella sua confusa visione darwinista-social-capitalista, Loos cucina un indigesto polpettone fatto con gli avanzi del giorno prima. La questione, però, è indubbiamente complessa, e quindi è necessario ordinarne le catene logiche prima di trarre a nostra volta delle conclusioni.

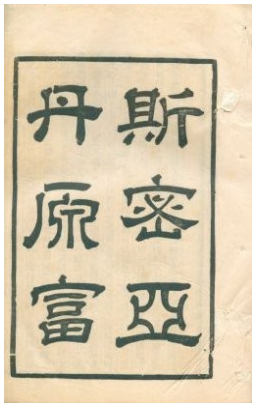
Il punto di partenza è noto: se il tessuto della camicia che indosso è prodotto con un telaio a mano e la confezione è sartoriale, il suo costo-lavoro (ossia il tempo occorrente per produrre il tutto) sarà necessariamente elevato e questo si rifletterà sul prezzo d'acquisto. Dato che la camicia è un genere di prima necessità, è facile supporre che se tutto il costo-lavoro fosse riconosciuto nel prezzo d'acquisto, tale prezzo sarebbe esorbitante per la maggior parte delle persone. Ne consegue che tessitrice e sarto, nei prodotti a largo consumo, sono costretti a lavorare ad un costo orario molto basso, perché il prezzo che il cliente tipo può pagare non copre tutto il loro costo-lavoro. Se il telaio diventa meccanico e la confezione segue le regole della divisione del lavoro, come Adam Smith teorizzava nel trattato *La ricchezza delle nazioni* (1776), nello stesso tempo in cui una tessitrice ed un sarto producono una camicia, una moderna manifattura ne produce - poniamo - cento, che escono sul mercato ad un prezzo equivalente a un centesimo di quello della camicia artigianale. Ne consegue che tutti si possono permettere una camicia, la quale, proprio grazie al basso costo di produzione, consente all'industria un ampio ricarico in percentuale ed un corrispondente guadagno.

Questo è il punto di forza del processo industriale: prodotti di qualità garantita dalla ripetitività delle lavorazioni e, grazie alla produzione seriale, basso costo di produzione e basso prezzo di vendita. La produzione seriale, però, è possibile solo *standardizzando* le procedure, ragion per cui il pizzo per il colletto o il ricamo per il taschino non potevano entrare nel sistema industriale (diciamo *non potevano* perché, con la rivoluzione informatica, questo è oggi possibile). Di qui il dover fare di necessità virtù: dato che la camicia *liscia* tutti se la possono permettere, alla

fine tutti la giudicheranno anche bella. Però il minor tempo di lavoro occorrente per produrre la camicia *liscia* - e qui sta l'equivoco di Loos - non implica né un aumento del salario dell'operaio né una riduzione del suo orario di lavoro. L'operaio lavora sempre dieci ore al giorno come il decoratore e percepisce comunque, a tutto vantaggio del datore di lavoro, il salario più basso possibile. A cosa si devono allora gli orari minori e i salari più alti nell'industria? Da un lato, l'industria gode di un enorme flusso finanziario dovuto ai grandi numeri della sua produzione; dall'altro, il potere contrattuale delle masse operaie può incidere su quantità di fatturato enormi, fuori dalla portata dell'impresa artigiana. Oltretutto l'organizzazione operaia è facilitata dal fatto che, mentre nell'industria migliaia di addetti operano tutti insieme e nelle stesse condizioni, la parcellizzazione delle attività artigianali rende difficile radunare grandi masse di persone con situazioni lavorative diverse da caso a caso.
Le gilde e le corporazioni hanno effettivamente avuto un potere contrattuale diverso - qualitativamente e quantitativamente - dai sindacati operai, e tale potere era commisurato proprio alla loro diversa capacità di mobilitare le folle. Questo è risaputo oggi come cento anni fa, agli albori del secolo XX, quando il fantasma del Comunismo - per dirla con Marx ed Engels - si aggirava già da un pezzo per l'Europa. L'errore di Loos è evidente: la presenza o meno dell'ornamento su un oggetto non influisce affatto su salario e orario di lavoro di chi lo produce. Salario e orario di lavoro dipendono invece dal diverso potere organizzativo e contrattuale di chi lavora nell'industria, nei confronti della manodopera artigiana. E' da notare, peraltro, che la stessa mistificatoria tesi avanzata da Loos è stata ripetutamente rilanciata - sempre con la promessa di un minor carico di lavoro e di maggior tempo libero per gli addetti - ogniqualvolta si sono dovute applicare ai processi industriali innovazioni tecniche utili ad aumentare la produzione. Alcuni decenni fa, ad esempio, si iniziò ad evocarla per introdurre forme di automazione e robotizzazione inizialmente marginali, poi sempre più generalizzate. Col prevedibile effetto di far scomparire intere categorie lavorative, come è accaduto per esempio con l'informatizzazione nell'industria grafica. ΔΔΔ


AN
INQUIRY
INTO THE
Nature and Causes
OF THE
WEALTH OF NATIONS.
By ADAM SMITH, LL.D. and F.R.S.
Formerly Professor of Moral Philosophy in the University of Glasgow.
IN TWO VOLUMES.
VOL. I.
LONDON:
PRINTED FOR W. STRAHAN; AND T. CADELL, IN THE STRAND.
MDCCLXXVI.

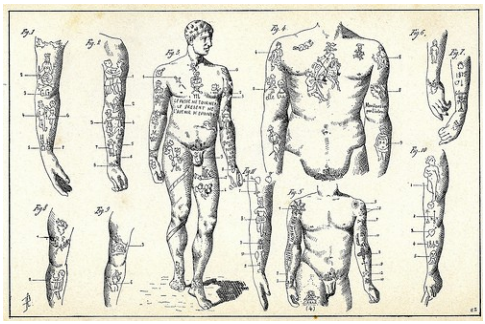

Acc 22392
RECHERCHES
SUR LA
NATURE ET LES CAUSES
DE LA
RICHESSE
DES NATIONS,
Traduites de l'anglois de M. SMITH, sur la quatrième édition,
PAR M. ROUCHER.
TOME PREMIER.
602
A NEUCHATEL,
De l'imp. de L. Fauche-Borel, imprimeur du Roi
Et se trouve à Hambourg & Leipsig,
Chez F. Fauche, Wolf & Leo, libraires
1792.



Ornamento come arte degenerata · Enrico Maria Davoli

Nel suo attacco ad una millenaria tradizione di rapporti fra arte e artigianato e, implicitamente, ad ogni possibilità di dialogo tra arte e industria, *Ornamento e delitto* cavalca l'onda montante dell'industrialismo. Ma quell'onda non l'ha certo suscitata (essa viene da lontano: dall'Inghilterra del '700, dalle colonie produttrici di materie prime pregiate), né tantomeno può illudersi di controllarne gli effetti. E fa semplicemente sorridere l'idea di Loos secondo la quale la rinuncia all'ornamento darebbe luogo a un *surplus* di reddito che finirebbe nelle tasche del lavoratore. Non occorre essere degli economisti per sapere che l'ottica capitalistica punta in quanto tale alla massimizzazione del profitto, e che qualunque revisione dei processi produttivi si compie proprio in quell'ottica, senza lasciare margini che non siano strettamente funzionali all'obbiettivo da raggiungere.
La criminalizzazione dell'ornamento teorizzata da Loos è un campionario di luoghi comuni semplicistici e riduttivi. Nel momento stesso in cui non riconosce alla cultura della decorazione la dignità e complessità storica che le competono, Loos le nega anche qualunque capacità di evolversi, di rispondere alle esigenze del vivere civile nei vari stadi del suo sviluppo. Tra l'altro, a volerlo seguire nel suo delirio, qualunque espressione della cultura umana potrebbe essere giudicata barbarica e decadente al pari dell'ornamento. Si pensi alla religione, dove i riti della morte e del sacrificio (vedi il sacramento della comunione) non sono che la metafora "civilizzata" di uccisioni reali, vuoi di animali (bovini, ovini) vuoi di uomini (esecuzioni rituali di giovani membri del clan o di nemici

catturati, antropofagia). O allo sport, che altro non sarebbe se non la sublimazione della guerra, dello scontro cruento (come ancor oggi si intravede nel pugilato e nella tauromachia), trasposti in una tenzone che prevede la sottomissione del vinto al vincitore tramite il confronto, agonisticamente disciplinato, tra singoli o squadre.
Ma ciò che più colpisce nella requisitoria di Loos, facendone una sinistra premonizione, è la supponenza con cui egli si proclama uomo del 1908, relegando gli altri nel 1880 o nel medioevo, distribuendo patenti di ritardatario e di parassita. Il Papua vive nell'età della pietra; il contadino di Kals (Kals am Glossglockner, nel Tirolo orientale) vive nel medioevo; entrambi sono dei pagani; entrambi sono un intralcio per il progresso. Chi non marcia nella stessa direzione e alla stessa velocità pianificate dall'avanguardia politico-economico-culturale è in colpa. "Beato il paese che non ha di questi ritardatari, di questi predoni. Beata l'America!", scrive Loos, memore di aver soggiornato negli USA in gioventù. Ma dimentica che anche l'America ha avuto i suoi ritardatari, i suoi predoni, e ne ha fatto strage e ha rinchiuso i superstiti nei suoi territori più inospitali, le cosiddette "riserve indiane".
Una frase in particolare colpisce, perché dà la misura del fanatismo inquisitorio con cui Loos addita i presunti nemici: "Persino nelle città vi sono tra noi degli uomini non moderni, dei ritardatari del diciottesimo secolo, che inorridiscono davanti a un quadro dalle ombre violacee solo perché loro il colore viola non lo vedono ancora". Dove le "ombre violacee" sono una tipica prerogativa della pittura impressionista, uno tra gli elementi espressivi più emblematici di quel movimento che aveva cambiato faccia all'arte europea di fine '800, costringendo il pubblico a leggere la realtà con occhi diversi. Dunque per Loos non vi è differenza fra un progresso e l'altro, fra il treno che sfreccia nelle praterie del Far West e l'ombra pittorica che da grigio-bruna si fa azzurro-viola. Chi perde il treno, *qualunque treno*, è in ritardo: questa è la colpa. Sembra di essere in un racconto di Kafka.



Il ragionamento di Loos si ammanta tuttavia di un rassicurante velo di scientificità positivista, che pesca in un patrimonio di idee estremamente accreditate nella cultura europea di fine secolo XIX. Tra di esse spicca la convinzione, mutuata dall'antropologia criminale dell'italiano Cesare Lombroso (*L'uomo delinquente*, 1876 e 1897) che i dati anatomici e fisionomici rilevati su un soggetto possano evidenziarne la vocazione, se non addirittura la predestinazione, a delinquere. E che anche certi aspetti culturali e comportamentali (tra cui il tatuaggio) siano dei sintomi di devianza sociale. Si aggiungano le suggestioni del superomismo di Nietzsche, della biogenetica di Haeckel, del darwinismo sociale di Spencer, le prime ricerche nel campo dell'eugenetica e della selezione razziale e si avrà un micidiale *cocktail* ideologico. Quello che, di lì a poco, porterà a teorizzare il diritto/dovere di provvedere affinché criminalità, alcoolismo, delitti di opinione, deficienze psicofisiche, vengano debellati così come si debella una malattia ereditaria: isolandone i portatori. E se necessario eliminandoli.
All'epoca in cui Loos scrive *Ornamento e delitto* (1908), la più avveduta cultura europea sta faticosamente cercando di andare oltre le tesi della criminologia di Lombroso, del darwinismo sociale, dell'eugenetica. La più avveduta, appunto. Perché nel '900 la strada dello scientismo determinista e positivista è ancora lunga e lastricata di errori. E di orrori. Stanno infatti maturando le teorie razziste incentrate sulla superiorità europea ed ariana e sulla necessità che i forti opprimano, e sopprimano, i deboli. Dopo aver fatto da supporto al colonialismo ottocentesco, questo corpus di dottrine si appresta adesso a diventare l'alibi scientifico dei regimi totalitari, ovunque vi sia bisogno di evocare il nemico, il traditore, il parassita da eliminare senza pietà.
Ebbene, se è vero che le parole sono pur sempre e solo parole, e indirizzate contro un bersaglio non umano ma culturale, fa comunque un certo effetto leggere le frasi con cui Loos invoca una sorta di "soluzione finale" contro l'ornamento, indicando in esso la fonte di ogni male, quasi un peccato originale da lavare compiendo un sacrificio esemplare. Soprattutto, criminalizzando e ghettizzando l'ornamento Loos mette concretamente mano ad un'idea di "Arte degenerata". Idea già formulata a suo tempo dallo scrittore ungherese Max Nordau (*Degenerazione*, 1892), ma al momento ancora priva di applicazioni pratiche. Così facendo, Loos anticipa di venticinque-trent'anni, anche nella violenza verbale, quello che sarà un caposaldo della propaganda culturale di Hitler e Goebbels nella Germania nazista. E' già, il suo, il tipico caso di una avanguardia che "uccide se stessa", invocando per prima i metodi brutali e repressivi di cui, più tardi, diverrà a sua volta la vittima. ΔΔΔ

Ci si iscrive all'Accademia per imparare a fare arte, immaginando di incontrarvi un professore che ne insegni i rudimenti. Da questo ovvio assunto discende una serie di conseguenze che vanno esplicitate, per poter capire quali siano i problemi oggi sul tappeto.
Innanzitutto: *professore* e non *maestro*. Professore è colui che conserva e trasmette i principi teorico-pratici di un'arte, maestro è un artista che ha raggiunto i vertici qualitativi nel campo espressivo di sua competenza. Del primo si seguono gli insegnamenti, del secondo si imita l'opera. Il buon professore forma i giovani artisti, il grande maestro plagia le giovani menti (è il caso dei "vedovini" quando Emilio Vedova insegnava nell'Accademia veneziana). Il professore trasmette i principi generali, il maestro impone la propria prassi. Per definizione, l'insegnamento accademico presuppone certezze (anche se, ovviamente, sempre passibili di verifica); se trasmette a tempo pieno dubbi o indeterminatezze, tradisce il proprio ruolo e genera il fallimento didattico.

Qui si ha il primo paradosso. L'assunzione in ambito accademico della cultura *nichilistica*, in tutte le sue sfumature, avvenuta negli ultimi decenni, ha generato una didattica impostata sulla "certezza del dubbio". La "certezza" ha confermato il ruolo e la funzione delle strutture accademiche, ma il "dubbio" è stato il vero prodotto "in uscita". A sua volta, il fallimento artistico-culturale che ne è derivato è stato usato usato come controprova della "certezza" dei dubbi assiomatici iniziali. Ciò ha generato un circolo vizioso che ha ulteriormente legittimato la cultura accademica a proseguire nella direzione che implicava il suo strutturale fallimento. Tratto peculiare dell'Accademia è che essa si occupa dell'arte che è stata, la sola codificabile e trasmissibile; l'arte che sarà esula dalla sua competenza. Per questo, generalmente, l'aggettivo "accademico" assume un'accezione negativa, quale espressione di un sistema fermo, contrapposto al sistema in divenire dell'arte "contemporanea".
Secondo paradosso: l'accademizzazione delle avanguardie ha cristallizzato la "contemporaneità", trasformandola in assiomi didattici e bloccando così il naturale, spontaneo divenire della ricerca artistica. Istituzionalizzato il concetto di "avanguardia", le ricerche ad esso non conformi sono state bollate come "anacronistiche". Il cortocircuito lessicale è diventato paralisi culturale. Se la società di oggi non è più quella di dieci anni fa, ne consegue che l'arte di allora, anche se si autodefinisce "contemporanea", non può esprimere l'attuale contemporaneità. Molti fra i più importanti uomini di cultura italiani (non necessariamente artisti) hanno frequentato l'Accademia, ad ulteriore riprova che, pur occupandosi di arte passata, essa è comunque partecipe della genesi di quella futura. Alla luce di ciò, si può immaginare per l'Accademia un ruolo di "conservatorio" dei principi a cui gli aspiranti artisti attingono per proiettare le proprie ricerche nel domani.
Così è stato e così è, ma sorge a questo punto un ulteriore paradosso. E cioè: se l'Accademia conserva e trasmette i principi dell'arte che è stata, come può contribuire alla formazione dell'arte nuova? La risposta sembrerebbe semplice: mutando i principi di riferimento. Archiviando cioè gli obsoleti e dubbi dogmi modernisti in uso e recuperando dalle cantine gli scatoloni contenenti i principi tradizionali, in attesa che la situazione si sedimenti. Tuttavia, mettere mano ai principi di una cultura è cosa delicata, che esula dalla normale prassi accademica. Quel che è certo è che, nel suo DNA, l'istituzione "Accademia" ha varie opzioni che le consentono di adempiere al proprio ruolo senza essere coercitivamente inchiodata al vetero-avanguardismo modernista.

Sotteso all'attuale situazione di *impasse* artistico-culturale, vi è un ulteriore paradosso: se l'Accademia è (almeno sulla carta) espressione di vertice della cultura artistica ma, statutariamente, il suo compito è tramandare l'arte che è stata e non elaborare quella che sarà, a chi spetterà allora tale compito? E' evidente che l'idea di un'Accademia-cassaforte in cui conservare il patrimonio dell'arte che fu, affinché i giovani possano prenderne possesso, non basta più. Pur essendo "ontologicamente" luogo della conservazione, oggi l'Accademia non può esimersi da una responsabilità etica verso l'innovazione. Sennonché, innovazione è termine quanto mai inflazionato, addirittura ridicolo nel momento in cui lo si applica trionfanti ("Ecco … questo è il Nuovo!") a qualunque detrito modernista raccattato per strada. Cosa significa oggi innovazione? Significa saper elaborare assiomi culturali da cui far discendere rinnovati principi artistici. In passato, questa funzione è stata demandata ad altre entità, ad altri soggetti, i quali risultano oggi stranamente latitanti. Ma le emergenze poste dalla svolta epocale in atto ci obbligano ad attivarci in questo senso.

Pensiamo quindi ad un'Accademia "granaio" che diventi anche "mulino": che conservi cioè i semi, ma sappia anche macinare la farina per il pane quotidiano. Fuor di metafora, questo significa aprire oggi una nuova stagione di ricerca, tutta interna all'Accademia ma innestata sui temi emergenti nella società. Tuttavia, per non errare alla cieca, ogni ricerca deve fissare i propri protocolli. Proviamo quindi ad indicare alcuni principi essenziali da cui derivare successivamente tali protocolli.

Il primo punto consiste nell'IDEA DEL DECORO. Nulla di serio può essere fatto in modo indecoroso. Lo scemo del villaggio che, come dice l'adagio popolare, "mostra il culo in piazza", è felice perché si trova finalmente al centro dell'attenzione, ma quando pensa di avvalersi di questa notorietà per diventare sindaco del paese scopre la differenza fra essere noti ed essere stimati. Per decenni gli artisti si sono atteggiati a "scemo del villaggio" ed ora che, con la senilità, vorrebbero storicizzare la propria posizione in vista di una rendita per la vecchiaia, scoprono che per la i disturbi della terza età la comunità prevede non l'Olimpo ma l'ospizio. Il decoro (che è, in misura essenziale, anche rispetto per l'altrui sensibilità) deve tornare ad essere il prerequisito per qualsiasi azione artistica, sia pubblica che privata.

Il secondo punto è il SENSO DELL'ORDINE. In natura il disordine produce aborti, mentre il *chaos* originario, vagheggiato da certa avanguardia del tardo novecento, è solo una figura retorica in quanto essenza non attingibile dall'essere umano, che della natura è parte integrante. L'ordine quindi è l'approccio di principio e la via fertile che conduce all'arte, il disordine produce aborti e sterilità.

Il terzo è il PROBLEMA DELLA FORMA. Il disordine si manifesta attraverso l'informe, ma questo, quando diventa linguaggio artistico, ben lungi dall'esprimere presunte energie creative originarie, si rivela solo un alibi culturale per l'afasia del suo artefice. La forma, invece, impone una presa di posizione ontologica sull'Essere, questione che che è alla base dei contenuti dell'arte.

Questi in sintesi i temi. A noi, ora, lo svolgimento. ΔΔΔ

Dal 3 al 29 febbraio 2012, l'Accademia di Belle Arti di Bologna ha ospitato una interessante mostra di una quarantina di disegni di studenti dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo, eseguiti tra il 1951 e il 2002 e conservati nell'Archivio Storico dell'istituzione russa. Soggetto: la figura umana, vista sotto il profilo sia anatomico sia ritrattistico. Curatore: Semion Mikhailovskij, direttore dell'Accademia, storico e critico d'arte. La mostra, già ospitata al MAR di Ravenna col titolo di *Elogio della mano*, replicherà alle Accademie di Belle Arti di Roma e di Venezia. Ma questo passaggio bolognese ha già detto molto su di essa e sui problemi che essa pone "agli osservatori occidentali" (per dirla in stile giornalistico).

Quale la reazione dei visitatori? Possiamo riassumerla in due parole: *ammirazione* e *incredulità*. Ammirazione per la grande perizia tecnica con cui la figura umana viene modellata sul foglio, ricorrendo a quell'ampio ventaglio di pose e di soluzioni chiaroscurali che si definiscono "accademiche" semplicemente perché le accademie le hanno sempre insegnate. Incredulità di fronte all'idea che, altrove, si continui a sfornare diplomati dediti ad esercitazioni in tutto e per tutto paragonabili a quelle che, nelle analoghe aule italiane, si tenevano fino a qualche decina di anni fa e che oggi rischiano addirittura di sparire dai programmi. Diciamo la verità: nonostante il nudo d'accademia sia uno dei prodotti più universali che l'arte d'Occidente abbia mai partorito, c'è molto di russo in queste immagini. Davanti a certe pose melodrammatiche, teatrali, alla maniera di Michelangelo, David o Hayez, verrebbe voglia di far indossare a quei modelli nudi gli scarponi, le tute e gli elmetti, di far loro impugnare un fucile o guidare un trattore, per ritrovarsi già pronto un quadro del Realismo Socialista, uno di quelli coi soldati dell'Armata Rossa in battaglia o coi lavoratori del *Kolkhoz* che festeggiano il Primo Maggio.

Fin qui, tutto giusto. Ma attenzione: il giochetto sociologico si può fare con tutto e con tutti, senza dimostrare in realtà un bel niente. Anzi, può diventare un *boomerang*. Questi disegni hanno la bellezza che una cosa ha quando è fatta bene, qualunque essa sia. Non sono figli di un credo estetico ma di un metodo didattico. Sono come il solfeggio al conservatorio. Sono stati eseguiti in epoche diverse: negli anni di Stalin al potere e negli anni in cui Chruscev denunciava i crimini di Stalin, quando l'esercito russo soffocava la primavera di Praga e quando invadeva l'Afghanistan, mentre cadeva il muro di Berlino e mentre l'URSS si dissolveva, e più tardi ancora, quando un politico pietroburghese, Vladimir Putin, diventava l'uomo forte nella nuova Russia. Il voto loro attribuito dal docente è cinque, il più alto nelle accademie russe. Ci saranno stati anche a Pietroburgo, come dappertutto, gli studenti meno bravi, e forse sono diventati proprio loro gli artisti migliori. Ma questo è un altro discorso. Questi disegni non sono belli perché sono *opere d'arte*. Sono belli perché sono *fatti a regola d'arte*. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

☞ pagina 1: Anonimo, *Pannello parietale con rose su un graticcio di canne,* 1882, intarsio lapideo, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure. ☞ pagina 2: *Costume tradizionale tirolese da Merano*, Innsbruck, Volkskunstmuseum. ☞ pagina 3: Anonimo, *Youngstown, Ohio, Carnegie Steel Company*, fotografia panoramica, 1910. ☞ pagina 4: Frontespizi dell'edizione inglese (1776), francese (1792) e cinese (1901) de *La ricchezza delle nazioni* di Adam Smith. ☞ pagina 5: *Tatuaggi di criminali*, da Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente*, Torino, 1897. La sede della mostra *Arte degenerata ("Entartete Kunst")* a Berlino, in una cartolina del 1938. ☞ pagine 6, 7, 8: Quattro disegni dalla mostra *Disegni da San Pietroburgo a Bologna*.

Redazione e contatti

Enrico Maria Davoli / davolienrico@yahoo.it / www.enricomariadavoli.it
Marco Lazzarato / lazzarato@hotmail.com / www.marcolazzarato.altervista.org