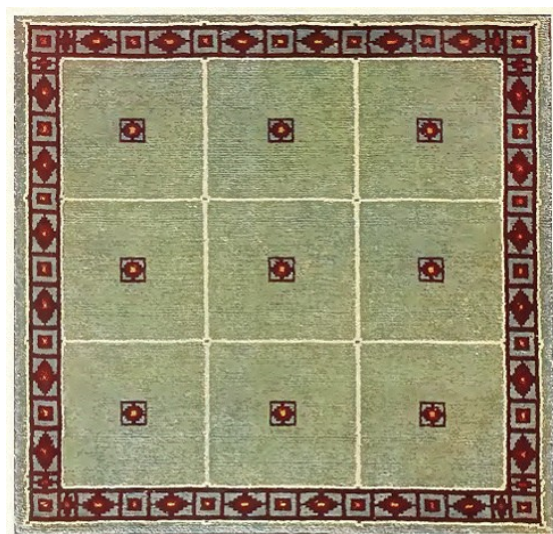


FARE DECORAZIONE

Quaderno di discussione sui temi dell'Aredecorazione · numero 3 · maggio/giugno 2012
www.faredecorazione.it



Sommario

Matrimoni di interesse	<i>pagina</i> 1
Ornamento e delitto / parte quarta · ADOLF LOOS	2
Il costo del lavoro · MARCO LAZZARATO	2
L'ornamento: oneri e onori · ENRICO MARIA DAVOLI	3
Bisonti e quadri · MARCO LAZZARATO	5
Per un museo di pittura / Arte a credito · JEAN CLAIR	7
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

Matrimoni di interesse

A detta di molti, oggi l'arte non può che sposarsi con le cosiddette “nuove tecnologie”. Se nel Rinascimento gli artisti furono anche uomini di scienza, se nei secoli XVII-XIX seguirono i progressi dell'ottica sino alla comparsa della fotografia, se le avanguardie trovarono un potente alleato nel linguaggio cinematografico, oggi, nell'era di internet, perché mai l'arte non dovrebbe essere multimediale, interconnessa, compatibile con le più varie modalità di riproduzione? Diagnosi apparentemente ovvia, in realtà ingannevole.

Beninteso, alcuni casi di profonda sintonia fra arte e cultura scientifica si sono verificati: si pensi all'invenzione della prospettiva. Si tratta però di eccezione più che di regola, e in un'epoca in cui i saperi non si erano ancora separati e specializzati. Di gran parte delle novità scientifico-tecnologiche incontrate per strada l'arte ha quasi sempre assunto - se e quando vi fossero - elementi meramente funzionali, di natura produttiva e distributiva.

Quando, trent'anni fa, comparve una novità chiamata telefax, vi fu un breve proliferare di operazioni artistico-estetiche pensate per essere prodotte e riprodotte a distanza grazie a tale strumento. Lasciamo immaginare la noia di un'“opera d'arte” che usciva a poco a poco dalla stampante, accompagnata dal *bzzz bzzz* del modem. Poi la moda si sgonfiò, e le speranze utopiche e messianiche di interattività e ubiquità si spostarono sulla nascente civiltà elettronico-informatica.

Poco o nulla è cambiato da allora. Semplicemente, le immagini sono spettacolari e rutilanti, si muovono, si trasformano, nascono e muoiono alla velocità del pensiero. Più che unioni coniugali, tra arte e tecnologia si stipulano alleanze a termine, matrimoni di interesse reversibili in ogni istante. Non sarà romantico ma è così. ΔΔΔ

La pubblicazione di Ornamento e delitto giunge in questo numero alla metà del suo percorso. La brevità del passo che qui pubblichiamo è inversamente proporzionale alla densità delle sue implicazioni, sia teoriche sia pratiche. Ad esse sono dedicate, come sempre, le letture-commento di Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli.

Sono note le condizioni di lavoro degli intagliatori e dei tornitori in legno, le paghe da fame delle ricamatrici e delle merlettaie. Il decoratore deve lavorare venti ore per giungere alla paga di un operaio moderno che ne lavora otto. L'ornamento, di regola, fa aumentare il costo dell'oggetto, tuttavia avviene che un oggetto ornato, realizzato con materiale dello stesso prezzo e che richiede, come si può dimostrare, un tempo di lavoro tre volte superiore, venga offerto a un prezzo che è la metà di quello di un oggetto liscio. L'assenza di ornamento ha come conseguenza un minor tempo di lavoro e un aumento del salario. L'intagliatore cinese lavora sedici ore, l'operaio americano otto. Se io pago per una scatola liscia lo stesso prezzo che pago per una ornata, la differenza si ritrova nel tempo di lavoro occorso all'operaio. E se non vi fossero più ornamenti a questo mondo - fatto che si realizzerà forse tra millenni - l'uomo dovrebbe lavorare quattro ore e non otto, dato che oggi metà del lavoro umano è perso nell'ornamento.

L'ornamento è forza-lavoro sprecata e perciò è spreco di salute. E così è sempre stato. Ma oggi esso significa anche spreco di materiale, e le due cose insieme significano spreco di capitale. ΔΔΔ



Il costo del lavoro · MARCO LAZZARATO

Oggi, al passaggio di testimone tra il secondo e il terzo millennio e, dunque, all'appuntamento con una resa dei conti epocale, il tema della contrattualità, cioè dei compensi che il mercato del lavoro riconosce alle diverse categorie produttive, richiede un ragionamento approfondito e non banale. Innanzitutto: perché l'industria produce oggetti tendenzialmente "lisci"? Certo non per scelta estetica, ma perché ciò consente una standardizzazione delle procedure funzionale alla divisione del lavoro e, di conseguenza, la produzione simultanea di più esemplari dello stesso oggetto. L'intagliatore cinese di cui parla Loos, invece, fa tutto da sé e, visto che ogni fase di lavorazione è per lui un atto unico e irripetibile, l'ornato finisce con l'essere la naturale transizione tra operazioni manuali di taglio e assemblaggio di uno stesso oggetto. Si pensi per esempio al lavoro dei tagliapietre, dove l'esecuzione della modanatura è implicita nel lavoro di rifinitura dopo la posa in opera.

Il modo di produzione industriale riunisce tanti operai sotto lo stesso tetto; quello artigianale si svolge in solitudine o a ranghi molto ridotti. Ciò spiega perché l'orario giornaliero dell'artigiano sia mediamente più elevato di quello dell'operaio. Il potere contrattuale del lavoratore industriale è forte in ragione della massa imponente di persone inquadrato in quella categoria, ma è pressoché nullo se lo si commisura al singolo individuo: chiunque può lavorare alla catena di montaggio, chiunque può sostituirlo. Al contrario, chi desidera un mobile intagliato in un certo modo deve recarsi in Cina, proprio da quell'intagliatore e non da un altro. Il potere contrattuale personale di quell'intagliatore, quindi, è enorme, anche se a livello numerico il suo peso è pressoché nullo. Questa opposizione è oggi drammaticamente evidente, se solo la si proietta su uno sfondo - quello dell'economia globalizzata - che vede messa in discussione la sopravvivenza di interi comparti produttivi occidentali.

Se nel '400 uno Stato italiano o europeo avesse voluto fare concorrenza all'Arte della Lana di Firenze, oltre ad impadronirsi dei vari segreti di bottega avrebbe dovuto procurarsi maestri tessitori in quantità adeguata, e anche in quel caso la partita sarebbe stata tutta da giocare, perché gli standard qualitativi degli artisti tessitori fiorentini erano difficilmente avvicinati. Se oggi un'economia straniera vuole mettere in crisi il settore tessile italiano, le è

sufficiente abbattere gli stipendi dei suoi operai per invadere il mercato con camicie lisce a prezzi bassissimi. Sul *liscio* - cioè sullo standardizzato - non c'è qualità che tenga: tutta la guerra si fa sul prezzo, col risultato che in Italia il settore tessile è praticamente scomparso.

All'estremo opposto si colloca il caso dell'intagliatore. L'abilità dell'artefice e l'alto numero di ore occorrenti per eseguire un manufatto fanno la differenza sul piano qualitativo, e pongono degli argini naturali alla concorrenza. Ammettiamo pure che questa riesca ad abbattere significativamente il costo del lavoro: il numero di pezzi prodotti resterà comunque limitato, mentre la qualità, per contro, registrerà un vistoso abbassamento. Oggi, in Italia, chi lavora come l'intagliatore cinese di Loos non ha problemi di mercato, mentre le industrie che operano sulla standardizzazione invece sì, e molto seri. A fronte degli investimenti compiuti per automatizzare le linee di produzione e dei magazzini pieni di invenduto, il problema dello spreco di capitale resta più che mai attuale. Ma richiede di essere affrontato da un'angolazione opposta rispetto a quella prescritta da Loos. ΔΔΔ



L'ornamento: oneri e onori · ENRICO MARIA DAVOLI

“Se io pago per una scatola liscia lo stesso prezzo che pago per una ornata, la differenza si ritrova nel tempo di lavoro occorso all'operaio.” L'aggettivo “liscio” (inteso come levigato, vuoto, privo di segni o asperità, dunque non ornato) è una delle parole-chiave di *Ornamento e delitto*. Quasi un talismano, a giudicare dall'entusiasmo con cui Loos se ne serve. Ma siamo proprio sicuri che la soluzione “liscia” sia più conveniente di quella ornata? A un secolo di distanza dai suoi primi vagiti, il “liscio” non potrebbe essersi rivelato un boomerang, tanto dal punto di vista economico quanto da quello estetico? La produzione di Loos e, in prospettiva, l'intera storia dell'architettura novecentesca, alimentano più di un dubbio in proposito. Ma procediamo con ordine.

Non c'è nulla di più errato e banalmente moralistico del luogo comune che, facendo di ogni erba un fascio, vorrebbe assimilare l'ornamento al lusso, ad un immobilizzo di capitali di cui si potrebbe facilmente fare a meno. In realtà, l'uso di materie prime costose attiene a settori molto circoscritti delle arti, e tali settori non coprono che in minima parte il vasto campo di quella che propriamente è la decorazione, tanto più se si parla di decorazione architettonica.

In tutte le epoche, la committenza si è sempre risolta ad investire in materiali pregiati e costosi solo quando l'occasione era tale da giustificare questa opzione. Oro, avorio, pietre preziose, legni esotici ed ogni altra materia suscettibile di sprigionare un'attrattiva venale, hanno quasi sempre trovato impiego: a) o in commissioni di eccezionale valore iconografico e simbolico (tavole e tele dipinte, sculture monumentali...), capaci di risaltare come pezzi unici entro le normali e ben più dimesse partiture decorative destinate ad accoglierli; b) o direttamente sul corpo dei committenti o comunque alla loro diretta portata, sotto forma di averi personali quali denaro, gioielli, oggettistica varia. Insomma, il “pezzo unico”, lo *chef d'oeuvre* ad alto costo, è sempre stata la classica ciliegina destinata a risaltare su una torta molto più grande e, venalmente parlando, molto meno pregiata. Si pensi ad arti decorative tradizionalmente “ricche” come l'oreficeria o la lavorazione delle pietre preziose, e ci si renderà subito conto che la loro dispendiosità si deve solo in minima parte all'incidenza del lavoro manuale. Semmai vale l'opposto: sono sempre state certe materie prime, dati gli alti investimenti comunque necessari per procurarsele, a rendere conveniente, talvolta addirittura obbligatoria, la trasformazione in oggetto d'arte tramite una raffinata lavorazione manuale.

Tanto è vero che, prima dell'avvento dell'economia monetaria contemporanea, con le sue riserve auree consistenti in lingotti tutti uguali e privi di qualunque attrattiva formale (esattamente come molta arte contemporanea,

peraltro), le casse e i forzieri degli Stati del tempo che fu non hanno mai contenuto, se non in casi sporadici, pezzature uniformi di metallo pregiato. Ma al contrario, o denaro finemente coniato, oppure, salendo nella scala dei valori artistici, oggetti sontuari estremamente sofisticati (placche, medaglie, cammei, monili...), e dunque interessanti anche da collezionare oltretutto da monetizzare. In altre parole, la trasformazione delle materie preziose in oggetti artistici ha sempre rappresentato il modo più diretto per impreziosirle ulteriormente, facilitandone il transito da una mano all'altra e funzionando quasi come un antifurto incorporato, in epoche in cui i sistemi di protezione e riconoscimento della ricchezza erano molto meno efficaci di oggi. Senza contare che, in presenza di oggetti metallici, si poteva facilmente tornare alla materia d'origine - oro, argento o altro - senza sostanziali perdite di valore, ma semplicemente effettuando un nuovo passaggio in fonderia.

Se proprio volessimo ragionare con Loos sui risvolti economici e sociali dell'ornamento, probabilmente dovremmo accedere a conclusioni ben diverse, per non dire opposte, rispetto alle sue. La storia insegna che nelle monarchie, nei principati e nelle repubbliche di ogni tempo, la dedizione all'ornamento non ha affatto aumentato le disparità economiche e sociali, anzi. Semmai, la civiltà dell'ornamento può avere in qualche modo attenuato o reso più sopportabili tali disparità, sia contribuendo ad una redistribuzione del reddito a favore di vaste categorie di artigiani specializzati, sia integrando con qualche soldo in più i magri guadagni di tanta gente (contadini, pastori, lavoratori stagionali) dedita a una qualche forma di artigianato "povero", fatto coi materiali di risulta della propria attività principale: dal legno alla pietra ai tessuti alle pelli all'osso.

Ad ogni buon conto, e a prescindere da ogni considerazione economico-sociale, occorre distinguere attentamente tra *decorazione* in quanto disciplina consistente nell'elaborazione e applicazione dei repertori ornamentali (e tanto più in campo architettonico, dove i materiali poveri come stucco, cartapesta, cemento e colori a tempera hanno sempre fatto la parte del leone), e *arti decorative* o *applicate* in quanto tecniche altamente specifiche, chiamate a intervenire su materie prime fuori dall'ordinario, già di per sé pregevoli, quali appunto i metalli, gli avori, le pietre preziose.

Si diceva all'inizio dell'effetto boomerang che l'estetica del "liscio", in quanto lingua franca dell'architettura e del disegno industriale novecenteschi, ha esercitato sulle sorti del secolo XX. Le stesse opere di Loos hanno molto da dire in proposito. Si pensi, per fare un esempio, alla sorprendente abbondanza di rivestimenti in marmi e legni pregiati negli edifici loosiani, a partire dal simbolo stesso della rivoluzione antiornamentale di Loos, il palazzo Goldman & Salatsch di Michaelerplatz a Vienna (1910-11). Posto che dal punto di vista pratico la presenza di tali materiali di rivestimento è del tutto irrilevante, quale spiegazione darne? La risposta non può che essere una: i rivestimenti marmorei e lignei fungono - piaccia o no - da elemento di decoro, riprendendo né più né meno quell'ufficio che, in precedenza, spettava proprio alla decorazione architettonica. Che poi tale ufficio venga davvero assolto, è tutto da dimostrare.

Ma allora non sarà che, nel momento stesso in cui l'ornamento viene proscritto, subito se ne cominciano a ricercare delle metafore, dei surrogati, come per colmare un vuoto inconfessabile? E dove trovare metafore e surrogati dell'ornamento se non in quei *patterns* naturali - le venature del marmo e del legno per esempio - che sin dai tempi più antichi i decoratori hanno imitato e riprodotto nella calce, nella scagliola, nella cartapesta? Se ornamento è delitto, allora i motivi astratti ottenuti dal taglio delle materie più costose che il mercato edilizio possa offrire, diventano l'alibi grazie al quale poter recuperare, senza infrangere apertamente il tabù, almeno un'illusione, un vago profumo di ornamento.

Si ha insomma l'impressione che, andando a pescare nel repertorio dei marmi e delle *boiseries*, Loos voglia in qualche modo far rientrare dalla finestra, seppur sotto mentite spoglie, quello stesso ornamento che, nel suo saggio del 1908, aveva proclamato di voler cacciare dalla porta. ΔΔΔ



Tra le azioni primarie attraverso cui l'uomo dichiara la propria identità vi è, da sempre, la produzione di immagini: di sé, del proprio mondo, delle proprie divinità. Primo e più classico esempio di questa "discontinuità ontologica" (la definizione è di Jacques Maritain) rispetto a tutte le altre specie viventi, è il cacciatore preistorico che afferra un frammento di legno combusto e disegna sulle pareti di una caverna. Ciò vale anche a giustificare, molto meglio delle sottili disquisizioni teoriche di età rinascimentale e moderna, quella sorta di primato che, a dispetto di qualunque modificazione culturale e tecnologica, continuiamo a riconoscere alla pittura sulle altre arti. Tale primato riposa appunto sull'impareggiabile *mix* di immediatezza esecutiva ed efficacia espressiva che l'atto del dipingere racchiude in sé, sin dalla notte dei tempi.

Da Altamira e Lascaux ad oggi molte cose sono cambiate. Nel nostro sentire comune, tela e colori stanno all'uomo moderno come il legno bruciato e la parete rocciosa stavano al cacciatore paleolitico. Ma la necessità primaria non cambia: l'uomo deve sempre dichiarare a sé e ai suoi simili la propria identità. Altre culture, meno individualiste di quella moderna, hanno privilegiato altre superfici pittoriche: dal vasellame alle stoffe al papiro alla corteccia. Per l'uomo moderno, il "quadro" è l'oggetto-chiave della manifestazione del Sé: "quadri" sono i testi fondamentali della cultura occidentale, "quadri" sono le tesi delle avanguardie novecentesche, "quadri" sono gran parte degli oggetti circolanti nel mercato dell'arte, "quadri" sono la quasi totalità di quanto è esposto nel circuito delle grandi mostre visitate da folle imponenti.

Tuttavia, di fronte all'oggetto "quadro" la cultura contemporanea presenta un paradosso: i giovani non dipingono più (o dipingono poco) e gli anziani che continuano a farlo riscuotono interesse solo in cerchie ristrette, cooptate alle loro mostre. Mentre l'opinione pubblica rincorre i "quadri" storici per ogni dove - da un museo all'altro, da una mostra all'altra - al tempo stesso nessuno sembra davvero convinto che il "quadro" possa essere oggi uno strumento per la manifestazione della propria identità. Né i giovani, che appunto ne producono sempre meno, né gli anziani che continuano a riprodurre stereotipi otto-novecenteschi, né tantomeno le moltitudini distratte che affollano mostre ed inaugurazioni. Nell'epoca dell'esaltazione del "quadro" come oggetto, si assiste alla sua inarrestabile delegittimazione come strumento culturale. Il manufatto che per efficacia e facilità di esecuzione è stato sempre considerato il primo ed essenziale strumento di manifestazione del Sé, viene oggi misconosciuto proprio in quanto tale.

Tentiamo di spiegarne i motivi. Innanzitutto, l'equivoco che confonde il concetto di "manifestazione del Sé" con quello di "espressione dell'Io". Il primo è il mezzo personale per affermare principi identitari comuni, il secondo è il fine ultimo dell'uomo solo con se stesso. Ma una cosa è esprimere un sentire comune, tutt'altra è dar corpo alle proprie nevrosi. La prima è progetto culturale, la seconda attività psicotica. Il "quadro" è vincente come oggetto perché consente di creare un'immagine con ciò che è a portata di mano, ma se il suo fine si riduce al diletto o alla psicoterapia, alla facilità ed economicità di esecuzione difficilmente potrà corrispondere una effettiva rilevanza artistico-culturale. Il diletterismo psicotico che, nel solco delle avanguardie, ormai da oltre un trentennio ha spopolato in campo artistico, ha prodotto il completo degrado della cultura figurativa. Il problema non è di linguaggi o di tecniche ma di contenuti. Con gli attuali materiali e le trovatine linguistiche di stampo tardonovecentesco, anche una scimmia può eseguire un "quadro", con tanto di avallo critico. Ma se l'invenzione avanguardista conservava quantomeno i caratteri della tesi identitaria, dove l'artista era totalmente in gioco, a volte anche a rischio della vita, per lo psico-diletterismo attuale essa è nulla più che una fonte normativa, grazie alla quale perseguire una burocratica e tranquilla legittimazione culturale. Ormai da decenni si dibatte di mostre, cataloghi e critici, ma non una parola viene spesa su cosa sia "Arte" e sul perché la si faccia. Un confronto tra il livello della cultura artistica attuale e il tenore del dibattito avanguardista sviluppatosi fra otto e novecento evidenzia il baratro che separa i due momenti storici. Quelli prodotti oggi, pur essendo in quanto oggetti dei "quadri", tutto sono tranne una manifestazione del Sé, e il gusto dei fruitori, ovviamente, si regola di conseguenza ("Scusi, ne avrebbe uno giallo? Sa... il mio divano..."). Cos'è l'Essere? Cos'è l'Uomo? Cos'è la Natura? Ovviamente, non una di queste domande fa breccia nello psico-diletterismo attuale, che giace accovacciato sui morbidi luoghi comuni nichilistici, sotto la calda coperta della sociologia, per ritemperarsi dalle fatiche di una estenuante attività espositiva.

Di qui il secondo fattore di delegittimazione culturale dell'oggetto "quadro". Il "mostrismo", l'iper-produzione psico-diletteristica, sono stati una manna per una nutrita schiera di venditori, felici di poter finalmente proporre "quadri" esenti da vere "idee". Il mercato delle opere d'arte, presentato come realtà sovrana, è stato così trasposto dal piano fisico della compravendita di beni a quello metafisico del "Sistema dell'arte". E in forza di ciò si è arrogato il diritto di stabilire cosa è arte, equivocando sistematicamente il Sé con l'Io. La confusione dei piani, cioè lo spacciare per manifestazione del Sé ciò che è solo esternazione dell'Io, è stata la via attraverso cui il Sistema

dell'arte ha perpetrato nell'ultimo trentennio una catena di truffe economico-culturali che hanno azzerato non solo il mercato artistico (quello reale), ma anche l'idea stessa di Arte. Il collezionista che nel recente passato ha speso cifre importanti per acquisire documenti della cultura novecentesca, ora che la crisi presenta il conto e deve monetizzare i propri investimenti, scopre che il lucente oro zecchino comprato a caro prezzo era in realtà "oro di Bologna", definizione che nella vulgata corrente indica l'ottone, cioè le "patacche".

Su un sistema artistico collassato a causa delle proprie contraddizioni interne, si è poi inserito un terzo fattore delegittimante: le nuove tecnologie. La prima e più antica, la fotografia, era già stata metabolizzata dalla cultura artistica, che le aveva riservato uno spazio tra le arti figurative, come surrogato della pittura veristico-naturalistica. Chi oggi a qualunque titolo vuole ritrarre la realtà fa una fotografia, non dipinge più un "quadro". Le moderne tecnologie digitali hanno poi aggiunto ulteriori possibilità di elaborare l'immagine, la quale, affrancata dalla carta fotosensibile, insegue sempre più da vicino la forma "quadro". Nel frattempo, però, altre tecnologie sono subentrate. Se "quadro" è un'immagine fatta con lo strumento più a portata di mano, allora oggi questo strumento non può che essere il telefono cellulare. La rivoluzione informatica ha messo a disposizione del grande pubblico apparecchiature in grado di svolgere a livello domestico funzioni un tempo altamente specialistiche (scrittura, videoproduzione, editoria, disegno, eccetera). I giovani non producono più "quadri" perché matite e pennelli non sono più i primi strumenti con cui vengono a contatto, e ciò fa sorgere alcune domande. Con iPod, smartphone e portatile si può davvero rappresentare il mondo, manifestare il proprio essere, estrinsecare le proprie origini? Le tecnologie informatiche consentono di perpetuare il gesto originario e "totale" del cacciatore preistorico munito di un pezzo di legno carbonizzato? Limitiamoci per ora a constatare che, a fronte della potenza rappresentativa di tali mezzi, il "quadro", inteso come manufatto, ha (almeno in parte) perso la battaglia sul piano dell'immediatezza esecutiva. Quanto al primato espressivo, però, la partita è ancora tutta da giocare, e su più fronti.

Primo fronte: gli standard. Dopo ventimila anni le pitture di Altamira e Lascaux sono ancora visibili, fruibili e, con ogni probabilità, comprensibili. I bisonti preistorici sono ancor oggi sotto gli occhi di tutti, ma chi riesce più a leggere i dati archiviati nei rotoloni di nastro magnetico dei primi computer IBM? Eppure non sono trascorsi che pochi decenni.

Secondo fronte: i costi. E' vero che l'iPod è un oggetto di uso quotidiano, ma è tutt'altro che economico. Con buona pace del mito dell'immediatezza, l'informatica dedicata all'espressione del Sé richiede una mediazione sia culturale che economica tutt'altro che trascurabile. Per passare dalle operazioni-base a funzioni più specializzate occorrono programmi specifici, che implicano strumenti più potenti, che necessitano a loro volta di periferiche avanzate...

Terzo fronte: i contenuti. E' vero che con le attuali tecnologie si è sempre "connessi", ma a cosa? La valanga di realizzazioni multimediali veicolate dalle nuove tecnologie rappresentano effettivamente una manifestazione del Sé o sono piuttosto la manifestazione di un sociologismo e di una goliardia globalizzate? Questa montagna di immagini elettroniche partorisce il topolino di una identità comune o è solo la manifestazione di un'afasia collettiva?

Molti indizi fanno ritenere che l'oggetto "quadro" sia ben lungi dall'aver esaurito il proprio ruolo e che, anzi, il dilagare delle nuove tecnologie gli abbia conferito una nuova ragion d'essere, un po' come è avvenuto al libro che solo pochi anni fa pareva destinato a soccombere all'informatizzazione. A patto che, appunto, l'oggetto "quadro" torni ad essere ciò che deve essere, ovvero manifestazione del Sé. In una parola, Arte. L'iperproduzione di immagini multimediali, le velleità della fotografia di assurgere a "quadro", l'affannosa rincorsa ai veri "quadri" in ogni mostra storica, la noiosa e burocratica iperattività degli psico-dilettanti, stanno appunto a dimostrare che l'oggetto "quadro" ha ancora molta strada da percorrere. E che, al contempo, nessuno tra gli attori attualmente in scena è cosciente della necessità, storicamente e antropologicamente irrinunciabile, di pensare il "quadro" come manifestazione del Sé. Ma questo è ovviamente un altro discorso. ΔΔΔ



I due brani che seguono sono tratti dal saggio di Jean Clair Critica della modernità, Torino, Allemandi, 1984, nella traduzione di Francesca Isidori (edizione originale francese: Paris, Gallimard, 1983). Nell'edizione Allemandi i due passi si trovano alle pagg. 21 e 107-109. I titoli con cui li presentiamo sono invece il frutto di una scelta redazionale.

Lo slogan pubblicitario che campeggia sulla fascetta e sulla quarta di copertina di Critica della modernità recita così: "La ristampa del famoso pamphlet di Jean Clair contro l'arte contemporanea". Ben venga, questo slogan, se serve a far vendere qualche copia in più di un libro importante. Ma è proprio vero che Critica della modernità è un pamphlet contro l'arte contemporanea? A quasi trent'anni dalla sua prima uscita, si direbbe proprio di no.

Del pamphlet il testo di Clair non ha né l'occasionalità, né il breve respiro, né la faziosità. Tutti limiti che, a distanza di qualche anno, sarebbero venuti alla luce e lo avrebbero fatto ben presto dimenticare. Al contrario, il coraggio e il rigore con cui è stato scritto colpiscono oggi più di ieri, anche se è ovvio che su questo o quel tema specifico, su questo o quel giudizio, si può dissentire. Critica della modernità non è un libro contro l'arte contemporanea ma, piuttosto, sull'arte contemporanea. Non nasce al di fuori ma dentro di essa, dalla sua stessa decadenza e impotenza.

Il Museo di pittura immaginato da Clair è un appello, composto ed ironico, a favore del bello in arte. Dove si scopre che il bello in arte è una cosa semplice e decorosa, dunque anche un po' decorata. Appena un po': "qualche colonna forse", scrive Clair. Quel tanto che basta perché si capisca che un museo è un museo, ad esempio. Perché forma e funzione non possono mai veramente coincidere (come una certa mitologia del Design vorrebbe lasciar credere) ma, invece, possono benissimo convivere.

L'impulso spontaneista, espressionista, individualista al quale tanta creatività continua a soggiacere è, secondo Clair, una forza ormai puramente inerziale, il residuo di un'esplosione avvenuta in un tempo lontano, concluso. L'energia generata da quell'esplosione si è ormai esaurita. Il patrimonio della tradizione e del mestiere - quel patrimonio cui anche i detrattori più accaniti hanno attinto legittimità - si è quanto mai assottigliato. In arte non vi sono più crediti da esigere ma, semmai, debiti da onorare.



Ecco quale potrebbe essere, alle soglie del terzo millennio, un progetto rivoluzionario.

Si potrebbe costruire un edificio, di aspetto semplice e un po' solenne. Una costruzione in pietra, con muri porte e finestre, e qualche colonna forse, per sottolineare discretamente la dignità della sua funzione. Le sale sarebbero armoniose, né troppo grandi, né troppo piccole. La luce verrebbe dal nord, uniforme e fredda. Sui muri, ad un'altezza conveniente, verrebbero appesi dei quadri, escludendo qualsiasi altro oggetto che si pretenda artistico. In compenso non si applicherebbe alcun criterio basato sulla novità: ritratti del Fayoum accanto ai quadri di Giacometti, i pastelli di Szafran e Liotard, alcune vedute del Canaletto e i paesaggi di Lopez-Garcia, un nudo di Lucian Freud accanto a un Géricault, un Arikha vicino a un Menzel, e uno gnomo di Raymond Mason vicino a un Gaudenzio Ferrari.

Si parlerà a voce bassa. Non sarà permesso toccare le opere, né fumare e mangiare davanti ad esse, ma in compenso si potranno guardare a sazietà e nelle migliori condizioni possibili. Per finire si potrebbe mettere un cartello all'ingresso di questo edificio di tipo nuovo: «Museo di pittura». ΔΔΔ

Esaminiamo la situazione particolare in cui si trova oggi l'artista che intende praticare la propria arte. Certamente, all'inizio del secolo, un pittore moderno poteva prefiggersi come scopo di distruggere il saper-fare che gli era stato inculcato ed esaltare la sua sola intenzione creatrice. Ma il fatto è che il saper-fare esisteva, c'era cioè qualcosa da distruggere. Verso la fine della sua vita, Matisse sembra scoprire fino a che punto lo strumento che era stato suo per più di mezzo secolo fosse portatore di "novità", ma non bisogna dimenticare che cinquant'anni prima, accanto a lui, c'era ancora qualcuno per facilitargli l'accesso alle ricchezze del mestiere, che in seguito avrebbe potuto rinnegare a suo piacimento. L'insegnamento di Gustave Moreau gli aveva trasmesso, per quanto già diminuita, l'eredità della grande pittura. Più tardi, il copiare i grandi maestri del passato l'aveva confortato nella validità di quel sapere. Date queste premesse era abbastanza facile, come un figlio che dilapida i beni di famiglia, intraprendere quella semplificazione estrema dello stile che, ahimè, sarebbe stata accompagnata da un impoverimento di mezzi senza precedenti.

Cosicché la celebre apostrofe del maestro al suo allievo, contrariamente a quanto si continua a scrivere e a credere, non doveva essere un incoraggiamento, ma una messa in guardia. Non già "Voi semplificherete la pittura", ma "Non semplificherete mica la pittura fino a questo punto, fino a ridurla così. La pittura non esisterebbe più", che segna la rottura tra maestro e allievo. Ma ancora una volta, nella misura in cui aveva un'eredità da liquidare, Matisse poté in effetti vivere per tutta la vita sulla "rendita" di un mestiere che peraltro praticava in modo ammirevole. Ma una volta esaurita la provvista di fiducia che l'artista aveva messo nella propria arte, quanti altri, da vent'anni a questa parte, hanno praticato la pittura come si vive a credito?

Si pensi a quest'esempio, uno fra i tanti: Quando Vermeer o Bellotto si servivano di una camera oscura per situare il loro soggetto, non c'era rottura fra la novità tecnica da essi introdotta e i metodi tradizionali che da sempre erano stati i loro. Una continuità naturale si stabiliva dall'una agli altri, in cui la mano, il mestiere, le vernici riprendevano con abilità i dati della lente. Ma se oggi un pittore foto-realista si serve di una diapositiva, di un proiettore a più focali, di una pistola a spruzzo e di colori acrilici, *spray* e *liquitex*, interviene una rottura assoluta fra l'estrema sofisticazione dell'insieme degli strumenti che usa e la stupefacente povertà di un mestiere, ridotto, da vent'anni di «semplificazioni», a non essere più nulla.

[...]

Isolato, smarrito, primo testimone e prima vittima della rottura di una tradizione, autodidatta costretto a riapprendere un mestiere in assenza di qualsiasi insegnamento e di qualsiasi maestro, l'artista, alla fine del nostro secolo, è riuscito, malgrado se stesso, a realizzare il sogno che i suoi predecessori avevano soltanto accarezzato: essere il primitivo che viene esibito nei salotti e la cui ingenuità diverte, inquieta o distrae. Aristocratico ormai diventato illegittimo, egli vive oggi alle spalle del suo titolo, senza dargli più nessun lustro. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

↳ pagina 1: Bruno Paul, *Tappeto*, 1909. ↳ pagina 2: Banconota belga con la raffigurazione di una merlettaia. ↳ pagina 3: Adolf Loos, *Villa Muller (particolare dell'interno)*, 1930, Praga. ↳ pagina 4: Adolf Loos, *Edificio Goldman-Salatsch (lo scalone di accesso ai piani superiori)*, 1910, Vienna. ↳ pagina 6: I primi visitatori delle Grotte di Lascaux in una fotografia del 1940; *Particolare di pittura parietale con bisonte*, Grotte di Altamira, circa 18500-14000 a.C. ↳ pagina 7: Avigdor Arikha, *Cinque pesche*, 1992, pastello su tela, cm 24 x 24, Collezione privata. ↳ pagina 8: Fernand Khnopff, *Maschera*, 1897, gesso dipinto, Amburgo, Kunsthalle.

Redazione e contatti

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