

FARE DECORAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 5 · settembre/ottobre 2012
www.faredecorazione.it



Sommario

L'eresia del giorno	<i>pagina</i> 1
Ornamento e delitto / parte sesta · ADOLF LOOS	2
L'ornamento nell'epoca del consumismo · MARCO LAZZARATO	2
Distopie: una Decorazione senza Decoro · ENRICO MARIA DAVOLI	3
Tassonomia della Decorazione · GIACOMO PASINI	4
Il terremoto in Emilia e il crollo del brandismo · MARCO LAZZARATO	5
Perché esporre le opere d'arte? · ANANDA KENTISH COOMARASWAMY	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

L'eresia del giorno

Scorrendo le risposte date nei secoli alla domanda “Cos'è l'arte?”, ci imbattiamo in una fitta serie di affermazioni fatte da filosofi, letterati e, più avanti nel tempo, artisti: poeti, pittori, scultori, architetti, musicisti, attori. Non tutte sono ugualmente memorabili, ma rispondono a un reale bisogno di chiarezza.

A noi moderni, l'antichità ha tramandato due essenziali lezioni sui fondamenti dell'arte in Occidente: quelle di Platone e di Aristotele, i due filosofi posti da Raffaello al centro della sua *Scuola di Atene*. I pilastri dottrinali erano e restano quelli, anche se le idee che li innervano traggono forza da un'intera civiltà.

Nel mondo antico quelle che chiamiamo oggi “arti visive” non rientravano nemmeno fra le attività protette dalle Muse. Raffigurare Dei ed Eroi era un mestiere umile, addirittura servile. Ma una volta compiuta, l'opera sollevava questioni importanti, che trascendevano il suo autore. La diffidenza di Platone per l'arte non era né altezzosa né preconcepita. Egli sapeva che le immagini non sono affatto passive, anzi pervadono e giudicano chi le guarda. E' il loro livello spirituale a influenzare il nostro, sono loro a disporre di noi e non viceversa.

Oggi, agli occhi degli addetti ai lavori, chi si interroga sull'arte è uno sciocco o un provocatore cui dare risposte evasive del tipo: “Ti chiedi ancora *cos'è* l'arte? Chiediti piuttosto *dove va* !” Insomma, porre il problema in modo netto, assumendo che l'arte stia dov'è e non abbia bisogno di andare da nessuna parte, è un po' come dichiararsi affetti da uno strano morbo. Che sia questo il nuovo scandalo, la nuova eresia? ΔΔΔ

In questa sezione del suo saggio, Loos affronta il tema - croce e delizia del Design - dell'obsolescenza estetica degli oggetti. A seguire, le letture-commento di Marco Lazzarato ed Enrico Maria Davoli.

I cambiamenti nello stile ornamentale hanno per conseguenza una rapida svalutazione del prodotto. Il tempo usato nel lavoro e il materiale impiegato sono capitali che vengono sprecati. Io ho coniato questo concetto: la forma di un oggetto resiste tanto a lungo, vale a dire che viene sopportata tanto a lungo, quanto a lungo dura fisicamente l'oggetto. E cercherò di spiegarmi: un abito muterà più frequentemente di forma che non una preziosa pelliccia. Il vestito da ballo della donna, destinato a vivere solo una notte, muterà più presto di forma che non una scrivania.

Ma guai se si dovrà cambiare scrivania altrettanto presto quanto il vestito da ballo, perché la sua forma è diventata insopportabile! In tal caso il denaro speso per quella scrivania sarebbe denaro perduto.

I decoratori lo sanno bene e i decoratori austriaci si studiano di prendere questa magagna per il suo lato migliore. Essi dicono: "Un consumatore che possiede un arredamento che già dopo dieci anni gli riesce insopportabile, e che perciò è costretto ogni dieci anni a cambiarlo, ci piace di più che non quell'altro che si compra un oggetto solo quando quello vecchio è usato fino in fondo. E' l'industria che lo vuole. Sono milioni che entrano in movimento attraverso questi rapidi cambiamenti." Sembra che sia questo il segreto dell'economia nazionale austriaca; e quanto è frequente sentir dire, quando scoppia un incendio: "Dio sia lodato, adesso la gente avrà di nuovo qualcosa da fare". Ma allora io conosco un ottimo rimedio: si dia fuoco ad una città intera, si dia fuoco a tutto l'Impero e tutto e tutti nuoteranno nel denaro e nel benessere. Si facciano dei mobili che dopo tre anni si possono buttare nella stufa, si facciano ferramenta che dopo quattro anni si devono far fondere, perché neppure in un'asta se ne può cavare la decima parte del costo di lavoro e di materiale, ed ecco che diverremo sempre più ricchi.

La perdita non colpisce solo il consumatore, colpisce in primo luogo il produttore. Continuare a ornare gli oggetti che grazie al progresso si sono sottratti all'ornamentazione, vuol dire forza-lavoro e materiali sprecati. Se ogni oggetto potesse essere sopportato per tutto il tempo della sua durata fisica, il consumatore potrebbe pagare per esso un prezzo tale da consentire al lavoratore maggior guadagno e minore lavoro. Per un oggetto che sono sicuro di poter utilizzare appieno e consumare fino in fondo, spendo volentieri quattro volte di più che per un oggetto scadente, sia nella forma che nel materiale impiegato. Di buon grado sborso quaranta corone per i miei stivali, sebbene io li possa avere in un altro negozio per dieci corone soltanto. Ma in quelle industrie che languono sotto la tirannia dei decoratori non costituisce un problema il fatto che alla fine il risultato sia buono oppure scadente. Quando nessuno intende pagare il lavoro secondo il suo giusto valore, è la sua qualità che ne risente per prima.

Ed è bene così, perché questi oggetti ornati sono sopportabili solo se eseguiti nel modo più vile. Rimango meno colpito dagli effetti di un incendio, quando vengo a sapere che sono bruciate solo cianfrusaglie senza valore. Mi posso rallegrare della festa degli artisti alla Künstlerhaus, perché so che essendo occorsi pochi giorni per metter su le decorazioni, tutto viene demolito in un sol giorno. Ma divertirsi a lanciare pezzi d'oro invece di ciottoli, accendere una sigaretta con una banconota, polverizzare e quindi bersi una perla, questo è antiestetico. ΔΔΔ

L'ornamento nell'epoca del consumismo · MARCO LAZZARATO

Abbiamo visto che vi è una ciclica usura dell'ornato, legata al mutare dell'idea di Decoro. Cosicché è frequente che un manufatto venga dismesso per il suo logoramento estetico, pur se strumentalmente ancora valido (si pensi alle automobili). Né deve stupire che nel Rinascimento si usasse la mobilia gotica come legna da ardere, o che nel '700 i soffitti barocchi venissero scialbati e ridipinti. Solo oggetti ormai privi di *funzione civile*, come ad esempio le ciabatte da casa o la vecchia bicicletta di scorta, sono esclusi da questo processo. Del tutto erroneamente, Loos scambia l'usura legata alla funzione civile per un tracollo ontologico dovuto alla presenza dell'ornamento. E trascura un dato già evidente ai suoi tempi, nell'età dell'imperialismo coloniale, e cioè: l'usura estetica di un oggetto procede di pari passo con la sua diffusione commerciale.

L'iperproduzione industriale è un fiume in piena diretto verso un mercato che dev'essere grande come il

mare: quando la sua corrente non trova sbocco adeguato, allaga piazzali e magazzini di prodotto invenduto. Riprendendo l'esempio già noto delle camicie: la grande quantità di camicie *lisce*, tutte *bianche*, prodotte dall'industria, satura ben presto il mercato, cosicché l'anno successivo, per riuscire a venderne almeno altrettante, occorrerà produrne di *gialle*. Qui entra in gioco la funzione civile: per una cerimonia posso reimpiegare la vecchia camicia bianca di mio padre; per andare in discoteca, invece, non potrò più indossare la camicia a fiori dello scorso anno, anche se di ottima qualità e quasi mai usata, perché quest'anno *vanno di moda* (*moda* è il grado minimo in cui si esplica il Decoro) le righe.

Nella logica consumistica della grande industria, è *proprio l'ornamento* (reinventato attraverso forme inusuali e mutevoli, gamme cromatiche sgargianti, accessori improbabili) a rendere remunerativa la produzione di oggetti che, se banalmente lisci, ben presto saturerebbero il mercato. Un esempio: negli anni sessanta del '900 i cosiddetti "oggetti di design", concepiti almeno in teoria secondo i dettami di Loos - lisci, essenziali, seriali, stampati in materiale plastico, insomma spocchiosamente moderni, dunque, sempre in teoria, democratici e popolari - risultavano talmente costosi da assurgere a *status symbol* per le *élites* economiche. La profezia loosiana secondo cui il consumatore avrebbe volentieri speso per un oggetto di qualità il quadruplo che per uno scadente, si era sì avverata, ma in relazione all'aspetto esteriore dell'oggetto, ossia al suo *Decoro*, e non, come pronosticava Loos, alla sua prospettiva di utilizzo nel tempo. Vendetta postuma della decorazione? Quel che è certo è che il prezzo di un oggetto dipende dall'equilibrio di domanda ed offerta, e l'aspettativa di Decoro influisce su tale equilibrio ben più che l'aspettativa di qualità e di durata.

Una volta inquadrata nella logica del Decoro, anche le cosiddette "oscillazioni del gusto" sono facilmente spiegabili. Se si nega questo presupposto, come hanno fatto i teorici delle "bianche muraglie", esse appaiono invece come misteriosi fenomeni antropologici, espressione di "ritardatari" ostili all'"inarrestabile evoluzione della società". Del resto è proprio l'ornato canonico ad aver salvato intere categorie merceologiche dalla discarica. E' improbabile che un mobile intagliato, una coperta ricamata, un lampadario in ferro battuto, vengano gettati a cuor leggero. Il plusvalore sostanziale dato non dalla moda effimera, ma dall'invenzione artistica e dall'abilità del decoratore, viene riconosciuto e premiato nel tempo. ΔΔΔ



Distopie: una Decorazione senza Decoro · ENRICO MARIA DAVOLI

«*Mari, lei non stima i suoi colleghi.* «Nani... ballerine. I designer sono i primi tra i miei nemici.» *Perché?* «Il 95% è totalmente ignorante. Sono dei piccoli robot che accettano come valore solo il mercato.» *Vendo dunque sono?* «Poi c'è un 5% che capisce, ma cinicamente accetta le distorsioni dello stesso mercato: oggetti costruiti per durare solo qualche mese... Non servono a chi li acquista, ma a chi li produce per fare profitto. È legittimo, ma non si riempiano riviste e volumi per dire che questi lavori contengono qualcosa di cui la società ha bisogno.» *Non si salva nulla?* «Da trent'anni si producono oggetti di design che hanno l'unico scopo/caratteristica di sembrare diversi uno dall'altro. Nulla di nuovo.» *Che caratteristiche dovrebbe avere un oggetto di design?* «Io ho sempre messo alla base della mia ricerca la bellezza della forma. E l'idea di standard.» *L'idea di standard?* «Oggetti che vadano bene per tutti, anche per chi li fabbrica, e che non passeranno mai di moda.»⁽¹⁾

Ad esprimersi in questi termini non è un nostalgico cultore del passato ma un protagonista del design italiano, Enzo Mari. Dunque, un maestro dell'utopia antiornamentale novecentesca smentisce recisamente la profezia loosiana di cent'anni fa secondo la quale la morte dell'ornamento avrebbe propiziato la creazione di oggetti fatti per durare e fatti per tutti, con più qualità e a minor costo. L'Utopia è diventata Distopia. Oggi le critiche incendiarie di Loos calzerebbero a pennello agli innumerevoli oggetti "non-si-sa-bene-cosa" fatti in stile Starck, Mendini, Arad, e chi più ne ha più ne metta. Il tutto mentre imitazioni e reinvenzioni, altrettanto

(1) Enzo Mari intervistato da Vittorio Zincone in occasione dell'uscita del suo saggio-autobiografia *25 modi per piantare un chiodo* (Mondadori), in «Sette-Corriere della Sera», aprile 2011.

improbabili ma economicamente più accessibili, di questi stessi oggetti, spopolano sugli scaffali Ikea. Ma attenzione: Mari denuncia, atteggiandosi a vecchio saggio, errori e limiti macroscopici del Design di oggi. Ma chissà perché, evita di interrogarsi sulla alienazione di fondo che attanaglia il Design fin dagli anni sessanta-settanta del '900, nel momento in cui esso si arrende senza colpo ferire alle parole d'ordine imperanti della "dissacrazione", della "de-realizzazione" e dell'"ironia" (leggi "esigenze di mercato"). In quegli anni si assiste infatti alla rinuncia a qualunque idea di Decoro vada al di là dell'epifania minima chiamata "moda", del singolo episodio che "fa tendenza". Il design internazionale alza bandiera bianca di fronte all'ondata pop, minimalista, concettuale, citazionista, per non ammainarla più. E diventa duchampiano per l'eternità, dimenticando che la salvezza dell'industria artistica sta nel produrre orinatoi che siano orinatoi, sgabelli che siano sgabelli e scolabottiglie che siano scolabottiglie, e che lo "scarto" continuo e reiterato, lungi dal produrre novità, è il più rovinoso dei luoghi comuni. Se tutto è Neo- o Post-, se tutto si riduce alla firma, poco importa far parte, per dirla con Mari, del "95% totalmente ignorante" o del "5% che capisce". Il prossimo sgabello, la prossima linea di piastrelle, perfino il prossimo grattacielo portano già la firma di uno stilista di moda o di una *popstar*. Nell'illusione sempre più tenue che ciò possa ridare fiato all'economia e al mercato. ΔΔΔ

Tassonomia della Decorazione · GIACOMO PASINI

Dai trattati rinascimentali fino alle tavole di ornato in uso fino a cinquant'anni fa presso le scuole d'arte, una questione all'ordine del giorno negli studi sulla Decorazione è sempre stata la classificazione dei motivi costituenti il repertorio. Oggi che il repertorio è tutto da ricostruire, la questione torna di attualità sotto altra luce. La riflessione qui proposta esplicita i problemi linguistici, scientifici e filosofici che ogni modello classificatorio pone sul tavolo, ed offre una griglia che è già, a tutti gli effetti, chiave di accesso ad un archivio dell'ornatistica che verrà.

La tassonomia (dal greco *taxis*, "ordinamento", e *nomos*, "norma" o "regola") è, nell'accezione più generale, la disciplina della classificazione. La classificazione è l'attività consistente nel disporre le entità di un dato dominio di conoscenze (persone di un gruppo sociale, specie animali o vegetali, oggetti di un certo genere, concetti di un settore disciplinare, nozioni utilizzate per certi fini, ecc.) in opportuni contenitori tra i quali si stabiliscono collegamenti riguardanti una o più relazioni. Per i contenitori si usano svariati termini: "classi", "sezioni", "categorie", "specie", "sottospecie", "fasce" ecc.; collegamenti e relazioni si indicano con termini come "superiorità", "maggiore" o "minore comprensione", "dipendenza", "dominanza" ecc. Con il termine "tassonomia", dunque, ci si può riferire sia alla classificazione gerarchica di concetti, sia al principio stesso della classificazione. Praticamente tutti i concetti, gli oggetti animati e non, i luoghi e gli eventi possono essere classificati seguendo uno schema tassonomico.

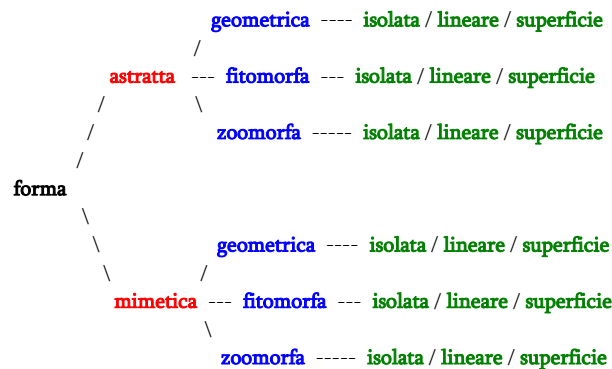
Tassonomia è dunque la scienza che si occupa dei modi di classificazione. Per "classificazione" si intende la descrizione e la collocazione in un sistema tassonomico di una entità. Per "determinazione" si intende il riconoscimento o l'identificazione di una entità, soprattutto in ambito scientifico. Il fine ultimo della tassonomia è presentare un sistema di classificazione che raggruppi tutte le diversità delle entità in unità discrete dentro un sistema stabile, tale da rendere possibile il lavoro dei ricercatori. Fin dai tempi di Carlo Linneo, per classificare gli organismi la tassonomia utilizza un sistema gerarchico. In questo tipo di schema, ogni gruppo di organismi particolari è un *taxón*, e il livello gerarchico nel quale lo si situa è la sua categoria. Analogamente, nella geografia politica: *nazione*, *provincia* e *municipio* sarebbero categorie, mentre *Canada*, *Ontario* e *Toronto* sarebbero i relativi *taxa*. Allo stesso modo: *famiglia*, *genere* e *specie* sono categorie tassonomiche, mentre *Rosaceae*, *Rosa* e *Rosa canina* sono un esempio di *taxa* di queste categorie.

Una volta terminata la classificazione di un *taxón*, si estraggono i caratteri diagnostici di ognuno dei suoi membri, e su questa base si confezionano chiavi dicotomiche di identificazione, che servono a determinare o identificare le entità, ubicando una entità sconosciuta in un *taxón* conosciuto del sistema di classificazione dato. Una chiave dicotomica si basa sulla definizione dei caratteri morfologici, siano essi macroscopici o microscopici; da essa si diramano due o più soluzioni possibili, a seconda che sia o non sia presente un determinato carattere, optando via via per questo o quel carattere, fino ad arrivare all'entità in questione. Questi criteri generali sono applicabili anche al campo della Decorazione. Vediamo come.

A monte di tutto vi è la **forma**, in greco *eidos*, che significa appunto "idea", "immagine", "forma". Il termine

assunse un significato decisivo nella filosofia greca quando Platone se ne servì per fare riferimento alle idee o forme ideali nella sua teoria delle idee. L'*eidòs* è la natura interna della cosa: è il suo nucleo interno ed invisibile; è ciò che fa di una cosa ciò che è, e senza di cui la cosa perde significato. La concezione platonica, esposta nel dialogo del *Timeo*, della formazione dell'universo in base ai due elementi della forma e della materia, venne ripresa e approfondita da Aristotele che se ne servì per la definizione della sostanza (in greco *ousia*), concepita come "sinolo", cioè unione indissolubile di forma (*eidòs*) e materia informe ed indeterminata (*hylè*). La prima chiave dicotomica è pertanto rappresentata dalle categorie concettuali dell'**astratto** e del **mimetico**. La seconda chiave dicotomica è rappresentata dalle categorie morfologiche del **geometrico**, del **fitomorfo** e dello **zoomorfo**. La terza ed ultima chiave dicotomica è rappresentata dalle categorie spaziali dei motivi **isolato**, **lineare** e di **superficie**.

Le categorie sopra indicate, rappresentate in un dendrogramma, si configurano così:



A dimostrazione di quanto detto, e seguendo il criterio di classificazione appena esposto, facciamo tre esempi:

- 1) Una decorazione a cammeo su ceramica: la **forma** è **mimetica**, la morfologia è **zoomorfa** in quanto supercategoria che contiene in sé l'antropomorfa, e la disposizione spaziale è **isolata**.
- 2) Una decorazione a onde su una cornice: la **forma** è **astratta**, la morfologia è **geometrica** e la disposizione spaziale è **lineare**.
- 3) Una decorazione ad affresco con palmette: la **forma** è **mimetica**, la morfologia è **fitomorfa** e la disposizione spaziale è di **superficie**.

La nostra Tassonomia della Decorazione è un sistema a carattere prettamente scientifico, ma subordinato ad una serie di categorie ontologiche derivate dalla filosofia. Attraverso di essa è possibile istituire un metodo condivisibile ed universale di classificazione e determinazione del repertorio millenario della decorazione, indagando il significato primigenio di ciascun motivo alla luce di una nomenclatura nuova ed organica. Tale nomenclatura sarà lo strumento di trasmissione di un patrimonio da preservare per le future generazioni di artisti e decoratori. ΔΔΔ



Il terremoto in Emilia e il crollo del brandismo · MARCO LAZZARATO

Il recente sisma emiliano ha abbattuto campanili, chiese, torri e castelli, orgoglio di una pianura fertile e ricca. Con essi è però crollata anche una costruzione più recente, che ambiva a proteggerli: il *brandismo*. Vediamo di cosa si tratta. Bibbia del restauro è, in Italia, il saggio di Cesare Brandi *Teoria del restauro*.⁽¹⁾ Ad essa rinviano le categorie logiche, le misure di legge e le metodiche operative dell'attuale sistema del restauro in Italia. Fatti salvi gli aspetti giuridici e tecnici, che non ci competono, crediamo essenziale aprire un dibattito

(1) C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, poi Torino, Einaudi, 1977.

sui principi filosofici generali, tipici dell'approccio brandiano. Riassumiamoli con lo stesso Brandi:

“Orbene, così posta la questione è chiaro che noi intendiamo applicare anche all'opera d'arte un trattamento fenomenologico, e cioè farle subire una speciale *epoché*. Noi ci limiteremo a considerare l'opera d'arte solo in quanto oggetto di esperienza del *mondo della vita*, per attenersi ad una espressione di Husserl. [...] Ma l'opera d'arte, proprio perché nella sua essenza è opera d'arte, non rimane con ciò sospesa al di fuori della nostra esperienza, anzi, non appena riconosciuta come tale, e proprio in quanto tale, ha diritto di essere eccettuata dal mondo fenomenico e, attraverso questa particolare circoscrizione effettuata nel mondo della vita, essere trattata strettamente in rapporto al riconoscimento avvenuto. Ora, questo riconoscimento, attraverso la particolare *epoché* che noi abbiamo operato, ci insegna che l'opera d'arte arriva a noi come un circuito chiuso, come qualcosa in cui non abbiamo diritto di intervenire che a due condizioni, per conservarla quanto più possibile integra, per rafforzarla, se necessario, nella sua struttura materiale pericolante. Conservarla integra si pone perciò come concetto opposto al ripristino [...] Ma il ripristino pretende di inserirsi in quel ciclo chiuso che è la creazione, sostituendosi all'artista stesso o surrogandolo”⁽²⁾

Dunque al suo nascere l'opera d'arte viene vista da Brandi, idealisticamente, come atto creativo irripetibile; poi, una volta compiuta, come atto consegnato alla storia, al mondo. Perciò occorrerà in primo luogo riconoscerla, e successivamente, nel “mondo della vita”, circoscriverla fenomenologicamente (“eccettuata dal mondo fenomenico”), per evitare di contaminarne l'assolutezza creativa (il “circuito chiuso”) con valutazioni contingenti. Ecco allora che l'opera d'arte dev'essere prima identificata in quanto tale, poi conservata qual è e, nel caso, consolidata solo nelle strutture pericolanti. Particolarmente vistosa è la contraddizione fra il considerare l'opera d'arte “solo in quanto oggetto di esperienza del *mondo della vita*” e il volere poi “circoscriverla” proprio in quanto tale. Perché? Cos'è allora questa arte, le cui opere prima si debbono percepire fenomenologicamente, ma poi richiedono un trattamento separato? La questione non doveva essere chiara nemmeno allo stesso Brandi allorché nel 1984, di fronte alle presunte sculture di Modigliani ripescate nei canali di Livorno, esclamò, subito confortato dai pareri di Argan e Ragghianti: “Hanno la luce interiore... In quelle scabre pietre c'è l'annunzio! C'è la presenza!”.⁽³⁾

Di lì a poco i giovani autori della burla sbugiardarono i Soloni della critica d'arte universitaria italiana. Ma il “sistema”, anziché rivedere le proprie posizioni, si chiuse a riccio, trasformando i propri principi, *brandismo* compreso, in dogmi. Applicata al contemporaneo, l'idea di “circoscrizione” aveva infatti già fatto nascere numerosi musei stipati di ogni genere di paccottiglia riconosciuta come arte perché rigorosamente etichettata dagli stessi curatori, divenuti una casta implicata in un lucroso conflitto d'interessi. E per l'arte antica, aveva legittimato la sottrazione dell'opera alla libera e quotidiana fruizione in nome di una conservazione *in vitro*, sotto gli auspici di una simmetrica casta di conservatori adepti di un *brandismo* intransigente. A farne le spese era la corretta lettura delle *funzioni* che ogni oggetto, dal più umile al più esclusivo, ingloba ed esprime.

Alla base di qualunque oggetto fabbricato dall'uomo vi è una *funzione generale*, ad esempio, per il martello, quella di esercitare una percussione. Vi è poi una *funzione propria*, cui corrispondono vari tipi di martello, da quello a coda di rondine da carpentiere a quello piatto da battilastre. Ma è la *funzione civile*, cioè il decoro, a far sì che un utensile venga correntemente accettato e utilizzato. Chi oggi cerca un martello fra gli scaffali di un negozio, una volta accertata la *funzione propria* del battente, giudicherà della *funzione civile* dei diversi manici colorati tesi a conferire un consono decoro, necessario alla vendita. La funzione essenziale al successo di un manufatto, la *funzione civile* appunto, non chiama in causa l'oggetto in quanto tale, e nemmeno il suo artefice, ma la comunità che lo utilizza. Le cose stanno all'opposto di come le astratte categorie romantico-fenomenologiche lasciavano supporre a Brandi: è il “mondo della vita”, cioè la comunità, che giudica cosa è opportuno o meno secondo la funzione civile. Naturalmente, il giudizio investe anche la funzione propria del manufatto, che a sua volta deve scaturire da una funzione generale condivisa, altrimenti non si capisce cosa sia e a che serva l'oggetto in questione (dubbio che la sedicente arte contemporanea suscita sempre più spesso). O l'atto creativo si pone in questi termini oppure è vana esternazione personale, dal momento che la creazione individuale è sì “circuito chiuso”, ma non l'oggetto che ne deriva.

Diciamolo: Brandi è vittima dell'equivoco modernista che, programmaticamente, confonde l'ambito del *privato* con quello del *pubblico*, dando la priorità all'atto creativo individuale e relegando in posizione accessoria l'avallo della comunità, derubricata ad indistinto “mondo della vita”. Si noti che l'attribuzione della priorità all'uno o all'altro dei due momenti non è questione secondaria, bensì sostanziale, culturalmente ed

(2) C. Brandi, *Postilla teorica al trattamento delle lacune* (1961), in *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977, pag. 72.

(3) Per una ricostruzione della vicenda vedi *Quella maledetta estate del 1984. Storia del naufragio, con pochi superstiti, della critica d'arte italiana*, in artmasko.wordpress.com. Per le dichiarazioni di Brandi vedi «la Repubblica», 11 settembre 1984, pag. 2, e la puntata della trasmissione RAI «La storia siamo noi» dedicata al caso livornese dei falsi Modigliani, entrambe segnalate nell'articolo di cui sopra.

economicamente. Due sono le fondamentali contraddizioni che il modello modernista, improntato al primato dell'atto creativo individuale, comporta. E cioè: se davvero le opere d'arte sono creazione individuale, "circuiti chiusi", perché la comunità dovrebbe spendere soldi per conservarle ed esporle? E nel caso in cui le opere d'arte assolvano da secoli alla propria funzione civile in chiese e palazzi, a che serve leggerle come creazione individuale, privata, da condannare per motivi di tutela alla musealizzazione coatta?

Ma scendiamo dal livello astratto dei principi a quello dei casi concreti. I due esempi che stiamo per fare si collocano agli antipodi del senso comune in fatto di arte, ma una sola è la contraddizione che li accomuna:

a) La teoria brandiana nasce, non a caso, dalla frequentazione dei capolavori del Rinascimento fiorentino e dei relativi, consolidati luoghi comuni. Nessuno dubita, infatti, che Leonardo fosse un *genio* e la Gioconda un suo deliberato atto creativo, così come è ovvio che, in caso di danneggiamento, nessuno possa seriamente pensare di ridipingerne il sorriso. Eppure, al di là della sua singolarità ed eccezionalità, l'importanza della *Gioconda* consiste nell'essere espressione di punta di una cultura condivisa in tutto l'Occidente, ed è proprio dalla funzione civile assolta dal suo autore, un *genio* appunto, che essa trae il suo primato.

b) In Spagna si usa ancor oggi, in occasione di particolari festività, portare antiche statue lignee in processione. Nel caso in cui queste si danneggino, si procede tranquillamente al ripristino perché nessuno si azzarderebbe a privare una comunità del proprio simbolo, ne tantomeno una comunità sarebbe disposta a portare in processione il santo monco o sfigurato solo perché la statua è un "circuiti chiusi".

Cosa si evince dai due casi-limite della Gioconda e delle statue processionali? Quello che si potrebbe chiamare il "peccato originale" brandiano: ad una cultura di matrice romantica e soggettivistica, qual è quella moderna, riesce facile riconoscere l'opera d'arte identificandola con l'atto creativo del suo artefice, ma le resta invece totalmente precluso il rapporto che lega l'opera alla sua funzione civile. Cosa non da poco, perché il restauro tratta opere storicizzate, che una *funzione civile* quasi sempre ce l'hanno, e molto importante. A fronte di una sola, inimitabile *Gioconda*, sono migliaia le statue processionali che, già in origine, venivano prodotte in serie, con buona pace del libero atto creativo e del "circuiti chiusi". Prodotte in serie significa che, come avviene tuttora nella tradizione pugliese della cartapesta, vi era un repertorio di stampi o modelli di visi, gambe e mani, componibili in base alla commessa ricevuta. Anche Donatello lavorava così. Disponendo dello stampo o del modello e utilizzando gli stessi materiali, le lacune si possono risarcire senza difficoltà.

Il fatto è che non si possono applicare le categorie romantiche del puro atto creativo, relative al campo della *poetica*, a manufatti elaborati per adempiere ad una funzione civile, ed operanti quindi sotto lo statuto dell'*etica*. La verità a lungo occultata dalla cortina fumogena del *brandismo* è che la stragrande maggioranza delle opere oggetto di restauro sono *Decorazione*. Vale a dire, opere plastiche o pittoriche concepite in vista di una specifica funzione civile. Esse sono destinate ad ornare manufatti di pregio, che proprio in virtù di tale ornamento assurgono allo *status* di "bene culturale". Ma la Decorazione, come l'Architettura, lavora su repertori, si realizza in progetti e cantieri complessi, dove c'è poco spazio per atti creativi. Il termine romantico di "creazione" usato da Brandi può attagliarsi alla *Gioconda* e a pochi altri capolavori antichi, ma per tutto il resto si dovrebbe usare il termine classico di *invenzione*, che è tutt'altro che "circuiti chiusi".

Come scrive Andrea Palladio, *invenzione* è il processo attraverso cui si dà forma nuova a un repertorio tradizionale, canonico. Forma è un'idea che diventa disegno e poi progetto, ma i materiali con cui la si realizza non sono perenni. Palladio stesso, che le contingenze spinsero a "inventare" grandi architetture avendo a disposizione solo mattoni, lasciò scritto che ogni cinquant'anni circa gli intonaci esterni andavano rinnovati. Suonano quindi risibili affermazioni come quella secondo cui il restauro architettonico dovrebbe lasciare in vista i lacerti dell'intonaco originale perché la grana e la cromia della calce di un tempo differiscono da quelle di oggi. Restaurare la Decorazione, al pari dell'Architettura, significa restaurare la *forma*, non necessariamente la *materia*. Se si possiede il disegno e si ha esatta cognizione dei materiali, la ricostruita torre dell'orologio di Finale Emilia sarà autentica tanto quanto quella demolita dal sisma, perché quella comunità ha il diritto di riavere integro il simbolo della propria città, che consiste nella *forma* della torre, non nella *materia* dei suoi mattoni e neppure nell'*atto* degli antichi muratori.

Secondo i canoni creativistici di Brandi e dei suoi eredi, la citata torre dell'orologio è architettura "minore" rispetto al campanile di Giotto, ma a dar credito alla *funzione civile*, ossia agli abitanti di Finale, essa è simbolo irrinunciabile, opera "maggiore". La torre va ricostruita con un cantiere edile, sia pure rispettoso delle tecniche e dei materiali d'origine, e non con un paradossale cantiere di restauro che feticisticamente ricollochi per "anastilosi" il mattone "originale" nella sede "originaria", come avvenne per la grottesca ricostruzione del

Duomo di Venzone, che ostenta morbosamente i segni del sisma friulano del 1976.

Voci autorevoli si sono già levate in favore di queste tesi, e non compete a noi intervenire sui protocolli e le procedure da seguire nei futuri restauri. Ma ci sembra importante fissare alcune questioni di principio. La prima riguarda la necessità di chiudere, formalmente oltreché operativamente, l'epoca del restauro di matrice *romantica e storicista*, che considera il passato cosa diversa da sé e l'opera d'arte feticcio di ciò che è stato e non potrà più essere. La seconda questione riguarda il dovere etico di porre la *funzione civile* come elemento-cardine delle gerarchie che sovrintendono alle scelte operative. La terza è la stesura di uno specifico statuto del restauro della Decorazione, ispirato a logiche, regole e modalità diverse da quelle finora invalse per il restauro scultoreo e pittorico. ΔΔΔ

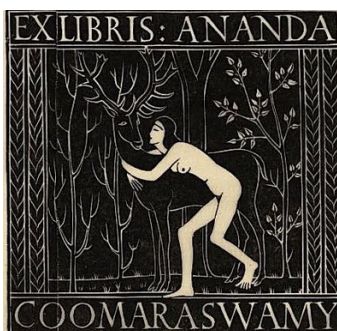
Perché esporre le opere d'arte? · ANANDA KENTISH COOMARASWAMY

Il passo che qui pubblichiamo è l'incipit dell'omonimo saggio scritto nel 1941 e pubblicato in Italia in A.K. Coomaraswamy, La filosofia dell'arte cristiana e orientale, a cura di G. Marchianò, Milano, Abscondita, 2005. A settant'anni di distanza, le tesi dello studioso anglosingalese risultano estremamente attuali, al punto da sembrare profezie. Il museo che ospita arte nata per il museo, ospita un'arte nata morta.

A che cosa serve un Museo d'Arte? Come implica la parola *Curator*, la funzione primaria ed essenziale di un tale museo è la custodia e la preservazione di opere d'arte antiche o uniche nel loro genere che, prive ormai della loro collocazione originaria o dell'utilizzazione cui erano state destinate, rischiano di andare in rovina per abbandono o per altri motivi. La «cura» delle opere d'arte non implica tuttavia la necessità di esporle.

A chi domanda perché questo patrimonio, una volta difeso, si debba anche rendere accessibile al pubblico, risponderemo che ciò obbedisce a uno scopo educativo. Ma prima di esaminare un tale scopo, prima di chiederci: educare a cosa e perché?, sarà bene distinguere tra l'esposizione di opere di artisti viventi e quella di opere antiche o relativamente antiche, o di provenienza esotica.

Per quanto riguarda il primo caso, diremo che è del tutto superfluo che i musei esponano le opere di artisti viventi, che non corrono il rischio imminente di essere distrutte; il fatto che invece siano esposte, dovrebbe quanto meno convincerci del ruolo pubblicitario che in questo caso svolge il museo a favore dell'artista, per conto del mercante o del mediatore, il cui scopo è precisamente quello di procurare all'artista un mercato. L'unica differenza tra il museo e il mercante, quando siano coinvolti nella stessa opera di propaganda, è che il museo non ne trae un guadagno. D'altro canto, che un artista aspiri a vedere le proprie opere «appese» o «esposte» nel museo, dipende soltanto dalla misura del suo bisogno o della sua vanità. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

● pagina 1: *Mattonella pavimentale in maiolica*, sec. XIII, Castello Chiaramonte, Favara, AG (restituzione grafica). ● pagina 3: Gustav Klimt, *Manifesto per la I edizione della Secessione viennese*, 1898, litografia, cm 97 x 70 (particolare). ● pagina 5: Ceramiche Wedgwood, *Psiche*, 1780-800, medaglione in porcellana; *Cornice di portale*, 1800 ca, stucco, Villa Furstenberg, Marocco, VE (particolare); Artigianato uzbeko, *Motivo islamico a palmette*, in produzione, ricamo in seta su cotone, Robert Kime Furnitures, London. ● pagina 8: Eric Gill, *Ex-libris di Ananda Coomaraswamy*, 1920, xilografia, mm 60 x 60.

Redazione e contatti

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

