FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte • numero 17 • settembre/ottobre 2014
www.faredecorazione.it

Sommario

EDITORIALE • Dove cresce la decorazione *1*
JURGIS BALTRUŠAITIS • Intrecci islamici e gotici *2*
MARCO LAZZARATO • La sedia del Petrarca *4*
ENRICO MARIA DAVOLI • La Casa del Bertani a Mantova *5*
PIER PAOLO PASOLINI • Il mongoloide alla Biennale *6*
Le immagini di questo numero *8*
Redazione e contatti *8*

EDITORIALE • Dove cresce la decorazione

Pur con sfumature diverse, gli studiosi concordano nel dire che all'origine dei meandri, degli intrecci e delle geometrie che fin dall'età preistorica hanno fatto germinare l'arte decorativa, non vi sia stata una precisa intenzionalità estetica, ma piuttosto una concomitanza di fattori attivi a livello in parte cosciente, in parte subcosciente. Insomma, la questione si pone in tutt'altro modo rispetto ai caratteri dell'astrazione novecentesca, al di là delle analogie formali che tutti possiamo facilmente osservare. Rispetto ai grafismi di Kandinskij o Capogrossi, i trattini, croci, svastiche, tondi, spirali, zig-zag che ricoprono la superficie di qualche antico utensile, sono più semplici e, insieme, molto più complessi. Se da un lato essi nascono al di fuori di qualunque scolastica, dall'altro sono il frutto di un'antropologia misteriosa ed oscura ma sicuramente nutrita di paure e interrogativi fondamentali, gli stessi che ci poniamo ancor oggi.
E' molto probabile che in un lontano passato la concatenazione dei segni (da quelli tatuati sul corpo a quelli incisi sugli oggetti) rispondesse a necessità plurime, fuse in una dimensione magico-rituale che le unificava. Operazioni come indicare, descrivere, conteggiare, esorcizzare, pregare (e molto altro ancora), che oggi si avvalgono di codici verbo-visivi specializzati, si risolvevano in un tutto unico, dando vita a sequenze grafiche che non possono non apparirci misteriose. Questa dimensione sovratemporale, da cui tutto nasce e a cui tutto torna, è connaturata ai linguaggi ornamentali. E' difficile riconoscerla nella parcellizzazione dei linguaggi attuali, tra i mille palliativi di un design e di una comunicazione visiva in grave crisi di credibilità. Ma è ancora più difficile obliterarla, privarsene del tutto. Qui, fra queste due opposte difficoltà, è il terreno su cui coltivare oggi una nuova arte della decorazione. ΔΔΔ

Coi suoi studi sull'arte antica, medievale e rinascimentale, lo storico dell'arte francese di origine lituana Jurgis Baltrušaitis (1903-88) è stato, nel secolo XX, tra i maggiori promotori dell'interesse per le arti decorative e per la decorazione tout court*. Decorazione, cioè, intesa come arte che sovrintende al decoro dei manufatti occupandosi dell'ornamentazione della superfici, in tutti i materiali e le tecniche di cui l'uomo si è servito per dare forma agli oggetti che lo circondano. Se le opere d'arte cosiddette "maggiori" spesso faticano a valicare le frontiere (e tanto più, rispetto a quelle geografiche, quelle religiose, ideologiche e culturali) e ad essere assimilate oltre di esse, quelle che si definiscono appunto "decorative" non soffrono di queste limitazioni. E non parliamo solo di oreficeria, gioielli o oggettistica di pregio, ma anche di tessuti, monete, ceramiche, utensili e molto altro, dovunque si diano superfici adatte a supportare sistemi organizzati di segni. Ecco allora che* Il medioevo fantastico *a cui Baltrušaitis ha dedicato nel 1955 il suo libro più celebre si presenta come un medioevo non strettamente occidentale o carolingio o gotico ma, a tutti gli effetti, euroasiatico. E quindi anche islamico, buddhista, indù, animista o altro ancora, ogniqualvolta le rotte, gli scambi o la semplice curiosità dei viaggiatori, spiegano le ibridazioni formali e stilistiche tra l'Europa cristiana e altri mondi, lontani o lontanissimi. Il brano che qui presentiamo con un titolo redazionale è tratto dal cap. III del libro. L'edizione italiana a cui facciamo riferimento è: J. Baltrušaitis,* Il Medioevo fantastico*, Milano, Mondadori, 1977 (su licenza Adelphi, 1973), pp. 98-104. Abbiamo eliminato le note originali aggiungendo brevi note redazionali.*

Le forme islamiche, d'altronde, non tarderanno a mescolarsi intimamente con la decorazione gotica. Dopo i motivi cufici, si nota una rinascita dell'intreccio proprio nel momento in cui la vegetazione viva esplode ed invade anche i margini. Verso la fine del Duecento e agli inizi del Trecento lo si ritrova dovunque, in tutte le grandi scuole di miniatura. Ma è nell'Inghilterra orientale e nei centri artistici vicini che prende maggior diffusione, almeno in una prima fase. Non si tratta più di semplici trecce, bensì di dedali costruiti con una sapiente distribuzione di angoli e di curve. A volte le pieghe si rompono e la treccia si ricompone per mezzo di zig-zag, di linee variamente spezzate, altre volte invece si sovraccaricano di nodi innestati dall'esterno. Talvolta nodi e cesure si alternano. Spesso gli intrecci sono interrotti a intervalli regolari, e questo consente di identificarne le forme nascoste – quadrifogli in croce di Sant'Andrea inscritti in quadrati, assi di cuori intersecantisi, concatenazioni di 8 e di losanghe. Modificando gli agganci interni di una stessa trama, è possibile scoprirvi un numero incalcolabile di figure: poligoni e polilobi si incastrano, si incatenano e si rinnovano all'infinito all'interno di un sistema fisso.

Molte di queste composizioni ricordano intrecci dell'VIII e del IX secolo con curve spezzate, dentellature, quadrifogli incrociati, ma esse derivano adesso direttamente dall'arte dei geometri musulmani che li hanno conservati attraverso i secoli. Mentre l'Occidente li aveva già più d'una volta abbandonati, l'Islam continuava imperturbabile le medesime variazioni sui medesimi temi, come una melopea che si ripete senza fine ed accompagna recitazioni diverse. Così ritroviamo contemporaneamente tutti i motivi che abbiamo visto sopra: gli intrecci dentellati, gli assi di cuori intersecantisi, i quadrifogli inscritti in quadrati, le grate intere intrecciate. Sono proprio tali trecce ricomposte secondo i procedimenti definiti mediante frazioni da parte di algebristi e poligonisti orientali, che riappaiono nella decorazione dei manoscritti gotici. Anche la finezza e l'eleganza calligrafica conservano in essi la qualità di un disegno islamico, e certe forme complesse si riproducono assolutamente intatte, come, ad esempio l'intreccio-rosone.

Il motivo è specificatamente musulmano. Lo si nota già in un *Corano* di un principe sulaihida dello Yemen, nel 1025. Compare frequentemente nella ceramica siriaca e iranica, nella Spagna arabizzante sui tessuti dei secoli XII e XIII, più tardi nella decorazione dei piatti lucidi di Valencia. Nella miniatura persiana lo si ritrova a volte sugli scudi. I *Corani* magrebini più tardi lo esprimono con un lusso e una complessità che non hanno eguali.

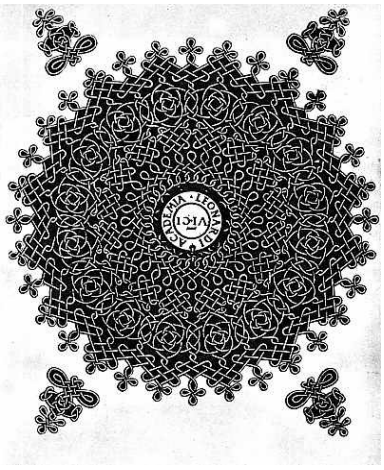
La miniatura occidentale copia fedelmente questi ornamenti. La treccia stellata del *Breviario* di Marguerite de Bar (inizi del Trecento) e di un libro italiano (1338) può essere confusa con la rosa intrecciata di una ciotola di Kashan (XIII secolo). Nel *Salterio* d'Ormesby, i vertici si caricano di ghiande e di fogliami, ma vi si trovano anche intrecci a cerchi incatenati, come nei più sontuosi rosoni orientali. Ci se ne è serviti, talvolta, perfino nella decorazione di edifici: Harvey[1] ha messo in luce una notevole somiglianza tra gli intrecci complessi, basati sul medesimo tema, della decorazione della cattedrale di Canterbury (ca. 1320) e quelli di un *mihrab* persiano coevo.

Leonardo da Vinci ha combinato questi elementi decorativi nei suoi sei nodi, rimasti come l'emblema del suo pensiero, tortuoso e inflessibile nello stesso tempo. Il Vasari ne parla, precisando che egli «perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all'altro, tanto che s'empiessi un tondo»[2].

1 J.H. Harvey, *The Gothic World, 1100-1600*, London, Batsford, 1950 *(n.d.r.)*.

2 G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (secondo l'ed. "giuntina" del 1568), Roma, Newton Compton, 1991, p. 558 *(n.d.r.)*.

Questi «tondi» e «gruppi di corde», chiamati anche labirinti, sono composti da parecchie ruote fatte di 8, di poligoni, di cerchi, di assi di cuori intersecantisi e allacciati. Tutte le loro componenti sono libere e perfettamente leggibili, indecifrabili e unite. Ogni voluta si inscrive con grande chiarezza, ma conserva segreto il suo meccanismo. La perfezione ha, qui, del miracoloso.
Si è pensato che in questi disegni, che recano al centro l'iscrizione *Academia Leonardi Vinci*, fossero stati concepiti per decorare le tessere d'ammissione della scuola milanese del maestro oppure come un *ex-libris* personale. Secondo l'Errera, però, si tratterebbe di insegne parlanti, che giocano sulla parola «incatenato» - «Vinci». Il D'Adda vi vede solo modelli per merletti o ricami[3].
Si tratta, anzitutto, di un esercizio d'abilità su forme pure, un gioco d'intelligenza. Come era accaduto in epoca gotica, i motivi sono stati utilizzati anche nella decorazione architettonica: dal Bramante, sulla cupola di Santa Maria delle Grazie a Milano, dalla stesso Leonardo, sul soffitto della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco (ca. 1498), anche se, in quest'ultimo caso, l'artista ha formato il nodo con sedici alberi. Durante il suo secondo soggiorno italiano Dürer reincise su legno le sei composizioni, sopprimendovi la firma, che poi sostituì con il proprio monogramma. Nel diario di viaggio verso i Paesi Bassi, gli *knoten*[4] sono ricordati come un regalo fatto a un vetraio di nome Dietrich.
Annodati attorno a due celebri nomi, gli intrecci stellati sono ora particolarmente illustri. Chiamati anche *gruppi moreschi*, *arabeschi* o *cordelle alla damaschina*, essi si ricollegano direttamente ai rosoni arabi intrecciati, somigliantissimi come sono a quelli eseguiti sui *Corani* africani del periodo coevo, ma si saldano anche, per il tramite dell'Islam, alla tradizione gotica, che ha assimilato gli stessi temi fin dal Trecento.
Dopo un certo tempo l'intreccio si diffonde anche sotto un nuovo aspetto: formato non più da fili sempre più fragili e fini, ma semplicemente da linee calligrafate a tratto ora pieno ora sottile. Il motivo passa così nella scrittura gotica. Per una curiosa contraddizione, questi ornamenti a tratto di penna, chiamati *cadeaux*[5], sono più frequenti nella decorazione dei libri stampati che nei manoscritti. Con essi si compongono lettere, fregi e vignette, utilizzando oltre le semplici trecce anche l'intera gamma delle loro variazioni. L'angolazione acuta e l'alternanza fra linee molto marcate e fini conferiscono alle figure un carattere più secco e più preciso. Tutto è leggibile e nitido, nonostante la profusione di elementi. Due tratti vicini non si confondono mai. Sembrano essere stati tracciati da dita d'acciaio.
Il motivo evolverà verso la complicazione e verso un allentamento della struttura. Si moltiplicano gli angoli e gli 8, si innestano nodi sulle punte e sulle curve, rivestendo la lettera di una armatura dentellata; a volte essi si dilatano in ampie ondulazioni, a volte si rinserrano. Nuove curve nascono sotto l'impulso del ritmo della mano che avanza sulla carta. Le trecce si scompongono, durante il Quattrocento, nella cadenza stessa della scrittura. Fioroni, pieghe doppie, triple, linee spezzate sembrano dilaniare le forme regolari e si spendono in ogni direzione. Ma l'intreccio non si perde in questi capricci: anzi si riannoda continuamente attorno a queste combinazioni più libere. Talora, però, ricompare nel rigore e nella secchezza originali. Nei suoi *cadeaux* un frontespizio tedesco ripete ancora, nel 1572, tutte le figure poligonate. Vi ritroviamo le forme merlate e gli intrecci che annodano sagome di 8, assi di cuori, quadrifogli, larghi graticci a pieghe spezzate. I temi che si sono ampiamente diffusi durante tutto il Medioevo si ripresentano e si compendiano, per così dire, nella loro purezza tutta islamica. La persistenza della scrittura gotica, associata a questi disegni, mette in risalto, ancora una volta, la stretta unione dei due sistemi. ΔΔΔ



3 G. d'Adda, *Essai bibliographique sur les anciens modeles de lingerie, de dentelles et de tapisseries en France, en Allemagne et en Flandre*, Paris, Aux bureaux de la Gazette des beaux-arts, 1864 *(n.d.r.)*.

4 *Knoten:* in lingua tedesca, "nodo" *(n.d.r.)*.

5 *Cadeaux:* in lingua francese, "doni", "omaggi" *(n.d.r.)*.

Arquà Petrarca è un ameno borgo arroccato sui Colli Euganei nel quale Francesco Petrarca (1304-1374) visse i suoi ultimi anni. La casa del poeta, pur pittoresca, si presenta spoglia perché di costruzione rustica e priva di ogni arredo. Unico mobilio superstite dell'originario arredo trecentesco sono la sedia del poeta ed un armadio-libreria, conservati come reliquie. Chi, come noi, si sta ponendo il problema della "buona decorazione" (intendendo con ciò quali forme, quali motivi e quale stile essa debba assumere per rendersi appetibile al gusto contemporaneo), rimane stupefatto nello scoprire in tali antichi manufatti due modelli esemplari. La sedia in particolare è di grande interesse.

Sulla forma, che lascia supporre una possibilità di chiusura, come in certe vecchie sedie da giardino, non ci soffermiamo in quanto è tema pertinente alla progettazione dell'arredo, settore che esula per il momento dalle nostre ricerche. E' il decoro dello schienale che, invece, ci ha colpito e sul quale vale la pena soffermarsi. Esso è costituito da un leggero intaglio sviluppato su due fasce: una inferiore con un grande motivo centrale a rosetta e due pannelli laterali coperti con un fitto motivo geometrico a stella; una superiore dove, invece, il motivo centrale è a scudo, affiancato da due rosette e completato dal precedente motivo a stella.

La finezza della lavorazione ricorda i coevi manufatti arabo-ottomani, giocati fra la raffinata complessità del disegno e l'apparente semplicità dell'esecuzione, che si risolve tutta in un effetto di superficie dato da un intaglio appena accennato. Il gusto d'insieme si potrebbe senz'altro definire gotico. Questo parallelismo fra gusto gotico e decoro islamico ci porta ad una prima considerazione. Si può affermare che durante il Medioevo vi fu unità di gusto e di decoro fra Europa cristiana ed Oriente islamico. Il Rinascimento, invece, recuperando la cultura greco-romana, operò un taglio netto indirizzando l'arte europea su una strada autonoma e divergente. Il recupero dei modelli fitomorfi greco-romani, anche se all'inizio mantenne un forte effetto di saturazione superficiale e una rigorosa struttura compositiva, determinò comunque l'abbandono dell'ornato geometrico a favore del successivo stile naturalistico.

Ecco allora che, nell'immaginario contemporaneo, l'archetipo della decorazione è costituito dai riccioli dei girali, non dall'ordinata scansione delle geometrie. Per noi oggi, decorazione sono i volumi barocchi della veneziana Chiesa della Salute, non le raffinate tarsie lapidee del Palazzo Ducale. La sedia del Petrarca, invece, è affine a queste ultime, e costituisce una radice di decoro che pensavamo disseccata. La monumentalità del Palazzo Ducale o della facciata della chiesa di Santa Maria di Collemaggio all'Aquila, crea infatti una distanza che ci fa leggere questi esempi solo come documenti storici. Ma la calda intimità dell'intaglio ligneo di un mobile d'uso quotidiano come una sedia, ci fa capire invece che quella cosa è ancora vitale: un simile decoro su un armadio contemporaneo ne farebbe un mobile stupendo. Non è solo l'effetto di superficie dato dal motivo geometrizzante a rendere questa decorazione proponibile come modello per il rarefatto gusto contemporaneo.

L'analisi dei motivi stessi riserva ulteriori sorprese. Le rosette sono totalmente geometriche, essendo costituite da una raffinatissima composizione radiale di elementi che pur dissociandosi dalla stella non arrivano mai a suggerire la gemmatura tipica della rosetta rinascimentale. Il motivo a correre ha invece un chiaro pattern a stella, sviluppato su griglia quadrata, che genera una ordinata composizione di superficie in cui pieni e vuoti si equilibrano magistralmente. Esemplare poi è la soluzione del problema del centro con i vari motivi *focali*, cioè lo scudo e le varie rosette, ed il loro rapporto proporzionale con le superfici di riempimento percorse dal motivo stellare.

In sintesi, su una superficie limitata e insignificante come lo schienale di una sedia, si ritrovano una potenza inventiva ed un rigore compositivo che travalicano di gran lunga l'apparente banalità della lavorazione, un intaglio ligneo profondo pochi millimetri. E' tale asimmetria che sbalordisce: a fronte di una lavorazione semplice, quasi banale, l'invenzione ornatistica è superlativa. Punto chiave, questo. Se oggi vogliamo (e dobbiamo) recuperare la decorazione, non possiamo gestire i mezzi banali che la standardizzazione delle lavorazioni ci impone, ricorrendo a idee altrettanto banali. Non è con il virtuosismo tecnico-artistico del Barocco ma con la raffinata complessità compositiva del Gotico, che si può rompere il circolo vizioso rappresentato dal costo delle lavorazioni. Gotico che oltretutto, sviluppandosi principalmente con effetti di superficie, rende possibile anche il consono utilizzo dei materiali standard e degli utensili robotizzati contemporanei (semilavorati, plotter, frese a controllo numerico, eccetera). A conti fatti, crediamo che oggi il problema della "buona decorazione" trovi nella casa del Petrarca, ad Arquà, una sua prima soluzione. ΔΔΔ

ENRICO MARIA DAVOLI • La Casa del Bertani a Mantova

Paraste e lesene sono un vecchio tormentone della storia dell'arte appresa alle scuole superiori. Quasi sinonimi ma non completamente sovrapponibili, i due vocaboli indicano gli elementi a forma di colonna che, in architettura, servono a decorare l'esterno di un edificio e spesso, in presenza di ambienti importanti, anche l'interno. Paraste e lesene sono di forma appiattita o semicircolare, nel qual caso si chiamano anche semicolonne. In linea di massima le lesene hanno funzione decorativa, le paraste anche strutturale, ma visivamente la differenza è pressoché nulla. Come le colonne vere e proprie, ma facendo corpo con una parete o un pilastro, paraste e lesene danno luogo a spaziature regolari, ritmiche. Insieme agli elementi orizzontali (fregi, cornici, mensole, archetti o altro), esse servono anche a inquadrare le aperture presenti nella massa muraria (porte, finestre) e a staccare l'uno dall'altro, ripetendosi in sequenze sovrapposte, i vari piani dell'edificio.

Ad un occhio inesperto tutto ciò potrebbe apparire monotono. Ma un'osservazione più attenta dice che le cose non stanno così. Il repertorio della decorazione architettonica classica offre ampi margini di variazione e i suoi stessi canoni non sono affatto immutabili, anzi, sono soggetti a continue messe a punto. Non solo: come in tutti i sistemi complessi e al tempo stesso disciplinati e coerenti, anche qui sono ammesse le eccezioni e le deroghe. E perfino i sovvertimenti, dove abbiano una giustificazione logica. Un chiaro esempio di tutto ciò si può vedere a Mantova, nella Casa del Bertani. Come la più famosa Casa del Mantegna, essa prende il nome dal personaggio che vi abitò.

L'architetto Giovanni Battista Bertani (Mantova 1516-1576) fu allievo di Giulio Romano e, dopo la scomparsa di questi, ne prese il posto come Prefetto delle Fabbriche Ducali[6]. Operò fino alla morte nel Palazzo Ducale di Mantova, curando la costruzione degli appartamenti di Guglielmo Gonzaga e della Basilica Palatina di Santa Barbara, che oggi si può vedere appena restaurata, dopo i danni causati dal terremoto del 2012. Nel 1567-68 fu incarcerato dall'Inquisizione per aver aderito al Protestantesimo, e rilasciato dopo aver fatto pubblica abiura. In veste di teorico Bertani si dedicò - da buon contemporaneo dei vari Serlio, Vignola e Palladio - al commento di alcuni passi controversi del *De Architectura* di Vitruvio, pubblicando un trattato nel quale esponeva un nuovo metodo per tracciare la voluta del capitello ionico[7].

Dispute oziose? Passatempi per eruditi? Niente affatto, se si pensa che Bertani fu, oltreché architetto di corte, anche imprenditore in proprio, e doveva dunque dar prova di saper risolvere brillantemente tutti i problemi dell'abitare, compreso quello, primario, dell'identità formale e stilistica di un edificio. Problema che andava affrontato su un piano pratico, matematico-geometrico prima ancora che di gusto, anche se all'epoca i due aspetti combaciavano perfettamente tra di loro.

La casa dell'artista si trova al numero 8 dell'attuale via Trieste. Pur rimaneggiata, essa si distingue ancor oggi per la facciata messa in opera da Bertani tra il 1554 e il 1556, intervenendo su uno stabile preesistente. A destra e a sinistra dell'ingresso, Bertani fece erigere due semicolonne di ordine ionico, a sé stanti. Quella di sinistra è collocata nel modo canonico: sporge cioè dalla parete per metà della circonferenza totale. Quella di destra appare in sezione, cioè posizionata al contrario, con una rotazione di 180 gradi rispetto alla prima. Il piano di sezione reca, incise nel marmo, tutte le istruzioni per realizzare una colonna di identiche dimensioni. Sotto le finestre del piano terreno vi sono anche due epigrafi recanti i passi vitruviani cui si è già fatto cenno. E' una vera e propria lezione di architettura, dedicata agli stessi temi di cui Bertani si occuperà nel trattato dato alle stampe due anni più tardi.

6 Su Giovanni Battista Bertani si veda il *Dizionario Biografico Treccani*, voce *Bertani, Giovanni Battista*. Nelle sue *Vite*, Giorgio Vasari si occupa di Bertani nel capitolo dedicato a Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi. Vedi G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (secondo l'ed. "giuntina" del 1568), Roma, Newton Compton, 1991, pp. 1086-87.

7 G.B. Bertani, *Degli oscuri e difficili passi dell'opera ionica di Vitruvio,* Mantova, Venturino Ruffinello, 1558.

Ma è anche una lezione di storia e critica d'arte. L'invenzione di Bertani è una bizzarria manierista e, al tempo stesso, una riflessione sulla decorazione architettonica e sulle sue basi etiche ed estetiche. E' una coppia di lesene, ma è anche una colonna sezionata a metà. E' un'opera architettonicamente finta e perciò mostra allo spettatore un diritto e un rovescio. Ma è otticamente e geometricamente vera, e in quanto tale si lascia anatomizzare senza nulla nascondere della propria struttura interna, del proprio corredo genetico. ΔΔΔ

PIER PAOLO PASOLINI • Il mongoloide alla Biennale

Nella vasta produzione di Pier Paolo Pasolini (1922-1975) l'attività giornalistica e critica occupa un ruolo particolare. In essa le passioni e le idiosincrasie dell'autore, anziché venir messe a tacere, si ritrovano amplificate, nella ricerca di un'oggettività e di un equilibrio mai dati per scontati. Il tutto, in una ricognizione sulla civiltà e i costumi che attraversa l'intera opera dello scrittore-regista. Ancor oggi la cultura italiana fatica a prendere atto di alcune prese di posizione, che Pasolini espresse con piglio polemico ma anche con profetica lucidità. Si pensi per esempio alla sua critica alla rivolta giovanile del 1968, critica culminata nella poesia pubblicata su L'Espresso *con la quale, pochi mesi dopo gli scontri a Valle Giulia tra polizia e studenti, Pasolini stigmatizzò le posizioni di questi ultimi, spiazzando molti lettori. Con l'articolo che qui ripresentiamo, uscito il 25 giugno 1972 sul quotidiano* Il Tempo *di Milano (titolo per esteso:* Il Mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*), ad essere preso di mira è il neoavanguardismo dell'epoca, nel suo flirtare con le istanze del movimento studentesco. Già il bersaglio scelto da Pasolini - una generazione di intellettuali, artisti ed accademici tuttora influenti - spiega come ancor oggi questo testo illuminante possa essere pressoché ignorato. In quel 1972, davanti al ragazzo affetto da sindrome di Down esposto da Gino De Dominicis alla Biennale di Venezia, Pasolini sembra quasi conformarsi alle indicazioni di metodo che potrebbero venirgli dallo stesso De Dominicis o da molta critica d'arte militante. Vale a dire: l'opera d'arte è cosa talmente sfuggente, inclassificabile e complessa che non vale addirittura la pena parlarne, tentare di interpretarla, se non per un esercizio di stile. E in effetti, paradossalmente, Pasolini fa cenno all'opera di De Dominicis solo nella chiusa dell'articolo. Ma il lungo preambolo è tutto fuorchè una divagazione intellettualistica. Pur con un lessico datato, imbevuto dei fermenti politico-sociali del tempo, Pasolini vi conduce un'analisi rigorosa. E la sua conclusione arriva fulminea: se l'arte è per sua natura produttrice di metafore, allora l'arte intonata all'afasia e al giustificazionismo sociologico non potrà che diventare essa stessa metafora, non però della complessità, ma del nulla. L'indecorosità del ragazzo esibito alla Biennale non è denuncia o disagio o sfida alle convenzioni. E' semplicemente un riflesso, un vuoto attivato dal vuoto più grande che lo produce, gli offre alibi, lo assiste criticamente.*

Una dozzina d'anni fa si è avuto nell'Italia letteraria il movimento della neoavanguardia. Era un movimento che reagiva all' "impegno" che era stato di moda durante il decennio precedente: vi reagiva in nome di un nuovo tipo di vita e di rapporto con la società. La miseria non c'era più, ma c'era il benessere; il padrone non c'era più, ma c'era il tecnico, eccetera, eccetera. L'integrazione era fatale, e quindi tanto valeva attuarla con cinismo ed eleganza. La neoavanguardia accettava i valori nuovi, non ancora definiti, del neocapitalismo: ed era a servizio del neocapitalismo che distruggeva - in campo linguistico e letterario - i valori classici del capitalismo classico.

La grande rivoluzione "interna" del capitalismo, iniziata nei primi anni Sessanta - in cui la civiltà borghese si rinnovava, progettando una specie di palingenesi - aveva trovato i suoi servi - al solito sciocchi e teppisti - nei letterati della neoavanguardia. La prima preoccupazione di questi letterati fu quella di destituire di ogni valore - fino al completo discredito - i letterati della generazione precedente, ancora legati sia alla tradizione classica che alla tradizione recente, e che adempivano ancora, ingenuamente, alla loro funzione di "buffoni di corte" (sia del potere borghese che dell'opposizione).

PUNTI DI VISTA

Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana

di Pier Paolo Pasolini

Poi venne il '68; la rivolta studentesca travolse e distrusse questa neoavanguardia (anche se essa, col suo cinismo, aderì e si confuse con il movimento studentesco). La nuova sinistra, che parve per un momento nascere durante quella rivolta, in campo letterario si presentò come strettamente contenutistica e utilitaristica; ossia contestò senza neanche prenderlo in considerazione o metterlo in discussione - tanto le appariva marginale e frivolo - il "disimpegno" della neoavanguardia: e parve tornare all'idea letteraria precedente dell' "impegno", ma con un radicalismo pari alla grossolanità tanto da risultare addirittura neo-zdanovistica.

E' da questo punto di vista massimalistico, che gli studenti contestarono anche l' "impegno" storico degli anni Cinquanta, come ambiguo, debole, e compromesso sia con il potere che con l'opposizione tradizionalistica al potere. Anche per gli studenti del '68, la prima preoccupazione fu quella di destituire di ogni valore, di screditare del tutto, gli esponenti della cultura stabilizzata, al di fuori dei valori particolari, personali e specifici. La cultura tradizionalistica (sia di tradizione classica che recente) - in se stessa e nei suoi esponenti - fu così, nel breve giro di una decina d'anni, per ben due volte destituita di valore e screditata. I punti di vista da cui essa veniva criticata "globalmente", fino alla sua sconsacrazione totale, erano diametralmente opposti, ma il risultato era lo stesso.

La neoavanguardia, compiendo una rivoluzione puramente verbale, faceva, come abbiamo detto, il gioco della nuova borghesia, che voleva disfarsi del vecchio ciarpame classicistico, comprese le sue forme nuove (oltretutto "impegnate"). Ma anche gli studenti, senza volerlo, hanno fatto lo stesso gioco: essi cioè non hanno fatto altro che svalutare e screditare quello che il potere usa chiamare "culturame".

Ma non è questo il solo punto che accomuna la rivoluzione fatua, arrivistica, puramente letteraria della neoavanguardia, e la rivoluzione neomarxista del '68. Ciò che accomuna queste due "rivoluzioni" è anche il linguaggio critico: preso ugualmente dalla sociologia e dalle scienze umane del mondo neoborghese.

Questa identità del linguaggio ideologico ha consentito una specie di amalgama fra la neoavanguardia e il movimento studentesco: ha consentito cioè ai neoavanguardisti disimpegnati di passare disinvoltamente nelle file degli studenti, al contrario così impegnati, e ha consentito agli studenti di usufruire di argomenti già pronti contro l' "impegno" dei vecchi. Tale amalgama - del tutto assurdo - tra la neoavanguardia e il movimento studentesco è dovuto, da una parte, al cinismo dei neoavanguardisti (oppure alla loro nevrosi), e dall'altra all'ignoranza letteraria degli studenti.

Come ha reagito la sottocultura italiana a tutto questo? Ha reagito col solito conformismo e con la solita totale incapacità critica di ogni sottocultura: ha accettato cioè il ricatto dell'attualità e della moda.

Dapprima ha quindi accettato la svalutazione della cultura italiana operata in campo puramente letterario dalla neoavanguardia (giustificando tale svalutazione come un atto storico di revisione dei valori). Poi ha accettato la svalutazione della cultura italiana operata in campo ideologico e politico dal movimento studentesco (soccombendo al terrorismo dell'operazione).

Oggi, quindi, tutto si presenta come "svalutato". E' vero che le ragioni della neoavanguardia sono frattanto passate di moda, non sono più attuali; ed è altrettanto vero che sono passate di moda e non sono più attuali le ragioni del movimento studentesco. Ma la sottocultura italiana ha "cristallizzato la svalutazione", operata per ragioni così diverse dalla neoavanguardia e dal movimento studentesco: e l'ha fatto per ragioni tutte sue, che le sono storicamente pertinenti: ossia il qualunquismo. Ciò che la neoavanguardia prima e poi il movimento studentesco hanno ridotto a zero, si è fissato sullo zero nell'ambito della sottocultura piccolo-borghese italiana, felice di questo. Essa ha fatto suo il facile antitradizionalismo della neoavanguardia e, insieme, il pragmatismo e l'utilitarismo (che le sono così congeniali) del movimento studentesco.
Ogni momento culturale ha una sua idea - magari non descrivibile - dell'opera d'arte. Oggi che tutti i valori sono stati brutalmente ridotti a zero, qual è l'idea dell'opera d'arte che è nella testa e nell'escatologia critica della sottocultura italiana? Tale idea è una fusione tra l'idea della neoavanguardia (lo sperimentalismo assoluto, letterario fino all'illeggibilità e all'inservibilità) e l'idea del movimento studentesco (il più leggibile e servibile dei contenutismi); una fusione semplicemente mostruosa.
Questa mostruosità incombe in ogni momento della vita italiana di questi anni. Infatti, anche fuori dalla letteratura tale mostruosità, come fusione - attuatasi nella sottocultura storica - di due punti di vista culturali inconciliabili, si manifesta nella vita di ogni giorno. Si guardi il caso estremo dei provocatori, figura inconcepibile fino a qualche anno fa, almeno in modo così numericamente impressionante. Tale figura è resa possibile dal fatto che c'è un punto in comune tra fascista e gauchista, tra qualunquista e marxista: per cui anche fisicamente il provocatore può essere accolto e accettato ovunque, essendo prodotto di una confusione che mescola mostruosamente le posizioni più diverse. Il caso di De Dominicis è il tipico prodotto di tale confusione mostruosa: anzi può essere considerato una metafora. Egli mescola la provocazione della neoavanguardia - la "pop art" portata alle estreme conseguenze, eccetera - e la provocazione neomarxista dei gruppuscoli, la denuncia velleitaria e verbalistica portata ugualmente alle estreme conseguenze. Il ragazzo subnormale che egli ha esposto è il simbolo vivente dell'idea dell'opera d'arte che in questo momento determina i giudizi del mondo culturale (sottoculturale) italiano. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

• p. 1: *Mosaico romano da soglia con motivo apotropaico (ying-yang) dall'antica Hadrumetum*, I sec. d.C., Susa (Tunisia), Museo Nazionale • p. 3: Anonimo, *Nodo attribuito a Leonardo da Vinci*, 1495 circa, incisione, Milano, Biblioteca Ambrosiana; Artigianato siriano, *Bruciaprofumi sferico a due valve*, tardo secolo XV, Bologna, Museo Civico Medievale • p. 4: *La sedia del Petrarca*, Arquà, Casa di Francesco Petrarca • p. 6: Giovanni Battista Bertani, *Casa del Bertani, facciata*, 1554-56, Mantova. • p. 7: Pannello fotografico in esposizione permanente all'Arsenale di Venezia, riproducente l'articolo di Pier Paolo Pasolini pubblicato su "Il Tempo" del 25 giugno 1972 (foto Enrico Maria Davoli) • p. 8: *Campionario di merletti*, sec. XVII, Bologna, Museo Civico Medievale.

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • info@faredecorazione.it