

Il «principe», vero creatore dell'arte

Raffaele Giovannelli

21/05/2006

Il **«principe-committente»**, fino alla Rivoluzione Francese, era stato il centro motore dell'architettura e dell'arte. Questa funzione è ripresa sporadicamente sino alla seconda guerra mondiale.

La figura del «principe» nel passato si può identificare, oltre che in un autentico principe, in un Papa, oppure nell'abate di un grande monastero, nel priore di un potente ordine religioso, in un capitano di ventura, nel capitano di una grande industria agli inizi dell'era industriale, in un potente finanziere, in un grande medico, raramente in un politico, a causa della precarietà del suo potere.

Ruolo del «principe» nella creazione della «grande musica».

Non avremmo la grande musica sino al secolo XVIII senza i sostenitori dei compositori. Fino al Settecento, ogni musica aveva avuto una sua immediata destinazione: veniva scritta per incarico di un principe, di un nobile potente, della Chiesa o di una grande istituzione religiosa. La musica doveva intrattenere una corte, aumentare e consacrare lo splendore di una solennità pubblica, o rendere più profonda la devozione del servizio divino.

A partire dalla seconda metà del Settecento, dai primi collegia musica, ancora a carattere privato, si sviluppò l'uso di concerti pubblici, e con essi un'autonoma vita musicale della borghesia. Si creò un libero mercato anche per le produzioni musicali e la committenza del principe scomparirà. In questo campo i risultati furono molto positivi poiché la musica, diventando strumentoper disvelare quasi esclusivamente gli intimi moti dell'animo dell'artista, assume un carattere trascendente di grandissima spiritualità. La nascita di una nuova figura di artista porta anche a dissidi, causati dal conseguente soggettivismo. Un esempio celebre è la rottura fra Mozart e il suo «principe» protettore, l'arcivescovo di Salisburgo.

La svolta decisiva tra la tradizionale composizione scritta su ordinazione, e la nuova forma soggettiva, una sorta di confessione musicale, si situa fra Mozart e Beethoven, all'inizio della piena maturità di quest'ultimo: in un'epoca cioè in cui l'organizzazione dei concerti pubblici era pienamente sviluppata e la vendita delle opere (connessa con l'esigenza di ripetute esecuzioni) costituiva la principale fonte di guadagno del compositore. A differenza di altre forme d'arte, per la musica, la scomparsa del «principe», non ne decretò la crisi.

Tuttavia, come in molti casi, anche nella musica la costruzione dell'arte avvenne con il «martirio» spirituale dell'artista, posto sulla scena direttamente come creatore d'arte e insieme come oggetto dell'arte.

Il ruolo del «principe» nel campo delle arti figurative venne subito sostituito da una precisa politica del governo rivoluzionario in Francia alla fine del XVIII secolo.

Nulla ha contribuito, alla fine del 1700, a diffondere l'educazione artistica quanto la costituzione e l'organizzazione dei musei pubblici.

Tuttavia questo circolo virtuoso si è stabilito solo per un breve periodo, quando è esistita una effettiva committenza statale, pubblica, in sostituzione di quella del «principe». In questo periodo iniziale rimase stabilito ed accettato uno stile da seguire: quello neoclassico. In sostanza il potere politico si limitò a sostituirsi al ruolo svolto dal «principe». Fino alla Rivoluzione Francese, chi non poteva fare il viaggio in Italia non poteva vedere le opere dei grandi maestri e quindi non poteva completare la sua formazione artistica. In Francia le opere dei grandi maestri erano nelle gallerie del re o dei «principi», non accessibili al pubblico.

La situazione mutò quando, nel 1792, la Convenzione francese decise di creare un museo al Louvre, in modo da rendere accessibili le grandi opere.

All'Accademia era stato tolto nel 1791 il monopolio delle esposizioni; due anni più tardi la stessa Accademia sarà soppressa. Questo fu l'inizio di una radicale trasformazione del ruolo sociale della pittura in Francia e di conseguenza in Europa.

L'uccisione metaforica del «principe» è coincisa con la distruzione del suo ruolo politico. Quando oggi, narrando la storia dell'arte, per necessità storica si deve far riferimento alla presenza di un «principe», questi viene presentato di solito come un eccentrico personaggio che, per non annoiarsi troppo, amava circondarsi, bontà sua, di opere d'arte e di artisti ai quali spesso avrebbe imposto compiti gravosi con malvagia tirannide, resa possibile dal suo potere assoluto e non condizionato.

La radice dell'arte già nel secolo XIX è stata ravvisata nella formula magica: l'arte per l'arte; qualsiasi condizionamento sulla creazione artistica oggi è da ritenersi blasfemo. Si crede che la stessa pretesa di commissionare un'opera d'arte ne degraderebbe il risultato, qualsiasi esso sia, a mero manufatto, al massimo il prodotto di un buon artigiano.

Il ruolo surrettizio di committente è stato assunto dal gallerista, circondato da una corte di astuti critici, impegnati a creare un magico consenso attorno ad una definitiva ed insieme provvisoria arte moderna o arte contemporanea. Gli artisti vennero lasciati a cuocere nella loro disperazione di creatori solitari, assoluti, divinizzati ed insieme ridicolizzati dal fluire delle mode. Le contorsioni esistenziali degli artisti divennero il principale suggello del valore delle loro opere, apertamente dichiarate incomprensibili ai più.

Picasso ebbe l'intuito di ingigantire questo clima ridicolizzando il pubblico ed i critici, ricevendo in cambio gloria ed onori. Al critico piaceva apparire come un demiurgo con il potere di trasfigurare la realtà, una trasfigurazione che avrebbe dovuto cancellare ogni traccia del passato realismo. Ma poi gli stessi critici ridicolizzati venivano surrettiziamente elevati a sacerdoti di una nuova visione del mondo, per definizione proclamata vincente ed assoluta.

Ai critici, inesistenti quanto a capacità creative, Picasso assegnava il compito di essere di fatto i veri creatori nascosti di questo colossale raggiro.

Altri, come Salvatore Dalì, molto più sinceri, accolsero la sfida e la vissero sulla propria pelle. Il dramma interiore di Dalì fu la linfa vitale delle sue opere, che in certi casi più che opere d'arte sono la testimonianza visiva, ed in certi casi liberatoria, di una colossale psicosi.

Le conseguenze deleterie dell'estetica, fondata sul concetto dell'arte per l'arte, sono ben lontane dall'essere esaurite.

Nelle mani di uno stuolo di critici, i principi della nuova estetica sono la vera causa della distruzione dell'arte, come si verificò a partire dal tramonto definitivo del periodo detto della belle époque.

Il dominio dei critici diventa definitivo proprio con il tramonto della possibilità di fare un'arte riconosciuta dalla gente.

Giulio Carlo Argan nel 1983 scriveva: *«non provo alcuna vergogna a dire che a me, critico, non tanto interessava l'arte quanto la critica: le opere d'arte erano, per me, gli oggetti che meglio si prestavano a fare critica proprio perché, non essendo in sé razionali, potevano e dovevano essere razionalizzati per sussistere e valere in una cultura ch'era fondamentalmente razionale».*

Alla scomparsa definitiva del «principe», dopo la seconda guerra mondiale, sono seguiti altri attori che hanno determinato l'evoluzione dell'arte nell'ultimo mezzo secolo.

Oggi il denaro è direttamente simbolo di potere, un potere che non ha bisogno di essere rappresentato e magnificato da alcuna forma tangibile o simbolo, che rischierebbe di

offuscarne la «purezza» del valore intrinseco e assoluto.

Già nella morale protestante il possesso del denaro era la tangibile manifestazione della benevolenza divina, mentre la povertà era la prova del contrario.

Anzi spendere per un ornamento era ed è considerata una degenerazione.

Nel 1908 Adolf Loos **(1)**, nel «Decorazione e delitto», aveva affermato che l'ornato, avendo la funzione di definire gerarchie sociali precostituite, per ciò stesso costituiva un fatto criminale.

Il «principe» dei nostri giorni soffre della estrema precarietà della sua esistenza, affidata ad un mondo in perenne trasformazione competitiva, dove la vittoria del più forte è sancita unicamente dal possesso del denaro o al massimo dalla prospettiva di un rapido arricchimento.

Le stesse regole del gioco possono essere continuamente mutate da poteri spesso oscuri, per cui può improvvisamente diventare una colpa infame ciò che prima era o lecito o accettato dalla consuetudine **(2)**.

Se guardiamo Bill Gates, creatore e padrone della Microsoft, tra gli uomini più ricchi del mondo, vediamo che destina alle attività culturali somme ingenti perché in tal modo può ridurre le tasse. Non certo per godere di quelle opere o perché pensa di esercitare una guida nel gusto della gente. Per lui la gente esiste solo in quanto fruitrice pagante dei prodotti (informatici) creati dalle sue società.

I vari meccanismi di sostegno dell'arte e degli artisti da parte di organismi pubblici, sono stati concepiti meritoriamente per assicurare un supporto finanziario alla produzione artistica.

Ma si tratta di sostegni ciechi, che non possono fare altro che seguire, e quindi aggravare, errori compiuti da altri attori che agiscono nell'onnipotente mercato.

Questi attori si identificano nella persona del rapace ed incapace gallerista, e sono questi gli attori che hanno prodotto l'arte moderna, arte che, salvo qualche rara eccezione, è una congerie di opere connotate da una caratteristica in comune: quella di annoiare.

Il concetto dell'arte per l'arte, nato agli inizi dell '800, è stato sin dai primi anni del '900 il cardine e la chiave di interpretazione di tutta l'arte.

Si era creata la convinzione che la liberazione dagli infiniti vincoli, a cui ogni forma d'arte era sottoposta, avrebbe spalancato orizzonti infiniti alla creazione artistica.

Sottratta l'arte alla tutela delle accademie e delle regole, trasformata in un rilevante fatto sociale, l'arte venne sottoposta ad analisi «scientifiche», cercando di mutuare dalla scienza il sigillo della verità assoluta e della legittimità, perduta per la cancellazione delle regole.

I quadri vennero radiografati per scoprire i pentimenti ed i tormenti esistenziali dell'artista nel momento creativo.

L'artista venne sottoposto a severe indagini psicoanalitiche che permisero di estendere al passato la visione dell'arte dettata dal principio dell'arte per l'arte.

Le opere d'arte, incalzate dalle copie del tutto simili agli originali che le nuove tecniche rendevano possibili ad un costo infimo, assunsero un valore di feticcio e di status symbol del tutto lontano dal loro valore d'uso.

L'arte per l'arte è un concetto che nasce dal romanticismo, per il quale costituisce lo strumento nella lotta per la libertà da tutte le accademie e da ogni committenza.

Questo concetto è insieme la conseguenza ed il risultato necessario dell'estetica romantica.

Il Romanticismo è il movimento che, con la ribellione al razionalismo ed alla scienza, in origine si era proposto solo la negazione delle regole imposte all'arte dal classicismo (la cui nascita è un paradosso da ricollegare direttamente ai furori della rivoluzione illuminista).

Il Romanticismo si è trasformato in rivolta contro tutti i vincoli, come emancipazione da tutti i principi intellettuali e morali, che improvvisamente vengono considerati e dichiarati estranei all'arte, un'arte che assume i connotati di un'entità trascendente.

Per Gautier la libertà dell'arte significa già l'indipendenza dai criteri di valore della borghesia, l'indifferenza ai suoi fini utilitari ed il rifiuto di contribuire ad attuarli.

L'arte per l'arte diventa la torre d'avorio in cui i romantici si ritirano dalla vita reale.

L'accordo con l'ordine costituito è il prezzo ch'essi pagano per questa loro quiete e per la superiorità del loro atteggiamento puramente contemplativo.

Fino al 1830 la borghesia si era ripromessa dall'arte un appoggio ai propri fini, e per questo aveva acconsentito a svolgere una propaganda «politica» attraverso l'arte.

Ma dopo il 1830 la borghesia comincia a diffidare dell'arte ed all'alleanza preferisce la neutralità e quindi fa proprio il principio dell'arte per l'arte, esaltando la posizione dell'artista al di sopra dei partiti politici e dei principi etici e morali.

Inoltre l'arte per l'arte corrisponde alla tendenza verso la specializzazione, che esplose con l'avvento della società capitalistica ed industriale.

A questo punto l'arte per l'arte diventa un principio universale, che attraversa i movimenti e le mode per diventare apparentemente un caposaldo dell'estetica per tutti gli anni futuri.

Ci sono eccezioni a questa tendenza, come ad esempio la splendida e breve fioritura dello stile e dell'opera di Christopher Dresser (1834 - 1904), che riuscì nel progetto di creare, nell'Inghilterra del periodo post-napoleonico, un particolare nuovo stile degli arredi, in contrapposizione alla nascente produzione industriale meccanizzata.

Dresser conferì dignità d'arte agli oggetti quotidiani.

La figura del «principe-mecenate» è quasi completamente dimenticata dall'attuale critica e dalle teorie estetiche.

Il «principe illuminato», che cerca e raccoglie con sapienza e con gusto innovatore opere d'arte e ne commissiona di nuove, è stato relegato negli aneddoti che circondano la storia dell'arte.

L'assenza, o peggio la negazione di questa figura, porta alle attuali condizioni in cui la gioia dell'arte viene mortificata dal rullo compressore dell'anonimato delle strutture sociali, dai misteriosi Assessorati alla Cultura.

Professor Raffaele Giovannelli

Note

1) Adolf Loss (1870 Bruna, 1933 Vienna) scrisse: *«Io ho scoperto la nozione che segue e l'ho regalata al mondo: evoluzione della cultura è lo stesso che dire eliminazione della decorazione dall'oggetto d'uso corrente. Credevo con ciò di portare nuova gioia nel mondo, ma esso non mi ha ringraziato. C'era tristezza e avvilitamento. Ciò che più pesava era la consapevolezza di non poter creare nessun ornamento. Perché soltanto noi, gli uomini del XIX secolo, avremmo dovuto essere incapaci di fare ciò che ogni negro riesce a fare, ciò che tutti i popoli di tutte le epoche prima di noi erano riusciti a fare? Ciò che l'umanità nei millenni passati aveva fatto senza ornamenti era stato sbadatamente rifiutato e lasciato in preda alla distruzione. Non possediamo nessun banco da falegname dell'epoca carolingia, ma ogni boiata che presentasse anche solo la più piccola decorazione fu raccolta, ripulita, e furono costruiti palazzi lussuosi per ospitarla. Le persone si aggiravano tristi tra le bacheche e si vergognavano della loro impotenza. Ogni epoca ha il suo stile e soltanto alla nostra epoca dovrebbe essere negato uno stile? Dicendo stile si intendeva decorazione.*

Perciò dissi: non piangete! Vedete, ciò che fa la grandezza della nostra epoca è che essa è incapace di creare un nuovo ornamento. Noi abbiamo superato l'ornamento,

siamo arrivati all'assenza di ornamenti. Vedete, il momento è vicino, ci aspetta il compimento. Presto le strade delle città splenderanno come pareti bianche. Come Sion, la città santa, la capitale del cielo.

Ecco, è il compimento».

Ciò che spiega i furori di Loss è invece l'aspirazione al potere assoluto e demoniaco che caratterizza la nostra epoca. Abbiamo costruito centrali che strappano energia e potenza al fuoco, all'acqua delle montagne, alle viscere della Terra, poi all'atomo. Oggi abbiamo la potenza creativa e più ancora la potenza distruttiva totale di tutto il pianeta. Quanta parte della nostra umanità abbiamo dovuto sacrificare per arrivare a queste mete? Questi risultati sono costati sangue agli operai, ai tecnici, agli ingegneri e gli economisti oggi, diventati i veri decisori dell'industria catalogano, valutano, chiudono con supremo disprezzo degli uomini. L'uomo della tecnica, che prima aveva sacrificato la natura, oggi a sua volta viene sacrificato dalla mistica dell'economia. Quindi l'uomo delle emozioni, delle fantasie è bandito per lasciare il posto all'uomo che crea potenza e che non si gingilla con i sentimenti e con i moti dell'animo. La negazione dell'ornato è in realtà la negazione dei sentimenti, del diritto ad esistere come uomini.

«Ma c'erano tonache nere che non volevano ammettere. L'umanità doveva continuare ad ansimare nella schiavitù dell'ornamento... un ornamento è forza lavoro sprecata».

«Io vado dal calzolaio e gli dico: 'lei per un paio di scarpe chiede trenta corone. Io gliene darò quaranta'. Ho così sollevato quest'uomo al culmine della felicità... A questo punto io dico: 'Una condizione però la metto. Le scarpe devono essere completamente lisce'. Ecco che dal culmine della felicità l'ho precipitato nell'abisso. Ha meno lavoro da fare, ma gli ho tolto ogni gioia. ... Noi, dopo le fatiche e le molestie giornaliere, ci chiudiamo in Beethoven o nel Tristano. Ma il mio calzolaio non può fare questo. Non posso togliergli la sua gioia, perché non ho nulla da dargli in cambio. Chi però si abbandona alla nona sinfonia e poi si mette a sedere per progettare un disegno per carta da parati è un filibustiere o un degenerato. L'eliminazione dell'ornamento ha portato le altre arti ad altezze impensate. Le sinfonie di Beethoven non avrebbero mai potuto essere scritte da un uomo che andasse vestito di seta, di velluto e di merletti. ... La mancanza di ornamento è indice di vigore spirituale. L'uomo moderno usa gli ornamenti delle culture passate e straniere come più gli piace. La sua capacità inventiva la concentra su altre cose».

2) Hans Poelzig operò a Berlino dove morì nel 1936. Nel 1906 in occasione della Terza Esposizione dell'artigianato tedesco a Dresda, Poelzig contribuì a stabilire le linee guida dell'architettura del secolo XX. *«I compiti principali dell'architettura d'oggi non sono nel campo religioso, e neppure la costruzione di monumenti rappresentativi a carattere profano ha un peso determinante. Nella vita dell'epoca attuale dominano i problemi economici ...»* Che cosa sia l'assillo dei problemi economici, al di là delle mistificazioni basate su una deleteria mistica della ricchezza per tutti (o almeno per molti), cominciamo a capirlo nella sua interezza da quando anche l'Europa sembra essersi arresa alla logica del liberalismo senza regole. In sostanza significa conferire un valore unico ed assoluto ai beni materiali, cioè ai beni apparentemente dotati solo di valore d'uso. Il valore di simbolo viene riservato al denaro in ispecie se destinato con successo (cioè con la produzione di altro denaro) ad attività meramente speculative. Qualunque forma o simbolo destinato a rivestire un ruolo emotivo o rievocativo viene respinto e condannato come male in sé e come origine del male.