

L'ARCHITETTURA ATTUALE MITIGATA CON INSE- RIMENTO DELL'ANTICO

L'architettura "moderna" nasce agli inizi del '900 con lo scopo dichiarato di abbandonare qualsiasi ornamento in nome di una rigida funzionalità e razionalità degli edifici. Le motivazioni potrebbero apparire come derivate dall'Illuminismo se non fosse che sono trascorsi più di 100 anni dalla sua scomparsa.

In questo lungo lasso di tempo si erano succeduti molti stili a partire dal neoclassico seguito da un ritorno prepotente alla fantasia con il Romanticismo. A seguire erano nati stili più o meno eclettici come il floreale e come infine lo stile fantasioso, ricchissimo e medioevoleggiante di Gaudì (1852 – 1928), visto impropriamente come impressionista, pur di inserirlo nel modernismo.

L'Architettura moderna è tutta nei "famosi" architetti, personaggi di norma con scarsa cultura, con misere risorse di fantasia creativa, ma dotati di grandissime capacità istrioniche. L'Architettura moderna non esiste come uno stile codificato e codificabile. Da un secolo l'Architettura si identifica esclusivamente nella fama dei "grandi" architetti. L'edificio firmato dal grande architetto diventa importante non per il giudizio della gente, che è sempre considerata impreparata e inadeguata a giudicare, ma per la fama che circonda l'architetto che ha firmato, che ha messo il suo suggello.

Oggi il grande architetto raggiunge la fama essendo un grande affabulatore (volendo usare una definizione benevola), un abile stratega del consenso da salotto buono, un corteggiatore del potere politico con fiuto per rivolgersi alle correnti vincenti. Essi hanno corteggiato indifferentemente le dittature e le democrazie. Le Corbusier, che non conseguì mai una laurea, è stato un campione di questa genia che ha infestato la cultura Occidentale e che tuttora tiene saldamente il plauso della pubblica opinione.

L'architettura "moderna" venne favorita dalla comparsa di nuovi materiali nell'edilizia e soprattutto dalla necessità di costruire rapidamente quartieri per nuovi insediamenti ur-

bani legati allo sviluppo dell'industria. La rapida industrializzazione richiedeva il trasferimento di gran parte della popolazione rurale dalle campagne alle nuove zone industriali, mentre l'inizio della meccanizzazione in agricoltura rendeva superflua parte della manodopera che era invece necessaria con le vecchie tecniche agricole. In realtà i nuovi quartieri per i lavoratori dell'industria avevano anche lo scopo di cancellare le tradizioni delle campagne da cui provenivano i nuovi operai. Troviamo così una sostanziale eguaglianza tra le abitazioni per i lavoratori dell'industria nei diversi paesi pur nella diversità dei sistemi politici. In Italia la grande industria si sviluppò con la prima Guerra mondiale con un certo ritardo rispetto alle altre nazioni industriali e quindi, grazie anche ad una antica tradizione, si evitarono le mostruosità urbanistiche ed architettoniche che si ebbero in Inghilterra, Francia, Germania, Russia e Stati Uniti.

Con le tecniche agricole ereditate dai tempi del medioevo il 70% della popolazione doveva essere impiegato in agricoltura per nutrire se stessa ed il restante 30%. Con la meccanizzazione oggi si arriva al solo 6% impiegato in agricoltura.

Quando, dopo la metà del 1700, esplose il pensiero illuminista, questo provocò uno sconvolgimento politico, economico e militare, ma non si tradusse in corrispondenti movimenti artistici. Nella pittura i fasti di Napoleone, erede diretto del pensiero illuminista (come Alessandro Magno era stato erede del pensiero di Aristotele e della sua scuola), vennero celebrati da David con uno stile pittorico nel solco della tradizione, anzi si potrebbe dire un po' retrò, che venne chiamato neoclassico.

Molto più fecondi furono i movimenti che invece si ispirarono alla rivolta contro l'Illuminismo, primo fra tutti il romanticismo, con tutte le sue propaggini rivolte al recupero di un medioevo idealizzato (Viollet le Duc). Vi fu nell'800 una lunga serie di rivisitazioni, che nella pittura si sfiorò il medioevo e ci si fermò al Rinascimento (i prerafaeliti). In architettura le cose si svolsero in modo non dissimile, ma ci si spinse sino all'alto medioevo nel tentativo di trovare "nuove" forme simboliche.

Tutto questo gioco di alternanze di stili poté proseguire sino alla prima guerra mondiale, la guerra, che sconvolse le basi della civiltà europea e rappresentò l'inizio della fine del predominio dell'Europa nel mondo. Le conseguenze apparvero chiare nell'arte già nel primo dopoguerra con la comparsa di manifestazioni di nichilismo.

I paesi europei, soprattutto Inghilterra, Germania e Francia, pensavano che la Guerra mondiale (la prima), quanto a conseguenze sociali e politiche, sarebbe stata più o meno una ripetizione delle guerre napoleoniche. Agli inizi dell'800 l'Inghilterra si era alleata alla Germania (Prussia), all'Austria e alla Russia per fermare i francesi. L'unica differenza stava nella potenza emergente: la Germania. Questa volta l'Inghilterra si alleava alla Francia ed alla Russia (oltre che l'Italia) per fermare i tedeschi. Ma la differenza enorme era nella tecnica applicata alle nuove armi. Le guerre napoleoniche erano state combattute all'incirca con le armi del '600. Nel '900 le nuove tecnologie e le nuove armi, rese possibili dalla tecnica nata grazie all'Illuminismo, rendevano la guerra un fatto devastante, tale da distruggere le stesse basi della società europea.

Il nuovo corso della storia nasceva così dalle rovine dell'Europa, della sua cultura e della sua arte. Dopo la seconda guerra mondiale il centro del potere emigrava oltre Atlantico. Gli Stati Uniti avrebbero deciso che cosa era bello e che cosa non lo era!. Anche per la Scienza si venne creando un monopolio degli USA. L'americano medio non aveva alcun interesse nei simboli e nei cosiddetti valori trascendenti dell'arte e nella sua catarsi. Durante la crisi tra le due guerre mondiali ai pittori venne concesso un sussidio per la sopravvivenza in modo che non venissero troppo coinvolti negli estremismi politici (1).

Dopo la seconda guerra mondiale gli USA hanno saputo creare un impero mondiale senza l'occupazione militare territoriale, utilizzando l'assoluto, ed oggi incontrastato, dominio dei mari e dei cieli, insieme alla superiorità nella tecnica per la produzione industriale. Questo il quadro politico, le premesse, su cui è nata l'arte moderna, che molti

europei, come Picasso, contribuirono a far crescere come un tumore maligno, ignorando di adoperarsi per la distruzione della civiltà europea.

Rottura del legame tra arti visive ed architettura.

Gillo Dorfles (2) dice: “...*la frattura tra l’architettura del passato e quella del presente è molto più profonda di quanto non lo sia per la musica, la pittura, la poesia. I rapporti tra le arti visive: architettura, pittura, scultura, ..., furono sempre intimi, addirittura fraterni, per il passato, ... fu quasi impossibile distinguere dove principiasse una e finisse l’altra.*”

La frattura non avvenne dall’oggi al domani. Per tutto il XIX secolo si continuò a credere che l’architettura seguisse un’evoluzione senza traumi. Il pensiero dominante concedeva spazio al nuovo ma il nuovo non era per i più oggetto di un culto fanatico. Il primo monumento nel quale i nuovi materiali ebbero un ruolo preponderante fu il famoso palazzo di cristallo, una gigantesca serra costruita nei pressi di Londra per ospitare piante rare ed esotiche. La serra era costruita utilizzando grandi lastre di vetro ed una struttura in acciaio e ghisa. Il monumento non segnò l’inizio di un nuovo stile. Al contrario esso era architettonicamente quanto di più tradizionale si potesse concepire, con ornamenti sobri di ispirazione medioevale e rinascimentale, con un impianto goticeggiante. La serra andò distrutta a causa di un incendio e non venne ricostruita sia perché l’interesse per le piante esotiche nel frattempo era scemato, sia perché la potenza inglese era in declino e certe grandiosità non erano più consentite.

La vera rivoluzione venne con il Bauhaus, un movimento nato in Germania a Weimar dopo la prima guerra mondiale, prima dell’avvento del nazismo al potere. Il movimento spostò poi la sede nel 1926 a Dessau. Gli architetti del gruppo concepirono un modo di costruire assolutamente privo di simboli e di ornamenti, secondo regole ferree di “funzionalità”, un concetto che subirà poi deformazioni tali da stravolgerne il corretto significato iniziale, sino a trasformarlo paradossalmente in uno stile, lo stile funzionale, rigido ed intollerante, appena scalfito oggi da quello che viene definito post-moderno.

Essendo lo stile nato in regioni nordiche, una delle regole fu quella di dare agli edifici vaste vetrate in modo da consentire la massima luminosità e la rottura del confine tra interno ed esterno. Poiché l'altra regola sarà quella di costruire ignorando le condizioni ambientali, le tradizioni e gli usi locali, avremo un'orgia di vetrate anche in zone caldissime e dannatamente assolate. La scuola venne chiusa dal nazismo nel 1928. Docenti ed allievi si trapiantarono negli USA dove il successo fu immediato. Le vetrate vennero realizzate sempre più grandi sino a comprendere tutte le pareti e costituire quindi immensi specchi. Le proporzioni di questi specchi, per i guru dell'Architettura moderna, avrebbero significati magici di infinita ed incompresa bellezza. Il risultato è un problema: quello di difendersi dal sole negli interni, dove poi si preferisce utilizzare luce ed atmosfera artificiale (luce al neon ed aria condizionata). La concezione salvifica e sanitaria della luce solare e dell'aria libera oggi urta contro un sole troppo caldo ed un'aria esterna troppo inquinata. Ma i canoni dell'architettura moderna sono indistruttibili ed immutabili. Questi vengono estesi ed imposti anche alle regioni del sud come simboli di progresso, contribuendo così al deficit energetico globale.

Oggi, per porre rimedio a tanta "funzionalità", sono necessari infatti grandi impianti per il condizionamento dell'aria in modo da garantire una costosa protezione artificiale da un eccesso di luce e calore del sole. Si è creata l'accademia del moderno con pochissime regole in realtà ben più rigide di quelle che furono create da precedenti accademie, ma con maggior disprezzo verso una reale e ragionevole funzionalità, intesa come adesione a tutte le necessità della vita.

L'architettura Moderna è la morte dell'architettura ?

Come si è detto i trionfi dell'illuminismo erano trascorsi da ben più di un secolo quando dalla scuola del Bauhaus venne fondata una forma di Architettura che dichiarava di avere le radici nella ragione e nella funzionalità. Alla fine del XVIII secolo, durante gli anni del trionfo della dea Ragione, gli architetti neppure si sognarono di tradurre in concreto i dettami del nuovo credo totalizzante e si limitarono molto prudentemente e bor-

ghesemente a riscoprire l'età classica, con una tardiva ribellione contro le forme che erano da oltre un millennio ispirate al Cristianesimo in vario modo. Tutta la rivoluzione illuminista in Architettura si esaurì nelle forme fredde e prive di fantasia del neoclassico. Fu una stagione povera di innovazioni e con scarso consenso attorno agli edifici pubblici, che vennero costruiti in gran numero, spesso scempiando le città e le loro tradizioni. La scuola del Bauhaus partorì idee ben più radicali e distruttive verso le forme precedenti. Richiamandosi alla necessità astratta di rendere le forme architettoniche funzionali e razionali, essa ha creato forme e stili che dichiaratamente sono solo uno stile moderno, che di funzionale e di razionale oggi ha ben poco.

L'arte "visiva" prima dell'avvento dell'arte moderna.

Come si è detto si verificò nella seconda metà del 1800 un nostalgico ritorno all'atmosfera del Rinascimento e del Medioevo. Questo ritorno era frutto dell'ostilità verso gli esiti dell'Illuminismo e del positivismo razionalista, allora imperante. Non si trattava quindi solo di una moda dettata dal ghiribizzo di qualche personaggio eccentrico pieno di denaro, ma di un movimento che era iniziato già con il Romanticismo. Si dimentica quanto errato fu il credito che la Chiesa dette alla speranza di un ritorno al misticismo medioevale, ma le chiese che in base a quell'orientamento vennero costruite (o restaurate) oggi appaiono molto adatte alle esigenze del culto e persino belle dal confronto con le chiese attuali, costruite secondo l'international style.

Se guardiamo il tema dei "ritorni", oggi così aborrito, si deve riconoscere che tutto il Rinascimento si fondò sulla riscoperta dell'arte classica, e la riscoperta fu vitalizzante e feconda per la creazione di un'arte nuova, mentre lo stesso non si può dire per il nostalgico ritorno al Medioevo del XIX secolo.

Ma la rivoluzione dell'Architettura e della Pittura moderne è stata possibile anche grazie alla meticolosa cancellazione della figura del "Principe". Il "Principe-committente" era stato il centro motore dell'Architettura e dell'Arte. Questa figura si può riconoscere in un Papa, oppure nell'Abate di un grande monastero, nel priore di un potente Ordine Reli-

gioso, in un Capitano di ventura, nel fondatore 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. Il "Principe" è il vero artefice dell'arte. Un esempio recente lo troviamo nella figura del conte Güell, che incoraggiò e protesse il giovane Gaudi.

Con il trasferimento del centro del potere dall'Europa agli Stati Uniti, la figura del Principe non viene conservata. Nella società americana solo il denaro e la tecnica sono i pilastri del potere, tutto il resto: arte, fede religiosa, ideologie politiche sono privi di regole, di canoni, sono categorie che rimangono confinate nella sfera privata, del singolo ed anzi le correnti di pensiero sono viste con sospetto. Paul Getty ha costruito un museo e lo ha riempito di opere d'arte, ma non si è potuto permettere di ordinare quadri ad artisti secondo una tendenza da lui appoggiata, non è diventato un committente. Peggy Guggenheim lanciò Pollock ma non seppe e non volle mai preconstituire un criterio estetico. Si attenne sempre al principio che l'arte scaturisce spontaneamente dall'anima dell'artista che è ispirato da un demone misterioso.

Ruolo del Principe nelle arti figurative.

Nel campo delle arti figurative l'Illuminismo esercitò un'influenza indiretta ed a lungo termine sostituendo la figura del "Principe" con una precisa politica del governo rivoluzionario in Francia alla fine del XVIII secolo. Nulla ha contribuito a diffondere l'educazione artistica quanto la costituzione e l'organizzazione dei musei pubblici. Intanto l'Architettura si gingillava in una stanca ripetizione di modelli classici che venivano riscoperti in funzione anticristiana. Quando poi, dalla metà del XIX, secolo si passerà ad imitare il medioevo, si sarà verificato invece un riavvicinamento alle radici cristiane.

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 da alcuna forma o altro simbolo, che rischierebbe di offuscarne la "purezza" as-

soluta. 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 è considerato oggi una degenerazione. Nel 1908 Adolf Loos (3), in "**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 lecito o accettato dalla consuetudine ed anche fonte di prestigio. Se guardiamo Bill Gates, creatore e padrone della Microsoft, oggi 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. La gente esiste solo in quanto fruitrice pagante dei prodotti informatici creati dalle sue società.

Gli organismi pubblici sono stati dotati di vari meccanismi destinati al sostegno dell'arte e degli artisti. Questi meccanismi, concepiti meritoriamente per assicurare un supporto finanziario alla *produzione artistica*, affiancati dal mercato, nella persona del rapace ed incapace gallerista, purtroppo hanno sostenuto quella parte di arte moderna definita astratta, che, salvo qualche rara eccezione, si concretizza in una congerie di schifezze, tutte connotate da una caratteristica in comune: quella di annoiare.

L'arte per l'arte, ovvero come vengono recisi i legami tra l'arte e la vita.

Il corollario di questo riesame storico è il rigetto del concetto di **arte per l'arte**. Questo concetto, nato agli inizi del '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 dell'arte, che intanto veniva sottoposta ad analisi "*scientifiche*", cercando di mutuare dalla Scienza il sigillo della verità assoluta. I quadri vennero radiografati per scoprire i pentimenti ed i tormenti esistenziali dell'artista che, nel momento creativo, veniva sottoposto a severe indagini psicoanalitiche. Nel campo delle arti visive 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 valore d'uso.

L'arte per l'arte è un concetto che nasce dal tardo 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 infatti 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 da ricollegare direttamente ai furori della rivoluzione illuminista). Il Romanticismo si è trasformato in rivolta contro ogni vincolo, un'emancipazione da tutti i valori intellettuali e morali, che improvvisamente vengono considerati e dichiarati estranei all'arte, un'arte che assume i connotati di un'entità trascendente. La libertà dell'arte significa già l'indipendenza dai criteri di valore della borghesia (4), 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 pratica. 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 e, per isolarlo, esalta la posizione dell'artista al di sopra dei partiti politici. Inoltre l'arte per l'arte corrisponde alla tendenza verso la specializzazione, che esplode 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 furono 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 della fine del XIX secolo, un particolare nuovo stile degli arredi, in contrapposizione alla nascente produzione industriale meccanizzata.

La radice dell'arte, posta nella formula magica: l'arte per l'arte, ha come conseguenza che qualsiasi condizionamento esterno deve essere ritenuto blasfemo. La stessa pretesa di commissionare un'opera d'arte ne degrada il risultato, qualsiasi esso sia, a mero manufatto, al massimo diventa il prodotto di un buon artigianato. Così assunse un ruolo surretto di committente il gallerista, circondato da una corte di astuti critici impegnati a creare un magico consenso attorno ad una definitiva ed insieme provvisoria arte moderna, sinonimo di arte contemporanea, con ciò propagando all'infinito nel tempo la definizione di modernità. Questo fatto avrà influenza negli attuali meccanismi di formazione del consenso attorno ai "grandi" architetti. Gli artisti vennero lasciati a cuocere nella loro disperazione di creatori solitari, assoluti e divinizzati ed insieme ridicolizzati dal fluttuare delle mode. Le contorsioni esistenziali degli artisti divennero il principale suggello del valore delle loro opere, apertamente dichiarate incomprensibili ai più.

L'Utopia del passato e quella del futuro

In Architettura, durante il Rinascimento, si cercava di realizzare opere rivaleggiando con quelle dell'età classica. Le opere antiche venivano riscoperte, copiate e recuperate dalle distruzioni del medioevo, quando erano diventate simbolo del peccato.. Michelangelo da giovane creò un falso, una scultura che rappresentava un cupido addormentato che doveva apparire come una statua di epoca romana, grazie ad un invecchiamento artificiale. La scultura pare sia stata venduta per duecento ducati a Roma al cardinale San Giorgio (così racconta il Vasari). Scoperto l'inganno il cardinale si adombrò ma poi ospitò Michelangelo nel suo palazzo a Roma.

L'ideale da perseguire era collocato nel passato, in una mitica età dell'oro. Al contrario oggi l'ideale è proiettato nel futuro, anzi tutto ciò che è passato non ha più alcun valore. Si salva l'antico (purché sia irraggiungibile, intoccabile e non ripetibile), mentre il vecchio raccoglie il disprezzo e merita di essere cancellato senza ripensamenti. Quindi oggi un giovane scultore che confezionasse un falso come quello del giovane Michelangelo, oggi sarebbe perseguito per legge. La sua bravura non lo salverebbe come non salvò Han Van Meegeren (5) il più grande falsario di quadri mai esistito, che dipingeva bellissimi dipinti originali nello stile di Jan Vermeer.

Quando si verificò questa mutazione radicale e perché? Non si trattò di un parto dei tempi dell'Illuminismo, ma la mutazione ebbe inizio da allora. La fiducia nelle sorti future e progressive è il risultato a lungo termine più importante dell'Illuminismo. Il futuro è creato dalla ragione e quindi dalla Scienza. La rottura si ebbe con il conflitto aperto con le basi stesse del Cristianesimo, o meglio con l'interpretazione allora fornita dalla Chiesa. Furono quasi due secoli di lotte accanite e sanguinose. Si pensi alla strage della Vandea, ai 200.000 mila morti in Italia per le insorgenze contro i francesi, portatori della "libertà" insieme all'ateismo, la lunga guerra in Spagna, che dissanguò francesi e spagnoli, che non sono mai stati privi di orgoglio e di coraggio.

Alla fine la fede nel futuro sembra aver vinto sulla fede nel passato. Ma questo scontro ha interessato solo i popoli cristiani. Per l'Asia il risultato è dubbio, potrebbe trattarsi di un successo temporaneo dovuto all'ingresso dei popoli asiatici nella sfida della trasformazione industriale e tecnologica. Per i popoli musulmani la battaglia fortunatamente è perduta. La stupidità degli americani è gigantesca a questo riguardo. Invece di convincere i musulmani essi rischiano di far crollare tutto il castello delle convinzioni occidentali. Infatti in Occidente il futuro è già arrivato, portandosi al seguito morte, distruzione e disperazione, a cominciare dagli esiti della Rivoluzione Francese (che sarebbe stata il modello di tutte le rivoluzioni avvenute poi nei paesi nei quali arrivava la trasformazione industriale). La filosofia della vita degli americani è quella più

legata al mito della modernità, essendo la civiltà degli Stati Uniti derivata direttamente dall'aver congelato il pensiero illuminista all'origine, al punto in cui era pervenuto negli anni che seguirono la guerra d'indipendenza dal dominio inglese^a.

Conseguenza diretta dell'aspettativa radicata nel futuro è la condanna di qualsiasi ritorno e di qualsiasi nostalgia per il passato. In Italia Marinetti è stato l'artista che meglio ha incarnato la fede nelle sorti radiose e progressive che il futuro ci avrebbe garantito. Anche i movimenti politici in Europa hanno sposato la fede nel futuro, come il socialismo, che ha preso per simbolo il sole dell'avvenire. La fede nei doni che ci porterà il futuro ha necessariamente una diretta influenza anche sull'arte, condannata dalla nuova fede ad essere perennemente nuova, diventata vuota per la banalità delle invenzioni alle quali deve continuamente sottoporsi. Qualche artista si è ribellato a tanta stupidità e conformismo. C'è chi ha messo in vendita, come opera d'arte la "merda d'artista" opportunamente contenuta in barattoli sigillati. La fede esclusiva nel futuro taglia alle radici quell'arte che vuole recuperare il passato, anche se nella gente aumenta il desiderio di rivivere certi aspetti dimenticati della vita di pochi anni addietro. Tuttavia, mentre le disillusioni della storia recente hanno fatto tramontare molte attese che avevano i popoli della vecchia Europa, la sua arte si trascina ostinatamente ancora entro gli schemi ed i canoni nati dalla fede assoluta nella "modernità". Oggi l'unica possibilità di rifugiarsi nel passato è confinata nella ricerca di oggetti antichi e vecchi, originali ed autentici, sottoposti a restauri dichiarati "scientifici", spesso distruttivi nei risultati. L'antiquariato, ed il più recente modernariato, sono diventati il rifugio del desiderio di rivivere il passato, un desiderio incalzato, osteggiato e banalizzato dai detentori del potere di critica e del potere di assegnare un certificato d'esistenza per qualsivoglia fatto artistico.

^a) I padri fondatori più che l'Illuminismo assorbito le utopie naturaliste, senza dimenticare una robusta fede in Dio, mettendo da parte i dogmi ma ispirandosi ad una religione senza intermediari. Il loro pensiero venne travasato nella *Costituzione degli Stati Uniti*, che divenne un modello ammirato poi da tutti i partiti progressisti europei. Tra gli ispiratori della Costituzione americana ci sono Locke, Rousseau e de Mably. Sarà poi la guerra di secessione a imporre a tutti gli stati dell'Unione il pensiero unico di un paese fondato sulla tecnica, sullo sviluppo industriale e sulla Bibbia, come tenacemente e crudelmente vollero uomini come Abramo Lincoln.

Arturo Carlo Quintavalle, narrando di una celebre ricostruzione: il restauro integrale della Dresda barocca, dice: *Dresda poteva essere rifatta tutta secondo gli schemi delle moderne città*. Ma le città moderne non hanno monumenti simili a quelli che si costruivano prima dell'avvento dell'architettura moderna. Un giovane architetto di Dresda così spiega le ragioni della ricostruzione dei monumenti in un contesto moderno: *“Abbiamo cercato ogni testimonianza, abbiamo ricavato dalle fotografie e dai documenti le curve degli archi e le forme delle cornici, quelle dei capitelli e degli ornati di ogni edificio, chiese e palazzi sono stati ricostruiti filologicamente, dentro e fuori, e i pezzi ritrovati sono stati reintegrati.”* Come sarebbe stata ricostruita Dresda secondo gli schemi di una moderna città? Lo stesso Quintavalle, parlando della Dresda moderna, dice che sarebbe stato costruito un *sistema urbano in stile condominiale, cemento e vetro*. E' chiaro che i tedeschi volevano invece recuperare il ricordo della città antica attraverso i monumenti interamente ricostruiti. Oggi i ricordi si materializzano in *isole di pietra in un mare di parallelepipedi di metallo e vetro*. I tedeschi hanno voluto ricostruire e simboli ed i sogni dell'antica Dresda, ed hanno compiuto un imperdonabile affronto all'architettura imperante nel nostro tempo. Il vetro ed il metallo di quei parallelepipedi non hanno anima, non possono e non debbono averla. L'anima è stata bandita nell'architettura moderna. L'alternativa alla ricostruzione integrale sarebbe stato il nulla dell'architettura moderna. Ma è proprio il confronto tra l'antico ed il nuovo che si vuole evitare per impedire che la gente dica: perché non tornare a fare architettura?

Qualche forma di ribellione a tanta opprimente noia della modernità sembra nascere proprio dalle forme spontanee dell'arte, forme che non possono essere facilmente represses proprio per essere stato introdotto nell'arte, tra i principi della modernità, quello della libertà anarchica del singolo contro tutti gli altri, visti come insieme di singoli, mai come comunità.

E' bello ciò che piace è un principio accettato per fare esplodere i consumi, ma è un principio che corrode tutti i canoni, compresi quelli dell'arte moderna. Il “è bello ciò che

piace” azzerare l’estetica e ne dichiara l’impossibilità d’esistere, costituisce il passo successivo al principio dell’arte per l’arte. Le forme spontanee d’arte si sviluppano in gruppi sociali resi omogenei dall’emarginazione, che di fatto colpisce alcune categorie “temporanee” della società, come soprattutto i giovani. Questi trovano in certe forme, come i graffiti, un mezzo per esprimere trasgressione e ribellione, ma anche per costruirsi uno strumento di riconoscimento e di identificazione. Esiste poi un’arte spontanea basata su temi sacri: quella dei “madonnari”. Con grande umiltà costoro dipingono, sul selciato di piazze e strade, effimere immagini sacre, simili a quelle che, più antiche e create da maestri famosi, campeggiano dentro le chiese, sugli altari, insidiate da musei e collezionisti privati.

Necessità di “falsificare” l’antico ed inserirlo negli edifici “moderni”.

Igor Mitoraj da anni fa sculture che si richiamano alla scultura classica greco-romana. Egli vede l’antico ricoperto dalla patina e spesso dalle ingiurie del tempo, compresa la dimenticanza imposta dal moderno. Egli evita l’accusa di non essere moderno con mutilazioni assurde, provocatorie inferte alle sue statue. Ma intanto ottiene il risultato di richiamare l’antico nel presente in forme non vacue, riportando una sorta di utopia del passato, fatto quanto mai scandaloso per un tempo, come il nostro, in cui è fatto obbligo vivere nell’utopia del futuro.

Su Panorama del 12/8/2004 è apparso l’articolo di Duccio Trombadori :”*Finto antico tra le rovine*”. Il titolo è di per se denigratorio, ma ci sono le immagini che parlano. Si tratta in realtà di un recupero del mondo greco-romano attraverso una visione che parte dal momento presente. Oggi torme di turisti pagano per visitare le nostre così dette città d’arte, ma poi è severamente proibito tradurre nelle edificazioni pubbliche o private alcunché di ciò che hanno ammirato (a caro prezzo).

A parte gli americani, che sono felicemente dotati della forza di non capir niente perché vivono confinati nel presente rifiutando la storia a cominciare dalla propria, per il resto domina sovrano il terrorismo culturale della critica ufficiale, una specie di consorteria

internazionale che lega presunti critici, galleristi, comitati “scientifici” di enti dedicati alla promozione dell’arte, società di restauro e Professori universitari di “chiara fama” .. Bisogna dar merito a **Eugenio La Rocca**, sovrintendente alle Antichità di Roma, di aver osato esporsi al sarcasmo dei critici per aver accolto le opere di Mitoraj come un autentico ritorno allo spirito dell’arte classica greco-romana ed aver trascurato la presunta *modernità* di tale opere. *Modernità* che è stata inoculata a forza dovendosi esprimere, al solito, un totale superamento e smascheramento dell’antico, magari anche solo attraverso screpolature, graffi ed improbabili mutilazioni. La Rocca dice *“E’ come se i Mercati (di Traiano) fossero riempiti da quell’arte che sembrava ancora mancare, un’arte andata perduta nel tempo”*.

La vera destinazione di queste opere non è solo l’inserimento in un contesto di antiche rovine, coeve con l’età classica a cui queste si ispirano, ma la collocazione negli atri, nei giardini, nelle corti di palazzi moderni, ai quali così verrebbe tolta l’arida modernità che ci opprime tutti.



Sculture di Igor Mitoraj suscettibili di essere inserite nell’architettura dei prossimi anni.

L’Architettura “antica” scompare, sommersa dalle nuove costruzioni, che rispecchiano esclusivamente il loro principio ispiratore: l’utile economico. Nelle nuove costruzioni tutto è finalizzato a fornire agli abitanti le condizioni di vita oggi ritenute essenziali. Sono scomparsi i simboli tradizionali e la funzionalità dovrebbe costituire l’unico sim-

bolo e l'unico significato. L'abitazione è diventata una superficie, dove si costruisce una nuova gerarchia di valori e di interessi immediati, una gerarchia priva di simboli, di storia e di ricordi, banditi come oscenità. La "modernità" è del tutto atemporale. L'eliminazione dell'ornato è conseguenza della cancellazione dei simboli di casta e di appartenenza ad un gruppo (2). Le caste sono state cancellate dalla società industriale, insieme ai simboli che le rappresentavano, ma i simboli erano l'essenza dell'arte veramente fruibile. Oggi il prezzo di un quadro antico è il corrispettivo per possedere un antico simbolo, che non può e non deve appartenerci; è il prezzo di un trofeo conquistato con il potere del denaro. Quindi l'opera d'arte è diventata un mezzo per esibire il proprio potere, mai deve essere riferita direttamente alla persona del proprietario o della sua famiglia per il rischio di tornare ad essere un simbolo ridicolmente personalizzato. L'opera d'arte deve essere un simbolo appartenuto ad altri, che molto tempo fa hanno commissionato l'opera ad un "artista" per avere un proprio simbolo al quale essi attribuivano un grande "valore d'uso", che quindi non dovrebbe essere trasferibile.

Oggi invece quel simbolo deve avere solo un valore di scambio, impersonale, indifferenziato, oggi è un trofeo come potrebbe esserlo la testa di un leone impagliato, appesa alla parete del salotto. Sorte peggiore è toccata alle forme dell'architettura, diventate "moderne" sempre alla ricerca di esibizioni strampalate, in sfida anche alle leggi della statica. Gli esempi di crolli di strutture modernissime si moltiplicano, ma neppure questi episodi sfiorano la boria degli studi di architettura.

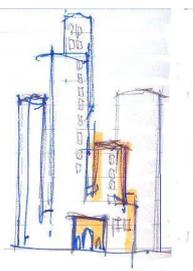
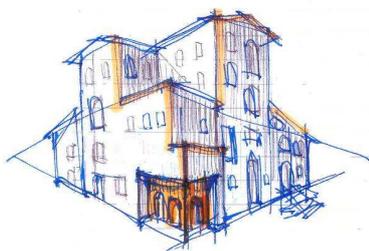
Con questa proposta si cerca di salvare tutto ciò che resta da prima dell'avvento della grande omologazione. Ma con il trascorrere degli anni il tentativo di conservare e tramandare il passato perde terreno, anche se si tratta di un passato splendido, che ogni anno molti cercano di rivivere sottoponendosi a viaggi, lunghe file, immersi nella folla spesso inconsapevole, attirata più dalla fama del monumento piuttosto che da un proprio sentimento di ammirazione. Il volume degli edifici nuovi cresce continuamente sino a cancellare ogni traccia degli edifici antichi. Si pensi alla distruzione del tessuto urbano

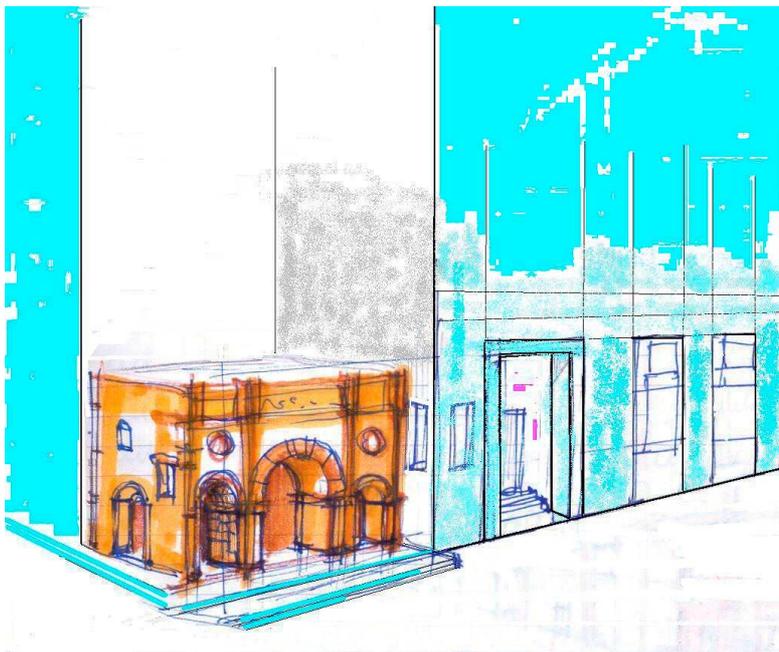
di Firenze quando divenne per pochi anni capitale del regno d'Italia. Oggi passando per Firenze in treno o in autostrada non si ha alcuna percezione dell'antica gloriosa città. Un viaggiatore vede solo forme anonime e indifferenziate. Poche città hanno potuto conservare il loro antico aspetto ed il loro profilo.

Come rimedio per salvare almeno la memoria si propone la creazione di un'architettura che incorpora l'antico sotto forma di riproduzioni di antichi monumenti, oppure monumenti antichi reinventati.

Questi antichi monumenti potrebbero essere non solo copie ma opere direttamente ispirate all'antico, come ad esempio quelle di Mitoraj. In questo modo si conserverebbe la memoria di monumenti antichi attraverso la loro citazione in edifici moderni.

Un'operazione del tutto simile è stata realizzata in letteratura con il salvataggio parziale di certe opere il cui originale è andato distrutto. Attraverso la citazione di alcune parti delle opere perdute, inglobate in opere più tarde giunte sino a noi, possiamo leggere le opere originali perdute. Volendo attenerci alla scultura si deve ricordare che la quasi totalità delle opere dei grandi scultori dell'antichità classica ci sono arrivate attraverso copie degli originali. Delle statue di Fidia, il più grande scultore di tutti i tempi, abbiamo solo copie. Di originale sembra ci siano solo certi bassorilievi del Partenone.





Alcune proposte di inserimento di elementi “antichi” in costruzioni attuali – vedasi anche (6).

Raffaele Giovanelli

NOTE

1) Durante la grande depressione americana del '29, il governo guidato da Roosevelt prese molte iniziative inconsuete per un paese dove il liberismo economico è sempre stato il dogma fondante. Non

solo vennero forniti sostegni alle industrie, non solo vennero consolidati i dazi doganali, non solo vennero avviate molte opere pubbliche, ma venne dato uno stipendio agli artisti, con tutti i rischi che questo poteva costituire per l'arte. Per ciascun artista il sussidio non era molto alto, dai 23 ad un massimo di 35 dollari alla settimana, ma in quegli anni molti disoccupati negli USA erano alla fame e quelle somme erano la salvezza. L'intervento statale nell'arte non fu certo neutrale, anche se agli artisti non veniva imposto alcun vincolo circa i soggetti delle opere.

George Biddle, un pittore (di scarso successo) che fu anche amico personale e compagno di scuola di Roosevelt, fu colui che ebbe il "merito" di aver dato inizio al programma di interventi statali nell'arte. Egli si rese conto che la depressione aveva anche il risultato di distruggere ogni forma d'arte e fece appello al Presidente per dar vita ad un progetto di intervento statale (il Federal Arts Project) che creasse lavoro per gli artisti in modo da utilizzare positivamente il loro talento (e li distraesse da cattivi pensieri come progettare una rivoluzione). Era lasciata la più ampia libertà nel tema e negli stili delle opere che questa schiera di artisti produceva. Per i murali destinati ad edifici pubblici ci si doveva attenere alle indicazioni date dai dirigenti degli istituti. Sempre seguendo lo spirito di grande efficienza proprio del mondo americano, I circa 5000 artisti (non esiste un concordanza sui numeri) si misero a lavorare di buona lena e produssero un numero sterminato di opere. La maggior parte di quelle opere che non sono state distrutte è finita nei musei quasi dimenticate, utili solo ai cultori della storia dell'arte.

Ma lo spirito del capitale americano si incaricò poi di selezionare le poche opere che non avevano in se alcun messaggio di protesta politica, che non disturbavano il "sano spirito speculativo" della corsa al potere finanziario. E la scelta (operata dalla Peggy Gugenheim nel caso di Pollock) non poteva non cadere sugli impressionisti astratti, le cui opere rivaleggiavano con le immagini realizzate dai ricoverati in ospedali psichiatrici. Queste opere avevano molti risvolti utili al potere finanziario. Bloccavano qualsiasi funzione sociale dell'arte, ridicolizzavano qualsiasi messaggio che si volesse trasmettere attraverso le immagini, inaugurando di fatto un'era iconoclasta.

2) **Gillo Dorfles**, "*L'architettura moderna*", V edizione, Garzanti – 1972.

3) **Adolf Loos** (1870 Brno, 1933 Vienna) "*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.*"

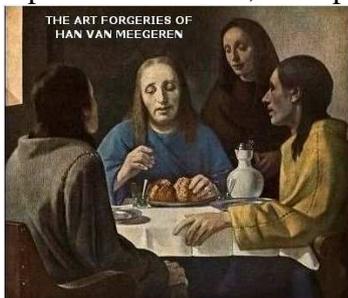
4) **Arnold Hauser**, "*Storia sociale dell'arte*", Piccola Biblioteca Einaudi, IX edizione – 1976

5) **Han Van Meegeren** (1888 - 1946) costituisce uno dei casi più emblematici e misteriosi della storia dell'arte, essendo stato scoperto come il più abile falsario di ogni tempo solo dopo la sua confessione. Da giovane venne giudicato un artista fallito sebbene fosse un acuto e profondo conoscitore della pittura olandese del Seicento, affascinato in particolare da Jan Vermeer.

Nato verso la fine dell'Ottocento, il futuro falsario all'inizio si esercitò a lungo ricopiando fedelmente gli originali per impadronirsi non solo delle tecniche, ma persino dello 'spirito' e della raffinata sensibilità con cui Vermeer dipingeva gli interni, le nature morte, oggetti come bicchieri o brocche sulla tovaglia bianca; poi cominciò a rovistare nelle botteghe di modesti antiquari e rigattieri alla ricerca di vecchi quadri del '600 privi di valore da cui raschiava accuratamente il colore. Non commise mai l'errore di vendere le copie, sebbene perfette in ogni particolare, poiché sarebbe stato facilmente smascherato. Volle invece creare dei quadri nuovi che nessuno aveva mai visto: con una tale aderenza stilistica e tematica che tutti inconsapevolmente gridarono al miracolo, convinti di trovarsi al cospetto di eccezionali rinvenimenti... '*meravigliose scoperte*' che arricchivano la Storia dell'arte e l'umanità intera di nuovi capolavori.

Han Van Meegeren non vendeva, quindi, copie o repliche ma interpretava, rivisitava i grandi maestri olandesi del Seicento, non solo Vermeer, con straordinaria immedesimazione, identificandosi perfettamente con la sensibilità pittorica e creativa che li aveva ispirati. Tuttavia questa dote fuori dal comune non sarebbe bastata ad ingannare gli esperti se non avesse avuto anche l'abilità di procurarsi materiali adoperati trecento anni prima, nonché la certosina pazienza di indurirli perfettamente, inserendo con cura della polvere nel falso appena terminato per provocare la *claclure*, ovvero lo spontaneo invecchiamento dei secoli. Inoltre, per dipingere, usava pennelli da barba, poiché i pennelli con peli di tasso dei vecchi maestri erano introvabili e se fosse stata individuata sul dipinto una sola traccia di pennello del XX secolo sarebbe stato immediatamente smascherato. Eppure talvolta abbandonava queste precauzioni, quasi a sfidare la sua stessa bravura come accadde per *L'Ultima Cena*, elaborata sopra un quadro di poco valore senza preoccuparsi di cancellarlo come si scoprirà - anni dopo - con una fotografia ai raggi X. Altre volte rischiava grosso usando formati diversi da quelli abitualmente adoperati da Vermeer, sebbene ne imitasse scrupolosamente la preparazione della tela che veniva fissata sul telaio con piccoli cunei di legno a testa quadrata posti a circa 9 cm. di distanza. Il grande falsario aveva anche scoperto come l'olio ricavato dai lillà potesse legarsi perfettamente alle sostanze dure con cui preparava i colori, tra queste faceva spesso uso del raro e costoso pigmento blu oltremare, ottenuto dai preziosi lapislazzuli. Conosceva a memoria il trattato di De Vild in cui si descrivevano minuziosamente tecniche e materiali adoperati da Vermeer.

Paradossalmente proprio questo famoso esperto (De Vild) era stato fra i primi ad ingannarsi avallando inoppugnabilmente l'autenticità delle clamorose falsificazioni. Persino Abraham Bredius, il massimo luminaire dell'antica pittura olandese, aveva definito *La Cena di Emmaus* (un falso) il più eccezionale dipinto di Vermeer, un capolavoro indiscutibile!



Peccato che Vermeer in realtà non avesse mai eseguito tale soggetto. Nell'aprile del '38 la rivista *Art News*, commentando il quadro esclamava "*ecco qui il ritegno classico di un Piero della Francesca!*". Han Van Meegeren con le frodi si era arricchito, ma soprattutto vendicato di coloro che non lo avevano mai apprezzato come pittore di suoi quadri originali. Aveva persino venduto al capo delle SS naziste, *Heinrich Himmler*, dipinti falsi per un valore di cinque milioni e mezzo di fiorini, una cifra enorme per quel tempo.

Proprio per questo nel 1945, alla fine della guerra, fu processato in Olanda per collaborazionismo con i nazisti - accusa per cui rischiava la pena di morte - ma in quella circostanza fu costretto a rivelare per la prima volta di essere un falsario e di aver venduto ai tedeschi i suoi falsi. Nessuno volle credergli: un artista senza talento in grado di dipingere perfettamente nello stile, nella tecnica, nell'invecchiamento capolavori del Seicento? Impossibile! L'imputato chiese di dimostrarlo in aula e davanti ai giudici allibiti dipinse un *Gesù nel tempio* che gettò nel panico e nella costernazione critici ed esperti di tutto il mondo, i quali si vedranno costretti a revisionare tutta l'Opera di Vermeer e altri grandi maestri olandesi del XVII secolo. Un anno dopo, alla fine del 1946, Van Meegeren sarebbe morto all'età di 58 anni, portandosi nella tomba i segreti della sua genialità e lasciando in eredità agli studiosi i tanti dubbi che ancora oggi li assillano sulla pittura del '600 olandese.

6) Esempio dell'inserimento dell'antico - da un progetto dell'Architetto Vittorio Mazzucconi: **Akade-**
mia, dove elementi dell'architettura greca sono inseriti in un edificio moderno.

