

Cultura libresca e esperienza artigianale, gente di penna e lavoratori manuali, intellettuali e operai, chi pensa e chi produce.

Si tratta di contraddizioni insanabili ?

Lo sono state a lungo, spesso anche con una odiosa gerarchia che tendeva sempre a dequalificare gli aspetti applicativi e materiali e a ritenere nobili esclusivamente le competenze intellettuali. E non solo presso la civiltà dei mandarini che fino a un secolo fa usavano portare le unghie lunghissime come segno di una loro assoluta astinenza dal lavoro.

Inutile anche nascondersi come ancora oggi (magari camuffato con il riferimento alle maggiori responsabilità) sia ben vitale il concetto della maggiore remunerabilità del lavoro intellettuale. In altre parole, si continua a sommare al privilegio di chi ha potuto passare la propria gioventù tra i libri, il privilegio di un maggiore guadagno e di una più alta posizione sociale.

Non vogliamo ora occuparci di giustizia sociale, ma solo cercare le cause che possono ancora creare il baratro tra le realizzazioni del lavoro materiale e i prodotti del lavoro intellettuale. E, in particolare, tra il prodotto materiale e la produzione apparentemente più lontana dall'esistenza quotidiana, quella artistica.

Specialmente oggi, quando i prodotti dell'arte contemporanea suscitano spesso riso, scandalo e disgusto proprio per la loro apparente lontananza dall'esperienza quotidiana di chi lavora per vivere.

La prima riflessione introduttiva, prima di passare alla posizione delle questioni che si intende trattare, vogliamo giusto condurla su qualche riga del "Libro dell'Arte" di Cennino Cennini.

“Nel principio che Iddio onnipotente creò il cielo e la terra, sopra tutti animali e alimenti creò l'uomo e la donna alla sua propria immagine, dotandoli di tutte virtù. Poi, per lo inconveniente che per invidia venne da Lucifero ad Adam, che con sua malizia e segacità lo ingannò di peccato contro al comandamento di Iddio (cioè Eva, e poi Eva Adam), onde per questo Iddio si crucciò inverso d'Adam, e si li fe' dall'Angelo cacciare, lui e la sua compagnia, fuor del paradiso, dicendo loro: - Perché disubidito avete el comandamento il quale Iddio vi dette, per vostre fatiche ed esercizi vostra vita trasporterete. — Onde cognoscendo Adam il difetto per lui commesso, e sendo dotato da Dio sì nobilmente, sì come radice principio e padre di tutti noi, rinvenne di sua scienza di bisogno era trovare modo da vivere manualmente; e così egli incominciò con la zappa e Eva col filare. Poi seguìto molt'arti bisognevoli e differenziate l'una dall'altra; e fu ed è di maggiore scienza l'una che l'altra, chè tutte non potevano essere uguali; perchè la più degna è la scienza; appresso di quella seguìto alcune discendenti da quella, la quale conviene avere fondamento da quella con operazione di mano; e quest'è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è sia.”

Per Cennino dunque in principio il lavoro fu manuale. La necessità poi di far fronte ai bisogni dell'esistenza differenziò le attività del lavoro umano (che Cennino chiama *arti*): il *dipignere* è una di quelle attività necessarie alla vita dell'uomo e della donna costretti al lavoro.

Il Cennini sta iniziando un manuale dedicato alle tecniche artigianali del dipingere e sembra abbia chiare due idee:

a) l'arte del dipingere è una delle attività manuali imposte all'uomo sulla terra;

b) l'arte del dipingere fa parte di una gerarchia delle occupazioni umane che vede al grado più alto la *scienza*. Ma anche la *scienza* e il *dipignere* sono comunque occupazioni imposte all'uomo dopo la cacciata dal paradiso terrestre e dopo la condanna al *vivere maualmente*: fanno dunque parte del destino dell'uomo che prevede sulla terra di vivere lavorando.

Così pensava un eminente colligiano seicento anni fa.

Quando nel corso dell'ottocento il lavoro sta divenendo o è già divenuto lavoro industriale, si sviluppa una riflessione sul lavoro stesso che tra l'altro comprende questi punti:

a) la divisione del lavoro, e anche quella tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, è alla base dello sfruttamento dei lavoratori manuali (operai e contadini) e della ingiustizia sociale;

b) chi produce manualmente la merce non solo non ne gode come di un bene in proprio possesso, ma neppure vede il prodotto finito del proprio lavoro;

c) il prodotto del lavoro non assume un *valore d'uso* ma un *valore di scambio*;

d) come conseguenza dei punti precedenti, il lavoratore manuale vede perdersi le abilità delle proprie mani nel confezionamento di una merce che non vedrà e di cui non godrà e vive in una condizione di *alienazione* (sente cioè divenire estranea alla propria persona l'attività che conduce, che pare allontanarsi da lui come il prodotto in cui la sua abilità e intelligenza sono andate a finire).

L'intellettuale e l'artista (che avrebbero avuto il grosso vantaggio di conservare un contatto e un possesso continuo con i prodotti del loro lavoro, che vedono nascere e svilupparsi fino in fondo) rimangono anch'essi stritolati dalla nuova società industriale, perchè ...

a) talvolta anche il loro prodotto assume un esclusivo valore di scambio;

b) la loro forte sensibilità personale e la loro cultura tendono a farli sentire come diversi e alieni dalla realtà delle nuove città industriali e a farli vivere ai margini della società, come eccentrici o come persone malate o addirittura preda della pazzia.

In ogni caso, ancora oggi, la loro attività non è più sentita come un lavoro artigianale e neppure più come parte stessa del lavoro, ma anzi come una alternativa, talvolta ben pagata (si pensi alle cifre assurde pagate spesso per un quadro moderno che in realtà piace a pochissimi) ma sempre mal compresa dal mondo di coloro che producono i beni materiali (i lavoratori veri e propri).

Per risolvere questa drammatica difficoltà, proviamo a porci di fronte a quattro questioni.

- 1) di fronte al terremoto umbro del 1996;
- 2) di fronte al furto di un'opera d'arte;
- 3) di fronte al falso;
- 4) di fronte al chiodo che resse la "Gioconda".

1) Giotto, Assisi, il terremoto, i Senzatetto.

Nel 1996 una forte scossa di terremoto distrugge case e chiese in Umbria. Sulla via che conduce a valicare l'Appennino a Colfiorito ancora si possono trovare famiglie che vivono nei container, in attesa della ricostruzione delle loro case. Mentre si svolgono i primi sopralluoghi per valutare i danni nel transetto della Basilica Superiore di Assisi, il crollo di alcune strutture del soffitto provoca la morte di due tecnici. Il restauro del soffitto inizia e si conclude in tempi che possiamo definire da record. Quel soffitto, che copriva una parte del transetto della basilica, era stato affrescato da Giotto e da Cimabue. Due dei grandi maestri che tra la fine del duecento e l'inizio del trecento erano titolari delle maggiori botteghe di pittori di Firenze, come dire d'Italia e d'Europa. Insieme ad altri maestri nella stessa arte, erano arrivati in un grande cantiere, forse anche attratti dalle possibilità che in un grande cantiere si ha di incontrare gli altri che praticano la nostra stessa arte o il nostro stesso mestiere e confrontandosi con i quali si imparano tecniche nuove e si mettono a confronto le proprie competenze. Un po' come oggi si va ad una mostra o a un workshop. Il cantiere era grande e rinomato perchè si trattava di erigere un monumento che fosse il più grande segno della grandezza di quell'ordine di frati che quel formidabile assiate, San Francesco, aveva fondato all'inizio del secolo e che già, diffondendosi nei decenni appena trascorsi, aveva dato nuovo slancio alla cristianità. Già una folla di carpentieri, maestri di pietra, muratori avevano tirato su le pareti, le volte, i tetti, assemblando i materiali che un'altra folla di spaccapietra, di spaccalegna e di addetti alla fornace aveva fornito e che un'altra folla ancora di barrocciai aveva trasportato. Ora i pittori e i loro collaboratori avevano il compito di far vedere come tutto quel lavoro materiale, fisico, manuale, era stato offerto per la gloria di quel Santo e di Dio, come se non fosse servito solo a dar nutrimento ai corpi. Era un lavoro che aspettava di essere nobilitato: si doveva far vedere che carpentieri, muratori, pietraisti avevano esercitato bene la loro arte. Il prodotto materiale del loro sudore doveva essere esaltato dall'ultimo artigiano che rendeva quelle pietre ben connesse non solo un lavoro ben fatto ed eseguito a regola d'arte, ma addirittura in lode di Dio. Non ci si aspettava solo un ornamento o figure stilizzate di Santi, tanto lontani nel loro simbolismo e nella irrealtà del loro portamento e delle loro vesti dalla gente che vive sulla terra. Ed ecco dunque, tra lo stupore e la soddisfazione di tutti quei lavoratori del legno e della pietra, Giotto che fa divenire umani quei Santi, che racconta sulle pareti appena intonacate la vita di Francesco in mezzo alla gente e alla natura, che dà un volume reale a quei corpi che prima, nelle altre chiese, tutti avevano visti come astratte rappresentazioni di qualcosa di lontano dalla gioie e dai dolori della vita. Passano settecento anni. Il terremoto minaccia queste pareti. Lo stesso terremoto che

distrugge anche i prodotti del lavoro umano più quotidiani, le case, le scuole, i negozi di Colfiorito. Si è speso per restaurare l'opera di Giotto, quella nobilitazione non tanto del genio giottesco, quanto del prodotto del lavoro umano, anche e soprattutto di quello dei carpentieri e dei muratori, quella nobilitazione della vita umana del Santo e degli altri uomini. Il problema non è se si doveva dare la precedenza a Cimabue e Giotto o ai Senzatetto di Colfiorito. La vera domanda è perchè lavorare per il ripristino di Cimabue e Giotto non ha ispirato quel rispetto per il lavoro dell'uomo che i suoi affreschi volevano ispirare? Perchè non ha stimolato quell'interesse a guardare le condizioni della vita degli uomini tramite il quale Giotto ha rappresentato la vita del Santo, calandola nella realtà?

2) Il furto.

Cosa ruba chi ruba l'opera d'arte? Se si consulta il sito web dei Carabinieri nella parte riguardante questo settore del crimine, dove sono pubblicate le opere rubate o appena recuperate, ci si trova talvolta dinanzi a materiale sufficiente a scrivere interi capitoli di una storia dell'arte. È interessante chiedersi come pensi poi di utilizzare la cosa rubata chi commissiona un furto in un museo o in una chiesa. È certo che non potrà esibire in pubblico l'opera di un autore famoso, che non potrà venderla sul mercato, che non potrà adoperarla come garanzia per un prestito. Con ogni probabilità non potrà neppure servirsene per dar lustro e prestigio alla propria casa. Proprio la fama e la celebrità dell'opera parrebbe proteggerla, visto che l'impossibilità di commercialarla abolisce ogni *valore di scambio* dell'opera stessa come prodotto del lavoro umano. Evidentemente esistono scopi diversi per il committente del furto. Possiamo dire che il possesso in sé dell'opera d'arte appaga un desiderio (per quanto perverso) e costituisce un motivo di grosso investimento di denaro. Dobbiamo dunque concludere che chi già possiede il profitto derivante dai prodotti del lavoro umano usati come merce che assume *valore di scambio*, adopera una parte di quei profitti per acquistare ad ogni costo (anche disonestamente e a condizione di non poter mai godere pubblicamente di quel possesso) un prodotto molto esclusivo e particolare del lavoro umano, quello del lavoro dell'artista. Sembra dunque che quel particolare prodotto, privo di ogni valore d'uso e di scambio, assuma la facoltà di rappresentare di per sé tutti gli altri prodotti, anzi la quintessenza di tutti gli altri prodotti, quelli che per assumere un valore devono essere scambiati commercialmente o adoperati per la loro utilità.

3) Il falso.

Altra interessante questione è cosa significa dipingere o scolpire un falso.

La risposta dipende dal tipo di opera che si vuol falsificare. Il falsario che imita fraudolentemente un'opera pittorica o scultorea del pieno novecento, probabilmente sta solo riproducendo per l'ennesima volta un prodotto destinato ad essere imitato o riprodotto in manifesti, fotografie, oggetti d'uso. La sua truffa sta nello spacciare per opera di mano dell'autore un manufatto diverso, forse allestito con la stessa tecnica e con pari maestria. Tante correnti artistiche del novecento infatti o producono clichè per opere da riprodurre industrialmente, o possono definirsi oggetti d'arte solo perchè in un particolare momento e in particolari condizioni un artista già famoso ha creato in maniera fortemente originale un accostamento di colori e materiali, che anche altri avrebbero potuto creare ma non hanno fatto. Imitare un quadro dell'ottocento, vuol dire invece davvero sostituirsi all'autore, cercando di riprodurre una tecnica particolare e tentando di scoprire i segreti di una tecnica personale e di difficile esecuzione. Produrre un falso trecentesco, vuol dire infine porsi come il garzone della bottega che ha prodotto quel quadro e cercare di imparare gli accorgimenti artigianali e i trucchi del mestiere che la bottega del pittore celebre adoperava. Si tratta infatti di prodotti non di un genio isolato ed estroso, ma del più geniale degli artigiani del tempo, che chiese, cattedrali e palazzi del potere chiamavano per affidargli le commesse più importanti.

4) La Gioconda e il chiodo che la regge.

Ecco infine la proposizione del problema nei termini che si sperano più chiari possibile. Studiare qual è il rapporto tra la Gioconda e il chiodo che la regge. È certo che sarebbe stato inutile dipingere la Gioconda se qualcuno non avesse forgiato il chiodo a cui appenderla. Può esistere Leonardo senza un mastro chiodaio? E se Leonardo ha messo nel suo quadro tutta la sua abilità, la sua cultura, la sua spiritualità e la tradizione pittorica italiana che ha saputo imparare e interpretare, non è forse vero che il mastro chiodaio ha messo in quel chiodo l'esperienza artigianale tramandata dalle generazioni precedenti, il suo saper fare, il suo conoscere i materiali, la sofferenza delle sue condizioni di lavoro? Il chiodo rende possibile che qualcuno goda della visione della Gioconda, rende possibile l'avverarsi della sua funzione. La Gioconda ripaga il chiodo perchè onora e nobilita ogni capacità dell'uomo di trasformare i materiali e di ricavarne talvolta cose utili, altre volte cose belle.

Abbiamo ora tutti gli elementi per scrivere alcuni capitoli di una storia dell'arte come inseparabile compagna della cultura materiale.

1° CAPITOLO

Non è ancora giunto quello che per noi sarà l'anno 1000 avanti Cristo, che nelle isole Cicladi e poi nella Grecia continentale si cominciano a lavorare vasi di terracotta modellati prima della cottura o della essiccazione dell'argilla con il tornio. Non è ancora il caso di parlare di produzione industriale solo perchè una macchina aiuta l'uomo nella trasformazione di una materia prima, ma è già abbastanza per usare il termine di laboratorio artigianale. Non passa molto tempo che i vasi di terracotta cominciano ad essere prodotti non per il villaggio vicino, ma ad essere caricati prima su un carro e poi su una nave per raggiungere qualche altra sponda del Mediterraneo centrale. Siamo poco dopo il mille a.C. e già cominciano ad esistere botteghe specializzate, che nei secoli successivi, quando in Grecia si svilupperà quella celebre epoca delle città-stato in cui ravvisiamo gli inizi delle cose buone e cattive della nostra società, forniranno dei loro prodotti (anfore e vasi di ogni forma, uso e valore) gran parte delle città del bacino mediterraneo. I palazzi e le case dove questi vasi andavano a svolgere le loro funzioni (come recipienti per contenere ogni tipo di bevande e vivande, come vettovaglie per le mense, come ornamenti) non esistono più. Anche dove a quelle case e a quei palazzi si sono sostituiti altri di epoche più recenti, il vettovagliamento è stata la prima cosa a perdersi (si tratta di materiale che facilmente va in cocci e si avvia alla discarica, come ogni piatto rotto). Possiamo però trovarne esemplari interi o frammenti in alcuni luoghi particolari. Uno di questi luoghi è il fondo del Mediterraneo centrale. Di una decina di navi che partivano a quei tempi, forse una era destinata ad affondare, col suo carico che sempre comprendeva quintali di vasellame. In quei relitti, troviamo per lo più la testimonianza reale del consumo del tempo. Si tratta infatti di una testimonianza non selezionata, ma casuale e quindi vicina alla realtà. Erano carichi destinati allo smercio nei mercati dell'epoca e contenevano quindi ciò che davvero la gente richiedeva per la vita quotidiana. La maggiore parte dei reperti fa dunque parte non della storia dell'arte, ma della storia della cultura materiale di quei periodi: ci illustra ciò che la gente riteneva utile, non ciò che riteneva bello.

Quel vasellame però ha per noi anche un altro valore, come reperto archeologico.

Noi non possediamo praticamente niente della pittura della Grecia antica. Sappiamo solo dagli scritti degli uomini di cultura di quei tempi che la pittura era ampiamente praticata come fenomeno privato e pubblico, che si dipingeva moltissimo su parete e su tavola, che i pittori erano molto stimati. Le loro opere però non hanno retto al tempo e sono per noi irrimediabilmente perdute. Così come oggi, si alternavano allora mode e gusti diversi di anno in anno e questo continuo sviluppo del gusto corrispondeva ad una continua ricerca da parte degli artisti e costituiva, così come oggi, il fascino di quell'arte, come di ogni altro fenomeno estetico. Se lo sviluppo del gusto pittorico non è ricostruibile dai prodotti della pittura, del tutto perduti, tale sviluppo è per noi evidente grazie al riflesso che il susseguirsi delle mode aveva in quell'arte minore che era la cosiddetta pittura vascolare o ceramografia.

E' chiaro d'altra parte che in quei relitti di navi che giacciono sul fondo del Mediterraneo, le anfore dipinte o sono assenti o costituiscono un'esigua percentuale del carico. L'anfora dipinta è un prodotto che richiedeva, dopo che il vasaio aveva compiuto il suo lavoro, l'intervento del pittore, o meglio di un artigiano, forse facente parte della stessa bottega, esperto nel dipingere i fianchi del vaso. E' lecito pensare che le migliori botteghe avessero tra i loro lavoranti un pittore vascolare, com'è lecito supporre che questo artigiano fosse il meglio pagato (proprio per la rarità delle sue competenze e per il più lungo apprendistato necessario per imparare quel mestiere). Ci dobbiamo dunque immaginare che per ogni carico di vasellame ordinario per uso quotidiano che trovava posto nelle stive di una nave per essere inviato in mercati lontani, ci fosse anche qualche ordinazione di materiale di livello superiore, destinato a dar lustro alla sala o alla mensa di qualche importante palazzo. Ebbene, il gusto estetico della grande pittura, il cambiare delle mode nelle arti maggiori doveva avere i suoi riflessi sui pittori di anfore, che si saranno ispirati ai dipinti dei templi e dei palazzi pubblici, visto che i temi che trattano (leggende di dei ed eroi) sono gli stessi.

Il pittore vascolare è dunque ancora una volta la dimostrazione del raccordo sempre presente tra il lavoro materiale che produce i beni d'uso quotidiano e il lavoro dell'artista. Proviamo ad immaginarci la gratificazione che poteva dare al maestro vasaio osservare qualcuno dei suoi vasi esaltato dalle figure del pittore che rifiniva e nobilitava il frutto del suo sapere artigiano.

I luoghi (o come si dice in archeologia, i “siti”) che ci restituiscono i prodotti vascolari di alto pregio e dipinti sono soprattutto le tombe. Nel corredo delle tombe abbiamo un esempio di reperti non cusali, ma selezionati. Si mettevano insieme al feretro del familiare morto gli oggetti più preziosi della casa o oggetti acquistati proprio per divenire offerte funebri. Il momento della morte è quello in cui si esaltano le virtù dell'estinto e scompaiono i suoi vizi: è il momento in cui si selezionano per lui le parti migliori della sua esistenza e gli oggetti più preziosi che il lavoro di chi resta in vita sa produrre per fargli onore. Con questi ricordi dell'attività umana dovrà andarsene dal mondo di chi fatica per continuare il suo viaggio terreno.

2° CAPITOLO

Una tomba è un sito archeologico molto particolare. Le rare volte che gli archeologi sono arrivati prima dei tombaroli hanno avuto a disposizione un luogo di lavoro per loro davvero comodo, dove i reperti si presentavano ben disposti e pronti per essere studiati e schedati.

In genere invece lo scavo archeologico ha bisogno di ben altra fatica e professionalità.

Si tratta di “sfogliare” il terreno alla ricerca di qualche frammento interessante spesso premuto o amalgamato nella rena, nell'argilla o nel fango che si succedono a strati per chi scava pazientemente un luogo di rilevanza archeologica.

La maggior parte dei reperti sono frammenti della cultura materiale, provenendo dalla distruzione degli oggetti in uso nella vita quotidiana di chi calpestava in un'epoca del passato quello strato del terreno che ora si riporta alla luce e che era stato ricoperto nei secoli dagli strati soprastanti.

Ogni tanto, compare l'oggetto prezioso. Può trattarsi di vari tipi di oggetto, che comunque stanno nello stesso rapporto con gli oggetti senza valore della vita quotidiana con cui l'anfora dipinta stava nei confronti delle anfore di uso comune.

Ma l'archeologo spesso deve dare la precedenza allo studio degli insignificanti residui della vita di tutti i giorni: cocci di vasi, frammenti di umili lucerne ad olio, monetine di rame di scarso valore e non rare. Questi oggetti (o frammenti di oggetti) di uso dozzinale e quotidiano, di poco prezzo e di grande diffusione, proprio per la loro grande diffusione, rappresentano per gli studiosi i segnali utili alla datazione. Nessuno infatti potrebbe indicare anni precisi della nostra epoca pensando ad una limousine, mentre tutti saprebbero risalire ad un preciso gruppo di anni vedendo la foto di un parcheggio pieno di auto dall'uso comune. Nessuno potrebbe datare i nostri giorni da un diamante prezioso, mentre tutti daterebbero una foto dove comparisse un cellulare. Ciò che è usuale appartiene ad una regola, si inserisce nella casella di uno schema, mentre ciò che è particolare sfugge agli schemi e alle regole. L'oggettistica usuale dà all'archeologo la possibilità di datare lo strato del terreno in cui i frammenti di quell'oggettistica vengono ritrovati. Era quello strato il piano di calpestio in cui la vita quotidiana si svolgeva in quegli anni. Tutto ciò che è rimasto in quello strato è stato adoperato dagli uomini in quegli anni. Quando si ritrova un oggetto prezioso (che in quanto prezioso, in genere è anche unico e particolare) non si potrebbe datarlo, poichè mancherebbero i confronti, tanta è la sua originalità. Ma la presenza degli umili frammenti del quotidiano ci dà la possibilità di dare una datazione anche al particolare oggetto prezioso. Solo in tal modo, quell'oggetto prezioso, oltre ad affascinarci per la sua intrinseca bellezza, ci parla anche di ciò che giudicavano bello gli uomini della sua epoca.

Ma il carattere usuale e la dozzinalità hanno in sé, fin dall'antichità, un pericolo per il lavoratore artigiano. La produzione di prodotti artigianali tende a annullare la creatività dell'artigiano quando e nella misura in cui quei prodotti acquistano valore di scambio. Una bottega che da un'isola del Mar Egeo esportava anfore fino in Italia e Spagna tendeva certo a produrre secondo uno standard che assicurava facilità di esecuzione e possibilità di impiego di mano d'opera anche non specializzata. In compenso però si avevano effetti negativi: l'artigianalità come tradizione e continuo sviluppo di una particolare tecnica si poteva esaurire o perdere del tutto e il lavoratore perdeva ogni soddisfazione nel vedere il prodotto finito del proprio lavoro, che tendeva a divenire sempre uguale a se stesso e ripetuto sulla base di un clichè imposto. Imposto, naturalmente, dalla facile commerciabilità di un prodotto standard. Cominciava ad andar meglio la bottega che più commercializzava i prodotti, non quella in cui prodotti erano più stimati da chi li adoperava, dato che nessun artigiano di una grande bottega avrebbe mai visto chi, di là dal mare, adoperava le sue anfore. Il *valore di scambio* prevaleva così sul *valore d'uso*. Tra i lavoratori di quella bottega, uno solo lavorava ad un pezzo unico e vi metteva tutto il mestiere che aveva acquisito nei duri anni del suo apprendistato e continuamente cercava di migliorare la sua tecnica. Era quell'artigiano che produceva le anfore dipinte, quello che apparentemente produceva il pezzo più inutile (perchè non destinato alla vita quotidiana) ma anche l'unico a poter dirigere il proprio lavoro verso uno scopo preciso, quello di render bello l'ambiente che

avrebbe ospitato il pezzo unico. Forse quell'unica anfora dipinta che navigava con le altre riusciva, nella sua inutilità, a testimoniare la sapienza artigiana e tecnica di quella bottega, costretta per il resto a banalizzare la produzione.

Non è forse inutile ricordare come in greco un'unica parola significa arte e tecnica.

3° CAPITOLO

L'attenzione si sposta ora sulla fine che fece la grande esperienza artistica della Antica Grecia e di Roma al tempo della dissoluzione dell'Impero Romano.

Verso quella che noi consideriamo la fine del mondo antico (Roma aveva in parte ereditato la tradizione artistica del mondo greco e in parte elaborato forme originali) le arti figurative (pittura, scultura, architettura) avevano raggiunto livelli molto sviluppati, nel corso di una ricerca secolare di nuove tecniche, nuovi materiali e soprattutto nuove modalità di rappresentazione della realtà (pittura e scultura) e di organizzazione degli spazi urbani e abitativi (architettura). In particolare, si era giunti a saper perfettamente rappresentare lo spazio, usando il chiaroscuro e i piani sovrapposti per imitare la volumetria dei corpi e la terza dimensione dello spazio, a saper raffigurare il volto umano anche nella sua individualità, a saper creare l'illusione di uno spazio aperto anche nelle piccole dimensioni.

La capacità artigianale individuale stava sempre più lasciando spazio alle doti creative attraverso le quali alcuni artefici particolarmente abili (al limite della genialità e del virtuosismo formale) raggiungevano risultati estetici di alto valore.

Il crollo dell'Impero Romano porta però confusione e mancanza di interesse verso questa produzione di alto livello. In poco tempo viene a mancare quella classe sociale elevata che si mostrava interessata a commissionare statue e altri ornamenti di alto valore estetico per le proprie ville e per affermare il proprio prestigio nelle città. Vengono anzi a mancare addirittura le città come luogo dove gli uomini si ritrovano per esercitare il potere e per gli scambi commerciali.

Nei secoli successivi, l'artigiano tornerà ad essere il lavorante che produce su richieste quotidiane di un pubblico ristretto, con una possibilità di smercio che non va al di là del territorio di un piviere (la porzione di territorio che fa capo ad una pieve di campagna) o di un borgo di poche centinaia di abitanti.

I prodotti migliori (intendiamo dire per questa epoca quelli che vengono destinati a qualche grande chiesa abbaziale) sono il frutto di una tecnica non più raffinata e precisa nel rappresentare la realtà. Vi si vede invece il colpo di scalpello che sgrossa la pietra senza rifinirla, le pennellate un po' istintive e stilizzate di chi ceve far capire ad un pubblico non certo raffinato che quelle sono le pareti di un edificio sacro. Si tratta di rappresentazioni del mondo divino che non devono far sentire quel mondo come reale, ma soltanto raccontarlo con figure, per accompagnare la lettura delle sacre scritture o per sostituirla davanti agli occhi di chi non ha orecchio atto a recepire la storia sacra dai difficili versetti biblici. Il contenuto dunque è bene che sia schematico, che parli per grandi simboli: è un bisogno che si sposa bene con una tecnica che ha perduto la raffinatezza che aveva raggiunto nel mondo antico e che ha il suo fascino per come lascia vedere l'opera dello scalpello e del pennello nel prodotto finito.

Del resto il lavoro in sé sta divenendo motivo di riflessione. Nel mondo dell'antichità greca e romana, non esisteva una parola che rendesse il nostro concetto di lavoro. C'era una parola per significare la fatica (quella da cui deriva la nostra parola "lavoro") un'altra per significare il prodotto del lavoro, ma non certo un termine che potesse essere inteso nel significato con cui intendiamo il lavoro all'inizio della nostra Costituzione.

Poco dopo la caduta dell'Impero Romano, la Regola di San Benedetto impone ai monaci di pregare e lavorare, con un uso del termine già vicino al nostro concetto di lavoro. Diverse dalle nostre erano però le finalità per cui il monaco si doveva sottoporre a quella attività. Lo scopo era chiaramente espiatorio. I monaci pregavano per tutti gli uomini, così come espiavano con il loro lavoro (ma ricordiamoci che in latino la parola significava "fatica", "travaglio") i peccati di tutti.

Poco dopo il mille, quando cominciano a risorgere le città, quell'idea di lavoro non abbandonerà gli uomini. E' infatti il concetto di lavoro più vicino alla visione biblica del lavoro stesso (si ricordi il passo di Cennino) e diviene a buon diritto la nozione di lavoro nella Cristianità.

Nelle città che stanno affermando, dopo secoli di decadenza, la loro funzione prima di mercato (centro di raccolta di quei prodotti delle campagne che, non essendo utilizzati per il mantenimento di chi li produce, potevano essere scambiati con altri prodotti) poi di organizzazione della vita sociale delle stesse campagne circostanti (prima il vescovo, poi le istituzioni del comune cominciano a svolgere funzioni di pubblica utilità

e ad esercitare un potere sul territorio urbano e rurale) dobbiamo concentrare la nostra attenzione su due fenomeni in particolare.

Il primo è la nascita di botteghe artigiane sempre più efficienti, dove chi si dedica ad una particolare attività ha la possibilità di imparare la tecnica di trasformazione dei materiali e di uso degli strumenti non solo sulla base di una tradizione familiare (come poteva avvenire nell'isolamento delle campagne) ma con l'inserimento graduale nella attività di un laboratorio o di una bottega dove altre persone addette a quel mestiere lavorano e hanno contatti con altre botteghe di quella città. Nel corso di poche generazioni si assiste così ad una diffusione delle abilità artigianali e ad uno scambio di competenze tecniche (nuovi metodi di lavorazione, nuovi strumenti) che la crescita delle città rende possibile non solo internamente, ma anche per come consente di accogliere il nuovo flusso di persone che viaggiano da una parte all'altra dell'Europa. Molti di questi viaggiatori non si muovono dalle loro città per scopi commerciali o di lavoro, ma per esigenze particolari: molti di loro sono pellegrini e la rinascita di una rete di grandi vie di comunicazione europea è dovuta proprio a questa esigenza. Questi pellegrini sono però lavoratori delle varie arti che passano di città in città e si interessano alle attività di chi svolge la loro professione nelle città che visitano e con questi coelghi scambiano idee e parlano del loro modo di lavorare. Si forma così spontaneamente un meccanismo di scambio di idee e di informazioni tra realtà artigianali anche molto distanti tra loro.

Il secondo fenomeno, collegato al primo, è l'inizio delle "fabbriche" (cantieri per la costruzione di grandi edifici pubblici) cittadine. Tali fabbriche hanno per scopo la realizzazione dei palazzi del nuovo potere cittadino (prima la sede del vescovo, poi quella del comune) e soprattutto della cattedrale, la grande chiesa in grado di raccogliere tutta la popolazione per le funzioni religiose e di porsi come simbolo della comunità dei cittadini che, proprio in quanto comunità, dedica a Dio la propria vita e i frutti della propria fatica. In latino, come si è detto, la parola *labor* indicava il lavoro come fatica. L'attività lavorativa era indicata dalla parola *opera* (fino a una quarantina di anni fa, i braccianti agricoli toscani indicavano con tale termine la giornata lavorativa da retribuire). Nel corso del Duecento, questa parola cominciò ad essere adoperata per indicare la fabbrica del duomo, poiché quella era l'attività lavorativa per eccellenza, il simbolo di ogni altra attività della fatica umana. L'opera del duomo rappresentava l'interpretazione della fatica umana come sforzo di espiazione rivolto a Dio, secondo quel significato attribuito al lavoro che dalla regola dei monaci benedettini era ormai passato alla nuova civiltà cittadina.

E' oggi difficile immaginarci quello che doveva essere l'attività di tali cantieri. E' certo comunque che in quelle frenetiche attività alle quali ognuno collaborava offrendo le ore residue della propria giornata lavorativa per l'erezione del monumento più grande della città, l'attività di quelle botteghe artigiane di cui si parlava prima doveva risultare esaltata e doveva trovare occasione per un notevole sviluppo.

4° CAPITOLO

Chi aveva un carro portava pietre, chi sapeva lavorare il legno faceva da carpentiere, chi doveva murare murava e la cattedrale cresceva per le opere che nella città si dedicavano all'*opera* per eccellenza, la costruzione del duomo. Fatte le strutture portanti, ecco poi arrivare i maestri artigiani a rifinire i lavori, a formare le capriate dei tetti, a modellare i fusti in pietra delle colonne, gli stipiti di porte e finestre, le cornici delle arcate. Alla fatica e al sudore si mescolano le diverse competenze artigianali: maestri e garzoni delle varie botteghe si incontrano nel cantiere, si imitano, si scambiano gli strumenti, parlano della loro arte, dei problemi che quotidianamente ognuno incontra e delle soluzioni che quotidianamente ognuno adotta. Il cantiere è ancora aperto e ogni artigiano sta rifinendo il proprio lavoro, quando arriva l'ultima categoria, quella che desta più curiosità, perché esercita un'attività particolare, che dovrà esaltare il lavoro di tutti. Barrocciai, tagliatori di pietre, operai delle fornaci, muratori, carpentieri, scalpellini, hanno edificato il muro, su cui ora la posa di alcuni colori e di alcune figure, eseguite a regola d'arte, non solo rifinirà l'opera, ma farà anche vedere il senso della costruzione di quel muro. E se quel muro di cattedrale ha il senso di offrire il frutto del proprio del proprio lavoro a Dio, esso è anche il simbolo di come *tutto* il lavoro dell'uomo è offerta di sé a Dio. Tale è la coscienza che nelle città del Duecento si va formando sulla possibilità del lavoro di rappresentare una parte importante della personalità umana, di partecipare addirittura al cammino della salvezza dell'anima, insieme ai riti della cristianità, ai pellegrinaggi, alle crociate.

Il muro ha già il *rinzaffo*, quella prima intonacatura a calce e rena grossa che copre le pietre o i mattoni in laterizio. Ora i garzoni dell'ultima bottega arrivata nel cantiere, quella del pittore, stanno setacciando la rena che, con altra calce, sarà stesa sul rinzaffo (dopo aver riposato qualche giorno, per aspettare che la calce abbia perso il suo fuoco, che farebbe altrimenti scoppiare l'intonaco dal muro) per ottenere un intonaco a grana fine, l'*arriccio*. In un angolo hanno portato un grande cartone piegato. Dopo qualche giorno, i garzoni

sono tornati, hanno spiegato il grande cartone e si sono intraviste (tutti gli altri garzoni stanno osservando, tra i rimproveri dei loro capomastri, anch'essi però nascostamente curiosi di quella attività) le linee confuse di un grande disegno. Con un punteruolo i garzoni della bottega del pittore hanno preso a forare le linee del disegno sul grande cartone che adesso, completamente spiegato, occupa gran parte del pavimento. Intanto altri operai della bottega hanno tracciato righe verticali sulla parete servendosi di un filo a piombo intriso di polvere di carbone. Poi con grandi sestanti hanno tracciato brevi segni ad arco che si intersecano tra loro e con la traccia dei fili a piombo. A sera la parete era riquadrata da linee regolari. Il giorno dopo il cartone è stato attaccato alla parete: i suoi lati hanno collimato con i lati della riquadratura. Ora si riesce anche a capire cosa rappresenta quel disegno appena tratteggiato: al centro una Madonna è seduta in trono col Bambino in braccio e intorno una folla di uomini si accalca intorno al trono. I capomastri e i garzoni delle altre botteghe si sono tolti il berretto, qualcuno si è inginocchiato, altri riprendono il loro lavoro. I garzoni della bottega del pittore stanno spargendo polvere di carbone sul cartone adagiato alla parete. Quando lo rimuovono tutti i presenti curiosi capiscono il senso dell'operazione: la polvere è passata dai fori lungo il disegno e ha lasciato l'orma del disegno sul muro. L'operaio del giorno prima ha mescolato in una ciotola una polvere color sangue (qualcuno ne conosce il nome: *sinopia*) con acqua e ha cominciato a precisare tutto il disegno con un pennellino appuntito. Ora la parete, bianca e rossastra, presenta l'impianto di una grande manifestazione della divinità e già suscita la meraviglia e la devozione di tutti gli artigiani presenti nel cantiere. Il giorno dopo la bottega del pittore sta ancora setacciando rena: questa volta ne ottengono una finissima che mescolano con la calce e stemperano con l'acqua. Ma sono comparsi altri operai della bottega del pittore che hanno invece mescolato terre colorate e per un paio di giorni preparano ciotole e secchi con quelle terre stemperate in acqua e altri liquidi non ben identificabili. Qualcuno sta anche maneggiando albume d'uovo. Il terzo giorno, prima dell'alba nessun garzone si è presentato accanto al muro dove fervevano i preparativi della bottega del pittore. Alle prime luci solo un operaio ha ripreso la giornella dove il giorno prima era stata mescolata la rena finissima con la calce che formano un impasto tenero, quasi un unguento. Al sorgere di tutto il disco solare, quell'operaio ha intonacato con l'impasto finissimo solo una piccola porzione (un metro quadro circa). Appena ha depresso la cazzuola, è finalmente entrato un operaio mai visto, in vesti dimesse, con un paio di aiutanti anch'essi mai visti. Per come è stato salutato dall'intonacatore, è sembrato il principale. La curiosità è di colpo rinata in tutto il cantiere. Chi con una scusa si è avvicinato, ha notato che dall'intonaco umido e finissimo ancora si scorgevano i segni rossastri del disegno sull'arriccio. Il pittore ha tirato fuori i pennelli e ha iniziato il suo lavoro. Alla sera, quando se n'è andato, cinque teste di santi erano riconoscibili sulla parete e colmavano esattamente la piccola porzione di intonaco finissimo che era stata preparata al mattino. Tutti i carpentieri, gli spaccapietre, gli scalpellini già immaginavano la parete completata con la folla di santi che onorava la Vergine col Bambino e vedevano il senso della loro fatica.

Cosa avrebbe potuto fare il pittore senza il muratore e il carpentiere ?

Non c'è infatti quadro senza chiodo che lo regga e non c'è *affresco* senza un solido, piano e diritto muro che ne sostenga i colori.

5° CAPITOLO

Al tempo di Raffaello (è appena iniziato il Cinquecento) il pittore è ancora un artigiano, cresciuto professionalmente in una bottega dove forse ha cominciato col setacciare la rena per l'arriccio o le terre colorate per le tempere. Si lavora ancora quando si riceve la commissione da una Istituzione o da una famiglia di rango. E' anche vero però che divengono sempre più evidenti l'apporto individuale, la genialità del maestro nel trovare soluzioni che rendano sempre più naturali e vicine alla realtà le storie sacre che si rappresentano su richiesta del committente. E' certo frutto di una elevata sensibilità individuale e di una eccezionale capacità, il saper conferire alla rappresentazione dei volti non solo sacralità o oggettiva bellezza, ma anche quelle indefinibili sfumature che vanno dalla gioia al dolore, dalla speranza alla disperazione, dalla bontà alla crudeltà, passando per le mille condizioni intermedie con cui le passioni dell'animo segnano i tratti del volto.

Le modelle di Raffaello in genere non erano nè vergini nè madri e può darsi che il giovane bel pittore urbinato non ne apprezzasse nella vita quotidiana la castità nè intendesse renderle madri. Ma dinanzi al cavalletto la sua mente trasformava quelle bellezze popolari e quotidiane in una indefinibile grazia, capace di ricordarci la materna verginità della Madonna o la sua gioia di giovane madre consapevole del presagito dolore della Passione del Figlio.

Il genio dell'artista (di un artista ancora, comunque, che lavora con la sua bottega) garantisce in questi secoli (del Rinascimento e del Barocco) la serietà dell'opera d'arte, la spiritualità del soggetto e la sua

capacità di esprimere gioie e dolori universali. I committenti non sono più le comunità, ma sempre di più le corti principesche che mirano a riprodurre in palazzi sterminati la bellezza di un mondo sempre meno reale. Le stesse committenze della Roma dei Papi mirano a compromettere la spiritualità delle storie delle Sacre Scritture o della vita terrena dei Santi con l'esposizione di un prestigio legato alle vicende contemporanee delle famiglie di alto rango, che esprimono cardinali e papi. Solo le eccezionali doti personali dei Raffaello e dei Michelangelo, e poi dei Caravaggio e dei Bernini sapranno sfruttare quelle occasioni di committenza per far restare la pittura e la scultura italiane in grado di esprimere le più complesse espressioni dell'animo umano.

Per qualche altro secolo dunque il modo di lavorare del pittore e dello scultore rimarranno legati ad una tradizione artigiana. Il mestiere si continuerà ad imparare da artigiani, entrando da fanciulli in una bottega, sporcandosi le mani, affinando con l'esercizio e con la pratica la propria manualità, scambiandosi esperienze con altre botteghe, migliorando con estrema lentezza gli strumenti di lavoro, senza che la tecnologia prenda il sopravvento sulla abilità del lavoratore. La genialità individuale però avrà sempre più parte nel preservare le arti figurative dal divenire decorazione di pur alta qualità. Accanto ad una tradizione di altissimo pregio estetico, infatti, l'opera di alcuni grandi maestri preserva la ricerca della originalità nell'arte italiana ancora per qualche generazione.

Con l'inizio dell'Ottocento, e specialmente dopo la fine dell'impero napoleonico, l'arte figurativa comincia ad essere considerata il prodotto di uno spirito eccentrico. Nessun pittore dipinge perchè raggiunto da una committenza, ma perchè la propria geniale sensibilità gli suggerisce l'immagine da dipingere. Anche negli atteggiamenti della vita quotidiana, l'artista si presenta sempre più distante da chi svolge altri lavori. In genere, la sua formazione è ora quella di un intellettuale, basata più sulla preparazione culturale che su quella manuale. La cerchia dei suoi contatti è quella dei gruppi di intellettuali (poeti, letterati, musicisti, filosofi, drammaturgi). I suoi rapporti con le classi dominanti sono di ribellione, ironia, rifiuto. La vita quotidiana si svolge tra continui problemi finanziari (non lavorando più su commissione), tra le consolazioni dell'alcool o della droga, e con un certo compiacimento della propria diversità.

Il pittore dunque dipinge quadri non perchè qualcuno lo abbia incaricato di tale prestazione professionale. Egli dipinge perchè si sente di dipingere e dipinge anche contro il gusto del tempo. Nel produrre i suoi quadri ha escluso ogni valore di scambio per i prodotti della sua arte. Egli inoltre dipinge in assoluta solitudine. L'opera d'arte non è più produzione di una bottega, frutto della organizzazione del lavoro, ma *parto* della personalità. La abilità tecnica individuale è solo uno *strumento per dare alla luce ciò che si è concepito* nella fantasia tormentata.

Poi, però, qualcuno compra quei quadri, non concepiti per piacere al pubblico, ma perchè il pittore aveva qualcosa dentro da dare alla luce. Quei quadri vengono venduti, anche se non erano concepiti per avere un valore di scambio. I mercanti d'arte però glielo attribuiscono, anzi, col passare dei decenni, talvolta, attribuiscono a quei quadri valori enormi.

Una produzione che per il pittore non era solo attività lavorativa (come lo era nel medioevo) ma parto della propria personalità, risultato della propria intimità, acquista valore quando viene comprato da parte chi ne vuol godere, anche se disprezza e offende il pittore che l'ha dipinto.

Da onesto e rispettato artigiano, l'artista è divenuto il derelitto al quale togliere la bellezza che produce dandogli in cambio un pezzo di pane che lui con rabbia deve accettare. A meno che, come qualcuno comincia a fare, non si decida a vendere a caro prezzo quella bellezza.

Forse comincia a diventare chiaro perchè alla metà del secolo i caffè sono pieni di artisti che ritraggono prostitute e ne condividono l'esistenza.

La modella stessa è ora una prostituta che viene ritratta come tale, non per prenderne la bellezza e trasfigurarla in una diversa spiritualità. L'artista si sente come la prostituta, perchè deve vendere la propria bellezza, perchè della bellezza che produce qualcun altro fa commercio. E' costretto non a vivere dei prodotti del suo lavoro (come facevano gli artisti dei secoli del passato) ma a trasformare in merce quello che considera la propria personalità. Ha dipinto per mettere sulla tela il proprio spirito, la propria vita interiore e qualcun altro fa commercio della sua intimità. Non è più l'onesto conduttore di una bottega, è divenuto una squaldrina.

6° CAPITOLO

Del resto ormai la società industriale si sta affermando in tutta Europa. Una possibile interpretazione del ruolo sociale dell'artista potrebbe essere simile a quella dell'operaio alienato: anche lui vede strapparsi dal padrone il frutto delle sue capacità. Anche lui vede trasformarsi in merce con puro valore di scambio il

frutto della sua fatica. Ambedue inoltre, ma con modalità diverse, vedono perdersi l'essenza di quel frutto. L'operaio perchè non potrà vedere mai l'oggetto finale della produzione, a cui partecipa, nella catena industriale, solo per un insignificante segmento; l'artista perchè vedrà che il proprio prodotto, di per sè originale creazione dell'ingegno e della fantasia, può perdere un attimo dopo la creazione la sua originalità per esser catturato dalla infinita riproducibilità della procedura industriale. Tanto per fare un esempio, quando negli anni ottanta dell'Ottocento furono eseguite due copie del David di Michelangelo, ne seguirono polemiche a non finire. Qualche decennio dopo, l'industria dei souvenir cominciò a sfornare copie in tutte le dimensioni e in vari materiali della celebre statua, da vendere ai prezzi più stracciati perchè chiunque potesse portarsi via da Firenze il ricordo della città in forma di soprammobile *kitsch*. Per proseguire negli esempi, se alla fine dell'Ottocento solo un quadro di un bravo *macchiaiolo* poteva riprodurre l'impressione di un bel tramonto, qualche decennio dopo, una cartolina illustrata ricavata da una foto di tramonto sul mare o magari riproducente il quadro di quel macchiaiolo, poteva costituire un surrogato a buon mercato per quella impressione.

La reazione delle avanguardie artistiche a tali rischi è stata unanime. Se l'armonia, la bellezza, l'eleganza delle forme, l'accostamento equilibrato dei colori, la piacevolezza delle linee, la riproduzione delle bellezze del corpo umano femminile, della potenza di quello maschile, la rappresentazione degli spettacoli della natura possono essere riprodotti con facilità, efficacia e bassi costi dalle procedure industriali (fotografia, stampa illustrata, cinema, modelli in materiale plastico), allora la sopravvivenza dell'arte figurativa potrà essere assicurata soltanto con la rinuncia definitiva a quei criteri. Ogni tipo di armonia e di assonanza tra colori o eleganza delle forme deve essere abolito, perchè l'arte possa sottrarsi alla riproducibilità industriale e il lavoro dell'artista possa riacquistarsi quella originalità che era garantita dal modo artigianale di produzione dell'oggetto d'arte. Anche gli artisti più noti e stimati (si prenda il caso di Picasso) difendono i loro oggetti (anche quando divengono noti al grosso pubblico) dalla infinita e dozzinale riproduzione industriale solo a prezzo di rinunciare alla armonia formale. Picasso produrrà migliaia di ceramiche (piatti, brocche) con disegni colorati: nessuno di quei prodotti è mai stato riprodotto industrialmente, non certo per problemi di diritti d'autore (che in ogni momento possono essere venduti) ma perchè la disarmonia delle forme, la contorsione dei corpi, la stranezza dei soggetti impedisce a ogni famiglia di usare la riproduzione di quelle ceramiche nella vita quotidiana.

Ancor più significativa la tendenza delle transavanguardie contemporanee a creare oggetti d'arte con materiali che di per sè costituiscono gli scarti della vita quotidiana o che contraddicono talmente il senso dell'armonia da dare scandalo o che nella loro stravaganza non sono comprensibili che ad alcuni esperti del settore. Un prezzo alto, un rischio di totale annientamento della storia delle Arti figurative, da pagare per non scomparire nell'annullamento dell'opera d'arte nel puro valore di scambio.