

## *Ut pictura photographia*

Per dieci anni, prima che abbracciassi la pittura in modo stabile e definitivo, la mia professione è stata quella di un fotografo senza infamia e senza lode. La mia passione era la camera oscura e la stampa a mano in bianco e nero, così come oggi sarebbe l'acquaforte, se disponessi del tempo necessario a praticarla. E infatti, a più matura riflessione, mi rendo conto di come io credessi di essere un fotografo, ma non abbia invece mai cessato di essere un pittore. In realtà, il confine tra fotografia e pittura è molto labile. Il loro rapporto è sempre rimasto ambiguo, una coesistenza armata segnata da un vicendevole eccesso di ostilità o di simpatia. Quando l'una muoveva i primi passi, l'altra aveva già alle spalle una storia millenaria. Il destino di questa parve segnato all'apparire delle prime prove di quella, tanto da suscitare grande allarme fra i pittori. Ora, avendole praticate ambedue, a mio parere si tratta di due stanze comunicanti mediante una porta girevole, che io infatti attraverso spesso nei due sensi. Purtroppo, l'industria ha operato una brutale separazione tra la fotografia per tutti - quella che in inglese viene impietosamente definita "foolish proof"- e le sperimentazioni più interessanti, finite alla pittura: a meno che non si voglia vedere della "creatività" (abusatissima parola!) nella pletora di immagini posterizzate o solarizzate da cui siamo stati sommersi in anni non lontani, e che di tanto in tanto rispuntano col riemergere di certe mode. Se si guarda bene, la porta girevole tra le due discipline non si è mai bloccata, con esiti a volte curiosi. Nel suo breve soggiorno londinese del 1865-66, il grande Antonio Fontanesi, che, come suo solito, non si trovava in floride condizioni economiche, produsse una serie di dieci Sketches of London, oggi tutti alla Galleria Civica di Torino: la

particolarità di queste vedute consiste nel fatto che si tratta dei cosiddetti "clichés-verre": il disegno era realizzato incidendo manualmente il rivestimento opaco di una lastra di vetro, e stampando per contatto tale "negativo" su carta fotografica, in questo caso all'albumina, e producendo, così, un vero multiplo d'arte. I grandi vedutisti del Settecento, Canaletto e Bellotto, usavano camere oscure portatili, dotate di obiettivo, per proiettare su di un piano l'esatta prospettiva e i dettagli del paesaggio: avendo queste camere oscure, nel complesso, l'aspetto di una tenda, naturalmente a tenuta di luce, si può dire che in tal caso il pittore lavorava dentro la macchina fotografica. Un' incisione di Dürer mostra un disegnatore che si vale di una graticola, sempre per proiettare su di un piano, reticolato in conformità, gli esatti contorni di un nudo. Faccio grazia al lettore dei numerosi sussidi in uso almeno fino alla fine dell'Ottocento, il cui scopo era, comunque, lo stesso: la più precisa possibile proiezione in piano di un soggetto tridimensionale, cioè quel che l'apparecchio fotografico fa da sempre. Chi però pensasse che basti proiettare una fotografia per fare un quadro, o che sia sufficiente una pedissequa riproduzione, commetterebbe un serio errore. L'occhio del pittore non è un obiettivo fotografico e il quadro non è una stampa a colori. Se le industrie ottiche magnificano certe doti di incisione e di contrasto degli obiettivi per spingere le vendite, fanno il loro mestiere. Tuttavia vi sono difetti più sottili, ai quali non si può ovviare ricalcolando la curvatura delle lenti. La realtà fotografata non è esattamente quale appare alla vista, che è, come si dice, "percezione involta di pensiero": l'obiettivo restituisce una realtà non pensata. E qui il sentiero che credevamo conducesse alla fotografia torna ad essere tutt'uno con quello della pittura. Per qualche misteriosa ragione, mani e piedi, normali e proporzionati alla vista, posti in un riquadro fotografico, vengono in evidenza in misura tale da dover essere poi, nel quadro, ridotti - pratica corrente, a volte esagerando nel senso opposto, dei vecchi ritrattisti - oppure dissimulati. E, comunque sia, gli equilibri del quadro obbediscono a leggi che non si saprebbero spiegare, ma che sono ferree nella loro impalpabilità; nitidezza e sfumato

vanno distribuiti con un criterio che può tener conto solo dell'occhio umano, e non della pura e semplice distanza di soggetto e sfondo. Forse è da rintracciare proprio qui l'origine dell'antica e mai sopita discordia tra le due arti: per quanto si possa studiare l'inquadratura, la macchina riprende sempre tutto quello che è compreso nel suo campo ottico, ed è dunque un mezzo essenzialmente documentario, alieno dalla delicata alchimia che presiede alla genesi di un quadro e che appartiene piuttosto al processo del sogno. D'altro canto, la fotografia, in un'epoca dai tempi contratti come la nostra, è un ausilio prezioso, a patto che la si sappia impiegare. Ad esempio, io mi avvalgo normalmente di diapositive a colori: la forzata brevità dei miei viaggi non mi consente di usare il taccuino da disegno del tempo che fu, e lo stesso si dica per il lavoro con modelli e modelle. Il fatto che le diapositive siano a colori è quel che mi interessa di meno: quando disponevo ancora di una camera oscura avevo l'abitudine di farmi le trasparenze in bianco e nero dai negativi per essere meno legato alla realtà troppo fedelmente restituita, e dunque dispersiva. La diapositiva è solo un materiale grezzo; lo stesso difetto di fondo di qualsiasi emulsione (la latitudine di posa pur sempre limitata rispetto all'occhio) ne fa l'erede dello specchio nero che i paesisti dell' Ottocento usavano per semplificare il chiaroscuro. Di più, quando si ha una lunga consuetudine con una diapositiva, si finisce per impararla a memoria, e quindi se ne può fare a meno. La pittura, come il sogno di cui è sorella, rimescola tutto, ignorando sovranamente quell'unità di tempo, di luogo, d'azione cui la fotografia è, per sua stessa natura, inesorabilmente avvinta; i funambolismi tecnici, ieri della fotografia e oggi del computer, mancano di quell'elemento sottile che bisognerà pure avere il coraggio di chiamare, col suo nome, anima. E tuttavia, sarebbe ingiusto dimenticare che la fotografia di anime ne ha due, poiché il procedimento si divide in ripresa e stampa, e che il più di anima risiede proprio in questa. Per evidenti ragioni commerciali, si è data la preminenza assoluta alla prima, a discapito della seconda, che ormai è quasi del tutto lasciata ai laboratori e alle loro attrezzature: ma dove

veramente si "dipinge" è proprio in camera oscura, perché è qui che il fotografo fa una quantità di scelte ed ha a disposizione vere risorse "pittoriche". Non è mia intenzione intrattenere il lettore su dettagli tecnici che presuppongono conoscenze precise: diciamo che ogni negativo può essere interpretato personalmente, così come si interpreta uno spartito musicale. Per "negativo" io intendo quello in bianco e nero: il colore è tutt'altra cosa, e comunque la fotografia a colori naturali diretti, in sé presa, come dicevo sopra, non mi interessa gran che. Il negativo è una materia che attende di ricevere una forma. Già la semplice stampa all'argento si presta a numerose varianti, sia durante l'impressione all'ingranditore sia nello sviluppo. Se poi si abbandona questo terreno ben noto e si intende ritrovare processi che ormai non sono in uso da oltre un secolo, il confine con la grafica d'arte è veramente vicino. La stampa detta "alla gomma" fornisce un esempio illuminante. A questo proposito, il lettore mi perdonerà una piccola digressione. All'incirca dalla fine del secolo XIX ai nostri giorni, che vedono l'affermazione incontrastata della tecnologia digitale, il primato indiscusso tra le sostanze fotosensibili è spettato costantemente ai sali d'argento: lo sfruttamento industriale di questo procedimento ha cancellato tutti gli altri oppure li ha relegati ad usi marginali. In natura le sostanze fotosensibili sono molte: una delle più interessanti è il bicromato di potassio, che, se mescolato ad un medium quale, ad esempio, la gomma arabica, reagisce alla luce solare (cioè, alle radiazioni ultraviolette in essa contenute) rendendo quest'ultima insolubile all'acqua. Tale osservazione, fatta assai per tempo, ha portato, nell'Ottocento, all'ideazione di un particolare tipo di stampa, a base, appunto, di bicromato di potassio, gomma arabica e pigmenti colorati, e alla nascita della scuola cosiddetta (e non a caso) pittorialista, il cui esponente più noto è il francese Robert Demachy: i risultati, ancor oggi visibili, sono tanto splendidi quanto a suo tempo furono privi di seguito per l'impossibilità di standardizzare il procedimento. Infatti, se si può provare una grande emozione quando per la prima volta si vede apparire l'immagine all'argento sul foglio

bianco nella bacinella del rivelatore, essa è trascurabile rispetto a quella da cui si è afferrati quando si toglie una stampa alla gomma dal bromografo, dopo averla avventurosamente esposta alla luce del sole, e la si passa sotto il getto d'acqua che laverà via le parti non esposte, e quindi rimaste solubili. Se non si è indovinato, tutto se ne va beffardamente nel lavabo, ma se si è azzeccato si vede nascere una perfetta fotografia monocroma con tenere sfumature ineguagliabili dal pennello più esperto e una morbidezza di toni che nessuna stampa all'argento sarebbe in grado di dare. Se poi si aggiunge che lo stesso negativo può venire stampato più volte a registro sullo stesso foglio cambiando ogni volta colore, o che si può fare una vera e propria selezione usando un negativo per i chiari, uno per i toni medi, uno per i massimi scuri e così via, ci si renderà conto di come si sia veramente vicini alle tecniche dell'acquaforte. L'industria fotografica, naturalmente, era assai poco interessata a queste sublimità, e, invece di mettere a punto un pianoforte, ha prodotto una pianola a rullo. Strumento ingegnoso, e a suo modo perfetto: non c'è il pianista, scomoda presenza, e i tasti si muovono da soli. Ma quando alla tastiera siede un musicista in carne ed ossa, con la sua storia, i suoi umori ed amori, con tutta la vita che ha vissuto fino al momento dell'esecuzione, nessuno avrà il coraggio di sostenere che la pianola è migliore perché ripete il pezzo sempre nello stesso modo. A ben vedere, la fotografia, come si è venuta modellando sotto la pressione degli interessi che hanno presieduto quali divinità tutelari alla sua nascita, è questa pianola. Ma, se ormai essa rientra nella nostra più banale quotidianità, da qualche parte si avverte sempre come un rintocco di campana sommersa: l'essenza della fotografia è ambigua, e manifesta nel modo più inquietante l'enigma del tempo. Chi abbia qualche pratica di camera oscura sa che, quanto più si spinge l'ingrandimento di un volto, tanto più evidenti divengono i granuli d'argento che costituiscono l'immagine, e che appaiono come un pulviscolo: a un certo punto, si ha la netta sensazione che la persona rappresentata non sia, come è, quel pulviscolo, ma che si trovi dietro di esso. "Arte nata da un raggio e da un veleno", la

fotografia, e questa è la differenza finale con la pittura, non si libera mai da questa sua origine melanconica e saturnina: al di là dei prodigi tecnici o dell'eccezionalità dei documenti, la sua vera dimensione è la memoria privata e personale. A toccarci di più sono pur sempre le vecchie stampe ingiallite (ma "quel giallo è il puro miele della luce") che giacciono in un cassetto di casa e che ogni volta ci commuovono proprio come un'aria di pianola che non si ascolti più da gran tempo. Anche la fotografia, in questo suo modo particolare, sfiora il sogno: i bambini che fummo un tempo sono ancora visibili agli adulti di adesso, che restano, appunto, trasognati davanti a quel rettangolo di carta, simile ad una stella ai confini dell'universo, scomparsa da un'eternità, la cui luce continui a giungere fino a noi.

Mauro Falzoni

*La pittura è una vacanza*

Vevo diciassette anni quando ricevetti in regalo la mia prima  
A cassetta dei colori, per dipingere durante le vacanze estive: la pittura, in qualche modo, continua ad essere per me una perenne fine d'anno scolastico. Ho cominciato come pittore figurativo, e tale mi sono mantenuto. Allora come oggi, il mio *genere*, dati i tempi, può dirsi marginale: eppure, oggi come allora, esso costituisce l'unico vero strumento che ho per intendere il mondo, nonché un prezioso prolungamento dell'infanzia.

Neppure i miei idoli sono cambiati di molto: a Corot e Fontanesi ho aggiunto Böcklin e Alma-Tadema. Non mi sono mai angustiato troppo per rendermi coevo all'epoca presente: ai miei occhi, tutto si riduce al candido rettangolo della tela, che alla fine dovrà contenere qualcosa che mi soddisfi. Entro questo intervallo accade tutto quel che conta: se il *prima* o il *dopo* hanno qualche importanza, è solo perché quando non dipingo non posso fare altro che osservare e prendere nota. Mi "limite", se

così si può dire, al paesaggio e alla figura umana. Per un quadro può bastare un vaso di limoni, una scala di legno appoggiata al muro di un giardino, un semplice gesto. Poco m'importa se questo può venir considerato fuori dal tempo – da *questo* tempo: io stesso non ritengo di appartenergli.

La pittura, pur destinata a perire come tutto il resto, sottrae qualcosa al flusso rovinoso e inarrestabile di Cronos se di un paesaggio o di una figura riesce a restituire non un semplice simulacro, ma quel lato della sua essenza – quel *nucleo emotivo* - che può attrarre spontaneamente il pittore. Questi, come cercando il tesoro delle favole, non deve tenere la contabilità degli anni che spende nel migliorarsi, altrimenti dove finisce l'arcobaleno troverà nulla più che qualche moneta, e si accorgerà che è un magro compenso. Deve andare avanti, perché la pittura non finisce mai, e si trova non nelle intenzioni, ma nei risultati.

**L**a prima volta che misi piede sulla Montagna Pistoiese era l'inizio di luglio del 1957. Avevo nove anni, e nel maggio precedente ero passato a Comunione. Di quei giorni conservo soltanto memorie che, nella loro vaghezza, possiedono il profumo inconfondibile del Paradiso Terrestre. Ricordo che salimmo le Piastre su una Fiat 1100 presa a nolo e che, giunti a Maresca, mio padre dovette ingegnarsi perché, ironia della sorte per un radiatorista, la macchina bolliva. Poi, come Dio volle, arrivammo a Case Alte, dalle quali posso dire, in spirito, di non essermi più mosso. Il Paradiso Terrestre erano i boschi di castagni ben tenuti, il lavatoio, la fontanella perenne, gli ultimi viaggi della trebbiatrice nell'aia di Case Bizzarri, il latte della capra Nina, le donne che ricamavano in crocchio, e fra loro mia madre; la gente che ti augurava il buongiorno anche senza conoscerti, a differenza della scortesia cui eravamo avvezzi a Firenze, le camere ombrose e fresche con le finestre minuscole e i letti di bandone incrostati di madreperla, l'acqua gelida e pura che si poteva bere in tutta tranquillità a qualsiasi fonte o rigagnolo, la bottega a Case Martini con l'odore caratteristico delle vecchie private e il fresco della sera che obbligava a indossare il maglione in piena estate: tutto quel che faceva sognare il mondo come

doveva essere una volta, o come avrebbe dovuto essere per sempre. Come non era mai stato, forse, o come non era già più alla soglia dell'incombente Miracolo Economico: un mondo, è vero, arcaico, se non una vera e propria Arcadia. Si pensa, secondo me a torto, che un'epoca, appartenga alla storia o a un'esistenza individuale, scompaia per incanto nell'istante preciso in cui lascia il posto ad un'altra: io ritengo invece che l'epoca svanita continui a sopravvivere qua e là in frammenti e particelle all'interno di quella che dovrebbe, a rigore, cancellarla del tutto nel momento stesso in cui le sopravviene. Così, non mi ha mai abbandonato la persuasione che le Case Alte di quei primi anni avessero un'aria più del diciannovesimo che del ventesimo secolo: ancora prossima, forse, a quella che trovarono i due pittori macchiaioli, Odoardo Borrani e Raffaello Sernesi, saliti per dipingere su queste montagne nell'estate del 1861, con l'Italia nata da poco più di un anno. Francamente, penso che quella prima, remota villeggiatura sia stata per me un'autentica fortuna, perché ho fatto in tempo a conoscere, nel volto del nostro Paese, tratti antichi, perduti per sempre nel momento in cui andava palesandosi quello nuovo, sconosciuto e arrogante, subito bruttato di cerone televisivo. Chi si trova trasportato in mare da una corrente non se ne accorge, perché non ha punti di riferimento: le onde sono tutte uguali, qualunque sia la direzione in cui si muove. Così è della storia: chi vi si trova immerso non ha la percezione di dove stia andando. Il Paese a me sembrava sempre uguale, e invece stava cambiando rapidamente; l'Italia contadina, quella in cui ero nato e che amavo, dileguava da un giorno all'altro, e già i miei zii avevano lasciato il campo e conosciuto la tristezza delle periferie. Poi arrivò per me l'adolescenza - quegli Anni Sessanta dei quali ci si ostina a favoleggiare come di un "mito": così poco basta per creare i miti contemporanei! E' stato in tali anni indefinibili che ho cominciato a dipingere, e proprio a Maresca: l'altro soggetto prediletto era il mio fiume, l'Arno. Diciassettenne, avevo avuto in regalo la prima cassetta dei colori, che da principio mi limitavo a contemplare senza avere neppure il coraggio di svitare i tappi dei tubetti; in



quel 1965, durante le mie vacanze di liceale, ho iniziato a dipingere i paesaggi su per i monti, tirandomi dietro la cassetta infilata nello zaino, insieme al seggiolino pieghevole, al cavalletto e alla fiaschetta dell'acqua di ragia, né più né meno come si faceva cento anni prima. Devo dire che è stato un periodo che oggi, da professionista che esercita la pittura in una quotidianità che poco si distingue da quella di qualsiasi altro mestiere, rimpiango molto, perché allora, come tutti gli adolescenti, vivevo una sorta di fantasticheria sovranamente ignara di problemi pratici, e destinata a non tornare mai più. I tempi erano tutt'altro che propizi: in quegli anni, la pittura figurativa sembrava defunta senza appello, un inutile ciarpame il cui approdo finale poteva essere soltanto la malinconia di una soffitta. Un amico, studente di architettura, che faceva quadri incollando sulle tele listelli grigio scuro di tutte le misure incrociati ad angolo retto, mi disse, con la massima naturalezza: "Caro mio, abbiamo perso la guerra, e non possiamo fare altro che imitare gli Americani." Il consiglio, naturalmente, mi entrò da un orecchio e uscì dall'altro. D'altronde, non posso dire di ricordare gran che del dibattito artistico di quegli anni, ma non me ne dolgo: non mi andava di perdere tempo a leggere prose pedanti che erano molto più astruse dei testi che preparavo per gli esami di filosofia. Firenze, come tutta l'Italia – tolta, ovviamente, l'isola milanese - era tagliata fuori dalle grandi correnti artistiche internazionali: e chissà che, in ultima analisi, non sia stata una fortuna. Chi poteva, chi aveva i mezzi o il coraggio o la necessaria dose d'incoscienza, si trasferiva nelle capitali del mondo, Londra, Parigi o New York, o partiva per l'India. Io ero troppo timoroso, troppo poco intraprendente e anche, da toscano, troppo legato alla mia terra: l'idea di perdermi in una metropoli forestiera o di andare a giro per il Subcontinente in cerca del Buddha non mi sfiorava neppure. Preferivo perdermi nella Foresta del Teso, ad imitazione dei miei idoli, che erano, allora, i pittori della Scuola di Barbizon, o quelli di Piagentina. I risultati, a riguardarli col senno di poi, non erano gran che, ma questo andava messo in conto alla mia ingenuità di giovane autodidatta. Tuttavia, ancor oggi

idealmente condivido quel che facevo, e, se ero un ingenuo, in fin dei conti proprio questo è stato un punto di forza: ho continuato per la mia strada, e continuo tutt'oggi, seguendo con semplicità il mio istinto e le mie inclinazioni più autentiche, senza chiedermi tutti quei perché a causa dei quali parecchi miei colleghi, che sarebbero stati ottimi figurativi, hanno finito col carcerarsi volontariamente in una pittura che non era né avrebbe mai potuto essere la loro per aver dato credito, con ingenuità assai maggiore e assai meno scusabile della mia, a teorie che poi, alla resa dei conti, si sono dimostrate nulla più che semplici mode intellettuali, e spesso in malafede. Mi sono concesso tutto il tempo che occorreva: soprattutto quei periodi di pausa che, lungi dall'essere semplici interruzioni per mancanza di idee o di voglia, somigliano piuttosto ai fermi della vegetazione, indispensabili per riprendere vigore. Ho vagabondato per il Teso come altri hanno vagabondato da una costa all'altra degli *States*: detto così può far ridere, ma non è uno scherzo, poiché nutro il fondato sospetto che l'intensità della mia esperienza di "provinciale" sia stata maggiore, e non di poco. Ognuno cerca la sua verità nello spazio che gli è congeniale; non è scritto da nessuna parte che questa verità si trovi sulle coste californiane o nei bassifondi newyorkesi o fra le plebi di Calcutta piuttosto che nella faggeta del Rombicciaio. Anche il più piccolo frammento di specchio è in grado di riflettere il mondo: basta avvicinare l'occhio. E poi, chi ha detto che la città è tutto? Vivendoci da sempre, e avendone girate tante, mi vado rendendo conto sempre meglio che, non solo Firenze, ma qualsiasi città, *la città* come tale, divenuta agglomerato senza forma in cui l'indifferenza, l'anonimato, la solitudine e lo squilibrio mentale crescono in proporzione alle dimensioni, oramai non funziona più: e come possono funzionare organismi che nella maggior parte dei casi – ma Firenze e Venezia sono, da questo punto di vista, esemplari - sono divisi fra un centro storico mummificato dal suo stesso prestigio e la monotona allucinazione delle periferie?

Credo che il mio sia un caso più unico che raro: approdato in una località di villeggiatura alla fine dell'infanzia non me

ne sono più distaccato, al punto che a volte ho il dubbio se davvero sono nato a Firenze o se non dovrei dire piuttosto che sono *quasi* nato in “Còrniola”, perché la città che conoscevo e amavo, che mi ha dato i natali anagrafici e il battesimo in San Giovanni, la *gran villa* di Dante, non esiste più: i suoi abitanti trovano naturale che sia divenuta un costoso cesso per turisti, senza tregua ingoiato e risputato dalle società immobiliari. Dunque, al mio bisogno di appartenenza ad una patria non rimangono se non questi monti: dal momento che non è possibile vivere se non si hanno dei ricordi, si può ben avere il diritto, almeno, di sceglierseli. Così, dopo tanto tempo, alla soglia della sessantina, ho ripreso la via del Teso; e se qualcuno mi chiedesse il perché di questa mostra, gli risponderei: per bisogno di ricapitolazione e anche per rendere giustizia ai miei anni giovanili tormentati da quel mancato adeguamento allo spirito del tempo che, se oggi non mi pesa più, allora mi faceva invece soffrire l’esclusione, la solitudine, il dubbio tormentoso dell’errore senza rimedio. Ho bisogno di credere che avevo ragione; che quegli anni non li ho gettati via e, se il desiderio di isolamento era più forte dell’istinto gregario che spinge i giovani ad un piatto conformismo, ero nel giusto; che, se faccio il pittore senza avere studiato da pittore, e prima di arrivare alla pittura ho fatto tutt’altro, è stata la pittura a venirmi a prendere quando era il momento e, se non ho avuto maestri, è stato perché i maestri si erano estinti da un pezzo. Mi sono arrangiato meglio che potevo: ma, alla fine, sono riuscito a fare quel che volevo veramente e, da questo punto di vista, non ho alcunché da rimproverarmi. Per quanto riguarda poi l’aspetto strettamente pittorico della mostra, devo dire che si è trattato di uno dei lavori più difficili che io abbia affrontato finora. Il fatto è che, per strano che possa sembrare, i paesaggi dell’Appennino non si prestano assolutamente alla pittura, a meno che non ci si rassegni a scadere nella cartolina: era questo il rischio che andava evitato, e tale evitamento mi ha complicato enormemente le cose. Vi sono luoghi che sono naturalmente adatti ad essere dipinti: per fare il primo esempio che mi viene a mente, la Riviera Ligure, o la Costiera Amalfitana, o la stessa non

lontana Versilia. Sono paesaggi cromaticamente ricchi: le nostre montagne hanno invece una gamma ristrettissima ed austera di toni neutri. Per di più, è venuto a mancare il “colore locale” della civiltà contadina. Allora bisogna andare oltre la banalità degli scorci panoramici per arrivare all’essenza: perciò ho dovuto cominciare con lo scegliere dei formati inconsueti, lunghi e stretti, che addensano l’immagine, e ho individuato dei soggetti nei quali gli elementi principali sono quelli più astratti e meno banalmente pittorici. Per fare un esempio, mi sono messo nello stesso identico punto di Pian dei Termini dove, nell’estate del 1861, lavorarono i due pittori che citavo sopra, Borrani e Sernesi, e dove quest’ultimo, in particolare, dipinse il quadro *Alti pascoli*: il paesaggio ampio e disteso, oggi come allora, impone un taglio orizzontale stretto e lungo, e mi sono divertito, non senza un po’ di commozione, a ripetere lo stesso formato dei lavori dei due Macchiaioli; però io ho concentrato l’attenzione sul prato già fiorito di colchici e sui rami spogli che rigano il cielo; mi sono ricordato di certi paesaggi cinesi, tutti risolti nella composizione e nei grafismi. Ma siccome, una volta che si sia giunti sulla soglia dell’astrazione, non è possibile, per converso, prescindere dall’elemento vitale, senza il quale i paesaggi risulterebbero solo delle quinte vuote o delle tessiture gratuite, in queste solitudini che ho dipinto ho introdotto le più naturali fra le presenze, gli animali, i nostri comuni selvatici, che non si lasciano avvicinare così come non si fa sorprendere l’essenza delle cose. Ho inteso formare una specie di ideale “polittico”: la volpe a Pian dei Termini e, sul crinale dei Malandrini e dell’Uccelliera, spazzato dal vento, il muflone e una coppia di lepri in allerta, e poi, ai lati, il fagiano e la ghiandaia nell’alba di Case Alte e il capriolo nei pressi della Forra Crezia, nella valle del Maresca; il tutto in un’ideale *fine d’inverno*, nel solco di un naturalismo le cui origini risalgono, lo dico e non me ne vergogno, al Courbet della *Remise des chevreuils*, o al Böcklin giovanile dei *Camosci* e del quale, sotto gli anatemi delle Avanguardie, storiche e no, si è perduta perfino la memoria. Al “polittico” dei quadri ad olio fa riscontro quello dei pastelli, che hanno

come tema la foresta in autunno, fatta di materie e di geometrie più decisamente astratte. Queste presenze animali e vegetali intendono dare il senso della vita come è, nella sua crudele immediatezza e assoluta mancanza di sentimenti, che comincia fino dalla *normale* esposizione alle intemperie, al di là delle convenzioni e dalle comodità del nostro vivere umano; è questo senso che ho imparato, tanti anni fa, nei vagabondaggi per il Teso, e che oggi, nella maturità, ritorna in forma del tutto consapevole, e non solo vagamente avvertita. Nel suo insieme la mostra, se si vuole, è un tributo all'indifferenza della natura, all'impersonalità delle sue manifestazioni: il sentimento di una lontananza del cosmo da tutto il bozzolo di artifici che ci siamo tessuti intorno dalla rivoluzione industriale in poi e che oggi rischia di soffocarci.

Da ragazzo sognavo di dipingere le montagne, sotto l'influenza di certe letture che allora erano anche più anacronistiche di adesso, come la biografia di Giovanni Segantini (l'Uccelliera era diventata, nella mia fantasia, lo Schafberg...) o la *Montagna incantata* di Thomas Mann, e, più in generale, di tutta quell'atmosfera degli anni a cavallo tra l'Otto e il Novecento dissolta d'incanto allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, vero cardine sul quale è girata la porta del secolo: ne fa fede il quadro divisionista del (...) che espongo, bell'esempio di come si possa essere totalmente fuori dal proprio tempo. Ecco, oggi i *nuovi* quadri delle montagne sono su questa mura, e il fatto che probabilmente non siano meno fuori dal tempo di quelli di allora mi lascia del tutto indifferente: l'importante è che abbiano l'aria di essere stati fatti da me, e che abbiano a soggetto luoghi ai quali devo una fanciullezza che nessun quartiere di città mi avrebbe regalato. Concludo queste considerazioni, della cui prolissità mi scuso (ma erano tante le cose da dire, dopo un'esperienza di mezzo secolo), con una dedica. Dedico questa mostra a tutti gli amici che ho da queste parti (i miei compagni di giochi di un tempo) e soprattutto ad una di loro che non c'è più, Lucia Prioreshi. Ricordo che Lucia, bambina, guardava con curiosità me, che piantavo il cavalletto nei prati della Lama per dipingere le pecore di Mario Cinotti o

un pagliaio, e con struggimento i colori nella cassetta; e poi chiedeva, facendosi coraggio: “Me la dai una *tintina*?” Quando andai a trovarla a Careggi, dalla ragnatela di drenaggi e tubicini che la imprigionava nel letto bianco, mi disse: “Non vedo l’ora di tornare sui nostri monti.” Furono le ultime parole che le intesi pronunciare. Mi commosse quel *nostri*, che associava anche me, come uno del posto, alla sua nostalgia: quindi dedico più che ogni altro a lei questi suoi e miei monti che ho dipinto, tornando dopo tanti anni a percorrerli come un regno ultraterreno. Così, sento di aver pagato ogni mio debito.

Mauro Falzoni

Jean Clair

### ***L'industria delle patacche milionarie***

*I lavori di Hirst, Fabre e Cattelan valgono un tesoro anche se tecnicamente nulli. Così gallerie e musei pubblici creano "capolavori" a getto continuo usando metodi uguali a quelli della peggiore economia*

In pittura, in scultura non esiste più «arte sacra», ma tutt'al più, con Cattelan, con i fratelli Chapman, Damien Hirst e tanti altri, sulla scia del Dada e del surrealismo, esiste un'arte del sacrilegio o della desacralizzazione.

Eppure esiste ancora una musica sacra: giovani compositori continuano a scrivere messe, requiem, persino opere metafisiche come, ad esempio, il Faust di Pascal Dusapin. Anche la danza non è mai stata così bella, affascinante e audace come oggi; tale qualità dipende da una perfezione fisica che forse nessuna epoca, salvo l'antichità, aveva mai raggiunto: corpi eleganti, muscolosi, sciolti, aerei, modellati dallo sport, dalla dieta, dall'allenamento. Non c'è niente di più bello, oggi, che vedere certi balletti «d'avanguardia». Si potrebbe proseguire: il canto lirico, stando alle vecchie registrazioni, sembra oggi più bello di un tempo, come se la voce si fosse migliorata, amplificata, rafforzata, perfezionata.

Il motivo è evidente: c'è ancora in queste discipline - e qui la parola «disciplina» acquista tutto il suo senso - un mestiere, una maestria del corpo lungamente, duramente, pazientemente appresa, una tecnica singolare insegnata e trasmessa, anno dopo anno. Nelle arti plastiche non c'è più mestiere. Non possono esserci master class di pittura semplicemente perché non c'è più maestria. Un tempo il pittore aveva i suoi allievi, gli apprendisti, i ragazzi di bottega: preparavano o terminavano, talvolta copiavano, i quadri del maestro. Ma che cosa si può «insegnare» oggi in una scuola di Belle Arti, che non ha più nulla da trasmettere se non i lacci del mercato?

C'è una ragione dietro l'assoluta diversità di destino di queste arti: le arti del corpo e della voce, dove la perfezione fisica salta agli occhi o all'orecchio, sono arti della performance o, come si dice, performing art. Significa che creano degli eventi e che, laddove si producono, si stabilisce per qualche istante una sorta di trascendenza tra il luogo e il momento in cui si producono e l'elevazione, l'emozione, il trasporto che suscitano nello spettatore e nell'ascoltatore. Questo numen e questi numina, questa manifestazione hic et nunc di un sacro dalla presenza fisica del quadro o della statua, che Benjamin vedeva disertare i prodotti di un'arte odierna privata della sua aura, le arti della presenza fisica lo esprimono meglio che mai: perfezione formale da un lato, trascendenza dall'altro. Non la si può riprodurre, non c'è mai stata e non ci sarà mai più. Non in quella forma concreta, quella sera, a quell'ora, in quel posto...

Sembra che per sfuggire alla sua dissoluzione, l'arte contemporanea, penetrata di nostalgia per quel presente assoluto, abbia preteso di trasformarsi in performance. Dalla pittura d'azione di Pollock agli happening, e dagli happening agli eventi, alle installazioni, ai gesti, al fatto di «investire» un luogo, tutta la storia dell'arte contemporanea, come i gesti disperati di un nuotatore che anneghi, è storia di una sparizione, nel suo specifico di una maestria perduta.

Queste opere, infatti, che vogliono essere eventi, appartengono e non hanno mai smesso di appartenere a un insieme che non è mai stato un susseguirsi di episodi, ma un tessuto fatto di continuità, immobilità e silenzio. L'opera d'arte si vede, si dà nel tempo, e nel tempo si ritrova, come in se stessa. Bisognerebbe qui riprendere tutti i paralleli classici dell'*ut pictura poesis*, di Orazio, Charles du Bos, Lessino. «Ogni uomo è un artista», «tutto è arte», «sputare in aria è arte»: sono note tutte queste dichiarazioni furiose che punteggiano il triste declino delle arti contemporanee. Ma non ogni uomo è un ballerino, un musicista, un cantante. Si obietterà: è anche vero che l'arte moderna è riuscita a trovare nuove fonti nell'arte popolare e ha prodotto capolavori sperimentando sulle proprie forme, persino infrangendole, facendo uso di una violenza più frequente nella strada popolare che nella solitudine delle



botteghe. Delacroix, Courbet rompono il loro mestiere, come un canut lionese rompeva la macchina (riferimento alla rivolta dei canuti, i tessitori di seta, che ebbe luogo a Lione nel 1831, ndr). Sì, però per rompere il mestiere bisogna pure averlo imparato. Non resta più nulla da rompere. L'arte popolare, l'arte della strada? Manet che trovava l'ispirazione nelle vignette dell'epoca? Sì, in parte, ma soprattutto in Courbet e Velázquez. Seurat che sfogliava le riviste di divulgazione scientifica o le immagini popolari degli illustrati? Sì, forse, ma guardando prima Piero della Francesca... I fumetti di Art Spiegelman sulla barbarie nazista, per quanto sorprendenti, non varranno mai i disegni di Dachau e di Buchenwald eseguiti da pittori come Music, Taslitzky e Colville, che non solo furono testimoni oculari degli orrori e li trascrissero, come il Goya di Yo lo vi, ma che in più, da quei grandi pittori che erano, seppero, di quegli orrori, dare un equivalente plastico di incontestabile bellezza.

I procedimenti che consentono di promuovere e vendere un'opera «d'arte contemporanea» sono simili a quelli che, nell'immobiliare come altrove, consentono di vendere una qualunque cosa.

Ipotizziamo un vitello tagliato in due nel senso della lunghezza e immerso in una vasca di formalina. Supponiamo che questo curioso oggetto abbia un autore e, all'improvviso, supponiamo che sia un'opera d'arte, che si tratterà di lanciare sul mercato. Quale processo consentirà di farlo entrare sul mercato dell'arte? Come creare valore, a partire da un valore nullo, e venderlo per qualche milione di euro a esemplare, possibilmente in più esemplari? Hedge fund e cartolarizzazioni hanno offerto un esempio di quello che la manipolazione finanziaria poteva fare a partire dal nulla. Anneghiamo subito il credito incerto in un mucchio di crediti un po' più sicuri. Esponiamo l'oggetto di Damien Hirst vicino a un'opera di Joseph Beuys, o meglio di Robert Morris, opere già accreditate, che hanno una valutazione AAA o BBB sul mercato dei titoli, meno incerta di quella dei crediti spazzatura. Facciamola dunque entrare in un circuito di gallerie private, limitate nel numero e perfettamente al corrente del procedimento, con le spalle coperte, che

sappiano ripartire i rischi corsi con l'introduzione nella loro scuderia di questi crediti dubbi. Questo nucleo di iniziati sono in qualche modo gli azionisti che finanziano il progetto, portano i capitali e si assumono i rischi. Promettiamo peraltro un tasso di rendimento altissimo, dal 20 al 40 per cento alla rivendita, ammesso che ci sia, e a brevissimo termine, ad esempio sei mesi, contrariamente a tutti gli usi che prevalevano nel campo del mercato dell'arte fondato sulla lunga durata. Talvolta la galleria stessa può impegnarsi, nel caso non trovi acquirente sul mercato, a riacquistare l'opera al prezzo di acquisto, aumentato di un leggero interesse. Infine, coronamento e chiave di volta della costruzione, proprio come la Banca Nazionale garantisce con la riserva aurea l'emissione di titoli, otteniamo da un'istituzione pubblica, ad esempio un museo, che esponga l'artista; esposizione le cui spese saranno coperte per intero dalla galleria o dal consortium di gallerie che lo promuove. Proprio come la riserva aurea della Banca, il patrimonio storico del museo nazionale sembrerà garantire il valore delle nuove proposte. Così al Louvre Jan Fabre è accreditato per il fatto di essere messo in stretta vicinanza con le pale dei primitivi italiani, o un oscuro pittore cinese per il fatto di essere esposto accanto alla Gioconda.

Naturalmente, in tutto questo processo, il termine «valore» non significherà mai valore estetico, che emerge sulla lunga durata, e l'opera non sarà giudicata in termini di «critica estetica»; si tratta bensì di valore come «performance economica», fondata sul breve termine. E naturalmente, come nello schema di Ponzi, il perdente sarà colui che, in queste costruzioni economiche a catena, non riuscirà a separarsi dall'opera abbastanza in fretta da rivenderla: l'ultimo perde tutto.

Che senso può mai avere un'opera d'arte in una società completamente mercantile che crede alla novità nell'arte (all'«avanguardia», si diceva un tempo) come crede alla novità in campo automobilistico o nella preparazione dei coni gelato? Il vocabolario cui ricorre l'economia dell'immateriale, le «azioni intangibili» o «incorporee», «senza sostanza fisica», la gestione di un «capitale intellettuale» o di un «capitale cognitivo», tradisce una sorta di nostalgia platonica: sopra i corpi reali dell'economia

reale plana l'immagine disincarnata degli scambi virtuali, di un'economia volatile scaturita dal mondo delle pure idee. È indubbiamente qui che l'arte, la grande arte, quella scaturita dalla high culture, può portare la sua testimonianza sul senso della crisi. Poiché l'arte produce non idee, non transazioni elettroniche, non valori virtuali, ma oggetti materiali, fisici, sostanziali. E tali oggetti non dipendono da un capitale intellettuale o cognitivo, ma da un capitale spirituale. Il termine «spirituale» non si incontra nel vocabolario dell'economia dell'immateriale, ma è proprio lui a fare la differenza.