

La mano dell'artefice

di Franco Lista



De Chirico - La mano del maestro

Lo scritto che segue è la sintesi della conversazione tenuta da Franco Lista il 14 novembre 2015, alla Sala Margana in Roma, in occasione della mostra-convegno "Artexcellence of Italy".

Ogni volta che mi capita sott'occhio qualcosa di benfatto, un manufatto, cioè un prodotto di buona qualità artigianale, istintivamente penso alla mano dell'artefice che gli ha dato forma e mi viene più che naturale esprimere mentalmente un elogio alla mano; alla mano quale protesi naturale della mente, alla mano intelligente. Una qualità questa che

va dissolvendosi con la crescente separazione tra la mano e la testa e il conseguente abbassamento dei livelli qualitativi dell'artigianato artistico e delle arti applicate a vantaggio di un artigianato ripetitivo, passatista che imita stilemi del passato e forme ormai svuotate di significato. Si dirà che ormai l'artigianato è in via di estinzione, il disegno industriale prende il suo posto; che vi è sostanziale diversità tra le due attività per metodo e per esiti economici. Tutto questo è vero. Infatti, le due attività, design e artigianato, presentano sostanziali diversità, non solo per le differenti tecniche e le tecnologie, ma anche per impostazioni metodologiche. Difatti, possiamo parlare propriamente di metodo progettuale per l'una e di metodo oggettuale per l'altra; cioè tra il processo di design che attiene alla progettazione e alla produzione di oggetti seriali e processo artigianale che rinvia sempre alle caratteristiche uniche, irriducibili ed eccezionali del prodotto d'arte. Si sa che la bellezza dei manufatti artistici consiste in quel particolare senso d'impronta umana, calda e finanche imperfetta che ci fa accettare e interiorizzare quasi subito il lavoro artigianale.

Quando si fa riferimento alle imperfezioni, sempre presenti nel manufatto artigianale e sempre assenti nel prodotto industriale, il pensiero inevitabilmente va a John Ruskin che riteneva l'imperfezione cosa essenziale.

"Irregolarità e difetti – scriveva Ruskin – non solo sono segni della vita, ma sorgente di bellezza".

Al di là di questa oggettiva diversità tra artigianato artistico e design ne rintracciamo un'altra più sottile e indeterminata, eppure fruibile, che caratterizza e differenzia le due attività. Essa appare in quella particolare incarnazione di senso, non presente nella produzione di tipo industriale, che è cosa esclusiva dell'opera dell'artista e dell'artista-artigiano.

Questa sostanziale diversità è stata oggetto di riflessioni di molti pensatori e artisti; basterà citare Jean Baudrillard e la sua distinzione tra lavoro produttivo e lavoro riproduttivo o Bruno Munari con il suo distinguo tra il lavoro creativo e quello ripetitivo, per rendersi conto di una certa crisi che investe l'oggetto d'uso. Crisi che, con la sua plausibilità, acquista sempre di più significato sociale e culturale.

Dico questo dal momento in cui tutti notiamo, specie nei giovani, come si va sempre di più perdendo la manualità, il tatto, la tipica motricità fine della mano e il correlato coordinamento oculo-manuale; cioè quelle abilità, progressivamente sviluppate, che hanno consentito all'uomo di essere *homo faber*.

La cultura delle mani, la civiltà del fare, ossia quella cultura che deriva dall'esercitare la "fabrilità", cioè l'operatività delle arti manuali sono tutte qualità di necessario supporto della creatività. Su questa storica condizione, André Leroi-Gourhan ha scritto, con rara efficacia: "*Non riuscire più a pensare con le proprie dieci dita, significa mancare di una parte del proprio pensiero*".

Oggi, prevalentemente si digita, per cui l'evoluzione della mano impegna sempre meno la strutturale contrapposizione del pollice della mano. Allora, l'uso del nostro organo prensile di toccare, afferrare, segnare, foggiare, modellare, costruire... si va modificando e le opere di grande artigianato sono sempre più rare.

Altro che la kantiana mano quale "*finestra della mente*".

Arti applicate tra creatività e ripetizione

Va detto che vi è necessità di una conoscenza più sistematica delle diverse tipologie artigianali e delle arti applicate. C'è l'esigenza di rintracciare e approfondire gli aspetti produttivi e culturali dell'artigianato di qualità e le differenze che intercorrono tra questo e l'artigianato tipico o tradizionale, l'artigianato corrente, l'artigianato folklorico.

Una chiave di lettura più attenta a questi fenomeni eviterebbe la corrente indistinzione che accomuna in un unico territorio l'artigianato creativo e l'artigianato meramente ripetitivo. Andrebbero, peraltro, esaminati anche gli aspetti economici e di mercato di queste attività. Ho già fatto cenno al discrimine, alla netta distinzione che attraversa questo campo dove vanno separate la creatività, l'inventività, la fantasia dalle scopiazzature e dal vietume ripetitivo. L'artigianato senza qualità purtroppo dilaga: oggetti d'uso, del tutto privi di valore formale, per il solo fatto di essere prodotti a mano, hanno invaso letteralmente il mondo determinando un posticcio paesaggio del Kitsch. Si pensi ai manufatti di provenienza orientale che per il loro basso costo, reso possibile dalla larga disponibilità nei paesi di origine di mano d'opera sottopagata, praticamente non hanno nessuna seria concorrenza, specie nei paesi occidentali.

Se poi rivolgiamo la nostra attenzione all'artigianato folklorico (ma anche a quello di natura contadina) si resta meravigliati di quanto poco spazio, oggi, sia assegnato a questo settore. Un tempo non era così: molte edizioni della Triennale di Milano davano conto delle migliori produzioni artigianali, tipiche delle nostre regioni.

La sopravvivenza di queste preziose testimonianze è naturalmente legata alla stessa sopravvivenza delle relative comunità che vengono sempre più sconvolte dagli squilibri territoriali. Cosicché la marginalità delle aree interne, produttivamente deboli, porta a considerare minore e trascurabile la diversità e la bella varietà delle testimonianze artigianali.

Mi pare che sia il caso di rivolgere maggiore e particolare attenzione, in forma di studio e di tutela, alle forme artigianali che rientrano nell'analisi antropologica e, di diritto, nel più ampio e articolato sistema dei beni culturali espressi dal territorio antropizzato.

Credo che questo auspicato interesse debba avere un risvolto educativo. Bisognerà introdurre nella scuola la conoscenza di queste attività, poiché accanto al grande racconto delle "arti maggiori", codificato da una vasta letteratura e dalla editoria scolastica, le tracce i segni, gli oggetti (a torto ritenuti secondari in quanto prodotti di quella parte del lavoro che si crede non faccia storia) sono da considerare quale completamento fondamentale per poter definire la latitudine artistica di un determinato territorio, di una certa area culturale.

Il problema formativo

Le cosiddette "eccellenze italiane" delle quali ci occupiamo più specificamente in questo convegno - tra le quali spicca la storica cultura dell'artigianato artistico e delle arti applicate - discendono da questa linea di ragionamento. Certamente, oggi non possiamo considerare "eccellenza italiana" la sterile replica di antichi modelli, la stanca riproposizione di tipologie stilistiche del passato, peraltro, largamente presente, in forma di ceramiche, tarsie, glittica..., nei negozi dei nostri più interessanti centri storici. Non sono né il prodotto di una ricerca creativa, né, d'altra parte, tutto ciò può essere legittimato invocando un metodo di lavoro per così dire storicistico. Tuttavia, alcuni di questi manufatti si presentano talvolta con configurazioni pregevoli ed eclettiche, vuoi perché attingono liberamente dal migliore repertorio storico dell'artigianato, vuoi per la qualità tecnica tendenzialmente indirizzata alla falsificazione degli antichi modelli.

Vero è che questa limitata produzione, che è possibile vedere, tra libri e gadget anche nei bookshop dei nostri musei, può essere riguardata come un'anacronistica sopravvivenza di stili e di modi di produrre nei quali emerge il lavoro manuale su quello meccanico. Una produzione legittimata dal consenso e dalla simpatia dei nostalgici del passato e dei cultori di memorie deperite che dovremmo, per onestà intellettuale, solo tollerare per evidenti scopi turistici.

A questo punto si rafforza maggiormente il convincimento del peso culturale e del ruolo produttivo dell'artigianato moderno che resta, come campo sperimentale e di ricerca (si pensi, in proposito, per fare una segnalazione avanzata, alla crescente affermazione della figura dell'artigiano digitale) la via maestra da seguire.

Vi sono esempi eloquenti di questo artigianato: dalla straordinaria produzione di Carlo Scarpa, totalmente sbarazzata da preoccupazioni falsamente rappresentative, alle ultime tendenze di rinnovamento dell'artigianato con l'impiego delle nuove tecnologie. Si tratta di produzioni eccellenti, di progettazioni creative intese - per citare Vittorio Gregotti - *"come passione per il*

lavoro artigianale ben fatto” e come “capacità di interrogarsi, senza cinismi e senza inutili rimpianti, sul senso del presente”.

Mi interessa qui proporre, con questi riferimenti, nuovi *pattern* metodologici che andrebbero, in sede formativa, analizzati e studiati per coglierne punti e nessi utili alle buone pratiche formative. Questo è un punto cruciale per superare l’inadeguatezza formativa delle istituzioni, specie dopo la recente, inspiegabile e maldestra, soppressione degli Istituti d’arte.

Non c’è dubbio sulla fondamentale importanza della buona formazione dei giovani per la quale oggi valgono molto le esperienze di lavoro artistico e di ricerca qualitativamente rilevanti. La formazione deve essere necessariamente “policentrica”, cioè aperta alla conoscenza critica di quello che avviene al di fuori dei luoghi istituzionali oggi esistenti (Accademie di belle arti, Isia, Licei artistici e corsi universitari di design e di arti applicate).

Le capacità e le abilità professionali, soprattutto quelle “manuali”, intese come concretezza realizzatrice del pensiero produttivo e creativo, devono essere integrate e sostanziate sia da sensibilità aggiornata, sia dal giudizio critico e dal gusto informato agli sviluppi della ricerca artistica.

L’integrazione riguarda anche il pieno possesso, teorico e pratico, concettuale e operativo, delle nuove tecnologie digitali. Il valore di questa integrazione, intanto, già costituisce un aspetto fondamentale di una nuova figura creativa: il cosiddetto “artigiano-artista digitale”.

Tutto questo, naturalmente, non può che essere riferito a un metodo formativo “policentrico”, estremamente articolato che oggi non si vede ben delineato nel sistema formativo pubblico. Invece, poteva essere la spinta alla innovazione degli Istituti d’arte che sono stati stupidamente e semplicisticamente soppressi!

Sottolineo molto il problema formativo dal momento che permangono ancora nelle nostre istituzioni modalità e atteggiamenti che poco hanno a che fare con formazione. Sono presenti ancora docenti che vivono, a diversi gradi, la vecchia e nebulosa indeterminatezza dell’artisticità, cioè del fare e dell’insegnare arte in una dimensione insulare, equivoca e insondabile, senza rapporti con la realtà e il mondo produttivo e i relativi problemi. I docenti, i maestri formatori devono avere chiara consapevolezza delle rapide trasformazioni della società contemporanea; essi devono avere la capacità di organizzare un intreccio molto serrato tra momenti formativi e momenti produttivi realizzando un rapporto serio e non solo di mero adempimento tra il mondo della scuola e il mondo del lavoro. Docenti dunque aggiornati e motivati che devono porre massima attenzione a nuovi e creativi assetti concettuali ed epistemologici dell’esperienza artistica.

Ecco perché a un settore formativo così complesso, ritenuto, purtroppo anche da una parte degli addetti ai lavori, insondabile e atipico, occorre restituire quel necessario rigore d’intendimenti e di moderna operatività che valga, da una parte, come risarcimento di una temperie di studi severi e scrupolosi ormai scomparsi dall’orizzonte formativo e, dall’altra, come superamento di una dimensione semplicisticamente emozionale, spontanea e soggettivistica dell’esperienza artistica.

**Associazione
Bloomsbury
Editore**



OSCOM
**Osservatorio di
comunicazione
ortoformativa
multimediale**

QUINDICINALE ON LINE DIRETTO DA CLEMENTINA GILY

Anno XIV Numero 22 SAGGI

autorizzazione 5003 del Tribunale di Napoli – ISSN 1874-8175 del 2002

GIORNALE DI FILOSOFIA

15-30 novembre 2015

Per questo l'analisi, necessariamente sintetica, e gli spunti di riflessione che in questo convegno ho inteso fornire, cercano di toccare la molteplicità degli aspetti culturali, formativi e produttivi del campo delle arti applicate, nella speranza che possano essere suggerimenti utili alle eccellenze artigianali italiane.