

SALVIAMO L'ARTE! SEGNALI DI RIPRESA DALLA FRANCIA ALL'ITALIA



DI AUDE DE KERROS E GABRIELLA ROUF



Siti freschi (28)

Sauvons l'art! *Un popolo che perde la sua arte è un popolo che perde la sua anima.*



SAUVONS l'art! www.sauvonslart.com, coordinato da Raphael Jodeau, è il sito francofono di riferimento per chi opera e sostiene concretamente l'Arte, contro il sistema dell'AC. Esso aggiorna sugli eventi collegati ad un movimento che si fa sempre più ampio in Francia, e dà notizia dell'attività degli «artisti della mano», cioè artisti *tout-court*, che non accettano il monopolio dell'arte concettuale.

INDICE

- I *Siti freschi (28) Sauvons l'art!* (Gabriella Rouf)
- 3 *La bellezza proibita in Arte: 1960-2013.* (Aude De Kerros)
- II *Geografia di esempi (buoni e pessimi).* (Gabriella Rouf)

Nel n°741 de *Il Covile* abbiamo riferito sull'importante incontro svoltosi il 23 gennaio 2013 presso il Senato della Repubblica francese, sul tema *Trent'anni di creazione diretta dallo Stato. Esame della situazione, conseguenze e prospettive 1982-2013*. L'incontro è stato organizzato da *Sauvons l'art!*, Aude de Kerros, Marie Sallantin e Christine Sourgins, con il sostegno dei senatori Marie-Christine Blandin e Yann Gaillard e di Marc Fumaroli, dell'Académie Française, ed ha avuto un successo di partecipazione e di interesse superiore ad ogni previsione.

La storica dell'arte Christine Sourgins¹ ha tirato le conclusioni del Simposio; eccone una sintesi:

A pesare i vantaggi e gli inconvenienti della cultura diretta dallo Stato, i danni prevalgono nettamente: la stessa arte contemporanea concettuale francese, non s'impone sulla scena internazionale; i collezionisti prestatori d'opere vanno incontro a verifiche fiscali; permane la clan-

¹ Autrice di *Les mirages de l'Art contemporain* (La Table ronde 2005), uno dei primi testi di analisi e demistificazione del sistema dell'Arte contemporanea concettuale, in cui l'autrice ha ufficializzato l'acronimo AC.



destinità e l'ostracismo verso le forme d'arte non ufficiale e verso gli artisti non consenzienti all'attuale sistema; lo Stato lascia deperire la trasmissione del sapere artistico, fino al punto di accettare, ad Avignone, una Scuola di Belle Arti allo stato virtuale. L'opacità dei conti è sconcertante: impossibile conoscere la composizione delle commissioni d'acquisto, i criteri di selezione: da qui l'abuso di potere, l'arricchimento occulto. Se questo non è vero, presentate le cifre, non chiederemmo che di essere smentiti! Evidenti sono i conflitti d'interesse con sprezzo della legalità: curatori di musei ricevono incarichi dai padroni dell'Arte finanziaria, e sui media le stesse persone appaiono nei diversi ruoli, secondo la convenienza. Nello stesso tempo lo Stato svolge un'indebita concorrenza al settore privato, indirizzando i suoi finanziamenti e museificando precocemente un solo e specifico segmento della produzione artistica, attraverso un sistema di cooptazione. Trent'anni di creazione diretta dallo Stato sono sfociati in questa situazione paradossale in un Paese che pretende di essere un'economia liberale. Cosa fare? Occorre un controllo di diritto e democratico, una trasparenza, ma soprattutto, da parte dello Stato: *primum non nocere!* Lo Stato deve tornare a concentrarsi sui doveri istituzionali: prendersi cura del patrimonio, incluso la trasmissione dei mestieri dell'occhio e della mano, ma anche della storia dell'arte. E quanto alla produzione vivente, lo Stato deve essere il meno possibile intrusivo, attribuendo la propria consacrazione più tardi possibile: dopo i pari e dopo il mercato. Interferendo nella creazione, lo Stato sostituisce la Cultura con un surrogato: la *creatività*, carburante delle industrie culturali, armi di distruzione di massa.

La *creatività* è fonte di occupazione, di affari, di divertimento, ma vive come parassita sul tronco della Cultura. Se la Cultura muore, in ultima analisi, la *creatività* dell'industria culturale lan-

gue come la liana sull'albero morto. Un recente studio ha rilevato che un euro investito nel settore del patrimonio dei beni artistici produrrebbe da 10 a 95 euro di ricaduta diretta o indiretta, secondo le diverse aree turistiche. Pertanto occorre, più che mai, una distinzione tra la Cultura e il culturale. Il culturale è in definitiva l'insignificante alla portata di tutti, mentre la Cultura è la conquista del significato da parte di ciascuno a beneficio di tutti. Pasolini ha detto: «La Cultura è ciò che lotta contro l'intrattenimento.» Il Ministero della Cultura è diventato il Ministero del culturale.

Che possiamo fare *noi*? Due cose: farci scaltri e non fatalisti. Informare instancabilmente, leggere e diffondere i nostri testi di riferimento, attraverso la rete e cogliendo tutte le opportunità possibili. Smettere di accettare il fatto compiuto, di ammettere che l'AC, l'industria culturale, è nella direzione della storia. È questa la base passiva, conformistica, su cui si appoggiano le dittature. Ma a differenza di ieri, il totalitarismo contemporaneo è flaccido, è una barbarie molle. Quindi dobbiamo procedere con calma e senso dell'umorismo, altrimenti chi denuncia questo estremismo vischioso passa per essere l'aggressore. Essere né pessimisti né ottimisti, perché nella battaglia di Davide contro Golia, si ricordi che è stato Davide a vincere.

La battaglia degli amici francesi è anche la nostra. Come denunciato nel Colloquio di Parigi, la situazione delle arti oltralpe risente di un'impostazione di dirigismo duro da parte dello Stato: una vera e propria Arte di stato, selezionata e sostenuta dal Ministero e da appositi apparati. Tale produzione, ufficializzata nei musei e finanziata con commesse ed esposizioni, si distingue dall'arte di Stato dei regimi totalitari del passato solo perché è un'arte contemporanea concettuale non esplicitamente

Sauvons l'art !

propagandistica, una specie di trasgressione istituzionalizzata. Essa infatti veicola ed impone un'ideologia, che è quella del relativismo e del materialismo laicista: la riduzione dell'uomo ad un organismo pulsionale, incapace di bellezza e trascendenza. Sta questo complesso filosofico nihilista dietro agli orrori che pullulano in spazi pubblici, musei e (purtroppo) chiese: «oggetti estetici» che per definizione non cercano (né mai avrebbero) il consenso degli spettatori, in quanto vogliono disturbare, disgustare, o al limite divertire.

Il deposito ormai pluridecennale dell'AC costituisce un sostrato materiale la cui incidenza sociale e morale va al di là della miseria delle sue teorizzazioni e dello stesso danno che apporta all'immagine e alla gestione del patrimonio. La materializzazione dell'ottuso, dell'osceno, della perverso, sbiadite le strumentali e provvisorie patine moralistiche, resta come tenace testimonianza del male, nel duplice aspetto di destrutturazione della persona e di massificazione della storia. A questo livello e non a caso, anche a prescindere dalle sue logiche strutturali, l'AC, fiore all'occhiello delle amministrazioni progressiste, è nello stesso tempo un balocco sponsorizzato dai despoti della Cina, avvezzi a concretizzare il «culturale» per quello che è: propaganda e alienazione di massa. L'arte contemporanea concettuale, disperso ogni volta il provvisorio aggregato di parole di cataloghi, eventi chic e *vernissages*, resta con la sua proterva banalità e bruttezza, forma fisica di un cieco disordine, di una materialità irredimibile.

La situazione francese è per noi utile per riconoscere nella forma più esplicita, più pianificata, un meccanismo che agisce anche nella nostra realtà, sia che vi operino gli stessi soggetti, o vi si conformino il provincialismo, l'esterofilia e la lottizzazione. In effetti, l'AC è un morbo insidioso, capace di mascheramenti e opportunismi vertiginosi: il concettualismo, essendo per definizione un contenitore vuoto,

può assumere qualunque apparenza e cogliere ogni opportunità, per dragare denaro e avvantaggiarsi di contesti prestigiosi o addirittura sacri. Quando in un museo di arte moderna, dopo sale di opere belle e interessanti, anche in una diversità di linguaggi, approdiamo al «contemporaneo», abbiamo la sensazione di un'inspiegabile catastrofe.


Il movimento che si estende in Francia intorno a *Sauvons l'art!*, ci incoraggia e ci propone un modello.

Pur mancando in Italia personalità di riferimento che abbiano preso, come Jean Clair e Marc Fumaroli, posizione d'inequivocabile e ben argomentato dissenso verso il sistema internazionale dell'AC, prendiamo atto del diffondersi, e certo tra i giovani, di un senso di ripulsa verso le avanguardie senili e i professionisti dello scandalo *glamour*. Un desiderio di bellezza, di competenza, di etica del mestiere e dell'opera, che è autenticamente nuovo, altrettanto quanto vecchi, rifatti, noiosi sono i prodotti collocati a caro prezzo nei disgraziati musei e a giro per le città.

È il momento di collegare le aree di un movimento di opinione anticonformista e indipendente dai circuiti espositivi e mediatici dell'AC: risulterebbe saldamente e largamente maggioritario.

GABRIELLA ROUF



 **La bellezza proibita in Arte: 1960-2013.**


Scomparsa e rinascita del bello negli ateliers. Dopo l'inverno concettuale, la primavera delle immagini.

Relazione al Collège des Bernardins² del 21 febbraio 2013.

DI AUDE DE KERROS



LSISTONO di fatto da mezzo secolo, due definizioni della parola arte e della parola bellezza.. Ne derivano due pratiche che non hanno a che fare l'una con l'altra e che sono tuttavia contemporanee tra di loro. Questa situazione non ha precedenti nella storia dell'arte. Come è stata vissuta negli *ateliers*?

 **DEPROGRAMMAZIONE DELL'ARTE E RIPROGRAMMAZIONE DI ESSA COME CONCETTO.**

Nel corso dei primi due decenni nessuno se ne è preoccupato più di tanto. Le idee di Marcel Duchamp fondatrici dell'«arte contemporanea» non erano una vera e propria novità. In Occidente si praticano questi giochi concettuali fin dall'antichità. Se ne conosce l'utilità critica. I filosofi dell'antica Grecia chiamati cinici usavano strategie simili a quelle dell'arte concettuale. La «Festa dei folli» nel medioevo metteva pure in scena un mondo alla rovescia, anche se in forme ricorrenti e limitate nel tem-

² Traduzione integrale, a mia cura, della relazione tenuta da Aude De Kerros, a Parigi presso il Collège des Bernardins, nell'incontro sul tema *Il senso del bello* con i relatori: Chantal Delsol, Christine Sourcins, Aude De Kerros, Edmond Couchot, Msg. André Dupleix, Msg. Rino Fisichella, all'interno del Ciclo di conversazioni su «L'emergere del senso della bellezza, una caratteristica dell'uomo». Il Collegio dei Bernardins è una delle sedi in cui l'Arte Contemporanea AC ha imposto il suo monopolio, usufruendo di un sostegno addirittura teologico (v. *Il Covile* n° 585). Va detto che ciò accade in un contesto ricattatorio, in cui lo Stato interviene con contributi e azione promozionale solo e strettamente su eventi imperniati sull'AC. Abilmente, il ciclo di discussioni sulla Bellezza, dissonanti se non eretiche rispetto alla linea ufficiale, è stato inserito in una tematica antropologica, in partenariato con l'Istituto di paleontologia umana. (G.R.)

po. Quasi quarant'anni prima di Marcel Duchamp, nel XIX secolo, le «Arti incoerenti»³ avevano inventato il *ready made*, il monocromo e l'*happening*. Avevano conosciuto grande successo in tutte le classi della società. Erano parodie di quell'«arte alta», che era diventata in qualche modo una nuova religione. La messa in discussione di ciò che è più prestigioso e più *sacro* in una società, è di per sé utile e sbarra la via alle tentazioni totalitarie, che circondano le migliori idee quando esse diventano concetti disincarnati.

Le avanguardie, che fossero basate o no sulla messa in discussione dell'«arte alta», si sono comunque sempre nutrite di essa. E del resto sono esistite solo nei paesi di grande cultura. La modernità si è sviluppata esplorando tutte le sue espressioni artistiche, specializzandosi, spingendosi agli estremi, e talvolta elaborando nuove sintesi. Tra l'inizio del XX secolo e il 1960, esse furono in effetti molteplici e simultanee.

Intorno al 1960, un'avanguardia tra le altre ha preso il potere. Aveva questo di particolare: capovolgeva totalmente e semplicemente la nozione di creazione, arte, bellezza.

Molti artisti non hanno subito compreso i pro e i contro di questo sconvolgimento semantico, che trasformava la pratica dell'arte in pratica concettuale. Nè si sono resi conto della manipolazione che ne veniva fatta dagli strateghi della Guerra Fredda culturale. E non hanno visto trent'anni dopo, in seguito alla caduta del muro di Berlino, il riciclaggio di questo nuovo tipo di prodotto artistico in strumenti finanziari derivati.

La prima conseguenza di questa confusione semantica è che, dal 1960 in poi, nessuno capisce più come gli artisti vengono valutati. Si vede apparire a livello internazionale nomi dive-

³ Movimento creato da Alphonse Allais (1882-1906), che organizzava a Parigi, in provincia e in Belgio, dei *Salons* che mettevano in parodia la vita letteraria e i grandi *Salons* di pittura dell'epoca.

nuti improvvisamente famosi, senza sapere chi li ha consacrati e in base a quali criteri. Si è passati da una consacrazione tra pari, in cui è comunque noto chi e come riconosce il valore di un artista, ad una cooptazione da parte di reti dominate da collezionisti occulti, in vista di una speculazione, di cui non si comprende il gioco. Il fenomeno diventa sistematico, a partire dalla seconda metà degli anni '90. Il mercato dell'Arte Contemporanea si razionalizza, i prodotti artistici diventano seriali, consistono in una procedura eseguibile ovunque, da parte di mercenari. È un oro che si smaterializza per attraversare le frontiere e ri-materializzarsi da qualche altra parte. Si tratta di una moneta virtuale, la cambiale ideale. È solo al momento del crollo finanziario del 2008, che il pubblico ha cominciato a capire quale fosse la natura del valore attribuito all'AC.

Questa presa del potere era possibile soltanto rendendo la nozione di bellezza spregevole e moralmente riprovevole, considerata utile solo per il marketing, per indurre al consumo.

Gli artisti hanno tardato a rendersi conto che la storia dell'arte si è così bloccata in un presente immobile, e che il concettualismo si è costituito ad avanguardia totale, unica e perpetua: ci è voluto del tempo perché venisse percepita la natura totalitaria del fenomeno.

È vero che la legittimazione intellettuale della nuova definizione di arte è stata fatta dai teorici delle università e, in Francia, dai funzionari dell'arte, detti «ispettori della creazione»: c'è di che impressionare l'artista, ormai lasciato a se stesso.

Le idee di Marcel Duchamp hanno subito una metamorfosi postmoderna, che inizia nel 1960 con Restany e il *Manifesto del Nuovo Realismo*. Esse si sono acclimatate a New York grazie all'esponente della filosofia analitica Arthur Danto, nel 1964, e sono state completate poi da molti intellettuali francesi che insistono in particolare sulla condanna morale dell'arte e della bellezza, fonte di tutte le di-

sgrazie del nostro tempo e causa del genocidio di Auschwitz. Viene da qui un piano di demonizzazione e criminalizzazione degli artisti non aderenti al concettualismo.

✠ SCISMA: LA BELLEZZA ERETICA.

Una parola, due significati: si crea una confusione che paralizza il pensiero, una sorta di alienazione di nuovo tipo. Si costituisce un muro di idee, di divieti e tabù, che si erge davanti all'artista che usa la mano. La direzione positiva del lavoro è vietata, la mano è vietata, ogni tentativo di approccio alla bellezza è vietato. La parola arte ormai si riferisce ad una forma senza realtà, accademica e convenzionale. Si negano la sua aura e il suo mistero. Questo provoca per molti anni uno stato di stupore e di duplicità: ognuno diceva a se stesso che non ci capiva niente, e faceva finta di capire. Un senso di isolamento e di colpa si instaura negli *ateliers* in particolare dagli anni '90, in quanto diventa molto difficile vivere di «Arte». Non c'è più nessuna committenza, nessuna filiera di consacrazione in Francia, dove il Ministero della Cultura nel 1983 è diventato una sorta di Ministero di direzione della creazione. La scelta ufficiale del concettuale contro l'Arte è radicale. Affinché tale scelta sia senza ritorno, gli «ispettori della creazione» interrompono la trasmissione del sapere e delle professioni nelle Scuole di Belle Arti. L'Arte è considerata mero mestiere, *pastiche* o copia servile.

✠ LA PRESA DI COSCIENZA DI UN'INEDITA ALIENAZIONE.

Gli artisti della mano si pongono allora mille domande. Avevano vissuto un tempo la creazione come qualcosa di naturale, anche se misterioso, come scorresse da una sorgente. Bisognava invece a questo punto giustificarsi, comprendere il divario tra ciò che è necessario per essere riconosciuti e l'avventura interiore, l'intima aspirazione, per non pronunciare un'altra parola proibita: ispirazione. Il deside-

rio della bellezza di cui parla Pico della Mirandola, divenuto incomprensibile, li tormenta. La confusione ha portato con sé una molteplicità di reazioni.

C'è stato un tempo in cui i migliori pittori, per scongiurare la cattiva sorte loro decretata, nascondevano l'identità originale del loro lavoro dietro banalità formali scontate, imitative di una modernità convenzionale. Non comprendendo la natura della rottura concettuale, adottarono forme di camuffamento. Senza alcuna necessità, immaginavano che fosse sufficiente fare qualche scolatura, pasticciare, deformare, per fare più «moderno». Alcuni rappresentavano il *gore*, la carneficina, la pornografia, altri nascondevano la loro pittura dietro discorsi concettuali che non avevano in realtà alcun rapporto con essa. Garouste, Le Gac e altri hanno inventato le «installazioni dipinte», per farsi perdonare l'uso della tela e dei pennelli e dipingere in pace dietro una cortina fumogena. Gli stratagemmi sono stati di una varietà infinita...ma era come combattere lo tsunami con dei castelli di sabbia.

I più pazienti, sapendo che «un'avanguardia scaccia l'altra», ma ignorando che i tempi erano cambiati, aspettavano che la cosa passasse. Hanno continuato la loro opera dando tempo al tempo. Dieci anni, venti anni, trent'anni sono così passati e... niente! Cinquant'anni dopo, hanno finito per farsi delle domande: ma cosa succede? Strana avanguardia... sempre la stessa e che gira in tondo! Buren e Boltanski, che sono gli unici due artisti «contemporanei» francesi noti a livello internazionale, sono stabilizzati nell'avanguardia sin dagli anni '60. Hanno quasi 80 anni.

Dagli anni '90, molti artisti comprendono di subire una nuova forma di totalitarismo: un'alienazione della coscienza, senza polizia o *gulag*.

L'unica via d'uscita è quella di prendere atto della differenza tra le due definizioni della parola «arte», assumere una posizione e trarne le

conseguenze. Praticare l'Arte significa accettare di essere messi nella pattumiera della storia, dal momento che l'«Arte Contemporanea» li condanna a ciò. Ma fare «arte contemporanea» esige la rinuncia all'Arte. Coloro che non decidono tra l'una e l'altra sono condannati a vivere una guerra interiore, una specie di schizofrenia.

La conseguenza di questa strana evoluzione è stata inoltre per tutti gli artisti la perdita dello *status* speciale di cui godevano in Occidente. Non sono più padroni del loro destino. La sconfitta del pensiero, la finanziarizzazione dell'arte ha portato ad una drammatica perdita di libertà dell'artista che pretenda di vivere con la sua arte. Esperti, funzionari, commercianti e finanziari decidono al suo posto ciò che è arte o no, con una semplice dichiarazione o esternazione mediatica.

☞ LE QUATTRO CRISI DELL'ARTE.

Al di là dell'obbligo del concettuale e dell'interdizione alla bellezza, gli artisti della mano hanno vissuto simultaneamente tra il 1960 e il 2013 tre altre crisi:

— Quella legata allo spirare della modernità e alle sue contraddizioni.

— Quella risultante dall'interruzione della trasmissione in arte, che rende gli artisti poveri e disarmati.

— Quella che nasce dal confronto con l'immenso tesoro di arte, di tutti i luoghi e di tutti i tempi, improvvisamente resa accessibile all'occhio. Un favoloso patrimonio schiacciante! Ci voleva del tempo per assimilare e sviluppare nuove sintesi.

Il concettualismo è stato senza dubbio una scappatoia per sfuggire a queste sfide senza precedenti nella storia dell'arte. Inoltre, in un'epoca egualitaria in cui ognuno è un artista, scegliere di creare un'opera d'arte piuttosto che elaborare concetti, esige l'accettazione della valutazione, del giudizio, del confronto con chi è migliore. La grande passione per

l'uguaglianza è in contraddizione con il desiderio di eccellere e con la ricerca di un'opera unica: l'impresa è avventurosa, e il risultato è incerto, anche per i veri talenti. L'opera compiuta, la bellezza che ne nasce, rimane un mistero al di là di ogni padronanza formale o regola accademica.

🍷 LA RICONQUISTA DELL'AUTONOMIA.

Durante gli anni 80-90 una riflessione su tutti gli aspetti della crisi circola come un *samizdat* di fotocopie. Testi illuminanti trovati dagli artisti passano da un *atelier* all'altro.

A partire dal 2003-2004, con l'espansione di Photoshop, tutti gli artisti plastici sono su Internet. I testi circolano e si diffondono grazie ad un solo clic. Si leggono gli articoli di Jean Clair, Domecq, Fumaroli, Stanislas Fumet, Nathalie Heinich, Sourgins, Souchaud, Danchin, Sallantin, Mavrakis, Lejeune, Salzmann, Bruno, Antoine Compagnon, ecc. Una bibliografia imponente compilata da Laurent Danchin riunisce centinaia di titoli.

È a partire dagli anni '90 che si generalizza la coscienza dell'alienazione subita. Il divario si allarga tra l'esigenza interiore e la camicia di forza concettuale. Gli artisti crescono in cultura. Studiano la storia dell'arte, la filosofia, si rimettono alla pratica di imparare il mestiere. Trasgrediscono infine i tabù e si disintossicano dalle idee paralizzanti: percepiscono la differenza tra il nuovo e la novità, tra la creazione e la creatività, tra la bellezza e il *kitsch*.

Nel corso di questo mezzo secolo, gli artisti hanno molto scritto e letto per sfuggire alla loro solitudine, per essere in grado di riflettere su questa crisi senza precedenti nella storia dell'arte. Riaprendo la porta chiusa delle idee, hanno ritrovato la via della libertà e della fecondità. I loro libri sono documenti preziosi sull'*anabasi* che hanno intrapreso i pittori.

Ci sono anche quelli che hanno scritto sul loro confronto con il pensiero totalitario nel campo della creazione, avendo fatto in succes-

sione l'esperienza su entrambi i lati della cortina di ferro. Hanno avuto la sorpresa di dover fare i conti con un totalitarismo *chic* e *soft* alla francese. Penso a Boris Lejeune e a Mircea Milkovitch, Igor Bitman e molti altri.

Ci sono quelli che, filosofi e artisti nello stesso tempo, hanno portato avanti una riflessione non concettuale sul mistero della creazione e della bellezza. Penso a Maxence Caron e Kostas Mavrakis.

Vi è il riconoscimento da parte di alcuni filosofi, come Françoise Bonardel e Chantal Delsol dell'incomprensione divenuta drammatica che si è prodotta tra l'*atelier* dell'artista e lo studio del filosofo.

Infine vi è il dialogo con i morti, vale a dire con la pittura di tutti i tempi, che si è instaurato. Ciascuno ha fatto l'intima esperienza che l'arte sfugge in parte al tempo e non consiste nelle sole spiegazioni sociologiche e storiche.

La conclusione è sempre più evidente: la pratica alla Duchamp è rivolta esclusivamente verso il passato e non è nulla senza quell'«Arte alta», che essa distorce e decostruisce per esistere.

La creazione d'arte, per contro, assume la tradizione e fa un balzo verso l'ignoto. La causalità e la finalità sono sempre *sul davanti* dell'opera d'arte.

La dichiarazione alla Duchamp: «Questa è arte» non è sufficiente a fare l'opera.

Così come non c'è verità senza realtà, o bene senza azione, non c'è bellezza senza opera.

La decostruzione, il *detournement*, la presentazione pura e semplice di una realtà scandalosa creano uno choc, una destabilizzazione, un evento, ma non costituiscono un'opera perenne incarnata nella materia. La finalità critica, l'intenzione morale non creano nulla di nuovo e non sono sufficienti ad alimentare un processo di incarnazione. Solo la molla del desiderio, della comprensione amorosa, della compassione, può permettere ad un'opera di nascere e di essere nuova e unica. Amore, bel-

lezza, opera unica sono intrinsecamente collegati. L'amore è ciò che dà la vita all'opera. Questo è il modo in cui l'Arte può superare le catene da cui l'uomo è minacciato: le pulsioni e il determinismo sociale.

☞ L'ANABASI DEI PITTORI.

A partire da queste riscoperte vissute negli *ateliers*, è divenuto possibile individuare i processi naturali della creazione. Uscire dall'utopia ha permesso di entrare nell'esperienza originale. La ricerca della bellezza non è stata vissuta come una ricerca delle leggi che la governano, ma come l'approccio ad una presenza. Claudel diceva che la formulazione della coscienza passa attraverso l'occhio e la mano. È la mano che libera la coscienza interiore e attinge la profondità.

L'immaginazione e la memoria hanno bisogno della mano per esistere. Essa è mediatrice del passaggio dall'idea alla forma. La mano è la via naturale attraverso cui circola l'invisibile per apparire.

A poco a poco ciascuno si rende conto della noia e della fatica degli occhi davanti ai luoghi comuni e alle ripetizioni fino alla nausea dell'arte ufficiale.

L'occhio è stanco di essere disturbato e aggredito. Non sopporta più gli spettacoli penitenziali, la provocazione gratuita e sistematica, la piattezza delle immagini meccaniche e di sintesi.

Improvvisamente quando vediamo un semplice disegno, si prova un'emozione: è un'immagine nella quale passa l'essere. Siamo affamati di immagini fatte da mani d'uomo. Grazie al cervello, l'occhio e la mano, il passaggio dell'immagine dalle tre dimensioni a due è sempre un piccolo miracolo.

Nell'*atelier* si prova una viva insoddisfazione davanti ad un lavoro solamente compulsivo, sciatto, abbozzato e mai elaborato a causa dell'impotenza.

L'occhio ha sete, l'occhio desidera, l'occhio si aspetta emozione e rivelazione. Esso cerca la forma compiuta, la sensazione di peso e quella di slancio verso l'alto, la luminosità, la profondità. La mano segue e vuole ricomporre uno spazio, tentare la compensazione degli opposti, unificare, armonizzare e dare forma al significato. L'esperienza concettuale ha reso gli artisti della mano molto vigili e critici nei confronti di se stessi: il peggio che può loro succedere è di cadere nel concetto, segno fatale di un'impotenza ad incarnare.

Il desiderio di tentare nuove sintesi riappare. Si vorrebbe riprendere il filo della Storia, dove si è spezzato, e riannodare la sequenza con le genealogie artistiche.

Di nuovo gli artisti cominciano a guardare la natura e l'arte degli altri. Di nuovo si innamorano.

Molti, a partire dall'inizio del XXI secolo, hanno iniziato il viaggio all'inverso, l'*anabasi* dei pittori, e questo tra i più grandi. Ritornano verso casa con un percorso nuovo.

Ancora un'altra scoperta: il linguaggio particolare della pittura non ha un equivalente, esso risponde ad una necessità dell'essere che non può vedere la realtà che grazie a facoltà complementari: quelle dell'intuizione e del ragionamento. Pittori e concettuali non dicono la stessa cosa. Per un artista, annullare una delle proprie vie è una mutilazione. Non potersi esprimere nella propria lingua è la massima alienazione, è essere estraneo a se stesso, autistico, in esilio nella sua patria.

☞ L'ESSERE, LA BELLEZZA, LA VITA A FRONTE DEL CONCETTUALISMO.

Una delle scoperte più importanti fatte negli *ateliers* della fine del XX secolo è stata espressa da Vladimir Weidlè in uno dei suoi ultimi scritti;⁴ egli aveva magnificamente analizzato la crisi della modernità, aveva visto la na-

⁴ Vladimir Weidlè (1895-1974) *Les abeilles d'Aristée* ultima ed. Ad Solem 2002.

scita del concettualismo in arte. Trovò un nome per designare le opere concettuali in rottura con l'Arte: «oggetto estetico».

Di fronte a questa apparizione egli si trova costretto a riformulare la definizione di Arte: essa è un organismo vivente. Nasce grazie alla filiazione da altre opere. L'opera è vivente nella misura in cui vi è unità della forma, la coincidenza di forma e sostanza. L'opera è fatta di una sostanza di regolarità irregolare, di continuità discontinua. Non tutto dell'opera è istantaneamente visibile, essa non si esaurisce in un solo sguardo. I suoi significati diversi e successivi si sviluppano nel tempo. Per tanto che la sua esistenza materiale sia assicurata, essa vive, ed anche in rovina è riconoscibile come un'unità. «Ogni opera d'arte è fatta di un tessuto la cui trama imita il tessuto vivente degli organismi.»

Etienne Gilson giungeva a dire che l'opera è della stessa natura dell'essere. Essa vive al di là dell'artista che l'ha generata, comunica in modo diverso con ogni persona che la guarda e questo attraverso i secoli. Egli non è il solo a fare questa osservazione che nasce dall'esperienza, è un tema ricorrente nel XX secolo, anche se questi fatti sono raramente messi in evidenza. Dobbiamo uscire dalla prigione materialistica per poter immaginare una sintesi tra l'invisibile e il sensibile.

Resta da compiere il grande passo verso l'ignoto: ritrovare l'aura che fa la bellezza delle opere.

Uno scultore, Mircea Milkovitch, ha scritto nel suo *atelier* una luminosa teologia della creazione. Un evento del genere doveva verificarsi prima o poi. Perché solo l'esperienza dell'*atelier* può indagare il fenomeno della comparsa della bellezza. Bisognava senza dubbio che l'autore avesse girato il mondo da est a ovest e fatta l'esperienza dell'ideologia totalitaria. L'AC è una religione inversa e non le si può rispondere che con una teologia della

creazione, vale a dire dell'amore carnale, della bellezza e della fecondità.

Come vivere questo mistero? Mircea Milcovitch ne evoca l'origine e la sfida dei limiti dell'uomo artista:

L'uomo non è né un animale evoluto né un Dio decaduto, è un essere spirituale collocato in una creazione materiale. Nessuna teoria evoluzionistica ha potuto né mai potrà giungere a questa conclusione.

✠ IL PROBLEMA DEL MALE NEL CUORE DELLA POLEMICA.

In questa serie di colloqui, la domanda ricorrente è stata: quando appare il gesto della mano che va oltre l'utilità e la sopravvivenza? Cosa accade? È l'effetto di una maturazione biologica del cervello? Di un accumulo di conoscenza? Al contrario: cosa succede oggi? L'esclusione della bellezza è una degenerazione senile? Un effetto della nevrastenia? Di una schizofrenia? Un rifiuto della tradizione? Oppure il risultato di una sferza ideologica, di un conformismo caotico e mediatico?

Tra il 1960 e il 2013 il divieto della bellezza ha posto il problema del male nel cuore della controversia, opponendo tra di loro i sostenitori delle due definizioni attuali e senza rapporto della parola «arte»: l'«arte contemporanea» si è proclamata superiore all'«Arte» in quanto denuncia moralmente il male mostrandolo, senza alcuna trasposizione, in tutta la sua abiezione e «realtà». L'«Arte» è considerata inferiore, in quanto «immorale, decorativa, ideale e falsa.»

L'«Arte Contemporanea» cancella la dimensione tragica e espone il male, tale e quale, come una fatalità. La morte non è forse irrimediabile? L'«Arte» è solo una medicazione su una ferita mortale, un oppio per i deboli.

Ma gli artisti che non hanno scelto il concettualismo non accettano questo giudizio. Essi pretendono di assumere la dimensione tragica della vita legata alla libertà dell'uomo; at-

traverso i mezzi formali, essi vogliono rappresentare il male al suo posto: terribile ma sconfitto. Dipingere, incidere o scolpire è un atto di libertà, un prender partito, una scelta in favore della forma che assume la contraddizione, un atto di riparazione, risanamento, ri-armonizzazione, di slancio verso il meglio, intuitivamente sentito anche se ancora sconosciuto. Fare questo lavoro è proiettarsi nel futuro, è entrare in un percorso profetico vissuto come esperienza interiore. Senza dubbio duemila anni di fede cristiana, che porta con sé la Resurrezione per tutti, è alla sorgente di un percorso creatore che non è una «restaurazione» del mondo prima del male ma un «libero completamento» della creazione, in cui ognuno compie la sua parte di creazione singola. Ma dov'è, mi direte voi, quest'arte? Non la si vede: in una società votata allo spettacolo, una pietra che cade fa più rumore della foresta che cresce.

AUDE DE KERROS



Un breve commento


La relazione di Aude de Kerros, di cui pubblichiamo la traduzione integrale, nonché percorrere i precedenti storici dell'attuale situazione, definita da Jean Clair «deserto della cultura», approfondisce nuovi aspetti, di ripresa, speranza e prospettiva, dal punto di vista dell'artista.

Ne trae conforto la posizione de *Il Covile*, dalla parte di chi guarda: *tertium non datur*.

In un Paese come il nostro, impregnato di cultura visiva e dotato di un patrimonio artistico sovrabbondante e non scalfito da iconoclastia e fanatismo rivoluzionario (anche se lesa dall'incuria), chiunque è in grado di riconoscere, condividere ed apprezzare la vera arte, senza necessità di spiegazioni e commenti. Contrariamente alle teorie egualitarie e in malafede, per cui «ognuno è un artista», che servono a dare mano libera ai professionali dell'evento autoreferenziale, tutti sappiamo che «pochi so-

no gli artisti» e che esistono diversi livelli tra gli artisti e anche tra le opere dello stesso autore. E che quando vediamo un'opera d'arte si attiva un misterioso ma autentico e spontaneo incontro, che non ha bisogno di accompagnamenti critici e scenografici: come se ogni volta si ripettesse un'originale, irripetibile scoperta, e l'opera fosse dipinta o scolpita proprio per chi in quel momento la guarda. Questo miracolo che ognuno sperimenta, con le infinite variabili personali, taglia fuori senza alcun dubbio l'arte contemporanea concettuale, che necessita al contrario di tre condizioni: la definizione aprioristica di «arte», l'evento (di esposizione, installazione, mediatico), la passività e il conformismo di chi guarda. Tolti questi requisiti, resta un coacervo di materiali (resine, ferraglie, pietroni) o il campionario di spazzature e liquami, o l'atto provocatorio osceno o blasfemo fine a se stesso. Nei primi due casi, l'opera d'arte è irriconoscibile in quanto tale (e quindi non lo è), nel terzo cade sotto la competenza delle leggi a tutela dei diritti dei cittadini a non essere offesi ed esposti a violenze visive e verbali (o peggio). Una volta che si adottino questi criteri (provare per credere) i pietroni in piazza S. Croce a Firenze, le passioni scatologiche delle star internazionali dell'AC, i tentativi di «spiegare l'AC» di Bonami verranno risucchiati nel buco nero morale ed intellettuale da cui provengono. (G. R.)



 **G**eografia di esempi (buoni e pes-
simi).

DI GABRIELLA ROUF



A città di Livorno, come del resto al-
tre città in Italia, gode di una tradi-
zione artistica locale particolarmente
illustre e ricca, come culla dei pittori macchia-
ioli. Tale tradizione non si è mai interrotta,
tanto che i postmacchiaioli del '900 hanno as-
sunto il nome di Scuola labronica, godendo a
tutt'oggi di un mercato e di un collezionismo
diffuso. A Livorno si ha l'impressione che tutti
dipingano. Che dipingano, non che facciano
bricolage con stracci e frattaglie, non che fac-
ciano installazioni o video alla *YouTube*, glielo
impedirebbe del resto lo spietato humour li-
vornese (che farebbe giustizia anche delle varie
biennali e MAXXI, chiamando col loro nome
le sconcezze in mostra). I livornesi, nativi o
d'adozione, dipingono secondo una ricerca fi-
gurativa che si pone in continuità col passato,
che s'ispira ai paesaggi, alla vita di mare e nei
rioni, ad una visionarietà che trasfigura la real-
tà. Arte di che livello? Chissà. Ognuno guarda
e giudica, i pittori s'incontrano, discutono, i li-
vornesi comprano, o s'inorgogliscono di qual-
che quadro acquistato in passato o ereditato. Si
discute ancora di figurazione e astrattismo, ma
basta andare al Museo Fattori per rendersi
conto come in un grande artista come Ulvi
Liegì il confine si faccia instabile, riduttivo. E
questa pittura si armonizza stranamente con le
diffuse immagini di gesso della Madonna di
Montenero, con le pitture ottocentesche della
chiesa di S. Maria del Soccorso, con le icono-
stasi della Chiesa dei Greci Uniti, insomma
non è un terreno arido, senza sogni e memorie,
ossequioso verso firme e mode, tanto che gli
amministratori del «culturale» devono guar-
darsi dal patrocinare qualche trovata osce-
no/blasfema, perché i livornesi libertari ed
anarchici non accettano lezioni di libertà, e ri-
spettano la mamma.

Insomma, dove il terreno è rimasto fecon-
do, vivo, artigianale, dove permane l'humour,
dove la mano usa il pennello e la creta, dove è
diffusa la dimestichezza con l'arte e si pretende
riconoscibilità e unicità dell'opera, è più diffi-
cile che l'AC imponga il suo modello arrogan-
te e livellante.



Quanto a tradizioni e patrimonio artistico,
nella città di Torino, ce n'è per tutti i gusti. Il
bellissimo Museo di Palazzo Madama sta al
centro di essa come una gemma preziosa, e nel-
la torre dei tesori lo Sconosciuto di Antonello
da Messina scruta con diffidenza un futuro og-
gi ancora più indecifrabile. Certo, dilagano
nelle regge e non da ora, per un collezionismo
precocemente subalterno⁵ alle tendenze inter-
nazionali, sbarre di ferro, stracci, resine e pie-
troni sotto i soffitti affrescati, tra stucchi e
specchi. Ma fino ad oggi, mi sembra, con un
certo reciproco rispetto, con quel gusto dei
contrastati che può rendere un servizio alla bel-
lezza offrendo ad essa il più squallido *pendant*.

Quando si è detto che la pressione del siste-
ma dell'AC è pericolosa e lesiva del patrimonio
(non fosse che per lo storno di fondi) non pen-
savamo invece di imbatterci in così breve tem-
po in una dimostrazione perfetta e sconcertan-
te di ciò: quello che si annuncia come «riordi-
no delle collezioni» della Galleria d'arte mo-
derna GAM. Infatti il patrimonio del museo
verrà destrutturato secondo filoni concettuali:
per ogni concetto arbitrariamente scelto da un
ineffabile curatore, verranno esposte le opere
dall'800 ai giorni nostri. Con questo si mira

⁵ «Perché gli avvocati e i dentisti, i primari d'ospedale e i
commercialisti affermati, s'erano ormai tutti convertiti alla
cosiddetta «arte moderna», cioè al bidonismo internazionale,
e si mettevano in casa (pagandoli milioni!) tubi di cemento
e latte di benzina, sedie rotte e rubinetti arrugginiti, fascine,
stracci per la polvere e biberon verniciati di giallo. Ci sareb-
be stato da ridere, se non ci fosse stato da piangere.» Frutte-
ro e Lucentini, *La donna della domenica*, Mondadori, 1972.

evidentemente a legittimare la significanza artistica dell'AC, visto che la sua funzione trasgressiva e di rottura è diventata insostenibile a fronte del suo monopolio globalizzato, e comunque datata e noiosissima. Ormai occorre procurarle degli antenati nobili, o per lo meno una legittima filiazione.

Un museo ha uno scopo istituzionale specifico, e l'organizzazione delle collezioni deve corrispondere a parametri storicamente acquisiti e il più possibile leggibili, oggettivi e condivisibili. L'allestimento concettuale e tematico, che può essere usato (e talvolta abusato) per una mostra, è a parer mio illegittimo per un museo, che ha finalità di servizio, di tutela e

formazione. Ecco che al MAG di Torino i peggiori incubi vanno avverandosi, e la fase attuale della ricerca dell'aura da parte dell'imprescindibile AC si traduce, grazie alla complicità interessata di curatori ed amministratori, in un danno concreto, quantificabile, al patrimonio. Come dice Aude: «Le avanguardie, che fossero basate o no sulla messa in discussione dell'arte alta», si sono comunque sempre nutrite di essa.» Siamo all'estremo vampirismo: i funzionari preposti alla gestione del patrimonio si precipitano a fornire ai gracili ma avidi narcisi dell'AC la linfa e la cornice che stabilisca in modo irreversibile il loro statuto di arte.

GABRIELLA ROUF



Friedrich Overbeck (1789-1869), *Il trionfo della Religione sulle Arti*, 1831-1840, olio su tela cm. 392 x 392, Stadelsches Kunstinstitut.